

Im Chor der ehemaligen Franziskanerkirche ist eines der größten Exponate des Franziskanermuseums ausgestellt: die Verkleidung eines Heiligen Grabes aus dem Münster. Bei Konzerten bilden ihre scherschnittartigen Umrisslinien einen außergewöhnlichen Hintergrund. Sie ist aber auch häufig durch eine Schalwand verdeckt. So führt dieses Kunstwerk ein relativ bescheidenes und unauffälliges Dasein, nur dem aufmerksamen Museums- und Konzertbesucher gibt es Rätsel auf: Um was handelt es sich bei diesem merkwürdigen Exponat? Gehört es zur ursprünglichen Ausstattung der Franziskanerkirche? Wurde es das ganze Jahr in einer Kirche präsentiert? Wie genau wurde es genutzt? Was ist dargestellt? Alle diese Fragen werden im Altertümerrepertorium, also dem ersten Verzeichnis der Altertümersammlung der Stadt Villingen (um 1876), beantwortet. Hier schreibt Ferdinand Förderer zu Inv. Nr. 357: „Paßionsgruppe. Anklage und Verurtheilung Jesu. Figuren in Lebensgröße auf Holz gemalt von Sebastian Schilling. Im Pfarrmünster stand früher in der Mitte der Staffeln, die zum Chor führen, der s.g. Frühmessaaltar. Dieser Altar wurde jeweils in der Charwoche zum Hl. Grab umgestaltet. Auf beiden Seiten anschließend bis zur Mauerecke war auf den Staffeln diese Passionsgruppe aufgestellt, die in der stillen Woche auf die andächtige Menge Eindruck zu machen nicht verfehlte“.

Was ist das Besondere an diesem Kunstwerk? Die lebensgroßen Figuren sind, zum Teil innerhalb einer perspektivisch dargestellten Architektur, so auf Holz gemalt, dass die Bildränder den Umrissen der Figuren und Architektur folgen. Es scheint, als stünden Menschen und Bauten tatsächlich im Raum. Diese illusionistische Wirkung wird dadurch verstärkt, dass die gesamte Komposition in verschiedene Bildsegmente aufgeteilt ist, die mit räumlichem Abstand hintereinander angeordnet

sind. Zudem gehen die gemalten Treppen in die Stufen des Kulissenaufbaus über. Räumlich-illusionistische Darstellungen, optische Tricks und Theatereffekte sind typisch für die Zeit um 1750. Man findet sie beispielsweise auch in den kühn verkürzten Figuren barocker Deckenmalerei.

Auffällig ist die Mimik und Gestik der dargestellten Personen. Diese wirkt übertrieben, theatralisch. Einzelne Figuren tauchen an verschiedenen Stellen wieder auf, offensichtlich im zeitlichen Nacheinander. In diesen Bildern wird eine Geschichte erzählt, die Leidensgeschichte Christi. Die Bild-Erzählung beginnt mit einer Figurengruppe links (Abb. 1). Zwei aufeinander Bezug nehmende Personen stehen in einer Gruppe. Ein Mann mit Brustharnisch und rotem Mantel mit Hermelinbesatz, offensichtlich Pilatus, weist auf den neben ihm stehenden Christus. Dieser trägt die ihn verhöhnenden Insignien eines „Königs der Juden“:



Abb. 1: Johann Sebastian Schilling (1722–1773), Heiliges Grab, linke Tafel, ehemals Münster, heute Franziskanermuseum.



Abb. 2: Heiliges Grab, Mittelteil.

Dornenkrone, roter Mantel und Rohrstock, während Pilatus ähnliche Würdezeichen wirklicher Macht trägt. Auf Pilatus und Christus als Hauptpersonen weisen nicht nur die Blicke der anderen, sondern auch die Lanzen, die sich über Pilatus' Kopf kreuzen und bei Christus auseinanderstreben.

In der Menschengruppe stehen römische Soldaten, erkennbar an ihren Rüstungen und der Standarte mit den Buchstaben „SPQR“ („Senatus Populus Romanus“). Links am Rand verfolgen Figuren, die durch ihre orientalisierende Kleidung und Kopfbedeckungen als Juden gekennzeichnet sind, ebenfalls die Szene. Pilatus zeigt nach Geißelung, Dornenkrönung und Verspottung mit den Worten „Ecce homo“ („Seht, da ist der Mensch“, Joh. 19,5) auf Christus und hofft, dass die Menge durch den erbärmlichen Anblick milde gestimmt werde. Die erhoffte Wirkung bleibt jedoch aus. Die implizite Frage des Pilatus wird vom Hohenpriester, der links außen steht, eindeutig abweisend beantwortet. Dieser sieht als einziger zum Betrachter, während alle anderen fragend, nachdenklich, kritisch, vielleicht auch höhnisch auf Christus blicken. Der horizontale Zeigegestus des Pilatus wird in der gleichen Höhe vom „Da habt ihr's“-Gestus des Hohenpriesters aufgenommen und beantwortet. Christus selbst blickt nach oben. Er schweigt, „ihm sind die Hände gebunden“, er

hat sich seinem Schicksal ergeben, gegen das er am Ölberg vielleicht noch aufbegehrte.

Pilatus sitzt sich in der nächsten Szene (Mittelteil, links, Abb. 2) auf dem Richterstuhl, der durch die Hoheitszeichen Kaiserbüste und Wappenschild als solcher markiert ist. Rechts und links von ihm sitzen und stehen je ein Hohepriester und blicken ihn erwartungsvoll und auffordernd an. Der linke Hohepriester macht mit der linken Hand eine schiebende Bewegung („Weg mit ihm“) und deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand nach unten („Tod“). Dies entspricht exakt der Bibelstelle aus dem Johannesevangelium: „Pilatus sagte zu den Juden: Da ist euer König! Sie aber schrien 'Weg mit ihm, kreuzige ihn'“ (Joh. 19 14,15). Der rechte Hohepriester unterstützt diese Forderung mit der gleichen Geste der linken Hand. Nun muss Pilatus seinen Richtspruch verkünden. Energisch streckt er den rechten Arm, in dem er ein Szepter hält, von sich. Er blickt aber nicht die Hohepriester an, sondern direkt den Betrachter: Er will nichts mit dem Urteil zu tun haben. Gleich danach wird er sich „die Hände in Unschuld waschen“. Ein Diener, der links neben ihm steht, hält bereits die Wasserkanne hoch.

Die hassverzerrten Gesichter der Hohenpriester auf der anderen Seite (Mittelteil, rechts) untermalen die Zuspitzung des Konfliktes, die sich zudem in der räumlichen Zweiteilung der Szene ausdrückt. In einem Torbogen stehen zwei jüdische Hohenpriester, die sich miteinander unterhalten. Durch die Art der Kopfbedeckung und den Brustschmuck gibt sich der Wortführer als Kaiphas zu erkennen. Die beiden schauen sich aus weit aufgerissenen Augen an, die Münder sind offen, die Lippen missbilligend gekräuselt, wohl Übles (böse Worte) ausspieend. Die linke Hand des Kaiphas ist im Redegestus erhoben, die rechte zeigt mit dem Handrücken zum Betrachter. Der rechte Hohepriester antwortet, indem er den linken Zeigefinger zum Betrachter streckt. Die begleitenden römischen Soldaten folgen mit ihren Blicken einer durchdachten Blickregie. Der Soldat im Hintergrund blickt mit zurückgeworfenem Kopf und offenem Mund entgeistert zu Kaiphas. Der linke Soldat stützt sich mit beiden Händen auf seine

Lanze und blickt an ihr Ende, als wollte er etwas unter ihr Liegendes/Stehendes (den Pöbel?) abwehren. Die Darstellung scheint folgende Bibelstelle zu illustrieren: „Die Hohenpriester aber wiegelten die Menge auf, lieber die Freilassung des Barrabas zu fordern. Pilatus wandte sich von neuem an sie und fragte: Was soll ich dann mit dem tun, den ihr den König der Juden nennt? Da schrien sie: Kreuzige ihn! Darauf ließ Pilatus, um die Menge zufrieden zu stellen, Barrabas frei und gab den Befehl, Jesus zu geißeln und zu kreuzigen.“ (Markus, 15, 11–15) Eine weitere Gruppenszene (Abb. 3) – als Pendant zur Ecce-Homo-Szene links – folgt auf der rechten Seite. Christus trägt ein blaues Untergewand und ein rotes Tuch als Mantel. Er blickt nach unten, die Lippen leidend geöffnet. Vier römische Soldaten umringen ihn und blicken ihn an. Der rechte holt aus, um die Dornenkrone mit einem Schlag auf's Haupt zu nageln. Der nächste Soldat zieht an seinen Haaren, ebenso der Soldat auf der gegenüberliegenden Seite. Das Kreuz wird von einem Soldaten links außen gehalten. Es handelt sich um die Szene der Verspottung durch die Soldaten nach dem Markusevangelium (Markus 15, 17–19): „Dann legten sie ihm einen Purpurmantel um und flochten einen Dornenkranz, den setzten sie ihm auf und grüßten ihn: Heil dir, König der Juden!



Abb. 3: Heiliges Grab, rechte Tafel.

Sie schlugen ihm mit einem Stock auf den Kopf und spuckten ihn an, knieten vor ihm nieder und huldigten ihm“.

Die Erzählung findet ihren Abschluss in der bemalten Platte, die den Altar verdeckt. Sie zeigt den Leichnam Christi im Grab und die davor eingeschlafenen Wächter. Diese wirken kompositorisch als sog. Repoussoirs, das heißt Elemente, die den Blick des Betrachters nicht auf sich ziehen, sondern – mit geschlossenen Augen, hängenden Köpfen und in zusammengekauertem Stellung – „zurückstoßen“ und auf das Zentrum des Ganzen, nämlich den toten Christus hinlenken.

Um die Funktion der Passionsgruppe als Altarverkleidung besser zu verstehen, muss man weitere Informationen über den theologisch-liturgischen Hintergrund der Karwoche und eines Heiligen Grabes hinzuziehen. „Kar“, ein althochdeutsches Wort, meint „Wehgeschrei, Klage“ bei der Beerdigung eines Menschen und beim Leichenmahl. Heutzutage findet man dieses Wort nur noch innerhalb des christlichen Brauchtums als Bezeichnung für die Tage der Woche vor Ostern. Diese Woche vor Ostern heißt aber auch – wie Förderer schreibt – „stille Woche“: Es leuchtet ein, dass man Trauer verschieden ausdrücken kann, in lautem Wehgeschrei oder stillschweigend. Heilige Gräber entstehen aus dem Bedürfnis des Wechsels dieses Ausdrucks.

Die historische Entwicklung verläuft nämlich so, dass innerhalb der Osterfeiern des 10. Jahrhunderts szenische Darstellungen entstehen, die im 13. Jahrhundert dramatisch angereichert wurden. Die theatralische Inszenierung nahm so heftige Formen an, „dass man sie aus der Kirche verwies. Zu diesem Zeitpunkt entsteht die Heilig-Grab-Gruppe, die in Einzelheiten an die theatralischen Aufführungen anknüpft“.¹

Die Heilig-Grab-Gruppe diente in der Karwoche bis zum Ostermorgen als Andachtsbild für die Gläubigen. Dargestellt sind häufig Szenen aus der Passion, aber auch der Leichnam Christi im Sarkophag und an dessen Wänden die schlafenden Wächter. Die mittelalterliche Heilig-Grab-Gruppe soll also die „Versenkung in das Leiden Christi“ dem Betrachter ermöglichen und steht in direktem

Zusammenhang mit der christlichen Liturgie der Karwoche (Feier der Grablegung).

„Barocke Heilige Gräber sind die Weiterentwicklung der Karwochen-Heilig-Gräber des Mittelalters ... Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden berühmte Künstler mit der Gestaltung solcher Denkmale beauftragt, die in der Art der Triumphbogen, Theaterkulissen oder Funeraldekorationen immer pompöser wurden“.² Die Aufgabe, Inhalte, darunter heftige Emotionen, ins Bild zu bannen, statt im Schauspiel direkt auszugieren, führt zur Karikatur, zur Überzeichnung der Charaktere und der dargestellten Gefühle in den Heilig-Grab-Verkleidungen. Die Bildsprache erinnert an diejenige von Comics. In ihr wird eine eindeutig polarisierende und suggestive Informationsstrategie deutlich. Laut und hässlich sind hier nur die „Bösen“. Christus schweigt und leidet. Seine Gesichtszüge sind glatt und schön.

Johann Sebastian Schilling war ein Villingener Künstler, wie Paul Revellio schreibt, der „tüchtigste“³ aus der Malerfamilie Schilling. Er lebte in der Zeit 1722 bis 1773. Werke sind vor allem aus der Zeit Anfang der 40er bis Ende der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts überliefert. Bereits 17-jährig soll er mit seinem Vater, Georg Samuel Schilling, an den beiden Hochaltarblättern der Benediktinerkirche mitgearbeitet haben. Außerhalb Villingens werden ihm ein Altarbild in der Franziskanerkirche in Luzern und Fresken in der Kirche zu Breitnau zugeschrieben. Im Franziskanermuseum hat sich das Porträt des Benediktinerabtes Hieronymus Schuh erhalten (Dauerausstellung zur Stadtgeschichte). Außerdem sollen die Stationenbilder

in der Kirche von St. Ursula aus seiner Hand stammen⁴. Verloren ging das Deckengemälde in der Franziskanerkirche.

Die Villingener Heilig-Grab-Gruppe besticht durch wohlüberlegte Komposition, lebhaftes Charakterisieren der Protagonisten und hohe künstlerische Qualität. Bereits vor 200 Jahren dürfte die Altarverkleidung durch den ständigen Auf- und Abbau Schaden gelitten haben. Aufgrund dessen war ihre Wertschätzung möglicherweise nicht so hoch. Darauf deuten auch Beschriftungen und Einritzungen auf der Rückseite hin. Immerhin wurden die Tafeln, außer Gebrauch gekommen, ins Museum gebracht und damit in Sicherheit. Heute ist dieses Heilige Grab durch die Anforderungen des Konzertbetriebes wieder in Gefahr. Der Bau eines ca. 150 cm hohen Sockels, auf dem es in Zukunft präsentiert werden soll, kann weitere Schäden verhindern helfen. Der Sockel verdeutlicht die einstige Bedeutung des Heiligen Grabes als Teil eines „theatrum sacrum“, indem es wie auf einer Bühne präsentiert wird. Nur noch wenige Heilige Gräber sind erhalten. Eines davon befindet sich in der Schlosskirche von Altshausen. Es wurde erst vor zwei Jahren wieder entdeckt und ständig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht – in einem eigens dafür geschaffenen Anbau.⁵

1 Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Kirschbaum, Engelbert, Rom, Freiburg u.a. 1971, Bd. 2, S. 183 (Stichwort: Grab, heiliges).

2 Ebd., S. 191.

3 Revellio, Paul: Beiträge zur Geschichte der Stadt Villingen, Villingen 1964, S. 133.

4 Ebd., S. 249.

5 Hugger, Elmar: Das Heilige Grab zu Altshausen, Altshausen o. J.