

# Die Pluvialschließen im Domschatz zu Aachen.

Von EDWIN REDSLOB.

**W**ie aller Schmuck in Zusammenhang mit der Entwicklung der Tracht zu würdigen ist, so muß auch eine Arbeit über kirchliche Zierstücke die Geschichte der liturgischen Gewandung berücksichtigen. Hier wird diese Verbindung sogar besonders ersichtlich, da die schweren, reich ornamentierten Stoffe von vornherein auf die Verbindung mit Goldschmiedearbeit berechnet waren.

Auf Grund dieses Zusammenhanges ist auch die Entwicklung der Pluvialschließe, des Monile, zu verstehen, die während der Aachener Heiligtumsfahrt des Jahres 1909 an der Hand der durch die Direktion des Suermondt-Museums eingerichteten Ausstellung des Domschatzes übersichtlich verfolgt werden konnte. Auch waren hier zugleich mit einer Reihe kostbarer Agraffen einige der alten Chormäntel ausgestellt, an denen die Schatzkammer des Münsters besonders reich ist.

Zur Geschichte dieser Pluvialia genannten Mäntel ist zu sagen, daß sie erst im Verlaufe der Zeit ihre Bedeutung als festliche Tracht der Bischöfe und Domherren erhielten, nachdem sie bis ins vierzehnte Jahrhundert hinein, ihrer Benennung entsprechend, fast ausschließlich dazu gedient hatten, die Casel vor den Einflüssen des Wetters zu schützen.

Dann aber wurden diese Mäntel auch zum Altardienst benutzt, und damit wurde aus dem einfachen Schutzmantel das kostbarste liturgische Gewand, das zu tragen meist ein Vorrecht der höheren Geistlichen vom Domherrn an war. Um so reicher nun diese Chormäntel, denen trotz ihrer veränderten Bedeutung der alte Name Pluviale verblieb, mit breiten Borten in kostbarer Stickerei ausgeführt wurden, um so eindrucksvoller mußte auch ihre Schließe sein. Und da der Domherr beim Antritt seiner Pfründe Pluviale und Monile selbst stiften mußte, kamen die Kirchenschätze bald in den Besitz zahlreicher Prunkstücke.

Aus der Form der Zieragraffe, die der in der weltlichen Tracht gebräuchlichen Mantelschließe (Abb. 18) glich und die man auch als Schmuckstück der Casel verwandte, entwickelte sich so die Agraffe in Scharnierform, von der Beispiele zumeist französischen Ursprungs aus der Zeit des 14. Jahrhunderts erhalten sind (s. Dutuit, Giraud, Spitzer und Viollet-le-Duc).

Als dann im Verlaufe des vierzehnten, vor allem aber im fünfzehnten Jahrhundert, weitere Gewänder beliebt wurden, die den Prunk der golddurchwirkten Stoffe in schweren Faltenmassen zur Geltung brachten, als es außerdem üblich wurde, das Pluviale durch eine schildförmige Erweiterung des Kragens (clipeus) auszugestalten, bekam die Agraffe zugleich die

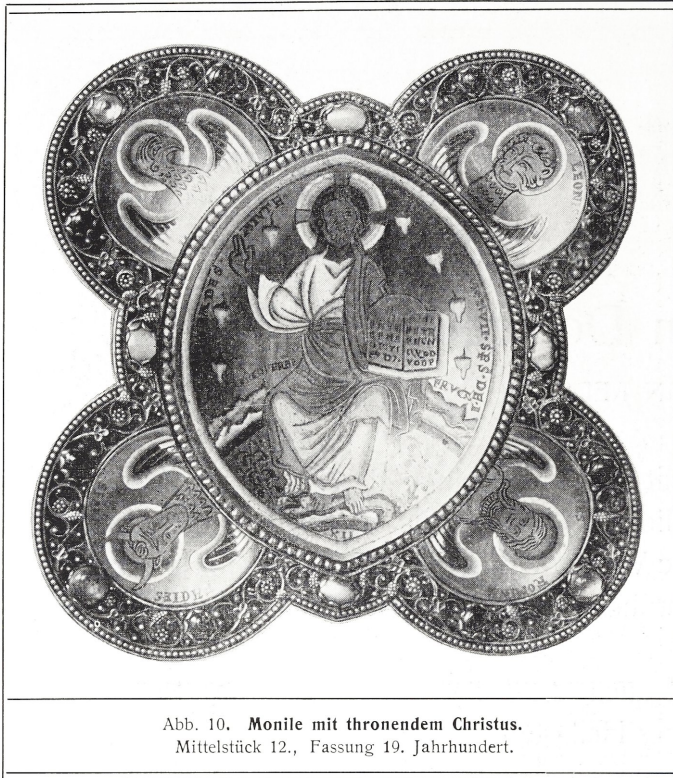


Abb. 10. Monile mit thronendem Christus.  
Mittelstück 12., Fassung 19. Jahrhundert.

Bedeutung eines Gegengewichtes gegen die nach hinten ziehende Last des Mantels. Sie wurde nun nur selten am Mantel selbst befestigt, dessen gestickte Säume dafür auch keinen Platz mehr boten, vielmehr wurde sie zumeist an der Krampe aufgesteckt, die beide Hälften verband.

Damit waren dem Monile neue formale Bedingungen gegeben: es war nicht mehr Schließe oder Schnalle, es wurde vielmehr ein selbständiges Schmuckstück, das möglichst schwer und kostbar ausgestattet wurde, um seine praktische Bedeutung als Gewicht zu erfüllen und um zugleich innerhalb der reichen Stickerei einen wirkungsvollen Konzentrationspunkt zu bieten (s. Braun, liturgische Gewandung, S. 322, der die Bedeutung des Monile als Gewicht verkennt).

Inhaltlich war seine Grundgestalt oft dadurch bestimmt, daß es eine Dedikation des Domherrn an seine Kirche war: ähnlich wie beim Epitaph wurde also gern mit der heiligen Darstellung der Stifter oder sein Wappen in Verbindung gebracht (Abb. 13 und 16).

Diese Entwicklung, die sich auf Grund zahlreich erhaltener Werke aufstellen läßt, kann man in wenigen Kirchen so übersichtlich verfolgen, wie im *Münster zu Aachen*, das kostbare Beispiele verschiedener Zeiten enthält.

Allerdings hat das der frühesten Stilperiode angehörige Monile des Aachener Domschatzes aus unserer Betrachtung auszuscheiden. Denn wenn auch sein Mittelstück, eine *Emailplatte mit der Gestalt des thronenden Christus* (Abb. 10), der frühen Zeit entstammt, in der die archaisierende Umrahmung gehalten ist, nämlich dem Ende des 12. Jahrhunderts, so erfolgte dessen Montierung als Schließe doch erst im Jahre 1870 infolge einer Anregung des Kanonikus Dr. Franz Bock.

In dieser Umarbeitung lag leider von vornherein ein Widerspruch, denn während der Herrschaft des romanischen Stiles hat es überhaupt keine Monilia gegeben, vielmehr waren damals die Agraffen noch nicht von den Fibeln und Schließen verschieden, die für die weltliche Tracht verwandt wurden.

Um so mehr müssen die sogenannten *Ungarischen Schließen* (Abb. 11) für unsere Betrachtung herangezogen werden, obwohl man gerade ihnen ihre Bedeutung als Agraffen hat absprechen wollen (s. Bock, Hampel, Pulszky u. Reumont). Allerdings zeigen sie eine von der gewohnten, als epitaphähnlich charakterisierten Monileform abweichende Gestaltung, indem sie als Wappen gebildet sind. Doch so entspricht es ihrer Stiftung, über die wir durch Urkunden unterrichtet sind.

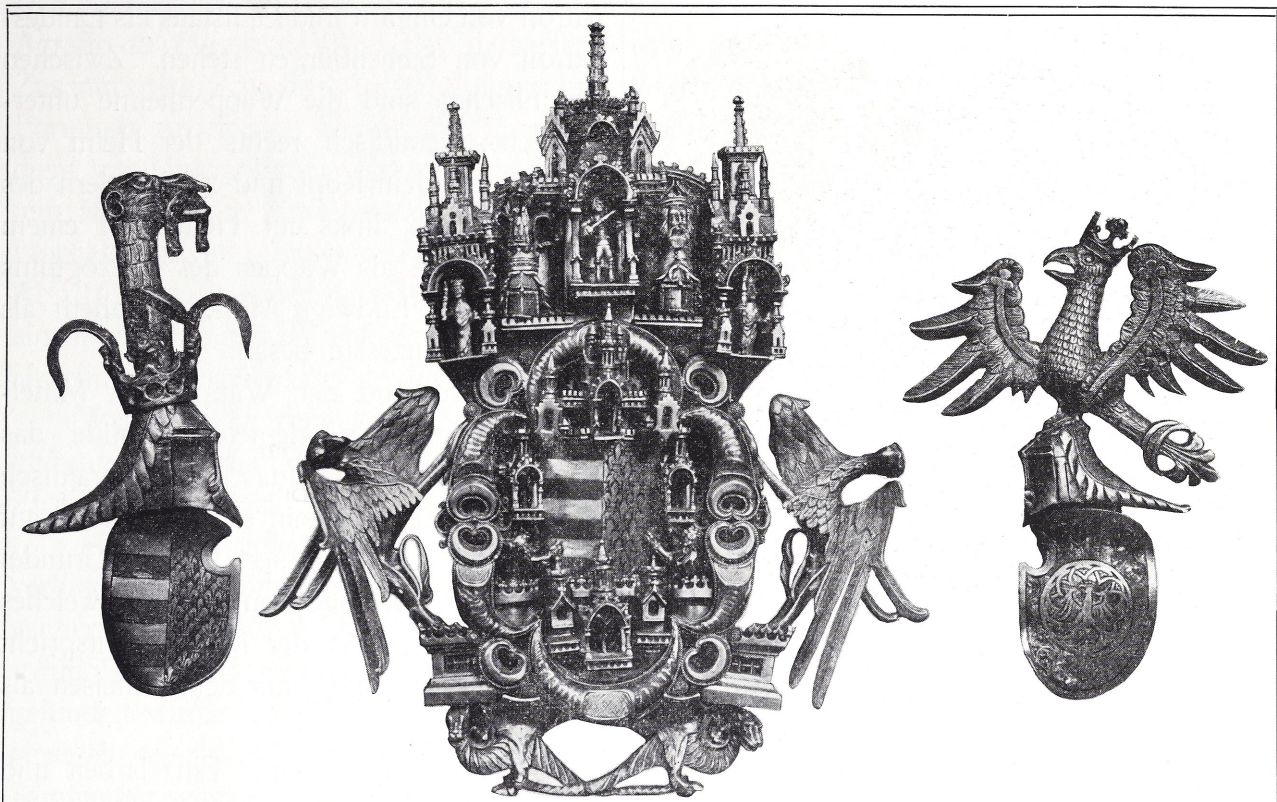


Abb. 11. Monile und Agraffen mit den Wappen König Ludwigs von Ungarn.  
Um 1370–90 von Martin und Georg von Klussberch.

Im Jahre 1374 ließ *Ludwig von Anjou, König von Ungarn und Polen*, in Verbindung mit dem Aachener Kaiserdom den als ungarische Kapelle bekannten Anbau errichten (seit 1767 durch Couvens Bau ersetzt), zu Ehren seiner Vorfahren, der Heiligen Stephan, Ladislaus, Emmerich, Elisabeth, Heinrich und Kunigunde und zu Nutzen der ungarischen Pilger, die alle sieben Jahre in großer Zahl zu den Aachener Heiligtümern zu pilgern pflegten. Er stellte an dieser Kapelle zwei ungarische Kapläne an, und wie er den Altar mit liturgischen Geräten reich ausstattete, so stiftete er auch die Ornate der beiden Geistlichen. Nichts hindert uns demnach, in den beiden Mittelstücken die Monilia und in den ihnen beigegebenen Wappenpaaren die am Ansatz der Spangen auf den Saum der Chormäntel aufzunähenden Agraffen zu erblicken, zumal die Größe der Monilia (22 : 19 cm) durchaus nicht ungewöhnlich erscheint.

Die beiden, in vergoldetem Silber und unter Verwendung von Grubenschmelz ausgeführten Wappengruppen sind, von unwesentlichen Verschiedenheiten in der Einzelausführung abgesehen, gleich gestaltet. Die eigentlichen Monilia zeigen, von reicher Turmarchitektur umrahmt, heraldisch rechts die Querbalken von Ungarn, links die Lilien von Anjou. Als Einfassung dient ein Paß aus vier halbmondförmig zusammengesetzten Hörnern mit der Inschrift:

Gotes lere wold ich mer  
ich beger maria lere.

Als Schildhalter dienen Greife. Ueber dem Vierpaß erheben sich drei turmförmig überdachte Nischen, in denen, zu seiten Karls des Großen (?), Stephan der Heilige als Reichs-

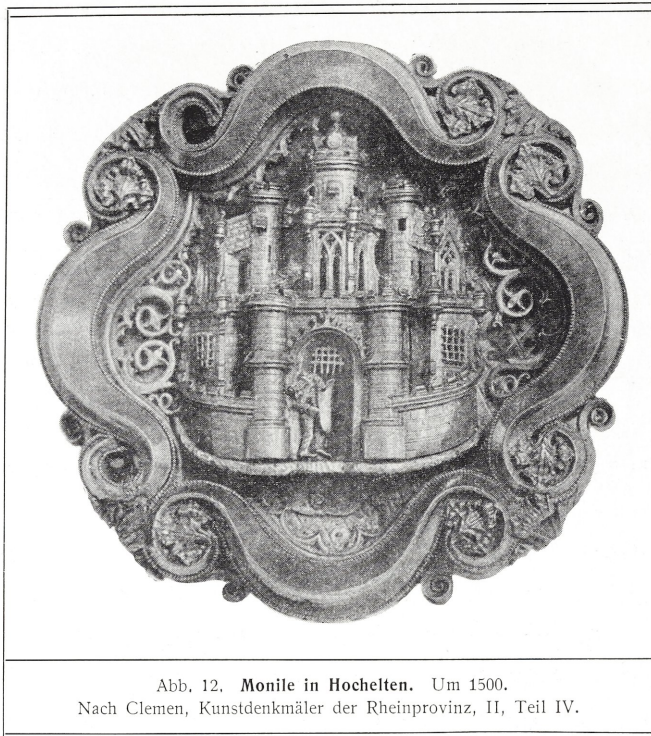


Abb. 12. **Monile in Hochelten.** Um 1500.  
Nach Clemen, *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, II, Teil IV.*

patron von Ungarn und Ladislaus als Landespatron von Siebenbürgen stehen. Zwischen den Nischen sind die Wappenhelme untergebracht: heraldisch rechts der Helm von Ungarn mit dem Kopf und zwei Federn des Vogels Strauß, links ein Helm mit einem bärtigen Kopf, als Wappen des Herzogtums Dobrzin, das Ludwigs Mutter Elisabeth als polnische Prinzessin besaß.

Entsprechend den Wappen der Mittelstücke zeigen die kleineren Schilde das Wappen von Polen (das nach heraldisch rechts gewandte mit dem silbernen Adler auf rotem Kreis vor tauschiert blauem Grunde) und das der Könige von Ungarn, welches dem Königswappen der Monilia entspricht und den Straußenkopf mit dem Hufeisen als Helmzier trägt.

Die technische Ausführung überrascht durch die feine und sorgsame Einzelarbeit und durch die Leuchtkraft des Emails. Die formale Gestaltung zeigt nichts von der architektonischen Einheit, die man bei Goldschmiedearbeiten dieser Zeit sonst selten vermißt. Vielmehr ist die gesamte Umrißlinie der Pektoralien mit einer fast bizarr zu nennenden Freude an unruhig belebten Formen durchgebildet: unter dem Wappen lagern zwei phantastisch gestaltete Drachen mit straffgespannten Schwingen, über ihm erheben sich Fialengebilde als Bekrönung der Turmnischen. Auch die Umrißlinie des Vierpasses verharrt nicht in bestimmten Formen: die Ecken sind mit gekrümmten Halbmonden gefüllt und in den entstehenden Winkeln ist der geriefte Draht, der das Mittelstück einfaßt, zu Spiralen aufgerollt.

Diese Formensprache findet sich auf keinem Goldschmiedestück des 14. Jahrhunderts innerhalb Mittel-Europas. Würde man nicht, daß die Stücke vom ungarischen König gestiftet wurden, müßte man also von vornherein an ihre östliche Herkunft aus dem mit der Krone Ungarn verbundenen Siebenbürgen denken. Auch die Legende der Inschrift zeigt den niedersächsischen Dialekt der siebenbürgischen Stammesgenossen, und es ist unerklärlich, warum Bock, der diese zerklüftet gebildeten Stücke in Vergleich zu den beruhigten Formen italienischer Arbeiten im Dom zu Padua zu bringen versucht, die Inschrift verbessern zu müssen glaubt. Er möchte annehmen, daß der Besteller ere für Iere gewünscht, daß aber der südliche Goldschmied dies aus Unkenntnis der deutschen Sprache geändert habe. An anderer Stelle freilich hält er die Umrahmung der Wappen für eine spätere Zutat, ohne zu bedenken, wie sehr ihre Umrißformen dem Stile des Gesamtwerkes entsprechen.

Im Gegensatz zu Bocks Annahme wurde gelegentlich der 1884 in Budapest veranstalteten archäologischen Ausstellung erwiesen, daß die Monilia Arbeiten der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts tätigen siebenbürgischen Goldschmiede *Martin und Georg von Klausenburg*

(*Klußberch*) seien (siehe Loersch u. Rosenberg). Clemens Versuch, mit diesen Arbeiten eine Agraffe zu *Hochelten* (Abb. 12), darstellend eine Burg in Vierpaßumrahmung, in direkten Zusammenhang zu bringen, muß abgelehnt werden, da das Eltener Monile in seiner zentralen Form als Arbeit der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts anzusprechen ist. Möglicherweise dient zur Unterstützung dieser Behauptung ein Monile der Sammlung *Spitzer* (Kat. No. 350) (ein ähnliches im *Kensington-Museum* zu *London*, früher Sammlung Webbs), das eine der Hocheltener Burg entsprechende Füllung zeigt, in seiner Umrahmung aber mit der unter Abb. 16 reproduzierten Agraffe des Domschatzes vom Anfang des 16. Jahrhunderts völlig übereinstimmt. Freilich besteht die Gefahr, daß sich die Spitzersche Agraffe durch diesen Vergleich als eine der zahlreichen in der Sammlung enthaltenen Fälschungen erweist.<sup>1)</sup>

Was nun die Verwendung der Ungarischen Wappenstücke betrifft, so scheint keine Vermutung geeignet, ihre alte, der Ueberlieferung entsprechende Moniliabedeutung anzuzweifeln. Zwar schreibt Bock:

„Obgleich sich in ältern Schatzverzeichnissen manche Andeutungen vorfinden, daß die verbindenden Stoffstücke reicher Chorkappen als Schließen ehemals mit Wappenschildern verziert zu werden pflegten, so dürfen doch wohl diese eben gedachten Wappenschilder ursprünglich einem anderen Zweck gedient haben.“ Aber die einzige andere Deutung, die dafür gefunden wurde, nämlich Hampels Vermutung, daß die Stücke auf einem Missale angebracht gewesen seien, erscheint ausgeschlossen, sobald man versucht, sich das Buch vorzustellen. Sammetbände gab es im ganzen Mittelalter noch nicht; die Wappen müßten also auf glattem Pergament oder Leder aufgesessen haben, und bei ihrer zerklüfteten Umrißlinie wie bei der Stärke ihres Reliefs wäre daher die Benutzung des Buches zu einem gefährlichen Unternehmen geworden.

Also bleibt es wohl berechtigt, in den Arbeiten die zu den Chormänteln der ungarischen Kapelle gestifteten Agraffen zu sehen. Ihre durchbrochene Form entspricht der Herkunft der Monilia aus den mittelalterlichen Mantelschließen (Abb. 18) und vertritt, wie auch ein Beispiel der Sammlung *Debruge Dumenil* zu *Paris* zeigt, neben der Scharnierform den Typus des 14. Jahrhunderts.<sup>2)</sup>

Die Agraffen des 15. Jahrhunderts haben dann den Vierpaß in geschlossener Form entwickelt. Das erste Aachener Beispiel (Abb. 13), die Darstellung der *Verkündigung* enthaltend, zeigt in seiner Vierpaßform die klassische Gestalt der Pluvialschließe. Der Paß ist nicht völlig zentral, vielmehr ist innerhalb seiner vier Kreisbogen ein längliches Rechteck eingefügt, dessen aufsteigende Form durch die vertikale Dreiteilung noch mehr betont wird.

<sup>1)</sup> Während der Drucklegung ließ sich noch feststellen, daß die Einfassung tatsächlich modernen Datums ist. Das Stück war bis 1886 in der Sammlung Felix (Nr. 506), wo es eine einfache Vierpaßumrahmung hatte. Sicher bleibt es berechtigt, das Hocheltener und Londoner Stück zusammenzustellen: beide zeigen (wie Spitzer Nr. 246 u. 247) die auch in der Schnitzkunst nachweisbare Vorliebe der ausgehenden Gotik, Architektur in plastischem Sinne gleichberechtigt neben figürlichen Teilen zu verwenden, während die Architekturteile der ungarischen Schließen noch streng gotisch aufgefaßt und angewandt sind. Eine nähere Untersuchung über die Echtheitsfrage der Agraffe bei Spitzer und über ihr Verhältnis zu dem Londoner Stück muß für später vorbehalten bleiben.

<sup>2)</sup> Erst nachträglich konnte ich dies in seiner aus Halbmonden gebildeten Vierpaßform den ungarischen Schließen verwandte, jetzt im Cluny-Museum befindliche Stück feststellen. Vgl. J. Labarte, *Description des objets d'art de la collection Debruge Dumenil*, Paris 1857 Nr. 981, Abb. S. 653, ders. *Histoire des arts industriels*, 1864, Album I, Pl. LIV, 4 und Sommerard, Album, 10<sup>e</sup> serie, pl. XXXIV.

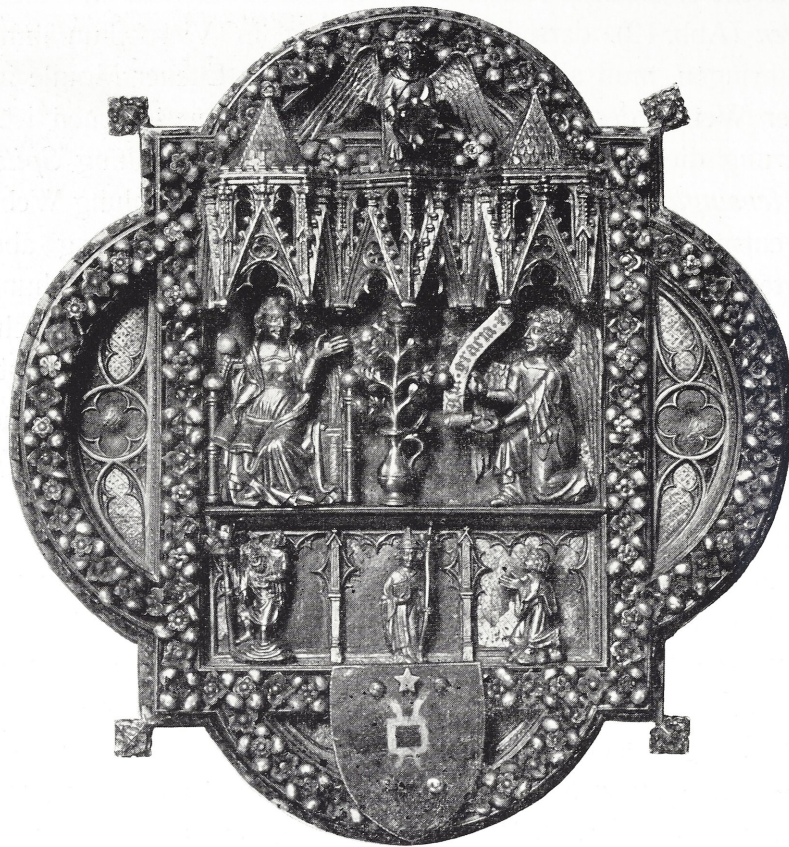


Abb. 13. Vierpaßmonile mit der Verkündigung. Um 1400.

Durch die Einfügung dieses Rechtecks wird der figürlich ausgestattete Teil wirkungsvoll aus der ornamentalen Komposition herausgehoben, deren Einteilung sowohl in horizontaler als auch in aufsteigender Richtung erfolgte. So entstanden unten drei durch Maßwerkfüllungen ornamentierte, seitlich durch Fialen getrennte Felder. Darin fanden drei Figürchen Platz: rechts der kniende Stifter, in der Mitte ein heiliger Papst, links Christopherus. Die aufsteigende Teilung wird im obersten Felde fortgesetzt, indem hier aus Wimpergen und Fialen gebildete, frei vortretende Baldachine angebracht sind. Darunter ist die Verkündigung dargestellt. Unter dem linken Baldachin sitzt Maria auf einem breiten, thronförmig ausgestatteten Stuhl, dessen Knäufe durch Perlen gebildet werden. Ihre Gestalt ist nach links gewandt, dem entsprechend liegt das geöffnete Buch auf ihrem rechten Knie. Ihr Oberkörper ist nach rechts gebogen, die Hand streckt sie dem Engel entgegen, der unter dem rechten Baldachin kniet und vor sich das Spruchband hält. Die Füllung der Mitte ist durch ein wundervolles, mit der ganzen Freude des Goldschmiedes an seinem edlen Material ersonnenes Mittel erreicht: hier steht die Lilie, die als Symbol der Reinheit gern den Verkündigungsbildern beigegeben wurde; sie steckt in einem Henkelkrug mit geöffnetem Deckel und ist gebildet durch einen vergoldeten Zweig mit sieben Perlen, deren Glanz vor dem blauen Email des Hintergrundes doppelt zur Geltung kommt. Auch die Segmentbogen oberhalb und unterhalb des Rechtecks sind in die Komposition einbezogen, so daß die Mittellinie

beherrschend betont bleibt. Unten ist, was auf dem ersten Blick fast zu hart und derb erscheint, das Wappen des Stifters über die umrahmenden Perlenreihen gesetzt: auf rotem Schild in Silber ein doppelter Hausanker, dessen Arme von einem Quadrat ausgehen und zwischen dessen oberen Endigungen ein fünfzackiger Stern steht. Besser komponiert ist die Füllung des oberen Bogens: zwischen den Dächern der seitlichen Baldachine steht mit ausgebreiteten Flügeln die Halbfigur eines Engels, der einen großen Amaldin hält.

Zur Datierung des Stückes kann nur die Zeit etwa von 1380–1420 in Frage kommen. O. von Falke setzt die Arbeit mit Bock noch



Abb. 14. Monile mit der Verkündigung. Um 1430–50.

in das 14. Jahrhundert und bespricht sie in Zusammenhang mit der Reihe der großen gotischen Reliquiare des Domschatzes, ebenso M. Creutz, der das Stück innerhalb einer gedrängten, aber sehr dankenswerten Uebersicht über die Monileform erwähnt. St. Beissel und E. Bassermann-Jordan nehmen die Zeit um 1400 an. Diese Datierung wird richtiger sein, denn auch abgesehen von der reifen Komposition zeigen sich Merkmale eines entwickelten Stiles. Sie sind zu erkennen in der lebendig intensiven Art, mit der die Figuren sich bewegen, in der realistischen Kraft der Typen und in der Häufung der Faltenmotive.

Wichtiger sind Analogien zu Goldschmiedearbeiten der Zeit. Es drängt sich der Vergleich mit dem Werke auf, das als Markstein am Anfang des neuen Jahrhunderts steht, mit dem goldenen Rössel zu Altötting. 1403 in Paris für Karl VI. von Frankreich gearbeitet, zeigt dieses Werk in seiner reichen Verwendung von Perlen und Edelsteinen sowie in der Lebendigkeit seiner vegetabilen Zierformen die Arbeitsart des ausgereiften gotischen Stiles.

So haben wir das Aachener Monile als eine Arbeit vom Anfange des 15. Jahrhunderts anzusehen, die sich in ihrer ausgeglichenen Form als eine der schönsten für die Gestaltung der Pluvialschließe gefundenen Lösungen darstellt. Da sich trotz einiger französischer Elemente Aehnlichkeiten mit deutschen Werken der gleichen Zeit sehr wohl erkennen lassen, dürfen wir annehmen, daß die Arbeit in ihrem Aufbewahrungsort oder in einer benachbarten rheinischen Stadt entstanden ist.

Das *zweite Stück* dieser Reihe (Abb. 14), eine vergoldete Silberplatte in rosetten-geschmücktem Rahmen, enthält gleichfalls die Szene der *Verkündigung*. Es zeigt seiner Form nach den Zweck des Monile, als Verkleidung der Brustkrampe zu dienen, fast zu deutlich, indem es als längliches Rechteck gebildet ist. So stellt es sich also einzig als eine umrahmte Silberplatte dar und ist nur in Hinblick auf die figürliche Gestaltung durch Treibarbeit zu würdigen. Im Vergleich zu dem ersten Verkündigungsmonile zeigt es dabei entwickeltere Formen. So sind die Faltenmassen zwar noch schematisch zu Parallelzügen vereinigt, aber zugleich ist versucht, die Faltengebung lebensvoll in Uebereinstimmung mit

Stellung und Bewegung der Figuren zu behandeln. Vor allem zeigt sich aber ein energisches Verlangen nach dramatischem Inhalt: die Bewegung der Maria, die sich knieend zurückwendet, ist momentan aufgefaßt und der Engel verkündet mit fast zu intensiver Gebärde seine Botschaft. Wir müssen daher das Verkündigungsmonile verhältnismäßig spät, etwa um 1430–1450 ansetzen. Es wird als rheinische, möglicherweise als Aachener Arbeit anzusprechen sein.

*Das dritte Monile* (Abb. 15) dieser Reihe, enthaltend die Figur der *Muttergottes*, zeigt den befreiten Stil des fünfzehnten Jahrhunderts auf einer weiteren, frühestens um 1460 erreichten Stufe.

Die Gestaltung des Umrisses ist ebenfalls einfach gehalten: das Monile hat die Scheibenform, die sich neben der Vierpaßform im fünfzehnten Jahrhundert immer mehr einbürgerte. Die Scheibe hat einen schweren, doppelten Rahmen, in beiden Kehlungen liegt ein mit krabbenähnlichen Zweigen besetzter silberner Stab; der äußere ist von einem vergoldeten Band umwunden, der innere mit sechsblättrigen Silberrosen besetzt. Die vergoldete, mit Lilien und aufgesetzten Rosetten geschmückte Scheibe wird durch zwei Fialen gegliedert, vor denen ein Baldachin heraustritt. Unter dem Baldachin steht, ein großes Szepter in der Rechten, das bekleidete Kind mit der Linken haltend, die gekrönte Muttergottes. Dem Stile der Zeit um 1460–80 gemäß sind die Falten ihres Mantels von der einen Seite in weitem Schwunge herübergezogen, um auf der linken Seite, entsprechend der Ausbiegung der Hüfte, in gezackter Umrißlinie zu fallen. Weniger durchgebildet ist die Gewandung der Engel, die rechts und links, dem Rund der Scheibe angepaßt, mit erhobenen Räucherfässern schweben. Alle Figürchen sowie die Fialen sind in der Form gegossen.

Infolgedessen wird es nicht verwundern, daß das gleiche Monile noch einmal vorkommt. Unter der selten großen Reihe von zwölf Pluvialagraffen, die im Schatze der *Stiftskirche zu Tongern* bewahrt werden, befindet sich nämlich ein Stück, das nur unwesentliche Verschiedenheiten von dem Aachener aufweist (s. Braun, der allerdings das Aachener Monile nicht erwähnt).

Es zeigt völlige Uebereinstimmung bezüglich der Komposition und aller aus der Matrize gearbeiteten Teile, also besonders der Muttergottesfigur. Die frei gearbeiteten Stücke sind in Einzelheiten voneinander unterschieden: die Gewandfalten der Engel sind beim Tongerner Stück reicher und voller, ihre Flügel sind feiner durchgebildet und besser in das Rund eingepaßt, die Wolken sind nicht so hart graviert. Endlich sind zur Verteilung auf dem Hintergrund mehr Rosetten verwandt, so daß die verzierenden Blumen besser als Muster wirken und sich nicht vereinzelt zwischen die Komposition eindrängen.

Also ist das Aachener Stück als Wiederholung des Monile zu Tongern aufzufassen; da aber beide im allgemeinen übereinstimmen, sind sie der gleichen Zeit und der gleichen Werkstatt zuzuweisen. Wo die Stücke entstanden sind, ob in Belgien, bezgl. Tongern, oder in Deutschland, bezgl. Aachen, ist nicht bestimmt festzustellen; da aber die stilistische Gestaltung Mischformen zeigt, wird man sich am ehesten für die deutsche Herkunft entscheiden.

Damit schließt die Reihe der gotischen Monilia, denen aus der folgenden Zeit noch ein dem *Anfange des sechzehnten Jahrhunderts* entstammendes Stück anzugliedern ist, das den Uebergang zur Renaissance zeigt.





Abb. 15. Monile mit der Muttergottes.  
Um 1460-80.



Abb. 16. Monile mit Muttergottes, Petrus und Markus.  
Anfang 16. Jahrh. Vielleicht von Hans von Reutlingen.

Die vergoldete Scheibe (Abb. 16) mit der Figur der *Muttergottes* zwischen Heiligen und Stifter ist in Form einer sechsblättrigen Rose gestaltet. Die drei unteren und der obere Umrandungsbogen laufen nach innen weiter und bilden so einen Vierpaß, der als Umrahmung der figürlichen Szene dient. Innerhalb dieses Passes ist die symmetrische Anordnung aufgegeben, indem die Säulen, welche den bekrönenden Baldachin tragen, nach links gerückt wurden, wodurch sich die Figuren besser gruppieren ließen. Unter dem Baldachin fand die nach rechts gewandte Figur der auf erhöhtem Throne sitzenden Muttergottes Platz. Vor ihr kniet betend der in den Chormantel mit Clipeus und Monile gekleidete Stifter, den Markus, gekennzeichnet durch den attributiven Löwen, geleitet. Eine zweite, als Antonius Abbas zu deutende Heiligenfigur hat als Gegenstück zu ihm im linken Bogen Platz gefunden. Entsprechend der reliefartigen Anordnung der Szene sind die Figuren nicht vollrund gebildet. Auch die rechte Säule ist mit dem Hintergrund verbunden, dagegen steht die linke frei im Vordergrund, um den hervortretenden Baldachin zu tragen. Hierdurch wird zugleich eine von links nach rechts gehende Querachse gebildet, die das Relief perspektivisch vertieft. Bei der Baldachinüberdachung hingegen wurde von dieser Verschiebung des Gleichgewichtes abgesehen. Sie wurde, im Widerspruch zum architektonischen Aufbau, mit Hilfe eines rechts vom Bildrand angebrachten Kragsteines weiter geführt, so daß innerhalb des Kreissegmentes die symmetrische Einteilung gewahrt blieb.

Die Außenumrahmung (vergl. Spitzer, No. 350) ist streng symmetrisch durchgeführt. Die Paßlinien treten infolge der Verwendung starken, gerieften Drahtes deutlich hervor. Die Umrandung des Sechspasses ist als Kehlung gebildet, in der Astwerk läuft. In den Winkeln ist dies mit einem reichgewundenen Blatt, auf den Bogenhöhen durch eine Rosette mit einer Perle verziert. Vier weitere Steine sind nach innen zu mit dieser Umrahmung verbunden und



Abb 17.  
Detail der Monstranz Karls V.  
Arbeit des Hans von Reutlingen.

selbst in der Mitte des Monile sind zwischen den Figuren drei Perlen angebracht, die für die Ferne den kompositionellen Eindruck des Stückes bestimmen und so die Unsymmetrie der figürlichen Anordnung ausgleichen. Die Ausgestaltung des unteren Paßteiles ist modern: ursprünglich mag er das Wappen des Stifters getragen haben, dann wurde er zur Aufnahme einer Reliquie umgearbeitet, damit das Kleinod als *osculum pacis* verwendet werden könne; in neuerer Zeit endlich erhielt das Stück auf Laubwerk einen Schild mit dem Wappen des Stiftskapitels, um wiederum als Agraffe gekennzeichnet zu werden. Seinem Stilcharakter nach ist das Monile durchaus als Arbeit der Renaissance anzusprechen; denn wenn es auch noch reiche Verwendung gotischer Formen zeigt, so tragen doch seine Figuren in ihrer Ruhe und Geschlossenheit das Gepräge der neuen Zeit.

Es scheint demnach von vornherein geboten, bei der Frage nach dem Meister an den bekannten Aachener Goldschmied der Uebergangszeit, an *Hans (Johann) Prun von Reutlingen* zu denken, mit dessen durch Urkunden bekannten Namen auf Grund des in J. R. oder J. P. R. aufzulösenden Meisterzeichens eine Reihe von Silberarbeiten aus der Zeit des Ueberganges zur Renaissance belegt werden können (siehe Beissel, Bock, Loersch, Rosenberg, Scheins und Schweitzer).

An den beiden im Domschatz aufbewahrten Stücken dieser Reihe, der vergoldeten Silberfigur des Apostels Petrus und der Monstranz Karls V., lassen sich die Vergleiche mit dem Monile am besten anstellen. Zunächst besteht eine ersichtliche Aehnlichkeit zwischen den Figuren der Geräte. Sie haben dieselben etwas breiten Köpfe mit der sorgsam durchgearbeiteten, vorgewölbten Stirne, denen die schmale, vorstehende Nase und die spitze Einzeichnung des Kinnes ihre Eigenart verleiht (Abb. 17). Die reichen Faltenmotive beim Markus sind denen der Marienfigur aus der Monstranz besonders ähnlich, während Markus wie Antonius Abbas außerdem noch mit dem großen Standbild des Petrus verglichen werden können (siehe Beißel). Auch kehren an dem Sockel der Petrusstatue die Wimperge des Monile in völlig gleicher Gestaltung und Größe wieder, für beide ist also dieselbe Form benutzt worden.

Zu den von M. Rosenberg zusammengestellten sechs Arbeiten, denen von H. Schweitzer zwei Meßkännchen zu *St. Foillan* in Aachen angereicht wurden, wäre also vermutungsweise ein neues Stück zu setzen, das den anderen Werken durchaus ebenbürtig erscheint. Zum mindesten ergibt sich aus der unleugbaren Beziehung des Monile zu zwei gesicherten Werken des Meisters die Berechtigung, das Stück als Aachener Arbeit anzusehen.

*Aachen* hat im romanischen Mittelalter eine große Rolle in der Goldschmiedekunst gespielt. Von seiner Bedeutung während der gotischen Stilperiode reden hervorragende Beispiele im Münsterschatz, darunter wohl auch die meisten der besprochenen Monilia mit Ausnahme der ungarischen Schließen. Mit Hans Prun von Reutlingen, dem Siegelschneider zweier Kaiser, Maximilians I. und Karls V., hat es dann in der Frühzeit der Renaissance (nachweisbar 1497—1522) einen namhaften Meister gehabt. Endlich aber sind in den Kirchen

der Stadt und benachbarter Orte Werke der Spätrenaissance, des Barock und Rokoko in seltener Fülle enthalten.

Dies Material ist noch wenig gesichtet und durchgearbeitet, so daß es bei der Besprechung der meisten Monilia unmöglich war, die Aachener Herkunft bestimmt zu erweisen. Erst im Zusammenhang mit anderen, gesicherten Werken könnte diese Einordnung erfolgen.

Unsere Arbeit mußte daher mehr zu einer allgemeinen Betrachtung der *Monileform*, als zu einem Ausschnitt aus der Geschichte der Aachener Goldschmiedekunst werden. Diese Betrachtung ist an den Stücken des Domschatzes nicht über den Anfang des 16. Jahrhunderts hinauszuführen.

Immerhin zeigt das letzte Stück schon deutlich die Renaissance-Anordnung. Die *gotischen* Monilia hatten einen scharfgezackten Umriß, der in der Vierpaßform seine häufigste Gestaltung fand. Ihre Gliederung ist fast ausnahmslos in vertikalem Sinne angelegt, wobei die reiche Verwendung von Architekturteilen die entscheidende Rolle spielt.

Die Schließen der spätesten Gotik und der *Renaissancezeit* sind zentral gestaltet. Meist sind sie als Kreise oder Rosetten gebildet; wo jedoch die Vierpaßform verwendet wurde, ist sie in zentralem Sinne ausgefüllt. Niemals freilich hat man sich völlig von der gotischen Tradition freimachen können; zeigt doch noch eines der spätesten Beispiele, die um 1630 in Cöln gearbeitete Hatzfeld-Schließe im *Germanischen Museum zu Nürnberg*, wie lange an der Ausgestaltung des Vierpasses im vertikalen Sinne der Gotik festgehalten wurde.

Die rein konzentrische Gliederung, für welche das Pektorale der Pfarrkirche zu *Kempen* vom Ende des 16. Jahrhunderts (s. auch Maastricht) in seiner sechsblättrigen Form ein gutes Beispiel bietet, wirkt knopfartig und gibt den wesentlichen Reiz des Monile auf, dessen Funktion am besten durch eine aufstrebende Gliederung zum Ausdruck kommt.

Während der Herrschaft der späteren Stile sind Monilia nur ausnahmsweise gearbeitet worden: die Kirchen besaßen Vorrat genug an kostbaren Schließen, vor allem aber war die klassische Monileform, der Vierpaß, dem Wesen der neuen Stile durchaus widersprechend. Die zentralisierenden Versuche der Renaissance waren ein vergeblicher Kampf gegen den Zwang des gotischen Schemas gewesen. Die Monileform lebte von der Erfüllung dieses Zwanges, der Gesetze der Architektur auch innerhalb der Kleinkunst zur Geltung brachte.

So ist die Entwicklung des Monile ein Beispiel dafür, daß gewissen Zeiten gewisse Formgebilde oft ganz zu eigen sind und daß mit dem Ende eines Stiles das Ende einst lebensvoller Aufgaben eintreten kann.



Abb. 18. Mantelschließe im Römisch-Germanischen Museum zu Mainz. Deutsche Arbeit des XI. Jahrhunderts.  
Abb. nach Fr. Bock, Die byzantinischen Zellschmelze der Sammlung Swenigorodskoi, Aachen 1896, T. XXIX.

## Literatur-Verzeichnis.

Das Verzeichnis stellt die vom Verfasser benutzte Literatur zusammen, ohne Anspruch auf eine vollständige Bibliographie erheben zu wollen. Die Werke, in denen Pluvialschließen des Aachener Domschatzes erwähnt werden, sind mit einem Stern (\*) bezeichnet. Kataloge von Sammlungen und Auktionen sind unter dem Namen des Sammlers aufgeführt.

*Balan, S.*, siehe Kurth.

*Bassermann-Jordan, E.*, Der Schmuck, Leipzig 1909, S. 87, Abb. 102. \*

*Bassermann-Jordan, E.*, siehe auch Hirth.

*Baum*, im Führer durch die Staats-Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart, Eßlingen a. N., 1908, S. 86. (Vierpaßmonile mit Auferstehung.)

*Becker, C.* und *Hefner, J. von*, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance, Frankfurt a. M. 1852, T. 1, S. 14 mit Anmerkung. (Monile mit der hl. Agathe um 1500 im Museum zu Darmstadt).

*Beissel, St.*, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes, M. Gladbach 1904. T. 13 u. 32 (T. 29 u. 30 Arbeiten des Hans von Reutlingen). \*

*Bergner, H.*, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, S. 357, 375, Fig. 329 (Holzfigur eines Bischofs als Beispiel für die Verwendung des Pluviale).

- Bock, Fr.*, Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze, Köln u. Neuß 1867, I. S. 76, Fig. 34, II, S. 65, 67, 73, 81, 107, Fig. 28, 34, 35, 39, 53.\*
- Bock, Fr.*, Die Geschenke Ludwigs des Großen an die Krönungskirche in Aachen. Wien, Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission zur Erforschung der Baudenkmale, VII, 1862.\*
- Bock, Fr.*, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. Bonn 1859–70, II. S. 305 f., T. 47 u. 48.\*
- Bock, Fr.*, Das heilige Köln, Leipzig 1858, II, S. 5. T. 19 (Agraffe eines Caeremoniaris in St. Alban) und I, S. 19, T. 8 (Pektoralschild zu St. Ursula in Köln).
- Bock, Fr.*, Der Schatz der Metropolitankirche zu Gran in Ungarn. Jahrb. der K. K. Zentral-Kommission zur Erforschung der Baudenkmale III, 1859, S. 10, Fig. 3. (Pluvialschließe des 15. Jahrhunderts in Kreisform mit dem Tode der Maria.)
- Bock, Fr.*, Die byzantinischen Zellschmelze der Sammlung Swenigorodskoï, Aachen 1896, S. 384 f., T. XXIX.
- Bock, Fr.*, und *Willemsen, M.*, Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschatze zu Maastricht, Köln 1872, S. 140, Fig. 57. (Agraffe in Kreisform mit der Figur des hl. Servatius aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Von Bock als erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert.)
- Börner, P. E.*, siehe Felix.
- Bourgeois*, Katalog der Kunstsachen und Antiquitäten, Versteigerung Heberle, Cöln 1904, No. 395, mit Abbildung. (Schließe in Scharnierform aus der Sammlung Spitzer, No. 276.)
- Braun, J.*, Liturgische Gewandung, Freiburg i. B. 1907, S. 321–29, und Abb. 146–154. (Gotische Schließen in Elten, Aachen, Tongern, Berlin und Villingen.) Außerdem erwähnt Braun Schließen in Hamont, Tongern (Beginenkirche), Frankfurt a. M. (Dom), Sigmaringen (Museum), München (Nat.-Museum) und Petersburg (Zeichenschule). Das zweite Eltener Monile (s. Clemen) setzt Braun in das 15. Jahrhundert.\*
- Braun, J.*, Zeitschrift für christliche Kunst, XVII, 1904, Sp. 245 f. (Pluvialschließen aus dem Schatze der Stiftskirche zu Tongern mit Abb.) Braun datiert das in Tongern und Aachen vorkommende Stück folgendermaßen: „Die Umrahmung der Agraffe gehört dem XVI. Jahrhundert an; die silbervergoldeten Rosettchen, mit denen jetzt der Grund belegt ist, das Zepter, die silbernen Wolken sind spätere Zutaten“.
- Clemen, P.*, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, II. Kreis Rees, S. 76, T. 4 (2 Agraffen in Hochelten, die erste mit der Figur des hl. Veit, um 1300, s. auch Braun und Falke-Frauberger, T. 123, 1; die zweite von Clemen in Vergleich mit den ungarischen Schließen in Aachen gebracht.)
- Clemen, P.*, Kunstdenkmäler, Kreis Kempen, S. 76. (Renaissance-Monile.)
- Creutz, M.*, in Luer und Creutz, Geschichte der Metallkunst, II, S. 428–430 und Abb. 385–387.\*
- Destrée, F.*, siehe Kurth.
- Dumenil*, siehe Labarte.
- Dutuit*, La Collection Dutuit, 100 planches, Paris o. J. T. 34 mit Text von Molinier (2 Schließen, eine in Scharnierform, Limoges um 1400, eine kreisförmig mit Kreuzigung, Frankreich Ende XIV. Jahrhundert).
- Eye, A. von*, siehe Felix.
- Falke, O. von*, u. *Frauberger, H.*, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Frankfurt a. M. 1904, S. 72 u. 138, Abb. 23 u. T. 123, 1 u. 2.\*

- Falke, O. von*, in Lehnert, Geschichte des Kunstgewerbes, I, S. 311, Abb. 241.\*
- Felix, E.*, Zierstücke des Kunstgewerbes nach Originalen in der Kunstsammlung von . . . Mit Inhaltsverzeichnis von A. von Eye und P. E. Börner, Leipzig 1883, T. 13, Nr. 617 (Monile mit Anbetung der hl. drei Könige, 15. Jahrhundert, später in der Sammlung Spitzer Nr. 350, ähnlich im Kensington-Museum zu London) und T. 14, Nr. 558 (Monile in Niello, vgl. Luthmer).
- Felix, E.*, Katalog der Kunstsammlung Eugen Felix in Leipzig, Versteigerung Heberle, Köln, 1886, Nr. 506 (617) und 867 (558).
- Frauberger, H.*, siehe Falke.
- Giraud*, Les Arts de Métal (Schließe in Scharnierform in der S. Dutuit (s. o.), Paris).
- Hampel, J.*, Die Metallwerke der Ungarischen Kapelle im Aachener Münsterschatze. In der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XIV, 1892, S. 54–71 mit 6 Abbildungen.\*
- Hampel, J.*, im Archäologischen Anzeiger (Archaeologiai Értesítő) 1888, S. 193–208.\*
- Hefner, J. von*, siehe Becker.
- Heideloff*, Stilformen des Mittelalters, H. 9, Pl. 3. (Pectorale in Palmettenform aus Kölner Privatbesitz, jetzt in der Zeichenschule zu Petersburg.)
- Hinz A.*, Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig, Danzig 1870, S. 29 u. T. 12, Fig. 5 u. 7.
- Hirth, G.*, Formenschatz, München und Leipzig, 1906, T. 15 u. 123.\*
- Human, G.*, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, S. 364 u. T. 58, Fig. 2. (Monile in Vierpaßform (siehe Weerth), durchdrungen von einem achtseitigen Stern vom Anfang des 16. Jahrhunderts. In der Anmerkung eine Zusammenstellung von Pluvialschließen.)
- Kurth, G.*, Exposition de l'art ancien au pays de Liège, Catalogue général, Liège 1905: Classe I (dressé par Balan, S. et Destré, J.) Nr. 242–245 (Lüttich, Tongern (2) und Châtelet.)
- Labarte, J.*, siehe Seite 13, Anm. 2.
- Lehnert*, siehe Falke.
- Linás, Ch. de*, L'histoire du travail à l'exposition universelle de 1867, Paris 1868. S. 129 (4 Monile im Nationalmuseum zu Budapest), S. 223 (Scharniermonile des 14. Jahrhunderts im Britischen Museum zu London), S. 282 (Monile der Sammlung Dutuit, Paris).
- Loersch, H.*, u. *Rosenberg, M.*, Die Aachener Goldschmiede, ihre Arbeiten und ihre Merkzeichen bis zum 18. Jahrhundert. In der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XV, 1893, S. 63–96. (S. 92 Nr. 64: H. V. Reutlingen.)\*
- Ludorff*, Bau- und Kunstdenkmale von Westfalen, Kreis Paderborn, S. 101, T. 36, Nr. 3. (Renaissance-schließe zu Paderborn.)<sup>1)</sup>
- Luthmer, F.*, Gold und Silber, Leipzig, 1888, S. 25, Fig. 8. (Pluvialschließe mit Niello-Platten der Sammlung E. Felix.) S. 78. Fig. 28, 5. (Schließe des Goldschmiedes R. van Dreesche aus Minden, 1484, Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, R<sup>2</sup> 2234, und Schließe in sternförmig gezackter Vierpaßform um 1500, im Rothschildmuseum zu Frankfurt a. M. Außerdem erwähnt Luthmer die Schließen der Sammlungen Dutuit sowie die Scharnierschließe im Cluny-Museum zu Paris.)
- Luthmer, F.*, Der Schatz des Freiherrn C. von Rothschild II, 38 (Schließe des 14. Jahrhunderts und die oben erwähnte aus der Zeit um 1500).
- Molinier, E.*, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, Paris 1896.

<sup>1)</sup> Andere in Altenberge, Enger (1512), Minden (1487).

- Molinier*, siehe Dutuit, Pulszky und Spitzer.
- Otte*, Kirchliche Kunstarchäologie, 1885, I. S. 212 und 276.
- Pulszky, Radisics et Molinier*: Chefs d'oeuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest, 1888, I. S. 23 f. u. S. 93 f.\*
- Radisics*, siehe Pulszky.
- Redslob, E.*, Silbervergoldetes Monile. In den Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1907, S. 90–95. Abb. 1 und 2. Taf. 19. (Hatzfeldschließe vom Anfang des 17. Jahrhunderts.)\*
- Redslob, E.*, Die Schatzkammer des Aachener Kaiserdoms. In Rheinlande XVIII, 1909, S. 305 f. (Abb. 7, Statue des Petrus von H. von Reutlingen.)\*
- Reumont, A. von*, Die ungarischen Metallwerke im Aachener Münsterschatze. In der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins III, 1881, S. 119–125. (Reumont spricht sich – wie Bock – für die italienische Herkunft der ungarischen Schließen aus.)\*
- Reusens*, Éléments d'Archéologie chrétienne, II, S. 471, Fig. 529–532 (3 Schließen aus Tongern, eine aus Maastricht, Fig. 529 das mit einer Aachener Schließe übereinstimmende Stück.)
- Reusens*, siehe Roddaz.
- Roddaz, C. de*, L'art ancien à l'exposition nationale Belge, Bruxelles 1882, Fig. 25–27 (2 Schließen in Tongern, eine in der Sammlung Vermeersch, Brüssel), in dem von Reusens behandelten Abschnitt Orfèvrerie et Emaillerie.
- Rosenberg, M.*, Der Goldschmiede Merkzeichen, 2. Aufl., 1911, Nr. 24 (Hans von Reutlingen), 1431 (Freising, Dom, Meister H. E., 1594), 2234 (Berlin, Kunstgew.-Mus., siehe Luthmer), 3768c (Villingen, dreiteilige Schließe, vergl. Braun), 5192b (M. u. G. v. Klußberch), 5552 (München, Hellquist, schwedische Schließe).\*
- Rothschild, C. Mayer de*, Orfèvrerie Allemande de l'Ancienne Collection . . . Paris, Versteigerung in der Galerie Petit, 1911, Nr. 2 (Schließe in Schildform mit drei Heiligenfiguren vom Ende des 15. Jahrhunderts).
- Sommerard*, siehe S. 13, Anm. 2.
- Schnütgen, A.*, Die Kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf, 1902. In der Zeitschrift für Christliche Kunst, 1902, Sp. 224 mit Abb. (Pektorale von 1512 im Berliner Kunstgewerbe-Museum). Ebenda 1903, Sp. 207 mit Abb. (gestickte Agraffe in Vierpaßform von der Braunfelser Casel des Fürsten Solms, englische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts). Ebenda 1904, Sp. 117 mit Abb. (Mantelschließe der Sammlung Clemens, Aachen, italienisch, 15. Jahrh.).
- Schön, Th.*, Der Goldschmied Hans (Brun) von Reutlingen. Im Archiv für Christliche Kunst, 1903. S. 7.\*
- Schweitzer, H.*, Katalog der Sonderausstellung für Christliche Kunst, Aachen, 1907, Nr. 110.
- Spitzer*, Catalogue des objets d'Art de la collection . . . Paris, 1893 (Nr. 275, 276, 277, 315, 346, 349, 350, 364).
- Thewalt, K.*, Katalog der Kunstsammlung . . . in Köln, Versteigerung Lempertz Köln, 1903, Nr. 882, T. 15 (Monile in Dreipaßform, Italien, 15. Jahrhundert, ausgestellt Düsseldorf 1902) und Nr. 1126, T. 15 (Pektorale in Vierpaßform, Deutsch, um 1500).
- Viollet-le-Duc, M.*, Dictionnaire raisonné du mobilier français, II. Pl. 48. (Scharnierförmiges Monile im Cluny-Museum zu Paris.)
- Willemsen, M.*, siehe Bock.
- Weerth, E. aus'm*, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, I. Abteilung, Leipzig, 1862, T. 24, 6 (Vierpaßmonile in Essen), T. 38, 10.

## Ortsverzeichnis.

- Aachen*: alle mit einem Stern (\*) bezeichneten Werke, Schnütgen u. Schweitzer.  
*Altenberge*: Ludorff.  
*Berlin*: Braun, Luthmer, Rosenberg.  
*Braunfels*: Schnütgen.  
*Brüssel*: Roddaz.  
*Budapest*: Linas, Pulszky.  
*Châtelet*: Kurth.  
*Danzig*: Hinz.  
*Darmstadt*: Becker.  
*Düsseldorf*: (Ausstellung 1902) Falke, Schnütgen, Thewalt.  
*Elten*: siehe Hochelten.  
*Enger*: Ludorff.  
*Essen*: Human, aus'm Weerth.  
*Frankfurt a. M.*: Braun, Luthmer, Rothschild.  
*Freising*: Rosenberg.  
*Gran*: Bock.  
*Hamont*: Braun.  
*Herford*: Braun.  
*Hochelten*: Braun, Clemen.  
*Kempen*: Clemen.  
*Köln*: Bock, Bourgeois, Heideloff, Thewalt.  
*Kopenhagen*: Monile des 15. Jahrhunderts im Königl. Museum: nicht im Literaturverzeichnis.  
*Leipzig*: Felix. Monile im Kunstgewerbemuseum: nicht im Literaturverzeichnis.  
*London*: Felix, Linas, Spitzer.  
*Lüttich*: Kurth.  
*Mainz*: Bock.  
*Mastricht*: Bock und Willemsen, Reusens.  
*Minden*: Ludorff.  
*München*: Braun, Rosenberg.  
*Nürnberg*: Redslob.  
*Paderborn*: Ludorff.  
*Paris*: Dumenil, Dutuit, Felix, Giraud, Labarte, Linas, Luthmer, Rothschild, Sommerard, Spitzer, Viollet-le-Duc.  
*Petersburg*: Braun, Heideloff.  
*Prag*: Monilia im Domschatz: nicht im Literaturverzeichnis.  
*Sigmaringen*: Braun.  
*Stuttgart*: Baum.  
*Tongern*: Braun, Kurth, Reusens, Roddaz.  
*Villingen*: Braun, Rosenberg.