

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
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	61 (2004)
Heft:	3
Artikel:	Die Spur führte nach Uznach : drei spätgotischen Silberplastiken gelingt die Rückkehr an ihren angestammten Platz
Autor:	Neuhaus, Reiner
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-169715

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.01.2026

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

Die Spur führte nach Uznach: Drei spätgotischen Silberplastiken gelingt die Rückkehr an ihren angestammten Platz

von REINER NEUHAUS



Abb. 1a-c Dreiteiliges Figuren-Ensemble: heiliger Antonius Eremita, Maria mit dem Kind, heiliger Gallus, «Meister Nagel auf Dreiberg im Schild» (Jörg), Zug, um 1610. Silber, feuervergoldet, gegossen, Höhe 6,2 cm, 7,8 cm und 6,2 cm. Bayern, Privatbesitz.

Eine kleine gegossene, silbervergoldete Figur des heiligen Antonius Eremita (Abb. 1a) sollte ursprünglich an dieser Stelle als Anlass dienen, sowohl über das medizin- und kunsthistorisch gleichermassen faszinierende Wirken des Ordens und zahlreicher Bruderschaften, die mit dem Namen des Eremiten verbunden sind, zu berichten als auch die in diesem Zusammenhang im Laufe des 13.–18. Jahrhunderts entstandenen Kunstwerke zu beleuchten. Als sich aber herausstellte, dass diese Antonius-Figur Teil eines

dreiteiligen Ensembles war und mit dem heiligen Gallus Eremita (Abb. 1c) eine Maria mit dem Kind assistierte (Abb. 1b), da erwachte, gerade weil es eigentlich aussichtslos schien, der Detektiv, Hauptantrieb vieler Kunsthistoriker, «den Täter (der am Bild [hier: an der Entstehung der Figurengruppe] schuldig ist) mittels Indizien, die dem Aussenstehenden unsichtbar bleiben», zu entdecken;¹ sprich, herauszufinden, wer diese äusserst qualitätsvollen Figuren wann und wofür geschaffen hatte.

Antonius, Antoniusfeuer und Antoniterorden

Antonius, der Eremit, nach dem hl. Athanasius auch der Grosse genannt, wurde zwischen 250 und 260 n. Chr. im oberägyptischen Dorf Qeman (Koma) geboren. Er verschenkte sein reiches Erbe an die Armen, entsagte der Welt und suchte die Einsamkeit in der Wüste. Als regelrechte Wallfahrten zu ihm einsetzten, zog er sich noch tiefer in ihr Inneres zurück. Er starb der Legende nach 356 n. Chr. Obwohl sein Grab lange geheim gehalten wurde, gelangten seine Gebeine als Reliquien 532 nach Alexandria, dann, als Ägypten 635 vom Kalifen Omar erobert worden war, nach Konstantinopel in die Hagia Sophia. Im Jahr 1070 gab der byzantinische Kaiser Romanus IV. Diogenes dem Edelmann Galin II. aus der Dauphiné die Erlaubnis, die Reliquien in dessen Heimat mitzuführen. Dort fanden sie im Dorf St-Didier-de-la-Motte ihre neue Ruhestätte. Der Legende nach beginnt die Gründungsgeschichte des Antoniterordens 1089 mit einer schweren Ergotismus-Epidemie.² Das Antoniusfeuer, auch «ignis sacer», ist die Folge einer Vergiftung mit dem Mutterkorn,³ der Dauerform des Schlauchpilzes *Claviceps purpurea* Tulasne, einem übergrossen spornartigen Roggenkorn von hell- bis violettbrauner Farbe. In Hungerjahren assen die Armen auch die Kornreste, die beim Sieben des Getreides als Abfall anfielen. Von den zahlreichen pharmakologischen Wirkungen der in ihm enthaltenen Alkaloide – mit dem Ergotamin als Hauptanteil – sind nur zwei für die Entstehung der Epidemien verantwortlich. Sie präsentieren sich im insgesamt wesentlich selteneren, in seiner Entstehung bis heute nicht ganz geklärten konvulsiven Typ und im gangränösen Typ des Ergotismus. Wenigstens das klinische Bild des letzteren muss in den Anmerkungen kurz beschrieben werden, galt seinen Überlebenden doch die ganze Pflege und Fürsorge des Antoniterordens und beherrschte später die Inhalte der von seinen Präzeptoren an Schongauer, Grünewald, Bosch, Breughel d. Ä. und andere vergebenen Aufträge zur Ausstattung ihrer Hospitalkirchen in ganz Mitteleuropa.⁴ Bis in die 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts herrschten in den Viten, der Ikonographie der Heiligen, in Arbeiten, die sich sowohl mit ihren Trachten und Attributen als auch mit der kunsthistorischen Würdigung der Bildwerke beschäftigten, äusserst verworrene Vorstellungen über die Natur und den Ursprung des Antoniusfeuers. Das Spektrum der Erklärungen dieser Krankheit reichte von der Pest⁵ über Rotlauf und Syphilis⁶ bis zur Lepra.⁷ Erst Veit Harald Bauer räumte 1973 alle diese Unklarheiten beiseite, stellte den Ergotismus als Krankheitsentität und Ursache der Epidemien – befreit von allem Ballast – in den medizinhistorisch richtigen Kontext.⁸

In der Folge der Epidemie von 1089 fluteten ganze Pilgerströme zu den Antonius-Reliquien in den kleinen Weiler St-Didier-de-la-Motte, so dass hier ein Hospital entstand, um die Kranken zu versorgen. Die Gründer des Spitals und der damit verbundenen Bruderschaft, Gaston und Gérin, Herren von Valaise, spendeten nach der Ge-

nesung Gérins von der Krankheit ihr ganzes Vermögen und widmeten sich hinfört der Pflege der mit dem höllischen Feuer befallenen Kranken. Aus dieser Bruderschaft ging der Orden der Antoniter hervor, der 1095 von Papst Urban II. auf der Synode von Clermont-Ferrand bestätigt und 1217 durch Bonifaz VIII. in Regulierte Chorherren umgewandelt wurde. Vom Ausmass der Folgen dieser Erkrankung im Mittelalter zeugten um 1400, vor allem in Mittel- und Südeuropa, 369 Niederlassungen, in denen – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – ausschliesslich am Ergotismus akut Erkrankte gepflegt, hauptsächlich aber die Verstümmelten nach überstandener Vergiftung auf Dauer versorgt wurden. Denn die ihrer Gliedmassen beraubten, sonst aber wieder gesundeten Opfer konnten mit ihrer «Hände (und Füsse) Arbeit» weder sich, geschweige denn eine Familie ernähren und waren als Sozialfälle des Mittelalters ganz auf die Versorgung in den Antoniterspitalern angewiesen. Im späten Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit des 16. und 17. Jahrhunderts nahmen die Epidemien, die ganze Landstriche entvölkert hatten, langsam immer mehr ab und gleichzeitig verringerte sich auch die Zahl der Ordensleute und ihrer Spitäler. Die Mehrzahl der Präzeptoreien, wie ihre Niederlassungen hissen, wurden im 17. Jahrhundert aufgelassen, die Spitäler oft in städtischer Regie weitergeführt.⁹

Ungleich geringer ist – weil regional begrenzt – die Bedeutung der Wirkungen, die mit dem heiligen Gallus als Glaubensboten und Eremit verbunden sind. Um 550 in Irland geboren und im Kloster Bangor erzogen, ging er als Begleiter des heiligen Kolumban 590 nach Frankreich und, von dort vertrieben, 610 nach Alemannien. Fieberkrank blieb er hier zurück, als Kolumban 612 nach Italien weiterzog. Nach seiner Genesung baute er sich an der Quelle der Steinach eine Einsiedelei, die Keimzelle des späteren Klosters St. Gallen. Seine hohe Wertschätzung zu Lebzeiten wird daran erkennbar, dass man ihn vergeblich zum Abt in Luxeuil und Bischof in Konstanz zu gewinnen suchte. Er blieb Eremit und starb zwischen 627 und 645.¹⁰

Die drei Silberplastiken

Antonius

Aufgrund ihrer Tracht und Attribute sind die beiden Eremitenfiguren relativ leicht zu bestimmen. Antonius erscheint im Westen gewöhnlich in der Tracht des nach ihm benannten Ordens (Abb. 1a): Ein fältiger, gegürteter Rock mit mittelweiten Ärmeln reicht bis zu den Füssen, das breite Skapulier darüber bedeckt mit zwei Stoffbahnen Rücken und Vorderseite. Die vorne offene, mit einer Kapuze ausgestattete Kappa komplettiert die Tracht. Von den neun möglichen Attributen des Heiligen, die nie alle zugleich vorkommen, sind fünf unserer Antoniusfigur beigegeben. Ein übermannshoher Stab, den der Heilige in der linken Hand hält, schliesst oben mit einem Tau-Kreuz ab, an dessen Querbalken endständig je ein Glöckchen hängt. In der rechten Hand hält er ein geschlossenes Buch,

ein Schweinchen begleitet ihn zu seiner Rechten. Der T-förmige Stab kennzeichnet den Heiligen individuell als heiligen Abt Antonius. Die Ikonographie der Attribute ist umfangreich.¹¹ Die Glöckchen sind Hinweis auf das den Antonitern verliehene Privileg, unbeschränkt Almosen für den Betrieb der zahllosen von ihnen gegründeten und betreuten Spitäler sammeln zu dürfen. Zu diesem Zweck machten sich die Ordensbrüder beim Betreten einer Ortschaft mit ihrem Läuten weithin vernehmlich bemerkbar. Das Buch in der rechten Hand enthält wohl die Ordenssatuzungen. Gleich einem Hündchen begleitet schliesslich ein kleines Schwein als individuelles Attribut kameradschaftlich den heiligen Antonius. Es ist nicht als Symbol der Versuchungen zu deuten, von denen der Eremit zeitlebens so häufig heimgesucht worden sein soll. Vielmehr steht es für eine weitere privilegierte Quelle, die den Unterhalt und die Betreuung der Kranken in den Spitälern sicherstellte: Die mit dem Antoniuskreuz, dem griechischen Buchstaben Tau gebrandmarkten Schweine – die wichtigsten Protein- und Fettlieferanten des Mittelalters – durften in den Gemeinden frei umherlaufen und sich von Abfällen, aber auch Feldfrüchten, straflos ernähren. Da eine gewisse Ähnlichkeit bestand zwischen den roten Flecken der an Schweinerotlauf erkrankten Tiere und den feurigen Rötungen an Armen und Beinen der Ergotismuskranken, lag es nahe, das Antoniusfeuer auch auf die Schweine auszudehnen und sie dem Schutz des Heiligen zu unterstellen.¹²

Gallus

Der heilige Gallus ist – wie in der Regel – in Benediktiner-Kleidung mit weitärmliger, ringsum geschlossener Flocke (dem flauschigen Rock) mit Kapuze dargestellt (Abb. 1c). Als generelles Attribut hält er einen Abtsstab in der linken Hand, als individuelles begleitet ihn hier ein Bärchen, das auf seinen Hinterbeinen tappend, auf den Vordertatzen einen Holzkloben trägt. Der Legende nach wollte sich der Bär an den Essensresten des ersten Nachtlagers des Heiligen gütlich tun. Auf dessen Befehl hin hatte er jedoch zunächst Feuerholz und Holzbalken zum Bau der Einsiedlerklause herbeizuschaffen, ehe er mit einem Brot belohnt wurde, dem Brot, das Gallus hier in der rechten Hand hält.¹³

Maria

Wie in der Gotik bevorzugt, wird Maria, die das Christuskind auf dem Arm hält, stehend dargestellt (Abb. 1b). Über dem Kleid im Renaissancestil, das die Figur der schönen, jungen Frau betont, trägt sie – wie üblich – den weiten und eleganten, bis zu den Füssen reichenden Herrschermantel. Mit dem grossen Zepter in der rechten Hand und der Krone auf dem Haupt ganz als Himmelskönigin charakterisiert, steht Maria versonnen und in sich gekehrt da, ohne auf die Betrachter oder den etwa zweijährigen Jesusknaben zu schauen, als ob sie wüsste, dass der Erlöser mit seiner Geste der ausgebreiteten Ärmchen unbewusst das Bild des späteren Kreuzestods vorwegnimmt.

Verwendungszweck, Datierung und Herkunft der Figuren

Die Oberflächen der drei Silberplastiken sind in allen Einzelheiten rundum äusserst sorgfältig durchgearbeitet (Abb. 2a–c). Der schimmernde Brokat des Marienkleides, das mit Gold- oder Silberdrähten reich bestickte Skapulier des heiligen Antonius oder das flauschig gebürstete Ordenskleid des heiligen Gallus kommen detailgenau zur Darstellung.



Abb. 2a–c Rückenansichten von Abb. 1a–c.

Die exakt profilierten Kleiderfalten gliedern die Figuren, verleihen ihnen Schwung und Eleganz und korrespondieren in ihrem Verlauf – im Gegensatz zur Gotik – realistisch mit den anatomischen Gegebenheiten der stehenden Personen. Minutiöse Aufmerksamkeit schenkte der Goldschmied den Haartrachten. Kaskadengleich fliessen die gelockten Haare Marias weit über den Rücken hinab. Die Eremiten präsentierte der Künstler mit gepflegten lockigen Vollbärten, für die er die gleiche Sorgfalt aufwendete wie für das lange Haupthaar des Antonius und die Benediktiner-Tonsur des Gallus.

Aus alledem lässt sich zwingend ableiten, dass die Heiligenfiguren an ihrem ursprünglichen Standort freistehend von allen Seiten betrachtet werden sollten. Die unter den Fussplatten der Kleinplastiken vorgesehenen Steck- und Schraubverbindungen deuten darauf hin, dass sie vor allem zwei kirchlich genutzte Architekturgebilde des katholischen Ritus geschmückt haben können: entweder ein Hausälтарchen¹⁴ oder eine Turmmonstranz.¹⁵

Aufgrund ihres Erscheinungsbildes und ohne Beschau- und Meistermarken als Datierungshilfe zur Hand zu haben, galt es zunächst als wahrscheinlich, dass die Arbeiten um 1580, eventuell unter Verwendung älterer Formen, entstanden sein könnten. Bei näherer Betrachtung weisen aber gewisse Details der Figuren und der zu ihnen passenden Kultgeräte viel mehr in die Spätrenaissance, in die Zeit der ersten Neogotik um 1600, so dass ihre Entstehung eher zu Anfang des 17. Jahrhunderts anzunehmen ist.

Wegen der zum beschriebenen Ensemble gehörenden Heiligenfigur des Gallus, aus dessen Einsiedelei ja das Kloster St. Gallen hervorging und dessen Verehrungsgebiet später in Oberschwaben, der Ostschweiz und im Elsass nicht wesentlich über das Einflussgebiet des mächtigen Klosters hinausreichte, gelangte 1983 die Figurengruppe – nicht unerwartet – unter der Herkunftsbezeichnung «Bodenseegebiet» aus dem Kölner Kunsthandel in Privatbesitz.¹⁶ In diesem geographischen Umkreis suchte man in der Folge nach dem «Heimatort» der Figuren, einem Ort, an dem einerseits der heilige Gallus verehrt wurde und wo sich gleichzeitig auch eine Antoniterpräzeptorei, beziehungsweise ein Antoniterhospital befunden hatte. Die Nachfrage in der Stiftsbibliothek des Klosters St. Gallen ergab, dass dafür nur das Städtchen Uznach am Ostufer des Zürichsees in Frage kam. Aufmerksam gemacht von Angelo Steccanella, dem profunden Kenner der Kirchenkunst der Ostschweiz, fand sich das Weitere nun scheinbar mühelos im vierten Band der Kunstdenkämäler des Kantons St. Gallen, in welchem alles Wissenswerte über Uznach sorgfältig ausgebreitet ist.¹⁷

Gallus und die Antoniter in Uznach

Bereits 856 wird hier erstmals die Eigenkirche St. Gallus, die spätere Kreuzkirche erwähnt, da das Gebiet um Uznach zunächst dem Kloster St. Gallen zugeschlagen und ihr Lehen war. Am Anfang des 13. Jahrhunderts gelangte Uznach an die Grafen von Toggenburg. Graf Kraft III. gründete in der Stadt 1317 eine Kapelle zu Ehren der Heiligen Michael und Gallus. 1373 wurde diese Kapelle mit all ihren Einkünften den «Antönern» geschenkt, verbunden mit dem Recht, ein Kloster samt Hospital zu bauen. Seit 1469 gehörte Uznach zu Schwyz und Glarus. Die Schwyzer verhinderten in der Reformationszeit mit Gewalt das Eindringen der neuen Lehre in ihr Gebiet, womit Uznach auch nach den Glaubenswirren des 16. Jahrhunderts katholisch blieb. 1803 kam die Stadt endgültig zum Kanton St. Gallen.

1470 erwarben die Antoniter das Patronatsrecht über die Pfarrkirche Heiligkreuz. Obwohl die Niederlassung relativ klein blieb – sie erreichte offensichtlich nie die für eine geregelte Klostergemeinschaft nötige Zahl von Geistlichen – verstand sie es, durch geschickte Verhandlungen und dank der Förderung durch die Grafen von Toggenburg und der Verleihung umfangreicher Privilegien, die Sammeltätigkeit betreffend, im 15. Jahrhundert eine Bedeutung

zu erlangen, die deutlich über Uznach hinausreichte.¹⁸ 1533 wurde das Antoniusstift aufgelöst, angeblich in Folge der Reformationswirren. Der eigentliche Grund für die Aufhebung mögen aber eher der Rückgang der Ergotismus-Vergiftungen und die damit verbundene Abnahme der davon betroffenen Invaliden gewesen sein, die zu pflegen und zu versorgen ausschliessliches Ziel der Ordenssatzung gewesen war. Das Anfang des 17. Jahrhunderts errichtete Stiftsgebäude blieb aber weiterhin Spital. Dem Stadtbrand von 1762 fielen unter anderem auch die Antoniuskirche und das Antoniusspital zum Opfer. Aber nur die Kirche wurde wieder aufgebaut. Die im Kern immer noch gotische Kirche wurde schliesslich 1867 abgebrochen und in den zwei folgenden Jahren durch einen Neubau im neugotischen Stil ersetzt.

Die Uznacher Turmmonstranz

Die erste Stelle im umfangreichen Kirchenschatz der Uznacher Pfarrkirche der Unbefleckten Empfängnis, wie sie heute heisst, nimmt eine silbervergoldete spätgotische Turmmonstranz von 81 cm Höhe ein, die im erwähnten Kunstdenkämälerband von 1966 einem damals noch nicht näher identifizierten Zuger Goldschmied um 1600–1620 zugeschrieben wurde. Sein Meisterzeichen wird als «Nagel auf Dreiberg im Schild» beschrieben. Im Weiteren wird festgehalten, die Monstranz sei «neugotisch umgearbeitet und bereichert um 1870».¹⁹ Eine erste Beschreibung aus dem Jahr 1948 charakterisiert sie als «ein Gemisch von alten und neuen Teilen».²⁰ Während in der Beurteilung dieser früheren Publikation kaum ein Teil der Monstranz ohne neugotische Zutaten geblieben wäre, nahm sich der Verfasser des Kunstdenkämälerbandes (Bernhard Anderes) dazu deutlich zurück. Der gestufte Sechspassfuss mit je drei tropfenförmigen Buckeln, der sechseckige Schaft mit einem Knauf, gebildet als Kugelkranz mit Puttenköpfchen, und auch die drei wimpergekrönten Baldachine des Turmaufbaus, deren mittlerer das Gehäuse überhöht, sind seiner Meinung nach in der Struktur spätgotisch. Sicherlich alt seien die flankierenden Blumenvasen, die Baldachingesprenge mit den Puttenköpfchen, das durchbrochene Rahmenwerk am oberen Baldachin sowie die Lunula mit der emaillierten Rose von Uznach. Neugotischen Ursprung verrieten dagegen der Zierrat der Baldachine, der Umbau des Gehäuses mit ehemals rundem Glaszyylinder in einen hochrechteckigen Kasten und die unvergoldeten Figuren Gottvater in der oberen Nische sowie die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus in den seitlichen Nischen, die das Sakramenthäuschen flankieren.

Sollten diese Figuren 1870 vielleicht an die Stelle von Antonius, Maria und Gallus gesetzt worden sein? Diese aufregende Frage war anhand der kleinen im Kunstdenkämäler-Band abgedruckten Schwarzweiss-Abbildung von nur 3 cm Breite und knapp 10 cm Höhe nicht ohne weiteres zu beantworten. Vor allem waren die später eingesetzten Figuren in den Nischen im Vergleich zur Gesamthöhe der



Abb. 3a Turmmonstranz (Detail), Meister Jörg («Meister Nagel auf Dreiber im Schild»), Zug, um 1610, Silber, teilvergoldet, getrieben, gegossen, ziseliert; Email, Höhe 81 cm. Uznach, Kanton St.Gallen, Pfarrkirche der Unbefleckten Empfängnis, Sakristei.



Abb. 3b Turmmonstranz – wie Abb. 3a – als Gesamtansicht mit den eingefügten Originalfiguren des Meisters Jörg.

Monstranz proportional offensichtlich deutlich grösser als Maria und die beiden Eremiten. Andererseits passten letztere in allen Einzelheiten stilistisch überzeugend besser unter die Baldachine der Monstranz. Hoffnungsfröhlich stimmte auch, dass der barocke Schrein einer weiteren Monstranz auf spätgotischem Fuss und Schaft, als Nr. 2 des Kirchenschatzes ebenfalls abgebildet, oberhalb des ovalen Gehäuses unter einem Baldachin zentral eine Madonnenstatuette beherbergt und links und rechts davon die beiden Eremiten Gallus und Antonius heiligen Flankenschutz geben, so dass



Abb. 4 Maria mit dem Kind (Abb. 1b) an ihrem angestammten Platz unter dem zentralen Baldachin der Turmonstranz (Abb. 3b).



Abb. 5 Maria mit dem Kind unter zentralem Baldachin in spätgotischer Turmonstranz, «Meister Nagel auf Dreberg im Schild», Zug, 1608. 79 cm. Cham, Pfarrkirche, Sakristei.

also auf dem Schrein der zweiten Monstranz das Bildprogramm der spätgotischen Monstranz möglicherweise als Vorbild übernommen, aber barockem Empfinden angepasst worden war.²¹

Mochten alle diese Argumente die Herkunft der hier vorgestellten drei Silberplastiken sehr wahrscheinlich machen, so konnte der Beweis für die Richtigkeit der Annahmen nur *in situ* geführt werden, mit dem praktischen Versuch, ob die Figuren tatsächlich in die Nischen der Uznacher Monstranz aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts passten. Nach der Inspektion und der fotografischen Dokumentation ihres jetzigen Zustands (Abb. 3a) war die

zusammengeschraubte Monstranz bald in ihre Einzelteile zerlegt und der Austausch der Figuren sowie der Wiederaufbau erfolgt (Abb. 3b). Wie vorauszusehen war, füllten Gallus und Antonius ihre Nischen nicht annähernd aus, und eine feste Verbindung mit den kleinen Volutenpodesten, auf denen sie nun standen, liess sich nicht herstellen. Den Beweis, dass die Figuren aber dennoch nach mehr als 130 Jahren an ihren Herkunftsplatz zurückgefunden hatten, lieferte die mühelose Montage Marias unter den zentralen Baldachin. Da hier die deutlich voluminösere Figur Gottvaters in der üblichen sitzenden Position untergebracht worden war, hatte man das originale spulenförmige Podest belassen können. Die Steckverbindung passte millimetergenau, die Madonna schaute von ihrem angestammten Platz aus auf die glücklichen Mitglieder der dreiköpfigen Expedition und den gleichmütigen Küster der Uznacher Kirche (Abb. 4).

Die gründliche Untersuchung aller Teile der Monstranz ergab, dass, im Gegensatz zu den oben genannten Beschreibungen, offensichtlich kaum Veränderungen vorgenommen worden waren. Erkennbar war dies an der identischen Feuervergoldung aller Teile mit gleichem Abnutzungsgrad sowie bei dem dank der Zerlegung in die Einzelteile möglichen direkten Vergleich von deren Herstellungstechniken sowie anhand der stilistischen Einzelheiten. Die Änderungen umfassen den Umbau des zylindrischen in ein hochrechteckiges Gehäuse unter ausschliesslicher Verwendung alter Teile, den Ersatz der Figuren und eventuell der Podeste in den beiden seitlichen Nischen. Eine weitere Turmonstranz des gleichen Meisters zeigt in den drei Flügeln des Turmaufbaus auf kleinen Podesten montierte Heiligenfiguren, die auch hier ihre Nischen nicht annähernd ausfüllen, im Gegensatz zur zentralen Figur der Maria, die mit Sicherheit aus der gleichen Form entstanden ist, wenn auch mit anderen Attributen versehen (Abb. 5).²²

Es konnte also vorkommen, dass die aus immer wieder verwendeten kostbaren Formen hergestellten Figuren nicht immer in die in ihrer Grösse vorgegebenen Nischen der Turmonstranzen passten. Hinzu kommt, dass die Gläubigen das ausgestellte oder auf Prozessionen mitgeführte Altarsakrament in seinem kostbaren Gehäuse weit über ihren Köpfen in der Regel aus der Untersicht betrachten und anbeten konnten und sich mithin der freie Raum zwischen Heiligenfiguren und Baldachin optisch verkürzte. Für unsere Rekonstruktion hätten, bei nachträglicher Betrachtung, die Podeste, deren Voluten denen des Baldachins exakt entsprechen, einfach umgedreht werden müssen, da ihre grossen Standplatten nur für die neuen Heiligen benötigt wurden.

Meister «Nagel auf Dreberg» – Meister Jörg von Zug

Inzwischen konnte der bislang mit der vorläufigen, sich auf die Goldschmiedemarken beziehenden Bezeichnung «Nagel auf Dreberg» benannte Goldschmiedemeister als Mitglied

der seit dem Ende des 14. Jahrhunderts nachweisbaren und Anfang des 18. Jahrhunderts ausgestorbenen Zuger Familie Jörg identifiziert werden. Ihr Wappen zeigt im blauen Schild einen weissen Nagel über einem Dreiberg.²³ Damit war klar, dass die Vermutung Linus Birchlers, es handle sich um ein Mitglied des Geschlechtes Spitznagel aus Mengingen, nicht zutreffen konnte,²⁴ denn dessen Wappen zeigt in Rot einen weissen, senkrecht gestellten Nagel ohne Dreiberg.²⁵

In seiner Dissertation «Die Zuger Goldschmiedekunst bis 1830» weist Johannes Kaiser – noch unter der notdürftigen Bezeichnung «Unbekannter Meister mit der Marke: Nagel auf Dreiberg» – auf eine Reihe «guter Arbeiten» unseres Goldschmieds Jörg hin.²⁶ In der Beschreibung der *vasa sacra* von seiner Hand kennzeichnet er ihn zunächst als «einen Meister, der zwar mit grosser technischer Sicherheit arbeitet, der aber Altes und Neues nicht in vollen Einklang zu bringen versteht. [...] Es galt dem Meister noch als unumstössliches Gesetz, dass für die Monstranz nur der gotische Turmaufbau möglich sei». An anderer Stelle äussert er: «[...] zeigt ein zähes Festhalten an der gotischen Form des Gefäßes [Ziborium], während das Ornament bereits fortgeschrittene Barockbewegung aufweist», und meint schliesslich: «Der Meister betrachtet es noch immer als eine unumstössliche Regel, dass die Turmonstranz im Silberglanze erstrahlen müsse.»²⁷

Der letzte Punkt der Kritik Kaisers an Meister Jörg wird durch die hier vorgestellte vergoldete Uznacher Monstranz widerlegt. Dass aber an den von ihm beschriebenen profanen Arbeiten des Meisters gotisierende Tendenzen völlig fehlen, ist ihm keine Zeile wert, obwohl gerade daran erkennbar wird, dass nicht extremer Traditionalismus für die starken gotischen Anteile an vielen kirchlichen Arbeiten des Meisters verantwortlich sein kann, sondern allein der Wille und die Absichten seiner Auftraggeber. Denn mit dem Stilmittel dieser ersten Neogotik und einem verstärkten Marianismus inszeniert sich gezielt die durch die Jesuiten vorangebrachte Gegenreformation dieser Zeit! Dies gilt – wie am Ende dieses Beitrags gezeigt wird – auch für die Uznacher Monstranz.

Ohne positivistisch zu werden, kann die Kritik Kaisers an der szenischen Treibarbeit auf der gefussten Trinkschale mit dem Urteil Salomos, die sich im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich befindet, nicht nachvollzogen werden. Kaisers Aussage zufolge seien die Figurengruppen links und rechts neben dem Thron zu stark an den Rand gerückt und unschön überschnitten.²⁸ Während von Jörg im kirchlichen Bereich Beispiele für alle möglichen Typen überliefert sind, scheint er sich beim profanen Silber ganz auf den Typus der gefussten Trinkschalen (Tazzas) von ganz hervorragender Qualität spezialisiert zu haben. Seine sechzehn derzeit bekannten Arbeiten weisen ihn nicht nur als bedeutendsten Meister seiner Zeit, sondern wohl auch als besten Zuger Goldschmied überhaupt aus.²⁹

Obwohl sich Jörgs Tätigkeit anhand seiner datierten Werke über die Zeitspanne eines vollen Vierteljahrhunderts (1608–1630/32) belegen lässt, blieben alle Anstrengungen

Josef Grünenfelders von der Denkmalpflege Zug, die Biographie des Meisters zu erhellen, bisher weitgehend vergeblich.³⁰ Im Mitgliederverzeichnis der Lukasbruderschaft, angefangen 1602, kommt kein Goldschmied, ja überhaupt kein Mitglied mit dem Namen Jörg vor. Die erhaltenen Taufbücher von St. Michael setzen erst 1607 ein, sind mithin nicht als Quelle verwendbar. Die Publikation der Jahrzeitbücher von St. Michael lässt ausgerechnet die »7. bis 10. Hand« mit den Einträgen ab 1612 unberücksichtigt.³¹ Die wenigen Namen des Geschlechts der Jörg im entsprechenden Zeitraum – der 1604 genannte Wolfgang Jörg (vgl. Anm. 23) und ein Thomas Jörg im Eheregister, der 1611 eine Maria Wickart (aus der Goldschmiedefamilie Wickart?) heiratet, beziehungsweise ein «Thommen Jörg», «Burger von Zug» (handelt es sich um denselben?) –³² werden nicht von einer Berufsangabe begleitet, so dass keiner von ihnen endgültig mit dem Goldschmied Jörg identifiziert werden kann, umso weniger als dessen Vornamen bis heute nicht bekannt sind.

Auch die Frage, welcher Künstler (Bildhauer) wohl die Modelle schuf, auf die die Formen der Figürchen zurückzuführen sind, kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht beantwortet werden. Was die Figur des heiligen Antonius angeht, so sind ikonographische Zusammenhänge mit dem bedeutenden Antonius-Holzschnitt des Hans Wechtlin (Wächtlin) (1480/85 Strassburg – 1526 nachgewiesen) in Hans von Gersdorff's «Feldtbuch der Wundartzney», Strassburg 1517 und späteren Ausgaben bis 1551, unübersehbar. Der Helldunkelschnitt des Zeichners ist bewegter, szenischer in der Darstellung des wehenden Bartes, des expressiven Faltenverlaufs seines Skapuliers, des aufgeschlagenen Buchs in seiner linken Hand, in dem er liest, und vor allem mit der Zutat des verstümmelten Ergotismuskranken zu seiner Rechten, der dem Heiligen den linken Arm flehend entgegen streckt; das Schweinchen wechselt in dieser Komposition auf die linke Seite von Antonius hinüber. Im Gegensatz zum Holzschnitt wirkt die Silberplastik als Demonstrationsfigur statischer, geschlossener. Antonius soll in dieser Funktion nicht lesen, sondern vielmehr die Fürbitten der Gläubigen entgegennehmen. Trotzdem verweisen die Gesichtsform, von Haarlocke und gelocktem Bart umgeben, die Körperhaltung, die Kleidung und der Tau-Stab mit den beiden Glöckchen deutlich auf das graphische Vorbild.

Die Umgestaltung der Uznacher Monstranz um 1870

Warum ist die Monstranz im 19. Jahrhundert überhaupt verändert worden? Schadhaftigkeit kann nicht der Grund gewesen sein, denn ihr Erhaltungszustand ist selbst heute exzellent. Hing die Umgestaltung etwa mit dem Neubau der Kirche in den Jahren 1868–1870 zusammen? Wenn man schon anstelle der alten, im Kern gotischen Kirche eine neugotische errichtet, mag es nur konsequent erscheinen, auch die vorhandene spätgotische Monstranz – wie man es damals verstand – noch gotischer erscheinen zu lassen; zu-

mal es einem das gotische Mittelalter verklärenden Blick doch nicht verborgen bleiben konnte, dass die Monstranz auch Details aufwies, die dieser Epoche nicht eigen sind. Sie selbst war ja zur Zeit ihrer Entstehung schon das Produkt einer ersten frühen «Neugotik», jenes Stils der damals bewusst als Instrument genutzt wurde im Sinne der nachtridentinischen Gegenreformation, deren Bestreben, «das frühe Christentum wieder in den Blick zu bekommen, zu neuen Leistungen in der Darstellung des Antonius führte». ³³

unvergoldet blieben, um sich dadurch bewusst der Unterordnung in den spätgotischen Rahmen der Monstranz zu entziehen und sich stattdessen provokant in den Vordergrund zu drängen.

Auch wenn sich trotz umfangreicher Recherchen schriftliche Belege nicht finden liessen,³⁴ beantwortet sich die Frage nach dem Grund des Umbaus und nach dem Auftraggeber dazu von alleine, betrachtet man die religions- und machtpolitische Situation dieser Jahre. Vom 8. Dezember 1869 bis zum 20. Oktober 1870 wurde in Rom das



Abb. 6a–c Dreiteiliges Figuren-Ensemble: heiliger Paulus, Gott Vater, heiliger Petrus in Uznacher Turmmonstranz des Meisters Jörg, Zug (Abb. 3a), Meister Reimund Hotz, Konstanz, um 1870. Silber, gegossen. Uznach, Kanton St. Gallen, Pfarrkirche der Unbefleckten Empfängnis, Sakristei.

Betrachtet man aber die um 1870 neu geschaffenen Ersatzfiguren, die einzige, wirklich ins Auge fallende Veränderung der Monstranz, näher, leuchtet das Argument der «grösseren gotischen Nähe» nicht mehr ein (Abb. 6a–c). In Aufbau und Gestus wollen die Silberplastiken zeit-typisch-modern sein: Petrus und Paulus monumental im Stil der späten Nazarener, der grimmige Gottvater in spätromantisch altdeutscher Manier eines Moritz von Schwind. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, dass die Figuren absichtlich grösser, voluminöser und ebenso absichtlich

Vaticanum I, das 20. ökumenische Konzil, unter Papst Pius IX. abgehalten. Im Vordergrund der Aufgaben dieser Versammlung stand die Definition der Unfehlbarkeit des Papstes, die schon vor dem Konzil betrieben wurde und Unruhe bei vielen Regierungen auslöste. Das Konzil konnte aber nur einen geringen Teil seiner Aufgaben erfüllen und wurde vertagt. Denn Rom war anlässlich des Ausbruchs des Deutsch-Französischen Krieges von italienischen Truppen am 20. September 1870 besetzt worden, was zugleich das Ende des Kirchenstaates bedeutete. Doch

wurden zwei dogmatische Konstitutionen verkündet, deren zweite, «Über die Kirche Christi», mit dem Universal-episkopat des Papstes und dem vorweggenommenen Abschnitt über dessen Unfehlbarkeit bei Definitionen der Glaubens- und Sittenlehre, gegen den Widerstand einer beachtlichen Minderheit durchgesetzt worden war. Der grösste Teil dieser Minderheit verliess vor der entscheidenden feierlichen 4. Sitzung im Juli das Konzil, dessen Beschlüsse eine Steigerung der Macht des päpstlichen Amtes bedeuteten. Daraus folgte mit der Bewegung der Altkatholiken ein weiteres kleines Schisma innerhalb der katholischen Kirche sowie eine Verschärfung des «Kulturkampfes», das heisst des Kampfes zwischen dem preussischen Staat (1871–87) beziehungsweise der Schweiz (1873–83) und der katholischen Kirche. Dass gerade diese beiden Länder zu den Hochburgen der sich 1870 von Rom losgesagten Religionsgemeinschaft der Altkatholiken zählten, ist nicht verwunderlich.

Die Geistlichkeit dieser Länder aber musste klar Stellung beziehen und sich entscheiden. Mit Blick auf diese Zusammenhänge liegt es auf der Hand, den damaligen Pfarrer der neu erbauten Uznacher Kirche als Auftraggeber zum Austausch der Figuren zu sehen. Vor dem Hintergrund eines ohnehin laxen Umgangs mit den über die Zeiten geretteten alten Kirchengeräten, die nicht nach dem Kunstwert, sondern allein nach ihrer Praktikabilität beurteilt wurden, hatten unwissende Geistliche überall, auch im Kanton St. Gallen, in diesen Jahrzehnten unschätzbare Werte vernichtet oder verschleudert.

In Uznach nun liess der Pfarrer die Monstranz nicht zerstören, sondern nutzte sie 1870 zur weithin sichtbaren Verkündigung seiner persönlichen kirchenpolitischen Entscheidung für die Beschlüsse des Ersten Vatikanischen Konzils, der seine Gemeinde wohl willig gefolgt ist. Er liess die Madonna und die Eremiten, die seit Jahrhunderten die Schutzpatrone des Ortes gewesen waren, entfernen und unterstrich mit dem Einbau der grösseren, absichtlich nicht vergoldeten Figuren Gottvaters und der Apostel Petrus und Paulus die Machtsteigerung des Stuhles Petri und betonte provokant seine Entscheidung für das Dogma der päpstlichen Unfehlbarkeit.

Für das zweite und dritte Quartal des 19. Jahrhunderts ist ein reger Austausch zwischen den Gemeinden im Ein-

flussgebiet des Stiftes St. Gallen und Konstanz quellenmäßig gut belegt, wenn es um Ankauf, Verkauf, Reparatur oder Umbau alter oder neuer Kirchengeräte ging.³⁵ Mit grosser Wahrscheinlichkeit erhielt dort die Monstranz – wie schon lange vermutet – ihre neuen Figuren in der Werkstatt des Meisters Reimund Hotz (gest. 1888).³⁶ In dieser Zeit sind silbervergoldete *vasa sacra et non sacra* sowie profane Geräte des Mittelalters und der Renaissance bereits äusserst begehrte Kunstdobjekte, man denke an den Aufbau der Rothschild-Sammlungen. Dem Konstanzer Goldschmied, nicht dem Pfarrer, dürfte das wohl bekannt gewesen sein. Statt die drei Silberplastiken für die neuen Figuren einzuschmelzen, hat er mit ihrem Verkauf im Ensemble sicherlich ein sehr gutes Geschäft gemacht. Ihr weiteres Schicksal danach konnte nicht ermittelt werden.

Die Monstranz besitzt im Zeremoniell der katholischen Gemeinde die grösste Demonstrationswirkung. Die Inszenierung des Altarsakraments in einem kostbaren Gehäuse selbst und in Hinsicht auf seine Assistenzfiguren kann nicht als akzidentielles Dekorum kirchenpolitischer Handlungen begriffen werden, sondern als Zeichensystem, das katholische Machtpositionen in Zeit und Raum vor Augen führt. Wie schon ihre Entstehung zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Zeichen der Gegenreformation steht und dies mit den Mitteln der Besinnung auf die «gotische» Zeit «einer katholischen Kirche» mit ihren Heiligen und einem verstarkten Marianismus verdeutlicht, so wird die Monstranz 1870 durch den Ersatz der alten durch gänzlich andere Figuren zu einem erhellenden Beispiel der Umordnung von Rangpositionen und der Neuformulierung von Herrschaftsansprüchen in der katholischen Kirche.³⁷

Seit 20 Jahren befinden sich die drei Silberplastiken nun in süddeutschem Privatbesitz. Sie werden dort wohl bleiben, denn die Uznacher Gemeinde bekundete bisher kein Interesse an einer Heimkehr der Figuren. Trotz oft grosser Anstrengungen gelingt es nur selten und mit viel Glück, dass die Teile eines so lange Zeit auseinander gerissenen Ensembles von solch eindrucksvoller kunst- und kulturhistorischer Bedeutung wieder virtuell und – wenn auch nur für wenige Stunden – physisch zusammenfinden und in ihrer ursprünglichen Gesamtheit betrachtet werden können.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1a–c, 2a–c: Autor.
- Abb. 3a, b: Angelo Steccanella, CH 9425 Thal.
- Abb. 4, 6a–c: Angelo Steccanella, CH 9425 Thal/Autor.
- Abb. 5: Kunstdenkmalerinventar des Kantons Zug, Cham Monstranz, Inventar 73.

ANMERKUNGEN

- ¹ CARLO GINSBURG, *Spuren Sicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983, unter Hinweis auf die Methoden des Sherlock Holmes.
- ² Ergot – Hahnensporn: articulus – artiglio – argot (altfranzösisch).
- ³ Mutterkorn – nach der mythologisch-tellurischen Gestalt der Kornmutter (Kornmuhme), die durch die Felder gegangen sei.
- ⁴ Begleitet von einer chronischen Magen-Darm-Entzündung und grosser Mattigkeit erkaltenen die betroffenen, zunächst rot verfärbten Gliedmassenanteile infolge der Ergotamin-bedingten Verschlüsse der Blut zuführenden Schlagadern (Arterien) und wurden empfindungslos. Die Bluteere verursachte dann entsetzlich brennende Schmerzen (Antoniusfeuer, ignis sacer), so dass das Geschrei der Kranken weithin zu hören war. Es folgte der Zerfall des Gewebes (Gangrän) und schliesslich der Abfall von Füssen und Händen unter Einschluss mehr oder weniger grosser Anteile von Unterschenkeln und -armen.
- ⁵ JOSEPH BRAUN, *Trachten und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, S. 88.
- ⁶ KARL KÜNSTLE, *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg 1926, S. 68 und 70.
- ⁷ GUSTEL FRAENGER / INGEBORG BAIER-FRAENGER (Hrsg.), *Matthias Grünewald / von Wilhelm Fraenger*, München 1983, S. 11.
- ⁸ VEIT HAROLD BAUER, *Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin*, Diss., Berlin Heidelberg New York 1973. Von kunsthistorischer Seite wurde diese Arbeit bis heute nicht zur Kenntnis genommen.
- ⁹ Die karitativen Aufgaben übernahmen im 17. Jahrhundert neu gegründete Antonius-Bruderschaften für Adlige und/oder Bürger, aus denen im norddeutschen Raum und den Niederlanden die bis heute existierenden Antonius-Schützenbruderschaften hervorgingen. Die bis zu ihrer Säkularisierung 1803 überdauernden Klosterspitäler des Antoniterordens, z.B. in Rossdorf-Höchst (heute ein Stadtteil Frankfurts am Main), nahmen allgemeine seelsorgerische Aufgaben in den umliegenden Gemeinden wahr und nutzten das Spital als Altersheim (vgl. RUDOLF SCHÄFER, *Der Antoniterorden und ihr Haus Rossdorf-Höchst*, in: Höchster Geschichtshefte 32/33, Frankfurt a.M./Höchst 1979).
- ¹⁰ JOSEPH BRAUN (vgl. Anm. 5), S. 174. – KARL KÜNSTLE (vgl. Anm. 6), S. 258. – *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, Sonderausgabe Freiburg 1994, Bd. 6, Sp. 345.
- ¹¹ Zum einen soll eine ritterlich-mönchische Gemeinschaft, eine Art kriegerischer Mönchsorden, Ende des 4. Jahrhunderts in Äthiopien zur Bekämpfung der Arianer (Anhänger des Presbyters Arius in Alexandria [† 336]), der in seiner Lehre die Wesensgleichheit Christi mit Gott dem Vater verneinte, vgl. *Lingen-Lexikon*, Bd. 1, Köln 1973, S. 200), die der athanasianischen Lehre gefährlich zu werden drohten, das T-Kreuz als Abzeichen getragen haben in Erinnerung an ein Wort des Antonius, seine Anhänger sollten so gezeichnet sein wie die Auserwählten Israels (Hesekiel 9, 4 und 6). Zum anderen stamme es vom ägyptischen Henkelkreuz ab, der Anch-Hieroglyphe, einem Lebenssymbol. Auch stelle es eine symbolische Krücke dar, der sich die vom Antoniusfeuer Verstümmelten bedienten. Und schliesslich sei Antonius deswegen der Schutzpatron der Papiermacher, weil sie sich zum Schöpfen des Papierbreies eines Werkzeugs in Form eines T bedienten, vgl. VEIT HAROLD BAUER (vgl. Anm. 8), S. 71, Anm. 177.
- ¹² KARL KÜNSTLE (vgl. Anm. 6), S. 67/68. – JOSEPH BRAUN (vgl. Anm. 5), S. 88–93. – *Lexikon der christlichen Ikonographie* (vgl. Anm. 10), Bd. 5, Sp. 207.
- ¹³ KARL KÜNSTLE (vgl. Anm. 6), S. 258, Abb. 119, Gallus. – REINHARDT HOOTZ, *Kunstdenkmäler in der Schweiz: Ein Bildhandbuch*, Bd. I, München 1969, Abb. 210, Himmelfahrt Mariens und der hl. Gallus mit dem Bären. – Auf der Elfenbeintafel Tutilos, um 900, in der Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. 53, ist der aufrecht stehende Bär ungleich realistischer, nämlich manns hoch dargestellt. – JOSEPH BRAUN (vgl. Anm. 5), S. 274. – *Lexikon der christlichen Ikonographie* (vgl. Anm. 10), Bd. 6, Sp. 345.
- ¹⁴ HELMUT SELING, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868*, München 1980, Bd. 2, Nummern 41, 43, 44, siehe die figurenreichen Beispiele von der Hand des Augsburger Goldschmieds Matthäus Wallbaum zwischen 1600 und 1605.
- ¹⁵ HELMUT SELING (vgl. Anm. 14), Bd. 2, Nummer 10, Monstranz des Augsburger Meisters Philipp Brenner, um 1613–1615.
- ¹⁶ Kunst und Antiquitäten 6, 1983, vgl. die Abbildung auf S. 101, Höhe der Maria 7,8 cm, der beiden Heiligen je 6,2 cm.
- ¹⁷ *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*, 4: Der Seebezirk, von BERNHARD ANDERES, Basel 1966, S. 538–610.
- ¹⁸ Zitiert nach VEIT HAROLD BAUER (vgl. Anm. 8), S. 61, Anm. 137: ANSELM SCHUBIGER, *Die Antonier und ihr Ordenshaus zu Uznach, im ehemaligen Bistum Constanz*, in: Der Geschichtsfreund 34, 1879, S. 89–310, sowie JOHANNES STUMPF, *Gemeiner loblicher Eygenossenschaft Stetten, Landen und Völckeren Chronick wirdiger thaaten beschreybung [...]*, Zürich 1548.
- ¹⁹ Vgl. JOHANNES KAISER, *Die Zuger Goldschmiedekunst bis 1830*, Diss., Zug 1927, S. 30–36. – BERNHARD ANDERES (vgl. Anm. 17), S. 560.
- ²⁰ DORA FANNY RITTMAYER, *Die Kirchenschätze im St. Galler Linthgebiet*, Uznach 1948, S. 31.
- ²¹ *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen* (vgl. Anm. 17), S. 560–61, Abb. 650, 651.
- ²² *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug*, 1. Halbband: Zug-Land, von LINUS BIRCHLER, Basel 1934, S. 135–136, Abb. 91: Spätgotische Turmmonstranz; Höhe 79 cm, Meister «Nagel auf Dreiberg» (Spitznagler?), Cham, Pfarrkirche, Sakristei.
- ²³ Zu verdanken ist das einer Notiz des Familienkundlers und Wappenspezialisten, Pfarrer Albert Iten, eingeklebt in S. 31 seines Handexemplars von JOHANNES KAISERS Dissertation (vgl. Anm. 19) (Privatbesitz J. Grünfelder): «Die Meistermarke Nagel auf Dreiberg entspricht dem Wappen der Jörg, einer zahlreichen Stadtzuger Familie. Siegel eines Obervogtes im Klosterarchiv Frauenthal. Ebenso als Intarsie auf einer Truhe im Schweizerischen Landesmuseum Zürich (Allianzhauptmann Anton II. Zurlauben mit s[ein]er] 2. Frau Barbara Jörg, LM 856): Wolfgang Jörg war von der Stadt bestellter Klostervogt über Frauenthal 1604, könnte zeitlich mit einem Goldschmied übereinstimmen.» – ALBERT ITEN / ERNST ZUMBACH, *Wappenbuch des Kantons Zug, Heraldik und Familien geschichte*, Wappenzeichnungen von ANTON WETTLACH und EUGEN HOTZ, 2. Aufl., Zug 1974, S. 91.
- ²⁴ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug* (vgl. Anm. 22), z.B. S. 135, Abb. 91 und S. 234. – Und so übernommen in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 31/32, S. 393–394.
- ²⁵ ERNST ZUMBACH, *Die Zugerischen Neubürger seit 1814*, in: Heimat-Klänge, 37, 1937, S. 157, 161. – ALBERT ITEN / ERNST ZUMBACH (vgl. Anm. 23), S. 161.

- ²⁶ JOHANNES KAISER (vgl. Anm. 19), S. 30–36, sowie Taf. 6.
- ²⁷ JOHANNES KAISER (vgl. Anm. 19), S. 32, 33 bzw. 34.
- ²⁸ JOHANNES KAISER (vgl. Anm. 19), S. 35. – ALAIN GRUBER, *Weltliches Silber* (= Sammlungskatalog), Zürich 1977, S. 125, Nr. 201: Fussschale, Zug, datiert 1630, Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Inventar LM-Dep. 464), Depositum der Ortsbürgergemeinde Bremgarten.
- ²⁹ **Werkverzeichnis Meister Jörg,**
a) datiert:
Kelch, Galluskapelle Beromünster, 1608.
JOHANNES KAISER (vgl. Anm. 19), S. 32. – In: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, 4, Das Amt Sursee, von ADOLF REINLE, Basel 1956 nicht erwähnt.
- Turmonstranz**, Cham, Pfarrkirche, Sakristei (Inventar 73), 1608. JOHANNES KAISER (vgl. Anm. 19), S. 31. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug* (vgl. Anm. 22), S. 136.
- Reliquienmonstranz** des heiligen Silvanus (Fuss), Pfarrkirche Baar, Kirchenschatz (Inventar 7), 1620.
- JOHANNES KAISER (vgl. Anm. 19), S. 34. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug* (vgl. Anm. 22), S. 59–60.
- Trinkschale** (Tazza) mit Tells Apfelschuss, Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Inventar LM-Dep. 463), 1620. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, 4: Bezirk Bremgarten, von PETER FELDER, Basel 1967, S. 128, Abb. 128 und 130.
- Trinkschale** (Tazza) mit Salomos Urteil, Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Inventar LM-Dep. 464), 1630. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, 4: Der Bezirk Bremgarten, von PETER FELDER, Basel 1967, S. 128–129, Abb. 129. – ALAIN GRUBER (vgl. Anm. 28), S. 125, Nr. 201.
- Becher** (Pokal), Pfarrkirche Menzingen (Inventar 18), 1630. JOHANNES KAISER (vgl. Anm. 19), S. 36. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug* (vgl. Anm. 22), S. 234.
- Weihrauchschiffchen**, Klosterkirche Muri, 1632? *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, 5: Der Bezirk Muri, von GEORG GERMANN, Basel 1967, S. 312, Abb. 226.
- b) undatiert:
- Kelch**, Pfarrkirche Weesen, 1. Viertel 17. Jahrhundert. *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*, 5: Der Bezirk Gaster, von BERNHARD ANDERES, Basel 1970, S. 317–318, Abb. 337.
- ³⁰ Stadt- und Kantonsbibliothek Zug, T Msc 245 A.
- ³¹ EUGEN GRUBER, *Die Jahrzeitbücher von St. Michael in Zug*, Zug 1957, Einleitung S. 30.
- ³² Staatsarchiv Zug, Gültensammlung Nr. 1102 und 1335.
- ³³ Lexikon der christlichen Ikonographie (vgl. Anm. 10), Bd. 5, Spalte 312.
- ³⁴ DORA FANNY RITTMAYER (vgl. Anm. 20), S. 31, Anm. 1: «Nach Angabe von HH. Stiftsbibliothekar Dr. Josef Müller, Ehrenknonikus in St. Gallen, aus Uznach, sowie seines Bruders Goldschmied Theodor Müller in Uznach, wurde die Monstranz zum damaligen neugotischen Kirchenbau um 1868/70 in Konstanz hergestellt. Schriftliche Belege liessen sich nicht finden.»
- ³⁵ Mündliche Mitteilung Herr Angelo Steccanella.
- ³⁶ 1881 wurde eine gotische Monstranz für den Münsterschatz von Konstanz in einer Ausstellung in Karlsruhe gezeigt. Vgl. MARC ROSENBERG / G. KACHEL (Hrsg.), *Katalog der Badischen Kunst- und Kunst-Gewerbe-Ausstellung*, Karlsruhe 1881, Abt. II Kat. Nr. 124. – MARC ROSENBERG, *Der Goldschmiede Merkzeichen. R³*, 2. Bd., Frankfurt 1923, S. 227, Lf. Nr. 2946.
- ³⁷ THOMAS RAHN, *Herrschaft der Zeichen*, in: HANS OTTO-MAYER / MICHAELA VÖLKEL (Hrsg.), *Die öffentliche Tafel, Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900* (= Ausstellungskatalog), Wolfratshausen 2002, S. 22–31.

ZUSAMMENFASSUNG

Ein silbervergoldetes Figuren-Ensemble, Maria mit dem Kind, begleitet von den Heiligen Antonius Eremita und Gallus, rechtfertigte der hohen Qualität wegen die Nachforschungen über seine Herkunft. Als Ort, in dem beide Heiligen gleichermassen verehrt worden waren, kam nur Uznach mit seiner Pfarrkirche infrage. Diese war zunächst dem heiligen Gallus geweiht, diente dann dem Antoniterorden als Klosterkirche und wurde zwischen 1867 und 1870 im neugotischen Stil wiedererrichtet. Ihre grosse silbervergoldete, spätgotische Turmmonstranz, um 1610 von einem Zuger Goldschmied hergestellt, erhielt 1870 mit Gott Vater, Paulus und Petrus eine neue Figurengruppe. Dass Maria und ihre Begleiter ursprünglich zur Uznacher Monstranz gehörten, konnte mit einer vorübergehenden Remontage zweifelsfrei nachgewiesen werden. Die Auswechselung der Figuren war eine Folge des Ersten Vatikanischen Konzils und ist als demonstratives Votum des damaligen Pfarrers für die Stärkung des Papsttums zu verstehen. Der Notname des Zuger Goldschmiedes, «Meister Nagel auf Dreiberger im Schild», konnte aufgegeben werden. Er wurde als ein Mitglied der Familie Jörg identifiziert. Trotz seines grossen Werkverzeichnisses von Rang, das ihn wohl zum bedeutendsten Goldschmied Zugs macht, fehlen bisher weitere biographische Daten.

RIASSUNTO

L'alta qualità di un gruppo di figure in oro e argento, raffiguranti la Vergine con l'Infante, accompagnata da Sant'Antonio eremita e da San Gallo, giustifica le ricerche compiute per stabilirne la provenienza. Uznach con la sua chiesa parrocchiale era, infatti, l'unica località in cui i due Santi erano venerati in ugual misura. Detta chiesa era stata dapprima consacrata a San Gallo. Poi fu utilizzata dall'ordine di Sant'Antonio quale chiesa conventuale e fu poi ricostruita in stile gotico tra il 1867 e il 1870. Realizzato attorno al 1610 da un orafo di Zug, nel 1870 il suo grande ostensorio tardogotico, a forma di torre, in oro e argento, fu dotato di un gruppo di figure nuovo, che rappresenta Dio affiancato da San Pietro e San Paolo. Rimontando provvisoriamente la Vergine ed i suoi due accompagnatori è stato possibile provare definitivamente che tale gruppo di figure costituiva uno degli elementi decorativi originali dell'ostensorio di Uznach della. La rimozione della Vergine dall'ostensorio è avvenuta nel periodo successivo al Primo Concilio Vaticano e va interpretata quale voto dimostrativo del parroco dell'epoca in favore di un rafforzamento del Papato. Inoltre, è stato individuato chi si celava sotto lo pseudonimo dell'orafo di Zug «Meister Nagel auf Dreiberger im Schild». Infatti, l'artista è stato identificato in un membro della famiglia Jörg, autore di molte importanti opere che lo consacrano probabilmente fra i maggiori orafi della città di Zug, anche se, a nostra conoscenza, non sussistono al momento altre indicazioni biografiche.

RÉSUMÉ

La grande qualité d'un ensemble de figures en argent doré, représentant la Vierge à l'Enfant accompagnée des saints Gall et Antoine l'ermite, a motivé les investigations sur son origine. Uznach, avec son église paroissiale, semble être la seule localité où les deux saints aient été vénérés sur un plan d'égalité. Cet édifice avait d'abord été dédié à saint Gall, avait ensuite servi d'église conventuelle à l'ordre des Antonites et avait enfin été reconstruit en style néogothique entre 1867 et 1870. Son grand ostensorio à tourelles, réalisé vers 1610 par un orfèvre de Zoug, reçut en 1870 un nouveau groupe de figures, composé de Dieu le Père, Paul et Pierre. Le fait que la Vierge et ses compagnateurs appartenaient à l'origine à l'ostensorio d'Uznach pouvait sans doute être démontré par leur remontage provisoire. Le remplacement des figures, conséquence du Concile Vatican I, doit être interprété comme un soutien démonstratif au renforcement de la papauté de la part du curé de l'époque. On abandonna le nom de fortune de l'orfèvre zougois, «Meister Nagel auf Dreiberger im Schild», que l'on identifia comme étant un membre de la famille Jörg. Malgré le répertoire considérable d'œuvres de valeur réalisées par cet artisan, promu sans doute au rang de principal orfèvre de Zoug, pour l'heure nous ne disposons pas d'autres données biographiques à son sujet.

SUMMARY

A gilded silver ensemble of figures, the Virgin with child accompanied by St. Anthony the Hermit and St. Gallus, merits research into its provenance due to its exceptional quality. Uznach with its parish church is the only plausible place of origin because both saints were venerated there. The church was initially dedicated to St. Gallus, then became the monastery church of the order of St. Anthony, and was renovated in the new Gothic style between 1867 and 1870. The large gilded silver High Gothic monstrance, created around 1610 by a goldsmith from Zug, was embellished with a new group of figures in 1870: God the Father, St. Peter and St. Paul. A temporary re-montage proves conclusively that the Virgin and her companions originally belonged to the monstrance in Uznach. The then parish priest had removed the original figures in demonstrative support of a strengthened papacy following the first Vatican Council. It has been possible to abandon the use of the nomenclator «Meister Nagel auf Dreiberger im Schild» for the goldsmith from Zug, since he has now been identified as a member of the Jörg family. Nothing more is known about him despite a substantial and impressive oeuvre indicating that he was one of the most important goldsmiths in Zug.