

Oktavian Schmucki OFM Cap

## Das Marienbild im Bruderchor des Kapuzinerklosters Wesemlin Luzern

---

Wer im Kapuzinerkloster auf dem Wesemlin in Luzern den Bruderchor<sup>1</sup> betritt, dessen Blick wird von einem großen Gemälde gefangen, das an der Mauerwand zwischen Innerem und Äußerem Chor hängt. Es stellt die im Bild beherrschende *Figur der von Engeln gekrönten Mutter Gottes mit dem Jesuskind* auf ihrem rechten Arm dar. Von Marias Körper gehen Sonnenstrahlen aus, zugleich ist sie umgeben von einem Kranz von Engeln, indes ihre Füße auf einer Mondsichel stehen. Unter dieser zentralen Gestalt hat der unbekannte Künstler Martin Martinis Kupferstich der Stadt Luzern von 1597 zusammen mit dem Kapuzinerkloster Wesemlin wiedergegeben. Gerade weil diese unter der Marienfigur ausgeführte Darstellung Luzerns stark nachgedunkelt ist, so dass der Beschauer nur mit großer Mühe die Umrisse einzelner Gebäude wahrnimmt, wobei die Hofkirche eine gewisse Ausnahme bildet, schlug ich während einer Sitzung der Kulturgüterkommission der Schweizer Kapuziner vor, dass der Mitbruder Bruno Fäh, Leiter der *TAU-AV Produktion* in Stans, dieses Gemälde in moderner photographischer Technik aufnehme. Mit Zustimmung des Provinzialministers der Schweizer Kapuziner, Br. Ephrem Bucher, führte Br. Bruno Fäh vor Weihnachten 2009 diese Aufgabe mit seiner Beleuchtungskunst hervorragend durch, wie hier die erste Abbildung dokumentiert. Darüber hinaus darf man hoffen, dass die abgedunkelten Farben des Ölgemäldes bald von einem Fachmann aufgehellt werden. Der erfreuliche Umstand, dass die Sinnbedeutung dieses Wallfahrtsbildes<sup>2</sup> neuerdings stärker in das Bewusstsein unserer Brüdergemeinschaft trat, regte den Verfasser an, sich in einer Studie mit dem Gemälde vertieft zu beschäftigen.

---

1 Auch innerer Chor oder in der architektonischen Fachsprache *Mönchschor* genannt. Für Mendikantenorden erscheint mir der Begriff: *Brüderchor* richtiger zu sein.

2 Leider ist das Kultbild dem gewöhnlichen Besucher des marianischen Heiligtums auf dem Wesemlin nicht leicht zugänglich, bes. wenn die Brüdergemeinschaft das Stundengebet verrichtet. Weil leider vor Jahren durch Diebeshand sogar Kerzenstöcke verschwunden sind, musste eine Alarmanlage eingerichtet werden, so dass der Zugang nur noch über die Klosterporte möglich ist.



Abb. 1: «Unsere Liebe Frau auf dem Wesemlin», das Marienbild seit der Renovation durch Bruder Pazifik Nagel 1954 im Brüderchor des Kapuzinerklosters Wesemlin Luzern an der Trennwand vom Inneren zum Äußeren Chor mit erhellender Photobeleuchtung 2009 (© Bruno Fäh OFMCap)

Nach dieser kurzen Einleitung sollen diese Themen folgen:

- die materielle Geschichte des Marienbildes<sup>3</sup> (I.),
- die Darstellung des historischen Kontextes seiner Entstehung (II.),
- die möglichst genaue ikonographische Beschreibung und mariologische Sinndeutung des Gemäldes (III.)
- und schließlich die Frage nach dem Urheber des Bildes und die ungefähre Zeit seiner Entstehung (IV.).

## 1. Die materielle Geschichte des Marienbildes

1. Leider fehlen in den Archiven Dokumente, die dem heutigen Leser über Ursprung und Urheber des Ölgemäldes Auskünfte vermitteln würden;<sup>4</sup> doch darüber soll - wie bereits angedeutet - abschließend unter Abschnitt IV eine näher zu begründende Hypothese vorgelegt werden. Die Annahme scheint berechtigt, dass bei der 1754 erfolgten Renovation des Hochaltars dieses Wallfahrtsbild als Retabel über dem Altar eingesetzt wurde, während die Marienstatue mit dem Jesuskind im Engelkranz an der Vorderseite des Triumphbogens befestigt wurde.<sup>5</sup> Das eigentliche Gnadenbild des Heiligtums stand vor dem Bau von Kirche und Kloster Wesemlin in der von Moritz von Mettenwyl errichteten Gedenkkapelle in einer Nische des Priesterchors hinter dem heutigen Hochaltar. In den Jahren 1863-1864 beauftragten die Verantwortlichen der Kapuzinerprovinz *Melchior Paul von Deschwanden* (1811-1881) mit der Restaurierung des Ölgemäldes, der seinen Auftrag im Geist der Epoche mit uneinge-

3 Davon ausgenommen ist der Versuch (unter IV.), seine Entstehung und den Künstlernamen zu ermitteln.

4 Vgl. Theobald Masarey OFM<sup>Cap</sup>, *Unsere Liebe Frau auf dem Wesemlin*, Ingenbohl 1919 [= Masarey, *Unsere Liebe Frau*]; Beda Mayer OFM<sup>Cap</sup>, *Wesemlin in Lied und Bild*, Luzern 1954 [=Mayer, *Wesemlin*]; Beda Mayer OFM<sup>Cap</sup>, *Die Erscheinung auf dem Wesemlin 1531. Eine Untersuchung im Lichte der Geschichte*, in: *Helvetia Franciscana* [= HF] 8 (1959-1960), 1-364 + XIV SS. mit Bildtafeln [= Mayer, *Die Erscheinung*]; Beda Mayer OFM<sup>Cap</sup>, *Das Kapuzinerkloster Wesemlin Luzern*, Luzern 1963 [=Mayer, *Das Kapuzinerkloster*]. Die vorgenannten Darstellungen - bes. jene von Beda Mayer - versuchten die im *Provinzarchiv der Schweizer Kapuziner - PAL* - und im *Staatsarchiv Luzern - StALU* - aufbewahrten Urkunden auszuschöpfen. Auf sie werde ich mich im Verlauf der Untersuchung sehr oft beziehen.

5 Vgl. Masarey, *Unsere Liebe Frau*, 244 (Foto von 1893), 251; [Frowin von Vivis aus Solothurn OFM<sup>Cap</sup>], *Unsere Liebe Frau vom Wesemlin*, in: *Fidelis* (olim: *St. Fidelis-Glöcklein*, später: *St. Fidelis*) 1 (1909-1910), 53-59 [=Von Vivis, *Unsere Liebe Frau*]; Theobald Masarey scheint die treibende Kraft zur Verlegung des Gnadenbildes gewesen zu sein; Mayer, *Wesemlin*, 297f; Mayer, *Das Kapuzinerkloster*, Bildtafel vor dem Titelblatt.

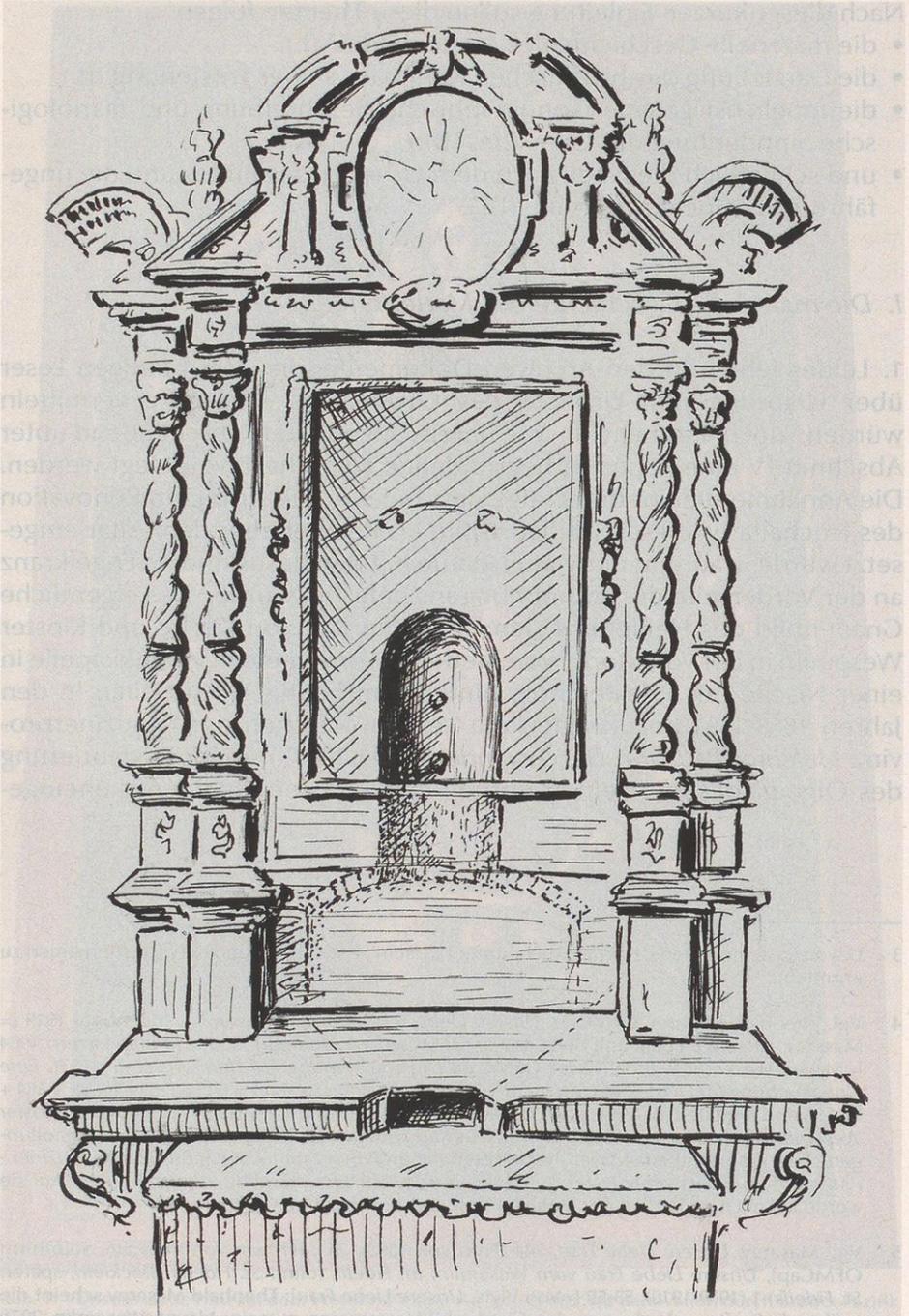


Abb. 2: Nische hinter dem Rahmen des Hochaltars (PAL FA II LC)



Abb. 3: Das von Melchior Paul von Deschwanden 1863-1864 übermalte Marienbild (PAL FA I 25,20)

schränkter Freiheit ausführte.<sup>6</sup> Beda Mayer gibt in seinem «Wesemlinbuch» nicht nur ein Farbphoto der Übermalung Deschwandens<sup>7</sup> wieder, sondern legt überdies folgende Beschreibung der «Restaurierung» vor:

*Sein selbständiges, wir können sogar sagen, schöpferisches Schaffen, hat dem ursprünglichen Gemälde drei neue Vorzüge aufgeprägt: Einheit, Wärme und Weite. - Einheit: Die Begleitumstände wurden möglichst beiseite geschoben oder doch bedeutend reduziert: das große Gewimmel der Engel, die zuckenden Sonnenstrahlen und das Stadtbild zu Füßen der Himmelskönigin... - Wärme: Das dunkle Blau und das matte Karminrot der Kleider der Muttergottes, die von einem etwas kalt wirkenden Violett durchschimmert sind, hat Deschwanden durch frohe, kräftige und warme Farben ersetzt... - Weite: Kunstvoll hat Deschwanden verstanden, den Raum, der im ursprünglichen Originalbilde mit Wolken, Engeln, Strahlen und Häusern reichlich gefüllt, ja ausgefüllt ist, zu lockern und zu lichten. Die geballten Wolken wurden in einen Dunst aufgelöst, der wie ein mystischer Hintergrund wirkt. Die Engel, soweit sie noch belassen wurden, gucken ganz diskret und vorsichtig aus dem Dämmerlicht hervor. Die Stadt verschwindet im Dunkel, nur die Hofkirche ragt als Wahrzeichen auf. So entstand ein freier, weiter, offener Raum, den Maria souverän beherrscht.<sup>8</sup>*

Auch wer den historiographischen Einsatz des ehemaligen Provinzarchivars der Schweizer Kapuzinerprovinz, P. Beda Mayer, gebührend schätzt, braucht seine einseitig positive Einschätzung von Deschwandens Neuschöpfung wirklich nicht zu teilen. Er wird die von kunsthistorischer wie denkmalschützerischer Sicht von heute her nicht vertretbaren Veränderungen, die der Stanser Künstler an einem historischen Ölgemälde so unbekümmert vornahm, niemals approbieren können. Deschwanden verkannte vollauf die tiefe Sinnbedeutung der ursprünglichen Darstel-

6 Zum Künstler s. Friedrich Noack, *Deschwanden, Melchior Paul von*, in: Ulrich Thieme, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 9, München 1992, 118f (Lit.); *Ausstellungskatalog. «Ich male für fromme Gemüter». Zur religiösen Malerei im 19. Jahrhundert.* Kunstmuseum Luzern, Luzern 1985; über die Restaurierung schreibt Th. Masarey, *Unsere Liebe Frau*, 251: Deschwanden habe «durch eine weitgehende Übermalung» das Ölgemälde «geradezu umgeschaffen». Ausführlich handelt darüber Mayer, *Wesemlin*, 294-296: «Paul Deschwanden führte den Pinsel mit mutiger [!] Selbständigkeit und künstlerischem Sinn, sodass beinahe ein neues Werk... entstand» (295).

7 Mayer, *Wesemlin*, Tafel 4 zwischen S. 40/41. Provinzial war damals Anizet Regli aus Andermatt (1810-1872): *Helvetia Sacra [= HS] V/2 (Kapuziner und Kapuzinerinnen in der Schweizer)*, Bern 1974, 96f.

8 Mayer, *Wesemlin*, 295. Derselbe Verfasser schreibt immerhin S. 298, nachdem er die Restaurierung durch Br. Pazifik Nagel vorgestellt hat (297f): «Darum weinen wir der Übermalung Deschwandens nicht allzu lange bittere Tränen nach.»



Abb. 4: Das Marienbild in der Übermalung des Melchior Paul von Deschwanden als Hochaltarbild 1864 bis 1910 im Äußeren Chor, am Triumphbogen prangt die Marienstatue (Photo: Matthäus Keust OFM Cap, 1865; PAL FA II Lc)

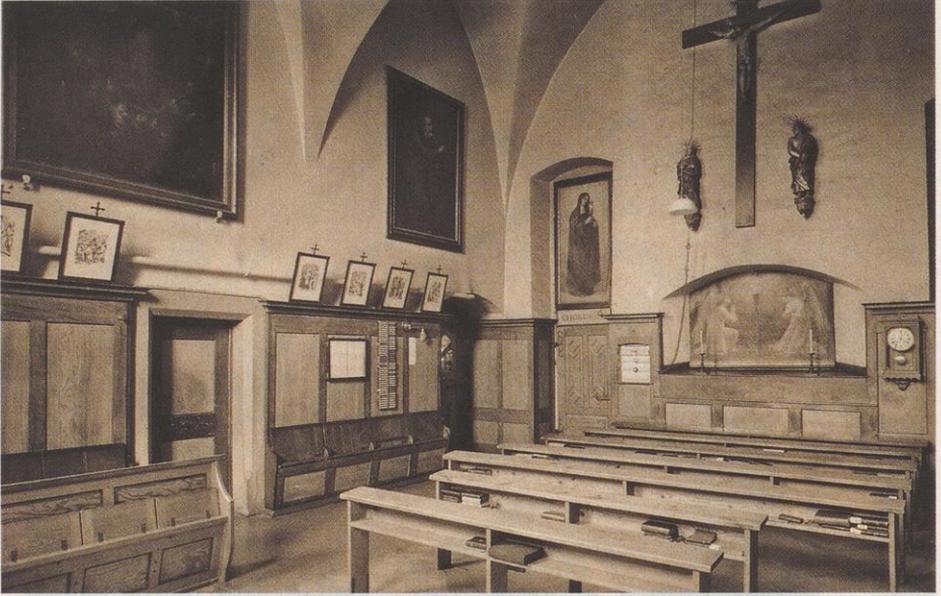


Abb. 5: 1911 war das Marienbild bis zur Restauration 1953 im Inneren Chor bei seiner damaligen Ausstattung an der linken Wand (vorne seitwärts) angebracht. (Photo: Ambros Marchesi OFM Cap: «Innerer Chor U.L. Frau 10. Mai 1953»; PAL FA I 25,26)

lung, worin der unbekannte Künstler versuchte, den durch Marias Erscheinung von 1531 für Stadt und Land Luzern gewährten Schutz sichtbar zu machen, indem er Martinis Stadtansicht mit der darüber sich zeigenden Muttergottes verband. In dieser künstlerisch wie konzeptionell fragwürdigen Neubearbeitung stand das Wallfahrtsbild über dem Hochaltar bis zum Jahr 1910: ein Zeitpunkt, da «das eigentliche Gnadenbild, die Statue aus Holz, wieder an seinen ursprünglichen Platz auf dem Hochaltar zu Ehren kam».<sup>9</sup> Das Ölgemälde wurde vom Kunstmaler Johannes Danner/Tanner (1868-1939) aufgefrischt und an der linken Seitenwand des Inneren Chors aufgehängt.<sup>10</sup>

9 Ebd., 296.

10 Ebd., 296, der den Taufnamen anscheinend nicht kannte. Es war jedoch zweifellos Johannes Tanner/Danner aus Marbach, von dem das *Historisch-biographische Lexikon der Schweiz* [= *HBLS*] VI, Neuenburg 1931, 635, schreibt, er sei «Landschafts- und Porträtmaler, Lehrer für Glasmalerei in Luzern 1895-1899» gewesen (\* 21. 10. 1868); s. auch U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* 8, Leipzig 1992, 373: Danner, Johannes; und: *Künstler Lexikon der Schweiz. XX. Jahrhundert* I, Frauenfeld 1958-1961, 214f (unter Danner, «seltener Tanner»).

2. Bei der Renovation des Brüderchors 1953-1954 wagte sich der Kapuziner *Br. Pazifik Nagel* an die heikle Aufgabe heran, das Ölgemälde von der Übermalung Deschwandens zu befreien und zur ursprünglichen Form zurückzuführen. Wer war denn dieser Restaurator? Von den Eltern Joseph Gregor Nagel und Marie Verena Loser auf dem Heimwesen «Stamphen» in Mosnang am 15. September 1900 geboren und als Joseph Ignaz getauft, war er seit der Geburt zwar von schwacher Gesundheit, aber von ausgesprochen feinfühligem Natur.<sup>11</sup> Nach Beendigung der Primarschule besuchte er für zwei Jahre die Stiftsschule in Einsiedeln, verzichtete jedoch auf das weitere Studium am Gymnasium, weil ihm bewußt war, dass der Familie die finanziellen Mittel für ein akademisches Studium im Blick auf das Ergreifen eines Laienberufes nicht würde aufbringen können. Da er sich zum Künstler berufen fühlte und die Hoffnung hegte, diesen Beruf am ehesten in einem Kloster erlernen und ausüben zu können, versuchte er, in den Benediktinerorden einzutreten, freilich ohne Erfolg. Im Jahr 1919 erlangte er hingegen die Aufnahme im Kapuzinerorden. Im Kloster Schwyz fing er die Kandidatur an, wurde am 20. September 1920 im Kloster Wesemlin in Luzern als Novize eingekleidet und legte am 26. September 1921 die einfache bzw. am 26. September 1924 in unserem ehemaligen Kloster von Sarnen die feierliche Profeß ab. Seit 1923 war *Br. Pazifik* im Bereich der Kapuzinerprovinz als Maler tätig. Für seine spätere Tätigkeit als Restaurator war die Begegnung mit *Br. Ambros Marchesi*<sup>12</sup> von entscheidender Bedeutung. Dieser ursprünglich italienische Mitbruder selber war in verschiedenen Klöstern der Kapuziner wie Kapuzinerinnen als Maler am Werk. Er ermutigte in seiner übersprudelnden Eigenart den eher zurückhaltenden *Br. Pazifik* und sagte ihm, ohne Prophet zu sein, eine gute Zukunft voraus. Zwischen den beiden Mitbrüdern entwickelte sich in der Folgezeit eine andauernde Zusammenarbeit und eine immer engere Freundschaft. *Br. Stanislaus Noti*, der während längerer Zeit in Sursee mit *Br. Ambros* zusammenlebte und ihn im hohen Alter liebevoll pflegte, bezeugt unter anderem, dass *Br. Ambros*, noch vor dem Ordenseintritt 1918 und nach Vollendung seiner vierjährigen Lehre als Maler, in einer Phase der Weiterbildung die Kirchenmalerei und das Vergolden erlernt habe.<sup>13</sup> *Br. Ambros* wird seinen Freund in die vor dem Klostereintritt erworbenen Kenntnisse eingeführt haben. Ob *Br. Pazifik* von den Provinzoberen die Erlaubnis erhielt, Kurse für Restaurierung von Kunstwer-

11 Vgl. Kajetan Kriech, † *Br. Pazifik Nagel*, in: *Fidelis* 78 (1991), 81-83, mit Photo; oder (ohne Verf.), *Br. Pazifik Nagel von Mosnang SG*, in: *Franziskuskalender* 76 (1993), 123 (ebenso mit Photo).

12 Vgl. Stanislaus Noti, † *Br. Ambros Marchesi* [1895-1974], in: *Fidelis* 62 (1975), 88-91.

13 Ebd., 89.



Abb. 6: Br. Pazifik Nagel (1900-1991), der Provinzpiktor der Schweizer Kapuziner (Photo: Ambros Marchesi OFM Cap)

ken zu besuchen, ist nicht nachzuweisen und erscheint - von der damaligen Lage der Laienbrüder im Orden her - wenig wahrscheinlich. Mein Mitbruder Erwin Benz, der seit Jahrzehnten bei Bauten und Renovationen von Klöstern der Schweizer Kapuzinerprovinz verantwortlich mitwirkte und dabei Br. Pazifiks Einsatz bei Restaurierungen persönlich kennen lernte, bezeugt von ihm, er sei ein künstlerisches Naturtalent gewesen.<sup>14</sup> Den Nachweis der Tüchtigkeit der beiden Restauratoren erbrachten die beiden Maler-Brüder, als sie 1947-1948 im Refektorium der Kapuzinerinnen vom Namen Jesu in Solothurn die ursprünglichen Freskobilder wieder entdeckten und erneuerten.<sup>15</sup>

3. Das lässt verstehen, warum Br. Pazifik von seinen Obern bei der Renovation des Brüderchors 1953-1954 beauftragt wurde, das *Ölgemälde mit dem Marien- und Stadtbild* zu restaurieren. Beda Mayer schildert diesen Arbeitsprozeß, wie folgt:

*In vielen Stunden geduldiger Kleinarbeit und mit Hilfe eines eigenen technischen Verfahrens löste er die Deschwanden'sche Farbschicht ab, und so erstand das ursprüngliche Gemälde, das unter einer farbigen Decke seit 1863 begraben lag, zu neuem Leben, in frischen Farben prangend. Unser Dank und unsere Bewunderung gilt dem ehrwürdigen Br. Pazifik, dessen künstlerischem Können und Empfinden es gelungen ist, ein Kunstwerk zu retten, ja uns ein neues Kunstwerk zu schenken.*<sup>16</sup>

Bedeutsamer als dieses Fremdzeugnis ist das, was Br. Pazifik über diese Aufgabe selber schreibt. Das Provinzarchiv der Schweizer Kapuziner in Luzern besitzt von ihm einen in leicht lesbarer Handschrift verfassten Bericht, überschrieben mit Bild-Restaurationen von 1953-1972 von Br. Pacifi-

14 In einem Gespräch mit mir am 21. 01. 2010 in Luzern.

15 Teilweise abgebildet sind die Bilder in: *Leben im Kloster Namen Jesu*, Photos Liliane Géraud, mit Textbeiträgen von Katharina Arni, Sonja Victoria Werner, Kurt Koch, Esther Gassler und Max Egger, *Jubiläumsbuch zum 400-jährigen Bestehen des Klosters Namen Jesu, Solothurn*, Freiburg/Schweiz 2009, 31, 52, 53, 122; Text 122f: «Sr. Agnes Holzmann, die 1943 Frau Mutter wurde, war handwerklich sehr begabt. Sie beobachtete die Handwerker bei der Arbeit, stellte Fragen und beherrschte bald Maler-, Maurer- und Plattenlegerarbeiten... Als sie mit einigen Schwestern 1947 das Refektorium (Speisesaal) zu renovieren begann, kamen hinter dem zusammengeflackten Getäfer Wandmalereien zum Vorschein; zuerst Maria mit dem Jesuskind auf dem Arm, dann der heilige Franziskus und die heilige Clara mit Blumengirlanden... Mit fachmännischer Hilfe von zwei Kapuzinerbrüdern wurde ringsum der ganze Heiligenreigen restauriert und ergänzt. Wer um die Mitte des 17. Jahrhunderts diese Fresken geschaffen hat, ist unbekannt.» Der Leser verwundert sich, dass die Namen der beiden Malerbrüder von Sonja Victoria Werner verschwiegen werden!

16 Mayer, *Wesemlin*, 297.



Abb. 7: Das unter der Deschwandenschen Übermalung von Br. Pazifik Nagel bei dessen Arbeiten wieder entdeckte Bild im Zustand 1953/1954; (Photo: Ambros Marchesi OFMCap, 1954; PAL FA II Lc)

cus Nagel, Kap[uziner].<sup>17</sup> Aus seinem Zeugnis geht unter anderem hervor, dass er im größeren Raum der ehemaligen «Pater-Frater-Schule» von Schwyz sein «Hauptquartier» eingerichtet hatte, jedoch in fast allen damaligen Kapuzinerklöstern, ebenso in Kapuzinerinnenklöstern der deutschsprachigen und französischen Schweiz im Einsatz war, zudem auch mehrere Male in Rom, dort in unserer Generalkurie des Ordens und im Museo Franceseano.

Es kam das alte Wesemlinbild von Luzern her.<sup>18</sup> Das Bild zu dem<sup>19</sup> ich von P. Provinzial Franz-Solan<sup>20</sup> den Auftrag hatte, es schnell zu renovieren, um es bald wieder in den neuen schweren Rahmen vorn im Inneren Chor des Wesemlin<sup>21</sup> aufzumachen. (Das<sup>22</sup> Chor wurde ja unter P. Isidor<sup>23</sup> renoviert). Bei näherer Besichtigung sah ich, dass da nur eine Total-Renovation in Frage komme. Die Leinwand war dünn. Die Kopfnägel, mit denen es am gewöhnlichen Blendrahmen hätte befestigt sein sollen, waren samt der Leinen fast überall durchgerostet, so dass das Bild auf neue Leinwand aufge- S. II,2/III gezogen werden musste, die dann aufgespannt wurde auf einen neuen Keilrahmen, der ausgeführt wurde von Schreinermeister Hans Stöckli in Schwyz. Mit dem aufgespannten Bild begann ich am 25. Jan[uar] 1954. Begann zuerst mit Bügeln. Am 4. Febr[uar]<sup>24</sup> mit dem eigentlichen Putzen begonnen. Es ist vorweg zu nehmen, dass das Bild z. T.<sup>25</sup> mit einer leichten Übermalung

17 PAL Sch 2922.4. Der Bericht ist mit römischen Zahlen paginiert, wobei Br. Pazifik die Rückseiten jeweils mit der arabischen Zahl 2 versah. Das oben im vollen Text angeführte Zeugnis befindet sich auf S. II.2-III.2.

18 Bedeutet wohl: «nach Schwyz». - Die Hervorhebung von Worten durch Unterstreichen stammt vom Verf., die ich in der Wiedergabe übernehme. Gewisse Anpassungen seiner Interpunktion werden stillschweigend vorgenommen.

19 Richtiger: für das...

20 Schäppi aus Zürich (1901-1981), Provinzial 1945-1948 und 1951-1954: vgl.: HS V/2, 114f; Paul Hinder, † P. Franz Solan Schäppi, in: *Fidelis* 68 (1981), 198-203.

21 D. h. im Kapuzinerkloster Wesemlin, Luzern.

22 Statt: Der

23 Frey (1905-1974): s. Salvator Maschek, † P. Isidor Frey, in: *Fidelis* 61 (1974), 182-184.

24 Zu ergänzen: habe ich

25 zum Teil. Der Verf. streicht das irrtümlich hier eingefügte Wort: leichten.

«verdeschwandert»<sup>26</sup> wurde. Deschwanden war ein Meister und<sup>27</sup> konnte dies gut tun. Es ist ihm zu loben,<sup>28</sup> dass er nie ein Bild verputzte;<sup>29</sup> er malte mit seinem guten Pinsel einfach darauf. Das Wesemlinbild ist eigentlich eine Maria-Krönung. Diese beließ er natürlich. Nur setzte er die 2 kleinen Engel mit der Krone um ca. 18 cm tiefer; das entdeckte ich sofort. Doch weil das Bild schön und auch beliebt war, wollte ich nicht ohne Bewilligung v[on] P. Guardian Isidor<sup>30</sup> den Deschwanden wegnehmen,<sup>31</sup> d[as] h[eißt] eben wegputzen. P. Thaddäus,<sup>32</sup> der in dieser Sache doch eine Größe sein wollte, wurde an Ort<sup>33</sup> beordert. Ich sah sofort, dass Deschwanden einem verputzten<sup>34</sup> Bild auswich. Aber man entschloss sich zur Abdeckung des ganzen Bildes.<sup>35</sup> Dadurch bekam es eben einen anderen Charakter. Es wurde kühler, bläulicher. Die Madonna hatte wieder körperl[iche] Strahlen. Durch die Wegnahme des braunen Schimmers kam unten die ganze alte Stadt Luzern wieder hervor; sie wurde damals gemalt nach dem Stich von Martin Martini. Ende d[es] 16. Jahrhunderts entstand er.<sup>36</sup> S. III/III,2. Bei dieser Wegnahme von Deschwanden musste ich eben leider feststellen, dass das Bild, bes[onders] die linke Seite, mit eigentlich grober Hand großenteils

26 Die Übermalung, welche Br. Pazifik merkwürdigerweise als «leicht» kennzeichnet, erfolgte - wie oben bereits angedeutet - vom bekannten Kunstmaler Melchior Paul von Deschwanden; s. *oben*, Anm. 6. Das vom Verf. geprägte Wort «verdeschwandert» ist ungewohnt und hört sich leicht despektierlich an.

27 Ich schreibe das Zeichen & des Verf. mit *und* aus.

28 Wohl zu lesen: «Es ist bei ihm zu loben...»

29 Vgl. Johannes Jahn-Wolfgang Haubenreisser, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 121995, 886: «Verputzen, das Angreifen der originalen Pinselstriche eines Gemäldes (bes. der Lasuren) durch unsachgemäßes Restaurieren, namentlich bei der Abnahme von Firnis und Übermalungen».

30 Vgl. *oben*, Anm. 29

31 Das heißt: Das Bild von der Übermalung Deschwandens befreien.

32 Vonarburg (1907-1975): Elmar Noser, † P. Thaddäus Vonarburg, in: *Fidelis* 62 (1975), 173-175. Br. Pazifik scheint in dem nachstehenden Satz anzudeuten, dass sein Verhältnis zu diesem Mitbruder nicht spannungslos war.

33 Ins Kloster Schwyz.

34 Zu ergänzen: einem verputzten Gemälde...; zum Wort *verputzen* s. *oben*, Anm. 29. Wer war für diesen Verderb verantwortlich? Sicher war dies nicht Johannes Tanner/Danner, der 1910 mit dem Auffrischen des Deschwanden-Gemäldes betraut wurde. Über ihn s. *oben*, Anm. 10. Es muss sich um einen nicht professionellen Maler (Mitbruder?) gehandelt haben, der sich am ursprünglichen Bild betätigte.

35 Mit anderen Worten: die Übermalung Deschwandens völlig zu beseitigen.

36 Vgl. ausführlich *unten* III. bei der Beschreibung des Marienbildes.

verdorben wurde; so wurde gereinigt und sah aus, wie wenn man mit einem großen Laugenpinsel darübergefahren wäre, z. T. bis auf den roten Grund verputzt.<sup>37</sup> Darum gab es viel zu ergänzen. Wer<sup>38</sup> später an das Bild geht, nehme er<sup>39</sup> sich wohl in Acht! (Es steht im Estrich des Wesemlin[s] noch ein großes<sup>40</sup> Fischwunder des hl. Antonius, das vom Franziskanerkloster<sup>41</sup> heraufkam. Es hing seiner Zeit total übermalt in einem Klostergang. Unter P. Leodegar<sup>42</sup> wurde es in der Stadt gereinigt, und es kam nun so zurück, wie es jetzt oben im Estrich steht; sieht jetzt aus, nachdem es von den Übermalungen befreit ist, wie das Wesemlinbild aussah nach der Wegnahme der Deschwandenmalerei. Wer ist nun der Sünder? Es ist sicher jener, der das Bild einmal so traktiert hat. Deschwanden war es sicher nicht, denn der hat nirgends gereinigt oder gar verputzt;<sup>43</sup> er konnte zu gut malen). Darum hüte man sich, das Wesemlinbild «reinigen» zu wollen.

Am 13. Febr[uar] also hatte ich das Bild abgedeckt bis auf kleinste Sachen. Am 17. Febr[uar] mit Kitten begonnen, dann mit Farbe retouchiert. Vollendet damit am 29. März. Später gefirnis[s]t. Am 27. April 1954 auf dem Wesemlin im Inneren Chor in den neuen Rahmen gesetzt. Auf dem Bild sieht man nun wieder das Wesemlin mit der Madonna-Erscheinung darüber. Arbeitszeit 2½ Monate.

4. Der Bericht über die Restaurierung des Ölgemäldes zur marianischen Erscheinung von 1531 im Brüderchor durch Br. Pazifik trägt alle Zeichen der Wahrhaftigkeit an sich. Natürlich stellen sich zum Vorgehen des Künstler-Mitbruders *einige Fragen*. Durfte er das Gemälde von der Übermalung von Deschwandens mit Zustimmung von Br. Thaddäus einfach befreien, besonders weil ihm damals die Möglichkeit fehlte, zuvor mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln den Zustand des ursprünglichen Bildes zu ermitteln? Und nachdem er die teilweise verheerende Lage desselben feststellte, durfte er fehlende Ausschnitte, besonders auf

37 Vgl. oben, Anm. 29.

38 Einzufügen: als Restaurator.

39 Zu tilgen!

40 Zu ergänzen: Bild vom...

41 Vgl. Clemens Hegglin, Fritz Glauser, *Kloster und Pfarrei zu Franziskanern in Luzern. Geschichte des Konvents (vor 1260 bis 1838) und der Pfarrei (seit 1845). Baugeschichte der Kirche*, Luzern/Stuttgart 1989.

42 Schöpfer (1896-1975): Meinhold Kaufmann, † P. Leodegar Schöpfer, in: *Fidelis* 62 (1975), 91-93.

43 Wie oben, Anm. 29.

der linken Gemäldeseite, von seinem persönlichen Kunstsinn her einfach ergänzen? Auch wenn heute beim Restaurieren von Bildern sicher verschiedene und von einander abweichende Methoden zur Anwendung kommen,<sup>44</sup> würde wohl kein für den Denkmalschutz einer Region Verantwortlicher das von Br. Pazifik nach bestem Wissen und Gewissen praktizierte Vorgehen uneingeschränkt gutheißen.

Es wäre - aus heutiger Sicht - wichtig gewesen, dass der Mitbruder nach der Feststellung der teilweise desolaten Lage des Gemäldes vor jedem weiteren Schritt die Provinzoberen darüber informiert hätte. Zu bedauern ist sodann, dass Br. Pazifik in seinem Bericht die von ihm - sicher mit Sorgfalt und Fachkenntnis - rekonstruierten Teile auf der linken Halbseite nicht detailliert angegeben hat. Weil seine Restaurierung ein *Kultbild* betraf, vor dem die Mitbrüder täglich das Stundengebet und die Meditation vollziehen, kann eine Ergänzung bestimmter einzelner Teile im Nachhinein bis zu einem gewissen Grad gerechtfertigt werden.<sup>45</sup> Leider ist die Folgerung nicht zu vermeiden: die *ursprüngliche Gestalt* des Ölgemäldes im Brüderchor ist in nicht geringem Ausmaß für immer verlorengegangen! Aussagen über das Aussehen, als es entstand, und über seinen künstlerischen Wert stoßen damit an nicht zu überschreitende Grenzen.<sup>46</sup>

---

44 Vgl. J. Jahn-W. Haubenreisser, Wörterbuch der Kunst (wie Anm. 29), 711f; Heinrich Lützeler, Bildwörterbuch der Kunst, Bonn <sup>2.verb.</sup>1962, 587f: «Die Methoden und Ziele [der Restauration] haben im Laufe der letzten hundert Jahre stark gewechselt. Die Eingriffe der Restauratoren in den alten Bestand waren im 19. Jahrh[undert] oft so bedeutend, dass es zu einer Verfälschung des Eindrucks kam. Heute begnügt man sich im allgemeinen damit, den Verfall zum Stillstand zu bringen, ohne ihn zu beseitigen; wo etwa in einem Gemälde eine Stelle ausgeflickt werden muss, macht man sie als erneuerte kenntlich und tönt sie oft nur in gleicher Farbe bei, unter Verzicht auf eine genaue Durchgestaltung. Also nicht Wiederherstellung, Ergänzung, Übermalung, sondern lediglich Erhaltung und deutlich hervorgehobene Ausbesserung.»

45 Im anderen Fall hätte das Marienbild - ähnlich wie das von Br. Pazifik angeführte Beispiel von der Fischpredigt des hl. Antonius - als unnützes Relikt im Klosterrestrich Platz gefunden. Dazu ist die Anmerkung von Lützeler (ebd., 588) wichtig: «Freilich ist der rein konservierenden Arbeit dort eine Grenze gesetzt, wo Kunstwerke noch im lebendigen Gebrauch sind, etwa als Räume für den Gottesdienst oder als Kultbild; hier muss die Restaurierung unter möglichster Schonung des ursprünglichen Zustandes doch so weit gehen, dass eine geschlossene Gesamtwirkung [...] entsteht.»

46 Über das ursprüngliche Aussehen des Kultbildes besitzen wir allein das Zeugnis von Paul Amherd (1825-1887), der dasselbe als Novize - nach seinem Übertritt aus dem Redemptoristen- in den Kapuzinerorden (1863-1864) - noch gesehen hat. In seinem handschriftlichen Votivbüchlein schreibt er: «Das Gnadenbild auf dem Hochaltar der jetzigen Wallfahrtskirche stellte ursprünglich Maria vom Sonnenglanz umgeben, mit golddurchwirkten Kleide dar. Als es aber im Jahre 1863 vom gefeierten Maler Paul von Deschwanden restauriert wurde, verschwanden aus künstlerischen Rücksichten die hellen Strahlen und es traten an deren Stelle liebliche Engelsgestalten. Hat nun das Bild an Kunstwert bedeutend gewonnen, so verlor es doch an historischer Richtigkeit.»: zitiert von Mayer, *Die Erscheinung*, 228f, Anm. 473.

## II. Der historische Kontext zur Entstehung des Marienbildes: die Erscheinung Marias 1531

1. Genau hinter dem Hochaltar der heutigen Wesemlin-Klosterkirche befand sich 1531 über einem Sandsteinfelsen eine *Wegkapelle* oder ein *Bethäuschen zu Ehren von Maria*, erbaut aus ungemauerten Bruchsteinen und errichtet in einem heute nicht mehr bestimmbar Zeitpunkt; vielleicht reicht sein Bau gar zurück in das 15. Jahrhundert.<sup>47</sup> Leider fehlen genauere Hinweise darüber, wie dieses aus Trockenmauer erstellte und wohl nur notdürftig gedeckte Häuschen, in dem sich eine Marienstatue mit dem Jesuskind befand, genau aussah, und welche Ausmaße es besaß. Vielleicht nähern wir uns der Wirklichkeit am meisten, wenn wir an ähnliche Heiligen- oder Flurhäuschen denken, wie sie sich in der Luzerner Landschaft, z. B. in der Siebenschläferkapelle in Kottwil oder in jener in Schüpflheim, erhalten haben.<sup>48</sup> Im wohl dreiseitig fensterlosen Häuschen befand sich auf der Vorderseite eine vielleicht mit Eisen- oder Holzgitter verschlossene Öffnung, durch die man das Marienbild sehen und verehren konnte. Andererseits befand sich die Wegkapelle 1531 nach dem ersten Erscheinungsbericht in halb verfallenem Zustand. Immerhin blieb die Verehrung der Marienstatue - trotz des vernachlässigten Aussehens des Bethäuschens - von Seiten von Wanderern auf dem Weg durch das ehemalige Weggistor zu den Wiesen auf dem Wesemlin und von dort durch den Wald in Richtung des Rotsees erhalten.<sup>49</sup>

2. Um das Jahr 1531 scheint eine nicht unbedeutende Zahl von Einwohnern Luzerns mit den Neuerungen des Reformators *Ulrich Zwingli* sympathisiert zu haben. Auf jeden Fall wurden während einer Nacht von einem unbekanntem Bilderstürmer Kapelle und Statue mutwillig zerstört. Man stellt sich mühelos vor, wie sehr sich der Ratsherr und Spitalmeister *Moritz von Mettenwyl* (†1548) samt seiner Familie vom schwer wiegenden Akt schmerzlich betroffen fühlte. Am späten Abend des Pfingstsonntags,

47 Vgl. Maserey, *Unsere Liebe Frau*, 7f; Mayer, *Die Erscheinung*, 4f; Karl Peter OFM Cap, *Aus den Akten geplaudert: zur Kirchenrenovation im Wesemlin* [1974], in: *Fidelis* 62 (1975), 60-63; er spricht vom Jahr 1420 als Entstehung der Wegkapelle. Auf welche Quelle er sich für dieses Datum stützte, ist schwierig zu sagen.

48 Vgl. Adolf Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern* [= Reinle, *Kunstdenkmäler LU*], Bd. V: *Das Amt Willisau mit St. Urban*, Basel 1959, 123, wo freilich eine Abb. fehlt; s. jedoch H. Horat, *Kottwil: gelungene Renovation der Siebenschläferkapelle Seewagen*, in: *Willisauer Bote* - Samstag, 16. Juli 1983, Nr. 82, 13f (Abb. 1-2); Ders., *Die Kunstdenkmäler LU*. Neue Ausgabe 1: *Das Amt Entlebuch*, Basel 1987, 331f.

49 Vgl. Maserey, *Unseres Liebe Frau*, 7.

nach 21 Uhr (28. Mai von 1531),<sup>50</sup> erging sich der Spitalvorsteher auf seinem Gut und entdeckte die Ruinen von Bethäuschen und Statue. Ohne Zweifel war er - nicht anders als der prokatholische Teil der Stadt- und Landbevölkerung - außerordentlich besorgt wegen des ständig steigenden Drucks der evangelischen Stände Zürich und Bern auf die katholischen Bundesgenossen Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug: Er musste im Vorgefallenen ein klares Anzeichen unmittelbar drohender Gefahr erkennen.<sup>51</sup>

Bei seinem abendlichen Besuch des eigenen Landgutes wußte er bereits von der durch Bern am 21. Mai wider die innerschweizerischen Stände verhängte *Lebensmittelsperre*; ihr sollte sich Zürich noch am Pfingstfesttag selber anschließen: ein Entscheid, der für die Betroffenen eine leicht vorherzusehende Hungersnot verhieß.<sup>52</sup> In dieser äußerst gespannten Stimmungslage offenbarte sich Moritz von Mettenwyl völlig unerwartet und im lichtvollen Glanz *Maria mit dem Jesuskind* auf dem Arm. Dieselbe Schau wurde ihm, ebenso seinem gleichnamigen Sohn Moritz von Mettenwyl, zusammen mit anderen Katholiken, die sich auf dem Wesemlin zur Zeit des Sonnenuntergangs zusammengefunden hatten, am Pfingstmontag (29. Mai) zuteil. *Vater*<sup>53</sup> und *Sohn berichten in glaubwürdiger Form über die Erscheinung*, der sie gewürdigt wurden. Um dem heutigen Leser das Verständnis des Zeugnisses zu erleichtern, gebe ich den Text nach der Anpassung an die heutige Sprachform durch Theobald Masarey bzw. durch Beda Mayer wieder, die freilich einige altertümlich klingende Formulierungen stehen ließen:

*Im Namen Gott des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes. Amen. Zu wissen und offenbar sei allen christgläubigen Menschen, daß eine lange uralte Zeit her auf diesem Platz und einem Stein oder Felsen ein kleines Käppelein mit trockener Mauer darauf gehauen und darinnen ein Bild Unserer Lieben Frauen gestanden ist, derselben Bild-*

---

50 Vgl. A. Cappelli, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo, dal principio dell'era cristiana ai giorni nostri*, Milano 1930, 72.

51 Hier ist für die religiös-politisch sehr aufgerührte Lage Luzerns hinzuweisen auf: Willy Brändly, *Geschichte des Protestantismus in Stadt und Land Luzern. (Luzern. Geschichte und Kultur. Eine Monographienreihe, II/4: Staats- und Kirchengeschichte. Kirchengeschichte)*. Luzern 1956, 1-108: *Hoffnungen und Enttäuschungen in Stadt und Landschaft Luzern in der Reformationszeit (bis 1531)*. Vgl. auch Theophil Graf OFMCap, *Die Reformation in Luzern*, in: *Innerschweizerisches Jahrbuch* 7 (1943), 29-39.

52 Vgl. Mayer, *Die Erscheinung*, 23, Anm. 22; Rudolf Pfister, *Kirchengeschichte der Schweiz II. Von der Reformation bis zum Zweiten Villmerger Krieg*, Zürich 1974, 64f.

53 Wahrscheinlich für die Abschnitte 1-2 ist der Zeugenbericht ihm zuzuschreiben; siehe Mayer, *Die Erscheinung*, 15.

nis etliche wenig geachtet, noch keine Ehre angetan, also daß solche Kapelle dachlos halb, auch durch übermütige und Verschmähungspersonen unseres alten, wahren, unbezweifelten christlichen Glaubens<sup>54</sup> zerschlagen und verachtet worden.

Deshalb so ist auf selbigem Platz allhie am heiligen Pfinsttag um die neunte Stunde nachmittags in dem Jahr, als man zählte von der Geburt Jesu Christi tausend fünfhundert dreißig und eins, an dem Himmel klar, lauter und heiter Unsere Liebe Frau, die würdige Mutter Gottes Maria mit ihrem lieben Kindlein wahrhaftig gesehen worden. Und darnach morndrign<sup>55</sup> am Montag zu Nacht zwischen der neunten und zehnten Stunde ist sie abermals gesehen worden mit ihrem lieben Kindlein, auf dem rechten Arm sitzend, die Sonne hinter ihr, den Mond unter ihren Füßen, klar scheinend als wie Gold, und dazu zwei Engel oben herab fliegend mit einer spitzigen goldenen Krone,<sup>56</sup> ihr dieselbe aufgesetzt. Solches Gesicht hat gewähret eine Viertelstunde lang, und darnach am dritten Tag, da kam herauf viel Volk, erwartend und hoffend, solches an der dritten Nacht auch erscheinen sollte, und sie es sehen möchten. Da ist ihnen nichts mehr erschienen.

Also zu Ehren dieser schönen Gesichte<sup>57</sup> Unserer Lieben Frauen, so hat der fromme, vornehme und weise Herr Moritz von Mettenwyl, des Rats und derzeit Spitalmeister zu Luzern selig, mit Hilfe, Rat, Gunst und gutem Willen des edlen [...] Herren Schultheißen und Rats der löblichen Stadt Luzern diese Kapelle lassen bauen: auf vorgemeldeten Felsen oder Stein, worauf dann die alte Kapelle gestanden, ist dieser Altar gemacht worden und gesetzt [...].<sup>58</sup>

Solche Gesicht im obgemeldeten Jahr und Tag habe ich, Mauritz von Mettenwyl, derzeit Stadtschreiber zu Luzern, mit meinen sündlichen Augen auch wahrhaftig gesehen.<sup>59</sup>

54 Gemeint sind Neugläubige, die hier in nicht sehr einnehmender Form genannt sind.

55 Am darauf folgenden Tag.

56 Krone, die in gespitzter Form auslief und die dem Kaiser bzw. der Kaiserin zustand.

57 Hier sicher im Sinne von *Erscheinung* gebraucht.

58 Vgl. Mayer, *Die Erscheinung*, 10-12, wo auch die Anmerkungen von Bedeutung sind, auf die eigens hingewiesen sei. Der Urtext hing in der Mettenwyler-Gedenkkapelle, wird jedoch in mehreren überprüften Kopien überliefert; vgl. *ebd.*, 271f.

59 Verfasser der Urkunde ist Moritz von Mettenwyl, jun., der seine Augenzeugenschaft unverkennbar ausspricht. In der Textwiedergabe lasse ich seine Ausführungen über den Bau der neuen Kapelle und deren Weihe durch Jakob Eliner, Titularbischof von Ascalon (Weihbischof der Diözese Konstanz zwischen 1550 und 1571), am 16. 04. 1556 (Abschnitte 4-6) aus, weil sie für das Thema meiner Studie unerheblich sind. Zum Weihbischof s. Hermann Tüchle, *Das Bistum Konstanz. Die Weihbischofe*, in: HS I/2 (*Das Bistum Konstanz. Das Erzbistum Mainz. Das Bistum St. Gallen*), Basel 1993, 517.

3. Nach diesem *ersten und grundlegenden Bericht von 1556* ergibt sich, dass die beiden Augenzeugen am Abend des Pfingstfestes und von Pfingstmontag 1531 während ungefähr einer Viertelstunde auf der Anhöhe von Wesemlin über der Flurkapelle die Erscheinung der auf einer Mondsichel stehenden Gottesmutter mit dem Jesuskind auf dem rechten Arm schauten. Aus Marias Körper gingen Sonnenstrahlen hervor und auf ihr Haupt legten zwei Engel eine Kaiserkrone nieder. Eigens zu betonen ist, dass sich Vater und Sohn Moritz von Mettenwyl in Luzern eines besten Rufes erfreuten. Zudem äußerten der Schultheiß und seine Ratskollegen nicht den geringsten Zweifel an der Wahrhaftigkeit des Berichtes der beiden Zeugen. Andernfalls hätten sie den Bau einer neuen und größeren Gedenkkapelle niemals genehmigt.<sup>60</sup>

Den heutigen Leser überrascht immerhin, dass bei so betont religiösen Vorgängen, wie diese die auf Wesemlin erfolgten Erscheinungen waren, *keine Stellungnahme der kirchlichen Autorität* erwähnt wird. Das mag wohl damit zusammenhängen, dass für 1531 in Luzern noch nicht ein apostolischer Nuntius bezeugt ist,<sup>61</sup> dass überdies ebenda kein bischöflicher Kommissar des Bistums Konstanz, der für Luzern zuständig gewesen wäre, anwesend war,<sup>62</sup> und dass andererseits die Regierung damals über alle religiösen Belange selbstherrlich entschied, ohne sich viel um die bischöfliche Oberhoheit zu kümmern.<sup>63</sup> Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, der Konstanzer Bischof Christoph Metzler (1548-1561)<sup>64</sup> habe, vielleicht nachdem er durch eine Kopie des Mettenwyler-Berichts informiert worden war, nachträglich die Echtheit der Erscheinung

---

60 Vgl. ausführlicher darüber Mayer, *Die Erscheinung*, 13-32.

61 Vgl. Manfred E. Welti, *Das apostolische Gesandtschaftswesen in der Schweiz*, in: *HS I/1 (Schweizerische Kardinäle. Das Apostolische Gesandtschaftswesen in der Schweiz. Erzbistümer und Bistümer I)*, Bern 1972, 40. Vgl. auch Urban Fink, *Päpstliche Nuntien in der Schweiz*, in: *Portraits des Nonces apostoliques en Suisse. La galerie des Nonces dans le Couvent des Capucins à Lucerne, Apostolische Nuntien in der Schweiz in Bildern. Die Galerie der päpstlichen Nuntien im Kapuzinerkloster Luzern*, ed. par la Nonciature Apostolique en Suisse (Bern) avec le Provincialat des Capucins Suisses (Lucerne), hg. von der Apostolischen Nuntiatur in der Schweiz (Bern) zusammen mit dem Provinzialat der Schweizer Kapuziner (Luzern), Bern/Lucerne 2007, 6-7.

62 Vgl. Josef Brülisauer, *Bistum Konstanz. Die Kommissare (Schweizer Gebiet)*, in: *HS I/2*, 696. Immerhin wären in der Frage zuständig gewesen Stiftspropst Hans Bodler oder der Leutpriester Josef Forrer, zu dessen Seelsorgegebiet das Wesemlin gehörte; siehe Mayer, *Die Erscheinung*, 36.

63 Vgl. Mayer, *Die Erscheinung*, 32-37.

64 Über ihn s. Franz Xaver Bischof (und andere Verf.) in: *HS I/2*, 398-401.

bestätigt, indem er seinen Weihbischof 1556 für die Weihe der Gedenkkapelle delegiert hat.

4. Im Blick auf die vielen Erscheinungen Marias in Gegenwart und Vergangenheit fällt bei jener vom Wesemlin auf, dass der älteste Zeugnisbericht von keiner *verbalen Botschaft* der Erscheinenden spricht. Nicht übersehen werden darf jedoch, dass Maria - von der Höhe niedersteigend - über einer ihr geweihten, jedoch zuvor zerstörten Wegkapelle und über ihrer in Stücken am Boden liegenden Statue erschienen ist. Den Anwesenden musste sich unwillkürlich der Eindruck aufdrängen, das außergewöhnliche Phänomen sei als Antwort auf den konkreten Fall der Bildzerstörung zu deuten. Maria wollte die Familie von Mettenwyl und die am Pfingstmontagabend herbeigeeilte Gruppe von Christen in ihrem überkommenen Glauben bestärken. Luzern, das wegen der militärischen Übermacht der die Zentralschweiz geographisch umklammernden Stände Bern und Zürich in begreiflicher Angst lebte, sollte ermutigt werden. - In meiner vorherrschend historischen Untersuchung kann es nun nicht darum gehen, die Echtheit dieser Erfahrung näher zu untersuchen.<sup>65</sup>

5. Sicher kam der Tatsache besondere Bedeutung zu, dass die adelige Familie von Mettenwyl für das zerstörte Bethaus mit Erlaubnis der Stadtregierung auf eigene Kosten eine *Gedenkkapelle* (in der Ausdehnung des Äußeren Chors der heutigen Klosterkirche) erbauen ließ und dafür sorgte, dass die *zertrümmerte Statue von Maria mit dem Jesuskind* mit Hilfe von vorhandenen Restteilen erneuert wurde.<sup>66</sup> Nach dem Urteil des angesehenen Kunstkenners Dr. Franz Heinemann (1870-1957) scheint der von Moritz von Mettenwyl, jun., beauftragte Künstler die wohl im beginnenden 15. Jahrhundert geschnitzten Köpfe Marias und des Jesuskindes für die neue Statue wiederum verwendet zu haben.<sup>67</sup> Bei einer kommenden

65 Für die Kriterien, die zum Erweis der Echtheit einer Erscheinung führen, sei hingewiesen auf: H. Lais, *Erscheinungen*, in: *Marienlexikon* II, St. Ottilien 1989, 395-398, 398 Lit.; L. Scheffczyk, *Botschaften*, ebd. I, St. Ottilien 1988, 545f; s. auch: Jacob Kremer (und andere Verf.), *Erscheinungen*, in: LThK <sup>3</sup>III (1995) 828-833; Wolfgang Beinert, *Marienerscheinungen*, ebd. <sup>3</sup>VI (1997) 1369f; *Dictionnaire des «Apparitions» de la Vierge Marie*. Sous la direction de René Laurentin-Patrick Sbalchiero, Paris 2007: ein Werk, das mir nicht zugänglich war.

66 Die erneuerte Statue stand in einer Nische hinter dem heutigen Hochaltar, wo der Ort bei dessen Renovation von 1910 entdeckt wurde: Masarey, *Unsere Liebe Frau*, 132f (Zeichnung) und 308.

67 Vgl. Mayer, *Die Erscheinung*, 10 Anm. 16. - Reinle, *Kunstdenkmäler LU*, Bd. II: *Die Stadt Luzern*: I. Teil, Basel 1953, 362, schreibt: «Dieses vielfach umgestaltete und überarbeitete Werk [des Gnadenbildes] dürfte teilweise - Kopf von Mutter und Kind - aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts - also wohl nach der Beschädigung von 1531 - erneuert worden sein».

Renovation der Wallfahrtskirche - die von der Witterung und brennenden Kerzen bedingte Abdunklung ihrer Nordwand ruft geradezu nach ihr - sollte durch eine dendrochronologische Untersuchung des Gnadenbildes das Fachurteil von Dr. Heinemann verifiziert werden.<sup>68</sup>

### III. Beschreibung und Bedeutung des Wallfahrtsbildes im Brüderchor

#### 1. Ikonographische Beschreibung<sup>69</sup>

Der formale Aufbau des Ölgemäldes auf Leinwand ist deutlich *zweigeteilt*:

a) Unverkennbar im Zentrum des Bildes steht die beherrschende *Ganzfigur Marias* (in Vorderansicht) zusammen mit dem Jesuskind, wobei sie ihr ovales Gesicht leicht dem Kind zuneigt.<sup>70</sup> Mit dem linken Arm und ihrer ausgestreckten offenen Hand weist sie auf die Stadt Luzern hin. Genauer zugesehen: der Zeigegestus richtet sich auf die Hofkirche und das Kapuzinerkloster auf dem Wesemlin.<sup>71</sup> Dies vielleicht auch deshalb, weil ein auf das Zentrum der Stadt Luzern gerichteter Arm ästhetisch weniger schön gewesen wäre. Das ovale, leicht rot gefärbte Gesicht mit dem ernstesten in die Ferne gelenkten Blick erinnert an die italienische Tradition der «*Schönen Madonnen*». <sup>72</sup> Das bis auf eine Windel um die Lenden nackte Jesuskind, das gleichsam auf dem Mutterarm sitzt und sehr lebendig sich emporreckt, erhebt den rechten Arm und weist mit dem Zeigefinger zum Himmel,<sup>73</sup> indes es mit dem linken Arm den Hals der Mutter umfängt.

---

68 Vgl. *Dendrochronologie*, in: *Schweizer Lexikon* 91, II, Luzern 1992, 162 Lit. Nebenbei sei darauf hingewiesen, dass die linke Hand der Marienstatue einen von bloßem Auge wahrnehmbaren Sprung aufweist. Für Abb. des Gnadenbildes siehe Mayer, *Wesemlin*, vor dem Titelblatt (vierfarbig!), 48/49.

69 «*Feststellung der Bildinhalte der Kunst*»: Lützel, *Bildwörterbuch*, 341. Ausführlicher, zugleich mit viel Lit., siehe Jahn/Haubenreisser, *Wörterbuch der Kunst*, 380f.

70 Mir möchte scheinen, dass das Antlitz Marias im Verhältnis zu deren langen Figur etwas zu klein geraten ist.

71 Das Kapuzinerkloster bestand im Jahr der Erscheinung, 1531, natürlich noch nicht. Vom Standort des Gemäldes her - zunächst in der Klosterkirche und seit 1910 im Brüderchor - rechtfertigt sich diese unhistorische Antizipation.

72 Vgl. Jahn/Haubenreisser, *Wörterbuch der Kunst*, 770 (Lit.).

73 Wohl zu deuten als optischer Hinweis, von woher in der so angespannten Lage Luzerns Hilfe zu erwarten sei.



Abb. 8: Die beherrschende Ganzfigur Marias zusammen mit dem Jesuskind (© Bruno Fäh OFMCap)

Maria trägt unter dem etwas offenen Hals ein braunfarbenes, in der Mitte geknüpftes Halstuch, einen karminroten,<sup>74</sup> leicht ins Violette neigenden Rock, der bis zu ihren Füßen niederfällt und sich, an die beiden Beine anschmiegend, in Falten<sup>75</sup> legt. Darüber liegt ein elegant über die Schultern umgeworfener, ebenfalls in geschmackvolle Falten gelegter Mantel blauer Farbe. Maria steht mit dem nur leicht sichtbaren rechten Standbein und dem etwas voraus auftretenden linken Bein auf einer dünnen, beiderseits in die Höhe geschwungenen Mondsichel,<sup>76</sup> die ihrerseits auf einer über Luzern liegenden Wolke ruht, aus der mehrere Engelköpfe heraus schauen.

Von Marias Körper, der sich in diesem Kultbild fast wie eine Statue vor den Augen des Beobachters erhebt, gehen aus dem Hintergrund und ringsum Strahlen aus, als ob hinter der Figur eine stark leuchtende Lichtquelle verborgen wäre. In dem um Maria - vom Haupt bis zu ihren Füßen - gemalten Lichtkranz erscheinen abwechselnd dünne, zum Teil jedoch etwas dickere Strahlen, gemischt mit solchen, die Feuerzungen<sup>77</sup> ähnlich sind. Verhältnismäßig hoch über dem Haupt Marias schweben zwei bekleidete Kinderengel, die in der rechten bzw. linken Hand eine Krone tragen, deren Reif in vergoldete Spitzen ausläuft.<sup>78</sup> In der je anderen Hand halten sie eine schmale, über dem Haupt Marias nach oben gebogene Blattgirlande. Das Bild Marias ist überdies umrahmt von einem ovalen Kranz von Kinderengel-Köpfen, deren Körper sich in den um sie sich ballenden Wolken<sup>79</sup> verbergen. Dieser Engelkranz stellt zwar gegen-

74 Vgl. Jahn/Haubenreisser, *Farbe, Bildwörterbuch*, 232-235, konkret: «Man unterscheidet die dem Blau oder Grün nahestehenden Farben als kalte Farben von den warmen Farben, die dem Rot oder Gelb nahestehen» (233b). Zu Karmin s. *Brockhaus Enzyklopädie*<sup>17</sup>IX, Wiesbaden 1970, 778. Ob die Farben des Gemäldes genau dieselben sind, wie sie der unbekannte Maler sie verwendete, ist sehr zu bezweifeln. Darum ist es auch nicht angängig, in diesem konkreten Fall über die Farbensymbolik zu spekulieren!

75 Einen illustrierten Überblick zu den verschiedenen Formen von Falten, die «wichtige Anhaltspunkte für die Datierung» ergeben, siehe Lützel, *Bildwörterbuch*, 237-242, 237 (Zitat).

76 Darüber ist unter III./2. Näheres auszuführen.

77 Dies dürfte eine Erinnerung an das Pfingstereignis (Apg 2, 1-13, bes. 3) und zugleich an die Erscheinung am Pfingstsonntag 1531 sein.

78 Vgl. V. H. Elbern, *Krone*, in: *Lexikon des Mittelalters* V, München-Zürich 1991, 1544-1547. Zu den Engeln siehe Jahn/Haubenreisser, *Wörterbuch der Kunst*, 214 (Lit.).

79 Leider sind die Wolken zwischenzeitlich stark nachgedunkelt. Zu diesem nicht seltenen Phänomen bei Ölgemälden s. H. Lützel, *Bildwörterbuch*, 136: «Das Bräunen entsteht dadurch, dass die fortschreitende Oxidation der Öle durch den Sauerstoff das Bild gewissermaßen langsam versengt.» Für deren Wiederauffrischung kommt das sog. *Pettenkofersche Verfahren* (546), das aus Alkoholdämpfen besteht, zur Anwendung.

über dem ersten Erscheinungs-Bericht von 1556 eine Zugabe des Künstlers dar, ist aber als die einer Aureole ähnliche Rahmung der Muttergottes-Darstellung nicht anders wie die ständige Abwandlung von Kindergesichtern und ihr einfallreiches Zueinander ein künstlerisch schätzenswerter und neuer Beitrag des Malers.

b) Unter der Mondsichel und einer dichten Wolke mit Kinderengel-Köpfen breitet sich die in Malerei umgesetzte Kopie des berühmten Kupferstichs mit der *Stadtansicht Luzerns von Martin Martini* vom Jahr 1597 aus. Martini, Kupferstecher, Goldschmied und Stempelschneider, erblickte das Licht der Welt 1565/1566 in Ringgenberg (GR).<sup>80</sup> Er starb nach ob seinem unsteten und streitbaren Charakter sehr bewegten Lebenslauf am 6. Mai 1610 in Tassarolo bei Novi. Die unter Oberaufsicht von Stadtschreiber Renward Cysat (1545-1614) und wohl mit Hilfe von Gesellen auf 6 Kupferplatten gravierte Vedute<sup>81</sup> ist 105x51 cm groß. «Die ganze Größe von Martinis Kunst liegt in seiner architektonischen Darstellung. Hier war er unbestrittener Meister seiner Zeit. Seine Stadtansichten sind Höchstleistungen der damaligen Kupferstecherkunst.»<sup>82</sup>

Unter den Bildern, die zeitlich vor dem Gemälde des bisher unbekanntem Künstlers die Erscheinung Marias über der Wegkapelle wiedergeben, ist das seine das erste und einzige, in dem er der Figur der erscheinenden Gottesmutter die *Stadtansicht Luzerns* hinzufügt. Er trifft damit zweifellos die mit dem Phänomen der Erscheinung verbundene Absicht, den himmlischen Schutz für die Stadt und die katholischen Stände der Inner-schweiz in Bildform auszudrücken. Es kann hier nicht darum gehen, Urbild und Abbild einzeln zu vergleichen. Trotz der grundsätzlichen Übereinstimmung der beiden dürfen gewisse Unterschiede zwischen ihnen nicht übersehen werden. Martini lässt in seinem Kupferstich die Stadt Luzern, so wie sie sich dem Beobachter gegen Ende des 16. Jahrhunderts darbot, aus einer niedrig gehaltenen Vogelperspektive und von einer etwas erhöhten Stelle von Süden her sehen. «Im Westen reicht sie

80 Vgl. J. R. Rahn, *Der Kupferstecher Martinus Martini und sein Werk*. [In der Klosterbibliothek Luzern:] Separat-Abdruck aus dem *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* 1905/1906, 1-33, Abb., und bes.: Theodor Ottiger, *Die Luzerner Stadtansicht des Martinus Martini 1597*. Herausgegeben vom Stadtarchiv Luzern und einer vom Stadtrat bestellten Kommission. (Luzern im Wandel der Zeiten. Eine Schriftenreihe, Heft 2). Luzern 1956, mit einer Verkleinerten Wiedergabe der *Stadtansicht von Martinus Martini*, nach S. 28. Weitere Lit. s. bei Hugelshofer, *Martini, Martin*, in: Ulrich Thieme, Felix Becker-Hans Völlmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 24, München 1992, 178.

81 Vgl. Jahn/Haubenreisser, *Wörterbuch der Kunst*, 880f.

82 Ottiger, *ebd.*, 8.







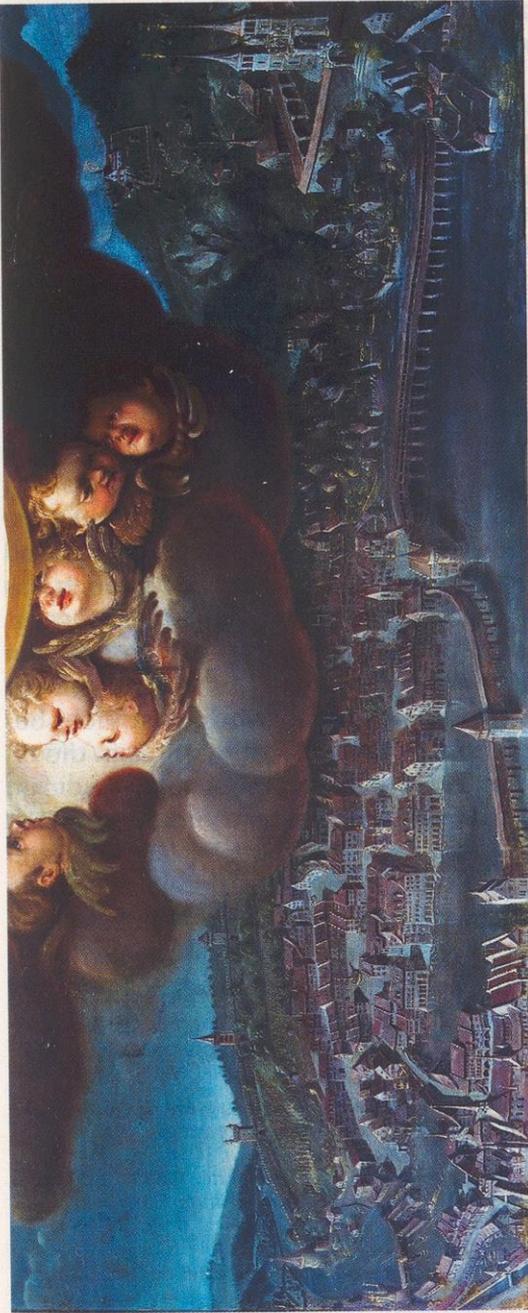


Abb. 10: Die in Malerei umgesetzte Kopie der Stadtansicht Luzerns von Martin Martini unter der zusätzlichen Anpassung der Stadtansicht nach 1644; zu beachten rechts oben das Wesemlinkloster mit Hinweis der Erscheinung Mariens (© Bruno Fäh OFMCap)

[- die Stadtansicht -] bis zum Bruchquartier und im Osten umfasst sie den gesamten Hofbezirk, im Süden bildet der ‹Obergrunt› die Grenze. Die Musegg schließt gegen Norden ab.»<sup>83</sup>

Wie in seinem Vorbild malt auch unser Künstler den Hofbezirk, namentlich die am 27. März 1633 bis auf den doppelten Turm abgebrannte Hofkirche, wobei er freilich nicht den ganzen neuen Kirchenbau zeigt und die dabei 1641 vollendeten Grabhallen seinem Vorbild hinzufügt.<sup>84</sup> Gut sichtbar sind ebenso die St. Leonhardskapelle daneben und das Propsteigebäude darüber. In der Höhe und in weiter Ferne lassen Martini und sein Kopist den Beobachter auf einem Hügel das Kapuzinerkloster mit dem Klostergarten erahnen. Diese Darstellung kann immerhin nicht den Anspruch erheben, dessen historisch genaue Gestalt im Jahre 1597 wiederzugeben.<sup>85</sup>

Imposant ist, wie die beiden Künstler die Hofbrücke bis zum St. Petersplatz, die St. Peterskirche, die Kapellbrücke, die ehemalige Kirche und Niederlassung der Jesuiten<sup>86</sup> vorstellen. Hervorgehoben seien auch das Rathaus am rechten Reussufer, die Spreuerbrücke und die Musegg-Ringmauer mit den verschiedenen Türmen. Wegen einer Gruppe von Kinderengeln und den Wolkenballen wird freilich im Abbild ein nicht unbeträchtlicher Teil der oberen Stadt verdeckt. Man wird somit nicht behaupten dürfen, unser Künstler habe die Stadtansicht Martinis in die eigene voll eingebracht; vielmehr handelt es sich um eine *Auswahlkopie* im Blick auf sein Ziel: die übersinnliche Bedeutung der Erscheinung von 1531 zu versinnlichen; nämlich den Aufruf zur religiösen Besinnung (der zum Himmel weisende Zeigfinger des Jesuskindes) und den besonderen Schutz von oben über Stadt und Landschaft (die auf den Hofbezirk zeigende Hand der Himmelskönigin). Ebenso wenig hat der anonyme Künstler versucht, die Stadtansicht dem Aussehen Luzerns nach 1644<sup>87</sup> - vom Hofbezirk selber abgesehen - anzupassen. Sicher würde es den Tatsa-

---

83 *Ebd.*, 8. Zwischen S. 16/17 findet sich auf der Vorderseite eine stark vergrößerte Wiedergabe des Hofbezirks und auf der Rückseite die des Rathauses und der Umgebung.

84 Vgl. Mayer, *Wesemlin*, 296f. Ausführlicher handelt über das heutige sakrale Gebäude: Fabrizio Brentini, *Stiftsbezirk im Hof Luzern*, Bern 1992 (*Schweizerische Kunstführer GSK*) [= Brentini, *Stiftsbezirk*]. Vgl. *Ebd.*, 24f: *Die Gräberhallen*.

85 Vgl. Masarey, *Unsere Liebe Frau vom Wesemlin*, 163, 119: Giebelgemälde auf der Kapellbrücke und 217: Wesemlinkloster auf der Cysat'schen Karte.

86 Die Barfüßerkirche und das Bruchkloster St. Anna fanden im Ölgemälde keinen Platz mehr.

87 Weihejahr der neu erbauten Hofkirche: Brentini, *Stiftsbezirk*, 8.

chen widersprechen, in seiner Darstellung einen eigenen Beitrag zur Baugeschichte der Stadt sehen zu wollen.

## 2. Momente ikonologischer<sup>88</sup> Interpretation

Dem Beobachter der himmlischen Hohheitsgestalt im Gemälde drängt sich spontan die Erinnerung an die *apokalyptische Frau* auf, so wie sie beschrieben wird in *Offb* 12, 1:

«*Et signum magnum apparuit in caelo; mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim.*» «Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel, eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt.»

Diese rätselhafte symbolische Figur erhielt in der exegetischen Deutung seit dem Mittelalter immer mehr eine mariologische Prägung.<sup>89</sup> Im ersten Erscheinungsbericht, wie ihn Moritz von Mettenwyl jun. vorgelegt hat, ebenso in unserem Gemälde fehlt freilich jede Anspielung auf die zwölf Sterne, die das Haupt der apokalyptischen Frau kreisförmig umgeben. Hingegen spricht die doppelte Quelle sowohl von den Sonnenstrahlen wie auch vom Mond unter den Füßen der Frauengestalt. In seinem Artikel betont A. Ziegenaus mit Recht: «*Der Schmuck mit Sonne und Mond und Sterne verleiht ihrer Schönheit [der apokalyptischen Frau] geradezu kosmisches Gepräge.*»<sup>90</sup> Hinter der von einer Lichtquelle angestrahlten Frau darf man sich Christus selber vorstellen, der sich als das Licht der Welt bezeichnet hat (*Joh* 9,5). Die Mondsichel, die der himmlischen Königin gleichsam als Fußschemel dient, veranschaulicht sinnbildlich wohl die Tatsache, dass Maria im Treten über den Mond wegen ihrer Erwählung, mitzuwirken am Erlöserplan, Vergänglichkeit und Sünde überwunden hat.<sup>91</sup>

88 J. Jahn-W. Haubenreisser, *Wörterbuch* (wie Anm. 29), 381: «...im Unterschied zur Ikonographie die Untersuchung der Gesamtbedeutung oder des Gesamtsinnes eines künstlerischen Komplexes...».

89 Vgl. zur heutigen biblischen Exegese, zur dogmatischen Bedeutung und kunstgeschichtlichen Entfaltung H. Gollinger, A. Ziegenaus, O. Steinmann, *Apokalyptische Frau*, in: *Marienlexikon* I, St. Ottilien 1988, 190-193, 191 u. 193 Lit.

90 *Ebd.* 191b.

91 Vgl. Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*. Band 4,2: *Maria*, Gütersloh 1980, 198f: «Die Mondsichel- und Strahlenmadonna»; G. Ramsauer, *Halbmond*, in: *Marienlexikon* III, St. Ottilien 1991, 74f.

Nicht zu bezweifeln ist, dass sich der unbekannte Künstler beim Entwerfen dieser Marienfigur zugleich am ersten Erscheinungsbericht wie auch an der künstlerischen Tradition orientiert hat. Dieser Sachverhalt gilt namentlich für die *Krönung Marias durch zwei Engel*.<sup>92</sup> Dafür dürften dem Künstler die so zahlreichen Darstellungen von Marias leiblicher Aufnahme in den Himmel vor Augen gestanden haben.<sup>93</sup> Diese Querverbindung erweist sich gerade an einem Element erfüllt, das gegenüber dem ersten Erscheinungsbericht neu ist, nämlich am ebenso sorgfältig wie abwechslungsreich ausgestalteten Engelkranz,<sup>94</sup> bei dem Köpfe von Kinderengeln aus Wolken hervorblicken. Dieses Motiv ist wiederum eng mit der Himmelfahrt verknüpft: bei ihrer Aufnahme in den Himmel heben die Engel Maria entweder zum Himmel empor oder begleiten sie jubelnd. Der Künstler wollte vermutlich dadurch Maria als *Königin der Engel* feiern.<sup>95</sup> Damit erinnerte er den Betrachter wohl an Maria von den Engeln im Portiunkula-Heiligtum von Assisi.

Wie der erste Bericht betont, ist für die Erscheinung über der Wegkapelle auf dem Wesemlin kennzeichnend, dass Maria sich nicht allein, sondern als *Gottesmutter mit dem Jesuskind* offenbarte. In unserem Bild neigt sich die Mutter als Zeichen echt mütterlicher Liebe leicht zu ihrem Sohn hin, der sich nicht allein als sehr lebendiges Kleinkind kundgibt, sondern überdies - nicht nach Säuglingsart - mit Arm, Hand und Zeigefinger zum Himmel weist. Hier drängt sich die Erinnerung an die außerordentlich hohe Zahl von Bildern der Gottesmutter mit dem Jesuskind im Verlauf der Jahrhunderte auf, wobei vorab auf den Typ der «*Schönen Madonnen*» zu verweisen ist.<sup>96</sup>

---

92 U. Liebl, *Krönung Mariens*, ebd., 680-683, Lit. Für einen Anhaltspunkt in der bildnerischen Tradition für die Krönung durch einen Engel s. S. 682a. Bedeutend ertragreicher ist Schiller, *Ikonographie*, 147-154: «Die Krönung Marias im späten Mittelalter und in der Renaissance». Nach dieser Verf. kommt das gen. ikonographische Motiv erstmals in Frankreich vor (143a). Vgl. auch G. Schiller, ebd., Nr. 639, 815f, 834, wo Kunstwerke gezeigt werden, in denen es Engel sind, die Maria krönen. Für eine spitze, Tiara-ähnliche Krone s. ebd., Nr. 747.

93 Vgl. Schiller, *Ikonographie*, 83-154: «Der Tod Marias und ihre Verherrlichung».

94 Vgl. E. Sebald, *Engelskranz* [!], in: *Marienlexikon* II, St. Ottilien 1989, 349-350. Im sehr reichen Abbildungsteil bietet G. Schiller, *Ikonographie*, eine reiche Anzahl von vergleichbaren Kunstwerken; s. Nr. 594-597, 604, 608, 612f, 622, 628, 632, 638, 647-649, 655f, 684, 670f, 672, 674, 685, 694, 713, 715f, 717, 723f, 727f, 743, 776, 833.

95 Vgl. Mayer, *Wesemlin*, 289.

96 Vgl. bei Schiller, ebd., 179-217: «Das Bild der Gottesmutter im Abendland (Die Madonna)» und im Abbildungsteil: Nr. 756, 780, 783, 785, 820 (mit Mondsichel!), 821, 832 (sehr lebendiges Kleinkind), 836f.

Das *Verhältnis Mutter-Kleinkind Jesus* wurde in der christlichen Kunst in einer solchen Formenfülle abgewandelt, von hieratisch anmutenden Darstellungen des Ostens, der christlichen Antike und in der romanischen Kunst bis zu gesellschaftsnahen Gemälden des späten Mittelalters, in denen die unsagbare Liebe der Mutter zu ihrem Kind naturalistisch, oft ohne jeden sakralen Charakter, wiedergegeben wird. Unter den von Gertrud Schiller so zahlreich reproduzierten Bildern konnte ich kein Gemälde ausmachen, das unserem anonymen Künstler direkt hätte als Vorbild dienen können. Das ebenso lebendige Verhalten wie der mahnende, zum Himmel weisende Zeigefinger des Jesuskindes auf unserem Kultbild ist gegenüber den vielen bei Schiller einsehbaren Abbildungen nicht ein Unikat. In ihnen befinden sich eine Marienstatue (im Ausschnitt) aus dem 14. Jahrhundert, bei der das Jesuskind mit seiner ihm zulächelnden Mutter spielt,<sup>97</sup> und eine altbayerische Holzplastik in Regensburg von ca. 1270, bei der das Jesuskind mit den drei ersten Fingern des rechten Arms nach oben zeigt.<sup>98</sup>

In dem von G. Schiller so reich reproduzierten Bildmaterial fand ich hingegen nichts Vergleichbares zu der *Stadtansicht Luzerns*, die unser Künstler mit der erscheinenden Madonna in Zusammenhang bringt. Die bereits oben angedeutete Deutung, dass durch diese Bildverbindung ein Aufruf zu Besinnung (Jesuskind) und die Zusicherung des mütterlichen Schutzes für Stadt und Landschaft erkennbar sei, weckt die Erinnerung an die seit dem Mittelalter weit verbreitete Andacht und Darstellung der *Schutzmantelmadonna*;<sup>99</sup> von ihr erlebten die Verehrer die Fürbitte, besonders um das Erbarmen des göttlichen Richters zu erlangen.

### 3. *Marienbilder im Wesemlin-Kloster Luzern, welche dem Künstler vor Augen standen*

a) Die älteste *Marienstatue*, die bis zu den Neunzigerjahren des 20. Jahrhunderts im Innenhof des Kreuzgangs über dem Sodbrunnen stand, wurde dem Konvent in einem nicht mehr bestimmbar Zeitpunkt geschenkt. Von den Kunsthistorikern wird ihre Entstehung etwa auf das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angesetzt. Die spätgotische Madonna von sehr mütterlichem Aussehen trägt eine Krone auf dem Haupt und

97 *Ebd.*, Nr. 805 (Alabasterplastik)

98 *Ebd.*, Nr. 806. Vgl. auch Nr. 815: «*Meister von Moulins, Tafelmalerei, zw. 1499 und 1501. Maria mit dem Kinde in der Gloriole*», das eine Rose emporhebt.

99 *Ebd.*, 195-198: «*Die «Schutzmantelmadonna»*»; s. bes. Nr. 822-828; D. Parello, *Schutzmantelmadonna*, in: *Marienlexikon VI*, St. Ottilien 1994, 82-87.



Abb. 11: Spätgotische Madonna, die älteste Marienstatue des Klosters, eine Aufnahme von 1956 (Photo: Ambros Marchesi OFM Cap; PAL FA I, 25,43)



Abb. 12: Marienstatue, Gnadenbild auf dem Hochaltar, Aufnahme von 1949 (PAL FA II Lc)

umfasst das unbekleidete Jesuskind mit beiden Armen.<sup>100</sup> Ob die Statue im Zeitpunkt, da der anonyme Künstler das Kultbild Marias schuf, schon dem Kloster übergeben worden war und woher sie stammt, kann mangelnder Urkunden wegen nicht mehr bestimmt werden. Eine direkte Beeinflussung unseres Künstlers durch diese Statue ist jedenfalls nicht nachzuweisen.

b) Nicht zu bezweifeln ist hingegen, dass der Künstler sich intensiv mit dem *Gnadenbild*, der *Marien-Statue*<sup>101</sup> auf dem Hochaltar, beschäftigt hat. Ihr Kopf wie auch der des Jesuskindes gehen vielleicht auf die Zeit vor der Erscheinung 1531 zurück. Ihr Aussehen hat sich während der Jahrhunderte seit der Kapellen- (1556) und Kirchweihe (1588) nicht unbedeutend verändert. Wie sie sich dem Blick der Verehrer in den ersten Jahrhunderten genau zeigte, wissen wir leider nicht. Mir möchte scheinen, dass es sich nur um die Statue der gekrönten Himmelskönigin mit dem Jesuskind auf dem rechten Arm handelte. Dagegen ist ein Photo erhalten, wie sie die Besucher des Heiligtums nach deren Erneuerung 1910 durch die Firma Xaver Stöckli in Stans sahen. Die Statue von Maria mit dem Jesuskind wurde dem Zeitgeschmack entsprechend gar «*eingekleidet*».<sup>102</sup> Vom heutigen Zustand seit der Renovation durch dieselbe Firma von 1929<sup>103</sup> - die Überholung von 1974 unter der Leitung von P. Karl Peter<sup>104</sup> hat das Gna-

---

100 Eine gute Reproduktion s. bei Adolf Reinle, *Kleine Luzerner Kunstgeschichte von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert*. (Luzern im Wandel der Zeiten. Eine Schriftenreihe 1). Luzern 1956, 22/23 Bild 3. Auf Anordnung des Denkmalschutzes wurde die Statue aus sehr berechtigten Gründen wegen Witterungsschäden in das Innere des Kreuzganges verlegt, wo sie den Mitbrüdern, die zum Chorgebet und zur gemeinsamen Meditation vorbeigehen, jeden Tag mehrmals vor Augen ist. Vgl. auch: Reinle, *Kunstdenkmäler LU*, Band II: *Die Stadt Luzern*: I. Teil, Basel 1953, 367, und Mayer, *Wesemlin*, 305 «*In der Nische [damals im Innenhof] steht eine steinerne Statue der Muttergottes, mit einer Kleeblattkrone geschmückt. Höhe 150 cm., um 1510-20.*»

101 Ihre Ausmaße sind: 160 cm: Mayer, *Wesemlin*, 301 (Nr. 12). Der Verf. beschreibt ihr Aussehen und künstlerischen Wert doch wohl zu enthusiastisch, *ebd.*, 301 Nr. 11. Zur Kirchenrenovation von 1910 sei überdies verwiesen auf: Von Vivis, *Unsere Liebe Frau*, 53-59, der freilich zur Neufassung der Statue wenig beisteuert.

102 Mayer, *Wesemlin.*, Taf. 2, S. 14/15, und den Kommentar S. 294.

103 P. St., *Luzern. Renovation unserer Klosterkirche*, in: *St. Fidelis* 17 (1930), 27f, der von der Renovation der Statue durch die Firma Stöckli in Stans nichts schreibt.

104 1911-2002. Vgl. Karl Peter OFMCap, *Aus den Akten geplaudert: zur Kirchenrenovation im Wesemlin*, in: *Fidelis* 62 (1975), 60-63 [= Peter, *Aus den Akten*]. Über den 2002 verstorbenen Mitbruder siehe Thomas Morus Huber OFMCap in *Fidelis* 87 (2004), 46-48.

denbild nur unbedeutend verändert - besitzen wir mehrere Photos: so das Bild von 1917<sup>105</sup> und mehrere nach 1929<sup>106</sup>.

Der *formale Aufbau* der heutigen Statue mit dem Jesuskind dürfte sich von der ursprünglichen Form nur wenig entfernt haben. Die grundlegenden Elemente bestehen darin: Maria, mit einer Krone auf dem Haupt und dem Jesuskind auf dem rechten Arm, steht über einer sie emporhebenden Wolke auf einer Mondsichel. Von ihrem Körper gehen Strahlen aus; zugleich ist er umgeben von sechs Kinder-Engeln, die in einem späteren, heute nicht mehr genauer bestimmbareren Zeitpunkt hinzugefügt wurden.<sup>107</sup> Die Mehrzahl und kreisförmige Anordnung der Engel sind Momente, die über den ersten Erscheinungsbericht hinausgehen. Es liegt nahe, darin eine Inspiration durch das Hochrelief von Johannes Dub (vgl. unter c) anzunehmen. In der Fassung des Gnadenbildes von 1928 war die Statue links und rechts und über ihr von Wolken umgeben, auf die bei der letzten Überholung (1974) - wohl aus ästhetischen Gründen - verzichtet wurde. Auch wenn der unbekannt Künstler des Ölgemäldes in der Formgebung eigene Wege ging, hielt er sich doch an die wesentlichen Elemente des Gnadenbildes, den Engelkranz eingeschlossen.

c) Ebenso besteht kein Zweifel, dass der Urheber des Kultbildes das von der Kunstkritik sehr hoch eingeschätzte *Hochrelief des Johannes Dub/Tub* aus Köln - er übte in Luzern sein Handwerk aus (fl. 1587) - an der Eingangsfront der Kapuzinerkirche gekannt hat: «*Maria, mit dem göttlichen Kind auf der Linken, wird von zwei Engeln mit einer goldenen, spitzigen Krone geschmückt, während zwei andere Engel [...] zur Himmelskönigin aufblicken.*»<sup>108</sup> Es erscheint mir fraglich, ob er von ihm - außer dem schon vom ersten Erscheinungsbericht vorgegebenen formalen Aufbau - andere Elemente übernommen hat. Wenn Dub das Jesuskind auf dem linken Arm der Madonna platziert hat, war er wohl von rein ästhetischen Beweggründen bestimmt.

105 Bei Mayer, *Wesemlin*, Taf. 7 und den Kurzkommentar S. 299.

106 *Ebd.*, Taf. 9, 11, 12 bzw. die Erklärungen S. 300f.

107 Vgl. Masarey, *Unsere Liebe Frau*, 188, der sie dem 18. Jahrhundert zuzuweisen geneigt ist. Peter, *Aus den Akten geplaudert*, 61, fand die Engel in einem bedenklich schlechten Erhaltungszustand vor.

108 Mayer, *Die Erscheinung*, 58-60, 59 (Zitat), Tafel 52/53 (Rückseite). Die Ausmaße des Steinreliefs sind 115 x 70 cm. Im Original findet sich das Relief nun im südlichen Kreuzgang des Klosters, vor den Unbilden der Witterung geschützt, während an der Kirchenfront eine Kopie zu sehen ist. Zum Künstler s. *ebd.*, 50 Anm. 203, den Verweis auf: Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*. Abt. II: *Oberrhein*, 1-2, Stuttgart 1936-1938.



Abb. 13: Marien-Hochrelief des Johannes Dub/Tub (Köln), das Original einst als Vorzeichen am Portal der Klosterkirche, heute im Kreuzgang des Klosters, die Kopie davon heute am Portal; Aufnahme von 1957 (Photo: Ambros Marchesi OFM Cap; PAL FA I 25,7)



Abb. 14: Am Brüstungsrelief von 1589 des Christoph Huber in der Klosterkirche, dem Stifterdenkmal der Familie Kaspar von Pfyffer, die Krönung der knienden Maria durch Gottvater und Jesus Christus inmitten eines Engelkranzes (Photo: Karl Flury OFMCap)

d) Sicher kannte unser Künstler das «*kunsthistorisch höchst beachtliche Werk [...], das 1589 von Christoph Huber aus dem Frankenland geschnitzte hölzerne Brüstungsrelief der Empore.*» Im herausragenden Medaillon in der Mitte des Stifterdenkmals der Familie Kaspar von Pfyffer ist die künstlerisch sehr schöne Krönung der knienden Maria durch Gottvater und Jesus Christus inmitten eines Engelkranzes dargestellt, indes über der Szene der Heilige Geist in Gestalt einer Taube schwebt. Die ganze Szene ist eingerahmt von einem ellipsenförmigen Blätterkranz. Eine lateinische Inschrift spricht die Widmung von Kirche und Kloster an die Heiligste Dreifaltigkeit aus.<sup>109</sup> Die Motive der Krönung und des Engelkranzes könnten die Darstellung des Kultbildes im Brüderchor beeinflusst haben.

<sup>109</sup> Vgl. Reinle, *Kapuzinerkloster Wesemlin, Luzern*, 6 mit Abb. - Leider ist das Medaillon nur sehr klein reproduziert. Reinle, *Kunstdenkmäler LU*, Bd. II: *Die Stadt Luzern*, I. Teil, Basel 1953, 362 (Text), 363f (Abb.); s. auch Hans Vollmer (und andere Hgg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 18, Leipzig 1992, 5.

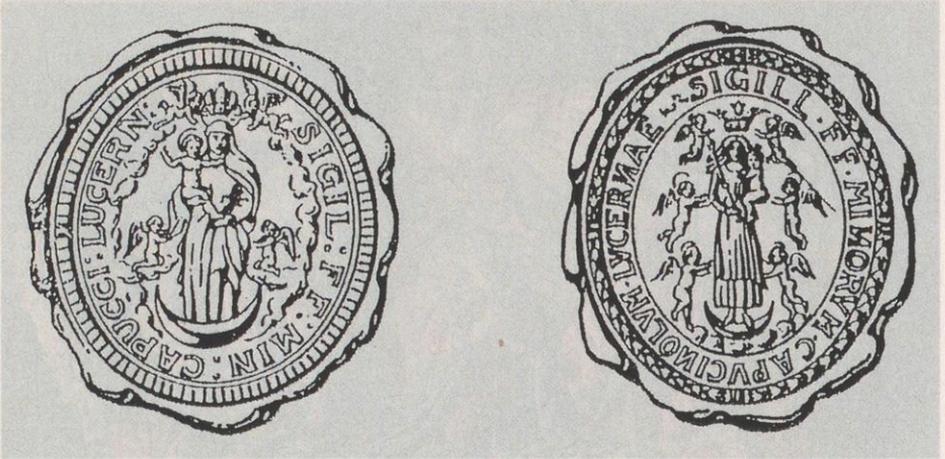


Abb. 15: Zwei Klostersiegel (Kopien aus PAL Siegelammlung)

e) Nicht auszuschließen ist, dass der unbekannte Künstler die *Siegel des Kapuzinerklosters Luzern* gekannt hat. Bereits «das älteste bezeugte Siegel: oval; sitzende Madonna, von sieben Engel umgeben (Engelsköpfe)» könnte ihm in Abdrucken vor Augen gewesen sein.<sup>110</sup> Eine spätere Form aus dem 17. Jahrhundert zeigt «Maria mit dem Kinde auf dem rechten Arm, zwei Engel ihr die Krone aufsetzend, zwei Engel ihr zur Seite, der Mond unter ihren Füßen».<sup>111</sup> Wie leicht ersichtlich ist, geben sich in diesem Siegel bereits Motive des formalen Aufbaus wieder, wie die marianische Erscheinung von 1531 beschrieben wurde.

f) Für einen heutigen Beobachter schwer zu verstehen ist, dass - neben dem Gnadenbild über dem Hochaltar bzw. an der Vorderseite des Triumphbogens - auf dem heutigen Franziskusaltar die reich bekleidete Statue einer mit der Krone geschmückten *Madonna befand, die auf dem linken Arm das Jesuskind trug* und in der Hand ein Zepter hielt. Mit der Zeit, besonders im 17. Jahrhundert, galt diese Marienstatue gar als das eigentliche Gnadenbild.<sup>112</sup> Für Christen von heute erscheint es unver-

<sup>110</sup> HS V/2, 352.

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Masarey, *Unsere Liebe Frau*, 189. «Wie wir an früherer Stelle dargetan, gewann die Muttergottesstatue auf dem St. Franziskusaltar im steigenden 17. Jahrhundert dermaßen an Verehrung, daß sie schließlich als einziges und eigentliches Gnadenbild eingeschätzt wurde. Ihr flossen die Weihgeschenke so reichlich zu, daß man anfangs des 18. Jahrhunderts den Plan ins Werk setzte, aus den silbernen Votivzeichen sowohl der jungfräulichen Mutter als dem Jesuskind Kronen machen zu lassen» (237).



Abb. 16a-b: Die Marienstatue, einst am rechten Seitenaltar der Wallfahrtskirche, dann in der ehemaligen Noviziatskapelle des Klosters bis 1952, danach in der Privatkapelle des Provinzialministers (16a; PAL FA I 25,29), schließlich heute in der derzeitigen Beichtkapelle beim Pfortenbereich des Klosters (16b; Photo: Karl Flury OFM Cap)

ständig, dass damals die Mitbrüder in derselben Wallfahrtskirche zwei Marienstatuen sich wechselseitig Konkurrenz bereiten ließen. Erst, als Br. Vinzenz von Solothurn (Schmidt) 1753 den Auftrag erhielt, die Seitenaltäre der Kirche zu erneuern, scheint man von dieser Verdoppelung abgesehen zu haben.<sup>113</sup> Eine andere Frage ist die, wo sich diese Holzstatue

113 *Ebd.*, 243-251; vgl. das Aussehen der Kirche in einem (leider nicht perfekten) Photo aus dem Jahr 1893 (244).



nun befindet. Sofern mich meine Beobachtungen nicht täuschen, steht sie derzeit in der *Beichtkapelle* nebst dem Pforteneingang des Klosters.<sup>114</sup> Maria trägt eine Krone auf dem Haupt und das Jesuskind auf dem linken Arm. Das recht lebendig dargestellte Kind selber umfasst mit dem linken Arm eine Kugel, wohl als Erdkugel gemeint, indes es mit dem rechten Arm nach oben weist. Über den beiden schwebt eine im Verhältnismaß überdimensionierte Krone, auf der ein Kreuzzeichen angebracht ist. Das Holz-

<sup>114</sup> 1947, als ich in den Orden eintrat, befand sich die Statue in der einstigen Novizenkapelle. Seit der Klosterrenovation 1952-1956 schmückte sie die Privatkapelle des Provinzialministers und nach der in den Neuzigerjahren erfolgten Renovation des Pfortenbereichs ist ihr sehr gut ausgewählter Platz die Beichtkapelle. Es war das Architekturbüreau TRIPOL Architekten AG, Luzern, das auf eigene Kosten das von Holzwürmern bedrohte Kunstwerk renovieren ließ. Der mehrfache Wechsel des Standorts mag auch erklären, warum in der neueren Literatur über das Wesemlin kein Wort über das Holzrelief verloren wird!

relief umgibt ein Strahlenkranz, indes auf den beiden Seiten je ein Kinderengel mit gefalteten Händen fliegt. Die Statue steht über einem Reliquiengrab,<sup>115</sup> vor dem ein Kruzifix steht. Weil die Ausmaße (ca. 145 x 85 cm) der Marienstatue relativ klein sind, wird man wohl für den Seitenaltar einen Aufbau aus Holz, in dem sie ausgestellt war, annehmen müssen. Der Urheber des Ölgemäldes dürfte das eine und andere Moment von dieser Darstellung übernommen haben, freilich nicht die Position des Jesuskindes auf dem linken Arm seiner Mutter.

g) Sicher stand dem anonymen Künstler das Erscheinungsbildnis auf der *Luzernerkarte* aus dem Atelier des Hans Heinrich Wägmann vor Augen.<sup>116</sup> Sie ist wohl vor der Vermählung von Nikolaus Ratzenhofer und Maria Jakobea Dulliker 1619 entstanden und wurde mit hoher Wahrscheinlichkeit von der Witwe nach dem Tod ihres Gatten 1649 dem Kapuzinerkloster Wesemlin geschenkt. Es ist somit mehr als nur eine Vermutung, dass unser Künstler das Gemälde von der Erscheinung kennen konnte. Der Mitbruder Beda Mayer beschreibt die Darstellung Wägmanns in folgender Weise: «*Das Bild, ob dem Kopfe des Gemäldes angebracht, bildet für sich ein Rechteck, das den Rahmen überragt. Es stellt Maria dar, wie drei Engelpaare sie umschweben; zwei Engel reichen ihr die funkelnde Krone. Auf dem rechten Arme wiegt die Mutter das göttliche Kind; die Sichel des Mondes dient ihr als Schemel, während mollige Wolken von der Sonne durchstrahlt, den lichten Hintergrund bilden. Lebhaftige Bewegung liegt in der huldvoll niederschwebenden Gestalt, deren weiter Mantel kraftvoll aufflattert. Es ist, als ob sie im Sturme daherführe, um rasche Hilfe zu bringen.*»<sup>117</sup> Diese dynamische Darstellung der erscheinenden Gottesmutter ist unter den im Kloster aufbewahrten Bildern originell. Sie scheint mir der damals dramatischen Lage Luzerns, der kriegerischen Bedrohung der katholischen Stände und der zerstörten Wegkapelle, in besonderer Weise angemessen. Umso überraschender ist, dass der unbekannte Künstler dieses Moment in seinem Gemälde nicht aufgegriffen hat.

115 Ich vermute, dass sich darin eine größere Reliquie des hl. Fidelis von Sigmaringen geborgen ist, auch wenn eine entsprechende Inschrift fehlt.

116 Vgl. Mayer, *Die Erscheinung*, 129-142; siehe die Tafel 136/137, mit einer Abbildung leider nur in Schwarz/Weiß. Derselbe Verfasser wandte sich demselben Thema mit einer monographischen Studie zu: *Die Luzernerkarte im Kapuzinerkloster*, in: *Der Geschichtsfreund* 122 (169), 83-105; siehe seine *Schlussfolgerungen*, 105; vgl. zudem Heinz Horat, Thomas Klöti, *Die Luzernerkarte von Hans Heinrich Wägmann und Renward Cysat 1597-1613*, in: *Der Geschichtsfreund* 139 (1986), 47-100, mit der farbigen Beilage der *Luzernerkarte* (nicht jedoch des Replikats ders. im Kapuzinerkloster, d.h. ohne Heiligenbilder!). Es sei auch hingewiesen auf Oktavian Schmucki, Beda Mayer, *OFM Cap. (1893-1983)*, in: *HF* 15 (1987), 197-259, 243, Nr. 218. - Wie H. Horat u. Th. Klöti mitteilen - *Der Geschichtsfreund* 139 (1986), 62f., Anm. 33 -, wurde die Wesemlinkarte 1986 von Uriel-Heinrich Federer Fassbender restauriert.

117 Mayer, *Die Erscheinung*, 135.



Abb. 17: Erscheinungsbildnis oben auf der Luzernerkarte aus dem Atelier des Hans Heinrich Wägmann, derzeit gegenüber dem Guardianat (Photo: Karl Flury OFMCap)

h) Sehr erstaunt, dass die zwei *Glasgemälde im Fenster* des Äußeren Chors bisher in der Literatur über das Heiligtum auf dem Wesemlin, soweit ich weiß, völlig übersehen wurden.<sup>118</sup> Im linken Bild - vom Beschauer aus gesehen - erblickt man Maria mit einer spitzen Krone auf dem Haupt, die das Jesuskind auf dem linken Arm trägt. Sie ist eingehüllt in eine Strahlen-Aureole. Zudem ist sie samt ihrem Kind mit dem Heiligenschein geschmückt.<sup>119</sup> Die Erscheinung spielt sich merkwürdigerweise unter dem Steinbogen eines Gebäudes ab, worüber links und rechts je ein

<sup>118</sup> Dies überrascht bes. bei Beda Mayer, der in seinen 3 Schriften, namentlich in jener über die Erscheinung selber - Mayer, *Die Erscheinung* - darüber schweigt, wiewohl er sonst alle ihm erreichbaren literarischen und bildenden Dokumente heranzog.

<sup>119</sup> Vgl. Lützel, *Bildwörterbuch*, 316f.



Abb. 18: Glasgemälde mit der Erscheinung Mariens links im Fenster des Äußeren Chors der Klosterkirche (Photo: Gebhard Kurmann OFMCap)

Engel angedeutet ist. Vor der erscheinenden Muttergottes kniet Moritz von Mettenwyl. Seine Ritterkleidung lässt als Zeit der Entstehung an die Mitte des 17. Jahrhunderts denken.<sup>120</sup> Leider fehlt in der Glasscheibe ir-

<sup>120</sup> Man möchte wünschen, dass ein Kunsthistoriker die Glasscheibe genauer untersuchen würde.

gendwelche Signatur, die es erlauben würde, das Werk der Mitte oder einem Künstler zuzuweisen. Mit der nötigen Vorsicht möchte ich dieses Werk dem ausgehenden 17. Jahrhundert zuschreiben.<sup>121</sup> Wenn diese Annahme der Wirklichkeit nicht widerspricht, scheint man berechtigt zu vermuten, dass der Urheber des Kultbildes dieses Glasgemälde vielleicht kannte und Elemente daraus für sein Werk benützen konnte. Wenn diese Voraussetzung zutrifft, stellt sich spontan die Frage, warum der ungenannte Künstler die Stadtansicht Martin Martinis der Darstellung der Einzelfigur des von Mettenwyl vorzog. Er war es doch, der vorab der Erscheinung Marias gewürdigt wurde. An diesem Punkt fragt man sich überhaupt: Wer war denn dieser Künstler?

#### IV. Versuch, den Künstler des Wallfahrtsbildes zu bestimmen

1. Da eine Signatur des Malers auf dem Kultbild fehlt, erscheint es äußerst schwierig, um nicht zu sagen, unmöglich, dessen Namen zu ermitteln. Natürlich wird jeder Versuch, ihn zu identifizieren, von der sicheren oder doch wahrscheinlichen *Entstehungszeit* ausgehen müssen. Hilfreich ist das unter III/1. schon genannte Moment, dass das Gemälde die Vorderansicht der Hofkirche so wiedergibt, wie sie sich den Augen der Beobachter nach ihrem verheerenden Brand von 1633 und seit ihrem Neubau bzw. ihrer Einweihung vom 21. bis 23. August 1644<sup>122</sup> darbot. Dieses Datum darf als frühester Zeitpunkt gelten, der für die Entstehung des Bildes in Frage kommt. Ebenso wichtig ist, dafür den *terminus ad quem* zu ermitteln; er fällt jedenfalls mit der Verlegung des Gnadenbildes von der Vorderwand des Triumphbogens auf den Hochaltar zusammen:

*Im Jahre 1726 reichten die Klosterobern vom Wesemlin einen amtlichen Bericht in Rom ein, worin sie auch die Wallfahrtsstätte erwähnen. Darin melden sie, wie das Gnadenbild hoch in Ehren stehe und mit kostbaren Kleidern und auserlesenem Schmuck ausgestattet sei [...]. Diese Schilderung kann sich aber kaum auf ein Ölgemälde beziehen, sondern vielmehr auf eine Statue; nach damaliger barockialer Sitte wurden Statuen vielfach reichlich und üppig mit Gewand und Zierart geschmückt.*<sup>123</sup>

---

121 Ein *terminus a quo* scheint darin zu liegen, dass ein schweres Hagelgewitter von 1607 die Glasgemälde von Wappenscheiben zerstörte: Masarey, *Unsere Liebe Frau*, 172. Da sich im Bild ein Notblei befindet, könnte das Glasgemälde ebenfalls von einem Gewitterschaden betroffen worden sein.

122 Vgl. Brentini, *Stiftsbezirk im Hof*, 8.

123 Mayer, *Wesemlin*, 297.

Der Restaurator des Kultbildes, Br. Pazifik Nagel «verlegt die Entstehung, unabhängig von geschichtlichen Erwägungen, in das 18. Jahrhundert, und zwar auf Grund der Technik, des Stiles und Aufbaues des Gemäldes». <sup>124</sup> Ohne wohl von der Annahme Br. Pazifiks zu wissen, fixiert P. Rainald Fischer seine Entstehungszeit «um 1656» unter dem die Sinnbedeutung nicht richtig treffenden Titel: *Patrona Lucernae*. <sup>125</sup> Leider war der Ausstellungskatalog nicht der Ort, um seine Annahme zu begründen. Es wäre sehr zu wünschen, dass ein Kunstkenner, dem die Erzeugnisse von Malern des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts besonders vertraut sind, Pazifik Nagels und Rainald Fischers Annahmen überprüfen würde.

2. Rein als Hypothese erscheint mir vertretbar, dass im Zeitrahmen zwischen 1657 und 1691 *Felix aus Delsberg (Briat), Kapuziner*, als vermutlicher Urheber des Ölgemäldes vorgeschlagen werden darf. <sup>126</sup> Er wurde am 27. Dezember 1618 in der im Stadtbereich Delsbergs sehr bekannten Familie Briat geboren. Er trat in Feldkirch am 11. November 1639 in den Kapuzinerorden der Schweizer Provinz ein. Wann genau er die Priesterweihe empfangt - wohl 1652 -, lässt sich aus den im Provinzarchiv über den Mitbruder erhaltenen Dokumenten leider nicht feststellen. Nach seiner 1653 in der Tagsatzungsstadt Baden begonnenen Seelsorgetätigkeit wurde er 1654 vom Provinzialminister Ludwig von Wyl aus Luzern - zusammen mit dem Mitbruder Ignatius Eggs aus Rheinfelden (um 1620-1702) - nach Venedig gesandt, um die deutschsprachigen Truppen bei ihrem kriegerischen Einsatz wider die Osmanen auf Kreta pastoral zu betreuen.

Felix von Delsberg konnte freilich an der Expedition selber nicht teilnehmen, da er in Venedig schwer erkrankte. Weil er in einem *Mortuarium* der Schweizer Provinz als «*eximius pictor*» («hervorragender Maler») gelobt wird, erscheint die Annahme berechtigt, dass er während seiner dreijährigen Wartezeit die Neigung zur Malerei entdeckt und die künstlerische Ausbildung in der venezianischen Gast-Provinz bei einem ihrer damals bekannten Kapuziner-Malern - vielleicht bei Cosma Piazza da

<sup>124</sup> Ebd., 296.

<sup>125</sup> *Vierhundert Jahre Kapuziner auf dem Wesemlin 1588-1988. Ausstellung im Historischen Museum Luzern 16. September bis 13. November 1988*, Luzern 1988, 50, Nr. 4.17. Diesen Hinweis verdanke ich dem Mitbruder Karl Flury, Luzern.

<sup>126</sup> Über ihn s. A[iban Stöckli] v[on] H[ermetschwil] OFMCap, *P. Felix Briat* [! statt «Briat»] *von Delsberg*, in: *St. Fidelis* 30 (1943), 49-53 (mit einem Nachtrag von Bonaventura [Furrer] S. 53), 128-129; Beda Mayer, *Die Familie Reinhardt Briat von Delsberg*, in: *HF* (1953), 65-77, bes. 71f und 76f; Beda Mayer OFMCap, *Die Schweizer Kapuzinerprovinz und die Militärseelsorge*, in: *HF* 14 (1981-1982), 1-136, bes. 83; Ders. in *HS* VI/2, 231.

Castelfranco (1560-1620)<sup>127</sup> - genossen hat. Im Jahr 1657 kehrte er wiederum in die Provinz zurück, wo er für kurze Zeit Oberer der Klostergemeinschaften von Hagenau (FR), Ensisheim (FR) und Bulle war. In Altdorf verstarb er am 10. Oktober 1691.

Sofern sich der Vorschlag Rainald Fischers, der die Entstehung des Kultbildes um 1656 festlegt, durch Dokumente oder kunsthistorische Motive erhärten ließe, bestünde vom zeitlichen Rahmen her die Zuschreibung des Gemäldes an Felix von Delsberg kein unüberwindliches Problem. Trotz intensivem Suchen in den Klöstern der schweizerischen Kapuzinerprovinz ist es bisher nicht gelungen, Felix von Delsberg *ein bestimmtes Gemälde* mit Sicherheit zuzuschreiben. Alban Stöckli brachte 1943 das sehr schöne, ebenfalls nicht gezeichnete Werk vom Traum des hl. Joseph im ehemaligen Kapuzinerkloster Altdorf, das im Kanton Uri verblieben ist, als Werk unseres Mitbruders ins Gespräch.<sup>128</sup> Vielleicht darf die sehr schöne Serie von Heiligenfreskos im Refektorium der Kapuzinerinnen Nominis Jesu in Solothurn mit unserem Künstler in Verbindung gebracht werden.<sup>129</sup> Man wird mit der Vermutung nicht fehlgehen, P. Felix habe in verschiedenen Klöstern, in denen er Mitglied war oder in ihnen als Maler wirkte, nicht nur eine Reihe von Gemälden restauriert, sondern auch selber Bilder gemalt. Aus Gründen der Armut musste er sich wohl öfter mit schlechter Leinwand und mit Farben nicht bester Qualität zufriedengeben. Darum dürften im Verlauf der Jahrhunderte viele seiner Werke verlorengegangen sein. Andererseits sei eine Bemerkung Alban Stöcklis angeführt:

*Wenn P. Felix Priat ein so ausgezeichnete Maler war, und man von ihm doch kein einziges signiertes Bild in unseren vielen Klöstern findet, so kann das daher kommen, daß er vielleicht nur ein tüchtiger Kopist war, daß er die Technik der Malerei los hatte, aber kein Meister war in der Erfindung und Komposition. In diesem Fall ist es gegeben, daß er seine Bilder nicht signierte; nicht nur die Bescheidenheit, sondern auch die*

127 A. Stöckli, *ebd.*, 51; zu Cosma s. die Lit. vor 1951 in *Lexicon Capuccinum*, Roma 1951, Sp. 471f; für die spätere Lit. s. Claudius van de Laar OFMCap. (ed.), *Collectanea Franciscana. Bibliographia Franciscana 1931-1970. Index*, Roma 1972, 155a (Cosmus de Castelfranco).

128 A. Stöckli, *ebd.*, 129; vgl. jedoch Helmi Gasser - sie kannte die Studie von Stöckli nicht -: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri*, I. I.: Altdorf, 1. Teil. (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*), Bern 2001, 289 (ganzseitige Abb. in Farbe), 288: «Um 1620. Dem Umkreis von Pier Francesco Mazzucchelli II Marazzone zuzuweisen.»

129 Vgl. *oben*, Anm. 15.

*Ehrlichkeit verlangt das. Doch konnten auch tüchtige Kopien ihm den Namen eines vorzüglichen Malers eintragen.*<sup>130</sup>

3. An diesem Punkt bleibt meine Annahme, Felix von Delsberg habe das Kultbild im Brüderchor gemalt, eine bloße *Hypothese*, die wegen der zeitlichen Grenze seines Todes 1691 nicht geringe Probleme aufwirft. Wenn die Auffassung Theobald Masareys der geschichtlichen Wirklichkeit entspricht, dass das Wallfahrtsbild bei der Renovation des Hochaltars und der Seitenaltäre 1754 als Retabel eingesetzt wurde,<sup>131</sup> hätte er sein Werk Jahrzehnte zuvor gemalt haben müssen. Es könnte immerhin sein, dass in der Brüdergemeinschaft auf dem Wesemlin - nicht zuletzt bei den verantwortlichen Provinz- und Lokalobern - ein vielleicht Jahre dauernder Entscheidungsprozess vorausgegangen ist, bis der - auch für die Anwohnerschaft der Stadt Luzern - nicht leicht hinzunehmende Beschluss gewagt wurde, das Gnadenbild vom Hochaltar auf die Vorderseite des Triumphbogens zu versetzen und an seiner Stelle das Erscheinungsgemälde als Retabel aufzustellen. Dass darüber ausdrückliche Nachrichten in den Provinzannalen oder in anderen Urkunden fehlen, darf nicht sonderlich erstaunen; denn, was kürzlich Fedele Merelli in einer Studie schrieb, trifft auch für unsere Provinz zu: *«nell'antica storiografia cappuccina si prestava poca attenzione all'arte e agli artisti»* («In der alten kapuzinischen Historiographie achtete man wenig auf die Kunst und die Künstler»).<sup>132</sup> An diesem Punkt sei abschließend nochmals betont, dass meine hier erstmals vorgeschlagene Hypothese, Felix aus Delsberg sei vielleicht der Urheber des Kultbildes gewesen, nicht mehr, aber auch nicht weniger ist als eine nicht unbegründete Vermutung, die jedoch weiterer Forschung bedarf.

<sup>130</sup> Zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschichtsbild der «reinen» ersten Bauern und Angehörigen, tapferen «Alten Eidgenossen» vgl. beispielweise Daniel Gugger/Bürgli, *Das Bild der «Alten Eidgenossen» in Flugschriften des 15. bis Anfang 18. Jahrhunderts* (1711-1712). Tendenzen und Funktionen eines Geschichtsbildes. *Neuerwerb* 2006, Guy P. Marchal, *Die Antwort der Bauern, Fleischer und Schächler an das siegenessener Geschichtsbewusstsein am Ausgang des Mittelalters*, in: Hans-Peter Frick, *Geschichtsbewusstsein und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter*, Sigmaringen 1987, 157-164.

<sup>131</sup> Theobald Masarey, *Politik auf der Kanzel. Politische Vorstellungen der Kapuziner in Italien des 17. Jahrhunderts*, in: *Kapuziner in Nordwalden 1583-2004*, hg. v. Historischer Verein Nordwalden, S. 107-110.

<sup>132</sup> Masarey, *Unsere Liebe Frau*, 243-245.

<sup>133</sup> P. Cleto da Castelletto Ticino cappuccino († 1610): *note per una biografia*, in: *Quaderni Cusiani* (IT-28010 Miasino [NO]) 2009, 87-107, 87.