

gerne mehr erfahren. So aber bleibt nur zu konstatieren, daß Lochner, mit einer intimen Kenntnis niederländischer Malerei, insbesondere des Genter Altars, ausgestattet, in Köln mit dem Retabel des „Jüngsten Gerichts“ reüssiert haben soll. Doch ist die zeitliche Abfolge der Werke, wie Chapuis sie favorisiert, so nachzuvollziehen? Wäre die „Madonna in der Rosenlaube“ nicht doch ein veritabler Kandidat für das Frühwerk Lochners? Die dendrochronologische Untersuchung spricht mehr dafür als dagegen, und auch sonst gibt es keine zwingenden Argumente für eine Datierung um 1450. Wäre es nicht vielmehr möglich, daß Lochner mit einem Werk, mit dem er auf den an Gemälden des Meisters der Hl. Veronika geschulten Geschmack seiner Kunden zielte, erfolgreich wurde? In das Profil des Künstlers, wie Chapuis es erstellt hat, würde solch bewußter Umgang mit den Bedingungen des Marktes jedenfalls sehr gut passen.

So bleibt am Ende ein etwas zwiespältiger Eindruck. Das Buch fasziniert einerseits durch eine Vielzahl an werkimmanenten Beobachtungen, die der weiteren Forschung zweifellos nützlich sein werden, und ganz zu Recht räumt Chapuis mit dem Bild vom Künstler auf, der – einer Marionette gleich – verschiedensten, sein Werk prägenden Einflüssen ausgesetzt war. Andererseits sind Kunstwerke historisch verankerte Gebilde, deren Form und Inhalt nicht allein der Künstler zu verantworten hatte. Dieser Aspekt kommt bei Chapuis entschieden zu wenig zur Sprache. Es ist daher abzuwarten, inwieweit dies zu Fehlurteilen geführt hat.

UWE GAST
CVMA Deutschland
Freiburg

Thomas Richter: Paxtafeln und Pacificalia. Studien zu Form, Ikonographie und liturgischem Gebrauch; Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2003; 683 S., ill.; ISBN 3-89739-322-0; € 91,80

Dem flüchtigen Betrachter mag das *Instrumentum pacis*, das als Paxtafel oder Pacificale im katholischen Gottesdienst der Übermittlung des liturgischen Friedenskusses vor allem an die Laien diente, als ein kaum gegenwärtiges Altargerät erscheinen, das seit dem II. Vatikanischen Konzil zudem völlig obsolet geworden ist. Joseph Braun verdanken wir die bisher materialreichste Beschäftigung mit diesem Thema in seinem Buch *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung* (München 1932). Sowohl die Liturgiewissenschaft als auch die Kunstgeschichte waren seitdem weiterführende Forschungen schuldig geblieben. Thomas Richter hat nun mit seiner Würzburger Dissertation das Standardwerk für diesen Gegenstand vorgelegt, eine die Realienüberlieferung wie die aufbereiteten Quellen ausschöpfende Arbeit, die „das kunsthistorische Phänomen der *Instrumenta pacis* in ihrer liturgischen Gebundenheit darzustellen“ (S. 13) unternimmt. Er zeigt, daß die *Instrumenta pacis* hochinteressante Indikatoren und Zeugnisse liturgie- und frömmigkeitsgeschichtlicher Entwicklungen sind.

Der Schwerpunkt der Abhandlung liegt in der Untersuchung der Anfänge im 13. Jahrhundert und der Entwicklung bis in das 17. Jahrhundert. Die Materialbasis bilden die über 1200 bisher bekannten erhaltenen Stücke aus dem deutschsprachigen Raum sowie aus England, Frankreich, Spanien, Portugal und Italien, aus denen circa 15% als exemplarisch für die Untersuchung ausgewählt sind.

Die Grundlage für den Friedenskuß in der Liturgie ist die Versöhnung Gottes mit dem Menschen durch die Menschwerdung und den Opfertod Christi. So nimmt die liturgische Handlung des Friedenskusses ihren Ausgang im Altarkuß des Priesters (oder dem Küssen der Patene, des Kelches oder der Hostie), womit der Kuß von Christus selbst empfangen wird. Zur Weitergabe konnte anstelle des direkten Kusses auch ein Bildwerk oder eine Tafel als *Instrumentum pacis* treten. Der darin gefaßte Friedensgedanke soll den Frieden mit Gott, den Frieden mit sich selbst und den Frieden mit dem Nächsten einbinden und als Vorbereitung auf den würdigen Empfang der Kommunion dienen. Die Einführung der *Instrumenta pacis* gründete im Bedürfnis nach Anschauung und Unmittelbarkeit, wie es sich weit prominenter auch im Aufkommen der Elevation äußerte. Durch die bildliche Gestaltung und die Integration von Reliquien flossen dabei Elemente der Bild- und der Reliquienverehrung mit ein. Damit sind die *Instrumenta pacis* als Ausdruck einer religiösen Entwicklung zu sehen, „in deren Fortschreiten die Laienschaft weitreichendere Möglichkeiten der Partizipation an der gottesdienstlichen Praxis erstrebte“ (S. 19). Sie sind geradezu „Gradmesser eines seit dem beginnenden 13. Jahrhundert verstärkt individuell geprägten Bewußtseins der Laien“ (S. 20) und „ein Mittel der spirituellen Konzentration auf den theologischen Kern der Meßfeier“ (S. 19). *Instrumentum pacis* ist dabei der offizielle Begriff, der allein die Gebrauchssituation der Definition zugrunde legt. Thomas Richter erstellt auf der Basis formaler wie inhaltlicher Kriterien eine für die Zukunft verbindliche differenzierte Terminologie. So sind unter Paxtafeln tafel-, retabel-, altarähnliche, meist mit einem rückseitigen Handgriff versehene, auch ostensorienförmige Bildträger ohne Reliquien sowie an Ketten montierte Tafeln (meist ohne Griff) zu verstehen. *Pacificalia* hingegen sind Reliquiare, die ursprünglich und ausschließlich zum Gebrauch als *Instrumenta pacis* hergestellt wurden, wobei allerdings keine formale Abgrenzung zu den ursprünglich nicht zum Friedensritus bestimmten Reliquiaren möglich ist. Als unterschiedliche Ausprägungen finden sich Reliquienkapseln, hängend oder auf Ständer montiert, ostensorienförmige Bildträger mit Reliquien, (Reliquien-) Kreuze, kästchenartige Reliquiare sowie dreidimensionale Figuren und Szenen, meist ebenfalls mit Reliquien. Sekundäre Paxtafeln und *Pacificalia* sind geeignete Objekte (Tragaltäre, Patenen, Pyxiden, Bildwerke u. ä.) in Alternativ- oder Zweitnutzung oder als Ergebnis von Umarbeitungen.

Instrumenta pacis finden sich erstmals vor 1250 erwähnt für englische Pfarrkirchen „als von den Bischöfen verordnete Mittel zur Wahrung der ideellen Integrität des Friedensritus der Messe“ (S. 345). Der in Christus ermöglichte Friedensschluß Gottes mit den Menschen sollte in einem sichtbaren Zeichen und als würdige Vorbereitung auf den Kommunionempfang in die Gemeinde hineinwirken. Im Vollzug trat dabei ein Bildwerk an die Stelle des direkten Kontaktes in der liturgischen Geste.

Dies war hier keine liturgische Neuerung mehr, sondern ist als ein bereits verbreiteter Brauch zu sehen. Die Gestaltung dieser wohl einfachen *Instrumenta pacis* ist nicht überliefert, wie natürlich vor ihrer Einführung bereits sinnfällige Objekte in sekundärer Verwendung waren. Auf dem europäischen Festland wurde der Brauch erstmals um 1300 vom französischen Adel übernommen. Über den päpstlichen Hof in Avignon fanden Brauch und Gegenstand ihren Weg bis zum Ende des 14. Jahrhunderts nach Italien. Ein Niederschlag in der römischen Liturgie ist allerdings erst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts festzustellen. In Deutschland sind *Instrumenta pacis* bereits im 14. Jahrhundert erwähnt, in Spanien seit der Mitte des 15. Jahrhunderts. Seit dieser Zeit waren sie auch bei Bürgern und Bruderschaften beliebt und wurden zu den als allgemein notwendig erachteten gottesdienstlichen Geräten gezählt.

Zur Entstehungszeit waren *Instrumenta pacis* „Ausdruck eines erneuerten Anspruchs von Unmittelbarkeit an religiöse Bilder“ (S. 346), sowie später „wichtige Instrumente bei der Formung der religiösen Mentalität der Gläubigen im Zeitalter der katholischen Reform“ (S. 346). Berthold von Chiemsee lieferte in seinem *Tewtsch Rational* von 1555 eine allegorische Auslegung des Friedenskusses und der *Instrumenta pacis*, die die Verhältnisse im 16. Jahrhundert beleuchtet. Gewürdigt als Bild des Friedens zwischen den Christen und als Ersatz für die vormals häufige Kommunion der Gläubigen werden ein früher angeblich häufigerer Gebrauch rückprojiziert und daran zeitgenössische Mißstände aufgezeigt: wer den „kuß des Pacem“ (S. 83) verachtet, hat sich von Christus und seiner Kirche losgesagt. Die eindrückliche Schilderung belegt allerdings, daß der Gebrauch des *Instrumentum pacis* weitgehend nicht mehr üblich war. Ein Indiz dafür ist auch, daß protestantische Polemiken gegen den Friedenskuß und die *Instrumenta pacis* sich nicht belegen lassen.

Der Autor erkennt im Friedenskuß und dem *Instrumentum pacis* ein Zeichen der Gleichheit der Christen, da „im Moment seiner Übermittlung eine Egalisierung der Rangunterschiede ideell vorgegeben“ (S. 73) war. Doch er sieht auch den Widerspruch, daß die Gestaltung des Ritus gerade die Unterschiede betonte, und erklärt dies mit der gottgewollten Ordnung und damit, daß weder Überbringer noch Empfänger als Person zu ehren sind, sondern allein Christus. Die Entwicklung zeigte allerdings schnell, daß kein egalisierender, sondern ein diskriminierender Effekt den Gebrauch der *Instrumenta pacis* begleitete und diesen weitgehend als Auszeichnung von Standespersonen verstand. Noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sollten mit dem kaum mehr geübten Brauch vor allem weltliche und geistliche Würdenträger geehrt werden. Richter sieht als Grund für den Rückgang des Gebrauchs die veränderten Einstellungen zum religiösen Bild und zur Reliquienverehrung seit dem 18. Jahrhundert. Bedeutender scheinen jedoch m.E. hier die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen gewirkt zu haben, die zur Auflösung ständischer Exklusivität führten.

Im klösterlichen Bereich ist der Einsatz von *Instrumenta pacis* erst relativ spät zu belegen (1368 bei den Kartäusern), hielt sich mit den regelmäßigen und häufigen Gottesdiensten einer in Altarnähe feiernden Gemeinschaft dort aber am längsten. Die im 20. Jahrhundert noch gefertigten Paxtafeln entstanden weitgehend für Klöster.

Aus den Quellen ist relativ wenig über die konkrete Gebrauchspraxis des zu erfahren. An vielen Orten sei es Sitte, „das der altar diener umb tregt das selbe gekueste tefelein allen den, die hinter dem ambt oder messe stan oder knyen, einem yeden zukuessen“ (S. 78) berichtet die Meßerklärung des Friedrich Creussner von 1482. Der Gebrauch richtet sich damit an die Kleriker sowie an jene, die kommunizieren wollten und sich deshalb in der Nähe des Altares versammelten. Für die Zeitgenossen mag zudem der nur kurz angerissene Aspekt der Ablassgewinnung, die mit dem Kuß der reliquienhaltigen *Pacificale* verbunden war, ein nicht zu unterschätzender Beweggrund gewesen sein. Keineswegs trug man das *Instrumentum pacis* dabei durch die ganze Kirche. Auch wurde im Gebrauch wenigstens teilweise auf die Trennung der Geschlechter geachtet.

Der Autor lenkt besonders den Blick auf die Funktion der *Instrumenta pacis* als Andachtsbilder und ihren bewußten Einsatz in der Liturgie. Aufgrund ihres liturgischen Ortes sind sie prädestiniert, Bildwerke zu tragen in der ganzen Bandbreite christologisch-eucharistischer und marianischer Ikonographie. Bilder der Passion dominieren, mit der Kreuzigung als wichtigstem Motiv. „Strategien zur Steigerung der Bildauthentizität“ (S. 350) sind die Beigabe von Reliquien und die Wahl „authentischer Bildformeln“ wie der wahren Abbilder Christi, des gregorianischen Schmerzensmanns oder des Namens Jesu. Marienszenen als zweite Hauptgruppe beziehen als Identifikationsmöglichkeit den Betrachter mit ein oder verweisen auf die Menschwerdung. Heiligendarstellungen sind bis in das 17. Jahrhundert selten. Auch das Material (Edelmetalle, Bergkristall, Perlmutter) läßt sich als Bedeutungsträger auf die Funktion der *Instrumenta pacis* für die „mentale Sammlung“ und den „symbolischen Gehalt“ (S. 349) hin ausdeuten.

Der die europäischen Bestände sichtende und an den Quellen ausgerichtete Ansatz bringt ebenfalls Erkenntnisse über Verbreitung und die regionale Differenzierung bestimmter Typen und Funktionsformen. So sind für Italien retabel- und tafelförmige wie auch ostensorienförmige *Instrumenta pacis* typisch, in der Regel ohne Reliquien und Agnus Dei, und Buchdeckel in Zweitverwendung. In Zentraleuropa ist die größte Typenvielfalt mit Übernahme von Reliquiarformen, ostensorienförmigen Paxtafeln ohne Reliquien und Paxtafeln an Ketten zu finden. In Zweitverwendung und umgearbeitet sind Tragaltäre, Chormantelschließen, Statuetten, Spiegel und textile Träger zu konstatieren. In Frankreich waren retabelartige Paxtafeln vorherrschend, die auch Reliquien enthalten können, ebenso Paxtafeln an Ketten. Pyxiden, Chormantelschließen, Patenen, Flügelaltären finden sich in Zweitverwendung. *Pacificale*-Kreuze waren im osteuropäischen katholischen Raum die vorherrschende Form.

Der detaillierten Untersuchung des Themas schließt sich der Katalog der in Deutschland, Österreich und der Schweiz erhaltenen *Instrumenta pacis* an, geordnet nach den heutigen Standorten innerhalb der drei Länder. Dieser Katalog umfaßt 203 Nummern mit ausführlichen Beschreibungen und Angaben zur Geschichte der Objekte. Er ist das erste Ergebnis einer im Entstehen begriffenen umfangreicheren Erfassung des erhaltenen Bestandes. 119 Schwarzweiß-Abbildungen vertiefen den Ein-

druck. Nicht genug zu loben ist das ausführliche Register, geordnet nach Personen, Orten, Schriften, Sachen/Begriffen, ikonographischen Themen, Standorten der erhaltenen und eigens der verlorenen oder verschollenen Stücke, mit denen sich die hier nur angerissene Informationsdichte dieser exemplarischen Monografie im Detail erschließen läßt.

WOLFGANG SCHNEIDER

Bau- und Kunstreferat der Diözese Würzburg

Stefan Morét: Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento (*Artificium – Schriften zu Kunst, Kunstvermittlung und Denkmalpflege*, 10); Oberhausen: Athena-Verlag 2003; 302 S., 87 Taf. mit 153 SW-Abb.; ISBN 3-89896-125-7; € 45,50

Der erste Teil („Haupttext“) dieser 1995 in Würzburg abgeschlossenen Dissertation stellt eine Erweiterung von Bertha Wiles' Standardwerk zum Thema von 1933¹ unter ikonographischen und entwicklungsgeschichtlichen Aspekten in Aussicht. Nur die zweite Hälfte des Anspruchs wird eingelöst (sieht man etwa von isolierten Hinweisen auf „naturallegorische“ Hintergründe des Herkulesbrunnens in Castello – mit Pirro Ligorio – ab). Das kann nicht anders sein, denn in Moréts Konstruktion ist es gerade die Entwicklungsgeschichte selbst, die das Zurücktreten ikonographischer Zusammenhänge hervorbringt. Der formorientierte Ansatz des Autors stellt – in bester manierismugeschichtlicher Tradition – die angeblich inhaltsfreie Formalästhetik seiner Objekte (Stichworte: „Allansichtigkeit“, „Freistellung“, „Virtuosität“) als inhärentes Epochenziel heraus. – Ein Zirkelschluß? Man wird die Frage zustimmend beantworten müssen, wenn man Moréts Auswahl von elf paradigmatischen Monumenten mit jenen Cinquecento-Brunnen konfrontiert, die nur beiläufig benannt (z.B. Bartolomeo Ammannatis Juno-Brunnen; in Rom: Moses-Brunnen und die Quattro Fontane) oder gar nicht erwähnt werden (etwa der Tritonbrunnen von Giovanni Angelo Montorsoli in Genua, Ammannatis „Appennin“ in Castello, die Figurenbrunnen der Villa Medicea von Pratolino, des „Sacro Bosco“ in Bomarzo, der Villa d'Este, der Villa Lante, des Palazzo Farnese in Caprarola, Giambolognas Venusbrunnen der Grotta Grande im Giardino Boboli oder sein Merkurbrunnen der römischen Villa Medici). Freilich übertrifft die inhaltliche Komplexität vieler dieser Werke die Eindeutigkeit von Montorsolis Neptunbrunnen in Messina, den Morét als Paradigma inhaltlich determinierter Monumente herausstellt. – Weitgehend ausgeklammert bleiben in der Arbeit naturphilosophische, topographische und politische Kontexte.

Der Autor wundert sich einmal darüber, daß der Herrschaftsaspekt der Nep-

¹ BERTHA HARRIS WILES: The fountains of Florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini, Cambridge/Mass. 1933 (Neuedition New York 1975).