

# Das Einsidler Gnadenbild

## Seine äussere und innere Geschichte

von *Linus Birchler* (†) – *Einsiedeln/Feldmeilen*

Kaum lag das Manuskript über das Einsiedler Gnadenbild in seinem Hauptteil vollendet vor, wurde der Autor durch den Tod aus seiner Arbeit unerwartet abberufen. Den beabsichtigten Anhang über wandernde Madonnenbilder<sup>1</sup> und über Kopien des Einsiedler Gnadenbildes und der Gnadenkapelle<sup>2</sup> im In- und Ausland konnte er nicht mehr niederschreiben. Auch am hier vorliegenden Text hätte er wohl noch vereinzelte Ergänzungen oder Retuschen für nötig gehalten.<sup>3</sup>

### Einleitung

Gnadenbilder sind Statuen oder Gemälde der Dreifaltigkeit, von Christus, bestimmten Heiligen, vor allem aber der Mutter Gottes; infolge besonderer Beziehungen zu Personen oder Geschehnissen wird ihnen gesteigerte Verehrung zuteil, und sie strömen eine Art Fluidum auf die Beter aus. In gewissem Sinne sind die den Sarkamentalien verwandt, durch die man im Gebet geistige Wirkungen zu erlangen hofft. Unter den kirchlichen Segnungen von Personen oder Sachen findet sich auch eine Oration für die Segnung von Statuen oder Gemälden. Damit werden diese aber nicht zu Gnadenbildern erhöht; das Volk selber erhebt sie dazu durch besondere Andachten, indem die Gläubi-

- 
- 1) Vgl. jetzt dazu Tobler M., „Wahre Abbildung“. *Marianische Gnadenbildkopien in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz* (GFd 144, 1991, 5–426, hier 174–253).
  - 2) *Über Nachbildungen der Gnadenkapelle und des Gnadenbildes von Einsiedeln* vgl. Tobler M. (wie Anm. 1) 5–426, zu Einsiedeln: 160–253.
  - 3) *Der Text der vorliegenden Arbeit von Linus Birchler wurde mir nach dem Tode von Prof. Birchler durch seine Frau Rose Birchler-Schill († 1968) übergeben. Von Frau Birchler stammen auch die einleitenden Sätze über Plan und Stand der Arbeit. Es kam in all den Jahren seither nicht zur Drucklegung, u. a. weil sich die Hoffnung nicht erfüllen liess, die schon in der Abschrift, die in der Familie verblieben war, fehlende letzte Seite aufzufinden (das Inhaltsverzeichnis gibt 29 Seiten statt der erhaltenen 28 an). – Erstveröffentlichung: Einsidlensia (Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Linus Birchler 1893–1997 2 [ID Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 13], Zürich 1993, 9–28). – Kursiv gesetzte Anmerkungen stammen von H. R. Sennhauser 1992.*

gen, die vor ihnen beten, sie aber nicht anbeten,<sup>4</sup> Gnaden erleben und Hilfe in geistigen oder leiblichen Nöten finden. Es ist also undenkbar, dass ein Künstler ein Gnadenbild bewusst als solches schafft oder dass ein Geistlicher ein Bild oder eine Statue herstellen lässt, auf dass sie zum Gnadenbild werde.

Die wichtigsten Gnadenbilder, auch der Ostkirche, stellen Maria unter den verschiedenen Titeln dar, Mariahilf, Mariatrost, Schmerzensmutter und andern. Nachfolgend wird im Anschluss an das Einsidler Gnadenbild nur von Marienbildern die Rede sein.

Es ist durchaus verständlich, dass berühmte Gnadenbilder bis vor einer Generation in ganz seltenen Fällen wissenschaftlich gründlich untersucht und beschrieben wurden, da dem gläubigen Forscher „nicht der sichtende Verstand, sondern das pietätvolle Herz die Worte in die Feder diktiert.“<sup>5</sup> In den letzten Dezennien aber hat die Kunstwissenschaft eine Reihe von Gnadenbildern, weltbekannte und lokale, exakt analysiert.<sup>6</sup> Glückliche Umstände ermöglichen es, nachfolgend die Ergebnisse einer genauen Untersuchung des

4) Von den Gnadenbildern gilt, was überhaupt auf alle religiösen Darstellungen zutrifft: „Merckent alhier Ihr Christen Leuth/ Jesum Christum Diss Bild bedeuth/ Dem gschicht vnd nit dem Stein die Ehr/ Das zeigt vns die catholische Lehr. 1714.“ Inschrift auf dem Kruzifix am Zuger Postplatz: Birchler L., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug* 2, Basel 1959, 322.

5) Tschudi R., *Das Kloster Einsiedeln unter den Äbten Ludwig II. Blarer und Joachim Eichhorn 1526–1569* (Diss.), Einsiedeln 1946, 5.

6) Am genauesten wurde bis jetzt das Bild von Czestochowa untersucht. Beim ersten Konservierungsverfahren 1925/26, das den Hintergrund nach damaliger Mode veränderte, glaubte man, die Ikone sogar Giotto zuschreiben zu dürfen. 1952 wurde das Bild vom Konservator der Sammlungen auf der Burg Wawel in Kraków, Rudolf Kozowski, mit X- und anderen Strahlen untersucht und dabei festgestellt, dass die oberste Malschicht den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts angehört, also nach der Verwüstung der Kirche durch die Hussiten im Jahre 1430, bei der das Bild Schaden litt, weitgehend erneuert wurde; unter ihrem Kreidegrund sind kleine Reste einer sehr viel älteren Malschicht in Wachstechnik erhalten, die nach R. Kozowski auf das 6. bis 8. Jahrhundert zurückgeht. Ältere Literatur: Tomkowicz S., *Obraz Matki Boskiej Czestochowskiej* (Prace Komisji Sztuki 5, 1932, 117–156). – Die Ergebnisse der neuen Forschung wurden publiziert von R. Kozowski: *Sprawozdania z posiedzeń Polskiej Akademii Umiejetności*, 1952, 33. – *Neuere Literatur*: Rozanow Z., *Analysis of the present state of studies of the style of painting of the Virgin Mary of Czestochowa* (*Rocznik Historii Sztuki* 10, 1974, 165–178); Lipinsky A., *Besprechung: Janmusz St. Pasierb, Jan Samek, Kazimierz Szafraniec, Die Kunstschatze des Klosters Jasna Gora* (*Das Münster* 32, 1979, 79–80); Rozycka-Bryzek A., *L'immagine d'Odighitria di Czestochowa. Origine, culto e la profanazione Ussita: Icona e iconoclastica* (*Arte cristiana* 76/724, 1988).

Floriano Grimaldi vom Archivio storico della S. Casa di Loreto schreibt mir, dass bis jetzt noch keine wissenschaftliche Studie über das dortige Gnadenbild vorliegt, dass aber eine solche vorbereitet ist und im Jahre 1967 erscheinen soll. *Nach Grimaldi nicht erschienen* (mündliche Mitteilung 25.11.92).

Ob über das Gnadenbild von Montserrat eine Studie vorliegt, konnte ich nicht in Erfahrung bringen. P. Javier Altez, *Montserrat, bestätigt, dass das Gnadenbild nie wissenschaftlich untersucht wurde* (mündliche Mitteilung 26.11.92).

Einsidler Gnadenbildes<sup>7</sup> und seine Zusammenhänge mit einem andern Gnadenbild, der Ährenjungfrau darzulegen.

Bis weit ins letzte Jahrhundert hinein hielt man die spätgotische Statue in der Einsidler Gnadenkapelle für das Bild, vor dem schon der heilige Meinrad (Meginrat) gekniet hatte. Eines der beiden Historienbilder, die Fürst Karl Anton Meinrad von Hohenzollern-Sigmaringen<sup>8</sup> dem Kloster zum Millenarium 1861 schenkte, schildert, wie die Äbtissin des Zürcher Fraumünsters samt ihren Nonnen das Gnadenbild in den Finstern Wald übertragen lässt, wo Meinrad es empfängt. Die Köpfe aller dargestellten Personen sind Bildnisse von Mitgliedern der Familie Hohenzollern-Sigmaringen, und die Statue ist genau die jetzige spätgotische. Noch 1904 schreibt der Stiftshistoriker P. Odilo Ringholz in seiner Stiftsgeschichte vorsichtig über das Gnadenbild: „Alter und Herkunft desselben sind in ehrwürdiges Dunkel gehüllt“. Hierauf gibt er eine im Wesen durchaus richtige Beschreibung der Statue, nennt auch ihre farbige Fassung und betont, dass Gesicht und Hände sowie das Jesuskind ursprünglich nicht schwarz, sondern naturfarben bemalt waren. In einer etwas eingehenderen Analyse<sup>9</sup> bezeichnete ich die Statue als süddeutsch aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, während sie nach meiner neuesten Untersuchung bedeutend älter ist. Eine Generation nach Ringholz ist es für den Historiker und Staatsarchivar P. Rudolf Henggeler bereits eine Selbstverständlichkeit, dass das Gnadenbild aus dem 15. Jahrhundert stammt. Unklar bleibt bei allen For-

Tafel IX

- 
- 7) Hier wird die alte historisch und linguistisch richtige Schreibweise „Einsidlen“ benützt, wie sie noch in dieses Jahrhundert hinein im Französischen üblich war. „Einsiedeln“, die heutige amtliche Namensform, widerspricht dem lebendigen Sprachgebrauch auch in der deutschen Schweiz und weitgehend in Süddeutschland. Das ie verlockt beim Sprechen zur falschen Akzentsetzung auf der zweiten Silbe und zur Dehnung, während das i der mittleren Silbe kurz ist und der Akzent auf die erste Silbe fällt. Von der in fast allen Urkunden zu findenden und noch zu Anfang des letzten Jahrhunderts allgemein benützten Form „Einsidlen“ ist sinngemäss die Bezeichnung der Bewohner als Einsidler abgeleitet, während es bei „Einsiedeln“ wohl „Einsiedelner“ heissen müsste. Die lateinischen Formen lauten: Einsidla, Einsidlensis. Der jetzige offizielle Name ist eine gewollte Verhochdeutschung. Längst hat man in der Nachbarschaft Biberbrücke in Biberbrugg, Rapperswil in Rapperswil, Richterswil in Richterswil, Wägital in Wägital korrigiert.
- 8) Da der hl. Meinrad aus dem Saugau (Süligowa) stammte, im Gebiet von Hohenzollern-Sigmaringen gelegen, nahm man seit dem 15. Jahrhundert an, zwischen den Zollern und dem Stamme, dem er entspross, bestünden verwandtschaftliche Bande, was sich nicht beweisen lässt. Mit der Ausbreitung der Heraldik erhielt auch Meginrat ein Wappen, das von dem der Hohenzollern abgeleitet ist. Selbst die protestantische Hauptlinie der Zollern sah St. Meinrad als einen der Ihren an. Deshalb schenkte König Wilhelm I. von Preussen 1861 dem Stift das Ölbildnis seines verstorbenen Bruders, des Königs Friedrich Wilhelm IV., und später sein eigenes. Noch der letzte deutsche Kaiser, Wilhelm II., stiftete kurz vor dem ersten Weltkrieg sein Porträt in den Einsidler Fürstensaal.
- 9) Birchler L., Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz 1, Basel 1927, 104f.

schern, ob eine frühere sitzende Statue beim Brand, der am 21. April 1465 in der Gnadenkapelle ausbrach und auf das Münster übergriff, zerstört wurde.

### Einsidler Gnadenkapelle und frühere Gnadenbilder

Hier ist ein Rückblick vonnöten, nicht nur auf die vorausgehenden Gnadenbilder, sondern auch auf die Geschichte der Kapelle selber. Durch die älteste Lebensbeschreibung des heiligen Meinrad wissen wir einigermassen um die verschiedenen Bauten, die fromme Menschen oder Mitbrüder ihm errichteten, als er sich vom obern Zürichsee herauf in die Einsamkeit zurückzog.<sup>10</sup> Wir finden dafür die Bezeichnungen oratorium, cellula, mansiuncula, habitacula, und erfahren auch, dass ein Raum für das Nächtigen von Mitbrüdern vorhanden war. Alle Bauten, auch die Kapelle, waren aus Holz. Auf dem Altar standen zwei Leuchter, die der Heilige selbst verfertigt hatte; dazu kamen kleine Reliquiare, ähnlich jenem in Muotatal (aus der Zeit um 800).<sup>11</sup> Von einem Kreuz ist nirgends die Rede, geschweige denn von einer Marienstatue, denn in den Jugendjahren Meginrats, als er in der Klosterschule der Reichenau aufwuchs, war vorübergehend in den germanischen Ländern eine bilderfeindliche Strömung durchgebrochen. Nachdem Meinrad am 21. Januar 861 unter den Keulenhieben zweier Mörder sein Leben ausgehaucht hatte, holten die Mitbrüder den Leichnam in das Kloster auf der Reichenau zurück. Die Bauten im Finstern Wald verfielen. Als fast ein halbes Jahrhundert später der Strassburger Domherr Benno in der Wildnis eine Eremitenniederlassung gründete, war vermutlich der Altar der Kapelle noch erkennbar oder fast völlig erhalten. Unter Benutzung dieses Altars oder der Altarstelle baute Benno für seine Eremiten ein erstes Gotteshaus, die spätere Gnadenkapelle, die man heute gemeinhin für die Zelle des hl. Meinrad hält, obwohl sie für das Kapellchen eines Einsidlers viel zu gross gewesen wäre; bis zur Niederlegung durch die Franzosen 1798 war sie sogar doppelt so lang wie heute. Eberhard, der erste Abt die lose Brüdergemeinschaft unter der Benediktinerregel einte, bezog die Kapelle samt der Altarstelle Meinrads beim Bau der frühesten Klosterkirche in diese ein, denn die Altarstelle war gewissermassen das „Martyrion“ als Ersatz für die erst 1039 von der Reichenau zurückgebrachten Überreste des Heiligen. Diese Kapelle war dem Salvator geweiht, und ihr Weihe datum ist der 14. September, das Fest der Kreuzerhöhung, denn als Patrozinium erschienen Sancta Crux et Sanctus Salvator, wobei das Kreuz mit dem Weihe datum der Kapelle, in der eine Kreuzreliquie verehrt wurde, zusammenhängt. Die heutige Gnadenkapelle war also durch Jahrhunderte keine

10) *Zu Meinrad: St. Meinrad. Zum elften Zentenarium seines Todes (861–1961). Hrsg. von Benediktinern des Klosters Maria Einsiedeln, Einsiedeln 1961.*

11) Elbern V. H., *Das frühmittelalterliche Bursenreliquiar von Muotathal (Corolla Heremitana. Neue Beiträge zur Kunst und Geschichte Einsiedelns und der Inner-schweiz, Olten 1964, 15–31).*

Muttergottes-, sondern eine Erlöserkapelle; könnte für die Zeit nach Tausend schon von einer richtigen Wallfahrt gesprochen werden, hätte es sich um eine Christuswallfahrt gehandelt.

Die im Schiff der Kirche stehende Kapelle beschäftigte die Volksphantasie, und im 12. bis 13. Jahrhundert entstand im Pilgermund die Legende von ihrer Weihe durch die Engel.<sup>12</sup> Zu diesem von den Engeln und später auch von Christus selber geweihten Heiligtum entwickelte sich nun eine eigentliche Wallfahrt. Aus der dem Salvator konsekrierten Kapelle wurde also ein *durch* den Salvator geweihtes Heiligtum. Schon im 13. Jahrhundert scheint aber der Titulus der Kapelle allmählich in Vergessenheit geraten zu sein, und seit dem 14. Jahrhundert hören wir urkundlich von einer „durch Christus in der Ehre seiner Mutter geweihten Kapelle.“ Dies setzt voraus, dass darin ein Marienbild aufgestellt war, das anfänglich noch nicht als eigentliches Gnadenbild galt. Die Entwicklung hat man sich also folgendermassen zu denken: Verehrung des hl. Meinrad in der von den ersten Eremiten erbauten Kapelle und nach 1039 seiner Reliquien; Verehrung einer Christusreliquie in der dem Salvator und dem Heiligen Kreuz geweihten Kapelle; Wallfahrt zu Maria, die jetzt Mitpatronin ist, und schliesslich Wallfahrt zu einer romanischen sitzenden Marienstatue.

Diese älteste Marienfigur ist ziemlich sicher erhalten, eine hier abgebildete Statue, 68 cm hoch, vollrund samt dem Jesuskind aus *einem einzigen Stück Fichtenholz* geschnitzt. In der Formgebung ist sie imponierend primitiv, starr in die Blockform gezwungen.<sup>13</sup>

Das Kindchen sitzt nicht genau in der Mitte wie beim reinen Nikopoia-Typus, sondern leicht nach links verschoben wie bei der Hodegetria. Schon Julius Baum<sup>14</sup> hat die Statue ins 12. Jahrhundert datiert. Man muss sie nachträglich als zu steif empfunden haben, denn bereits in der Mitte des 13. Jahrhunderts ist an ihre Stelle eine reicher gestaltete romanische, ebenfalls sitzende Madonna getreten, wie uns das Einsidler Konventsiegel von 1239 beweist. Die strengere Marienfigur wurde vermutlich in eine Pfarrkirche oder Kapelle verschenkt, die dem Stift zu eigen war oder nahestand; in Betracht kämen hiefür: die allerdings etwas weit entfernte, 1141 neu geweihte Pfarrkirche auf der Ufnau, die Mutterkirche für beide Seeufer; Freienbach, das 1308 von seiner

12) Solche Engelweihen oder Weihen durch Christus in Begleitung von Engeln kennt man von zahlreichen Orten, aus Andechs, Bruckdorf (Oberpfalz), Herrgottruh bei Augsburg, Waldsassen, Prag, Le Puy, Lyon, Sens, Clairmont, Avignon, Laeken bei Brüssel, Gladstonbury.

13) Die Statue kann durchaus an die sogenannten Xoana des 6. und 7. vorchristlichen Jahrhunderts erinnern, an die steinernen Wiederholungen griechischer primitiver Kultbilder, die die Urform, den Baumstamm oder den Balken, noch deutlich erkennen lassen.

*Xoana: Daremberg Ch./Saglio E., Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines 4 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1911, Graz 1969, 1138f., 1470ff.).*

14) Baum J., Romanische Marienbilder im Schweizerischen Landesmuseum (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde NF 27, 1925, 215–277).



Romanische Marienfigur von Einsiedeln, Privatbesitz.

Mutterpfarrei auf der Ufnau abgetrennt und ab 1325 zur Pfarrkirche wurde; Feusisberg, seit 1308 unter Freienbach, seit 1492 eine eigene Pfarrei. Im eigentlichen Stiftsgebiet ist von den Einsidler Filialpfarreien einzig Eutal mittelalterlich (1598 eine erste Kapelle).<sup>15</sup> Schliesslich stand diese erste Einsidler Marienstatue bis 1798 in einem verfallenen Wegkapellchen an einem der alten Pilgerwege nach dem Finstern Wald, rund zehn Kilometer von der Klosterkirche entfernt; von dort wanderte sie in den Dachstuhl eines benachbarten Bauernhauses und später in Privatbesitz, jetzt auf Einsidler Boden.<sup>16</sup>

Das oben erwähnte Konventsiegel, das erstmals an einer Urkunde von 1239 hängt, verrät nichts Genaueres über die Formgebung der Madonnengestalt. Es ähnelt stark den Siegeln des Dominikanerinnenklosters Oetenbach in Zürich und des Konvents von Rüti vom Jahre 1243. Alle drei Siegel stammen aus der gleichen Werkstatt, die man wohl in Zürich zu suchen hat.<sup>17</sup> Der Einsidler Siegeldruck besagt lediglich, dass die erste herb stilisierte und vereinfachende Statue von einer reicher instrumentierten Sitzfigur abgelöst wurde. Möglicherweise waren vor der heutigen stehenden Madonna weitere Varianten sitzender Statuen in der Kapelle aufgestellt. Im berühmten Einsidler Blockbuch, das vielleicht auf die Engelweihe von 1466 hin entstand,<sup>18</sup> erscheint in der zweiten Auflage wiederum eine sitzende Madonna zusammen mit dem hl. Meinrad.<sup>19</sup> Berühmt sind die drei Engelweih-Stiche des Meisters E. S., die alle 1466 datiert sind.<sup>20</sup> Sie zeigen jeweils eine thronende Madonna mit einer Frucht, die sie dem Kinde bietet. Auf allen drei Fassungen sind aber die Figuren völlig verschieden, so dass von einer getreuen Wiedergabe des damaligen Gnadenbildes schon deshalb nicht die Rede sein kann.<sup>21</sup> Der grösste der drei Stiche könnte von Israel van Mechenem gestochen sein, jedoch noch in der Werkstatt des Meisters E. S.

- 
- 15) Wie anderswo hat man auch in Einsidlen Kunstwerke, die als überholt galten, verschenkt, z.B. auch Goldschmiedearbeiten. Der einzige erhaltene einfache spätgotische Kelch in der Sakristei des Stifts, vom Konstanzer Meister Heinrich Hamma (gest. vor 1579), kam um 1880 herum in die sehr bescheidene Filialkirche von Egg am Etzel, ist jetzt aber wieder in Einsidlen zu Ehren gezogen. Ein weiterer Kelch, die beste Arbeit des Einsidler Goldschmieds Oswald Effinger (geb. 1663), fand seinen Weg in die Filialkirche von Eutal. – Beim Bau der neugotischen Filialkirche von Bennau 1895 stellte man der dortigen Sakristei die gotische Reliquienmonstranz des Abtes Burkhard von Krenkingen-Weissenburg (1418/38) zur Verfügung, die jetzt in die Stiftssakristei zurückgekehrt ist.
  - 16) Genauerer darüber in: Birchler L., Vom ältesten Einsidler Gnadenbild (Formositas Romanica. Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst, Josef Gantner zugeeignet, Frauenfeld 1958, 85–106).
  - 17) Rinholz O., Wallfahrtsgeschichte U. L. F. von Einsiedeln, Freiburg i. Br. 1896, 100.
  - 18) Das Blockbuch von St. Meinrad und seinen Mördern und von dem Ursprung von Einsiedeln. Farbige Faksimile-Ausgabe zum elften Zentenaar, Einsiedeln 1961.
  - 19) *Abgebildet in:* Böck H., *Einsiedeln. Das Kloster und seine Geschichte. Mit einem Beitrag von Abt Dr. P. Georg Holzherr, Zürich-München* 1989, 19.
  - 20) *Abgebildet in* Böck (wie Anm. 19) 62–63.
  - 21) Ausführlich bei: Geisberg M., *Der Meister E. S., Leipzig* 1924.

## Das jetzige Gnadenbild – Seine Restaurierungen

Von der jetzigen Statue, einer stehenden Madona mit dem Kindchen, sind seit dem späten 16. Jahrhundert nur Kopf und Hände sowie das Kindchen sichtbar; alles andere ist durch den sogenannten Behang verdeckt, eine starre Stoffbekleidung des ganzen Körpers und dahinter ein ebenso starrer ausgebreiteter Mantel. Die Formen der Statue selber waren und sind den Pilgern jedoch durchaus bekannt, durch zahlreiche Stiche und auch Statuetten. Wenn die Wallfahrer heute eine Abbildung oder plastische Kopie des Gnadenbildes zum Andenken erwerben, so wählen sie fast immer die Darstellung, welche die Statue ohne den Behang zeigt. Seit einigen Jahrzehnten ist der Behang bei zahlreichen Gnadenbildern entfernt worden, aufsehenerregend bei der „Mare de Deu“ auf dem Montserrat, in der Schweiz zum ersten Mal bei der Madona del Sasso in Locarno und, in der Nähe von Einsidlen, bei der Pietà der Riedkapelle in Lachen.

Schon einmal, im frühen 19. Jahrhundert, war auch in Einsidlen ernstlich erwogen worden, das Gnadenbild ohne den verhüllenden Behang zu zeigen.<sup>22</sup> Der Einsiedler Kleinplastiker Ildefons Curiger (1782–1834) erstellte damals ein in der Sammlung des Stiftes erhaltenes Modell des Altars der Gnadenkapelle, bei dem die schlanke Marienfigur sich ohne Behang vom sie umschliessenden Wolkenkranz abhebt.<sup>23</sup> Da, wie gesagt, die Pilger fast ausschliesslich Kopien des unverhüllten Gnadenbildes nach Hause tragen, griffen wir nach dem ersten Weltkrieg den in der Luft liegenden Gedanken auf. Voraussetzung für die Entfernung des Behangs war eine fachgerechte Restaurierung der Skulptur. Mit dem Einverständnis von Abt Ignatius Staub (1872–1947) wurde die Statue am 16. September 1933 von abends 9 bis 11 ½ Uhr in den Räumen des Pfarramts genau untersucht und vom Photographen des Landesmuseums, A. Senn, photographiert. Anwesend waren Hw. P. Thietland Kälin (1879–1952), damals Pfarrer von Feusisberg, die Spezialistin für gotische Plastik Dr. Ilse Futterer (jetzt Frau Dr. Baier-Futterer [† 1985]), der Vizedirektor des Schweizerischen Landesmuseums, Dr. Karl Frei-Kundert (1887–1953), der Restaurator Edwin Oetiker aus Zürich (1877–1946) sowie der Schreibende. In der Gnadenkapelle war die Statue vom damaligen Kapellbruder Simon Welti durch eine genaue Kopie ersetzt worden, wie dies schon 1798,<sup>24</sup> während dem ersten und auch im zweiten Weltkrieg der Fall war.<sup>25</sup> Das Original wurde noch in der gleichen Nacht ins Pfarrhaus von Feusisberg gebracht, wo es im Winter

Tafel X

22) Zur Diskussion im 19. und 20. Jahrhundert vgl. Tobler (wie Anm. 1) 179–183.

23) Siehe Birchler L., Ein Modell für den Altar der Gnadenkapelle von Ildefons Curiger (Maria Einsiedeln 1941, No. 2, 1–4).

24) Die Franzosen legten die Gnadenkapelle als „eine Quelle des Aberglaubens“ nieder – immerhin so, dass ein Teil des Materials beim Wiederaufbau 1815–17 erneut verwendet werden konnte – und schafften das vermeintliche Original triumphierend nach Paris.

25) Zu Br. Simon Welti: Tobler (wie Anm. 1) 197f.

1933/34 von Restaurator Edwin Oetiker nach den damaligen Prinzipien gewissenhaft restauriert wurde. Zu Beginn der Fastenzeit 1934 nahm ich die Arbeit in aller Form ab, und die Skulptur kehrte darauf in die Gnadenkapelle zurück, wurde aber leider wie zuvor mit dem Behang verhüllt.

Undeutlich sind im Lauf der Jahre über unsere nächtliche Untersuchung Gerüchte durchgesickert. Jetzt, nach einem Dritteljahrhundert, fühle ich mich der mir damals selbst auferlegten Schweigepflicht enthoben.

Eine erste Restaurierung des Gnadenbildes liegt weit zurück. Das vor den Franzosen in Sicherheit gebrachte Gnadenbild wurde anfangs Mai 1798 auf der Haggenegg oberhalb Schwyz vergraben, gelangte dann aber auf Umwegen ins Kloster St. Peter in Bludenz und von dort in die Einsidler Propstei St. Gerold im Grossen Walsertal. Da die Statue unter Feuchtigkeit gelitten hatte, erhielt ein lokaler Maler, Johann Adam Fuetscher, den Auftrag, sie zu restaurieren. Sein ausführlichen Bericht ist in der Wallfahrtgeschichte von Ringholz wiedergegeben.<sup>26</sup>

Über unsere Untersuchung in der Nacht des 16. Septembers 1933 verfasste Dr. Karl Frei-Kundert einen knappen, aber klaren Bericht. Daraus hier das Wichtigste: „Herr Oetiker legte Partien im Gesicht der Madonna frei (linkes Auge, rechte Schläfe), ferner eine Partie des Gürtels. Das Gesicht der Madonna ist mit olivschwarzer Farbe überzogen, herrührend von der Restauration aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Darunter finden sich kräftige Spuren alter schwarzer Farbe. Ein Kreidegrund ist nicht zu entdecken. Beim Abdecken des Auges zeigen sich Spuren einer grauen Farbe auf dem Augapfel und Reste einer schwarzen Pupille, die von der Unterkante des obern Augenlides überschritten wird. Auf den Lippen gewahrt man Spuren von roter Farbe. Abgedeckt wurde hier nichts. Am Hals trat an einigen Stellen der weisse Kreidegrund zutage. Sie wurden von Herrn Oetiker mit schwarzer Farbe, entsprechend der erhaltenen Tönung des Halses, ausgetupft. Mit der gleichen Farbe überzog er auch die abgedeckte Schläfenpartie und die abgedeckten Teile im und um das rechte Auge. Die rechte Hand der Madonna liess sich herausnehmen. Die Frage, ob sie neu oder alt sei, wurde nicht beantwortet. Aus stilistischen Gründen möchte man annehmen, sie sei alt; ihr Volumen ist aber kleiner als das der linken Hand. Ein Teil der rechten Hand, gegen die Handwurzel, ist weggeschnitten, so dass die Hand mit dem anstossenden Unterarm nicht mehr bündig verläuft. Das Ärmelfutter ist graublau übermalt. Vom blauen Gürtel wurde eine Farbpartie entfernt, eine andere Farbschicht fand sich nicht darunter, sondern nur der durch Schellack gebräunte Kreidegrund. Den Halsausschnitt des Kleides säumen Reste einer braunen Borte mit einfachem Tupfenmuster längs der Ränder; hier finden sich auch Reste von

26) Ringholz O., Wallfahrtgeschichte (wie Anm. 14) 36–38 (*ungenau Textwiedergabe*). – Fuetscher hat zwei Berichte geschrieben, die sich beide im Stiftsarchiv erhalten haben. Sie werden im Beitrag von P. Joachim Salzgeber in diesem Band wiedergegeben nach: Herzberger E., *Flucht nach Vorarlberg zur Zeit der Französischen Revolution. Altes und Neues zum Einsidler Gnadenbild* (Montfort 41, 1989, 251–274).

Leinwand. Solche wurden auch längs der Ränder an der rückseitigen Ausker-  
nung der Figur gefunden. Das Kleid der Madonna ist rot bemalt und weist ein  
eingeritztes Brokatmuster auf, ähnlich wie die Goldhintergründe von Tafel-  
gemälden des 15. Jahrhunderts. An einigen Stellen unter dieser roten, gemu-  
sterten Schicht finden sich Spuren von Gold und Silber; Silber etwa 3 cm unter  
dem äusseren Rand der Halsborte (gegen das Kind) auf der äussersten Ge-  
wandfalte rechts; Gold auf dem Gewand der Madonna ca. 15 cm unter dem  
rechten Füsschen des Kindes, ebenso auf der Rückseite des Gewandes. Man  
fand insgesamt 8 (?) Schichten übereinander: 1. einen weissen Kreidegrund,  
der sich über das Holz hinzog, 2. darüber einen weiteren mit Schellack getön-  
ten Kreideüberzug, in dem das Damastmuster eingeritzt war, 3. nochmals eine  
Kreideschicht, 4. rote Grundfarbe, 5. Silber- und Goldfassung, 6. wieder einen  
gröberen Kreidegrund, 7. einen feineren Kreidegrund und 8. die Übermalung  
mit roter Farbe. Russspuren konnte man nirgends nachweisen. Die Hände  
und das Gesicht des Jesuskindes, sowie dessen Haar und der Vogel in seiner  
linken Hand waren mit der gleichen schwarzoliven Farbe überzogen wie das  
Gesicht der Madonna (Übermalung vom Anfang des 19. Jahrhunderts). Auch  
im Gesicht des Kindes fanden sich unter dieser Schicht Spuren alter schwarzer  
Farbe. An den Knien und Ellbogen des Kindes waren grössere Reste der ur-  
sprünglichen Fleischfarbe erhalten.“

Karl Frei-Kundert hat mit zartem Bleistift das freigelegte und dann wieder  
zugedeckte Auge rasch skizziert: in spätgotischer Weise halb geöffnet, grünli-  
ches Weissgrau, blauschwarze Iris und braunschwarze Pupille.

Ein umfängliches und sehr genaues Protokoll der Untersuchung und an-  
schliessend Notizen über die während der Restaurierung in Feusisberg ge-  
machten Beobachtungen erstellte P. Thietland Kälin. Auch daraus die wichtig-  
sten Einzelheiten:

„Höhe der Statue 117,3 cm. Holzart Linde (Rückenbrett Tanne), daran  
Fragment des Siegels, vermutlich von 1798, des Abtes Beat Küttel (Abt 1780–  
1808). Einzelmasse: Haupt der Madonna vom Kinn bis Haaransatz 14 cm. Lid-  
spaltenbreite 6,5 cm. Breite vom einen zum andern untern Ohransatz 11 cm,  
von der Nasenspitze bis zum Haaransatz 9,6 cm. Hals kleinstes Mass 6,6 cm,  
beim Saum des Gewandes 8,1 cm. Höhe vom Halssaum bis zum Scheitel 23,4  
cm, bis zum Haaransatz 20,2 cm. – Kind: Scheitelhöhe vom Sockel aus 102 cm.  
Höhe vom Sockel bis zum linken Fuss unten 74 cm. Gesamthöhe des Kindes  
28 cm. Gesicht Unterkant Kinn bis Scheitel 8 cm, Lidspaltenbreite 3,6 cm. Vö-  
gelein: von der Schwanzspitze bis zum Kopf 8,3 cm.“ (Dies sind die wichtig-  
sten Massangaben, die deshalb hier abgedruckt werden, damit eine allfällige  
Imitation leicht als solche bestimmt werden kann.)

„Erhaltungszustand (hier nur die wichtigsten Punkte): Blockfigur. Gesicht  
und Vorderseite gut erhalten. Rechte Hand (Szepterhand) nicht Originalhand,  
sondern spätere Zutat (nach Mass, Modellierung und Bemalung). Masse:  
Dorn zum Einstecken 6 cm, Länge der rechten Hand bis Ringfingerspitze 13,5  
cm. Modellierung schlecht, Finger knöchern. Bemalung schwarz ohne Grun-  
dierung direkt auf das Lindenholz. Traditur esse facta manus ista a sculpt.

fratre Josepho Manhart per multos annos s. sacelli aedituo (Nach der Überlieferung ist diese Hand geschnitzt von Bruder Joseph Manhart, während vielen Jahren Kapellbruder).<sup>27</sup> Linke Hand der Madonna (Traghand des Kindes): Echte Originalhand; schöne weiche Fleischhand mit Wülsten und Grübchen. Gut modelliert, grundiert und fleischfarben bemalt wie das aufsitzende Kind und Gesicht und Hals der Madonna. Diese Hand bildet mit dem Kind einen Block, der getrennt gehauen und dann an drei Stellen mit dem Madonnenbild verbunden wurde.“

„Beide Schultern und teilweise Brustpartie von mehr als 30 Nagellöchern (von vierkantigen geschmiedeten Nägeln) beschädigt. Die Nagellöcher kommen vom ehemaligen primitiven Bekleiden, Anheften von Stoff.“

„Rückseite der Statue: Kopf durch Schwindriss gespalten. Langrechteckige Aushöhlung (wegen Sprengen), die ursprünglich ist. Lücke im Nacken ausgebrochen wegen Schwindriss. Der ganze Block von Anfang an ausgehöhlt, mit Tannenbrett verschlossen (mit Holzzapfen).“

Weitere Einzelheiten des Beschriebs werden hier weggelassen. Das Original des sehr ausführlichen Berichtes von P. Thietland Kälin liegt im Stiftsarchiv.<sup>28</sup>

Trotz dem im Verhältnis zu gross gehaltenen Haupte wirkt die Madonna sehr schlank. Langgestreckte Madonnenfiguren mit einfachen Längsfalten des Gewandes sind im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert recht häufig. Beispiele dafür bringt Ilse Futterer in „Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz.“<sup>29</sup> Für die Westschweiz finden sich entsprechende Beispiele in Heribert Reiners' „Burgundisch-alemannische Plastik.“<sup>30</sup> zum Vergleich heranzuziehen ist vor allem die sehr schlanke stehende Schreinmadonna in Marly-Merlenbach (Fribourg).<sup>31</sup> Stand- und Spielbein sind bei der Einsidler Madonna deutlich markiert. Vom schmalen, runden Halsausschnitt ziehen sich Zugfalten zum Sockel herab, vor allem auf der Seite des Standbeines. Unten am Sockel bilden sich Staufalten. Der schmale, hochsitzende Gürtel des Gewandes überschneidet die Zugfalten, ohne sie jedoch zu brechen. Um den Halsausschnitt legt sich eine einfache Borte. Über das Haupt siehe die oben wiedergegebenen Aufzeichnungen von Karl Frei-Kundert. Der Kopf des nackten Kindchens ist rundlich, mit krausem Haar, und wirkt prall, im Gegensatz zum

27) Br. Josef Mannhart (1833–1909), Drechsler, Bildschnitzer: Henggeler R., Professbuch der Fürstl. Benediktinerabtei U. L. Frau zu Einsiedeln zum tausendjährigen Bestand des Klosters (Monasticon-Benedictinum Helvetiae 3), Einsiedeln 1933, 563.

28) Tobler (wie Anm. 1) 176, Anm. 30: „Im Stiftsarchiv in Einsiedeln fand ich lediglich einen Briefumschlag, der gemäss der Beschriftung Angaben zu den vorgenommenen Arbeiten enthalten sollte, jedoch leer war“. Der Inhalt hat sich bis jetzt nicht wieder gefunden (frdl. Mitteilung von Stiftsarchivar Dr. P. Joachim Salzgeber). – Restaurator Oetiker hat keine Restaurierungsprotokolle geschrieben. Freundliche mündliche Mitteilung von Lukas Heinrich Wüthrich, Schweizerisches Landesmuseum, 15.4.92.

29) Futterer I., Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz, Augsburg 1930.

30) Reiners H., Burgundisch-alemannische Plastik, Strassburg 1943, Abb. 67, 68, 74, 75.

31) Bei Reiners (wie Anm. 30) 69, Abb. 78.

Haupte der Maria. Die rechte Hand des Kindes ist lehrend erhoben, während die linke das Vögelchen umfasst, anspielend auf die bekannte Legende der Apokryphen, nach der das Jesusbüblein mit seinen Gespielen aus Ton kleine Tiere formt und das Gotteskind seine Vögelchen plötzlich lebendig macht, so dass sie davonflattern. Über die schwarze Farbe von Haupt und Händen der Madonna sowie des Kindes wird in den beiden Restaurierungsberichten einiges gesagt. Von den schwarzen Madonnen im allgemeinen wird unten noch ausführlich die Rede sein. – Das Gewand der Madonna ist durchgehend rot, mit Brokatmustern aufgelockert; Einzelheiten darüber ebenfalls im Protokoll von Karl Frei-Kundert. Die gehöhlte Rückseite sowie die langrechteckige Vertiefung an der Rückseite des Hauptes sind in den beiden genannten Berichten exakt beschrieben.

Die Statue ist in ihrer farblichen Fassung so restauriert, dass jederzeit der verhüllende Behang entfernt werden könnte.

### Das Gnadenbild der Ährenjungfrau

Vor dem Weiterlesen möge man die Wiedergabe eines süddeutschen Holzschnittes der Maria im Ährenkleid sowie jene der Vorderansicht des Einsidler Gnadenbildes genau betrachten, und dann geht es vielleicht wie bei J. P. Hebel: „Der geneigte Leser fängt allbereits an, etwas zu merken.“

Tafel XI

Im 15. Jahrhundert, aber auch noch viel später, wurde in Süddeutschland und in der Lombardei ein Gnadenbild „Maria im Ährenkleid“ verehrt.<sup>32</sup> Von wo dieser Kultus ausging, mit anderen Worten, wo der Archetypus zu finden ist, wurde bisher nicht erforscht; wahrscheinlich strahlte er von Süddeutschland aus. Geschichtlich Genaueres wissen wir jedoch über die Entwicklung dieses Kultes im Mailänder Dom, wo die deutsche Kolonie sowie andere Nordländer ein derartiges Gnadenbild verehrten, von den Italienern „Madonna cum cohazono“ genannt, eine jetzt erloschene lombardische Dialektbezeichnung für offene Haare. Ursprünglich stand im Dom eine silberne Statue der Ährenmadonna; 1465 trat an deren Stelle ein gemaltes Bild von Cristoforo de Mottis, das an einem Pfeiler des Domes hing. Als dieser Pfeiler beim Neubau abgebrochen werden musste, übertrug man das Bild auf einen Altar, der nachträglich, um 1485, mit der Marmorstatue einer betenden Madonna von Antonio Solari (unter entscheidender Mitwirkung von Cristoforo Solari) ausgezeichnet wurde<sup>33</sup>. Lange Haarflechten hängen Maria über die Schultern

32) Thomas A., Art. Ährenkleidmadonna (*Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, Rom-Freiburg-Basel 1968, Sp. 82–85 und Lit.)

Einsiedeln: Birchler L., Das Einsidler Gnadenbild (*Neue Zürcher Zeitung* Nr. 1378, 5. Sept. 1943); Poeschel E., Die „Betende“. Zur Ausstellung „Kunstschätze der Lombardei“ (*Neue Zürcher Zeitung* Nr. 302, 12. Febr. 1949); Tobler (wie Anm. 1) 177–179.

33) Die etwas überlebensgrosse Statue aus dem Museum im Castello Sforzesco war an der grossen Ausstellung „Kunstschätze der Lombardei“ im Winter 1948/49 im

herab. Am Saum des mit Ähren geschmückten Kleides ist fragmentarisch eine Inschrift zu lesen: ELE(cta ut sol, pulchra ut) LUNA = Auserwählt wie die Sonne, schön wie der Mond.

Die Verehrung dieses Bildes wurde durch zahlreiche Einblattholzschnitte und später durch Gemälde und auch Statuen verbreitet. Berühmt ist besonders der um 1465–70 entstandene Holzschnitt des ältesten mit Namen bekannten schweizerischen Graphikers, des Meisters Firabet aus Rapperswil, in der Graphischen Sammlung der ETH, der das Bild (ob Statue oder Gemälde bleibt ungewiss) allerdings im Gegensinn darstellt.<sup>34</sup> Der oben bereits genannte Holzschnitt eines süddeutschen Meisters um 1460 in der Münchner Graphischen Sammlung will, wie die Inschrift besagt, eine Wiedergabe des Mailänder Gemäldes sein. Wie beim Einsidler Gnadenbild ziehen sich senkrechte Falten bis zum Fuss herab, wo sie sich stauen. Das Gewand ist mit übergross gezeichneten Ähren bedeckt. Der eher spitze Halsausschnitt mit einer Brosche in der Mitte ist, wie bei den anderen Holzschnitten, von einer nach Brust und Schultern hin gezackten Borte eingefasst; die offenen Haare hängen weit über den Rücken herab. – Ein völlig anders gehaltener Holzschnitt – Nürnberg, nach oberrheinischem Original, in der Strassburger Hauptbibliothek, um 1450 – verzichtet auf die Ährendekoration des Gewandes; der Halsausschnitt ist rundlich, ebenso auf einem niederländischen Holzschnitt um 1470 im Kopenhagener Nationalmuseum, wo aber das Gewand wiederum mit Ähren ornamentiert ist.

Das Thema scheint also beim ersten Aufkommen der Xylographie besonders beliebt gewesen zu sein, um einem Bedürfnis der Gläubigen nachzukommen. Dies bedeutet aber durchaus nicht, dass der Kultus der Ährenmadonna erst nach 1450 einsetzte; vorher war eben eine grössere Verbreitung der Darstellung durch Reproduktion nicht möglich gewesen.

Überall ist Maria ohne Mantel wiedergegeben, wodurch sie als Jungfrau gekennzeichnet wird. Betend hält sie die Hände gefaltet. Sie ist Tempeljungfrau, wie über sie im Proto-Evangelium des Jakobus, im Evangelium des Pseudo-Matthäus und in anderen Apokryphen berichtet wird.

Von späteren graphischen Darstellungen seien hier die folgenden genannt: ein Holzschnitt der Ährenjungfrau um 1500 in der Frauenkirche von Berchtesgaden; ein süddeutscher Holzschnitt um 1500 im Weimarer Schlossmuse-

---

Zürcher Kunsthau ausgestellt. Zwischen den Ähren sitzen Pinienkerne, die gleich den Ähren und dem gezackten Halsausschnitt eine Devise (heraldische Zier) der Visconti sein sollen.

- 34) Der lange Text berichtet, dass der Holzschnitt ein Bild im Dom zu Mailand darstelle, das ein Wunder bewirkt habe. Das Blatt wird von meinem hochverehrten Lehrer Joseph Zemp ausführlich beschrieben: Zemp J., Firabet zu Rapperswil. Maria im Ährenkleid (Bericht über die Tätigkeit der Eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung 1926, 7–10).

Weitere Literatur: Hüppi A., *Religiöse Graphik der Spätgotik. Firabet zu Rapperswil (Heimatkunde vom Linthgebiet* 9, 1936, 25–29, 33–36); Anderes B., *Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen* 4. Der Seebezirk, Basel 1966, 465–467.

um, der sie in einem Gemach betend darstellt; eine Zeichnung vom Anfang des 16. Jahrhunderts in der Bibliothek von Aschaffenburg gibt sie als Silberstatuette wieder, bei der aber Sterne an die Stelle der Ähren getreten sind. Beim ältesten Gemälde – fränkisch, um 1430, im Münchner Nationalmuseum – ist das Gewand ganz dicht mit Ähren übersät; in der gleichen Sammlung steht eine salzburgische Tafel aus der Zeit um 1475. Die Hamburger Kunsthalle besitzt ein Gemälde von H. Funhof, um 1480, mit einer kleinen Stifterfigur. Ähnlich ist eine pompöse Darstellung aus der Werkstatt des Lukas Cranach, auf 1518 datiert, im Weimarer Schlossmuseum. Wahrscheinlich stehen in recht zahlreichen Gotteshäusern, vor allem in der Lombardei und in Süddeutschland, Repliken der Ährenmadonna; darüber liegen aber noch keine eingehenden Untersuchungen vor. Ich erwähne hier nur eine Ährenmadonna in Weilheim, Oberbayern, eine Statue in Bogenberg, Niederbayern, ein gemalte Bild aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in der Sakristei des Prämonstratenserklosters Schlägl bei Rohrbach, Oberösterreich, ferner eine Darstellung in České Budejovice (Budweis), die aber aus Benna im Piemont stammt. Auch erinnere ich mich, im Warschauer Nationalmuseum das Bild einer Ährenjungfrau gesehen zu haben, dessen Heimat Wroclaw (Breslau) war.<sup>35</sup>

Aus der Schweiz sind mir drei Darstellungen der Ährenmadonna bekannt, deren älteste der schon erwähnte Einblattholzschnitt des Rapperswiler Meisters Firabet um 1465–70 ist.<sup>36</sup> Die Entdeckung einer weiteren ist dem Spürsinn von P. Thietland Kälin zu verdanken; er fand im Benediktinerinnenkloster Seedorf UR, das mit Einsidlen stets in engen Beziehungen stand, eine

- 
- 35) Die wichtigste Literatur über die Ährenmadonna: Graus J., *Maria im Ährenkleid und die Madonna cum cohazono vom Mailänder Dom* (Kirchenschmuck NF 35, 1904, Nr. 4, 59–73 und Nr. 6, 101–114). Graus nennt 47 Abbildungen der Ährenmadonna. – Sant' Ambrogio D., *Sull'iconografia della Vergine nella Certosa di Pavia* (Arte e storia 23, 1904, 286–292, 337–346, 435–443) und (Rivista delle scienze storiche 1904, Fasc. 2). – Rathe K., *Ein unbeschriebener Einblattdruck und das Thema der Ährenmadonna* (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage der Graphischen Künste, Wien 1922, 1–33). Ausgangspunkt der sehr weitläufigen Darstellung ist der Inkunabelholzschnitt der Ährenmadonna in Kopenhagen. – Künste K., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg i. Br. 1928, 629f. – Berliner R., *Zur Sinnesdeutung der Ährenmadonna* (Christliche Kunst 1929, 97–112, mit Abbildungen der oben behandelten Inkunabeln und Gemälde). – Lohr A., *Maria im Ährenkleid* (Die Gottesmutter. Marienbild im Rheinland und in Westfalen, Recklinghausen 1974, 171–176); Perger R., *Der Stifter der Maria im Ährenkleid im Christlichen Museum in Esztergom* (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 33, 1979, 16–18).
- 36) *Eine vierte im Kapuzinerinnenkloster in Wattwil SG*: Anderes B., *Eine Ährenmadonna in Wattwil* (Unsere Kunstdenkmäler 1976, 123–125); Knoepfli A., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau 4. Das Kloster St. Katharinental*, Basel 1989, 242–244; Tobler (wie Anm. 1) 24–26. – *Aus dem Nachbargebiet Vorarlberg*: Honold K., *Die Ährenmadonna von Tschagguns* (Montfort 41, 1989, 223–231).

Holzstatuette der Ährenmadonna,<sup>37</sup> die aus dem Kloster Claro im Tessin dorthin kam und in den Einzelheiten wahrscheinlich einen recht guten Begriff von der ältern Mailänder Darstellung (vor der Marmorstatue) vermittelt: linkes Standbein, rechtes Spielbein, hochsitzender Gürtel, nach unten gesackte Halsborte sowie offene, über den Rücken fallende Haare. Die dritte Darstellung ist ein Ölgemälde, das ehemals in der Notre-Dame-Kirche von Fribourg hing und dann in das dortige Musée d'Art et d'Histoire gelangte: 170/50,5 cm; das fast weisse Gewand der Jungfrau ist nicht mit Ähren dekoriert; winziges Stifterbildnis des langhans von lande genandt heid Ritter und seiner Frau Barbara Techtermann, dazu die Signierung PW und das Datum 1576.<sup>38</sup>

Einsidlen liegt also gewissermassen in der Mitte zwischen zweien dieser schweizerischen Ährenmadonnen-Repliken.

### Ährenjungfrau und Einsidler Gnadenbild

Wie oben ausgeführt, weist der Stil der Einsidler Madonna mit den etwas starren Längsfalten ins frühe 15. Jahrhundert zurück; das gleiche gilt ziemlich sicher von der Ährenjungfrau, auf deren Gewand die Ähren, wie erwähnt, nicht überall erscheinen. Typisch sind bei ihr aber, ausser den gefalteten Händen und dem gezackten Halsausschnitt, die schmalen, fast senkrechten Zugfalten und ganz unten die Staufalten.

Abgesehen vom Kindchen präsentiert sich das Einsidler Gnadenbild erstaunlich ähnlich. Hier wie dort die gleiche Verteilung von Stand- und Spielbein; hier wie dort Parallelfalten, die vom Hals beinahe senkrecht herabfallen und vom hochsitzenden Gürtel überschritten werden, ohne dass sich dadurch Schrägfalten bilden; hier wie dort liegt das Haar dem Haupte fast glatt an und fliesst dann weit über den Rücken hinab. Bei beiden fehlt der Mantel.

Wie steht es mit der gegenseitigen Beeinflussung? Der unbekannte Schnitzer der Einsidler Madonna oder sein Ratgeber wurde nach meiner Meinung unverkennbar von der Formgebung der Ährenmadonna angeregt, und der bestimmende Gedankengang war dieser: Die Ährenmadonna stellt die Tempeljungfrau dar; wenn sich die Einsidler Madonna formal eng an die Ährenjungfrau anlehnt, aber auf dem linken, vorgeschobenen Arm das Kindchen trägt, ist für die Beten sinnfällig verdeutlicht Jungfrau *und* Mutter.

37) Gasser H., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri 2*, Basel 1986, 197 und Abb. 193. – Um 1440. „Vermutlich das im Inventar 1635, S. 21 genannte, unser frowen Bildlin 3 Spangen hoch, hat die Hend uff, welches P. Andreas Zwyer aus Einsiedeln brachte“ (Gasser, S. 197).

38) Strub M., *Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Fribourg 2. La Ville de Fribourg*, Basel 1956, 200s.

Nicht ausgeschlossen scheint mir indessen auch eine von Loreto ausgehende Anregung.<sup>39</sup> Das dortige Gnadenbild, das mit Ausnahme der Gesichter von Mutter und Kind schon seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch einen Behang verhüllt war, zeigt darunter ein sehr einfach geschnitztes Gewand mit rundem Halsausschnitt ähnlich dem der Einsidler Madonna, sowie mit hohem Gürtel. In Einsidlen kannte man selbstverständlich den hochberühmten Wallfahrtsort bei Ancona. Hängt die Beeinflussung etwa mit der berühmten Reise von Abt Gerold von Hohensax vom März 1464 nach Italien zusammen, wo er vom Papst besondere Privilegien erlangte und vielleicht auch Näheres über Loreto erfuhr? Oder liegt die Beeinflussung noch viel weiter zurück, da Loreto schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch von nördlich der Alpen besucht wurde?

### Schöne Gnadenbilder

Mit ganz wenigen Ausnahmen (vor allem Kevelaer) stammen die berühmten Gnadenbilder, deren Kult weit verbreitet ist, aus dem Mittelalter, und ihre Formen waren und sind zum Teil noch heute mit dem sogenannten Behang verhüllt, so dass nur das Haupt der Madonna sowie das meist nackte Kindchen vom Beschauer erblickt werden können. Gibt es aber auch „schöne“ Gnadenbilder im Sinne des Renaissance-Ideals und des allgemeinen Empfindens? Gewiss, zu vielen Hunderten. Unzählige lokale Gnadenbilder sind ansprechende Gemälde oder auch Statuen aus der Spätrenaissance und vor allem dem Barock. Solche Bilder, in seltenen Fällen auch Statuen, sind der Stolz fast aller katholischen Gegenden und oft sogar einzelner Pfarreien. Einige Beispiele: Die Bevölkerung von Einsidlen wallfahrtet jedes Jahr einmal nach dem keine zwei Stunden entfernten Dorf Eutal, wo im Hochaltar der jetzigen Kirche von 1792 eine vielverehrte Statue der Schmerzhaften Muttergottes aus dem 17. Jahrhundert steht. Eine zweite Wallfahrt geht jeweilen nach Biberegg südlich von Sattel zu der dortigen Kopie der Gnadenkapelle von Loreto. In der Klosterkirche auf dem Gubel oberhalb Menzingen ist eine recht anmutige Madonna von 1849 des unglaublich fruchtbaren, oft geradezu süsslichen Stanser Malers Melchior Paul Deschwanden unter dem Namen Maria-Hilf zum Gnadenbild geworden. Das Gnadenbild im nationalen Wallfahrtsort der Freiburger, Bourgillon oberhalb der Hauptstadt des Kantons, ist eine durch einen Behang verhüllte qualitätvolle Statue vom Anfang des 15. Jahrhunderts, mit naturfarbenen Gesichtern von Mutter und Kind. Das hübsche Mariengemälde in einer pompösen Kapelle des rechten Seitenschiffes der Kathedrale von Lugano gilt ebenfalls als Gnadenbild. Dies ist nur eine kleine Auswahl aus sehr vielen schweizerischen Exempeln.

39) *Abb. einer Kopie aus dem 18. Jh. nach dem 1921 verbrannten Gnadenbild (Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Kr. K. 198): Wallfahrt kennt keine Grenzen. Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München 1984, 209 Nr. 328.*

Keine der schönen Madonnen aber, die Raffael mit allem Liebreiz ausstattet, auch nicht seine in unzähligen Kopien verbreitete Madonna della Sedia oder seine Sixtinische Madonna (seit 1754 in der Dresdner Galerie), kein Muttergottesbild von Murillo oder Rubens wurde für das Volk zum grossen Gnadenbild, sondern diese Auszeichnung fiel durch den unbewussten Willen der Beter fast immer auf von Byzanz abgeleitete Ikonen und auf romanische oder gotische Statuen. Darüber hinaus werden oder wurden Statuen mit dem sogenannten Behang ihres künstlerischen Reizes beraubt, ähnlich wie bei Ikonen die Silberverkleidung nur das Gesicht von Mutter und Kind frei lässt. Der Beter scheidet reinlich Ästhetisches und Religiöses, vor allem bei jenen Werken, die die stärksten rein religiösen Spannungen auslösen. Für den Beter ist also zwischen Ästhetik und Religion ein ähnlicher Trennungsstrich gezogen, wie er zwischen Ästhetik und Moral besteht. Kunst und Religion liegen auf ganz verschiedenen Ebenen und können sich nur gelegentlich berühren.<sup>40</sup> Halten wir Umschau unter den berühmtesten Gnadenbildern, deren Schöpfer anonym geblieben sind. Zwei byzantinische Ikonentypen, die Hodegetria (Weggeleiterin) und die Nikopoia (Siegbringerin) wirken in der Madonnen-darstellung des Abendlandes lange nach. Das in der gesamten katholischen Welt durch Kopien aller Art am meisten verbreitete Gnadenbild ist die „Mutter von der immerwährenden Hilfe“ in S. Alfonso in Rom, eine spätbyzantinische Ikone des 12. Jahrhunderts. Nahe dabei, in der Borghese-Kapelle von S. Maria Maggiore, steht das ebenfalls byzantinische schwarze Bild „Maria ad nives“ (zum Schnee) aus dem 13. Jahrhundert, das die Legende, wie bei vielen andern Gnadenbildern, dem Pinsel des Evangelisten Lukas zuschreibt, der nach der Überlieferung Arzt und auch Maler war. Das Gnadenbild von Mariazell in der Steiermark ist eine derbe spätromanische Sitzfigur aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die angeblich stets mit einem Behang versehen war. Die Statue von Altötting in Oberbayern wird in die Zeit um 1300 angesetzt, die „Mutter vom guten Rat“ in Genazzano bei Rom mag ins Quattrocento gehören. Stilistisch schwer zu bestimmen ist das Gnadenbild von Loreto, vielleicht – wie oben in Erwägung gezogen – eines der Vorbilder von Einsidlen. Die dortige stehende Madonna mit offenem Haar und mit dem seitlich auf ihren Händen stehenden Kindchen trägt den verhüllenden Behang vermutlich seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; die ursprüngliche, heute auf den Ausgang des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts datierte, farbig gefasste Statue soll nach allgemeiner Meinung gleich der gegenwärtigen

40) Hier seien drei anerkannte Kunstwerke genannt, deren jedes für eine ganze Region zum Gnadenbild wurde: In Noto (Sizilien) steht die auf 1471 datierte und signierte Marmormadonna des Dalmatiners Francesco Laurana (Frana Lovrana); in S. Agostino zu Rom verehrt man das Gnadenbild Jacopo Sansovinos, die „Madonna del Parto“ von 1521; ausgerechnet dem Maler des Protestantismus, Lukas Cranach, verdankt das Tirol sein Gnadenbild Maria-Hilf in der Innsbrucker Stadtpfarrkirche. Es wäre leicht, anhand von Abbildungen nachzuweisen, wie jedoch in diesen Werken der Wille nach Stilisierung und Überwindung des Individuellen sich unbewusst äussert.

aus Zedernholz geschnitzt gewesen sein – was aber vom dortigen Archivar etwas in Zweifel gezogen wird.<sup>41</sup> Die Madonna del Sasso oberhalb Locarno stammt aus der Zeit um 1490. Sie alle sind Werke aus der Vorrenaissance. Das neben unserer Einsidler Madonna am meisten verehrte schweizerische Gnadenbild ist „Maria im Stein“ in Mariastein aus dem 17. Jahrhundert. Als Ausnahme erscheint auch die „Trösterin der Betrübten“ in Kevelaer am Niederrhein, ein kleiner 1642 aufgestellter Stich eines Niederländers, 11x7,5 cm. Zu erwähnen ist ferner die künstlerisch völlig belanglose Muttergottes von Lourdes, die ein längst vergessener Bildhauer Fabich nach der Beschreibung der Seherin Bernadette Soubirous modellierte und die in Gips kopiert in unzähligen frommen katholischen Häusern steht. In ihrer Unbedeutendheit entspricht auch sie dem, was der Beter bei Gnadenbildern unbewusst sucht: künstlerische Neutralität. Werke hoher Kunst sind also nur ganz ausnahmsweise zu Gnadenbildern geworden.<sup>42</sup>

### Schwarze Madonnen und der sogenannte Behang

Sehr viele Gnadenbilder Marias zeigen ein schwarzes oder dunkelbraunes Antlitz.<sup>43</sup> Gerade die dunkle Färbung scheint für die grossen Gnadenbilder fast charakteristisch zu sein. Man kann bei manchen eine Nachwirkung des Kunstideals der syrischen Ikonen annehmen; der Kanon der frommen russischen Ikonenmaler verlangt noch heute für die Madonna ein dunkelbraunes Antlitz wie bei den früher genannten beiden römischen Gnadenbildern. Das

41) In der Nacht vom 22. zum 23. Februar 1921 zerstörte ein Brand in der Kapelle das Original. Jetzt steht dort eine Kopie in Zedernholz, modelliert von Enrico Quattrini und ausgehauen von Leopoldo Celani.

42) Vgl. dazu die Angaben in Anm. 40.

43) *Literatur zu den „Schwarzen Madonnen“*: Rohault de Fleury C., *La Sainte Vierge dans les arts*, Paris 1878; Therstappen P. von, *Schwarze Madonnen* (Kölnische Volkszeitung, 7. November 1932); Bréhier L., *Les Vierges Noires (Les Eglises de France 7, 1935, 27–29)*; *drs.*, *À propos de l'origine des Vierges Noires* (Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1935, 379); Durand-Lefebvre M., *Étude sur l'origine des Vierges Noires*. Phil. Diss. Paris, Paris 1937; Saillens E., *Nos Vierges Noires – Leurs origines*, Paris 1945; Forsyth I. H., *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972; Kolb K., *Marien-Gnadenbilder. Marienverehrung heute*, Würzburg 1976; Violet F., *L'iconographie de la Vierge Noire. Catalogue de l'exposition au Baptistère Saint-Jean, Le Puy, Le Puy*, Le Puy 1983; Chrzanowski T., „Czarna Madonna“ i sztuka. [La Vierge Noire et l'art]: *Polska Sztuka Ludowa Warszawa*, POL, 38, 1984, Nr. 3, 131–138; Bonvin J., *Vierges Noires, la réponse vient de la Terre*, Paris 1988; Cassagnes-Brouquet S., *Vierges Noires. Regard et fascination*, Rodez<sup>2</sup>1990; Salzgeber J., *Die Schwarze Muttergottes von Einsiedeln. Gnadenbild und Gnadenkapelle in der Geschichte, Einsiedeln* 1991.

letzte Jahrhundert hat die dunkle Färbung meist rationalistisch einzig durch Feuer, Rauch usw. zu erklären versucht.<sup>44</sup>

Schwarz ist die Madonna von Sendomir, schwarz die Madonna von Czestochowa; in Neapel ist „La Bruna“ in S. M. del Carmine, eine fast schwarze Ikone, das meistverehrte Gnadenbild der Himmelskönigin. Die schwarze byzantinische Madonna aus Zedernholz in der Santa Casa von Loreto, die im Antlitz schwarze „Mare de Deu“ auf dem Montserrat, zärtlich „La Moreneta“ genannt, die schwarzen Thaumaturgen (wunderwirkende Gnadenbilder) von Einsidlen und Altötting – sie alle werden vom Betenden nicht mit „naturalistischen“ Augen betrachtet. Keiner denkt ethnographisch an eine Afrikanerin; die schwarze bzw. braune Färbung ist ein besonders deutliches Element der Entpersönlichung, der Neutralisierung fast aller grossen Gnadenbilder.<sup>45</sup>

Ebenso wichtig wie die dunkle Farbe der Gesichter ist die Bekleidung der Statuen, der sogenannte Behang, der wahrscheinlich erst im 16. Jahrhundert aufkommt.<sup>46</sup> Vor allem seit dem Barock, wo die Kunst in den Kirchen Himmliches und Irdisches einfühlend ineinander übergehen lässt, entrückt man die grossen Gnadenbilder auch durch diesen Behang der Sinnenwelt. Ob er ursprünglich von der spanischen Hoftracht beeinflusst war, mit Reifrock, Gürtel und Krone, bleibe dahingestellt.<sup>47</sup> Die nun verschwundene Verhüllung des Gnadenbildes von Mariastein liess deutlich die Taille und den Reifrock erkennen. Aber fast allgemein tritt an die Stelle dieses Hofkostüms, das Maria gelegentlich als eine Art himmlische Maria Theresia darstellt, das starre, steife Dreieck, das kegelförmig den Leib umschliesst und das Jesuskind gewöhnlich, einem Ciboriumsmäntelchen ähnlich, bis ans Köpfchen einhüllt. Als Hintergrund ist in der Regel ein ebenso starrer Mantel fächerförmig aufgeschlagen, meist von der nachträglich aufgesetzten Krone ausgehend.<sup>48</sup> Am ausgeprägtesten ist der Behang mit Mantel bei Marienstatuen in Spanien und Portugal: am

Tafel XII

- 
- 44) Das ursprünglich fleischfarbene Antlitz des Gnadenbildes von Altötting wurde durch den Rauch der Kerzen im Laufe der Jahrhunderte milchiggrau, fast silbrig, so dass es summarisch als schwarz bezeichnet wird. Beim Einsidler Gnadenbild fabeln unzählige fromme Beter und auch Fernstehende von einem Brand, der das Bild geschwärzt habe. Möglicherweise lebt da dumpf eine Erinnerung an den Brand der Gnadenkapelle von 1465 weiter, von dem heute noch nicht klar ist, ob dabei auch das damalige sitzende Marienbild verbrannte oder erhalten blieb.
- 45) Beispiele aus der Antike sind die Darstellungen der Demeter Melaina, der Kybele, der Magna Mater.
- 46) *Bekleidung des Gnadenbildes: Wentzel H., Art. Bekleiden von Bildwerken (Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 2, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 219–225; Zingg Th., Das Kleid der Einsidler Muttergottes, Einsiedeln 1974, 16: „... Gewissheit, dass im Jahre 1550 das Gnadenbild noch ohne Festkleid war“.*
- 47) Auch die klassische Antike kannte das Bekleiden von Kultbildern. Der jonische Fries in der Säulenhalle des Parthenons von Athen gipfelt in der Darstellung, auf der Mädchen den Priesterinnen den Stoff präsentieren, mit dem das Werk des Phaidias bekleidet werden soll.
- 48) Auch das Christkind allein zeigt sich gelegentlich in einer Stoffumhüllung, wie etwa der Santo Bambino in Aracoeli in Rom oder das Prager Jesuskind.

Gnadenbild del Milagro in Cordoba, bei N. S. de Covadonga, bei N. S. da Conceição aparecida, N. S. de Lujan und N. S. del Valle. Diese abstrakt geometrische Bekleidung leitete sich ab von einem um 1525 in der iberischen Halbinsel aufgekommenen Frauenkleid, der *Miriñaque*,<sup>49</sup> die nicht nur den Körper ganz verhüllte, sondern jede Spur des Weiblichen und sogar jeden Faltenwurf unterdrückte. Die *Miriñaque* oder wenigstens ihr Name könnte von den Philippinen stammen; dort bedeutet „*Medriñaque*“ ein Gewebe aus den Fasern von Bananenblättern. Diese Bekleidung der Statuen ist das extremste Element der Abstrahierung und Stilisierung.

In der dem Schreibenden gewidmeten Festschrift „*Corolla Heremitana*“ versucht Ernst Murbach den Nachweis zu erbringen, dass das Einsidler Gnadenbild von Anfang an für einen Behang bestimmt war.<sup>50</sup> Die rote Fassung des Gewandes war jedoch noch in der Zeit der Kappelerkriege ein Hauptkennzeichen der Einsidler Statue, denn Abt Raimund Tschudi [Abt 1959–1969] berichtet in seiner 1946 gedruckten Freiburger Dissertation: „Anfang 1529 hiess es, die Zürcher oder Toggenburger – andere nannten die Gasterländer und Leute aus Wesen – hätten gedroht, wie sie rot huor zuo Einsidlen wellend verbrennen.“<sup>51</sup> Hätte schon damals ein Behang die Statue bis zum Kopf verhüllt, so hätte niemand etwas von der roten Fassung des Gewandes wissen können.

Erwin Poeschel zitiert zwar aus der Chronik des Katharinenklosters in St. Gallen, dass eine 1484 gestiftete Kopie des Einsidler Gnadenbildes, die früheste urkundlich nachweisbare Kopie, „mit der Kron und mit ainem tüchly und mit ainem blauen sidin mantel gar schön geziert“ war.<sup>52</sup> Dies deutet aber durchaus nicht auf einen Behang hin, sondern auf den Mantel im Hintergrund der Statue, welcher der schlanken Figur mit seinem Dreieck mehr Gewicht gab, sowie auf einen kleinen Schleier, der wohl mit der Krone zusammenhing, mit der die Statue schon damals geschmückt war. Von einem Behang des Einsidler Gnadenbildes darf man erst seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts reden. Er wurde im Laufe der Jahrhunderte immer reicher ausgestaltet, spiegelt in der Ornamentik den Wandel der Stile und wechselt in den liturgischen Farben. Dieser Behang hat vor allem am Hals der Madonna und am Rücken des Kindchens die alte Fassung allmählich weggeschabt.

Der Behang hat übrigens bei der Einsidler Statue eine noch kaum beachtete formal-ästhetische Funktion. Die Statue neigt sich nämlich, von ihr aus gesehen, leicht nach rechts, für den Beschauer nach links. Diese Abweichung vom

49) Bei Anderson R. M., *Hispanic costume 1480–1530*, New York 1979, 209 erscheint die *miriñaque* als Spätform des 19. Jahrhunderts der *verdugada* (Reifrock).

50) Murbach E., *Das Einsidler Gnadenbild und seine Zeitverwandten (Corolla Heremitana. Neue Beiträge zur Kunst und Geschichte Einsiedelns und der Inner-schweiz*, Olten 1964, 137–153.

51) Tschudi R., *Das Kloster Einsiedeln unter den Äbten Ludwig II. Blarer und Joachim Eichhorn 1526–1569* (Beilage zum 107. Jahresbericht der Stiftsschule Einsiedeln im Studienjahr 1945/46), Einsiedeln 1946, 142.

52) Poeschel E., *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen 2*, Basel 1957, 146.

Mittellot wird durch die starre Bekleidung optisch korrigiert, so dass die Vertikale absolut dominiert.

### Zur Datierung des Einsidler Gnadenbildes

Die Frage nach dem Alter des Einsidler Gnadenbildes scheint anfänglich nicht schwer zu beantworten zu sein. Wie am Schluss der Einleitung dieser Studie gesagt, datierte ich die Statue in meinen „Kunstdenkmälern des Kantons Schwyz“ in die Mitte des 15. Jahrhunderts und sprach sie als süddeutsche Arbeit an.<sup>53</sup> Ilse Baier-Futterer in ihrem Katalog der mittelalterlichen Plastiken des Schweizerischen Landesmuseums setzt die Entstehungszeit um 1440 an und betont deutlich, gestützt auf die drei Stiche des Meisters E. S., dass die Skulptur vor dem Brand von 1465 entstanden sein muss.<sup>54</sup> Man kommt also auf die Zeit zwischen 1440 und 1470.

Dieser Datierung stehen aber einige Bedenken entgegen. Erwin Poeschel belegt aktenmässig (siehe S. 23), dass schon 1484 eine Kopie des Einsidler Gnadenbildes dem Katharinenkloster in St. Gallen geschenkt und dort aufgestellt wurde.<sup>55</sup> Dies berührt irgendwie seltsam, denn es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass von einem Gnadenbild aus der Mitte des 15. Jahrhunderts schon 1484 eine Replik nach auswärts gestiftet wurde, da die nachweislichen, ungemein zahlreichen Kopien erst mit dem Ende des 17. Jahrhunderts auftreten. Nimmt man jedoch für die Einsidler Statue ein höheres Alter an, etwa das erste Drittel des 15. Jahrhunderts, so hat diese Stiftung nach St. Gallen nichts Ungewöhnliches mehr an sich.

Die älteste Mailänder Ährenjungfrau kann recht wohl noch ins späte 14. oder in den Anfang des 15. Jahrhunderts zurückreichen, und wir wissen nicht,

53) Birchler L., Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz 1, Basel 1927, 104f.

54) Baier-Futterer I., Die Bildwerke der Romanik und Gotik, Zürich 1936, 93. Die Verfasserin geht von der 1898 vom Landesmuseum aus der dem Stift Einsidlen gehörenden Schlosskapelle von Freudenfels bei Eschenz erworbenen Kopie vom Ende des 15. Jahrhunderts aus, betont das rote Gewand der Fassung, sowie die schon damals gebräunten Gesichter von Mutter und Kind. Weiter schreibt sie: „Das Einsidler Original, das ohne Einkleidung zu sehen die Verfasserin einmal Gelegenheit hatte, hat in der Behandlung des Körpers noch manches vom ‚weichen Stil‘ und dürfte wohl um 1440 herum entstanden sein. Es macht nicht den Eindruck, ein absichtlich archaisierendes Werk (etwa als Ersatz für ein zugrunde gegangenes Gnadenbild) zu sein. Noch ungeklärt ist die Frage, wann man von der – durch den E. S.-Stich von 1466 und durch Pilgerzeichen bezeugten – thronenden Muttergottes zu der jetzigen Gnadenmuttergottes übergang. Es mag nach dem Brand von 1465 gewesen sein, der vielleicht das ursprüngliche Bildwerk verzehrt, aber das jetzige verschont hatte, sodass man darin einen Grund zur besonderen Verehrung des letzteren sehen konnte. Jedenfalls aber ist das heutige Gnadenbild ... vor dem Datum des Brandes entstanden“.

55) Poeschel E., Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen 2, Basel 1957, 146.

welche der zahlreichen Repliken dieses vielverehrten Gnadenbildes auf die Einsidler Madonna eingewirkt hat.

Dazu kommt ein Weiteres: Der Übergang von einer sitzenden zu einer stehenden, schlanken Madonna bedeutet etwas künstlerisch und religiös geradezu Einschneidendes. Spielt hier die Formgebung der Statue von Loreto herein – eine schlanke stehende Jungfrau –, die sehr viel älter ist als die Einsidler Madonna?

Hoffentlich wird die Forschung der nächsten Jahrzehnte diese noch verworrenen Fragen zu klären wissen.

### Abschliessende Betrachtung

In Anmerkung 13 war kurz von den Xoana die Rede, den aus Porosstein oder Marmor gehauenen primitiven Kopien hölzerner Götterbilder der Griechen, die, weit entfernt davon, im klassischen Sinn „schön“ zu sein, unwillkürlich an roh zurechtgehauene Balken oder Baumstämme erinnern. Die bekanntesten von ihnen sind die Hera des Cherymyes und die Artemis der Nikandre, die in mehreren Repliken auf uns gekommen sind. Die Hellenen des Altertums verlangten instinktiv von ihren eigentlichen Kultstatuen, dass sie der Realität entrückt seien; deshalb wandten sie sich in ihren Nöten nicht an die wundervollen Bildwerke des Phaidias, sondern suchten Zuflucht bei den barbarischen Xoana. Noch der „antike Baedeker“ Pausanias kann einzig für das Land Attika ein halbes Dutzend derartiger „unschöner“ Statuen des 8. oder 7. vorchristlichen Jahrhunderts nennen.

Alle grossen Kultbilder sind wirklichkeitsfern, von den Buddhas über die Ikonen bis zu den wichtigsten Gnadenbildern des Abendlandes. Ein Hauptbeispiel dafür ist eben Unsere Liebe Frau von Einsidlen; ihr schwarzes Antlitz und das schwarze Kindchen entheben, zusammen mit dem starren Behang, das ganze Gnadenbild der Wirklichkeit; aber auch die unverhüllte Skulptur wirkt ganz unpersönlich, eine trocken stilisierte Figur vom Ausklang des sogenannten weichen Stils. Die Pilger selber haben, wie einleitend gesagt, hier indirekt ihren Wunsch kundgetan, indem sie bei ihren Einkäufen seit Jahrzehnten ausschliesslich Wiedergaben ohne den Behang wählen.

Warum dürfen die der eigentlichen Andacht dienenden Kultbilder der Griechen, der Asiaten und aller sogenannt unzivilisierten Völker, aber auch die der orthodoxen und der römischen Katholiken, nicht „schön“ sein nach dem Kanon der Renaissance? Die grossen Thaumaturgen – nicht die kleinen lokalen Gnadenbilder – müssen fern vom Beten sein, dürfen ihn nicht in irgend einer Einzelheit an sein Alltagsleben erinnern, an ein bestimmtes Antlitz, das ihm vertraut ist, an eine Gewandform, die er kennt. Der eigentliche Bilderdienst kommt einem Urbedürfnis der Menschheit entgegen. Bilder, gemalte oder plastisch geformte, sind Gebetshilfen. Sie sollen ein Durchgang zur Transzendenz sein; darum dürfen in ihnen die anthropomorphen Elemente nicht über das ganz Allgemeine hinausgehen.

Künstlerisch unbedeutende oder im Sinn jeder Klassik barbarische Werke sind wie ein Stein in einem breiten Bach, über den man springen muss, aber in *inem* Anlauf nicht ans andere Ufer gelangt. Liegt eine klassisch schöne Statue im Bach, so springen wir nicht, sondern halten bewundernd inne. Ist der Stein aber im einfühlend-künstlerischen Sinn indifferent, so wagen wir mit seiner Hilfe den Sprung.

Was erwartet der hilflose Mensch von seinem Gnadenbild? Treiben ihn denn nur die äusseren Lebensnöte, Krankheiten, Berufssorgen, das Schicksal der Kinder, vor diese Bilder, durch die er sich hindurchbetet? Unbewusst will er viel mehr: vielleicht einen Augenblick der Entselbstung, ein Ausser-sich-Sein, eine<sup>56</sup> [Pause im Bewusstsein des Irdischen, bei höchster Spannung ein Überborden und dadurch ein Teilhaben an den Gründen des Daseins.]

---

56) Die Fortsetzung ist verschollen (vgl. Anm. 3). Der Satz lässt sich anhand des Aufsatzes in: *Formositas Romanica* (wie Anm. 16), S. 105 ergänzen, den Linus Birchler in seiner „Ab-schliessenden Betrachtung“ zum Teil wörtlich wiederholt.