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: 63 (2006)

Heft: 2

Artikel: Mittelalterliche und neuzeitliche Tonstatuetten aus dem Kanton Zug

Autor: Rothkegel, Rüdiger

Kapitel: Mittelalterliche und neuzeitliche Tonstatuetten aus dem Kanton Zug

Autor: Rothkegel, Rüdiger

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169759

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: 11.01.2026

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

Mittelalterliche und neuzeitliche Tonstatuetten aus dem Kanton Zug

von Rüdiger Rothkegel

Der Bearbeitungsstand verschiedener Fundmaterialien aus archäologischen Ausgrabungen und Bauuntersuchungen ist forschungsbedingt unterschiedlich. Gerade auch keramische Waren aus dem späteren Mittelalter und der vermeintlich noch nahe liegenden Neuzeit sind erst seit rund zehn Jahren in das Blickfeld der Forschung gerückt. Dadurch hat sich in manchen Bereichen eine teilweise seltsame Situation eingestellt: Einerseits sind gewisse Fundgruppen in grossen Stückzahlen in Magazinen von Museen (oder auch im Kunsthandel) vorhanden, ihnen steht andererseits bisweilen nur in geringem Umfang sorgfältig erarbeitetes Wissen gegenüber. Als eine hierfür exemplarische Materialgruppe, die im Weiteren Gegenstand der Betrachtung sein soll, seien die verschiedenen Arten von Tonstatuetten genannt. Bereits eine Durchsicht der Fundberichte in den verschiedenen archäologischen Jahrbüchern und Forschungsberichten aus dem deutschsprachigen Raum zeigt für fast alle dort vermerkten stadtarchäologischen Untersuchungen das Auffinden entsprechenden Materials, so dass die bislang bekannte Menge kaum mehr zu überblicken ist.[1]

Abb. 1 Blick auf den Töpferofen (Tonplatten und Badesteine) im Erdgeschoss des Rathauskellers (Oberaltstadt 3 und 4) in der Stadt Zug.

Die Beliebtheit der Tonstatuetten, die sich seit dem späteren Mittelalter in offenbar riesigen Stückzahlen niederschlägt, erstaunt dabei eigentlich nicht, berührten diese Figuren mit ihren häufig anthropomorphen Formen bei den Verbrauchern doch Gefühle, wie sie noch heute etwa Puppen auch beim modernen Betrachter wecken können![2] Somit verwundert es kaum, dass in der bisherigen Literatur folgerichtig fast ausschliesslich stilistisch angelegte Materialvorlagen publiziert worden sind, die zudem nach ver-

schiedenen beschränkenden Aspekten ausgewählt wurden: Seien dies Vorstellungen grösserer unstratifizierter Fundmengen aus einzelnen Grabungen,[3] Präsentationen entsprechender Museumsbestände[4] oder aber Überblicke zu Funden aus einem bestimmten geografischen Gebiet.[5] Daneben finden sich auch Arbeiten zu speziellen Statuettentypen[6] oder solche, die Einzelaspekte wie Technik oder dargestellte Bekleidung besonders berücksichtigen.[7]

Für die wissenschaftliche Bearbeitung und Auswertung von Tonstatuetten bleibt es besonders misslich, dass bislang nur in Einzelfällen die Verbindung von Fundmaterial und Produktionsstätte bekannt ist, so zum Beispiel in Zürich,[8] Köln[9] oder Biberach.[10] Kürzlich ist am Dresdner Neumarkt ein Quartier ergraben worden, in dem ein Töpfereibetrieb nach Meinung des Bearbeiters an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit auch Tonstatuetten (vielleicht als Nebenprodukt) herstellte.[11] Selbst bei einem ganz neu vorgestellten Massenfund aus Augsburg kann die Autorin den Herstellungsort der dort gefundenen 1500 Statuetten nicht sicher aufzeigen.[12]

Leider lässt sich diese Lücke für den Bereich der Zentralschweiz auch mit dem Zuger Material vorerst nur teilweise schliessen. Zwar konnte vor einigen Jahren bei den Untersuchungen im Rathauskeller (Oberaltstadt 3 und 4) in der Stadt Zug der Ofen eines Töpfers untersucht werden (Abb. 1), der unter anderem auf die Herstellung verschiedener kleinformatiger Tonprodukte spezialisiert war (vgl. unten).[13] Der bislang nur vorläufige Stand der Auswertung dieser Grabung muss jedoch vorerst offen lassen, wie das detaillierte Produktionsspektrum dieser Werkstatt im zweiten Viertel beziehungsweise in der Mitte des 16. Jahrhunderts ausgesehen hat.[14]

Somit ist es aus leicht einsehbaren Gründen nicht möglich, bei der Vorstellung der Zuger Tonstatuetten im Weiteren alle Aspekte zu berücksichtigen. Wie bei anderen Fundgruppen bleibt jedoch auch hier die wichtige Forderung zu erfüllen, als Grundvoraussetzung für eine vertiefte Beschäftigung zunächst eine möglichst lückenlose Präsentation des Materials vorzulegen, die mit übergreifenden Vergleichen zu umfangreicheren Aussagen kommt. Im Umkehrschluss kann dann auch spezielles Material, wie eben jenes aus Zug, besser in erkennbare allgemeine Entwicklungslinien eingefügt werden.

Trotz der genannten Einschränkungen lohnt sich die Erforschung dieser reizvollen kleinen Gegenstände, denen doch häufig Aussagen entlockt werden können, seien sie auch nur im Detail und für den Einzelfall zutreffend. Nicht zuletzt gestatten sie immer wieder direkte Einblicke in die Lebensrealität der Menschen zu verschiedenen Zeiten.

Die Fundstücke im Überblick

Die hier vorzustellenden Tonstatuetten bilden eine zahlenmässig zwar eher kleine, aber bezüglich Typen- und Gestaltungsvarianten interessante und vielfältige Materialgruppe (Abb. 2). Insgesamt decken sie einen Produktionszeitraum vom 13. bis zum 20. Jahrhundert ab (Abb. 3). Die Vorstellung des Materials beziehungsweise die Reihenfolge im Katalog und auf den Tafeln erfolgt nach Gruppen, die aufgrund der Entstehungszeit beziehungsweise aufgrund der Motive gebildet werden konnten.

Erfasst wurden zunächst alle Fundstücke, die bei Ausgrabungen beziehungsweise im Rahmen von Bauuntersuchungen von 1990 bis Mitte 2003 gefunden wurden.[15] Weiter wurden alle Fundbestände aus älteren Untersuchungen in den Depots der Kantonsarchäologie Zug, des Museums Burg Zug und des Museums für Urgeschichte Zug gesichtet und entsprechendes Fundmaterial zusammengestellt.[16] Die Tabelle Abb. 2 listet die Verteilung der Funde nach Typen beziehungsweise Gruppen auf, wie sie im Folgenden besprochen werden. Wegen der häufigen Unschärfe bei der Datierung oder richtigen Ansprache einzelner Statuetten oder Statuettenfragmente erscheint mir eine durchgehende und ausschliessliche Zuweisung nach diesen zwei Kriterien wenig sinnvoll. Deshalb wird hier eine Zwischenlösung in der Abfolge der besprochenen Stücke versucht, die meines Erachtens dem Material besser gerecht wird: Nach den sicher mittelalterlichen Kat.-Nrn. 1–12, die überwiegend profaner Natur sind, folgen mit Kat.-Nrn. 13–23 Statuetten, deren Produktion am Beginn der Neuzeit anzusetzen ist. Sodann sind mit Kat.-Nrn. 24–50 verschiedene Statuetten religiösen Inhalts erfasst. Das Gros dieser Produkte wurde ab dem 16. Jahrhundert hergestellt; lediglich die weiblichen Heiligendarstellungen (Kat.-Nrn. 26–31) lassen noch Bezüge zum Mittelalter erkennen. Unter den Kat.-Nrn. 51–55 sind verschiedene singuläre Statuetten der Neuzeit besprochen, wobei nur das erste Stück als Produkt des Mittelalters eine Ausnahme darstellt. Den Abschluss bilden sodann Darstellungen von Christus am Kreuz beziehungsweise Teile von Kreuzigungsgruppen. Abgesehen von der wohl noch spätmittelalterlichen Kat.-Nr. 56 liegen durchweg Erzeugnisse des 18. bis 20. Jahrhunderts vor.

Abb. 3 fasst die Datierung der hier vorzustellenden 78 Statuetten zusammen. Dazu muss aber betont werden, dass exakte stratigrafische Angaben zu den Funden praktisch fehlen. Aufgrund dieser Lückenhaftigkeit wurden die Funde typologisch ausgewertet. Besonders bei den Altfunden ist meistens bestenfalls der Fundort gesichert, bei den Stücken aus neueren Grabungen sind die Dokumentationen und damit die möglichen Angaben zu den Fundstücken natürlich wesentlich detaillierter und aussagekräftiger. Allerdings liegt es auch hier in der Natur der Sache, dass Analysen enge Grenzen gesetzt sind, finden sich die relativ jungen Funde doch zumeist in Schichten, die durch die Nutzungen zum Beispiel innerhalb von Gebäuden bis in die Moderne hinein vielfältig gestört worden sind. Somit können im Katalog zu den einzelnen Funden oft nur grobe Fundortangaben vermerkt werden; auf die wenigen Ausnahmen hiervon wird an den entsprechenden Stellen im Text eingegangen werden.

Somit unterliegen die Angaben in Abb. 3 naturgemäss einer gewissen Relativierung. Vermeintliche «peaks», zum Beispiel für das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts,

erklären sich für Zug aus dem erwähnten Fund des Töpferofens im Rathauskeller mit seinem gut datierbaren Produktionsspektrum. Aber auch zum Beispiel generelle Herstellungsänderungen, wie die durch die Verwendung von zweiteiligen Formen mögliche Massenproduktion, sind für die Interpretation im Auge zu behalten.

Kat.-Nr.	*Bezeichnung der Gruppe*	*Stückzahl*
1–12	Statuetten des Mittelalters[a]	14
13–23	Statuetten in der Tracht der frühen Neuzeit	14
24–25	Männliche Heilige	2
26–31	Maria beziehungsweise weibliche Heilige	6
32–42	Schabmadonnen, runder Querschnitt	11
43–48	Schabmadonnen, flacher Querschnitt	6
49–50	Jesusknaben	ca. 13
51–55	Spezielle Formen	5
56	Jesus am Kreuz	1
57–62	Kreuzigungsgruppen, zumeist aus Biskuitporzellan	6[b]
		78[c]

[a] Die verschollenen Funde von der Ruine Hünenberg mitgerechnet: Kat.-Nr. 6a und 7a.
[b] Nicht berücksichtigt der mutmassliche Kerzenständer Kat.-Nr. 61b.
[c] Nicht mitgezählt eine verschollene «Maria», die im Haus Grabenstrasse 44 in Zug (Archiv der Kantonsarchäologie Zug, Ereignisnr. 545) geborgen wurde, da keine korrekte Ansprache und Zuordnung des Fundes möglich ist; erwähnt in: Tugium 11, 1995, S. 41.

Abb. 2 Mengenmässige Verteilung des Fundmateriales auf die verschiedenen Gruppen.

Datierung	*Stückzahl*
13. und 14. Jahrhundert	1
Um 1300	1
Frühes 14. Jahrhundert	1
14. Jahrhundert	3
1370–15. Jahrhundert	4
15. Jahrhundert	1
Ende 15. Jahrhundert	5
Ende 15. und Anfang 16. Jahrhundert	2
Anfang 16. Jahrhundert	2
Zweites Viertel 16. Jahrhundert	14(?)
16. Jahrhundert	15
Frühneuzeit	1
17. und 18. Jahrhundert	12
18. und 19. Jahrhundert	5
19. und 20. Jahrhundert	7
Unklar in Neuzeit	2
Unklar	2
Gesamt	**78**[c]

Abb. 3 Verteilung der Produktionszeiten der Funde.

Weiter muss bei der Vorstellung und Auswertung der Tonstatuetten natürlich besonders die Frage unbeantwortet bleiben, inwieweit das Material für den Kanton Zug in irgendeiner Weise repräsentativ ist. Die einleitenden Anmerkungen zum forschungsgeschichtlichen Stand in Bezug auf diese Materialgruppe sprechen hier für sich. Auffällig sind jedoch einige Beobachtungen zur mengenmässigen Verteilung, indem etwa gut ein Drittel der Funde aus den Jahren vor 1989 stammt.[17] Die übrigen Statuetten wurden in den neueren Grabungen geborgen. Weiter stammt ein grosser Teil der Figuren mittelalterlicher Zeitstellung aus Altbeständen. Andererseits wurde der weitaus überwiegende Teil der häufig vorliegenden Schabmadonnen in den letzten Jahren geborgen. Zusammenfassend kann bemerkt werden, dass offenbar auch in Zug vor dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nur den eher alt erscheinenden Funden mit Bezug zum Mittelalter oder solchen von höherem optischen Reiz ein grösseres Augenmerk geschenkt wurde. Dies alles dürfte darauf hinweisen, dass hier nur ein kleiner, durchaus willkürlich zusammengekommener Bestand vorgelegt werden kann.

Somit erstaunt es nicht, dass der Publikationsstand zu entsprechendem Material aus Zug noch recht dürftig ist. Sieht man von knappen Einzelvorstellungen von Statuetten im Rahmen von Grabungsberichten ab,[18] liegt bislang lediglich die auswertende Vorstellung der sieben Statuetten beziehungsweise von deren Bruchstücken vor, die bei den Untersuchungen der Burg Zug zutage kamen und im Rahmen der Monografie über diesen Bau veröffentlicht wurden.[19]

Aspekte der Herstellung

Für Zug lassen sich Tonstatuetten bis zurück ins 13. Jahrhundert nachweisen. Produktionstechnisch wurden die handgefertigten Stücke des Mittelalters immer stärker von einer standardisierten Produktion abgelöst.[20] Für letztere wurden Formen benutzt, in denen der Rohling durch Abformung sein gewünschtes Aussehen erhielt. Zunächst nahm man hierfür eine einteilige Form für die Schauseite, die Rückseite wurde manuell geglättet. Die immer stärkere Massenproduktion seit der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit führte bald schon zum Einsatz zweiteiliger Formen, mit deren Hilfe sich Vorder- und Rückseite einer Statuette abnehmen liessen. Die Seitennähte wurde anschliessend geglättet, die Oberflächen erhielten vielleicht einen «Finish» durch einen Farbauftrag.

Die frühen handgemachten Figuren aus dem ausklingenden Mittelalter sind für Zug mit den Kat.-Nrn. 1 und 2 vertreten. Oftmals dürften diese Arbeiten Nebenprodukte von Hafnern darstellen, die für die Anfertigung dieser einfachen Statuetten wenig Spezialwissen benötigten. Vermutlich erfolgte die Herstellung gemeinsam mit dem sonstigen Spektrum dieser Werkstätten, wie bisweilen Glasurtropfen an den Stücken belegen. Allerdings sind konkrete Werkstätten ausser in Zürich und Strassburg bislang nicht bekannt beziehungsweise untersucht worden.[21]

Auch die vergleichsweise kurze Phase, in der die Statuetten in einer einteiligen Form hergestellt wurden, ist im Zuger Material vertreten: Die reliefierten Schauseiten von Kat.-Nrn. 7 und 8 wurden von einer Form abgenommen, die Rückseiten mehr oder weniger gut mit den Fingern oder einem Werkzeug geglättet. Erwähnenswert auf dem Weg in die Arbeitsweisen der Neuzeit ist Kat.-Nr. 3, weisen doch bei dieser einerseits die Seitennähte auf die Produktion mittels einer zweiteiligen Form hin, während Haartracht und Kleidung andererseits noch deutlich dem Spätmittelalter entstammen. Mit diesem Stück liegt also produktionstechnisch ein Zwitter vor, somit mutmasslich ein vergleichsweise früher Vertreter dieser Herstellungstechnik.

Mit dem Ausklang des Mittelalters setzte sich bei der Produktion von Tonstatuetten der Einsatz von zweiteiligen Formen sehr rasch und endgültig durch, erlaubte doch deren Nutzung die rationelle und kostengünstige Herstellung desselben Sujets in hohen Stückzahlen. Dass auch diese Arbeit oftmals nur einen Teil des Produktionsspektrums eines entsprechend spezialisierten Töpfers oder Hafners abdeckte, zeigen eindrücklich die genannten Befunde vom Rathauskeller in Zug. Aus dem dortigen Töpferofen liegen nämlich neben Tonstatuetten weitere kleinformatige Stücke (zum Beispiel Tondi oder Spielzeuggeschirr), aber auch Kacheln und Gefässkeramik vor.[22] Mit Statuetten religiöser Thematik, wie sie auch in grosser Zahl und unterschiedlicher Ausprägung für Zug anzuführen wären, kann zudem auch offenbar einfach der Schritt vom Produzenten zum Händler vollzogen werden. Liegen doch Erkenntnisse vor, dass auch Laien, wie Gastwirte etwa, im Devotionalienhandel aktiv waren.[23]

Ein weiterer, in der Forschung bisweilen durchaus umstrittener Aspekt kann anhand des Materials aus Zug überlegt werden. Nach der Herstellung durch zweiteilige Formen erfolgte eine mechanische Oberflächenbearbeitung zur Eliminierung der Nähte und sonstiger Unregelmässigkeiten. Hinsichtlich der Frage einer weiteren Fassung der Stücke bleibt festzuhalten, dass oftmals im Material ein weisslicher Belag auf der Oberfläche (zum Beispiel Kat.-Nr. 14) erhalten ist. Dieser dürfte zumeist als Engobe bezeichnet werden, welche die Unterlage für eine farbige Bemalung der Stücke gebildet hat. Mehrere Zuger Statuetten weisen Farbreste auf, so etwa viele der älteren Gruppe der Schabmadonnen mit rundem Querschnitt (Kat.-Nrn. 32–42). Offenbar war gerade in der fortgeschrittenen Neuzeit der Wunsch nach farbig gestalteten Figuren besonders gross. Für die Stücke in Zug (und wohl auch an anderen Plätzen) lässt sich deshalb vermuten, dass die Quote der bemalten Statuetten umso höher anzusetzen ist, je jünger das Material ist. Hinzu kommt natürlich auch noch die Frage der Erhaltung, indem die längere Liegezeit in einem eher aggressiven Bodenmilieu wohl recht schnell zu einer rückstandsfreien Zersetzung der fragilen Engoben- und Farbaufträge führte. Wie gross derartige Einflüsse sein können, zeigen eindrücklich die Kat.-Nrn. 24 und 25: Die zwei mutmasslich modelgleichen Joseffiguren weisen nur im ersteren Fall bei Kat.-Nr. 24 noch Engobe und Farbe auf, weil das Stück geschützt in einem Haus gelagert war. Beim anderen Stück, das bei einer Grabung im Boden zu Tage kam, sind derartige Reste, entsprechend dem Fundort, nicht mehr erhalten. Dies macht deutlich auf die Schwierigkeiten aufmerksam, die sich bei einer Bearbeitung von Tonstatuetten der exakten Quantifizierung derartiger Anteile am Gesamtmaterial in den Weg stellen.

Damit wird schliesslich auch ein weiterer Aspekt gestreift, der aber nicht weiter vertieft werden soll und kann, stammen doch nur einzelne Tonstatuetten im Zuger Material aus sorgfältigen archäologischen Untersuchungen, deren Stratigrafien Anhaltspunkte für weitergehende Auswertungen des jeweiligen Fundes liefern (beispielsweise Kat.-Nrn. 28 und 51). Bei dem Gros der Stücke handelt es sich um Streufunde, denen zumeist nur stilkritisch gewisse Aussagen abzuringen sind. Was so für das einzelne Objekt zutrifft, muss auch für das gesamte Material aus Zug gelten, bleiben die Statuetten doch letztlich eine willkürlich entstandene Materialsammlung, deren Repräsentativität für die Stadt Zug, einzelne Schichten von Bewohnern oder bestimmte Epochen nicht exakt benannt werden kann. Nicht zuletzt deshalb darf die Freilegung und Untersuchung des Töpferofens im Rathauskeller in Zug als echter Glücksfall von europäischem Rang gewertet werden. Eine hoffentlich bald vorliegende Analyse der Befunde und Funde verspricht hier unterschiedlichste Aussagen, wie sie den archäologischen Untersuchungen anderenorts zurzeit nicht abgewonnen werden können.

Die Statuetten

Statuetten des Mittelalters

In Machart und Habitus deutlich von der jüngeren Massenware unterschieden, sind die mittelalterlichen Statuetten im Fundmaterial recht eindeutig zu erkennen (Abb. 4). Hier sollen zunächst die drei männlichen Köpfe – zweimal wohl komplett erhaltene Darstellungen sowie das Bruchstück einer grösseren Figur – besprochen werden. Es folgen vier weibliche Köpfe von so genannten Kruselerpüppchen, denen sich drei Torsi mit signifikanten Attributen anschliessen. Die zwei weiblichen Statuetten mit und ohne erhaltenem Kopf weisen dann – wie die beiden folgenden schlecht datierbaren Bruchstücke – wohl bereits auf das Ende dieser Epoche.[24]

Abb. 4 Mittelalterliche Statuetten, Kat.-Nrn. 1 bis 3. Fundorte: Baar (?)(1–2) und Zug, Unteraltstadt 40 (3).

Männliche Büsten

Die männliche Büste, Kat.-Nr. 1, ist bis auf wenige Bestossungen an den Rändern komplett erhalten und fällt durch ihre unbeholfene Prononcierung einiger weniger Merkmale ins Auge: Lediglich Mund, Nase und Augen sind durch grosse, teigige Formgebungen betont und nur der Haarabschluss durch eine seitlich (und auch räumlich) hervorstehende Rolle als Spezifikum dieser Büste ausgebildet. Die Spuren an der Rückseite zeigen deutlich noch das durch Finger bewirkte Herausdrücken der Vorderseite, um dort ein Gesicht darzustellen. Zwar gibt sich das Stück somit als Vertreter der mittelalterlich handgearbeiteten Figuren zu erkennen, dürfte aber nicht mehr zu den ganz frühen Exemplaren dieser Gattung gehören, die in der Darstellungsweise noch deutlich zurückhaltender waren. Fehlende weitere Charakteristika (beispielsweise die Kopfbedeckung beim folgenden Stück), die nur wenig spezifizierte Haartracht und schliesslich natürlich der Charakter als Unikat verunmöglichen eine enge Datierung, sicher jedoch lässt sich zumindest als Zeitrahmen grob das 13. oder 14. Jahrhundert angeben.[25]

Auch Kat.-Nr. 2, wohl ebenfalls praktisch komplett erhalten, ist handgeformt, aber massiv ausgebildet.[26] Die Büste hat ein schlecht modelliertes Gesicht, in Kinnhöhe findet sich an der Kopfrückseite ein Wulst als Andeutung der Haarrolle, eine so genannte span.[27] Auf dem Kopf sitzt eine barettartige Mütze (Bundhaube), die nach links zipfelartig absteht und nach rechts als flacher, leicht gewölbter Bausch am Kopf anliegt. Unter der Kopfbedeckung ist das wohl halblange Haar verborgen. Auch dieses Stück gibt sich somit als Vertreter früher Statuetten des 13. und 14. Jahrhunderts zu erkennen, die in dieser Form (mit Kopfbedeckung) jedoch zumeist weiblich sind.[28] Schon Haartracht und Kopfbedeckung weisen aufgrund entsprechender Vergleiche ins spätere oder sogar bereits ausgehende 13. Jahrhundert.[29] Als besonders passender Vergleich zur Tragweise der Bundhaube, die zur einen Seite als Zipfel absteht und an der anderen flach am Kopf anliegt, kann eine Darstellung aus der Manessehandschrift herangezogen werden, wo der Markgraf Otto von Brandenburg beim Schachspiel in vergleichbarer Art bekleidet dargestellt ist.[30]

Die Büste Kat.-Nr. 3 ist bis auf die Höhe der Taille erhalten. Das gewellte kurze Kopfhaar fügt sich gut zu der gerippten Darstellung des enganliegenden Wamses. Zwar ist auch hier das Gesicht recht flau wiedergegeben, die verstrichenen Seitennähte am Stück belegen nun jedoch eine andere Herstellungsweise, nämlich die Produktion mittels einer zweiteiligen Form. Wohl finden sich auch zu dieser Haartracht durchaus noch Vergleiche in der Manessischen Liederhandschrift,[31] doch ähnelt die gesamte Gestaltung des Zuger Stücks eher einem Fund aus Rottweil, der bereits ins späte 14. Jahrhundert oder jünger datiert wird.[32] Weitere gute Parallelstücke konnten am Rathausplatz in Laufen und in der Wasserburg Mülenen geborgen werden, die in den Publikationen jedoch spätestens ins 14. Jahrhundert datiert werden.[33]

Kruselerpüppchen

Es folgen mit den Kat.-Nrn. 4–6a die Köpfe von vier so genannten Kruselerpüppchen (Abb. 5),[34] deren Bezeichnung sich aus der gleichnamigen Kopfbedeckung herleitet.[35] Sie bestehen aus gleichartigem Material und weisen durchweg eher schlecht modellierte Gesichter auf. Als Dekor der Vorderkante der hufeisenförmigen Kruseler finden sich Buckelreihen, Reihen von Vertiefungen oder beim verschollenen Stück von der Burgruine Hünenberg (Kat.-Nr. 6a) wohl Wellenbänder. Die Breite der vorliegenden Exemplare beträgt in Nasenhöhe 2,8–3,6 cm, sie wurden durchwegs mittels zweiteiliger Formen hergestellt (Abb. 6). Die Fülle der im deutschsprachigen Bereich aus verschiedenen Ausgrabungen bekannten vergleichbaren Fundstücke erlaubt eine Typeneinteilung der von der Mitte des

14. bis zum ersten Drittel des 15. Jahrhunderts produzierten Kruselerpuppen, die sich nach den unterschiedlichen Gestaltungen beziehungsweise Formen des Kruselers richtet.[36] Die verschiedenen Ausführungen der Kopfbedeckungen lassen oftmals feine Untergliederungen zu, die Angaben zu Datierungen ermöglichen. Alle aus Zug bekannten Kruselerpüppchen gehören nach der neuesten Gliederung von Eveline Grönke und Edgar Weinlich zum frühen Typ 1 (oder 2),[37] da die Figuren ohne «Rise» (ein Tuch, das die Brust verdeckt) dargestellt sind (Abb. 7). Die eher züchtige späte Form mit Rise wird erst ab den 70er-Jahren des 14. Jahrhunderts bis ins 15. Jahrhundert getragen.[38]

Abb. 5 Kruselerpüppchen, Kat.-Nrn. 4 bis 6. Fundorte: Baar (4 und 6), Zug(5).

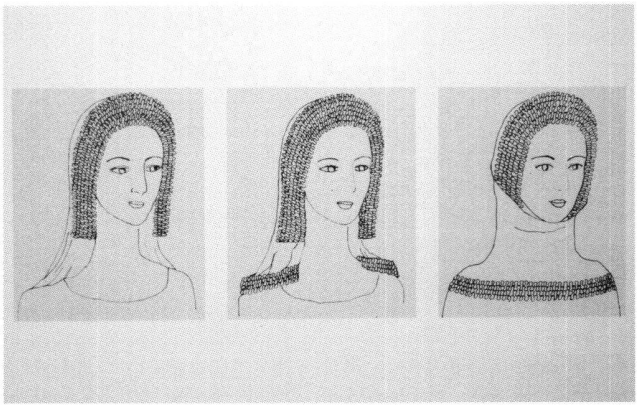

Abb. 7 Kruselerstatuetten, Schemazeichnungen der Grundformen nach EVELINE GRÖNKE / EDGAR WEINLICH (vgl. Anm. 6), Abb. 23.

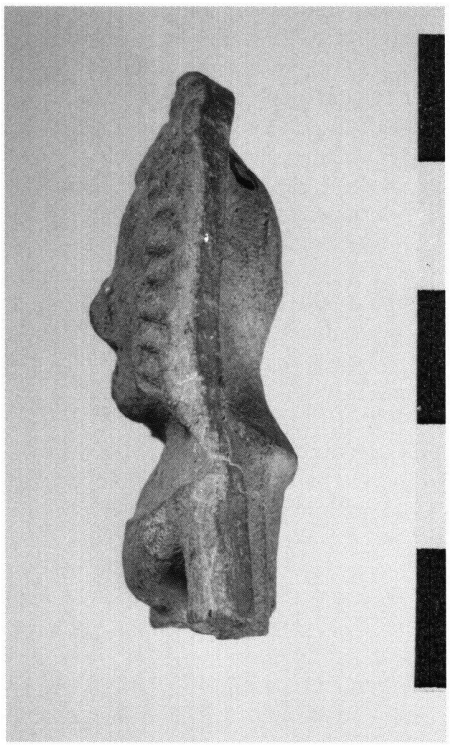

Abb. 6 Seitenansicht der Kruselerpuppe Kat.-Nr. 5 mit deutlicher Naht.

Torsi mit verschiedenen Attributen

Die Torsi mit Vogel beziehungsweise Kreuz (Kat.-Nrn. 7, 7a und 8, Abb. 8)[39], die der Burg Zug und der Burgruine in Hünenberg (die heute verschollene Kat.-Nr. 7a) entstammen, wurden zum Teil bereits früher ausführlich vorgestellt und besprochen.[40] Dem Typus der Kat.-Nr. 7 können neuerdings als Vergleichsfunde Torsi mit Vögeln aus dem Haus Ägersitrasse 26 in Zug (vgl. Kastentext), von der Mörsburg ZH,[41] der Burgruine Dübelstein ZH[42] und der Burgruine Clanx AI an die Seite gestellt werden.[43] Zur Datierung des Fundes aus Clanx können für einen möglichen Verlustzeitraum die bekannten Eckdaten der Burg (schriftliche Ersterwähnung 1208–20, Zerstörung und Auflassung 1402) herangezogen werden.[44] Festgehalten sei jedoch, dass das Stück aus Clanx gestreckter wirkt und einige Details (Brustwarzen, Form der Beine) betonter angegeben sind.[45] Das Stück aus Zug hingegen zeigt eine in Bahnen verstrichene Oberfläche, was insgesamt geringere Strukturangaben zu den einzelnen Körperteilen zur Folge hat. Wie der verschollene Fund Kat.-Nr. 7a von der Burgruine Hünenberg dürfte auch die Zuger Statuette im 14. Jahrhundert entstanden sein. Demgegenüber ist der Torso Kat.-Nr. 8 mit vor dem Bauch gehaltenem Kreuz wohl ins folgende Jahrhundert zu datieren.[46]

Knabenfiguren als Darstellungen des Christuskindes weisen natürlich in einen christlich-kirchlichen Kontext (für den heutigen Betrachter freilich nicht immer ganz deutlich). Dies kann zum Beispiel mit einem hinzugefügten Kreuz zusätzlich unterstrichen werden. Aber auch der

Vogel, wie hier bei Kat.-Nrn. 7 und 7a, ist als ein Symbol der Seele im christlichen Sinn ein aussagekräftiges Attribut. Deshalb erstaunt es nicht, dass derartige Statuetten in der stark christlich geprägten Gesellschaft des Spätmittelalters häufig als Neujahrsgeschenke verwendet wurden. Das bezeugen neben der grösseren Zahl erhaltener Stücke auch entsprechende Nennungen in schriftlichen Quellen.[47] Damit wurde vermutlich die zentrale Aussage bekräftigt, dass gute Wünsche für die kommende Zeit nur Aussicht auf eine Erfüllung hatten, wenn man sie unter den Schutz des Herrn stellte.

Abb. 8 Mittelalterliche Statuetten, Kat.-Nrn. 7 bis 9. Fundorte: Zug.

Weibliche Statuetten

Soweit feststellbar, zeigen die verstrichenen Seitennähte auch bei den weiteren in diesem Kapitel vorgestellten Fundstücken, dass bei allen eine Produktion mittels zweiteiliger Form vorliegt. Bereits in das beginnende 16. Jahrhundert weisen die stilistischen Charakteristika der Statuette einer Dame (Kat.-Nr. 9, Abb. 8), die ebenfalls schon in der Monografie zur Burg Zug ausführlich vorgestellt wurde.[48] Nur aufgrund der relativ breiten Faltendarstellung werden an dieser Stelle auch die Bruchstücke von Gewändern (Kat.-Nrn. 11 und 12) eingefügt, obwohl die Kleinheit dieser Funde keine genauen Aussagen zulässt.[49]

Zur sitzenden Frau Kat.-Nr. 10 sind mir bislang keine genauen Vergleichsstücke bekannt geworden (Abb. 9). Ein Datierungsvorschlag gestaltet sich aufgrund widersprüchlicher Beobachtungen ausgesprochen schwierig, weisen doch einige Merkmale wie die flächige und nur wenig ausgearbeitete Gesichtsdarstellung, die anspruchslose Haartracht über der Stirn oder auch die offenherzige Darstellung des Dekolletés gerade im Vergleich zu den oben gezeigten Kruselerpüppchen eher auf ein frühes Entstehungsdatum.[50] Andererseits deutet der lange, über den ganzen Rücken herabhängende Zopf oder auch die kantige und eher grobe Darstellungsweise im Bereich des Sitzes wohl bereits auf den Ausgang des Mittelalters oder sogar den Beginn der Neuzeit. Trotzdem erinnert der ganze Habitus der Figur an die anderenorts wiederholt aufgefundenen so genannten thronenden Madonnen.[51] Das Stück dürfte deshalb mit allem Vorbehalt in die Wende vom Mittelalter zur frühen Neuzeit zu datieren sein.

Abb. 9 Sitzende Frau, Kat.-Nr. 10. Fundort vielleicht Baar.

Profane Statuetten in der Tracht der frühen Neuzeit

Mit dem Übergang vom Mittelalter zur frühen Neuzeit im 16. Jahrhundert wird auch bei den Tonstatuetten ein mar-

kanter Umbruch deutlich: Es ändern sich nicht nur die Themen und ihre Darstellungsweisen, sondern auch die Produktion aufgrund ihrer Herstellungstechniken. Die vormals handgefertigten Einzelstücke werden von einer Massenproduktion verdrängt, die unter Verwendung zweiteiliger Formen den Markt überschwemmte. Die nun mögliche Versorgung der Konsumenten mit einfach herzustellenden Produkten von leider nicht immer ansprechender Qualität dürfte auch Grund dafür sein, dass die Produktion von Tonstatuetten eine wohl lokal durchaus begrenzte war: Der «Durchschnittsgeschmack» der Käufer konnte in den allermeisten Fällen mit vergleichsweise geringem Aufwand mit vor Ort hergestellten Statuetten befriedigt werden. Dabei erstaunt es dann auch nicht, dass an grossen Fundbeständen im Überblick immer wieder festgestellt werden muss, dass die «[...] hohen Auflagen der Figürchen [...] oft zu Lasten der Qualität» gingen.[52]

So wie bei den mittelalterlichen Tonstatuetten die Kruselerpuppen als eine Art Leitfossil gelten können, so dominieren – neben den Knaben- beziehungsweise Christusfiguren, die unten ausführlicher zur Sprache kommen – verschiedenste Ausprägungen von profanen Figuren in zeitgenössischer Tracht das entsprechende Fundmaterial aus der beginnenden Neuzeit: Dargestellt wurde nun die Bürgerin[53] oder seltener der Bürger in der Art, wie sie sich in ihrer jeweiligen Lebenswirklichkeit präsentierten. Unterschiede in Grösse,[54] Gewandung, beigegebenen Attributen, Geschlecht und so weiter lassen die Einteilung der Funde in gewisse Gruppen zu, wie im Folgenden gezeigt wird.

Frauenstatuetten

Zum Material aus Zug gehören vier Fragmente von grossen Frauenstatuetten in renaissancezeitlichen Kostümen (Kat.-Nrn. 13–16, Abb. 10). Bei all diesen Figuren fehlen die Köpfe und auch die originale Ausdehnung der Unterkanten lässt sich wegen der vorhandenen Fehlstellen nicht mehr sicher bestimmen. Auch ohne die fehlenden Teile erreichen die Statuetten die beachtlichen Ausmasse von zwischen 8 und 10 cm; Kat.-Nr. 16 ist aufgrund der stärkeren Fragmentierung noch etwas kleiner. Wie auch bei dem neuen Massenfund aus Augsburg bilden sie somit eine auffallende Gruppe innerhalb des gesamten Fundmaterials (Abb. 11).[55] Bei Kat.-Nr. 14 ist für unser Material zudem erstmals darauf hinzuweisen, dass ein flächiger weisser Überzug (als Rest eines Untergrundes für weitergehende Bemalung) erhalten ist.[56]

Die Kleider mit bauschigen Ärmeln sind vor dem Bauch durchweg von einer gefältelten Schürze verdeckt, die bei Kat.-Nr. 13 durch zwei Reihen von Borten gegliedert ist; diese besonders reich gestaltete Figur zeigt zudem eine weitere Bordüre als unteren Abschluss des Kleides. Mindestens bei den Kat.-Nrn. 14 und 15 tragen die Frauen auch

Abb. 10 Grosse Frauenstatuetten, Kat.-Nrn. 13 bis 16. Fundorte: Zug (13 und 14), Hünenberg (15), Risch (16).

Halsketten. Geldkatzen hängen entweder seitlich herab (Kat.-Nr. 13) oder sind direkt unterhalb des Bauches mittig an der Vorderseite platziert (Kat.-Nr. 14). Auf der Rückseite von Kat.-Nr. 14 sind zwei lang herunterhängende Zöpfe zu sehen. Die Hände der Frauenfigur Kt.-Nr.13 sind unter der Schürze verborgen, bei den Kat.-Nrn. 14 und 15 ist der linke Arm jeweils angewinkelt, während der rechte zum Halten weiterer «Attribute», einer Kanne (Kat.-Nr. 14) beziehungsweise eines Kindes (Kat.-Nrn. 15 und 16) herabhängt.

Inwieweit die angesprochenen Unterschiede differenziertere Datierungen im 16. Jahrhundert erlauben, kann anhand des Zuger Materiales nicht weiter vertieft werden.[57] Zu viele Faktoren wie der Fragmentierungsgrad der Statuetten, die geringe Zahl des vorliegenden Materiales oder auch ein vielleicht zu berücksichtigender Lokalgeschmack lassen eine genauere Beurteilung nicht zu.[58] Gerade die angesprochene Tatsache, dass Hinweise auf enge Verzahnungen zwischen Produktionsort und Absatzmarkt bislang nur vereinzelt in der Forschung zu finden sind, stellt ein weiteres Problem dar, zeigen doch grössere Fundbestände, wie der Massenfund aus Augsburg, wie regional geprägt diese Ware ist.[59] So lassen sich denn auch in der näheren Umgebung von Zug viele ähnliche Vergleichsstücke finden, exemplarisch genannt seien nur Stücke aus Mülenen SZ,[60] Bonstetten[61] oder Schaffhausen.[62]

Stratigrafisch verorten lässt sich lediglich die Statuette Kat.-Nr. 13, da sie aus dem Verfüllmaterial eines Töpferofens in Zug stammt, der die Produktion eines entsprechenden Betriebes für das zweite Viertel beziehungsweise die Mitte des 16. Jahrhunderts belegt. Bei diesem Fundstück sei noch auf die fleckige Oberfläche hingewiesen, die (wie bei Kat.-Nr. 20, vgl. unten) produktions- oder lagerbedingt sein dürfte. Insgesamt ist diese Statuette zwar einerseits besonders aufwändig gestaltet und in vielen Details sehr sorgfältig reliefiert, dazu in merkwürdigem Kontrast stehen andererseits jedoch die grob bearbeiteten Seitennähte sowie die stellenweisen Aussprengungen an der Tonoberfläche.

Abb. 11 Verschiedene Formen von Frauenstatuetten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die sich in den Sammlungen in Augsburg befinden.

Weniger detailliert beziehungsweise fein gearbeitet sind die kleinen Frauenstatuetten Kat.-Nrn. 17–19, soweit deren erhaltene Bruchstücke überhaupt Aussagen zulassen (Abb. 12). Lediglich bei der ersten der drei Figuren ist eine seitlich herabhängende Tasche zu sehen, die Plissierungen der Kleider beziehungsweise Schürzen sind mit etwas breiteren Falten dargestellt. Die Grössen der erhaltenen Stücke (auch hier fehlen wieder Köpfe und untere Abschlüsse) liegen zwischen 4 und 5 cm und fügen sich damit nahtlos ein in die vergleichbare Gruppe von Statuetten im Augsburger Massenfund.[63] Auch für diese Statuettengruppe, die zeitgleich oder aufgrund ihrer etwas gröberen Formensprache teilweise erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

produziert worden ist, sei auf einige exemplarische Vergleichsstücke aus Zürich,[64] Mülenen SZ[65] oder Unterfranken verwiesen.[66]

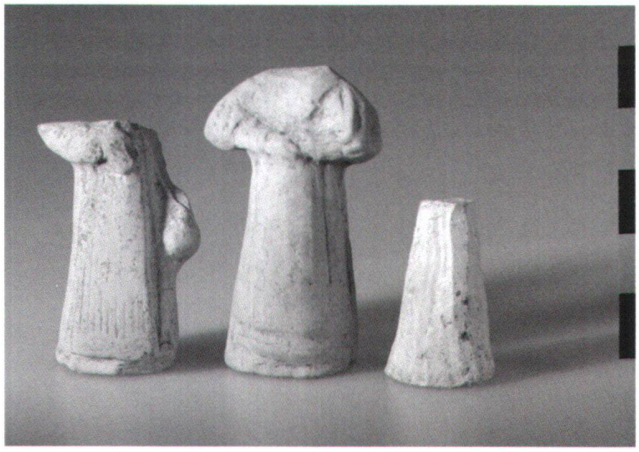

Abb. 12 Kleine Frauenstatuetten, Kat.-Nrn. 17 bis 19. Fundorte: Risch (17 und 18), Zug (19).

Sind die grossen Frauenstatuetten unten hohl gearbeitet, so haben ihre kleinen, massiv gefertigten «Schwestern» an den Unterseiten jeweils ein kleines Loch. Dies deckt sich mit den sonstigen Beobachtungen zur Produktion dieser Ware, indem die Statuetten als Schutz vor Schwundrissen beim Brand eben entweder hohl gearbeitet oder zumindest partiell auf kleine Stäbe gesteckt wurden.[67] Als weiterer interessanter Aspekt sei betont, dass Kat.-Nr. 19[68] aus weisslichem Ton hergestellt wurde, wie er sich in unserem Material sonst nur noch bei Kat.-Nr. 28 und ähnlich bei Kat.-Nr. 41 findet.[69]

Die Frauenköpfe Kat.-Nrn. 20–21c (Abb. 13) teilen sich wiederum in zwei Dimensionierungen und haben ursprünglich zu weiblichen Statuetten in Renaissancetracht wie zuvor gehört.[70] Zwar zeigt der Kopf Kat.-Nr. 20, dessen fülliges Haar eine Haube umschliesst, an der Oberfläche dieselben Flecken wie oben der Frauenkörper Kat.-Nr. 13. Beide Stücke stammen aus der Verfüllung des Töpferofens, der an der Obergasse 3 und 4 in Zug freigelegt werden konnte, lassen sich jedoch nicht Bruch an Bruch zusammenfügen, so dass sie einer – einzigen – ursprünglichen Figur gesichert zuzuweisen wären. Da aber weiterhin auch der Ton in Farbe und Konsistenz bei beiden Fragmenten übereinstimmt, gehören die Bruchstücke offenbar mindestens zur selben Serie, konkret wohl zur selben Produktion in der Töpferei im Rathauskeller in Zug. Hinzu kommt, dass am Körper Aussprengungen, am Kopf starke Risse auf eine vielleicht mangelhafte Produktion hinweisen.

Auch die Kat.-Nrn. 21a–21c bestehen aus sehr ähnlichem Ton, wenn sie auch an unterschiedlichen Orten im Kanton gefunden wurden. Auch sie könnten somit aus einer Produktion stammen, deren Ort jedoch nicht benannt werden kann. Interessant ist auch hier wieder die Beobachtung, dass diese Stücke an den Tonoberflächen durchweg Reste von Engobe oder Ähnlichem zeigen.

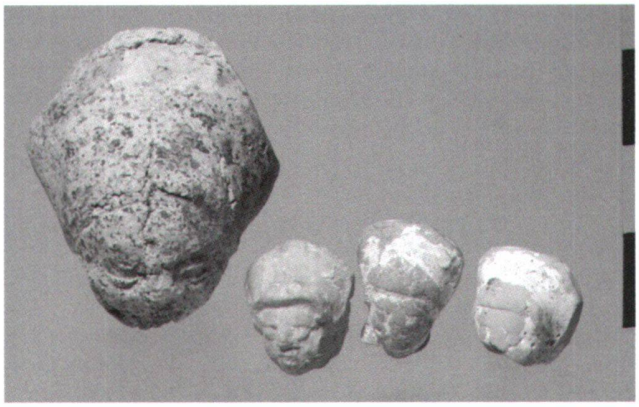

Abb. 13 Frauenköpfe, Kat.-Nrn. 20, 21a bis 21c. Fundort: Oberaltstadt 3 und 4 (Rathauskeller), Zug.

Männerfiguren

Mit den Büsten Kat.-Nrn. 22a und 22b sind zwei der auch im Zuger Material seltenen Männerdarstellungen zu besprechen (Abb. 14).[71] Als Vergleichsfund, der einen allerdings bärtigen Mann mit Barett darstellt, ist mir lediglich ein Stück aus Unterfranken bekannt, das als Teil einer Reiterfigur des 16. Jahrhunderts angesprochen wird.[72] Eine weitere vergleichbare Büste eines Mannes stammt aus

Abb. 14 Männerbüsten, Kat.-Nr. 22b, 22a und 23. Fundort: Stadt Zug.

einem anderen Produktionskreis und wurde am Dresdner Neumarkt in Sachsen gefunden:[73] Auch dort ist der Kopf von einem allerdings seitlich ausgestellten Barett bedeckt; das Obergewand weist einen v-förmigen Halsausschnitt und bauschige Ärmel auf, beides Merkmale, die sich sehr ähnlich auch an den Zuger Exemplaren finden.

Die beiden Büsten stammen vermutlich aus der Produktion der oben erwähnten Töpferei im Rathauskeller in Zug. Hierfür sprechen neben der Herkunft aus der Ofenverfüllung (wie die Funde Kat.-Nrn. 13, 20 und 21) auch die Feinheit und die hellbeige Farbe des Tons; lediglich im Härtegrad unterscheiden sich die Büsten von den bereits angeführten weiteren Fundstücken aus derselben Produktion. Das lässt sich entweder mit einer anderen Bezugsquelle des Rohstoffes erklären, oder kann aber auch auf eine abweichende Herstellungstechnik dieser, im Vergleich zur Massenproduktion bei den Frauenstatuetten, offenbar nur wenig verlangten Ware zurückzuführen sein.[74]

Als drittes Stück dieser Gruppe bleibt mit Kat.-Nr. 23 noch das stark beschädigte Fragment einer männlichen Statuette zu besprechen, die von der Ausgräberin als Figur eines heiligen Wendelin oder Jakobus bezeichnet wurde.[75] Meines Erachtens kann darin allerdings auch eine profane Darstellung vermutet werden: Das diagonale Band mit Quaste könnte zum Beispiel zu einem Pfeilköcher gehören; bei dem auf der anderen Seite in der Mitte vor dem Körper angedeuteten Gegenstand handelt es sich vielleicht um ein Messer. Beide Attribute lassen sich generell erst einmal mit einem Jäger, Hirten, Wanderer oder Pilger in Verbindung bringen. In diesem Sinne mag auch zu interpretieren sein, dass die rechte Schulter der Figur ungewöhnlich massig erscheint. Möglicherweise soll das die Beute oder das Gepäck zeigen, das der Mann geschultert hat. Aber auch ein verirrtes Lamm, das der treusorgende Hirte zur Herde zurückträgt, ist gut vorstellbar.

Der prekäre Erhaltungszustand lässt eine eindeutige und exakte Unterscheidung zwischen der profanen Alltagsdarstellung eines Jägers, Hirten, Wanderers oder Pilgers und jener einer sakralen Heiligenfigur – eines «Seelenjägers», «Seelenhirten», «Suchenden» oder «hl. Pilgers» – nicht zu. Dem gesamten Habitus nach dürfte die Statuette der frühen Neuzeit zuzuweisen sein.[76]

Sakrale Statuetten der Neuzeit

Nach den Darstellungen aus dem profanen Bereich folgen im Weiteren überwiegend solche mit religiösem Hintergrund (Abb. 15), nämlich zunächst Heilige beiderlei Geschlechts, wobei gleich festgehalten werden kann, dass auch für die Zuger Stücke Roswitha Neu-Kocks Aussage Gültigkeit hat: «Darstellungen männlicher Heiliger finden sich nicht in der gleichen Fülle wie die weiblichen Heiligen».[77] Noch pointierter ausgedrückt, dürfte das bekannte Fundmaterial zeigen, dass männliche Heiligenstatuetten aus Ton derart selten vorhanden sind, dass sie in manchen sonst eher grossen Sammlungen direkt als Einzelstücke angesprochen werden müssen.

Männliche Heilige

Den Anfang beim Fundmaterial aus Zug machen zwei relativ grossformatige, wohl männliche Statuetten (Kat.-Nrn. 24–25). Kat.-Nr. 24 ist komplett erhalten und zeigt einen vielleicht bärtigen Mann in bauschiger Gewandung mit reichem Faltenwurf. Er trägt das Obergewand in Form eines weiten Umhanges in griechisch-römischer Tradition, wobei

Abb. 15 Josefstatuetten, Kat.-Nrn. 24 und 25. Fundorte: Zug (24), Baar (25).

die Hände durch entsprechend im Stoff gelegte Aussparungen nach vorn vor den Bauch greifen. Knapp unterhalb der Kopfhaare deutet eine horizontal laufende Falte an, dass dieser Umhang vielleicht mit einer Kapuze versehen war. Auf seinem rechten Arm trägt der Mann einen Knaben, der als Christuskind gedeutet werden darf. Somit kann die Figur als Darstellung von Christophorus oder Josef interpretiert werden. Da das Grössenverhältnis zwischen Mann und Kind ein durchaus natürliches ist und weder der Körperbau noch ein beigefügter Stab die deutliche Übergrösse

des Mannes gegenüber dem Kind betont, dürfte bei unserem Stück aber eher eine Josefdarstellung vorliegen.[78]

Am Rücken der Joseffigur befindet sich eine nur teilweise lesbare Stempelung. Von oben nach unten finden sich dort zunächst zwei Textzeilen, die jeweils aus drei Buchstaben bestehen. Nur der letzte Buchstabe dieser zwei Zeilen ist sicher als N beziehungsweise D zu lesen. Unter diesen Zeilen folgt ein Symbol, das als Wappen, Krone oder etwas Ähnliches aufzufassen ist. Die untere Begrenzung bildet sodann eine dritte Textzeile, die aus drei oder vier Buchstaben besteht. Sicher erkennbar sind die ersten Buchstaben LE, die sich zu LETI, LEH, LEII oder einer ähnlichen Kombination ergänzen lassen. Als Hinweise auf die Herstellung dürfen die deutlich sichtbaren Seitennähte als Rest der verwendeten zweiteiligen Form angesprochen werden, was noch durch die deutliche Naht an der Unterseite der Figur belegt wird. Auch haben sich Reste eines weisslichen Belages (Engobe/Überzug oder durch Lagerung natürlich bedingt?) sowie in einer Gewandfalte ein roter Farbpunkt erhalten (Abb. 16).

Abb. 16 Roter Farbpunkt an der Josefsfigur Kat.-Nr. 24.

Der unversehrte Zustand, der Farbrest und die Rückstände eines Belages (sei dieser nun künstlich oder natürlich bedingt) von Kat.-Nr. 24 erklären sich aus dem seltenen Fundort, an dem das Stück angetroffen wurde: Es war mit einem Haken auf einem Unterzug im Haus Bohlstrasse 7 in Zug befestigt und durch eine Gipswand des 19. Jahrhunderts verdeckt und somit geschützt. Da zu den ältesten Teilen der hölzernen Hauskonstruktion Dendrodaten von Herbst/Winter 1611/1612 vorliegen, ergeben sich zunächst Hinweise in die frühe Neuzeit. Natürlich kann aber auf diesem Weg nicht eindeutig geklärt werden, ob es sich bei der Figur um ein kurz nach dem Bau angebrachtes Altstück oder ein erst mit einem grösseren zeitlichen Abstand deponiertes und in diesem Fall entsprechend jüngeres Stück handelt. Beide Möglichkeiten sind in Betracht zu ziehen. Aufgrund vieler übereinstimmender Details muss Kat.-Nr. 25 wohl als formgleiches Stück angesehen werden: Dafür sprechen auf der Vorderseite die Gewandfalten unter dem angewinkelten linken Arm, die Gestaltung des rechten Knies oder der zipfelartig abstehende Gewandbausch an der rechten Seite; für die Rückseite können die Unterkante des Umhanges oder die Anbringung der zwei Löcher an der Unterseite angeführt werden. Die Abweichungen zwischen den beiden Figuren – der leicht unterschiedliche Ton, das Fehlen von Engobe-[79] und Farbresten sowie keine Spuren einer «Stempelung» an der Rückseite, sofern dort ursprünglich überhaupt einmal eine vorhanden war – erklären sich aus der verschiedenartigen Lagerung, einmal geschützt und an der Luft (Kat.-Nr. 24), zum anderen im Boden (Kat.-Nr. 25 von der Rathausstrasse 6 und 8 in Baar).[80]

Innerhalb des Materials aus Zug und, wie bereits betont, auch im Vergleich mit anderen Sammlungen nehmen diese beiden Tonfiguren bereits wegen ihrer Seltenheit eine durchaus bemerkenswerte Stellung ein. Hinzu kommt, dass

es bislang nicht möglich ist, mittels entsprechender Vergleichsstücke die Provenienz oder gar den genauen Herstellungsort der, zumindest was die Figurenvorderteile angeht, mutmasslich mit Hilfe derselben Form produzierten Stücke zu bestimmen.[81] Auch die «Stempelung» bei Kat.-Nr. 24, die vielleicht etwaige Hinweise auf einen Produzenten liefern könnte, lässt sich vorerst nicht genau identifizieren.[82] Vielleicht ist diese aber auch gar nicht oder nur zum Teil als Kennzeichnung durch den Hersteller zu sehen, sondern eher als Produktkennzeichnung wie bei der so genannten «Terra Sigillata» vom 16.–18. Jahrhundert.[83] Dabei wurden Tonprodukte aus vermeintlich «wundertätiger» Erde («Boluserden») hergestellt und deren abgeschabter Staub wurde, ähnlich wie es mit den sogenannten Schabmadonnen (vgl. unten) geschah, oftmals als Heilmittel Speisen und Getränken beigefügt (sic!).[84] Das deckt sich auch mit der Beobachtung, dass der Ton der beiden Statuetten in Farbe und Härtegrad qualitativ grosse Ähnlichkeiten mit jenem der meisten Exemplare der Schabmadonnen aufweist. Somit ist die «Stempelung» als ein Qualitätssiegel, ähnlich etwa dem Beispiel der jüngeren Seltersflaschen, zu verstehen, das Aussagen zu diesem besonderen Produkt machte.[85] Das erklärt auch umgekehrt den Fundort der ersten Joseffigur: Als Statuette, die mit besonderer Wirkkraft ausgestattet war, sollte sie den Segen für das Gebäude garantieren. Dass man hierfür zudem die Figur von Josef auswählte, der nicht nur der Vater von Christus, sondern auch Zimmermann war (!), lässt fast eine doppelte Versicherung gegen Unbill erkennen.

In eine vor allem bezüglich der Datierung deutlich andere, konkret jüngere Richtung zielt die Analyse der Figuren durch Josef Grünenfelder, der nach sorgfältiger Untersuchung die Produktionszeit der Stücke eindeutig in der Mitte des 19. Jahrhunderts ansetzt.[86] Er sieht hier eher statisch arrangierte Figuren, die den fromm-gefühlvollen Geist der frühnazarenischen Zeit im zweiten Drittel dieses Jahrhunderts ausstrahlen. Diese Datierung würde sich mit zwei weiteren Beobachtungen gut in Einklang bringen lassen: Zum einen sind Wallfahrten mit der Verehrung des hl. Josef erst seit dem späteren 17. Jahrhundert vereinzelt bekannt und erleben in der Folgezeit einen gewissen Aufschwung, jedoch nicht in der Schweiz; zum anderen kann vielleicht in Betracht gezogen werden, dass Josefdarstellungen aus weiter entfernten Wallfahrtsorten in den Raum Zug mitgebracht wurden, in Ergänzung gewissermassen zu den Mariendevotionalien beispielsweise aus Einsiedeln, oder als Andenken an die Heimat. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass gerade seit der Mitte des 19. Jahrhunderts viele (nord-)italienische Bauarbeiter bei den Fabrik- und Bahnbauten in der Schweiz beschäftigt waren.[87]

Da genauere Aussagen hinsichtlich des Herstellungsortes der Kat.-Nrn. 24 und 25 vorerst nicht vorgelegt werden können und Vergleichsstücke aus einer ähnlichen Produktion bisher nicht bekannt sind, ist man bei der Datierung auf stilistische Analysen angewiesen, und diese lassen, wie aufgezeigt wurde, offensichtlich unterschiedliche zeitliche Einordnungen zu. Eindeutig kann jedenfalls festgehalten werden, dass Josefdarstellungen beziehungsweise Formen für die Herstellung solcher Statuetten in unserem Raum und ganz besonders auch zum Beispiel in Einsiedeln fehlen.[88] Dass bei beiden Statuettenarten auf ähnlichen Ton von beiger Farbe und sehr feiner Schlämmung für die Produktion zurückgegriffen wurde, der dann zu sehr harten Produkten gebrannt wurde, erklärt sich aus der Verwendung dieser Devotionalien. Um die heilbringenden Substanzen über grössere Distanzen von einem (Wallfahrts-) Ort zum anderen (mit)bringen und bei Bedarf in abgeschabten Rationen zu Hause konsumieren zu können, eigneten sich das so gewählte Material und seine Bearbeitung offenbar am besten. Deshalb dürfte hier, auch angesichts der bei Kat.-Nr. 24 erhaltenen, als Qualitätssiegel zu interpretierenden Stempelung, mit Berechtigung der oben angeführte Begriff der «Boluserden» Verwendung finden.

Maria und weitere weibliche Heilige

Am Anfang der in Zug aufbewahrten Tonfigurenserie weiblicher Heiliger (Kat.-Nrn. 26–31, Abb. 17) steht die schon durch ihre Höhe (9,9 cm) und ihr Gewicht (99 g) auffallende Kat.-Nr. 26. Dargestellt sind Oberkörper und Kopf von Maria, die das Jesuskind in ihrem linken Arm hält. Maria und Jesus tragen reich ornamentierte Kleidung, wobei die technische Ausführung eher flau bis verwaschen wirkt. Weitere Accessoires – Kette und Schnalle bei Maria und die voluminösen Kopfbedeckungen in Form grosser kugelförmiger Kronen auf den Köpfen von Mutter und Kind – ergänzen die Darstellung. Wegen seiner äusserst flachen Form bei fast dreieckiger Grundfläche, aus der anstelle einer Rundumansicht eine Einansichtigkeit resultiert, könnte das Objekt eher als Flachrelief denn als Statuette bezeichnet werden.

Die flächige Rahmung der Figur durch den fülligen Stoff eines Umhanges, der unter der Krone der Maria hervorquillt und in weicher Linie am Körper herabfliesst, greift vermutlich auf eine Darstellungsart zurück, deren Prinzip bereits auf einer Tafelmalerei von um 1460 erscheint, die aus dem westlichen Bodenseegebiet stammen dürfte und sich heute in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe befindet.[89] Diese Tafelmalerei zeigt dieselbe üppige Rahmung des Oberkörpers von Maria, hier jedoch vom füllig unter der Krone herabhängenden lockigen Haar gebildet. Zudem ist Marias Krone mit einem Heiligenschein hinterlegt, so dass sich oben eine runde Begrenzung ergibt. Beide Elemente, die Rahmung des Oberkörpers und der runde obere Abschluss der Figur, finden sich ebenfalls am Stück aus Zug, allerdings in einfacherer Formensprache und nachlässig ausgeführt.

Sucht man nach Vergleichen in derselben Gattung, so sind mir nur zwei Exemplare bekannt, die hier angeführt werden können: zunächst eine «gemodelte Madonna», die kürzlich in Schongau (Bayern) gefunden wurde;[90] dieses Stück, soweit erkennbar ebenfalls als Flachrelief gearbeitet, erreicht die erstaunliche Höhe von 28 cm und zeigt Maria als Ganzfigur. Ihr Kopf und Oberkörper sind etwa

doppelt so gross wie die entsprechenden Teile der Zuger Maria. Der Fund aus Schongau wirkt jedoch wesentlich weniger schwerfällig und ist in seinen Details auch von auffallend besserer Qualität. Ein vager Anhaltspunkt für eine Datierung ergibt sich nur aus der Bemerkung, dass dieser Fund als «Hinweis auf die Wallfahrt zum Hohenpeissenberg, die auf das 16. Jahrhundert zurückgeht», zu werten sei.

Als zweites Vergleichsstück kann sodann ein Fund vom Schloss Hallwil genannt werden, dessen Darstellung sich ebenfalls auf den Oberkörper Mariens mit dem Jesuskind beschränkt, dabei aber nur die halbe Grösse des Stückes aus Zug erreicht.[91] Auch dieser Vergleichsfund ist jedoch von wesentlich besserer Qualität und prägnanterer Ausformung. Da das Fundmaterial vom Schloss Hallwil sich ganz allgemein nicht für Vergleichsdatierungen heranziehen lässt, muss die genauere zeitliche Einordnung des Reliefs aus Zug vorerst offen bleiben.

Mit Kat.-Nr. 27 hat sich eine weitere Frauenstatuette ohne Kopf erhalten. In leicht geschwungener Haltung steht die Ganzfigur auf einer dünnen Sockelplatte, die rundherum teilweise eckig gearbeitet ist. Die Frau trägt ein weites (Ober-) Gewand, das in grossen, weichen Falten bis auf den Boden herabreicht, auf der Rückseite hat sich der untere Teil des in fülligen Locken fast bis zum Gesäss reichenden Haares erhalten. Die Figur hält im rechten Arm einen Turm mit drei Fenstern, womit sie eindeutig als Darstellung der hl. Barbara identifiziert werden kann.[92] Dieses prägnante Attribut nimmt Bezug auf deren Lebensgeschichte, wonach ihr eigener Vater sie wegen ihrer Anmut und Schönheit in einem Turm eingekerkert hatte.

Darstellungen der hl. Barbara in Form von Tonstatuetten finden sich in verschiedenen Fundbeständen, zum Beispiel in Worms,[93] Köln[94] oder Augsburg.[95] Häufig ist dabei der charakteristische Turm an der Seite, zu Füssen der Heiligen platziert, so auch auf einem Tonrelief aus der St.-Alban-Vorstadt 28 in Basel.[96] Diese Barbara-Applike wird in den Zusammenhang mit der Geschützproduktion des Spätmittelalters gestellt, da die Heilige auch als Patronin der Artillerie und der Glocken- und Geschützgiesser gilt.[97] Hinsichtlich der Bildumsetzung als Flachrelief gemahnt das Basler Stück natürlich auch an die Maria Kat.-Nr. 26 im Zuger Bestand. Die Barbaradarstellung Kat.-Nr. 27 weist mit ihrer antik wirkenden Kleidung und dem üppigen weichen Faltenfall stilistisch an das Ende des Mittelalters im ausgehenden 15. Jahrhundert.[98]

Mit Kat.-Nr. 28 ist bei den Statuetten die hl. Barbara ein zweites Mal vertreten. Die Identifizierung des wesentlich kleineren Stücks ist wiederum eindeutig möglich dank dem Attribut des diesmal in der rechten Hand gehaltenen Turms mit seinen drei Fenstern. Von Barbaras Kleidung ist das im Brustbereich durch eine Borte horizontal gespannte Kleid

Abb. 17 Weibliche Heilige, Kat.-Nrn. 26 bis 31. Fundorte: Steinhause (26), Zug (27(?)–30), Risch (31).

und ein üppiger Kapuzenmantel erkennbar. Die Darstellungsweise ist etwas linearer und nüchterner gehalten als beim vorangehenden Stück und weist bereits in die frühe Neuzeit. Dazu passt erfreulicherweise, dass Kat.-Nr. 28 zu den wenigen Objekten des Zuger Materials gehört, bei denen zumindest gewisse Aussagen auf Grund des Fundkontextes gemacht werden können.[99] Zwar kann die Barbarastatuette nicht eng stratigrafisch in die Untersuchung im Haus Oberaltstadt 11 in Zug eingebunden werden, doch lässt sich feststellen, dass sie in einer im 16. Jahrhundert entstandenen Störung gefunden wurde.

Als eines der wenigen Stücke im Zuger Bestand ist die kleinere Barbarafigur Kat.-Nr. 28 (wie die Kat.-Nrn. 19 und 41) aus weisslich gebranntem Ton gefertigt,[100] einem Material, das sich in anderen Fundkomplexen mit vergleichbaren Tonstatuetten durchaus häufig findet und aufgrund seiner besonderen Feinheit ein für diese Objektkategorie offenbar sehr brauchbarer Werkstoff war, wie die kaum mehr sichtbaren Seitennähte im vorliegenden Fall beweisen. Trotzdem besteht das Gros der Stücke in Zug aus weniger fein geschlämmtem Ton und hat Farben im beigen Bereich.

Nicht bestimmbar sind die Ursachen der auffallend extremen Bestossungen im Gesicht von Kat.-Nr. 28. Neben einer (banal) erhaltungsbedingten Möglichkeit könnte auch im Sinne einer antiken «damnatio memoriae» an eine vorsätzliche Beschädigung im Zusammenhang mit der beginnenden Reformation gedacht werden.[101]

Bei den Kat.-Nrn. 29–31 handelt es sich durchwegs um Reste stark fragmentierter Frauendarstellungen. Kat.-Nr. 29 ist rundum stark gestört beziehungsweise bestossen, der Kopf sowie die Beine oder Füsse fehlen. Erhalten hat sich neben Teilen des fülligen Faltenwurfes des Gewandes auf der Rückseite das untere Ende des tief herabfallenden lockigen Haares. Vor dem Bauch ist zudem der kleine Fuss eines sonst nicht mehr erhaltenen Kindes sichtbar, das die Frau einmal in ihrem linken Arm hielt, ein Hinweis darauf, dass hier Maria mit dem Jesuskind dargestellt sein könnte. Auffallend ist jedoch der Bereich vor der rechten Brust, der heute flächig abgeplatzt ist. Falls dort nicht ein weiteres Attribut, sondern «lediglich» die rechte Hand wiedergegeben war, so scheint diese unverhältnismässig gross ausgeformt gewesen zu sein. Die geschwungene Führung der Gewandfalten ist ähnlich arrangiert wie bei der oben besprochenen grossen Barbarastatuette, so dass auch hier eine stilistische Datierung an das Ende des Mittelalters zutreffend sein dürfte.

Kat.-Nr. 30 wurde bereits an anderer Stelle von Marianne Senn-Luder vorgelegt.[102] Ergänzend sei hier angemerkt, dass es sich offenbar um die Darstellung einer thronenden Maria handelt. Ausser der sitzenden Haltung der Frauenfigur ist an deren linker Seite noch die Kante einer Armlehne zu erkennen. Wegen des schlechten Erhaltungszustandes (oder des Unvermögens des Produzenten?) ist eine fundierte Datierung schwierig, jedoch scheint diese Mariendarstellung zeitgleich oder wenig später als Kat.-Nr. 29 entstanden zu sein.

Es bleibt an dieser Stelle noch das Fragment Kat.-Nr. 31 zu erwähnen, das vermutlich das Torsobruchstück einer gewandeten weiblichen Figur im Bereich ihrer Hüften zeigt. Interessant ist hierbei, dass neben dem ursprünglich modellierten linken Arm kleine ovale Gegenstände platziert waren, bei denen es sich mutmasslich um Früchte handelt. Modellierte Früchte oder gar ein Früchtekorb finden sich bei Tonstatuetten des ausgehenden Mittelalters an Darstellungen von Maria mit dem Jesuskind oder zum Beispiel der heiligen Dorothea.[103]

Schabmadonnen

Aspekte der Frömmigkeit und Glaubenspraktiken kamen in den bisherigen Ausführungen schon mehrfach als übergeordnetes Thema zur Sprache. Betrachtet man die Geschichte seit dem Spätmittelalter im Überblick, so wird immer wieder die zentrale Bedeutung dieser Thematik in Bezug auf die praktischen Auswirkungen auf die Gestaltung des Alltags deutlich.[104] Kirchen und Klöster mit den in ihnen aufbewahrten Heiligtümern und Reliquien wurden zu Orten stark frequentierter Wallfahrten. Rund um die verehrten Heiligendarstellungen entwickelte sich einerseits ein regelrechter «Wallfahrtstourismus»,[105] andererseits war der Wunsch allgegenwärtig, sich der Hilfe der angebeteten Heiligen beziehungsweise Dinge gegen verschiedenste Formen von Unbill auch auf andere Weise zu versichern. Der Glaube daran, dass auch die Nachbildungen der verehrten Gnadenbilder wundertätige und heilende Wirkung haben könnten, führten zu einer lebhaften Produktion von grossformatigen Kopien bis hin zu kleinen Devotionalien in unterschiedlichsten Ausformungen.[106]

Zu den besonders beliebten Massenprodukten gehörten die kleinen Darstellungen der Einsiedler Madonna in gebranntem Ton.[107] Diese Marienstatuetten waren von der (Inner-)Schweiz bis nach Lothringen, dem Elsass, Süddeutschland und Österreich weit verbreitet[108] und lassen sich seit dem 17. Jahrhundert als Einsiedler Klosterproduktion nachweisen; ihre Echtheit bezeugt der rückseitig angebrachte Stempel mit den Meinradsraben im äbtischen Wappen. Die Tonfigürchen, im Volksmund «Leycheiben», «Lehmcheibli» oder auch «Schwabengötzli» genannt, wurden ursprünglich kostenlos an die Pilger abgegeben, da ein Handel mit derartigen Sakramentalien kirchlich verboten war. Erst mit dem Franzoseneinfall von 1798 brach diese Produktion des Stiftes ab und wurde durch privat hergestellte und im Devotionalienhandel vertriebene Statuetten ersetzt, die keinen Wappenstempel mehr tragen.

Die Statuetten dienten nicht nur dem Andenken, sondern erfüllten im Volksglauben auch einen ganz handfesten Zweck als Heilmittel bei der Behandlung verschiedenster Krankheiten.[109] Da sie angeblich unter Zusatz von Erde und Mörtel aus der Gnadenkapelle in Einsiedeln hergestellt wurden – ein Umstand, der im 17. und 18. Jahrhundert eben mit dem Stempel des Klosterwappens attestiert wurde, – erkannte man ihnen eine heiltätige Wirkung zu

und verzehrte bei Bedarf das den Figuren entnommene, zu Pulver geschabte und Getränken oder Speisen beigemischte Material (vgl. oben). Dieser heute schwer nachvollziehbare Brauch führte dazu, dass derartige Statuetten als Schabmadonnen bezeichnet wurden. Die Herstellung und Abgabe solcher wundertätiger Tonkopien eines Gnadenbildes lassen sich auch an anderen Wallfahrtsorten, beispielsweise im bayerischen Altötting oder auf dem Sonntagsberg in Niederösterreich, nachweisen.[110]

Die Bedeutung dieser Schabmadonnen manifestiert sich auch im Zuger Bestand – bei zugegebenermassen willkürlicher Überlieferung – darin, dass sie die grösste Einzelgruppe unter den Tonstatuetten darstellen. Chronologisch lassen sich diese Stücke natürlich zunächst grob in die zwei Gruppen vor 1798 (mit dem oben erwähnten Wappen- beziehungsweise Rabenstempel) und nach 1798 (ohne Stempel) datieren. Dabei ist jedoch einerseits zu bedenken, dass teilweise geringe Herstellungsqualität und lange Laufzeit der verwendeten zweiteiligen Form beim vermeintlichen Fehlen einer Stempelung in die Irre führen können. Auch die in Schriftquellen dokumentierte grössere Zahl illegaler Kopien, vor denen das Kloster die Gläubigen wegen der fehlenden Heiltumswirkung immer wieder warnte, ist vorerst im erhaltenen Material nicht sicher erkennbar.[111] Andererseits sind aber durchaus auch in der «echten» Klosterproduktion Varianten in der Darstellung der 1–25 cm (!) hohen Schabmadonnen aus Einsiedeln bekannt.[112] Um hier begründete Zuweisungen vornehmen zu können, wäre eine gründliche Bearbeitung und Publikation der heute im Stift Einsiedeln verwahrten Bestände im Sinn einer Bereitstellung von wissenschaftlichem Basismaterial dringend notwendig, was aber bisher noch nicht durchgeführt werden konnte.[113]

Abb. 18 Schabmadonnen mit rundem Querschnitt, Kat.-Nrn. 32 bis 42. Fundorte: Zug (32–34, 36 und 38–40), Steinhausen (35), Baar (37, 41 und 42).

Da eine detaillierte stilistische Typologie der Einsiedler Schabmadonnen deshalb noch aussteht, wurde für die Präsentation des Materials aus Zug eine einfache Unterteilung nach der äusseren Form der Statuetten vorgenommen. Dies fügt sich zudem auch gut in die heute bekannten grundsätzlichen zeitlichen Abfolgen. Denn gerade die ganz flachen Madonnen entstammen der jüngsten Zeit. Sie wurden im 19. und 20. Jahrhundert als «einfache» Devotionalien in Serien beziehungsweise innerhalb von Figurengruppen auf Papier oder Karton geklebt und so gesammelt.[114] Als weiteres Merkmal kommt der auch andernorts immer wieder betonte Unterschied hinzu, ob das Gnadenbild mit Behang, also mit Prunkgewand beziehungsweise weiteren Attributen, dargestellt wurde oder ohne solchen.[115] Die Darstellung ohne entsprechende Gewandung beschränkt

sich im Zuger Material auf die Statuetten mit rundem Querschnitt, jene mit Gewand auf eher flache Tonfigürchen.

Im Rahmen der Tonstatuetten nehmen die Schabmadonnen als wahres Massenprodukt seit dem 17. Jahrhundert eine quantitativ bedeutende Stellung ein; sie sind in vielen schweizerischen Sammlungen[116] entsprechend zahlreich vertreten und tauchen auch in den neueren Grabungspublikationen in kaum mehr überschaubarer Fülle auf. Eine umfassende, systematische Auflistung von bekannten Vergleichsstücken ist deshalb, gerade auch in Ermangelung der Aufarbeitung des Einsiedler Grundlagenmaterials, im Folgenden nicht möglich. Vielmehr werden im Einzelnen nur Vergleichsstücke benannt, die zu prägnanten Detailaspekten Auskunft geben.

Schabmadonnen mit rundem Querschnitt, ohne Behang

Die Schabmadonnen mit rundem Querschnitt und ohne Behang (Kat.-Nrn. 32–42, Abb. 18) bestehen durchweg aus fein geschlämmtem, hart gebranntem Ton von beiger bis leicht orangener Farbe. Ausnahme hiervon bildet nur Kat.-Nr. 41, deren Tonfarbe fast als Weiss anzusprechen ist.[117] Bei insgesamt vier Exemplaren, den Kat.-Nrn. 33, 35, 38 und 39, finden sich zumeist punktförmige, seltener flächige Farbreste in Grün oder Rot. Die Grösse der Funde reicht in relativ gleichmässiger Verteilung von maximal 8 cm bis zu kleinen Stücken von gegen 4 cm. Gerade den drei grössten Figuren, Kat.-Nrn. 32, 33 und 34, fehlt jedoch der Kopf Marias, so dass die exakte ursprüngliche Grösse nur zu schätzen ist.

Dargestellt ist Maria, deren Spiel- und Standbein von den Falten des herabhängenden Gewandes aufgenommen werden, so dass der insgesamt geschwungen wirkende Stand der Figur entsteht; sie trägt auf ihrem linken Arm das Jesuskind. Bei fast allen Ausformungen sind die im Rücken weit herabfallenden Haare deutlich sichtbar. Soweit vorhanden, ist Marias Kopf mit einer kugeligen Krone gekrönt, deren Umfang ungefähr jener der Gesichtsfläche entspricht. Als weiteres Attribut hält Maria in ihrer rechten Hand bei Kat.-Nr. 35 einen floralen Stab, bei Kat.-Nr. 41 eine einzelne Rose. Die Blumen werden wie ein Zepter gehalten und unterstreichen so auf vielen verschiedenen Darstellungen Marias Rolle als Himmelskönigin.[118]

Der Stempel des Stiftes Einsiedeln hat sich in unterschiedlicher Form auf den Rückseiten der Statuetten erhalten. Finden sich öfter nur noch meistens zwei Meinradsraben, die in ihrer stilisierten Reduktion auch wie Sterne aussehen können, haben sich an anderen Stücken einzelne Buchstaben beziehungsweise Teile des ursprünglichen Wappenschildes mit Beischrift erhalten. Recht komplett ist das Wappen samt Abtsstab, Mitra und Schwert und mit der Beischrift «Maria» an Kat.-Nr. 40 auf uns gekommen (Abb. 19). Dass die Schabmadonnen – wie oben skizziert – zum heiltätigen Verzehr gedacht waren, zeigt schliesslich Kat.-Nr. 33 vom Kolinplatz, deren grossflächige Abplatzungen an der Unterseite sicher im Zusammenhang mit dem Abschaben von Material entstanden sind.

Ob bei den Kat.-Nrn. 41 und 42 jemals eine rückseitige Stempelung vorhanden war, kann nicht mehr entschieden werden. Somit sind diese beiden Stücke möglicherweise entweder «illegale» Nachahmungen aus dem damaligen Devotionalienhandel oder aber jüngere Produkte nach 1798. Insgesamt lässt sich jedoch diese Fundgruppe vorerst

Abb. 19 Die Wappenkartusche auf der Rückseite der Schabmadonna Kat.-Nr. 40.

(mindestens zum grössten Teil) dem 17. und 18. Jahrhundert zuweisen. Bei einigen Stücken kann diese Datierung dank den bekannten, allerdings eher groben Fundangaben bestätigt werden.[119]

Schabmadonnen mit flachem Querschnitt, mit Behang

Die Schabmadonnen mit flachem Querschnitt und mit Behang bilden eine recht homogene Statuettengruppe und

sind im Zuger Fundmaterial mit sechs Exemplaren vertreten (Kat.-Nrn. 43–48, Abb. 20). Die Stücke messen jeweils etwa 5 cm in der Höhe und sind damit zum Teil deutlich kleiner als die Schabmadonnen mit rundem Querschnitt. Das Material entspricht dem der grösseren Stücke, lediglich Kat.-Nrn. 47 und 48 fallen durch ihre Weichheit auf. Bei den Kat.-Nrn. 43 und 45 haben sich wiederum grüne und rote Farbreste erhalten.

wie bei den Kat.-Nrn. 35 und 41, als kennzeichnende Rose zu verstehen ist.[120] Allerdings sieht hier das untere Ende des Stiels einem Pfeil ähnlich, so dass man durchaus nach den Kenntnissen oder Fähigkeiten des Formenschneiders fragen könnte.[121]

Die Rückseiten der Figuren sind überwiegend glatt gestaltet. Nur bei Kat.-Nr. 43 zeichnen sich unter dem Behang die zu einem Zopf geflochtenen Haare im Umriss

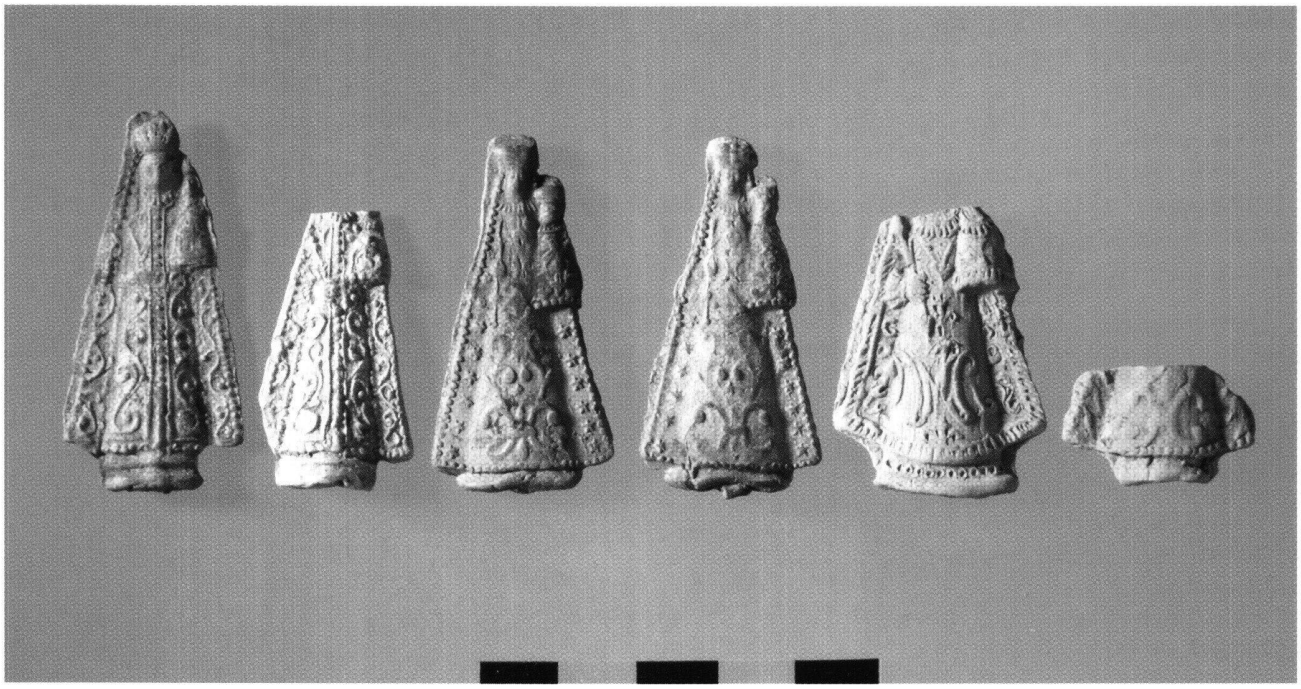

Abb. 20 Schabmadonnen mit flachem Querschnitt, Kat.-Nrn. 43 bis 48. Fundorte: Zug (43 und 45–47), Risch (44), Baar (48).

Das Jesuskind, das Maria auf ihrem linken Arm trägt, ist etwas kleiner dimensioniert als in der vorherigen Gruppe. Maria und das Jesuskind sind in ein weites mantelartiges Prunkgewand gehüllt, das auf der dem Betrachter zugewandten Vorderseite mit reicher Reliefierung dekoriert ist: Es finden sich horizontale und vertikale Borten aus Sternen, Voluten, Punkten, Strichen und verschiedensten floralen Rankenmustern. Ein horizontaler Streifen unter dem Umhang im Fussbereich der Statuetten kann seinerseits an der Vorderseite durch eine horizontale Reihe von Punkten gegliedert sein. Die Statuetten mit flachem Querschnitt weisen eine flache, deutlich abgesetzte Standplatte auf.

Nur zweimal findet sich bei der Darstellung des Christuskindes das Motiv des Kreuzes am unteren Rand des Behangs (Kat.-Nrn. 46 und 47). Bei Kat.-Nr. 47 hält Maria in ihrer rechten Hand eine langstielige Blume, die wohl,

ab, bei den Kat.-Nrn. 45 und 46 sind Marias Haare im Nacken- beziehungsweise Schulterbereich in Strähnen angedeutet. An drei Stücken haben sich Reste einer rückseitigen Stempelung in unterschiedlicher Art erhalten: Bei Kat.-Nr. 43 sind zwei ursprünglich vielleicht in einer Wappenkartusche angeordnete Vögel zu sehen; bei Kat.-Nr. 44 ist der von Schwertgriff, Mitra und Krümme des Abtsstabs überhöhte Wappenschild mit den beiden Raben erhalten (Abb. 21); darunter ist die Beischrift «SM» (für Sancta Maria) zu sehen; bei Kat.-Nr. 45 schliesslich sind vier sternförmige Abdrücke vorhanden, die stark stilisierte Meinradsraben bedeuten können.

Hinsichtlich des beschriebenen Gebrauchs der Schabmadonnen sei noch auf zwei Beobachtungen verwiesen. Kat.-Nr. 46 fällt durch eine speckig-fettige Oberfläche auf, die wohl mit dem häufigen «Begreifen» erklärt werden

kann. Dazu passt auch die starke Verschliffenheit des Stückes, die nicht zuletzt auch durch das Abschaben (und anschliessende Konsumieren) des vom gläubigen Besitzer als heilkräftig taxierten Materials verursacht worden sein dürfte. Zufälligerweise findet sich im Zuger Material auch der konkrete Hinweis auf den Wohnort eines solcher-

Abb. 21 Die Wappenkartusche auf der Rückseite der flachen Schabmadonna Kat.-Nr. 44.

massen Gläubigen: Kat.-Nr. 48 wurde im Haus Kirchmattweg 3, dem so genannten Sigristenhaus in Baar ZG, gefunden, wo im 19. Jahrhundert der Sigrist (Kirchenhelfer, Sakristan) wohnte.[122]

Jesusknaben

Seit dem Spätmittelalter finden sich bei den Tonstatuetten immer wieder Knabenfiguren (Kat.-Nrn. 49–50, Abb. 22). Diverse Attribute – beispielsweise Kreuz und Vogel (Kat.-Nrn. 7 und 8), die in der linken Hand gehaltene Weltkugel als Kennzeichen des Weltenherrschers oder die im Segensgestus dargestellte Rechte – zeigen deutlich, dass in vielen Fällen das Christuskind dargestellt ist.[123] Die Verwendungen dieser religiösen Figuren bewegten sich in einem brei-

Abb. 22 Jesusknaben, Kat.-Nrn. 49 und 50. Fundorte: Vorstadt 14, Zug (49), Oberaltstadt 3 und 4 (Rathauskeller), Zug (50).

ten Spektrum, sei es als Neujahrsgaben (vgl. oben) zum Beispiel beim so genannten Christkindwiegen in Nonnenklöstern.[124]

Die vielfältigen Bedeutungsebenen, in denen die tönernen Jesusknaben Verwendung fanden, führten nicht zuletzt auch zu ihrer übergrossen Beliebtheit und deshalb zu einer wahren Massenproduktion. So erstaunt es nicht, dass mehrere Sammlungen eine schier unüberschaubare Fülle derartiger Statuetten umfassen.[125] Auch in dem neuesten Massenfund aus Augsburg machen sie mit rund 600 Exem-

plaren etwa 40% des gesamten Fundmaterials aus.[126] «Diese grosse Zahl an Einzelobjekten und die sehr unterschiedlichen Grössen täuschen im ersten Moment eine nicht vorhandene Vielfalt vor. Bei näherem Hinsehen zeigt es sich nämlich, dass es sich um Variationen desselben Themas handelt.»[127]

Im Material aus Zug lassen sich eigentlich nur zwei Stücke als neuzeitliche «Typen» von Jesusknaben anspre-

Diese Knaben sind mit gut 5 cm nur etwa halb so gross wie Kat.-Nr. 49. Auch sind die kleineren Statuetten wesentlich gestreckter, schlanker und in Einzelheiten, wie beispielsweise den Gesässbacken, plastisch betonter gebildet. Erneut findet sich als Attribut die Weltkugel in der linken Hand, eine Stütze an den Rückseiten der Statuetten ist jedoch nicht vorhanden. Bei diesem kleinen Typ sind mehrfach Köpfe überliefert, die fein ausgebildete Strähnen der

Abb. 23 Spezielle Formen, Kat.-Nrn. 51 bis 55. Fundorte: Zug (51–52 und 54), Baar (53), Hünenberg (?) (55).

chen. Mit Kat.-Nr. 49 findet sich ein eher korpulent gestalteter Knabe mit Weltkugel in seiner Linken,[128] dessen Körper an einer rückseitigen Stütze angelehnt ist. Rechnet man die Höhe des fehlenden Kopfes hinzu, dürfte diese Statuette ursprünglich insgesamt gut 10 cm hoch gewesen sein. Ein ähnlich gestaltetes und dimensioniertes Stück, allerdings mit einem Vogel im rechten Arm, ist zum Beispiel aus Schaffhausen bekannt und wird dort in das mittlere 16. Jahrhundert datiert.[129]

Mit Kat.-Nr. 50a sowie den Bruchstücken Kat.-Nrn. 50b–g haben sich aufgrund der vorhandenen Standplatten die Reste von mindestens zwölf Jesusknaben erhalten. Die dementsprechend formgleichen Stücke wurden alle in der im Rathauskeller in Zug aufgedeckten Töpferei aus demselben Ton hergestellt und mit einer weisslichen Engobe versehen.[130] Auch diese Jesusknaben lassen sich produktionstechnisch nahtlos in die Reihe der weiteren für diesen Betrieb nachgewiesenen Produkte einfügen.[131]

in Form eines Pagenschnitts gelegten Kopfhaare aufweisen.[132]

Spezielle Formen

Als spezielle Formen werden Tonplastiken erfasst, die nur teilweise anthropomorphe Darstellungen zeigen und fast durchweg in die Bereiche Spiel beziehungsweise Musikinstrumente einzuordnen sind (Kat.-Nrn. 51–55, Abb. 23). Den Anfang macht mit Kat.-Nr. 51 das Bruchstück des vorderen Bereiches eines Tierkörpers. Der erhaltene Beinansatz links und das komplett vorhandene rechte Vorderbein legen nahe, dass es sich um die Reste eines Vierbeiners von nur geringer Höhe handelt. An der Oberseite haben sich knapp hinter dem Halsansatz zwei Löcher erhalten, in denen einmal Zaumzeug oder andere Attribute – zum Beispiel eine Lanze – befestigt waren. Somit dürfte hier eine

Pferdeplastik vorliegen, wie sie seit dem ausgehenden 12. und dem 13. Jahrhundert in entsprechenden Fundkomplexen anzutreffen ist.[133]

Der verwendete Rohstoff und der ungleichmässige Brand, aber auch die Proportionierung dieses mutmasslichen Pferdes auf eher zu niedrigen Beinen verweist die Entstehungszeit ins späte Mittelalter. Dazu passt auch, dass dieses Pferdebruchstück in der Oberaltstadt 11 in Zug in derselben Fundschicht zu Tage kam, die weitere Keramik des ausgehenden Mittelalters enthielt. Ein jüngst vorgestellter Fund aus Bayern zeigt exemplarisch, wie ein Spielzeugpferd als Teil eines Reiterspieles um 1200 ausgesehen haben kann, in jenem Falle ebenfalls handgemacht, allerdings mit Glasur.[134] Besonders festzuhalten bleibt somit, dass Kat.-Nr. 51 als zeitlich sicher einzugrenzende Kleinplastik des späteren Mittelalters zu den ältesten Zuger Tonstatuetten gehört.

Kat.-Nr. 52 entstammt dem Fundmaterial aus der Burg Zug und wurde bereits eingehend vorgestellt.[135] Die recht kompliziert gestaltete Kleinplastik ist mindestens teilweise aus einzelnen Komponenten zusammengesetzt, wie der Pferdeschwanz zeigt,[136] und war ursprünglich mit einem weisslichen Überzug – wohl Engobe – versehen. Aufgrund eines ähnlichen Vergleichsstückes aus dem bayerischen Gerolzhofen im Landkreis Schweinfurt lässt sich dieses Pferd mit Reiter dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts zuweisen. Als weitere Vergleichsstücke aus dem genannten Jahrhundert sind hier noch Funde aus Biberach, von der Burg Bonstetten und von der Mörsburg zu nennen.[137]

Der hohl gearbeitete Schweif weist an seinem Ende ein als Mundstück gestaltetes Einblasloch und an der Oberseite eine zweite als Labium mit Anblaskante gestaltete Öffnung auf, die zur Tonerzeugung dient; auch der Pferdekörper ist teilweise hohl und besitzt an seiner Unterseite ein Griffloch. Gebraucht wurde das als Flötpfeife zu benennende Stück als Musikinstrument bei Unterhaltung und Spiel.[138]

Auch Kat.-Nr. 53 gehört ihrer Gestaltung und Funktion nach in den Bereich der Musik. Die Figur zeigt einen sitzenden Trommler, und die Luftkanäle belegen, dass auch dieses Stück als Flötpfeife diente. Tonstatuetten in Form von Musikanten mit Trommel, Fiedel, Dudelsack oder Laute sind ab dem Spätmittelalter immer wieder belegt, wie auch Beispiele des 15. Jahrhunderts aus dem neuen Massenfund in Augsburg[139] oder im Fundmaterial von Regensburg zeigen.[140]

Der rötliche, fast ziegelartige Ton lässt den Trommler aus Zug jedoch im Vergleich zum sonstigen hier vorzustellenden Fundmaterial als Einzelstück erkennen (Abb. 24). Inwieweit diese Beobachtung hinsichtlich der Datierung des Stückes oder auch seiner Provenienz exakt zu verwerten ist, muss in Ermangelung genauer Vergleichsstücke vorerst offen bleiben. Allerdings kennen wir vom Kolinplatz 5/7 in der Stadt Zug Wandbilder mit Musikanten aus dem 17. Jahrhundert, die ähnliche Kleidungsstücke tragen.[141] Als Parallelen zu nennen sind hier vor allem der deutlich abgesetzte Kragen mit einem Knopf sowie das bis zur Hüfte reichende, relativ glatt geführte Oberteil.[142]

Bei Kat.-Nr. 54 fällt demgegenüber eine eindeutige Interpretation schwer. Hier hat sich das Bruchstück eines Vogelkörpers, ursprünglich wohl ein Hahn oder etwas Ähnliches, erhalten. In dem oben besprochenen Kontext möchte man dagegen zunächst eine Rassel in Vogelform vermuten. Allerdings scheinen derartige Schlaginstrumente aus Ton durchweg als sehr einfache, gefüllte Körper mit Haltegriff gestaltet gewesen zu sein und sich eher auf die Zeit bis zum Frühmittelalter zu beschränken.[143] Dass das Stück weitgehend massiv gefertigt wurde, erschwert eine Bestimmung zusätzlich. Platz für einen rasselnden Inhalt bot neben der linken Flügelspitze nur ein eventuell vorhanden gewesener Hohlraum im Bereich des fehlenden Halses und Kopfes.

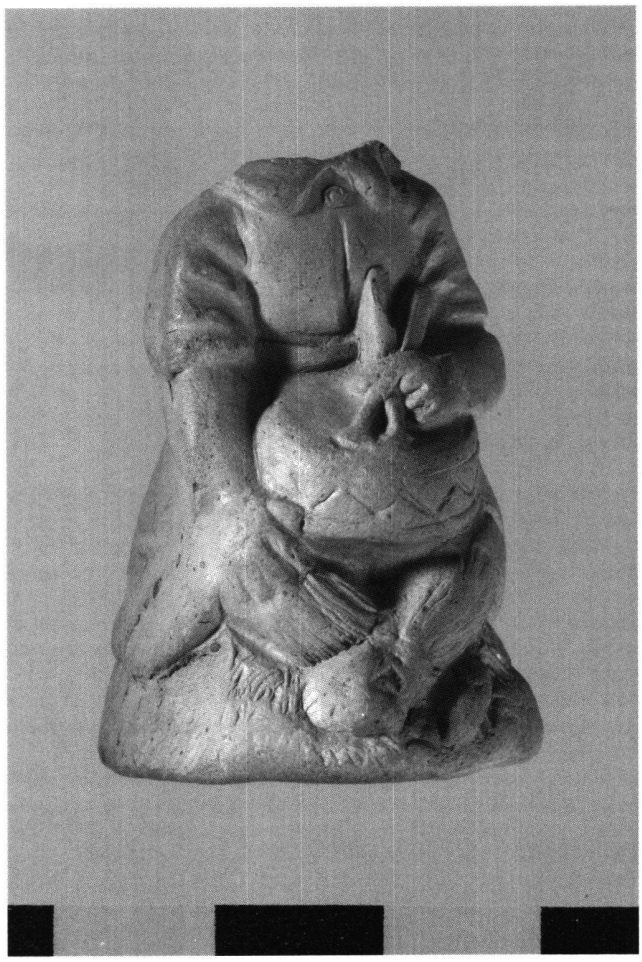

Abb. 24 Der auffällige Ton des Trommlers Kat.-Nr. 53.

Aus demselben Grund kann dieser Tongegenstand auch nicht als vogelgestaltiges Keramikgefäss im weitesten Sinne – zum Beispiel als Spardose – gedient haben.[144] Somit

muss hier eine allgemeine Interpretation als Spielzeug genügen. Als Vergleich sei auf einen Fund aus der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit von der Wasserburg Mülenen SZ verwiesen.[145] Ton und Technik der Herstellung mit Hilfe eines zweiteiligen Models, wie die breitgestrichene Naht belegt, weisen das Stück im Zuger Fundmaterial vermutlich in die frühere Neuzeit.

Bei Kat.-Nr. 55 haben sich lediglich nebeneinander stehende, parallel ausgerichtete Füsse auf einer leicht trapezoiden Standplatte erhalten. Da verlässliche genauere Angaben zu Fundort oder gar Stratigrafie fehlen, muss eine weitergehende Interpretation unterbleiben.[146]

Jesus am Kreuz und Kreuzigungsgruppen

Christusfigur aus Irdenware

Mehrfach finden sich im Fundmaterial Torsi von Kreuzigungsdarstellungen. Kat.-Nr. 56 (Abb. 25) wurde bei einer Ausgrabung im Erdgeschoss des Hauses Oberaltstadt 11 in Zug geborgen.[147] Das Fundstück fällt sowohl durch seine Grösse als auch durch das Material auf. Mit einer erhaltenen Höhe von knapp 12 cm bis zum Ansatz der fehlenden Beine ist dieser Torso deutlich grösser gestaltet als die übrigen. Sodann besteht er aus hellbraun gebranntem Ton, auf dessen Oberfläche mehrere Farbreste in Schwarz und Rot als Relikte der einmal vorhandenen Fassung erhalten geblieben sind.

Die Gestaltung der Christusfigur ist sehr ausdrucksstark, indem beispielsweise deutlich hervortretende Rippen den geschundenen und ausgemergelten, mit einem Lendentuch bedeckten Körper kennzeichnen. Künstlerisch überhöht erscheint demgegenüber dessen übertriebene Längung.[148] Der Kopf mit seinen geschlossenen Augen ist schlaff zur Seite gefallen und betont so zusätzlich den Endpunkt langdauernder körperlicher Qualen; die Gestaltung des Gesichtes ist in ausgesprochen realistischer Manier gehalten. Löcher an Stirne und Rückseite des Christushauptes lassen vermuten, dass zusätzlich zu dem aus Ton geformten Wulst ursprünglich eine wohl aus Metall gefertigte Dornenkrone am Kopf festgemacht war.[149]

Die Herstellung des Christuskörpers aus einfachem, lediglich farblich gefasstem Ton erscheint auf den ersten Blick für unsere Gegend eher selten.[150] Bei anderen Kruzifixen kommen als Materialien eher Holz, Metall oder Porzellan zur Anwendung, wie die jüngeren Exemplare im Zuger Statuettenbestand zeigen, die anschliessend noch zu besprechen sein werden. Deshalb wertet die Kunsthistorikerin Mathilde Tobler das Stück als zeitlose Form, deren Entstehung sie im «17./18. Jahrhundert im Süden» vermutet, womit eine Werkstatt südlich der Alpen gemeint ist. Allerdings scheint mir hier eher eine Forschungs- beziehungsweise Erhaltungslücke vorzuliegen. Zieht man nämlich auch ältere Funde in Betracht, bieten sich näherliegende Vergleichsstücke an und ist auch der Blick nach Süden nicht zwingend: Zum einen verwahrt das Germanische Nationalmuseum Nürnberg Fragmente zweier Kruzifixe aus Ton, die von den Bearbeitern ins 15. Jahrhundert datiert werden.[151] Im Weiteren fanden sich in Konstanz vor einigen Jahren Fragmente und Herstellungsreste von Tonstatuetten, Kruzifixen und Ähnlichem aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts.[152] Zu diesem Fundkomplex gehört auch die Hohlform einer Kreuzigungsszene, deren Abguss eine der hier vorgestellten Kat.-Nr. 56 sehr ähnliche Körpergestaltung aufweist.[153]

Abb. 25 Christusfigur Kat.-Nr. 56, nach der Reinigung. Fundort: Oberaltstadt 11, Zug.

Weist die Darstellung des Leibes Christi meines Erachtens noch deutlich in das ausgehende Mittelalter,[154] so deutet der realistisch gehaltene Gesichtsausdruck wie auch die ursprünglich gegebene Materialmischung aus einfachem Ton für den Körper und Metall für Details – wie die Dornenkrone – schon eher in die anbrechende Neuzeit. Auch die vorläufigen Angaben zur Stratigrafie innerhalb der Grabung im Haus Oberaltstadt 11 in Zug widersprechen

dem nicht.[155] Somit dürfte es sich um ein Artefakt vom Ende des Mittelalters oder kurz danach handeln, das im süddeutsch-nordschweizerischen Raum hergestellt wurde.[156]

Christusfiguren sowie Engel, zumeist aus Biskuitporzellan
Die Kat.-Nrn. 57–61a haben zwei Gemeinsamkeiten: Sie sind alle aus Biskuit- beziehungsweise Hartporzellan gefertigt und entstammen mutmasslich dem Hinterhaus der Petrus-Claver-Sodalität an der St.-Oswalds-Gasse 15b in Zug, von wo sie offenbar Mitte 1981 den Weg in die Bestände der Kantonsarchäologie Zug gefunden haben (Abb. 26). Die nach dem «Patron der sogenannten Negermission», dem spanischen Jesuit und Missionar Petrus Claver (1580–1654), benannten Missionsschwestern betreiben im dortigen Haupthaus heute ein Afrikamuseum.[157] Genauere Angaben zu den Fund- oder ehemaligen Aufbewahrungsumständen der Figuren lassen sich nicht mehr eruieren. Die Dokumentation in der Kantonsarchäologie Zug enthält nur die Liste der hier katalogisierten Porzellanfunde ohne weitere Angaben zu deren Einlieferung.

Mit den Kat.-Nrn. 57–59 liegen die Bruchstücke von drei Christustorsi mit Lendentuch und Dornenkrone von Kruzifixen vor, die in stilistisch verschiedenen Manieren und unterschiedlichen Abmessungen gearbeitet sind. Das von den Füssen bis zum Kopf erhaltene Exemplar Kat.-Nr. 57 zeichnet sich durch eine sorgfältige Bearbeitung der Oberfläche und detaillierte Ausführung der Drapierung des Lendentuches aus. Am rechten Fuss findet sich das Loch des Nagels, mit dem Jesus am Kreuz angeschlagen worden war. Am Rücken und in Gesässhöhe befinden sich zwei grosse Löcher zur Befestigung der Figur am senkrechten Stamm des Kreuzes.

Abb. 26: Funde aus Porzellan, Kat.-Nrn. 57 bis 62. Fundort: St.-Oswalds-Gasse 15b, Zug (57-61), Burg Zug (62).

Die Christusfigur Kat.-Nr. 58 ist vor allem im Bereich von Kopf und Gesicht relativ verwaschen gearbeitet (oder erhalten?). Im Vergleich zum vorherigen Stück ist zudem die Stellung der Beine wesentlich stärker tordiert dargestellt. Rückseitig auf Hüfthöhe findet sich die Nummer «1622», die vor dem Brand dort platziert wurde und somit die Nummer der verwendeten Form wiedergibt, aus der die Rückseite gewonnen wurde.

Der dritte Jesuskörper Kat.-Nr. 59 fällt durch zwei Charakteristika auf. Einerseits ist hier die Dornenkrone auffällig zipfelig und an ihren Enden spitz ausgeformt, so dass insgesamt ein im Wortsinn kronenartiger Eindruck ent-

steht. Des Weiteren neigt sich bei diesem Stück der Kopf nicht nach unten, sondern ist vielmehr seitlich nach hinten aufgerichtet.

Kat.-Nr. 60 stellt einen auf einem Sockel knienden Engel dar, der die Hände zum Gebet gefaltet hat. Auch bei diesem Stück ist die Formnummer mit der Zahl «1696» auf der Rückseite des Sockels zu erkennen. Der hohl gearbeitete Engel weist aufgrund der dünn ausgearbeiteten Wandstärken ein auffallend geringes Gewicht auf.

Der zweite Engel (Kat.-Nr. 61), ein Torso ohne Kopf und mit fast gänzlich fehlenden Beinen und Armen, dürfte ursprünglich stehend dargestellt gewesen sein und die Arme wohl zum Gruss erhoben gehabt haben. Auch hier findet sich an der Rückseite eine Formnummer, die entweder als «8601» oder «1098» zu lesen ist.

Alle diese Stücke stammen von Kruzifixen oder Kreuzigungsgruppen.[158] Überlegungen zu ihrer Datierung müssen, nicht zuletzt in Ermangelung von sonstigen Angaben, am Material anknüpfen. Die Kat.-Nrn. 57 und 61 sind aus so genanntem Biskuitporzellan gefertigt;[159] bei den Kat.-Nrn. 58 und 59 sind neben den Resten einer Goldauflage an der Vorderseite mehrfach auch Glasurreste an den Oberflächen zu beobachten. Damit liegen technisch gesehen Mischformen vor, die teils in Biskuitporzellan, teils als Hartporzellan ausgeführt wurden. Letzteres findet sich in Europa seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts nach der Erfindung durch Johann Friedrich Böttger. Nicht eindeutig den zwei Kategorien zuzuweisen ist Kat.-Nr. 60. Insgesamt erweisen sich die Kat.-Nrn. 57–61b aufgrund der angesprochenen Unterschiede zwar als durchaus heterogen, was durch unterschiedliche Produktionszeiten und vielleicht auch Hersteller bedingt sein dürfte. Allerdings sind diese Differenzen in einem zeitlich schmalen Bereich zu sehen, da aufgrund der Materialqualitäten nur ein Zeitraum im späteren 18., vielleicht sogar erst im früheren 19. Jahrhundert in Frage kommt. Somit könnten mit den Kat.-Nrn. 57 und 61a die jüngsten Exemplare innerhalb dieser Gruppe vorliegen, falls nicht auch bei diesen einmal Glasur vorhanden war, die heute jedoch nicht mehr erkennbar ist. Dies alles spricht dafür, im gesamten Komplex die Einlieferung eines über einen gewissen Zeitraum hinweg gesammelten Bestandes zu sehen.[160]

Der Vollständigkeit halber ist mit Kat.-Nr. 61b (im Katalogteil ohne Tafelabbildung) ein als Halterung zu verstehendes Bruchstück vermerkt, das einem heutigen Eierbecherunterteil ähnlich geformt ist. Mit einer ursprünglichen Höhe von sicher mehr als 6 cm fällt die grosse Dimensionierung auf und legt eine Interpretation als Unterteil eines grossen Kerzenständers nahe. Somit könnte auch dieses Stück Teil einer Kreuzigungsgruppe, eines Hausaltares oder Ähnlichem gewesen sein. Da das Bruchstück aus Hartporzellan gearbeitet ist, ist es vielleicht sogar das älteste in dem Fundkomplex aus dem Petrus-Claver-Hinterhaus.

Die grosse Zahl der Kruzifixe aus dem genannten Haus erstaunt nicht, wenn man bedenkt, dass der heilige Petrus Claver in der Regel als missionierender Jesuit mit erhobenem Kruzifix dargestellt wurde, dem zwei Schwarze zu Füssen lagen.[161] Neben der generellen Bedeutung des Kreuzes dürften die hier domizilierten Schwestern ohnehin eine besondere Affinität zu diesem Symbol des Glaubens gehabt haben. Auch der nur kurz erwähnte Kerzenständer fügt sich wie die anderen Beifiguren in Form von Engeln nahtlos in diesen Bestand ein: Ist doch überliefert, dass im Petrus-Claver-Hinterhaus seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Seifensiederei eingerichtet war, die auch Anschlittkerzen (= Talgkerzen) herstellte.[162]

Der Engel Kat.-Nr. 62 stammt aus der Burg Zug und ist in der diesem Bau gewidmeten Monografie bereits ausführlich vorgestellt und ausgewertet worden.[163] Das Stück aus Biskuitporzellan ist von künstlerisch eher bescheidenem Rang und gibt sich nicht zuletzt wegen der für den heutigen Betrachter beinahe kitschigen Bemalung als Stück frühestens vom Ende des 19. Jahrhunderts zu erkennen. Somit darf dieser Engel mit Recht als jüngstes Objekt die Reihe der aus Zug vorliegenden Tonstatuetten abschliessen.

Zu einigen Aspekten im Überblick

Mit dem Engel Kat.-Nr. 62 wird der zeitliche Endpunkt bei den hier präsentierten Statuetten aus dem Kanton Zug gesetzt, dem als älteste mit Kat.-Nrn. 1 und 2 solche gegenüberstehen, die vielleicht noch dem 13. Jahrhundert entstammen. Das Gros des betrachteten Materiales muss dabei ausschliesslich stilistisch, also anhand von Vergleichsstücken datiert werden, da eine stratigrafische Auswertung im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich ist. Zudem muss hierbei natürlich bedacht werden, dass lediglich Aussagen zur Herstellungszeit, nicht aber zur Dauer der Benutzung des jeweiligen Artefaktes gemacht werden können. Eine Ausnahme bei den Datierungsgrundlagen bilden lediglich die Funde aus dem Töpferofen, der im Rathauskeller in der Stadt Zug untersucht werden konnte (vgl. oben). Allerdings decken sowohl die dortige Datierung (zweites Viertel 16. Jahrhundert) als auch das Typenspektrum jeweils nur einen kleinen Ausschnitt innerhalb des gesamten Materiales für Zug ab.

Im Überblick zeigen die Statuetten neben einer grossen zeitlichen Streuung auch verschiedene Arten der Herstellung. So sind die älteren Stücke handgeformt oder aus einteiligen Formen hergestellt worden, wie Kat.-Nrn. 7 und 8: Die rudimentäre Bearbeitung der Rückseiten durch einfache Glättung sowie die noch vorhandenen Werkzeugspuren sprechen dabei eine eindeutige Sprache. Erst ab dem Ende des Mittelalters lassen sich Statuetten aus zweiteiligen Formen feststellen. So wurde es unter anderem auch einfacher, eine aufwändigere Gestaltung der Statuettenrückseiten zu erzielen, sodass die Rundumansicht der Artefakte gefälliger wurde.

Selten haben sich an den Statuetten Farbreste erhalten, die Hinweise auf das ursprüngliche Aussehen liefern (Abb. 16 und 18). Oftmals finden sich an den Stücken jedoch noch Reste eines weisslichen Überzuges, der weiteren Farbaufträgen als Grundlage gedient haben wird (zum Beispiel

Kat.-Nr. 14). Zwar ist dies ein in der Forschung durchaus umstrittener Aspekt, jedoch könnte er darauf hinweisen, dass die Tonstatuetten ursprünglich einmal ähnlich «bunt» waren, wie es im Grossen auch für viele Monumente in der griechisch-römischen Antike inzwischen nachgewiesen ist. Ähnlich gering sind die Aussagemöglichkeiten zu den Produktionsorten, an denen die hier vorgelegten Tonstatuetten hergestellt wurden; erneut als Ausnahme sind die Funde aus dem Rathauskeller in der Stadt Zug zu sehen. Ansonsten könnte lediglich der Mangel an nachweisbaren Vergleichsfunden an eine lokale Produktion denken lassen. Jedoch wäre dies spekulativ und müsste durch naturwissenschaftliche Untersuchungen (Dünnschliffproben, chemische Analysen) bewiesen werden.

Neben diesen eher technischen Beobachtungen soll noch ein Blick auf die Funktion der hier vorgelegten Artefakte geworfen werden, wenn auch nur selten eine trennscharfe Benennung möglich ist, wie dies einige Beipiele erläutern werden. Das Pferd als Fortbewegungsmittel par excellence – hier beispielsweise Kat.-Nr. 51 – ermöglicht natürlich die spielerische Beschäftigung mit einem zunächst beinahe banalen Aspekt des Alltagslebens, sieht man von gesellschaftlichen Aspekten eines derartigen Besitzes ab. Hat das Stück aber gleichzeitig kurze Bohrungen beziehungsweise Hohlräume, in die hölzerne Lanzen eingesteckt werden konnten, wurde so das Nachstellen von Ritterkämpfen möglich. Solch ein Spielzeug bekam also als zweite Bedeutungsebene die des Eintauchens in die für Angehörige anderer Stände sonst fremde Welt des Adels.[164] Multifunktionalität ist auch bei anderen Stücken (zum Beispiel Kat.-Nr. 52) festzustellen, wo eine Pferdestatuette gleichzeitig ebenfalls die Funktion einer Flötpfeife erfüllen konnte.[165] Den Aspekt des Rollenspieles erfüllen auch Statuetten wie die Kruselerpüppchen, die die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Umwelt im Spiel ermöglichten.

Daneben berühren die Flötpfeifen Kat.-Nrn. 52 und 53 einen zutiefst profanen Themenbereich aus dem Alltag der Menschen, nämlich das «einfache» Spiel zur Unterhaltung und Entspannung.[166] Die gerade in den letzten Jahren auch in der archäologischen Forschung verstärkte Hinwendung zu alltäglichen Lebensbereichen hat in diesem Zusammenhang zum Beispiel auch zu einer forcierten und besonders auch auf Laien ausgerichteten so genannten «Musikarchäologie» geführt, die verschiedenste Aspekte im musikalischen Handeln der Menschen in der Vergangenheit untersucht.[167]

Findet sich einerseits der Aspekt des Spieles häufig, so sind andere Statuetten aufgrund der gewählten Darstellung – Heilige, charakteristische Attribute wie ein Kreuz, Zugehörigkeit zu Kreuzigungsgruppe und so weiter – klar in einen christlich-kirchlichen Kontext einzuordnen.[168] Besonders augenfällig wird dies an ganz speziellen Statuetten, wie den in grösserer Menge vorliegenden Schabmadonnen der Neuzeit Kat.-Nrn. 32ff.: Sie verweisen nicht nur auf eine grundsätzlich kirchlich orientierte Spiritualität als wesentliche Komponente der Daseinbestimmung, sondern legen auch ganz handfest Zeugnis ab für Glaubensausübung – etwa nach einer Wallfahrt. Als weitere enge Zweckbindung bereits im späten Mittelalter soll hier auch an die Verwendung gewisser Christusknaben zum Beispiel als Neujahrsgeschenke erinnert werden, wie sie mit Kat.-Nrn. 7, 7a und 8 fassbar wird.

Gesamthaft müssen auch den Statuetten zwei Funktionsbereiche zugewiesen werden, die die Stücke zwischen teilweise multifunktionalem Spielzeug ähnlich modernen (Barbie-) Puppen einerseits und Devotionalien andererseits stellen, wobei die Übergänge fliessend sind. Dabei darf als Grund, der für den heutigen Betrachter eine eindeutige Zuweisung nicht möglich macht, nicht vergessen werden, dass gerade im Spätmittelalter und der früheren Neuzeit die Verzahnung der beiden Lebensbereiche Kindheit und Glauben wesentlich enger als heute war, wo beispielsweise technische Erklärungen die früher üblichen mystischen ersetzen. Anders ausgedrückt, spiegelt sich hierin der zeitbedingte Aspekt, dass sowohl christliches Gedankengut als auch solches, das gesellschaftlich (ständemässig) geprägt war, stark ins vermeintlich «profane» Spiel eingriff.[169]

Darüber hinaus bergen aber gerade diese Überlappungen der beiden Bereiche Kindheit und Glaube in früheren Zeiten eine Erklärung für die ungebrochene Anziehungskraft derartiger Artefakte auf den heutigen Menschen. Vertreten sie doch einerseits nicht nur Seiten der menschlichen Existenz unserer Vorfahren, die unmittelbarer berühren und tiefer gehende Schichten der menschlichen Psyche ansprechen als das Gros der anderen Ausgrabungsfunde, das sich mit beispielsweise einfacher Keramik weitaus profaner darstellt. Andererseits erinnert es den modernen, eher technisch und sachlich-nüchtern orientierten Zeitgenossen daran, «[...] dass wir den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Menschen – insbesondere den Erwachsenen – sehr viel mehr ‹Verspieltheit› und ‹Spielfreude› zugestehen sollten, als wir dies nach unseren heutigen Wertvorstellungen vom ‹Ernst des Lebens› tun möchten – und vielleicht auch uns?»[170]

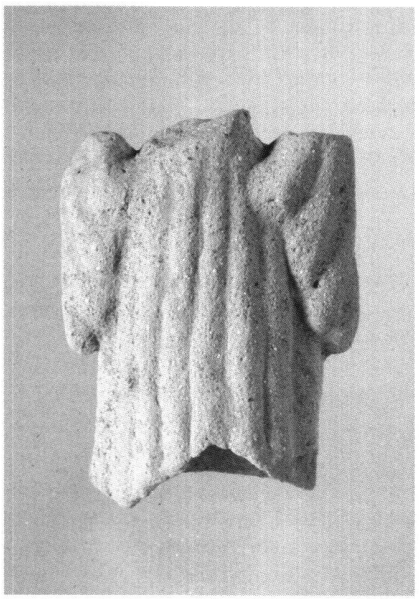

Abb. 27 Engelstatuette. Fundort: Zug, Neugasse, verloren vermutlich vor 1478.

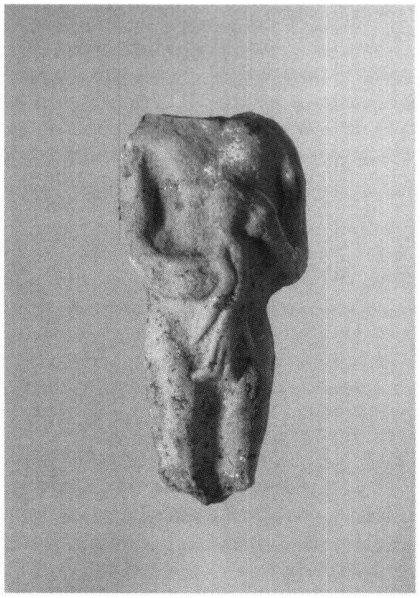

Abb. 28 Knabenstatuette mit Vogel. Fundort: Zug, Ägeristrasse 26, verloren oder deponiert nach 1532.

Abb. 29 Frauenstatuette. Fundort: Zug, Ägeristrasse 26, verloren oder deponiert nach 1532.

Drei Zuger Neufunde aus den Jahren 2004 und 2005

von Adriano Boschetti-Maradi

Der Beitrag von Rüdiger Rothkegel umfasst sämtliche Zuger Funde von Tonstatuetten bis Mitte 2003. In den Jahren 2004 und 2005 sind weitere Funde dazu gekommen, von denen drei hier kurz vorgestellt werden können. Die Ausgrabungen sind allerdings noch nicht umfassend ausgewertet.

Im Rahmen der Sanierung der Neugasse im Juli 2004 fand sich der Torso einer Tonstatuette in einer ehemaligen Humusschicht nördlich ausserhalb des ehemaligen Stadtgrabens beim Neutor, das heisst im Bereich des heutigen Postplatzes in der Stadt Zug (Abb. 27).[171] Aufgrund seiner stratigrafischen Lage muss der Fund älter als die Grabengegenmauer sein. Die Grabengegenmauer wurde wahrscheinlich zusammen mit dem Neutor ab 1478 erbaut.[172] Bei der Statuette handelt sich um den Rumpf vermutlich eines Engels mit senkrechten Gewandfalten und zwei seitlich ansetzenden Flügeln. Hergestellt wurde das Stück in einer zweiteiligen Form, in die von unten ein Dorn gedrückt wurde, dessen Negativ im Innern der Figur erhalten ist. Der Scherben ist grobsandig und ziegelrot.

Bei der Untersuchung des 2005 abgebrochenen Wohnhauses und ehemaligen Restaurants Kreuz an der Ägeristrasse 26 in der Stadt Zug fanden sich weitere Tonstatuetten.[173] Zwei Statuetten lagen im Zwischenboden unter der Stube im ersten Obergeschoss. Der Blockbau wurde laut dendrochronologischer Daten 1533 erbaut; die Funde gelangten frühestens damals durch Ritzen zwischen Boden und Wand an ihren Fundort. Möglicherweise wurden sie auch anlässlich der Errichtung des Hauses von den Zimmerleuten als eine Art Votivgabe deponiert. Im Einzelnen handelt es sich um den Torso einer massiven Knabenfigur mit Vogel, der dem Fund von der Burg Zug (Kat.-Nr. 7) genau entspricht (Abb. 28).[174] Der Zuger Neufund ermöglicht zusammen mit dem Stück von der 1402 verlassenen Burgruine Clanx eine Datierung des Statuettentyps vom 14. bis ins 16. Jahrhundert. Die zweite Statuette aus dem Haus Ägeristrasse 26 ist ebenfalls ein Torso (Abb. 29).[175] Es handelt sich um den Rumpf einer Frauenfigur mit über dem Unterleib verschränkten Armen. Der weite Mantel fällt mit einem lockeren Faltenwurf über die leicht angedeuteten Beine. Dies lässt sich beispielsweise mit Darstellungen auf Ofenkacheln des mittleren und späten 15. Jahrhunderts sowie mit Skulpturen aus dem stilistischen Umfeld der so genannten oberrheinischen Spätgotik vergleichen.[176] Beide Tonstatuetten von Ägeristrasse 26 in Zug wurden in einer einteiligen Form hergestellt. Ihre Rückseiten sind nur grob flach gestrichen.