

# Die künstlerische Herkunft der Solothurner Kongregationsmadonna : ein Beitrag zur Bendl-Forschung

Autor(en): **Felder, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **20 (1969)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393016>

## **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.

<sup>4</sup> Lübke-Semrau, Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko, S. 73 und 75.

<sup>5</sup> Lübke-Semrau, a. a. O. S. 71, Abb. 73 und S. 72.

<sup>6</sup> Lübke-Semrau, a. a. O. S. 73.

<sup>7</sup> K. Friederich, Die Steinbearbeitung, Augsburg 1932.

<sup>8</sup> W. Pinder, Deutscher Barock, Leipzig 1912, S. XIII.

<sup>9</sup> Im ersten Kirchenbuch Tamins (ab 1657) ist eingetragen, daß am 9. November 1686 ein Meister Hans Domenig starb. Freundliche Mitteilung von Pfarrer Chr. Weißtanner, Tamins.

<sup>10</sup> Die römischen Ziffern sind den im «Bürgerhaus» (Anm. 3) publizierten Plänen des Architekten J. Kunkler, Zürich 1901, entnommen. Die Originalaufnahmen befinden sich im Archiv der Eidg. Kommission für Denkmalpflege, Zürich.

<sup>11</sup> In den Kunklerschen Plänen sind die seitlichen Dachneigungen zu flach dargestellt, wodurch ein unrichtiges Bild entsteht, das Dach wirkt viel steiler, noch «altfranzösisch mit ragenden Schornsteinen» (heute z. T. abgebrochen).

<sup>12</sup> Zitiert nach Peter Meyer, Europäische Kunstgeschichte II, Zürich 1948, S. 184–185.

<sup>13</sup> E. Poeschel, «Bürgerhaus» a. a. O. Bd. XVI GR., III. Teil, Abb. 1, Tafel 70.

## DIE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT DER SOLOTHURNER KONGREGATIONSMADONNA

*Ein Beitrag zur Bendl-Forschung*

*Von Peter Felder*

Zum Glanzvollsten, was an der letztjährigen Ausstellung «Augsburger Barock» zu sehen war, gehörte zweifellos die Goldschmiedekunst und hier im besonderen eine Reihe hervorragender Silberplastiken<sup>1</sup>. Unter den recht zahlreichen Stücken aus Schweizer Besitz dürfte der Kruzifixus der Großen Lateinischen Kongregation in Fribourg, sehr wahrscheinlich eine Arbeit Johann Zeckels, am meisten Aufsehen erregt haben<sup>2</sup>. Den verschollenen bildnerischen Vorwurf zu dieser ausgezeichneten silbergegossenen Plastik hat Hannelore Müller mit überzeugenden stilkritischen Argumenten auf *Ehrgott Bernhard Bendl* (um 1660–1738), den *wichtigsten Bildhauer des Augsburger Hochbarock*, zurückgeführt. Geradezu sensationell war an jener Ausstellung die Konfrontation der monumentalen Neuberger Sebastiansstatue aus der Manlich-Werkstatt mit dem wiederentdeckten zugehörigen Modell, das aktenmäßig für Bendl gesichert ist<sup>3</sup>.

Wie hier aufgezeigt werden soll, dürfen wir diesem Meister auch die künstlerische Invention der 1697/98 für die *Marianische Männerkongregation in Solothurn* geschaffenen und im dortigen Stiftungsschatz verwahrten *Muttergottes* zuerkennen (Abb. 1). Daß man diesem großartigen silbernen Bild der Himmelfahrt Mariae – unseres Erachtens *die bedeutendste barocke Goldschmiedeplastik der Schweiz* – an jener umfassenden Gesamtschau, wo sich einmalige Vergleichsmöglichkeiten geboten hätten, nicht begegnen durfte, haben wir lebhaft bedauert. Schuld daran war aber weniger die Ausstellungsleitung (die selbstverständlich die heikle Objektwahl nach freiem Ermessen treffen durfte) als die bisherige, mit Irrtümern behaftete Forschung. Vor allem hat der an sich verdiente solothurnische

Lokalhistoriker Dompropst F. Schwendimann mit seinem Aufsatz «Ein verkannter Läublin» die kunstgeschichtliche Einordnung der Kongregationsmadonna auf eine schiefe Ebene gebracht<sup>4</sup>. Seinem Fehlurteil ist selbst eine so versierte Goldschmiedespezialistin wie Dora Fanny Rittmeyer nicht ganz entronnen. Und zwar zog Schwendimann aus fünf, die Madonnenfigur betreffenden Aktenstücken<sup>5</sup> sowie den am Sockelzierat und an den Wolken zu Füßen Marias – nicht aber an der Figur selber – angebrachten Goldschmiedemarken des Augsburger Meisters H. M.<sup>6</sup> den voreiligen Schluß: «Zwei Künstler können somit den Anspruch erheben, die Verfertiger des großen silbernen Madonnenbildes zu sein: Hans Jakob Läublin von Schaffhausen, aus dessen Meisterhand die Figur hervorging, und Johann Heinrich Manlich in Augsburg, der die reiche Zierat daran schuf»<sup>7</sup>. Demgegenüber hat bereits Rittmeyer hinter diese Zuweisung ein deutliches Fragezeichen gesetzt, indem sie unter anderem bemerkt: «Wenn ich trotz den Ausführungen Dompropst Schwendimanns die ausgezeichnete Silberstatue Maria Himmelfahrt nicht zu den gesicherten Arbeiten Läublins zählen möchte, so geschieht es auf Grund der Überlegung, weil es mir unwahrscheinlich vorkommt, daß er die Kunst der Werkstätte Manlich in Augsburg nicht voll ausgenützt hätte, wenn er schon Wolke und Sockel von dort bezog. Die Silberfigur ist von einer Grazie, wie sie nur in einer Werkstätte mit den besten Hilfskräften und großer Übung hergestellt werden kann, die beschwingte Bewegung nimmt den zierlichsten Rokoko voraus. Läublins Riß muß somit ausgezeichnet lebendig gewesen sein. Es ist nicht ausgeschlossen, daß ihm ein gewandter Augsburger Silberplastiker zu Hilfe kam, entweder in Schaffhausen oder in der Werkstätte Manlich. Auf jeden Fall waren seine Augsburger Beziehungen rege»<sup>8</sup>. Aus solchen Überlegungen, die kaum über den Bereich des Hypothetischen hinausgingen, ergab sich für Rittmeyer fast zwangsläufig ein ebenso vages Fazit, wonach «die Silberstatue eher das Werk eines Augsburgers nach seinem (eben Läublins) Entwurf» sei<sup>9</sup>.

Die Werkentstehung erneut einer kritischen Prüfung unterziehend, stellt sich zunächst die Frage, ob ein als Goldarbeiter und Emaillieur geschickter, in der figürlichen Skulptur jedoch wenig erfahrener Meister tatsächlicher Entwerfer und somit künstlerischer Urheber der Solothurner Figur sein konnte. Dagegen sprechen unserer Meinung nach allein schon Überlegungen der normalen praktischen Arbeitsteilung. Vor allem aber halten wir es im vorliegenden Falle für ausgeschlossen, daß – angesichts der hervorragenden Qualitäten der Plastik mit ihrer ausgeprägten räumlich-aktiven rundfigürlichen Gestaltung – der entscheidende Impuls von einem Riß Läublins ausgegangen und nach dessen Intentionen das entsprechende Modell von einem Bildhauer, und zwar einem erstrangigen, geformt worden sei. Dies hieße den Anteil des Modellschneiders verkennen, denn innerhalb des komplizierten Herstellungsverfahrens von Goldschmiedeskulpturen, namentlich solchen vom Range unseres Werkes, war billigerweise der Schöpfer des bildnerischen Vorwurfs *Spiritus rector*. Ohne die kunsthandwerkliche und künstlerische Leistung des Silberplastikers zu unterschätzen, müssen wir allgemein die leidige Feststellung machen, daß bislang der Modellfrage wenig oder gar keine Beachtung geschenkt worden ist. Erst die heutige Forschung hat *die Bedeutung des Modells als künstlerisch entscheidende Arbeitsgrundlage* neu erkannt<sup>10</sup>.

Für die *augsburgische Herkunft* unserer Madonna bürgen nicht allein Beschau und Meisterzeichen, sondern, wie wir gleich sehen werden, auch der Figurenstil. Die 147 cm



Abb. 1. Solothurn. Silberne Marienstatue, 1697

hohe Tragstatue (reine Figurenhöhe ohne Reif 80 cm) erhebt sich über einem mächtigen, silberbeschlagenen Holzsockel, dessen Stirnseite mit der sinnbezogenen Reliefdarstellung der elf Jünger am leeren Grabe Marias geschmückt ist<sup>11</sup>. Postament und Figur, beide in der Massenverteilung spiegelbildlich entgegengesetzt, fügen sich zu einer dynamischen Gesamtform<sup>12</sup>. Die Schwebebewegung der hoheitsvollen Himmelfahrtsmaria vorbereitend und aktivierend, läuft der doppelgeschossige Volutensockel in einer schmalen Abdeckplinthe zusammen, um hier vermittels eines cherubimbesetzten Wolkenstegs flüssig in die Figurenzone überzuleiten. Arme und Beine kontrapostisch differenziert, doch ohne festen Stand, beschreibt die graziöse Jungfrauengestalt einen einheitlichen, von der rechten Fußspitze bis zum Scheitel durchgehenden Bewegungsrhythmus. Der reichdamaszierte, mit großen (nachträglich beigefügten) Zierrosetten belegte Mantelumwurf folgt dabei schmiegsam der Torsion des Körpers, der in tänzerisch leichter Aufwärtsbewegung von den balancierend ausgebreiteten Armen im Gleichgewicht gehalten wird. Wie im Banne des Überirdischen waltet diese ungemein feinnüancierte Ponderation bis in die äußersten Fingerspitzen der großen, zartgliedrigen Hände Marias. Selten erfuhr das Himmelfahrts-thema eine so eindringliche plastische Gestaltung, in der bereits etwas von der visionären Macht jüngerer Darstellungen wie etwa der Asamschen Figurengruppe in Rohr aufleuchtet.

Die sorgfältige Silberübertragung der bildnerischen Vorlage durch Manlich gestattet uns, das *verschollene Modell* als Werk Ehrgott Bernhard Bendls zu identifizieren<sup>13</sup>. Zwar ist das Oeuvre dieses Augsburger Barockbildhauers bloß in den Grundzügen erforscht<sup>14</sup>, doch bieten dessen repräsentative Frühwerke hinlängliche *Vergleichsmöglichkeiten* für eine Zuweisung – namentlich der gleichzeitige Zyklus der Evangelisten und des Apostels Paulus aus St. Georg in Augsburg (jetzt Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)<sup>15</sup>. Hier wie dort begegnen wir einem analogen Verhältnis von Körper und Gewand: «Um den hageren Rumpf, wie um eine Achse gleichsam schwingen sich die Gewandmassen in schweren Bäuschen, öffnen sich zu großen Mulden, dehnen sich in breiten Fahnen; sie beziehen ebenso wie die ausladenden Gesten, große Raumstücke von außen in den Bereich der Gestalt»<sup>16</sup>. Auch die einzelnen Gewandmotive stehen sich trotz erstaunlicher Variationsbreite überraschend nahe. Ein weiteres Kennzeichen des Figurenstils von Bendl ist die dezidierte Gebärdensprache der langfingrig ausgreifenden Hände mit vielfach präziös abgespreiztem Daumen. Was die Darstellung des Physiognomischen anbelangt, sind sich Johannes der Ev. und die Solothurner Maria geschwisterlich verwandt<sup>17</sup>. Beide zeigen ein kräftig ausgeprägtes Ovalgesicht mit strengem klassischem Profil, dessen Nasenwurzel ungewöhnlich breit ansetzt, während weitgeschwungene Brauenbögen die tiefliegenden, mondförmig zugeschnittenen Augen beschatten<sup>18</sup>. Gleicher Formauffassung entspricht auch die Behandlung des dichtgewellten, wattigen Haupthaars. Ohne die Werkvergleiche weiter auszuspinnen, möchten wir schließlich auf die evidenten Bendlschen Motiv- und Stilverwandtschaften zwischen unserer Muttergottes und dem 1695 datierten Figurenzyklus in der Augsburger St. Moritzkirche verweisen; die dortige Maria Immakulata darf geradezu als Kronzeugin aufgeführt werden<sup>19</sup>.

Abschließend lassen sich *unsere Ergebnisse* wie folgt zusammenfassen: die Solothurner Kongregationsmadonna ist weder von Hans Jakob Läublin selber noch nach dessen Entwurf geschaffen worden, sondern 1697/98 durch Vermittlung dieses geschäftstüchtigen



Meisters und auf Grund eines Modells von Bendl in der Werkstatt des Augsburger Goldschmieds Manlich (mit großer Wahrscheinlichkeit Heinrich Manlich) entstanden. Damit dürfte die künstlerische Herkunft dieser bedeutenden Goldschmiedeplastik als Invention von Bildhauer Ehr Gott Bernhard Bendl endgültig festgelegt sein<sup>20</sup>.

*Anmerkungen:*

<sup>1</sup> Vgl. Ausstellungskatalog «Augsburger Barock» (Rathaus und Holbeinhaus Augsburg, Juni–Oktober 1968), 478 Seiten, 345 Abbildungen. Redaktion von Christina Thon, unter Mitwirkung verschiedener Fachbearbeiter. Der Abschnitt über Goldschmiedekunst (1620–1720) von Hannelore Müller.

<sup>2</sup> Vgl. Ausstellungskatalog, S. 381, Nr. 561, Abb. 235.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 347f., Nr. 503, Abb. 236. – Bendl hat offenbar zahlreiche weitere Goldschmiedentwürfe gefertigt. Als Hauptwerk gelten seine Modelle für die 1721 bis 1730 von Johann Georg Herkommer geschaffene, riesige Prunkampel der Stiftskirche St. Mang in Füssen, die 1796 eingeschmolzen wurde. Vgl. Ausstellungskatalog, S. 280; ferner P. Mertin, Die berühmte Prunkampel in der Stiftskirche St. Mang zu Füssen. Eines der größten Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst, in: Beiträge zur Heimatkunde des Füssener Landes, Heft 1, Füssen 1954.

<sup>4</sup> F. Schwendimann, Ein verkannter Läublin, in: ASA NF 34 (1932), S. 58–64 [dasselbe in: St.-Ursen-Kalender 80 (1933), S. 52–56].

<sup>5</sup> Vgl. F. Schwendimann, a.a.O., S. 58. Die aus Solothurner Privatbesitz stammenden Archivalien (Werkvertrag vom 29. Mai 1697, Rechnung vom 9. Juli 1697 und Zahlungsbelege vom 10. Juli und 23. August 1698), welche angeblich vor 1935 dem dortigen Staatsarchiv übergeben wurden, sind seit Jahren nicht mehr auffindbar. Nach Schwendimann soll in sämtlichen Aktenstücken der Name von H. J. Läublin vorgekommen sein. Erwiesenermaßen sind aber in der Goldschmiedeforschung bloße Archivbelege noch kein zwingendes Indiz für eine Autorschaft. Nach dem künstlerischen Befund kann Läublin, dessen rege Geschäftsbeziehungen mit seinen Augsburger Kollegen bezeugt sind, lediglich die Rolle des Vermittlers gespielt haben. Wenige Tage vor Abschluß des Akkordes, am 25. Mai 1697, hatte er dem Kapitel des St. Ursenstiftes die fertiggestellte goldene Monstranz überbracht. Nachdem man in der Vergebung des Auftrages bereits zweimaliges Mißgeschick mit dem Augsburger Ignaz Ohnsorg und dem Solothurner Heinrich Bieler erfahren hatte, mochte Läublin als wahrer Retter in der Not erschienen sein.

<sup>6</sup> Ähnlich M. Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, 1. Band/Deutschland A–C, Frankfurt a. M. 1922<sup>3</sup>, Nr. 611: mit großer Wahrscheinlichkeit Heinrich Manlich (um 1625–1698) und nicht dessen Sohn Johann Heinrich Manlich (1660–1718).

<sup>7</sup> F. Schwendimann, a.a.O., S. 63.

<sup>8</sup> D. F. Rittmeyer, Hans Jakob Läublin, Goldschmied in Schaffhausen, 1664–1730. Ein Künstler zur Zeit des Hochbarocks. St. Gallen 1959, S. 21–23 (22) einschlägiger Abschnitt mit der Überschrift: «Ein verkannter Läublin?».

<sup>9</sup> Ebenda, S. 22.

<sup>10</sup> Vgl. die grundlegende Arbeit von M. Mitgau, Die kirchliche Silberplastik des Barock in Süddeutschland. Diss. Freiburg i. Br., 1967 (Maschinenschr.), ferner als Beispiel einer Werk-Modell-Interpretation den Aufsatz des Verfassers, Zwei silberne Leuchterengel nach Entwürfen von Ignaz Günther, in: «Unsere Kunstdenkmäler» XIX (1968), S. 121–123. – Der Umstand, daß verhältnismäßig wenig Originalmodelle überliefert und diese bei der Verwendung zumeist stark strapaziert worden sind, wirkt sich erschwerend auf die Erforschung der Goldschmiedeplastik aus.

<sup>11</sup> F. Schwendimann, a.a.O., S. 60, Fig. 3.

<sup>12</sup> Vgl. Gesamtaufnahme in Schwendimann, a.a.O., Tafel V, Abb. 1 bei S. 58.

<sup>13</sup> Möglicherweise geht auch das Sockelrelief auf einen Bendlschen Entwurf zurück.

<sup>14</sup> Die Studie von H. Lünenschloß, Ehr Gott Bernhard Bendl, ein Augsburger Bildhauer des Spätbarocks (1660–1738), in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 10 (1933), S. 281–314, ist bis heute die einzige größere, zusammenhängende Arbeit über den Meister geblieben. Vgl. auch das Resumé von A. Schädler, in: Ausstellungskatalog, S. 75.

<sup>15</sup> Ausstellungskatalog, S. 78f., Nr. 71–75, farbiges Umschlagbild und Abb. 41–44.

<sup>16</sup> H. Lünenschloß, a.a.O., S. 284. Für diese Vergleiche sind Schräg- und Rückansichten unserer Marienfigur besonders ergiebig, obgleich deren Ausdruckspathos den Evangelisten gegenüber gemildert erscheint.

<sup>17</sup> Ausstellungskatalog, Umschlagbild (Ausschnitt), ferner H. Lünenschloß, a.a.O., Abb. 2, A. Schönberger, Deutsche Plastik des Barock (Die Blauen Bücher). Königstein im Taunus 1963, Abb. 32.

<sup>18</sup> Den nämlichen Gesichtstypus, jedoch ins Schmerzhafte-Elegische gesteigert, offenbart die Neuberger Sebastiansstatue; vgl. Ausstellungskatalog, Abb. 236.

<sup>19</sup> H. Lünenschloß, a.a.O., Abb. 8–11. – Wie uns Dr. C. Theuerkauff, Düsseldorf, freundlicherweise bestätigt, paßt die Solothurner Figur sehr gut in die Stilzusammenhänge einer Serie elfenbeinerer Madonnenstatuetten Bendl von etwa 1700–1710, über die er gegenwärtig eine Studie verfaßt, die demnächst in den «Schriften des Historischen Museums» (Frankfurt a. M.) erscheinen soll.

<sup>20</sup> Für die hilfsbereite Vermittlung von photographischen Aufnahmen der behandelten Silberfigur möchten wir Dr. G. Loertscher, Denkmalpfleger des Kantons Solothurn, den besten Dank aussprechen.

## SCHEMA UND EIGENBRÖDLER

### *Eine Analyse der Vorarlberger-Forschung*

*Von Heinz Jürgen Sauermost*

Von allen süddeutschen Barockbaumeistern haben Franz Beer von Bleichten und Kaspar Moosbrugger in der kunstgeschichtlichen Literatur die sonderbarste Karriere gemacht. Unter Linus Birchler glanzvoll debütierend (Birchler, Einsiedeln 1924)\*, verdrängte Moosbrugger bald den bisherigen Vorarlberger Star Franz Beer. Dieser sank nun unter den Rang eines Künstlers, jener stieg in den Kreis der Genies. 1952 brachte man dem Einsiedler Klosterbruder in Basel Ovationen dar; erste kritische Stimmen wollte man noch überhören (Treu, Basler Protokoll 1952). Ein Jahrzehnt später jedoch fragte man bereits zweifelnd nach Bruder Kaspars Künstlertum (Sandner, Kuen 1962, S. 83f.): das Comeback Franz Beers hatte begonnen. Seither steht man Moosbrugger skeptisch gegenüber.

Die schwankende Einschätzung Kaspar Moosbruggers läßt auf ein unzureichend geklärtes Gesamtbild der Vorarlberger Bauschule schließen, denn die enge Verflechtung seines Oeuvres mit dem der übrigen schöpferischen Vorarlberger hat sich deutlich gezeigt. Deshalb ist diese Abhandlung kein müßiger Rückblick von einer sicheren Position, sondern eine Analyse des bisher Geleisteten im Hinblick auf die weitere Forschung.

\* Bibliographie: N. Lieb und Fr. Dieth, Die Vorarlberger Barockbaumeister, 2. Aufl., München-Zürich 1967, S. 63–67. Je nachdem, ob dem Verfassernamen nur das Erscheinungsjahr oder auch ein Künstlernamen, ein Ortsname oder ein «N» beigefügt ist, ist der Titel dort unter der Rubrik «Allgem. Lit.», «Lit. zu einzelnen Meistern», «Kunsttopographische Lit.» oder «Nachträge zur Lit.» zu finden.