

Der spätgotische Altar aus dem Kloster Rüti

Gesamtbild Altar Vorderseite

Nach langer Abwesenheit ist ein kleiner Flügelaltar vorübergehend wieder nach Rüti zurückgekehrt. Mit seiner Betrachtung begeben wir uns in eine ferne Zeit vor über 500 Jahren und in eine Bilderwelt, die manchen von uns vielleicht schon fast exotisch vorkommt. Der Blick zurück auf die Kultur und Frömmigkeitsformen des ausgehenden Mittelalters mag beinahe wie ein Blick auf die Riten eines fremden indigenen Volks erscheinen, auch wenn es sich um unsere eigenen Vorfahren handelte. Es geht hier nicht allein um den Unterschied zwischen Katholizismus und Protestantismus, denn heute lebende Katholiken sind von vielen spätmittelalterlichen Gepflogenheiten und Denkweisen fast ebenso weit entfernt wie Protestanten. Es geht darum, dass damals eine andere Mentalität, andere Denkformen herrschten. Das Christentum war nicht einfach ein monolithischer, unveränderlicher Block, sondern jede Epoche, jedes Jahrhundert fügte wieder neue Farben und Facetten hinzu, und in subtilen Schritten veränderte sich auch fortwährend das vorherrschende Gottesbild. Zudem gab es auch beträchtliche Unterschiede zwischen der Volksfrömmigkeit und der gelehrten Theologie.

Schauen wir uns dieses Altärchen also näher an! Es ist ein *Triptychon*, besteht also aus drei Teilen. Seit dem 11./ 12. Jh. begann man in den Kirchen der westlichen Welt hinter dem Altartisch als Schmuck feste Bildtafeln zu errichten. Man nennt sie mit dem Fachbegriff *Retabeln*, aber in unserem alltäglichen Sprachgebrauch bezeichnen wir sie ebenso wie den Altartisch auch als „Altar“. In der italienischen Toskana, die eine Vorreiterin der Kunst war, entwickelten sich ab der Zeit um 1300 dreiteilige Altargemälde, eben *Triptycha*, die dort im 15. Jh. allmählich wieder verschwanden. Dafür wurden die *Triptycha* nun nördlich der Alpen sehr beliebt, und zwar solche mit gemalten Bildtafeln wie

auch mit Holzschnitzereien und Holzreliefs. Sie verbreiteten sich im bilderfreudigen, farbenfrohen „Herbst des Mittelalters“ in grosser Zahl im ganzen deutschsprachigen Raum, auch im heutigen Belgien, Holland und dem Nordosten Frankreichs, in Skandinavien (Dänemark) und im Baltikum. Die im 15. Jh. aufkommenden Tafelgemälde nördlich der Alpen waren etwas Neues; zuvor hatte sich die Bildkunst hier lange nur auf Fresken und Buch-Illustrationen beschränkt. Nördlich der Alpen bestanden die dreiteiligen Altäre aus Holzkonstruktionen, deren Seitenflügel meist durch Scharniere miteinander verbunden und damit beweglich waren. Auch die Rückseiten waren bemalt, wenn auch in weniger festlichen Farben als die Vorderseite. Indem die Seitenflügel auf- und zugeklappt werden konnten, akzentuierte man bildhaft das Kirchenjahr. In den langen Fastenzeiten vor Weihnachten und Ostern waren die Seitenflügel geschlossen, man sah nur ihre schlichte Rückseite. Auch die Augen sollten fasten, nicht nur der Bauch! Das war dann die „geschlossene“ Zeit, in der Lustbarkeiten wie Tanzen, Hochzeiten und Essgelage verpönt waren. Umso freudiger war dann die Stimmung, wenn an den hohen Festen die oft golden leuchtende, kostbare Innenseite des Altars wieder sichtbar wurde!

In der Regel waren diese spätgotischen Flügelaltäre von einer hölzernen „Architektur“ umrahmt, die sich mit ihrem Masswerk, ihren Türmchen und Giebeln an die gotischen Bauformen der damaligen Kirchen anlehnte.

Beispiel: Annenaltar von Wolf Huber, 1521, im Dom zu Feldkirch

Den gotischen Holzaufbau oberhalb der Bildtafeln nannte man *Gesprenge*, den Sockel darunter *Predella*. Vielleicht besass auch der Altar von Rüti einst ein Gesprenge und eine Predella. Aber im Bildersturm von 1525 begnügte man sich wohl aus praktischen Gründen damit, wenigstens die Tafeln zu retten. Mit den zugeklappten Flügeln war der Altar wie eine Kiste und konnte ohne Gesprenge und Predella besser transportiert werden. Deshalb liess man sie für die Flucht vermutlich beiseite.

Aber nun die Bilder! Schauen wir zuerst die **Rückseite der Aussenflügel** an:

Altar: Rückseite der Aussenflügel, Schmerzensmann und Maria

Diese Bilder wurden, wie der ganze Altar, mit Tempera auf Holz gemalt, was eine anspruchsvolle Art der Malerei war (schwieriger als mit Ölfarben). Der Hintergrund dieser beiden Figuren ist ein unbestimmtes Grün-Blau-Grau. Rechts steht in einem blauen Kleid und einem weissen Mantel *Maria*, die Mutter Jesu. Blau, die Farbe des Himmels und der Sanftmut, wurde im Laufe des 15. Jhs. zur Farbe der Himmelskönigin. Weiss konnte Reinheit und Unschuld symbolisieren, war aber keine zwingende Farbe für den Mantel der Madonna. Dass hier Weiss gewählt wurde, hat vielleicht damit zu tun, dass auch die Prämonstratenser einen weissen Umhang trugen. Und dieser Altar wurde ja für ein Prämonstratenserkloster gemalt! Der weisse Mantel brachte eine innere Verbundenheit zum Ausdruck. Hinter der Madonna fällt eine dunkelrote Stoffbahn zu Boden und macht sie vor dem diffusen Hintergrund sichtbar. Rot war die Symbolfarbe der Liebe, aber auch des Leidens, des Blutes. Rot und Weiss zusammen waren aber auch die Symbolfarben der Zürcher Nelkenmeister (davon später). Mit der linken Hand rafft Maria auf höfische Art den Mantel nach oben, seine Falten fallen elegant nach unten. Mit der rechten Hand zeigt sie mit einer demütigen Geste ihren entblösten Busen. Uns befremdet das, aber im Mittelalter ging man recht unbefangen und natürlich mit der Körperlichkeit um. Zur Mütterlichkeit gehörte eben auch die nährende Milch. Maria hat Jesus geboren und ihn mit ihrer Brust gestillt. Daran erinnert sie Jesus, der auf dem linken Flügel gemalt ist. Sie legt Fürbitte ein für die Menschen, die sich zu ihr wenden, und besonders für den Stifter dieses Retabels, der auf der Innenseite zu sehen ist. Sie bittet um seinen Schutz und, dem Geist der Zeit entsprechend, wohl auch darum, dass seine Fegfeuerstrafen nach dem Tod kurz und mild seien. Mit der Betonung ihrer Mutterrolle unterstreicht sie ihr Anrecht, von Christus gehört zu werden. Auf der linken Seite steht Christus als „Schmerzensmann“, die Dornenkrone auf dem Haupt und den roten Mantel umgehängt, mit dem ihn die Soldaten im Hof des Pilatus als „König der Juden“ verspottet hatten. Hinter ihm fällt eine grüne Stoffdraperie herunter. Grün – die Farbe der Hoffnung und des Lebens.

Er ist von schlanker, zarter Statur. Sein Gesicht wirkt bekümmert und zugleich gütig und mild. Unübersehbar sind die Wunden, die ihm vor und während der Hinrichtung zugefügt worden waren. Analog zur Mutter, die auf ihre nährenden Brust deutet, zeigt auch er auf seine Brust, aus deren Seitenwunde Blut geflossen ist. Er zeigt sie Gott Vater, der von oben rechts über einem Wolkenband mit einer Segensgeste und dem runden Kosmos in den Händen herabschaut. Beide, Maria wie Jesus, waren seinem Willen bis zum Äussersten gehorsam gewesen. Die Meinung war, dass Gottvater den beiden angesichts ihrer Grosstaten doch unmöglich eine Bitte abschlagen könne! Also müsse er gegenüber dem Stifter und den hier Zuflucht suchenden Menschen Gnade vor Recht ergehen lassen!

Man bezeichnet dieses häufige spätmittelalterliche Bildmotiv als **Interzessionskette** oder **Heilstreppe**: Maria bürgt sozusagen beim Bittsteller oder der Bittstellerin für einen gnädigen Gott, gibt diese Bitte an die höhere Instanz weiter, an ihren Sohn, und der leitet sie, angereichert durch den Hinweis auf sein eigenes Leiden, weiter an die höchste Instanz, Gott Vater. Gott wird als oberster Richter gesehen, und so wie es vor einem weltlichen Gericht Anwälte bzw. Fürsprecher gab, die zumindest im römischen Recht den Angeklagten vor Gericht zu verteidigen suchten, nehmen hier Maria und Christus die Rolle der Advokaten ein. Gottvater schaut leicht bekümmert drein – es scheint, dass er sich um Barmherzigkeit bemüht.

Der Stifter dieses Altars war ein gelehrter Mönch des Klosters Rüti, und daher liefert er den theologischen Hintergrund dieses Bildmotivs gleich dazu. Unter den Bildtafeln befindet sich nämlich eine lateinische Inschrift, die dem Maler sicher vom Stifter diktiert wurde. Sie bezieht sich auf eine Predigt des Mystikers *Bernhard von Clairvaux* und lautet wie folgt:

„Sanctus Bernardus: Securum accessum habes ad deum, o homo, ubi mater stat ante filium, filius ante patrem; mater // ostendit filio pectus et ubera, filius ostendit patri / vulnera. Et ideo nulla poterit esse repulsa, ubi // tot sunt amoris insignia.“ 1503

Deutsch: „*Der hl. Bernhard (sagt): Einen sicheren Zugang zu Gott hast du, o Mensch, wo die Mutter vor dem Sohn steht, der Sohn vor dem Vater. Die Mutter zeigt dem Sohn die Brust, der Sohn dem Vater die Wunden. Und deshalb wird, wo es so viele Zeichen der Liebe gibt, nichts abgeschlagen (oder zurückgewiesen) werden können. 1503*“

Bernhard von Clairvaux lebte von ca. 1090-1153, also im Hochmittelalter. Er entstammte einer burgundischen Ritterfamilie und zog in seinen jungen Jahren als feinsinniger Minnesänger von Burg zu Burg. Die Liebeslyrik des Minnesangs widerspiegelte die Verfeinerung der Kultur in dieser Zeit.

Bild: Minnesänger in der Manessischen Liederhandschrift

Sie hatte ihre Hochblüte im 12. und 13. Jahrhundert - einer Zeit, in der Europa eine gewisse politische Stabilität erreicht hatte und einen dynamischen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Aufschwung erfuhr. Verbesserte landwirtschaftliche Methoden und ein vorübergehend gutes Klima erleichterten die Lebensbedingungen und führten nach jahrhundertelanger Stagnation auch zu einem starken Anstieg Bevölkerung. Während die Bewohnerzahl Europas nach dem Zusammenbruch des Römischen Reichs stark zurückgegangen war und jahrhundertlang stagnierte, hat sie sich allein im 12. Jh. verdoppelt. Der Handel kam wieder in Schwung, auch der geistige Austausch. Da man nicht mehr ständig ums Überleben für den nächsten Tag kämpfen musste, hatte man nun mehr Atem und Freiraum für ein subtileres geistige Leben. Die optimistische Aufbruchsstimmung dieser Zeit äusserte sich auch in der Baukunst und Dichtung, ebenso in einer Verfeinerung der Sitten und Gefühlswelt. Im neuartigen Minnesang, namentlich in der „*Hohen Minne*“ (Minne = Liebe), verehrten Männer in einer sehnsuchtsvollen, subtilen, fast mystischen Liebe unerreichbare, höhergestellte adelige Frauen. Neue Werte wie *Höflichkeit* und *Ritterlichkeit* gegenüber den Frauen wurden wichtig – beides waren Wortschöpfungen gerade dieser Zeit. Gleichzeitig verbesserte sich vorübergehend die Rechtsstellung der Frauen.

Die Verfeinerung des Gefühlslebens wirkte sich auch auf das religiöse Leben aus - weg von einer formelhaften äusseren Erfüllung von Pflichten hin zu einer persönlichen, verinnerlichten Frömmigkeit. Zugleich wandelte sich das Gottesbild.

Pantokrator in Apsis, um 1100 (Spanien)

Im kargen früheren Mittelalter hatte die Vorstellung des zwar gerechten, aber fernen, unnahbaren Weltenherrschers vorgeherrscht – des richtenden *Pantokrators*, der mehr Furcht als Liebe erweckte. Von vielen romanischen Kirchenapsiden blickte er streng auf die Menschen herab. Seine Strenge widerspiegelten die kargen, harten Lebensbedingungen der Menschen im früheren Mittelalter.

Im 12./13. Jh. richtete sich der religiöse Fokus allmählich weg vom Weltenrichter und hin auf die lebenswarme, gütige Figur des menschengewordenen Gottessohns, auf Jesus, der in bescheidener Besitzlosigkeit sein irdisches Leben geführt hatte, Menschen heilte, Nächstenliebe predigte und geduldig sein Kreuz getragen hatte. Mag sein, dass dabei die gerade aktuellen Kreuzzüge mit eine Rolle spielten, denn sie riefen das Heilige Land in Erinnerung samt den Orten, an denen Jesus konkret als *Mensch* gelebt hatte.

Den Weg zu diesem neuen Gottesbild ebnete im 12. Jh. der erwähnte, einflussreiche burgundische Minnesänger, Zisterzienserabt und Mystiker **Bernhard von Clairvaux**. Er trat mit etwa 22, 23 Jahren in das karge Reformkloster Cîteaux ein, wurde Abt des Klosters Clairvaux, brachte den neuen Reformorden der Zisterzienser zu höchster Blüte und gründete viele Zisterzienser-Klöster. Er war ein mitreissender Prediger, Autor zahlreicher Schriften, vor allem Predigten, fungierte als „Ratgeber Europas“ und war oft in diplomatischen Missionen von Königen, Kaisern und Päpsten unterwegs. Er entdeckte das jahrhundertlang in Vergessenheit geratene, alttestamentliche *Hohelied* wieder neu, eine Sammlung von zärtlichen Liebesliedern, in denen das Suchen und Finden, das Sehnen und der gegenseitige Lobpreisen zweier Liebender geschildert wird. Bisher hatte man sich eher geniert dafür, dass das

Hohelied überhaupt zur Bibel (Altes Testament) gehörte, und Prediger hatten einen weiten Bogen darum gemacht. Bernhard von Clairvaux aber war entzückt, denn das Hohelied glich dem Minnesang! Er schrieb 86 feurige Predigten über das Hohelied, in denen er darlegte, dass das Verhältnis der menschlichen Seele zu Gott nicht die eines kleinen Wurms zum hocharhabenen Allmächtigen sein sollte, sondern die eines zärtlichen Brautpaares, das Sehnsucht zueinander hatte. Ebenso innig sollte die Seele Christus so lieben, wie eine Braut ihren Bräutigam liebte. Das waren völlig neue Töne, die nicht nur ein neues Gottesbild, sondern auch ein neues Menschenbild mit hoher Wertschätzung für die menschliche Seele enthüllten. Voller Gefühlstiefe und Inbrunst versenkte sich Bernhard auch oft in das Leiden und die Auferstehung des menschengewordenen Gottessohns und litt mit allen Sinnen seine Passion mit. Diese Meditationen führten ihn schliesslich zu einer Gottesbegegnung. Das Ziel der Mystik war gerade die Gottesbegegnung, das momenthafte Verschmelzen der eigenen Seele mit der Glut Gottes – nicht in Worte zu fassen. Einmal, so erzählte Bernhard einem Mitbruder, habe er intensiv das Leiden von Christus am Kreuz nachempfunden und meditiert. Da habe sich plötzlich der Gekreuzigte ihm zugewendet und ihn vom Kreuz her umarmt. *Amplexus Bernardi* nannte man das, die Umarmung und das Umfasstsein von Bernhard durch Christus. In der Kunst wurde diese Szene mehrfach aufgenommen. Was konnte sich eine Seele mehr wünschen, als von Christus umfassen zu werden?

Bild: Wonnentaler Graduale, Amplexus Bernardi, Mitte 13. Jh.

In der Kunst des späteren Mittelalters und auch noch im Barock fand dann der sog. „*Erbärmdechristus*“ eine grosse Verbreitung, die Darstellung von Christus als Schmerzensmann, der seine Wunden zeigt und zur Andacht und Meditation einlädt, so wie hier auf dem Altärchen von Rüti. Am Ursprung solcher Bilder steht die Passionsmystik von Bernhard von Clairvaux. Übrigens geht auch *Paul Gerhardts* Kirchenlied „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ auf die

zisterziensische Passionsfrömmigkeit zurück (auf den Hymnus „*Salve caput cruentatum*“).

Und so wie Bernhard einst als Minnesänger die Frauen verehrt hatte, verehrte er nun auch gefühlvoll Maria, die Mutter von Jesus, und verlieh der Marienfrömmigkeit des Hochmittelalters einen ungeahnten Auftrieb. Sämtliche Zisterzienserkirchen waren der *Notre Dame* geweiht, der Gottesmutter. „*Notre Dame*“ war ein Begriff, den Bernhard prägte.

Bild: Notre Dame von Paris, Innenraum

viele herrliche gotische Kathedralen, die man damals in Frankreich baute, wurden ebenfalls der *Notre Dame* geweiht. In den nüchternen, bilderlosen Zisterzienserkirchen erlaubte Bernhard keine Bildwerke ausser einer Figur der Madonna.

In einer Vision soll Bernhard auch die *Maria lactans* gesehen haben, die nährenden Gottesmutter. Ihrer Muttermilch wurde eine übernatürliche Kraft und geistliche Stärke zugeschrieben.

Norbert von Xanten, der Gründer des Prämonstratenserordens, war im 12. Jh. ein Zeitgenosse Bernhards von Clairvaux und stand in Austausch mit ihm. So übernahm er die zisterziensische „Marienminne“ auch für seinen Orden. Deshalb waren auch das Kloster und die Klosterkirche von Rüti Maria geweiht, die Kirche hiess „*Marienmünster*“.

Historisches Bild des Klosters Rüti

Schauen wir nun den Innenteil des Altäarchens an, das nur an den Festtagen zu sehen war und mit seinem goldenen Leuchten eine geheimnisvolle Faszination ausstrahlte. In der Mitte sehen wir eine Kreuzigungsszene, links die Darstellung des hl. Augustinus, rechts jene des hl. Norbert von Xanten.

Nochmals Gesamtansicht Altar

Betrachten wir zuerst die Mitteltafel:

Mittlere Tafel, Kreuzigung

Sie zeigt eine innige, verhaltene, fast intime Darstellung der Kreuzigung. Es geht hier nicht in erster Linie um die äusserlich genaue Wiedergabe einer historischen Realität, darum fehlen hier all die Figuren, von denen es auf manchen Kreuzigungsbildern der Spätgotik nur so wimmelt, angefangen bei den beiden mitgekrenzigten Schächern bis hin zu den Soldaten, die um das Gewand Christi wüfeln. Dieses ruhige Bild lädt ein zur meditativen Versenkung und zum mitfühlenden innerlichen Nacherleben der Passion im Sinne der Passionsmystik von Bernhard von Clairvaux. Es geht ums stille innere Schauen, das zu einem inneren Wissen führt. Das Wort „*Wissen*“ leitet sich übrigens vom indogermanischen Wort „*vid*“ oder „*veid*“ ab – sehen. (lateinisch *videre* = sehen). Das althochdeutsche Wort „*wissan*“ hiess: „gesehen haben“...

Gefasst steht *Maria*, die Mutter von Jesus, links unter dem Kreuz. Sie hat ihren Sohn auf seinem schweren letzten Gang bis zum Ende begleitet, eine furchtbare Situation für eine Mutter. Dennoch sinkt sie hier nicht ohnmächtig vor Trauer nieder wie auf vielen anderen Kreuzigungsbildern der Zeit, sondern sie steht stabil und gesammelt da und ahnt die tiefere Bedeutung dieses schmerzlichen Todes. Ihre Gewänder sind mit den schön fallenden Falten sehr gekonnt gemalt. Wie auf der Rückseite der Seitentafeln trägt sie ein blaues Kleid. Der Mantel ist innen rot gefüttert – Rot, Symbol der Passion, des Herzbluts, der Liebe. Aussen aber ist der Mantel erneut weiss wie ein Prämonstratenser-Mantel. Damit outet sie sich auch hier als Sympathisantin dieses Ordens, der sie zu seiner Patronin erkoren hatte. Aber auch das Wappen des Stifters, der unten kniet, ist in den Farben Rot und Weiss gehalten. Und rot und weiss ist das Signet der Nelkenmeister...

In die gleichen Farben ist auch der Jünger *Johannes* rechts gekleidet, nur umgekehrt: Nach aussen sind die Farben seines Gewandes und Mantels rot, was als Farbe des Herzen und der Liebe gut zum Lieblingsjünger passt. Der Mantelumhang ist innen hell gefüttert.

In der Mitte hängt ein feingliedriger Christus am Kreuz. Seine Seitenwunde deutet an, dass er bereits tot ist. Der Soldat hat schon mit einer Lanze in seine

Seite gestochen, um dies zu bestätigen. Blut und Wasser war herausgeflossen. Auch bei Christus wiederholt sich die Farbkombination der übrigen Figuren: Rot und Weiss. Sein Lendenschurz ist weiss wie der Habit des unten knienden Prämonstratenser Mönchs. Dagegen kontrastieren die roten Rinnsale des Bluts. Sehr eindrücklich ist das feine, sensible Gesicht von Christus wiedergegeben.

Bild: Detailansicht Gesichter

Das vorangegangene Leiden ist ihm immer noch anzusehen, ebenso auch eine tiefe Bekümmernung, offenbar Sorgen um die Menschen allgemein und auch um die Mutter, aber zugleich auch eine gewisse Gelöstheit und Entspannung: Es ist vollbracht! Auch wenn die dünnen Blutrinnale an Haupt, Händen und Füssen die damit verbundenen Schmerzen andeuten, wird hier nicht ein exzessives Leiden vorgeführt, wie das bei manchen gotischen Kreuzdarstellungen üblich war, sondern eine verhaltene, geduldige Ergebenheit ins Leiden.

Eindrücklich ist auch das gedankenvolle, traurige aber schicksalsergebene Gesicht von Maria. Sie wirkt sehr mitteleuropäisch, eigentlich zürcherisch... Auch den jungen *Johannes* könnte man sich mit seinen blonden Locken durchaus als Zürcher vorstellen. Um seine Jugend zu unterstreichen, wird er in der mittelalterlichen Kunst immer bartlos dargestellt, so auch hier. Im Johannes-Evangelium wird der einzige Jünger, der unter dem Kreuz ausharrte, mit dem Lieblingsjünger gleichgesetzt, der sich beim letzten Abendmahl an die Brust von Jesus anlehnte. Am Schluss des Johannes-Evangeliums deutet der Autor an, dass er, der Lieblingsjünger, der Schreiber dieses Evangeliums sei. Nach einer Überlieferung, die bis ins 2. Jh. n.Chr. zurückgeht, soll Johannes später in der grossen Stadt Ephesus in Kleinasien (heute Westtürkei) die von Paulus gegründete, urchristliche Gemeinde weiter aufgebaut und geleitet haben. Dort soll er im Jahr 101 n.Chr. gestorben sein. Über seinem Grab wurde bald ein Memorialbau errichtet und später, unter Kaiser Justinian, eine eine der grössten der christlichen Kirchen der spätantiken Welt.

Bild Reste der Johannes-Basilika in Ephesus

Die Forscher sind sich einig, dass der Kreuzestod Jesu im Frühling in einem der Jahre von 30-36 n.Chr. erfolgte; viele plädieren für den 3. April des Jahres 33. Wenn Johannes gemäss der erwähnten Tradition noch bis zum Jahr 101 gelebt hätte, wären das etwa 68 Jahre über den Tod von Jesus hinaus gewesen. Die allgemeine Lebenserwartung war damals tiefer als heute. Man nahm daher schon früh an, dass Johannes bei der Kreuzigung von Jesus noch sehr jung gewesen sein muss.

Wieder Bild der Mitteltafel

Der Schädel zu Füßen des Kreuzes deutet an, dass der Ort der Hinrichtung von Jesus *Schädelstätte* = *Golgotha* genannt wurde. Warum, weiss man nicht genau. Früher gab es hier einen Steinbruch für weissen Kalkstein. Vom Abbau war ein halbmondförmiger Stumpf übrig geblieben, der von der Stadt Jerusalem aus wie ein Schädel ausgesehen haben mag. Dies ist der neuste Erklärungsversuch für diesen Namen. Frühe christliche Theologen suchten nach anderen Erklärungen. *Origines* (3. Jh. n.Chr.) glaubte, auf Golgotha sei der Schädel Adams begraben gewesen, und der Bibelübersetzer *Hieronymus* schrieb im 4. Jh. n.Chr., der Name Schädelstätte gehe zurück auf die Schädel der zum Tode Verurteilten, die hier begraben wurden.

Zu Füßen des Kreuzes kniet ein Prämonstratensermönch aus dem Kloster Rüti in seinem weissen Ordenshabit. Wer genau er war, ist nicht bekannt. Sein Wappen liegt neben ihm und zeigt auf weissem Grund einen roten Pfeil, der durch einen roten Halbmond geht. Dies ähnelt dem Wappen der Zürcher Familie *Spenly*, ist aber nicht ganz gleich.

Der Mönch ist offensichtlich der Stifter dieses Retabels. Er ist kleiner dargestellt als die übrigen drei Personen. Im Mittelalter war es üblich, höher gestellte oder heilige Personen grösser darzustellen als gewöhnliche Leute, man nennt das „Bedeutungsperspektive“. Der Mönch trägt als Haartracht die Tonsur. Seit der Spätantike und das ganze Mittelalter hindurch wurde Klerikern

und Mönchen das Haupthaar so abrasiert, dass nur ein kreisrunder Haarkranz übrig blieb. Dieser Brauch leitete sich von der antiken römischen Sitte ab, dass ein Herr, wenn er einen Sklaven kaufte, ihm zuerst einen Büschel Haare oben auf dem Kopf abschnitt als Zeichen dafür, dass der Sklave ihm nun sozusagen mit Haut und Haar gehörte. Haare waren ein Zeichen der persönlichen Autonomie und Stärke. (Delilah schwächte den schlafenden, bärenstarken Samson, indem sie ihm die Haare abschnitt...). Die Tonsur bedeutete, dass sich dieser Mensch Gott geweiht hatte und sein Diener, sein Sklave war. Vom Mönch auf unserem Altar geht ein Spruchband zu Christus, auf dem steht: „*O fili dei, miserere mei*“ = *O Sohn Gottes, erbarme Dich meiner!* Unausgesprochen steht dahinter wohl auch die Bitte um ein gnädiges Gericht nach dem Tod, denn im späten Mittelalter gab es eine weit verbreitete Angst vor den Strafen, mit denen im Fegefeuer für die Sünden gebüsst werden sollte.

Obwohl in der Entstehungszeit dieses Bildes um 1500 räumliche Hintergründe schon sehr beliebt waren, bei Kreuzigungsdarstellungen beispielsweise ein Blick auf Jerusalem im Hintergrund, wird bei diesem Meditationsbild darauf verzichtet und auf ältere Traditionen zurückgegriffen. Das Kreuz steht auf einer schlichten grünen Wiese. Darüber ergiessen sich goldene Strahlen von oben nach unten, umrahmt von dunklem Gewölk, das wohl die Sonnenfinsternis andeutet, die es laut den Evangelien bei der Kreuzigung gegeben habe. Das mystisch leuchtende Gold galt als Gottesfarbe. In den religiösen Bildern des früheren Mittelalters und auch in den Ikonen der Ostkirche war der Hintergrund meistens golden und deutete die lichtvolle göttliche Präsenz an.

Bild Augustinus

Wenden wir uns nun den beiden Figuren auf den Aussenflügeln zu. Links sehen wir den **hl. Augustinus** im Bischofsornat vor einem kunstvoll punzierten goldenen Hintergrund. Zuerst trägt er ein weisses Untergewand, die Albe, darüber ein grünes Obergewand, die Dalmatik, als oberste Schicht einen roten, innen weiss gefütterten Mantel, das Pluviale, zusammengehalten von einer grossen Brosche. Die rote Mitra, der Bischofshut, deutet an, dass

Augustinus Bischof von Hippo in Nordafrika (heute Algerien) war. Die beiden von der Mitra herabhängenden Bänder heissen *Vittae* oder *Pendilien* und symbolisieren das Alte und das Neue Testament. Der bischöfliche *Krummstab* oder Hirtenstab zeichnet den Bischof als Hirten seines Bistums aus und ist zugleich ein Zeichen des bischöflichen Rechts auf Jurisdiktion, auf Rechtssprechung innerhalb des Kirchenrechts. Das Tuch, das vom Knauf des Stabs herunterhängt, ist das sog. *Pannisellus*, das vom 13. - 16. Jh. Mode war und ursprünglich wohl als eine Art Schweisstuch diente.

Augustinus lebte von 354 – 430. Geboren wurde er in Nordafrika und lebte zeitweise als gefeierter Rhetorik-Professor auch in Rom und vor allem in Mailand. Später wurde er Philosoph, liess sich mit 33 Jahren taufen, wurde Bischof von Hippo in Nordafrika und beeinflusste die christliche Theologie mit seinem umfangreichen, tiefgründigen theologisch-philosophischen Werk sehr stark. Er gilt als wichtigster der sog. vier lateinischen Kirchenväter, die die spätantike christliche Theologie weiter ausformulierten. In seinen späteren Jahren stand er einer klosterähnlichen Gemeinschaft vor, für die er eine sehr weit gefasste Art von Klosterregel entwarf (nicht im Original überliefert). Sie war bei weitem nicht so detailliert wie die spätere Benediktsregel, liess Spielraum offen und wurde daher die Grundregel verschiedener späterer Orden, so der Augustiner-Chorherren, der Augustiner-Eremiten, aber auch der Dominikaner (= Prediger) und der Prämonstratenser. Deshalb ist er hier dargestellt, als Ur-Vater der Prämonstratenser-Regel. Er ist nicht angeschrieben, aber wegen dem kleinen Kind zu seinen Füßen kann es nur Augustinus sein. Das Kind schöpft mit einer Kelle Wasser aus einer Wasserfläche rechts unten in eine kleine, selbstgegrabene Pfütze um. Dahinter steht folgende Legende: Zur Zeit, als er sein gewichtiges Buch über die göttliche Dreifaltigkeit vorbereitete, spazierte Augustinus einst entlang dem Meeresstrand. Da sah er einen kleinen Knaben, der mit einem Löffel Wasser aus dem Meer schöpfte und in eine kleine Grube goss. Als Augustinus ihn fragte, was er da mache, antwortete das Kind, es habe vor, mit dem Löffel das Meer trockenzulegen und in die Grube zu füllen. Augustinus erklärte, das sei

unmöglich, und lächelte über die Einfalt des Buben. Der aber erwiderte ihm keck, eher sei es für ihn möglich, das fertigzubringen, als für Augustinus, in seinem Buch auch nur den kleinsten Teil der Geheimnisse der Dreifaltigkeit zu erklären. Und er verglich die Grube mit dem Buch, das Meer mit der Dreifaltigkeit und den Löffel mit dem Verstand des Augustinus. Danach verschwand er. In dieser Parabel warnte also das Kind den grossen Gelehrten, das Geheimnis und die Transzendenz Gottes mit Begriffen einzugrenzen. Dies war eine Warnung von Seiten der Mystik an gelehrte Theologen. Die Parabel stammt nämlich nicht aus der spätantiken Zeit des Augustinus, sondern aus dem 14. Jh., in dem z.B. dominikanische Mystiker wie Meister Eckart, Heinrich Seuse und Johannes Tauler die „negative Theologie“ vertraten. Sie sagten, Gott könne man nicht mit den intellektuellen Lehrgebäuden der damals blühenden scholastischen Theologie erfassen, sondern nur mit seelischer Intuition, mit Meditation, mit der Liebe des Herzens.

Bild Norbert von Xanten

Auf der rechten Seitentafel wird **Norbert von Xanten** dargestellt, der Gründer des Prämonstratenserordens, ebenfalls vor einem punzierten goldenen Hintergrund. Vermutlich hat Peter Niederhäuser ihn in seinem Vortrag hier am 30. März schon erwähnt, weshalb ich mich kurz halten möchte. Norbert von Xanten wurde um 1080/85 geboren, erhielt eine gute Bildung, machte in seinen jungen Jahren eine beträchtliche Karriere am Hof des Kaisers Heinrich V. und erlebte aufgrund eines Blitzschlags, der ihn fast umbrachte, eine Art Bekehrungserlebnis. Er liess sich zum Priester weihen, wurde Eremit, zog dann jahrelang als charismatischer Wanderprediger herum und geisselte die Verflechtung der weltlichen Mächte und der Kirche. Auf mitreissende Art forderte er, ähnlich wie die Zisterzienser, rigorose Reformen und eine Rückkehr zur Schlichtheit und Armut der Apostel und der urchristlichen Kirche. Damit begeisterte er viele Menschen, aber nicht unbedingt die Kirchenoberen. 1120 gründete er dann das Kloster *Prémontré* in Nordostfrankreich, aus dem sich der Reformorden der Prämonstratenser entwickelte. Zum Erstaunen

seiner Mitbrüder liess er sich 1125/26 von Papst Honorius II und König Lothar III doch wieder in hohe kirchliche Ämter einspannen und wurde Erzbischof von Magdeburg. Er bemühte sich einerseits um Reformen, z.B. hinsichtlich der Lebenshaltung des Klerus, nahm aber auch am königlichen Hofleben teil. 1134 starb er mit gut 50 Jahren in Magdeburg. Da er zuletzt Erzbischof von Magdeburg war, wurde er hier auf dieser Tafel als Bischof in einer grün-rötlichen Fantasiekleidung dargestellt. Wegen der Widersprüche in seinem Leben wurde er erst mehrere Jahrhunderte später, nämlich erst 1582, auf Drängen des Ordens heiliggesprochen. Zur Zeit, als dieses Altärchen gemalt wurde, galt er also noch gar nicht als Heiliger. Dennoch hat ihn der Stifter aus Verbundenheit mit seinem Orden auf dieses Tryptichon malen lassen, Norbert als Ordensgründer und Augustinus als Verfasser der Ordensregel.

Das Altärchen ist relativ klein, 87 cm hoch, mit geschlossenen Flügeln 89 cm breit, also fast quadratisch, mit offenen Flügeln 162 cm breit. Es fragt sich, ob es überhaupt in der Kirche als reguläres Retabel oberhalb eines Altartisches aufgestellt war. Oder war es vielleicht nur ein Andachtstriptichon, das der Stifter zur privaten Andacht in seiner Zelle aufstellte? Wir wissen es nicht. Sicher war es nicht der Hochaltar zuvorderst im (geosteten) Chorraum der Kirche, denn dieser war bestimmt viel grösser, und in seinem Zentrum stand Maria, die Patronin dieser Kirche. Aufgrund von Urkunden weiss man, dass sich in der Klosterkirche von Rüti insgesamt **elf** Altäre gab. Sie waren verschiedenen Heiligen geweiht, einer z.B. auch dem hl. Augustinus. Es wird auch ein *Kreuzaltar* genannt, der sich auf der linken Seite des Lettners gegen das Kirchenschiff hin befand und als Laienaltar bezeichnet wurde.

Bild Lettner von Oberwesel

Ein Lettner war eine halbhohle, künstlerisch verzierte Mauer, die den Chor vom Kirchenschiff abschränkte, wobei Durchblicke möglich war. Der Chorraum war nur den Mönchen zugänglich, die dort ihre Gottesdienste abhielten. Im Schiff kam das gewöhnliche Volk zusammen, die Laien, für die man z.B. am Sonntag eine Messe las. Der Kreuzaltar in der Kirche Rüti wurde 1298 geweiht. Als

Schmuck bekam er 1503 vielleicht diesen kleinen Altar. Mag sein, dass er wegen der beengten Platzverhältnisse auf der linken Lettnerseite nicht grösser sein konnte. Falls er tatsächlich dort aufgestellt war, stiftete der dargestellte Mönch wahrscheinlich nicht nur das Bildwerk, sondern zugleich auch liturgische Geräte und ein gewisses Kapital, aus dessen Zinsen ein Priester besoldet wurde, um an diesem Altar nach dem Tod des Stifters regelmässig für seine Seele Messen zu lesen. Das hätte der spätmittelalterlichen Frömmigkeit entsprochen: Man hoffte, mit solchen Stiftungen für Gottesdienste und Kirchenzier, aber auch mit karitativen Stiftungen und Spenden an die Armen eine Reduktion der Strafen des Fegfeuers zu erwirken. (Mit dieser Vorstellung hatte aber Bernhard von Clairvaux noch nichts zu tun. In seiner Lebenszeit im 12. Jh. war die Vorstellung einer zeitlich beschränkten Reinigung der Seele nach dem Tod, eben des Fegfeuers, im christlichen Denken noch nicht präsent.)

Das Besondere an diesem Altar ist, dass er als einziger von etwa 400 spätgotischen Altären, die es im Gebiet des heutigen Kantons Zürich gab, bis heute vollständig erhalten geblieben ist! Auf der Zürcher Landschaft gab es zwischen 1470 und 1525 ein enormes Kirchenbaufieber. Laut dem Kunsthistoriker Peter Jezler wurden in dieser relativ kurzen Zeit rund die Hälfte der damals gut hundert Pfarrkirchen mit künstlerischem Gestaltungswillen neu gebaut, und bei den meisten Kirchen der anderen Hälfte wurden wenigstens Teile wie der Chor, der Turm oder das Schiff neu gebaut. Dazu kam der Neubau von diversen weiteren Kapellen sowie kleineren Kirchen ohne Pfarrrechte. Die Pfarrkirchen waren mit mindestens einem Hauptaltar und zwei Nebenaltären (und oft auch weiteren Bildwerken) ausgestattet, aber auch die Kapellen besaßen Altäre. Laut Peter Jezler gab es also allein auf der Zürcher Landschaft bis zur Reformation mindestens 2-300 kostbar gemalte oder geschnitzte Altäre. Dazu kamen nochmals etwa 100 Altäre in der Stadt Zürich.

Illustration Bildersturm in Bullingers Reformationsgeschichte 1605/06

Die Pracht dieser wohl gegen 400 Zürcher Altäre mit vielleicht etwa 1200 gemalten oder geschnitzten Bildtafeln wurde im reformatorischen Bildersturm der Jahre 1524 und 1525 grösstenteils zerstört, so auch die übrigen Altäre in Rüti. (In Klammer ist zu sagen, dass auch in katholisch gebliebenen Regionen später ein beträchtlicher Teil der mittelalterlichen Sakralkunst unterging, weil sie vom neuartigen und beliebteren Barock verdrängt wurde.)

Nun fragt sich, wer denn überhaupt dieses Altärchen von Rüti gemalt hat? Es trägt zwar eine Jahrzahl, 1503, jedoch keine Künstlersignatur. Im Mittelalter war es üblich, dass sich die Maler und Bildschnitzer als Handwerker wie andere auch verstanden und aus Bescheidenheit ihre Werke nicht oder nur verschlüsselt signierten. Dass sich die Künstler als höherwertige Genies verstanden, kam erst mit dem zunehmenden Individualismus und Ich-Bewusstsein der Renaissance auf.

Erstmals schrieb der auf die spätmittelalterliche Zürcher Sakralkunst spezialisierte Zürcher Kunsthistoriker *Walter Hugelshofer* um 1921 das Retabel aus stilistischen Gründen und unter Vorbehalt einem *Zürcher Nelkenmeister* zu, vielleicht dem bedeutenden Maler **Hans Leu dem Älteren**. Damals, 1921, veranstaltete das *Kunsthhaus Zürich* eine vielbeachtete Ausstellung über die spätmittelalterliche Malerei in der Eidgenossenschaft. Erstmals wurde in einer Gesamtschau eine repräsentative Übersicht über das Wenige geboten, das aus dieser Epoche noch erhalten geblieben ist. Viele der ausgestellten Objekte waren Leihgaben aus ausländischen Museen. In dieser Ausstellung wurde auch das Retabel von Rüti erstmals einer grösseren Öffentlichkeit bekannt gemacht und zog damit auch das Interesse der kunsthistorischen Forschung auf sich. In dieser Zeit gab es noch keine Farbfotografie, Kunsthistoriker waren auf die Betrachtung von Originalen angewiesen. Sogleich also wurde der Altar von Rüti dem Umkreis der *Zürcher Nelkenmeister* zugeschrieben.

Bild: Nelken-Signet der Nelkenmeister

Unter den Nelkenmeistern versteht man mehrere anonyme Maler und Malerwerkstätten die zwischen 1480 und 1510 in verschiedenen

eidgenössischen Städten sehr qualitätsvolle Malereien für den kirchlichen Gebrauch herstellten. Es gab diese Werkstätten z.B. in Bern, Zürich, Basel, Solothurn und vielleicht auch Baden. Ihre Maler signierten ihre Werke nicht mit Namen, sondern oft mit einer roten und weissen Nelke oder mit einer Nelke und einer Rispe. Da sie ausschliesslich sakrale Kunst herstellten, waren sie vielleicht in einer zunftähnlich organisierten, religiösen Bruderschaft zusammengeschlossen. Die Nelken waren vielleicht Ausdruck der Zugehörigkeit zu einer solchen Vereinigung. (Die Nelke galt im Mittelalter als Symbol der Madonna und der Freundschaft. Rot symbolisierte vielleicht die Passion Christi, Weiss die Unschuld Mariens...) Jedenfalls fällt auf, dass die Kombination der Farben Weiss und Rot ja auch Altar von Rüti eine wichtige Rolle spielt.

Nur einer der vielen Altäre dieser Nelkenmeister ist noch am ursprünglichen Ort erhalten geblieben, nämlich der Hauptaltar in der Franziskanerkirche von Fribourg.

Bild Altar von Fribourg

(Auf diesem Altar findet sich das Nelken-Duo, das auch den Flyer über diese Ausstellung und Vortragsreihe in Rüti zierte.)

Von den Nelkenmeister-Altären sind noch etwa 30 Fragmente in Form von Einzeltafeln erhalten, von denen viele ins Ausland verkauft wurden.

Der prominenteste der Zürcher Nelkenmeister war **Hans Leu der Ältere**, der um 1460 in Baden geboren wurde, 1488 nach Zürich kam und da bis zu seinem frühen Tod 1507 eine gut gehendes Maleratelier betrieb. Damit begründete er die Blüte der spätgotischen Malerei in Zürich mit. Ein Teil seiner wenigen noch erhaltenen Werke ist mit den Nelken signiert, ein anderer Teil nicht. Am bekanntesten ist seine Darstellung der Hinrichtung von Felix und Regula mit dem Panorama der Stadt Zürich im Hintergrund. Sie schmückten bis zur Reformation das „Grab“ von Felix und Regula im Grossmünster Zürich.

2 Bilder: Hans Leu, Felix und Regula vor Zürich-Panorama

Daneben gab es um diese Zeit in Zürich aber auch die Nelkenmeister-Maler-Familie **Zeiner**. Es gab einen *Peter Zeiner* mit seinen drei Söhnen *Ludwig*, *Lienhart* und *Ruland* sowie Peters Bruder *Hans*, dessen Sohn *Lux Zeiner* als überaus begabter Glasmaler berühmt wurde. Die anderen waren Maler und signierten hin und wieder mit der Nelke, ihre wenigen erhaltenen Bilder sind im Ausland verstreut. Der süddeutsche Kunsthistoriker *Hans Adam Rott*, Direktor des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, vermutete im Zusammenhang mit der Ausstellung von 1921 im Kunsthaus Zürich, dass ein Mitglied der Zürcher Malerfamilie **Zeiner**, nämlich *Ludwig Zeiner*, diesen Altar von Rüti gemalt habe. Wieder andere sahen eine Verwandtschaft mit Malern aus Memmingen oder Meersburg.

Dann gab es in dieser Zeit um 1500 noch den ausgezeichnet malenden *Zürcher Veilchenmeister*, der seine Bilder mit Veilchen bzw. Stiefmütterchen signierte. Das Wenige, das von ihm erhalten geblieben ist, befindet sich heute ebenfalls im Ausland. Sein wirklicher Name ist nicht bekannt.

Heute gehen die meisten Vermutungen nach wie vor dahin, dass der Altar von Rüti das Werk eines Zürcher Nelkenmeisters ist, dass aber unsicher ist, von welchem (vielleicht eben doch von Hans Leu dem Älteren...).

Der bereits erwähnte Zürcher Kunsthistoriker *Walter Hugelshofer* stellte 1927 resigniert fest, dass punkto mittelalterlicher Kunst kein anderes europäisches Land kahler dastehe als die Schweiz. Der Bildersturm der Reformationszeit habe in den bedeutenden Schweizer Kunstzentren Basel, Bern, Zürich, Genf und St. Gallen das Meiste und Beste der spätmittelalterlichen Kunst zerstört. Das wenige aber, das erhalten geblieben sei, sei noch im 19. und 20. Jh. schamlos und zu oft lächerlichen Preisen ins Ausland verschleudert worden – dies in einer Zeit, in der andere europäische Länder den Verkauf alter einheimischer Kunst ins Ausland schon längst verboten hätten....

Dass dieser Altar von Rüti den Bildersturm überlebte, verdankte er wohl seinem kleinen Format. Er liess sich leichter abtransportieren als ein grosser Altar. Jedenfalls wurde er im Zusammenhang mit dem Bauernaufstand und der Plünderung des Klosters im April 1525 noch rechtzeitig ins befreundete

Zisterzienserinnenkloster Wurmsbach bei Bollingen am Zürichsee geflüchtet. Nach der barocken Umgestaltung der Wurmsbacher Klosterkirche im späteren 18. Jh. scheint man aber dort keine Verwendung mehr dafür gehabt zu haben. Jedenfalls gelangte das Retabel 1798 in den Besitz einer bäuerlichen Genossenschaft des kleinen Dorfs *Wagen*, das sich zwischen Jona-Rapperswil und Eschenbach befindet und heute zur Gemeinde Jona-Rapperswil gehört. Die Bauern stellten das Altärchen in der Waldkapelle St. Wendelin an der Rickenstrasse oberhalb des Dorfs auf.

Bild Kapelle bei Wagen SG

Diese Pestkapelle aus dem Jahr 1611 steht nicht mehr am originalen Ort, sondern wurde vor einigen Jahren wegen eines neuen Velowegs um 12 m verschoben.

Um 1860 nahm der aus Rapperswil stammende, historisch gebildete St. Galler Domdekan *Carl Johann Greith*, der wenig später Bischof von St. Gallen wurde, das Altärchen aus konservatorischen Gründen mit nach St. Gallen. In einem Brief von 1861 argumentierte er, es sei in der Kapelle bei Wagen „*aller Unbill der Witterung*“ ausgesetzt gewesen. Später figurierte es als Eigentum des bischöflichen Ordinariats in St. Gallen. 1921 wurde der Altar an die erwähnte Ausstellung über spätmittelalterliche Schweizer Malerei im Kunsthaus Zürich ausgeliehen. Wohl in diesem Zusammenhang kam man in St. Gallen drauf, dass Domdekan Carl Johann Greith seinerzeit (um 1860) das Retabel einfach mitgenommen, aber nicht rechtmässig erworben hatte. Das holte das bischöfliche Ordinariat nun nach und zahlte, nach über 60 Jahren, der Kapellgenossenschaft von Wagen 1922 einen Betrag für das Triptychon. Inzwischen ist das Altärchen seit vielen Jahrzehnten etwas beliebig auf einem Büchergestell im Lesesaal der Stiftsbibliothek St. Gallen aufgestellt. Von den Benützern des Lesesaals wird es kaum beachtet...

Nebst diesem Retabel ist aber auch noch eine anmutige, geschnitzte spätgotische Madonnenfigur aus dem Kloster Rüti erhalten geblieben. Möglicherweise war sie einst ein Bestandteil des Hauptaltars im Chor der

Klosterkirche, denn er war Maria geweiht. Vielleicht waren es Mönche, die sie vor dem Bildersturm in die Kapelle Dreibrunnen bei Wil SG flüchteten.

Bild Kapelle Dreibrunnen von aussen

Diese idyllisch gelegene Kapelle war im 13. Jh. von den Grafen von Toggenburg gestiftet worden. 1289 schenkten sie sie dem Kloster Rüti, dem sie als Pfarrkirche inkorporiert wurde. Von daher war es naheliegend, dass einzelne Mönche von Rüti 1525 vielleicht hierher flohen und dabei das Herzstück ihres Hochaltars mitnahmen. Die lokale Legende in Wil erzählt es allerdings anders, nämlich: Während des Bildersturms sei eine Frau aus Süddeutschland auf der Heimkehr von einer Wallfahrt nach Einsiedeln in Rüti vorbeigekommen, gerade als der Bildersturm im Gang war. Ihr habe die Zerstörung der Bildwerke weh getan, und so habe sie im allgemeinen Tohuwabohu diese Madonna gerettet, sie entlang dem alten Jakobs-Pilgerweg via Hörnli mit viel Mühe nach Dreibrunnen gebracht und sie dort deponiert. Die Madonna aus Rüti wurde in der Kapelle aufgestellt, um sie herum wurde ein Renaissance-Altar erstellt, und schon bald setzte eine Wallfahrt zu ihr ein, die jahrhundertlang sehr beliebt war und noch ist – nicht nur wegen der Madonna, sondern auch wegen dem ausgezeichneten historischen *Restaurant Pilgerbrunnen* nebenan... A propos: Auf zum Umtrunk!

2 Bilder: - Dreibrunnen Innenraum

- Altar mit Madonna