

Die Bauten und Kunstwerke der Einsiedelei St. Verena

Autor(en): **Loertscher, Gottlieb**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jurablätter : Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde**

Band (Jahr): **30 (1968)**

Heft 8

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-861283>

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.

Die Bauten und Kunstwerke der Einsiedelei St. Verena

Von GOTTLIEB LOERTSCHER

In der Einsiedelei am Nordeingang der Verenaschlucht bei Solothurn sind Natur und Menschenwerk eine einzigartige Verbindung eingegangen. Die dramatische Natur-Szenerie wurde im Laufe von Jahrhunderten zu einer Andachtsstätte ausgestaltet, die gleichzeitig entzückt und ans Herz greift. Von welchem der drei Wege man die Einsiedelei betritt, sie überrascht stets durch ihren romantischen Zauber, überrascht durch das Ungewohnte, dass der Mensch hier mit der Natur nicht in Widerstreit stand, sondern sie in sein Tun einbezogen hat. Es ist nicht Herausforderung, sondern Zwiesprache, nicht Arroganz, sondern Demut, was wir verspüren. Und darum wohl gelang das, was viele andere auch versuchen, hier so überzeugend: Die Schöpfung Gottes, der Natur und des frommen Menschen so in Einklang zu bringen, dass jeder, ob gläubig oder nicht, die Weihe des Ortes verspürt.

Die kleine «Lebensgemeinschaft» umfasst einen vom Bach durchzogenen Wiesenplan zwischen überhängenden, ausgekolkten Felswänden, die St. Verena- und die St. Martins-Kapelle mit ihrer eigenartigen Ausstattung, das Waldbruderhäuschen und, immer in enger Verbindung mit der örtlichen Gegebenheit, die Ölberggruppe, die Magdalenenhöhle und einige weitere Denkmäler (Titelbild).

Sie sollen hier in einem Rundgang beschrieben werden, wobei dankbar auf den früheren derartigen Versuch, auf Paul Borrers 1927 erschienenen «Führer» erinnert sei, dessen Gliederung wir uns anschliessen.

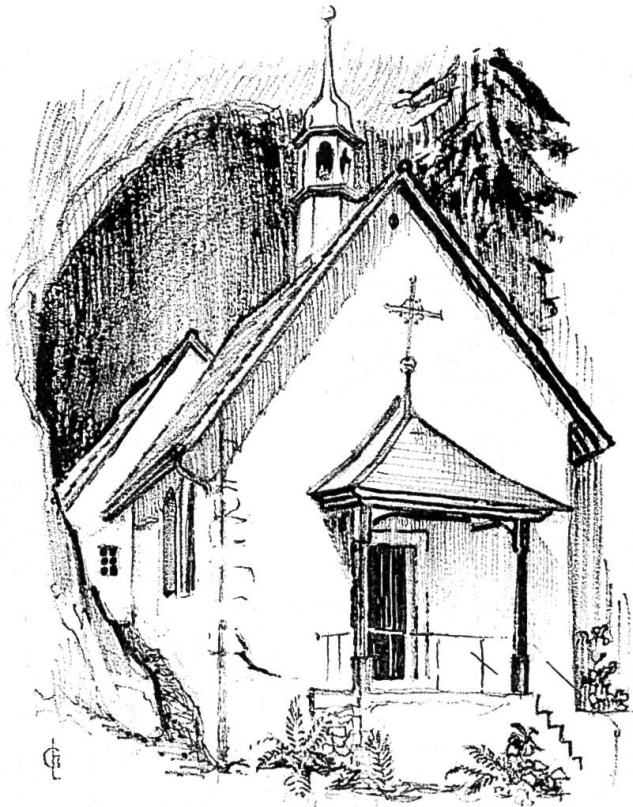
Die St. Martins-Kapelle

Sie wird allgemein als die ältere der beiden Kultstätten angesehen. Das lässt sich aus der Beobachtung des Baubestandes und aus den spärlich überlieferten Daten auch beweisen.

Dass der Ursprung in die Zeit der ersten Martinskirchen an der Wende zum 7. Jahrhundert zurückgehe, scheint wenig wahrscheinlich, da es sich ja um eine Waldkapelle und nicht um eine Mutterpfarrei für eine grössere Gegend handelt. Es ist möglich, dass die Bodenforschung noch frühmittelalterliche Spuren aufdecken könnte, doch ist bei der kommenden Restaurierung keine Ausgrabung vorgesehen.

Die frühe Erwähnung einer Vergabung im Jahre 1426 lässt darauf schliessen, dass die Kapelle baufällig war; sie dürfte damals ungefähr zwei Jahrhunderte alt gewesen sein. In der Tat zeigt die Rückwand des Chörleins das stein-

1. Die St. Martins-Kapelle.
Chörlein romanisch,
Schiff vor 1574,
heutige Gestalt
2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.



sichtig verputzte Mauerbild des Hochmittelalters, aus Findlingsblöcken (Geissbergstein), Flusskieseln, nur wenig Kalksteinen, aber viel Tuff. Ein vermauertes, rundbogiges Fensterchen aus Tuffstein ist in der Achse erkennbar. Das Chörlein muss also romanisch sein. Das zugehörige Schiff war zweifellos kleiner als das heutige, das auf einem Fundament aus grossen Kalkquadern ruht und spätestens in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand. Davon zeugen die Karniesprofile des Eingangs und die Malereien innen über der Türe mit der Jahrzahl 1574. Das Baudatum 1663 an der Sakristei bezieht sich auf den kleinen Anbau (dessen Fensterchen mit Falz und Kehle ebenfalls in diese Zeit gehören) und vielleicht auf eine Vergrösserung der drei Fenster im Schiff und des Rundbogenfensters an der Südseite des Chörleins. Schliesslich wird 1673 der Einsturz eines Giebels — wohl an der Chorseite — erwähnt.

Daraus ergibt sich: das Chörlein als ältester Bestandteil geht ins Hochmittelalter, wohl ins 13. Jahrhundert, zurück. In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts entsteht das jetzige Schiff (1569 ist wieder ein Geistlicher Waldbruder; 1574 Malereien an der Westwand). 1663 erhält die Kapelle mit dem Anbau der Sakristei, dem Glockenträger, den neuen Fenstern und der bestehenden Ausschmückung ihre heutige Gestalt, vielleicht mit Ausnahme der ostseitigen Dachflächen, welche bei der Giebelreparatur 1673 nochmals verändert wurden.



2. Kopf der Ecce-Homo-Figur auf dem Altar der St. Martins-Kapelle.

Die äusserlich schlichte Kapelle scheint aus einer Balm der Martinsfluh herauszuwachsen (Abb. 1); ja, der kleine Chor und die Sakristei schmiegen sich so dicht an die natürliche Höhlenform, dass sie ganz unter deren Wetterschutz stehen. Das Vorzeichen mit dem Schmiedeisenkreuz, die breiten, masswerklosen Spitzbogenfenster und das sechsseitige Glockentürmchen mit der geschweiften Haube kennzeichnen den Sakralbau. Im Türmchen hängt eine verzierte Keiser-Glocke von 1680 und ein neues Schlagglöcklein. Erst bei genauerem Hinsehen bemerkt man den verschobenen und niedrigeren First der gemeinsam über Chor und Sakristei gezogenen Dachflächen. Ein Kuriosum ist der feste Sturm-laden des nördlichen Fensters im Schiff.

Ein Brücklein (eine Steinplatte nur) und ein paar Stufen führen zum Eingang unter dem hölzernen Vorzeichen. Eine geheimnisvoll verzauberte Welt umfängt den Besucher im dunklen, niedrigen, aber farbenfrohen *Raum*. Es berührt ihn der Atem einer glaubenseifrigen Epoche, die allein in Solothurn und in einer Generation fünf Kloster-Neubauten mit ihren Kirchen und fünf weitere Gotteshäuser entstehen liess. Sie sind alle unterdessen erneuert worden. Hier aber scheint die Zeit stille zu stehen. Kein Misston stört den Zusammenhang, den verbindenden Grundakkord der Farben und Formen — es sei denn das etwas laute Farbfenster von 1887! Alles andere ist echtes, unberührtes Barock. Im alten Tonplattenboden liegen kleine, wenig beschriftete Grabplatten (meist von Waldbrüdern) eingestreut, die älteste mit den Zahlen (16)47, für Br. Peter Wurm. Die beiden Chorstufen sind in den Raum vorgezogen; das Chörlein hinter der hölzernen Schranke und dem niedrigen Bogen erinnert mit seiner Stichtonne an eine Höhle.

Am stärksten spricht die *Malerei* der Wände und der Decke: satt und dunkel in der Farbe jene der Rückwand, in pastellartigen Tönen alles übrige. Datiert sind, wie erwähnt, die Figuren über dem Eingang. Maria, als Himmelskönigin auf der Mondsichel stehend, dürfte einem damals besonders verehrten Kultbild entnommen sein. Darauf deuten der Hintergrund, der rahmende Blumenkranz und die beiden Engel hin, welche diesen Bilderrahmen halten. Darunter steht auf dem Täfelchen: «schen Und Zierlich bistu tochter Von Jerusalem 1574». Wie geschnitzte Skulpturen sehen dagegen die seitlichen Figuren aus, der hl.

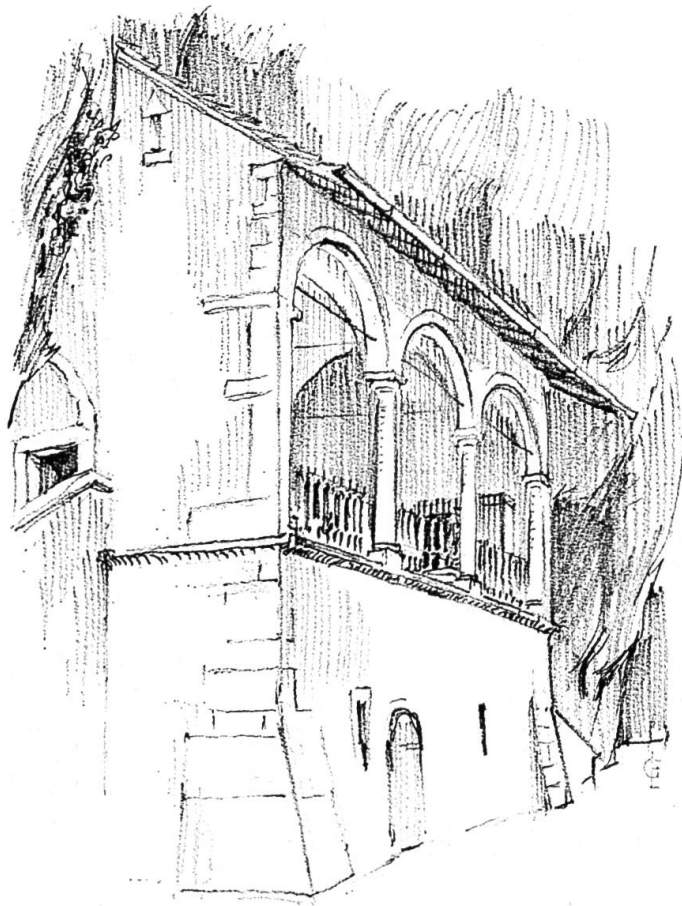
Bischof Theobald von Faubino und der Bussprediger Johannes von Capistran. — Fast ein Jahrhundert später ist die weitere Ausmalung entstanden, nämlich die Rahmenornamente der Fenster, der hölzernen Chorwand-Verkleidung und der Decke. An den Wänden beschränkt sie sich auf ockerfarbene und graue Architekturelemente, stilisierte Ranken und dunkle Blattkränze. In farbenfrohem Auftrag kommen an der *Decke* figürliche, namentlich theologische Elemente hinzu. In der Mitte, die Felder der Holzdielen überspielend, erscheint St. Martin zu Ross in antikisierendem Kostüm, wie er den Mantel mit einem Bettler teilt. (Die Verbindung eines römischen Offiziers mit dem heiligen Wohltäter weist auf die Vermischung der beiden Martin hin, deren älterer, wie vorn berichtet, von Haffner genannt wird).

Den Mittelspiegel mit üppigem, breitem Barockrahmen begleiten, gegen die Ecken hin, vier Oculi, durch welche man gleichsam die ausserirdische Welt, die «Vier letzten Dinge» erblickt: Tod, Fegfeuer, Hölle und Himmel. Perspektivische Rahmen mit Durchblicken zum Himmel, mit hantierenden Engelspaaren und Engelshermen, aus saftigem Blattwerk wachsend, füllen die übrigen Flächen. Das ganze ist eine pathetische, gekonnte, doch uneinheitliche Barockmalerei, wie sie im damaligen Solothurn im Schwange war. Sie dürfte mit den Gewölbebildern der Jesuitenkirche und der Steinbrugg-Kapelle, den Deckengemälden der Salons im Von Roll-Stammhaus und in der Waldegg, sowie mit der kürzlich freigelegten Ausmalung der Decke in der Communauté des Visitantenklosters auf den einheimischen Künstler *Wolfgang Aeby* zurückgehen.

Das von ihm angeschlagene Thema setzt sich in der Dekoration des *Altars* im Chörlein fort, dessen heutiger Aspekt jedoch von späterer Hand geschaffen worden ist. Der hölzerne Aufbau zeigt nebeneinander vier Nischen mit Muschel-Lünetten. Direkt hinter dem Stipes stehen die Figuren des Schmerzensmannes und der Mater dolorosa, beide gleichwertig, getrennt durch aufgemalte Passionssymbole und beseitet von den Engeln in den äusseren Nischen. Diese Zweiheit auf einem Altar ist einzigartig im Kanton und erklärt sich nur aus einer nachträglichen Veränderung. Wir wissen, dass der Schmerzensmann aus der vorn erwähnten Ecce-Homo-Kapelle am Nordausgang der Schlucht her stammt. Noch 1779 wurde für ein Heiliggrab in diese Kapelle gesammelt, doch ist sie auf den damals einsetzenden bildlichen Darstellungen der Einsiedelei



3. Pietà in der St. Martins-Kapelle.



4. Die St. Verena-Kapelle,
erbaut 1631—1633.

nur bei Midart (um 1780) überliefert. Offenbar wurde dann das Heiliggrab für die Verena-Kapelle ausgeführt, die Ecce-Homo-Statue nach St. Martin gebracht und die dritte Kapelle aufgegeben. Die Vermutung lässt sich durch Stilmerkmale nicht bewiesen; aber trotz der verschiedenen Faktur zwischen der hageren, stillen Christusgestalt mit dem ergreifenden Gesichtsausdruck (Abb. 2) und den etwas dumpfen Bildwerken der Schmerzensmutter und der Engel, scheinen alle vier der gleichen Werkstatt zu entstammen. Sie weisen auch die gleiche Fassung auf, stehen alle auf unsicheren Beinen und erscheinen auffallend unentschieden in der Haltung. — Was aber war vorher da? Wohl kaum der übliche St. Martin als Bischof (das würde auch der These der beiden Martin widersprechen), viel eher — für eine Totengruft — die Mater dolorosa, begleitet von den Engeln.

Am Sturz der Sakristeitüre (nördliche Chorseite) erkennt man einen Kielbogen und die gemeisselten Zeichen 1663 — F.A.S. — A.M.G. Die Initialen sind nicht gedeutet. Der Staketenhag der Chorschranke mit flammenden Kugeln und seitlichem Knorpelwerk verbindet zum Holz des Täfers an den Wänden

und der schmalen Bankreihen mit den lebhaft geschnittenen Wangen. Auf zwei seitlichen Konsolen sitzen gedrungene Figurenpaare, eine Pietà (Abb. 3) und die Büsserin Maria Magdalena mit einem tröstenden Engel. Es sind ungelöste, etwas schwerblütige Holzplastiken in Steinfassung. In völligem Gegensatz dazu steht die elegante Himmelskönigin vor buntem Baldachin bei der linken vorderen Ecke des Schiffes. — Aus der kleinen Sakristei wurden ein paar bemerkenswerte Schnitzwerke geborgen, die nach der Restaurierung wieder aufgestellt werden sollen: Zwei Büsten, wohl Christus und Maria darstellend, lebensgross und im Classicisme français des 17. Jahrhunderts geschaffen, weiter ein Heiliggrab-Christus (ursprünglich in der St. Verenen-Kapelle?), Stationen-Tafeln und eine Anzahl edel geformter Kerzenstöcke.



5. Alabaster-Figur der hl. Verena auf dem «Kreuz-Altar» der St. Verena-Kapelle, um 1640.

Die St. Verena-Kapelle

Nach den neuen Impulsen, welche das religiöse Leben in der Gegenreformation empfangen hatte, musste auch die Heilige, welche dem Ort den Namen gab, eine würdigere Kultstätte erhalten. Ihre Anfänge sind ebenso schwer erfassbar wie jene der St. Martins-Kapelle. Vergabungen aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts lassen ebenfalls auf einen Ursprung im Hochmittelalter schliessen, doch wissen wir nicht, wie alle früheren Anlagen ausgesehen haben. Die Akten berichten zwischen 1429 und 1627 von Zerfall, Reparaturen und Schenkungen. 1631 jedoch wurde ein vollkommener Neubau begonnen, und von den älteren Kapellen ist keine Spur übrig geblieben. Als die St. Verena-Kapelle am Himmelfahrtstag 1633 vom Basler Bischof Heinrich von Ostein geweiht wurde, war erst das Gehäuse fertig; die heutige Ausstattung kam erst nach und nach hinzu. Hinzu kam auch das wie ein Steinmonument aufgeschichtete Glockentürmchen hoch auf dem Felsen, nachdem Bruder Arsenius ein fast 10 Meter tiefes Loch durch den Felsen gebohrt hatte!

Die Architektur ist — im Gegensatz zu St. Martin — mit einer Aushöhlung in der Verenafluh fest verwachsen. Wahrhaft überraschend durch die Lage und die Form, grosszügig und imposant, präsentiert sich die Kapelle der Heiligen, zweifellos in der Absicht, den zählebigen Nachbarn auszustechen. Ein etwa 4 m hohes, an den Ecken geböschtes Kellergeschoss, von zwei Steintonnen über-

wölbt, trägt eine zierliche Loggia mit drei weiten Öffnungen über toskanischen Säulen. Zwei lange, massive Steintreppen führen zu den geschlossenen Schmalseiten. Ein Pultdach ist wie eine Store darübergezogen. (Die erhöhte Lage erklärt sich aus der Überschwemmungsgefahr und der Formen der Auskolkung). Ehemals mündeten die Stiegen in gleich breiten, spitzbogigen Eingängen, die schon im 18. Jahrhundert auf normale Türen reduziert waren (Abb. 4).

Das Innere wirkt grossräumig, elegant und luftig, seit die wohlgemeinten, aber verfälschenden Farbfenster von Br. Johannes Hegi entfernt sind. (Auch die Pietät konnte vor ihnen nicht Halt machen, denn sie verursachten den feuchten Moder, welcher den Kunstwerken zum Verhängnis wurde). Geblieben ist das dezent verzierte Eisengitter des 17. Jahrhunderts mit der ins Freie vorspringenden Kanzel. Nach oben hin wird die dreiteilige Halle abgeschlossen von einem leichten, durch Zugstangen gesicherten Gewölbe. Hinter dem mittleren Joch und schon in der natürlichen Höhe steht frei der «Kreuz-Altar». Goldene Embleme (Buch mit den 7 Siegeln, Kreuz und Agnus Dei) zieren die hölzerne Front des Stipes. Hinter der ornamentierten Leuchterbank, vor dem dunklen Hintergrund, hebt sich eine kunstvolle Alabastergruppe ab: das Kreuz mit dem etwa halb lebensgrossen Kruzifixus und die Gestalten von Maria und Johannes. Vor dem Kreuz steht überdies, mit ausschwingender Hüfte, Kamm und Krug als Attribute haltend, die Patronin St. Verena (Abb. 5). Die beiden Wappen er-



6. Maria Magdalena vom Heiliggrab in der St. Verena-Kapelle, um 1780.

innern an die Stifter Daniel Gibelin und Magdalena Suri, welche 1638 den Ehebund schlossen (terminus a quo). So verhalten der Ausdruck der Gesichter erscheint, so temperamentvoll ist der Kontrapost der drei stehenden Skulpturen und der Schwung der Gewänder. (Leider haben die rostenden Eisenklammern den Figuren schweren Schaden zugefügt). Wir glauben als Schöpfer dieses feinen Werkes den zugewanderten Bildhauer Hans Heinrich Scharpff (Schnorff) zu erkennen, der um 1640 die Altar-Figuren zu Kreuzen skulptierte und fünf Jahre später im Sakramentsalter der Gnadenkapelle von Mariastein sein Hauptwerk schuf.

In jahrzehntelanger Arbeit erweiterte Br. Arsenius Sonntag in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts die natürliche Höhle hinter dem Altar. War anfänglich nur eine Sakristei be-

absichtigt, so vertiefte der emsige Eremit die Aushöhlung weiter in der Form einer dreiteiligen Grotte, die zweifellos damals schon eine *Heiliggrab-Darstellung* aufnehmen sollte. Und zwar so, dass der Leichnam Jesu in einer Art Ringkrypta umschritten werden konnte. Vielleicht dachte man vorerst nur an eine einfache Gruppe mit einem Engel und einem Wächter, wie in Kreuzen. (Lag der Heiliggrab-Christus der Martins-Kapelle ursprünglich etwa hier?) Jedenfalls ist die Anlage später für die Aufnahme der figurenreichen Darstellung leicht verändert worden. Möglicherweise musste die im Jahre 1779



7. Grabeswächter vom Heiliggrab in der St. Verena-Kapelle, um 1780.

für die Ecce-Homo-Kapelle vorgesehene Gruppe aus Platzmangel aufgegeben werden, worauf für die künstliche Grotte das aufwendige Heiliggrab geschaffen wurde, mit sieben Figuren aus Holz in Steinfassung. So schwer der Stil des Werkes zu bestimmen ist, weil Vergleichsbeispiele nicht zu finden sind, so spricht doch die grösste Wahrscheinlichkeit dafür, dass das vierteilige Kunstwerk aus dem späten Louis XVI, also um die Zeit von 1780, datiert. Was ist dargestellt? Der Leichnam Christi, in ernstem Schlaf, die Hände gekreuzt, liegt in einem offenen Sarkophag im mittleren Teil der Grotte. Zu seiner Rechten, von einer durchbrochenen Zwischenwand getrennt, stehen die drei Marien: Maria Magdalena sowie Maria Jacobi und Maria Salome. Diese sind in tief durchfurchte, schwere Gewänder gehüllt, Maria Magdalena trägt ein modisch gerafftes Kostüm. Die Frauen drücken drei Grade der Gemütsbewegung aus. Maria Magdalena mit ratlos ausgreifender Gebärde, der Mund im Weinen und Klagen geöffnet (Abb. 6), Maria Jacobi in verhaltenem Schmerz, die Hände bittend vor den Kopf erhoben, Maria Salome schon zuversichtlich, getröstet, das Haupt zum Himmel erhoben, die Hände zum Gebet verschränkt. Auch die Haltung der Grabeswächter auf der anderen Seite widerspiegelt drei Phasen der Reaktion: Der hintere scheint vom Schlaf noch halb gelähmt, der mittlere, sitzende, mit packendem Charakterkopf, strafft sich spreizbeinig mit verblüffter Gebärde und sieht erschrocken hin (Abb. 7); der dritte, ein Hirte, hat den



8. Der hl. Petrus, Terrakotta-Figur aus der Ölberggruppe, 1691.

Hut gezogen und fasst sich in ungläubigem Staunen an den Kopf. Dieses unterschiedliche Verhalten der sechs Assistenzfiguren will nicht nur Abwechslung und Ausdruck verschiedener Temperamente sein. Es ist versucht, mit den Mitteln der Plastik, durch äussere und innere Dramatik, den Ablauf des Auferstehungswunders darzustellen. Christus kann ja nur einmal wiedergegeben werden; er liegt im Grabe (im Mittelalter wiederholte man allerdings die Figur im gleichen Bild!). Von Maria Magdalena bis zum Hirten jedoch vollzieht sich, reflektiert in der unterschiedlichen Mimik und Gebärdensprache der sechs Figuren, der Wandel vom Tod zur Auferstehung

des Herrn. Ein erstaunliches Kunstwerk, nicht nur in dieser, sondern auch in künstlerischer Hinsicht! Es zeugt von ausgereifter Könnerschaft und grosser psychologischer Einfühlung. Wird sich der Meister noch finden lassen?

Im Jahre 1810 kam durch eine Schenkung von Notar Gassmann eine klassizistische Architekturlibische von Peter Scheuber hinzu. Die dreiteilige, durch drei Bogen mit Pilastern aufgelöste *Front* aus gelblichem Solothurnerstein ist im Giebelfeld mit vergoldeten Passionswerkzeugen belegt. Hinter dem Mittelteil verstärken sechs nach hinten kleiner werdende Bogenstellungen die Illusion der Rauntiefe.

Die Kapelle besass wohl schon von Anfang neben dem Altar eine eigene Andachtsstätte zur Verehrung der hl. Verena. Doch wurde diese gegen Ende des letzten Jahrhunderts durch einen Altar zu Ehren der Lieben Frau von Lourdes ersetzt. Wie wäre es, wenn hier gelegentlich wieder an eine hl. Verena gedacht würde? Leider ist die während Jahrhunderten verehrte St. Verena-Statue in einer Felsvertiefung am Fusse des nördlichen Treppenlaufes buchstäblich in sich zusammengefallen. Ein Grund mehr, der Patronin ein neues Bildwerk zu stiften!

Der kuriose Paramentenschrank soll bei der Restaurierung entfernt werden. Die kunstvoll geschnitzte Verzierung vor dem Korpus ist ein Brüstungsteil der

Ambassadorenloge zu Franziskanern und gehört dorthin zurück. Auf dem verlängerten Kranzstück des Aufsatzes stand von 1838 bis vor kurzem die gotische Kreuztragungsgruppe von Hans Tussmann vom Jahre 1461. Das grossartig expressive Kunstwerk ist nach der Restaurierung aus seinem Exil in die Stadt zurückgekehrt und hat in der Spitalkirche den ihm gebührenden Platz gefunden.

Einzelwerke sind: Ein gemaltes Bild der hl. Verena, auf einer Terrakotta-
tafel mit zierlichem, neugotischem Bogenrahmen; weiter, in die Barockzeit zurückreichend, eine auf Weissblech gemalte Pietà hinter geschmiedetem Gitter, ein schön geschmiedeter Ausleger für das Weihwasserbecken und eine Büste der hl. Verena in der Nische beim Kreuzaltar.

Die Ölberggruppe

Der Ursprung dieser vielfigurigen Szenen aus der Leidensgeschichte Christi geht ins Spätmittelalter, in die Zeit der Passionsspiele, zurück, gleich wie die Kreuztragung und das Heiliggrab. Während die Tussmann-Gruppe das Geschehen noch additiv aneinanderreicht (Trauernde + Simon + Jesus + Veronika), das Heiliggrab, wie wir gezeigt haben, mit dem Psychologischen und dem zeitlichen Ablauf bereits die vierte Dimension anvisiert, besteht bei der Ölberggruppe von 1691 das künstlerische Problem namentlich in der Illusion der Tiefenwirkung von einem bestimmten Standort aus. Die Erosionsformen der Aushöhlung neben der St. Verena-Kapelle kommen dabei der Absicht des Bildhauers so verblüffend entgegen, dass es Mühe macht zu glauben, es sei der Natur nicht etwas nachgeholfen worden. Man stelle sich also vor die Felsenstufen und denke sich das biedermeierliche Gitter weg.

Auf einem erhöhten Erdplan liegen die drei Lieblingsjünger Johannes, Jacobus und Petrus. Johannes, uns am nächsten, hat weit überlebensgrosse Dimensionen und schläft den erfrischenden Schlaf der Jugend. Der ältere Jacobus, zu seiner Linken, ist wie Petrus schon etwas kleiner; er hängt noch im Schläfe schweren Gedanken nach und legt die Hand wie zur Bekräftigung auf die Stirn. Hinten am Felsen lehnt Petrus, mit dem zurückgeworfenen Kopf und dem offenen Mund des Cholerikers (Abb. 8), in dessen Arm ein Schwert gehört. Auf einer erhöhten Felsbank kniet Christus mit ausgebreiteten Armen und hebt den Blick flehend zum Himmel. Es ist wohl die ausdrucksvollste Gestalt unter den vielen Figuren der Einsiedelei. Noch weiter oben zeigt ein Engelskind den Todespfeil, und über ihm steht der Engel mit dem Kreuz, auf den Leidenskelch weisend. Gleichsam am Himmelszelt erscheint Gottvater in einer Wolke und hebt segnend seine Rechte. Hinter Christus, der in Lebensgrösse dargestellt ist, erkennt man nur schwer die Mauern und die Umrisse der Stadt Jerusalem,

am Tor zwei Häscher und davor der unselige Judas mit den Silberlingen. Ursprünglich waren die Felsen landschaftlich bemalt, zur Verstärkung der Illusion.

Die Gruppe wurde vom Leutpriester Hans Balthasar Junker gestiftet und ist 1691 datiert, wie die Kartusche am Felsen kundtut. Leider ist der Künstler auch hier bis jetzt unbekannt. Es ist ein prachtvolles Werk! Wohl wegen der Feuchtigkeit wurden alle drei (?) Jünger und die Stadt Jerusalem in gebranntem Ton ausgeführt. Johannes und Jacobus sollen später jedoch in Holz geschnitzt worden sein. (Vom zweiten kann man es sofort glauben; er fällt aus dem Rahmen resp. gehört stilistisch zu Maria Magdalena in der Grotte). Nach den Veduten umschloss einmal ein Staketenhag wie in der Martins-Kapelle die Jünger des Ölbergs, und vom Felsen hing eine Ewiglicht-Lampe — Hinweise für die kommende Restaurierung.

Die Magdalenengrotte

Zwanzig Schritte vom Ölberg, am ansteigenden Weg nach Kreuzen, wird eine kleine Felsengrotte von einem barocken Eisengitter völlig abgeschlossen. Dahinter liegt die überlebensgrosse, bemalte Steinfigur der heiligen Büsserin Magdalena auf ihrem Totenbett. In den Händen hält sie das quer über ihrer Brust liegende Kruzifix. Zu Salbfass und Totenkopf gesellt sich als weiteres Attribut ein geöffnetes Buch mit der Aufschrift: «Hier Mensch steh' still und betracht mich arme Sünderin» (Abb. 9).



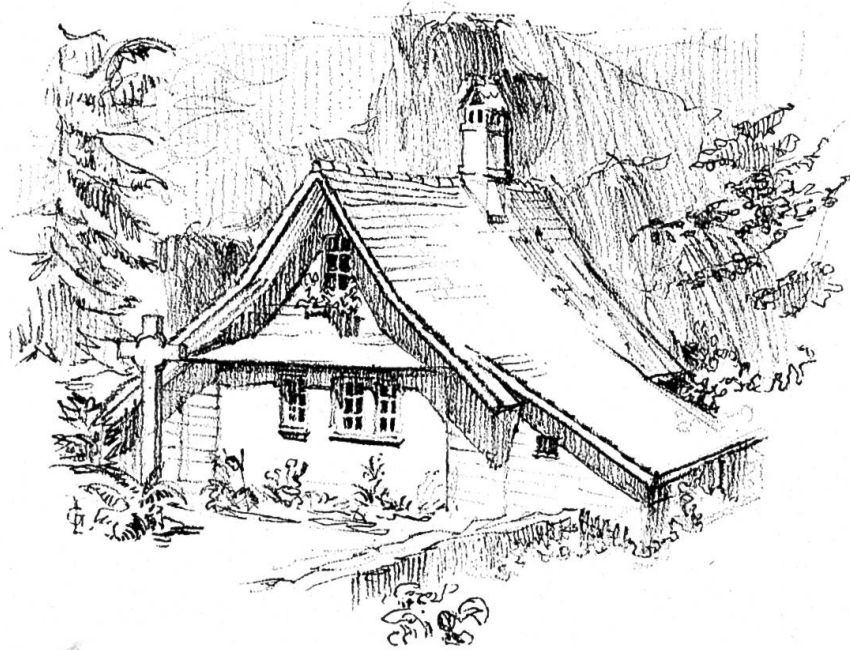
9. Die hl. Maria Magdalena (Steinfigur) in der gleichnamigen Grotte. 2. Hälfte 17. Jahrhundert.

Es soll sich um die Nachbildung des Magdalenengrabes in Sainte Baume in der Provence handeln (was hier nicht nachgeprüft werden konnte). Über die Stiftung selbst ist nichts bekannt.

Über der Grotte hängt eine Holztafel, die auf zwei Ebenen das Innere einer Kirche darstellt. Durch die Bogenhalle erblickt man die Gestalt der stehenden, von Engeln umgebenen Heiligen. Die Aufschrift lautet: «St. Magdalena ora pro nobis».

Ganz kurz sei erwähnt, dass die im barocken Solothurn besonders hoch verehrte hl. Magdalena keine fest umrissene biblische oder historische Gestalt ist, sondern eine Verschmelzung dreier biblischer Frauen und einer geschichtlichen Person: der Maria aus Mag-

10. Das neu restaurierte Waldbruderhäuschen.



dala, die bei Jesu Tod, Begräbnis und Auferstehung zugegen war (Matth. 27, 56 und Joh. 20 1ff) und nach der Legende dem Apostel Paulus auf seiner Reise nach Südfrankreich folgte, wo sie verstarb; dann der Sünderin im Hause des Pharisäers Simon, die Jesus salbte, seine Füße mit Tränen netzte und sie mit dem Haar trocknete (Lukas 7, 36ff.) und der Maria von Bethanien (Matth. 26, 6ff.). Ferner spielt hier B. Magdalena Albrica, Äbtissin des Klosters Bruna bei Como mit hinein, welche ihr Leben 1465 als Einsiedlerin in einer Höhle beschloss und schliesslich die Legende der biblischen Magdalena, deren Kultbild zu Sainte Baume in Südfrankreich verehrt wird.

Das Waldbruderhäuschen

Über die erste Wohnung des Waldbruders gibt es nur Vermutungen. Er soll zeitweise hinter der St. Martins-Kapelle gehaust haben, da, wo sich heute die Sakristei befindet. Im Jahre 1524 wird ein Bruderhäuschen erstmals erwähnt. Hundert Jahre später, 1624, besteht die Absicht zum Bau einer «habitation für ein person», wie es in den Ratsakten heisst. Es dürfte sich um das heutige Eremitenhäuschen handeln, das sich gegenüber dem Ölberg an die überhängende Martinsfluh anlehnt und sinnfällig die Anspruchslosigkeit des Klausners widerspiegelt. Die winzig kleine, doch wohlige Behausung ist ein teils verputzter, teils verschindelter Riegelbau, der bis vor Jahrzehnten auch mit Schindeln eingedeckt war und ursprünglich eine symmetrische Front besass. Erst später wurde der südliche Dachvorsprung zurückgestutzt und unter einer Dachabschleppung ein grösserer Holzschopf erstellt. Bei der soeben abgeschlossenen Restaurierung versuchte die Denkmalpflege, Altehrwürdiges mit heutigen Wohnansprüchen

zu verbinden (Abb. 10). Wenn sich der neue Waldbruder noch über etwas beklagen könnte, so wären es die niedrigen Räume, die leider nicht ganz nach Mass zurechtgeschnitten werden konnten . . . Das Innere ist jetzt in fünf Räume unterteilt: eine Küche mit moderner Einrichtung, ein Wohn-Schlafzimmer mit Ofenkunst, eingebauten Schränken und Tablaren; nach hinten führt ein Vorraum in die neue Toilette mit Douche, in den rückwärtigen Abstellraum und, über eine kleine Holzstiege, in das zeltartige, verschalte Dachzimmer. Das heimelige «Knusperhäuschen» soll in der warmen Jahreszeit wieder in reichem Blumenschmuck prangen und wieder das altvertraute Klostergärtchen erhalten.

Die Denkmäler

Vor dem Bruderhäuschen, in der Mitte des (ehemaligen und kommenden) Ziergärtleins steht ein *Missionskreuz* mit vergittertem Medaillon und schräg angelehnten Marterwerkzeugen (Lanze und Stock mit Schwamm). Es dürfte aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen, also der gleichen Zeit angehören, wie das

Arsenius-Brünnlein jenseits des Baches. Es scheint im Boden zu versinken, denn der Stock in Kreuzform ist sehr niedrig, der Rand des Trögleins fast ebenerdig. Man muss sich bücken oder gar niederknien, wenn man trinken will — und das war wohl beabsichtigt! Auf dem Kreuz erkennt man in Hochrelief die Monogramme von Christus, Maria und Josef und um das Medaillon die Inschrift: «Fratris Arsenii eremitae (fons)».

Auch die *Arsenius-Höhle* hält das Andenken an den emsigen Eremiten wach. Da, wo sich die Schlucht verengt, hat er im vorspringenden, teils überhängenden Felsen eine vorhandene Grotte zu einer Art Höhlenwohnung erweitert und soll hier zeitweise gehaust haben. Sie ist zweiteilig, vorn zu einem Raum ausgeweitet, mit seitlichen Steinbänken; im hintern Teil blieb das Vorhaben offenbar unvollendet.

Nahe der Arsenius-Höhle steht auf nacktem Boden das *Voitel-Denkmal* von 1802: ein aufgestellter vierkantiger Kalkquader mit einer Steinurne, die von einer Tuchgirlande umwunden ist. Das Grabmal erinnert an das tragische Schicksal der Familie des Hauptmanns Voitel, die innert fünf Tagen zwei Töchter verlor.

Bei der St. Martins-Kapelle erhebt sich ein hoher *Obelisk* mit bekränzter Urne. Der Sockel trägt die Inschrift: «Dankbarkeit und Kindesliebe. F. G. 1810» und wurde zum Andenken an den verdienstvollen Schultheissen Fidel Grimm errichtet.