Zeitschrift: Tugium : Jahrbuch des Staatsarchivs des Kantons Zug, des Amtes für Denkmalpflege und Archäologie, des Kantonalen Museums für Urgeschichte Zug und der Burg Zug

Herausgeber: Regierungsrat des Kantons Zug

Band: 9 (1993)

Artikel: Sechs silberne Monstranzfiguren aus Zug

Autor: Hering-Mitgau, Mane

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-526561

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: 02.07.2025

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

Sechs silberne Monstranzfiguren aus Zug

Mane Hering-Mitgau

In seiner vielbändigen «Oeconomischen Encyclopädie», die ab 1774 in Berlin herauskam, notiert Johann Georg Krünitz kurz und bündig, der Goldschmied ist «ein Künstler, welcher vermittelst des Hammers und Feuers allerley Geräthschaften und Schmuck aus Gold und Silber verfertiget». Von der Herstellung selbständiger, menschlicher Figuren, um die es in diesem Beitrag geht, ist indes nicht die Rede. Figuren aus Edelmetall gehören weder im Entwurf noch in der Ausführung zu den Fertigkeiten, die ein Goldschmied nach den Zunftregeln zu erlernen hat. Ihre Herstellung verlangt ausserordentlich hohes handwerkliches Geschick und setzt die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern voraus.

Unentbehrlich ist zunächst ein präzises Modell im Massstab 1:1, das in der Regel ein Bildhauer aus Holz schnitzt. Die schwierige Aufgabe des Goldschmieds besteht darin, diese hölzerne Vorlage in ein völlig anders zu verarbeitendes Werkmaterial zu übertragen. Er muss aus eben ausgewalztem, 1–2 mm starkem Silberblech die plastisch komplizierte Form einer vollrunden, geschlossenen Gewandstatue mit stellenweise zentimeterhohen Profilen samt allen Unter- und Überschneidungen gewinnen. Dazu gehört weit grösseres Können als es die Anfertigung von Nutzgeräten, sei es für kirchlichen, sei es für profanen Gebrauch, erfordert.

Zuerst schneidet der Goldschmied einzelne handliche Blechstücke nach den Gegebenheiten und Abmessungen des Modells zu. Unter Anwendung der Treibtechnik, das heisst, durch Hämmern von beiden Seiten, verformt er sie dann zu schalenartigen Reliefs, die er während der Bearbeitung am Modell wie an einer Schneiderpuppe auf Passrichtigkeit überprüft. Anschliessend lötet er die zahlreichen Werkstücke so zusammen, dass Kopf, Arm, Bein und schliesslich der ganze Körper entstehen und vernietet beziehungweise verschraubt alles zu einer in sich standfesten Hohlfigur. Sind Hände, Füsse und Attribute sehr klein, werden sie im Gussverfahren hergestellt und in Montage beigefügt. Es folgt die Ziselierung, das heisst, die Glättung und Musterung jeglicher Art sowie die Hochglanzpolitur und Vergoldung einzelner Teile.

Diese für Silber typische Oberflächenbearbeitung ist das eigentliche künstlerische Mittel des Gold- und Silberschmieds. Punziert er zum Beispiel eine Partie, wird sie matt und erscheint dunkel, weil das Licht kaum reflektiert, poliert er sie zu Hochglanz, wird sie hellweiss, und der Lichtreflex blendet das Auge. Für die Wahrnehmung dreidimensionaler plastischer Qualitäten ist es ausschlaggebend, wie die Oberfläche jeder Partie behandelt ist. Denn die Reflexlichter, das Auge irreführend, erschweren generell die Erkennbarkeit und machen etwa auch das Photographieren von Figuren aus Silber zum Problem. Doch gerade der silberne und goldene Glanz des Materials ist es, der der Silberplastik die geheimnisvolle und wunderbare Leuchtkraft verleiht, die ihr Wesen ausmacht.

Jede Figur ist eine Einzelanfertigung nach Auftrag, nie Serienware oder Routinearbeit. Auf das handwerklich schwierige und riskante, zeitlich sowie finanziell aufwendige Geschäft liess sich keineswegs jeder Goldschmied ein, und ein potentieller Auftraggeber musste sich lange umhören und bemühen, bis er den richtigen Meister gefunden hatte. Die anspruchsvollsten und kostspieligsten Aufträge gelangten deshalb meistens nach Augsburg, das mit seinen über zweieinhalbtausend fassbaren Gold- und Silberschmieden vor allem im 17. und 18. Jahrhundert das europäische Zentrum für jegliche Verarbeitung edler Metalle war. Seine Meister spezialisierten sich auf bestimmte Bereiche, wie zum Beispiel auf das Fertigen von Statuetten und Statuen. So sind die Augsburger Silberfiguren in der Regel von hervorragender Qualität. Anderswo wagten sich nur wenige Goldschmiede hin und wieder an die Herstellung einer Plastik. Somit ist den selbständigen Figuren unter den Goldschmiedewerken kunsthistorisch eine Sonderstellung einzuräumen, weil sie herstellungstechnisch und formal, verwendungs- und entstehungsgeschichtlich, ebenso wie in typologischer und ikonographischer Hinsicht immer besondere Fragen aufwerfen.

Die Zuger Figuren

Aber auch etliche Städte in der Schweiz verfügten über ein hochentwickeltes Goldschmiedehandwerk wie die ehemals kleine Stadt Zug, die über Jahrhunderte nicht nur eine beträchtliche Anzahl von Goldschmieden hervorbrachte, sondern unter ihnen einige, die figürliche Werke hergestellt haben. In diesen Zusammenhang gehören die sechs kirchlichen Silberstatuetten, die hier vorgestellt werden.* Sie entstanden in der Blütezeit der Zuger Goldschmiedekunst um 1700 und wurden von den beiden damals namhaftesten Meistern Karl Martin Keiser (1659–1725) und Hans Georg Ohnsorg (1654–1725) geschaffen. In vielerlei Hinsicht sind sie einander so ähnlich, dass sie als eine in sich geschlossene Gruppe betrachtet werden können. Fünf von ihnen stellen die Muttergottes dar, eine den hl. Joseph. Alle Figürchen ste-

* Der Beitrag ist Teil einer Untersuchung der Zuger Silberplastik im Auftrag des Kantonalen Erziehungsdepartements. Für Rat und Hilfe in jeder Beziehung und insbesondere für den Hinweis auf die Modellstatuette von J. B. Wickart habe ich Josef Grünenfelder aufs herzlichste zu danken. Bei der Beschaffung neuer Fotos half mir Mathilde Tobler, bei der Bereitstellung der Ratsprotokolle Peter Hoppe und beim Überlesen des Textes Marion Wohlleben. Bei den Neuaufnahmen der beiden Silberfiguren in Zug bewies Alois Ottiger sein Können. Pfarrherren und Mesmer öffneten mir bereitwillig die kirchlichen Schatzkammern. Ihnen allen und Urspeter Schelbert für seine ideenreiche Redaktion bin ich zu Dank verpflichtet.

hen auf ungewöhnlich hohen Sockeln, die aus Fuss, Schaft mit Knauf und Standring zusammengesetzt sind und fast die Hälfte der Gesamthöhe, die etwa einen halben Meter beträgt, ausmachen. Da diese Art von Postamenten an die Ständer liturgischer Hostienmonstranzen erinnert, möchte ich die Statuetten hier kurzerhand mit «Monstranzfiguren» bezeichnen.

Die Marien stammen aus den Pfarrkirchen in Arth, in Küssnacht am Rigi, in Risch, in Walchwil und aus St. Oswald in Zug, wo sich auch der Joseph befindet. Fromme Bürger haben die kleinen Kultwerke im Laufe von etwa zwanzig Jahren gestiftet. Das bezeugen Inschrift und Wappen für vier von ihnen, für die restlichen zwei muss man es vermuten.

Die im Kontrapost aufgebauten Figürchen tragen auf der Standbeinseite das Jesuskind, halten in der freien Hand ein Zepter, sind mit vergoldeten, jeweils die gesamte Rückseite verschliessenden Strahlenscheiben hinterlegt und stehen auf kugligen Wolkengebilden oder auf dem Erdball. Die Kleidung ist traditionell. Über dem langärmligen, gegürteten, bis auf die Füsse fallenden Untergewand liegt ein mehr oder weniger langer Mantelumhang. Dieser ist bei den Marien mit einer Brosche über der Brust zusammengesteckt, umhüllt raumbildend den Arm mit dem Zepter, wird von der Spielbeinseite zum Kind hinauf gerafft und fällt dann, leicht gewellt, seitlich herab.

Abgesehen vom Werk in Arth, tragen die Postamente reichsten Schmuck. Die hohen Rundbuckel des querovalen Achtpassfusses sind als üppige Rosen – beim Joseph sind es Lilien – in voller Blüte ausgeformt, Schaft und Knauf umranken Blattzweige, und anstelle einer Standplatte liegt ein weiterer Blütenkranz um Kugeln und Wolken zu Füssen der kleinen Standbilder. Sockel und Figur – beides in Silber, denn vergoldet wurden nur die Attribute – bilden bei allen sechs Stücken eine harmonische Einheit ausgewogener Proportionen.

Das sind die übereinstimmenden Gemeinsamkeiten. Interessant wird nun die Sache dadurch, dass sich die Plastiken in Zweier- und Dreiergruppen unterteilen. Denn die beiden Muttergottesfiguren hie in Zug und Walchwil, da in Risch und Küssnacht, bilden je ein Zwillingspaar, die Maria aus Arth folgt geschwisterlich den beiden Stücken in Risch und Küssnacht und der Joseph entstand als Pendant zur Maria in Zug. Wie es dazu kam, ergibt sich aus der genaueren Betrachtung der Werke und ihrer Entstehungsgeschichte.

Die Marienstatuette in Zug

Die Zuger Muttergottes (Abb. 1) wurde 1698 als erste und grösste der Marien geschaffen.[1] Sie ist in jeder Hinsicht direktes Vorbild für die anderen fünf Werke.

Die Maria der Barockzeit tritt uns in ikonographisch mannigfacher Ausprägung entgegen wie hier zum Beispiel als Gottesmutter mit dem segnenden und die Weltkugel haltenden Kind, als Himmelskönigin mit Krone, Zepter, fürstlich kostbarem Mantel und einem Wolkensockel samt Engelsköpfen, als Immakulata im Strahlenkranz der Sonne mit dem Mond zu Füssen nach der apokalyptischen Vision des Johannes (Offenbarung 12,1) oder eben – als Rosenkranzmadonna. Darauf weisen die Rosen am Postament hin (Abb. 28). Es sind achsial drei grosse, in einen Blattkranz gesetzte, und diagonal vier etwas kleinere, vielblättrige Blüten. Den vorderen achten Buckel des Fusses nehmen Stifterwappen und Stifterinschrift ein. Den Kranz der Standplatte bilden zehn frei getriebene Rosetten gleicher Grösse, die durch einzeln montierte Silberblättchen miteinander verbunden werden (Abb. 33). Künstlerisch und technisch ist das Stück von hoher Qualität.

Auf dem Schriftband am Fuss ist zu lesen «R.[everendus] D.[ominus] Joan: Martinus Kaÿser / Protho. Notar [ius] Apost.[olicus] Parochus In Meÿers Capel Me Donavit Ao. 1698»; darunter der getriebene Prälatenhut mit zweimal vier Quasten und das Wappen Keiser – zwischen drei Sternen ein Tau auf Dreiberg (Abb. 6). Auf dem hinteren Stehrand befinden sich die Goldschmiedestempel, nämlich die Zuger Beschau und, im Wappenschild, die Initialen CMK des Goldschmieds Karl Martin Keiser (Abb. 9).

Der Stifter und Pfarrer Johann Martin Keiser

Der Stifter Johann Martin Keiser (1638 bis 1706)[2] stammte aus Zug, war Onkel des Goldschmieds, besass als apostolischer Protonotar hohe kirchliche Würden und wurde 1666 zum Pfarrherrn der stadtzugerischen Kollaturpfarrei im luzernischen Meierskappel bestellt. Sowohl Meierskappel wie die Kirchen seiner Heimatstadt beschenkte er in grossem Stil mit Werken der Goldschmiedekunst, deren aufwendigste zu fertigen er – was hätte nähergelegen – seinen Neffen Karl beauftragte. Dieser hatte schon 1694 und 1696 jeweils sechs beachtliche silberne Kerzenstöcke und zwei Jahre später das prächtige, heute auch in St. Oswald aufbewahrte Altar- und Vortragekreuz hergestellt, das Pfarrer Keiser, gleichzeitig wie die Marienstatuette, der Zuger Pfarrkirche St. Michael vergabte. Schliesslich schuf er 1706, als letztes Vermächtnis seines Onkels, die über einen Meter hohe Sonnenmonstranz für St. Oswald.[3]

Über den grossherzigen Wohltäter notiert das Zuger Ratsprotokoll 1699, er habe «nochmahl sein güetigkeit gegen der Kirchen Pfründt [...] vorstellen lassen, ein silberin Maria Bildt in die Kirchen St: Oßwald, undt ein silberneß Creütz gar schön mit silbergeziertem fueße in Kir-

[1] Gesamthöhe 59,3 cm, Höhe der Statuette (rechter Fuss bis Kronenkreuz) ca. 31 cm. Johannes Kaiser, Die Zuger Goldschmiedekunst bis 1830, Zug 1927, S. 82f., Taf. 13. – KDM ZG 2, S. 282, Abb. 284. – René J. Müller, Zuger Künstler und Kunsthandwerker. 1500–1900, Zug 1972, S. 84, Abb. 28. – Peter Felder, Barockplastik der Schweiz, Basel 1988 (Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 6), S. 253.

[2] Albert Iten, Tugium Sacrum. Der Weltklerus zugerischer Herkunft und Wirksamkeit bis 1952, Bd. 1, Stans 1952 (Beiheft zum Gfr. 2), S. 275. – Konrad Lütolf, Geschichte von Meierskappel, in: Gfr. 56, 1901, S. 64f. – Xaver von Moos, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. 1: Die Ämter Entlebuch und Luzern-Land, Basel 1946, S. 486–494 [Meierskappel].

[3] Zu den Kerzenstöcken siehe: Ratsprotokolle 1696–1699, f. 10r und 90v, Bürgerarchiv Zug sowie Kaiser (wie Anm. 1), S. 92–94. – Zum Altar- und Vortragekreuz 1698 siehe: Müller (wie Anm. 1), S. 82f. und Abb. 27 sowie 500 Jahre Kirche St. Oswald Zug. Kunsthaus Zug (Ausstellungskatalog), Zug 1980, Nr. 26 mit Abb. – Zur Monstranz 1706 siehe ebd. Nr. 20 mit Abb.

Abb. 1
Zug, St. Oswald. Monstranzfigur der Muttergottes von Karl Martin Keiser, eine Stiftung 1698 von Pfarrer Johann Martin Keiser.

Abb. 2
Zug, Pfarrhof St. Michael. Muttergottesstatuette, wohl von Johann Baptist Wickart. Mutmassliches Holzmodell für die Silberausführung in St. Oswald.

chen St. Michel vorstellen lassen [...]».[4] Der Anlass für diese Stiftungen, zu denen noch Jahrzeit und Messen hinzukommen, dürfte die päpstliche Ehrung mit dem Titel des apostolischen Protonotars gewesen sein. Sie ist für den 25. Juli 1697, also dem Jahr vor der Marienstiftung, beurkundet.[5]

Die bedeutendste und Pfarrer Keisers offenbar auch liebste Schenkung aber war die Muttergottes mit den Rosen, denn er liess sich im selben Jahr zusammen mit dem Figürchen darstellen (Abb. 4).[6] Das von Johannes

Abb. 3
Zug, Pfarrhof St. Michael. Monstranzfigur der Zuger Muttergottes. Detail aus dem Bildnis des Stifters Pfarrer Johann Martin Keiser, gemalt von Johannes Brandenberg, 1698.

[4] «Freytag den 5 Juni 1699 [...] Herr Pfarherr zue Meyers Capel Johann Martin Keiser hat aber nochmahl sein güetigkeit gegen der Kirchen Pfründt undt Mein gnädigen Herrn vorstellen lassen, ein silberin Maria Bildt in die Kirchen St: Oswaldt, undt ein silberneß Creütz gar schön mit silbergeziertem fueße in Kirchen St. Michel vorstellen lassen, auch 100 gl gelt zue St. Oßwaldt für ein Jahrzeit seinen herrn Brüederen, undt 40 gl in unßeren Lieben frauen Capellen in octava ipsa für ein Musiciret ampt offeriert, auch begärt, daß alle monat an dem Rossenkrantz Sontag under dem Rossenkrantz auff dem Choraltar zwey Lichter sollen anzünden, undt zu brünen [brennen] gemacht werden [...]. Wan auch, die Stat, undt Bürgerschafft, in ein noth, darvor Gott gnädig sein wölle, komen möchte, disere Vergabung als auch die 6 Kertzen bey St. Oßwaldt undt die 6dto unserer fr[auen] Capellen angriffen, doch wan man widrum in gueten Standt komen würde, den Kirchen solches widrum ersetzen solten[...].» Ratsprotokolle 1696–1699, f. 132v, Bürgerarchiv Zug.

[5] Iten (wie Anm. 2).

[6] Das Bildnis befindet sich im Pfarrhof St. Michael, Kopien sind in Basler und Zuger Privatbesitz, siehe Iten (wie Anm. 2) und Georg Carlen, Der Zuger Barockmaler Johannes Brandenberg. 1661–1729, Zug 1977, S. 157 (Kat. B 9), Abb. 69.

Abb. 4
Zug, Pfarrhof St. Michael. Bildnis des Pfarrers Johann Martin Keiser mit seiner gestifteten Muttergottes, gemalt von Johannes Brandenberg, 1698.

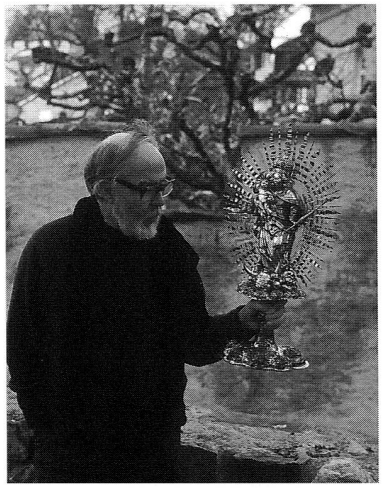


Abb. 5
Photograph Franz Klaus mit der Zuger Muttergottesfigur, 1984.

Brandenberg gemalte Bildnis zeigt den Pfarrherrn nur als Halbfigur, so dass das Silberwerk in seiner linken Hand, auf das er fast überdeutlich mit der rechten hinweist, als relativ grosser Gegenstand zusätzlich an Bedeutung gewinnt (Abb. 3). In gleicher Weise wie die Person ist hier auch die gestiftete Figur wirklichkeitsgetreu porträtiert.[7] Lediglich der Strahlenkranz erscheint im Bild etwas vereinfacht, und im Wolkensockel lässt sich gut der vorderste Engelskopf erkennen, der infolge eines späteren Schadens durch einen etwas plumpen und zu gross geratenen Wolkenkumulus ersetzt worden ist. Von diesem ursprünglichen Engel existiert heute nur noch ein Flügel (Abb. 33).

Offenbar legte Pfarrer Keiser Wert darauf, dass auf dem Bildnis besonders die Rosenblüten der Standplatte zur Geltung kamen. Der demonstrative Fingerzeig erweckt den Eindruck, der geistliche Herr habe vor allem auf diese aufmerksam machen wollen. Der Hinweis spricht deutlich dafür, dass seine Verehrung der Rosenkranzkönigin galt. Das bestätigt auch die bereits erwähnte Notiz aus dem Zuger Ratsprotokoll, in der es heisst, Pfarrer Keiser habe zugleich mit seinen Schenkungen für St. Oswald und St. Michael auch die Liebfrauenkappelle in der Zuger Altstadt neben silbernen Kerzenstöcken mit einem Legat von 40 Gulden bedacht, wofür unter anderem am Choraltar stets während des Rosenkranzgebets am Rosenkranzsonntag – das heisst, am ersten Sonntag jeden Monats – zwei Kerzen angezündet werden sollten.[8]

Als weiteres Zeichen seiner persönlichen Zuneigung zur Rosenkranzmadonna weihte er ihr zu Ehren ein Kapellchen im Weiler Ibikon, das zu seiner Pfarrei Meierskappel gehörte und liess es unter anderem mit einer Holzfigur der Schutzpatronin ausstatten.[9] Es wäre interessant gewesen, diese Statue mit seiner für St. Oswald gestifteten Silbermaria zu vergleichen, um festzustellen, ob sie ebenfalls die in der Kunstgeschichte ungewöhnliche Art der Rosenkranzdarstellung aufweist und ihr kompositorisch dasselbe Vorbild zugrunde liegt. Denn dem kunstsinnigen Pfarrer Keiser wären ikonographisch originelle Einfälle durchaus zuzutrauen mit genauen Anweisungen an die Künstler – hie Goldschmied, da Bildhauer – wie «seine» Rosenkranzmadonnen auszusehen hätten. Diese Überlegungen müssen leider hypothetisch bleiben, denn die Holzfigur ist heute in Privatbesitz und unter Verschluss. Es gelang bedauerlicherweise nicht, einen Blick auf sie zu werfen.

Die Marienstatuette in Walchwil

Die Walchwiler Statuette entstand 1717 (Abb. 11).[10] Sie weist, ebenfalls am Stehrand hinten, die gleichen Stempel auf wie das Stück in Zug, das heisst, auch hier wurde Goldschmied Karl Martin Keiser mit der Herstellung beauftragt (vgl. Abb. 9). Stifter sind der Untervogt Johann Melchior Hürlimann und seine beiden Brüder

[7] Geistliche Herren liessen sich im Barock gern mit Bildwerken der Muttergottes, der ihre besondere Verehrung galt, darstellen. Die Kleinplastiken sind dabei sehr genau wiedergegeben, so dass es sich jeweils um reale und identifizierbare Objekte zu handeln scheint. Besonders schöne Beispiele dafür sind die Bildnisse von Jakob Anton Brandenberg von 1696 (Zug, im Korridor vor dem gotischen Saal des Rathauses), von Carl Anton Hunger, Pfarrer in Jona, 1740 (Rapperswil, Heimatmuseum; den Hinweis verdanke ich Bernhard Anderes), von Beat Karl Wickart, Dekan in Zug, 1758 (Zug, St. Oswald, südwestliches Seitenschiff), von Karl Franz Brandenberg, Pfarrer in Meierskappel und daselbst Nachfolger von Pfarrer Keiser, 1738, mit dem Kupferstich einer Marienstatue (Privatbesitz Zug), siehe Iten (wie Anm. 2, Taf. 12).

[8] Vergleiche Anm. 4. Siehe auch Fritz Dommann, Der Einfluss des Konzils von Trient auf die Reform der Seelsorge und des religiösen Lebens in Zug im 16. und 17. Jahrhundert, Stans 1966 (Beiheft zum Gfr. 9), S. 302, 390, 426.

[9] KDM ZG 1, S. 198. Das am Kapellchen angebrachte originale Wappen Pfarrers Keisers war schon 1934 nicht mehr vorhanden.

[10] Gesamthöhe ca. 46,8 cm, Höhe der Statuette (rechter Fuss bis Kronenkreuz) ca. 25 cm. Kaiser (wie Anm. 1), S. 83. – KDM ZG 1, S. 404. – Mane Hering-Mitgau, Das Entwerfen und Kopieren barocker Silberfiguren, in: ZAK 44, 1987, S. 286. – Felder (wie Anm. 1), S. 253 (nur erwähnt).

Abb. 6
Zug, St. Oswald. Wappen des Pfarrers Keiser am Fuss der Muttergottes von Karl Martin Keiser, 1698.

Abb. 7
Walchwil, Pfarrkirche. Wappen Hürli[mann] am Fuss der silbernen Muttergottes von Karl Martin Keiser, 1717.

Abb. 8
Risch, Pfarrkirche. Wappen Stadler [?] am Fuss der silbernen Muttergottes von Hans Georg Ohnsorg, nach 1707.

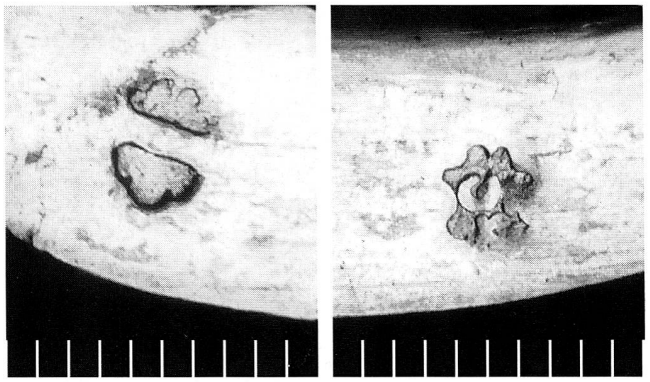


Abb. 9
Zug, St. Oswald. Goldschmiedestempel am Stehrand der Muttergottes. Zuger Beschau und Meisterstempel CMK des Karl Martin Keiser, 1698. Massstab in Millimeter.

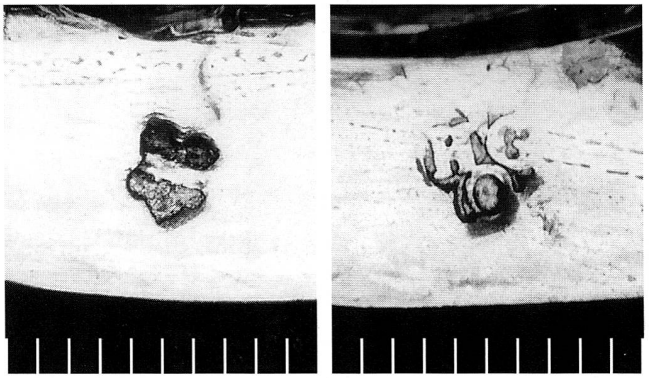


Abb. 10
Zug, St. Oswald. Goldschmiedestempel am Stehrand des Josephs. Zuger Beschau und Meisterstempel HGO des Hans Georg Ohnsorg, 1705. Massstab in Millimeter.

Johann Jakob und Karl aus dem verbreiteten Geschlecht von Walchwil. Die datierte Inschrift befindet sich auf der Unterseite, das Familienwappen auf dem vorderen Passbuckel des Fusses (Abb. 7).[11]

Die Statuette stimmt bis in Einzelheiten wie etwa die Riefelung des Mantelfutters oder die Punzierung des Untergewands mit dem Werk in Zug überein. Auch bei ihr wurden, was selten vorkommt, die Haare Mariens und des Kindes vergoldet. Sie ist jedoch insgesamt etwas kleiner und der Faltenfall leicht vereinfacht. Aus dem Schlingknoten des Mariengürtels fällt das Ende nicht in zwei, sondern nur in einer Lasche herab. Die Rosen sind eine Spur summarischer und weniger scharfkantig getrieben (Abb. 31). Die Wappenkartusche weist eine bescheidenere Umrankung auf. Bemerkenswert und nur dieser Figur eigen sind hingegen die schönen Herzblätter und zusätzlichen Blüten an den Rosenzweigen des Fusses, die freien, in gotischer Krabbenform gegossenen Zwickelblätter der Standplatte und die Prächtigkeit der filigran durchbrochenen Marienkrone. Keiser schuf hier, neunzehn Jahre nach der ersten Ausführung, das gleiche Werk ein zweites Mal. Die Auftraggeber wünschten vermutlich eine Wiederholung des im Umkreis von Zug gewiss bekannten und geschätzten älteren Stücks.

Die Patrona Lucernae in Hergiswald und die Patrona Bavariae in München

Überraschenderweise lässt sich beides, die kunstgeschichtliche Tradition, in der die Marienstatuetten stehen, sowie auch die unmittelbare Herkunft ihres individuellen künstlerischen Stils, recht genau feststellen und belegen.

Zunächst zum Typ und zur Komposition: Sie sind vorgebildet in der als «Patrona Lucernae» bezeichneten silbernen Gottesmutter von Hergiswald, dem vielbesuchten luzernischen Marienheiligtum und Pilgerort (Abb. 13). Es handelt sich hierbei um eine Relieffigur bemerkenswerter Qualität, die, zirka 70 cm hoch, in einer schreinartigen, kostbar mit durchbrochenen Silberornamenten beschlagenen Holzrahmung steht.[12] Sie wurde 1627 von Johann von Wil gestiftet und von Gottfried Lang angefertigt. Lang, der ab 1617 bis zu seinem Tod 1632 in München

[11] Inschrift: «Herr Johan Melchior Hürli Der Zeit Vndervogt Sambt Sein Zweien. Her. Brüöderen. Johan Jacob Hürli. Vnd Carli Hürli. Anno 1717». Wappen: Ein Z über Dreiberg in Ovalschild. Josef Grünenfelder wies mich darauf hin, dass die verkürzte Schreibweise «Hürli» wie an andern Orten als «Hürlimann» zu lesen sei. Laut Wappenbuch führte dieses Geschlecht allerdings nicht das dargestellte Wappen (siehe Albert Iten/Ernst Zumbach, Wappenbuch des Kantons Zug, 2. Aufl., Zug 1974, S. 83f., 210). Familiengeschichtlich-biographische Angaben zu den Stiftern folgen in der erwähnten Gesamtuntersuchung der Zuger Silberplastik.

[12] Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. 6: Das Amt Hochdorf, Basel 1963, S. 293, Abb. 253. – Heinz Horat, Hergiswald – Das Projekt eines «Sacro Monte», in: Gfr. 135, 1982, S. 123f. – Rainald Fischer, Das Jahrhundert der tridentinischen Reform und die Malerei in der Innerschweiz, in: Renaissancemalerei in Luzern 1560–1650 (Ausstellungskatalog), Luzern 1986, S. 70–72, Abb. 8.

wirkte, gehörte zu den grossen Goldschmieden seiner Zeit.[13] Johann von Wil entstammte einer wohlhabenden Luzerner Patrizierfamilie, welche von Alters her Grund und Boden im Hergiswald besass und war der Sohn des damaligen Kirchenpflegers. Da Johann in München, der Heimatstadt seiner Ehefrau, lebte, erklärt sich die Auftragserteilung an einen dortigen statt einheimischen Goldschmied.

Haltung und Schrittstellung der Figur mit Stand- und Spielbein, das gegürtete Kleid, die Drapierung des Mantels und die Riefelung seines Futters, das nackte Kind mit dem Erdball und dem weit ausgestreckten rechten Arm, Mariens Kopfwendung und ihre offenen Haarlocken, die

Abb. 11
Walchwil, Pfarrkirche. Monstranzfigur der Muttergottes von Karl Martin Keiser, 1717.

auswärts gedrehte Zepterhand, die hohe Krone, schliesslich der Wolkensockel mit dem Engelskopf, die grosse Mondsichel und der Strahlenkranz – dies alles stimmt erstaunlich weitgehend mit den beiden Keiserschen Monstranzfiguren überein.

Das Werk in Hergiswald wird zwar nicht als wundertätiges Gnadenbild, aber doch immer als ein besonders schönes und kostbares Andachtsbild der Muttergottes verehrt. Deshalb liegt es nahe, dass Pfarrer Keiser, der Auftraggeber und sein Neffe, der Hersteller des Zuger Werks, die Hergiswalder Silbermaria kannten und in frommer Absicht und Zuneigung zum Vorbild nahmen.

Damit stehen die beiden Monstranzstatuetten in Zug und Walchwil in einer grossen Tradition. Denn Gottfried Lang orientierte sich seinerseits nicht, wie man bisher meinte[14], an der Marienstatue Hans Krumpers, die seit 1615/16 die Strassenfassade der Münchner Residenz beherrscht, sondern an der monumentalen bronzenen Marienfigur auf der fast zwölf Meter hohen Säule am Marienplatz in München, der «Patrona Bavariae» (Abb. 12). Konzipiert als herabblickende Hängefigur über dem nicht zustandegekommenen Grabmonument Herzog Wilhelms V. von Bayern (1548–1626), ist sie wahrscheinlich 1593 von Hubert Gerhard modelliert, vor 1606 gegossen und auf dem Hauptaltar der Frauenkirche aufgestellt worden, ehe sie 1638 zum Säulenmonument erhoben wurde. Gerhard, um 1550 in Amsterdam geboren und in Italien geschult, war, bis er 1620 in München starb, der führende Bronzebildner Süddeutschlands. Seine Marienstatue ist nicht nur kunstgeschichtlich ein Schlüsselwerk zwischen deutschem Spätmanierismus und Frühbarock, sondern auch religions- und staatspolitisch von hohem Rang. Sie spielte für die Wirkungsgeschichte des 17. Jahrhunderts und darüber hinaus eine ausserordentlich grosse Rolle, deren Ausmass erst jüngst erkannt wurde.[15]

Als Verkörperung eines idealen und populären, vom bayerischen Herrscherhaus ebenso wie vom Volk hochverehrten Marienbildes prägte sie die Darstellung der Muttergottes für Generationen von Künstlern. Nicht nur als Grossplastik, sondern erstaunlich oft in verkleinertem Mass und aus Silber wurde sie in verschiedensten Graden der Annäherung wiederholt. Lang selbst bediente sich ihres Vorbilds für den Silberguss der Muttergottes im Aufsatz seiner Monstranz von St. Jakob in Straubing (Abb. 15). Auch seitenverkehrte Varianten sind bekannt wie zum Beispiel die einander weitgehend gleichenden, selbständig auf Reliquiensockeln stehenden Silberfiguren in der geistlichen Schatzkammer Wien und im Dommuseum Salzburg (Abb. 14). Beide stammen von Augsburger Meistern. Das Werk in Salzburg von Johannes Lencker ist um 1610/20 entstanden, das in Wien wurde bereits 1608 von Jeremias Wildt hergestellt und ist damit

[13] Die mit Reliquien versehene Bildtafel (zugehörig ist ein zweites gleichgeartetes Stück) erinnert an die fürstlich prunkvollen kleinen Hausaltäre Augsburger Provenienz, die in mehreren Stücken die Schatzkammer der Residenz München besitzt, vgl. Regina Löwe, Die Augsburger Goldschmiedewerkstatt des Matthias Walbaum, München 1975 (Bayerisches Nationalmuseum, Forschungshefte 1). Gottfried Lang, der in Augsburg gelernt hatte, verwendete für die Rahmenarchitektur der Hergiswalder Maria zum Teil den gleichen augsburgischen Silberbeschlag. Über Gottfried Lang gibt es meines Wissens bis heute keine zusammenfassende Untersuchung. Angaben über einige seiner besten Werke sowie zu älterer Literatur finden sich bei Monika Bachtler, Goldschmiedearbeiten im Auftrag Herzog Maximilians I. von Bayern, in: Wittelsbach und Bayern. Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1657 (Ausstellungskatalog), Bd. II/1, München 1980, S. 323–329.

[14] Horat (wie Anm. 12) und Fischer (wie Anm. 12).

[15] Gerhard P. Woeckel, Pietas Bavarica, Weissenhorn 1992, S. 52–98 mit reicher Bebilderung. – Dorothea Diemer, Quellen und Untersuchungen zum Stiftergrab Herzog Wilhelms V. von Bayern und der Renata von Lothringen in der Münchner Michaelskirche, in: Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München/Zürich 1980, S. 7–82.

Abb. 12 ◁
München, Marienplatz. Bronzestatue der Patrona Bavariae auf der Mariensäule von Hubert Gerhard, 1593/1606.

Abb. 13 ▷
Hergiswald, Wallfahrtskirche. Silberne Muttergottestafel, Patrona Lucernae von Gottfried Lang, München 1627.

Abb. 14 ◁
Salzburg, Domschatz. Silberne Muttergottes nach der Patrona Bavariae von Johannes Lencker, Augsburg 1610/20.

Abb. 15 ▷
Straubing, St. Jakob. Muttergottesstatuette nach der Patrona Bavariae im Aufsatz einer Monstranz von Gottfried Lang, 1617/32.

die bisher früheste bekannte Nachbildung der Gerhardschen Bronze.[16]

In diesen Umkreis gehört auch das Hergiswalder Stück, welches die seitenverkehrte Version übernimmt. Wie bei den meisten Nachbildungen ist die Zepterhand Mariens etwas gesenkt und der unterhalb der rechten Hüfte auffallend tief verlaufende Mantelbogen weiter nach oben verlegt. Die Goldschmiede reduzierten damit die ostentative Armpose und das manierierte Gewandmotiv des Urbilds. Ein gewichtiger Grund dafür liegt im verschiedenen Blickwinkel, auf den die jeweilige Komposition abgestimmt ist: Gerhards überlebensgrosse Bronzestatue rechnete von Anfang an mit einer erhöhten Aufstellung und einer steilen Ansicht von unten. Die Grösse der genannten kabinettstückartigen Silberwerke bewegt sich hingegen zwischen 40 und 70 cm und ist für die Betrachtung auf Augenhöhe gedacht. Dies gilt auch für unsere beiden Zuger Werke. Nur stilistisch sind sie in ihrer barocken Fülle sichtlich jünger als die Maria in Hergiswald, die in der dichten feinen Liniengraphik der flachen Gewandfaltung an die Kunst der Gotik erinnert und damit stilgeschichtlich scheinbar sogar älter wirkt als ihr Vorbild.[17]

ger Differenz und deren Aufbau denen der Silberstatuetten sozusagen völlig gleicht (Abb. 2). Mit grösster Wahrscheinlichkeit handelt es sich hier um das Modell, wofür vor allem auch die Übereinstimmung kleiner charakteristischer Merkmale spricht: Der mit Stirnband und einem im Nacken herabfallenden Tuch aufgebundene Haarkranz Mariens, der Mantelumschlag über dem linken Arm, die sehr flache rechte Hand mit dem abgespreizten Daumen, das hochgezogene rechte Beinchen des Kindes, die v-förmige Falte oberhalb von Marias linkem Knie, die auffallende Schrägstellung ihres Standbeins und der weit zurückgesetzte linke Fuss, die keck unter einem Bogen des Kleidersaums hervortretende rechte Schuhspitze. Die Abweichungen beim Silberwerk – zum Beispiel die geringere Kopfneigung und die abgewinkelte Handhaltung links, der vorn längere Mantel oder die Zufügung weiterer Engelsköpfe im Wolkenfuss – sind durch den Herstellungsprozess und den Vorgang der Montage sowie die schmuckhafte und differenziertere Oberflächengestaltung im Goldschmiedehandwerk leicht erklärbar (Abb. 16).

Aufschlussreich für das Verhältnis zwischen Bildhauermodell und Goldschmiedeausführung, oder anders gesagt, für die gestalterischen Möglichkeiten des Gold-

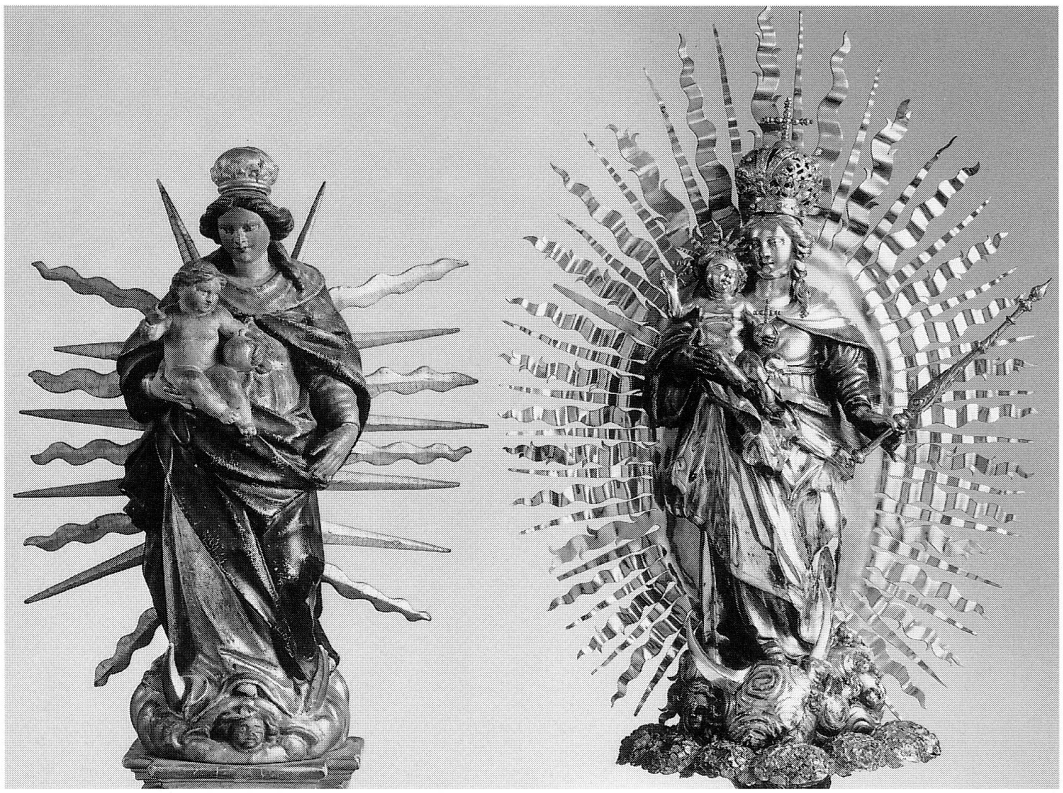


Abb. 16
Zug. Links mutmassliches Holzmodell, wohl von Johann Baptist Wickart, im Pfarrhof St. Michael. Rechts Silberausführung von Karl Martin Keiser 1698, in St. Oswald. Massgleiche Aufnahme.

Das Holzmodell aus der Werkstatt Wickart

Nach dem Rückblick auf Tradition und Ursprung der Zuger und Walchwiler Monstranzfiguren, werfen wir nun einen Blick auf den individuellen Stil, das heisst, auf den Bildhauer, der das zur Herstellung notwendige Modell geschnitzt hat.

Im Pfarrhof St.Michael in Zug befindet sich eine kleine hölzerne Muttergottes, deren Höhe mit geringfügi-

[16] Zur Monstranz von Lang siehe Achim Hubel, Goldschmiedearbeiten aus St. Jakob (Ausstellungskatalog), Straubing 1989, Nr. 47. – Zu den Marienfiguren von Johannes I Lencker (Meister um 1602 bis 1637) und Jeremias I Wildt (Meister von 1575 bis 1608) siehe Helmut Seling, Die Kunst der Augsburger Goldschmied 1529–1868, München 1980, Nr. 1157i und Abb. 15 (Salzburg); Nr. 891b sowie Gerhard P. Woeckel, Pietas Bavarica, Weissenhorn 1992, S. 85f., Abb. 50 (Wien).

[17] Die Ausstrahlung der Gerhardschen Muttergottes ist zum Beispiel auch im Kanton Luzern fassbar, wie die gemalte Strahlenkranzmaria auf der Altarpredella der Brüederenkapelle in Entlebuch belegt, siehe Fischer (wie Anm. 12), Kat. Nr. 83 mit Abb.

schmieds, ist das Gefalte unterhalb der Kinderbeinchen, das nur das Silber-, aber nicht das Holzwerk vorweist: Erst bei genauem Hinsehen gibt es sich zu erkennen als der nicht seitlich herabfallende, sondern wieder nach vorn geführte Zipfel des hochgezogenen Mantels. Der Goldschmied fügte dieses Motiv von sich aus bei, um die vergrösserte Mantelfläche über dem Standbein kompositorisch zu beleben, was ihm mehr (in St. Oswald) oder weniger (in Walchwil) gelungen ist. Vielleicht regte ihn das motivisch verwandte Schurztüchlein des Hergiswalder Vorbilds dazu an (Abb. 13).

Die bunte Farbfassung des Holzwerks ist jüngeren Datums (Abb. 2). Der durchschimmernde silberne Lüster darunter könnte aber Teil der originalen Fassung gewesen sein und die projektierte Silberausführung fingieren oder imitieren. Es gibt analoge Beispiele, wenn wie etwa im Vertrag für den silbernen Sebastian von St. Peter zu Neuburg an der Donau 1714 festgeschrieben wird, der Bildhauer solle das «gemachte Modell oder hölzerne statuam in gutem Silber fassen».

Abb. 17
Walchwil, Pfarrkirche. Silberne Muttergottes von Karl Martin Keiser, 1717.

Das Zuger Holzbildwerk und mutmassliche Modell besitzt trotz der oben erwähnten konzeptionellen Orientierung an der Silberfigur von Hergiswald unverkennbar alle typischen Stilmerkmale der Werkstatt Wickart: Die kräftigen, untersetzten Körperproportionen, die unpathetische Behäbigkeit und die runden Gesichter mit dem Doppelkinn; der üppig gewundene Haarkranz Mariens, aus dem dicke Locken herabfallen und der das volle Gesicht zusätzlich verbreitert; die Vorliebe für das weit zurückgesetzte Spielbein; der geschmeidig, bewegt und zum Teil umgefaltet über die Füsse gleitende Gewandsaum; die ausladend breit über den Unterkörper gelegte Mantelbahn; das prätenziöse Abwinkeln der zepterhaltenden Hand; das pummelige Kind mit den ausgeprägten Brust- und Bauchfalten; und schliesslich der Wolkensockel, in welchen pausbäckige Engelsköpfe und grosse Mondsicheln eingebettet sind.

Solche Muttergottesgruppen der über Jahrzehnte im Stil gleichbleibenden Werkstatt Wickart gibt es beispielsweise im Museum in der Burg Zug, in Neuheim, zweimal in Risch als Schreinfigürchen auf dem linken Seitenaltar sowie als grössere Büste ohne feste Aufstellung und in Form weiterer schöner Halbfiguren in Oberwil AG und Baar.

Über das werkstatteigene Repertoire an Stilmotivik hinaus zeigt interessanterweise die sogenannte Rosenkranzmadonna von St. Jakob in Cham bis ins einzelne

Abb. 18
Cham, St. Jakob. Rosenkranzmadonna aus der Wickartwerkstatt. Höhe mit Sockel 67 Zentimeter.

Abb. 19
Zug, St. Oswald. Monstranzfigur des hl. Joseph von Hans Georg Ohnsorg, 1705.

auch denselben figürlichen Aufbau wie unsere Modellplastik, ist jedoch um fast das Doppelte grösser und wurde offensichtlich von anderer Hand geschnitzt (Abb. 18). Dies führt wieder einmal direkt vor Augen, wie Werkstätten funktionieren, in denen mehrere Künstler arbeiten und mustergültige Werke zum «Angebot» bereitgehalten werden, um sie dann je nach Bedarf und Wünschen der Kundschaft in unterschiedlichen Grössen anzufertigen. Nach derselben Praxis kamen im Prinzip auch die Dubletten der Monstranzfiguren zustande.

Der Schnitzer des Modellfigürchens dürfte der produktivste und namhafteste der Familienwerkstatt gewesen sein: Johann Baptist Wickart (1635–1705). Nachweislich hat er mit Goldschmieden zusammengearbeitet.[18]

Die selbständigen figürlichen Werke Goldschmied Keisers hingegen beschränken sich auf die beiden Monstranzstatuetten. Seine eigentliche Hinterlassenschaft ist kirchliches Gebrauchsgerät.[19] Im Treiben von Statuen war er also nicht geübt. Um so erstaunlicher ist die künstlerische Ausdruckskraft und die plastisch-räumliche Qualität, die er dem Modell abgewinnt und die besonders bei der Maria in St. Oswald zur Geltung kommen. So haben Keiser und Wickart gemeinsam das Vorbild der feingliedrigen, anmutigen und nach ihrer Herkunft sowie der Schreinarchitektur höfisch geprägten Hergiswalder Maria umverwandelt und ein barockes fülliges, wenngleich nicht weniger kostbares Andachtsbild ländlicher Frömmigkeit geschaffen.

Die Josephstatuette in Zug

Der die Marienstatuette in St. Oswald zu einem Paar ergänzende Joseph ist 1705 datiert (Abb. 19).[20] Vorn am Stehrand des Fusses befinden sich die Silberstempel, nämlich die Zuger Beschau und die Initialen HGO im Dreipass (Abb. 10). Dieses Werk stammt also nicht von Keiser, sondern von seinem Zeitgenossen Hans Georg Ohnsorg.[21] Mit Opferstock- und andern Spendengeldern

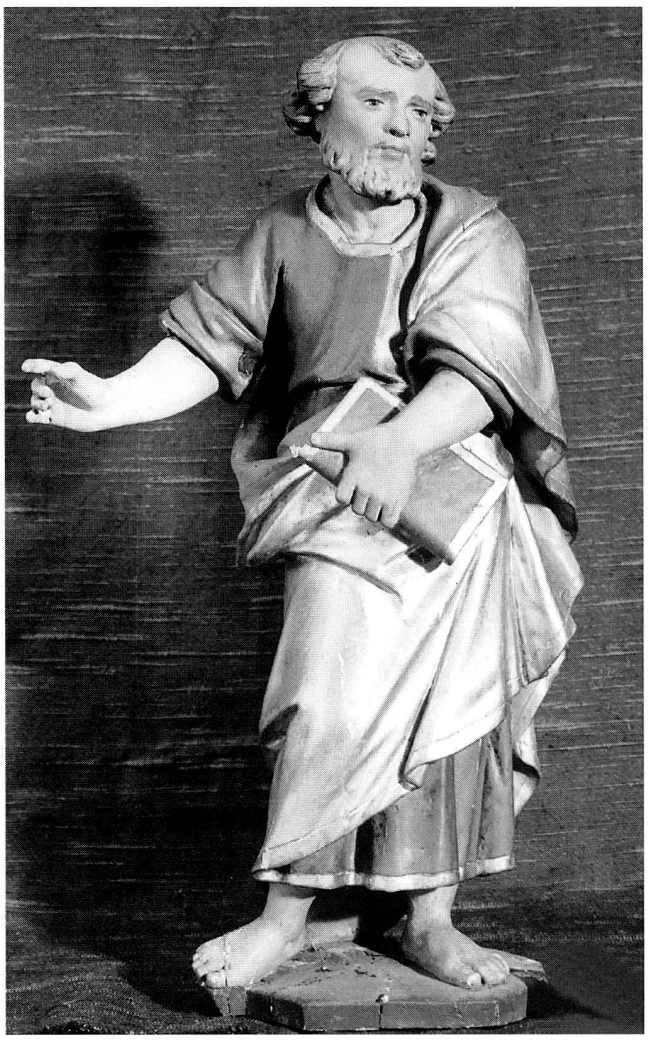
[18] Die Hände der einzelnen Familienmitglieder sind nicht immer klar unterscheidbar, mit Johann Baptist werden die meisten teils durch Textquellen gesicherten, teils zugeschriebenen Werke in Verbindung gebracht. Siehe Georg Germann, Die Wickart. Barockbildhauer von Zug, in: Unsere Heimat, Jahresschrift der historischen Gesellschaft Freiamt 39, 1965. – Josef Grünenfelder, Silbermadonna zu St. Oswald, in: Vaterland 4. 11. 1975 (Nr. 256), S. 12.

[19] Siehe Anm. 3 und Kaiser (wie Anm. 1), S. 80–95. Spätere Publikationen (vor allem die KDM der an Zug grenzenden Kantone) verzeichnen weitere Geräte.

[20] Gesamthöhe 61,4 cm, Höhe der Statuette (Fuss bis Scheitel) ca. 30,5 cm. Siehe Kaiser (wie Anm. 1), S.64f. und KDM ZG 2, S. 282.

[21] Kaiser (wie Anm. 1), S. 62–76.

Abb. 20
Baar, Pfarrkirche. Hölzerne Apostelstatuette, hl. Paulus [?]. Vermutlich von Johann Baptist Wickart, 2. Hälfte 17. Jahrhundert.



liess man es sieben Jahre nach der Muttergottes als ihr Gegenstück erstellen. Auf dem Schriftband des Standfusses steht: «17. Gemacht Aus Maria Hilf / Opfer Vnd Opferstokh Vnd Stür / Anderen Guthertzigen Leüthen. 05». Unter dem geschwungenen Band befindet sich ein blütenumkränztes, aufmontiertes Relief der Mariahilf (Abb. 22). Diese Büste der vom Kind liebkosten Mutter geht auf das Innsbrucker Gnadenbild zurück, das vermutlich vom älteren Lukas Cranach um 1537 gemalt worden ist. Die Treibarbeit, von hervorragender Qualität, ist zusammen mit der Inschrift am Fuss ein Zeichen der um 1700 lebhaft und populär werdenden Mariahilf-Verehrung in Zug.[22] Ein weiteres derartiges Medaillon, keine Dublette und etwas kleiner, aber künstlerisch auf demselben Niveau, fügte Hans Georg Ohnsorg auch seinem prächtigen, etwa gleichzeitigen Landtwingkelch des Oswaldschatzes zu. Bereits 1703 hatte sich derselbe Ohnsorg mit dem stattlichen und üppig geschmückten Kelch Pfarrer Jakob Anton Brandenbergs als hervorragender Goldschmied ausgewiesen.[23] Dass man ihn und nicht Keiser mit der Josephstatuette beauftragte, lag also durchaus auf der Hand.

Figurenpaare aus Edelmetall, die Joseph und Maria darstellen, gehören zum Bestand vieler kirchlicher Schatzkammern. Wie in St. Oswald, wurde oft zu einer bereits vorhandenen Muttergottes ein Joseph dazugestiftet und von einem andern Goldschmied erstellt. Schöne Paare besitzen namentlich die Hofkirche Luzern, aber auch kleinere Orte wie das luzernische Sursee und Hitzkirch sowie das solothurnische Oberdorf.

Die Zuger Josephsfigur gleicht in ihrer ganzen Anlage der Maria, was bei den Paaren keineswegs immer der Fall ist: Der Nährvater Jesu hält das Kind im Arm und ein Zepter in der Hand, steht auf dem monstranzartigen Sockel mit Wolken zu Füssen und wird von einer ebenfalls dreiflammigen vergoldeten Mandorla umstrahlt. Das Stück ist ein wenig grösser als die Maria. Die Pässe am Sockelfuss bilden rings um das Mariahilfbild sieben, die Standplatte zehn grosse prächtige Blüten, jede von der anderen verschieden (Abb. 21). An ihren langen Staubfäden erkennt man sie als Lilien, dem Attribut Josephs. Die lanzettförmigen Blätter an den Stielen samt weiterer kleiner Blüten umwinden in Spiralen den Schaft von oben nach unten. Das Zepter ist ebenfalls ein Lilienstengel, oben, winzig klein aufgesetzt, die Taube des heiligen Geistes.

Der Figur des Joseph liegt ein schlichtes, relativ konventionelles Modell zugrunde. Es stammte, obwohl bisher nicht bekannt, wahrscheinlich auch aus der Werkstatt Wickart. Zum Vergleich gegenüberstellen lässt sich zum Beispiel die 48 cm hohe, wahrscheinlich den hl. Paulus darstellende Holzstatuette, die in der oberen Sakristei der Pfarrkirche Baar verwahrt ist (Abb. 20).[24] Die untersetzte kräftige Gestalt in einfach organisierter Körperhaltung und Gewanddrapierung, ohne jedes Raffinement in der Disposition (das Attribut in der ausgestreckten rechten Hand ist verloren) wird zurecht der Werkstatt Wickart zugeschrieben. Die Silberstatuette zeigt motivisch und stilistisch denselben handschriftlichen Duktus. Die manuellen Fähigkeiten des Goldschmieds kommen mehr in der unerhört gekonnten Treibarbeit der Blumen am Sockel als in der Figur selbst zum Ausdruck (Abb. 21). Das etwas ungelenke und disproportionierte Kind, dem der scheinbar um Josephs Hals gelegte rechte Arm de facto fehlt, wurde von Ohnsorg vermutlich ohne Modell, sozusagen freihändig, getrieben.

Abb. 22
Zug, St. Oswald. Mariahilf-Medaillon am Fuss der silbernen Josephstatuette, 1705.

[22] Mathilde Tobler, «Wahre Abbildung». Marianische Gnadenbildkopien in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz, in: Gfr. 144, 1991, S. 254–355, besonders S. 270-274.

[23] Beide Kelche vermerkt bei Kaiser (wie Anm. 1), S. 73f. Brandenberg war, wie sein Bruder im Amt Johann Martin Keiser, ein Marienverehrer, denn auch er liess sich mit einer Marienstatuette (allerdings nicht aus Silber, sondern farbig gefasstem Holz) porträtieren, siehe Anm. 7.

[24] Zug Denkmalpflege, Kunstdenkmälerinventarisation, Kartei «Bewegliches Kulturgut, kath. Kirchgemeinde Baar, Nr. 112».

Abb. 21
Zug, St. Oswald. Lilien am Sockel der silbernen Josephstatuette, 1705.

Die Marienstatuetten in Küssnacht am Rigi und Risch

Die beiden Werke in Küssnacht (Abb. 23)[25] und Risch (Abb. 24)[26] sind zwillingsgleich, schliessen sich jedoch nur in ihren Postamenten, nicht in ihren plastischen Figuren den Stücken von Zug und Walchwil an. Auch ihre Grössen stimmen, mit einem knappen Zentimeter Differenz, so gut wie überein. Das Figürchen in Küssnacht trägt vorn am Stehrand die gleichen Stempel wie der Zuger Joseph, es wurde also auch von Hans Georg Ohnsorg hergestellt (vgl. Abb. 10). Auch der Zwilling in Risch ist von ihm, verlor jedoch seine Stempelung bei der jüngsten Restaurierung. Die Inventarisation der Zuger Denkmalpflege notierte sie noch im Jahr 1978 als vorhanden. Die Küssnachter Maria besitzt keinen Hinweis auf den Stifter, die in Risch trägt ein eventuell dem Schwyzer Geschlecht Stadler zuzuweisendes Wappen, in gewohnter Art aus dem vorderen Buckel des Standfusses herausgetrieben (Abb. 8).[27] Weder hier noch dort existieren Pfarrakten, die genauere Auskunft über die Schenkungen geben könnten.

Um die Rosen am Sockelfuss liegt dichtes Gezweig, das auch den Schaft umrankt. Im Unterschied zum keiserschen Paar besteht es aus Akanthus-, statt Rosenblättern. Den oberen Sockelring bilden nicht zehn, sondern zwölf Rosen. In Risch ist der ornamentale Dekor kleinteilig und

[25] Gesamthöhe 58,2 cm, Höhe der Statuette (Fuss bis zum abgebrochenen Kronenkreuz) 29,5 cm. Kaiser (wie Anm. l), S. 63 – Linus Birchler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. Bd. 2: Gersau, Küssnacht und Schwyz, Basel 1930, S. 61f. – Kunstführer durch die Schweiz, Bd. 1, 6. Aufl., Zabern 1975, S. 586 (mit falscher Datierung «vor 1699»).

[26] Gesamthöhe 57,4 cm, Höhe der Statuette (linke Fusssohle bis Kronenkreuz) 31 cm. Kaiser (wie Anm. 1), S. 63. – KDM ZG 1, S. 313. – Josef Grünenfelder/Richard Hediger, Pfarrkirche St. Verena in Risch ZG, Bern 1984 (Schweizerische Kunstführer), S. 22 (erwähnt).

[27] Stehende Spitzhacke zwischen zwei Sternen über Halbmond und Dreiberg. Es handelt sich aus zeitlichen Gründen mit Sicherheit nicht um das Wappen (Pfarrer Johann Martin) Keisers wie Linus Birchler in den KDM ZG 1 notiert. Obwohl variant, kommt das Wappenbild dem des Schwyzer Geschlechts Stadler am nächsten. Beziehungen zu Risch sind durch zwei Obervögte namens Stadler für 1560/61 und 1765, belegt, siehe Albert Iten/Wilhelm J. Meyer/Ernst Zumbach, Wappenbuch des Kantons Zug, Zug 1942, Nr. 314 und Iten/Zumbach (wie Anm. 11), S. 162. Stifter der Monstranzfigur könnte also ein Mitglied dieser Familie sein.

Abb. 23
Küssnacht am Rigi, Pfarrkirche. Monstranzfigur der Muttergottes, Maria vom Siege, von Hans Georg Ohnsorg, nach 1707.

Abb. 24
Risch, Pfarrkirche. Monstranzfigur der Muttergottes, Maria vom Siege, von Hans Georg Ohnsorg, nach 1707. Aufnahme 1978, vor der Restaurierung.

füllt den Grund, in Küssnacht besteht er aus grösseren Einzelformen und lässt mehr Zwischenraum frei. Ohnsorg ordnet die dreiteiligen, mit Rispen und abgerundeten Rändern versehenen Blätter der Rosenblüten in gleichmässigen konzentrischen Ringen an, während sie Keiser scharfgratig wellt und freier verteilt (Abb. 28 und 29). Trotz dieser Varianten im Detail orientieren sich die Postamente in Risch und Küssnacht aber ohne Frage an dem Zuger Stück, ja, kopieren es weitgehend.

Für die Plastik selbst trifft das nun keineswegs zu. Die Frauengestalten sind nicht wie bei Keiser untersetzt, sondern schlank, weniger fest auf den Füssen stehend und differenzierter bewegt. Aus dem handfesten Charaktertyp wurde eine Jungfrau von feinerer Wesensart, die breiten runden und ernsten Gesichter dort sind hier ovale, lächelnde Antlitze mit geschmeidig herabfallendem, oder beim Kind durch die heftige Bewegung zur Seite wehendem Haar (Abb. 32). Das Marienköpfchen in Küssnacht strahlt ausserordentlichen Charme aus (Abb. 30), und man ist geneigt, darin einen künstlerischen Qualitätsunterschied zu sehen. Das lange Kleid fällt in lockerer Natürlichkeit herab und erhält durch meisterhaft gehandhabte Punzierung eine weiche stoffliche Textur, die zur geglätteten Fussspitze und hochglanzpolierten, vergoldeten Mondsichel einen deutlichen Kontrast schafft (Abb. 35). Die Gruppe steht nicht auf Wolken, sondern, aussagekräftig, auf einer halben und abgeflachten, von der Paradiesschlange umwundenen Erdkugel. Mit Vehemenz sticht das Christuskind die Spitze einer langen Kreuzlanze in den Kopf des Untiers – ein Zeichen der Überwindung des Bösen auf der Welt (Abb. 37 und 38). Dieser Typus, genannt «Maria vom Siege», ist gegenreformatorischen Ursprungs und eine bildliche Übertragung von 1. Moses 3,15: «Er wird dir den Kopf zertreten».[28] Im Sinne des 17. Jahrhunderts erweitert er nochmals die Ikonographie der Mariendarstellung. Zu den Attributen gehören nicht nur wie in Zug und Walchwil Mondsichel, Krone, Zepter und Sonnenkranz – aus Platzgründen fehlen hier die untersten Strahlen (Abb. 26) –, sondern zusätzlich der königliche Hermelin. Er liegt als Pelzumhang über den Schultern. Auch der Mantelüberwurf ist durch reiches ziseliertes Rankenwerk von fürstlichem Adel (vgl. Abb. 39).

Differenzen der Figuren Ohnsorgs untereinander bestehen in bezug auf die Positionierung des Kindes, das in Küssnacht seitlicher und in Risch weiter vorn am Körper Mariens angeschraubt ist. Zudem variiert der Faltenfall ein wenig, und in Risch weht der angesetzte Zipfel eines Kopftuchs im Nacken Marias zur Seite. In Küssnacht hält sie rechts an einem Kettchen das gegossene und vergoldete Medaillon einer Maria lactans, bei der es sich um ein älteres ehemaliges Schmuckstück, vermutlich eine Weihgabe, handelt.

Abb. 25
Walchwil, Pfarrkirche. Rückseite der Monstranzstatuette von Karl Martin Keiser, 1717.

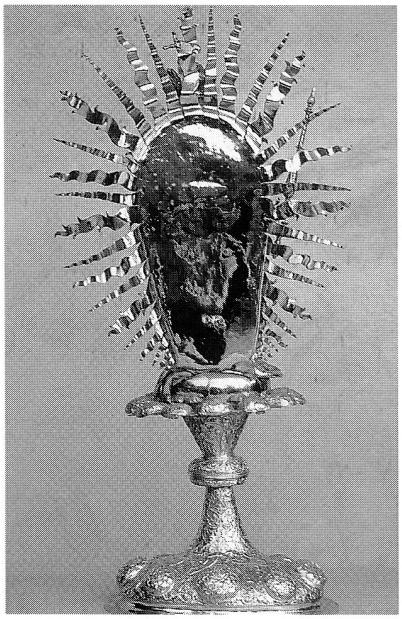


Abb. 26
Risch, Pfarrkirche. Rückseite der Monstranzstatuette von Hans Georg Ohnsorg, nach 1707.

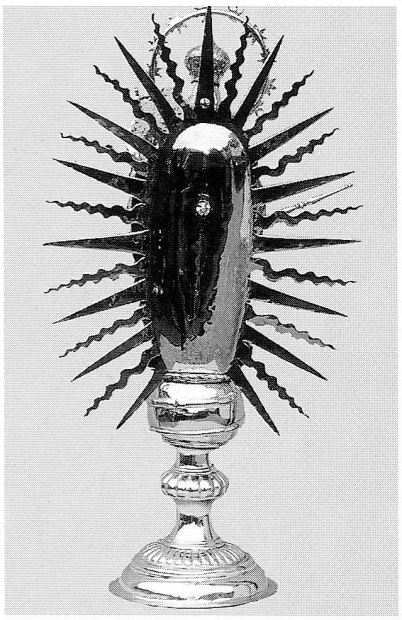


Abb. 27
Arth, Pfarrkirche. Rückseite der Monstranzstatuette, nach 1707.

[28] «Inimicitias ponam inter te et mulierem, et semen tuum et semen illius: ipse (statt ipsa) conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo eius – Und ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe, und zwischen deinem Samen und ihren Samen. Derselbe soll dir den Kopf zertreten und du wirst ihn in die Ferse stechen» (Vulgata Genesis 3,15 und Übersetzung nach Luther). Die Maria de Victoria-Gruppe symbolisiert die Gestalt der Maria Immakulata als Überwinderin der Häresie. Siehe Gerhard P. Woeckel, Ein unbekannter Bronzeguss des baierischen Hofbildhauers Wilhelm de Groff in Münchner Privatbesitz, sein Gegenstück in Berlin, und ihre gemeinsame Maria vom Siege-Darstellung, in: Das Münster 12, 1959, S. 155. Zur Ikonographie der Immakulata siehe auch Ernst Guldan, Eva und Maria, Köln 1966, S. 105ff.

Die Silberstatue der Marianischen Kongregation in Luzern

Auf der Suche nach der Orientierung und Vorlage Ohnsorgs wird man in unmittelbarer Nachbarschaft und direkt fündig. Seit 1707 besass die von den Jesuiten begründete Grosse Lateinische Kongregation in Luzern eine lebensgrosse, mit Sockel und Erdkugel sogar zirka 2,40 m hohe Silberstatue der Muttergottes in Form einer

Maria vom Siege (Abb. 37).[29] Diese nun ist das genaue Vorbild für Ohnsorgs Statuetten gewesen. Da das schwere Silberwerk, erstrangig unter seinesgleichen, im Zuge der Aufhebung des Jesuitenordens und der napoleonischen Umwälzungen 1798 eingeschmolzen wurde, stehen heute als Vergleich nur noch seine graphischen Wiedergaben oder figürlichen Wiederholungen zur Verfügung. Diese freilich sind zahlreich und vielfältig. Unsere silbernen Kleinplastiken bilden unter ihnen künstlerisch und wegen ihrer noch zu besprechenden Verwendung, eine bemerkenswerte Gruppe.[30]

Verblüffend ist die Genauigkeit, mit der Ohnsorg die monumentale Figur ins Kleine übersetzt (Abb. 38). Nur Details werden sinngemäss schlichter behandelt. Zum Beispiel macht er aus dem Hermelinfutter der Luzerner Statue den erwähnten Schulterbesatz, integriert das frei ums Zepter geschlungene Blumengewinde als Blattranke in den Stab selbst, vereinfacht den Faltenfall und verzichtet auf den Steinbesatz am Saum des prächtigen, weit und üppig schwingenden Pluviale oder reduziert die volle Erdkugel zu einer Halbkugel. Beachtenswert ist die handwerklich-gestaltende Leistung des Zuger Goldschmieds, mit der er den gleichen anmutigen Charakter der Mutter und Kind-Gruppe auf seine Monstranzfigürchen übertrug. Ob ihm und seinem Modell eine plastische Replik oder eine graphische Reproduktion, zum Beispiel in Art der

[29] Dora F. Rittmeyer, Geschichte der Luzerner Silber- und Goldschmiedekunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Luzern 1941 (Luzern, Geschichte und Kultur 3), S. 147, Taf. 84 (Beschriftung am unteren Rand fehlt). – Datierung 1707 und Höhenmass von 7½ Fuss (= ca. 2,40 m) sowie Augsburger Provenienz gesichert durch Chronogramm und Beschriftung auf einem Kupferstich von Karl Remshart (44,3 x 27,9 cm). Die gesamte Beschriftung lautet: «MatrI sVae sIne sorDe ConCeptae Magna LVCernensIs soDaLItas [=1707]» (die Grosse Luzerner Sodalität ihrer unbefleckt empfangenen Mutter), «Carolus Remshart sculp:», «Fieri ex argento curavit Augustae Vindelicorum, cujus longitudo septem pedes et dimidius» (liess man aus Silber in Augsburg machen, deren Höhe 7 und ein halber Fuss). Exemplare in der Sakristei der Jesuitenkirche und in der Zentralbibliothek Luzern.

[30] Hering-Mitgau (wie Anm. 10), S. 292f. – Tobler (wie Anm. 22), S. 365f., Abb. 220. – Veröffentlichung der Geschichte der Luzerner Kongregationsfigur in Vorbereitung.

Abb. 28
Zug, St. Oswald. Rosen am Sockelfuss der Muttergottes von Karl Martin Keiser, 1698.

Abb. 29
Küssnacht am Rigi, Pfarrkirche. Rosen am Sockel der Muttergottes von Hans Georg Ohnsorg, nach 1707.

Abb. 30
Küssnacht am Rigi, Pfarrkirche. Marienkopf. Monstranzfigur von Hans Georg Ohnsorg, nach 1707.

Abb. 32
Küssnacht am Rigi, Pfarrkirche. Kopf des Jesuskindes. Monstranzfigur von Hans Georg Ohnsorg, nach 1707.

verbreiteten kleinen, zur Andacht dienenden Kupferstiche vorlag, ist hier von untergeordneter Bedeutung. Um das kunstgeschichtliche Umfeld zu skizzieren, soll an dieser Stelle nur noch eine kurze Bemerkung zur Herkunft der Luzerner Silbermaria folgen.

Die Figur ist Augsburger Herkunft. Sie entstand wahrscheinlich in der Werkstatt des Caspar Riss von Rissenfels, der von zirka 1661 bis 1712 Meister war.[31] Er schuf eine Reihe grosser Figuren, unter ihnen auch die silberne Madonna der Marianischen Sodalität in Bamberg aus dem Jahr 1696 (Abb. 40).[32] Diese hat nicht nur etwa dieselben Abmessungen wie die Luzerner Statue, sie steht ihr auch im Stil so nahe, dass für beide derselbe süddeutsche, wenn auch bisher nicht identifizierte Bildhauer das Modell geliefert haben dürfte. Die Qualität der Silber-

[31] Seling (wie Anm. 16), Nr. 1636.
[32] Höhe ohne Sockel 141 cm, Bamberg Diözesanmuseum, Leihgabe der Marianischen Sodalität. Siehe Renate Baumgärtel, Ausgewählte Kunstwerke aus dem Diözesanmuseum Bamberg, Bamberg 1992, S. 78. Ich danke Renate Baumgärtel für zahlreiche Auskünfte.

Abb. 31
Walchwil, Pfarrkirche. Rosen der Standplatte und Wolkensockel. Muttergottes von Karl Martin Keiser, 1717.

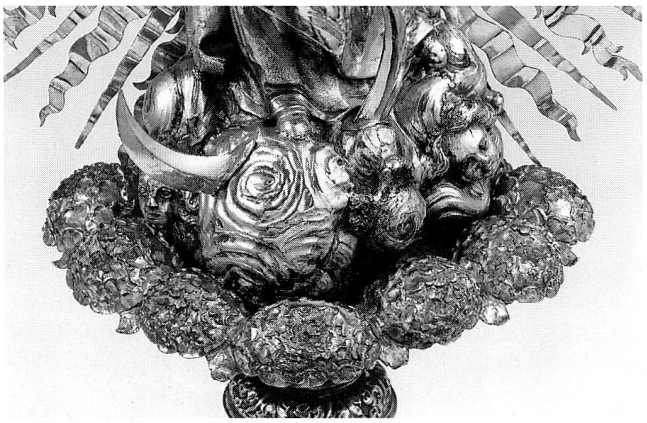


Abb. 33
Zug, St. Oswald. Rosen der Standplatte und Wolkensockel. Muttergottes von Karl Martin Keiser, 1698.

Abb. 34
Zug, St. Oswald. Detail. Monstranzfigur von Karl Martin Keiser, 1698.

werke spricht für hohe Meisterschaft beider Künstler, des Modellschnitzers sowie des Goldschmieds.

Die Entstehungszeit unserer beiden Statuetten in Küssnacht und Risch liegt also zwischen 1707, dem Datum des Luzerner Vorbilds und 1725, dem Todesjahr Ohnsorgs. Anlass der Stiftung in Küssnacht könnte die Weihe des Kirchenneubaus 1710 gewesen sein. Somit stehen auch diese beiden Monstranzfiguren in einer dem keiserschen Paar gleichrangigen Tradition, die weit über die lokalen Grenzen hinausführt.

Die Marienstatuette in Arth

Das Figürchen in Arth als kleinstes von allen, gibt weder durch Inschrift noch Stempel Auskunft über Stiftung und Goldschmied (Abb. 36).[33] Vermutlich gingen die Punzen wie anderes bei einer Reparatur verloren (die letzte Restaurierung fand Anfang der siebziger Jahre statt). Die Statuette weist im unteren Bereich umfangreiche Lötflicken auf, und Postament sowie Strahlen- und Sternenkränze wurden überarbeitet, beziehungsweise erneuert. Rundfuss, Schaft und Knauf sind glattpoliert und nur durch kräftige Profilierungen und die gleichmässigen Langbuckel zweier Ringe aus Pfeifenstäben gegliedert. Auf jeden weiteren Dekor wurde verzichtet. Die vergoldete, relativ grosse Erdkugel sitzt unvermittelt auf dem obersten Schaftstück auf. Die Abbildung im Kunstdenkmälerband von 1930 zeigt noch den organischen oberen Sockelabschluss in Form eines heute verschwundenen Tellers mit Perlrand, auf dem die Erdkugel ruht. Dieses fehlende Verbindungsglied ist ein optisch empfindlicher Mangel und sollte wieder ersetzt werden.

Obwohl die Figur ursprünglich wie die anderen Monstranzstatuetten auf einem Rosenpostament gestanden haben könnte, liesse sich der Sockel – oder sein Vorgänger, sollte der heutige teilweise oder ganz kopiert sein – formgeschichtlich durchaus gleichzeitig mit der kleinen Plastik datieren. Abgesehen vom barocken Charakter der Profilierung, wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts profanes und kirchliches Silbergerät gern wieder godroniert, das heisst, mit einem älteren Renaissanceornament, nämlich den umlaufenden geraden Zungen oder Pfeifen, dekoriert.

Die Marienfigur gleicht ikonographisch und im Aufbau den Stücken von Risch und Küssnacht. Dennoch weist sie eine ganze Reihe eigener Details auf: Der Erdball ist komplett und fast kugelrund. Der Schlangenleib umwindet ihn zweifach. Er wurde übrigens gänzlich aus der Kugel herausgetrieben und mit ihr gemeinsam vergoldet. Nur der Kopf des Untiers ist einzeln gegossen und anmontiert. Die an der Kugel befestigte Mondsichel besitzt ein Profilgesicht und umgreift mit ihren Spitzen einen blauen Stein (Glasfluss). Maria, auf einem schlichten Blattring stehend, ist streng frontal orientiert, als nehme sie an der aktiven Bewegung, die das Kind mit der Lanze vollführt, nicht teil. Dass die Speerspitze nicht in den Schlund der Schlange trifft, sondern daneben in die Erdkugel sticht und der Schaft unsinnigerweise an der rechten Hand Jesu vorbeiführt, statt in ihr zu liegen, ist

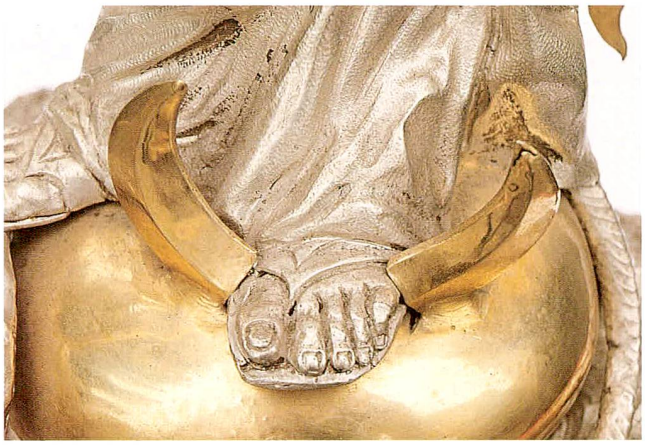


Abb. 35
Küssnacht am Rigi, Pfarrkirche. Fuss und Mondsichel. Monstranzfigur von Hans Georg Ohnsorg, nach 1707.

eine Unachtsamkeit der letzten Instandsetzung. Es wäre wünschenswert, auch diesen Fehler bei Gelegenheit zu korrigieren. Stand- und Spielbein unterscheiden sich deutlicher als in Risch und Küssnacht. Der Mantel ist länger, sein Faltenwurf rechts an der Kontur gewellt. Zusätz-

[33] Gesamthöhe 42 cm, Höhe der Statuette (Oberkante Standring / Kronenkreuz) 24,3 cm. – KDM SZ 2 (wie Anm. 25), S. 117, Abb. 71. – André Meyer, Die Pfarrkirche St. Georg und Zeno in Arth SZ, Bern 1986 (Schweizerische Kunstführer), S. 15 mit Abb.

lich wurden zwei Steine in Kastenfassungen, eine rote Gürtel- und eine grüne Mantelschliesse, beigefügt sowie eine Halskette und die auf die Apokalypse verweisende «Krone von 12 Sternen». Das Kind packt die Lanze ebenfalls mit (eigentlich) beiden Händen, jedoch umgekehrt: Links oben und rechts unten.

Dies alles ist zwar anders als bei den Statuetten Ohnsorgs, aber exakt bei der Luzerner Kongregationsstatue wiederzufinden. Nur den Stein am Gürtel und das Mondprofil weist Arth alleine auf. Wir haben es hier also nochmals mit einer Wiederholung desselben Urbilds zu tun, wenn auch in einer neuen Spielart. Doch soll nicht unerwähnt bleiben, dass im Vergleich mit den anderen vier Marienstatuetten die handwerkliche Qualität des Figürchens in Arth abfällt. Der Goldschmied verwendete zudem ein beträchtlich stärkeres Silberblech. Aus diesen Gründen möchte ich nicht wie Linus Birchler in den Kunstdenkmälern, die Statuette Ohnsorg zuschreiben und auch nicht unbedingt als «zugerisch» betrachten. Nach heutigem Wissen muss beides fraglich bleiben. Hingegen kann das kleine Werk jetzt genauer datiert werden, nämlich mit Sicherheit erst nach 1707, dem Entstehungsjahr des Luzerner Vorbildes.

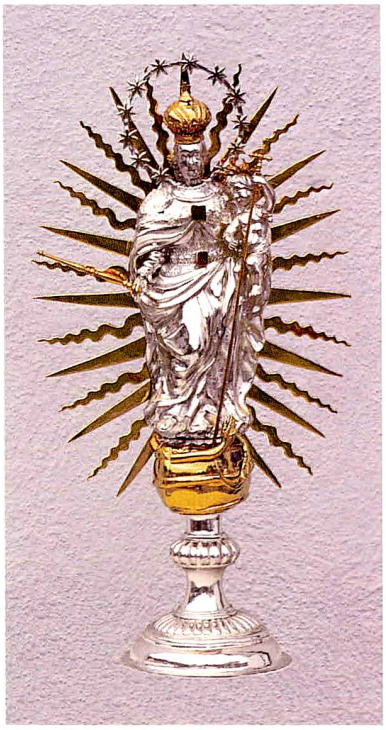


Abb. 36
Arth, Pfarrkirche. Monstranzfigur der Muttergottes, Maria vom Siege, nach der Luzerner Kongregationsfigur. Unbekannter Meister, nach 1707.

Prozessionsfiguren

Die hohen Postamente der Statuetten, deren Besonderheiten bereits ausführlich beschrieben wurden, lassen sich dank des hohen Schafts samt Knauf ausgezeichnet mit einer Hand halten (Abb. 5). Sie eignen sich ausgesprochen gut zum Zweck, die kleinen Andachtsbilder auf Prozessionen mitzutragen. Eine Notiz der Josephstatuette im Inventar des St. Oswaldschatzes von 1754 bestätigt diese Verwendung. Es heisst dort: «l Bildtnus Sti Josephi, so man auch in Händen tragt [...]».[34] Noch vor dreissig Jahren, erinnern sich ältere Leute, wurden an Fronleichnam ausser den verschiedenen grossen, auch die beiden kleinen Silberfiguren mitgeführt, wenn sich zuverlässige Träger fanden.[35] Es ist dieselbe Funktion, die auch eine Monstranz erfüllt, deren handlicher Schaftfuss, wie erwähnt, unsere Prozessionsfiguren nachbilden. Dieses liturgische Schaugerät zur Aufnahme der geweihten Hostie entstand im 13. Jahrhundert bei der Einführung der Fronleichnamsprozession in funktionell optimaler Form eigens zum Zweck, das heilige Sakrament bei der Messe und auf den Umgängen mit den Händen hochhalten und zur Verehrung und Segenserteilung vorzeigen zu können. Sein Zweck und Sinn steckt übrigens bereits in der Bezeichnung «Monstranz», die sich vom lateinischen Verb monstrare, nämlich zeigen, ableitet.

Normalerweise steht eine Silberfigur auf einem Sockel ohne Schaft. Der griffige Schaftsockel kommt zwar bei gotischen Ostensorien, den monstranzähnlichen Schaugefässen für Reliquienpartikel vor,[36] bei silbernen Kleinfiguren jedoch sehr selten. Die Stadtkirche Baden besitzt in vier Statuetten rare Beispiele, von denen die des hl. Jakobus für feierliche Expositionen auf einem hohen, 1512 datierten Monstranzfuss befestigt ist; dieses Figürchen wirkte dann samt seinem Ständer vorbildlich für die zwar noch gotisierenden, aber erst 1614 nachgebildeten Pendants einer Maria (Abb. 42), eines Salvators und eines hl. Johannes.[37] Für die Marienstatuette wurde, abgesehen vom erneuerten Knauf, ein spätgotischer Schaftsockel wiederverwendet. Zu den beiden anderen gehören analoge, ebenfalls gegen 1614 hergestellte Ständer.

Als rein nachmittelalterliche Monstranzfigur, entstanden zwischen 1605 und 1625, ist mir nur ein Silberwerk aus der Schatzkammer der Erzabtei St. Peter in Salzburg bekannt (Abb. 43).[38] Es handelt sich wieder um eine Muttergottes im Strahlenkranz auf mehrteiligem, unter anderem mit einer Kugel aus Bergkristall preziös verziertem Schaftsockel. Das Stück interessiert in diesem Zusammenhang aus mehreren Gründen, da auch diese Figur – ein Flachrelief – eine Wiederholung der Patrona Bavariae ist. Ausserdem wird sie zusätzlich zur Strahlensonne von

[34] Inventar 1754 in «varia documenta X», S. 89, PfA Zug. Zit. nach Kaiser (wie Anm. 1), S. 64. Dass auch die Marienstatuette in St. Oswald für Prozessionen diente, vermutet schon Dommann (wie Anm. 8), S. 390.

[35] Freundliche Auskunft von Altmesmer Alois Renner.

[36] Schöne Beispiele sind zwei Ostensorien aus dem Basler Münsterschatz: Die Dorotheen-Monstranz, 1425/50, heute im Historischen Museum Basel (Rudolf F. Burckhardt, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Bd. 2: Der Basler Münsterschatz, Basel 1933, S. 194 mit Abb.) und die Agnus Dei-Monstranz, 1460, heute im Kunstgewerbemuseum Berlin (Spätgotik am Oberrhein (Ausstellungskatalog), Karlsruhe 1970, Nr. 199 mit Abb.).

[37] Zum Jakobus siehe Ausstellungskatalog Karlsruhe 1970 (wie Anm. 36), Nr. 222, Abb. 202. – Zu allen vier Statuetten von 1614 siehe Peter Hoegger, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau. Bd. 6: Der Bezirk Baden I., Basel 1976, S. 135–138, Abb. 118–121 sowie Gold und Silber aus Konstanz (Ausstellungskatalog), Konstanz 1985, Nr. 26–29 mit Abb.

[38] Gesamthöhe 53 cm, ganz vergoldet, Stifterwappen nicht aufgelöst, Salzburger Beschau und Meistermarke; Rosenkranz vergoldetes Kupfer, möglicherweise etwas später zugefügt. Für Auskünfte und Neuaufnahmen danke ich Adolf Hahnl, Stiftsbibliothekar der Erzabtei St. Peter. Siehe Hans Tietze, Österreichische Kunsttopographie XII, Wien 1913, S. 62f., Fig. 92. – Die Nachbildung der Patrona Bavariae wurde für die Verwendung als «Zubehör» einzeln aus Augsburg bezogen. Man begegnet diesem Stück in verschiedenen Ausführungen an Altar- und Vortragekreuzen der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

einer Rosenkranzkette umschlossen, worauf ich im nächsten Abschnitt zurückkomme. Zurecht bezeichnet man das Stück als «Madonnenostensorium». Der Expositionscharakter beherrscht das kleine Kultwerk, dessen Marienbild selbst kaum mehr als ein Drittel an Höhe des Gesamtaufbaus einnimmt.

Abb. 37
Darstellung der eingeschmolzenen Silberstatue der Marianischen Kongregation Luzern. Caspar Riss [?], Augsburg 1707. Kupferstich von Carl Remshart. Zentralbibliothek Luzern.

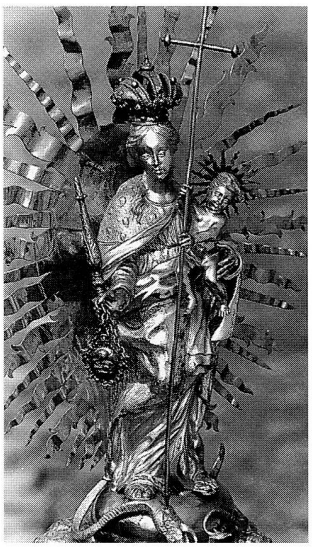


Abb. 38
Küssnacht am Rigi, Pfarrkirche. Statuette nach der Luzerner Kongregationsfigur von Hans Georg Ohnsorg, nach 1707.

Die Werke in Baden und Salzburg sind Ausnahmen. Das Nachmittelalter kennt für Silberfiguren derlei, zur praktischen Handhabung geeignete, Sockelgestaltungen eigentlich nicht. Um so mehr fordert die Zuger Gruppe auf, ihrer Rolle im religiösen Leben nachzugehen.

In der umzugs- und prunkfreudigen Barockzeit nehmen die kirchlichen Prozessionen eine Vorrangstellung ein, bei denen vorzugsweise gerade die grossen silbernen Reliquiare und Andachtsfiguren aus den Schatzkammern geholt und mitgeführt wurden. Auf Traggestellen (Bahre) mit Baldachinen (Traghimmel) befestigt[39] und von vier Trägern geschultert, erscheinen sie, gut sichtbar, wie schwebend über dem Menschenzug. Der bei Sonnenlicht blendend funkelnde Silberglanz hebt sie über alles hinaus. In Beschreibungen und auf bildlichen Darstellungen kirchlicher Umzüge sind sie neben vielen anderen Requisiten oft erwähnt und wiedergegeben: 1659 wurden in Einsiedeln bei den Festlichkeiten anlässlich der Translation des hl. Placidus insgesamt vier «silberne Bilder der allerseligsten Jungfrau Maria» mitgenommen[40] und auf einem Grisaille-Gemälde, das den langen Zug bei der Übertragung der Märtyrerheiligen Marianus und Getulius nach Wettingen im Jahr 1652 wiedergibt, sind unter anderem zwei Muttergottesfiguren erkennbar, die die Bildlegende unter den Ziffern 14 und 18 als «Ein gantz silbe-

[39] Derlei Traggestelle existieren vielerorts noch in Kirchendepots, so auch in St. Oswald.
[40] Rudolf Henggeler, Die Katakombenheiligen der Schweiz in ihren bildlichen Darstellungen, in: ZAK 1, 1939, S. 157f.

Abb. 39
Risch, Pfarrkirche. Statuette nach der Luzerner Kongregationsfigur von Hans Georg Ohnsorg, nach 1707. Aufnahme 1992, nach der Restaurierung.

Abb. 40
Bamberg, Diözesanmuseum. Silberstatue der Marianischen Sodalität von Caspar Riss, Augsburg 1696.

rius [n statt u] vergultes Maria bild» und «Ein silberins Mariae brustbild» bezeichnet. Auch die Säkularfeier wurde 1752 in einem, diesmal buntfarbigen Gemälde festgehalten, auf dem die mitgetragenen Statuen der Märtyrerheiligen als Silberwerke deutlich zu erkennen sind (Abb. 47).[41]

Es war aber nicht nur die Prozession anlässlich von Reliquientranslationen oder an Fronleichnam, die sich grosser Teilnahme erfreute.[42] Den Alltag unterbrach auch eine Reihe anderer Kirchenumzüge, unter denen die Rosenkranzprozessionen besonderen Zulauf erfuhren. Die Verbreitung des Rosenkranzgebets gründete auf der 1474 ins Leben gerufenen ersten Rosenkranzbruderschaft in Köln. Seiner Förderung trug nicht unbeträchtlich der Seesieg über die Türken bei Lepanto im Jahr 1571 bei, welchen man der Anrufung der Mutter Gottes im Rosenkranzgebet zuschrieb. Dieses Ereignis war der Beginn des jährlichen Rosenkranzfestes am 7. Oktober. Seit 1600 existierte auch in Einsiedeln eine Rosenkranzbruderschaft und da, gefördert durch dieses kirchliche Zentrum, die Volksfrömmigkeit vorwiegend marianisch ausgerichtet war, gab dies allenthalben den Anstoss zu neuen Gründungen von Rosenkranzbruderschaften. Henggeler notiert deren hundertsechsunddreissig für die Innerschweiz.[43]

Mit der Gründung einer solchen Bruderschaft ging zumeist die Errichtung eines Rosenkranzaltars in den entsprechenden Kirchen einher.[44] So war um 1700 in jeder Pfarrgemeinde des Zugerlands das Rosenkranzgebet zuhause und in der Stadt Zug gehörte es zur täglichen Andacht der Schüler. Glanzvoll und malerisch gestalteten sich die Feste und Umgänge. Sie fanden jeden Monat statt. Die Zahl der Anhänger und Wohltäter, zu denen ja auch Pfarrer Keiser gehörte, war gross, und die Prozessionen waren schon im 17. Jahrhundert so zahlreich, dass sich der Stadtrat sogar genötigt sah, sie einzudämmen.[45]

In diesen frömmigkeitsgeschichtlichen Umkreis gehören nun die Zuger Monstranzfigürchen. Ohne Frage wurzelt ihr kompositorischer Aufbau, ihre Ikonographie und ihre Verwendung in der damaligen Huldigung an die Rosenkranzkönigin, das heisst, sie dürften in erster Linie, obwohl vergleichsweise klein, als Umtragefiguren für die Rosenkranzprozessionen gedient haben.

Abb. 41
Baden, Stadtkirche. Monstranzfigur einer Muttergottes. Sockel um 1512, Statuette von Leonhard Stütz, Konstanz 1614.

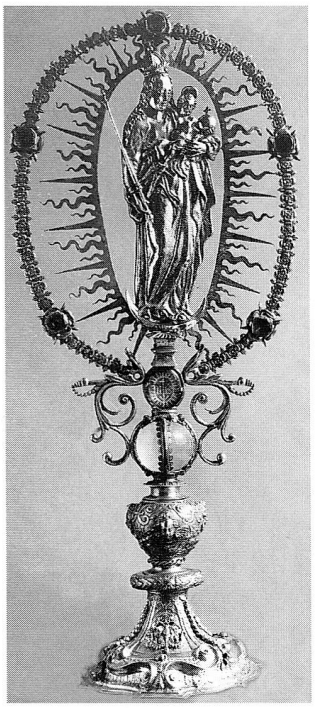


Abb. 42
Salzburg, Erzabtei St. Peter. Monstranzfigur der Rosenkranzkönigin nach der Patrona Bavariae. Salzburg 1605/1625.

Maria im Rosenkranz

Deshalb kurz zurück zu der besonderen Art der Rosenwiedergabe, und wie sie sich von der üblichen Rosenkranzdarstellung unterscheidet. Zur Erinnerung: Am Ständer der Werke in Zug und Walchwil befinden sich unten abwechselnd drei grosse und vier kleine und oben zehn Blüten gleicher Grösse. Die Stücke in Risch und Küssnacht besitzen unten je vier grosse und kleine,

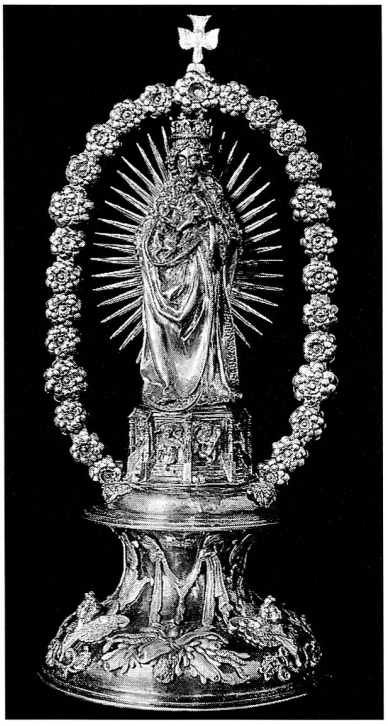


Abb. 43
Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum. Muttergottes, Silberstatuette aus Strassburg um 1500. Sockel und Rosenkranz von Jakob Erhart, Strassburg nach 1634.

[41] Hansjakob Achermann, Die Katakombenheiligen und ihre Translationen in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz, Stans 1979 (Beiträge zur Geschichte Nidwaldens 38), Taf. 10 [Gemälde 1652] – Peter Felder, Die hundertjährige Translationsfeier der beiden Wettinger Katakombenheiligen Marianus und Getulius, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 58, 1962, S. 65–90 mit Abb. [Gemälde 1752]. Ich danke Hansjakob Achermann und Konrad Jaggi für Hinweise zum Brauchtum bei Barockprozessionen.

[42] Stephan Beissel, Geschichte der Verehrung Mariens im 16. und 17. Jahrhundert, Freiburg 1910 (Reprint 1970) – Dommann (wie Anm. 8) – Linus Birchler, Vielfalt der Urschweiz, Olten 1969, S. 199–211.

[43] Die Pfarreien der Monstranzfiguren verfügten alle über Rosenkranzbruderschaften: Arth seit 1623, Zug seit 1625 (mit eigener Priesterpfründe seit 1654), Risch seit 1627, Walchwil seit 1628, Küssnacht seit 1629. Für Meierskappel, die Pfarrei des Pfarrers Keiser, wird bereits 1591 eine Liebfrauenbruderschaft erwähnt, die später in die Rosenkranzbruderschaft überging. Siehe Rudolf Henggeler, Die kirchlichen Bruderschaften und Zünfte der Innerschweiz, Einsiedeln 1955, S. 41ff. – Wolfgang Müller, Katholische Volksfrömmigkeit in der Barockzeit, in: Barock in Baden-Württemberg (Ausstellungskatalog), Bd. 2, Karlsruhe 1981, bes. S. 400f.

[44] Zum Beispiel 1620/21 der Rosenkranzaltar in St. Oswald «unter der sarch» (unter der Orgelempore im rechten Seitenschiff), siehe KDM ZG 2, S. 136, 138, 140, 142, 292.

[45] Dommann (wie Anm. 8), S. 448f.

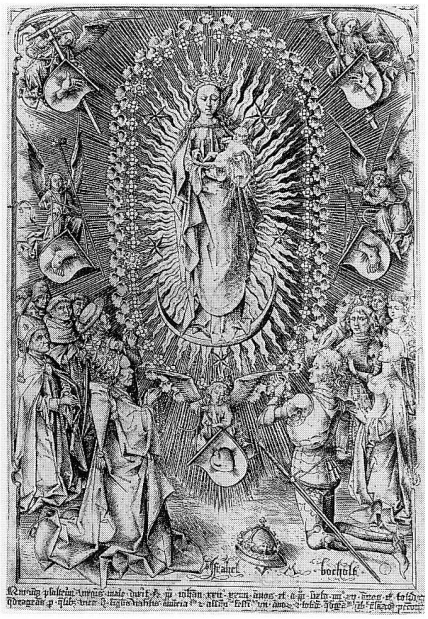


Abb. 44
Ablassblatt mit Rosenkranzmaria, Kupferstich von Israhel von Meckenem, 1478/84. Graphische Sammlung der Eidg. Technischen Hochschule Zürich.

Abb. 46
Rosenkranzmaria, Holzschnitt um 1500. Historisches Museum, Basel.

oben aber zwölf gleiche Blüten (dem Joseph sind unten sieben und oben zehn Lilien beigegeben). Es wird sich zeigen, dass weder die Anzahl noch der Wechsel grosser und kleiner Rosen dem Zahlenkanon von Gebet und Gebetskette, die übrigens beide Rosenkranz heissen, entsprechen.

Abb. 45
Nürnberg, St. Lorenz. Der Englische Gruss von Veit Stoss, 1518.

Der Rosenkranz wird aus den Grundzahlen drei, fünf und zehn kombiniert und beruht auf der Gebetsreihe von fünf mal zehn gesprochenen Ave Maria, jeweils unterbrochen durch ein Vaterunser und das Glaubensbekenntnis in den drei Zyklen der freudenreichen, der schmerzhaften und der glorreichen Geheimnisse Mariens. Bei der Gebetsschnur, die durch die Finger läuft, entsprechen demnach einem Abschnitt («Gesätz») zehn kleine und eine grosse Kugel, so dass sie, von Ausnahmen und Erweiterungen abgesehen, aus fünfzig kleinen und fünf grossen Gliedern besteht. Sie haben meistens eine handliche Kugelform, um das Abzählen zu erleichtern. Anders in der bildenden Kunst: Diese bevorzugt als Glied der Kette die Rosenblüte. Den festgelegten Zahlenrhythmus pflegt sie natürlich grundsätzlich einzuhalten.[46]

Die ikonographisch verbindliche Form der Maria im Rosenkranz entstand gegen 1500: Um die Marienfigur im Strahlenschein wird ein in sich geschlossener Ring von Rosenblüten gelegt, in dessen Mitte sie gleichsam wie eine Erscheinung steht. Zu Häupten und seitlich von Maria symmetrisch angeordnet, gliedern die Kette fünf grosse Rosen oder Bildmedaillons der Geheimnisse (jeweils für das Paternoster), zwischen denen sich in der Regel zehn kleine Blüten (für die zehn Ave Maria) aufreihen. Bei knappem Platz sind es Gruppen von weniger, aber immer gleich vielen kleinen und stets fünf grossen Rosetten.

Prototypisch dafür steht bereits am Anfang der Entwicklung ein Kupferstich Israhels von Meckenem (Abb. 44).[47] Maria, verehrt von kniend betenden Geistlichen

[46] Augusta v. Oertzen, Maria, die Königin des Rosenkranzes, Augsburg 1925. – Gislind M. Ritz, Der Rosenkranz, München 1962. – Rosenkranz, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 9, Freiburg im Br. 1964, Sp. 45-49. – 500 Jahre Rosenkranz 1475–1975. Erzbischöfliches Diözesanmuseum (Ausstellungskatalog), Köln 1975. – Karl Joseph Klinkhammer, Der Rosenkranz, in: Der Englische Gruss des Veit Stoss zu St. Lorenz in Nürnberg, München 1983 (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 16), S. 196–205.

[47] Exemplar Graphische Sammlung ETH Zürich, siehe Hollstein's German Engravings, etchings and woodcuts 1400-1700, Bd. XXIV, Blaricum 1986, No. 199 und Abb. – Oertzen (wie Anm. 46), S. 398f., Abb. 12.

Abb. 47
Wettingen, Klosterkirche. Silberne Reliquienfigur des hl. Getulius, mitgetragen auf der Prozession anlässlich der 100jährigen Translationsfeier. Detail aus dem Schaubild von 1752.

und Laien, ist als strahlende Bild-Erscheinung in drei konzentrischen Sonnen-, Rosen- und Wolkenkränzen wiedergegeben. Das Christuskind hält seinerseits eine Gebetskette aus grossen und kleinen Kugeln in der Hand. Die fünf grossen Blüten innerhalb des Rosenkranzes werden sozusagen verdoppelt durch fünf einzelne Sterne vor den Sonnenstrahlen, die die fünf Wundmale Christi als Zeichen des schmerzensreichen Rosenkranzes bedeuten.

Dieses Darstellungsprinzip wird im Lauf der Zeit aufs vielfältigste variiert. Ein kolorierter, um 1500 entstandener Holzschnitt im Historischen Museum Basel etwa zeigt die umstrahlte Muttergottes in einem Doppelkranz von ganzen Rosenzweigen wie sie auch auf den Sockeln der Zuger Werke vorkommen. Das Kind hält die Gebetsschnur in den Händen; die Blattecken füllen die vier Evangelistensymbole aus (Abb. 46).[48] Das spätgotische, gleichzeitig datierbare Silberfigürchen im Freiburger Augustinermuseum (Abb. 43) erhielt erst nach 1634, zusammen mit einem zusätzlichen barocken Sockel, seine Rosenkette und ist damit ein Zeugnis für die damals sich ausbreitende Rosenkranzverehrung.[49] Die bereits genannte Salzburger Monstranzfigur (Abb. 42) fügt sich geradlinig in diesen Entwicklungsverlauf ein. Bei allen Werken sind die fünf Paternoster-Rosen durch Grösse, Farbe oder zusätzlich bunten Steinbesatz unübersehbar herausgehoben.

Nicht unerwähnt bleiben darf die in der Kunstgeschichte berühmteste Rosenkranzdarstellung, nämlich der «Englische Gruss» des Veit Stoss von 1518 (Abb. 45).[50] Hier steht die Figurengruppe inmitten eines mächtigen Rings von Rosetten mit fünf und zwei zusätzlichen Paternoster in Form von Medaillons, die Bilder der freuden- und glorreichen Rosenkranzgeheimnisse wiedergeben. Um dem Sinngehalt vermehrten Nachdruck zu verleihen, liegt über dem Kranz noch eine Gebetskette mit Zehnergruppen kleiner Kugeln, deren herabhängende Enden zusätzlich durch je drei Kugeln für die drei Eingangs- und Ausgangsgebete verlängert sind. Ungewöhnlicherweise wird an Stelle der Gottesmutter die Verkündigung, also der Engelsgruss selbst, dargestellt. Damit ist dieses Werk die unmittelbarste Verbildlichung des Rosenkranzes, denn die beiden durch Lukas (1,28) überlieferten Begrüssungsworte Gabriels, Ave Maria, sind ja die immer wiederkehrende Kernformel des Gebets. Das lebensgrosse, beidseitig ausgearbeitete Holzbildwerk hängt wie freischwebend im Chor der Lorenzkirche von Nürnberg.

[48] Oertzen (wie Anm. 46), S. 45, Abb. 15.
[49] I. Krummer-Schroth u.a., Mittelalterliche Kunst im Augustinermuseum Freiburg im Breisgau, Freiburg 1965, ohne S., mit Abb. Entgegen den Angaben unter Nr. 220 im Katalog Spätgotik am Oberrhein (wie Anm. 36) ergab eine neue Kontrolle, dass der Rosenkranz nicht gotisch, sondern eine spätere Zufügung ist. Ich danke Inge Krummer-Schroth für die Überprüfung herzlich.
[50] Johannes Taubert, Farbige Skulpturen. Der Englische Gruss des Veit Stoss in Nürnberg, München 1978, S. 60–72.

Immer wieder in dieser sinnreichen Art werden Rosenkranzfiguren, wenn sie nicht in einem Altar stehen, hoch oben im Kirchenraum aufgehängt.[51]

Die beiden folgenden Beispiele stehen als Silberfiguren und mit ihren Entstehungsdaten den Zuger Werken nah. Die etwas grössere Muttergottesstatuette aus der Marienwallfahrtskirche in Oberdorf SO ist 1664 datiert, wird als Prozessionsfigur bezeichnet, steht aber nicht auf einem hohen Schaft-, sondern auf dem gewöhnlichen hölzernen Kastensockel (Abb. 48).[52] Direkt um Mutter und Kind liegt, in Relief getrieben und auf die Sonnenstrahlen fest montiert, ein prachtvoller Blumenkranz, bei dem zwölf verschiedene, grosse, rosenähnliche Blüten mit herzförmig angeordneten Akanthusblättern abwechseln. Eine unmittelbar mit dem Rosenkranz zu verbindende Zahlensymbolik lässt sich hier ausnahmsweise nicht erkennen.

Das andere Silberwerk befindet sich in der Pfarrkirche Markdorf am Bodensee (Abb. 49).[53] Ein silberbeschlagener niedriger Holzsockel trägt die 33 cm hohe Muttergottes, auf deren Sonnenstrahlen eine wirkliche und original zugehörige Rosenkranzkette befestigt ist. Der geschlossene Ring besteht selbstverständlich aus den «gesätzmässigen» fünf mal zehn unterteilten Gliedern in Form kleinerer, durchbrochener und grösserer, vergoldeter Silberkugeln. Angehängt und am Sockel befestigt sind neben vier und zwei weiteren, zusätzlich eine sehr grosse à jour gearbeitete einzelne Silberkugel und ein rankenumrahmtes Medaillon mit dem Bildnis des hl. Joseph. Auch diese Mariengruppe steht wie die Ohnsorg-Figuren in der Nachfolge der Luzerner Kongregationsmaria und ist durch ihr Kind, das mit der Kreuzlanze die Schlange ersticht, ebenfalls eine «Maria vom Siege».

Trotz grosser Vielfalt in der Darstellung der Rosenkranzmaria machen diese wenigen und vorwiegend figürlichen Werke das ikonographisch und formal Wesentliche bereits deutlich: Der Rosenkranz ist immer rings um die aufrecht stehende Gruppe gelegt und umgibt sie dadurch wie mit einem zusätzlichen Glorienschein; die Glieder des Kranzes sind kreisförmigen Blumen, vorzugsweise Rosenblüten nachgebildet, die Kugelform der Gebetskette kommt seltener vor; und schliesslich, die kanonische Zahlenabfolge wird prinzipiell auch in der Verbildlichung wiedergegeben. Die bildende Kunst stellt also wörtlich das Gebet selbst, einen Kranz aus Rosen, dar und legt ihn Maria, die um Schutz angerufen wird, wie ein grosses Schmuckstück zur Verherrlichung um.

Die Zuger Monstranzfiguren stellen diesen Sinnzusammenhang nicht in der gewohnten Weise her. Goldschmied und Stifter handhaben die Tradition frei. Die Werke verfügen an ikonographischen Chiffren eigentlich nur über die Rosenblüten. Zwar in Ringen angeordnet, sind diese doch weder zu einem einzigen Kranz vereint, noch aufrecht um die Figur gelegt. Sie nehmen auch in keiner einleuchtenden Weise die Zahlensymbolik auf.

Heisst das, die Marienfiguren hätten nichts mit dem Rosenkranz zu tun? Ich meine, das wäre zu eng gesehen. Die Barockzeit liebt statt der direkten Demonstration die Allusion, das heisst, die Anspielung und den indirekten Hinweis auf das jeweilige Thema. Die Rosen unserer Monstranzfigürchen sind so auffallend schön und bestimmend, des Stifters und Pfarrers Keiser Verehrung für die

Abb. 48
Oberdorf SO, Wallfahrtskirche. Silberne Muttergottes mit Blumenkranz, 1646.

Rosenkranzmadonna so offenkundig, die lokale Rosenkranzandacht damals so verbreitet, dass man die Werke aus guten Gründen in diesen Zusammenhang stellen und als ikonographisch zwar aussergewöhnliche, künstlerisch aber überraschend schöne, auf den ersten Blick überzeugende Verbildlichung der Rosenkranzkönigin betrachten kann. Augenfällig wird die edle, reine, auserwählte und geheimnisvolle Rose zum Gleichnis für die verehrte Gottesmutter. Die Zuger Figuren greifen damit nicht nur die

[51] Hans Peter Hilger, Zur Frage der Genese des Englischen Grusses von Veit Stoss in Nürnberg, in: Der Englische Gruss (wie Anm. 46), S. 185–197.

[52] Gottlieb Loertscher, Oberdorf Solothurn, Bern 1985 (Schweizerische Kunstführer 361), S. 18 mit Abb.

[53] Mane Hering-Mitgau, Barocke Silberplastik, Weissenhorn 1973, Kat. 40 mit Abb.

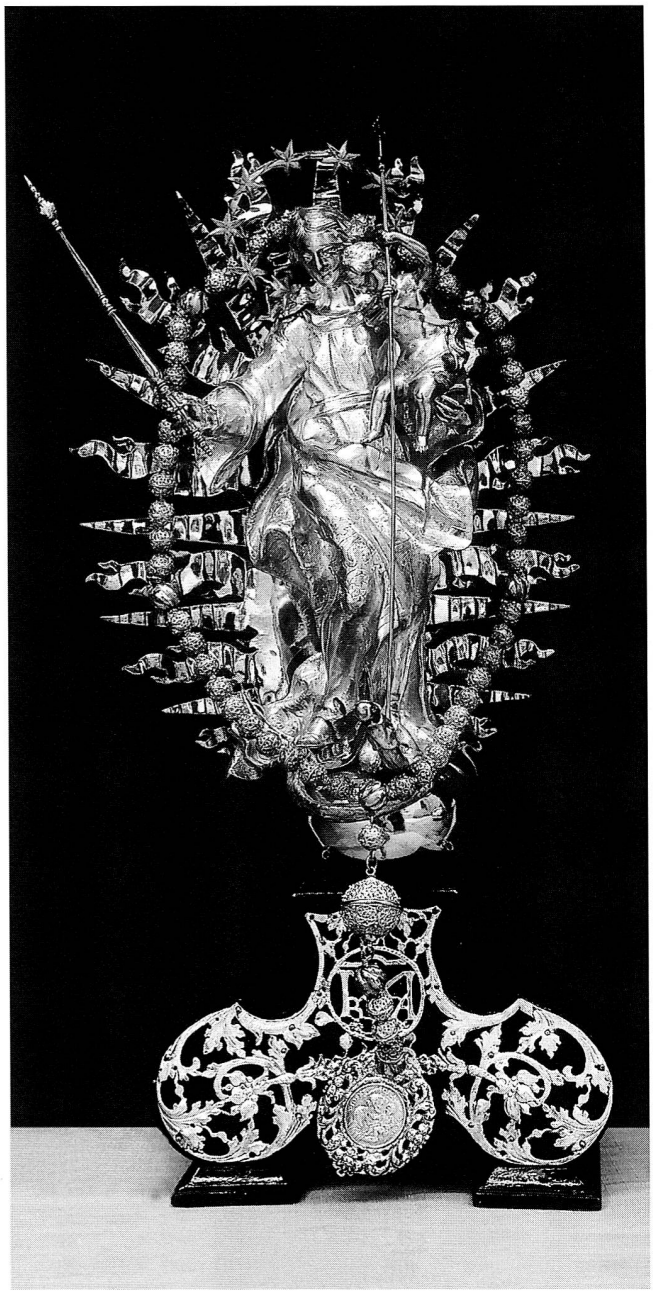


Abb. 49
Markdorf/Bodensee, Pfarrkirche. Silberne Maria vom Siege mit Rosenkranzkette, wohl Augsburg nach 1707.

jüngere, spezielle Bildtradition des Rosenkranzes, sondern wie dieser es selber tut, auch ein vor allem literarisch überliefertes, mittelalterliches Marienbild wieder auf.[54] Und hat man den Eindruck, die Rosen zu Füssen Marias seien in Kränze gelegt und erinnern an die volkstümlichste aller Gebets- und Andachtsformen, decken sich Sinngebung und künstlerische Vergegenwärtigung auch so in treffender Weise.

Wenn am Schluss die Fakten und Beobachtungen gebündelt und die Ergebnisse in einen grösseren Zusammenhang gestellt werden sollen, geht es vor allem darum, auf die Vernetzungen hinzuweisen, die die Zuger Werkgruppe bedingen und prägen: Herstelltechnik und Werkstattgepflogenheiten, Auftraggeber und kunstgeschichtliche Herkunft, kirchliche Aufgabe und Verwendung sind aufs engste miteinander verknüpft.

Die Figuren wurden von den Goldschmieden Karl Martin Keiser und Hans Georg Ohnsorg geschaffen, wobei der Meister des Stücks in Arth vorerst namenlos bleiben muss. Drei der Silberwerke tragen die Daten ihrer Stiftung, 1698, 1705 und 1717, drei entstanden nach 1707.

Das zugrundeliegende Vorbild für die zwillingsgleichen Marien Keisers in Zug (1698) und Walchwil (1717) war die monumentale Bronzestatue auf der Mariensäule in München von Hubert Gerhard (1593), vermittelt durch die Silbermaria in Hergiswald des Münchner Goldschmieds Gottfried Lang (1627). Als unmittelbare Werk-Vorlage für Keiser diente schliesslich ein Modell im Massstab 1:1 aus Holz, das erhalten und dem Zuger Bildhauer Johann Baptist Wickart zuzuschreiben ist. Aus stilistischen Gründen dürfte auch die silberne Josephstatuette Ohnsorgs (1705) nach einem Modell von Wickart ausgeführt worden sein.

Für die ebenfalls gleichen Marien Ohnsorgs in Küssnacht am Rigi und Risch sowie für die in Arth wirkte als Vorbild die 1707 in Augsburg, vermutlich von Caspar Riss, angefertigte Silbermaria der Marianischen Kongregation von Luzern. Über Herstellungsort, Aussehen und Abmessung dieser lebensgrossen, jedoch keine 100 Jahre später wieder eingeschmolzenen, Statue gibt ein inschriftlich identifizierter Kupferstich Auskunft.

Somit sind die silbernen Marienfiguren materiell besonders wertvolle, verkleinerte Repliken zweier Grosswerke der Skulptur, die beide als religiöse Andachtsfiguren eine ungewöhnlich starke und im Sinne einer klassischen Bilderfindung auch über Stilepochen hinausreichende Ausstrahlung besassen. Da Edelmetall in wirtschaftlichen Krisenzeiten immer wieder eingeschmolzen wurde, muss man sich vergegenwärtigen, dass der heutige Bestand alter Goldschmiedekunst, insbesondere figürlicher Werke, lediglich ein sehr kleiner Rest dessen ist, was einst vorhanden war. Aus diesem Grund gelingt es nur unter glücklichen Umständen wie hier in Zug, anhand erhaltener Beispiele – und nicht nur im Analogieschluss – den kunstgeschichtlichen und handwerklichen Entstehungsprozess über mehrere Stufen und damit die Breitenwirkung bedeutender Statuen in Form von Nachbildungen anschaulich machen zu können.

Trotz der kunstgeschichtlich recht unterschiedlichen Abstammung, trotz der individuellen Entstehungszeiten im Lauf von ungefähr zwei Jahrzehnten und trotz der verschiedenen beteiligten Künstlerhände, lassen sich alle sechs Silberwerke zu einer Werkgruppe zusammenfassen und als «Monstranzfiguren» bezeichnen. Denn, obwohl von sich aus zweckfreie Kunstwerke der Kleinplastik,

[54] Zum Verhältnis zwischen der Rose als Mariensymbol und der Bezeichnung «Rosenkranz»-Gebet siehe Gislind Ritz, Der Rosenkranz, in: 500 Jahre Rosenkranz (wie Anm. 46), S. 57–60. Die Schönheit der Blumen und insbesondere der Rose wurde schon im Hohelied Salomonis besungen, was die mittelalterliche Theologie auf Maria bezog. In mittelhochdeutschen Liedern der Marienminne und des Marienlobs (Lauretanische Litanei) wird sie mit immer neuen Beiworten als Rose bezeichnet, siehe Elisabeth Wolfhardt, Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen im Frankfurter Paradiesgärtlein, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1954, S. 180. – Lottlisa Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln/Graz 1967. – Handbuch der Marienkunde, hg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, Regensburg 1984.

übernehmen sie, um der Aufgabe einer Zeige- und Umtragefigur bei kirchlichen Prozessionen gerecht zu werden, den zum Tragen geeigneten, für Silberfiguren aber ungewöhnlichen Ständer einer Hostienmonstranz. So wird mit dem Begriff ihr Doppelcharakter – hie selbständige Plastik, da in bestimmter Art Gebrauchsgerät – gekennzeichnet.

Offensichtlich betrachtete man das erste und älteste, von Pfarrer Keiser gestiftete Werk in St. Oswald als so gelungen und brauchbar, dass ihm die anderen direkt nachgearbeitet wurden.

Der Reiz jedes dieser kleinen Kultwerke liegt in der harmonischen Übereinstimmung von Statuette und Ständer, die eine im Schimmer von Gold und Silber überaus kostbar anmutende Gesamterscheinung bilden. Beträchtlichen Anteil daran haben die proportional ungewöhnlich hohen und mit Rosen besetzten Schaftsockel. Ihre handliche Form war, wie gesagt, vom Zweck bestimmt; ebenso sind die Rosen nicht nur schöner Dekor, sondern versinnbildlichen als Mariensymbol die Frömmigkeit des marianischen Rosenkranzgebets. Damit waren Nutzung und Programm vorherbestimmt. Die Umsetzung dieser praktischen und ideellen Gegebenheiten in einen, den traditionellen Aufbau von Silberfiguren sowie die Ikonographie der Rosenkranzkönigin variierenden, in sich vollendeten Gegenstand der Kunst, macht aber den eigentlichen Wert der unverwechselbaren, kleinen Gebilde aus. Er ist dem Zusammenwirken des Stifters und der beiden ausführenden Künstler zu verdanken, das heisst, dem Maria im Rosenkranz verehrenden Pfarrer Johann Martin Keiser, seinem Neffen, dem Goldschmied Karl Martin Keiser und dessen Kollegen, dem Bildhauer Johann Baptist Wickart.

Die sechs Figurenwerke demonstrieren aufs anschaulichste, wie Vorbilder verwendet und verwandelt werden und welche Vielfalt bei der Weitergabe über lange Zeiträume hinweg in der jeweiligen Art der Veränderung liegt. Es ging hier nicht um sklavisches Kopieren der Vorbilder, sondern um schöpferisches Umsetzen mit grossem Spielraum für die Künstler, Neues zu schaffen.[55] So betrachtet, wird aus dem vermeintlichen Abhängigkeitsverhältnis einer Kopie von ihrem Vorbild, insbesondere eines figurenmachenden Goldschmieds von seinem entwerfenden Bildhauer, ein reiches Wechselspiel im Geben und Nehmen. In ihrer spezifischen, von der Erfüllung ihrer Rolle als Prozessionsfigur bestimmten Eigenart neu und meines Wissens auch einmalig, bereichern die Zuger Monstranzfiguren das Thema des Wandels klassischer Verbildlichungen um eine weitere Variation.

[55] Adolf Reinle, Die Rolle von Kopie und Vorlage. Aufgezeigt an Beispielen aus der luzernischen Kunstlandschaft, in: UK 37, 1986, Heft 1, S. 3–18. – Während der Niederschrift dieses Beitrags machte Adolf Reinle auf vier Luzerner Marienplastiken aufmerksam, deren ungewöhnliche Gestaltung ebenfalls durch die Verwendung als Prozessionsfiguren wesentlich beeinflusst wurde: Vier Prozessionsmadonnen aus der Werkstatt von Hans Ulrich Räber in Luzern um 1640–1660 in: UK 44, 1993, Heft 2, S. 187–194.