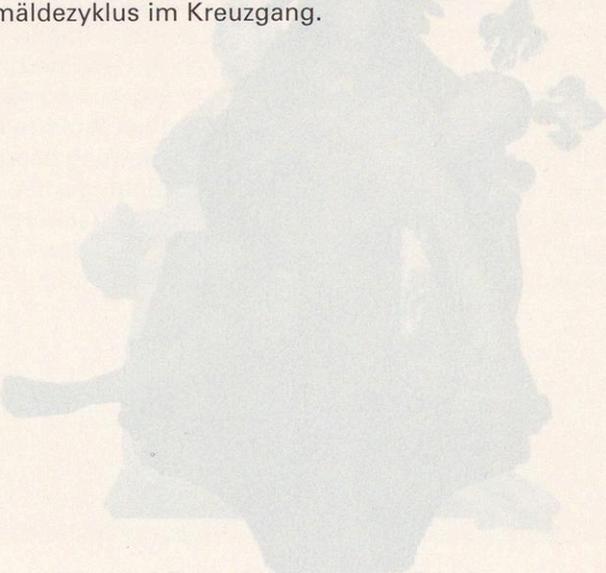


Kunst im Kapuzinerinnenkloster Gerlisberg

von Heinz Horat

Ein halbes Jahrtausend Geschichte ist im Kapuzinerinnenkloster auf dem Gerlisberg in Luzern auf Schritt und Tritt überall spürbar präsent. Einmal im kollektiven Gedächtnis der Schwestern, welche die Traditionen der Frauengemeinschaft weitertragen, aber auch dank der im Kloster aufbewahrten Gegenstände und Kunstwerke, die sich hier im Laufe der Jahrhunderte angesammelt haben. Dieser Funktion des Klosters als Ort der Kulturbewahrung und der Kulturpflege gilt der vorliegende Artikel, denn hier sind Kunstwerke erhalten geblieben, die einerseits eigens für das Kloster geschaffen worden sind, und andererseits nicht mehr existieren würden, wären sie nicht von den Schwestern aufgenommen und gepflegt worden. Kulturgut hat sich angesammelt, das von einer bestimmten Zufälligkeit des Entstehens und Bewahrens zeugt, ganz im Sinne der «armen Frauen des hl. Franz», die beschenkt wurden und ihre Räume zur Aufbewahrung von Objekten gerne zur Verfügung stellten. Neben solchen Kunstwerken richten wir unser Augenmerk auf Werke, welche als Geschenke von Schwestern oder ihren Angehörigen in das Kloster gelangt sind. Weiter wollen wir jene Gegenstände beschreiben, die als typisch für ein Frauenkloster und besonders für dieses Kloster gelten können, und schließlich weisen wir auf das künstlerische Herzstück des Klosters hin, den Glasgemäldezyklus im Kreuzgang.



Im oberen Kreuzgang hat eine zierliche, nur 37 cm hohe spätgotische Figur einen schönen Platz erhalten. Es ist eine polychrom gefaßte Pietà, in der Barockzeit ergänzt durch den Kreuznimbus Christi und die Krone mit Strahlenimbus der Schmerzensmutter (Abb. 1a). Eine Stelle in der Klosterchronik sagt uns mehr über dieses Werk. Unter dem Jahr 1619 ist zu lesen: «Auch hat der wohl ehrwürdig geistlich Herr Melchior Suter, Chorherr und Quotidianer (Tagesoffiziant) deß Lobl. Stifts S. Michaelis zuo Münster (Beromünster) ihm Ergeuw in daß Gottshauß verehrt daß wunderthättige Mariabild auß dem Gormund, wellches so vill und große Wunder gewürcket, und ist unuß einkommen, da man die alte Kirchen geschlißen und ein neuwe erbauwen laßen, sollches ist ein Vesperbild, wie unser Liebe Frau Unseren Lieben Herrn under dem Crütz sitzent auf der Schoß hat, darbey seindt auch alle Waffen deß bitter Leidens und Sterbens Christy. Diser trostreiche Schatz ist in dem Bethauß der Innern Kirchen zuo sehen.»¹



Abb. 1a
Pietà. Ehemaliges Gnadenbild der Wallfahrtskapelle Gormund, Neudorf, um 1510.

1 Klosterarchiv Gerlisberg Luzern (= KIAG), Klosterchronik I, 52.

Die Wallfahrtskapelle Gormund in der Gemeinde Neudorf, wo eine Pietà als Gnadenbild große Verehrung fand, wurde am 7. Februar 1509 zu Ehren von Mariae Mitleiden geweiht². Hundert Jahre später war die Kapelle baufällig geworden und vermochte kaum mehr einen Drittel der Pilger zu fassen. Darum beschloß der Kollator der Kapelle, das Chorherrenstift Beromünster, das Gotteshaus zu erneuern und zu vergrößern. 1612 wurden die Arbeiten ausgeführt, die Bildschnitzer Melchior und Heinrich Fischer schufen die neuen Altäre. Das Gnadenbild, «welches seltsamerweise nicht mehr das ursprüngliche aus der Zeit um 1500 ist», wie sich schon Adolf Reinle wunderte, wurde damals ersetzt, wahrscheinlich, weil es für die nun doch sehr große Kapelle zu klein und zu zierlich schien. Wohin das spätgotische Original gelangte, war bisher nicht bekannt. Nun ist es im Kloster Gerlisberg wieder zum Vorschein gekommen, wie die Klosterchronik berichtet. Der Typus der Pietà stimmt mit dem Kapellenpatrozinium überein, auch läßt sich die Skulptur aus stilistischen Gründen in das beginnende 16. Jahrhundert datieren, die in der Chronik erwähnten Leidenswerkzeuge Christi aber sind nicht mehr vorhanden. Vergleicht man nun das wieder gefundene Gnadenbild von Gormund mit der um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen, noch heute in Gormund vorhandenen Pietà, stellt man eine deutliche formale Verwandtschaft fest³ (Abb. 1b). So betrachtet ist das ursprüngliche Gnadenbild nicht ganz aus der Kapelle verschwunden, sondern barock kopiert und interpretiert worden.



Abb. 1b
Pietà. Skulptur in der Wallfahrtskapelle Gormund, Neudorf, 1. Hälfte 17. Jahrh.

- 2 Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. II-VI. Basel 1953-1963. (= Kdm LU) IV, 264-69.
- 3 Kdm LU IV, 268-70. Die Pietà in Blatten ist in die Zeit um 1680 gewiesen und mit guten Gründen Michael Hartmann zugeschrieben worden.

Auf ganz ähnliche Weise gelangte 1817 auch ein prächtiger, lebensgroßer gotischer Kruzifixus in das Kloster (Abb. 2). Wiederum erzählt die Klosterchronik die Geschichte:⁴ «...Der wohlehrwürdigen Frau Mutter wurde von einer Frau und gottselligen Jungfrau ein ... beträchtliche Verehrung angetragen, nemlich ein Cruzifix, an welchem unser göttliche Erlöser in manlicher Größe sterbendt daran hangte. Dieses Kreütz wahr in dem Hof in der Todtenkapel. Da man aber ein gantz neü Todtencapel sambt ein Todtenhaus im Hoof erbaute, ist in dem Altarblad ein Cruzifix gemahlt worden, und dan hat man das grose Cruzifix vernichten wollen. Dieses hat obgedacht fromme Jungfrau vernommen, hat inständig angehalten, das man es ihro geben möchte, welches man ihro geschenckt. An disem himmlischen Geschenck hate sye grosen Trost und in-niges Mitleiden. Weilen es aber so groß wahr, das sie es in ihrer kleinen Behausung schier nicht versorgen könnte, hat sie es der Frau Mutter zu wüssen lassen, sie wolle das Cruzifix, wan sie es verlangen, in unser Kloster geben, wenn ihr die Frau Mutter dargegen nur ein kleineres Cruzifix geben. Mit Freuden hat die Frau Mutter alles bewilliget, was dieser Jungfrau gehört. Nachdem man diese grose Bildnus zum Kloster gebracht, hat die Frau Mutter wohl gesehen, das solche nothwendig solte renoviert werden, hat demnach diese gekreüzigte Bildnus unsers göttlichen Heilands aus ihrem Leibding aufs neü fassen und in allem verbessern lassen... Nachdem wie oben gemelt worden das grose Cruzifix widerum neü gefaßt wahr, ist es den 13ten Wintermonat in dem Kreüzgang vor der Kranckenstuben ußen aufgerichtet worden. Den 16ten Wintermonat, nemlich an einem Sonntag, haben wir zu dieser schmerzvollen Bildnus Unseres göttlichen Erlösers ein Umgang gehabt. In der Kirchen, wo der Anfang zu demselben ist gemacht worden, haben die Musicanten den xaverianischen Liebsseüfzer 'Ich lieb dich, o Herr, und nicht darum, das ich durch die Lieb in den Himmel komm' gesungen, und nach Beschluß desselben seind alle vor dem gekreüzigten Heiland auf Ihre Knye niedergefallen und Jesum Christum angebetet. Nach dieser Anbettung hat die Frau Mutter ein anmüthiges Gebett aus dem sogenannten Baumgartlin, in welchem alle h. Glider Christi begrüßt worden, laut gesprochen. Nach Vollendung dessen haben alle die Ehren und Danckbarkeit der hl. 5 Wunden Unseres göttlichen Heilands, 5 Vatter Unser und so vill Ave Maria gebettet...»



4 KIAG Klosterchronik I, 625.

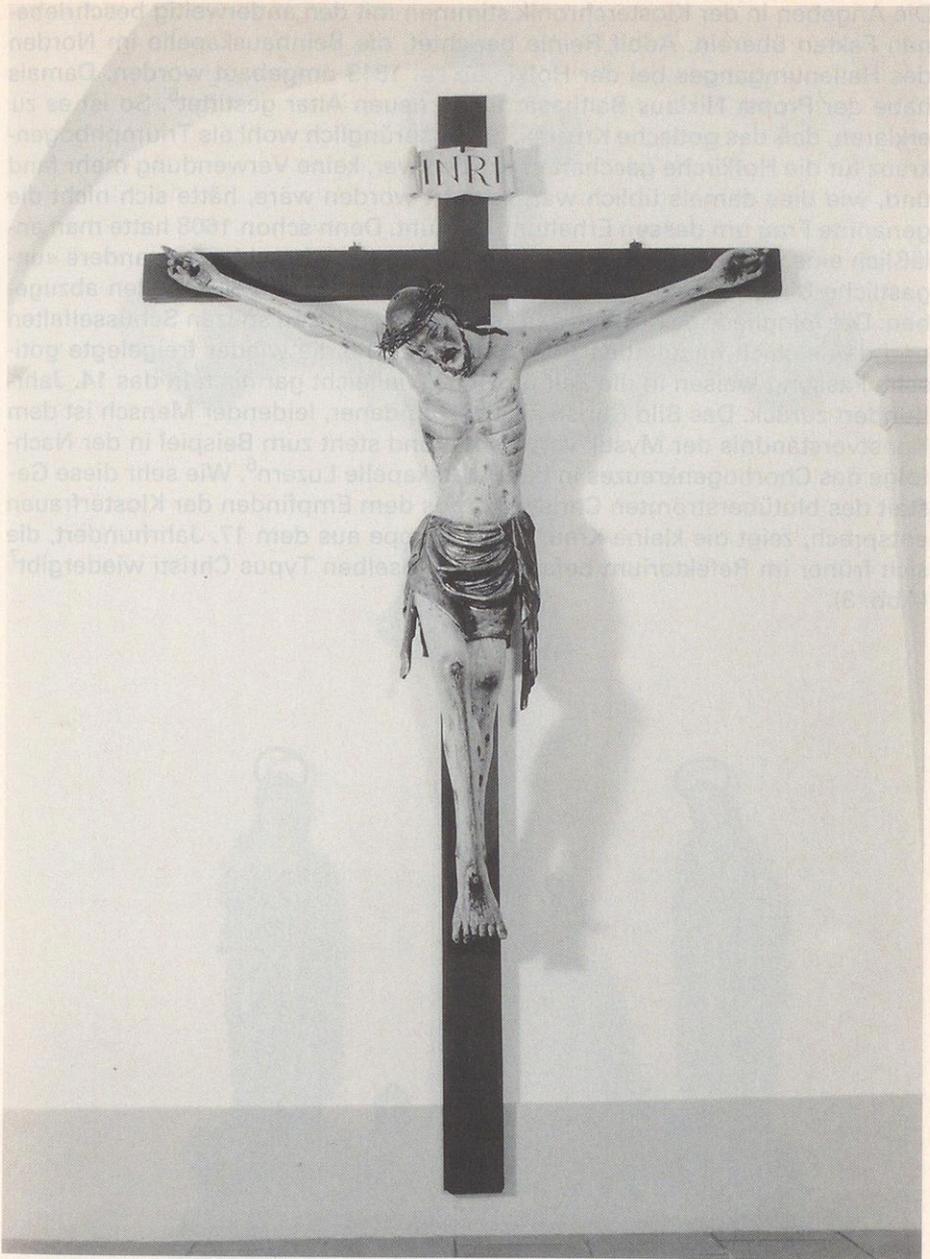


Abb. 2
Christus am Kreuz. Gotischer Kruzifix, um 1400.

Die Angaben in der Klosterchronik stimmen mit den anderweitig beschriebenen Fakten überein. Adolf Reinle berichtet, die Beinhauskapelle im Norden des Hallenumganges bei der Hofkirche sei 1813 umgebaut worden. Damals habe der Propst Niklaus Balthasar einen neuen Altar gestiftet⁵. So ist es zu erklären, daß das gotische Kruzifix, das ursprünglich wohl als Triumphbogenkreuz für die Hofkirche geschaffen worden war, keine Verwendung mehr fand und, wie dies damals üblich war, zerstört worden wäre, hätte sich nicht die genannte Frau um dessen Erhaltung bemüht. Denn schon 1608 hatte man anlässlich einer früheren Renovation der Totenkapelle beschlossen, andere «ungastliche Bilder» zu entfernen und einen Teil davon in Feldkapellen abzugeben. Der feingliedrige Korpus, das Lendentuch mit den spitzen Schüsselfalten und den seitlich hängenden Röhrenfalten sowie die wieder freigelegte gotische Fassung weisen in die Zeit um 1400, vielleicht gar noch in das 14. Jahrhundert zurück. Das Bild Christi als geschundener, leidender Mensch ist dem Kunstverständnis der Mystik verpflichtet und steht zum Beispiel in der Nachfolge des Chorbogenkreuzes in der Peterskapelle Luzern⁶. Wie sehr diese Gestalt des blutüberströmten Christuskorpus dem Empfinden der Klosterfrauen entsprach, zeigt die kleine Kreuzigungsgruppe aus dem 17. Jahrhundert, die sich früher im Refektorium befand und denselben Typus Christi wiedergibt⁷ (Abb. 3).

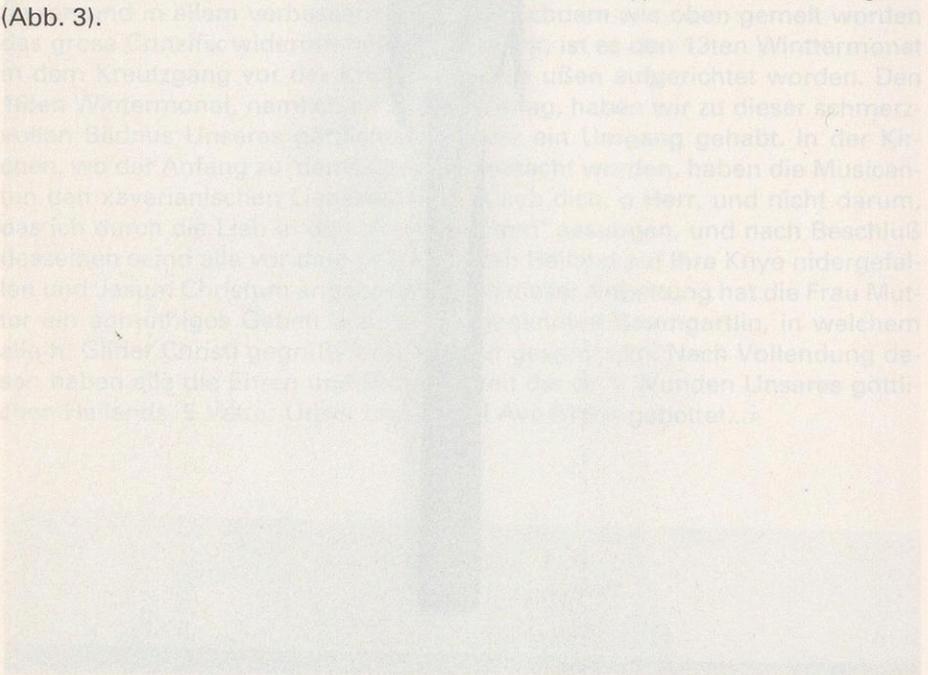


Abb. 3
Christus am Kreuz, Gorescher Kruzifix, um 1400

5 Kdm LU II, 198.

6 Höhe des Christuskorpus 157 cm. Kdm LU II, 283; VI, 414.

7 Kreuz und Kruzifix können in die Zeit um 1700 datiert werden, die Assistenzfiguren dürften im 1. Drittel des 17. Jahrhunderts entstanden sein. Höhe des Kreuzes 74 cm.

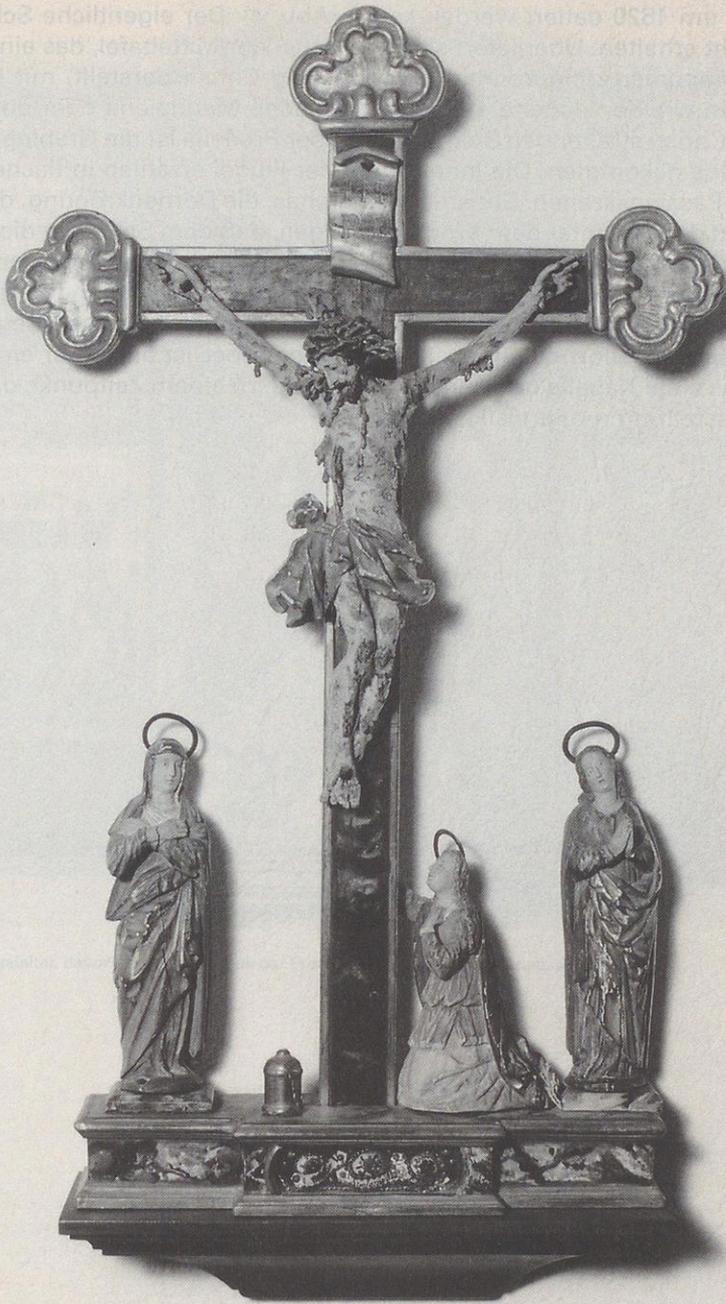
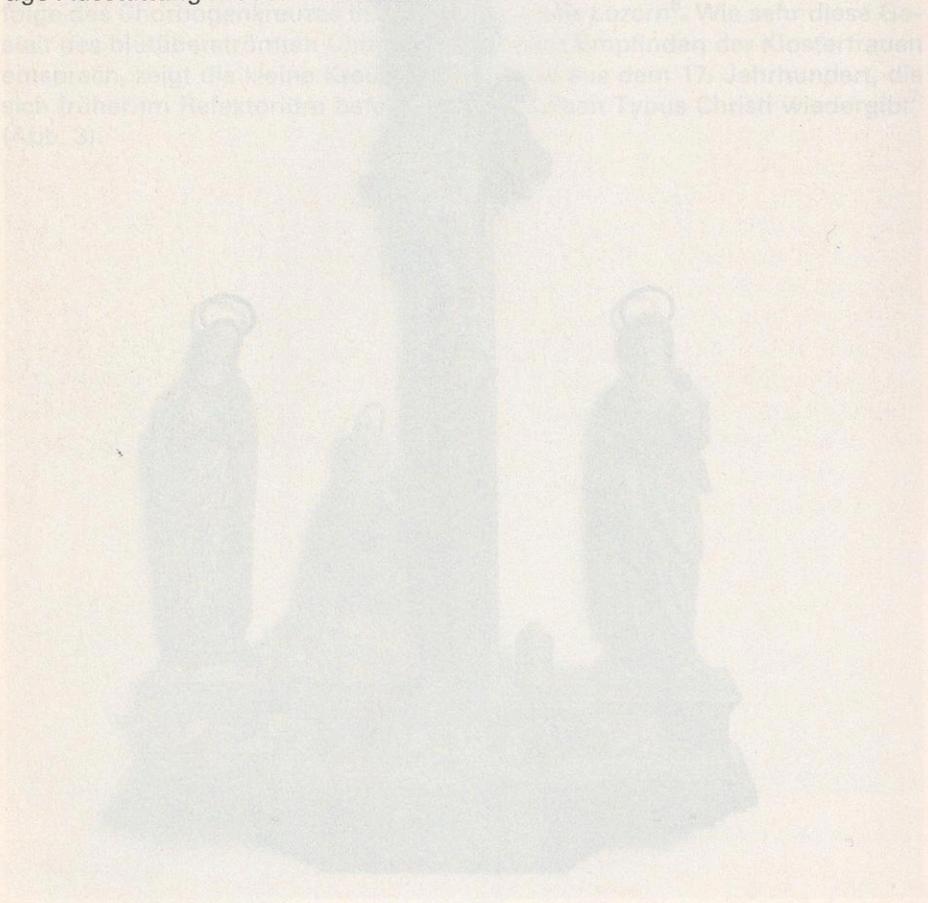


Abb. 3
Kreuzigungsgruppe, 17. Jahrh.

Ebenfalls von sehr guter Qualität ist ein kleiner gotischer Flügelaltar, der in die Zeit um 1520 datiert werden kann⁸ (Abb. 4). Der eigentliche Schrein hat sich nicht erhalten. Überliefert sind das Relief der Mitteltafel, das eine dramatisch komponierte, figurenreiche Kreuzigung Christi darstellt, mit lebhaften Gestalten wie der klagend sich hochringenden Magdalena oder den um die Kleider Christi streitenden Soldaten. Von der Predella ist die Grablegung Christi auf uns gekommen. Die Innenseiten der Flügel erzählen in flachem Relief weitere Passionsszenen: Christus vor Kaiphias, die Dornenkrönung, die Geißelung und der Fall unter dem Kreuz. Sie zeigen, daß dem Schnitzer die um 1509 entstandenen graphischen Vorlagen aus der kleinen Holzschnittpassion von Albrecht Dürer bekannt gewesen waren. Woher das Altärchen stammt, ist nicht feststellbar. Es könnte zum originalen Bestand des frühen Beginenhauses im Bruch gehört haben, wahrscheinlicher aber ist auch hier eine Schenkung aus einer Kapelle oder einem Privathaus, zu einem Zeitpunkt, da die dortige Ausstattung modernisiert wurde.



8 Kdm LU II, 283; VI, 316. Heute werden die Reliefs in einem eigens hergestellten Glaskasten aufbewahrt. Höhe der Flügel 80 cm, Breite von Mitteltafel samt Flügeln 102 cm. 1961 von Georg Eckert restauriert, polychrome Fassung freigelegt.

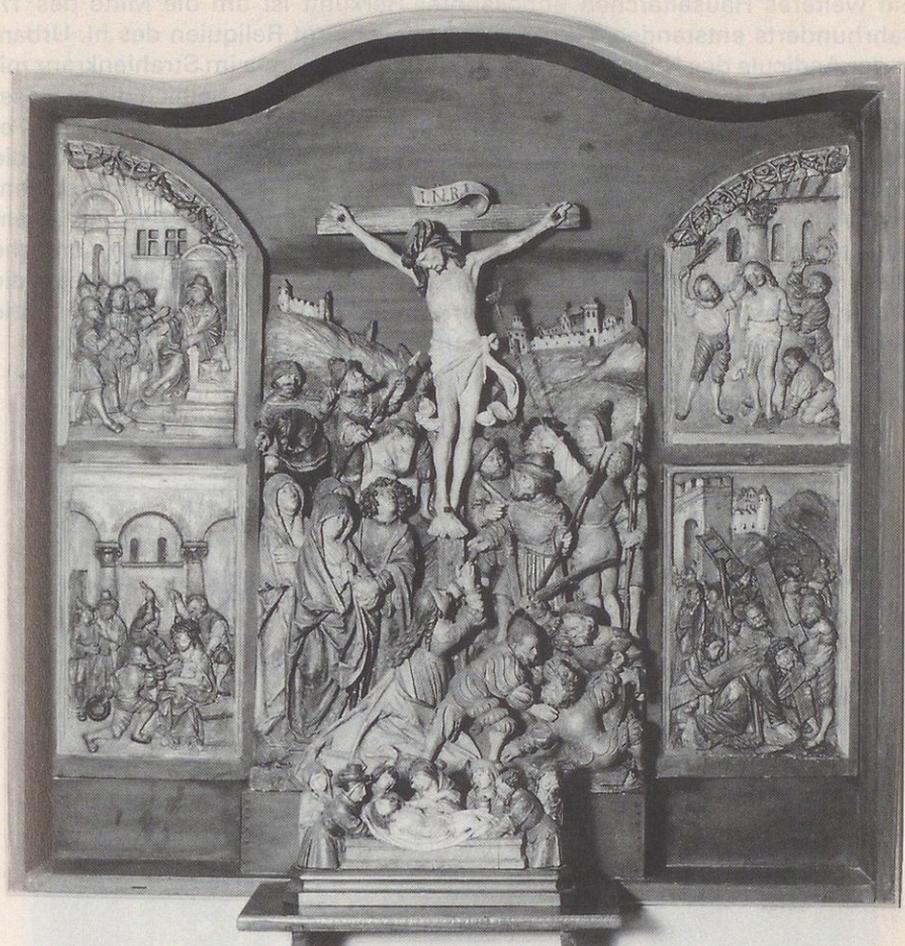


Abb. 4
 Gotischer Flügelaltar, davor ein Fragment aus der Predella, die Grablegung Christi, um 1520.

Abb. 5
 Abbildungen: Hans Holbein (Jüng.)'s Predellafragment in Luzern 1500-1501, Luzern 1500, 71-72 in: Hans Holbein (Jüng.)'s Predellafragment - Das Fragment eines 'Barnabas-Motivs' in der Geschichte der Kunst (1907), 124

Ein weiteres Hausaltärchen unbekannter Herkunft ist um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden (Abb. 5). Der Sockel birgt Reliquien des hl. Urban, in der Aedicula des Hauptgeschosses steht die Madonna im Strahlenkranz mit dem Christuskind, über ihr Gottvater und die Geisttaube. Seitlich die hl. Josef und Antonius von Padua, auf den Gebälkstücken über den Säulen die hl. Petrus und Paulus, als Bekrönung zwei kleine Reliquienmonstranzen und die Statue des hl. Johannes Nepomuk. Der Typus der auf der Mondsichel stehenden Madonna als Himmelskönigin mit Christuskind und Szepter folgt jenem der Patrona Lucernae, wie sie auf dem Hochaltarbild in der Kapuzinerkirche Wesemlin wiedergegeben ist und als in München hergestellte Silberstatue die Wallfahrtskirche Hergiswald ziert. Berühmtes Vorbild war ohne Zweifel die Patrona Bavariae von Hans Krumper, 1615, an der Residenz in München⁹.



Abb. 5
Gottfried Fägler hat vor ein Fragment aus der Fassade die Gestaltung Christi, um 1650

9 Abbildungen: Heinz Horat (Hrg.), *Renaissancemalerei in Luzern 1560-1650*. Luzern 1986, 71-72 (= Horat, *Renaissancemalerei*). Heinz Horat, *Hergiswald - Das Projekt eines «Sacro Monte»*, in: *Der Geschichtsfreund* 135 (1982), 124.

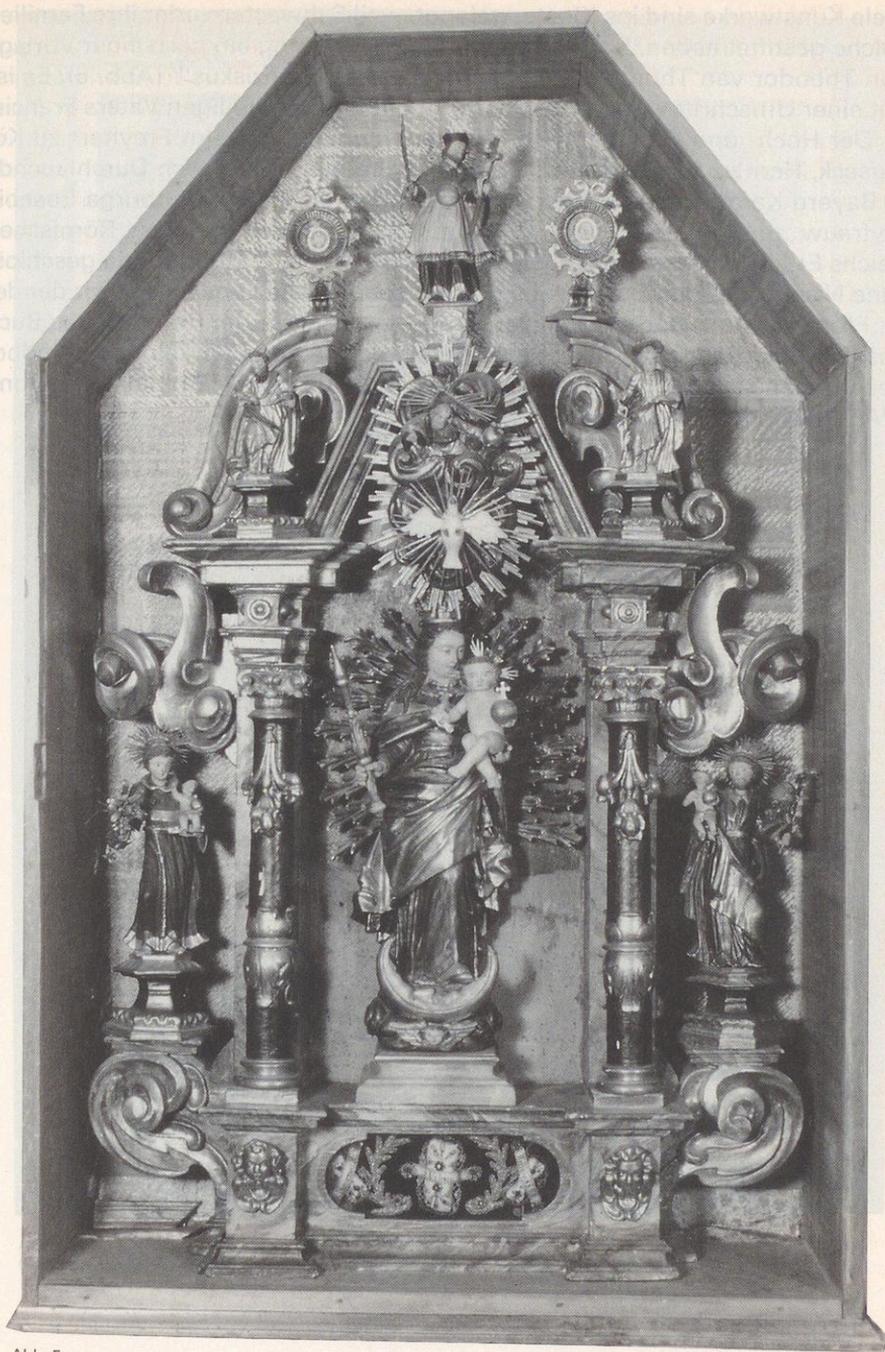


Abb. 5
Polychrom gefäßtes Hausaltärchen, Mitte 17. Jahrh.

Viele Kunstwerke sind ins Kloster gelangt, weil Schwestern oder ihre Familien solche gestiftet haben. So hängt im oberen Kreuzgang ein nach einer Vorlage von Theodor van Thulden gemaltes Bild des hl. Franziskus¹⁰ (Abb. 6). Es ist mit einer Umschrift versehen: «Wahre Abbildung des heiligen Vaters Francis- ci. Der Hoch- und Wohlgeboren Herr Herr Johann Wilhelm Freyherr zu Kö- nigseck, Herr zu Auladorff und Grafschaft Staufen. Ir Fürstlich Durchlauchte in Bayern Kammerer. Die Hoch und wohlgeborenen Frau Waltburga Eusebia Fryfrau zu Königseck und Auladorff, Geborne des Heiligen Römischen Reichs Erb Truchsesin Frye Zu Walburg 1631». Eine im Rundbogen geschlos- sene Nische gibt den Blick frei in eine südliche, herbe Landschaft, vor der der hl. Franziskus mit hochgeschlagener Kapuze steht, in den Händen das Buch des Ordensgründers und das Patriarchenkreuz. In den Zwickeln des Rundbo- gens finden sich die Wappen des Stifterehepaares, dazu die Initialen IW und WAE, dabei das Renovationsdatum 1781.



10 Horat, Renaissancemalerei, 82. Die Vorlage findet sich abgebildet bei Servus Gieben OFMCap, Francesco di Assisi nella Storia. Rom 1983, Bd. II, 336.

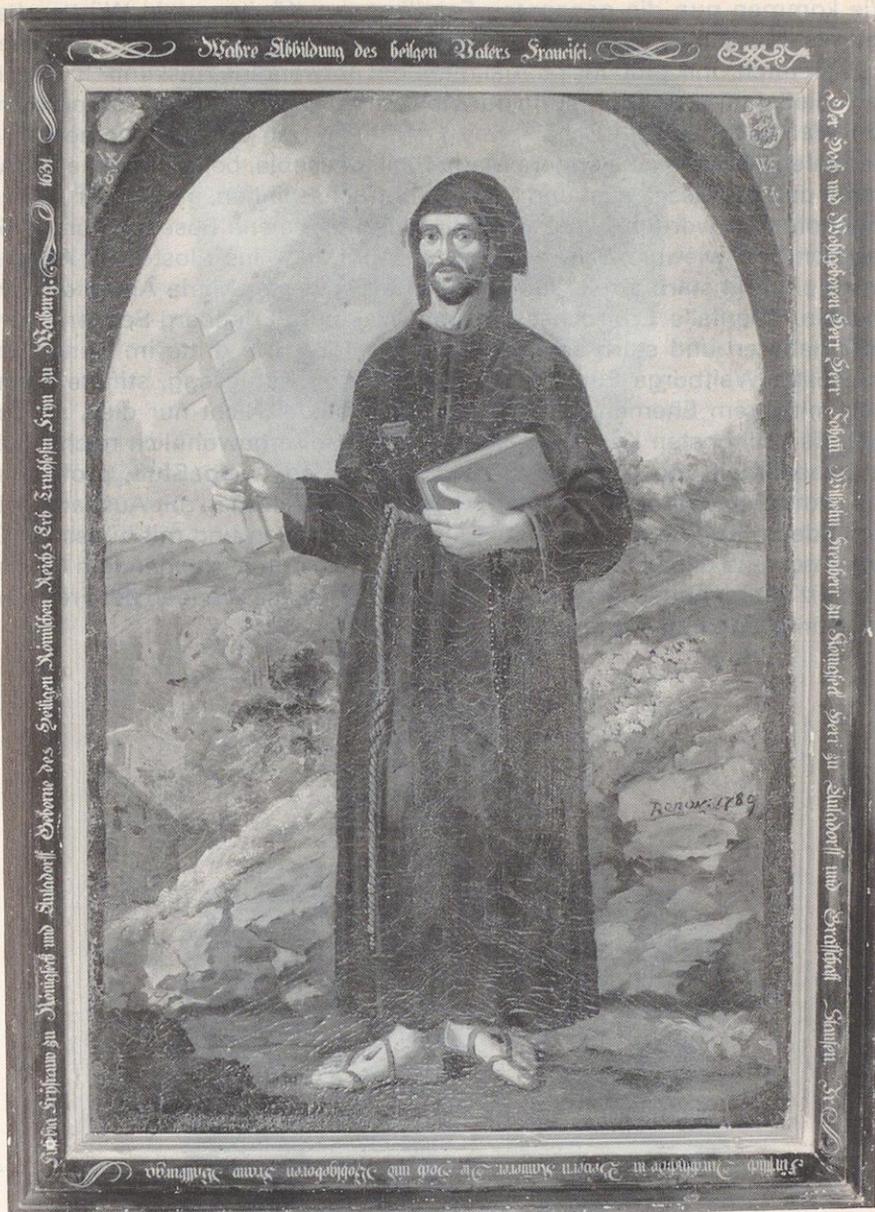
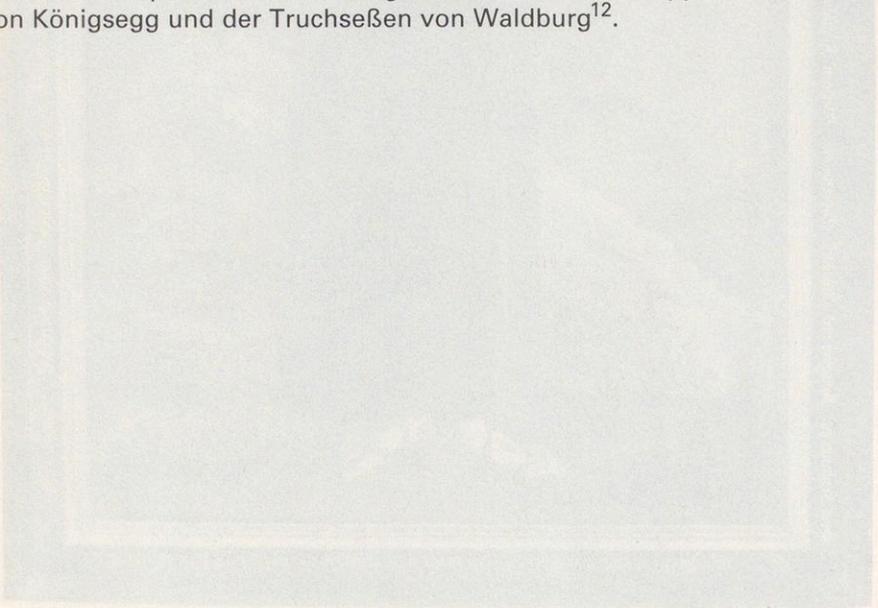


Abb. 6
Gemälde des hl. Franziskus als Ordensgründer und Patriarch, 1631.

Wie kommen nun die genannten Familien von Königsegg in Württemberg und Waldburg in Schwaben dazu, dem Kloster im Bruch ein Bild zu schenken? Die Klosterchronik gibt uns einmal mehr die notwendige Auskunft¹¹: «Es sind auch dieß Jahr auß Anordnung der wohlehrwürdigen Vätteren Cappuzinern von Wahlburg bey der Schär zwey Freyfreulin, die eine mit Namen Maria Magdalena Eusebia, die andere Maria Sibilla Eusebia, beide leibliche Schwösteren und mit Geschlecht und Namen Erbtruchsesinnen, ins Kloster auf- und angenommen worden...» Schwester Maria Magdalena Eusebia wurde 1598 geboren, trat wie ihre Schwester am 6. April 1624 ins Kloster St. Anna im Bruch ein und starb am 3. Juni 1625. Ihre Schwester Maria Antonio Sibylla Eusebia, ebenfalls Erbtruchsessin von Waldburg-Friedberg-Scheer, wurde 1597 geboren und starb am 27. Dezember 1654. Die dritte im Bunde, ihre Schwester Waltburga Eusebia, verheiratete von Königsegg, stiftete zusammen mit ihrem Ehemann das genannte Gemälde. Nicht nur dies, sondern auch den schönsten Kelch des Klosters, eine außergewöhnlich reiche Goldschmiedearbeit von Augsburg, mit gotisierendem Vielpaßfuß, profiliertem Vasenknauf und durchbrochenem Korb (Abb. 7). Alles ist, mit Ausnahme der vergoldeten Kupa und der Kanten, in Silber belassen und mit hübschen Ornamenten und den Leidenswerkzeugen Christi in durchscheinendem Grubenschmelz übersponnen. Am Fuß in gleicher Technik die Wappen der Freiherren von Königsegg und der Truchseßen von Waldburg¹².



Bildnis des hl. Franziskus als Schutzpatron der Truchseßen und Freiherren

11 KIAG Klosterchronik I, 57 u. 633.

12 Kdm LU II, 290. Höhe 24,3 cm, Beschau Augsburg, R3 Nr. 132, Meistermarke von Jakob Miller d. Ä. (1548-1618), R3 Nr. 403.



Abb. 7
Augsburger Kelch, um 1600.

Auch die prächtige Madonnenstatue im inneren Chor hat ihre ganz besondere Geschichte (Abb. 8). Die Klosterchronik berichtet, Schwester Maria Michaela Viktoria, eine Tochter der Luzerner Patrizierfamilie Pfyffer, sei am 13. Juni 1707 ins Kloster eingetreten¹³. Sie sei sehr krank gewesen und habe darum gebeten, rasch, ohne die übliche Probezeit, in die Klostersgemeinschaft aufgenommen zu werden. Dies wurde ihr gewährt, der Generalobere von Freiburg im Breisgau gab ihr die Profeß. Schon drei Monate später, am 29. September 1707, starb sie, 16 Jahre alt, nach nur 15 Wochen im Orden, nicht ohne ihre Dankbarkeit mit einem Geschenk von 500 Gl. für ein Marienbild kundgetan zu haben. So trägt denn diese anmutige Madonnenstatue, die in Augsburg bestellt wurde und 1709 im Kloster eintraf, am versilberten Sockel das Pfyfferwappen der verstorbenen Stifterin. Ein Schriftband wiederholt die Stelle aus dem Hohelied, 1, 15: «Tota pulchra es Amica mea...». Interessant ist es nun, den Typus der Madonnenfigur näher zu betrachten. Es handelt sich um die sogenannte Madonna vom Siege, Maria als Himmelskönigin mit dem Jesuskind, das mit einem Kreuzstab die sich um die Weltkugel windende Schlange tötet¹⁴. Die von den Jesuiten betreute Große Marianische Kongregation in Luzern besaß eine solche in Silber getriebene lebensgroße Statue, die 1707 in Augsburg hergestellt wurde. Diese weit herum bekannte Figur wurde 1798 eingeschmolzen, die zeitgleiche kleinere Statue bei den Schwestern im Bruch hat die damalige Kriegskontributionskampagne überlebt.

13 KIAG Klosterchronik I, 185-187. Höhe der Statue 122 cm.

14 Mathilde Tobler, «Wahre Abbildung». Marianische Gnadenbildkopien in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz, in: *Geschichtsfreund* 144 (1991), 365 (= Tobler, «Wahre Abbildung»). Zur Kopie in Wiesenberg: Hans von Matt, *Votivkunst in Nidwalden*, Stans 1976, 65.

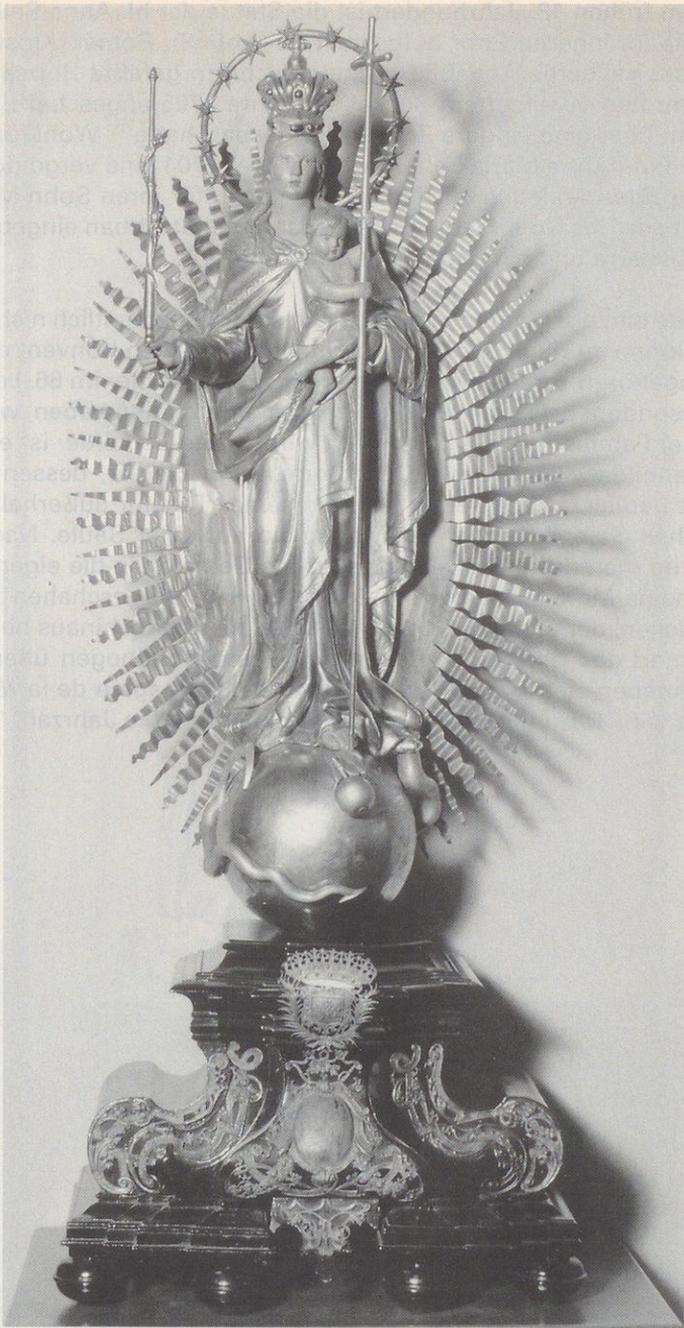


Abb. 8
Statue der Madonna vom Siege, um 1708.

Ebenfalls im frühen 18. Jahrhundert ist die Statue der hl. Anna Selbdritt entstanden, die im inneren Chor aufgestellt ist (Abb. 9). Gemäß Klosterchronik wurde dieses «silberne Annabild», eine polychrom gefaßte Holzskulptur auf getriebenem und versilbertem Sockel, im Jahre 1705 angeschafft, nachdem der Konvent über eine längere Zeit hierfür gespart hatte¹⁵. Wohl für diese Figur stiftete Frau Anna Maria Schumacher-Meyer 1704 eine vergoldete Krone, mit dem einzigen Anliegen, die Nonnen möchten für ihren Sohn Moritz Leodegar beten, der ins Noviziat der Zisterzienserabtei St. Urban eingetreten war, damit er ausharre und ein gottseliges Leben führe¹⁶.

Ein Gemälde bildet zwar die Stifter ab, doch sind sie namentlich nicht bezeichnet. Eine Nonne im Habit der Kapuzinerinnen dürfte dem Konvent des Bruchklosters angehören, ihre Eltern, der Vater im 56., die Mutter im 66. Lebensjahr, werden besondere Beziehungen zum Piemont unterhalten haben, wie dies für die Luzerner Familie Amrhyn überliefert wird¹⁷. Das Gemälde ist eine Kopie des Gnadenbildes von Mondovì, Vicoforte¹⁸. Ein Ziegler, dessen Geschäft nicht recht gedieh, errichtete auf Anraten seiner Tochter außerhalb der piemontesischen Stadt Mondovì ein Marienbild auf einer Säule. Nach einiger Zeit übertrug man das etwas abseits situierte Gemälde in die eigens erbaute Kirche «Regina Montis Regalis» in Vicoforte. Hier nun geschahen zahlreiche Wunderzeichen, der Wallfahrtsort wurde über die Region hinaus bekannt. Die Madonna und das Christuskind sind von einem Rundbogen überhöht, auf dem geschrieben steht: «Il verissimo ritratto dell'immagine de la Madona dil Mondovì a Vic.» Dazu der savoyardische Knoten und die Jahrzahl 1651.

15 KIAG Klosterchronik I, 176. Höhe der Statue 77 cm.

16 KIAG Klosterchronik I, 175 u. 176. Wahrscheinlich handelt es sich um jene Krone, die heute von der spätgotischen Pietà aus Gormund getragen wird.

17 Im genannten Zeitraum ist Schwester Caritas Amrhyn überliefert, Profeß am 3. Mai 1645, gestorben am 31. August 1662.

18 Abb. vgl. Horat, Renaissance-malerei, 91. Tobler, «Wahre Abbildung», 53.



Abb. 9
Statue der Mutter Anna Selbdritt, 1705.

Weniger berühmt ist das Gnadenbild Maria Pötsch, das 1696 durch ein Wunder aufsehen erregte¹⁹ (Abb. 10). Nach der Sonntagsmesse vom 4. November soll ein Bauer beobachtet haben, wie aus den Augen der Muttergottes Tränen flossen und ihr Antlitz einen schmerzlichen Ausdruck annahm. Das Tränenvergießen hielt bis zum 8. Dezember an. Schon im folgenden Jahr ließ Kaiser Leopold I. angesichts der immer noch drohenden Türkengefahr das Gemälde aus dem ungarischen Dorf Pötsch (Pocs) nach Wien überführen, wo es schließlich im Stephansdom ausgestellt wurde. Die Klosterchronik berichtet schon für das Jahr 1698, Josef Bürgisser habe dem Kloster eine Kopie dieses Gnadenbildes der hier nun Blut weinenden Madonna vermacht, und auch ein zweites, größeres, das von Josef Wissing gestiftet wurde, sei beim Wiener Bild berührt worden²⁰. Eines dieser beiden Bilder hat sich im Kloster noch erhalten²¹. Schon früh muß also die Legende des weinenden Gnadenbildes durch das Motiv der Bluttränen erweitert worden sein, denn auch eine andere, etwas jüngere Kopie in der Kapelle Siebeneich in Obwalden stellt die blutweinernde Madonna dar²².

19 Tobler, «Wahre Abbildung», 44.

20 KIAG Klosterchronik I, 163.

21 Öl auf Lw., 61x44,5 cm.

22 Tobler, «Wahre Abbildung», 47.



Abb. 10
Kopie des Gnadenbildes Maria Pötsch, 1698.

Kopie des Gnadenbildes Maria Pötsch, 1698.

32 Tobias: Wärrne-Abbildung, 210, 224.

34 Gnadenbild Luzern (= STÄT), Eisenach KZ 202, fol. 216. Eine am 28. Oktober 1824. Das Bild. Öl auf Lw., mit
1748/9.

38 Tobias: Wärrne-Abbildung, 46.

Verschiedene weitere Gnadenbilder sind gerade in mehreren Kopien ins Kloster St. Anna gelangt, so das berühmte Passauer Madonnenbild Mariahilf²³. 1698 ließ der damalige Klosterpfleger Johann Dietrich Balthasar im Garten des Klosters eine Mariahilf-Kapelle bauen und stattete diese mit einer Kopie des Gemäldes aus (Abb. 11). Das heute im Refektorium hängende Bild erwähnt Jost Dietrich Balthasar, seine Frau Anna Barbara Pfyffer von Altishofen und reiht ihre Söhne und Töchter als kleine Stifterfiguren auf²⁴. Vier der sechs dargestellten Töchter tragen den Schleier. Eine Kopie des ebenso berühmten Gnadenbildes Maria vom Guten Rat, in der Augustinerkirche Genazzano, ist auf der Rückseite mit einer Authentik versehen: «Attacta & Benedicta Stamb-sij / 24. Juni 1760 / P. Vigilus Gränicher». Die 1757 in das Zisterzienserkloster Stams im Tirol gelangte Kopie diente also als sekundäres Gnadenbild für das Gemälde in Gerlisberg²⁵.

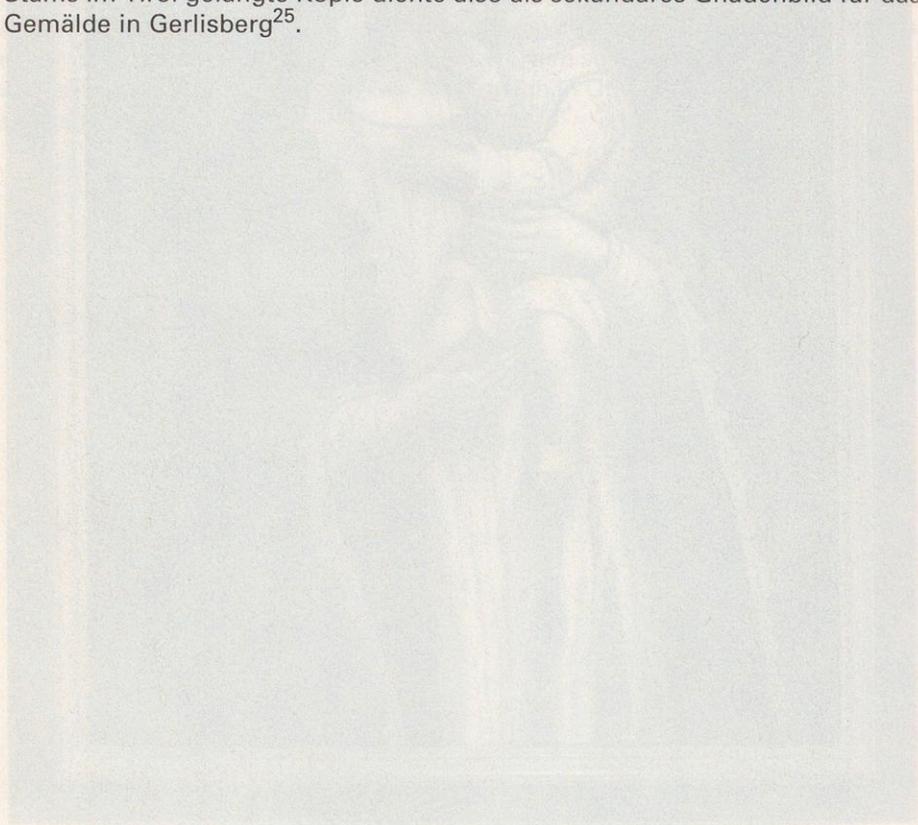


Abb. 11
Kopie des Gnadenbildes Mariahilf, 1698

23 Tobler, «Wahre Abbildung», 270, 334.

24 Staatsarchiv Luzern (= StAL), Ehebuch KZ 20.2, fol 216, Ehe am 26. Oktober 1654. Das Bild, Öl auf Lw., mißt 114x81 cm.

25 Tobler, «Wahre Abbildung», 40.



Abb. 11
Kopie des Gnadenbildes Mariahilf, 1698.

Eine besondere Verehrung erfuhr auch die Einsiedler Muttergottes. 1730 erneuerte der Luzerner Maler Johann Schindler eine gemalte Kopie der Madonna von Einsiedeln, ein Bild, das sich damals in der Totenkapelle befand und noch heute im Kloster vorhanden ist²⁶ (Abb. 12). Die Schwester Maria Josepha Theresia Ronca (1751-1823) litt während langer Zeit an einer schweren Krankheit und war 1776 dem Tode nahe. Da rief sie die Madonna von Einsiedeln an und wurde augenblicklich geheilt. Ein im Kloster aufbewahrtes Votivbild, das ihr zur zweiten Profeß im Jahre 1818 geschenkt wurde, schildert das damals bereits 30 Jahre zurückliegende Wunder²⁷.

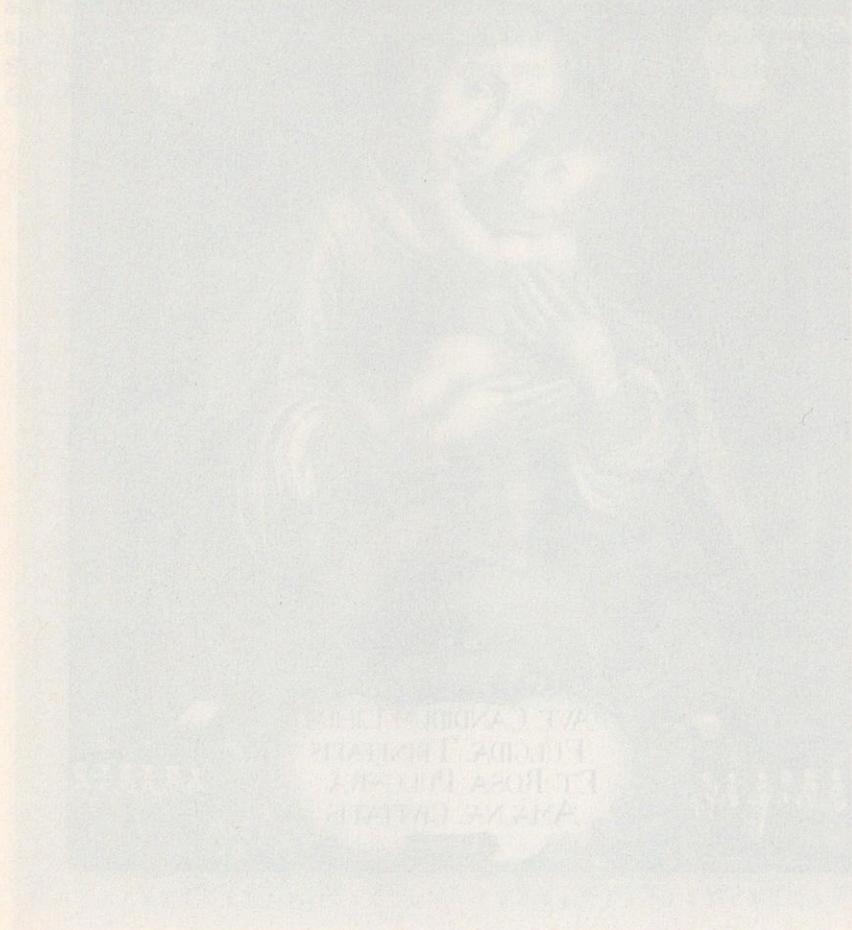


Abb. 12
Kopie des Grabbildes Mathilde Tobler 1898

26 KIAG Klosterchronik I, 233, Öl auf Lw., 132x59,5 cm. Tobler, «Wahre Abbildung», 235: Mathilde Tobler datiert das Bild ins frühe 19. Jahrh., doch scheint es mir mit dem von Johann Schindler erneuerten identisch zu sein. Wie alt das gemäß Klosterchronik darunter liegende Original ist, läßt sich gegenwärtig nicht feststellen.

27 KIAG Klosterchronik I, 450 u. 630. Tobler, «Wahre Abbildung», 233, 235. Öl auf Lw., 97x73,5 cm.



Abb. 12
Gemalte Kopie des Gnadenbildes von Einsiedeln, 1730 von Johann Schindler erneuert.

Derselbe Künstler Johann Schindler hat verschiedene andere Gemälde für das Kloster gemalt. Die Klosterchronik berichtet: «Ao 1730 in dem Monath Jenner d. 20. Tag hat der Mahler Herr Johann Schindler²⁸, Burger der Stadt Lucern, der wohlhehrwürdigen Frau Mutter Schw. Maria Regina Pfyffer ein Tafelen gemahlet und verehret, nemlich S. Catharina Marterin und S. Regina, welche bey dem Krankenletner auffgemahlt sind. Eß hat auch diser Herr Maria Einsidlen Bild in der Todten Capell widerumb erneüweret, renoviert und die Bildnuß des hl. Ertzengels Michaelis darin gemahlt, und noch mehr andere andächtige Gemähl dem Closter verehrt, damit er sambt seiner treuen liebsten Frau Maria Anna Fuchs und allen ihren Lieben Kinderen des Hl. Gebetts und aller guthen Werkhen möchten theillhaftig werden»²⁹. Das Gemälde der hl. Regina und Katharina bezieht sich ohne Zweifel auf die damalige Frau Mutter Regina Pfyffer, die auch die 1723 datierte Sonnenmonstranz in Auftrag gegeben hat³⁰ (Abb. 13).

28 Johann Schindler von Zug, bezeugt 1698-1736, malte in der Franziskanerkirche Luzern und im Bruchkloster. Kdm LU II., 228. StAL, Ehebuch KZ 21.1, fol 75, Ehe mit Maria Anna Fuchs am 24. November 1721 in der Hofkirche Luzern.

29 KIAG Klosterchronik I, 233.

30 Gemälde Öl auf Lw., 114x82 cm.



Abb. 13
 Gemälde der hl. Katharina und Regina, 1730 von Johann Schindler.

31 Öf auf Lw. 1730/18 am. Das Bild ist in zwei weiteren Exemplaren bekannt, das eine befindet sich im Kaiserlichen
 zentralen Archiv, das andere in der alten Kapelle des Franziskaner Klosters. Die beiden waf-
 garten Bilder werden in die Zeit um 1733 datiert und Johannes Brandenburg
 zugeschrieben. Der Zuger Bildhauer Johannes Brandenburg 1681-1730. Zug 1977. 141
 Fundliche Hinweis von Josef Gmünder.

32 Geboten am 14. Oktober 1813, Frau Müller 1718-1731, 1730-1733 und 1736-1739.

So sind recht viele Kunstwerke mit Schwestern in Verbindung zu bringen, etwa das Gemälde der hl. Margareta Maria Alacoque, einer Mystikerin von großem Einfluß auf die neuzeitliche Herz-Jesu-Verehrung³¹ (Abb. 14). Zur Zeit der Entstehung dieses Bildes, um 1720, war Frau Mutter Maria Margaretha Sebastiana Keller im Amt, welche den Vornamen ihrer heiligmäßigen Zeitgenössin trug³². Margareta Maria Alacoque trat 1671 in den Orden der Heimsuchung in Paray-le-Monial ein und starb 1690. Das Bild stellt die Erscheinung Christi am Fronleichnamfest 1675 dar, in der Margareta Maria Alacoque den Auftrag erhielt, für die Einführung des Herz-Jesu-Festes zu wirken. Obwohl Margareta Maria Alacoque erst 1920 heiliggesprochen wurde, hat ihre Verehrung schon früh eingesetzt, wie das Gemälde im Kloster Gerlisberg und seine Pendants bestätigen.



Abb. 14
Gemälde der hl. Margareta Maria Alacoque, um 1720 von Johannes Brandenburg

31 Öl auf Lw., 137x115 cm. Das Bild ist in zwei weiteren Exemplaren bekannt, das eine befindet sich im Zisterzienserinnenkloster Eschenbach, das andere in der alten Kapelle des Frauenklosters Muotathal. Die beiden unsignierten Bilder werden von Georg Carlen in die Zeit um 1723 datiert und Johannes Brandenburg zugeschrieben. Georg Carlen, Der Zuger Barockmaler Johannes Brandenburg 1661-1729. Zug 1977, 141. Freundlicher Hinweis von Josef Grünenfelder.

32 Geboren am 14. Oktober 1673, Frau Mutter 1718-1721, 1730-1733 und 1736-1739.



Abb. 14
Gemälde der hl. Margareta Maria Alacoque, um 1720.

Der Alltag der Klosterfrauen, die strenge Klausur, das feierliche Gotteslob, die geistlichen Lesungen und die praktischen Arbeiten im Dienste der Kirche, beeinflusste die Inhalte der im Kloster vorhandenen Kunstwerke sehr deutlich. Zu diesen für die klösterliche Frauengemeinschaft typischen künstlerischen Äußerungen gehören zuerst einmal Gemälde mit besonderen Bildinhalten. Es sind belehrende, symbolbeladene Bilder, welche auf ein klösterliches Publikum ausgerichtet sind, Andachtsbilder, die einerseits zur Kontemplation anregen, andererseits aber auch kräftig und nachdrücklich der Glaubensunterweisung dienen.

In diesem Umfeld ist ein ganz eigenartiges Gemälde zu situieren, ein großes Schutzengelbild, das in der Klosterchronik als jenes von Johann Schindler gemalte des Erzengels Michael bezeichnet wird, sofern das in der Chronik erwähnte mit dem hier beschriebenen Gemälde identisch ist, was angenommen werden darf³³ (Abb. 15). In der Nachfolge der von Dionysos Areopagita beschriebenen Engelshierarchie stellt es den Erzengel als direkte Bezugsperson des Menschen dar und belädt ihn mit äußerst komplexer Symbolik³⁴. Dionysos schreibt: «Und so muß endlich diese letzte Hierarchie der Fürstentümer, Erzengel und Engel, als die Grundordnung der schließlich ins Sichtbare Tretenden, durch die Kette ihres gegenseitigen Einwirkens auch den ihnen unter Menschen nachgebildeten Hierarchien vorstehen. Denn es soll nach abgestufter Ordnung das sie alle ursprünglich Bewegende möglichst beständig auch hier noch weitergegeben werden: das Emporführen und Hinwenden zu Gott, die Gemeinschaft und Vereinigung mit Ihm - und desgleichen die Ausstrahlung aus Gott, welche allen Hierarchien zuteil wird, allen gemeinschaftlich in Güte hingegeben, unter Wahrung ihrer heiligsten Ordnungsschönheit. Deshalb hat die heilige Gottesoffenbarung unsere menschliche Hierarchie den Engeln zugewiesen: sie nennt Michael den Fürsten des Judenvolkes und andere Engel die Fürsten anderer Völker.» Schließlich kommt Dionysos auf die bildlichen Gestalten der Engel zu sprechen. Er beschreibt die Menschengestalten der Engel und füllt sie mit Symbolen: «... So könnte man sagen, unsere Sehkraft deute den klarsten Ausblick zu den göttlichen Lichtstrahlen an... Die unterscheidende Kraft des Geruchsinnens deutet, so ließe sich weiter sagen, auf das Vermögen hin, auch Geistes zu wittern... Die Kraft des Gehörs deutet auf das Vermögen, urgöttliche Eingebungen zu empfangen und mit Verständnis aufzunehmen...».

Aufgrund solcher Vorlagen wird der Text entwickelt, der unser Bild umgibt. Dabei ist das Gemälde selbst die Illustration, die didaktische Wiedergabe des Textinhaltes, was dazu führt, daß es kaum stilistisch gewertet werden kann. Man zögert zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert, würde da nicht die

33 KIAG Klosterchronik I, 233. Öl auf Lw., 212x156 cm. Transkription aufgrund der Vorarbeiten von Frau Mathilde Tobler und Frau Margrit Früh. Das Bild war im Historischen Museum des Kantons Thurgau, Frauenfeld, ausgestellt.

34 Dionysos Areopagita, Die Hierarchien der Engel und der Kirche, Einführung von Hugo Ball, München 1955, 134-35 und 152-61.

Klosterchronik weiterhelfen und das Entstehungsjahr 1730 ausweisen. Der Text ist in einen Prolog, einen Dialog zwischen dem Schutzengel und dem Menschen und in einen Kommentar zur dargestellten Symbolik unterteilt:



Abb. 15
Gemälde des Schutzengels von Johann Schindler, 1730.

«Spruch zum Menschen wegen des Schutzengels

Mensch, gedenke, zu welcher Würde dich Gott erhob, daß er dir seine Engel gab, die dich durchs Leben beschützen, dich lehren, strafen und unterweisen, dich alle Zeit auf deiner Reise zum Tod zur Tugend anleiten. Darum befeißige dich seiner Lehre und wende dich niemals davon ab. Kein Tag vergeht, ohne daß er dich antreibt, dir über die vergangene Zeit Rechenschaft abzulegen, ob alle deine Worte, Werke und Gesinnung seiner Lehre und Tugend gemäß seien. Findest du nun an dir viele Fehler, so bessere sie geschwind. Es ist gefährlich, dies aufs Alter aufzusparen. Büße, solange du jung bist, erfreue deinen Engel mit frommem Leben, meide die Sünden, übe die Tugenden, sei gehorsam und folge seiner Lehre, damit er dich in den Himmel führe.

Der Schutzengel spricht

Mein Kind, achte auf meine Bitte, halte dich von Eitelkeit fern. Gott wohnt in dir, du bist seine Wohnung, Sorge dafür, dass du mit Tugend geziert seist. Wenn du zum Gebet in den Chor trittst, erhebe dein Herz und Gemüt zu Gott. Singe die Psalmen andächtig und schwinde den Geist zu Gott empor. Wenn du der Heiligen Messe beiwohnt, so gedenke, daß Gott selber gegenwärtig sei. Wenn du das heilige Sakrament empfängst, sei sehr demütig. Die Engel sind zu gering, solch göttliche Speise zu erhalten. Lobet also die göttliche Majestät, die euch solche Gnade erzeigt.

Die Seele oder der Mensch

Mein Beschützer, du hast mir viele Lehren gegeben, den Weg zu frommem Leben gezeigt. Unterweise mich noch in dem einen, daß ich im Schweigen nicht Fehler mache. Verschließe meine Zunge, daß sie mich nicht verführe. Weiche nicht von mir in der letzten Stunde, wenn ich in die Ewigkeit eingehe. Schrecklich ist jener Tag, wenn mein ganzes Leben auf der Waage liegt. Bewirke, daß mein Richter mir alsdann große Gnade erzeigt.

Der Schutzengel

Ich habe dich oft fleißig ermahnt, wie daß dein Gewissen wohl erkannt hat, daß du deine Zunge im Zaum halten sollst, sonst fliegt der innerliche Geist davon. Gib acht, was du reden willst, daß es die innere Ruhe nicht stehle. Zudem ermahne ich dich ernstlich, deine Profeß fleißig zu halten, die du mit Gelübde und Eid deinem Schöpfer, Erlöser und Gott versprochen hast. Was du deinem Schöpfer versprochen hast, soll unverbrüchlich gehalten werden. Wenn du das hältst, bin ich zufrieden und werde dich niemals verlassen.

Die Seele oder der Mensch

Großer Fürst und Engelsglanz, dir gebe ich mich ganz und gar. Verfüge über mich gemäß deiner Gewalt und behüte mich in Furcht und Hoffnung. Entziehe mir nicht deine große Hand, wenn der böse Feind gegen mich streitet. Solches habe ich schon oft gespürt, daher gebührt dir Lohn. Ich schäme mich aber über meinen Ungehorsam, sollte ich dir doch so dankbar sein. Hinfür will ich dich noch mehr lieben, mein Leben mehr in Tugend üben. Ich will bereit sein, deinen Willen und jenen der Obrigkeit zu vollziehen, meine Mitschwester zu lieben und zu ehren, ihnen zu dienen und ein gutes Beispiel zu geben. Deine Eingebungen will ich beser beachten und meine Gebrechlichkeit erkennen.

Der Schutzengel

Mein Kind, streite tapfer und unverzagt, Gott schickt dir starke Hilfe. Laß dich die Arbeit nicht verdrießen, es kommt die Zeit, welche du genießen wirst. Nutze die Zeit gut, laß sie nicht verschleichen ohne gute Werke, sonst würde es dich reuen. Die Brüder Engelchen sind alle Zeit um dich, das ist sehr lieblich. Siehe eifrig auf all dein Tun, denn wir Engel sehen es hier

auf der Erde. Verletze damit nicht unsere Augen und Ohren, so begleite ich dich zu den himmlischen Chören, um dich allezeit zu erfreuen mit Gotteslob in Ewigkeit. Samt der Schar aller Auserwählten Gott immerdar zu loben von Ewigkeit zu Ewigkeit, das soll dir Lust und Freude machen.

Spruch aus dem Mund der Nonne:

O Gott, du Schatz meines Herzens und mein Teil in Ewigkeit.

Spruch der kleinen Nonne (Einsiedlerin im Hintergrund)

Unter deinen Schutz und Schirm, heilige Mutter Gottes, fliehen wir.

Die Bedeutung der Kleidung des Schutzengels

Der grüne Rock bedeutet unseren christlichen katholischen Glauben, der mit Blumen der Tugenden geziert sein soll. Denn der Glaube ohne die Werke ist tot.

Das Chorröcklein bedeutet das Kleid der Unschuld, das wir in der Heiligen Taufe empfangen haben und vor den Richterstuhl Gottes bringen müssen. Der rote Rock bedeutet das Hochzeitsgewand, das wir in der Heiligen Profeß empfangen.

Die Goldspitzen bedeuten die Gnaden, mit denen wir im Heiligen Orden allezeit begossen werden.

Der blaue Gürtel bedeutet, daß alle unsere Werke mit Demut geziert sein sollen.

Die Stola (mit den Leidenswerkzeugen) bedeutet, daß unsere Seelen so oft weiß gemacht werden in der heiligen Kommunion, das heißt im Blut des Lamms.

Die Flügel bedeuten die Begierde nach Gott und den himmlischen Dingen.

Die vier Rosen mit den Geheimnissen (des Rosenkranzes: Verkündigung, Geburt Christi, Darbringung im Tempel, Grablegung) bedeuten unsere vier Gelübde (Armut, Gehorsam, Keuschheit, Beobachtung der Klausur).

Das Perlenhalsband bedeutet, daß wir das göttliche Offizium mit reiner Andacht verrichten sollen, geziert mit den Edelsteinen der Betrachtung der heiligen Passion Christi.

Der Lorbeerkranz bedeutet die Sanftmut und Geduld,

das krause Haar den Fleiß, aller äußerlichen Zierde abgestorben zu sein,

die Ohrengänge, allezeit auf die Zusprechungen Gottes zu hören und sie ins Werk zu setzen, der Schein über dem Haupt, sich guter Beispiele zu befehlen, besonders der Hilfe und Liebe zum Mitmenschen.

Der Schild bedeutet die Hoffnung auf die Vorbestimmung der ewigen Seligkeit. Das Geheimnis (des Rosenkranzes: mit Christus am Ölberg), daß wir unsere tödliche Angst und Todesfurcht in unserem letzten Sterbestündchen durch den blutigen Schweiß vereinigen.

Die weiße Zierde und die gelben Rosen an Füßen und Schenkeln bedeuten, daß wir alle unsere Werke mit reiner Meinung und aus Liebe zu Gott tun sollen.

Die grüne Wiese bedeutet das geistliche Zunehmen,

der Schein, zu welchem der Engel die Hand hebt, daß wir uns der Gegenwart Gottes befehligen sollen,

die Totenbahre samt ihrem Zubehör die Kürze des Lebens und die Betrachtung des Todes.

Das Schwesterlein bedeutet die ewige Verlobung der Nonnen mit Gott. Ihr Herz soll mit ihrem Bräutigam am Kreuz angefesselt sein mit Ketten und Schloß der unaufhörlichen Liebe.

Der Totenschädel bedeutet das Ende unseres Lebens, in welchem man, gegen das Böse kämpfend, das rechte Siegeskränzlein der ewigen Glorie erlangen kann.»

Demselben Maler Johann Schindler ist ein zweites Gemälde zuzuweisen, das ganz ähnlich gestaltet ist³⁵ (Abb. 16). Es zeigt Josef, der den Christusknaben an der Hand durch eine Landschaft führt. Engel halten Blumenkronen, Symbole des irdisch vergänglichen, christlich ewigen Lebens über beider Häupter und streuen Blumen auf die Erde, ein Symbol für das Paradies. Christus trägt einen Korb mit den Leidenswerkzeugen, in der anderen Hand eine Nelke, als «Nägelein» (Nagel) ein Symbol der Passion Christi. Im Hintergrund erscheinen nicht weiter lokalisierbare Burgen und ein felsiger Berg. Abgesetzt am unteren Bildrand reiht sich der Schwesternkonvent zur Prozession auf. Vorne die Novizenmeisterin Schwester Maria Ludovica Julia Maler mit dem Kreuz³⁶, gefolgt von fünf Novizinnen, dann 45 Nonnen und zuhinterst die Frau Mutter Regina Pfyffer³⁷.

Zwei andere Bilder gehören in dasselbe Kapitel der Glaubensunterweisung: Recht handfest und buchhalterisch im Falle der Ölbergszene, wo Christus von Gottvater die Zahl der 9000 Sünden präsentiert erhält, für die er sich aufzuopfern habe, während die Jünger schlafen und die Häscher herbeieilen. Darunter der Vierzeiler: «Komm Sünder kom und wohl betracht / was mir deine Sünden für Angst gebracht. / Der Vater spricht, schickst dich nicht drein, / so komt kein Mensch in Himmel ein»³⁸. Das andere kleine Bild zeigt den Gekreuzigten als Schmerzensmann mit offenen, blutenden Wunden. Darunter steht: «Christi Nott, Mönschheit bloß / Wunden tieff, Marter groß / Bitteren Tod, grimmi-ger Hertz Stos / Unerhörtes Leiden, wer kan / dich gnuosam beschreiben»³⁹.

35 Öl auf Lw., 133x96 cm, zwischen 1721 und 1723 entstanden.

36 Eintritt 10. Juni 1691, gestorben 15. Februar 1723.

37 Geboren 7. Oktober 1680, Eintritt 9. Oktober 1695, Profieß 11. Oktober 1696, gestorben 31. Dezember 1751, Frau Mutter 1721-1724 und 1727-1730.

38 Öl auf Lw., 99x73 cm. Das Bild ist im Kloster auch noch in einer Kopie vorhanden.

39 35x23 cm.



Abb. 16
Gemälde des hl. Josef mit dem Jesusknaben, Johann Schindler zuzuschreiben, um 1722.

Abb. 19
Gemälde des Kartäuserbrüderlichen Simplizius, 1681

Abb. 17
Rosentanzbild von Johann Schindler, 1722

Abb. 20
Hans Jakob Achermann, Die Kartäuserbrüderlichen und ihre Tugendschulen in der schweizerischen Gegend um
toma Konstanz, Siena 1975, 187. Authentik vom 4. März 1982.

Abb. 18
Kartäuserbrüderlichen
1722

Zwei im Stichbogen geschlossene bemalte Holztafeln haben die Predellen der Seitenaltäre in der Volkskirche geziert. Diese Stuckmarmoraltäre befinden sich heute zusammen mit dem Hochaltar und der Kanzel in der Kirche der ehemaligen Zisterzienserinnenabtei Rathausen⁴⁰. Das von Johann Schindler gemalte und signierte Bild der Rosenkranzmadonna mit Dominikus und Katharina von Siena, stellt die weit verbreitete Legende dar, wie die von Engeln umgebene, in den Wolken thronende Himmelskönigin dem hl. Dominikus und der hl. Katharina von Siena den Rosenkranz verleiht⁴¹ (Abb. 17). Das Hauptbild umgeben die 15 Rosenkranzgeheimnisse. Das Rosenkranzfest wurde 1573 eingeführt, zum Dank für den Seesieg über die Türken bei Lepanto, am 7. Oktober 1571. Unsere 1724 datierte Altartafel dürfte mit einem anderen historischen Ereignis in Zusammenhang gebracht werden können, mit dem Sieg Prinz Eugens bei Peterwardein über die Türken 1716, ein Sieg, der wiederum der Kraft des Rosenkranzgebetes zugeschrieben wurde.

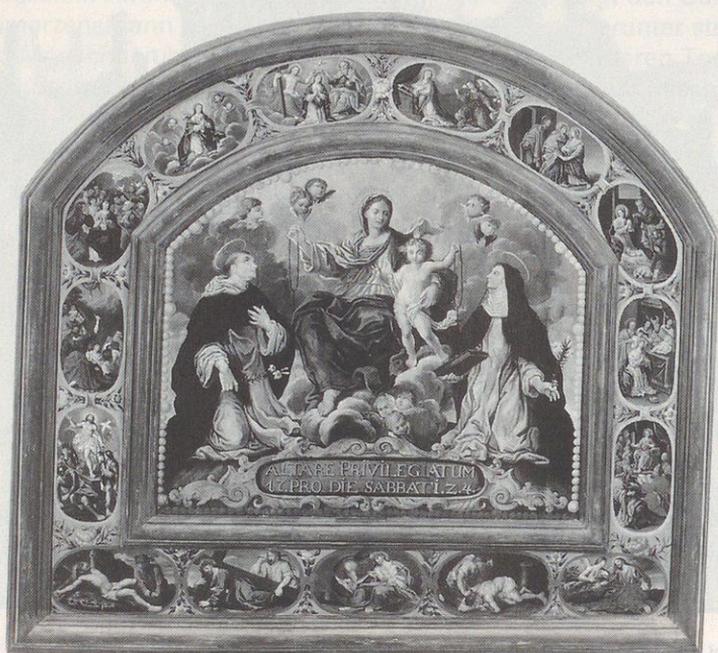


Abb. 17
Rosenkranzbild von Johann Schindler, 1724.

40 Kdm LU I, 273.

41 125x136 cm, 1724 datiert.

Das Pendant zum Rosenkranzbild, das Gemälde des Katakombenheiligen Simplicius, bezieht sich auf dessen Translation am 25. Juni 1651 (Abb. 18). Damals wurde der römische Leib in feierlicher Prozession von der Hofkirche in das Bruchkloster gebracht. Die 1691 verstorbene Schwester Simplicia Hartmann trug als erste den Namen des Katakombenheiligen⁴². Das ebenfalls Johann Schindler zuzuschreibende und wohl 1724 entstandene Bild stellt die Apotheose von Simplicius dar, mit dem roten Mantel und der Siegespalme des Märtyrers sowie der Rüstung des Streiters Christi. Aus dem Felsen auf dem Rahmen wachsen Ranken, welche die hl. 14 Nothelfer tragen. Im Felsen schlafen die hl. Siebenschläfer. Ihre Legende ältester Tradition erfährt nach der Schlacht von Lepanto 1571 neues Interesse und wird in der Zentralschweiz zu Beginn des 17. Jahrhunderts mehrmals dargestellt: Sieben Brüder, christliche Schaffhirten aus Ephesos, werden ihres Glaubens wegen verfolgt, fliehen in eine Höhle und werden auf Befehl des Kaisers Decius 251 eingemauert. Im Jahre 447 will ein Bürger die Höhle als Schafstall benutzen und läßt das Mauerwerk entfernen. Die Brüder erwachen, einer läuft, um Brot zu holen, kennt niemanden mehr in der inzwischen christlich gewordenen Stadt und gibt dem erstaunten Bäcker eine Goldmünze mit dem Bild des Decius zur Bezahlung. Da geht der Bischof mit dem Pfarrvolk zur Höhle und findet alle Brüder lebend vor.



Abb. 18
Gemälde des Katakombenheiligen Simplicius, 1651.

42 Hansjakob Achermann, Die Katakombenheiligen und ihre Translationen. In der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz, Stans 1979, 267. Authentik vom 4. März 1643.

Das zweite, ältere Siebenschläferbild im Kloster Gerlisberg darf Hans Heinrich Wägmann zugeschrieben werden und ist in das Jahr 1619, in das Weihejahr des erneuerten Klosters im Bruch datiert (Abb. 19). Die Figuren sitzen in der Höhle. Sie sind mit Namen bezeichnet: (von rechts) Maximian, Malachus, Martinian, Constantin, Dionysius, Johannes und Serapion. Am unteren Rand die Jahrzahl 1619 sowie die Wappen Pfyffer und Sonnenberg, ein Hinweis auf den jüngsten Sohn Ludwig Pfyffers, Hans Ludwig, verehelicht mit Anna Maria Sonnenberg, der sich zeit seines kurzen Lebens zum Eremitentum hingezogen fühlte⁴³. Warum diese Heiligen gerade im Bruchkloster soviel Verehrung erfuhren, ist noch ungewiß, vielleicht entsprach dies tatsächlich dem Willen des dem Kloster sehr wohlgesinnten, großzügigen Stifters Hans Ludwig Pfyffer.



Abb. 19
Gemälde der hl. Siebenschläfer, Hans Heinrich Wägmann zuzuschreiben, 1619.

Das Andachtsbild «Silentium», das Hans Ulrich oder Hans Viktor Wägmann zugeschrieben werden kann, nimmt die Stimmung der zur Zeit der Pfanneregger Klosterreform wiederum gepflegten Mystik auf⁴⁴ (Abb. 20). Das nackte Jesuskind liegt schlafend im Bettchen, halb zugedeckt von weißem Linnen und

43 Horat, Renaissancemalerei, 86.

44 Horat, Renaissancemalerei, 85. Öl auf Holz, originaler schwarzer, teilweise vergoldeter Holzrahmen, 105 x 75,5 cm.

einer tiefgrünen Decke, den rechten Arm unter das Köpfchen und auf das dicke Kissen gelegt. Ein Distelfink und eine Lerche halten einen Erdbeerzweig und eine Blume in den Schnäbeln. Über dem schlafenden Kinde wachen Maria und Josef, die Augen liebevoll auf den Knaben gerichtet. Auch der kleine Johannes der Täufer hat sich der Gruppe beigesellt und gebietet mit erhobenem Zeigefinger vor dem Munde Ruhe, «Silentium», wie das Bild auf dem Rahmen bezeichnet ist. Oben auf dunklem Hintergrund die Jahrzahl 1616 sowie der Luzerner Schild, beide einmal wiederholt. Die beiden Vögel sind als Boten des dem Jesuskinde beschiedenen Todes zu interpretieren, als Vorwegnahme der Weissagung. Der Schlaf ist dem Tod analog, das schlafende Jesuskind ist so eine weitere Präfiguration des Opfertodes Christi.



Abb. 20 Andachtsbild «Silentium», Hans Ulrich oder Hans Viktor Wägmann zuzuschreiben, 1616.

Ein etwas jüngeres Pendant ist ein Gemälde, das den schlafenden Jesus mit Maria zeigt⁴⁵ (Abb. 21). Im Zimmer kniet die Gottesmutter mit vor der Brust gefalteten Händen vor dem großen Bett, auf dem der schlafende Jesusknabe auf dem Kreuz liegt, neben sich einen Totenschädel. Hinter ihm sind die Leidenswerkzeuge der Passion ausgebreitet, vor ihm liegen die blühenden Blumen des irdisch vergänglichen, im Glauben aber ewigen Lebens⁴⁶.



Abb. 21
Maria mit dem schlafenden Jesusknaben, 2. Hälfte 17. Jahrh.

45 Öl auf Lw., 52x65 cm.

46 In dasselbe Umfeld gehört ein weiteres Gemälde, Öl auf Lw., 87x114 cm, beg. 18. Jh., Jesus nimmt Abschied von seiner weinenden Mutter, indem er auf das von Engeln getragene Kreuz der kommenden Passion hinweist.

Der Todessymbolik steht Weihnachten gegenüber, die Geburt Christi, die in den Frauenklöstern durch die barocke Tradition des geistlichen Krippenbaues eine besondere Form der Frömmigkeit erfährt⁴⁷. In diesem Zusammenhang wurden Altarantependien geschaffen, Wollwirkereien, die 1598 datiert sind⁴⁸ (Abb. 22). Liebenswert und phantasievoll erzählt das eine Antependium ohne gestalterische Dramatik und ohne raffinierte Bildkomposition Szenen aus der Kindheit Jesu. Es ist das Werk einer begabten Klosterfrau, welche gra-



Abb. 22
Altarantependium «Weihnachten», 1598.

phische Vorlagen für Architektur und für Figurengruppen frei kombiniert. Das Geschehen spielt in einer coupierten Landschaft mit Kirchenhügeln und Dörfern, Renaissancekuppeln, lange bevor sie in unserer Gegend gebaut worden sind, Käsbissentürmen und bewehrten Stadttoren, Blumen und Bäume beleben die grünen Wiesen, zum Vordergrund immer stattlicher und farbiger werdend. Es ist eine warme, unter der Sonne strahlende Gegend, die sich hier vor dem Beschauer ausbreitet, nichts wird spürbar von der Kälte und dem Winter von Weihnachten. Das Einhorn springt, sich nach seinen Verfolgern umblickend, über eine Lichtung, die Hirten, die sich mit ihrer Schafherde am Bach unter einer Palme niedergelassen haben, weisen erstaunt auf drei am Himmel schwebende Engel. Diese halten das Spruchband: «GLORIA IN EXCELSIS DEO 1598». Der Stern von Bethlehem steht über dem dürftigen, mit Schindeln gedeckten Holzstall, wo Maria das neugeborene Jesuskind zusammen mit zwei Engeln anbetet, während Ochs und Esel mit ihrem Atem Wärme spenden. Die Hirten sind, für eine Simultanerzählung typisch, soeben eingetroffen, und der hl. Josef bereitet, von Engeln assistiert, am Feuer eine stärkende Brühe. Eine andere Szene schließt hier gleich an: die Heilige Familie befindet sich

47 Mathilde Tobler, Geistlicher Krippenbau. Weihnachtliche Frömmigkeit in Innerschweizer Frauenklöstern, in: Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern 6 (1988), 16-35.

48 Horat, Renaissanceemalerei, 84.

auf dem Weg zur Aufopferung Jesu im Tempel, der als prächtig gezierte Kirche neben einem ruinenhaften, von Blumen bewachsenen Bogen (ecclesia und synagoge) dargestellt ist. Rechts, auf der anderen Seite der Weihnachtsszene, haben sich Maria und Josef sowie wahrscheinlich Simeon und Hanna vor dem Altar versammelt, um Jesus vom Hohepriester beschneiden zu lassen. Das sicher von der gleichen Hand stammende Pendant des Antependiums ist mit «AP» signiert, was als Künstlersignatur verstanden werden darf. Es schildert die Anbetung durch die Heiligen Drei Könige sowie die Rast auf der Flucht nach Ägypten.

Das Jesuskind spielte im Leben der Nonnen eine bedeutende Rolle. Nicht nur auf Gemälden und Textilien ist es immer wieder vertreten, sondern auch als Wachfigur. Ein Typus, das Prager Jesuskindlein, gelangte 1760 als Geschenk der Frau Mutter Äbtissin der Zisterzienserinnenabtei Feldbach TG in das Bruchkloster⁴⁹ (Abb. 23). «Mihr seindt auch in dißem Jahr mit einem kostbaren Schatz beehret worden. Durch bittliches Anhalten der damahligen wohlwährenden Frau Mutter Maria Joanna Baptista (Feer von Buttisholz), hat die gnädige Frau von Feldbach das pragerische Kindtelin Jesus uns präsentieren wollen, welches die eigentliche wohlgetroffen Abbildung hat des rächten Originals, so die barfüößige Carmeliter in Prag zu öffentlicher Veneration vorstellen. Es ist auch dises Gnadenkindtelin an selbigem berührt und benediciert worden, und wie in der Autentickhen zu ersehen, gleiche Kraft und Würckung hat...» 1752 hatte die Feldbacher Laienschwester Theresia Brixner aus Tirol zur Ablegung der Gelübde von ihrer ehemaligen Dienstherrin Gräfin Maria Antonia von Troyer ein angekleidetes Prager Jesuskind aus Innsbruck zugesandt erhalten⁵⁰. Es ist nicht ganz klar, woher diese Nachbildung des wächsernen Gnadenbildes stammt, das einen kleinen Jesusknaben mit Segenshand, Reichsapfel und Rudolfinischer Kaiserkrone darstellt. In jenen Jahren breitete sich die Verehrung des Prager Kindes im alpenländischen Raum sehr rasch aus. In der Abtei Feldbach war schon seit 1747 ein am Original berührtes, mit Siegel versehenes und wohl in Prag angefertigtes wächsernes Prager Jesuskind zur öffentlichen Verehrung aufgestellt. Sehr wahrscheinlich stellten die Feldbacher Nonnen in der Folge auch selbst Nachbildungen des Gnadenbildes her, wie die oben zitierte Klosterchronik auszusagen scheint. Jedenfalls ist eine kleine Wachskopie des Prager Jesuskindes im Kloster Gerlisberg noch vorhanden⁵¹.

49 KIAG Klosterchronik I, 386.

50 Ausstellungskatalog Klosterarbeiten aus dem Bodenseeraum, St. Gallen 1986, 97.

51 Ein zweites, größeres Prager Jesuskind befindet sich in einer Vitrine, der Predella des einen aus dem Bruchkloster stammenden Seitenaltares in der Kirche der ehemaligen Zisterzienserinnenabtei Rathausen. Kdm LU I, 272.



Abb. 23
Das Prager Jesukindlein, wahrscheinlich 1760.

Ein gleich gestaltetes stehendes Jesukind, das dem Prager Christkind sehr ähnlich ist, befindet sich in der Stube der Frau Mutter. Eine Inschrift lautet: «Geweiht und am Salzburger Erzbischof befohlen».

Bedeutend größer ist ein anderes Jesuskind, aufbewahrt in einem spätbarocken, lüstergefaßten Glaskasten (Abb. 24). Es ist ein sogenannter Seelenbräutigam, ein stehendes, in reiche Stoffe gekleidetes Christuskind, das die eine Hand zum Segensgestus erhoben hat und in der anderen ein brennendes Herz zeigt. Es war üblich, daß die Angehörigen der jungen Nonne ein solches Jesuskind zur Profeß schenkten. Diese stellte es dann in ihrer Zelle auf. Andere Jesuskindlein, Gliederpuppen mit Kopf, Händen und Füßen aus Wachs, wurden reich gekleidet, auf Kissen gebettet, mit golddurchwirkten Borten und Fransen, mit verschiedenartigen Gold- und Silberfäden, Kantillen und Pailletten, Stoffblümchen, Tapeten, Pappe und Papier, Glasflüssen und Perlen geschmückt und in einem Glaskästchen aufbewahrt⁵².

Solche unter dem Begriff «Klosterfrauenarbeiten» zusammengefaßten Werke zeugen von der großen Fingerfertigkeit der Nonnen. In prächtig bemalten, in schöner Zahl noch vorhandenen «Fadentrucken» wurden und werden noch heute alle jene ausgesuchten Werkstoffe aufbewahrt, welche zum Sticken und Wirken notwendig waren. Seien es einzufassende Reliquien, Altartücher oder Meßgewänder, die Klosterfrauen entwickelten über Jahrhunderte sehr hohe Fähigkeiten in der Bearbeitung von Textilien, von Paramenten aller Art, im Gießen von Wachs und beim Backen besonderer Leckerbissen, alles Beschäftigungen, die als oft bedeutende Einnahmenquellen des Klosters geschätzt wurden.



52 Ein gleich gestaltetes stehendes Jesuskind, das dem Prager Christkind sehr ähnlich ist, befindet sich in der Stube der Frau Mutter. Eine Inschrift lautet: «Geweihet und am Salzburger Gnadenkind berührt.»

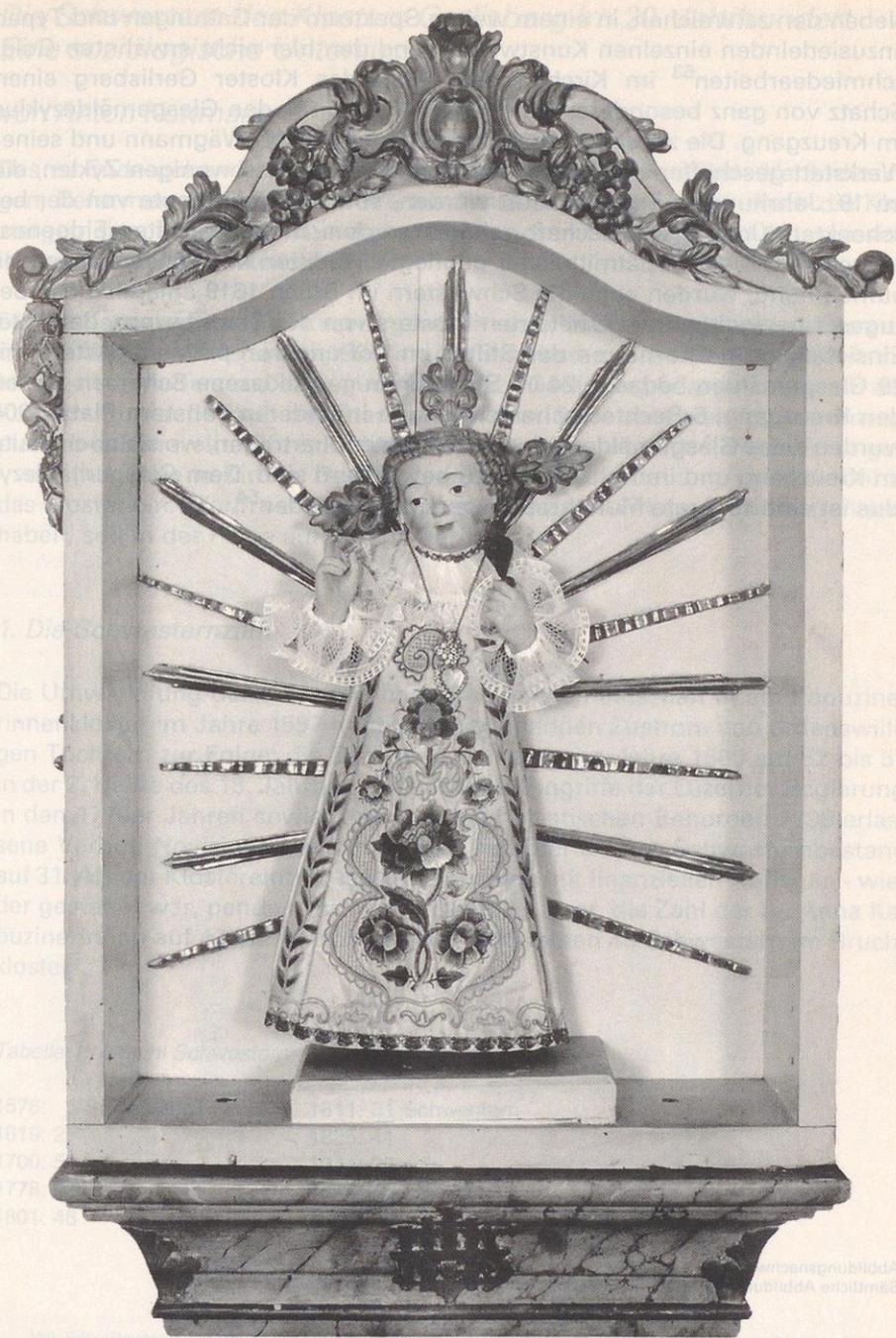


Abb. 24
Seelenbräutigam, 2. Hälfte 18. Jahrh.

Neben den zahlreichen, in einem weiten Spektrum der Gattungen und Typen anzusiedelnden einzelnen Kunstwerken und den hier nicht erwähnten Goldschmiedearbeiten⁵³ im Kirchentresor birgt das Kloster Gerlisberg einen Schatz von ganz besonderer künstlerischer Qualität, den Glasgemäldezyklus im Kreuzgang. Die zwischen 1618 und 1624 von Jakob Wägmann und seiner Werkstatt geschaffenen Glasgemälde gehören zu jenen wenigen Zyklen, die im 19. Jahrhundert nicht verkauft wurden, sondern noch heute von der beschenkten Klostersgemeinschaft gehütet werden. Die in der alten Eidgenossenschaft seit dem Spätmittelalter gepflegte Tradition des Fensterschenkens aufnehmend, wurden auch die Schwestern im Bruch 1619 anlässlich des Bezuges ihres weitgehend erneuerten Klosters von der Stadt Luzern, der Abtei Einsiedeln, von Chorherren des Stiftes im Hof und von privaten Stiftern mit 29 Glasgemälden bedacht. 24 im Stichbogen geschlossene Scheiben zierten den Kreuzgang, 5 Rechteckscheiben fanden in anderen Fenstern Platz. 1904 wurden diese Glasgemälde in das neue Kloster übertragen, wo sie noch heute im Kreuzgang und im Refektorium zu bewundern sind. Dem Glasgemäldezyklus ist eine separate Monographie gewidmet worden⁵⁴.

Abbildungsnachweise:

Sämtliche Abbildungen: Bruno Fäh OFM Cap, Tau-AV-Produktion, Stans. Abb. 23: Heinz Horat.

53 Vgl. hierzu Kdm LU II, 289-291.

54 Heinz Horat, *Farbige Geschichten im Kreuzgang. Der Glasgemäldezyklus im Kloster St. Anna, Gerlisberg, Luzern*, Luzern 1997. Vgl. dazu in dieser Nummer der HF die Rezension von Oktavian Schmucki OFM Cap.