

Der Marienzyklus im Kloster Visitation in Solothurn und seine Restaurierung

CHRISTINE ZÜRCHER

Im Kloster Visitation hat sich aus der Zeit des ersten Klosterbaus von 1646 ein eindrücklicher, monumentaler Gemäldezyklus mit sechzehn Darstellungen zum Leben Mariä erhalten. Er darf als Festbildzyklus bezeichnet werden und ist Ausdruck der seit dem Tridentinum, dem zwischen 1545 und 1563 abgehaltenen Konzil von Trient, intensivierten Marienverehrung. Gleichzeitig dokumentiert er Stifter und ihre Schenkungspraxis zu der Zeit, als sich die Visitantinnen 1645 in Solothurn niederliessen.

Anlass für die nachfolgende Betrachtung bieten die 2011 durchgeführte Inventarisierung der Gemälde im Rahmen laufender Forschungsarbeiten der Denkmalpflege zu den Sakralbauten Solothurns sowie die 2014 abgeschlossene Restaurierung der Gemälde.¹ Obwohl im Rahmen der gegebenen finanziellen Mittel keine umfassenden technologischen oder gar naturwissenschaftlichen Untersuchungen der Werke möglich waren, erlaubte allein die Reinigung der Gemälde bereits eine genauere Beurteilung. An ihrem heutigen Standort im geschlossenen und durch verglaste Rundbogen belichteten Kreuzgang des Klosters sind die Gemälde teilweise empfindlichen Licht-

wechseln ausgesetzt. Deshalb wurde 2013 nicht nur die historische Butzenscheiben-Verglasung der Kreuzgangfenster gereinigt und saniert, sondern auch die äussere, moderne Isolierverglasung erneuert und mit einem UV-Strahlenschutz versehen. Der monumentale Gemäldezyklus im Kloster Visitation ist bisher weitgehend unbekannt geblieben. Einzig die Darstellung der Heimsuchung Mariä, die Visitation, ist in der Klosterkirche am Hauptaltar öffentlich zu sehen. Nachfolgend sollen die Gemälde deshalb in einer beschreibenden Analyse vorgestellt und einleitend die Klostergeschichte kurz beleuchtet werden.

Abb. 1
Solothurn, Kloster Visitation.
Ansicht der Kirche und des
Eingangsportals von Nord-
westen. Foto 2012.



Jürg Stauffer, Langenthal

2



Jürg Stauffer, Langenthal

Abb. 2
Solothurn, Kloster Visitation.
Blick von Südwesten in den
Kreuzhof. Foto 2012.

Abb. 3
Kloster Visitation. Westlicher
Kreuzgang mit Blick nach
Norden. Foto 2012.

Kurzabriss der Klostergeschichte

Die Schwestern der Visitation, eines in Frankreich 1610 durch Franz von Sales (1567–1622) und Jeanne Françoise de Chantal (1572–1641) unter dem Namen «Sœurs Religieuses de la Visitation Sainte Marie» begründeten Ordens, liessen sich 1645 in Solothurn nieder.² Förderer dieser Niederlassung waren der von 1641 bis 1647 in Solothurn amtierende französische Gesandte Jacques Le Fèvre de Caumartin und seine Ehefrau Mme de Caumartin de la Barre. Mit der Niederlassungsbewilligung durch den Rat war das Recht auf die Errichtung eines Klosterbaus verbunden.³ Die französischen Schwestern unter der Leitung ihrer Oberin Marie Marguerite Michel liessen 1646 im Gebiet des sogenannten Obachs, westlich der Stadt und unweit der Aare, ein neues Kloster errichten.⁴ Das Aussehen dieses ersten Klosterbaus ist nur in wenigen Ansichten dokumentiert. Hinweise zu Konstruktion, Bauweise, verwendeten Materialien, den Baumassen und dem Raumprogramm sowie vereinzelt auch zur inneren Ausstattung liefern Abrechnungsquittungen und vor allem der im Klosterarchiv erhaltene Bauvertrag, den die Frau Mutter Marie Marguerite Michel mit dem Maurermeister Urs Altermatt und dem Zimmermann Urs Reinhart im März 1646 abgeschlossen hatte. Es handelte sich um einen kompakten zweigeschossigen Rechteckbau, in den eine vierachsige Kirche, der Schwesternchor, eine Sakristei, Gemeinschafts- und Unterrichtsräume sowie Zellen für die Schwestern integriert waren. Ob und in welcher Weise ein traditioneller, vierarmiger Kreuzgang Teil des Klostergebäudes war, bleibt unbestimmt. In den Schriftquellen ist zwar selten von einem «cloître» (cloître = Kreuzgang) die Rede, jedoch beschränkte sich dieser vermutlich auf einen einzelnen Flügel und lag an der

3



Jürg Stauffer, Langenthal

Nordseite des Gebäudes mit dem Schwesternchor, der bei den Visitantinnen immer rechtwinklig an den Chor der Kirche gebaut ist. Das Kloster von 1646 musste bereits 1676 der städtischen Schanzenanlage weichen, deren Errichtung 1667 begonnen hatte.⁵ Als Entschädigung erhielten die Visitantinnen vom Rat ihr heutiges Grundstück nördlich der Loretokapelle an der Grenchenstrasse. Sie errichteten dort einen neuen Klosterbau, dessen Konventgebäude 1679 und die Klosterkirche 1693 fertiggestellt waren (Abb. 1, 2).⁶ Diese Klosteranlage ist in ihrer baulichen Struktur und Substanz vollständig

erhalten und als einer der letzten Zeugen dieser einst weit verbreiteten französischen Ordensarchitektur zu würdigen. Eine eindrückliche Zahl qualitativvoller Ausstattungsgegenstände wie Gemälde, Skulpturen, Deckenmalereien, Möbel oder liturgische Geräte und Paramente sowohl in der Kirche als auch im Konventgebäude widerspiegeln die Geschichte des Solothurner Klosters seit 1645. Dies gilt insbesondere für die sechzehn Gemälde zum Marienleben, die teilweise von Solothurner Patrizierfamilien für die erste Klosterkirche von 1646 gestiftet worden waren.

Der Marienzyklus

Seit dem Konzil von Trient (1545–1563) erfuhr der Marienkult allgemein eine Intensivierung, die sich auch in Solothurn in der Ikonografie zahlreicher Gemälde und Skulpturen sowie in Marienliedern, in Marienfesten oder in Frömmigkeitspraktiken wie etwa der Verehrung von Gnaden- und Andachtsbildern in Wallfahrten und im Ordensleben feststellen lässt. Mit den Jesuiten und den Visitandinnen liess sich Mitte des 17. Jahrhunderts zwei Orden in Solothurn nieder, die speziell der Marienverehrung gewidmet waren und sind. Die Verherrlichung und Machtstellung Marias stand in der Zeit der Gegenreformation im Mittelpunkt der Marienverehrung. Durch ihre besondere Teilhabe an der Menschwerdung Gottes in Jesus Christus gilt Maria als wichtigste Mittlerin und wirkungsvollste Fürbitterin.

Eindrückliches Zeugnis der Marienverehrung legt der Gemäldezyklus im Kreuzgang des Klosters Visitation ab, wobei das Hochaltarbild in der Klosterkirche mit Darstellung der Heimsuchung Mariä – die «Visitation», die dem Orden den Namen gab – ebenfalls dazuzuzählen ist (Abb. 2, 3).⁷ Das Bildprogramm umfasst neben der Visitation die Geburt und den Tempelgang Mariä, die Vermählung, die Verkündigung, die Geburt Christi mit Anbetung der Hirten, die Darbringung im Tempel, die Anbetung der Könige, die Ruhe auf der Flucht, die Ausgiessung des Heiligen Geistes, den Tod Mariä, die Himmelfahrt Mariä und die Krönung Mariä. Mit der Beweinung Christi, der Erscheinung des Auferstandenen vor Maria und der Himmelfahrt Christi kommen drei Passionsszenen mit Maria zur Darstellung, die ikonografisch zum Leben Jesu gehören. Für ihre bildliche Umsetzung lassen sich Vorbilder vor allem des 16. und 17. Jahrhunderts nachweisen, die als getreue Kopie oder häufiger in einzelnen Bildzitatzen Eingang in die Darstellung der verschiedenen Szenen fanden. Es wurden ebenso Grafiken, Reproduktionsgrafiken sowie Gemälde als Vorlagen verwendet.

Die alle im Hochformat als Ölmalerei auf rot grundierter Leinwand ausgeführten Gemälde messen in der Höhe rund 236 und in der Breite rund 140 Zentimeter. Ihre identischen, fünfzehn Zentimeter breiten, hellgrau und schwarz gestrichenen, profilierten Holzrahmen stammen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Leinwände sind auf schlichte, längs und quer verstreute Spannrahmen genagelt und zeigen Altersschäden, die sich unterschiedlich stark auf der Malschicht abzeichnen. Vor allem in

den Randbereichen der Leinwand sind Setzungen und Deformationen feststellbar. Die eher dünn-schichtig aufgetragene Malschicht ist einerseits durch Nachdunkelungen und andererseits durch ältere «Reinigungen» in gewissen Partien verunklärt. Einzelne Gemälde wie die Vermählung zeigen auf der Maloberfläche ein ausgeprägtes Craquelé, also die Ausbildung feiner Risse. Ältere Restaurierungen der Gemälde sind nicht dokumentiert, jedoch ebenso zu vermuten wie gewisse partielle Übermalungen. Mit der kürzlich abgeschlossenen Restaurierung konnten die Malschicht konsolidiert und störende Fehlstellen mit Aquarellfarben einretouchiert werden. Als Abschluss der primär konservierenden Restaurierungsmassnahmen erhielten die Gemälde einen neuen Firnis aus Dammarharz, der mit Bienenwachs mattiert wurde.

Acht Gemälde sind mit Stifterwappen versehen und drei davon «1647», «1649» und «1650» datiert. Die teilweise am unteren Bildrand sichtbaren, leeren elliptischen Felder lassen vermuten, dass die Gemälde von einer einzigen Person oder von einer Körperschaft, vielleicht von den Klosterschwestern, in Auftrag gegeben worden waren und erst nachträglich ihre mit dem Wappen bezeichneten Stifter fanden oder finden sollten. Der einzige Quellenhinweis zu diesem Marienzyklus findet sich in der 1870 verfassten Klosterchronik.⁸ Im Jahr 1654 wird anlässlich der Kirchenweihe durch Bischof Jodok Knab von Lausanne erwähnt, dass die Kirche mit fünfzehn grossen Gemälden zum Leben Mariä geschmückt wurde und dies eine Stiftung der Eltern von Klosterschwestern sei. Weitere Präzisierungen fehlen jedoch. Archivalische Quellen mit Hinweisen zur Auftragsgeberschaft sind ebenso wenig bekannt wie solche zur Autorschaft der Gemälde. Die ursprüngliche Aufstellung der Gemälde in der Kirche muss sich aus augenscheinlichen, formalen und ikonografischen Überlegungen erschliessen.

Die Gemälde werden nachfolgend in der Reihenfolge ihrer heutigen Hängung im Kreuzgang des Klosters beschrieben.

Geburt Mariä

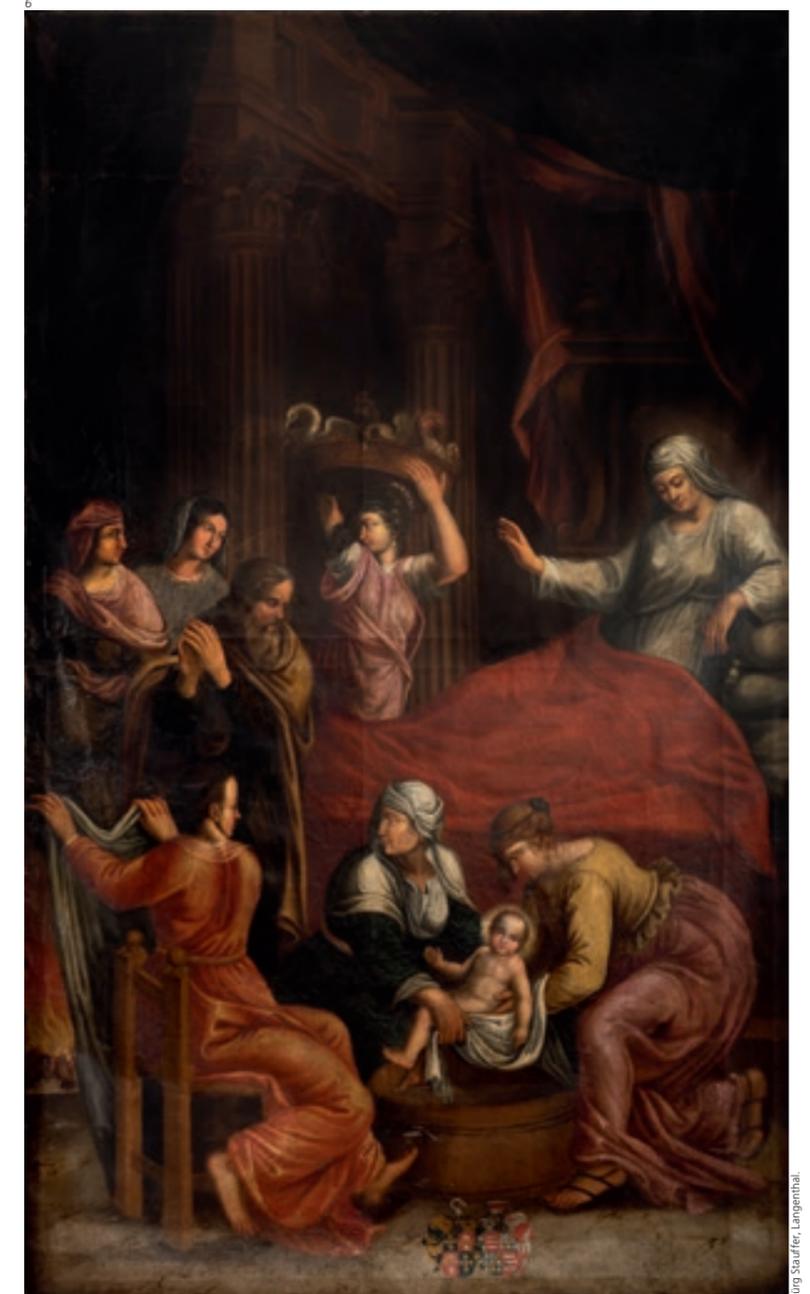
Als Stifter der Mariengeburt (Abb. 6) sind mit ihrem Wappen Philipp Wallier-Schauenstein (1608–1654), Hauptmann und Erbauer des heutigen Sommerhauses Vigier (Untere Steingrubenstrasse 21), und seine Frau Margaritha ausgewiesen. Wie archivalisch belegt, hatten die Wallier-Schauenstein auch zum ersten Klosterbau der Visitandinnen finanziell beigetragen.⁹ 1676, als das erste Kloster im Obach dem Schanzenbau weichen musste, stellte die Witwe Margaritha Wallier-Schauenstein den Schwestern zudem vorübergehend einen Teil ihres Sommerhauses an der nachmaligen Unteren Steingrubenstrasse zur Verfügung.¹⁰

Die figurenreiche Szenerie spielt sich in einem engen Raum ab, der allein durch die architektonischen Versatzstücke etwas räumliche Tiefe erhält. Die Architekturstaffage des Bildraumes mit monumentalen kannelierten Säulen, die ein korinthisches Kapitell und ein kräftiges Gebälk tragen, erinnert an einzel-

ne Kupferstiche der Rubenswerkstatt. Sie zeigt weniger eine häusliche, denn eine sakrale Umgebung für das Bildgeschehen an. Den Bildvordergrund nehmen drei Frauengestalten ein, die sich um das Neugeborene kümmern. Das Marienkind, mit hellem Lichtschein um den Kopf, wird über einen Holzbotich gehalten und scheint soeben gebadet worden zu sein. Es wendet den Blick frontal zum Betrachter



hin. Dahinter ist am rechten Rand im Bildmittelgrund die Mutter Anna in ihrem Bett zu sehen, perspektivisch nicht ganz eindeutig in aufrecht sitzender oder fast stehender Position dargestellt. Links von ihr werden der betende Joachim sowie drei weitere Frauenfiguren gezeigt. Die eine Frau trägt zur Darbringung von Speisen einen auffälligen grossen Korb mit lebendem Geflügel darin. Charakteristisches Merkmal sind die oft in strengem Profil gezeigten Frauenköpfe sowie deren aufeinander bezogene Blicke und gegenläufige Körperverdrungen, die gleichzeitig streng in der Horizontalen verharren. Interessant ist der Kunstgriff des Malers, auf der vordersten Bildebene einen Vorhang einzufügen, der am obersten Bildrand an einer feinen, goldfarbenen Stange befestigt und zur Seite gezogen ist, sodass



die Szenerie als inszeniertes Bühnenstück erscheint. Dieses Vorhangmotiv führte Raffael 1512/1513 in seinem Gemälde der sixtinischen Madonna ein. Im Solothurner Marienzyklus erfährt es als Teil der marianischen Ikonografie im angedeuteten Himmelbett Annas eine Verdoppelung. Einzelne Motive wie das vor einem Kamin aufgespannte Tuch und das Halten des Kindes mit einem Leinentuch über einem Wasserbehälter oder einer Wiege sowie die Frau mit dem Geflügelkorb erinnern an einen Kupferstich von Matthäus Greuter, der 1584 entstand, an eine Druckgrafik von Cornelis Cort, 1561 (Abb. 4), oder an ein um 1636/1638 zu datierendes Gemälde, das als Vorlage für eine Tapisserie für Notre-Dame in Paris dienen sollte und Philippe de Champaignes oder dessen Umfeld zugeschrieben wird (Abb. 5).¹¹

Abb. 4
Cornelis Cort, *Geburt der Jungfrau*, Druckgrafik, 1561 (aus: Walter L. Strauss [et al.], *Cornelis Cort, The Illustrated Bartsch, Bd. 52, New York 1986*).

Abb. 5
Philippe de Champaigne, *La naissance de la vierge*, um 1638 (aus: Musée Carnavalet *Histoire de Paris* [Hg.], *Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle*, Paris 2013, S. 249).

Abb. 6
Kloster Visitation. *Geburt Mariä*, um 1650. Foto 2015.

Abb. 7
Kloster Visitation. Tempelgang
Mariä, 1650. Foto 2015.

Abb. 8
Tempelgang Mariä. Anonymer
Kupferstich nach Jan van der
Straet, 1576/1625.
Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel: 24.1 Geom. 2°
(10-4).



Jürg Stauffer, Langenthal

Mariä Tempelgang

Das von Maria Elisabeth von Stäffis 1650 gestiftete, inschriftlich mit «JVNCKHER I W MARIA ELISABET von Staeffis 1650» bezeichnete Gemälde zeigt den Tempelgang Mariä (Abb. 7). Zentrum der nahsichtigen Darstellung bildet die in fallender Diagonale komponierte Figurengruppe mit dem Hohepriester, Maria und ihrer Mutter Anna. Die entgegen der Betrachtergewohnheit von rechts nach links zu lesende Erzählung zeigt Anna, die am rechten Bildrand stehend mit etwas leerem Blick ihre Tochter Maria gehen lässt. Diese steigt, mit gegürtetem Kleid als Tempeljungfrau dargestellt, eine fünfstufige Treppe empor, an der sie oben vom Hohepriester empfangen wird. Die Tempelarchitektur wird in der linken oberen Bildhälfte lediglich angedeutet und lässt rechts im Bildhintergrund den Blick auf eine Stadtarchitektur offen.

Das Gemälde ist eine kompositorisch genaue, jedoch seitenverkehrte Kopie einer anonymen Druckgrafik von 1576/1625, die sich auf eine Darstellung von Jan van der Straet (1523–1605) bezieht (Abb. 8).¹² Die einzigen auffälligen Unterschiede sind die Kopfbedeckung des Priesters und der fehlende Korb auf der zweiten Treppenstufe. Ikonografisch ungewöhnlich ist für den Tempelgang die im Vordergrund dargestellte, stillende Mutter, die auf der zweituntersten Treppenstufe sitzt und zu Maria hochblickt. Die Figur kann als eine Ankündigung der bevorstehenden Mutterschaft Mariä gedeutet werden, die dabei die Ikonografie der stillenden Maria vorwegnehmen würde. Denkbar ist zudem auch eine biografische, symbolische Bezugnahme zur Stifterin, deren Tochter 1650 im Solothurner Kloster Visitation ihre Profess ablegte. Der nicht auf den ersten Blick störende, aber doch offensichtliche Umstand, dass dieser Mutter im Bild das rechte Bein fehlt, ist einer Überarbeitung des Gemäldes vermutlich in Zusammenhang mit dem Stifterwappen geschuldet.

Vermählung

Die streng axialsymmetrisch komponierte Darstellung der Vermählung Mariä (Abb. 9) mit Josef durch einen Priester beschränkt sich auf die in Nahsicht gezeigte Hauptszene und bezieht lediglich drei an die Bildränder gedrängte Begleitfiguren mit ein. Maria, im langen rosafarbenen und gegürteten Kleid, sowie die alttestamentarische Priesterfigur sind wie im vorhergehenden Gemälde des Tempelgangs gekleidet. Josef hält in seiner linken Hand den blühenden Stab, über dem die Heiliggeisttaube schwebt; Stab und Taube bezeichnen ihn als Auserwählten. Das kompositorische Gefüge von streng in der Horizontalen und Vertikalen verharrenden Bezügen, seien dies Gestik, Blickrichtungen oder die Architektur des Kircheninnern im Hintergrund, verleiht dem Ge-



Repro Kant. Denkmalpflege Solothurn

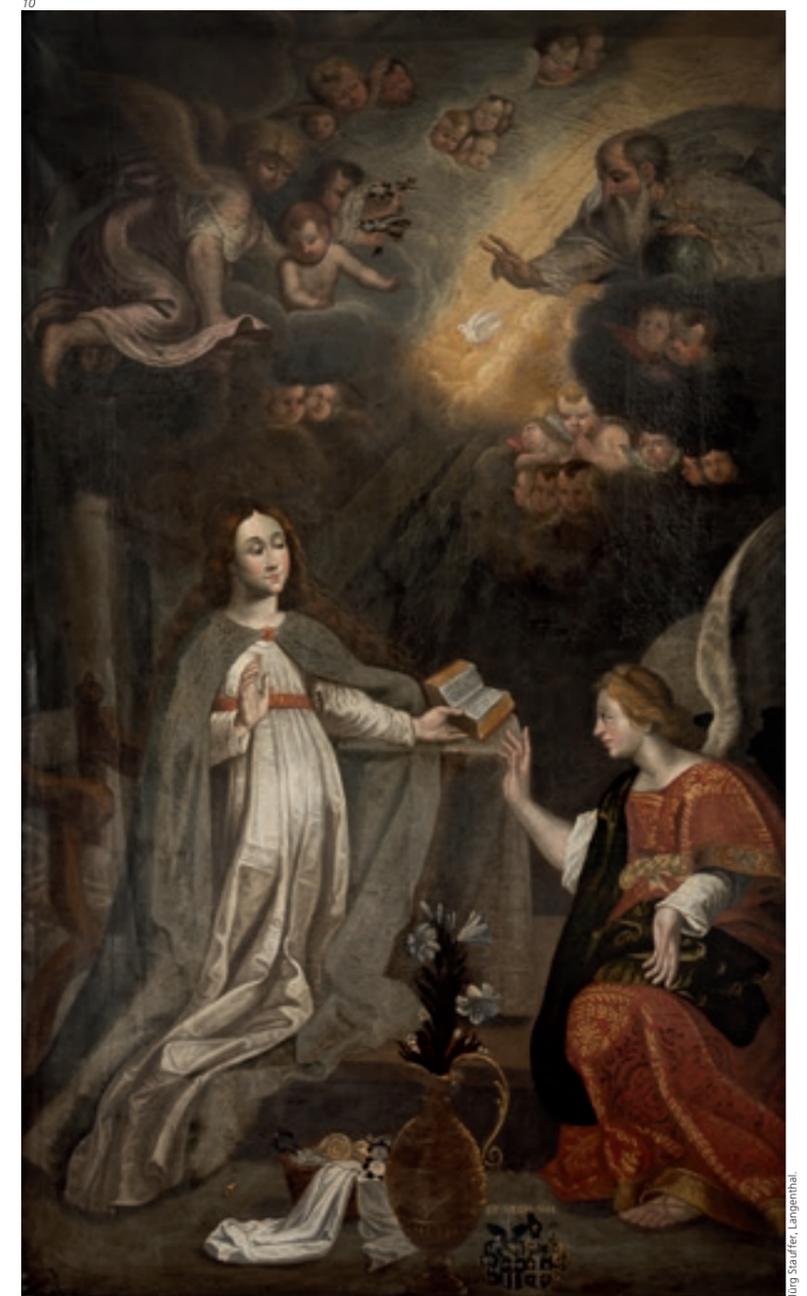


Jürg Stauffer, Langenthal

mälde statuarische Ruhe. Der halb gezogene, perspektivisch wenig überzeugend dargestellte Vorhang hinter dem Priester erscheint als ein additiv hinzugefügtes Motiv, das typologisch zu deuten ist und auf den beim Kreuzestod Christi zerreisenden Tempelvorhang vorausweist.

Verkündigung

Die Darstellung der Verkündigung (Abb. 10) folgt in Komposition und Stil getreu einem qualitätvollen Gemälde des Antwerpener Malers Gerard Seghers (1591–1651) von 1624, das als Stiftung Ludwig von Rols und Maria Klara Walliers 1643 in die benachbarte Solothurner Kapuzinerkirche gelangte.¹³ Dieses Gemälde diente mehrfach als Kopiervorlage und Vorbild.¹⁴ Georg Carlen würdigt es als eine Auseinandersetzung Seghers' mit Rubens' Verkündigung um 1600 (Kunsthistorisches Museum Wien), deren Figurenkomposition Anne Delvingt in der 1581 gestochenen Radierung von Federico Barocci vorgebildet sieht.¹⁵ Für Seghers' Verkündigung dürften zudem ältere Stiche aus dem 15. Jahrhundert als Vorbilder eine Rolle gespielt haben. So erinnern Ausdruck und Gestik der Marienfigur an einen Stich von Israhel van Meckenem nach dem Meister E. S.¹⁶ Das Motiv der bildteilenden Vase in einer Verkündigung lässt sich auf Barthélemy van Eycks Darstellung von 1443/44 zurückführen und findet sich verschiedentlich in Verkündigungsdarstellungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien und in den Niederlanden. Das Gemälde ist rechts unten mit dem Monogramm «I.F.V.R.F.M. V.M.» und einem Stifterwappen bezeichnet, das die Familien Reynold und Müntschi bezeichnet. Es muss sich hier um Hauptmann Fran-



Jürg Stauffer, Langenthal

çois de Reynold handeln, der nachweislich mit Maria Ursula Müntschi von Wendelsdorf verheiratet war, bevor diese 1658 Franz Wallier von Wendelsdorf heiratete.¹⁷

Heimsuchung Mariä

Die Visitation, die dem Orden des Klosters den Namen gab, ist im Hochaltargemälde der Klosterkirche dargestellt (Abb. 11). Ikonografisch ist sie eindeutig zum Marienzyklus im Kreuzgang zu zählen, sie unterscheidet sich jedoch in ihrer kompositorischen Dynamik sowie stilistisch und qualitativ von den übrigen Gemälden.

Die Szene, die typologisch auf die spätere Begegnung von Jesus und Johannes dem Täufer hinweist, zeigt im Zentrum des Bildes, die einander zuge-

Abb. 9
Kloster Visitation. Vermählung,
um 1650. Foto 2015.

Abb. 10
Kloster Visitation. Verkündigung,
vor 1658. Foto 2015.



Jürg Saurfär, Langenthal

wandten und sich die Hände reichenden Maria und Elisabeth. Sie werden von Josef und Zacharias flankiert. Elisabeths Umarmung hat fürsorglichen, beschützenden Charakter. Diese Geste sowie auch die Handreichung beider Frauen scheinen weniger konkret als allgemein auf zeitgleiche französische Vorbilder zu verweisen.

In der oberen Bildhälfte geht die Darstellung vollständig in einen dicht mit Figuren besetzten Wolkenhimmel über. Neben Engeln und Putti erscheinen links oben dicht nebeneinander ein König und ein Hohepriester mit Weihrauchfass, die symbolisch auf das kommende Königreich Christi verweisen. In der Mitte am oberen Bildrand schwebt über einer Schrifttafel die Heiliggeisttaube über der Szene. Ein Engel am unteren Wolkenrand überreicht Zacharias, der nach oben blickend die Hand ausstreckt, eine blühende Lilie. Hier findet eine zweite evangelische Erzählung ihre Darstellung, wonach ein Engel Zacharias beim Rauchopfer im Tempel die Geburt seines Sohnes, Johannes des Täufers, verkündet. Das Attribut des Weihrauchfasses kann sowohl Aaron als auch Zacharias bezeichnen und verbindet in dieser Darstellung beide Priester symbolisch miteinander; sie bilden auch kompositorisch zusammen mit dem Verkündigungengel und der Lilie eine Diagonale. Die Szenerie ist als himmlisches Geschehen praktisch ohne räumlichen Bezug wiedergegeben, nur ansatzweise lässt sich hinter Zacharias am rechten Bildrand eine Pfeilerarchitektur vermuten.

Geburt Christi und Anbetung der Hirten

Das Gemälde der Geburt Christi (Abb. 12) ist mit dem Wappen der Familie Stocker, den Initialen «HIS» und der Datierung «1649» versehen, die Hans Jakob Stocker bezeichnen. Dessen zwei Töchter legten 1648 und 1649 als Marie Claire Joseph und Marie Séraphine Elisabeth im Kloster Visitation ihre Profess ab. Schwester Marie Claire Joseph amtierte später mehrfach als Oberin des Klosters (1663–1666, 1672–1675, 1678–1684).¹⁸

Im Bildvordergrund ist die in einem Innenraum angesiedelte Nachtszene der Geburt Christi und der Anbetung durch die Hirten dargestellt. Das Jesuskind erscheint im Bild als Lichtquelle, was symbolisch auf dessen übernatürliche Geburt verweist. Zusätzliches Licht dringt durch die sich am oberen Bildrand öffnenden, mit Engeln belebten Wolken. Durch die rechte rundbogige Öffnung im Bildhintergrund ist ein weites Feld zu sehen, auf dem anekdotisch die Verkündigung an die Hirten durch Engel dargestellt ist. In die Szene eingeführt wird der Betrachter am unteren Bildrand links von einem Hund, in der Mitte von einem liegenden Lamm und rechts von einer Rückenfigur eines Hirten, der seinen Hut schützend über das Lamm hält und sich gleichzeitig an die Hirten wendet. Das Lamm, in seiner Liegeposition unmissverständlich als Opfertier dargestellt, symbolisiert die Passion Christi. Zusammen mit dem Hirten kann es gleichzeitig in der allegorischen Figur des Guten Hirten als Verweis auf das Wirken Jesu gedeutet werden. Dargestellt als Rückenfigur und mit hinweisender Körperhaltung und Gestik, ist der Hir-

te im Vordergrund als Stellvertreterfigur des Bildbetrachters und als Zeuge sowie Erzähler des Geschehens inszeniert.

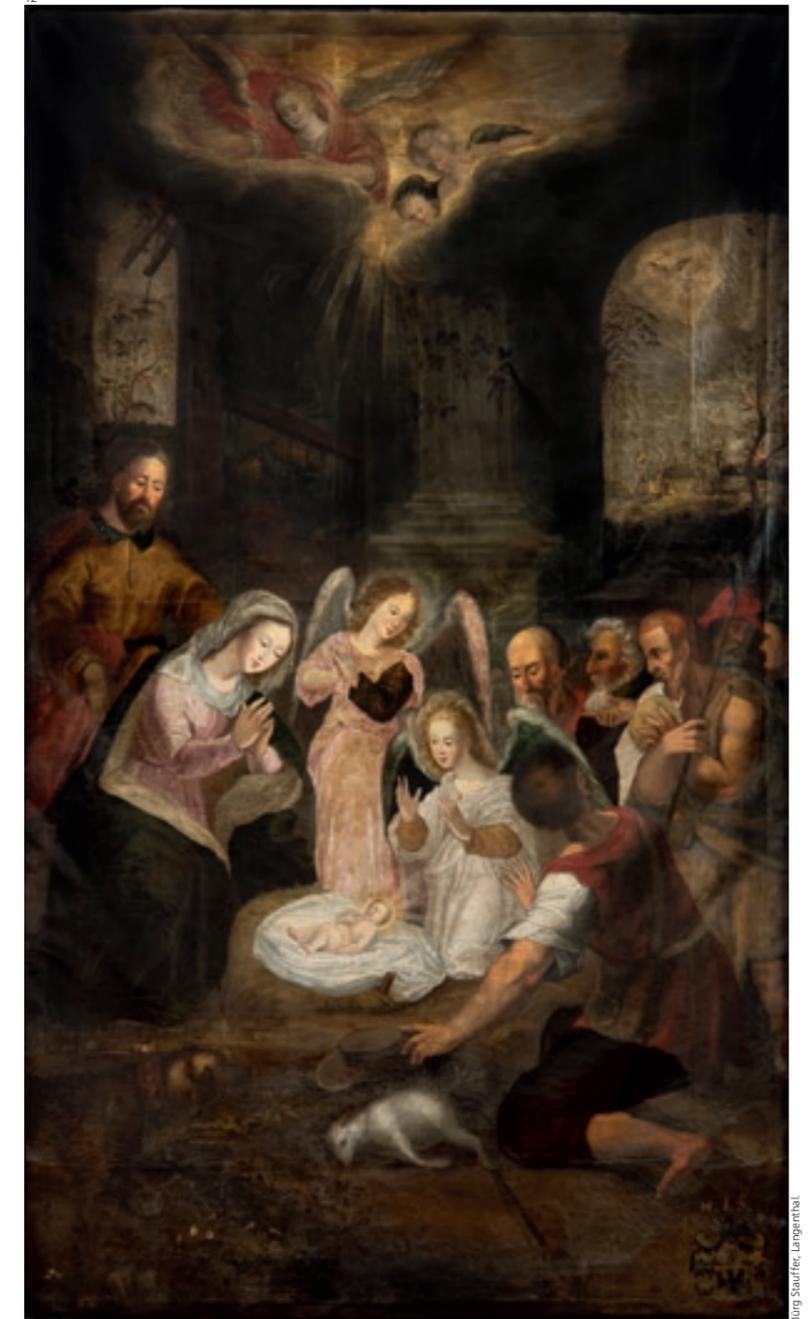
Anbetung der Könige

Die Szene der Anbetung der drei Könige (Abb. 13), die Epiphanie, ist in einer Kirchenruine dargestellt, die rechts den Blick in eine Hügellandschaft freigibt. In der Ferne sind eine Jerusalem symbolisierende Höhenburg und davor ein Reiterzug erkennbar. Die Heilige Familie sitzt auf einer Stufenanlage im Vordergrund der linken Bildhälfte. Das Jesuskind ist auf dem Schoß der sitzenden Maria dargestellt. Die drei Weisen unterschiedlichen Alters nähern sich, nicht ohne Skepsis, von rechts den beiden hell erleuchte-

Seite 92:

Abb. 11
Kloster Visitation. Heimsuchung Mariä, um 1646.
Foto 2015.

Abb. 12
Kloster Visitation. Geburt Christi und Anbetung der Hirten, 1649. Foto 2015.



Jürg Saurfär, Langenthal



Abb. 13
Kloster Visitation. Anbetung
der Könige, um 1650.
Foto 2015.

Abb. 14
Kloster Visitation. Darbringung
Christi im Tempel, um 1650.
Foto 2015.

ten Personen. Alle drei präsentieren sie glänzende, goldfarbene Gefässe als Geschenke. Auch ihre Kleidung widerspiegelt ihre vornehme Herkunft. Begleitet werden sie von einem Gefolge mit Pferden, das an den rechten Bildrand gedrängt im Mittelgrund dargestellt ist. Josef, am linken Bildrand leicht hinter Maria positioniert, tritt deutlich in den Hintergrund und wirkt scheinbar unbeteiligt. Seine nicht klar nachvollziehbare Sitzposition im Bildraum erweckt den Eindruck, als sei er nachträglich in das Bild eingefügt worden.

Der Erhaltungszustand erlaubt keine abschliessende Beurteilung des Gemäldes. Allgemein lässt sich sagen, dass dem Künstler gewisse Physiognomien und Perspektiven gut gelingen, wie etwa die Figur des alten Königs in kniender, demütiger Position vor Maria. Hingegen erscheinen andere Körper etwas un-



proportioniert, so der jüngere König im Vordergrund mit seinen überlangen, ausgesprochen muskulösen Armen, dem kleinen Kopf und den vergleichsweise zu fein geratenen Gesichtszügen. Die zwei kleinen, hinter Maria kaum erkennbaren, miniaturhaften Gestalten lassen sich nicht deuten. Die Wahl einer Nachtszene sowie ikonografische, kompositorische und formale Motive verraten den Einfluss von Rubens um 1620 entstandenen Gemälden der Anbetung der Könige sowie deren grafische Reproduktionen,¹⁹ wobei ein um 1630 entstandenes Gemälde des flämischen Malers Gerard Seghers vermittelnd gewirkt haben dürfte.²⁰ Zu den Anleihen gehören insbesondere die das Bild teilende Hintergrundsarchitektur, der Umhang und die Demutsposition des Königs vor Maria, der von einem Diener begleitete schwarze König sowie der Einbezug der Gefolgschaft der Könige mit Pferden und behelmteten Rittern. Die Figur Josephs sowie die in die Architektur integrierten Staffagefiguren verweisen hingegen auf Seghers.

Darbringung Christi im Tempel

Die figurenreiche Darstellung der Darbringung im Tempel (Abb. 14), des jüdischen Reinigungsopfers, nimmt zwei Drittel des Bildes ein. Die Personen gruppieren sich neben und hinter einer Altarmensa, sodass der Betrachter gleichsam vor dem Altar steht. Im oberen Bildteil verliert sich der Blick in einer zentralperspektivisch konstruierten, leeren Architektur, die durch einen siebenarmigen Leuchter als jüdischer Sakralraum gekennzeichnet ist. Simeon ist im Begriff, das gewickelte Kind dem Hohepriester zu übergeben. Kompositorisch und inhaltlich bildet links des Altars die Prophetin Hanna, die mit ihrer rechten Hand auf das Jesuskind weist, sein Gegen-



über. Beide erkennen der biblischen Erzählung nach in Jesus den Messias. Maria kniet am rechten Bildrand an der Seite des Altars und übernimmt von einem Älteren einen Korb mit zwei Tauben, um diese als Opfertgabe zu präsentieren. Joseph ist nur knapp im Profil ganz am rechten Bildrand hinter Maria zu erkennen.

Die Ruhe auf der Flucht

Das 1647 datierte und mit der Inschrift «H. Haupt: Robert» versehene Stifterwappen bezeichnet Hauptmann Robert Maschet (1620–1672), der im Jahr der Stiftung den Ratseid ablegte und sich 1653 mit Maria Helena Glutz verheiratete (Abb. 16).²¹ Die Ruhe auf der Flucht unter einer Palme ist eine apokryphe Erzählung, in der sich auf Christus' Befehl hin die Palme herabneigt und die Reisenden mit ihren Früchten nährt.

Insbesondere das Motiv des bildteilenden Baumes, in dessen Krone sich eine Wolke mit zwei geflügelten Engeln öffnet, ist einem Stich von Johan Sadeler I (1550–1600) entlehnt (Abb. 15), der wiederum einem Gemälde von Christoph Schwartz folgt.²² In der Solothurner Darstellung (Abb. 16) ist die Palme allerdings zur Mitte des Bildes hin gerückt und lässt zu beiden Seiten den Blick auf eine Landschaft mit Architekturstaffagen und der Darstellung der Flucht nach Ägypten im Hintergrund frei. Josef und Maria, die ihr Kind stillt, sind im Bildvordergrund in diagonalen Sitzposition einander zugewandt und kompositorisch gleichwertig dargestellt. Josef hält die Zügel des fressenden Esels. In der unteren rechten Bildecke deutet ein der Erde entspringender Wasserstrahl das Quellwunder an. Farblich dem Erdboden angeglichen und dadurch nur andeutungsweise erkennbar, liegt zu Füßen der Muttergottes ein drachenähnliches Tier, das in christlichen Darstellungen gemeinhin das Böse symbolisiert und hier als eine Bildfindung des Malers in die Darstellung mit einbezogen ist.



Beweinung Christi

Die Trauerszene (Abb. 17) folgt sehr genau einem 1628 datierten Kupferstich von Paulus Pontius aus der Rubenswerkstatt.²³ Einzig die Figur des heiligen Franziskus bei Pontius hat der Maler des Solothurner Gemäldes lediglich kompositorisch übernommen und inhaltlich zu einer Darstellung wohl des Franz von Sales umgedeutet.

Inhaltlich bezeichnend und charakteristisch für die Entstehungszeit ist, dass Maria zwar mit tränenüberströmtem Gesicht, jedoch mit erhobenem Blick in ruhiger Tapferkeit dargestellt ist. Symbolische Hinweise auf die Eucharistie und die Passion – die Korngarbe, auf der Jesus liegt, die Nägel und die Dornenkrone – sowie der Betrachterbezug im Blick des einen Engels erweitern die Darstellung zu einem eigentlichen Andachtsbild mit verdichteter Erzählung.

Abb. 15
Johan Sadeler I (1550–1600),
Ruhe auf der Flucht
(aus: Isabelle de Ramaix,
Johan Sadeler I. The Illustrated
Bartsch, Bd. 70/1, S. 187).

Abb. 16
Kloster Visitation. Ruhe auf der
Flucht, 1647. Foto 2015.

Abb. 17
Kloster Visitation. Beweinung
Christi, um 1650. Foto 2015.



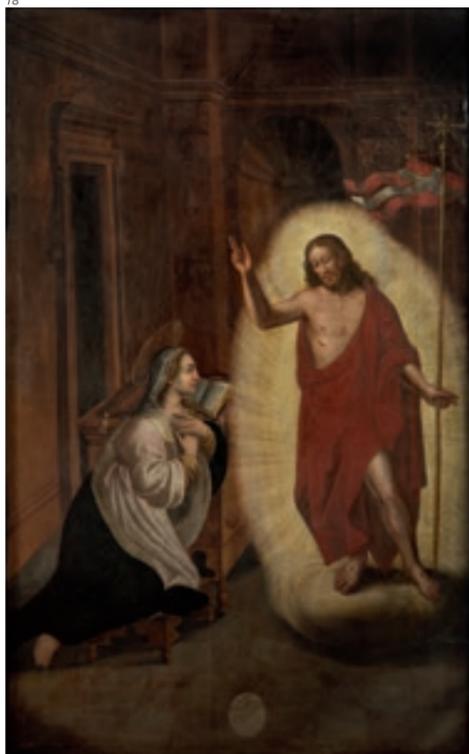
Jürg Stauffler, Langenthal

Abb. 18
Kloster Visitation. Erscheinung
des Auferstandenen, um 1650.
Foto 2015.

Abb. 19
Albrecht Dürer, Erscheinung
des Auferstandenen, um 1510
(aus: Albrecht Dürer's kleine
Passion. München 1884).

Erscheinung des Auferstandenen vor Maria

Für die Komposition der selten dargestellten Erscheinung Christi vor Maria dürfte ein Holzschnitt Dürers vorbildhaft gewirkt haben (Abb. 18, 19).²⁴ Der auferstandene Christus mit den Wundmalen schwebt auf einer Wolke und wird von einer Strahlengloriole umrahmt. In seiner Linken hält er die Sie-



Jürg Stauffler, Langenthal

gesfahne, die Rechte ist zum Siegeszeichen erhoben. Maria kniet links, ihm zugewandt, auf einem kleinen Piedestal. Auf dem kleinen Pult hinter ihr liegt ein aufgeschlagenes Buch mit den rot hervorgehobenen Initialen «HEZ», die vielleicht als Monogramm des Künstlers zu lesen sind, sich jedoch nicht entschlüsseln lassen. Die Szenerie ist in häuslicher Intimität wiedergegeben. Der im Hintergrund ange deutete Innenraum zeigt mit gohrtem Gewände, Sprenggiebel, Muschellünette und Fruchtgehängen zeittypische, repräsentative Ausstattungselemente.

Himmelfahrt Christi

Die Himmelfahrt Christi (Abb. 20) ist kompositorisch deutlich zweigeteilt. Der auffahrende Christus nimmt die obere Bildhälfte ein. Er wird frontal und in einem Ausfallschritt begriffen in einer Strahlengloriole mit erhobenen Händen und aufflatterndem, rotem Umhang vor einem diffusen Nachthimmel gezeigt. Er schwebt über einer die untere Bildhälfte ausfüllenden Gruppe von Aposteln und einer betenden Frauenfigur mit Heiligenschein, die weniger Maria als vielmehr einer Ordensschwester ähnlich sieht. Teils stehend, teils kniend um den angedeuteten Ölbergfelsen gruppiert, verfolgen sie das Geschehen als Zeugen mit. Die kniende Figur in der Mitte des unteren Bildrands hält mit dramatisierender Geste geblendet die Hand vor Augen, und ihre linke Hand stützt sich auf ein Buch, welches das Wirken der Apostel und die als Textquelle für die Darstellung dienende Apostelgeschichte symbolisieren dürfte. Sehr ungewöhnlich ist, dass im Bild lediglich elf anstelle der zu dieser Zeit längst traditionell zwölf Apostel dargestellt sind. Es drängt sich die Frage auf, ob die betende Frauenfigur vielleicht eine Übermalung ist und sich in einer älteren Malschicht eine Apostelfigur verbirgt. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass dieses Gemälde erst nachträglich als Teil des Marienlebenszyklus' im Kloster Visitation sozusagen legitimiert wurde. Die Darstellung Mariens im



Repro Kant. Denkmalpflege Solothurn

Klosterhabit dürfte als bewusst gewählte Anspielung auf die hochverehrte, 1767 heiliggesprochene Ordensgründerin Jeanne de Chantal interpretiert werden.

Das ab 1654/1658 legitime Vollwappen der Familie Besenal von Brunnstatt am unteren Bildrand bezeichnet vermutlich Johann Viktor I. von Besenal (1638–1713). Obwohl erst zwanzigjährig, hatte er 1658 als Kompaniekommandant der Schweizergarde in Paris bereits Ruhm erlangt und wurde 1660 in den Solothurner Grossrat gewählt.²⁵ Mit einer Stiftung für das Kloster des französischen Ordens der Visitation in Solothurn konnte er gleichermassen seine persönliche Pietät, seine Nähe zu Frankreich wie auch seine politischen Ambitionen zum Ausdruck bringen. Seine Heirat 1663 mit Maria Margaritha von Sury würde einen «Terminus ante quem» für



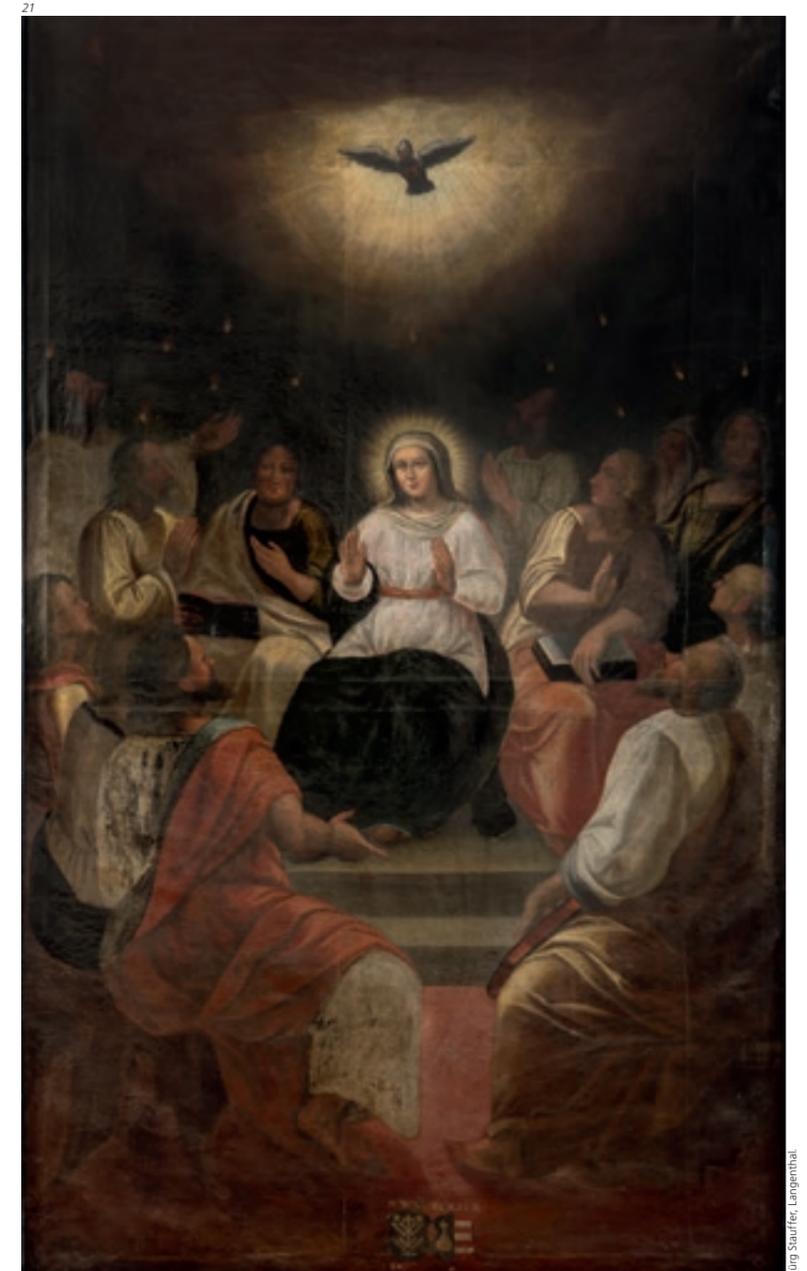
Jürg Stauffler, Langenthal

die Stiftung des Bildes liefern, die wohl nachträglich erfolgte und vielleicht mit der obgenannten ikonografischen Ungereimtheit in Zusammenhang stehen könnte.

Ausgiessung des Heiligen Geistes

Das Pfingstbild (Abb. 21) zeigt Maria im Zentrum des Bildes, inmitten der zwölf Apostel sitzend. Ein heller Strahlenkranz umgibt ihren Kopf, und über ihr schwebt die vor einem schwarzen Hintergrund dargestellte Heiliggeisttaube, die als Lichtquelle des Bildes erscheint. Die Ausgiessung des Heiligen Geistes wird durch kleine, auf die Dargestellten herabfallende Flämmchen symbolisiert. Die sitzenden Apostel gruppieren sich in symmetrischer Anordnung um Maria zu einem Oval. Dieses ist ganz vorne, am un-

tersten Bildrand, zum Betrachter hin offen und lässt diesem sozusagen Raum, um am Geschehen teilzuhaben. Dazu eingeladen wird der Betrachter auch durch den Apostel links von Maria, dem im Bild eine narrative Funktion zukommt. Er blickt frontal zum Betrachter, hält in seiner Rechten ein aufgeschlagenes Buch und weist mit der Linken nach oben. Auf einem zweiten aufgeschlagenen Buch im Schoss des Apostels, der rechts von Maria sitzt, ist wie bereits in der Erscheinung des Auferstandenen das nicht entschlüsselte Monogramm «HE[Z? E?]» erkennbar. Das Pfingstbild ist mit einem doppelten Stifterwappen und den Monogrammen «H W.V. F.C.B. F.E.B.» gekennzeichnet. Das Wappen links bezeichnet Wolfgang Wucher (oder Ucheret) und das Doppelwappen Brunner-Brotschi rechts Heinrich Brunner und Elisabeth Brotschi. Diese drei Personen sind in der



Jürg Stauffler, Langenthal

Abb. 20
Kloster Visitation. Himmelfahrt
Christi, um 1658. Foto 2015.

Abb. 21
Ausgiessung des Heiligen
Geistes, um 1650. Foto 2015.



Abb. 22
Kloster Visitation. Tod Mariä,
vor 1653. Foto 2015.

Abb. 23
Druck von Johan Sadeler I
(1550–1600), Tod Mariä (nach
Martin de Vos [1532–1603],
1576, aus: Isabelle de Ramaix,
Johan Sadeler I, The illustrated
Bartsch, Bd. 70/4, S. 65).

Liegenschaft Gurzelngasse 1 mit denselben Wappen und Monogrammen als aufeinanderfolgende Besitzer bezeugt. Es lässt sich archivalisch zwar nicht belegen, jedoch ist es denkbar, dass Wolfgang Wucher mit einer Tochter dieser Eheleute verheiratet war.²⁶ Ungewöhnlich bleibt allerdings die Verwendung der elterlichen Initialen, die allenfalls memorativen Charakter haben könnten.

Marientod

Das Gemälde des Marientodes (Abb. 22) zeigt die trauernden Apostel um das Totenbett Mariä versammelt. Die ätlich wirkende Komposition der figurenreichen Darstellung in einem relativ engen Bildraum ist eine genaue Kopie einer Druckgrafik von Johan Sadeler I (1550–1600) nach Martin de Vos von 1576 (Abb. 23).²⁷



Im Zentrum der Darstellung liegt die entschlafene, hell leuchtende Marienfigur, deren frontal gezeigtes, perspektivisch stark verkürztes Totenbett durch einen Baldachin mit Lambrequinmotiv ausgezeichnet wird. Eng um das Bett sind in bewegten Haltungen die Apostel gruppiert, wie sie bereits bei Martin Schongauer (um 1445/1450–1491) vorgebildet sind.

Johannes hält die Sterbekerze, zwei Apostel halten ein Buch, aus dem sie die Sterbegebete lesen. Der Maler ergänzte den Hintergrund rechts des Himmelbetts mit architektonischen Versatzstücken, die etwas Raumtiefe suggerieren.

Als Stifter des Gemäldes sind Werner Müntsch (1579–1652) und Ursula Thaddäus mit ihren Wappen bezeichnet.²⁸ Ursula Thaddäus starb 1653 nur ein Jahr nach dem Tod ihres Mannes. Inwiefern sich die Ikonografie des Gemäldes mit den biografischen Begebenheiten verknüpften und Stiftungsanlass boten, muss im Rahmen dieses Beitrags offen bleiben. Das Sterbejahr der Stifterin liefert zumindest einen «Terminus ante quem».

Himmelfahrt Mariä

Die Darstellung der Himmelfahrt Mariä (Abb. 24) folgt getreu einer Reproduktionsgrafik von Paulus Pontius aus der Rubenswerkstatt von 1624.²⁹ Dieser Kupferstich ist eine seitenverkehrte Reproduktion eines von Peter Paul Rubens 1616–1618 gemalten Tafelbildes für den Hochaltar der Kirche Notre-Dame-de-la-Chapelle in Brüssel, das sich heute in der Sammlung Museum Kunstpalast in Düsseldorf befindet.³⁰ Die Grafik von Pontius unterscheidet sich von Rubens' Gemälde durch den über Maria schwebenden Christus, dessen halbrund aufplatternder roter Umhang das Bild oben abschliesst. Die Rubens entlehnte, dynamische Bildkomposition betont den

Triumph der Auffahrt und entsprach dem religiösen Pathos des Barocks in besonderem Masse. Am unteren Bildrand ist in der Mitte als symbolischer Verweis auf die literarische Quelle des Ereignisses ein aufgeschlagenes Buch dargestellt, dessen Text bis auf zwei rot hervorgehobene Initialen «Am» unleserlich bleibt. Das in der rechten unteren Bildecke platzierte Stifterwappen mit fünf Ähren und drei Sternen auf blauem Grund liess sich bisher nicht identifizieren. Es könnte vielleicht nach Frankreich weisen, ein grosser Teil der ersten Klosterfrauen stammte aus dem Burgund.

Die Himmelfahrt Mariä stand in der Zeit der Gegenreformation im Zentrum der Marienikonografie, was sich in Solothurn in weiteren Darstellungen zeigt. Die ehemalige Franziskanerkirche (heutige christkatholische Kirche) erhielt um 1655 ein Hochaltarbild der Mariä Himmelfahrt, das sich ebenfalls direkt auf Paulus Pontius' Grafik bezieht. Der Hochaltar der Solothurner Jesuitenkirche zeigt im Hauptblatt ebenfalls die Aufnahme Mariä in den Himmel.³¹ In dieser figurenreichen Darstellung, die aus der Hand des Konstanzer Malers Franz Carl Stauder (gest. 1725) 1703 stammt, steht ikonografisch jedoch die Verehrung der «Immaculata Conceptio», der unbefleckten Empfängnis, im Zentrum.

Krönung Mariä

Die Krönung Mariä (Abb. 27) folgt einer gängigen Ikonografie, wie sie im 16. und noch im 17. Jahrhundert verbreitet war. In einer axialsymmetrischen Komposition ist Maria in betender Haltung halb stehend, halb kniend in der Bildmitte dargestellt. Sie wird von den flankierenden Figuren des Christus und Gottvaters gekrönt sowie von der Heiliggeisttaube überfangen. Die Szene spielt sich auf einer von einzelnen Cherubim gerahmten Wolkenbank ab. Darüber öffnet sich die Himmelsglorie mit musizierenden Engeln.

Das Gemälde lässt sich weder kompositorisch noch stilistisch direkt mit den übrigen Leinwandbildern in Verbindung bringen und dürfte in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu datieren sein. Es ist denkbar, dass die Darstellung etwas früher für einen anderen Zusammenhang geschaffen wurde und erst später, um 1650, als Stiftung der mit ihren Wappen verbürgten Franz Haffner (1609–1671) und Magdalena Brunner in die Klosterkirche gelangte. Die Tochter Haffners war zusammen mit der Tochter des Ambassadors de Caumartin nachweislich das erste Mädchen, das unmittelbar nach Fertigstellung des Klosters dort als Pensionärin aufgenommen und unterrichtet wurde.³² Als Vergleichsbeispiel lässt sich eine Krönung in Heriswald LU heranziehen, die um 1620 datiert wird und kompositorisch grosse Ähnlichkeit besitzt. Gemeinsam ist ihnen nicht zuletzt auch die von einzelnen, charakteristischen Cherubim durchsetzte Wolkenbank. Für beide Gemälde könnte eine 1576 entstandene Grafik der Marienkrönung von Johan Sadeler (nach M. de Vos) als kompositorisches und motivisches Vorbild gedient haben (Abb. 25).³³ In Solothurn ist der Himmel um eine Wolkenstufe mit



musizierenden Engeln erweitert und anstelle einer offenen Lilienkrone ist eine Mitrenkrone dargestellt, wie sie eine andere grafische Darstellung Sadeler zeigt (Abb. 26). Stilistisch nicht ganz auszuschliessen ist eine Autorschaft Hans Bocks (des Jüngerer?), der sich 1604 im Kapuzinerkloster Solothurn aufhielt und für dieses ein Altargemälde schuf (heute im Historischen Museum der Stadt Solothurn). Dass dieses Kompositionsschema der Dreifaltigkeit jedoch auch später noch zur Anwendung kam, vermag beispielsweise die aus der Hand des spanischen Malers Diego Velazquez (1599–1660) stammende Marienkrönung im Madrider Prado zu veranschaulichen. Ebenso folgt die 1680 von Francesco Innocenzo Torriani gemalte Krönung Mariä für die Klosterkirche Mariastein SO diesem Schema.³⁴

Abb. 24
Kloster Visitation. Himmelfahrt
Mariä, um 1650. Foto 2015.

Abb. 25

Johan Sadeler I (1550–1600), nach Martin de Vos, Marienkrönung (aus: Karl Grunder, Simon Bachmann, «Bildthauweruss dem Dorff Mury in freyen Embtern des Ergöuw» 1600/10 bis 1666, Basel 1988, S. 110, Abb. 65).

Abb. 26

Johan Sadeler I (1550–1600), Krönung der Jungfrau (aus: Isabelle de Ramaix, Johan Sadeler I, The illustrated Bartsch, Bd. 70/2, S. 67).

Würdigung

Die sechzehn um 1650 entstandenen, monumentalen Gemälde im Kloster Visitation sind als Bildzyklus für die Geschichte der Malerei in Solothurn einzigartig. Sie dokumentieren eindrücklich die in der Gegenreformation intensivierte Verehrung und Verherrlichung Mariä, die exemplarisch in der barocken, auf Peter Paul Rubens zurückgehenden Darstellung der Himmelfahrt Mariä zum Ausdruck kommt. Bezüglich Ikonografie lässt sich feststellen, dass alle Szenen Feste des Kirchenjahrs verbildlichen und hier deshalb auch von einem Festbildzyklus gesprochen werden darf. Ausserdem ist die gängige Bezeichnung Marienzyklus zu differenzieren, da das Bildprogramm von einer klassischen Erzählung des Marienlebens mit Kindheits- und Jugendgeschichte abweicht. Die Wahl der Szenen zum Marienleben mit Geburt, Tempelgang, Verkündigung, Visitation, Tod und Himmelfahrt sowie Krönung orientiert sich an den Marienfesten im Kirchenjahr. Vermählung, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Jesu, Anbetung durch die Hirten und durch die Könige sowie die Darbringung im Tempel sind Szenen der Kindheit Jesu und des Weihnachtsevangeliums. Dem Osterfestkreis gehören schliesslich die Beweinung, die Erscheinung des Auferstandenen, die Himmelfahrt Christi und die Ausgiessung des Heiligen Geists an. Das Bildprogramm des Gemäldezyklus und die Grösse der einzelnen Bilder sprechen eindeutig für eine Aufstellung innerhalb der ersten Klosterkirche. Dazu passen auch der Betrachterbezug, den mehrere Gemälde mittels Blicken oder Rückenfiguren direkt herstellen, oder auch die narrativen Gesten einzelner Personendarstellungen sowie die zahlreichen Bücher als Symbole der biblischen Erzählung. Die Darstellung der Heimsuchung Mariä wird bereits damals Teil des Hochaltars gewesen sein. Da in der ersten, 18×8,7 Meter grossen Klosterkirche mit sechs Kreuzstockfenstern kaum Platz für eine ständige Hängung aller Gemälde zu finden gewesen sein dürfte, kann angenommen werden, dass ein Teil der Gemälde vielleicht auch im Schwesternchor innerhalb der Klausur zu sehen war. Das ikonografische Bildprogramm, das die Ereignisse des Kirchenjahres darstellt, legt jedoch die These nahe, dass ein Teil der Gemälde als Wechselbilder für den Hauptaltar dienen, wie dies von anderen Beispielen bekannt ist. Im Kloster Mariastein sind etwa für den Hauptaltar von 1680 neun auswechselbare Gemälde bekannt.³⁵ Die Frage nach der Autorschaft muss unbeantwortet bleiben. Die vergleichende Analyse der Gemälde zeigt, dass ein grösserer Teil der Gemälde durchaus vom selben Künstler beziehungsweise von derselben Künstlerwerkstatt stammen könnten. Es sind einzelne stilistische Merkmale, vor allem Gesichtstypen und charakteristische Augenpartien, aber auch räumliche, ikonografische und narrative Umsetzungen der Inhalte im Bild sowie der Betrachterbezug, die dazu Hinweise liefern. Die in der Geburt Mariä festgestellten charakteristischen Merkmale der häufigen Profilardarstellungen, der Blickbezüge und der oft in der Horizontalen verharrenden Kompositionen können für mehrere Darstellungen in Anspruch ge-



Repro Kant. Denkmalpflege Solothurn.



Repro Kant. Denkmalpflege Solothurn.

nommen werden. Wo stilistisch und kompositorisch markante Unterschiede festzustellen sind, setzen die Gemälde meist auch eine Bildvorlage mehr oder weniger getreu um. In eigenständigeren Kompositionen, die lediglich einzelne Bildzitate integrieren, zeigen sich in gewissen Umsetzungen immer wieder perspektivische oder motivische Ungelenkigkeit. Von eindeutig anderer Hand scheint die Krönung Mariä gemalt worden zu sein sowie auch die Visitation, welche sich in ihrer Qualität und ihrem Kolorit, vor allem durch die markant leuchtenden Farben der Gewänder der Hauptfiguren, unterscheidet. Die Frage, ob die Gemälde als fertige Kunstwerke importiert oder von einer einheimischen Werkstatt vielleicht sogar in Solothurn gemalt worden sind, muss offen bleiben. Ebenso bleibt die Interpretation des in zwei Gemälden festgestellten Monogramms

«HEZ» unklar. Naheliegender scheint, dass es einen «spiritus rector» für das Bildprogramm der Werke im Kloster Visitation gab.

Grossformatige Gemäldezyklen mit Darstellungen des Marienlebens sind auf dem Gebiet der nachmaligen Schweiz heute nur noch wenige vollständig erhalten. Derjenige für das Kloster Visitation scheint bisher einer der frühen und der monumentalsten zu sein. Im Kloster Einsiedeln befindet sich seit 1811 ein Zyklus von achtzehn 138,5 Zentimeter hohen und 97,5 Zentimeter breiten Gemälden zum Marienleben, den Hans Bock der Ältere und seine Söhne um 1600 geschaffen hatten und der zuvor im Kloster St. Blasien hing.³⁶ Bezeichnenderweise bildet dieser Gemäldezyklus zu einem grossen Teil dieselben Themen ab, ist jedoch durch die Grablegung Mariä und eine Maria mit dem Kinde ergänzt. Überdies zeigt er in je einzelnen Darstellungen die Verkündigung an die Hirten, das Abendmahl und den lehrenden Christus, verzichtet dafür im Vergleich zum Solothurner Gemäldezyklus aber auf die Erscheinung des Auferstandenen, die Himmelfahrt Christi und das Pfingstwunder. Einige Gemälde, insbesondere der Tempelgang Mariä, weisen auf dieselben Vorbilder hin.

In Seelisberg UR entstand für die Kapelle Maria Sonnenberg 1667 bis 1670 ein Wandbildzyklus zum Marienleben, der 1864 entfernt wurde und heute nur noch partiell erhalten ist.³⁷ Der Dom zu Arlesheim erhielt 1697 zwölf 170×180 Zentimeter grosse Leinwandgemälde zum Marienleben von einem nicht namentlich genannten Künstler.³⁸

Wie die Quellen zur Baugeschichte des ersten Klosters der Visitation bereits zeigten, belegen auch die in acht Gemälden bezeichneten, jedoch nicht immer vollständig identifizierbaren Stifterfamilien von Stäffis, Wallier-Schauenstein, von Besenal, Maschet, Stocker, Reynold-Müntschli, Haffner-Brunner, Müntschli-Thadäus sowie Wucher-Brunner-Brotschi, dass namhafte in Solothurn ansässige Familien sowie die Freiburger Patrizierfamilie Reynold dem 1645 durch Ambassador de Caumartin gegründeten Kloster Visitation eng verbunden waren. Sie hatten sich zum Teil auch bereits an der Errichtung des ersten Klostergebäudes finanziell beteiligt.

Die Solothurner Patrizierfamilien spielten für die Installation und die Entfaltung des französischen Ordens der Visitation in Solothurn eine grundlegende Rolle. Wichtig war dabei sicherlich auch, dass die Visitandinnen seit ihrer Niederlassung Erziehungsarbeit für die Mädchen der Stadt leisteten. Ihre Unterrichtstätigkeit war bereits früh an die Struktur eines Pensionats gebunden, das vorwiegend den jungen Patrizierinnen offen stand. Auch wenn im Rahmen der vorliegenden Arbeit den familiären Verbindungen und Gegebenheiten der Stifter und der Klostergemeinschaft nur punktuell nachgegangen werden konnte, so lässt sich doch feststellen, dass die fassbaren Stiftungen der Gemälde zum Marienleben oft durch persönliche, familiäre Ereignisse, aber auch durch politische Verflechtungen und berufliche Ambitionen motiviert waren. Vor allem der Eintritt einer Tochter in das Kloster bot für deren Familie einen wichtigen Anlass für eine Stiftung.



Jürg Stauffer, Langemal.

Der Marienzyklus im Kloster Visitation, Grenchenstrasse 27, Solothurn

An der Restaurierung beteiligt
Restauratorin: Brigitta Berndt, Solothurn
Kant. Denkmalpflege: Stefan Blank

Abb. 27
Krönung Mariä, zweites Viertel
17. Jahrhundert (um 1634?).
Foto 2015.

Anmerkungen

¹ Die Geschichte und Baugeschichte des Klosters Visitation werden von der Autorin im Rahmen der Inventarisierung zu den Sakralbauten der Stadt Solothurn durch die Kantonale Denkmalpflege aufgearbeitet. Eine Publikation des Kunstdenkmälerinventars in der Reihe «Die Kunstdenkmäler der Schweiz», herausgegeben von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, ist für das Jahr 2017 vorgesehen.

² Bisherige Publikationen zur Geschichte des Solothurner Klosters: Urs Jakob Burkhardt, «Das Kloster Mariä Heimsuchung zu Solothurn», in: *Sankt Ursen-Kalender*, 1889, S. 49–60. – Franz Wigger, *350 Jahre Kloster Visitation in*

- Solothurn, Derendingen 1995. – Anonymus, *Das Kloster der Visitation in Solothurn*, Bern 1946. – Patrick Braun, «Die Visitandinnen in der Schweiz: Solothurn», in: Patrick Braun, *Helvetia Sacra. Die Orden mit Augustinerregel*, Basel 2003, S. 359–384.
- ³ Staatsarchiv Solothurn, Ratsmanual 1645, S. 484 (11. Oktober), S. 491–492 (14. Oktober), S. 534–535 (31. Oktober), S. 620–621 (20. Dezember).
- ⁴ Klosterarchiv Visitation, D2, Verding vom 15./21. März 1646 mit Urs Altermatt und Urs Reinhart sowie Abrechnungsquittung Urs Altermatt und Jean Louis Reinhard vom 7. Dezember 1646.
- ⁵ Siehe dazu Benno Schubiger, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn. Band I. Die Stadt Solothurn I. Geschichtlicher Überblick, Stadtanlage und -entwicklung, Befestigung, Wasserversorgung und Brunnen, Denkmäler, Brücken und Verkehrsbauten*. Mit einer Einleitung zum Kanton Solothurn, Bern 1994 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 86), S. 192–229. – Zu den Abbrucharbeiten siehe auch Klosterarchiv Visitation, Aa 7, Ausgaben und Zuwendungen.
- ⁶ Staatsarchiv Solothurn, Ratsmanual 1675, (23. März) S. 215, (6. Mai) S. 246, (12. Juni) S. 446. – Grund- und Hypothekbuch der Stadt Solothurn 1824/1825, Nr. 164 / Nr. 165. – Klosterarchiv Visitation, Aa 6, Rechnung 1645–1823, Ausgaben, Einnahmen und Zuwendungen 1693; Aa 7, Rechnung 1666–1678, Ausgaben, Einnahmen und Zuwendungen 1675.
- ⁷ Als ikonografische Grundlagenwerke sind zu nennen: Gertrud Schiller, «Maria», in: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Band 4,2, Gütersloh 1980. – Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, acht Bände. Freiburg i.Br., 1994 (1968). Dort sind auch Hinweise zu den Quellen des Marienlebens zu finden, das vor allem in apokryphen Schriften und literarischen Werken beschrieben wird.
- ⁸ Klosterarchiv Visitation. «Annales» A 9-2. Diese Chronik wurde 1870 begonnen und hält die für das Kloster wichtigsten Ereignisse seit dessen Gründung fest. Für die Zeit vor 1870 stützt sich die Geschichtsschreibung auf ältere Schriftstücke sowie mündliche Überlieferungen. Im Archiv haben sich weitere einzelne Schriftstücke sowie gebundene Hefte mit klösterlicher Ereignisgeschichte vor allem zur Gründung erhalten.
- ⁹ Klosterarchiv Visitation, Aa 6, Fonds und Zehnten 1645–1654.
- ¹⁰ Siehe dazu Stefan Blank, Markus Hochstrasser, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn. Band II. Die Stadt Solothurn II. Profanbauten*, Bern 2008 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 113), S. 331, 497 (Anm. 15), S. 499 (Anm. 36). – Siehe auch: Klosterarchiv Visitation, Aa7, Ausgaben 1. Januar bis 21. Dezember 1676. – Ein möglicher Anlass für die Stiftung könnte vielleicht die Geburt ihrer Tochter 1651 gewesen sein, die als Sœur Marie Hélène Elisabeth de Wallier 1669 im Kloster Profess ablegte.
- ¹¹ Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne: 1602–1674, la vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris 1976, S. 15 (Nr. 15 / Abb. 15). – Guillaume Kazeroumi, Daniel Imbert, Christine Gouzi, Mickaël Szanto, *Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle*, hg. von Musée Carnavalet, Paris 2013, S. 248, 249.
- ¹² Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 24.1 Geom. 2^o (10-4).
- ¹³ Zu den Kopien nach Seghers siehe: Georg Carlen, «Die Solothurner Verkündigung des Gerard Seghers und ihre Kopien», in: *Jurablätter* 50/1988, S. 145–152.
- ¹⁴ Um 1650 gleich dreimal für Seitenaltarbilder in den Kapuzinerkirchen Olten, Mels und Baden (heute Sebastianskapelle) kopiert. Das ursprüngliche Gemälde des Hochaltars in der Wallfahrtskirche Hergiswald besass ebenfalls eine Kopie nach Seghers. Siehe dazu Carlen 1988 (wie Anm. 12), S. 149, 150. – Georg Carlen, «Solothurnische und französische Stiftungen in der Wallfahrtskirche Hergiswald bei Luzern», in: *Jurablätter*, Nr. 10/11, 1994, S. 153 (Abb. 4). – Barbara Hennig, André Meyer, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Neue Ausgabe Band II. Das Amt Luzern. Die Landgemeinden*, Bern 2009 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 116), S. 250, 252 (Abb. 264). Eine kleinformatige Kopie der Marien- und Engelsfigur befindet sich zudem in der Rosenkranzdarstellung der Wallfahrtskirche in Oberdorf SO.
- ¹⁵ Musée des beaux-arts (Valenciennes) (Hg.), *Gérard Seghers, 1591–1651: un peintre flamand entre maniérisme et Caravagisme*, Deauville 2011, S. 49 (siehe Hauptbeitrag von Anne Delvingt, S. 19–119).
- ¹⁶ Siehe Martha Wolf (ed.), *German and Netherlandish masters of the fifteenth and sixteenth centuries, The illustrated Bartsch*, Bd. 23, 1985, S. 12.
- ¹⁷ Staatsarchiv Freiburg, «Reynold de Cressier 2000». Ich danke dem Solothurner Staatsarchivar Andreas Fankhauser für den Hinweis auf die Familie Reynold.
- ¹⁸ Klosterarchiv Visitation, «Annales» A 9-2 (Schwesternverzeichnis). – Braun 2003 (wie Anm. 2), S. 373.
- ¹⁹ Siehe z. B. das Gemälde im Musée des Beaux-Arts in Brüssel, das Rubens 1618/1620 für die Kapuzinerkirche in Tournai schuf, oder den um 1633 entstandenen Kupferstich von Nicolas Lauwers (1600–1652) der Rubenswerkstatt. Siehe bei: Ingeborg Pohlen, *Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt*, München 1985, Abb. 15.
- ²⁰ Siehe Dorothea Bieneck, *Gerard Seghers: 1591–1651. Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers*, Lingen 1992, S. 185f. (A71).
- ²¹ Siehe Staatsarchiv Solothurn, Aemterbesatzungsbuch.
- ²² Isabelle de Ramaix, *Johan Sadeler I, The Illustrated Bartsch*, Bd. 70/1, New York 1999, S. 187–188.
- ²³ Siehe Pohlen 1985 (wie Anm. 19), Abb. 21.
- ²⁴ Albrecht Dürer, *Die kleine Passion*, Leipzig [um 1919].
- ²⁵ Andreas Fankhauser, «Besenval, Johann Viktor (von Brunnstatt)», in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Band 2, Basel 2003, S. 346. Mit weiterführenden Literaturhinweisen.
- ²⁶ Beide Besitzergenerationen des Hauses Gurlzelgasse 1 in Solothurn sind mit ihren Wappen an einer Fenstersäule dokumentiert. Die Liegenschaft befand sich 1649–1663 im Besitz von Wolfgang Wucher (oder Ucheret). Siehe dazu Blank/Hochstrasser 2008 (wie Anm. 10), S. 82.
- ²⁷ Isabelle de Ramaix, *Johan Sadeler I, The illustrated Bartsch*, Bd. 70/4, New York 2003, S. 65.
- ²⁸ Ab 1608 Besitzer Haus Barfüssergasse 11, 1610 Erbauer des Landsitzes Aarhof. Siehe Blank/Hochstrasser 2008 (wie Anm. 10), S. 19 (Leg.), S. 480 (Anm. 123).
- ²⁹ Siehe Pohlen 1985 (wie Anm. 19), S. 217 (Abb. 18).
- ³⁰ Nicole Roth, «Kunstwerk des Monats August 2013: Peter Paul Rubens (1577–1640), Die Himmelfahrt Mariä», 2013, <http://www.smkp.de/sammlungen/kunstwerk-des-monats/2013/august-2013.html> (31. August 2015).
- ³¹ Benno Schubiger, *Die Jesuitenkirche in Solothurn*, Solothurn 1987, S. 60 (Abb.), 63, 66.
- ³² Klosterarchiv Visitation, «Annales» 9-2; Aa 5, Rechnungsbuch 1651–1656, Einnahmen 1653.
- ³³ Abgebildet in: Karl Grunder, Simon Bachmann, «Bildthauer uss dem Dorff Mury in freyen Embtern des Ergöuws» 1600/10 bis 1666, Basel 1988, S. 110 (Abb. 65).
- ³⁴ Ernst Baumann, «Der Hochaltar von Mariastein», in: *Jurablätter* 1955, S. 86. Siehe auch Kantonale Denkmalpflege Solothurn, Restaurierungsbericht Stöckli AG, Stans 1998.
- ³⁵ Paul Tanner, «Das Marienleben von Hans Bock und seinen Söhnen im Kloster Einsiedeln», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 38, 1981, S. 75–93.
- ³⁶ Siehe dazu Anm. 35.
- ³⁷ Helmi Gasser, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri. Band II. Die Seegemeinden*, Bern 1986 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 78), S. 388, 404–406.
- ³⁸ Hans-Rudolf Heyer, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft. Band I. Der Bezirk Arlesheim, mit Kantons-einleitung*, Bern 1969 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 57), S. 57 (Abb. 45, 46), 59 und 73. – Hans-Rudolf Heyer, *Der Dom zu Arlesheim*, Basel 1981, S. 20, 24.