



Niederländischer Meister um 1550, Madonna von Bigorio.
Pittore fiammingo intorno al 1550, Madonna del Bigorio.

Unsere Liebe Frau von Bigorio

Das 450-Jahr-Jubiläum der Gründung des ersten Kapuzinerklosters in der italienischen Schweiz und die Beschäftigung mit der Frühgeschichte der Kapuziner sind der Anlass zu dieser Studie.

Beschreibung

Auf einer steinernen Brüstung sitzt die Halbfigur der Madonna, frontal gesehen, in fließender s-förmiger Bewegung des Körpers. Maria ist eine junge, schöne Mutter mit klassisch-ebennässigem, elfenbeinfarbenem und an den Wangen leicht gerötetem Gesicht, das vom kupferbraunen, in der Mitte gescheitelten Haar gerahmt wird. Die rechte Hand, verkürzt gesehen, hält einen rotgoldenen Apfel, die linke berührt die Achsel des nackten Jesuskindes, das in heftiger Bewegung vom Schoß der Mutter aufspringt, den Oberkörper einwärts schraubt und die Arme kreuzweise nach dem Halsansatz der Mutter und nach dem Apfel ausstreckt. Maria blickt versonnen auf ihr Kind, die wie mit einem Schleier verhängten Augen des Kindes schauen auf den Betrachter oder in die ferne Zukunft. Maria ist in ein tiefblaues Obergewand mit bauschigem Oberärmel gekleidet. Ein durchsichtiger Schleier deckt Hinterhaupt und Schultern. Der karminrote Mantel verhüllt den linken Arm, schlägt in bauschigen Falten quer über die Oberschenkel und fällt rechts in weichem Fluss über die Brüstung. Rot ist auch der hochsitzende geknotete Stoffgürtel. Die rechte untere Bildecke nimmt ein Kredenzstück ein, das in starker Verkürzung Tiefenwirkung schafft. Um die Früchteschale, auf der ein blaugrüner Papagei sitzt, sind sechs Kirschen verstreut.

Hinter der Brüstung leitet ein Streifen Riedgras zu einer niederländischen Landschaft über, die sich in kräftigem Diagonalzug nach rechts hinten erstreckt; fallende Hügelzüge, in eine gelb-olive, eine grüne und eine blaue Zone geschichtet, bilden die Gegendiagonalen. Die lockern Baumgruppen setzen vertikale Akzente. Die Landschaft wird als Erzählbild gestaltet. Rechts die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten nach dem Legendenbericht des Pseudo-Matthäus: Auf dem Wiesenplan hat sich Maria mit dem Kind niedergesetzt. Während Josef den Esel absattelt, pflücken Engel Früchte von einem hohen Baum (keine Palme) und reichen sie der Mutter und dem Kind. Links ist die Gruppe der Heiligen Familie auf der Flucht nochmals zu sehen, wie sie eilig eine einfache Holzbrücke über einen steilbordigen Bach betritt. Dahinter eine scheinbar unzusammenhängende Genreszene: Vor einem Wirtshaus tafelt eine fröhliche Runde. Eines der Bierfässer ist umgestürzt. Spielt hier der Maler an den Text bei Lukas 2,7 an: In der Herberge war kein Platz für sie? Eine mehrschiffige Kirche mit Quergiebeln über den Seitenjochen, ein Schloss mit hohem Turm

und Treppengiebeln und einige niedrige Bauernhäuser bilden das Dorf Bethlehem. Ein weiterer schlossartiger Bau steht am Ufer des Flusses, der sich nach hinten schlängelt. Wolkenfetzen ziehen über den sich rötenden Abendhimmel. Ein Vogelschwarm flattert in den Lüften. Den obern Rahmen bilden wechselnd konkave und konvexe Zirkelschläge.

Überlieferung

Es sind zwei Stränge der Überlieferung zu unterscheiden: die Daten über die Geschichte des Bildes und die legendär anmutenden Berichte über seine Herkunft.

1597 befand sich das Bild in der Klosterkirche. In diesem Jahr wurde ein Pietro Martire Galetti von Sala bei einem Bergunfall auf wunderbare Weise gerettet, wobei ihm das Bild der Himmelskönigin erschien, »ähnlich dem Gemälde auf einer Tafel in der Kirche von Bigorio, zu welchem er besondere Verehrung trug«¹. Die Madonna von Bigorio wurde also schon damals als Gnadenbild verehrt. 1743 erhielt das Bild, das sich damals in der Seitenkapelle befand, einen neuen Rahmen aus Maserholz². 1780 wurde das Bild auf den Hochaltar übertragen, um ihm grössere Verehrung zu sichern³.

Die erste Nachricht über die Herkunft des Bildes findet sich in einem Nachtrag zur Chronik P. Salvatores da Rivolta zum Jahre 1673. Es soll von einer Person aus höhern Ständen geschenkt worden sein, als sie in den Kapuzinerorden eintrat⁴. Gut 100 Jahre später hatte sich die Tradition verdichtet: Ein Mitglied des Hofstaates des Königs von Sardinien wollte bei den Kapuzinern eintreten. Sein Herr wollte ihm zu diesem Anlass ein Geschenk machen und bat ihn, aus seinem Palast auszuwählen, was er am liebsten hätte. Der Page und angehende Kapuziner wählte die Holztafel mit dem Muttergottesbild⁵. Die legendäre Überlieferung verkürzt die geschichtlichen Perspektiven. Im 16. Jahrhundert, da das Bild nach Bigorio kam, gab es noch keinen König von Sardinien. Erst 1720 erhielt der Herzog von Savoyen im Austausch gegen Sizilien von Österreich die Insel Sardinien und den Königstitel. Sollte der Kern der Tradition auf Tatsachen beruhen, müsste der ursprüngliche Besitzer in einem der savoyischen Herzöge des 16. Jahrhunderts gesehen werden, am ehesten in Emanuel Philibert, der in spanischem Dienst den Sieg von St. Quentin an der niederländischen Grenze erfocht und im Frieden von Cateau-Cambrésis 1559 sein von den Franzosen besetztes Herzogtum wiedergewann. 1557 schreibt der venezianische Gesandte am Kaiserhof, Emanuel Philibert sei ein Liebhaber »dell'arte della pittura et scultura«. Der Haarlemer Maler Jan Kraek, italienisiert Carracha, war am Hofe der beiden savoyischen Herzöge beschäftigt⁶.

Kunstgeschichtliche Einreihung

Als Maler des Bildes werden in Klosterinventaren des frühen 19. Jahrhunderts Raffael oder Pierino del Vaga genannt, etwas später der Barockmeister Guercino⁷. Solche Zuschreibungen – Jacob Burckhardt spräche in baslerischer Ironie von »Attribuzlerei«⁸ – brauchen nicht ernst genommen zu werden. Das Bild ist von keinem Italiener, sondern von einem Niederländer gemalt. Niederländisch

ist die geschweifte Rahmenform, die im 16. Jahrhundert dort häufig für Flügelaltäre und Hausaltären verwendet wird. Niederländisch ist die Landschaft in ihrer Gesamtanlage und in ihren Einzelmotiven. An italienische Kunst klingt hingegen die Gruppe der Madonna mit dem Kind an. Doch passt das zur Entwicklung der niederländischen Malerei der Renaissance. Die Maler aus Flandern und Holland begegneten damals in Stichwerken und besonders auf Italienreisen der Hochrenaissance und dem Manierismus des Südens und suchten die Anregungen plastischer Formkunst mit ihrer heimischen Farbkultur zu verschmelzen. Aus diesem Grunde spricht man von den niederländischen Romanisten. Im Formaufbau und im Gesichtstypus der Madonna sind die Vorbilder aus der Nachfolge Leonardo da Vincis zu spüren.

Welchem der niederländischen Maler – vielleicht ist auch an eine Werkstattgemeinschaft eines Figurenmalers und eines Landschafters zu denken – genau zuzuschreiben ist, bleibt vorderhand ungewiss. Es ist aber möglich, den Umkreis der Entstehung festzulegen. Die Figurengruppe Maria mit dem Kind hängt in ihrer Plastizität und in der puppenhaften Artikulation der Glieder von den Gestaltungen desselben Themas durch Jan Gossaert von Mabuse (1478–1533/36) und Jan Massys (1509–1575) ab. Während diese Meister noch am Ideal der Hochrenaissance festhalten⁹, zeigen die »figure serpentine«¹⁰ des Malers von Bigorio bereits den Anschluss an den italienischen Manierismus. In der niederländischen Malerei hat man einen anonymen Künstler mit dem Notnamen »Meister mit dem Papagei« versehen, doch hat seine akademische Glätte wenig mit unserm Bild zu tun¹¹. Der Tiefenzug der Landschaft und ihre farbperspektivische Schichtung tritt erstmals bei Herri met de Bles (um 1500–1550/60) auf.¹² Ähnliche Staffagefiguren finden sich auf den Zeichnungen und Stichen der Brüder Jeronymus und Mattijs Cock¹³. In der Zusammenschau kann gesagt werden, dass die Madonna von Bigorio als Werk eines Antwerpener Malers um 1550 entstanden ist.

Würdigung

Ein schönes Bild. Schön geformt sind die heiligen Gestalten, die liebliche Mutter und der nackte Knabe mit dem schmalen Köpfchen, schön und glänzend die kräftigen Farben, schön und stimmungsvoll die abwechslungsreiche Landschaft.

Ein stilles Bild. Das Früchtestilleben mit dem Papagei bildet den Auftakt. Der fließende Umriss der Madonnengestalt hüllt das bewegte Kind ein. Die Staffageszenen – an sich dramatische Ereignisse – werden in lyrischer Empfindung in die friedliche Landschaft eingebettet.

Ein tiefsinniges Bild. Der Papagei, der ungelernt »Ave« oder »Chaire« sprechen kann, wird im Defensorium inviolatae virginitatis Beatae Mariae Virginis des österreichischen Dominikaners Franz von Retz (1343–1427), der sich auf die Etymologiae (12, 7, 24) des spanischen Kirchenvaters Isidor von Sevilla stützt, als Symbol der unverletzten Jungfräulichkeit Mariens aufgeführt. Oberdeutsche Maler wie Martin Schongauer und Hans Baldung Grien und die niederländischen Renaissancemeister fügten ihn deshalb gerne in ihre Madonnendarstellungen



Umkreis des Jan Massys, Maria mit Kind in Landschaft, New York, Privatsammlung.
Scuola di Jan Massys, Maria con Bambino in paesaggio, New York, raccolta privata.



Jan Gossaert, Maria mit Kind, Amsterdam, Kunsthandel.
Jan Gossaert, Madonnit con Bambino, Amsterdam, negozio d'oggetti d'arte.

ein¹⁴. Maria hält einen Apfel. Sie ist die neue Eva, die dem neuen Adam, Christus, das zum Zeichen des Heils gewordene Unheilszeichen reicht. «Evas Namen wende!» Der Knabe streckt sich nach dem Apfel aus und wendet sich zur Mutter zurück. Kreuzessehnsucht und Ölbergangst sind im kindlichen Bewegungsspiel vorausgenommen. Abweisung durch tafelnde Herbergsgäste und Flucht vor den Häschern des Herodes stehen unter dem Plan der Vorsehung, der seine Engel aussendet, sie sollen wachen über IHN auf allen Wegen.

Rainald Fischer

*RAINALD FISCHER, geb. 1921, 1940 Kapuziner, Studien in Schweizergeschichte, allgemeine Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität Freiburg/Schweiz 1947–1953, Dissertation: Die Gründung der Schweizer Kapuzinerprovinz, 1951–1972 Lehrer für Geschichte am Kollegium Appenzell, Mitarbeiter an der Appenzeller Geschichte, Autor des Bandes «Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell-Innerrhoden», seit 1976 in Luzern Beauftragter für Provinzgeschichte und Kunstdenkmäler, Konservator des Kapuziner museums Sursee.
Adresse: Kloster Wesemlin, CH - 6006 Luzern.*

Anmerkungen

- 1 Metodio da nembro, Salvatore da Rivolta e la sua cronaca, (Centro studi Cappuccini lombardi XIX) Milano 1973, S. 117: «... che gli apparve l'immagine della Santissima Regina del Cielo simile a quella, che si trova dipinta in un quadretto nella Chiesa del Bigorio, alla quale egli ha sempre havuto gran divotione». P. Salvatore da Rivolta (um 1563–1649) schrieb seine Chronik im zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts (S. XXX).
- 2 Klosterarchiv Bigorio: Ms C 2, S. 25. Kopie eines Manuskripts, das um 1650 nach Rom gesandt wurde, mit Nachträgen bis 1860. Zitiert bei Giovanni Pozzi, Santa Maria del Bigorio, Locarno 1977, S. 12.
- 3 Ms C 2, S. 27f.
- 4 Salvatore da Rivolta, S. 121.
- 5 Ms C 2, S. 27f. Eine erweiterte Legende mit Rückführung auf einen Herzog von Savoyen bringt P. Leone da Lavertezzo, S. Francesco d'Assisi nella Svizzera Italiana, Locarno 1928, S. 117–119, nach dem Wortlaut eines Artikels von Prof. Giovanni Anastasi (HBLS I 359) in La Libertà 1889. Die Partie über Bigorio ist verfasst von P. Bernardo da Faido.
- 6 P. Egidi, Emanuele Filiberto, vol. II 1559–1580, Torino 1928, S. 174–178.
- 7 Klosterarchiv Bigorio: Inventari 1839 und 1841.
- 8 Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882–1897, Basel 1948, S. 97.
- 9 Abbildungen 2 und 3 nach Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Bd. VII und Bd. VIII.
- 10 Die »figura serpentinata« mit ihrer geschraubten Abfolge der Körperachsen ist ein typisches Kennzeichen des Manierismus.
- 11 Max J. Friedländer, Der Meister mit dem Papagei, Phoebus 2 (1948/49), S. 49–54. Abbildungen 4 und 5.
- 12 Heinrich Gerhard Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeichen des Manierismus, 2 Bde., Graz 1969, Abbildung 6.
- 13 Abbildung 7.
- 14 Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Spalten 1206, 1216.