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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 26 (1975)

Heft: 4

Artikel: Zur Hostienmonstranz von 1518 in Glarus

Autor: Davatz, Jürg / Jakober, Fridolin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393197

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: 20.07.2025

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

ZUR HOSTIENMONSTRANZ VON 1518 IN GLARUS

von Jürg Davatz und Fridolin Jakober

Alle kirchlichen Geräte, die mit den Altarsakramenten in Berührung kommen, müssen seit dem Mittelalter aus Gold und Silber gebildet werden: Kelche, Hostienteller, Ciborien und Monstranzen. Aber auch Reliquienbehälter, Kreuze, Kerzenstöcke usw. fertigte man oft aus den beiden edelsten Metallen. Im Mittelalter besassen jedoch nur reiche Gemeinschaften oder geistliche und weltliche Würdenträger die Mittel, derart wertvolle und teure Gerätschaften zu kaufen oder zu stiften. Es ist daher nicht erstaunlich, dass beinah nur Bischofs-, Kloster-, Wallfahrts- und Stadtkirchen im Besitze mittelalterlicher Goldschmiedearbeiten sind. Stifter kostbarer Gerätschaften fanden unsere Landkirchen bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts nur ausnahmsweise. Wo sich mittelalterliche Goldschmiedearbeiten auf dem Land erhalten haben, stammen sie meistens aus der Burgunderbeute oder späteren Kriegsbeuten. Erst die Burgunderkriege und die hernach aufkommenden Fremdendienste brachten grösseren Reichtum in die inneren Orte der Eidgenossenschaft. Als dann um 1500 in ländlichen Hauptorten und Kleinstädten ebenfalls Mittel vorhanden waren, um Turmmonstranzen, Reliquiare usw. anzuschaffen, da spaltete sich die politisch uneinheitliche Eidgenossenschaft bald auch kirchlich. Die Blütezeit heimischer kirchlicher Goldschmiedekunst wurde vorübergehend unterbrochen, denn die Reformation schaffte den Reliquienkult und die Messe ab, für die man so viele Geräte benötigt hatte. Die neue Lehre setzte sich zwar in den alten Länderorten nicht durch, ausser im Glarnerland. Aber die Reformation brachte eine lange Zeit der Unsicherheit in das religiöse Leben, die nicht nur Zurückhaltung bei Stiftern kirchlicher Geräte bewirkte, sondern auch stilistisch eine deutliche Wartezeit.

Die Goldschmiede waren im allgemeinen mit ihren Arbeiten bezüglich Stil unter den fortschrittlichsten Künstlern. Als um 1500 die Renaissance von Italien her im Norden eindrang, übernahmen sie für profane Arbeiten bald den neuen Stil. Bei kirchlichen Geräten aller Art dagegen herrschten bis weit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts spätgotische Formen und Verzierungen vor. Renaissance-Elemente mischten sich zwar nach 1600 immer häufiger mit spätgotischen Formen, aber sie wurden nach kurzer Zeit vom Barock verdrängt, den die Goldschmiede auch für kirchliche Geräte wieder führend und allgemein aufnahmen. Deshalb finden sich in Kirchenschätzen der Schweiz so selten Goldschmiedearbeiten in reinem Renaissancestil.

Diese Feststellungen treffen auch für die kirchlichen Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts im Glarnerland zu. Das kleine Land besass zur Zeit der Reformation acht Pfarreien, jedoch keine Stadt und kein Kloster. Vier Pfarreien wurden ganz reformiert, vier teilweise. Das Glarnerland ist dementsprechend arm an kirchlichen Geräten aus dem 16. Jahrhundert: in Netstal, Glarus und Linthal sind drei schlichte Alltagskelche aus dem Übergang 16./17. Jahrhundert, wie sie häufig vorkommen. Ein reicherer

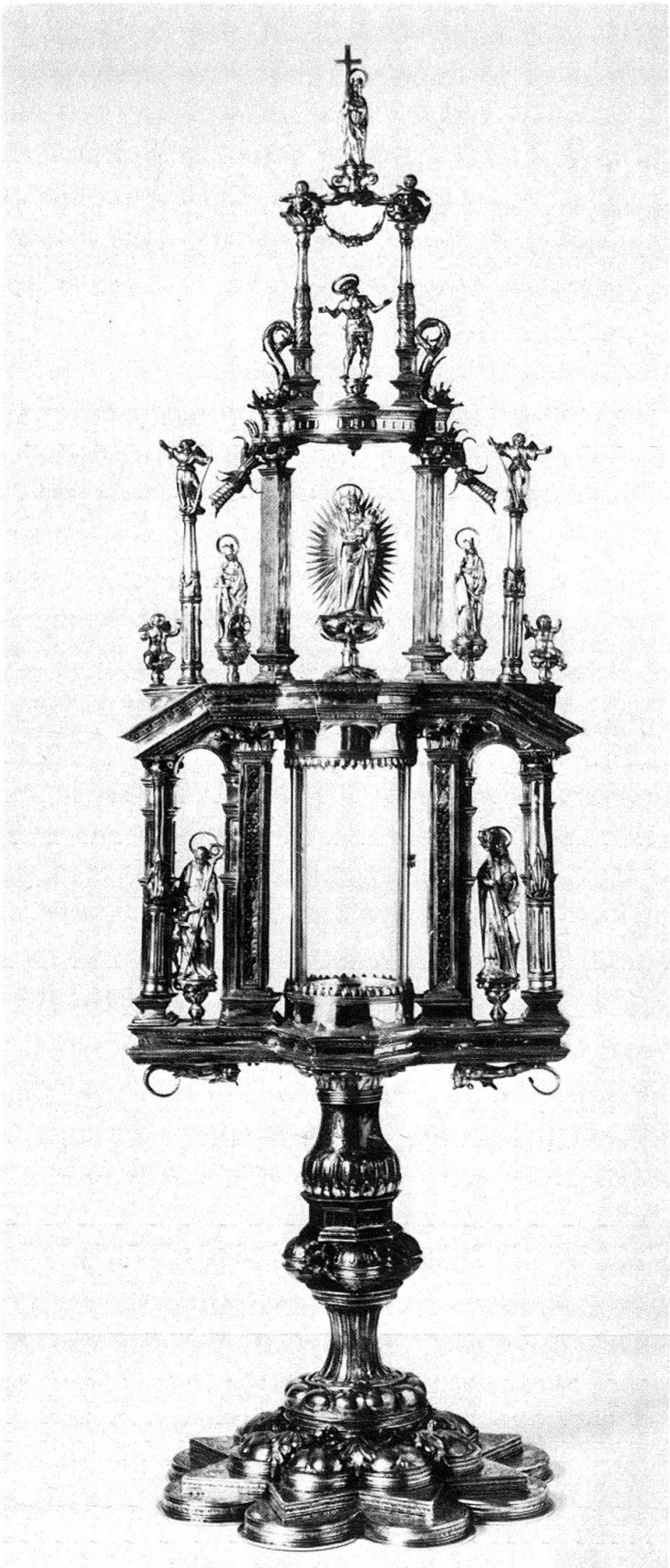


Abb. 1. Glarus. Monstranz von 1518.

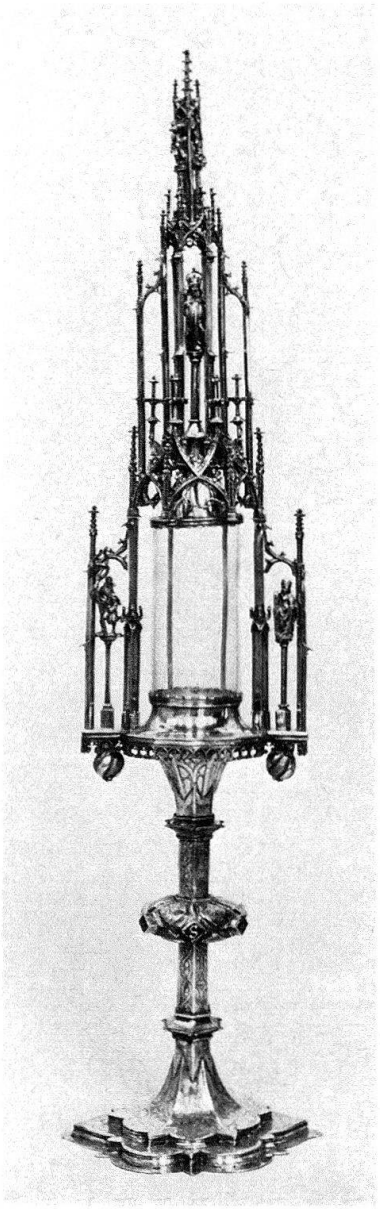


Abb. 2. St. Heinrichs-Monstranz, vor 1511, aus dem ehemaligen Basler Münsterschatz (Berlin).

Festtagskelch in Glarus trägt das erste Stempelchen der Stadt Nürnberg aus der Zeit zwischen 1500 und 1530. Im Freulerpalast zu Näfels befindet sich jetzt ein hübsches silbernes Versehbüchslein, das der Staatsmann und Geschichtsschreiber Aegidius Tschudi 1550 der Kirche Glarus gestiftet hatte. Neben diesen wenigen spätgotischen Arbeiten erscheint die Hostienmonstranz von 1518 in der Pfarrkirche zu Glarus in jeder Hinsicht als einzigartiges Werk.

Diese Monstranz dürfte weitherum als Unikum dastehen, ist sie doch die einzige in reiner Renaissance, die bis jetzt in der Schweiz bekannt ist. Zudem sind die künstlerische Gestaltung und die handwerkliche Ausführung so meisterhaft, dass dieses interessante Werk in der Kunstgeschichte mehr Beachtung verdient. Immerhin hat Dora Fanny Rittmeyer die Monstranz bereits 1959 in der ZAK beschrieben und kurz gewürdigt[1]. So beschränken wir uns hier auf eine knappe Beschreibung und wenden uns dann ausführlicher den Problemen der Entstehungsgeschichte zu.

Abb. 3. Glarus. Monstranz von 1518, erstes Geschoss.

BESCHREIBUNG

Die Monstranz (Abb. 1) ist 85,5 cm hoch und 27 cm breit, der Fuss hat 24 cm Durchmesser. Sie ist aus Silber geschaffen; die Figuren und wenige Verzierungen sind vergoldet. Die Jahreszahl 1518 findet sich auf der Rückseite der Säulensockel neben dem Schmerzensmann.

Der Fuss (Abb. 5) ist kompliziert und mehrteilig aus Achtpass, Achteckstern und Buckeln gebildet, wobei reiche Renaissancegravuren – Delphine, Hörner, Grotesken und Laubwerk – die ebenen Flächen zieren. Auf einem kurzen, kannelierten Schaft sitzt der eigentliche Knauf, der aus vier Schellen zusammengesetzt ist. Ein zweiter, birnförmiger Knauf trägt den Oberbau.

Der Oberteil ist ein dreigeschossiger Aufbau in Architekturformen der Renaissance. Im ersten Geschoss (Abb. 3) stehen vier Pfeiler. Die beiden inneren tragen ein gerades Gebälk und flankieren den 1927 neu angefertigten Hostienzylinder. Mit dem

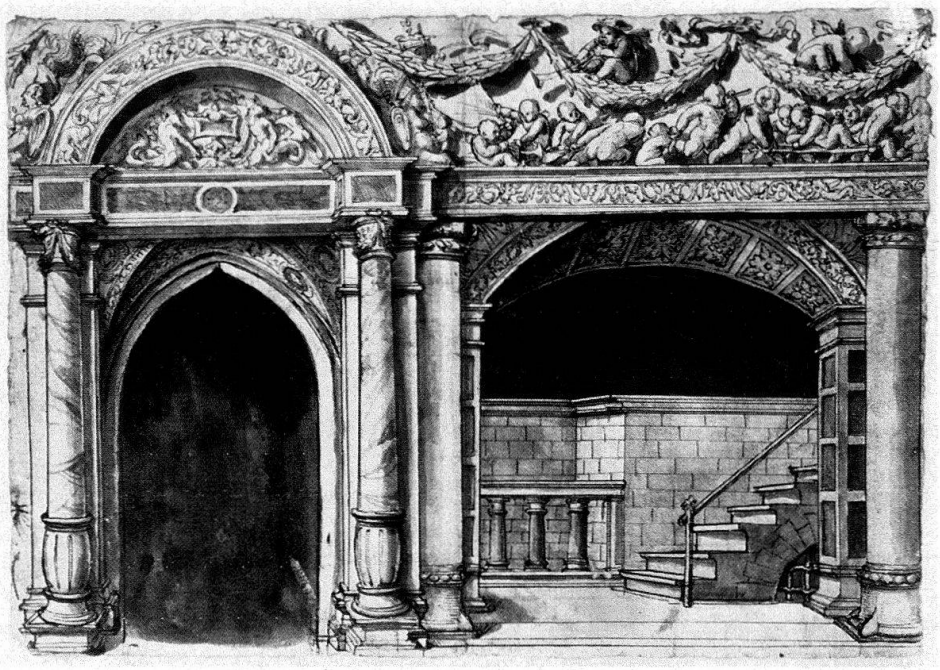


Abb. 4. Holbein d.J.; Entwurf für die Fassadenmalerei am ehemaligen Hertenstein-Haus in Luzern, um 1518 (Basel, Kupferstichkabinett).

näheren und niedrigeren äusseren Pfeiler sind sie durch einen Rundbogen und ein schräg abfallendes Gebälk verbunden. Den inneren Pfeilern sind Pilaster mit Kandelabermotiven vorgesetzt, den äusseren zierliche Säulen. In der linken Arkade steht St. Fridolin mit Ursus, in der rechten Bischof Hilarius. Im zweiten Geschoss (Abb. 8) rahmen übereckstehende Pfeiler und gerades Gebälk Maria mit dem Jesuskind. Aussen erheben sich freistehende, von Engeln gekrönte Säulen. Zwischen Pfeiler und Säulen sind St. Katharina und St. Barbara eingefügt, beide nach dem gleichen Gussmodell geschaffen. Im dritten Geschoss (Abb. 9) die gedrungene Gestalt des Schmerzensmannes, flankiert von zwei mehrteiligen Säulen und grotesken Dachspeiern. Auf den Säulen sitzen Putten und tragen eine Girlande sowie das runde Postamentlein für das Bekrönungsfigürchen St. Helena mit dem Kreuz.

IKONOGRAPHISCHES

Die Figürchen der Monstranz beweisen eindeutig, dass sie für Glarus angefertigt wurde. Im Hauptgeschoss sind nämlich die Kirchen- und Landespatrone St. Fridolin und St. Hilarius dargestellt und darüber die weiblichen Hauptpatrone von Glarus, Maria, St. Katharina und St. Barbara. St. Helena, die Giebelfigur, hatte 1518 keine traditionelle Beziehung zu Glarus. Ihr Erscheinen neben den alten Kirchenpatronen erklärt sich nur aus einem kurz zurückliegenden Ereignis. 1499 erhielten die Glarner ein Reliquienkreuz aus dem Besitz der Freiherren von Brandis aus Maienfeld. Es birgt zwei Holzsplitter, die angeblich vom Kreuz Christi stammen. Das Kreuz, von dem seit 1502

Wunderzeichen ausgegangen sein sollen, hielt man in Glarus um so höher in Ehren, als die Kirche beim Brand von 1477 auch ihre alten Reliquien verloren hatte. Um 1510 baute man an das südliche Seitenschiff der romanischen Pfarrkirche eine Kapelle an – die sog. Heiligkreuzkapelle –, in der auf einem Altar das Brandis-Kreuz aufgestellt wurde [2]. Im Zusammenhang mit diesen Kreuzreliquien dürfte die hl. Helena in Glarus volkstümlich geworden sein, schreibt doch die Legende ihr die Auffindung des Kreuzes Christi in Jerusalem zu.

Die Glarner Historikerin FRIEDA GALLATI schrieb 1940, das Brandis-Kreuz sei bis 1640 in der Hostienmonstranz von 1518 aufgestellt worden. Dieser Aussage liegt keine ältere Quelle und keine Lokaltradition zugrunde, sondern allem Anschein nach nur eine ungenaue Leseweise älterer Nachrichten [3]. 1636 vergabte Margaretha Tschudi 300 Gulden zur Anschaffung einer Monstranz für das Brandis-Kreuz. Goldschmied Franz

Abb. 5. Glarus. Fuss der Monstranz von 1518.

Abb. 6. Glarus. Monstranz von 1518, Detail des ersten Geschosses.

Abb. 7 u. 7a. Hans Burgkmair; Mars und Fortitudo, Holzschnitte, um 1510.

Clesin aus Feldkirch lieferte 1640 eine Monstranz zur Aufstellung des Brandis-Kreuzes[4] (Abb. 15).

D. F. Rittmeyer hat Frieda Gallatis Behauptung mit der Begründung zurückgewiesen, das Brandis-Kreuz hätte in keinem Geschoss der Monstranz von 1518 Platz gefunden. Genaue Nachprüfungen haben indessen gezeigt, dass das Brandis-Kreuz an Stelle des heutigen Hostienzylinders knapp Platz fände –, zwar ohne den langen Dorn, der freilich auch erst um 1640 angelötet worden sein könnte. Wäre das Brandis-Kreuz bis 1640 in der Hostienmonstranz von 1518 aufgestellt gewesen – wofür keine alte Nachricht spricht, was aber im Bereich des Möglichen liegt –, so hätte das die Monstranz krönende St. Helena-Figürchen einen ganz unmittelbaren Bezug zu den Reliquien des Heiligen Kreuzes gehabt. Die Anschaffung einer speziellen Kreuzpartikelmonstranz hätte sich in den Jahren nach 1634/35 aufgedrängt, weil eben damals das Ausstellen und Aufbewahren von Reliquien in den Hostienmonstranzen und Tabernakeln verboten wurde[5].

Huldrych Zwingli (1484–1531), der Besteller der Monstranz

Es war im allgemeinen üblich, dass der Pfarrer die wichtigsten Gerätschaften bestellte, und zwar ob er den Kaufpreis von einem oder mehreren Spendern erhielt oder aus dem Kirchenvermögen bezahlte. Wer in Glarus hätte sonst die ikonographischen Angaben machen können und zudem die nötigen Querverbindungen zu Künstlern besessen?

Huldrych Zwingli, der nachmalige Reformator, amtete von 1506 bis Ende 1516 als Pfarrer in Glarus. Im November 1516 wurde er für drei Jahre beurlaubt und zog nach

Einsiedeln. Seine Pfründe in Glarus gab er jedoch erst im Dezember 1518 ab, nachdem er zum Leutpriester am Zürcher Grossmünster gewählt worden war. Bis zum Ende des Jahres, in dem die Monstranz entstand, blieb er also nominell Pfarrer von Glarus. So gibt denn Caspar Langs Feststellung von 1692 gewiss den richtigen, bis dahin getreu überlieferten Sachverhalt wieder: «also ist gleich Anno 1518 auch noch mit Hilff und Rath des Zwinglins gemachet worden die schöne silberne Monstrantz darinn das Hochh. Sacrament nach alt-Röm. Catholischem Brauch auff den Altar hervorzustellen und in den Processionen herumzutragen[6].» Lassen sich von Zwinglis persönlichen Beziehungen her Spuren finden, die zum Entwerfer der Monstranz weisen? Denn wir besitzen nur das Entstehungsdatum der Monstranz, jedoch keinen unmittelbaren Hinweis auf Herstellungsort, Goldschmied oder Entwerfer, weder Meisterzeichen noch Echtheitsstempel, keinen Riss eines Entwerfers und kein vergleichbares Werk, weder Bestellungsbrief, Rechnung noch sonst ein diesbezügliches Aktenstück.

Zwingli schloss in den Jahren 1502–1506 an der Universität Basel sein Studium ab. Von etwa 1513 an begann er, von humanistisch theologischem Bildungsdrang erfüllt, das Studium der griechischen Sprache. Eine enge Freundschaft verband ihn mit dem bedeutenden Gelehrten Heinrich Loriti aus Mollis, genannt nach seinem Heimatland Glarean, der 1514–1517 in Basel weilte. Glarean seinerseits wurde ein enger Vertrauter des berühmten Humanisten Erasmus von Rotterdam, als jener sich 1514–1516 in Basel aufhielt. Er vermittelte vermutlich auch die Zusammenkunft von Erasmus und Zwingli 1515 in Basel. Zwingli war von Erasmus und dessen Schriften sehr beeindruckt und blieb mit ihm bis zum späteren Bruch in brieflicher Verbindung. Der junge Aegidius Tschudi, in Glarus von Zwingli unterrichtet, war 1516/17 Schüler Glareans in Basel. Die Beziehungen, die Zwingli mit befreundeten Humanisten in Basel unterhielt, waren eben gegen das Ende seines Wirkens in Glarus sehr eng. Als er im Sommer 1517 von Einsiedeln aus eine Wallfahrt nach Aachen mitmachte, hielt er sich vielleicht auch bei dieser Gelegenheit nochmals in Basel auf[7].

Hans Hoffmann hat 1946 die Beziehungen aufgezeigt, die zwischen Zwingli und Albrecht Dürer bestanden. Im Sommer 1519 begleitete Dürer seinen Freund Willibald Pirckheimer auf einer Gesandtschaftsreise von Nürnberg in die Schweiz. Es scheint, dass Zwingli damals mit ihnen in näheren Kontakt kam. Am 23. November 1519 schrieb nämlich der Humanist Pirckheimer einen Brief an Zwingli, in welchem er ihm auch Grüsse Dürers übermittelte. In einem Brief, den Dürer am 6. Dezember 1523 an den Zürcher Propst Felix Frey richtete, findet sich die Stelle: «Wöllt mir meinen willigen Dienst sagen Herren Zwingle.» Aus der Zeit vor 1519 lassen sich jedoch keine Beziehungen zwischen Zwingli und dem Nürnberger Meister nachweisen.

Dürer (1471–1528) malte und signierte 1516 das Bildnis eines jungen Mannes, das als Porträt des Johannes Dorsch bekannt ist (früher in der Galerie Czernin, Wien, heute in Washington [D.C.]). Auf Grund einer Vergleichung mit Hans Aspers Zwingli-Porträt von 1531 (Winterthur, Kunstmuseum) und Jakob Stampfers gleichzeitiger Zwingli-Medaille hat Hoffmann darzulegen versucht, dass Dürers Bild nicht Dorsch, sondern Zwingli darstelle. Bis heute jedoch stützt kein Dokument diese Behauptung[8].

Abb. 8. Glarus. Monstranz von 1518, zweites Geschoss.

VERMUTUNGEN ÜBER MÖGLICHE ENTWERFER UND GOLDSCHMIEDE

Bei unserer Monstranz erinnert nur noch die Grundform mit dem hohen, dreigeschossigen Aufbau, der gegen oben schlanker wird, an gotische Turmmonstranzen. Sonst aber überrascht sie durch die reinen Renaissanceformen der Architekturstücke und der Verzierungen. Sie wirkt, wie schon D. F. RITTMEYER betonte, «ganz erstaunlich modern für jene Jahre, da noch überall diesseits der Alpen die schmalen, hohen gotischen Silbertürme beliebten»[9] (Abb. 2).

Der fassadenartige Oberteil ist bei aller Klarheit des Aufbaus nicht eigentlich architektonisch empfunden, sondern – wie es für eine Monstranz passt – als dekorativ architektonisiertes Schaustück gestaltet. Diese Eigenart und die reinen Renaissanceformen drängen zur Annahme, dass ein Maler, der mit dem neuen Stil völlig vertraut war, für die Monstranz einen genauen Entwurf anfertigte. Der Goldschmied hielt sich bei der Ausführung beinah sklavisch an seine Vorlage, denn kein Detail ist im alten Stil, und keine alten Modelle oder Gussformen für die Statuetten dienten ihm als zeitsparende Hilfsmittel. Wenn man bedenkt, dass die Monstranz innerhalb ihrer Gattung 1518 ein Werk von kühner Neuartigkeit, ja ein Musterbeispiel eines kirchlichen Gerätes

im neuen Stil war, so ist es wohl nicht unangemessen, den Entwerfer unter den bedeutenden schöpferischen Meistern in Nürnberg, Augsburg oder Basel zu vermuten.

Man darf mit guten Gründen annehmen, dass es einem Zwingli nicht gleichgültig war, wer die Monstranz schuf und ob sie eine künstlerisch unbedeutende oder bedeutende Form erhielt. Der humanistisch vielseitig gebildete Pfarrherr verleugnete nicht, dass er schöne Bilder und Statuen mehr als die meisten Menschen bewundere. Selbst als Reformator lehnte er ja die bildende Kunst nie grundsätzlich ab; er kämpfte nur radikal gegen die abergläubische Unsitte der Bilderverehrung. So war er durchaus nicht dagegen, dass Buchdrucker Froschauer die seit 1524 erscheinenden ersten Folioausgaben der Zürcher Bibelübersetzung mit Holzschnitten schmückte [10].

Zwingli und Dürer kannten sich seit dem Sommer 1519, unter Umständen aber schon früher. Hatte vielleicht Dürer die Monstranz entworfen? Dem oben genannten Propst Frey in Zürich hatte er auf dessen Bitte hin 1523 ja auch mit der Feder einen lustigen Affentanz gezeichnet (Basel, Kupferstichkabinett). Ehe Dürer innewurde, er müsse Maler werden, hatte er bei seinem Vater eine Lehre als Goldschmied begonnen in Nürnberg, der damals und im 16. Jahrhundert führenden Goldschmiedestadt Deutschlands. Von ihm sind einige Zeichnungen für Becher und Tischbrunnen erhalten, aber kein Entwurf für eine kirchliche Goldschmiedearbeit. Hier jedoch wie in den anderen Werken blieb der Zierat sehr oft bis zum Ende seiner Schaffenszeit der Spätgotik verhaftet. Und selbst Architektur zeichnete oder malte er kaum je rein nach dem Vorbild italienischer Renaissance, ohne spätgotische Elemente, ohne phantastische und naturalistische Verzierungen. Es will uns nicht richtig gelingen, den Entwurf für unsere Monstranz in seinem Werk einzuordnen – obschon sich aus ihm wohl alle ihre Elemente zusammenklauben liessen [11]. Hätte Dürer auf Zwinglis Wunsch eine Monstranz entworfen, kann man sich kaum vorstellen, dass es ihm gerade bei dieser Gelegenheit darum gegangen wäre, in den Architekturteilen wie in den feinsten Ornamenten so rein und sicher die Formensprache der italienischen Renaissance zu treffen.

Da wäre der Entwurf schon viel eher Hans Burgkmair (1473–1531) zuzutrauen, der gleichzeitig in Augsburg, einer anderen wichtigen Goldschmiedestadt, arbeitete. Nach einer vermutlich ins Jahr 1507 fallenden Italienreise verwendete er oft Architekturformen, die entweder als realistisches Bauwerk eingeführt sind oder nur dekorativ wirken und der Steigerung des repräsentativen Ausdrucks dienen. Architekturteile und Ornamentik verraten gründliche Kenntnisse italienischer Renaissance. Und im Gegensatz zu Dürer fügte Burgkmair die neuen Formen meistens ohne Anklänge an die Spätgotik ein. Seine Holzschnittfolgen der sieben Laster, Tugenden und Planeten, entstanden nach 1508, enthalten beispielhafte Architekturrahmen in neuen Formen, die eine grosse Wirkung ausübten [12] (Abb. 7). In derartigen Werken Burgkmairs finden sich eine dekorative Grundhaltung und eine Formensprache, die derjenigen der Monstranz sehr nahe kommen.

Unsere Monstranz besitzt kein Beschauzeichen. Augsburg und Nürnberg führten jedoch schon um 1445 bzw. 1500 den Beschauzwang ein, d.h. die Echtheitsstempelung von mindestens dreizehnlötigem Silber. Fehlende Stempelung deutet auf schlechtes Silber oder auf einen Herstellungsort ohne Beschauzwang. Ersteres wird in unserem Fall

durch die Qualität des Silbers widerlegt. Ist das Beschauzeichen nicht bei einer Renovation entfernt worden, was wenig wahrscheinlich ist, so deutet sein Fehlen auf einen anderen Herstellungsort als Nürnberg oder Augsburg.

Von E. A. Stückelberg ist die Aussage überliefert, die Monstranz «sei offenbar nach einer Zeichnung Hans Holbeins d.J. gefertigt»[13]. Hans Holbein d.J. (um 1497–1543), das bedeutendste Glied der Augsburger Malerfamilie, tauchte 1515 als etwa siebzehnjähriger Geselle in Basel auf. Hier blieb er bis zum Sommer 1517, als lockende Aufträge des Schultheissen Jakob von Hertenstein ihn nach Luzern riefen. 1519 kehrte er nach Basel zurück, wo er am 25. September desselben Jahres als Meister in der Malerzunft Aufnahme fand.

1516 vollendete Holbein das Doppelbildnis des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Ehefrau Dorothea Kannengiesser. Beachtenswert ist in unserem Zusammenhang, dass Meyer seit 1503 Mitglied der Goldschmiede- und Wechslerzunft war. Beziehungen Holbeins zu Basels Goldschmieden wären also schon zu jener Zeit denkbar.

Seit 1516 lieferte Holbein dem berühmten Buchdrucker Johannes Froben (1460–1527) in Basel Vorzeichnungen für Holzschnitte von Büchern. Froben war nun eben auch Drucker und Verleger von Werken des Erasmus von Rotterdam. Holbein porträtierte später seine Freunde Froben und Erasmus mehrmals. Zur Zeit, da der Entwurf für die Glarner Monstranz entstand, war er in Basel und Luzern bereits ein bekannter Maler und in Verbindung mit denselben humanistischen Kreisen wie Zwingli. Als der Glarner Pfarrherr sich mit der Anschaffung einer Monstranz befasste, könnte er von einem Freund wie Glarean auf den jungen Künstler aufmerksam gemacht worden sein.

War Holbein nicht zu jung, um ein so neuartiges Werk zu entwerfen, wie es die Glarner Monstranz ist? Sein Jugendwerk zeugt von einer frühreif selbständigen Meisterschaft. «Als Holbein nach Basel kam, war er als Bildnismaler bereits ein fertiger Meister[14]». Sein Schaffen war schon in der Frühzeit von der italienischen Renaissance beeinflusst und nicht spätgotisch-deutsch orientiert. Von Augsburg her war er nämlich mit jener festlich dekorativen Formensprache der Renaissance vertraut, die Burgkmair so trefflich beherrschte. An den Schöpfungen dieses Meisters sowie an Stichen von Werken des Andrea Mantegna und anderer Italiener hatte Holbein anfänglich seine Vorstellung von antikischer Art, von Architektur und Schmuckformen Italiens genährt. So verfügte er schon 1515 über ein grosses dekoratives Geschick und eingehende Kenntnisse der Ornamentik der oberitalienischen Frührenaissance. Wie intensiv sich Holbein nach 1515 mit italienischen Architekturformen auseinandersetzte und in welch freier, persönlicher Art er sie aufnahm und verarbeitete, zeigen seine frühen Scheibenrisse und Entwürfe für Fassadenmalereien besonders deutlich. In diesen säulengetragenen Torbogen und luftigen Scheingerüsten manifestiert sich eine Gestaltungsweise, die auch die Glarner Monstranz kennzeichnet: hier wie dort ein klarer, durchsichtiger, aber dekorativ empfundener Aufbau, da wie dort Architekturteile und Ornamente aus dem Vokabular der italienischen Renaissance, jedoch zwanglos und phantasievoll abgewandelt.

Im meisterlichen Diptychon Meyer-Kannengiesser von 1516 (Basel, Kunstmuseum) setzte Holbein die beiden Figuren in einen Architekturrahmen, der – in Anleh-

nung an Burgkmairs Holzschnitt «Bildnis des Hans Baumgartner» von 1512 – nicht als Ausschnitt aus der Realität eingeführt ist, sondern zur Steigerung des repräsentativen Ausdrucks, als eigentliche «Würdeform«[15]. In Architekturteilen und Ornamentfriesen legte der junge Maler ein offenkundiges Bekenntnis zum neuen Stil ab. Die angeschnittenen Säulen mit ihrem verzierten, unterteilten Schaft sind eng verwandt mit den Säulen im ersten Geschoss der Monstranz.

Am Hause des Schultheissen Hertenstein in Luzern, das 1825 abgebrochen wurde, schuf Holbein zwischen 1517 und 1519 die erste seiner grossartigen Fassadenmalereien. Sein Originalentwurf (Basel, Kupferstichkabinett) für das Erdgeschoss zeigt eine reiche Scheinarchitektur (Abb. 4). Pilaster, denen schmalere Zweidrittelsäulen vorangestellt sind, flankieren das Portal. Derartige von Gesimsen unterteilte Pfeiler, denen Ziersäulen vorgesetzt sind, finden sich auch aussen im ersten Geschoss der Monstranz. Im Fries dieses Fassadenentwurfes tollen zwischen Girlanden musizierende und spielende Putten; fröhliche Putten sitzen auf Postamentchen und Säulen der Monstranz[16].

Sämtliche Architekturmotive, die bei der Monstranz vorkommen, finden sehr verwandte Entsprechungen in Zeichnungen und Gemälden Holbeins. Das Motiv übereckgestellter Pfeiler im zweiten Geschoss der Monstranz ist auf dem gleichzeitigen Riss der Wappenscheibe Holdermeyer von 1518 zu sehen (Basel, Kupferstichkabinett). Sehr bezeichnend für Holbein ist die Vorliebe für Säulen, die mit Schaftringen unterteilt und mit Blattwerk, Putten, geschraubten oder kannelierten Partien verziert sind. Pfeiler gliederte er oft mit Gesimsen, und Pilaster schmückte er gerne mit Arabesken. So spricht denn Holbeins Frühwerk unserer Ansicht nach eindeutig dafür, in diesem jungen Künstler einen der möglichen Entwerfer zu sehen.

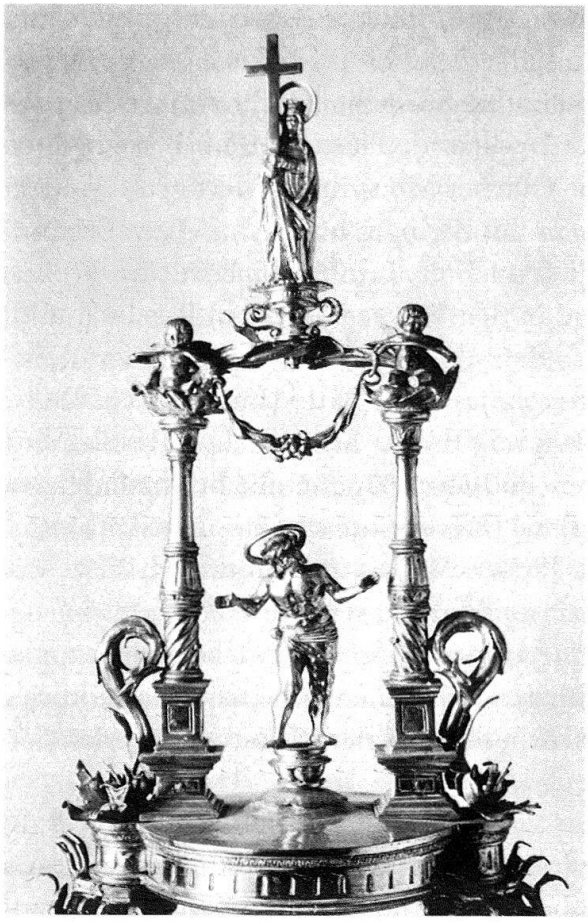
Nach 1520 schmückte Holbein das Haus des Goldschmiedes Balthasar Angelrot in Basel mit prachtvollen Fassadenfresken. Deshalb bemerkte schon D. F. Rittmeyer, «es wäre durchaus denkbar, dass Holbein seinem guten Bekannten ... einen so originellen Monstranzentwurf im neuen Stil gemacht hat. An dessen Bruder Caspar Angelrot ist schwerlich zu denken, denn dieser hat im Jahre 1516 die noch ganz spätgotische, datierte und mit CA bezeichnete Monstranz für die Pfarrkirche in Sachseln geschaffen[17].» Balthasar Angelrot war vielleicht vor 1511 der Verfertiger der St. Heinrichs- und der St. Kunigunden-Monstranz des ehemaligen Basler Münsterschatzes (Abb. 2). Von diesen klar und elegant aufgebauten Silbertürmen hat R. F. Burckhardt gesagt, dass sie «zu den edelsten spätgotischen Monstranzen gehören». Er hat auch festgestellt, dass von den zu jener Zeit in Basel tätigen Goldschmieden nur zwei signierte Werke auf uns gekommen sind[18]. Jedenfalls wohnten damals in Basel Goldschmiede, die durchaus die Fähigkeiten besassen, ein Werk wie die Glarner Monstranz anzufertigen. Nur ausnahmsweise versahen sie jedoch ihre Arbeiten mit einem Meisterzeichen – Beschau- und Meisterzeichen fehlen denn auch auf unserer Monstranz.

Noch ein Maler sei in unsere Überlegungen einbezogen: Ambrosius Holbein (um 1494–1519). Der ältere Bruder des Hans zog Ende 1515 ebenfalls nach Basel. Hier wurde er am 25. Februar 1517 in die Malerzunft und am 6. Juni 1518 ins Bürgerrecht aufgenommen. Da es ihm bei der Aufnahme ins Bürgerrecht an Geld gebrach, den vollen Einkaufsbetrag zu erlegen, trat der Goldschmied und Siegelstecher Jörg Schwei-

ger als Bürge für ihn ein. Schweiger stammte wie die Holbein aus Augsburg. 1507 fand er in Basel Aufnahme in die Hausgenossen-Zunft, in der er bis 1528 verschiedene Ehrenämter bekleidete [19]. Wohl zum Dank für die geleistete Bürgschaft malte Ambrosius 1518 das Porträt des Jörg Schweiger (Basel, Kunstmuseum). Hätte er dem befreundeten Goldschmied nicht auch den Entwurf für die Glarner Monstranz anfertigen können?

Ambrosius stand ebenfalls in Beziehungen mit Zwinglis humanistischem Bekanntenkreis in Basel. Seit 1517 zeichnete nämlich auch er für den Buchdrucker Froben Titelschmuck, Initialen und Zierleisten. Und in den Werken, die er in Basel schuf, in den Buchverzierungen wie in den Porträts, finden sich Architektur- und Dekorationsmotive in jenen Renaissanceformen, wie sie Burgkmair, sein Vater Hans und sein Onkel Sigmund Holbein in Augsburg verstanden. Wie sein Bruder hatte auch Ambrosius sich ganz dem neuen Stil zugewendet. Die beiden Bildnisse «Knabe mit braunem Haar» und «Knabe mit blondem Haar» von 1517 (Basel, Kunstmuseum), die dem Ambrosius zugeschrieben werden, enthalten rahmende Pfeiler, Säulen und Ornamentfriese, wie sie in verwandter Weise auch unsere Monstranz zeigt. In seinem letzten gesicherten Werk von 1518 setzte er einen zwanzigjährigen Jüngling in eine reiche Renaissance-Architektur (Leningrad, Eremitage). Die wenigen erhaltenen Arbeiten des Ambrosius bieten allerdings nicht so stichhaltige Vergleichspunkte mit der Monstranz wie das vielgestaltigere Frühwerk seines Bruders [20].

Unsere Überlegungen zur Entstehungsgeschichte der Glarner Hostienmonstranz von 1518 lassen keine eindeutigen Schlüsse über Herstellungsort, Entwerfer und Goldschmied zu. Höchstwahrscheinlich bestellte Huldrych Zwingli, der damalige Pfarrherr von Glarus, die Monstranz. Er pflegte rege Beziehungen mit humanistischen Kreisen in Basel, zu denen auch die Brüder Hans und Ambrosius Holbein rasch Zugang fanden, nachdem sie sich 1515/16 in der Rheinstadt niedergelassen hatten. Wenn einer der vortrefflichen Basler Goldschmiede die Monstranz anfertigte, so dürfte als Entwerfer des stilistisch unerhört neuartigen Werkes in erster Linie einer der Brüder Holbein in Frage kommen, die ja von Augsburg her mit der Renaissance vertraut waren. Ambrosius kann zwar als Entwerfer nicht völlig ausgeschlossen werden. Hält man sich aber vor Augen, wie sicher und phantasievoll Hans seit 1516 mit architektonischen Motiven umging, mit welch virtuosem Können er schon um 1518 die Fassade des Hertenstein-Hauses in Luzern in eine Scheinarchitektur umbildete – so neigt man, beinah unwillkürlich, dazu, in ihm den Schöpfer des meisterhaften Entwurfes für die Monstranz zu sehen. Freilich, ebensogut könnte die Monstranz auch in Augsburg hergestellt worden sein, dessen Kunstschaffen sich unter Burgkmairs Führung so weit und beispielgebend italienischem Einfluss und Wesen geöffnet hatte. Doch dorthin weisen weder Beschauzeichen noch Zwinglis weitgestreute persönliche Beziehungen. Und nach Nürnberg, zu Dürer, reichten des Pfarrers Verbindungen vermutlich nicht vor der zweiten Hälfte des Jahres 1519, als die Monstranz bereits in Glarus einen Altar zierte. Wie weit die Bekanntschaft zwischen Zwingli und Dürer tatsächlich auch zurückgereicht haben mag – Gestalt und Stil der Monstranz machen es wenig wahrscheinlich, dass der grosse Meister aus Nürnberg den Entwurf für sie schuf.



Linke Seite: Abb. 9. Glarus. Monstranz von 1518, drittes Geschoss.

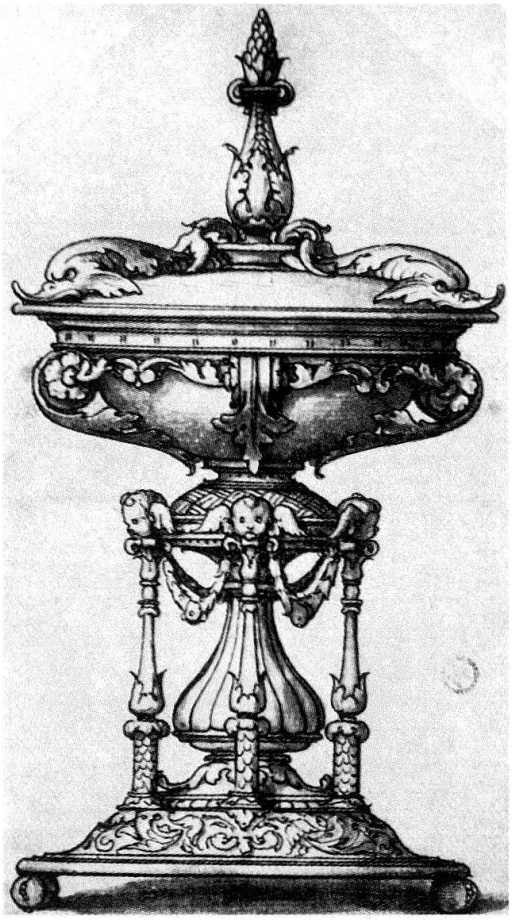
Rechte Seite: Abb. 10. Holbein d.J.; Salzfass (?), getuschte Federzeichnung, um 1532/35. (Basel, Kupferstichkabinett).

Abb. 11. Holbein d.J.; Scheibenriss mit wildem Mann, 1528/32. (London, Britisches Museum).

Eines jedoch scheint uns die Glarner Monstranz ausser ihrem Entstehungsdatum noch zu verraten: dass sie nämlich von einem schöpferischen Meister entworfen und von meisterlicher Goldschmiedehand gefertigt wurde. Ob die beiden je namhaft gemacht werden? Wir, die Verfasser dieses Aufsätzleins, würden uns schon freuen, wenn Kenner der Kunst und Künstler jener Epoche den entwerfenden Meister und den Goldschmied genauer einzukreisen verstünden oder verwandte Monstranzen und kirchliche Gerätschaften aufzuzeigen wüssten.

BEMERKUNGEN ZUM STILPROBLEM

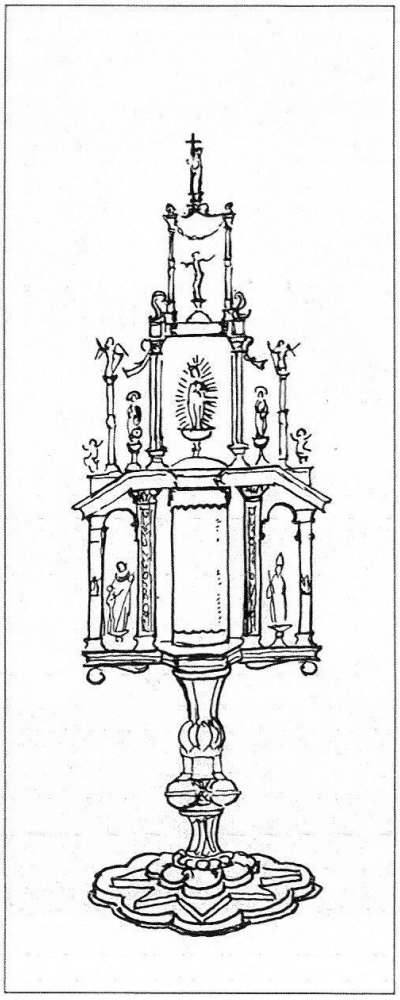
Die Glarner Hostienmonstranz von 1518 ist in stilistischer Hinsicht ein einzigartig modernes Werk, und zwar nicht nur innerhalb ihrer Entstehungszeit, sondern über das 16. Jahrhundert hinaus. Dies wird einem in Glarus besonders deutlich bewusst, wo sie neben der spätgotischen Turmmonstranz steht, die Franz Clesin in Feldkirch 1640 zur Aufstellung des Brandis-Kreuzes angefertigt hatte (Abb. 15). Bei diesem sehr stilverspäteten Werk gehören nur die ziselierten Ornamente und das Bretzelwerk, das am Oberbau Fialen und Krabben ersetzt, der Renaissance an. Vergegenwärtigt man sich, dass



die Entstehungszeit der beiden Werke 122 Jahre auseinanderliegt, so steigt die Frage auf, aus welchen Gründen die Goldschmiede bei kirchlichen Silbergeräten derart zäh an der spätgotischen Formensprache festhielten.

Schweizerische Maler und Zeichner wie Niklaus Manuel (um 1484–1530) und Urs Graf (um 1485–1529) eigneten sich ja gegen 1520 immer mehr den neuen Stil an. Meister wie sie und Holbein d. J. entwarfen den Glasmalern manche beispielgebende Scheibenrisse (Abb. 11). So setzten sich in der schweizerischen Glasmalerei nach 1515 Elemente der Renaissancearchitektur – dekorative Säulen, Pfeiler, Gebälkstücke, Bogen und Verzierungen – rasch und allgemein durch, ja als Zierrahmen wurden sie zu typischen, modischen Formeln.

Weshalb aber – ausser bei der Glarner Monstranz – führte die Renaissance bei den architektonischen Schaugehäusen der Monstranzen keine neue Formensprache und Gestaltungsweise herbei? Wäre es für bedeutende Künstler, die doch mancherlei kunsthandwerkliche Gegenstände und Scheibenrisse zeichneten, nicht eine sehr dankbare Aufgabe gewesen, ihre architektonische Phantasie und dekorative Begabung bei der Gestaltung von Monstranzen spielen zu lassen, bei Bauwerken «en miniature» von idealer, weitgehend zweckentbundener Schönheit, wie es edle spätgotische Silbertürme und die Glarner Monstranz von 1518 sind? Für den weltlichen Gebrauch entwarfen



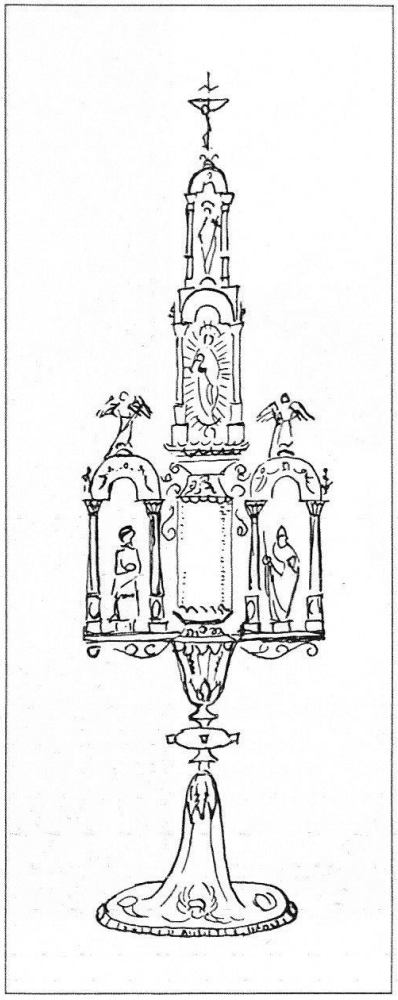
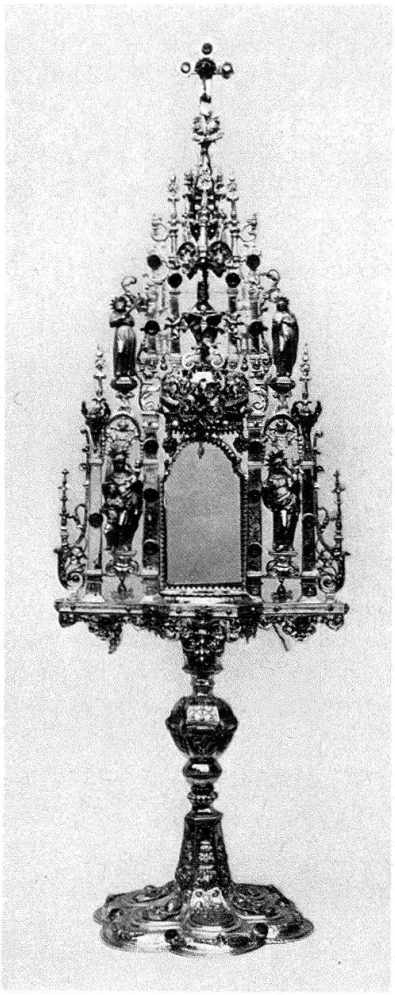


Abb. 12. Glarus. Monstranz von 1518.

Abb. 13. Konstanz, St. Stephanskirche. Renaissance-Monstranz von 1579.

grosse Meister – Holbein vor allem in seinen Londoner Jahren – ja oft prachtvolle Goldschmiedewerke (Abb. 10). Es scheint demnach, dass sie gar keine Aufträge zur Gestaltung neuartiger Monstranzen erhielten.

Vergleicht man die kirchlichen Goldschmiedearbeiten mit gleichzeitigen profanen, so erklärt dies die aussergewöhnliche Stilverzögerung bei den ersteren schon gar nicht. Denn die Erzeugnisse der profanen Goldschmiedekunst – Pokale, Schalen, Tafelaufsätze, Tischbrunnen, Salzfässer, Bestecke, Schmuck, Münzen, Medaillen – erhielten auch bei uns schon gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts immer häufiger und ausgeprägter Formen und Verzierungen im Stil der Renaissance. Und da viele Werkstätten sowohl für den kirchlichen wie für den weltlichen Bedarf Arbeiten lieferten, ist die stilistische Diskrepanz zwischen den beiden Bereichen noch merkwürdiger. Innerhalb des Kirchensilbers drangen in der Regel bei den Kelchen zuerst Renaissanceformen und -motive ein, gewiss unter dem Einfluss profaner Pokale. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts suchten die Künstler unter den Goldschmieden mehr und mehr nach Monstranzformen, die dem Renaissancestil entsprachen. In der Ostschweiz und in Süddeutschland behielten sie den architektonischen Aufbau bei, nahmen aber häufiger Verzierungen und Ornamente im neuen Stil auf (Abb. 14). In der St. Stephans-Kirche zu Konstanz befindet sich eine 1579 datierte Monstranz, deren Oberbau dreigeschossig



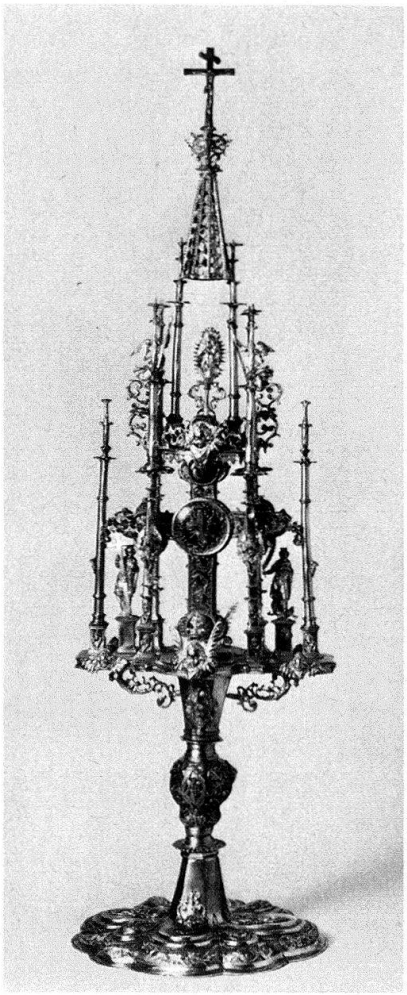


Abb. 14. Wattwil, Frauenkloster. Monstranz von 1631. Gotische Grundform, Architekturteile und Ornamente im Renaissancestil.

Abb. 15. Glarus. Monstranz mit dem Brandis-Kreuz, 1640 von Franz Clesin. Spätgotischer Turm mit wenigen Verzierungen im Renaissancestil.

mit Säulenarkaden im Renaissancestil aufgebaut ist (Abb. 13). Die meisten Monstranzen bewahrten jedoch bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts die Form gotischer Türme. Ein neuartiger Typ kam mit dem Barock gegen Ende des 17. Jahrhunderts auf: die Laubranken- und Strahlenmonstranz[21].

Ist der Grund dafür, dass die Goldschmiede beim Kirchensilber so lange die spätgotischen Formtypen beibehielten, etwa bei den kirchlichen Auftraggebern zu suchen? War ihnen der neue Stil zu sehr mit dem Geruche der Reformation behaftet, der in unserem Land Humanisten wie Zwingli und Vadian zum Durchbruch verholfen hatten? Klammerten sich altgläubige Geistliche gewissermassen aus Protest gegen den neuen Glauben so stark an den altgewohnten Formen fest? Wollte man auch im Kunststil zeigen, dass man sich zu den Zuständen vor der Reformation bekannte? Richtet man den Blick auf die kirchlichen Goldschmiedearbeiten, scheint es so. Und die gleiche Tendenz ist ja auch beim Altarbau und bei der kirchlichen Plastik aus der Zeit nach der Reformation festzustellen.

Was das Nebeneinander und das Miteinander von gotischen und modernen Formen anbetrifft, so ist allgemein bekannt, dass es nicht allein für die Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts typisch ist, sondern für das Kunstschaffen nördlich der Alpen in jener Epoche überhaupt.

Anmerkungen

[1] Dora Fanny Rittmeyer, «Zwei Silberarbeiten von 1518 und 1640 in der Pfarrkirche von Glarus», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK)*, Band 19, Heft II, 1959, S. 73–80.

[2] Vgl. Caspar Lang, *Historisch-theologischer Grundriss*, Bd. I, S. 918, 922, Einsiedeln 1692. Zur ehemaligen Pfarrkirche von Glarus vgl.: Hans Rudolf Sennhauser, «Die ältesten Kirchen des Kantons Glarus», in: *Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus*, Heft 65, 1974, S. 46–70.

[3] Frieda Gallati, «Das Brandiskreuz im Kirchenschatz von katholisch Glarus», abgedruckt in: *Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus*, Heft 58, 1957/58, S. 63–70.

[4] Wie Anm. 3, S. 69f.

[5] Wie Anm. 1, S. 77f.

[6] Wie Anm. 2, S. 926.

[7] Oskar Farner, *Huldrych Zwingli*, Bd. II, Seine Entwicklung zum Reformator 1506–1520, Zürich 1946. Vgl. auch: Martin Haas, *Huldrych Zwingli und seine Zeit*, Zürich 1969.

[8] Hans Hoffmann, *Zu Dürers Bildnis eines jungen Mannes in der Galerie Czernin in Wien*, Anhang zu: Farner, *Zwingli*, wie Anm. 7, S. 425–436.

[9] Wie Anm. 1, S. 75.

[10] Vgl. Oskar Farner, *Huldrych Zwingli*, Bd. 4, Zürich 1960, S. 63–71.

[11] Vgl. besonders: *Albrecht Dürer, Das gesamte graphische Werk*, hrsg. von Wolfgang Hütte, 2 Bde., München 1970. Hier weiterführende Literaturangaben.

[12] Vgl. *Hans Burgkmair, Das graphische Werk*, Katalog der Ausstellung in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, 1973, Abb. 76–82. Hier weiterführende Literaturangaben.

[13] Ernst Buss, *Die Kunst im Glarnerland*, Glarus 1920, S. 18. Hier ist die Monstranz noch abgebildet, wie sie nach der entstellenden Renovation von 1906 aussah. Goldschmied Meinrad Burch, Luzern, restaurierte dann die Monstranz 1927/28 auf jenen Zustand zurück, den sie ursprünglich hatte.

[14] Heinrich Alfred Schmid, *Hans Holbein der Jüngere*, Bd. I, Basel 1945, S. 9. Weiterführende Literaturangaben bei: Hans Werner Grohn, *Hans Holbein, Das gemalte Gesamtwerk*, Mailand 1971 (Klassiker der Kunst).

[15] Wie Anm. 12, Text zu Katalog Nr. 76 u. Abb. 90.

[16] Vgl. Adolf Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Bd. 3, Basel 1954, S. 119–130.

[17] Wie Anm. 1, S. 75.

[18] Rudolf F. Burckhardt, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. II, Basel 1933, S. 293, 289. Zu den Goldschmieden Angelrot vgl.: Schweizerisches Künstler-Lexikon, hrsg. von Carl Brun, Bd. I, Frauenfeld 1905, S. 38, und Bd. IV, 1917, S. 7f.

[19] Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. III, 1913, S. 96.

[20] Zu Ambrosius Holbein vgl.: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. III, Zürich 1966, S. 257–260. *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1960, S. 113ff. Hier weiterführende Literaturangaben.

[21] Zur formalen und stilistischen Entwicklung der Monstranzen vgl.: Dora Fanny Rittmeyer, *Hans Jakob Läublin*, Schaffhausen 1959, S. 78–86.

Abbildungsnachweis: Basel, Kupferstichkabinett: Abb. 4. – Basel, Historisches Museum: Abb. 2. – Basel, Archiv für Schweiz. Kunstgeschichte: Abb. 11. – Dora Fanny Rittmeyer (wie Anm. 21): Abb. 12, 13. – Hans Schmidt, Bad Ragaz: Abb. 14. – Zürich, Schweiz. Landesmuseum: Abb. 1, 3, 5, 6, 8, 9, 15.