

Zur Qualitäts- und Stilfrage

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins
Zentralschweiz**

Band (Jahr): **144 (1991)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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.

der Pilgerstrassen errichteten Casa-Santa-Kopien die Wallfahrt nach Einsiedeln aufwerten oder umgekehrt die Pilger den Architekturkopien einen regen Zustrom von Besuchern garantieren sollten.

Mit den Loreto- und Einsiedler Kapellen sowie mit den noch sehr jungen Schönstatt-Heiligtümern haben wir alle in der Schweiz vorkommenden und gleichzeitig auch die in Europa bedeutendsten Typen baulich nachgebildeter Mariengnadenstätten vorgestellt. Die ebenfalls nachgestaltete Rotunde von Altötting (Bayern) ist in unserem Land mit keinem Beispiel vertreten. Kopien nichtmarianischer Heiligtümer wie des Heiligen Grabes in Jerusalem oder der Heiligen Stiege in Rom stehen ausserhalb des Themas dieser Arbeit.⁵⁹

ZUR QUALITÄTS- UND STILFRAGE

«Wunderthätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde; Werke des Geists und der Kunst sind für den Pöbel nicht da.» Gnadenbilder wie das Lukas-Cranach-Gemälde Mariahilf oder die spätgotische Skulptur der Einsiedler Muttergottes scheinen dieses Goethe-Zitat zu relativieren. Doch der Dichter hat insofern nicht unrecht, als die Entwicklung eines Andachtsbildes zu einem Gnadenbild unabhängig von seiner künstlerischen Qualität verläuft. Als viel bedeutungsvoller erweisen sich Verknüpfungen mit politischen Ereignissen, Legendenbildungen oder das Engagement einzelner Gläubiger oder ganzer Ordensgemeinschaften. Das gleiche gilt für die Devotionskopien berühmter Gnadenbilder. Wenn ein Teil dieser Repliken Sekundärwallfahrtsstätten begründete, so nicht, weil sie das Urbild trefflich wiedergaben, sondern weil die Umstände für die Entstehung eines Filialkultes günstig waren. Stilistisch reichen die Nachbildungen von der exakten Kopie bis zur freien Umsetzung. Von der ersteren Art gibt es ausgesprochen wenige Beispiele.¹ Der weitaus grösste Teil der sog. Kopien ist – gewollt oder ungewollt – dem zu ihrer Entstehungszeit gängigen Stil angepasst. Zwischen dem Original und der Replik hatte vielfach ein Stilwechsel stattgefunden, den der Künstler kaum ganz zu verleugnen vermochte und in vielen Fällen wohl auch nicht zu verleugnen beabsichtigte. Es gibt Beispiele, bei denen das Bemühen in die eine oder andere Richtung deutlich zu erkennen ist, d. h. das Bestreben, das stilfremde Vorbild möglichst genau wiederzugeben beziehungsweise der neuen Formensprache anzugleichen. Besonders für das 19. Jahrhundert lässt sich nachweisen, wie die Ablehnung der barocken Bilderwelt und die von den Künstlern nazarenischer Ausrichtung erklärte Absicht, die christliche

⁵⁹ Siehe dazu die umfassende Arbeit von: Feurer, Reto. Wallfahrt und Wallfahrtsarchitektur. Dissertation Universität Zürich. Zürich 1980.

¹ Kopien, die das Urgnadenbild beinahe mit fotografischer Genauigkeit wiedergeben, wurden im Barock in Innsbruck vom dort verehrten Mariahilf-Bild, einem Werke Lukas Cranachs, hergestellt; vgl. dazu unten S. 284f.

Kunst erneuern und fromme Andachtswerke schaffen zu wollen, dazu führten, barocke Gnadenbilder stilistisch abzuwandeln und damit in die zeitgenössische Bilderwelt zu integrieren.²

Wie verschieden Stil und Qualität auch ausfallen mochten, im Abbild musste das Vorbild noch zu erkennen sein. Masstäblichkeit, Technik und stilistische Verwandtschaft waren dagegen, wie wir schon eingangs bei der Definition des Begriffs Gnadenbildkopie festgestellt haben, von untergeordneter Bedeutung. Gemälde wurden plastisch nachgebildet und umgekehrt plastische Figuren gemalt oder gestochen dargestellt. Auch Bilderweiterungen oder die Reduktion auf einen Ausschnitt kommen vor. Die Gnadenbilder Maria zum Schnee und Mariahilf wurden auf gemalten Repliken zu Ganzfiguren ergänzt, das letztere zudem bisweilen auch als ganzfigurige Plastik gestaltet, während umgekehrt von der Loretomadonna, einer mit einem Stoffbehang bekleideten Marienstatue, gemalte Brustbilder bekannt sind.³

Aussergewöhnlich ist dagegen eine formale Änderung, wie sie das Gnadenbild von Trapani (Sizilien) in einigen Nachbildungen erfahren hat.⁴ Sie bestätigt als Ausnahme gleichsam die Regel, weshalb dieser Sonderfall hier kurz erwähnt wird, auch wenn er für den in dieser Arbeit untersuchten Raum ohne Folgen blieb. Beim Urbild, einer Marmorstatue aus dem 14. Jahrhundert, berührt Maria mit ihrer Rechten die linke Hand des Jesusknaben, den sie auf dem Arm trägt. 1469 schuf Francesco Laurana eine Nachbildung, die im Dom von Palermo aufgestellt wurde und bei der die Muttergottes dem Kind eine Frucht reicht. Im Vertrag, der mit Laurana geschlossen worden war, ist die Statue von Trapani ausdrücklich als Vorbild genannt. In einem anderen Vertrag mit dem gleichen Künstler für eine weitere Replik ist dann der Wunsch vermerkt, das Bild von Trapani in der verbesserten Form anzufertigen.⁵ Eine ganze Reihe bis um 1520 entstandener Nachbildungen durch bedeutende italienische Meister behält das von Laurana eingeführte Motiv der Fruchtüberreichung bei. Zum Teil wird das Urbild in den Verträgen nicht einmal mehr genannt. Es drängt sich deshalb die Vermutung auf, diese von hochstehenden Künstlern geschaffenen Nachbildungen seien nicht aus kultischem, sondern aus kunstästhetischem Interesse in Auftrag gegeben worden. Die im Barock und auch noch

² Vgl. zum Beispiel den auf S. 306 beschriebenen, von Melchior Paul von Deschwanden 1849 geschaffenen neuen Mariahilf-Typus.

³ Ganzfigurige Bilder von Maria Schnee (S. Maria Maggiore, Rom) befinden sich in der Luzerner Jesuitenkirche und in der Kirche des ehem. Zisterzienserinnenklosters Rathausen LU. Zu den zu einer Ganzfigur erweiterten Mariahilf-Darstellungen siehe unten im entsprechenden Katalog unter Rapperswil, Hauptsee und Andermatt (alles Gemälde) sowie unter Beromünster und Glattburg (Plastiken). Halbfigurige Loretomadonnen befinden sich im Schloss Wyher bei Ettiswil (früher in der Schlosskapelle) und in Zuger Privatbesitz (aus Altdorf stammend).

⁴ Das Folgende ist eine Zusammenfassung des Aufsatzes von: Kruft, Hanno-Walter. Die Madonna von Trapani und ihre Kopien. Studien zur Madonnen-Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento. (Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 14, 1969/70, S. 297–322).

⁵ Wörtlich heisst es: «ipsamque imaginem facere meglioratam imaginis hujusmodi praedictae civitatis Drepani».

im 19. Jahrhundert in Trapani zahlreich hergestellten Devotionskopien dagegen wiederholen ausnahmslos den Berührungsgestus des Urbildes (Abb. 37).

Ein zentraler Aspekt in der Reproduktion von Gnadenbildern ist der stilistische Umgang des Kopisten mit dem aus einer vorangegangenen Epoche stammenden Urbild. Herbert Beck hat diese Frage an barocken Nachbildungen von mittelalterlichen Skulpturen aus Süddeutschland und Österreich untersucht.⁶ Seine Schlussfolgerung, der barocke Stil habe Gnadenbilder des sog. Weichen Stils (1400–1430) bevorzugt und diese durch Legendenbildungen aktualisiert, stützt sich aber allzu sehr auf künstlerisch-formale Beobachtungen an den von ihm behandelten Beispielen ab. Es gibt im Barock viele kopierte Gnadenbilder anderer Stilrichtungen, die diese These entkräften und belegen, dass Qualität und Stil für die Verbreitung nicht ausschlaggebend waren. Das 14. und 15. Jahrhundert hat aber aus seiner religiösen Haltung heraus zahlreiche Wallfahrtsorte begründet, die in der Gegenreformation zur Stärkung des katholischen Glaubens ausgebaut wurden, weshalb sich unter den im Barock verehrten Gnadenbildern eine ganze Reihe gotischer Skulpturen befinden. Wenn diese nachgebildet wurden, so geschah dies nicht, weil man an einem «neugotischen» Bildwerk Gefallen hatte, sondern weil man mit der Form auch die Gnadenkraft des Urbildes zu übernehmen glaubte. In der Regel wurden die stilfremden Figuren sogleich mit Stoffbehängen verdeckt und damit der barocken Vorstellung einer majestätischen Himmelskönigin angepasst. Nicht selten überarbeitete man im 17. und 18. Jahrhundert sogar mittelalterliche Figuren an Gewand- und Haarpartien, um das Anziehen von Perücken und Gewändern zu erleichtern, wobei man bei Gnadenbildern in dieser Hinsicht allerdings eine auffallende Zurückhaltung übte, vermutlich aus Pietät vor dem geheiligten Bildwerk.

Gnadenbildkopien sind oft – und für den ikonographisch Unkundigen erst recht – schwer zu datieren. In jenen Fällen, wo der Kopist seinen eigenen Zeitstil absichtlich zu vertuschen suchte und die retardierenden Elemente vorherrschen, verleiten die Abbilder leicht zur Annahme einer zu frühen Entstehungszeit. Einigen Künstlern gelang eine völlige Umsetzung in die zeitgenössische Ausdrucksweise. Vielfach und weit häufiger bei den Skulpturen als bei den Gemälden ist aber eine Diskrepanz zwischen veralteten Stilelementen – zum Beispiel im Faltenwurf – und einer Anpassung an die eigene Kunstepoche zu beobachten. Wo immer bei einem Bildwerk solche Unstimmigkeiten auftreten, ist die Möglichkeit einer Devotionskopie in Erwägung zu ziehen.

Die Stil- und Qualitätsfrage kann in der vorliegenden Arbeit nur exemplarisch abgehandelt werden. Sie ist in den noch folgenden Kapiteln über die Gnadenbilder Maria Einsiedeln, Mariahilf und Maria vom Siege berücksichtigt und wird zudem an dieser Stelle anhand einer Reihe von Nachbildungen der Loretomadonna erör-

⁶ Beck, Herbert. Barocke Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen. (Städel-Jahrbuch NF 3, 1971, S. 133–160). – Wie Keisch anhand von Grabdenkmälern aufzeigt, wurden mittelalterliche Werke auch aus anderen Motiven als dem einer beabsichtigten Kultübernahme nachgeahmt, zum Beispiel zur Legitimation von Herrschaftsansprüchen; siehe dazu: Keisch, Claude. Zu einigen Stilkopien in der deutschen Plastik des 16. und 17. Jahrhunderts. (Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin 15, 1973, S. 71–78).



Abb. 80, 81, 82, 83, 84, 85:

Loretomadonna. Gnadenbild in der Casa Santa in Loreto, wohl 14. Jh., 1921 anlässlich eines Brandes zerstört und durch eine nach alten Fotos geschaffene Kopie ersetzt. – Loretomadonna. Devotionskopie in der Loretokapelle in Solothurn, 1650 vom italienischen Wallfahrtsort hierher gebracht. – Loretomadonna. Devotionskopie im Kloster Nominis Jesu, Solothurn, wohl 2. Hälfte 17. Jh., vermutlich in der Region Solothurn entstanden. – Loretomadonna. Kopie in der Loretokapelle Zug, 1704, den Zuger Bildhauern Wickart zuzuschreiben. – Loretomadonna. Kopie in der Loretokapelle Lichtensteig SG, 1678–1680, von einem unbekanntem Meister. – Loretomadonna. Kopie in der Klosterkirche Berg Sion, Gommiswald SG, früher in der Loretokapelle, Ende 17. bis Mitte 18. Jh., möglicherweise von einem süddeutschen Künstler.

tert. Das Gnadenbild von Loreto entstand wohl im 14. Jahrhundert und war die Arbeit eines einheimischen Meisters provinzieller Prägung. Beim Brand der Kapelle 1921 ging es zugrunde und wurde durch eine nach alten Fotos angefertigte Kopie ersetzt (Abb. 80).⁷ Die Figur zeichnet sich durch schmale, kompakte Umrisslinien und eine frontale Ausrichtung auf den Betrachter aus. Die stehende Muttergottes umfasst mit dem linken Arm den ebenfalls in aufrechter Haltung dargestellten Jesusknaben. Er lehnt sich so eng an seine Mutter, dass fast der Eindruck eines Aneinandergewachsenseins entsteht, was durch die gleiche Höhe der Schultern noch verstärkt wird. Maria trägt ein oberhalb der Taille gegürtetes Kleid und darüber einen mantelartigen Überwurf, den sie unter dem Kinde zu einer ausgeprägten Schüsselfalte hochrafft. Diese wiederholt sich bei der Tunika des Knaben sowie in abge-

⁷ Eine alte Photographie ist publiziert in: Grimaldi, Loreto, S. 126, Abb. 420.



schwächer Form im unteren Mantelteil, ungefähr auf Kniehöhe. Die Vertikale wird durch die Falten des Kleides, die Beine des Kindes und – in deren Fortsetzung – in einer leicht diagonal verlaufenden Röhrenfalte des Mantels betont. Die Haltung ist statisch nicht durchdacht. Weder die linke Hand Mariens noch die Stoffdraperie würden dem Kind genügend Halt bieten, um es vor dem Heruntergleiten zu bewahren. Keine ausgewogene Körperbildung, sondern eine geometrisch-lineare Strukturierung kennzeichnen diese Figur, wobei Wollen und Nichtkönnen nicht auseinanderzuhalten sind. Vom Rauch der in dem kleinen Heiligtum brennenden Ampeln nahm die Statue wie die Einsiedler Madonna eine schwarze Färbung an.

Die folgende Vergleichsreihe von sechs Nachbildungen des lauretanischen Gnadenbildes zeigt verschiedene Stufen der stilistischen und formalen Loslösung vom Vorbild. Diesem am nächsten steht die Marienfigur in der Loretokapelle in Solothurn, die laut schriftlichen Quellen 1650 aus dem italienischen Wallfahrtsort mitgebracht wurde (Abb. 81). An dieser Aussage besteht kein Zweifel, denn ausser schriftlichen Zeugnissen, die in Loreto ausgestellt und in Solothurn aufbewahrt werden, hat die der Volkskunst zuzurechnende Plastik eine Zwillingsschwester in Valenzano di Bari (Italien)⁸, weshalb es sich mit Sicherheit um ein am italienischen Gnadenort hergestelltes Serienwerk handelt. Die Produktion von Devotionskopien in Loreto ist bis heute nicht untersucht. Sie vollzog sich – soweit dies anhand der wenigen in Loreto noch vorhandenen Repliken zu beurteilen ist – auf der Ebene provinzieller Handwerkskunst. Es wurden Nachbildungen aus Holz, Stein, Cartapasta und Terrakotta hergestellt. Der grössere Teil gibt die gotische Figur ohne den Stoffbehang wieder.⁹ Bis jetzt traten laut Auskunft von Floriano Grimaldi, dem Archivar des Heiligen Hauses, in den gesichteten Archivbeständen keine Hinweise bezüglich Anfertigung und Verkauf von Gnadenbildkopien zutage, was vermuten lässt, dass diese von einem von der Wallfahrtsleitung weitgehend unabhängigen Devotionalienhandel vertrieben wurden. Die Solothurner Kopie reiht sich gut in die im Barock in Loreto beheimatete Replikenproduktion ein. Der ländliche Bildschnitzer hielt sich, was Haltung und Kleidung anbelangt, getreu an das Vorbild. Eine eigenständige Leistung versuchte er nicht einzubringen, sie war auch gar nicht gefragt. Stilistisch blieb ihm jedoch das gotische Vorbild fremd; zwar bildete er die Faltengebung nach, aber es gelang ihm nicht, sie nachzuempfinden. Das Ergebnis war eine stark volkskunsthafte Statue, die das Urbild leicht erkennen, gleichzeitig aber auch die zeitliche Distanz zu diesem spüren lässt. Im Kapuzinerinnenkloster

⁸ Zur Kopie in Italien siehe die Abbildung in der in Loreto herausgegebenen Zeitschrift *Il Messaggio della Santa Casa*, 1967, S. 157.

⁹ Diese plastischen Kopien erhielten am Aufstellungsort ein textiles Kleid umgehängt. Nur eine Minderheit der Figuren stellte im Barock das Gnadenbild mit dem Behang dar. Heute ist das Verhältnis umgekehrt: die Devotionskopien – von der kleinen Hausstatuette bis zur Kirchenfigur – sind dem mit dem Behang bekleideten Gnadenbild nachgeformt. Merkwürdigerweise und im Unterschied zur Einsiedler Madonna ist mir bis heute kein Stich der Loretomuttergottes begegnet, der das Gnadenbild ohne das Stoffgewand abbilden würde. Dennoch müssen solche Reproduktionen im Umlauf gewesen sein, denn die Mehrzahl der geschnitzten barocken Nachbildungen dürfte nicht aus Loreto bezogen, sondern Bildhauern in der Umgebung der Filialheiligtümer in Auftrag gegeben worden sein.



Abb. 86, 87:
 Auf Papier gedruckte «Schluckbildchen» (Höhe 17 mm) mit Darstellungen des bei den Ursulinen in Landshut (Deutschland) verehrten Gnadenbildes «Mutter mit dem geneigten Haupt». – Sog. Schleierbildchen, datiert 4. April 1764, das nach der Überlieferung stets hinter der Figur der Loretomadonna in der Klosterkirche Berg Sion, Gommiswald SG, aufbewahrt werden soll.



Nominis Jesu in Solothurn, auf dessen Wiese die Loretokapelle steht, wird eine weitere Nachbildung der lauretanischen Muttergottes verwahrt. Vermutlich erhielten sie die Nonnen, weil sie wegen der Klausur nicht immer Zugang zur nahe gelegenen Heilig-Haus-Kopie hatten. Diese Figur dürfte von einem im Raume Solothurn tätigen Künstler stammen (Abb. 82).¹⁰ Die vollen, rundgewölbten Gesichter verraten seine persönliche Handschrift. Auch bei den Falten des Mantels, die etwas mehr Bewegtheit und einen leichteren Fluss aufweisen, dringt sein eigener Stil durch, während er sich bezüglich der Haltung und der Anordnung der Kleidung eng an das Vorbild hielt.¹¹ An dieser Figur lassen sich besonders eindrücklich die Spannungen

¹⁰ Seltsamerweise erwähnt schon das Ratsmanual vom 9. Juli 1649 eine wahre Abbildung, die Johann Schwaller kurz zuvor erhalten haben soll. Für diese gedenke er eine Kopie des Heiligen Hauses von Loreto zu errichten, und er erwäge als Standorte die Kapuzinerkirche in Solothurn oder die Marienkirche in Oberdorf (Abschrift des Ratsmanuals im KLA Nominis Jesu, Solothurn, Mappe 49, Loretokapelle, Chronik-Auszüge, Loreto I, S. 4f.). Der Bericht hält zwar fest, Schwaller habe vor dreissig Jahren den Wallfahrtsort besucht, vermerkt aber nicht ausdrücklich, die 1649 oder kurz zuvor erhaltene Devotionskopie stamme von dort. Es ist daher nicht auszuschliessen, dass der Solothurner sie nach einer der frühen Nachbildungen in der Schweiz anfertigen liess. Die Angaben sind jedoch zu vage, um die im Ratsmanual genannte Figur mit der heute im Kloster Nominis Jesu befindlichen in Verbindung bringen zu können. Mit Sicherheit kann einzig gesagt werden, dass der spätere Kapellenbruder 1650 eine Kopie aus Loreto heimbrachte.

¹¹ Das Inkarnat ist bei dieser Kopie hell. Es bleibt bei einer allfälligen Restaurierung zu prüfen, ob darunter Reste einer dunklen Farbgebung vorhanden sind.

ablesen, die aus dem Widerstreit zwischen der Aufgabe und dem Bemühen, einen vergangenen Stil zu imitieren, und der Ausprägung des eigenen «modernen» Stils erwachsen konnten. Weitergehende Konzessionen an den eigenen Stil machten die in Zug tätigen Bildhauer Wickart (Abb. 83). Dem Aussehen nach entstanden in ihrer Werkstatt die von Mitgliedern der Zuger Familie Zurlauben gestifteten Loretomadonnen in den Casa-Santa-Heiligtümern von Muri, Zug und auf dem Ennerberg. Betrachten wir die 1705 in die neu erbaute Zuger Loretokapelle gelangte «wahre Abbildung», wie eine Inschrifttafel die Kopie betitelt, so stellen wir einige Veränderungen gegenüber dem Urbild fest. Der Jesusknabe ist hinaufgerückt, so dass nun nicht mehr die Schultern, sondern die Köpfe auf gleicher Höhe liegen. Statt mit Tunika und Unterkleid ist er nun mit einem fusslangen, weich herabfliessenden Hemd bekleidet. Seine Ärmchen hält er nicht mehr an den Körper angezogen, sondern dem Betrachter entgegengestreckt. Die Kleidung Mariens, deren Grundformen – das hochgegürtete Gewand und der unter dem Kind hochgeraffte Mantel – vom Vorbild übernommen sind, ist voluminöser und in der unteren Hälfte faltenreicher gestaltet. In die rechte Hand von Maria ist ein Szepter gelegt. Trotz deutlicher Barockisierung wurde die strenge, hieratische Frontalität des Vorbildes hier noch beibehalten, während sie bei der etwas früher, nämlich 1678–1680 entstandenen Figur in der Loretokapelle in Lichtensteig bereits aufgegeben worden war (Abb. 84). Stand- und Spielbein sind bei dieser Plastik deutlich unterschieden. Maria neigt ihr Haupt nach rechts, was ihrer Körperhaltung eine leichte Schwingung verleiht. Der Knabe wendet seinen Kopf halb dem Betrachter, halb seiner Mutter zu. Die augenfälligsten Gewandmotive wie zum Beispiel der Stoffbausch unter dem Kinde kommen auch hier vor, ansonsten aber ist der Faltenwurf sehr frei komponiert. Aus der schmalen gotischen Marienfigur ist eine dem barocken Schönheitsideal angepasste stattliche Madonna geworden, deren Schöpfer in den gesichteten Quellen nicht genannt ist.¹²

Die grösste stilistische Freiheit zeigt die Statue der Loretomadonna im Kloster Berg Sion bei Gommiswald SG, heute auf einem Nebenaltar der Klosterkirche, ursprünglich in der innerhalb des Klostertrakts gelegenen Loretokapelle aufgestellt (Abb. 85). Haltung und Kleidung sind hier barock bewegt. Nicht nur bei Maria, sondern auch beim Kind sind Spiel- und Standbein voneinander unterschieden. Bei beiden ist die Körperlinie leicht geschwungen, besonders beim Knaben, der sich an seine Mutter schmiegt. Die Gewänder sind bauschig, mit unruhigem Faltenwurf. Der unter dem Kind emporgeraffte Überwurf bildet über dem linken Arm Mariens ein markante herabhängende Falte. Die Stoffe umhüllen kräftige Gestalten. Unter den Säumen treten nackte Füße hervor. Auch die Hände sind in ihrer Stellung der zeitgenössischen Plastik angeglichen, indem der geschlossene Umriss durch Spreizen der Finger aufgebrochen wurde. Das Inkarnat ist im heutigen Zustand hell, erscheint aber auf Motivbildern, die der Statue vergabt wurden, dunkel.¹³ Auch in diesem Falle ist der Künstler nicht bekannt. Die stilistischen Merkmale weisen am ehesten in den süddeutschen Raum und in die Zeit vom ausgehenden 17. bis zur

¹² Die Statue wurde 1953 vollständig neu gefasst; im jetzigen Zustand weisen die Gesichter und die Hände eine helle Hautfarbe auf.

¹³ Kdm SG V, S. 75 mit Abb. 72.

Mitte des 18. Jahrhunderts. Möglicherweise wurde die Madonna Pfarrer Josef Helg, dem Begründer von Berg Sion, oder den in Schussenried eingekleideten ersten Schwestern, die 1766 ins neue Kloster einzogen, geschenkt. 1883 schrieb P. Benedikt Frey in seinen Notizen zur Geschichte des Frauenklosters Berg Sion – vielleicht einer mündlichen Überlieferung folgend –, die Statue sei in Loreto mit dem Original berührt und von Pfarrer Helg nach Gommiswald gebracht worden.¹⁴ Wie lässt sich aber diese Behauptung mit den stilistischen Merkmalen der Skulptur in Einklang bringen? Die Antwort ist wohl in einem kleinen sogenannten Schleierbildchen (19x13 cm) zu finden, das zusammengefaltet direkt hinter der Figur verwahrt wird (Abb. 87). Noch heute, selbst nachdem die Replik aus der Loretokapelle in die Klosterkirche versetzt worden ist, betrachten es die Schwestern als ein Gebot, beides stets beisammen zu lassen.¹⁵ Das gedruckte Bildchen gibt das lauretanische Gnadenbild mit einem Stoffbehang bekleidet wieder; zwei Engel sind dabei, es durch die Lüfte zu tragen. Darüber ist mit einem Papiersiegel ein Stück schwarzen Tülls befestigt, von dem ein in italienischer Sprache abgefasster Text bezeugt, dass es vom Trauerschleier stamme, der dem Gnadenbild jeweils am Gründonnerstag und Karfreitag umgelegt wird. Weiter heisst es, das Bildchen sei mit den heiligen Mauern, dem heiligen Kleid und dem heiligen Geschirr der Muttergottes berührt worden.¹⁶ Es trägt die Unterschrift des damaligen Custos des Heiligen Hauses in Loreto und ist mit dem Datum vom 4. April 1764 versehen. Wenn man sich vergegenwärtigt, welche Bedeutung der Vorstellung beigemessen wurde, die Kraft des Gnadenbildes übertrage sich auf den mit diesem berührten Gegenstand, so drängt sich die Vermutung auf, das Bildchen sei das Bindeglied zwischen dem italienischen Wallfahrtsort und der im alpenländischen Raum entstandenen Devotionskopie und habe die Tradition von deren Herkunft aus Loreto begründet.

ANDACHTSGRAPHIK ALS BILD- UND HEILSVERMITTLERIN

Das eben erwähnte Beispiel eines Schleierbildchens aus Loreto (Abb. 87) zeigt, welche vielfältigen Aufgaben die von Gnadenbildern hergestellte Druckgraphik zu erfüllen hatte. Grossformatige Blätter bildeten eine Variante zu den geschnitzten und gemalten Devotionskopien. Im Kapitel über die Einsiedler Muttergottes wird eine Reihe von Kupferstichen vorgestellt, welche die Gnadenstatue in Originalgrösse wiedergeben und mehrheitlich in Augsburg hergestellt wurden, das sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts qualitativ und quantitativ zur bedeutendsten europäischen Produktionsstätte entwickelt hatte. In einigen Fällen übermalte man die Stiche mit Deckfarben, um ein Ölbild vorzutauschen. Von der Einsiedler Muttergottes befindet sich ein derartiges «Scheingemälde» im Kloster St. Andreas in Sar-

¹⁴ KIA Berg Sion: P. Benedikt Frey. Notizen über das Frauenkloster Berg Sion. Manuskript 1883, S. 7.

¹⁵ Dies betonte die Schwester Sakristanin anlässlich einer Besichtigung im Jahre 1979.

¹⁶ Zum Berührungsbrauch siehe unten S. 140–145, besonders 143.