

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: 16 (1956)

Heft: 1

Artikel: Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung der Grossen Monstranz von
Einsiedeln

Autor: Schwarz, Dietrich W.H.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164166>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung der Grossen Monstranz von Einsiedeln

Von DIETRICH W. H. SCHWARZ

Wie wir den vorausgehenden Seiten entnehmen konnten, ist die 1663 begonnene Grosse Monstranz von Einsiedeln nicht das Werk nur eines Künstlers. Abgesehen von den älteren Preziosen, die daran verwendet wurden, sind Arbeitsanteile verschiedener Meister urkundlich festgehalten: In erster Linie des Goldschmieds Karl Christen, von dem sicher der Gesamtaufbau, der eigentliche Entwurf stammt, an zweiter Stelle des bedeutenden Schaffhauser Meisters H. J. Läublin d. J. Wieder andere Spezialisten in Augsburg haben die Steine geschliffen und poliert, zum Teil vielleicht auch gefasst¹. Allein nur auf Grund der Beobachtungen über die Qualität der Arbeit kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, von wem die Einzelteile alle stammen. Vielleicht ist es richtig, dem Meister Christen an diesem für ihn naturgemäss ganz einmaligen Auftrag auch eine besondere Anstrengung und dementsprechenden grösseren künstlerischen Erfolg zuzubilligen, als er ihm sonst zugefallen.

Die Grosse Monstranz ist eine typische Vertreterin der Scheibenmonstranz des 17. Jahrhunderts, wo in der Höhenentwicklung die Idee der gotischen Turmmonstranz nachwirkt, wo andererseits aber jegliches architektonische Motiv aufgegeben ist². Der Aufbau ist bestimmt durch den mehr breiten als tiefen Fuss (Abb. 5), den verhältnismässig hohen Ständer mit Nodus, das reiche, die eigentliche Scheibe bildende Rankenwerk, welches den herzförmigen Hostienbehälter und die darüber angebrachte Krone umgibt und zuoberst das Saphirkreuz trägt. Die ausserordentliche Höhe erklärt sich aber nicht nur mit gotischen Reminiszenzen, sondern wurde sicherlich durch den Wunsch bedingt, verschiedene wertvolle Votivgaben an dieser Prunkmonstranz anzubringen. Diese Preziosen sind im Vorhergehenden schon erwähnt und, wo schriftliche Quellen dies erlauben, auch identifiziert worden (vgl. S. 40 f.). Einige Hinweise auf ihre vermutliche künstlerische Herkunft und Datierung sollen hier noch beigelegt werden.

Durch das Aufeinandertürmen all der Kostbarkeiten – da es sich um Einzelstücke handelte, konnten sie nur in der Mittelachse sinnvoll angebracht werden – erhielt die Monstranz ihre ungewöhnliche Höhe, was vor der Zerlegung im 19. Jahrhundert offenbar zu statischen Unzukömm-

¹ Fräulein Dr. h. c. Dora F. Rittmeyer hat sich mir gegenüber brieflich geäussert, dass Läublin neben den Pendeloques die «Blättlein» weiss mit rosa und schwarzbrauner Strichelung emailliert habe, was natürlich für den gesamten Farbeindruck von grosser Bedeutung wurde. Eine genaue Durcharbeitung aller mit der Monstranz zusammenhängenden Fragen mit protokollarischem Festhalten jeder Einzel Tatsache würde sich lohnen, den Rahmen dieser Arbeit aber völlig sprengen. Linus Birchler musste in den Kunstdenkmälern des Kantons Schwyz, Bd. I (Basel 1927), S. 132, die Monstranz unter den verschwundenen Goldschmiedewerken aufführen, da sie damals zerlegt und unzugänglich war.

² Joseph Braun, Das christliche Altargerät (München 1932), S. 348–411, insbesondere S. 388 f.

lichkeiten führte. Auch die künstlerische Wirkung wurde dadurch etwas beeinträchtigt. Am Original wird jedoch dieser kompositorische Nachteil durch das raffinierte Farbenspiel von Gold, Email, Perlen, Diamanten, Smaragden, Rubinen und Saphiren weitgehend ausgeglichen. Zur Zeit, als diese überhöhte Scheibenmonstranz mit ihrem Rankenwerk und den Anhängern (den Pendeloques, «Bandelogen», wie der Einsiedler Gewährsmann schreibt) vollendet wurde, entstanden andernorts schon seit Jahren die für den Hoch- und Spätbarock so bezeichnenden Sonnen- oder Strahlenmonstranzen. Die Grosse Monstranz weist noch keinerlei derartiges Motiv auf und kennzeichnet sich damit als ein eher der Tradition und dem Hergebrachten verpflichtetes Werk.

Von den Schmuckstücken, die der Monstranz zu deren Bereicherung eingefügt wurden, sind erkennbar und näherer Betrachtung würdig: a) der Mohr (St. Maurizius), b) das Einhorn, c) die Kristalltafel mit Kreuzigungsdarstellung in reicher Rahmung, d) Johannes der Täufer zwischen zwei Engelchen (ich möchte dieser Benennung den Vorzug geben vor der als «Auferstandener»), e) das Rubinherz, f) die Hand, g) eventuell das Saphirkreuz mit h) den Schwertern, i) die Krone und schliesslich k) die verlorene Heiliggeisttaube.

a) *Der Mohr* (Abb. 6, Vergrösserung, und 7; die Aufnahme zeigt leider den Mohren ohne die zugehörigen, den Hintergrund bildenden Trophäen) ist wohl die bedeutendste selbständige Ziemele, die sich an der Monstranz findet. Nach der Konstruktion des Goldemailfigürchens mit der Riesenperle als Helmkalotte, mit dem Schwert und der Lanze, beide Waffen mit Steinen reich besetzt, lässt er sich in das Ende des 16. Jahrhunderts einordnen. Schriftliche Quellen über seine Herkunft fehlen. Die ausgezeichnete Qualität der Arbeit, die Vorliebe für das Anbringen von Steinen am Körper (auf den Schultern, der Brust, am Gürtel, an den Ober- und Unterschenkeln) und für scharfe dreieckige Diamantsplitter weisen aber auf Augsburg, München oder Prag hin. Die Agraffe mit Trophäen in der Schatzkammer der Residenz zu München, inschriftlich als Arbeit des Goldschmiedes Georg Bäuerle von Augsburg gesichert, zeigt nahe Verwandtschaft³. Vermutlich ist das Schwert ursprünglich ebenfalls ein selbständiges, profanes Bijou – eine Agraffe – gewesen, die dann später als Waffe des Mohren Verwendung fand. Da St. Maurizius einer der Kirchenpatrone von Einsiedeln ist, könnte der Mohr sehr wohl als solcher an das Kloster geschenkt worden sein. Sein Auftreten an der Monstranz wäre dadurch gerechtfertigt, denn an und für sich bestände ja keine besondere ikonographische Verbindung dieses Heiligen zur Eucharistie.

Der grosse Rubin am Schwert besitzt in seiner Goldemailfassung ein Motiv – Reihungen von weiss emaillierten Kügelchen, die wie eine Reihe von weissen Stecknadelköpfen wirken –, das ganz ähnlich an der vielleicht für Kaiser Rudolph II. um 1580 geschaffenen Prunkkette, heute im Louvre, erscheint⁴.

Qualität und Materialwert des Mohrenfigürchens mit Zutaten lassen die Vermutung nicht abwegig erscheinen, es könnte sich dabei um ein Weihegeschenk eines Mitgliedes des habsburgischen oder des wittelsbachischen Hauses handeln, worüber nur keine schriftlichen Angaben erhalten sind.

b) *Das Einhorn* (Abb. 13, links) ist heute im Zusammenhang mit der Mauriziusfigur angebracht, gehörte aber ursprünglich – wegen seiner geringen Dimensionen – zweifellos zu einer anderen Gruppe, vielleicht zu einer Fides. Es besteht aus Goldemail und ist mit einigen Steinen

³ Heinrich Kohlhaussen, *Geschichte des deutschen Kunsthandwerks* (Deutsche Kunstgeschichte, Bd. V, München 1955), S. 318 und Abb. 286. – Ein verwandtes Stück hat sich im Grünen Gewölbe in Dresden befunden: Ein Kleinod mit den Figuren von David und Goliath. Vgl. J. L. Sponsel, *Das Grüne Gewölbe zu Dresden*, Bd. III, *Kleinodien der Goldschmiedekunst* (Leipzig 1929), Tafel 4, unten links, und Tafel 3, oben Mitte. Ausgerechnet dieses Stück könnte eventuell Kurfürst Christian II. 1606 bei dem Augsburger Juwelier Georg Beierla (= Peyerle, Bäuerle) gekauft haben. Über diesen Künstler gibt Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 26 (Leipzig 1932), S. 513, nur die dürftigsten Angaben. Er ist mindestens von 1593 bis 1633 in Augsburg tätig. Die sehr verdienstliche Zusammenstellung über Bestellungen des bayerischen Hofes bei Augsburger Goldschmieden bei August Weiss, *Das Handwerk der Goldschmiede in Augsburg bis zum Jahre 1681* (Diss. Zürich), Gotha 1897, lässt uns leider im Stich, da die Original-einträge zu summarisch sind und häufig nur von «Klaineter» sprechen.

⁴ Abgebildet zum Beispiel bei Joan Evans, *A History of Jewellery 1100–1870* (London 1953), Tafel 81.

besetzt. Als Herkunftsland kommt am ehesten Deutschland in Frage. Zeitlich ist es in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu setzen⁵.

c) *Die Kristalltafel mit der Kreuzigung Christi* in reichem Rahmen (Abb. 9) könnte eine italienische Arbeit sein. Es ist nicht ausgeschlossen, dass eine Vorlage für die Kreuzigungsdarstellung in der Malerei oder Graphik ausfindig gemacht werden könnte. Der Rahmen mit den beiden begleitenden schmalen, langgezogenen Figuren weist auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hin. Die Goldemailfigürchen des in den Wolken schwebenden und von zwei Engelchen begleiteten Gottvaters und die unten schwebenden zwei Engelchen erwecken hingegen eher den Eindruck einer Zutat des 17. Jahrhunderts (Augsburg?, München?)⁶. Auch der unten in der Mitte angebrachte Pelikan mit Jungen, bei dem ein Rubin die aufgerissene Brust andeutet, dürfte ein älteres, vielleicht spanisches Stück gewesen sein, das später erst mit dem Rahmen verbunden wurde⁷.

d) *Johannes der Täufer* (Abb. 4 und 13, Mitte; da die Wundmale fehlen und die Figur einen Fellmantel trägt, scheint es sich um den Täufer, nicht um den Auferstandenen zu handeln) mit einem Lämmchen zu seiner Rechten dürfte aus einer grösseren Gruppe stammen, der aber die beiden Engelchen mit Schrifttafeln ursprünglich kaum angehörten. Sie besitzen eine gewisse Ähnlichkeit mit Münchener und Augsburger Arbeiten für den bayrischen Hof in der Zeit Herzog Wilhelms V. und Kurfürst Maximilians I.⁸.

e) *Das Rubinherz* (Abb. 10) mag ursprünglich auch als profanes Bijou gedient haben; später gelangte es dann als Geschenk an das Kloster. Die Herkunft ist wohl in Deutschland zu suchen, die Entstehungszeit zu Beginn des 17. Jahrhunderts⁹.

f) *Die Hand* (Abb. 13, rechts) lässt sich nach der Form der Spitzenmanschette mit ziemlicher Sicherheit in die Zeit zwischen 1610 und 1640 datieren. Auch für diese Goldemailarbeit gilt wohl deutsche Herkunft. Bei diesem Stück ist man quellenmässig darüber unterrichtet, dass es als Geschenk des Freiherrn Wolf Eberhard von Dalberg nach Einsiedeln kam¹⁰.

g) *Das Saphirkreuz*, das heute die Monstranz bekrönt, könnte vielleicht vorher ein Pektoriale gewesen sein. Da es dem 17. Jahrhundert angehört, wäre es jedenfalls nicht lange in Gebrauch gestanden. Es ist aber auch denkbar, dass dieses Kreuz eigens für die Monstranz geschaffen wurde¹¹.

h) *Die drei Schwerter* (Abb. 8) mit Perl-, Diamant- und Rubinschmuck von einheitlicher farbiger Wirkung erwecken hingegen durchaus den Eindruck, einst ein selbständiges Bijou oder wenigstens Bestandteil eines solchen gewesen zu sein. Sie eigneten sich aber sehr gut als Basis für das bekrönende Kreuz¹².

⁵ Verwandt, wenn auch weniger fein in der plastischen Gestaltung, der Hund in Goldemail, deutsch, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, ehemals in der Sammlung Rütschi in Zürich. Vgl. Otto von Falke, *Alte Goldschmiedewerke im Zürcher Kunsthause* (Zürich 1928), Tafel 122, Nr. 608. – An dem Kleinod mit der Figur des Glaubens, ehemals im Grünen Gewölbe zu Dresden, kniet ein Einhorn von ähnlicher Bildung. Das Kleinod stammt vom Ende des 16. Jahrhunderts, wohl aus Augsburg. J. L. Sponsel, *Das Grüne Gewölbe zu Dresden*, Bd. III (Leipzig 1929), Tafel 4, unten rechts.

⁶ Aus den gleichen Formen gegossene Figuren kann ich nicht nachweisen. Die Detailabbildungen (Abb. 4 und 13) erlauben aber vielleicht die gelegentliche Entdeckung von Parallelen in irgendeinem Kirchenschatz Süddeutschlands oder der Schweiz.

⁷ Vgl. etwa bei Joan Evans, *A History of Jewellery* (London 1953), Tafel 76 und 100, oder bei O. von Falke, *Alte Goldschmiedewerke im Zürcher Kunsthause* (Zürich 1928), Tafel 121, Nr. 605 und 606 (diese beiden als deutsche Arbeiten des 17. Jahrhunderts angesprochen).

⁸ Insbesondere sind die Hausaltäre aus der Reichen Kapelle der Residenz zu München zum Vergleich heranzuziehen. Vgl. *Schatzkammer der Reichen Kapelle in der Münchner Residenz*, Amtlicher Führer, bearbeitet von Fritz Haeblerlein (München 1939), Nr. 55, Nr. 67 und Nr. 78.

⁹ Vgl. S. 41. Die Herkunft ist leider nicht mehr festzustellen.

¹⁰ Man kann annehmen, dass die Hand ein mit zahlreichen Steinen besetztes Objekt gehalten hat, das dann aber anderweitig verwendet wurde. Denn die Zahl der heute mit ihr in Verbindung stehenden Edelsteine ist viel geringer als die Notiz von 1667 angibt. Vgl. S. 40.

¹¹ Archivalische Quellen über diesen Gegenstand fehlen leider.

¹² Vgl. S. 41.

i) *Die Krone* (Abb. 4), eine richtige barocke Bügelkrone, ist sicherlich eine Neuankfertigung für die Monstranz. Als Bijou kann sie wegen ihres Gewichtes, als eigentliche Krone wegen ihrer Kleinheit und Form nicht verwendet worden sein. Der Eintrag im «Buch der Stifter und Gutheräter», wonach eine Krone von den Freiherren von Dalberg gestiftet worden sei, ist wohl dahin zu verstehen, dass eine von den Dalberg geschenkte Krone zerlegt und für die Monstranz verwendet worden ist.

k) *Die verlorene Heiliggeisttaube* hat sich nach dem Stich unterhalb der Mauriziusfigur befunden. Zu ihren Füßen wand sich eine Schlange (Abb. 7). Ihr Körper bestand aus einer barocken Monstreperle. Sie darf als typisches Schmuckstück des Manierismus bezeichnet werden, vielleicht um 1570–1580 in Italien, Spanien, Deutschland oder Prag entstanden.

Alle photographischen Aufnahmen zu den Tafeln stammen aus dem Schweizerischen Landesmuseum.