

ersten Schritte aber das Schicksal entschieden, wurde an den Beiträgen ersichtlich, die dem Germanischen Museum aus allen Kreisen der Bevölkerung zukamen. Es war, wie Überlieferungen vom mittelalterlichen Kirchenbau berichten: alle Hände griffen zu; die kleinsten Beiträge wogen als Beweis für den Platz, den sich das Museum in den hundert Jahren seines Bestehens errungen hatte, moralisch ebenso viel wie die großen Hilfsleistungen des Staates, der Stadt und der Industrie. Die Arbeiten begannen bei den Bauteilen, die standgehalten hatten. Der Galeriebau und das Wrack der Karthäuserkirche mit dem Refektorium, dem nördlichen Kreuzgangflügel und den Mönchshäusern wurden die neuen Kristallisationspunkte. Durch Zuschüsse und Unterstützungen jeder Art wird es jetzt zum hundertjährigen Jubiläum eben möglich sein, die Instandsetzungsarbeiten in dem Bereich dieser Bauteile zu vollenden und auf diesem, zunächst zwar noch beschränkten Fundament wieder eine umfassende museale Schau einzurichten.

Diese Rettung aus der Katastrophe läßt erneut inne werden, daß das Germanische Museum sich nicht im Gegenständlichen erschöpft, sondern eine Institution des Geistigen ist, für die alle Objekte — und auch die überragendsten künstlerischen Schöpfungen — nur paradigmatischen Charakter haben. Wünschen wir dem Museum zu seinem hundertsten Geburtstag, daß die ideelle Kraft, die es in der Existenzbedrohung der letzten Jahre bewiesen hat, ihm jetzt als Mittelpunkt und zugleich als Quelle deutschen Lebens eine neue Zukunft eröffne. Theodor Müller

DAS SILBEREMAIL-RELIQUIAR IM REGENSBURGER DOMSCHATZ UND SEINE RESTAURIERUNG

(mit 7 Abbildungen)

Der Regensburger Domschatz enthält einen silbernen Emailscrein, dessen Schadhafigkeit eine jetzt eben abgeschlossene Restaurierung durch die bewährte Hand des Münchener Goldschmiedes Johann Michael Wilm notwendig machte (Abb. 2—4).

Der hausförmige Schrein ist 34,5 cm hoch, 30 cm lang und 18 cm breit. Über niedrigem Sockel erhebt sich ein kastenförmiges Gehäuse mit überstehendem Gesims. Die Wände sind von Kristallfenstern durchbrochen. An den Ecken stehen jeweils zwei kupfervergoldete Säulen, die mit Sockel und Kastenrand verschraubt sind. Das aufklappbare, abgewalmte Zeltdach besitzt an den Langseiten rechteckige, an den Schmalseiten runde Fenster. Um den Dachansatz läuft eine silbervergoldete Galerie stehender Blätter, die Giebel werden durch Kreuzblumen bekrönt. Sämtliche vorher in Ritztechnik kreuzweise guillochierten silbernen Flächen des Schreins sind mit farbigen, transluziden Glasflüssen überzogen. An der Außenseite wechseln kobaltblaue mit amethystroten (z. T. stark nachgedunkelten) Feldern, in deren Oberfläche vergoldete Sterne und Strahlenhalbmonde von ca. 0,04 mm Stärke als Füllornament

eingeschmolzen sind. Auf diesen Grund sind mit opaker weißbläulicher Farbe Tiere gemalt, die sich in lockerer Symmetrie entsprechen: Adler, Löwen, Steinböcke, Einhörner, Hirsche, Greifen und ein Hahn mit der Fratze eines Kobolds. Die Hohlkehle unter dem vorspringenden Gesims ziert eine Wellenranke. Den Sockel schmücken paarweise angeordnete Strahlenmonde. Im Innern sind die Wandungen mit einer zweifachen Emailschiicht überzogen: über amethystrotem Grund mit silbernen Sternen liegt eine chromoxydgrüne Schicht, in die vergoldete Sterne eingeschmolzen sind, so daß die unteren Sterne durch das Grün hindurchleuchten. Zwei am Boden durch vergoldete Ringe markierte Einsätze sind wieder kobaltblau emailliert und mit Sternen und Monden bestreut. Die vertiefte Unterseite des Sockels zeigt ebenso wie die inneren Wände zweischichtigen Emailüberzug mit in die untere Schicht eingeschmolzenen silbernen Punktrossetten. (Ein Gutachten der Deutschen Gold- und Silberscheideanstalt Frankfurt/Main bestimmte die färbenden Metalloxyde auf Kobalt, Mangan und Chrom bzw. Kupfer.)

Der Schrein befand sich in traurigem Zustand (Abb. 3, 4). An vielen Stellen zeigte das Email jene poröse und schuppige Oberfläche, wie man sie von kranken Gläsern kennt, und wies feine Sprünge auf; stellenweise hatten sich kleinere und größere Partien vom Grund gelöst. Die stärksten Verfallserscheinungen zeigte die vordere Langseite des Kastens. Lediglich die Unterseite des Sockels war schadlos. Ferner waren die kleinen Kapitelle mit den verschraubten Ansatzstellen der Säulen von Grünspan zerfressen und aus der Blattgalerie waren Teile herausgebrochen.

Die Restaurierung ging von der Überlegung aus, daß der überkommene Bestand technisch nur dann gerettet werden konnte, wenn sämtliche Fehlstellen ergänzt und die lockeren Teile mit dem Rezipienten wieder verbunden würden. Es mußte wieder ein fester, sich gegenseitig stützender Emailverband geschaffen werden. Da einerseits die noch vorhandenen abgebröckelten Emailpartikel genügend Sterne und Strahlenmonde enthielten und andererseits sich von abgebröckelten Tierdarstellungen stets noch Reste im Verband erhalten hatten, die im Zusammenhang mit dem unversehrten Tierrepertoire eine einwandfreie Rekonstruktion ermöglichten, wurde in diesem besonderen Falle trotz grundsätzlicher Bedenken auf eine neutrale Einstimmung der Fehlstellen zugunsten einer regelrechten Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes verzichtet.

Über den Restaurierungsprozeß berichtet Herr Wilm:

„Die gelockerten, noch im Verband befindlichen Emailteile wurden mit dünnflüssigem Schellack wieder an den Rezipienten gebunden. Kleinere Fehlstellen konnten mit Steinkitt ausgefüllt oder (besonders im Innern) durch wiedereingesetzte und mit Kittmasse verbundene Emailbruchstücke ergänzt werden. Für die größeren Fehlstellen am äußeren Schrein wurden zunächst Tiervorzeichnungen angelegt, die sich genau den Lücken einpaßten. Da alle Tiere mehrmals wiederkehren und sich von den abgebröckelten Darstellungen stets noch Reste im Verband erhalten hatten, gab es bei der Rekonstruktion keine Rätsel. Dann wurde eine ca. 0,1 mm starke Silber-

folie in Größe der eingepaßten Vorzeichnung mit der jeweiligen Emailfarbe beiderseitig bestrichen, um dem Arbeiten des Metalls bei Temperaturschwankungen entgegenzuwirken. Nachdem das Email bei etwa 700 Grad zum Schmelzen gebracht wurde, konnte die Vorzeichnung übertragen werden, wozu weißes Emailpulver mit dickflüssigem Harzöl angerührt und mit Nelkenöl verdünnt wurde. Die Feinheiten der Binnenzeichnung wurden nachträglich mit spitzem Stift herausgeholt. Anschließend wurden die aufgemalten Tiere in den Grund eingeschmolzen, zum Schluß die von den abgebröckelten Teilen gesammelten Sterne und Monde mit Harzöl auf die Emailoberfläche geheftet und ebenfalls eingeschmolzen. Das in solcher Weise präparierte Stück konnte nun mit Kittmasse in die Fehlstelle eingelassen werden. Ferner mußten das Vorhängeschloß repariert, der Verschlussbügel gelötet, die Scharnierstifte und einige Lücken in der Blattgalerie durch nachgegossene Teilstücke ergänzt werden. Die von Grünspan zerfressenen Schrauben und Kapitelle der Säulen wurden durch in Silber nachgegossene Teile ersetzt. Schließlich habe ich den Kasten um 180 Grad gedreht und mit dem Sockel verschraubt, da die alte Montierung zu Spannungen führte. Alle wesentlichen Ergänzungen in Email und Silber sind durch mein Stempelmonogramm IMW gekennzeichnet worden.“

Die Restaurierung hat den Schrein nicht nur vor dem weiteren Verfall bewahrt, sondern läßt ihn nun auch als künstlerische Erscheinung wieder zur vollen Geltung gelangen. Darüber hinaus kommt der Wiederherstellung exemplarische Bedeutung zu, weil mehrere verwandte Emailarbeiten dieselben Zerfallerscheinungen aufweisen und so dem Untergang geweiht scheinen.

Der Schrein gehört zu einer erstmalig von H. Kohlhaußen zusammengestellten Gruppe von Schmelzarbeiten, deren Abkunft aus der niederländischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts außer Zweifel steht. Der ruinöse Zustand der meisten Stücke verrät, daß hier eine Technik angewandt wurde, die — als Übergangerscheinung zwischen dem eigentlichen gotischen Silberschmelz und dem nachfolgenden Limousiner Maleremail auf Kupfergrund — nach neuen Formen suchte und sich dabei über die Gesetze des Materials hinwegsetzte.

Der Aufbau des Schreins bewahrt noch Züge des „weichen Stils“, wenn auch der Dekor, besonders die Ranke, eine Entstehung gegen Mitte des 15. Jahrhunderts nahelegt: die Hohlkehlen, die übereck gestellten schlanken Säulen, die Blattgalerie, das leicht geschwungene Zeltdach mit den bekrönenden breitlappigen Blattrosen lassen die Konturen fließend erscheinen. Überall werden scharfe Begrenzungen und harte Richtungsgegensätze vermieden, so daß der Eindruck eines überaus leichten Gebäudes entsteht, was noch durch die teppichhaft gemusterten Farbgründe unterstrichen wird, die den ganzen Kasten wie eine transparente Haut überziehen.

Daß der von Kohlhaußen als Behälter für Gewürzgefäße angesehene Regensburger Schrein als Reliquiar diente, wird durch ein unmittelbar zugehöriges Stück in der Florentiner Domopera erwiesen, das, ursprünglich wohl aufgehängt, auch im Boden eine Kristallplatte zeigt, um die Reliquien von allen Seiten sichtbar werden

zu lassen (Abb. 5). „Die Reliquie, das Heilige, ist (in der Gotik) nicht mehr das Verslossene, das Fremde, das Gegenüber, sondern das Offene, an dem der Gläubige teilhat . . .“ (Erich Meyer in Festschrift C. G. Heise, 1950, S. 62.) Auch die Profanierung des Äußeren im Dekor liegt ganz auf dieser Ebene einer zunehmenden Annäherung von Welt und Überwelt. Ein Eintrag in den Inventaren der Regensburger Domkirche von 1755 und 1792 bestätigt die ursprüngliche Bestimmung des Schreins und erklärt auch die beiden Gefäßeinsätze: „In der S. Florini — und Laurenti-Kapellen . . . ein Tumbula von fein geschmolzener Arbeit und durchaus feinem Silber mit einem kunstvollen Schloß und schön geschliffenen Gläsl verahrt, worinnen die Reliquien S. Laurentii et Sixti Papae.“ (Frdl. Mitteilg. d. Regensburger Dom-Archivs.)

Indessen erscheint diese flandrisch-burgundische Gruppe bei eingehender Betrachtung in sich nicht so homogen wie Kohlhaufen annahm. Die zweifellos aus der gleichen Werkstatt stammenden beiden Reliquiare und ein Becherpaar im Wiener Kunsthistorischen Museum (Abb. 6) setzen sich gegen die übrigen, qualitativ überlegenen Arbeiten, an deren Spitze der sogen. Affenbecher steht, entschieden ab. Zugleich liegen die hier hervorzuhebenden Unterschiede jenseits der qualitativen Differenzen. Sie gründen auf grundsätzlich verschieden gearteten künstlerischen Einstellungen, die u. E. der Verschiedenheit der landschaftsgebundenen Dialekte im oberdeutschen und niederländischen Kunstkreis entsprechen. Während der Dekor am Regensburger Reliquiar und seinen Verwandten streumusterartig aus Einzeltieren zusammengesetzt wird, deren Herkunft aus dem Skizzenbuch durch ein eng verwandtes Musterblatt im Städel, das am Oberrhein entstanden sein dürfte, belegt werden kann, zeigen der Affenbecher sowie die von K. herangezogenen Löffel (Abb. 7) und der Pokal aus dem Halleschen Heiltum (Man. Aschaffenburg 14) in ihrem szenisch motivierten Dekor eine Bildhaftigkeit, wie sie im 15. Jahrhundert vor allem in der niederländischen Kunst realisiert worden ist. Besitzt die Zeichnung der Tiere an den Arbeiten um das Regensburger Reliquiar eine vergleichsweise graphische Struktur, so beschäftigen die Gestalten am Affenbecher und seinen Verwandten das Auge viel mehr durch ihre stofflichen Werte. Einem dekorativen „Muster“ dort steht hier ein optischer Bildzusammenhang gegenüber. Schließlich darf die Ranke, wie sie in der oberen Hohlkehle am Regensburger Schrein vorkommt, als sicheres Merkmal eines besonderen landschaftlichen Dialektes gewertet werden (Abb. 6a). Es handelt sich um eine Akanthus-Wellenranke, die jeweils im Tal und unter dem Scheitel Blattspiralen bildet, so daß das ornamentale Prinzip auf dem Fluß eines rhythmischen Gleichtaktes beruht. Die Genesis dieser Ranke führt von der böhmischen Buchmalerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts über das breitlappige Blattwerk der Wenzel-Handschriften zu der mager-spitzen Ranke der Salzburger Bibel von 1428 (Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 15 701), an deren Stilstufe dann die süddeutsche Buchmalerei des 15. Jahrhunderts anschließt. Die Blätter werden gegen die Jahrhundertmitte wieder fleischiger und ordnen sich einem immer gleichmäßiger verlaufenden Wellenrhythmus unter, wie dies die Ranke am Regensburger Schrein demonstriert. Bei einem Vergleich

mit der Ranke aus einer beliebigen süddeutschen Handschrift des mittleren 15. Jahrhunderts (Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 23 044) gehen die Übereinstimmungen bis in die weißpunktierten Blattrippen (Abb. 6b). Die niederländische Ranke erscheint dagegen in einer Weise organisiert, die wiederum dem optischen Gestaltungsprinzip dieser Kunstlandschaft entspricht: sie ist viel mehr auf gleichmäßige Füllung der Fläche bedacht und fordert das Auge nicht auf, einem linearen rhythmischen Verlauf zu folgen (Abb. 7). Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts verwischen sich mit zunehmendem niederländischen Einfluß auf die deutsche Kunst die landschaftlichen Dialekte mehr und mehr.

Die Bezeichnung „mit niederländischen Schmelzwerk“ (im Ambraser Inventar von 1596 für das Wiener Becherpaar) vermag unsere Beobachtungen nicht zu widerlegen. Die Vorstellung der fünf Generationen später Lebenden verband selbstverständlich jede Emailarbeit mit dem verflössenen Glanz der burgundischen Hofkunst.

Über die nähere Lokalisierung dieser oberdeutschen Filialwerkstätte niederländischer Schmelzkunst wird bei den wenigen, zufällig erhaltenen Resten einer ursprünglich reichen Produktion schwer etwas auszusagen sein. Am verlockendsten wäre, den Oberrhein in Betracht zu ziehen, dessen periphere Lage zum niederländisch-burgundischen Kulturkreis rege Wechselbeziehungen selbstverständlich macht und die jenes Klima schuf, in dem auch die zahlreichen Tierteppiche und Minnekästchen gedeihen konnten.

Erich Steingraber

L I T E R A T U R

Ueber das Reliquiar vgl. Kunstdenkmäler Bayerns, Oberpfalz XXII, Stadt Regensburg I, 1933, S. 141. — Die zugehörige Gruppe von Schmelzarbeiten, erstmalig zusammengestellt von H. Kohlhaufen, Niederländisch Schmelzwerk, Jahrb. d. preuß. Kunstslg., 52. Bd. 1931, S. 153 ff. mit Abb.; hinzu kommt: H. Stafski, Der burgundische Prunkbecher des Hohenlohe-Museums zu Neuenstein, Zeitschr. f. Kunstwiss., Bd. III, Jg. 1949, S. 71 ff. — Für die Wiener Stücke konstituierte schon O. v. Falke (Illustr. Gesch. d. Kunstgew., hrsg. von Lehnert, Bd. I, S. 386), wenn auch mit außerkünstlerischen und wenig stichhaltigen Kriterien, eine Wiener Filiale burgundischer Email-Hofkunst. Diese Ansicht übernahm W. Burger, Abendländische Schmelzarbeiten, Bln. 1930, S. 163 ff. — Ueber die Stadelzeichnung: E. Gradmann, Ein Musterblatt in Frankfurt a. M. und die Emailmalerei der burgundischen Becher in Wien, Graphische Künste, Mitteilg. 1933, S. 27 sowie L. Baldaß, Deutsche Handz. alter Meister im Stadel-schen Kunstinst. Ffm. 1908, Tf. XV 2. — Für die Rankenformen des 15. Jhs.: vgl. H. Leporini, Das Rankenornament in der österreichischen und süddeutschen Buchmalerei der Spätgotik und beginnenden Renaissance, Jb. d. Dt. Ver. f. Buchwesen u. Schrifttum 1927, S. 9 ff.

GOLDSCHMIEDEKUNST DES 18. JAHRHUNDERTS IN AUGSBURG UND MÜNCHEN

(mit 3 Abbildungen)

Die süddeutsche Goldschmiedekunst der Barockzeit ist heute ein ebenso in Vergessenheit geratenes wie noch unerforschtes Gebiet der Kunstgeschichte. Bereits vor der Jahrhundertwende fast in der ganzen Fülle des Materials durch eine Reihe großer Ausstellungen zu Tage gefördert, und zwar von einer Generation, deren letzte Vertreter wir als die wenigen umfassenden Kenner des deutschen Kunstgewerbes verehren, hat die Goldschmiedekunst des 16. bis 18. Jh. schon damals ihre grundlegende