

Zeitschrift:	Jahrbuch für Solothurnische Geschichte
Herausgeber:	Historischer Verein des Kantons Solothurn
Band:	94 (2021)
Artikel:	Die Madonna in den Erdbeeren : auf den Spuren eines Gemäldes aus dem Spätmittelalter
Autor:	Bühler, Paul
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-965107

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Madonna in den Erdbeeren

Auf den Spuren eines Gemäldes aus dem Spätmittelalter

Paul Bühler

Seit ich mich mit der Geschichte der Prämonstratenser und speziell der ehemaligen Prämonstratenser-Abtei Gottstatt (Orpund, Vorort von Biel) beschäftige, hat mich die Tafel «Madonna in den Erdbeeren» fasziniert: durch ihren hervorragenden künstlerischen Ausdruck, als eines der ältesten Bilder des Kunstmuseums Solothurn, aber auch wegen ihrer angeblichen Herkunft aus Gottstatt. Unter Kunsthistorikern gilt die Entstehungszeit Anfang des 15. Jahrhunderts als gesichert. In Beschreibungen wird das Gemälde einem oberrheinischen Meister zugeschrieben und um 1420/1425 datiert. Der Künstler wie auch der Stifter sind nicht bezeichnet. Das heisst: Die Herkunft des Bildes ist ungesichert; ebenso wenig ist klar, wer sein Stifter ist. Einzig sicher ist, dass das Bild im ehemaligen St.-Josefs-Kloster in Solothurn war, 1865 vom hiesigen Kunstverein gekauft wurde und nun im Kunstmuseum Solothurn ausgestellt ist.

Da die Quellenlage zu diesem Gemälde dürfzig ist, entwicke ich einige Hypothesen, die ich aus der Sicht der vorhandenen Fakten aufstellen kann. Der Maler, der mögliche Stifter, das Vorhandensein in Gottstatt und der Weg nach Solothurn müssen angenommen und sollen damit begründet werden. Ich wähle also die Wegbeschreibung von der Neuzeit zurück ins Spätmittelalter.

Das Kolloquium des CERP (Centre d'études et de recherches prémontrées) 2015 in Lüttich/Liège (Belgien) unter dem Thema «Die Prämonstratenser und die Kunst» gab mir den Anstoss zu meinen Recherchen.

Die Faktenlage

- 1867 Erwerb des Gemäldes durch den Kunstverein, Restaurierung
- 1855 Verhandlung zwischen Kunstverein und dem Kloster St. Josef
- 1654 Einweihung der Klosterkirche St. Josef
- Bis 1614 Beginen-Samnung unter Obhut der Franziskaner
- 1527–1542 ist keine Meisterin der Beginen erwähnt
- 1528 Berner Reformation, Auflösung der Abtei Gottstatt
- 1524–1528 Der Solothurner Konrad Schilling letzter Abt von Gottstatt
- 1449–1453 Der Solothurner Niklaus Mecking Abt von Gottstatt
- 1411–1442 Der Solothurner Johannes Mecking Abt von Gottstatt
- 1414–1418 Konzil von Konstanz
- 1395–1404 Konrad III., Graf von Neuenburg
- 1375 Gugler-Einfall, Gottstatt wird besetzt, Graf Rudolf von Nidau stirbt.

1 Ein beeindruckendes Gemälde

Eine Farbtafel, Mischtechnik auf Fichtenholz, 145,5 x 87 cm. André Kamber, der dem Kunstmuseum Solothurn von 1972 bis 1997 als Konservator vorstand, beschreibt es wie folgt:

«Maria, reich bekrönt und von einem Heiligschein verklärt, der die Worte ‹Sancta Maria Virgo› enthält, sitzt in einem Garten. Seinen Abschluss gegen einen Goldgrund mit aufgemaltem Wolkenornament bildet eine Hecke von rot und weiss blühenden Rosensträuchern. Maria reicht dem neben ihr stehenden Kind, das ein Krüglein in der einen Hand hält, eine weisse Rose. Auf ihrem Schoss hält sie ein aufgeschlagenes Buch. Der gesamte Grund des Gartens ist überzogen mit einer dichten Vegetation: Erdbeeren, denen die Tafel ihren Namen verdankt, im Hintergrund, Maiglöcklein und Märzenblumen im Vordergrund. Rechts vorn kniet, stark verkleinert, ein betender Jüngling.»¹

1.1 Symbolik des Bildes

Kamber deutet die Symbolik des Bildes wie folgt: «Die Tafel ist, ihrer Entstehungszeit entsprechend, voller Symbolik. Es verbinden sich in ihr drei Typen der Mariendarstellung. Maria im Rosenhag versinnbildlicht die jungfräuliche Geburt. Das offene Buch – Gebetbuch, Bibel – und das Hinreichen der Rose zum Kind bedeutet die Unterweisung des Kindes. Die weisse Rose ist zudem

¹ Folgende Zitate aus Kamber: S. 3.

ein todverkündendes Symbol, was zulässt, das Gefäss in der Hand des Kindes als Tränenkrüglein zu deuten. Die kleine Figur im Vordergrund lässt das Bild als Gedächtnistafel erscheinen; darauf weisen auch die Erdbeeren hin, denn nach einer Volkssage dienten Erdbeeren den Seelen verstorbener Kinder als Nahrung.»

Erdbeeren haben diesem Bild seinen Namen gegeben. Vorchristlich sind sie Attribute von Liebesgöttinnen, vor allem der germanischen Freia und der römischen Venus, also Symbole der Sinnlichkeit und Lust. Ihre rote Farbe ist die Farbe der Liebe. Im Christentum ist diese Pflanze mit ihren Früchten auch noch Symbol für «Demut, Bescheidenheit, bescheidene Schönheit und das vergossene Blut Christi [...] Die Erdbeeren deuten in der Kunst ausserdem auf den rechtschaffenen Menschen, dessen Frucht die guten Werke sind. In England sind die Blätter der Erdbeere ein Zeichen von Rang. Die Herzogskronen sind mit acht Erdbeerblättern geschmückt.»

Wenn Erdbeeren als Nahrung für die Seelen verstorbener Kinder charakterisiert werden, deutet also das Bild auf eine Todessituation hin. Die roten Rosen als Zeichen die Liebe und Lebenshingabe, deren Dornen als Zeichen der Verletzbarkeit.

Der goldhinterlegte obere Teil der Tafel kann als Paradies gedeutet werden. Hier darf die Seele der Verstorbenen die Herrlichkeit des ewigen Lebens geniessen. In der Hecke sind sieben verschiedene Vögel auszumachen – sieben ist ja die göttliche Zahl. Wir sehen rechts zwei Distelfinken als christliches Symbol für die Passion Christi, die sich ihre Brust mit Blut färbten, als sie versuchten, Dornen aus der Krone des Gekreuzigten zu reißen. Sie wurden im Mittelalter als Talisman zum Schutz vor der Pest verwendet, da man ihm die Fähigkeit zuschrieb, Krankheiten anzuziehen. Der Pirol links unten mit seinem auffallend gelben Gefieder passt in die goldene Paradiesdarstellung; er verfüttert seinen Jungen neben Insekten auch Kirschen – Symbol für Kraft und Fruchtbarkeit.

Die ägyptische Mythologie kennt die Vorstellung, dass im Tod die Seele (Ba) als Vogel den Leib verlässt. Bekanntlich öffnen die Juden beim Eintreten des Todes das Fenster des Sterbezimmers, damit «die Seele hinausfliegen kann».

Die Erdbeere ist auch die Lieblingspflanze mittelalterlicher Maler, wie zum Beispiel von Schongauer, den Brüdern van Eyck und Hieronymus Bosch. Auf mit Erdbeeren geschmückten Rasenteppichen wandeln Maria, Jesus oder einer der zahlreichen Heiligen. Auch in Grimms Märchen «Grossmütterchen Immergrün» suchen Kinder Erdbeeren, die ihre kranke Mutter heilen sollen.

Weitere Symbole unseres Gemäldes sind: Das Grün der Bildkomposition als Zeichen der Hoffnung, Erdbeerblätter für die Dreifaltigkeit Gottes, Mai-glöckchen für das Heil der Welt, die dornenlose Rose für Mariens unerschöpfliche Barmherzigkeit, Anmut und Milde; Marias blauer Mantel für den Glauben und ihr rotes Kleid als Hinweis auf die Passion.

Aus dem Mittelalter sind uns etliche Legenden überliefert, in welchen Maria im Kontext von Tod und Auferstehung gesehen wird. So gibt das Bild einen Hinweis auf den christlichen Auferstehungsglauben: Das Geschehen wird in den Hortus conclusus (lat. geschlossener oder verschlossener Garten) – quasi den Paradiesgarten verortet, ein bekanntes Bildthema des Spätmittelalters, das eine besondere Rolle in der Mariensymbolik spielt. Der Satz im Hohelied des Alten Testamentes «Schön bist du, meine Freundin. Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born» wird dabei auf Maria gedeutet. Auch der vergoldete Hintergrund des Gemäldes deutet den Paradiesgarten an.

1.2 Typus und Funktion

Wir stehen vor einem aussergewöhnlichen Marienbild. Maria wird hier nicht klassisch thronend dargestellt und stellt auch nicht das Jesuskind dem Betrachter zur Verehrung vor. Sie schaut auf das Kind; dieses ist jedoch nicht jenes Jesuskind, das auf den meisten Mariendarstellungen auf dem Schoss Mariens sitzend dargestellt wird, denn das Kind trägt nicht die Christus kennzeichnende kreuzbezeichnete oder dreipassende Gloriole; somit kann angenommen werden, dass es sich um ein gewöhnliches Kind handelt. Die Figur entspricht weder dem Typus der Hodegetria (Wegweiser-Madonna) mit Jesus auf dem Schoss seiner Mutter, die mit dem Finger auf ihn hinweist, noch dem Elëusa-Typ (mitleidende, erbarmende Madonna), bei dem die beiden sich zärtlich aneinanderschmiegen.

Die drei Strahlen in Kreuzform über dem Kopf können auf die Christus-nachfolge dieses Kindes hinweisen, das mit ihm durch Tod und Auferstehung gegangen ist. Dass dieses Kind so sehnüchsig zu Maria aufschaut und die Hand nach der Rose ausstreckt, ist ebenfalls nicht gängig. Es kann somit das Bild eines Kindes sein, das zwar in der Christusnachfolge steht, jedoch die Hilfe der Muttergottes erbittet.

Es kann als Votivbild bezeichnet werden, denn es stellt den Votanten (die Stifterfigur in der rechten unteren Ecke des Bildes) und Maria als angerufene Person dar. So kann die «Madonna in den Erdbeeren» als Trostbild für jene Eltern verstanden werden, die ein Kind durch den Tod verloren haben.

Diese Indizien ermöglichen folgenden Schluss: Das Bild ist ein Votivbild und vermutlich von einem frommen Menschen gestiftet worden, dem ein kleines Kind verstorben war. Er wollte es Maria anvertrauen, damit es in die ewige Herrlichkeit Gottes einziehen darf.

² Die Aussage dieses Bildes

^{2.1} Wie ging man damals mit früh verstorbenen Kindern um?

Uns sind aus dem Mittelalter Seuchen, der «Schwarze Tod» (Pest), Hungersnöte und Kindersterblichkeit überliefert, die zu Anfang des 15. Jahrhunderts auch unsere Gegend heimsuchten. Die Kindersterblichkeit war so hoch, dass der Tod eines Kindes nicht immer tiefe Trauer auslöste. So ist bemerkenswert, dass es doch Familien gab, welche die Trauer bewusst wahrnahmen und sich über das Schicksal ihrer Kinder Gedanken machten.

Dabei dachte man darüber nach, was mit den ungetauft verstorbenen Kindern geschehe, die nach der damals geltenden Lehre keine Aufnahme im Himmel fanden und schon gar nicht in das Fegefeuer oder die Hölle eingehen mussten. Darum stellte man sich einen geschützten Raum vor, den Limbus, oft auch als Vorhölle oder Vorhimmel bezeichnet. Thomas von Aquin beschrieb im 13. Jahrhundert den «limbus puerorum» als Ort ewiger, natürlicher Glückseligkeit. Der Limbus (lat. Rand, Saum, Umgrenzung) war immer nur ein Denkmodell, eine theologische Spekulation, die sich aus Lehren der Kirche zu Themen wie Sünde, Erbsünde, Erlösung und Taufe ergab. Dieses war besonders im Mittelalter weit verbreitet, trat jedoch nach dem 2. Vatikanischen Konzil in den Hintergrund. 2007 erklärte Papst Benedikt XVI. diese Theorie als ältere theologische Meinung, die nicht vom kirchlichen Lehramt unterstützt wird.

Bei der hohen Kindersterblichkeit jener Jahrhunderte und dem Leid der hinterbliebenen Eltern boten daher die entstehenden Legenden einen gewissen Trost. Eine sagt zum Beispiel aus, dass Maria jedes Jahr einmal auf die Erde herabsteigt, um in einem Korb Erdbeeren als Nahrung für die Kinder im Limbus zu sammeln.²

Nun stand in der Nähe von Gottstatt seit 1302 die Kirche von Oberbüren (Büren an der Aare BE). Sie war Maria geweiht, «da man von ihr als Mutter Verständnis für die Sorge um das Heil der toten Kinder erwartete».³ Das darin aufgestellte Marienstandbild galt als wundertätig. Spätestens seit 1483 sind

² [https://de.wikipedia.org/wiki/Limbus_\(Theologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Limbus_(Theologie)). [Stand 19.01.2020].

³ Utz Tremp, Kathrin: HLS, Artikel «Oberbüren BE».

hier zu Hunderten totgeborene Kinder unter grossen Anstrengungen aus dem ganzen Bistum hergetragen worden, um in dieser Wallfahrtskirche für kurze Zeit zum Leben erweckt, getauft und kirchlich bestattet zu werden.⁴ In der von Kerzen und glühenden Kohlen aufgeheizten Kirche taten sie noch ihren «letzten Atemzug». Der Priester legte dabei ein Daunenfederchen auf die Lippen. Wenn sich dieses durch die aufsteigende, erwärmte Luft bewegte, wurde das als sichtbares Lebenszeichen gedeutet und so unter Lobgesängen die Taufe vollzogen.⁵

Auch aus Neuenburg sind wundersame Geschichten überliefert. Der hl. Wilhelm von Neuenburg, um 1150 in England geboren, kam 1196 als Kaplan an die neuerbaute Stiftskirche von Neuenburg und wurde Berater der Grafen von Neuenburg. Er starb dort am 29. März 1231, wurde in seiner Kirche bestattet und sein Grab zum Wallfahrtsort. Weniger als zwanzig Jahre nach seinem Tod wird Wilhelm bereits als «Heiliger Mann» bezeichnet. Ein Dokument aus dem Jahr 1272 besagt, dass St. Wilhelm damals viele Wunder vollbracht hatte, besonders zur Heilung von Kindern. Am Ende des 15. Jahrhunderts breitete sich die Verehrung dieses Heiligen auch im Osten von Neuenburg, im Bistum Konstanz aus, auch in Oberbüren.

Wenn Eltern im Mittelalter nach dem Tod eines Kindes Trost suchten, fanden sie diesen also auf Wallfahrten und in verschiedenen Ritualen, Legenden und Erklärungen. Wenn auch dieses Ritual von Oberbüren erst in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts explizit erwähnt wird, kann doch der Gedanke, verstorbene Kinder Maria anzuvertrauen, auch für den Stifter unseres Gemäldes bereits früher wegweisend gewesen sein.

2.2 Das Tränenkrüglein

Das Krüglein in der Hand des Kindes scheint auf den ersten Blick nicht in die Komposition des Bildes zu passen. Im Gemälde «Die Verkündigung an Maria» in der Sammlung Oskar Reinhart (Winterthur), ebenfalls dem Oberrheinischen Meister zugeschrieben, dient ein nahezu identisches Krüglein als Blumenvase für kreuzförmige weisse Blumen; diese sind Zeichen des Heils, das durch Jesu Kreuz und Auferstehung ermöglicht wurde.

Der Gebrauch des Tränenkrügleins war auch bei den römischen Trauer-riten üblich. Die Angehörigen der Verstorbenen kauften juwelenbesetzte Trä-

4 Man spricht von einem Sanctuaire à répit (dt. Begriff fehlt, quasi «Aufschub-Heiligtum», Auferweckungs-heiligtum): UTZ MARIENHEILIGTUM: S. 10–50.

5 Allerdings sind es aus medizinischer Sicht Gase, die sich im verwesenden Körper bilden und bei Erwärmung entweichen.



Abb. 1: «Madonna in den Erdbeeren», Mischtechnik auf Fichtenholz, 145,5 x 87 cm, geschaffen im frühen 15. Jahrhundert von unbekanntem Künstler, befindet sich im Besitz des Kunstvereins Solothurn, Standort Kunstmuseum Solothurn.

nenkrüge und stellten professionelle Trauernde an, welche ihre Tränen darin auffingen und aufbewahrten. Schliesslich wurden diese Krüge als Beigabe ins Grab des Verstorbenen gelegt.

Die Legende des Tränenkrügleins wird im Elsass und im süd-, mittel- und ostdeutschen Raum erzählt. Am 6. Januar ziehen nicht nur als Caspar, Melchior und Balthasar verkleidete Kinder von Haus zu Haus. Es ist auch der Tag der Frau Holle oder Perchta (Berchta). An diesem Tag zieht diese alte keltische Göttin mit den Heimchen, den Seelen verstorbener Kinder, über das Land in Richtung Paradies.

Von einem solchen Umzug erzählt eine traurig-schöne Sage:

«Es waren einmal eine Mutter und ein Kind, und die Mutter hatte das Kind, ihr einziges, lieb von ganzem Herzen, und konnte ohne das Kind nicht leben und nicht sein. Aber da sandte der Herr eine große Krankheit, die wüthete unter den Kindern und erfaßte auch jenes Kind, daß es auf sein Lager sank und zum Tod erkrankte. Drei Tage und drei Nächte wachte, weinte und betete die Mutter bei ihrem geliebten Kinde, aber es starb. Da erfaßte die Mutter, die nun allein war auf der ganzen Gotteserde, ein gewaltiger und namenloser Schmerz, und sie aß nicht und trank nicht und weinte weinte wieder drei Tage lang und drei Nächte lang ohne Aufhören, und rief nach ihrem Kinde. Wie sie nun so voll tiefen Leides in der dritten Nacht saß, an der Stelle, wo ihr Kind gestorben war, tränenmüde und schmerzensmatt bis zur Ohnmacht, da ging leise die Türe auf, und die Mutter schrak zusammen, denn vor ihr stand ihr gestorbenes Kind. Das war ein seliges Englein geworden und lächelte süß wie die Unschuld und schön wie Verklärung. Es trug aber in seinen Händchen ein Krüglein, das war schier übervoll. Und das Kind sprach: <O lieb Mütterlein, weine nicht mehr um mich! Siehe, in diesem Krüglein sind Deine Tränen, die Du um mich vergossen hast; der Engel der Trauer hat sie in dieses Gefäß gesammelt. Wenn Du nur noch eine Träne um mich weinest, so wird das Krüglein überfließen, und ich werde dann keine Ruhe haben im Grabe und keine Seligkeit im Himmel. Darum, o lieb Mütterlein, weine nicht mehr um Dein Kind, denn Dein Kind ist wohl aufgehoben, ist glücklich, und Engel sind seine Gespielen.› Damit verschwand das tote Kind und die Mutter weinte hinfert keine Träne mehr. Um des Kindes Grabsruhe und Himmelsfrieden nicht zu stören, um des

Kindes Seligkeit willen weinte sie keine Träne mehr, bezwang sie ihren ungeheuern tiefen Seelenschmerz. So stark und mächtig ist Mutterliebe!»⁶

Frau Perchta oder Holda (Hulda, Holle) tritt in der germanischen Mythologie als höheres Wesen auf, das den Menschen freundlich und hilfsbereit gesinnt ist. Ihr weihnachtlicher Umzug bringt dem Land Fruchtbarkeit.

Durch den Inkulturations-Vorgang, in dem das Christentum heidnische Elemente übernahm und christlich umdeutete, wird Frau Holle mit Maria identifiziert, die ungetaufte und jung verstorbene Kinder ins Paradies geleitet. Der 6. Januar wird damit nicht mehr im Sinn der germanischen Mythologie gesehen, sondern im Zusammenhang mit der Epiphanie, dem Fest der Erscheinung des Herrn.⁷ Dieses Fest wird von den Westkirchen der Anbetung des Kindes durch die Weisen aus dem Morgenland zugeordnet (Dreikönigstag), in den Ostkirchen als Tag der Taufe Jesu im Jordan (Mt 3, 13–17) begangen. Damit wird ausgedrückt, dass die ungetauften Kinder nicht der Hölle verfallen, sondern quasi mit Jesus «getauft» werden, um in seine Herrlichkeit aufgenommen zu werden. Somit wird die in der Legende beschriebene Winternacht aufgrund des Auferstehungsglaubens zum Ostertag und damit zum Frühlingstag gemacht. Maria wird ja generell als kinderliebende Frau dargestellt, die das Jesuskind sorgsam auf dem Arm trägt. So dürfen die Kinder in besonderer Weise Maria anvertraut werden.

2.3 Maria und der Tod

Im christlich-religiösen Kontext, besonders in der katholischen und orthodoxen Tradition dürfen wir unsere Verstorbenen, vor allem die Kinder, Maria anvertrauen, die sie wie das Jesuskind auf ihrem Arm tragen soll. Weiter ist sie im christlichen Glauben die Fürbitterin in der Todesstunde, wie im «Ave Maria» der katholischen Kirche gebetet wird: «Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns, jetzt und in der Stunde unseres Todes». Am Gedächtnistag ihres Todes, dem 15. August, dem Fest «Mariae Himmelfahrt», besser: «Fest der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel» wird sie als die Rangerste der Auferstandenen⁸ bezeichnet.

6 Bechstein: <https://maerchen.com/bechstein/das-traenenkrueglein.php> [Stand 22.02.2021].

7 Weder der 2. noch der 6. Januar hat etwas mit einem heiligen Berchtold zu tun, den es im Heiligenkalender gar nicht gibt. «Aber auch der vielbehauptete germanische Ursprung im Zusammenhang mit einer Göttin Berchta oder Perchta [...] kann nicht schlüssig nachgewiesen werden. Im Schweizerischen Idiotikon wird auf das mittelhochdeutsche berchttac, berchteltac, berchtnacht für ‹Epiphanias›, ‹Dreikönigstag› (6. Januar) verwiesen». <https://de.wikipedia.org/wiki/Berchtoldstag> [Stand 19.01.2020].

8 1 Kor 15,22 f.

Interessant ist im Zusammenhang unseres Themas der Blick auf die Situation Mariens in der Passion Jesu. Nur im Johannes-Evangelium begegnet uns «die Mutter Jesu» unter dem Kreuz (Joh 19, 25–27): «Bei dem Kreuz Jesu standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala. Als Jesus die Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er liebte, sagte er zur Mutter: Frau, siehe, dein Sohn! Dann sagte er zu dem Jünger: Siehe, deine Mutter! Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.»⁹ Maria, die Mutter, hatte also das Leiden und den Tod ihres Sohnes mitverfolgt. Diese Perikope sagt jedoch etwas über die Verantwortung Jesu für diese Witwe aus, die nach dem Tod ihres Sohnes schutzlos dastehen müsste. Die Mutter und der Lieblingsjünger werden einander zugeordnet.

Maria kann den Eltern, die von Kindern Abschied nehmen müssen, ein Beispiel des Loslassens und der Gelassenheit geben. Die Betrachtung der Passion Jesu und die des Kreuzwegs kann den Müttern von verstorbenen Kindern ein Trost werden.

3 Spuren in Solothurn

Diese Faktenlage ist klar: Das Gemälde befindet sich erwiesenermassen seit 1854 im Besitz des Kunstvereins Solothurn. Es wurde den Nonnen des Franziskanerinnenklosters St. Josef abgekauft und von Eigner in Augsburg restauriert. Heute befindet es sich im städtischen Kunstmuseum. Die Frage ist allerdings offen, wie es ins St.-Josefs-Kloster gekommen ist; man glaubt, es stamme aus der Solothurner Beginen-Samnung, einer religiösen Frauenvereinigung, gekommen.

3.1 Das St.-Josefs-Kloster

Die Klosteranfänge von St. Josef in Solothurn gehen auf die Beginen-Samnung in der Hinteren Gasse im Jahr 1345 zurück.¹⁰ Diese Samnung stand in Beziehung mit dem angrenzenden Franziskanerkloster, deren Patres auch die spirituelle Leitung wahrnahmen. In der Folge des Konzils von Trient (1545–1563) verbreitete sich dessen Reformfeier auch in den Solothurner Klöstern. Die Schwestern wurden auf Anordnung von Papst Paul V. unter der Visitation des Provinzials der Minoriten belassen.

1609 initiierte Nuntius Ladislaus von Aquino eine Reform für die Beginen in Solothurn, die 1614 schliesslich zur Spaltung der Beginen in zwei Gruppen führte: Die einen Schwestern gründeten das Kapuzinerinnenkloster Namen

⁹ Joh 19, 25–27, alle Zitate nach Einheitsübersetzung 2016.

¹⁰ KdM SO IV: S. 414–441.



Abb. 2: Klosterkirche des Franziskanerinnenklosters St. Josef, Solothurn, vormaliger Standort des Bildes, bevor es 1854 vom Kunstverein erworben wurde.

Jesu, die anderen tauschten den grauen Habit gegen das schwarze Kleid der Franziskaner-Terziarinnen. Diesen bewilligte 1640 der Solothurner Rat den Neubau – das St.-Josefs-Kloster, das am jetzigen Platz ausserhalb der Baseltorschanzen aufgeführt wurde und 1652 bezugsbereit war. Am 20. Mai 1654 weihte der Lausanner Bischof Jodocus Knab den Altar der Klosterkirche.

Die Gemeinschaft zählte im Durchschnitt 20 bis 30 Schwestern, anfangs nur Stadtbürgerinnen, die meistens aus vornehmen Familien stammten, wie von Sury, Glutz, Schwaller, Gugger, Wallier, Ruchti, Krutter, von Staal, Vigier, von Steinbrugg, von Roll, von Vivis. Vergabungen der Familien Arregger, Oberst Sury, Schultheiss Brosi von Olten verhalfen dem Kloster zu weiterem Landbesitz. Das Kloster erlebte in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit 32 Schwestern seine Blütezeit.

Das ehemalige barocke St.-Josefs-Kloster wurde 1963 abgebrochen und 1965 durch einen modernen Neubau ersetzt, wobei die Kirche erhalten blieb. Diese profanierte Klosterkirche beherbergt heute eine Galerie für zeitgenössische Kunst.¹¹ Neben der Kirche sind noch ein U-förmiger zweistöckiger Rest des an die Kirche angrenzenden Kreuzgangs und die Pfortenräume vorhanden.

¹¹ Blank: S. 92.

Im Klosterarchiv befinden sich Berichte über Gebetserhörungen der Madonna im äusseren Chor von 1675. Sie sprechen von einem geschnitzten Marienbild, das auf der linken, der Evangelieseite aufgestellt gewesen sei.¹² Es sei in der Reformationszeit zusammen mit einem Kruzifix, das sich heute in der Klosterkirche Namen Jesu befindet, «aus der Aare gezogen» worden.¹³ Als im Jahr 1736 neue Altäre aufgestellt wurden, ist es vermutlich umplatziert worden. Es steht heute in der neuen Klosterkirche St. Josef. Dieses Verzeichnis enthält aber noch den weiteren Hinweis: «Noch weiter werden in selben Gotteshaus andächtig aufbehalten ein gemaltes unserer lieben Frouwen Bildnis.» Weil im Kloster keine anderen Bilder aus dieser Epoche vorhanden sind, können wir schliessen, dass es sich dabei um unsere Madonna handelt.

Tatsächlich befindet sich im noch vorhandenen Rest des alten Klosters im ersten Stock des Kreuzgangs eine mit einem Holzrahmen eingefasste Nische mit den genauen Ausmassen des Bildes unserer Madonna. Die in der Kapellenmauer eingemauerte speziell gefertigte Nische muss bereits in der Bauzeit des Klosters (1652) eingeplant worden sein. Da keine früheren Aufenthaltsorte des Gemäldes fassbar sind, handelt es sich um dessen frühesten Hinweis.

3.2 Die Verhandlungen des Kunstvereins

1851 wurde in Solothurn der erste Kunstverein des Kantons gegründet, der bereits vier Jahre später das Bild erwerben wollte.

Franz Anton Zetter-Collin, 1896–1916 Präsident des städtischen Kunstvereins, wusste später (1900) zu berichten: «Diese Holztafel mit der Mutter Gottes in den Erdbeeren sitzend [...], aus der alten Kölner, oder richtiger, aus der alten oberrheinischen Schule stammend, hing Jahrhunderte lang einsam und vergessen in einer der Redstuben des Klosters. Kein Mensch kümmerte sich darum. Nur der Staub schien es nicht leiden zu können, dass die zerstörende Arbeit der Holzwürmer unter der Temperafarbschicht so ganz ungeniert vor den Augen einer entwickelten Kulturzeit sich ausdehnen mochte; mitleidvoll und in einem Gefühl von Scham umhüllte er das Kunstwerk mit seinem schmutziggrauen Sammetschleier.»¹⁴

Das bedeutet, dass die Madonna im Verlaufe der Zeit sehr gelitten hatte und damit in ein Sprechzimmer des Klosters verfrachtet wurde. Allerdings ist

¹² Vermutlich ist damit das Halbreilief «Marientod» gemeint, das sich im Magazin des Kunstmuseums befindet.

¹³ KIA St. Josef Nr. 23: Gebetserhörungen der Madonna im äusseren Chor, 1670. «Verzeichnus einiger / ausserordentlicher Guetthaten so beÿ / dem hl Marienbild / beÿ Sant Joseph [...].»

¹⁴ Zetter: Der Aufsatz beschreibt das Gespräch über die «Madonna in den Erdbeeren», als Wanderer auf dem Weg in die «Walliserhalle», dem Atelier Buchsers, am St.-Josefs-Kloster vorbeikommen, S. 202–210, hier S. 203.



Abb. 3: Nische im ersten Stock des alten St.-Josefs-Klosters, in der das Bild gehangen haben könnte.

schlecht vorstellbar, dass das doch auffallend grosse Gemälde im engen Raum hing. Vielleicht wurde es aus der strengen Klausur zu den Verhandlungen ins Sprechzimmer gebracht.

Gottfried Wälchli beschreibt den Erwerbsvorgang durch den Kunstverein wie folgt:

«Im St. Josefs-Kloster in Solothurn hing ein wurmstichiges Tafelbild einer sitzenden Madonna auf Goldgrund, das nach der Klosterüberlieferung in der Reformation aus der Aare gefischt worden war. Ohne den Wert des Gemäldes recht zu kennen, suchte der Kunstverein doch, es an sich zu bringen, und die Klosterschwestern erklärten sich endlich zur Abtretung bereit gegen ein neues Gemälde für ihren Choraltar und einige Renovationsarbeiten. Übergab man den Auftrag zu einem neuen Kirchenbild Frank Buchser, so fing man zwei Fliegen auf einen Streich: die Heimat gewann ein Werk des vielversprechenden jungen Künstlers, der Kunstverein aber bekam die längst ersehnte «Madonna in den Erdbeeren».»¹⁵

Der 26-jährige Frank Buchser war gerade aus Spanien heimgekehrt, wo er sich bereits in der Kunstwelt einen Namen gemacht hatte.

¹⁵ Wälchli: S. 38–47.

Der damalige Präsident des Kunstvereins, der gelehrte und kunstbegeisterte Zisterzienserpaier Urban Winistorfer (1789–1859) lancierte eine Geldsammlung und beauftragte Buchser, in einem Gemälde die heilige Familie mit Elisabeth und Johannes dem Täufer darzustellen. Drei Monate später stellte dieser sein Werk seinen Auftraggebern und den Schwestern vor. Doch diese waren ganz und gar nicht begeistert. Sie stiessen sich an den üppigen Formen der Madonna, der Nacktheit des kleinen Johannes und dem greisenhaften Antlitz Elisabeths:

«Buchser liess sich lächelnd herbei, einiges zu ändern. Er zog dem Johannes schöne, saubere, weisse Höslein an, die Deschwanden später mit dem traditionellen Schaffell übermalen musste, und kam noch da und dort, ganz gegen seine Gewohnheit, den naiven Wünschen der harmlosen Nonnen nach; nur die Elisabeth, die wollte er nicht jünger machen. Das Evangelium sprach zu seinen Gunsten, und er blieb fest bei seiner Auffassung. Grollend packte er seine sieben Sachen zusammen, ging wieder nach dem sonnigen Süden und überliess in Gottes Namen seine heilige Familie, samt der runzeligen Elisabeth mit ihren knochigen Fingern dem fernern Schicksal und der Kritik der Nachwelt.»¹⁶

Die Schwestern schlugen einige Änderungen vor, doch Buchser machte sich halbherzig an die Arbeit, aber auch dieses Resultat gefiel den Schwestern immer noch nicht. Buchser verklagte den Kunstverein vor Gericht und verliess die Schweiz wieder. Später wurde der Stanser Kirchenmaler Melchior Paul Deschwanden beauftragt, das Gemälde zu überarbeiten. Der ersehnte Tausch zwischen dem Kunstverein und dem Kloster kam also vorerst nicht zustande; denn nach Zetter konnte das notwendige Geld nicht aufgetrieben werden. Damit blieb die «Madonna in den Erdbeeren» weitere zehn Jahre in der Obhut der Klosterfrauen, bis sie 1865 definitiv vom Kunstverein erworben werden konnte. Die «Heilige Familie» befindet sich heute im neuen St.-Josefs-Kloster.

Unsere Madonna kam somit in die städtische Gemälde Sammlung auf dem Boden des Gemeindehauses in Solothurn, neben die ebenso berühmte «Holbeinsche Madonna von Solothurn». 1865 wurde sie da in einer Versammlung des Schweizer Kunstvereins als Werk eines unbekannten Meisters italienischer Schule ausgestellt und weiter 1879 einem unbekannten Meister aus der altkölnischen Schule zugeschrieben.

¹⁶ Zetter: S. 203.

1902 wurde das Museum der Stadt Solothurn eröffnet. Vorerst umfasste es sämtliche städtischen Sammlungen, neben Gemälden auch Bestände zu Geschichte und Naturgeschichte. Erst 1980, nachdem die naturhistorischen Stücke in einem eigenen Naturmuseum untergebracht und das Stammhaus umgebaut worden waren, erfolgte die Namensänderung in Kunstmuseum Solothurn. Bei der Eröffnung des Museums 1902 und nachher 1904 erscheint unsere Madonna in den Beschreibungen des Kunstvereins. Somit gehört die «Madonna in den Erdbeeren» zu den wertvollsten Gemälden des Kunstmuseums Solothurn.

3.3 Die Restaurierung durch Andreas Eigner

Andreas Eigner (1801–1870) war Restaurator und Konservator in Augsburg. Im Juni 1865 wurde ihm die «Madonna» übergeben. André Kamber schreibt dazu: «Das Bild wurde unmittelbar nach dem Erwerb durch den Solothurner Kunstverein von Andreas Eigner in Augsburg restauriert. Dieser berichtete von ‹Bleikugeln im Holze, sowie dabei die Papierpfropfen, wie man solche zu Schussladungen gebraucht›. Das Bild musste also in der Zeit seiner Entfernung im Bildersturm zeitweise als Schiessscheibe gedient haben. Eigner baute die Holztafel neu auf. [...] Die Benutzung als Schiessscheibe hatte zweifellos zu Verlusten an der Originalsubstanz geführt.»¹⁷ Mit Brief vom 10. Juni 1865 schrieb Eigner:¹⁸

«Das Bild ist bereits schon glücklich fourniert worden, nemlich das Bild wurde bis auf ein viertel Zoll von rückwärts abgehobelt, dann auf ein Querholz geleimt und dann endlich der Länge nach in Längholz auffourniert, so dass die Holztafel jetzt aus drei Theilen besteht, nemlich in zwey Längenbrettern und in der Mitte derselben ein Querholzbrett, um das Biegen und Verziehen zu vermeiden.»

Zehn Tage darauf, am 21. Juni, fährt er fort:

«Das Bild ist bey der Operation des Fournierens vortrefflich ausgefallen. Nun ist der Grund des Gemäldes vorzüglich dauerhaft. und erhält sich auf Jahrhunderte. Bereits wurde der alte Firniss weggeschafft und die Hineinmalungen aufgelöst, der grosse Sprung und die Schusslöcher mit Kreidegrund ausgefüllt und geebnet, d. h. geschliffen. Schon ist

¹⁷ Kamber: S. 7.

¹⁸ Denkschrift zur Eröffnung von Museum und Saalbau, Kunstmuseum Solothurn, 1902, S. 78 f.

der Goldgrund mit neuem Blattgold und feinem geriebenem ächten Parisergold neu hergestellt und zwar in alter Pracht und Originalität.»

Abschliessend schrieb er weiter:

«Sie [Zetter] und Ihre Herren Comité-Mitglieder werden über die Pracht und Schönheit des Bildes, wenn es fertig in Ihrer Sammlung steht, erstaunen. Keine Gallerie in ganz Deutschland kann ein so kostbares Kunstwerk von diesem Meister aufweisen und alle kunstgebildeten Fachmänner und Autoritäten der historischen Kunslitteratur müssen nach Solothurn und dieses Bild sehen [...].»

Es fehlten noch die Edelsteine für die Marienkrone. Der echte Schmuck war längst ausgebrochen und gestohlen worden, und Eigner verlangte Auskunft über dessen Ersatz. Er wünschte in der Mitte einen weissen Stein, eine Rosette, «dann zwey rothe Rubin, ein grüner Smaragd und ein violetter Amettist»; aber der Kunstverein scheute die Kosten und sandte ihm dafür einige entsprechende Halbedelsteine, die Herr Goldschmied Hermann Graf in Solothurn für 13 Franken lieferte.

Am 15. September 1865 ging das Gemälde wohlverpackt von Augsburg ab und wurde in Solothurn mit noch andern von Eigner gleichzeitig restaurierten Bildern öffentlich ausgestellt. Was die Kosten des Bildes von St. Josef anbelangt, so beliefen sich diese laut Rechnungsaufstellung insgesamt auf 2'700 Franken, an welche Summe die Stadtverwaltung unterm 31. Dezember 1865 800 Franken beisteuerte.

Peter Vignau-Wilberg beschreibt das Resultat wie folgt:

«Eigner hat die Tafel fornirt. Der ‹grosse Sprung und die Schusslöcher› wurden überdeckt und retuschiert. Die ‹Madonna in den Erdbeeren› hatte nämlich – wahrscheinlich während des Bildersturmes – als Schiessscheibe gedient. Bleikugeln und Reste von Papierpropfen fanden sich bei der Restaurierung im Kopf und in der Brust der Madonna. Der Schmuck der Krone war ausgebrochen. Eigner wünschte Edelsteine einzusetzen, der Kunstverein Solothurn gewährte aber nur Halbedelsteine. Blattgold und Parisergold wurden neu aufgetragen. Das Wolkenornament am Himmel zeigt heute nicht mehr seine ursprüngliche Gestalt.»¹⁹

¹⁹ Vignau: S. 49 f. – Wie diese Bleikugeln und die Papierpropfen ins Bild kamen, konnte bisher nicht geklärt werden. Diese Schiessmethode war nicht in der Reformationszeit, wohl aber im 17. Jh. üblich.

3.4 Die Beginen in Solothurn

Seit 1345 sind in Solothurn Beginen als sogenannte Samnung belegt.²⁰ Sie pflegten Kranke und Arme, wirkten bei Beerdigungen mit, besorgten die Gräber und beteten für die Verstorbenen.²¹ 1400 wurden die Schwestern mit der Altenpflege im nahen Thüringenhaus betraut.²² Es gab zwei Gemeinschaften: die «Obere» oder «Alte» Samnung im Haus zum Lämmli, einem Vorgängerbau des heutigen Hauses St. Urbangasse 75, und die «Untere» oder «Neue» Samnung am westlichen Ende dieser Gasse. Beide trugen in den Anfangszeiten einen grauen Habit.

Feller erwähnt von 1364 bis zur Reformation acht Meisterinnen (Oberinnen), zuletzt eine Cristin (1518–1527); erst 1542 wurden wieder eine Margreth und vier weitere erwähnt.²³ Über das Verhalten während der Reformationszeit ist nichts Genaueres bekannt, ausser dass während 15 Jahren keine Meisterin erwähnt ist.²⁴ 1546 meldete der zur Wiederherstellung des Barfüsserklosters berufene Guardian Blasius Kernen, dass die Samnung nach einigen Austritten gut dastehé.

1588 erfolgte nach dem Kauf der Nachbarliegenschaft der Bau eines grösseren Schwesternhauses. 1609 wurden beide Samnungen einer Visitation und inneren Reform gemäss dem Konzil von Trient (1545–1563) unterzogen.²⁵ Die Obere Samnung an der St. Urbangasse blieb unter der geistlichen Leitung der Franziskaner und das Gebäude blieb bis 1800 im Besitz dieser Schwestern, bis es wegen Baufälligkeit verkauft wurde.²⁶

Sigrist schreibt zur Hinteren Samnung zu Solothurn:

«Über die Wirkungen der Reformationswirren auf die Gemeinschaft im «Lämmli» ist nichts Näheres bekannt; bei ihrer engen Verbindung mit den Barfüssern können die Schwestern allerdings schwerlich unberührt von den heftigen Erschütterungen geblieben sein, die schliesslich zur zeitweisen Auflösung des Franziskanerkonvents führten. Feststellbar ist eine Lockerung der Disziplin, die sich vor allem in der Nachreformationszeit bemerkbar machte; besonders

²⁰ Feller: S. 675–682.

²¹ Als Beginen wurden seit dem Mittelalter Frauen bezeichnet, die in Gemeinschaften ein religiöses Leben führten, ohne jedoch einem Orden anzugehören. Sie übernahmen oft karitative Aufgaben für die Allgemeinheit, z. B. Krankenpflege.

²² Sigrist: S. 107.

²³ Feller: S. 677, S. 679 f. Diese Listen sind sicher nicht vollständig.

²⁴ Ebd.: S. 676.

²⁵ Schmidlin: S. 281.

²⁶ KdM SO II: S. 100 f.

skandalös wirkte die Entdeckung eines Mauerdurchbruchs vom ‹Lämmlin› ins wieder von Mönchen bevölkerte Barfüsserkloster. In der Folge wurde die Meisterin Jakobe abgesetzt und mit andern belasteten Schwestern aus dem Hause gewiesen, worauf unter neuer Leitung die Ordnung wiederhergestellt werden konnte. Das mit der tridentinischen Reform zusammenhängende Wiedererwachen der frommen Spandefreudigkeit der Laien brachte dem Schwesternhaus auch einen neuen materiellen Aufschwung, der aus dem dickleibigen Güttenregister des Jahres 1579 ersichtlich wird [...].»²⁷

3.5 Das Bild bei den Beginen?

Eine Flussbildlegende behauptet, dass das Gemälde in der Reformationszeit den Beginen geschenkt wurde. Allerdings ist über das Schicksal der Gemeinschaft wie auch des benachbarten Franziskanerklosters während der Reformationszeit nichts bekannt. Dieses wurde erst 1546 wieder von den Franziskanern übernommen. Es kann sein, dass das Bild über andere Kanäle, zum Beispiel über Konvents-Mitglieder vornehmer Solothurner Familien ins St.-Josefs-Kloster gelangt ist.

4 Wer war der Maler?

Der Maler hat sein Bild nicht signiert, was im Mittelalter und in der Gotik üblich war, denn die Künstler wollten vor allem die dargestellten Figuren dem Betrachter vorstellen und stellten sich selbst in den Hintergrund. Erst in der Renaissancezeit, also ab der Mitte des 15. Jahrhunderts, wurde es unter den Künstlern üblich, ihre Werke zu signieren. Darum stellt sich die Frage: Wer war der Maler des Gemäldes?

4.1 Datierung des Gemäldes

Alle Autoren setzen die Entstehungszeit des Gemäldes auf den Anfang des 15. Jahrhunderts an. Vor 1935 wurde das Gemälde in den Katalogen des Kunstmuseums Solothurn auf die Zeit um 1420 datiert. Heute setzt man es eher gegen 1425 fest.

Das ähnliche Gemälde der «Madonna im Paradiesgärtchen», das sich in Frankfurt befindet, wird einem oberrheinischen Meister in der Zeit nach 1410 zugeschrieben. «Die Reduktion und dadurch Konzentration der vielfigurigen Darstellung des ‹Paradiesgärtleins› auf die zwei Hauptfiguren Maria und

²⁷ Sigrist: S. 110, Bild S. 107. Zu bemerken ist, dass Sigrist in seinem Artikel die «Madonna in den Erdbeeren» abbildet, jedoch mit keinem Wort auf sie eingeht.

Christuskind, gemeinsam mit einem verstärkten Naturerlebnis durch eine Betonung des Vegetabilen, beides verbunden mit einer plastischeren Wiedergabe der Figuren und einer räumlicheren Konzeption der ganzen Darstellung, unterstreicht den zeitlichen Abstand der beiden Tafeln, der eine Datierung der ‹Madonna in den Erdbeeren› auf die Zeit um 1425 rechtfertigen wird.»²⁸

Auf jeden Fall wird mit der Erdbeer-Madonna der Stilwandel von der mittelalterlichen Starre zu einer menschlich näheren Darstellung des Göttlichen sichtbar. Punktweise beginnen die Beobachtung und die exakte Darstellung der Natur, was offensichtlich mit der präzisen Wiedergabe der Blumen und Pflanzen gegeben ist.

4.2 Der Meister des Paradiesgärtchens

Als Meister des Paradiesgärtchens wird der Maler dieses Gemäldes in der Kunstgeschichte bezeichnet:

«Als Oberrheinischer Meister wird ein unbekannter oberrheinischer Meister der Spätgotik bezeichnet. Sein bekanntestes Werk ist das Frankfurter Paradiesgärtlein, nach dem er als ‹Meister des Paradiesgärtleins› benannt wird. Daneben werden ihm, beziehungsweise seiner Werkstatt weitere Werke zugeschrieben, die unterschiedliche Gemeinsamkeiten aufweisen.»²⁹

Anhand des Vergleichs mit anderen Werken nimmt man an, dass das Gemälde am Oberrhein entstanden sein muss. Neben dieser engeren Werkgruppe wird dem Oberrheinischen Meister in der Literatur auch noch die «Verkündigung an Maria» in der Sammlung von Oskar Reinhart in Winterthur zugeschrieben. Auch deren Herkunft ist nicht bekannt. Dieses Gemälde zeigt nun andere Perspektiven, jedoch ein ähnliches Krüglein wie das unserer Madonna.

Allerdings hat sich in neuerer Zeit Robert Suckale mit der Zuschreibung an Hans von Tieffenthal durchgesetzt.³⁰

4.3 Hans von Tieffenthal

Dass Hans Heinrich Tieffenthal (Tiefental) dieser Maler war, ist in der neueren Forschung unbestritten. Er wurde einige Zeit vor 1418 im Weiler Tieffenthal bei Schlettstadt (Sélestat, Elsass) geboren und muss vor 1472 in Strassburg

²⁸ Vignau: S. 49 f. – 1978 setzt André Kamber in «Drei Madonnendarstellungen» die Jahreszahl daraufhin auf 1425 fest.

²⁹ Dieses und das folgende Zitat: https://de.wikipedia.org/wiki/Oberrheinischer_Meister [Stand 04.07.2019].

³⁰ SUCKALE KUNST: S. 177.

gestorben sein. Als Meister stand er einem Atelier mit mehreren Mitarbeitern vor, darunter auch Jost Haller. Möglicherweise arbeitete er auch mit Konrad Witz (* um 1400; † um 1446 in Basel) und Martin Schongauer (* um 1445/1450; † 2. Februar 1491) zusammen, da deren Arbeiten gewisse Ähnlichkeiten aufweisen.

Seine ersten Lehrjahre absolvierte Hans Tieffenthal vermutlich in Colmar oder Basel und kam dann zu den Hofmalern nach Dijon, der Hauptstadt des Burgunderreichs.³¹ Die Burgunder Herzöge waren reich und sehr kunstinteressiert. Sie statteten ihre Residenz, wie auch die Chartreuse de Champmol formvollendet aus und beriefen dazu begabte Maler, auch aus Flandern, das damals bekanntlich ebenfalls zum Burgunderreich gehörte. Die burgundische Hofkunst gehört zum Schönsten, was die europäische Kulturgeschichte zu bieten hat. Begründer dieser Kunstrichtung war Jean de Beaumetz (1335–1396). Aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten kann Tieffenthal durchaus ein Schüler von Henri Bellechose, Jean Malouel und Melchior Broederlam gewesen sein. Dessen Altarflügel «Verkündigung» um 1399 weist verblüffende Ähnlichkeiten mit Werken Tieffenthals auf: Gesicht, Haltung und Kleid Marias, Lilie in einem Blumentopf.³² Tieffenthals Lehrzeit, die nach damaligem Gebrauch vier Jahre betrug, fiel in die Jahre 1413–1417.

Anschliessend muss Tieffenthal in Thann gewirkt haben. Diese Stadt im Elsass gehörte damals zum habsburgischen Herrschaftsgebiet Vorderösterreich. Dessen Herzog Leopold IV. von Österreich war mit Katharina von Burgund (* 1378; † um 1425), einer Tochter von Herzog Philipp II. dem Kühnen von Burgund, verheiratet. Auch Leopold muss ein Kunstmäzen und -förderer gewesen sein. Seine Frau residierte im Elsass in der Nähe ihrer Eltern und später ihres Bruders, des Herzogs Johann Ohnfurcht von Burgund und nutzte Thann nach dem Tod Leopolds (3. Juni 1411 in Wien) als einen ihrer Witwensitze.

In dieser Epoche wurde im Münster zu Thann (Collégiale Saint-Thiébaut) das Marientympanon über dem Westportal erstellt. Während seiner Basler Zeit muss Tieffenthal «ein Werk ausgeführt haben, über das wir ausser Vergoldungsarbeiten leider nicht näher unterrichtet sind».³³ Dies lässt darauf

³¹ Rott: III C, S. 52.

³² Vom wenig bekannten flämischen Maler Melchior Broederlam (gesichert ist nur sein Aufenthalt am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund in Ypern, 1381–1409) stammt der Altarflügel links: Annonciation et Visitation / Verkündigung und Heimsuchung Mariens, 166,5 x 125 cm, ebenfalls für die Kartause von Champmol, https://de.wikipedia.org/wiki/Melchior_Broederlam, https://fr.wikipedia.org/wiki/Melchior_Broederlam [Stand 28.6.2019].

³³ Rott III C: S. 53.

schliessen, dass er seine in Dijon erworbenen Kenntnisse hier ins Werk setzen konnte. Allerdings scheint er in Thann noch nicht berühmt gewesen zu sein, denn die Fresken im Münster werden einem «unbekannten Maler» zugeschrieben.³⁴ Anderseits sind verschiedene Forscher der Meinung, dass die Art der Glasgemälde im Chor des Münsters zu Thann Beziehungen zu Schlettstadt und damit zur Tätigkeit Hans Tieffenthals aufweist. Unklar ist, ob er auch Malereien an den Chorwänden gestaltet hat.

4.4 Hans von Tieffenthal in Basel

Jemand aus Basel muss auf den jungen talentierten Maler aufmerksam geworden sein, denn 1418–1422 ist da seine Anwesenheit verbürgt. Hans von Schlettstadt, wie er in den Akten genannt wurde, erwarb nach seiner Aufnahme ins Bürgerrecht ein Haus, das nach einem von ihm gemalten Affen den Namen «zur Meerkatze» erhielt.³⁵ So wohnte er in der Nähe des Rheintors am Petersberg (Nr. 19 im Bereich der Mittleren Brücke).

Hans Tieffenthal wurde von den adligen Ramsteinern³⁶ beauftragt, im Haus «zur Glocke» an der Freienstrasse die grosse Stube auszumalen. Das Haus wurde später (1450) samt Nebenhäusern an der Weissengasse durch die Zunft der Rebleuten erworben. Die wundervollen Wandmalereien waren bis zum Umbau des Gebäudes 1896 erhalten; sie kamen bei dessen Abbruch gegen Ende des 19. Jahrhunderts hinter dem Täfer des Zunftsaales im 1. Stock zum Vorschein. Der burgundische Einfluss ist unverkennbar.

Aus einem ebenfalls abgebrochenen Hause «zum Waldeck», Greifengasse 1, sind Beschreibungen von Resten einer Wandmalerei verwandter Art erhalten: als aufgehängter Wandteppich, Befestigung mittels einer Stange, Schnur und Nägeln; Figuren und Blumen gleichen denen aus der Rebleutenzunft.

Dabei kann man sich also fragen, ob Tieffenthal am Konzil von Konstanz die Herren von Ramstein getroffen hatte, die ihn nach Basel einluden und ihm relativ schnell das Bürgerrecht anboten. Denn der Rat beauftragte ihn am 7. April 1418 durch Cunzmann von Ramstein, die heute nicht mehr existierende Elendkreuzkapelle am damaligen Riehentor in Kleinbasel auszumalen.³⁷ Diese war anscheinend ebenso vom burgundischen Stil beeinflusst: Die «umfangreichen Wandmalereien der Elendkreuzkapelle vor dem Riehentor,

34 Es handelt sich um die Fresken «St. Anna selbdritt» und «Die Steinigung des Stephanus».

35 Rott III C: S. 53.

36 Meyer, Werner: HLS, Artikel «von Ramstein».

37 StABS: <https://query.staatsarchiv.bs.ch/query/detail.aspx?ID=915065>. [Stand 07.04.18]. RIGGENBACH KIRCHEN, S. 334–343.

die der Rat [...] 1418 dem gleichen Künstler übergeben hatte [...] mit ihren Dekorationen von Pfauen und Fabeltieren in dem noch erhaltenen Vertrage werden eingehend geschildert.»³⁸

1420 hatte Tieffenthal am Turm des Rheintors ein grosses, bereits vorhandenes Reiterbild erneuert, um sich so das Basler Bürgerrecht zu erkaufen. «Man weiss, dass damit ein grosses Reiterbild gemeint ist, das rheinaufwärts gerichtet war und gewissermassen den Schutz der Stadt symbolisierte. Man lernt es sehr anschaulich kennen aus der [...] Abbildung des Luzerner Schilling.»³⁹

Weitere Werke in der Stadt Basel werden in der Fachliteratur oft Tieffenthal zugeschrieben, was allerdings nicht gänzlich bewiesen ist. Die Kapelle St. Jakob an der Birs wurde 1418 von einem Hochwasser der Birs so stark verwüstet, dass ein teilweiser Neubau nötig wurde. Dafür gewährte das Konstanzer Konzil allen Unterstützern einen Ablass.⁴⁰ Im Innern der Kapelle befanden sich beidseitig des Eingangs Wandbilder, die vor der Schlacht von St. Jakob an der Birs (26. August 1444) entstanden sein müssen. Der Konstanzer Bischof Otto III. von Hochberg rief im Mai 1425 nochmals zum Almosensammeln auf.

«Wiederaufbau und Entstehung der Bilder fallen also mit der kurzen Zeitspanne zusammen wie sie für den Aufenthalt des Hans von Schlettstadt in Basel bezeugt ist. [...] Auch das Frankfurter Paradiesgärtlein und die Solothurner Erdbeermadonna stehen den Bildern nahe, wie sie in St. Jakob zu sehen waren. [...]. Auch das lebhafte Temperament und einen leicht welschen Einschlag, wie ihn die Lehrzeit des Hans von Schlettstadt in Dijon nahelegt, glaubt man zu erkennen. Der Dreiklang der Farben, das wechselnde Rot des Grunds, die Toten erdfarbig (Ocker) und die weissen Spruchbänder mit ihren Inschriften mögen diese Wirkung noch erhöht haben.»⁴¹

4.5 Hans von Tieffenthal im Elsass

Nachdem er in Basel berühmt geworden war, wurde Hans von Tieffenthal in seiner Heimatstadt Schlettstadt ehrenvoll aufgenommen, wo er 1421 als Stadtmaler fassbar wird.⁴² Tatsächlich wurde dort in dieser Zeit die gotische

³⁸ RIGGENBACH TORE, S. 204–208.

³⁹ Luzerner Schilling, Fol. 113 V: Schiffbruch der Eidgenossen in der Weihnachtsnacht 1476.

⁴⁰ Baer, S. 396.

⁴¹ RIGGENBACH KIRCHEN: S. 408 ff. – Grösse: B. 1.80 m, H. 1.50 m.

⁴² Rott III A: S. 323.

St.-Georgs-Kirche ausgebaut, die im Querschiff Fresken aus dem 14.–15. Jahrhundert enthält.⁴³ Gegen 1435 waren die sieben hohen Fenster im Chor fertiggestellt und mussten nun verglast werden. Die Glasfenster «Katharinenfenster» (mit Szenen der Heiligenlegende der Heiligen Katharina von Alexandrien) und «Maximinianus befiehlt den Götzendienst» könnten von Tieffenthal oder aus seinem Umfeld stammen.⁴⁴

In den 1430er-Jahren liess sich Hans Tieffenthal in Strassburg nieder. 1437/38 wird er zusammen mit Hans Hirtz und Jost Haller erwähnt.⁴⁵ Aus dieser Zeit stammen die Gemälde «Die Geburt der Jungfrau Maria» und «Die Versuchung des Josef», die sich im Musée de l’Œuvre Notre-Dame in Strassburg befinden.⁴⁶ Als Meister stand Hans Heinrich Tieffenthal einem Atelier mit mehreren Mitarbeitern vor, darunter auch dem Strassburger Hofmaler Jost Haller (* um 1410, 1438–47 in Strassburg, † um 1485 in Saarbrücken).

Vor allem Robert Suckale hat die ähnlichen Gemälde miteinander verglichen. Bei den beiden Gemälden «Paradiesgärtlein» und «Madonna mit den Erdbeeren» stimmen Typ und das Motiv der beiden Madonnenköpfe weitestgehend überein. Ebenso weisen die Winterthurer «Verkündigung» sowie die beiden Bilder «Josephs Zweifel» und «Geburt Mariens» Ähnlichkeiten auf. Auch dies lässt den Schluss zu, dass es sich beim Maler tatsächlich um den als Oberrheinischen Meister bekannten «Meister des Paradiesgärtleins» handelt. Aus den gemeinsamen Marienmotiven und der geografischen Nähe am Oberrhein lässt sich schliessen, dass es sich beim Maler um Hans Tieffenthal und seine Schule handelt.⁴⁷

Auf jeden Fall hat der Künstler der «Madonna» sehr viele Motive, auch aus der Natur, in dieses Bild hinein verarbeitet und auffallend detailliert gemalt. Es ist ein mit viel Fleiss angefertigtes Kunstwerk, das sicher sehr viel Zeit in Anspruch genommen hat.

⁴³ Kleine Informationsbroschüre für die Besucher der gotischen St.- Georgs-Kirche in Schlettstadt (Sélestat), Quelle Robert Guidat.

⁴⁴ www.akg-images.de/archive/Maximinianus-befiehlt-den-Gotzendienst-2UMEBMLXLOHU.html, Bild-Nr. AKG3879250.[Stand 03.07.2019].

⁴⁵ Rott III A: S. 190. – Von Hans Hirtz` Lebensdaten ist nur bekannt, dass er sich zwischen 1421 und 1463 in Strassburg aufhielt. Er verstarb vor 1466, in diesem Jahr wird seine Witwe erwähnt. https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Hirtz [Stand 27.08.2019].

⁴⁶ SUCKALE PEINTRES: S. 58–67, besonders S. 64 f.

⁴⁷ Auch Guldmann schreibt es «Hans von Schlettstadt» = Tieffenthal zu: S. 155.

5 Woher kommt das Gemälde nach Solothurn?

5.1 Stammt das Gemälde tatsächlich aus Gottstatt?

Da und dort wird erwähnt, dass das Gemälde aus der Abtei Gottstatt kam. Doch bislang fehlen die Beweise.

Amacher/Blaser beschreiben im Heft der GSK-Kunstführer die Tafel ebenfalls unter dem Titel «Die Madonna in den Erdbeeren, um 1425»:

«Die Ausstattung des Klosters Gottstatt wurde in der Reformation auf Anordnung der Obrigkeit praktisch vollständig vernichtet. Eine Ausnahme bildet die Tafel Madonna in den Erdbeeren, die aus dem Kloster stammen soll. Gemäss der Überlieferung wurde sie in der Zeit des Bildersturms der Reformation in Solothurn aus der Aare gerettet und kam später in das Kloster St. Joseph. 1865 wurde das Bild vom Kunstverein Solothurn erworben, und heute kann man es im Kunstmuseum Solothurn betrachten. Es gilt als gesichert, dass der Maler der Madonna in den Erdbeeren mit dem Meister des Paradiesgärtleins von 1410 im Städelischen Kunstinstitut in Frankfurt am Main identisch ist.»⁴⁸

Suckale verortet es – allerdings mit falscher Ordensbezeichnung – ebenfalls in Gottstatt.⁴⁹

Tradition und Legenden berichten also, die Kunstwerke seien dem Bildersturm entkommen, in die Zihl/Aare geworfen und in Solothurn aus dem Fluss gezogen worden.

Wenn aber die «Madonna in den Erdbeeren» über die Aare oder Zihl daherkam, ist es wahrscheinlich, dass sie früher in Gottstatt, dem Solothurn nächsten Kloster und Marienheiligtum, hing. Die übernächsten Klöster wären die Benediktinerabtei St. Johannsen bei Erlach und die Prämonstratenser-Abtei Fontaine-André bei Neuenburg.

5.2 Die Flussbildlegende

Eine Legende aus unbekannter Quelle berichtet:

«Ein Fischer stand an der Aare in der Solothurner Mutten, in seinem Weidling, mit der Angelrute in der Hand. Da sah er einen grossen Holzladen daherschwimmen, ruderte hinaus und konnte, mit viel Mühe zwar, das unformige Brett an Land bringen. Statt Brennholz für seinen

48 Amacher/Blaser: S. 8 mit Bild des Gemäldes.

49 SUCKALE PEINTRES: S. 64 «[...] celui du musée de Soleure pour les cisterciennes de Gottstatt près de Bienne.»

Ofen hatte er ein Marienbild gefischt. Es war aber arg zugerichtet. Die ehemals echten Edelsteine waren aus der Krone Marias herausgebrochen. Überall hatte es Löcher, in denen sogar noch Bleikugeln und Kirschkerne steckten. In sturer Unvernunft hatte man das kostbare Gemälde als Schiessscheibe verwendet, bevor man es in die Aare warf. Der Fischer meldete seinen Fund dem Schultheissen der Stadt Solothurn. Ehrfürchtig liess man die schlimmsten Schäden des Bildes flicken. Dann wurde es den Klosterfrauen, den Beghinen, die damals in der St. Urbangasse wohnten, geschenkt. Als an der Baselstrasse das St.-Josefs-Kloster gebaut wurde, schmückte das alte Marienbild den Choraltar der Kirche.»⁵⁰

Zetter-Collin beschreibt 1900 die Legende in einem Gespräch unter drei jungen Künstlern, als sie am St.-Josefs-Kloster vorbeikommen:

«Das Bild aber hatte seine Geschichte. Zur Zeit der Bilderstürmerei kam es, wie die Tradition meldet, die Aare herabgeschwommen mit dem grossen gotischen Christus am Kreuze, der jetzt im benachbarten Frauenkloster «Nominis Jesu» aufgestellt ist, wurde bei Solothurn herausgefischt und ins Beghinenhaus an der hintern Gasse neben den Franziskanermönchen geschafft, von wo es die Schwestern von St. Joseph, als Nachfolgerinnen der Beghinen, beim Bau ihres Klosters im Jahre 1644 ins neue Heim mitnahmen.»⁵¹

5.3 Was will diese Legende aussagen?

Diese «Flussbildlegende» stimmt sicher nicht wortwörtlich, denn dann wäre die Tafel unwiederbringlich zerstört. Das Gemälde kann tatsächlich über die Zihl und Aare nach Solothurn gekommen sein, jedoch auf Schiffen, welche ja Gottstatt auf dem Weg von und zum Bielersee passierten. Ein «altgläubiges» Mitglied der Schifferzunft könnte sozusagen die «Transportfirma» gewesen sein. Aber auch der Landweg ist annehmbar.

Aus der Reformationszeit sind in der Schweiz verschiedene solche Flussbildlegenden bekannt, zum Beispiel aus Wolfwil SO und Maria im Ried bei Lachen SZ.

Es ist aber auch möglich, dass diese Flussbildlegende in der Zeit nach den Solothurner Reformationswirren bis ins 17. Jahrhundert aufkam.

⁵⁰ Quelle unbekannt. Der Artikel erschien 2008 unter <http://members.fortunecity.de/solothurn/madopara.html>. Leider steht dieser Link seit 01.05.2008 nicht mehr zur Verfügung.

⁵¹ Zetter: S. 203.



Abb. 4: Kirche des ehemaligen Prämonstratenserklosters Gottstatt in Orpund, Kanton Bern.

5.4 Die Abtei Gottstatt

Wenn also unsere «Madonna in den Erdbeeren» aus dem Kloster Gottstatt kommen soll, müssen wir dessen Geschichte genauer betrachten. Die ehemalige Prämonstratenserabtei befindet sich in der Gemeinde Orpund BE, einem Vorort von Biel. Dort gründete Graf Rudolf I. von Neuenburg-Nidau 1255 Gottstatt (lat. *Locus Dei*) als gräflich-nidauisches Hauskloster. Die Grafen verhalfen als Kastvögte dem Kloster zu ansehnlichem Grundbesitz. Die Mitglieder der Stifterfamilie wurden in der Folgezeit im Chor der Kirche bestattet.

1260 wurde das Kloster von der Abtei Bellelay aus besiedelt. Gottstatt gehörte mit den weiteren Abteien Lac de Joux VD, Fontaine-André NE und Humilimont FR und anderen zur Ordenszirkarie Burgund.

Die Kirche war Maria als Patronin geweiht, deren Gestalt im Prämonstratenserorden hochgeschätzt wurde. Ob Gottstatt Wallfahrtsort war, ist nicht erwiesen, doch Ablassbriefe von 1295, 1309 und 1314 hatten sicher bewirkt, dass Besucher nach Gottstatt kamen, was eine rege Bautätigkeit ermöglichte.

Anfang Dezember 1375 drang eine Abteilung der Gugler unter Hauptmann Jean de Vienne ins Kloster ein und zerstörte Teile der Gebäulichkeiten. In

diesem Guglerkrieg fand der letzte der Nidauer Grafen, Rudolf IV., bei der Verteidigung von Büren an der Aare den Tod; er verstarb kinderlos. Nach der Niederlage der Gugler Ende Dezember bei Ins und Fraubrunnen sorgten die Äbte für den Wiederaufbau des Klosters; später wurde es von Abt Konrad Meyer (1504–1514) ausgebaut. In der Berner Reformation wurde die Abtei 1528 aufgehoben.

Gottstatt besass einen 12 km² grossen Streubesitz im Seeland, ebenfalls in Selzach und Lohn im heutigen Kanton Solothurn. Mit Nidau, Bern und Solothurn bestanden Burgrechtsverträge. Neben der Pfarrei Gottstatt betreuten die Prämonstratenser-Chorherren die Pfarreien von Bürglen (Aegerten) mit der Filiale Nidau, Kappelen, Büttenberg, Sutz, Mett, Dotzigen, Täuffelen, Selzach SO und Arch.

Die Anlage mit Kreuzgang, Kapitelsaal und Kirche (heute reformierte Pfarrkirche) ist grossenteils erhalten; die Gebäude um den Innenhof werden teils als Privatwohnungen und teils von der reformierten Kirchgemeinde benutzt.

5.5 Gottstatt und Solothurn

Es gab unter den Chorherren und Äbten von Gottstatt einige Solothurner sowie solche, die mit Solothurn in Beziehung standen. So Abt Johannes Schöbinhut (1354–1381), der 1361 mit dem Solothurner Bürger Peter Schilling einen Gütertausch vornahm.⁵² Abt Richard (von Biel, 1324–1339) empfing 1339 für das Kloster ein Gut von Burki «dem Wala» aus Solothurn. Abt Bernhard (1384–1394) beglaubigte 1389 den Bündnisbrief zwischen Biel und Solothurn. Abt Peter von Göclich (ab 1398) erhielt sechs Schupposen (Kleinbauernhöfe) Land in Lohn. Abt Johannes Mecking (1411–1442) wie Abt Niklaus Mecking (1449–1453) waren Solothurner Bürger. Ein grosses religiöses Ereignis war 1474 in Solothurn die Auffindung und Übertragung der Thebäer-Reliquien. Dabei waren anwesend: «Herr Hans, abt zù Gotstatt, Herr Hans, abt zù Bellile und der abt zù sanct Andre.»⁵³ Abt Niklaus Krebs (1478–1501) empfiehlt am 15. Februar 1494 dem Lausanner Bischof Aymon von Montfaucon den Gottstatter Professen Urs Staal aus Solothurn zur Weihe.⁵⁴ Abt Christian (Cristoff) Affolter (1518?–1525?) ist 1513 als Pfarrer von Selzach und vom 3. Dezember 1520 an als Abt bezeugt.

⁵² Modestin: S. 402.

⁵³ MORGENTHALER THEBÄER: S. 176 ff. – Es handelt sich also um Abt Johannes Hebdenstryt (1470(?), 1474/1475), Abbé Jean Grier de Bienne zu Bellelay (1456/1457) und Abbé François Bourquier zu Fontaine-André (1459–1489).

⁵⁴ Modestin: S. 407.

Der letzte Abt von Gottstatt war der Solothurner Konrad Schilling (1524–1528). Auf Montag nach Trinitatis (12. Juni) 1525 erneuerte der Konvent das Burgrecht mit Solothurn.⁵⁵

5.6 Schulheiss Peter Hebolt und der Solothurner Rat

Wenn laut der Flussbildlegende ein Fischer das Bild einem Schultheissen über gab, dürfte es sich bei diesem um Peter Hebolt handeln. Er war in der Reformationszeit einer der führenden Vertreter der Altgläubigen⁵⁶ und äusserte sich diesbezüglich jeweils auch sehr dezidiert.⁵⁷

Hebolt pflegte aus seiner ersten Amtszeit (1517/1519) und als Gesandter gute Beziehungen zu Frankreich, zum Bischof von Basel und zur Innenschweiz,⁵⁸ auch in seiner zweiten Amtszeit.⁵⁹ Zudem war Hebolt der Zusammenhalt und der Friede unter den Eidgenossen ein wichtiges Anliegen.⁶⁰

Am 3. Februar 1528 dankte Kaiser Karl V. den Solothurnern, dass sie sich den «bösen luterischen irsam und leren» widersetzt hätten.⁶¹

Am 6. März 1528 – nach dem Bilderverbot der Berner Disputation – ging ein Schreiben nach Bern und auch nach Biel «betreffs rückforderungen von vermächtinissen oder gaben genannter angehörigen an kirchliche stiftungen im Berner gebiet, die wegen nichterfüllung des zweckes den erben zuflissen sollten, etc.».⁶² Dem Rat war bewusst, dass früher Teile des St.-Ursen-Kirchenschatzes an Bern gegeben worden waren, und er doppelte nach: «Wir begehren an üch fründlich, gedacht heiltumb in gebürlicher ere, wie ihr das empfangen wieder zu unsren handen ze stellen und ze antworten, wie ir das zu tuond unser achtung nach verpflicht.»⁶³

Hebolt nahm am Augsburger Reichstag vom 20. Juni 1530 teil, wo er so bestimmt gegen den Protestantismus Stellung bezog, dass dies sogar Zwingli in Rage brachte. Da wurde nämlich die Geschichte erzählt, die sich Mitte Januar in der St.-Ursen-Kirche zugetragen hatte. Ein Neugläubiger sagte:

55 Haffner, S. 211, nennt allerdings den Abt Johannes Schilling.

56 Wikipedia, Solothurner Schultheissen [Stand 01.12.18]: Hebolt verstarb am 24. Juni 1532. Sein Nachfolger war Niklaus von Wengi.

57 Amiet: Bd. 2, S. 23: «Der katholische Führer war der streng altgläubige, fast fanatisch zu nennende Schultheiss Peter Hebolt, von einfacher bürgerlicher Herkunft; er galt bereits 1517 als besonderer Freund der päpstlichen Kurie. Ihm zur Seite stand in kirchlichen Dingen trotz seinem Briefwechsel mit Zwingli der gewandte und entschlossene Stadtschreiber Georg Hertwig. Stiftspropst Ludwig Löubli hielt seine Chorherren in strenger Hut und vor gefährlichen Aeusserungen vorsichtig zurück.»

58 Strickler: Nr. 392 ff., 402, 460, 878, 1013, 1090, 1344, 1443, 1451.

59 Ebd.: Nr. 1479, 1501.

60 Ebd.: Nr. 1669.

61 Ebd.: Nr. 1893 f.

62 Ebd.: Nr. 1913.

63 Ebd.: Nr. 1918.

«Morgen wollen wir euren Dursli so heiss machen, dass er schwitzen muss.» Tatsächlich zeigte sich anderntags in Anwesenheit Hebolts und des Stiftspropstes Löubli Schweiss am Schädel des Heiligen, was von den Altgläubigen als Wunder und Bestätigung ihrer Tradition gedeutet wurde. Die Regierung lud darauf alle Zünfte zu einem Dank- und Bittgottesdienst ein. Wie dies auf dem Reichstag die Runde machte, wurde Hebolt vorgeworfen, er habe gesagt: «Wir werden den nüwen evangelischen oder luterschen glouben in unser statt nit annehmen, sonders es uns an das hus Österych henken und ergeben.»⁶⁴

Wenn also die Madonna in den Erdbeeren aus Gottstatt nach Solothurn gelangte, so müsste das nach dem Bilderverbot durch die Berner Reformation (s. unten 6.3 und 6.4) geschehen sein, als Peter Hebolt als Führer der altgläubigen Partei Schultheiss war.

5.7 Folgerungen zur Flussbildlegende

Zur Flussbildlegende kann Folgendes angenommen werden:

- Das Bild muss Februar bis Juni 1528 aus Gottstatt entfernt worden sein.
- Es kam auf dem üblichen Handelsweg, möglicherweise auf einem Schiff durch Zihl und Aare nach Solothurn.
- Es kann unmöglich im Wasser dahergeschwommen sein, denn dann wäre es unwiederbringlich zerstört worden. Es war aber in einem schlechten Zustand: fehlende Edelsteine in der Krone Marias, Löcher in der Tafel.
- Der Abt und der Konvent von Gottstatt hatten gute Beziehungen zu Solothurn.
- Der genannte Fischer und auch der Schultheiss waren altgläubige Bilderverehrer.
- Das Bild gelangte in die Obhut der Beginen und von da ins St.-Josefs-Kloster.

Somit kann die Flussbildlegende wie folgt interpretiert werden:

- Die «Neugläubigen» haben das Bild aus Gottstatt wegbringen lassen und die «frommen» Solothurner haben es gerettet.
- Vielleicht erhielt es erst nach Ende der Reformationswirren einen anerkannten Platz.
- Die Flussbildlegende wurde nach 1528 entwickelt, um den Verbleib Solothurns beim alten Glauben zu unterstreichen.

⁶⁴ Schmidlin: S. 165–189 ff., Anmerkungen.

6 Das Bilderverbot in der Reformation

6.1 Vorreformationszeit

In der Vorreformationszeit vernachlässigten viele Klöster und Pfarreien ihre wirtschaftlichen wie auch geistlichen Verpflichtungen. Deshalb verstärkte vielerorts der Staat seinen Einfluss auch in kirchlichen Angelegenheiten.⁶⁵ Der unseriöse Lebenswandel vieler Geistlicher, Missachtung der Zölibatspflicht, Ablehnung der Transsubstationslehre und schlechte Ausbildung führten dazu, dass sich auch viele Gläubige nach einer anderen Kirche sehnten. Da wurde oft über den Glauben gelästert und die Sakramente und die Heiligen verhöhnt. Chorherren einiger Gottstatter Pfarreien lebten im Konkubinat und öffneten sich für reformatorische Ideen.

Die Ideen Martin Luthers und Huldrych Zwinglis wurden auch in unserer Gegend wahrgenommen und vor allem ab 1522 durch Berchtold Haller in Bern verbreitet.

6.2 Die Berner Disputation

Für die Leitung der Berner Disputation (6.–26. Januar 1528) wurde der Gottstatter Abt Konrad Schilling zu einem der vier Präsidenten gewählt. Das weist darauf hin, dass er in kirchlichen und politischen Kreisen anerkannt war. Er selbst scheint dabei nicht prominent aufgetreten zu sein. Mehr noch: Er entschuldigte sich für die Zeit vom 14. bis 19. Januar 1528 «old bald er mag wieder hie sin».⁶⁶

Am 27. Januar 1528 beantragen die Präsidenten der Disputation dem Rat: «M. h. [Meine Herren] wellind die sach dapfer annemen und ob got will, genügsam in der Handlung der Disputation erlernet, was zum theil gerecht und die warheit si.» Der Rat soll also die Sache tapfer annehmen und nach Gottes Willen bedenken, was an dem in der Disputation Verhandelten zum Teil richtig und die Wahrheit sei.⁶⁷ Der Präsident aus Basel empfahl zudem, dass alles mit Geduld und grosser Vorsicht zu bedenken und gründlich zu ermessen sei, um das Beste zu erkennen. Darauf rieten Rat und Bürger, die Messe innerhalb der Stadt mit Ausnahme des Spitals einzustellen, «sie aber jemands, der sy eines bessern berichte gütlich und wie fromen christen gepürt, sich wysen zu lassen». Sie wollten aber niemanden drängen oder zwingen.⁶⁸

65 De Quervain: S. 116–126.

66 Steck: II, S. 601, Nr. 1468.

67 Ebd., S. 610, Nr. 1487.

68 Ebd., S. 609–611, bes. 610 f, Nr. 1487.

Schlussendlich unterschrieben folgende Gottstatter «Kilchherren» alle Artikel: Konrad Tiss aus Nidau, Johannes Brenner aus Sutz, Benedikt Fintschi aus Kappelen, Beat Trächsel aus Büttenberg, Peter Siglin aus Bürglen.⁶⁹ Es fehlen die Unterschriften der Pfarrer von Arch,⁷⁰ Dotzigen, Mett, Selzach, Täuffelen und des Abts von Gottstatt selbst.

6.3 Der Berner Bildersturm

Die 8. These der Berner Disputation lautet: «Bilder zur Verehrung zu machen ist wider Gottes Wort Alten und Neuen Testaments. Deshalb sind sie, wo die Gefahr besteht, dass sie zur Verehrung aufgestellt sind, abzutun.»⁷¹ Sofort, am 27. Januar 1528, ordnete der Rat an, dass die Bilder innerhalb von acht Tagen aus den Kirchen zu entfernen seien.⁷² Im Berner Münster schritt man am gleichen Tag zur Tat und räumte die 25 Altäre und die Statuen ab.

Doch nicht alle Räte, Zünfter und Bürger waren mit diesem Vorgehen einverstanden und leisteten sogar Widerstand.⁷³ Darum beschloss der Rat am 7. Februar 1528, zur Vermeidung von Ärgernis sollten bis auf weiteren Bescheid «kilchenzied» unverändert bleiben. Doch sollten die aktuellen und ehemaligen Stifter diese sakralen Gegenstände zurücknehmen können.⁷⁴

Dies zeigt, wie sehr der drohende und vollzogene Bildersturm die Emotionen hochgehen liess. Besonders die Stifter der Bilder fühlten sich überrumpelt. In entgegenkommender Weise konnten sie also ihre Altäre und Bilder selbst entfernen.⁷⁵

Doch die Reformatoren und der Rat wollten ihr Projekt schnell umsetzen. Weil die Entfernung der Bilder zu wenig schnell vonstattenging,⁷⁶ wollte der Rat die Fäden in den Fingern behalten und ganze Sache machen. Ende Juni 1528 erging die Weisung, alle Bilder und «Götzen» der Altäre, die noch vorhanden seien, in Stadt und Land sofort zu entfernen, zu verbrennen und zu zerschlagen.⁷⁷

69 Ebd., S. 597 f.

70 Gregor Ürlinger, Pfr. zu Arch, will nicht disputieren, sondern sich an die göttliche Schrift halten. Steck: II, S. 591, Nr. 1465.

71 Plasger: S. 24.

72 Steck: II., S. 611, Nr. 1487.

73 Gisi: «Darumb vast hinus mit, doch mit gschickte!»: «Offenbar hatte sich, während die Bilder aus dem Münster getragen wurden, Widerstand gegen die Räumung und den Beschluss der Obrigkeit geregt, wie die im Ratsmanual aufgezeichneten Verhöre über die Ereignisse im Münster am 28. Januar belegen.» – Steck: II., S. 612 f., Nr. 1490.

74 Steck: II., S. 633, Nr. 1513.

75 De Quervain: S. 153.

76 Ebd.: S. 159.

77 Steck: II., S. 749, Nr. 1745, , sowie S. 753, Nr. 1753.

6.4 Konrad Schilling – der sanfte Reformator

Konrad Schilling kommentierte am 27. Januar 1528 das Ergebnis der Disputation ausweichend. De Quervain schliesst daraus, dass Schilling vor zu raschen Neuerungen warnte.⁷⁸

Am 30. März 1528 gestattete die Berner Regierung den Konventualen der Berner Klöster, selbst zu wählen, ob sie im Kloster bleiben oder gegen ein Leibgedinge (Unterhalt auf Lebenszeit) austreten wollten.⁷⁹ In Gottstatt wählte weitaus der grösste Teil der Mönche den Austritt.

Am 17. April 1528 beschloss der Rat, der Abt solle die Pfarrei von Gottstatt versehen, wozu ihm am folgenden Tag die entsprechende Pfründe mit dem Wohnrecht im Kloster zugewiesen wurde. In den folgenden Monaten führte Schilling das Leben im Konvent weiter, als ob nichts geschehen wäre.⁸⁰

Am 23. Mai wurde der Abt vom Rat definitiv angewiesen, er müsse die «altar zu Gottstatt denen thuon und gar slissen».⁸¹ Bis dahin müsste also unsere Madonna Gottstatt verlassen haben. Erst 1529 gelangten Abstab, Kelche, Becher und Schalen in die Silberschmiede.

Am 11. November 1528 hielt der Rest des Konvents ein Kapitel ab. Noch am 3. Juni 1529 wurde Schilling mit dem Titel Abt angesprochen, als an ihn die Anweisung von Schultheiss und Rat von Bern erging, zusammen mit dem Vogt von Nidau das Urbar von Gottstatt zu erneuern.

1530 wurde Konrad Schilling von der bernischen Regierung zum Schaffner und Landvogt des Besitzes der ehemaligen Abtei bestimmt. Am 18. November 1538 muss Schilling von Gottstatt weggezogen sein. Zuletzt erscheint er als Pfarrer von Twann, wo er von Dezember 1546 bis 1549 nachgewiesen ist.⁸²

6.5 Reformationswirren in Solothurn

Nach der Berner Disputation wurden den Solothurner Reformierten einige Zugeständnisse gemacht, man verbot ihnen allerdings, die Bilder aus den Kirchen zu entfernen. In der Stadt Solothurn konnte Berchtold Haller zwar den neuen Glauben predigen; die Franziskanerkirche wurde ihm und seinen Anhängern zum Rückzugsort. Eine Disputation wie in Bern kam jedoch in Solothurn auf Betreiben des mehrheitlich «altgläubigen» Rats nicht zustande.

78 De Quervain: S. 153.

79 Steck: II, S. 668 f., Nr. 1584.

80 Ebd.: II, S. 692, Nr. 1625 und S. 693, Nr. 1627.

81 Ebd.: II, S. 723, Nr. 1692.

82 Modestin: S. 408 f.

Beachtenswert ist die Rolle der Zünfte: 1532 verzeichneten die der Schmieden, Schuhmachern, Zimmerleuten und besonders die der Schiffsleuten eine Mehrheit von Neugläubigen.⁸³

In einer Aufzählung von Anton Haffner befanden sich unter den «frommen catholischen Burgern» unter anderen die Schultheissen Niklaus von Wengi und Durs Hugi.⁸⁴ So gab es in Stadt und Land Solothurn doch intensive Wirren zwischen Alt- und Neugläubigen, wobei Schultheiss Niklaus von Wengi der Jüngere (* um 1485 in Solothurn; † 1549 ebenda) im November 1533 durch sein beherztes Eingreifen einen Religionskrieg in Solothurn verhinderte. Dank seiner Bemühungen machte sich der Rat für die Erhaltung des «alten Glaubens» stark, erlaubte aber den Reformierten im Bucheggberg ihren Kultus.

Ein Bildersturm ist in vielen Solothurner Pfarreien nachgewiesen, unter anderem auch in der Franziskanerkirche. Viele Kunstwerke wurden vernichtet. Nach dem Zweiten Kappelerkrieg (1531) bemühte sich der Rat, die Schäden zu heilen. Dazu beauftragte er unter anderem 1534 den Ratsherrn Hans Rudolf Vogelsang, ein Inventar der im Bildersturm abhanden gekommenen Gegenstände zu erstellen. Dabei ergab sich, dass schon viele Altarbilder zerbrochen worden waren (z. B. in Obergösgen, Dulliken, Trimbach, Matzendorf, Balsthal).

7 Wie könnte das Gemälde nach Gottstatt gelangt sein?

7.1 Das Konzil von Konstanz

Das grösste kirchliche Ereignis zur Zeit der Entstehung unseres Gemäldes war das Konzil von Konstanz (5. November 1414 bis 22. April 1418). Es versammelte viele Kardinäle und Bischöfe, Theologen und auch zahlreiche Äbte.⁸⁵ In verschiedenen Verzeichnissen werden bis 564 Äbte gezählt.⁸⁶ Schliesslich wurde 1417 Oddo di Colonna als Papst Martin V. gewählt. Er beendete damit das seit 1378 andauernde Abendländische Schisma.

Aus dem Umfeld von Gottstatt erwähnen die Chroniken: Humbert (Hubert) von Neufchâtel, Bischof von Basel; Wilhelm von Challant, Bischof von Lausanne, zu dessen Bistum damals Gottstatt gehörte; Abt Haintzmann

83 Bichsel: S. 64.

84 Haffner XIV: S. 75–78.

85 Die Zahl der offiziellen Konzilsteilnehmer wird auf 141 Grafen und 132 Äbte geschätzt. Mönche sowie etliche Kreuzritter sind bei Justinger auch genannt, dabei die Zahl der Meister der Hochschulen (Theologen): 24 Prediger, 34 Barfüsser, 16 Augustiner G. (Studer (Hrsg.) Justinger, Berner Chronik, S. 243–253; <https://www.digibern.ch/katalog/berner-chronik-conrad-justinger>).

86 Riegel: S. 73 f. – https://archive.org/stream/MN42064ucmf_8#page/n79/mode/2up.

(Heinrich) Ner von Bellelay (OPraem), den Vaterabt von Gottstatt; Abt Gottfried von Rüti (OPraem); Abt Georg von Weissenau nördlich des Bodensees (OPraem); dazu viele Äbte anderer Orden aus dem oberrheinischen Raum.

Der Abt von Gottstatt ist beim Konstanzer Chronisten Ulrich von Richental jedoch nicht als Teilnehmer des Konzils aufgeführt. Allerdings gibt es in den Äbte-Listen der Chroniken viele leere Stellen. Richental⁸⁷ zog für seine Recherchen von Haus zu Haus. Vielleicht war der eine oder andere Konzilsteilnehmer gerade nicht anwesend.

Zum Konzil kamen auch etliche Könige, Herzöge, Fürsten und Ritter. Man schätzt alles in allem 50'000 bis 70'000 Konzilsteilnehmer, Zuhörer und Delegierte. Unter den Fürsten unserer Gegend sind Graf Konrad III. von Neuenburg und Titulargraf von Freiburg i. Br. (*1372, 1385–1424) sowie sein Sohn Johannes als am Konzil anwesend verbürgt.⁸⁸

7.2 Das Konzil als Künstlerbörse

Daneben zog der Konzilsbetrieb auch viele Händler, Handwerker, Künstler und so weiter in die Stadt. Im ganzen Zeitraum sollen sich zwischen 70'000 bis 150'000 Besucher da aufgehalten haben. Natürlich waren nicht alle gleichzeitig anwesend. Konstanz war während dieser Zeit Treffpunkt für Künstler aus ganz Europa. So bot das Konzil als internationales Forum auch eine immense Kontakt- und Beschäftigungsbörse. Dies alles verschaffte der Stadt und der Region einen beträchtlichen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung.

Das Konstanzer Konzil bot damit sicher eine Art «Jobbörse» für Künstler, Schreiber, Maler, Illustratoren, Goldschmiede, Bildhauer. Die Kunstszenen um 1400 war sehr mobil. Künstler und ihre Werkstätten reisten zu ihren Auftraggebern und waren auf der Suche nach Gönern und Arbeitskräften. Fürsten und hohe Geistliche suchten nach Künstlern für die Ausstattung ihrer Prachtbauten; Maler, Bildhauer und Goldschmiede nahmen Modellbücher mit, die es ihnen ermöglichten, ihren Kunden Muster vorzustellen und schneller zu arbeiten.

Aus dieser Zeit stammen Fresken im Augustinerkloster Konstanz (heute Dreifaltigkeitskirche und ökumenische «City-Kirche»), in der Kirche Burg zu Stein am Rhein und in der Johanneskapelle in Arbon. Im Rosgartenmuseum Konstanz sind einige Bilder aus der Zeit um 1415 ausgestellt, die im Stil gewis-

⁸⁷ Ulrich von Richental (* um 1360; † 1437) war ein Konstanzer Bürger, der durch seine deutschsprachige Chronik des Konstanzer Konzils bekannt geworden ist. Übersicht über die vorhandenen Handschriften: https://de.wikipedia.org/wiki/Ulrich_von_Richental; in Buck, Thomas Martin: Chronik des Konstanzer Konzils.

⁸⁸ Studer: S. 251, «Cuonrat von Freiburg, Herr zu nüwenburg mit viel personen».

se Ähnlichkeiten mit unserer Madonna aufweisen: Geburtsszene als Altartafel, Weihnachtsvision der heiligen Birgitta von Schweden (die auf dem Konzil kanonisiert wurde)⁸⁹ und ab 1425–1430 die Heiligen Elisabeth und Pelagius, Cosmas und Damian.⁹⁰

7.3 Abt Johannes Mecking, 1411–1442

Die Regierungszeit von Abt Johannes Mecking wollen wir genauer betrachten, denn in diese Zeit wird die Entstehung der «Madonna in den Erdbeeren» datiert. Er wurde um 1380 in Solothurn geboren, trat 1400 in die Abtei Gottstatt ein und wurde bereits 1411 zum Abt gewählt. Am 2. Mai 1418 wurde er von Papst Martin V. beauftragt, die Pfarrkirche Meikirch dem Zisterzienserinnenkloster Tedlingen zu inkorporieren, was auf seine Anwesenheit am Konzil hindeuten kann, obschon dies nicht bezeugt ist.⁹¹ Er stammte aus einer frommen und kunstverständigen Solothurner Familie Mecking, Meking oder Megking. Sein Neffe Peter Hans Mecking schuf als Kunstschnied beachtliche Werke, war ab 1462 Mitglied des Rates und spielte im öffentlichen Leben Solothurns eine wichtige Rolle.⁹²

Die Zentralbibliothek Solothurn bewahrt die Meckinger-Codices auf, Handschriften aus dem Mecking'schen Familienbesitz, die 1504 durch Frau Anna Mecking (Witwe des Peter Hans) dem Ursenstift vergabt wurden. Es handelt sich dabei um Handschriften, deren einige vom Gottstatter Chorherrn Rudolf Mecking, einem Neffen des Abts und Bruder von Peter Hans, geschrieben wurden.⁹³

So gelange ich zu folgender Hypothese: Die «Madonna in den Erdbeeren» kann im Zusammenhang mit der auch der Abtei bekannten Kunstszenen im Rahmen des Konzils von Konstanz in Gottstatt Platz gefunden haben. Denn auch wenn Johannes Mecking, Abt von Gottstatt, nicht namentlich erwähnt wird, kann er durchaus am Konzil anwesend gewesen sein. Dafür spricht, dass er von Papst Martin V. einen offiziellen Auftrag erhielt. Damit kam er bestimmt mit Bischöfen, Fürsten und anderen Äbten in Kontakt. Vielleicht traf er auf Vermittlung von Abtkollegen und weiteren Gönner den Maler und gab ihm den Auftrag zur Schaffung eines Gemäldes.

89 Dinzelbacher: zu Birgitta von Schweden – Konstanzer Tafel, S. 134 f.

90 <http://www.rosgartenmuseum.de/>.

91 Modestin: S. 403 f. – Largardiér, Papsturkunden Schweiz 2, 212 Nr. 1019 – Papst Martin V. logierte auf seiner Weiterreise 1418 im Franziskanerkloster Solothurn (ARNOLD: S. 250).

92 MORGENTHALER BAU: S. 238 ff.

93 ZBSO: 27. Bericht über das Jahr 1956, S. 25; «Dem Forscher erschliesst sich daraus gewissermassen ein Kapitel Gottstatter Bibliotheksgeschichte.» – 31. Bericht der Zentralbibliothek Solothurn über das Jahr 1960, S. 50.

8 Wer könnte der Stifter gewesen sein?

8.1 Hinweise auf dem Gemälde

Das Bild lässt keine eindeutige Zuweisung an einen Stifter zu, da es weder Wappen noch Namen enthält. Ein einfacher, kniender Mann ist in der rechten unteren Ecke dargestellt. Der Stifter war ein frommer Mann, was sich in der Anbetungshaltung seines Abbilds zeigt. Auch muss er ein Kunstliebhaber mit entsprechenden Finanzierungsmöglichkeiten gewesen sein, der in der Zeit des Konstanzer Konzils einen sehr begabten Künstler mit der Ausführung des Werks betrauen konnte.

Der Stifter könnte ein Votivbild für einen jung verstorbenen Knaben in Auftrag gegeben haben. Das Tränenkrüglein und die weisse Rose lassen den Schluss zu, dass dem Stifter ein Kind verstorben war und er es in geistiger Weise Maria anvertrauen wollte. Schliesslich muss der Stifter in einer Beziehung zu Gottstatt und dieser Region gestanden haben. Dies kann auf die Dynastie der Neuenburger Grafen zutreffen.

8.2 Neuenburg und Gottstatt

Die Abtei Gottstatt stand seit ihrer Gründung unter der Ägide der Grafen von Neuenburg-Nidau. Bekanntlich verstarb beim Guglereinfall 1375 der letzte Graf Rudolf IV. von Nidau kinderlos. Nach seinem Tod erfüllte Isabella⁹⁴, mit der Rudolf seit 1339 verheiratet war, ihre formellen Pflichten als Witwe. Sie organisierte mit grossem Aufwand Begräbnisfeierlichkeiten in der Kollegiatskirche von Neuenburg, vielleicht, weil das Kloster Gottstatt beschädigt war und sie in Neuenburg residierte.⁹⁵

Mit dem Tode ihres Vaters Ludwig war 1373 die männliche Linie der Neuenburger Grafen erloschen und die Grafschaft fiel an Isabella. Doch diese war sehr durch die Politik der Ausbreitung und Verteidigung des neuenburgischen Territoriums in Anspruch genommen. So fiel die Grafschaft Nidau und damit auch die Kastvogtei des Klosters Gottstatt an die Grafen von Kyburg und 1388 schliesslich an die Stadt Bern.

Wir müssen annehmen, dass dennoch gewisse Beziehungen zwischen den Grafschaften der neuenburgischen Dynastie geblieben sind, mit Nidau, Kyburg, Strassberg bei Büren, Aarberg, Erlach und so weiter. Isabella muss die Abtei Gottstatt und auch die Prämonstratenserabtei Fontaine-André bei

94 * um 1335, † 25.12.1395. Tochter des Ludwig von Neuenburg und der Jeanne de Montfaucon. – Bartolini, Lionel: HLS, Isabella von Neuenburg.

95 AESCHBACHER NIDAU: S. 242 f. – Modestin: S. 390.

Neuenburg gekannt haben. Als Isabella 1395 starb, erbte ihr Neffe und quasi Pflegesohn, Konrad III. von Freiburg, die Grafschaft.

8.3 Graf Konrad III. von Neuenburg und Freiburg

Aufgrund folgender Indizien können wir Graf Konrad von Neuenburg als Stifter des Gemäldes vermuten:

Er wurde 1372 als ältester Sohn des Egino III. von Freiburg (im Breisgau)⁹⁶ und der Varenne (Verena), Tochter des Grafen Ludwig von Neuenburg, geboren. Nach dem Tod seines Vaters (1385) wuchs Konrad am Hof von Neuenburg als Pflegesohn seiner Tante Isabella auf.

Nach Isabellas Tod wurde er 1395 als Graf von Neuenburg eingesetzt. Er gewann die Titel eines Herrn von Melun, Badenweiler, verschiedener Schlösser im Jura und der Gegend um Belfort sowie den des Landgrafs im Breisgau. Dadurch führte er den Titel eines Grafen von Freiburg weiter.⁹⁷ 1396 ging er ein Burgrecht auch mit der Stadt Solothurn ein. Seine bewegte Regierungszeit war geprägt von zahlreichen Konflikten mit seinen Untergebenen.

Konrad heiratete 1390 Maria von Vergy, die ihm zwei Söhne gebar: Johann und Louis. Dieser (Geburtsjahr unbekannt) starb 1404 sehr jung, was den Vater so sehr beschäftigte, dass er kurzerhand in Schloss und Herrschaft Verwalter einsetzte und am 4. März 1404 Neuenburg verliess, zusammen mit einer grossen Anzahl von Edlen, «poussé par un motif de zèle et de religion», getrieben vom Motiv des Eifers und der Religion. Er unternahm eine Wallfahrt ins Heilige Land und wurde dort zum Ritter vom Heiligen Grab geschlagen. Diese Reise dauerte fast zwei Jahre; 1406 kam er wieder heim.⁹⁸

Nach dem Tod von Maria von Vergy († 1407) heiratete Konrad 1413/18 in zweiter Ehe Alix des Baux (1367–1426).

Nach seinem Tod 1424 übernahm sein Sohn Johann (* 1396, † 1457) die Grafschaft.

Konrad war also mit verschiedenen Todesfällen konfrontiert: 1374/76 mit dem seiner Mutter, 1375 seines Onkels, 1385 seines Vaters, 1395 seiner Pflegemutter Isabella, 1404 seines kleinen Sohnes Louis und 1407 seiner ersten

⁹⁶ Durch Erbschaft kam die Grafschaft Neuenburg Ende des 14. Jahrhunderts an die Grafen von Freiburg im Breisgau. Zu Egino: https://fr.wikipedia.org/wiki/Egon_III_de_Fribourg.

⁹⁷ Um die Herrschaft der Grafen endlich loszuwerden, erkauften sich die Bürger von Freiburg i. Br. im Jahre 1368 ihre Freiheit mit 20'000 Mark Silber und unterstellten sich anschliessend freiwillig dem Schutze des Hauses Habsburg. Darum wird Konrad oft auch als «Titulargraf von Freiburg» bezeichnet. https://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_der_Stadt_Freiburg_im_Breisgau#Freiburg_unter_den_Habsburgern [Stand 23.08.2019].

⁹⁸ Boyes: S. 411.

Gattin. Diese Ereignisse, aber auch die in dieser Zeit grassierenden Seuchen und Hungersnöte haben ihn und seine Familie sicher geprägt.

Die Grafen von Neuenburg waren seit jeher religiös-kirchlich gesinnt, wie es im Mittelalter Sitte war. Die Stiftskirche von Neuenburg, die «Unserer Lieben Frau» gewidmet war, wurde durch sie errichtet und grosszügig unterstützt. Ihr Chorherr, der wundertätige hl. Wilhelm von Neuenburg, galt weiterhin als Fürsprecher. Graf Johann und seine Frau Marie de Châlons liessen ihm zu Ehren die Kapelle St. Wilhelm auf der Westseite der Kirche erbauen.⁹⁹

8.4 Hypothese zum Stifter

Aufgrund dieser der Symbolik des Gemäldes zugrundeliegenden Kriterien kann Konrad III. von Neuenburg und Freiburg als Stifter angenommen werden.

- Die Beziehung zu Gottstatt ergab sich über seine Tante Isabella von Neuenburg, die Gemahlin des letzten Grafen von Nidau aus der Gründerdynastie, welche die Kastvogtei über das Kloster innehatte.
- Er war ein Verehrer des hl. Wilhelm, Wallfahrer ins Heilige Land und Grabritter.
- Als Graf hatte er sicher Möglichkeiten, einen Maler bezahlen zu können.
- Er ist als Teilnehmer am Konzil von Konstanz verbürgt.
- Sein Sohn Louis starb jung.



Abb. 5: Wappen des vermutlichen Stifters des Bildes, Graf Konrad von Neuenburg (1372-1424).

Zusammenfassung

Das Gemälde «Madonna in den Erdbeeren», um 1425 vom «Meister des Paradiesgärtleins» gemalt, befindet sich im Kunstmuseum Solothurn. Der Maler ist nicht bezeichnet. Die Herkunft aus der damaligen Prämonstratenserabtei Gottstatt ist nicht bewiesen, aber nachvollziehbar.

⁹⁹ Jeunet: S. 81.

Das Bild zeichnet sich als ungewöhnliche Mariendarstellung durch präzise naturalistische Elemente und eine reiche Symbolik aus. Erdbeeren dürfen als Nahrung für verstorbene Kinder, Frühlingsblumen als Auferstehungssymbole und der goldene Hintergrund als Paradies-Hinweis gedeutet werden. Ein Kind zu Füßen Mariens trägt ein Tränenkrüglein und steht für ein verstorbenes Kind. Eine kleine, bescheidene, ebenfalls unsignierte Stifterfigur steht am rechten unteren Bildrand.

Das Bild gehört zum Typ des «Hortus conclusus» und wird wohl als Memorialbild für ein verstorbenes Kind gedacht gewesen sein.

Eine Legende zum Tränenkrüglein will sagen, dass wir verstorbene Kinder Maria anvertrauen dürfen, die ihnen einen Zugang zum Paradies verschaffen will. Maria ist uns auch Vorbild zum Loslassen unserer Kinder, Mutter der verstorbenen Kinder und Trösterin ihrer Eltern.

Als Maler wird Hans von Tieffenthal aus Schlettstadt angenommen, der nach der Zeit des Konstanzer Konzils in Basel, im Elsass und in Strassburg arbeitete.

Das Bild wurde 1865 durch den Kunstverein Solothurn aus dem dortigen ehemaligen St.-Josefs-Kloster erworben, wo es sich seit dem Bau der Anlage (1652) in einer Nische im Kreuzgang befunden haben muss. Das Gemälde wurde durch den Augsburger Andreas Eigner restauriert. Der Konvent der Franziskanerinnen, beziehungsweise der Beginen hatte bis dahin ein Gebäude in der Altstadt bewohnt.

Eine Flussbildlegende meint, dass das Bild in der Reformationszeit die Aare heruntergeschwommen kam und durch Vermittlung eines Schulheissen den Beginen anvertraut wurde. Möglich ist, dass es nach der Berner Disputation (1528) durch den letzten Abt Konrad Schilling zu frommen Solothurner Altgläubigen gelangte.

Dass es in der Abtei Gottstatt stand, kann aus der für die Prämonstratenser bezeichnenden Marienverehrung und der geografischen Nähe zu Solothurn geschlossen werden.

Als Stifter kann Graf Konrad III. von Neuenburg und Freiburg in Frage kommen. Als Pflegesohn der Witwe des letzten Grafen von Nidau-Neuenburg, aus der Gründerdynastie des Klosters Gottstatt, kann er durchaus zu dieser in Beziehung gestanden sein. Er ist als Teilnehmer des Konzils von Konstanz verbürgt, und auch der damalige Abt von Gottstatt, der Solothurner Johannes Mecking, erhielt damals von dort einen päpstlichen Auftrag.

Nachwort

Die Auseinandersetzung mit dem Gemälde «Madonna in den Erdbeeren» hat mir sehr viele Einsichten in die Geschichte des Spätmittelalters, der Kirche und des Prämonstratenserordens, des Konzils von Konstanz und der Berner und Solothurner Reformation sowie in die Kunstgeschichte ermöglicht. Immer wieder stiess ich auf neue Erkenntnisse und Verbindungen. Ich habe auch die wichtige Bedeutung des Bildes für die seeländische und solothurnische Lokalgeschichte und die spirituelle Aussage als «Mutter der verstorbenen Kinder und Trösterin von deren Eltern» entdeckt.

Mir wurde bald klar, dass nur ein kleiner Zeitabschnitt der fast 600-jährigen Geschichte des Bildes historisch gesichert ist. Was zwischen dem frühen 15. Jahrhundert und 1652 geschah, lässt sich nur hypothetisch erschliessen.

Herzlich danke ich allen, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben, vorerst meiner Frau, die meine Beschäftigung mit meiner «Freundin», der Madonna in den Erdbeeren, mitgetragen hat. Viele Fachleute haben mit sehr unterstützt, unter anderen Rolf Fäs, lic. phil., Bischofsl. Archiv, Solothurn; Urban Fink, Dr. theol. et lic. phil., Oberdorf SO; Silvan Freddi, Dr. phil., Staatsarchiv Solothurn; Ian Holt, lic. phil., Zentralbibliothek Solothurn; Hermann Josef Kugler, OPraem., Abt von Windberg D; Markus Ries, Prof. Dr. theol., Luzern; Ernst Tremp, Prof. Dr. phil., Fribourg; Kathrin Utz-Tremp, PD Dr. phil., Fribourg; Christoph Vögele, Dr. phil., Konservator Kunstmuseum Solothurn; Christine Zürcher, lic. phil., kantonale Denkmalpflege Solothurn. Ein besonderer Dank gilt Verena Schmid Bagdasarjanz, Dr. phil., Solothurn, Peter Frey, Dr. phil., Langendorf, Alfred Seiler, a. Gymnasiallehrer, Lommiswil, für die Unterstützung bei der Erstellung dieser Publikation.

Typoskript

Detaillierte Angaben zum Bild und seiner Geschichte, inkl. Fussnoten, weiteren Illustrationen, erweitertem Literaturverzeichnis, sowie dem französischen Text sind beim Autor (Adresse s. S. 263) erhältlich.

Dieses Typoskript ist ebenfalls einsehbar bei Zentralbibliothek Solothurn, Staatsarchiv Solothurn, Historischer Verein des Kantons Solothurn, Kunstmuseum Solothurn, Denkmalpflege des Kantons Solothurn, Kirchgemeinde Gottstatt, Orpund.

Literaturverzeichnis

Quellen

KIA = Klosterarchiv St. Josef. (KIA) Nr. 23: Gebetserhörungen der Madonna im äusseren Chor, 1670.
 «Verzeichnus einiger /ausserordentlicher Guethaten so beÿ / dem hl Marienbild / beÿ Sant Joseph ...»

Gedruckte Literatur

- AESCHBACHER GOTTSTATT: Aeschbacher, Paul: Das Kloster Gottstatt, Verlag der Heimatkundekommission Seeland, Biel 1949.
- AESCHBACHER NIDAU: Aeschbacher, Paul: Die Grafen von Nidau, Verlag der Heimatkundekommission Seeland, Biel 1924.
- Amacher, Doris; Blaser, Bethli: Die reformierte Kirche und das ehemalige Prämonstratenserkloster Gottstatt, GSK, Bern 2005.
- Amiet, Bruno; Sigrist, Hans: Solothurnische Geschichte, 2. Bd. Von der Reformation bis zum Höhepunkt des patrizischen Regimes, Hrsg.: Regierungsrat des Kantons Solothurn, 1976.
- Arnold, Klemens: Barfüsserkloster Solothurn, in HS, Der Franziskusorden.
- Baer, Casimir Hermann: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel Stadt, Band III, Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Erster Teil: St. Alban bis Kartause. Basel 1941.
- Bichsel, Nora: «Vom Würthen und Feyern uff den löblichen Zünften», Jahrbuch für solothurnische Geschichte, 2017.
- Blank, Stefan; Zürcher, Christine: Kloster St. Josef, in: Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn, ISSN 1422-5050, 16, 2011.
- BUCK HERREN: Buck, Thomas Martin: «Und wie viel Herren da komet», in «Das Konstanzer Konzil als Europäisches Ereignis», Signori, Gabriela und Studt, Birgit (Hrsg.), Ostfildern, 2014.
- Burckhardt, August: Die Basler Bürgermeister von 1252 bis zur Reformation, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Band 23, 1925.
- De Quervain, Theodor: Gedenkschrift zur 400-Jahr-Feier der bernischen Kirchenreformation, Bern 1928.
- Dinzelbacher, Peter: Himmel, Hölle, Heilige, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002.
- Feller-Vest, Veronika: Kanton Solothurn: Alte/ Obere/Hintere Samnung + Neue/Untere/Niedere Samnung in HS, Die Beginen und Begarden in der Schweiz.
- Fiala, Friedrich: Wiederherstellung des Franziskanerklosters im Jahr 1542, Archiv f. schweiz. Reformationsgeschichte, Freiburg i. Br. 1875.
- Gisi, Lukas Marco: «Darumb vast hinus mit, doch mit gschickte!». Ikonoklastisches Handeln während der Reformation in Bern 1528, in: Zwingliana XXX, 2003.
- Gisi, Martin: Denkschrift zur Eröffnung von Museum und Saalbau, Kunstmuseum Solothurn, 1902.
- Grimm, Jakob: Deutsche Mythologie, Wiesbaden 2007, aufgrund der 4. Auflage Berlin 1875–78.
- GSK = Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern.
- Guldinmann, Anton: Kirchliche Kunst im Kanton Solothurn, in: Der Kanton Solothurn – ein Heimatbuch, Solothurn 1949.
- Haffner, Anton: Chronica, Solothurn 1849.
- HS = Helvetia Sacra, Geschichte der Bistümer, Kollegiatstifte, Klöster und Konvente der Schweiz, von 1964 bis 2007 in 28 Bänden bzw. 34 Teilbänden erschienen. Schwabe-Verlag, Muttenz. Hier zitiert wurden die folgenden Teilbände:
- ABTEILUNG IV: Die Orden mit Augustinerregel, Band 3: Die Prämonstratenser und Prämonstratenserinnen in der Schweiz, bearbeitet von mehreren Autoren, redigiert von Bernard Andenmatten und Brigitte Degler-Spengler, Basel 2002.
- ABTEILUNG V: Der Franziskusorden, Band 1: Die Franziskaner, die Klarissen und die regulierten Franziskaner-Terziarinnen in der Schweiz. Die Minimen in der Schweiz, bearbeitet von mehreren Autoren, redigiert von Brigitte Degler-Spengler, Bern 1978.
- ABTEILUNG IX: Band 2: Die Beginen und Begarden in der Schweiz, bearbeitet von mehreren Autoren, redigiert von Cécile Sommer-Ramer, Basel/Frankfurt am Main 1995.
- Jeunet, François: Vie de Saint-Guillaume, chanoine de Neuchâtel, 1196–1231, Le Locle 1867.
- Kamber, André: Drei Madonnendarstellungen – Notizen zu Gemälden aus der Sammlung des Kunstmuseums Solothurn, Kunstmuseum Solothurn, 1978.

KdM SO II: Bd 2, Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn. Band II. Die Stadt Solothurn II. Profanbauten, Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Band 113. Hrsg. von der GSK, Basel 2008.

KdM SO IV. Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn. Band IV. Die Stadt Solothurn III. Sakralbauten, Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Band 134. Hrsg. von der GSK. Bern 2017.

Modestin, Georg und Utz-Tremp, Kathrin: Gottstatt, in HS, Die Prämonstratenser.

MORGENTHALER THEBÄER: Morgenthaler, Hans: Die Auffindung und Erhebung der Thebäer-Reliquien in Solothurn 1473–74; in: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte, Band 17, 1923.

MORGENTHALER BAU: Morgenthaler, Hans: Beiträge zur Bau- und Kunstgeschichte Solothurns im 15. Jahrhundert, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Band 26, 1924, Heft 4.

RIGGENBACH KIRCHEN: Rigganbach, Rudolf: in Baer, Casimir Hermann: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel Stadt, Band III, Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Erster Teil: St. Alban bis Kartause, Basel, 1941.

RIGGENBACH TORE: Rigganbach, Rudolf, in: Baer, Casimir Hermann: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel Stadt, Band I, Basels Befestigungen – Schmuck der Mauern und Tore, Basel 1932, Nachdruck 1971.

Rott, Hans, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Stuttgart. Band I: Bodenseegebiet, 1933.
Band III A: Oberrhein – Quellen I (Baden, Pfalz, Elsass), 1936.
Band III B: Schweiz, 1937.

Band III C: Oberrhein – Textband, Gesamtverzeichnis der Künstler und Kunsthändler, bearbeitet von Gustav Rommel, 1938.

Schmidlin, Ludwig Rochus: Das St. Josephskloster der Franziskanerinnen in Solothurn, ein Beitrag zur Geschichte des Franziskaner- und Kapuzinerordens in der Schweiz, 1896.

Sigrist, Hans: Die Hintere Samnung zu Solothurn, in: Jurablätter, 21. Jg, 1959.

Steck, Roland; Tobler, Gustav: Aktensammlung zur Geschichte der Berner-Reformation, 1521–1532, Bern 1923.

Strickler, Johannes: Actensammlung zur Reformationsgeschichte Band 1 (digital), Zürich, 1878–1884.

SUCKALE PEINTRES: Suckale, Robert: Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental, in: Revue de l'art, 1998.

SUCKALE KUNST: Suckale, Robert: Kunst in Deutschland. Von Karl dem Grossen bis heute. Köln 1998.

UTZ MARIENHEILIGTUM: Utz Tremp, Kathrin: Das Marienheiligtum von Oberbüren aus historischer Sicht (um 1470–1530), in: Eggenberger, Peter et al.: Das mittelalterliche Marienheiligtum von Oberbüren. Hefte zur Archäologie im Kanton Bern 4, Bern 2019.

Vignau-Wilberg, Peter: Gemälde und Skulpturen. Museum der Stadt Solothurn, SIK-ISEA, Zürich 1973.

Wälchli, Gottfried: Frank Buchser, Leben und Werk, Zürich 1941.

ZBSO = Zentralbibliothek Solothurn, 27. Bericht über das Jahr 1956, Solothurn 1957.

Elektronische Literatur



HLS, Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/index.php>.



Studer, Gottlieb (Hrsg.): Die Berner-Chronik des Conrad Justinger, Bern 1871, <https://www.digibern.ch/katalog/berner-chronik-conrad-justinger>.



Richental, Ulrich: Chronik des Konzils von Konstanz, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/iroo196000>.



Zetter-Collin, F[ranz] A[nton]: Ein Nachmittag bei Frank Buchser in der Walliserhalle, in: Die Schweiz: schweizerische illustrierte Zeitschrift, Bd. 4, Zürich 1900, Heft 9, S. 202–210; Link: <http://doi.org/10.5169/seals-572908>