Das Entwerfen und Kopieren barocker Silberfiguren

Autor(en): **Hering-Mitgau, Mane**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **44 (1987)**

Heft 4

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-168871

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das Entwerfen und Kopieren barocker Silberfiguren

von MANE HERING-MITGAU

Einleitung

Ausgangspunkt dieser Betrachtungen ist die Silberplastik des 17. und 18. Jahrhunderts. Es geht hierbei jedoch weniger um die in Silber ausgeführten Figuren selbst, als vielmehr um das, was ihrer jeweiligen Entstehung vorangegangen und gefolgt ist, und so werden anhand von Beispielen die diversen Entwurfspraktiken sowie die Mannigfaltigkeit bildlicher Wiederholungen gezeigt und behandelt.[1] Dass der Werdegang der Silberplastiken sehr verschieden ist von demjenigen anderer Bildwerke hat mit der besonderen Verarbeitungstechnik zu tun, und dass sich so überraschend viele von ihnen, oft fern vom Standort des Originals, als Nachbildungen finden, seine Ursache im materiellen Wert des Silbers und der durch den immateriell-mystisch schimmernden Glanz seiner bearbeiteten Oberfläche ins Symbolhafte überhöhten Schönheit und Kostbarkeit dieses Materials und der Kunstwerke daraus.

Da sich die Bearbeitung des Silbers von allen anderen für Bildwerke verwendeten Werkstoffen ganz wesentlich unterscheidet, hat sich mit der Silberplastik eine eigenständige Figurengattung entwickelt, deren Herstellung seit eh und je nur der Silberschmied beherrschte und dem sie auch aufgrund der später eingeführten strengen Zunftregeln ausschliesslich zustand. Nur ihm ist erlaubt, dieses Material zu schmelzen und zu giessen und nur er hat ja auch gelernt, Bleche von flachen Schalen bis zu vollrunden Hohlkörpern zu treiben und zusammenzufügen.

Ganz und gar allein - vom Entwurf bis zum fertigen Gegenstand - kann er allerdings nur Schmuck und Ge-

Abb. 1 Entwurfs- und Werkzeichnung für das Büsten-Reliquiar Abb. 2, von Franz Anton Kraus, vor 1752. Berlin Kunstbibliothek.

Abb. 2 Hl. Johann von Nepomuk, silbernes Büstenreliquiar, von Joseph Ignaz Saller, Augsburg 1755/56. Luzern Hofkirche.

Abb. 3 Entwurfszeichnung für ein silbernes Sebastian-Reliquiar von Ignaz Günther, um 1755. Vaduz Kunstsammlungen v. Liechtenstein.

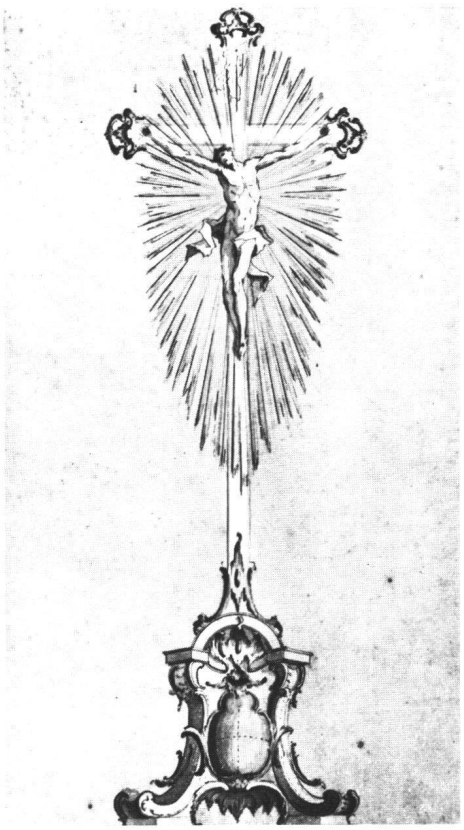

Abb. 4 Entwurfszeichnung für ein silbernes Altarkreuz, von Ignaz Günther, um 1755. München Stadtmuseum.

brauchsgerät herstellen. Figuren in der Gestalt von Mensch oder Tier erfordern ein künstlerisches Konzept und einen dreidimensionalen bildnerischen Entwurf, die sein erlerntes handwerkliches Können übersteigen. Er muss für Idee und Vorlage deshalb einen Zeichner oder Bildhauer beiziehen und eine Modellfigur schnitzen lassen, die den Wünschen des Auftraggebers und der späteren Silberausführung in Grösse und Detail genau zu entsprechen hat. Ihr passt er, ähnlich einer Kleiderpuppe, die kleinen schalenartigen Einzelteile stückweise an, indem er das kalte Blech von beiden Seiten mit dem Hammer treibt und verformt, ehe er sie zu immer grösseren Hohlformen wie Kopf und Rumpf, Armen und Beinen verlötet und dann zur ganzen Statue vernietet und verschraubt. Kleinplastiken oder Teilstücke wie Hände und Attribute werden meistens gegossen und bedürfen ebenso eines genauen Modells in der originalen Grösse.[2] Die Aufteilung der ganzen Arbeit unter den entwerfenden Maler oder Bildhauer und den ausführenden Goldschmied, also mindestens zwei oder gar drei Künstler, ist im Vergleich mit dem Entstehungsablauf von anderen Skulpturen ungewöhnlich und stellt die Kunstgeschichte, wie wir sehen, vor eine ganze Reihe interessanter Fragen und Probleme.

Ursprünglich wurden Gold, Silber und Edelsteine als die wertvollsten aller Materialien nur für hochverehrte Kultfiguren als kostbare Umhüllung der in ihnen als heiliger Kern enthaltenen Reliquien verwendet, denn die Reliquiensammlung ihrer Heiligen und Märtyrer, das «vil köstlich heylthumb»[3], war höchster ideeller Besitz einer jeden Kirche. Diese relativ grossen Figuren sind seit der Antike die frühesten freiplastischen Kunstwerke der christlichen Kirche überhaupt, von deren Aussehen uns noch heute die Hl. Fides von Conques (im wesentlichen um 875/900 entstanden) oder die sogenannte Goldene Madonna im Essener Münsterschatz (um 1000) eine Vorstellung vermitteln. Das schimmernde Edelmetall und die funkelnden Steine rückten sie in unnahbare und geheimnisvolle Ferne und liessen sie und damit auch den Gläubigen «Anteil an dem überpersönlichen, ja magischen Sein der Reliquie» haben.[4]

Nach mittelalterlicher Vorstellung waren die Heiligen Bewohner des Himmlischen Jerusalem, das, wie Johannes in der Offenbarung berichtet, aus Gold und Edelsteinen erbaut ist (Off. 21,10–24). So sollten auch die Gebeine der heiligen Märtyrer in Behältnissen verwahrt sein, die aus Edelmetallen und -steinen bestanden, um auf Erden ein Abbild dieses Jerusalem darzustellen.[5] Man hat sich daran gehalten und die Reliquiare tatsächlich aus den wertvollsten Materialien gefertigt oder aber aus unedlen Metallen und Steinen oder Farbfassungen auf Holz zumindest Imitationen hergestellt, um wenigstens der optischen Erscheinung

Abb. 5 Entwurfszeichnung für das Sebastian-Reliquiar Abb. 6, von Hans Holbein d.Ä. London British Museum.

Abb. 6 Hl. Sebastian, silbernes Statuettenreliquiar 1497, von einem Augsburger Meister. Luton Hoo Wernher Collection.

zu genügen. Hatten die Reliquiare anfangs nur die Form einfacher Kästen und Schreine, kamen schon im Laufe des 12. Jahrhunderts die sogenannten «redenden» Reliquiare, das heisst Behältnisse auf, die in Form von Körperteilen an die ehemalige Gestalt der Reliquie erinnerten oder den Heiligen selbst darstellten. Damit entstanden die ersten Köpfe, Halb- und kleinen Ganzfiguren.[6]

Von Anfang an war eine Silberplastik also anbetungswürdige Kultfigur und Reliquiar zugleich und behielt diese Aufgabe immer bei. Erst in nachmittelalterlicher Zeit kamen die keine Reliquie mehr enthaltenden reinen Prozessionsfiguren dazu, und im profanen Bereich die grosse Menge figürlicher Trinkgeräte (meistens Tiere) und Tafelaufsätze der Zünfte und Magistrate, der Adels- und Fürstenhäuser. Von der Funktion der Geräte her sind sie, wenn nicht wie Bilder gerahmt, immer auf einen Sockel gestellt, der Teil des Bildwerkes ist.

Die Anschaffung war für den Stifter und Besteller stets eine mit hohen Kosten verbundene und deshalb in der Regel einmalige Sache, der Anlass manchmal ein Gelübde, zumeist aber der Wunsch, ein Zeichen frommer Andacht zu schaffen, nicht selten freilich verbunden mit der Absicht prunkvoller Repräsentation. Die heute im Schweizerischen Landesmuseum verwahrte silberne Barockfigur der Muttergottes aus Olten (Abb. 40) stiftete die «...gantze Ehrsambe gemeindt Olten, als getreüwe pflegekinder diser so miltreichen Muetter zu ehren, und entlich zu Vermehrung der Andacht, und aüfnung des diensts Gottes...».[7] Das Geld wurde von Kirchgemeinden, Bruderschaften, Stiftskapiteln oder vermögenden Patrizier- und Adelsfamilien aufgebracht und oft über längere Zeit gesammelt. Währenddessen verhandelte man (über Mittelsmänner) mit verschiedenen Werkstätten und wurde in der Mehrzahl der Fälle mit einem Meister aus Augsburg, der mitteleuropäischen Metropole der Goldschmiedekunst, handelseinig, da hier die in der Figurenherstellung erfahrensten Handwerker sassen. Je nach Aufwand, Häufigkeit und Umfang der Änderungswünsche zog sich die Sache hin, so dass der Tag, an dem die Figur endlich eintraf und den Erwartungen entsprach («...der arbeith halben [ist] ain hochw. thumbkapitul wol zufriden...»[8]) mit Festgottesdienst und Prozession begangen wurde. Die Akten berichten immer wieder davon.

Silberfiguren waren ja, wie schon eingangs gesagt, durch den Glanz ihres Werkstoffes und seine ideelle Bedeutung, aber natürlich ebenso des materiellen Wertes wegen eine seltene Kostbarkeit. Aus diesen Gründen sind sie immer wieder kopiert und nachgebildet worden. Der Materialwert wurde aber auch ihr Verhängnis, denn Silber schmolz man in Notzeiten ein. Das geschah immer wieder. Die heutigen Bestände sind nur ein Bruchteil des ursprünglich Vorhande-

Abb. 7 Entwurfszeichnung für die Diamanten-Monstranz Abb. 9, von Bernhard Fischer v. Erlach. Rohrau/ Niederösterreich Graf Harrachsche Sammlung.

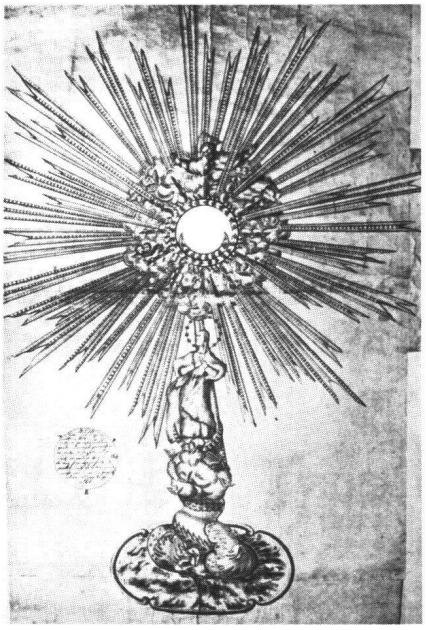

Abb. 8 Werkzeichnung für die Diamanten-Monstranz Abb. 9, von Johann Baptist Känischbauer und Matthias Stegner. Prag.

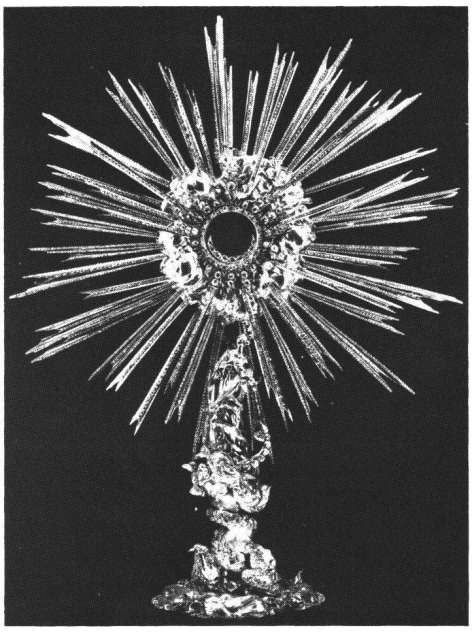

Abb. 9 Diamanten-Monstranz, von Johann Baptist Känischbauer und Matthias Stegner, Wien 1696/99. Prag Loretokloster.

nen, so dass die identifizierbaren Modellfiguren, die Kopien und unter den graphischen Blättern besonders die beschrifteten Kupferstiche oft die einzigen Quellen bilden, die uns noch eine anschauliche Vorstellung vieler heute nicht mehr existierender Silberfiguren vermitteln können.

Die Möglichkeiten der Vorlagen und Nachbildungen

ENTWURF	Ideenskizze, Schauzeichnung
WERKZEICHNUNG	Mass- und materialgerechte Visierung
BOZZETTO	Holz, skizzierende Kleinplastik
KERN	Holzplastik 1:1, steckt im Bildwerk
MODELL	Holzplastik 1:1, existiert für sich
SILBERFIGUR	Ausführung in Edelmetall
DOUBLETTE	Silberfigur nach demselben Modell
KOPIE	Holzreplik 1:1, goldene/silberne Farbfassung
NACHBILDUNG	Holz/Silber, Gross-/Kleinplastik
BRONZEVORBILD	Nachbildung in Silber, Kleinplastik
MALEREI	Altar-, Fassaden-, Andachtsbild, Reliquientafel
NACHZEICHNUNG	Schatzinventar, Stichvorlage
REPRODUKTION	Kupferstich/Holzschnitt, Andachtsbilder, Mitgliederdiplome, Kalenderblätter, Bücher, Schatzinventare

So etwa, und auch in dieser zeitlichen Abfolge, haben wir uns den Werdegang einer Silberplastik und ihrer eventuellen Nachbildungen vorzustellen. Erster Schritt war, als Ideenskizze und für die Verhandlungen mit dem Besteller, fast immer ein gezeichneter Entwurf. Er kann, wenn er diesen Zweck nicht zugleich miterfüllt, in eine Werkzeichnung umgesetzt werden. Als Ausnahme gibt es stattdessen auch eine mehr oder weniger genaue Kleinplastik, das heisst einen Bozzetto, dem dann das unentbehrliche eigentliche Modell bzw. der im mittelalterlichen Bildwerk steckende Holzkern in der beabsichtigten natürlichen Grösse folgt. Jetzt erst kommt die Umsetzung und endgültige Ausführung in Silber, das Werk ist vollbracht.

Dies ist aber keineswegs immer der letzte Schritt. Dass von voll oder hohl gegossener Kleinplastik oft in schon fast industriell zu nennender Anzahl und Weise Doubletten hergestellt wurden, ist nicht neu. Überraschend aber, dass es auch von grossen getriebenen Silberstatuen Zweit- und Drittausführungen gibt, die auf dasselbe Modell zurückgehen.

Eine weitere Gruppe sind die in Edelmetallimitation gefassten und deshalb auf den ersten Blick wie echte Silberplastiken aussehenden Holzkopien von zumeist verlorenen Silberfiguren, die sich, obwohl natürlich später angefertigt, oft nur schwer von den ebenfalls mit silberner Fassung versehenen ursprünglichen Holzmodellen unterscheiden lassen. Darüberhinaus gibt es nah verwandte grosse und kleine Nachbildungen aus Holz oder sogar aus Edelmetall. Ähnlich ist es mit Silberstatuetten, die, im Kleinformat,

nach berühmten bronzenen Monumentalfiguren gefertigt wurden.

Auch in der Malerei werden Silberfiguren wiedergegeben, sei es, als hochgeschätztes Bildwerk einer Bruderschaft auf dem Altarblatt ihres Andachtsraumes, als Heiligenbild auf einer Hauswand (vermutlich über eine Stichvorlage) oder als Miniatur zum Beispiel inmitten eines Pergamentschnittbildes. Im Sinne eines Stück für Stück gemalten Kirchenschatzinventars finden sie sich auch auf Tafelbildern.

Ein Sonderkapitel ist schliesslich die verschiedenen Zwecken dienende Graphik. In den spät- und nachmittelalterlichen illustrierten Heiltumsbüchern werden die einzelnen Gegenstände berühmter Kirchenschätze durch Handzeichnungen, Holzschnitte oder Kupferstiche abgebildet und beschrieben, darunter auch immer wieder erstaunlich viele, heute zum grössten Teil nicht mehr vorhandene Figurenreliquiare. Im 17. und 18. Jahrhundert sind es dann vor allem die über Jahrzehnte viele Auflagen erlebenden Andachtsblättchen und die grossformatigen Stiche sowie ihre mit Entwurfszeichnungen leicht verwechselbaren gezeichneten Vorlagen, ferner die gestochenen Mitgliederdiplome Marianischer Kongregationen (Bruderschaften), auch manche unter den gestochenen grossen Wandkalenderblättern der Kollegiatstifte sowie illustrierte Titelblätter oder Frontispize von Büchern, die Silberstatuen wiedergeben.

Die Entwurfs- und Werkzeichnung

Im Jahr 1613 erhält Jakob Fugger, Fürstbischof von Konstanz, für die neu anzufertigende Silberstatue, in der das Reliquienhaupt des Hl. Konrad aus dem Münsterschatz verwahrt werden soll, aus Augsburg vier verschiedene Risse und Modelle zur Auswahl.[9] Die Statue aus der Werkstatt Hans Jakob Bairs existiert noch. Risse und Modelle sind zwar verschollen, ihre Erwähnung dürfte für den Ablauf aber typisch sein. Bei den Visierungen handelte es sich zugleich um sogenannte Schauzeichnungen, die dem Besteller vom Goldschmied vorgelegt wurden und die so ansprechend wie möglich sein mussten, damit er und nicht eine andere Werkstatt den Auftrag erhielt.

Ein noch erhaltenes Beispiel dafür ist die schöne farbige Tuschzeichnung in Berlin für die silberne Reliquienbüste des Hl. Johann von Nepomuk im Schatz der Hof- und Stiftskirche Luzern, die das Augsburger Beschauzeichen von 1753/55 und den Meisterstempel des grossen Figurenmachers Ignaz Saller trägt (Abb. 1, 2).[10] Dargestellt sind die Frontansicht des ganzen Reliquiars und der Sockelgrundriss. Das nicht bekannte, mit der Grösse des Silberwerks aber sicher übereinstimmende Holzmodell muss hiernach angefertigt worden sein, denn nicht nur das Aussehen, auch die Höhe nach dem in der Blattmitte eingezeichneten Massstab von über 3 Schuh entspricht ziemlich genau der 95 cm

Abb. 10 Visierung des Tafelaufsatzes Abb. 12, Detail der Schaftfigur von Wenzel Jamnitzer. Nürnberg Germanisches Nationalmuseum.

Abb. 11 Holzmodell der Schaftfigur vom Tafelaufsatz Abb. 12. Berlin Kunstgewerbemuseum.

Abb. 12 Merkelscher Tafelaufsatz, Detail der Schaftfigur, von Wenzel Jamnitzer, Nürnberg 1548/49. Amsterdam Rijksmuseum.

Abb. 13 Kleiner Holzbozzetto (H. 13,9 cm) für die Silberfigur Abb. 14, Aegid Verhelst zugeschrieben. München Bayerisches Nationalmuseum.

Abb. 14 Silberfigur des Hl. Johannes Evangelista (H. 77 cm), von Christoph Mäderl, Augsburg 1738. Konstanz Münsterschatz.

hohen Silberausführung und ihrer 42,5 cm breiten Sockelplatte. Ein Werkschuh, ca. 30 cm, variierte seinerzeit noch von Ort zu Ort um 1 bis 2 cm. (Die an der linken Blattkante angegebenen «12 Augsburger Schuh» differieren gegenüber der anderen, eindeutig figurenbezogenen Skala so sehr, dass sie vermutlich nicht zu dieser Darstellung gehören.)

Dass die in der Visierung gelb lavierten Partien grundsätzlich Vergoldungen meinen, wird nicht nur durch die tatsächlichen Vergoldungen an der fertigen Figur bestätigt, dasselbe geht auch aus einem Vertragstext von 1519 mit dem Zürcher Goldschmied Jakob Erni über die Anfertigung einer Notkerbüste für das St. Galler Münster hervor, in dem es unter anderem heisst, «maister Jacob... solle... auch die claidung vergülden, wie das die visierung anzaigt».[11]

Die Zuschreibung der Berliner Zeichnung an den Ulmer Maler Franz Anton Kraus, dessen Name sich vor allem mit der Chorausstattung von Einsiedeln verbindet, ist stilistisch glaubwürdig, und da er nach zeitgenössischem Urteil «zugleich ein erfahrener Statuarius» und fähig gewesen sei, ein «Modell vollkhommen zu machen»[12], ist ihm auch die Anfertigung des Holzmodells zuzutrauen. Aus den Luzerner Stiftsprotokollen geht übrigens hervor, dass dieser Riss zwei Vorgänger brauchte, bis sich Auftraggeber und Goldschmied auf das endgültige Aussehen geeinigt hatten. Vom damaligen Propst Georg Ignaz Rüttimann ist zu einem der ersten Entwürfe die Bemerkung überliefert, der Bildschnitzer solle Kopf und Haltung dann lebendiger machen.[13] So ist anzunehmen, dass dieses Berliner Blatt gleichzeitig als Schau- und Werkzeichnung diente.

Die Fürstlich Liechtensteinischen Kunstsammlungen Vaduz besitzen die Federzeichnung für ein bis heute unbekanntes, aber sicherlich silbernes Sockelreliquiar mit der Figur des Hl. Sebastian (Abb. 3). Auf dem Sockel steht «Reliquia Authentica S:Sebastiani Martyris». Sie wird sicher mit Recht Ignaz Günther zugeschrieben und um 1755 datiert.[14] Auch hier sind die zu vergoldenden Teile wieder gelb angelegt, die silbernen grau-braun laviert. Dasselbe ist der Fall bei der etwa gleichzeitigen Federzeichnung eines Altarkreuzes von Ignaz Günther (Abb. 4).[15] Er war nicht nur Entwurfszeichner, sondern auch einer der grossen Modellschnitzer von Silberfiguren (Abb. 29).

Die von namhaften Künstlern gezeichneten barocken Entwürfe stehen in guter spätgotischer Tradition. Zu den Goldschmiederissen des älteren Holbein wird eine Silberstiftzeichnung des Hl. Sebastian gezählt, deren Ausführung es als silbernes Statuettenreliquiar noch gibt (Abb. 5, 6). Es wurde 1497 vermutlich von einem Augsburger Meister für das Zisterzienserkloster Kaisheim in Bayerisch Schwaben geschaffen und befindet sich heute in der Wernher Collection in Luton Hoo.[16] Man kann diese Zeichnung mit gutem Grund als Entwurf betrachten, denn wäre sie eine Abbildung der fertigen Statuette, würde sie gewiss das prächtige, mit einer Schutzmantelmaria und weiteren Figürchen besetzte Postament und nicht nur einen einfachen undekorierten Ovalsockel wiedergeben. Die hohe Qualität der Plastik lässt zwischen Entwurf und Silberausführung ein

Abb. 15 Holzkern des Kopfreliquiars Abb. 16. London British Museum.

Abb. 16 Kopfreliquiar des Hl. Eustachius aus dem Basler Münsterschatz, um 1200. London British Museum.

ebenso vorzügliches Holzmodell vermuten, das aber samt seinem Verfertiger unbekannt ist.

Für die sogenannte Diamanten-Monstranz des Loretoklosters in Prag mit ihrer ca. 20 cm hohen Immaculata als gegossener Schaftfigur gibt es sowohl eine der Werkstatt Bernhard Fischer von Erlachs zugeschriebene mehrfarbige Ideenskizze als auch deren Umsetzung in eine Werkzeichnung durch einen der beiden Goldschmiede (Abb. 7–9).[17] Bei Fischer von Erlach dominiert die Sockelpartie mit sich gewaltig um die Erdkugel windender Schlange, auf der Maria, zu Gottvater und der Taube emporblickend, ein Drittel der Gesamthöhe einnimmt. Die vergleichsweise ungelenke Werkzeichnung ordnet für die handwerkliche Umsetzung die Figurengruppe dann der Gerätefunktion so weit unter, dass das umstrahlte Lunulagehäuse, wie es sein muss, zur Hauptsache wird. Die Schaftfigur dieser 1699 von den Wiener Goldschmieden Matthias Stegner und Johann Baptist Känischbauer ausgeführten Monstranz ist dann allerdings wieder so qualitätsvoll wie der Fischersche Entwurf. Sie muss also auf das nicht mehr vorhandene Holzmodell eines guten Schnitzers zurückgehen und macht erneut deutlich, dass selbst den geschicktesten Goldschmieden die Fähigkeit zu eigenem figürlichen Gestalten fehlt.

Bei der von der Loreto-Monstranz kompositionell beeinflussten und 1742 von einem Münchner Goldschmied ausgeführten sogenannten Asam-Monstranz sind Entwurf und Werkzeichnung, fast im Format der fertigen Ausführung, auf einem grossartigen Blatt als Frontansicht mit skizziertem Profil und Grundriss zusammengefasst. Der gesamthaft rötlich-gelbe Ton dieser lavierten Rötel- und Federzeichnung weist auf die Ganzvergoldung der Ausführung hin. Signiert hat Egid Quirin Asam, der, vorwiegend als Bildhauer und Stukkateur tätig, wohl auch das Gussmodell für die Schaftfigur schnitzte, denn er war gleichzeitig Auftraggeber und Stifter des Werks. Es gehört zur Ausstattung von St. Johann v. Nepomuk in München, der derzeit gebauten Asamschen Hauskirche.[18]

Lagen Idee und Ausführung bei den beiden Monstranzen in der Hand jeweils verschiedener Künstler, ist die Situation bei dem Merkelschen Tafelaufsatz von 1548/49 des Nürnberger Goldschmiedes Wenzel Jamnitzer ausnahmsweise anders.[19] Zu diesem heute in Amsterdam befindlichen Prunkstück besitzt Nürnberg noch die grosse farbig aquarellierte Visierung und Berlin das 29 cm hohe Buchsbaummodell der Schaftfigur (Abb. 10–12). Sie, die im Aquarell als eine Pomona mit Füllhorn und Sichel dargestellt ist, wurde bei Modell und Ausführung in eine «Mutter Erde» umgewandelt.[20] Hier nun dürfte einer der seltenen Fälle vorliegen, bei denen man dem Goldschmied mit grosser Wahrscheinlichkeit auch die Visierung einschliesslich der hervorragend gezeichneten Schaftfigur zuschreiben darf. Dass Jamnitzer dazu fähig gewesen sein muss, zeigt das Gemälde mit seinem Portrait in Genf, auf dem ihm unter anderem ein kleines Neptunfigürchen mit der zugehörigen Entwurfszeichnung beigegeben wurde.[21] Dieses Figürchen ist eine schon fertige Ausführung in Silber, so dass man sich das Holzmodell dazudenken muss. Wer Jamnitzers Modellschnitzer waren, wird noch immer diskutiert und auch er selbst steht dabei zur Debatte. Die Visierung des Tafelaufsatzes bestätigt jedenfalls, dass er nicht nur das Goldschmiedehandwerk beherrschte, sondern zumindest ebenso meisterlich mit Stift und Feder umzugehen wusste.

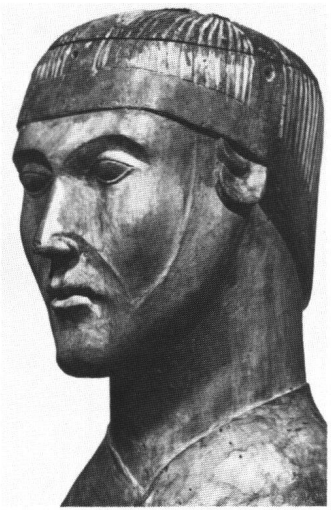

Abb. 17 Holzkern des Kopfreliquiars Abb. 18, Detail. Abtei St-Maurice.

Abb. 18 Kopfreliquiar des Hl. Candidus, um 1150, Detail. Abtei St-Maurice.

Abb. 19 Goldene Altartafel («Basler Antependium»), Kopf des Hl. Michael, um 1020. Paris Musée de Cluny.

Abb. 20 Wachsfüllung vermutlich vom Michaelkopf der Altartafel Abb. 19. München Bayerisches Nationalmuseum.

Unter ähnlichen Aspekten gehört auch die repräsentative Zeichnung des Rüdenbechers im Schweizerischen Landesmuseum in diesen Zusammenhang (siehe hier den Beitrag von Hannelore Müller und Hanspeter Lanz in diesem Heft).

Der Bozzetto

Zu der gezeichneten ersten Ideenskizze Fischer von Erlachs für die Diamanten-Monstranz ist eine Parallele in skulpierter Form der Bozzetto, eine mehr oder weniger skizzenhaft aus Holz geschnitzte oder in Ton modellierte, mit einer Hand zu umfassende Kleinfigur von meist grossem Charme und Reiz, die als umrisshafte Andeutung und erste Vorstellung einer Statue des Bildhauers ganz eigene frische Handschrift trägt. Auf höchstem künstlerischen Niveau standen die Bozzetti im bayerischen Rokoko.[22]

In diesen Kreis gehört auch der bisher einzige Bozzetto, der sich zuverlässig mit einer Silberfigur in Verbindung bringen lässt. Es ist ein aus stilistischen und historischen Gründen Egid Verhelst zuzuschreibendes, nur 13,9 cm messendes Lindenholzfigürchen von vorzüglicher Qualität und fraglos ein plastischer Rohentwurf des 77 cm grossen Johannes Evangelista im Konstanzer Münster (Abb. 13, 14). Dieser selbst wurde 1738 von Christoph Mäderl, einem der fähigsten und produktivsten Augsburger Figurenschmiede gefertigt.[23] Im selben Jahr übrigens erlangte Verhelst das Bürgerrecht dieser Stadt insbesondere wegen seiner Fähigkeiten als Schnitzer von Modellen für Goldschmiede.[24] Das für die Herstellung unentbehrliche 1:1-Modell, das sicherlich ebenfalls von Verhelst stammte, ist leider nicht mehr zu finden.

Da bisher kein weiterer Holzbozzetto bekannt geworden ist, sei noch ein anderes, im Prinzip vergleichbares und durch Akten überliefertes Stück erwähnt. Im Jahr 1628 bestellte Sigismund III Wasa, König von Polen, einen figürlichen Silberaltar in der Augsburger Werkstatt des Hans Jakob Bair. Sie lieferte zunächst ein Schaustück im Kleinformat, das die Billigung des Herrschers fand.[25] Des bedeutenden Auftrags wegen hatte man anstelle von Holz auch dafür bereits Silber genommen. Gegenüber dem fertigen Altar war es vermutlich vereinfacht, aber sicher nicht so skizzenhaft wie der obige Bozzetto. Als Ergänzung oder anstelle einer Schauzeichnung diente es hauptsächlich zum Vorzeigen und Begutachten. Wie weit das auch der Zweck des Holzbozzettos war, hängt grundsätzlich von seiner Genauigkeit ab. Das so meisterhaft wie flüchtig skizzierte Johannesfigürchen Verhelsts dürfte eher für die eigene oder die Goldschmiedewerkstatt als für den Auftraggeber geschnitzt worden sein.

Der Holzkern

Nach der gezeichneten Visierung folgt als wichtigste Vorstufe der Silberfigur das hölzerne Modell im Format und Aussehen der endgültigen Edelmetallausführung. Um seine Bedeutung und Rolle zu verstehen, ist es notwendig, einen Blick auf die mittelalterlichen Anfänge zu werfen.

Für die frühen Figuren verwendete man ein Gold- und Silberblech (auch vergoldetes Kupfer), das mit 0,2 bis 0,6 mm Stärke zu dünn war, dass es nicht genügend Eigenstabilität besass, um zu selbsttragenden Hohlkörpern verlötet werden zu können. Man brauchte daher, in Form der endgültigen Figur, zum Aufnageln der einzelnen Blechstücke einen festen Holzkern, der die weiche Edelmetall-Ummantelung zugleich vor dem Einbeulen bewahrt. Eine Aushöhlung darin nahm die Reliquie auf. Als das aus der Zeit um 1150 stammende Kopfreliquiar des Hl. Candidus im Schatz der Abtei St-Maurice (Abb. 17, 18) vor einer Reihe von Jahren im Schweizerischen Landesmuseum restauriert wurde, bot sich die seltene Gelegenheit, diese Technik genauer zu untersuchen.[26] Die zunächst als Treibmodell benutzte Holzfigur steckt ja unter dem schützenden Silberblech, wodurch die schnitzerische Präzision und Kantenschärfe im Detail von unerhörter Werkstattfrische erhalten geblieben ist. Ganz ähnlich, allerdings mit Resten eines unerklärbaren Gipsgrundes auf dem Gesicht des Holzkerns, verhält es sich bei dem Kopfreliquiar des Hl. Eustachius aus dem Basler Münsterschatz (Abb. 15, 16). Es befindet sich heute im British Museum zu London, wo es ebenfalls auseinandergenommen wurde.[27] Auch hier sind Schnitzdetails, besonders in der Haarpartie, gut erkennbar.

Korrekterweise sollte man bei den Werken mit Holzkernen eigentlich nicht von Silberfiguren, sondern von silberummantelten Holzfiguren sprechen, deren Metallüberzug sozusagen als die edlere Ausführung einer Farbfassung betrachtet werden kann. Deutlich wird dieser feine, aber kunstgeschichtlich wichtige Unterschied bei der Holzstatue der thronenden Muttergottes für Bischof Imad (1051–76) von Paderborn (Abb. 21). Sie ist heute ihrer einstigen vergoldeten Kupferblechummantelung entkleidet. Zuvor galt sie immer als ehemalige Goldfigur, bis bei einer Restaurierung nachgewiesen werden konnte, dass es sich ursprünglich um eine farbig gefasste Holzfigur gehandelt hat, die ihren Metallüberzug erst nach einem Brandschaden erhielt. Daraus erklärt sich auch, dass diese Figur viel summarischer geschnitzt ist als zum Beispiel der Candiduskopfkern, denn sämtliche Details, sogar noch das Augenlid, wurden nicht mit dem Schnitzmesser, sondern durch die Farbfassung gestaltet.[28]

Fungierte bei Freifiguren und Köpfen normalerweise die fertig geschnitzte Holzfigur als Kern und Stabilisierung, so wandte man bei Reliefs aus Metallblechen zum selben Zweck ein anderes Verfahren an. Nur auf flache Holzbretter genagelt, wurde in den Hohlraum zwischen Brett und reliefierter Metallplatte eine im Lauf der Zeit sehr hart werdende Mischung aus Wachs sowie Ziegelmehl oder Sand gegossen. Die Rezeptur beschreibt PRESBYTER THEOPHILUS in seiner *Schedula diversarum artium* zu Ende des 11. Jahrhunderts.[29] Solche Hinterfüllungen sind, wenn sie satt und blasenfrei anliegen, exakte Wiederholungen der Blechrückseite und damit zugleich Wiedergaben der Reliefs. Gut sehen lässt sich das beispielsweise am Sockelrelief des Candidusreliquiars, dessen Füllungen bei der Restaurierung zum Vorschein kamen[30] oder am Kopf des Hl. Michael vom Basler Antependium (um 1020), dessen Hinterguss das Bayerische Nationalmuseum in München verwahrt (Abb. 19, 20).[31] Es erstaunt, dass der Herstellungsvorgang hier nicht ebenso mit einem holzgeschnitzten Kernträger begann, sondern umgekehrt ablief. War bei der Freiplastik der Holzkern das erste und eigentliche, durch die nachfolgende Umhüllung nur veredelte Kunstwerk, so ist beim Relief das freigetriebene Metallblech als erstes vorhanden und das eigentliche Original und seine Hinterfüllung nur ein nachträglicher Abguss.

Abb. 21 Muttergottes des Bischofs Imad, vor 1058, ehemals farbig gefasste, später kupferummantelte Holzfigur. Paderborn Diözesan-Museum.

Die frühesten vollrunden Figuren rein aus Silber stammen dann erst aus der Zeit um 1200. Sie bestehen nun aus 1 bis 2 mm starkem und so standfestem Silberblech, dass es zu selbsttragenden Hohlformen verarbeitet werden konnte. Da diese technische Neuerung den Verzicht auf stabilisierende Figurenkerne erlaubte, existieren die nun übrigbleibenden Holzmodelle als Skulpturen eigenständig weiter. Ein noch mittelalterliches Beispiel dafür ist das Paar einer

Abb. 22 Holzmodell für die silberne Muttergottes Abb. 23, Michel Erhart zugeschrieben. Wien Privatbesitz.

Abb. 23 Silberne Reliquienstatuette der Muttergottes, von Heinrich Hufnagel, Augsburg 1482. Berlin Staatliche Museen Skulpturenabteilung.

Muttergottes, deren 1482 für Kloster Kaisheim geschaffene Silberversion der Augsburger Goldschmied Heinrich Hufnagel nach einer dem Ulmer Bildschnitzer Michel Erhart zugeschriebenen Holzfigur trieb.[32] Das Modell wurde, nachdem es seine Funktion erfüllt hatte, farbig gefasst und - da es nur 37 cm gross ist vermutlich zur privaten Andacht - als selbständige Plastik anderweitig aufgestellt (Abb. 22, 23).

Das Modell

Bei der bisher beschriebenen handwerklichen Praxis ist es bis in die Barockzeit geblieben. Wenn dem Goldschmied nicht, was bekanntlich selten vorkam, ein Holzmodell vom Auftraggeber geliefert wurde, suchte er sich seinen Modellschnitzer selbst. Die Kontrakte wurden ja normalerweise mit dem Goldschmied geschlossen, der damit sozusagen als Generalunternehmer fungierte. Aus den im allgemeinen recht detaillierten Kostenabrechnungen ist ersichtlich, dass er verschiedene Handwerker beiziehen musste, deren Bezahlung er zunächst vorschoss und dann dem Auftraggeber in Rechnung stellte: einen Kistler (für den Sockel), einen Schlosser (für das Eisengestänge im Innern der Figur), einen Schwertfeger (wenn sichtbare Eisenteile vergoldet wurden), einen Maler (wenn Augen und Mund bemalt sind) und eben einen «bildthauer vor das gantze model zu schneidten», wie es in der Rechnung für die Bruder-Klaus-Figur im St. Ursenschatz von Solothurn heisst.[33] Wie in den meisten Fällen lässt sich auch dieses Modell jedoch nicht mehr finden.

Ein erhaltenes Beispiel aus dem profanen Bereich ist das 1637 angeschaffte silberne, fast ganz vergoldete Trinkgefäss der Gesellschaft «Zum Affen» in Bern, das ihr Emblemtier mit Spiegel und Beilpicke darstellt (Abb. 24, 25).[34] Der Kopf ist abnehmbar, der Körper dient als Becher. Das gleich grosse Buchsbaummodell rechnet, wie andere Kleinplastiken aus Hartholz auch, von vornherein nicht mit einer Farbfassung als abschliessende Arbeitsstufe. Es ist deshalb bis in die letzten Feinheiten fertiggeschnitzt und somit detaillierter ausgearbeitet als andere nachmittelalterliche Holzmodelle. Da die polierte Oberfläche zudem einen schönen Glanz besitzt, gleicht sich das Erscheinungsbild beider Figürchen mehr als das anderer Paare. Mit den gleichen Attributen ausgestattet und auf einem profilierten Postament stehend, dürfte das der Silberausführung ebenbürtige Holztier von Anfang an seinen Platz auch im Zunfthaus oder beim Donator gehabt haben.

Im Unterschied hierzu hat Johann Frölicher das Modell für den 90 cm grossen Kruzifixus, den der Augsburger Goldschmied Ludwig Schneider 1714 für die Marianische Kongregation in Solothurn herstellte[35], relativ summarisch

Abb. 24 Modell aus Buchsbaumholz für den Affenbecher Abb. 25. Bern Bernisches Historisches Museum.

Abb. 25 Affe als silbernes Trinkgefäss der Gesellschaft zum Affen, Bern 1637. Bern Bernisches Historisches Museum.

geschnitzt. Zudem liegt heute eine mehrschichtige dicke Farbfassung auf dem Holz, die besonders die Gesichtszüge noch mehr zu verundeutlichen scheint (Abb. 26, 27). Der Goldschmied übernahm zwar alle Einzelformen und Proportionen, ging aber in der Ausprägung der Feinheiten sehr viel weiter, was sich vor allem in der dichteren Haarsträhnung bemerkbar macht. Da sich bei jeder Silberfigur die getriebenen und ziselierten Profilierungen als deutliche Kanten bzw. dunkle Partien oder Linien von der hell glänzenden Oberfläche hart absetzen und Licht und Schatten überhaupt eine besonders starke mitgestaltende Rolle spielen, erscheint sie von sich aus immer schon prägnanter als eine Holzskulptur. Das fällt bei diesem Werkpaar ganz besonders auf.

Die über dieses Kreuz berichtenden und selten so lückenlos erhaltenen Kongregationsprotokolle erlauben uns, genau zu verfolgen, wie der Sodalen Wunsch nach einem Prozessionskreuz in die Tat umgesetzt wurde. Von den ersten Vorstellungen seines Aussehens und dem Auftrag für das Modell an Frölicher (der Kongregationsmitglied war), vergingen über die Suche nach dem fähigsten Goldschmied und die Figurentransporte von Solothurn nach Augsburg und wieder zurück drei volle Jahre, bis das Kruzifix bei der Prozession am Titularfest erstmals mitgetragen wurde.

Die folgenden Modelle stammen aus den späten 1760er Jahre und gelten, wie die beiden schon erwähnten Entwurfszeichnungen, als Werke von Ignaz Günther. Die Silberausführungen tragen die Stempel der Münchner Goldschmiede Joseph Friedrich Canzler bzw. Johann Ignaz Franzowitz, die beide mehrere figürliche Silberwerke hinterlassen haben. Die reliefartigen, fast lebensgrossen und von Sockelnischen umrahmten silbernen Halbfiguren der Heiligen Johannes Baptista, Johannes Evangelista, Joachim und Joseph (Abb. 29, 30) gehörten auf den verlorenen Gnadenaltar im ehemaligen Odeon des Münchner Jesuitenkollegs. Heute stehen sie in der Münchner Bürgersaalkirche. Ihre vier zugehörigen, vor kurzem im Kunsthandel aufgetauchten Lindenholz-Modelle sind ungefasst und aufs feinste durchgearbeitet.[36] Sie zeichnen sich, zusammen mit Günthers Holzstatuetten der Heiligen Johann v. Nepomuk und Florian, die die Modelle für zwei Silberfigürchen einer Gräflich Preysingschen Stiftung für die Kapelle des Familien-Palais' in München bildeten, durch höchste bildschnitzerische Qualität aus und wurden durch die Goldschmiede treibtechnisch adäquat umgesetzt. Die beiden sowohl glanz- wie mattvergoldeten Holzstatuetten sind die einzigen bekannten Modelle, die eine Reliquie bergen. Sie können deshalb in kirchlichem Sinne als den silbernen Statuettenreliquiaren ebenbürtige Kultbilder betrachtet werden.[37]

Abb. 26 Holzmodell für den Silberkruzifix Abb. 27, Kopfdetail, von Johann Peter Frölicher, Solothurn 1714. Solothurn St. Ursen Domschatz.

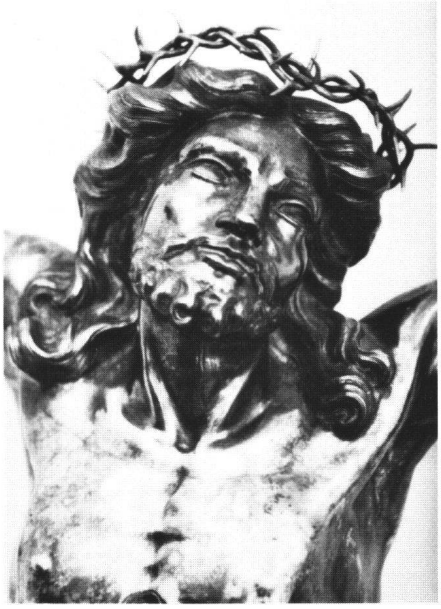

Abb. 27 Silberner Kruzifix, Tragekreuz der Marianischen Männersodalität, von Ludwig Schneider, Augsburg 1714/16. Solothurn St. Ursen Domschatz.

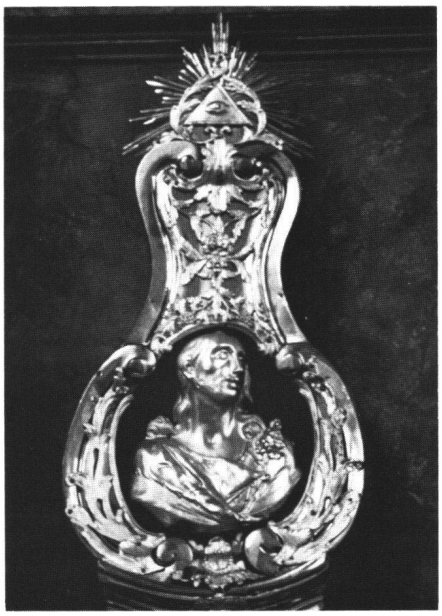

Abb. 28 Umrahmte Silberbüste des Hl. Joseph, München um 1780. München Heiliggeistkirche.

Sind die Schmiede der Silberfiguren dank ihrer Stempelinitialen und, wenn sie erhalten sind, auch aus den Akten zumeist namentlich bekannt, ist die Zuschreibung der Holzmodelle an einen bestimmten Künstler für gewöhnlich nur auf dem Wege des Stilvergleichs möglich. Die Schriftquellen erwähnen, wie im Falle des Solothurner Kruzifixes, den Namen des Schnitzers nur ausnahmsweise.

So ist uns der Schnitzer der erhaltenen Modelle für das Büstenpaar der Heiligen Nikolaus und Agathe in der Wiler Stadtkirche[38] und des knienden Bruder Klaus in der Luzerner Hofkirche[39] bis heute nicht bekannt (Abb. 31–36). Die Silberwerke in Wil tragen die für 1775/77 verwendete Augsburger Beschau und den Stempel Johann Anton Seethalers, die Luzerner Figur den des Zugers Fidel Brandenberg. Sie wurde 1772 für die Stiftskirche Beromünster geschaffen und gelangte 1798 nach Luzern.

Bei den beiden Klausfiguren fällt, ähnlich wie beim Berner Affen, die ausserordentlich prägnant geschnitzte und ungewöhnlich glatte Oberfläche des Modells auf, dem dadurch das genau kopierende Silberwerk im Eindruck recht nahesteht. Hinzu kommt, dass das Gewand in der Silberausführung keine in die Hochglanzfläche ziselierten Schmuckornamente, sondern nur eine gleichmässige Punzierung aufweist, die das Blech nicht silberweiss, sondern eher dunkel und etwas matt erscheinen lässt. So nähern sich das glatte, sanft reflektierende Holzmodell und die durch die vielen Punzdellen das Licht gemässigt brechende Silberfigur auch hier im Aussehen einander an.

Kopf, Arme und Hände sind einzeln gearbeitet und beim Modell eingedübelt, bei der Silberstatue verlötet und verschraubt. Dass die Gliedmassen des Modells abgenommen werden können, erleichtert das Treiben der entsprechenden Silberteile und verursacht oder erlaubt dann später Varianten bei der Montage, so dass zum Beispiel, wie bei den Klausfiguren, die Kopfhaltung leicht differiert.

Die hölzernen Nikolaus- und Agathebüsten in Wil erhielten nachträglich leider einen verunstaltenden bronzeähnlichen Anstrich, so dass die Übereinstimmung scheinbar geringer ist. In Wirklichkeit weichen Modell und Ausführung in der plastischen Qualität aber kaum voneinander ab. Viel mehr ins Auge fallen hier die ganz besonders zur Geltung kommenden und für Silber so typischen Möglichkeiten der Oberflächenbearbeitung: ziselierte Blüten und Ornamente, aufgeschraubte Borten aus vergoldetem Kupfer an den Gewandsäumen, die oft noch mit farbigen Glasflüssen besetzt sind, sowie die vergoldeten Attribute. Sie fehlen bei den Modellen zunächst grundsätzlich; man fügte sie nur dann – nachträglich – bei, wenn die Bildwerke nicht weggeräumt, sondern aufgestellt wurden.

Für die Modelle des Bruder Klaus und der beiden Wiler Heiligen werden verschiedene Künstler genannt. Am ehesten scheint Johann Baptist Babel in Frage zu kommen, da er mit Goldschmieden zusammenarbeitete: Laut Rechnung lieferte er 1783 die Modelle der zwei in Augsburg für Kloster Einsiedeln hergestellten silbernen Brustbilder Meinrads und Benedikts.[40] Da sie nicht mehr existieren, lassen sie sich zum Stilvergleich nicht mehr heranziehen, und weil es unter Babels Holz-, Stuck- und Steinfiguren sonst keine unmittelbare Stilparallele gibt, bleibt seine Autorschaft eine Hypothese.

Verwendung der Modelle und imitierende Farbfassungen

Als vom 16. Jahrhundert an, nach der Entdeckung und Öffnung neuer Silberminen dank des rapid anwachsenden Importes aus den spanischen Kolonien Mittelamerikas plötzlich sehr viel Silber zur Verfügung stand, wuchs im Barock nicht nur die Anzahl neuer Silberstatuen, sie wurden auch immer grösser. Sie befanden sich nun auch nicht mehr nur hinter Schloss und Riegel der Schatzkammern, sondern standen bei vielen mit zeitgemässem barockem Prunk gefeierten festlichen Anlässen auf den Hochaltären. Hierfür wurden jetzt ganze Silberausstattungen in Auftrag gegeben mit vielstufigen Architekturaufbauten, Antependien, Reliquientafeln und liturgischen Gerätschaften, zu denen natürlich ebenso Figuren gehörten. In dieser Weise werden sie während der grossen Kirchenfeste zum Beispiel im Regensburger Dom oder in den Münstern von Konstanz und Freiburg noch heute aufgestellt. Aber auch ein besonders dotierter und verehrter Nebenaltar kann mit einer Andachts- oder Reliquienfigur aus Silber ausgestattet sein.

Im Zuge dieses barocken Dekorations- und Prunkbedürfnisses hat man sehr bald die Möglichkeit entdeckt, für die Kirchenausstattung auch die beim Auftraggeber (der sie ja bezahlt hatte) verbliebenen und bisher ungenutzten Modelle heranzuziehen, indem man sie mit Hilfe von silber- und goldimitierenden Fassungen in Duplikate für den Alltag verwandelte. Zu einer solchen Attrappe wurde zum Beispiel das Modell der 1603 von Virgil Moll datierten und signierten Halbfigur des Hl. Luzius im Münster zu Überlingen.[41] Es ist einschliesslich der Inkarnate silbern gefasst und die Vergoldungen stimmen mit denen des nach ihm getriebenen Metallstückes überein. Gleiches gilt für das bereits erwähnte Kruzifix in Solothurn (Abb. 26, 27), nur ist hier das Lendentuch des Holzkreuzes vergoldet, das des Silberwerks hingegen nicht.[42]

In dem Vertrag für den Altar der silbernen Sebastiansfigur in St. Peter zu Neuburg an der Donau wird 1714 dann sogar ausdrücklich bestimmt, dass das Holzmodell mit «gutem Gold zu vergolden» und in «gutem Silber zu zieren» sei. Beide Stücke sind erhalten, die Fassung des Holzmodells ist allerdings kürzlich wieder abgenommen worden.[43]

Sehr schön ist die Fassung dafür noch heute an der Modellbüste des Anastasia-Reliquiars von Benediktbeuern zu sehen (Abb. 61, 62). Modell und Ausführung stammen von der Hand Münchner Künstler, unter denen als Schnitzer wieder Egid Quirin Asam oder ein anderer Schüler Andreas Faistenbergers zur Diskussion stehen. Der Goldschmied ist Joseph Grossauer. Laut Stiftungsinschrift entstand dieses Reliquiar 1725.[44] Die einst silbern gefassten Partien des Modells sind heute zwar schwarz oxydiert, die Verteilung von Gold und Silber stimmt aber im wesentlichen überein. Die Silberbüste ist zusätzlich mit Edelsteinen geschmückt und – was selten vorkommt – an Lippen, Augen und Ohrläppchen rot und schwarz bemalt wie ihr

Abb. 29 Holzmodell für die silberne Halbfigur Abb. 30, von Ignaz Günther. Karlsruhe Badisches Landesmuseum.

Abb. 30 Silberne Halbfigur des Hl. Joseph, von Joseph Friedrich Canzler, München 1768. München Bürgersaal.

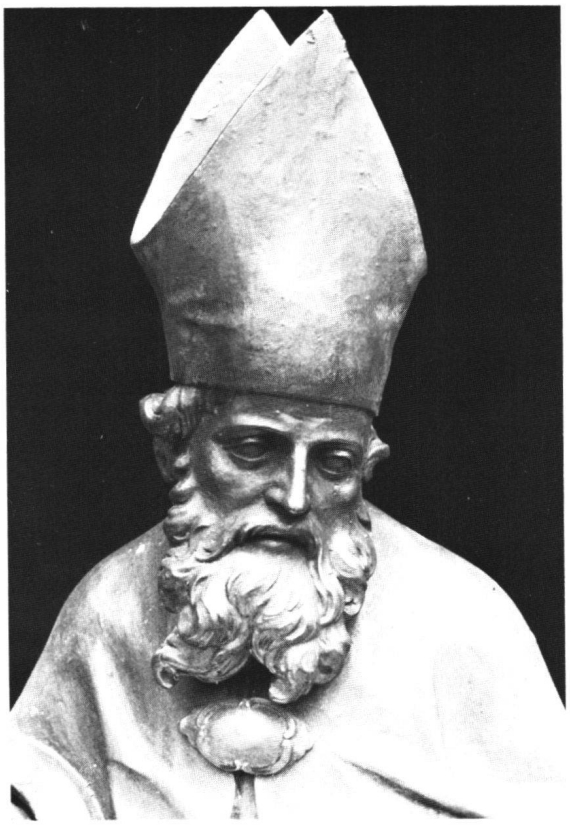

Abb. 31 Holzmodell für die Silberbüste Abb. 32, Kopfdetail, Johann Baptist Babel zugeschrieben. Wil SG Stadtpfarrkirche.

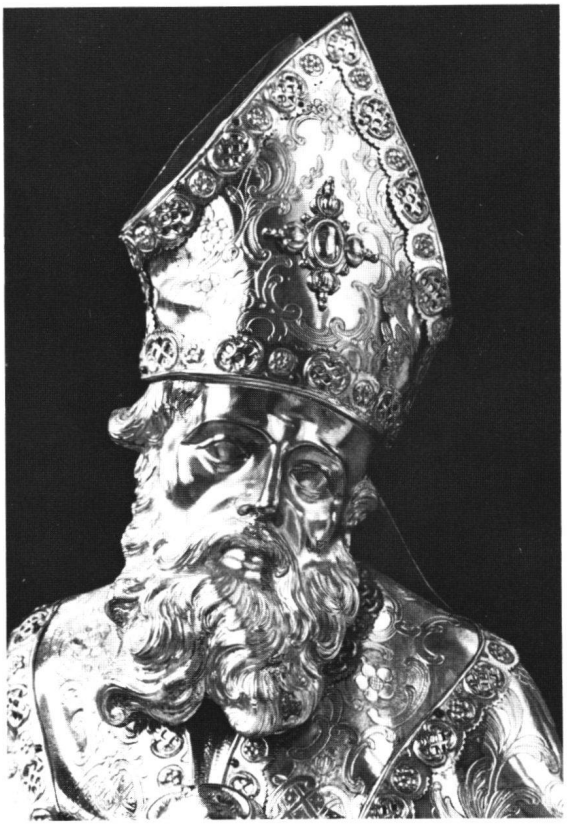

Abb. 32 Silbernes Büstenreliquiar des Hl. Nikolaus, Kopfdetail, von Jos. Ant. Seethaler, Augsburg 1775/77. Wil SG Stadtpfarrkirche.

Abb. 33 Holzmodell für die Silberbüste Abb. 34, Kopfdetail, Johann Baptist Babel zugeschrieben. Wil SG Stadtpfarrkirche.

Abb. 34 Silbernes Büstenreliquiar der Hl. Agathe, Kopfdetail, von Jos. Ant. Seethaler, Augsburg 1775/77. Wil SG Stadtpfarrkirche.

Abb. 35 Holzmodell für die Silberfigur Abb. 36, Kopfdetail, Johann Baptist Babel zugeschrieben. Zug Burgmuseum.

Abb. 36 Silberfigur des Bruder Klaus, Kopfdetail, von Fidel Brandenberg, Zug 1772. Luzern Hofkirche.

hölzernes Pendant. Das Miederkleid ist allerdings nicht vergoldet wie am Modell und hebt sich dadurch vom darüberliegenden goldenen Brusttuch besser ab. Stattdessen hat das Kleid der Modellbüste über seine Mattvergoldung hinaus noch einen punzierten Ornamentschmuck erhalten. Mit dieser aufwendigen Fassung einschliesslich ehemaliger Krone, Ohrgehänge und Sockelvoluten, die ihre Befestigungsspuren hinterliessen, konnte und sollte das Modell – freilich ohne Reliquien zu enthalten – das kostbare Silberwerk vertreten.

Die einstigen hölzernen Modelle mussten die Edelmetallfiguren ersetzen, wenn sie wieder eingeschmolzen worden waren. Urkundlich gesichert ist das zum Beispiel für sechs Holzfiguren böhmischer Heiliger vom Hochaltar in St. Thomas auf der Prager Kleinseite.[45] Sie alle stehen heute, metallfarben gefasst, auf den übriggebliebenen Sockeln der ehemaligen Silberstatuen, für die sie 1729 bzw. 1730 von den Bildhauern Ferdinand Maximilian Brokoff und Ignaz Miller als Modelle geschnitzt worden sind.

Ein weiterer Grund, Holzskulpturen metallimitierend zu fassen, hängt im Interesse der Aufstellungssymmetrie mit dem Wunsch nach Pendantfiguren zusammen. Auf den beiden Schulteraltären der Pfarrkirche von Mindelheim in Bayerisch Schwaben zum Beispiel stehen dem Anschein nach nur Edelmetallfiguren. Wirklich aus Silber sind aber die der Kongregation der Herren und Bürger gehörende Augsburger Verkündigungsgruppe von 1769 und zwei Halbfiguren Joachims und Josephs auf der Nordseite, während die für den Betrachter völlig zu ihnen passende Sebastianstatue und die beiden Halbfiguren Florians und Laurentius' auf dem gleichzeitig errichteten südlichen Altar nur aus polimentversilbertem und -vergoldetem Holz bestehen.[46]

Abgesehen von der Tatsache, dass wir über das gesamte Gebiet metallimitierender Fassungen von Bildwerken im farblichen Zusammenklang barocker Innenraum-Ausstattungen noch sehr wenig wissen, müssen wir zwischen denjenigen Holzfiguren unterscheiden, die, um ihre kostbaren Brüder und Schwestern zumindest optisch vollwertig ersetzen oder vertreten zu können, durch raffinierte Fassungen auf «Silber-Arth» nachträglich in deren Gewand gesteckt wurden, und jenen Holzskulpturen, die ohne Bezug auf eine reale Edelmetallausführung von vornherein solch imitierende Fassungen erhielten. Eins der schönsten Werke dieser Gruppe ist die hölzerne Anianus-Büste von Ignaz Günther in Rott am Inn[47], die auf den ersten Blick wirklich eine mit äusserster Kunstfertigkeit getriebene echte Silberfigur zu sein scheint (Abb. 37).

Um ein ähnliches Raffinement, eine Kombination aus echtem und imitiertem Silber nämlich, handelt es sich bei

Abb. 37 Holzbüste des Hl. Anianus mit edelmetallimitierender Farbfassung, von Ignaz Günther, um 1762. Rott am Inn Benediktinerabtei.

Abb. 38 Büste des Hl. Laurentius aus Silber, Pappmachée und Holz, Anfang 18. Jh. Stuttgart Württembergisches Landesmuseum.

der ins frühe 18. Jahrhundert datierten grossen Laurentius-Büste im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart (Abb. 38).[48] Der nimbierte Kopf und die Hände sind aus echtem Silber gegossen, Dalmatik und Ärmel der Albe bestehen aus ornamentiertem sowohl matt als glänzend auf Poliment versilbertem Pappmaché über Holz, der Sockel ist polimentversilbertes Holz mit Teilvergoldungen und die Standvoluten sind aus Messing. Durch die Verwendung völlig unedler Ausgangsmaterialien, die nur durch die Oberflächenbehandlung scheinbar in Gold und Silber verwandelt wurden, wird der Eindruck einer prächtigen Silberfigur geschaffen, die gut zu den illusionsfreudigen Werkstoffimitationen der Barockzeit passt. Allerdings ist diese Werkstoffkombination an ein und derselben «Silberfigur» meines Wissens ohne Parallele im 18. Jahrhundert.

Die Silberdoublette

Bisher war von den Modellen als Vorbild nur einer einzigen Silberfigur die Rede. Überraschenderweise gibt es aber – sogar unter den grossen getriebenen Statuen – auch eine ganze Reihe von Doubletten, die stets von demselben Goldschmied nach dem offenbar in seiner Werkstatt verbliebenen selben Modell angefertigt wurden.[49]

So schuf zum Beispiel Martin Keiser, Goldschmied in Zug, 1698 eine silberne Muttergottes-Statuette für die Pfarrkirche seiner Vaterstadt, und das gleiche Figürchen 1717 ein zweites Mal für die Kirche im nahegelegenen Walchwil (Abb. 41, 42) mit nur geringfügigen Abweichungen in den Gewandfalten und am Standfuss, (der vordere Kumulus am Wolkensockel des Zuger Stücks stammt von einer späteren Reparatur).[50] Besteller und Stifter der beiden Werke waren verschiedene Leute, zwischen Erstausführung und Wiederholung vergingen fast zwanzig Jahre.

Die Praxis, eine arbeit- und kostensparende Zweitausführung an einen anderen Ort zu liefern, übte auch der schon erwähnte Joseph Ignaz Saller in Augsburg. Nicht nur seine grossen Muttergottesfiguren in Strassburg (1726/35) und Heidelberg (1736) bilden ein solches Paar, auch die 1750 von der Bürgerschaft zu Olten sowie der Marianischen Kongregation zu Aschaffenburg (sicher ohne voneinander zu wissen) bei ihm bestellten sehen samt ihren Sockeln wie Zwillingsschwestern aus (Abb. 39, 40).[51] Die geringfügigen Haltungsänderungen kommen lediglich durch die leicht variiert angeschraubten Köpfe und Hände von Mutter und Kind zustande. Zwar hält, im Gegensatz zur Oltener Figur, das Aschaffenburger Kind eine Kreuzeslanze in der rechten Hand und ersticht damit die Schlange zu Füssen Mariens, es trägt auch einen Mantel über dem Kleid und anstelle des Strahlenkranzes ein Krönchen, doch diese Unterschiede

Abb. 39 Silberne Muttergottes der Marianischen Kongregation, Marienkopf, von Joseph Ignaz Saller, Augsburg 1750. Aschaffenburg Kirche Maria Ward.

Abb. 40 Silberne Muttergottes der Bürgerschaft Olten, Marienkopf, von Josef Ignaz Saller, Augsburg 1750. Zürich Schweizerisches Landesmuseum.

haben nichts mit der Modellvorlage zu tun, sie dürften auf Sonderwünsche des Bestellers zurückgehen. In der Wahl der in den Details ebenfalls leicht abweichenden Oberflächenmusterung war der Goldschmied selbstverständlich frei.[52]

Diese Figuren-Zwillinge kommen noch bis ins 19. Jahrhundert vor, obwohl in dieser Zeit kaum mehr silberne, sondern vorwiegend aus unedlen Metallen getriebene Statuen hergestellt werden: So gibt es zum Beispiel aus versilbertem Messing die mit ca. 1.60 m Höhe relativ grosse Maria mit Kind, die Bernhard Oswald 1835 für die Pfarrkirche in Rapperswil schuf, ein zweites Mal in Fislisbach im Aargau (Abb. 43, 44).[53]

Die Holzkopie

Nicht immer stand als Vertretung oder Ersatz noch das einstige Modell zur Verfügung. Spätere Zeiten haben deshalb getreue Kopien machen lassen. Sie sind, wenn die Umstände ihres Entstehens nicht durch Quellentexte erhellt werden, im Einzelfall nur schwer von Modellfiguren oder den von originalen Silberplastiken gänzlich unabhängigen metallfarben gefassten Holzskulpturen zu unterscheiden.

Als zum Beispiel nach Joseph Anton Feuchtmayrs neuer Rokoko-Ausstattung der Pfarrkirche Scheer an der Donau von 1743/45 die drei verehrten alten Büstenreliquiare der Schutzpatrone Willibald, Wunibald und Walburga[54] in einem rocaillegeschmückten Altarschrein ständig zur Schau gestellt werden sollten, wurden extra drei Holzrepliken angefertigt, um die originalen Reliquiare mit den Heiltümern nicht tagein, tagaus exponieren zu müssen. Diese Kopien geben die alten kupfervergoldeten Reliquienbüsten exakt wieder, sind zugleich aber auch so vereinfacht, dass sie mit Modellen verwechselt werden könnten (Abb. 45, 46).

Auch zur Erinnerung an ehemals verehrte Silberfiguren kamen Kopien zustande: Nachdem Martin Stempfle, von 1614 bis 1661 Abt des Benediktinerstiftes St. Mang zu Füssen im Allgäu, die zu Beginn seiner Amtszeit gestiftete Silberstatue des Kirchenpatrons in der Not des 30jährigen Krieges wieder einschmelzen lassen musste, hat er sie, wie es heisst, durch einen nachgeschnitzten «hölzernen Magnus, vergoldet» ersetzt.[55] Ob es sich bei einem in Frage kommenden erhaltenen hölzernen Bildwerk allerdings wirklich um diese Figur handelt, ist umstritten.

Dafür aber existiert andernorts noch mit Sicherheit die Holzkopie der «Ingolstädter Gnad», eines kostbaren und hochverehrten Reliquienbehältnisses mit einer Figurengruppe um die thronende Gottesmutter, die der bayerische Herzog Ludwig der Bebartete Anfang des 15. Jahrhunderts

Abb. 41 Silberne Statuette der Muttergottes, Martin Keiser, Zug 1698. Zug St. Oswald.

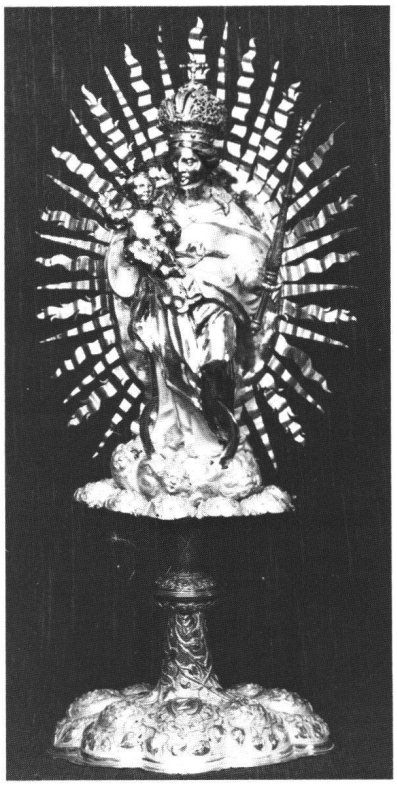

Abb. 42 Silberne Statuette der Muttergottes, von Martin Keiser, Zug 1717. Walchwil Pfarrkirche.

Abb. 43 Versilberte Messingstatue der Muttergottes, von Bernhard Oswald, Rapperswil 1835. Rapperswil Stadtkirche.

Abb. 44 Muttergottes nach demselben Modell wie Abb. 43, von Bernhard Oswald, Rapperswil 1840. Fislisbach AG Pfarrkirche.

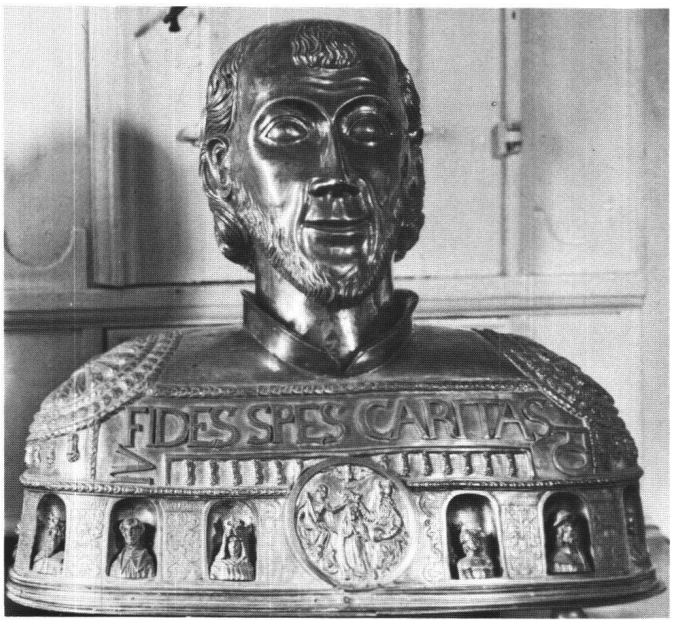

Abb. 45 Kupferne Reliquienbüste des Hl. Willibald, 1609. Scheer/Donau Pfarrkirche.

Abb. 46 Holzkopie des Willibald-Reliquiars Abb. 45, Werkstatt des Joseph Anton Feuchtmayr 1743/45. Scheer/Donau Pfarrkirche.

dem Ingolstädter Liebfrauenmünster schenkte. Zum Leidwesen der Kirchgemeinde musste sie kurz nach 1800 den napoleonischen Kriegskontributionen geopfert werden. In einem Bericht des damaligen Pfarrers an den Ingolstädter Stadtmagistrat heisst es: «... seitdem wünscht wohl mancher, dass dieses herrliche Mariäbild, wovon sich die Kirche auf Herzog Ludwigs Befehl zur Schönen unsrer Lieben Frau benennen soll, ein dem Original ähnliches Bildniss für mässigen Preis wieder hergestellt werden möchte». Das verlorengegangene Stück wurde dann 1821 von einem Münchner Künstler «in feiner Bildhauer Arbeit, gut vergoldet, mit unächten Steinen und Perlen besetzt für den mässigen Preis zu 200 fl., der Erwartung entsprechend» kopiert. Seine Vorlage war ein Ölgemälde des 18. Jahrhunderts, auf dem dies Kleinod dargestellt ist. Die in aufwendiger Farbfassung Edelmetall und -steine imitierende Holzkopie hält sich genau an diese Bildvorlage, denn das Original stand ja nicht mehr zur Verfügung. Die Kopie befindet sich noch in Ingolstadt, das Gemälde im Bayerischen Nationalmuseum München.[56]

Mit derselben Absicht, nämlich verlorene Silberwerke im Gedächtnis der Gläubigen lebendig bleiben oder wieder erstehen zu lassen, sind die Marienfiguren in Rapperswil und Luzern gestiftet worden. Die Rapperswiler Statue von 1835 (Abb. 43) sollte die Erinnerung an eine 1703 von Heinrich Dumeisen geschaffene und 1816 aus wirtschaftlicher Not verkaufte Silbermaria wieder wachrufen.[57] Wegen eines Ersatzes der 1707 getriebenen und 1798 eingeschmolzenen Luzerner Kongregationsmadonna (Abb. 57) wurde in den Jahren 1842/44 intensiv und fast dramatisch mit der Augsburger Werkstatt Franz Carl Schmeddings verhandelt, ohne dass man allerdings zu einem Ziel gekommen wäre. Die Kongregation gab die gelieferte Figur zum Leidwesen des Goldschmiedes zurück, da sie keinen Gefallen «an dieser übel gerathenen Arbeith» fand.[58]

Die figürliche Nachbildung

Wurden die genauen und gleich grossen Kopien für die stellvertretende Aufstellung in den Kirchen angeschafft, entstanden, weil das Silberwerk berühmt war und den Gläubigen gefiel, freie, das heisst nur ähnliche Nachbildungen zur Privatandacht des Einzelnen (den ungezählten Repliken etwa der Einsiedler Gnadenfigur vergleichbar) oder als Altarfigur an anderem Ort. Hier kam es bei der Wiederholung weder auf die exakte Originalgrösse noch auf genaue Einzelheiten oder die silberne Farbe an. Das Urbild musste im Abbild lediglich wiedererkannt werden können. Das war wichtig, solange das Vorbild existent und die Tradition lebendig war. Schmolz man es ein, hielt sich die Erinnerung an das Werk noch etwa zwei Generationen, danach geriet es in Vergessenheit und mit ihm die Abstammung so mancher Nachbildung. Das macht es heute so schwer, sie als solche zu erkennen.

Von dem schon erwähnten barocken Büstenreliquiar der Hl. Anastasia in Benediktbeuern gibt es zum Beispiel eine recht qualitätvolle handgrosse und buntfarbig gefasste Holzversion, auf Puttenköpfchen stehend wie ihr populäres Vorbild (Abb. 63, 64), und auch von der verlorenen gotischen Vorgängerin, einem Kopfreliquiar der Heiligen, ist eine farbige Holz-Nachbildung erhalten.[59] Bekannt sind ebenfalls kleinere oder originalgrosse Holz- und Silber-Nachbildungen der eingeschmolzenen Kongregationsma-

Abb. 47 Kupferstich der silbernen Maria Immaculata aus der Frauenkirche München 1732, von J.G. Herkommer und J.D. Kuriger. München Stadtmuseum.

Abb. 48 Handzeichnung vor oder nach dem Kupferstich Abb. 47, Würzburg Universität Martin v. Wagner Museum.

donna in Luzern von 1707 (Abb. 57)[60] oder hölzerne und silberne Wiederholungen der eingeschmolzenen grossen Maria Immaculata, die 1732 für die Frauenkirche in München gestiftet wurde (Abb. 47).[61] Die vom Original- bis zum Handformat reichenden figürlichen Nachbildungen der Münchner Statue sind übrigens auf ganz Süddeutschland, Österreich und Mähren verteilt. Eine unter ihnen, die massgleiche hölzerne Altarfigur im niederösterreichischen Stift Geras ist nicht datiert (Abb. 49). Von den beiden silbernen wurde die in Prien am Chiemsee 1736 bereits kurz nach der Entstehung ihres Vorbildes, jene in Bad Mergentheim (Abb. 50) 1759/61, also erst fast eine ganze Generation später, gestempelt.[62]

Auch die zusammengehörenden vier Halbfiguren, deren Modelle Ignaz Günther schnitzte (Abb. 29, 30), regten zu Nachbildungen an, die heute an der Rückseite des Hochaltars der Heiliggeistkirche in München Aufstellung gefunden haben (Abb. 28). Sie sind zwar verkleinert und vereinfacht, aber wie ihre Vorbilder in mächtige Rahmenkonstruktionen eingefügt, deren Ornamentbeschlag nun nicht mehr von der Rocaille des Rokoko, sondern bereits von klassizistischen Formen beherrscht wird. Dies zeigt, dass Nachbildungen dem Silberwerk nicht unmittelbar folgen müssen und dass der Zeitraum, in dem sie entstanden sein können, relativ gross ist. Da es für die hölzernen keine die Entstehungszeit eingrenzenden Marken in der Art der Silberstempelung gibt und die künstlerische Qualität vor allem unter den Kleinplastiken ausserordentlich schwankt, ist es schwierig, solche Holzrepliken genauer zu datieren.

Silberfiguren nach Grossbronzen

Mit einer wiederum anderen, allerdings bereits selteneren Kategorie haben wir es bei den Silbernachbildungen monumentaler Bronzefiguren zu tun. Silber ist hier nur eines unter anderen Materialien, aus denen Kleinausgaben von Grossbronzen bis hinab zum Kunstkammerstück produziert wurden.

Zu dieser Gruppe gehört der preziöse kleine, satantötende Michael aus der Münchner Residenz, zwischen 1612 und 1624 in Augsburg hergestellt. Er geht, mit Zwischenstufen, auf Hans Reichles monumentale bronzene Michaelsgruppe zurück, die 1606 an der Augsburger Zeughausfassade aufgestellt worden war. Eines der Zwischenglieder ist eine Federzeichnung von Friedrich Sustris in der Wiener Albertina, die gegenüber dem Vorbild bereits die Satansgestalt abwandelt und für das Silberwerk und seine Sockelarchitektur verbindlich ist (Abb. 54–56).[63] Darüberhinaus gibt es eine ganz ähnliche, 1596 vom Augsburger Christoph Lenk-

Abb. 49 Holzstatue nach der Silberfigur Abb. 47. Geras/Niederösterreich Stiftskirche Chorkapelle.

Abb. 50 Silberstatuette nach der Silberfigur Abb. 47, von David Theodor Saller, Augsburg 1759/61. Bad Mergentheim Stadtpfarrkirche.

ker stammende ehemalige Silbergruppe des Hl. Michael aus dem Schatz von St. Michael in München, an die nur noch die Nachzeichnung in einem der Schatzinventare erinnert.[64] Das Silberstück orientierte sich an Hubert Gerhards ebenso nachwirkender bronzener Michaelsstatue von 1588 von der Fassade derselben Kirche und hat eine sehr nah verwandte Lindenholzausführung in der 61 cm hohen Michaelsstatuette im Grünen Gewölbe Dresden (Abb. 51-53), die neuerdings ebenfalls Hubert Gerhard zugewiesen wird.[65] So dürfte von ihm auch der Modellentwurf für die Silberstatuette stammen.

Ein weiteres Beispiel geht auf die bronzene Herkulesgruppe zurück, mit der Adriaen de Vries einen seiner Augsburger Brunnen bekrönte. Merkwürdig und interessant ist dieser Fall, weil - mit einer Kleinplastik als Zwischenstufe - bis zur Nachbildung in Silber ein Zeitraum von etwa 100 Jahren liegt. Dem überlebensgrossen, zwischen 1596 und 1602 gegossenen Herkules folgte, vielleicht als Studie oder Modell für eine Kleinbronze, eine um 1630 von Georg Petel geschnitzte und nur 55 cm grosse Nachbildung aus Lindenholz[66], mit der eine Silberausführung des Augsburger Goldschmieds Albrecht Biller massgleich und auch sonst recht genau übereinstimmt. Sie kann aber erst um 1700 entstanden sein. Möglicherweise gehörte sie mit zwei entsprechenden Nachbildungen der beiden anderen allegorischen Augsburger Brunnenfiguren Merkur und Kaiser Augustus zum nicht mehr vorhandenen reichsstädtischen Ratssilber. Das wäre eine Erklärung des auch stilistisch auffallend weiten Rückgriffs.[67] Die beiden Werke aus Holz und Silber sind heute im Maximilianmuseum Augsburg.

Den breitesten Einfluss - wenn auch mehr motivisch-stilistisch anregend denn als wörtliche Übernahmen (die Grenze ist da fliessend) - übten die beiden berühmten Bronzestatuen der Muttergottes in München aus: Die zwischen 1594 und 1605 von Hubert Gerhard geschaffene auf der Säule des Marienplatzes und die von Hans Krumper stammende an der Residenzfassade aus dem Jahr 1616. Bis ins 18. Jahrhundert waren diese beiden Monumentalskulpturen sozusagen Prototypen, und so ist es kein Wunder, dass auch zahlreiche silberne Marienfiguren im südlichen deutschen Sprachgebiet an das eine oder andere dieser Standbilder erinnern. Auf einen gewissen Zusammenhang zwischen Krumpers Figur und der silbernen Maria in der Wallfahrtskirche Hergiswald von 1627, einer «Patrona Lucernae», ist bereits hingewiesen worden[68], und an Gerhards Werk knüpfen in der Schweiz die heute im Schweizerischen Landesmuseum befindliche silberne Marienfigur aus Kloster Mariastein (1664) sowie diejenigen im Kloster Rheinau (1684) und in der Stadtpfarrkirche von Wil bei St. Gallen (1690) an.

Abb. 51 Hl. Michael, Monumentale Bronzegruppe, von Hubert Gerhard, 1588. München St. Michael, Fassade.

Abb. 53 Holzstatuette St. Michael, Hubert Gerhard zugeschrieben. Dresden Grünes Gewölbe.

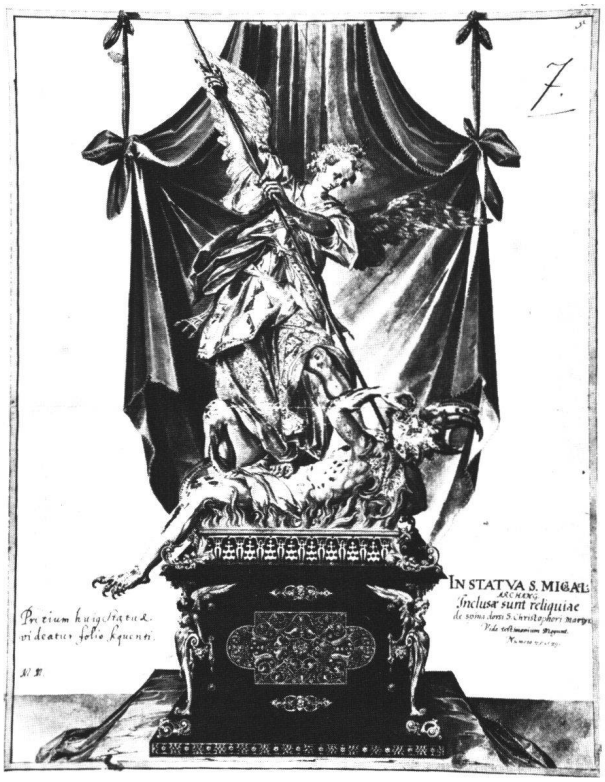

Abb. 52 Zeichnung einer silbernen Michaelstatuette von Chr. Lencker, Augsburg 1596. Schatzbuch 1605/07. München St. Michael.

Silberfiguren in der Malerei

Nach den Monumentalbronzen als Ausgangspunkt für plastische Silbernachbildungen sei jetzt wieder zur Silberfigur selbst als Gegenstand der Malerei zurückgekehrt. Da gibt es zunächst Gemälde, die ein Silberwerk ergänzend zum geschriebenen Schatzverzeichnis bildlich festhalten. Ein Beispiel wäre das Bildnis der erwähnten «Ingolstädter Gnad» aus dem 18. Jahrhundert oder die mit Deckfarben auf Papier gemalte grosse Prachtmonstranz mit den Figuren der Wurzel Jesse, von dem Augsburger Goldschmied Hans Jakob Bair 1611 auf Bestellung des Fürstbischofs Konrad von Gemmingen für Eichstätt geschaffen und nur durch dieses dort befindliche Blatt überliefert.[69]

Bildliche Darstellungen von Goldschmiedewerken, die aneinandergereiht auf sogenannten Reliquientafeln Stück für Stück wiedergegeben sind, gehen auf die mittelalterliche Tradition illustrierter Schatzinventare zurück. Ein solches, 1497 datiertes Bild ist vom Schatz des Klosters Andechs erhalten.[70] Später portraitierte man nur noch ganz besonders geschätzte Einzelwerke, um zum Beispiel solch ein Bild verschenken zu können. So wurde eine Abbildung der Eichstätter Monstranz vom kaiserlichen Gesandten Gottfried v. Bamberg 1613 Papst Paul V. überreicht.[71]

Auch das Altarbild ist hier zu nennen: Die schon erwähnte, 1707 in Augsburg erstellte Silbermaria der Grossen Lateinischen Kongregation von Luzern diente als Vorlage

Abb. 54 Hl. Michael, Monumentale Bronzegruppe, von Hans Reichle, 1603/06. Augsburg Zeughaus, Fassade.

Abb. 55 Entwurfszeichnung für die silberne Michaelstatuette Abb. 56, von Friedrich Sustris. Wien Albertina.

für das 1748 datierte Gemälde des Kongregationsaltars im dortigen Marianischen Saal (Abb. 57, 58).[72] Sie ist allerdings nicht ohne weiteres als diese Silberstatue erkennbar und somit im eigentlichen Sinne keine Abbildung, sondern durch Farbigkeit und eine Engelschar mit Marienattributen bildmässig umgesetzt. Wir wissen nicht, warum der begabte und auch sonst im Luzernischen tätige Konstanzer Künstler Jakob Karl Stauder hier keine Marienfigur eigener Imagination gemalt hat. Vielleicht erfüllte er einen Wunsch der um die Ausstattung ihres Versammlungsraumes sehr bemühten Kongregationsmitglieder[73], die die «alte» Silbermadonna, Symbolfigur ihrer Bruderschaft, wiedergegeben wissen wollten. Die Kongregationsakten, die darüber Auskunft geben könnten, sind leider nicht mehr vorhanden.

Unter allen Silberstatuen haben vor allem die Marienfiguren den mannigfachsten Nachhall gefunden. Unter ihnen diente auch die 1732 fertiggestellte Maria Immaculata in München (Abb. 47)[74] nicht nur als Vorbild für ein Altarblatt[75], man findet sie noch 1789, also mehr als 50 Jahre nach ihrer Entstehung, von einem frommem Spruch begleitet als Fassadenbild an verschiedenen Wohnhäusern in Mittenwald und der Jachenau[76], oder auch als buntes Miniaturbildchen inmitten eines kunstvollen Pergamentschnittes.[77] Direkte Vorlage war in diesen Fällen gewiss nicht die Silberfigur selbst, sondern eines der vielen nach ihr gestochenen und weiterverbreiteten Andachtsbilder, von denen im nächsten Abschnitt die Rede sein wird.

Abb. 56 Silberstatuette des Hl. Michael, von Jacob Anthoni, Augsburg 1612/24. München Residenz, Reiche Kapelle.

Auch noch im 17. und 18. Jahrhundert wurden Silberplastiken als Illustrationen von Schatz- und Reliquienverzeichnissen abgebildet. Benutzte man hierzu in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten die Holzschnitt- und Kupferstichtechnik, wurde später die lavierte oder aquarellierte Feder- oder Pinselzeichnung bevorzugt. Das Blatt des silbernen Michaelreliquiars in München (Abb. 52) stammt aus solch einem Heiltumsbuch, dem «Liber Sacrarum Reliquiarum et Supellectilis Argenteae Templi St. Michaelis Collegii Societatis Jesu» (Buch der Hl. Reliquien und des Silbergeräts der Jesuitenkirche St. Michael).[78] Es umfasst zwei Bände mit 147 zum Teil hervorragenden lavierten Federzeichnungen, war von Herzog Wilhelm V. von Bayern in Auftrag gegeben worden und entstand 1605/07, mit Nachträgen von 1664.[79] In der Vorrede heisst es, die Abbildungen seien als Vorlagen für allfällige Reparaturen angefertigt worden. Heute sind sie der Abglanz einer so gut wie gänzlich verlorenen Sammlung kostbarster Kunstwerke.

Durchaus vergleichbar sind, wenn auch weniger prachtvoll, die drei Handschriften der «Hierogazophylacii» (Heiligschatzbehälter) des Klosters Neu St. Johann im Thurtal aus den Jahren 1696, 1736 und 1773, die die Stiftsbibliothek St. Gallen und das Pfarrarchiv von Neu St. Johann verwahren.[80] In ihnen sind auch einige figürliche Silberwerke als Einzeldarstellungen enthalten.

Sie werden aber auch szenisch eingebunden. In einer Sammlung der Inschriften und Wappen aus dem Freiburger Münster von 1787 finden sich nicht nur in den Text gestreute Skizzen von Reliquienbüsten aus dem Münsterschatz, sondern auch auf einem Blatt für sich die heute noch vorhandene silberne Figur des Hl. Joseph, auf einem von zwei Mönchen für eine Prozession geschulterten Traggestell stehend (Abb. 59, 60). Die zugehörige Beschreibung lautet: «Nebenstehende Figur des heil. Joseph wird von denen HH pp Kapuzinern getragen, sie ist ganz von silber geschemidet und was gelb in feur gut vergoldet, sie hat einen silbern schild worinnen die Stadt Freyburg recht fein in amalien (Email) geschmolzen zu sehen ist».[81]

Das andere grosse Gebiet, für das Silberfiguren gezeichnet wurden, war die Druckgraphik in Form des Kupferstichs. Zur Anfertigung der Druckplatte bedurfte es ja neben der «Invention» – in unserm Fall ist das die Silberfigur selbst – einer Vorzeichnung, die dann von Spezialisten in eine «Delineation», das heisst in eine spiegelbildliche rein lineare Zeichnung im Format des späteren Druckes umgesetzt und vom Stecher auf die Platte übertragen wurde.[82] Dies war auch die Arbeitsweise und Arbeitsteilung der grossen Augsburger Kunstverleger, die die meisten Stiche, auch von Silberfiguren, in Umlauf brachten.

Abb. 57 Kupferstich der silbernen Kongregationsmadonna in Luzern, von Carolus Remshart, nach 1707. Luzern Jesuitenkirche.

Abb. 58 Altarbild der Kongregationsmadonna Abb. 57, von Karl Stauder, 1748. Luzern Kantonsschule, Aula.

Abb. 59 Silberstatue des Hl. Joseph, von Johann Zeckel, Augsburg 1710. Freiburg/Breisgau Münsterschatz.

Abb. 60 Nachzeichnung der Silberfigur Abb. 59, Handschrift von Felizian Geissinger, 1787. Freiburg i. Br. Universitätsbibliothek.

Eine Vorzeichnung im Sinne dieses Produktionsablaufs dürfte die Pinselzeichnung der Benediktbeurer Anastasiabüste sein, die die Graphische Sammlung in München besitzt (Abb. 64). Sie gibt die Büste recht genau wieder, stellt sie auf einen Sockel mit Kartusche für die Namensbezeichnung, setzt sie in einen Rahmen und macht sie damit zu einem kleinen Andachtsbild. Ein solches fand sich als Stich im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 65).[83] Es ist beträchtlich kleiner als die Vorlage (Zeichnung 25,8 : 16,8 cm, Stich 12,8 : 7,7 cm) und sehr vereinfacht und vergröbert, was wohl dem Delineator angelastet werden muss. Mit seiner flüchtigen roten und grünen Kolorierung und dem spiegelnden Goldpapier auf Halsschmuck, Krone und Strahlenschein ist in diesem Blättchen ein typischer Vertreter der vielen volkstümlichen Andachtsbilder zu sehen, die immer wieder auch auf Silberplastiken zurückgreifen.[84]

Ein ganz hervorragender und repräsentativer Stich grossen Formates ist hingegen ein Blatt, das die eingeschmolzene Maria Immaculata der Münchner Frauenkirche wiedergibt (Abb. 47). Zu ihm gehört eine völlig deckungsgleiche Bleistiftzeichnung in Würzburg (Abb. 48)[85], die sich vom Stich nur durch das Fehlen des applizierten Sockeldekors und den neben dem rechten Knie merkwürdigerweise weiter ausschwingenden Mantel unterscheidet. Die Schattenpartien sind nicht schraffiert, sondern in vielen Grau-Nuancen mit dem Pinsel flächig laviert, wodurch der Zeichner die Dreidimensionalität der Statue meisterhaft wiedergibt.

An welcher Stelle des Entwurfs- oder Nachbildungsablaufs diese Zeichnung ihren Platz hat, ist vorläufig nicht mit Sicherheit zu sagen: In den Entwurfsprozess wird sie kaum gehören, da sie dem Kupferstich näher als dem ebenfalls noch vorhandenen Modell steht. Gegen eine Stichvorlage sprechen aber der im Dekor vereinfachte Sockel und die kongruenten Masse und Details. Denkbar ist, dass wir es hier mit einer Pause des Stiches zu tun haben, die, zu welchem Zweck auch immer, von einem namhaften Künstler des Barock angefertigt wurde. An diesem Blatt lässt sich ermessen, wie schwierig es heute ist, zwischen Entwurf, Vorlage und Nachzeichnung eines Stichs exakt und eindeutig zu unterscheiden.

Ausser in den schon mehrfach erwähnten Schatzinventaren[86] bzw. auf den vorwiegend gestochenen Heiltumsblättern[87] oder in Büchern[88] wurden Silberfiguren auch als gestochene Einzelblätter in allen Formaten und grosser Anzahl jahrzehntelang in immer neuen Auflagen gedruckt. So war 1777 für die pompöse Zentenarfeier der Translation des Katakombenheiligen Pankratius in Wil dessen Skelett nicht nur von einer prachtvollen, in Augsburg neu hergestellten Silberrüstung umhüllt worden, man hatte darüberhinaus bei Ignaz Verhelst 10 000 Kupferstiche von diesem neuen Standbild bestellt. Er lieferte sie in drei Formaten

Abb. 61 Holzmodell für die Silberbüste Abb. 62, München vor 1725. Benediktbeuern Kath. Kirchenstiftung St. Benedikt.

Abb. 62 Silbernes Büstenreliquiar der Hl. Anastasia, von Joseph Grossauer, München 1725. Benediktbeuern Kath. Kirchenstiftung St. Benedikt.

(Plattengrössen ca. 285:190, 180:130, 160:100 mm) und unterschiedlichen Ausführungen, zum Teil sogar auf rotem Papier. Als Andachtsblätter sollten sie den Pankratiuskult verbreiten, zugleich aber auch die kostspieligen Feierlichkeiten mitfinanzieren. Noch aus dem Jahr 1817 datiert ein später, um die Wiler Silberbüsten von Nikolaus und Agathe bereicherter Nachdruck im Kloster Einsiedeln.[89]

Dies erklärt die grosse Popularität so mancher Silberfigur, wirft aber auch ein Licht auf die Verbreitung und den nicht immer nur der Frömmigkeit förderlichen Zweck dieser Stiche und Andachtsblätter. Heute sind sie die ergiebigste Quelle, mit deren Hilfe wir uns ein Bild verlorener Figuren oder ursprünglicher Zustände machen können. Ein kleiner Stich des silbernen Bruder Klaus von 1772 in Luzern zeigt ihn noch auf seinem ursprünglichen eleganten Rokokosockel, bevor dieser, defekt geworden, 1822 durch ein übriggebliebenes und für die zierliche Statue viel zu mächtiges älteres Postament ersetzt wurde.[90]

Eine weitere Möglichkeit, in der Druckgraphik noch «lebende» oder einstige Silberfiguren wiederzufinden, sind die Mitgliederdiplome der vom Jesuitenorden ins Leben gerufenen Bruderschaften, den Marianischen Kongregationen, die es in all den Städten gab oder auch heute noch gibt, in denen sich Jesuiten niedergelassen hatten. Die gestochenen Blätter umrahmen das Schriftfeld und die Namenskartuschen gern mit Darstellungen des jeweiligen Jesuitenkollegs und seiner Patronatsheiligen. In ihrer Mitte steht mit Vorliebe eine Maria, der der Orden und damit auch die jeweilige Kongregation seit Anbeginn besondere Verehrung entgegenbrachte. Aus diesem Grunde waren seit dem späten 17. Jahrhundert die eigentlichen Bruderschaftsbilder vorzugsweise silberne Marienfiguren, die dann natürlich als Bildvorlagen für die Diplome dienten. Solche Stiche existieren zum Beispiel für Mannheim, Ettlingen, Eichstätt oder Aschaffenburg.

Mit ihnen im Prinzip vergleichbar sind die grossen, aus mehreren Platten zusammengesetzten Drucke der offiziellen Wappenwandkalender besonders von Kollegiatstiften, mit deren Entwurfsrissen im 18. Jahrhundert selbst so bedeutende Künstler wie die Brüder Asam beauftragt worden sind. Auch hier ist im Beiwerk um das Feld des Kalendariums und der Stiftsherrenwappen der geeignete Platz, ein Silberwerk aus dem Besitz des Stifts wiederzugeben. So finden wir im Kopfteil eines Kalenders des «Kurfürstlichen Hohen Kollegiatstiftes Unserer Lieben Frau der Unbefleckten Empfängnis Mariä in München», der zwischen 1779 und 1797 jährlich erschien, die schon mehrfach erwähnte Silbermaria von 1732 wieder.[91]

Schluss

Die Silberplastik nimmt eine Grenzposition zwischen Skulptur und Goldschmiedekunst ein, ihre Entwerfer sind namhafte Bildhauer, ihre Verfertiger die versiertesten unter den Gold- und Silberschmieden. Selbständige Silberfiguren beachtlicher Grösse zu schaffen ist ein mehrstufiger, langwieriger und aufwendiger Prozess, der, im Gegensatz zu Holz-, Stein- und Stuckplastiken, speziell dafür konzipierte

Abb. 63 Hölzerne kleine Nachbildung der Silberbüste Abb. 62, 18. Jh. Privatbesitz.

Abb. 64 Pinselzeichnung nach der Silberbüste Abb. 62 und Stichvorlage für Abb. 64, München um 1740. München Staatl. Graphische Sammlung.

Abb. 65 Gestochenes Andachtsblättchen mit der Silberbüste Abb. 62, 18. Jh. München Bayerisches Nationalmuseum.

Entwürfe und Modelle erfordert. Da Silber zugleich zu den teuersten und kostbarsten Materialien gehört, sind diese erstrangigen Kunstwerke seit eh und je nicht nur aus kultischen Gründen geschätzt und verehrt, sondern auch ihres Wertes wegen - besonders im Barock - in vielfältiger Weise nachgebildet worden. Anhand des vorgestellten Materials sollte deutlich werden, wie und warum die Art und Weise ihrer Entstehung und weiterwirkenden Ausstrahlung etwas Besonderes ist und unsere Kenntnis historischer Künstlerpraktiken einschliesslich der Aufgabe und Rolle von Vorlagen und Nachbildungen um neue Fakten und Gesichtspunkte erweitert.[92]

ANMERKUNGEN

1 Der Aufsatz fusst auf einem Referat, das ich anlässlich des 3. Internationalen Symposiums «Europäische Barockskulptur», veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Universität Posen/Polen im Oktober 1985 hielt. Die Drucklegung in den Tagungspapieren ist vorgesehen.

2 Weiteres zur Herstelltechnik siehe MANE HERING-MITGAU, *Vom Holzmodell zur Silberplastik,* in: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24.-26. Juni 1985 (Ergänzungsband zum Katalog der Ausstellung «Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung», Bayerisches Nationalmuseum München 1985), München 1986, S. 135-156.

3 So bezeichnet in einer Quelle von 1460, die den Schatz des Konstanzer Münsters betrifft, siehe HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte,* 1 Bodensee Quellen, Stuttgart 1933, S. 113.

4 ERNST GÜNTHER GRIMME, *Goldschmiedekunst im Mittelalter, Form und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500,* Köln 1972, S. 17. - Zum Reliquienkult und seinem Einfluss auf die Kunst siehe vor allem ERICH MEYER, *Reliquie und Reliquiar im Mittelalter,* in: Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise, Berlin 1950, S. 55-66. - HARALD KELLER, *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit,* in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 71-91. - HUBERT SCHRADE, *Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalskulptur,* in: Westfalen 35, 1957, S. 33-64. - KURT BAUCH, *Imago,* in: Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft, Wilhelm Szilazi zum 70. Geburtstag, München 1960, S. 9-28 (nachgedruckt in KURT BAUCH, *Studien zur Kunstgeschichte,* Berlin 1967, S. 1-20).

5 Zu entnehmen einer 1104/05 verfassten Schrift über die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien, den «Flores epitaphii sanctorum» des Abtes Thiofrid von Echternach (zitiert nach SCHRADE wie Anm. 4, S. 61).

6 JOSEPH BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung,* Freiburg 1940, S. 413-450.

7 Olten, Stadtarchiv, R 29 «Spezification der wegen dem Silbernen Muetter Gottes Bild ergangenen Cösten... 1754», siehe auch MANE HERING-MITGAU, *Die «Statua der Muetter Gottes sambt dem Jesu kindlein in guethem prob Silber» für Olten,* in: Gottfried Loertscher zum 70. Geburtstag, Jurablätter 46, 1984, Heft 10/11, S. 11-18.

8 Bezieht sich auf zwei Silberplastiken der Hll. Gallus und Gebhard, die der St. Galler Abt Bernhard Müller 1616/17 für das Konstanzer Münster anfertigen liess, siehe ROTT (wie Anm. 3) S. 137.

9 ROTT (wie Anm. 3), S. 136.

10 MANE HERING-MITGAU, *Barocke Silberplastik in Südwestdeutschland,* Weissenhorn 1973, S. 37, Taf. 1 (Zeichnung und Silberbüste).

11 ROTT (wie Anm. 3), S. 116. - Da die andere Möglichkeit, zu vergoldende Partien in der Visierung mit Beschriftung kenntlich zu machen, die Gefälligkeit der Schauzeichnung stören würde, ist die Gelb-Lavierung bevorzugt worden.

12 ELSBET ZUMSTEG-BRÜGEL, *Franz Anton Kraus 1705-1752. Ein vergessener Maler des Spätbarock aus Ulm* (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm Bd. 5), Ulm 1983, S.112, 200, Abb. 65, 65a (Zeichnung und Silberfigur). - Verwandt mit dem Entwurf in Berlin ist die zeichnerische Handschrift bei zwei weiteren Blättern (Abb. 19, 64).

13 DORA FANNY RITTMEYER, *Vom Kirchenschatz der Stiftskirche St. Leodegar im Hof zu Luzern,* in: Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde Bd. 4/5, 1939, S. 43, Fig. 3 (Silberfigur).

14 Blattmasse: 330×210 mm. - GERHARD P. WOECKEL, *Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725-1775),* Weissenhorn 1975, Kat. 26 mit Abb. und Farbtafel 3 - *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung,* Katalog der Ausstellung in München (Bayerisches Nationalmuseum) 1985, Nr. 66 mit Abb.

15 München Stadtmuseum, Maillinger Bilderchronik I, 1205; Blattmasse: 369×210 mm. - WOECKEL (wie Anm. 14), Kat. 30 mit Abb.

16 London British Museum, Inv. Nr. 1885-5-9-1612, Blattmasse: 132×97 mm. - *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik,* Katalog der Ausstellung in Augsburg (Rathaus) 1965, Nr. 64, Abb. 105 (Zeichnung), Nr. 276, Abb. 273 (Silberwerk) - DIETMAR LÜDKE, *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede* (Tuduv Studien, Reihe Kunstgeschichte 4), Teil 1 und 2, München 1983, Kat. 43, Abb. 337, 338 (Zeichnung und Silber).

17 KARL M. SWOBODA (Hrsg.), *Barock in Böhmen,* München 1964, Nr. 203, 204 mit Abb. (Monstranz). - WOECKEL (wie Anm. 14), S. 21, Abb. XIV (Ideenskizze). - MARIA ANNA KOTRBOVA, *Johann Bernhard Fischer von Erlach und seine Tätigkeit in Böhmen und Mähren,* in: JBFvE, hrsg. von der Kreisdenkmalverwaltung, Brünn 1960, S. 18, Abb. S. 28 (Werkzeichnung).

18 Zeichnung: Berlin, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Inv. Nr. Hdz 4839, Blattmasse 710 auf 517 mm. - Katalog Rokokoplastik (wie Anm. 14), Nr. 60, 61 mit Abb. (Zeichnung und Monstranz). - *Cosmas Damian Asam,* hrsg. von BRUNO BUSHART / BERNHARD RUPPRECHT, München 1986, U 7 B[ärbel] H[amacher] (Zeichnung).

19 KLAUS PECHSTEIN, *Der Merkel'sche Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer,* in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 61, 1974, S. 90-121 mit Abb. - *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700,* Katalog der Ausstellung in Nürnberg (Germanisches National Museum) 1985, Nr. 15 (Tafelaufsatz), Nr. 299 (Visierung), Nr. 502 (Modell) jeweils mit Abb.

20 Die unterschiedliche Haltung der Arme beim Modell und der silbernen Schaftfigur erklärt sich daraus, dass sie beim Modell einzeln gearbeitet und nach seiner Verwendung für den Guss «nach Wegnahme puttenbesetzter Achselstücke und Hinzufügung anderer Zwischenstücke nicht mehr nach oben, sondern vage zur Seite greifend» neu montiert wurden (siehe Katalog Jamnitzer wie Anm. 19, S. 408).

21 KURT LÖCHER, *Nürnberger Goldschmiede in Bildnissen,* im Katalog Jamnitzer (wie Anm. 19), S. 167-190, Abb. 144.

22 PETER VOLK, *Bildhauerentwürfe des bayerischen Rokoko,* im Katalog Rokokoplastik (wie Anm. 14), S. 9-10. - Allgemein siehe den Artikel «Bozzetto» von HARALD KELLER und ANTON RESS im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 2,* Stuttgart-Waldsee 1948.

23 Katalog Rokokoplastik (wie Anm. 14), Nr. 64, 65 mit Abb. - *Gold und Silber aus Konstanz,* Katalog der Ausstellung in Konstanz (Rosgartenmuseum) 1985, Nr. 142, 143 mit Abb. - DAGMAR DIETRICH, *Aegid Verhelst 1696-1749,* Weissenhorn 1986, S. 150, Abb. 90-94.

24 Sein Aufnahmegesuch vom 23. Nov. 1737 ist abgedruckt im Katalog Rokokoplastik (wie Anm. 14), S. 257-258.

25 FRIEDRICH V. WEECH, *Das Haupt des Hl. Conrad im Münsterschatze zu Constanz,* in: Freiburger Diöcesan-Archiv 23, 1893, S. 56 Anm. 2. - *Augsburger Barock,* Katalog der Ausstellung in Augsburg (Städt. Kunstsammlungen) 1968, S. 287. - Drei, wie es heisst, zu diesem Altar gehörende Silberfiguren, eine Muttergottes und zwei leuchterhaltende Engel, wurden kürzlich identifiziert. Sie stehen heute zuoberst auf dem hochbarocken Gnadenaltar der «Schwarzen Madonna» des Paulinerklosters Jasna Góra in Tschenstochau. Im Winter 1986/87 befanden sie sich zwecks Restaurierung im Bayerischen Nationalmuseum München, siehe HELMUT SELING, *Augsburger Silberstatuen des frühen 17. Jahrhunderts in Tschenstochau,* in: Kunstchronik 40, 1987, S. 213-215.

26 RUDOLF SCHNYDER, *Das Kopfreliquiar des Hl. Candidus in St-Maurice,* in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 24, 1965/66, S. 65-128, Taf. 27-58. - JOHANNES TAUBERT, *Studien zu Fassungen romanischer Skulpturen,* in: Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift Wolf Schubert, Weimar 1967, S. 259, Abb. 9.

27 HERING (wie Anm. 2), S. 137, Abb. 13, 14.

28 HILDE CLAUSSEN / KLAUS ENDEMANN, *Zur Restaurierung der Paderborner Imad-Madonna,* in: Die Gottesmutter, Marienbild in Rheinland und in Westfalen, hrsg. v. Leonhard Küppers, Bd. 1, Recklinghausen 1974, S. 51-84.

29 *Des Theophilus Presbyter Diversarum artium schedula.* In Auszügen neu herausgegeben, übersetzt und erläutert von WILHELM THEOBALD, Berlin 1933, S. 135.

30 SCHNYDER (wie Anm. 26), Taf. 36c.

31 HANNS SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe,* London 1954, 2. Aufl. 1967, Abb. 92, 93. - JEAN-PIERRE CAILLET, *L'antiquité classique. Le haut moyen âge de Byzance au musée de Cluny. Catalogue,* Ministère de la culture, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1985, p. 229. - CAILLET glaubt wegen nicht übereinstimmender Abmessungen (Wachsfüllung angeblich um einige Millimeter grösser als Treibarbeit), dass das Stück in München nicht vom Basler Antependium stammen könne. Leider gibt er aber die Masse gerade des physiognomisch so überaus ähnlichen Michaelskopfes nicht an. Der in unserem Zusammenhang wichtige Umstand, dass es sich bei dem Werk in München um den Wachshinterguss eines Metallreliefs handelt, wird dadurch nicht in Frage gestellt.

32 Katalog Hans Holbein d.Ä. (wie Anm. 16), Nr. 248 (Holz), 267 (Silber), mit Abb. - LÜDKE (wie Anm. 16), Kat. 13 mit Abb. (Holz und Silber).

33 Staatsarchiv Solothurn, St. Ursenstift, Kirchenschatz, Dossier 184 B, ganze Rechnung abgedruckt bei HERING (wie Anm. 2), S. 141. - MANE HERING-MITGAU, *Domschatz St.-Ursen-Kathedrale in Solothurn* (Schweizerischer Kunstführer 126, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Basel 1972, S. 4.

34 Bernisches Historisches Museum, Silberpokal Dep. Ges. z. Affen 2651, Holzmodell Geschenk Oberst L. v. Tscharher 11916.

35 MANE HERING-MITGAU, *Der silberne Cruzifixus und sein Modell in Solothurn,* in: Unsere Kunstdenkmäler 25, 1974, Heft 4, S. 267-271 mit Abb.

36 GERHARD P. WOECKEL, *Ignaz Günther und Joseph Friedrich I. Canzler,* in: Pantheon 33, 1975, S. 227-236 mit Abb. - Katalog Rokokoplastik (wie Anm. 14), Nr. 68, 69 (Johannes Baptista, Joachim) mit Abb.

37 Katalog Rokokoplastik (wie Anm. 14), Nr. 70, 71 mit Abb. und Literatur.

38 DORA FANNY RITTMEYER, *Die Goldschmiede und die Kirchenschätze in der Stadt Wil,* in: Historischer Verein des Kantons St. Gallen 103. Neujahrsblatt 1963, S. 64-65, Nr. 52, 53, Abb. 102-105. - HERING (wie Anm. 2), S. 136, Abb. 1-10.

39 GEORGES KLAUSENER, *Drei Zuger Bruder-Klausen Bildnisse,* in: Zuger Neujahrsblatt 1950, S. 1-8 mit Abb.

40 PETER FELDER, *Johann Baptist Babel. Ein Meister der schweizerischen Barockplastik,* Basel 1970, S. 132 Q 73 (Wortlaut der Rechnung), S. 111 W 91 und Abb. 157, 158 (Modelle, Wil), S. 107 W 83 und Abb. 136-138 (Klaus, Zug).

41 HERING (wie Anm. 10), S. 31, Nr. 8, Abb. IV. - *Die Renaissance im deutschen Südwesten,* Katalog der Ausstellung in Heidelberg (Schloss) 1986, Bd. 2, S. 677 L 107, 108 mit Abb.

42 siehe Anm. 35.

43 HERING (wie Anm. 2), S. 139, Abb. 21, 22.

44 FRITZ BUCHENRIEDER / PETER VOLK, *Die Reliquienbüste der heiligen Anastasia in Benediktbeuern,* in: Ars Bavarica 8, 1977, S. 29-54. - Katalog Rokokoplastik (wie Anm. 14), Nr. 62, Farbtaf. 1 (Silberwerk), Abb. S. 71 (Modell).

45 SWOBODA (wie Anm. 17), S. 148. - LUBOMIR SRŠEŇ, *Antonio Corradini und die Rokokoplastik in Prag,* in: Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur, hrsg. v. Konstanty Kalinowski, Poznań 1985, S. 112-113.

46 FRIEDRICH ZOEPFL, *Mindelheim* (Kunstführer Schnell und Steiner Nr. 511), München/Zürich 2. Aufl. 1971, S. 4, Abb. S. 6.

47 JOHANNES TAUBERT, *Fassungen süddeutscher Rokokofiguren,* in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1960, S. 39-66, bes. S. 41-44. - FRITZ BUCHENRIEDER, *Rokokofigur und Rokokoaltar,* in: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg 5), München/Berlin 1978, S. 127-172. - ULRICH SCHIESSL, *Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko* (Studien und Materialien zur kunsthistorischen Technologie 1), Mittenwald 1979, S. 74-77.

48 GUSTAV E. PAZAUREK, *Landesgewerbemuseum [Stuttgart], Bericht über die Jahre 1916-21,* Stuttgart 1921, S. 26f, Abb. S. 35. - MARITA STAHLKNECHT, *Ehrgott Bernhard Bendl (1660-1738). Ein Augsburger Bildhauer des Spätbarock* (Diss. phil. München 1975), München 1978, Kat. 27.

49 Bekannt ist die mehrfache Ausführung nach demselben figürlichen Modell vor allem für die teilweise gegossenen, teilweise getriebenen Augsburger Trinkspiele (Tafelaufsätze) der Diana auf dem Hirsch und des drachentötenden Hl. Georg, die in der 1. H. des 17. Jh. in Augsburg gefertigt wurden. Den Augsburger Georgsgruppen nahe stehen die beiden gleichen, ebenfalls den Hl. Georg zu Pferde darstellenden Trinkspiele des Basler Goldschmiedes Hans Bernhard Koch im Historischen Museum Basel und im Schweiz. Landesmuseum Zürich aus der Zeit um 1590/1600, neuerdings aufs sorgfältigste dargelegt von LORENZ SEELIG, *Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen. Ein Augsburger Trinkspiel der Spätrenaissance.* Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 12. München 1987, bes. S. 28-39, 56-59 mit Abb.

50 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug,* 1: Zug-Land, von LINUS BIRCHLER, Basel 1934, S. 404 (Walchwil); 2: Stadt Zug, Basel Reprint 1959, S. 282, Abb. 216 (Zug).

51 HERING (wie Anm. 10), Nr. 55, 59 mit Abb. (Strassburg, Heidelberg). - HERING (wie Anm. 7), S. 15-16 (Olten, Aschaffenburg).

52 Die Art der Variationsmöglichkeiten in der Ausführung nach demselben Modell ist mit der Porzellanplastik vergleichbar, die in vielen Exemplaren nach gleichem Gipsmodell und in Einzelteilen hergestellt wird und deren Montage und Staffierung in der Haltung und im Dekor der Figuren ebenfalls viel Freiheit lässt. Auf diese Parallele wies mich Ekkart Klinge, Deutsches Keramikmuseum Düsseldorf, hin.

53 *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen,* 4: Der Seebezirk, von BERNHARD ANDERES, Basel 1966, S. 298-299, Abb. 331 (Rapperswil). - JOSEF HOLLENSTEIN, *Die Silbermadonna in der Stadtkirche Rapperswil,* in: St. Galler Linthgebiet, Jahrbuch 1986, S. 50-55 mit Abb. - BERNHARD ANDERES, *Kostbarkeiten aus dem Rapperswiler Kirchenschatz, Die Marienstatue und die besondere Verehrung der Silbermadonna,* Druckschrift der Kath. Kirchgemeinde Rapperswil, hrsg. v. Kath. Kirchenverwaltungsrat, Sommer 1986. - *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau,* 6: ?er Bezirk Baden I, Baden, Ennetbaden und die oberen Reusstalgemeinden, von PETER HOEGGER, Basel 1976, S. 373.

54 HERING (wie Anm. 10), Nr. 9, 10 mit Abb. (Willibald, Walburga). - HERING (wie Anm. 2), S. 139, Abb. 23, 24 (Wunibald).

55 PAUL MERTIN, *Das vormalige Benediktinerstift St. Mang zu Füssen im ersten Jahrtausend seines Bestehens,* Füssen 1965, S. 89-90. - ALBRECHT MILLER, *Beiträge zum Werk des Bartholomäus Steinle,* in: Das Münster 23, 1970, S. 41.

56 FRITZ BUCHENRIEDER, *Die Holzkopie der Ingolstädter Gnad im Liebfrauenmünster zu Ingolstadt,* in: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 87, 1978, S. 267-283 sowie Abb.

57 HOLLENSTEIN (wie Anm. 53), S. 52-53.

58 Archiv der Marianischen Kongregation Luzern, Mappe «Acten, betreffend eine Muttergottesstatue für die grosse Congregation [1842-1853]», siehe auch WILHELM SCHNYDER, *Geschichte der Grossen Lateinischen Kongregation in Luzern,* Luzern 1935, S. 120-121 und GEORG STAFFELBACH / DORA FANNY RITTMEYER, *Hans Peter Staffelbach, Goldschmied in Sursee 1657-1736,* Luzern 1936, S. 42.

59 PETER VOLK, *Ergänzungen und Korrekturen zum Ausstellungskatalog,* in: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24.-26. Juni 1985, München 1986, S. 278 Kat. 62-63 mit Abb. (kleine Holzversion des barocken Reliquiars). - FRITZ BUCHENRIEDER / PETER VOLK, *Eine Holzbüste der heiligen Anastasia in Grossweil,* in: Ars Bavarica 10, 1978, S. 59-62 mit Abb. (Holz-Nachbildung des gotischen Reliquiars).

60 DORA FANNY RITTMEYER, *Geschichte der Luzerner Goldschmiedekunst,* Luzern 1941, S. 147, 412; Taf. 84, 154 (Kongregationsmadonna). - Holznachbildungen in der Sammlung Staffelbach, Luzern (Hinweis von Dr. Heinz Horat, Zug) und in St. Anna im Bruch, siehe *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern,* 2: Die Stadt Luzern 1, von ADOLF REINLE, Basel 1953, S. 286. - Zur Wiederholung in Silber siehe Anm. 58.

61 Stich von Johann David Kuriger, München Stadtmuseum, Maillinger Bilderchronik I, 855 K8, siehe HERING (wie Anm. 10), S. 38-39, Abb. XIV.

62 *Österreichische Kunsttopographie,* V: Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras, von HANS TIETZE, Wien 1911, S. LVIIIf, S. 190, Fig. 214 (Geras). - PETER V. BOMHARD / KONRAD HUBER, *Die Kirchen der Pfarrei Prien* (Schnell, Kunstführer Nr. 49), München 2. Aufl. 1984, S. 8 mit Abb. (Prien). - HERING (wie Anm. 10), Nr. 94 mit Abb. (Mergentheim).

63 THEODOR MÜLLER, *Das kleine Andachtsbild in der Augsburger Plastik um 1600.* Miscellanea pro Arte, Festschrift Hermann Schnitzler, Düsseldorf 1965, S. 262, Taf. 141/20 (Silbergruppe). - KURT STEINBART, *Die niederländischen Hofmaler der bairischen Herzöge,* in: Marburger Jahrbuch 4, 1928, S. 123-124, Abb. 46 (Zeichnung). - Als Beispiel einer sehr genauen Nachbildung beachtlicher Qualität in Form einer Kleinbronze ist ein 1647 datiertes Werk des Giessers Caspar von Turckelstein im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig zu nennen, siehe *Europäische Kleinplastik aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,* Katalog der Ausstellung in Lübeck, Osnabrück, Bielefeld 1976, Nr. 35 mit Abb. (BODO HEDERGOTT).

64 HELMUT SELING, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede,* 3 Bde., München 1980, Nr. 993. - MONIKA BACHTLER, *Der verlorene Kirchenschatz von St. Michael,* St. Michael in München, Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung, München/Zürich 1983, S. 132, Abb. 87.

65 JOACHIM MENZHAUSEN, *Das Grüne Gewölbe,* Leipzig 1968, Nr. 89 mit Abb. - «Ich bin mittlerweile sicher, dass es sich um eine Arbeit von Hubert Gerhard handelt» (briefliche Mitteilung Menzhausens vom 31.8.1987).

66 KARL FEUCHTMAYR / ALFRED SCHÄDLER, *Georg Petel 1601/02–1634,* Berlin 1973, Kat. 9, Abb. 31–33.

67 HANNELORE MÜLLER, *Das Maximilianmuseum. Städtische Kunstsammlungen Augsburg,* München/Zürich 1982, S. 46.

68 RAINALD FISCHER, *Das Jahrhundert der tridentinischen Reform und die Malerei in der Innerschweiz,* in: Renaissancemalerei in Luzern 1560–1650, Katalog der Ausstellung in Ettiswil (Schloss Wyher) 1986, S. 71–72, Abb. 8, 9. – HUGO SCHNELL, *Die Patrona Boiariae und das Wessobrunner Gnadenbild,* in: Das Münster 15, 1962, S. 197.

69 SELING (wie Anm. 64), Nr. 1168, Abb. 13.

70 München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 3302.

71 *Bayern, Kunst und Kultur,* Katalog der Ausstellung in München (Stadtmuseum) 1972, Nr. 719.

72 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern,* 2: Die Stadt Luzern, von ADOLF REINLE, Basel 1953, S. 356 (Altargemälde).

73 SCHNYDER (wie Anm. 58), S. 82–84, Abb. Frontispiz.

74 Publikation in Vorbereitung (Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst).

75 Wallfahrtskirche Dreifaltigkeitsberg bei Spaichingen/Württemberg, rechter Seitenaltar.

76 PAUL ERNST RATTELMÜLLER, *Lüftlmalerei in Oberbayern,* München 1981, S. 55, 63, 64, 71, Abb. S. 88–90.

77 EUGEN ROTH, *Zum steten Angedenken. Grosse Liebe zu kleinen Bildern,* München 1964, Abb. S. 57. Den Hinweis auf dieses Blättchen verdanke ich Josef Biller in München.

78 siehe Anm. 64.

79 BACHTLER (wie Anm. 64). S. 127–135.

80 *Das Kloster St. Johann im Thurtal,* Katalog der Ausstellung in St. Gallen (Regierungsgebäude) 1985, Nr. 102–104.

81 JOS. FELIZIAN GEISSINGER, *Abschriften von Epitaphien oder Grabschrifften, welche in Unser Lieben Frauen Münster der Pfarrkirche zu Freyburg in dem Breysgaw befindlich seynd ... 1787,* Handschrift Univ. Bibliothek Freiburg/Bg., HS Nr. 498, S. 26–27, siehe *Kunstepochen der Stadt Freiburg,* Katalog der Ausstellung in Freiburg (Augustinermuseum) 1970, Nr. 486 B. – Zur Silberfigur siehe zuletzt *Barock in Baden-Württemberg,* Katalog der Ausstellung in Bruchsal (Schloss) 1981, Bd. 1 C30 mit Abb.

82 Vergleiche JOSEF H. BILLER, *Ein Thesenblatt der Brüder Asam und sein kulturgeschichtlicher Hintergrund,* in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst 14, 1984, S. 95.

83 BUCHENRIEDER / VOLK (wie Anm. 44), S. 47–48, Abb. 15 (hier auch die Erwähnung der älteren Literatur betreffend die Zu- und Abschreibungen des Modells an Egid Quirin Asam sowie des Andachtsbildchens im Bayerischen Nationalmuseum). – Eine weitere Variante von Vorzeichnung und Stich der Anastasiabüste bei HERING (wie Anm. 10), S. 39, Abb. XV.

84 Zum sogenannten Kleinen Andachtsbild siehe *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 1,* Stuttgart 1937, Spalte 684–687 (DOROTHEE KLEIN). – ADOLF SPAMER, *Das kleine Andachtsbild,* München 1930.

85 Martin von Wagner-Museum (Universitätssammlung), Inv. Nr. 126/D 105, Blattmasse: 518×360 mm. – HERING (wie Anm. 10), S. 38–39, Abb. XIV (Zeichnung und Stich).

86 Ein nachmittelalterliches Beispiel ist das im Zusammenhang mit der Nachzeichnung erwähnte Heiltumsbuch von St. Michael in München. Beispiele mittelalterlicher Schatzinventare und Heiltumsbücher mit dargestellten Figuren verzeichnet LÜDKE (wie Anm. 16), Teil 1, S. 288–290.

87 Ein schönes Beispiel ist der Kupferstich des Aachener Schatzes von Abraham Hogenberg, um 1570 (Exemplar in der Staatsgalerie Stuttgart, A 13570).

88 Kupferstich von Franz Xaver Jungwierth 1781 als Frontispiz des Buches *Baierische Herzoge, Stifter und Gutthäter,* u.a. mit Wiedergabe der silbernen Immaculata aus der Frauenkirche München, Exemplar im Stadtmuseum München, Maillinger Bilderchronik 4, Nr. 103, siehe WOECKEL (wie Anm. 14), Abb. 356.

89 RITTMEYER (wie Anm. 38), S. 63. – P. RUDOLF HENGGELER, *Die Katakombenheiligen der Schweiz in ihren bildlichen Darstellungen,* in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 1, 1939, S. 156–175 (insgesamt werden 6 verschiedene Stiche aufgelistet). Exemplare der grossen Verhelstschen Versionen befinden sich in den Städt. Kunstsammlungen Augsburg (G 6456, G 5147–77).

90 Exemplare des Stiches in Kloster Einsiedeln und in Zug (Burgmuseum Inv. Nr. 109–76), siehe KLAUSENER (wie Anm. 39), Abb. 3. Die riesigen Ohren (nicht so bei der Silberfigur) deuten auf das Zuhörenkönnen des weisen Mannes.

91 ADOLF DRESLER, *Ein Münchner Wappenkalender des 18. Jahrhunderts,* in: Oberbayerisches Archiv 91, 1968, S. 164–168 mit Abb. – *Cosmas Damian Asam,* hrsg. von BRUNO BUSHART / BERNHARD RUPPRECHT, München 1986, D 19, D 21 mit Abb., J[osef] B[iller].

92 ADOLF REINLE, *Die Rolle von Kopie und Vorlage,* in: Unsere Kunstdenkmäler 37, 1986, S. 3–18, besonders S. 15, 16.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Staatliche Museen Kunstbibliothek Berlin.
Abb. 2: Peter Ammann Luzern.
Abb. 3, 13, 20, 52, 61, 63: Bayerisches Nationalmuseum München.
Abb. 5, 15, 16: British Museum London.
Abb. 6: Wernher Collection Luton Hoo.
Abb. 7: Kunsthist. Institut Universität Wien.
Abb. 8: Repro aus Kotrbovà (wie Anm. 17).
Abb. 9: Werner Neumeister München.
Abb. 10, 12: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.
Abb. 14: Ingrid Weber Freiburg/Breisgau.
Abb. 17, 43: Schweizerisches Landesmuseum Zürich.
Abb. 18: Abbaye de St-Maurice.
Abb. 19: Historisches Museum Basel.
Abb. 21: Deutscher Kunstverlag München/Berlin.
Abb. 22: Städtische Kunstsammlungen Augsburg.
Abb. 23: Staatliche Museen Skulpturensammlung Berlin.
Abb. 24, 25: Bernisches Historisches Museum Bern.
Abb. 26: Fotostudio Faisst Solothurn.
Abb. 29: Badisches Landesmuseum Karlsruhe.
Abb. 30: Hirmer Fotoarchiv München.
Abb. 31–34: Jürg Ganz Frauenfeld.
Abb. 37: Repro aus Rott am Inn, Weissenhorn 1983, S. 108.
Abb. 38: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart.
Abb. 41, 42: Kantonale Denkmalpflege Zug.
Abb. 44: Kantonale Denkmalpflege Aarau.
Abb. 45, 50: Staatl. Amt für Denkmalpflege Stuttgart.
Abb. 47: Stadtmuseum München.
Abb. 48: Martin v. Wagner Museum Universität Würzburg.
Abb. 49: Hannelore Karl Wien.
Abb. 53: Repro aus Menzhausen (wie Anm. 65).
Abb. 54: Helga Schmidt-Glassner München/Berlin.
Abb. 55: Albertina Wien.
Abb. 56: Verwaltung der Staatl. Schlösser München.
Abb. 58: Heliotyp, Benziger & Co. Einsiedeln.
Abb. 62: B. Keysselitz Ambach/Bayern.
Abb. 64: Staatl. Graphische Sammlung München.
Abb. 4, 11, 27, 28, 35, 36, 39, 40, 46, 51, 57, 59, 60, 65: Autorin.

ZUSAMMENFASSUNG

Statuen aus kostbarem Silberblech, die es seit dem Mittelalter als Reliquiare, später auch Prozessionsfiguren und profane Geräte gibt, werden von Bildhauern entworfen und von Goldschmieden gefertigt. Der Herstellung gehen Entwurfszeichnungen, Bozzetti und ein exaktes Holzmodell voraus. Verehrung und Hochschätzung der Silberfiguren führte dann im Barock zu Kopien verschiedenster Art, seien es plastische Werke aus Silber oder aus Holz mit metallimitierenden Fassungen, seien es Gemälde und graphische Blätter für unterschiedlichste Zwecke. Die hier beschriebene Kette vom ersten Entwurf bis zur letzten Nachbildung erhellt sowohl den Wert und die Bedeutung des heute leider dezimierten Bestandes an Silberplastiken als auch das nur für diese Figurengattung bekannte gemeinsame Schaffen von Künstler und Handwerker.

RÉSUMÉ

Les statues en tôle d'argent précieuse qui existent depuis le Moyen Age en forme de reliquaires, plus tard comme figures de procession et ustensiles profanes, furent dessinées d'abord par des sculpteurs et travaillées ensuite par des orfèvres. Des esquisses, des maquettes à échelle réduite et des modèles grandeur nature exécutés en bois précèdent leur réalisation. La vénération et l'estime pour les figures en argent ont conduit à l'époque baroque à des copies de tout genre; il s'agissait soit de sculptures en argent ou en bois polychromé imitant le métal, soit de peintures ou de gravures créées à diverses fins. Le déroulement décrit par l'auteur de la première esquisse jusqu'à la dernière copie éclaircit la valeur et l'importance de l'ensemble des sculptures en argent malheureusement décimé de nos jours, et témoigne du travail commun unique en son genre de l'artiste et de l'artisan.

RIASSUNTO

Statue laminate con argento prezioso che esistono come reliquiari dal medioevo a più tardi anche come figure da processione ed arnesi profani furono ideate da scultori ed eseguite da orafi. Alla fabbricazione precedono abbozzi ed un modello esatto di legno. La stima per le statue d'argento condusse poi durante il barocco a copie di svariati generi, siano opere scultorie d'argento o di legno con montature che imitano il metallo, siano quadri e fogli grafici per scopi svariati. La catena descritta qui dal primo progetto fino all'ultima imitazione chiarisce tanto il valore e l'importanza del patrimonio delle sculture d'argento purtroppo decimato quanto la produzione collettiva dell'artista e dell'artigiano conosciuta soltanto per questo genere di figure.

SUMMARY

Statues made of sheet-silver, existing since the Middle Ages as reliquaries, later also as procession figures and profane utensils, were designed by sculptors and made by goldsmiths. Sketches, bozzetti and exact models in wood usually preceded the eventual production. Adoration and reverence of these silver figures led, mainly during the Baroque period, to the production of a multitude of different copies, either as sculptural works in silver, in wood with a coating imitating metal, or in the form of paintings and prints. This process, starting with the first sketch and ending with the last copy, not only shows us the value and the importance of these silver sculptures - very few of which have survived - but also the cooperative creative work of artist and craftsman only known for this type of statue.