

in der Michaelskapelle freigelegtes Wandbild, das mit dieser 1945 unterging. So kann man sich leider keine Vorstellung verschaffen von der darin enthaltenen Darstellung des hl. Franz von Assisi, die Bader kurz nach 1228 ansetzt und als eine der ältesten Bildüberlieferungen des großen Heiligen bezeichnet. Als ältestes bekanntes Franziskusbild gilt heute das von Pescia, 1235 datiert. Die Xantener Darstellung wäre also die früheste überhaupt. Selbst wenn man dies bezweifelt und einen Spielraum von etwa einem Jahrzehnt einräumt – Wundmale und Heiligenschein, die zur Datierung herangezogen werden, sind ja nur Termini post –, kommt dem Bild eine hervorragende Bedeutung für die Ikonographie des hl. Franz zu. Sein Verlust ist deshalb besonders zu beklagen und man kann nur hoffen, daß es noch gelingen wird, eine alte Abbildung davon bekannt zu machen.

Zum Schluß noch einige Bemerkungen zu den Abbildungen. Darüber, ob man Innenseiten einer Handschrift – technisch wohl gelungen – auf den Einband setzen sollte, kann man sicher verschiedener Meinung sein. Eingeklebte, meist farbige Einzeltafeln von hoher drucktechnischer Qualität geben dem Buch einen bibliophilen Charakter. Als störend mag man den schwarzen Hintergrund einzelner Abbildungen empfinden, was auch für einige Schwarzweißaufnahmen gilt. Das fällt aber nicht ins Gewicht bei der fast verschwenderischen Fülle von Aufnahmen, teils seltenen aus dem Archiv des Herausgebers, die mit dem Dom und seiner Umgebung den ganzen Zauber des alten Xanten, die Zerstörung des Krieges und alle Stadien des Wiederaufbaues anschaulich machen. Zur geschriebenen Chronik kommt so die bildliche hinzu.

Das Buch entspricht nicht nur hohen Ansprüchen, es stellt sie auch. Man möchte wünschen, daß es möglichst vielen vergleichbaren Aufbauunternehmungen vergönnt sein möge, damit zu wetteifern.

Friedrich Oswald

LOTTE PERPEET-FRECH, *Die gotischen Monstranzen im Rheinland*, Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, hrsg. von Herbert von Einem und Heinrich Lützel, Band 7, Rheinland Verlag Düsseldorf 1964, 232 S., 285 Abb.

Dieses Buch, in dem 183 gotische Monstranzen des Rheinlandes in Text, kritischem Katalog und 285 Abbildungen vorgestellt werden, wirkt fast wie ein verspätetes mittelalterliches Heiltumsbuch, das in zahlreichen winzigen Holzschnitten die kostbaren Geräte zur frommen Erinnerung wiedergibt. Durchblättert man den Abbildungsteil des Buches, so gewinnt man den Eindruck, daß die abgebildeten Monstranzen hier in dem gleichen Sinn erscheinen. Die meisten Werke sind so stark verkleinert wiedergegeben, daß man der Abbildung nur die Konturen ihrer Umrisse entnehmen kann. Zieht man von dieser überraschend hohen Zahl die Monstranzen des späteren 16. und frühen 17. Jahrhunderts ab, die zwar noch ganz dem Typ der Spätgotik verpflichtet sind, so verbleiben noch immer fast 150 gotische Monstranzen als Besitz einer einzigen deutschen Landschaft! Dabei handelt es sich in der Mehrzahl keineswegs um schlichte Geräte kleiner Dorfkirchen, sondern um stattliche, teilweise sogar monumentale Monstranzen von einer Höhe bis zu 80 und 100 cm, die bis auf vereinzelte Ausnahmen aus in der

Regel vergoldetem Silber gearbeitet sind, sichtbares Zeichen dafür, daß damals mit Geld, d. h. also mit Silber, nicht gespart wurde.

Schlägt man jedoch in einer der großen Geschichten des Kunstgewerbes nach, so findet man dort für ganz Deutschland höchstens drei spätgotische Monstranzen erwähnt und nur eine – fast immer die Tiefenbronner – abgebildet. Selbst in Brauns „christlichem Altargerät“ enthält der Abbildungsteil nur 26 deutsche Monstranzen, von denen bezeichnenderweise elf rheinischen Ursprungs sind. Die Forschung hat seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts erhebliches Interesse an diesen Kostbarkeiten des christlichen Kultus und alter Goldschmiedekunst gezeigt, jedoch standen für Schnütgen, Witte und Braun liturgische und typengeschichtliche Fragen im Vordergrund. Eine Kunstgeschichte dieser Geräte ist bislang nicht geschrieben worden.

Eine solche Aufgabe scheint auch zunächst wenig Reizvolles zu bieten, wenn man den Abbildungsteil des Buches durchsieht und in fast endloser Folge die Monstranzen an sich vorüberziehen läßt, die für den unbefangenen Betrachter einförmig und alle gleich aussehen. Von der Vielfalt der Formen und überquellender Phantasie spätgotischer Goldschmiedekunst, wie sie in den wenigen Cimelien profaner Geräte der Zeit zum Ausdruck kommt, die sich zu ihrem Vorteil durchweg in öffentlichen Sammlungen befinden, ist hier bei den Monstranzen, jedenfalls nach den Gesamtabbildungen zu urteilen, wenig zu spüren, so daß es verständlich ist, daß das Interesse der Wissenschaft dem weltlichen Tafelsilber gehörte. Die Werke der kirchlichen Goldschmiedekunst blieben dagegen bis heute – von wenigen Ausstellungen abgesehen – in den Sakristeien der Kirchen den Blicken der Forschung weitgehend verborgen und wurden fast ausschließlich als liturgie- und kultgeschichtlich bedeutsame Gegenstände gewürdigt, nicht aber in ihrer vielfach hervorragenden künstlerischen Qualität, die sich aber zum großen Teil weniger im Gesamteindruck, sondern weitaus eher erst bei der Betrachtung aus nächster Nähe offenbart, wie es die wenigen Detailaufnahmen des Buches mit Beispielen ausgezeichneter plastischer Figuren, Gravierungen, Punzierungen und architektonischer Einzelformen zeigen. Mag die kleine Wiedergabe auch durch die zu große Zahl der erhaltenen Monstranzen bedingt sein, so ist doch das Erscheinen vieler wichtiger Stücke in kleinem Format sehr zu bedauern, da es sich ja bei diesem Buch um ein Korpus aller rheinischer Monstranzen handelt, eines so einmaligen Besitzes, wie ihn mit einer Vielzahl von Kelchen und Reliquiaren aller Art keine andere deutsche Landschaft auch nur annähernd noch aufweisen kann.

Von dieser kirchlichen Goldschmiedekunst der Gotik – es sei außerhalb Kölns nur an die Kirchenschätze von Essen, Gräfrath, Hochelten und Vallendar erinnert – wählt sich das Buch von Frau Perpeet jedoch nur „Die gotischen Monstranzen“ zum Thema. Gemeint sind damit nur die Sakramentsmonstranzen, also die Zeigegeräte, die wie das Schatzverzeichnis von Brühl 1522 sagt, „zom hilligen Sacrament gehornden“ und in einem Glas- oder Kristallbehälter die Hostie den Gläubigen sichtbar machten. Es handelt sich also nur um die Geräte, die durch die Einführung des Fronleichnamfestes 1264 und entsprechender Prozessionen seit dem Ende des 13. und Beginn des 14. Jahrhunderts notwendig wurden. Merkwürdigerweise haben sich solche Hostien- oder

Sakramentsmonstranzen erst aus dem Ende des 14. Jahrhunderts erhalten, und das Rheinland kann sich rühmen, die ältesten Beispiele überhaupt zu besitzen (Burg Eltz um 1370; Ahrweiler, u. E. 2. Hälfte 14. Jh.; Ratingen 1394, die älteste datierte).

Da es für die Form einer Hostienmonstranz keine kirchlichen Bestimmungen gab (wie etwa später nach dem Tridentiner Konzil), entwickelten sich aus dem Formenreichtum der Reliquiare des 13. und 14. Jahrhunderts, die ja die Reliquien in Glas- oder Kristallbehältern ebenfalls sichtbar machten, verschiedene Möglichkeiten einer Hostienmonstranz, wie aus den zahlreichen Schriftquellen und der bildlichen Überlieferung, die die Verfasserin dankenswerterweise zusammenstellt, oder etwa den spanischen Kustodien, zu ersehen ist. Im Rheinland sind jedoch nur zwei fest umrissene Typen bekannt: die Scheiben- und die Turmmonstranz. Zu dem ersten Typ, der sich im Lauf des 15. Jhs. verliert, zählen einige der ältesten und besten rheinischen Monstranzen (Burg Eltz um 1370; Kölner Dom, u. E. um 1400). Als etwa gleichzeitige Parallelen seien die sog. Innocentes-Monstranz des Basler Münsterschatzes (um 1360, für Reliquien) und eine Monstranz in Münster (Liebfrauenkirche, um 1370) angeführt.

Den Haupttyp bildet jedoch die Turmmonstranz. Ihr Aufbau ist zunächst als allansichtiger Turm gedacht (Ratingen, 1394, mit vier Streben), entwickelt sich aber namentlich zu Ende des 15. Jhs. immer mehr in die Breite, so daß eine flache, dafür sehr breite und langegezogene hohe Architekturwand mit zwei Streben entsteht (z. B. Rees, um 1480/90). Als formale Seltenheit sei die Kreuzmonstranz in Löw von 1427 erwähnt, die in Köln in der verlorenen Kreuzmonstranz, gestiftet von Tideman Lemberg (+1386), ein monumentales Vorbild hatte.

Beide Haupttypen sind nicht direkt als Hostienmonstranzen geschaffen worden. Vielmehr zeigen die überlieferten Reliquiare, daß die Formen durchaus austauschbar sind. Als frühe Parallele für die Scheibenmonstranz wurde das Basler Innocentesreliquiar schon genannt, während die Kaiserpaarmonstranz des gleichen Schatzes (nach 1347) oder die Klosterneuburger Reliquiare (Anfang 15. Jh.) den Typ der Turmmonstranz benutzen. Manche der von der Verfasserin angeführten Beispiele können ebensogut ursprünglich Reliquienmonstranzen gewesen sein (etwa Kat. Nr. 22, 39, 53).

Diese Austauschbarkeit kommt schon darin zum Ausdruck, daß jedes Gerät, das Reliquien zum Zeigen enthält – ja selbst Hostienmonstranzen können Reliquien enthalten – in den Heiltumbüchern „monstrantz“ genannt wird, so daß zur Kennzeichnung der eucharistischen Monstranz stets ein besonderer Zusatz erforderlich war wie im Schatzverzeichnis von Brühl 1522, das u. a. „ein grotze Monstrantz zum hilligen Sacrament umb zu dragen zon festen“ erwähnt (vgl. E. Renard, F. Graf Wolff Metternich, Schloß Brühl, Berlin 1934, S. 116). Leider ist der erhaltene Bestand dieser Reliquiare selbst im Rheinland zu klein, so daß trotz mancher herangezogener Beispiele die Genesis der Hostienmonstranz sich nicht klar zurückverfolgen läßt.

Deshalb müssen die typologischen Fragen mehr im Hintergrund stehen. Vielmehr liegt das Hauptgewicht der Arbeit in den formalen, stilgeschichtlichen und künstlerischen Problemen, die die Autorin in einzelnen Kapiteln als verschiedene „Werkstätten“ ausführlich behandelt. Aber gerade hier wäre es notwendig gewesen, die Reli-

quiere einschließlich der übrigen noch erhaltenen Goldschmiedearbeiten des Rheinlandes mit in die Untersuchung einzubeziehen. Denn alle Gruppierungsversuche müssen doch von der Voraussetzung ausgehen, daß diese Monstranzen nicht ausschließlich von Spezialisten gearbeitet wurden, sondern von Goldschmieden, die vor allem weltliches Gerät, Schmuck, Kelche, Reliquiare in allen Formen, Meßkännchen, Bratzen und schließlich eben auch Monstranzen herstellten.

Einen Auftrag für ein so kostspieliges Gerät erhielt ein Goldschmied nicht alle Tage und er hatte vielfach Jahre dafür zu arbeiten (vgl. hierzu die Inschrift Kat. Nr. 79). Für ein so langwieriges Unterfangen pflegte er sich oft die Formen, Risse und Modeln beim Nachbar auszuleihen oder alte, für ähnliche Zwecke schon benutzte Formen neu zu verwenden (vgl. dazu die Modeln der Sammlung Amerbach in Basel, Historisches Museum). Daher lassen diese vielfach zu beobachtenden formalen Übereinstimmungen kaum auf einen Werkstattzusammenhang oder gar ein Lehrer-Schüler-Verhältnis schließen – die Verfasserin spricht z. B. vom „Schüler des Meisters der Monstranz von 1394“ (Kat. Nr. 19 a) – es handelt sich vielmehr zunächst nur um die Übernahme der gleichen Formen und Vorlagen, was etwa durch die Einheirat eines fremden Goldschmiedes möglich war. Die Werkstätten lagen in einer Straße nebeneinander, so daß sich die Formen und Typen leicht vermischten. Zum Beispiel läßt sich die Form eines Knauftyps (z. B. Kat. Nrn. 8, 9, 19 a, 54 – 56) an sonst im Aufbau ziemlich verschiedenen Monstranzen beobachten. Am deutlichsten ist diese Übernahme bei den Figuren zu erkennen, die offenbar weit verbreitet, wenn nicht verkauft wurden und vielfach jahrzehntelang als Gußformen benutzt wurden (Engel, Maria und Johannes, A. 15. Jh.).

Nach der Entstehung des Kupferstichs wird die Vermengung noch stärker und der Stilwandel schneller, so daß es sich vielfach kaum entscheiden läßt, ob nun der Stich mit dem Riß einer Monstranz die Vorlage bildete oder ob der Stecher nur eine ihm vertraute Monstranzform wiedergab. Trotzdem zeigt das so einmalig reiche Material einige Werke, die den Eindruck machen, tatsächlich von der Hand eines Goldschmiedes zu stammen.

Aufgrund der geschilderten handwerklichen Methoden der Goldschmiede liegt die Hauptschwierigkeit bei der Ordnung der Monstranzen in den fehlenden Datierungen. Aus den so produktiven Jahrzehnten des späten 14. und frühen 15. Jhs. sind nur drei datierte Beispiele zu nennen (Ratingen 1394; Bonn Landesmuseum 1414; Löw 1427). Die angeblich 1404 entstandene Monstranz aus Frenswegen in Ootmarsum gehört u. E. in den holländisch-norddeutschen Raum. Ob die Notiz von 1457 auf die bedeutende Monstranz in Kempen bezogen werden darf, scheint ebenfalls fraglich. Aus der Folgezeit des 15. und 16. Jhs. geben immerhin einige datierte und auch bedeutende Stücke die notwendigen Anhaltspunkte.

Das Hauptgewicht liegt jedoch im Ende des 14. und Beginn des 15. Jhs. (37 Beispiele). In dieser Zeit fanden die Typen offenbar ihre abschließende Formulierung, die so stark waren, daß sie sich bis in die 70er und 80er Jahre des 15. Jhs. erhielten (50 Beispiele). Aber bei den wirklich bedeutenden und künstlerisch wie handwerklich hervorragenden Werken führt die Neigung, zu spät zu datieren, da es sich um „Kunstgewerbe“, also

stilistisch rückständiges Material handelt, zu manchen Fehleinschätzungen, obwohl gerade aus der Zeit um 1400, also der Periode des „weichen Stiles“, sich erstklassige Werke erhalten haben, die diesen Stil vor den bekannten Werken der Malerei und Plastik repräsentieren (Kelch in Schleiden, 1390; Kolumbamonstranz, Köln; Reliquienkreuz in Gräfrath, beide um 1400).

Erst um die Jahrhundertwende kommen die reichen Formen sprudelnder Spätgotik zum Durchbruch, die sichtlich neue Proportionen schaffen und die breit gezogene, hohe Monstranz bevorzugen. Nach großartigen Leistungen dieser Zeit zwischen 1490 und 1520 (Essen, Anholt, Honnef, Rees, Köln, St. Kolumba) wirken die späteren, abgesehen von den Arbeiten des Aachener Hans von Reutlingen, wie ein bescheidener, sehr provinzieller Ausklang, die vom Alten zehren und das Neue nur oberflächlich aufnehmen.

Noch schwieriger ist die Frage der Herkunft zu lösen, da nur dreimal Meistername und Entstehungsort mit dem Werk verbunden und Beschauzeichen selbst im 16. Jh. sehr selten sind. Da jedoch fast alle Monstranzen sich in den Kirchen des Landes erhalten haben, ist eine Lokalisierung aus historischen und kirchengeschichtlichen Gründen relativ leicht. Leider enthält das Buch keinerlei Hinweise auf Nachrichten über die Tätigkeit von Goldschmieden in rheinischen Städten. Immerhin vermag die Verfasserin rein vom Material ausgehend, Gruppen für Trier, Aachen, Koblenz, Essen (? , vielleicht Dortmund?) und den Niederrhein (E. 15., A. 16. Jh., wohl Kleve und Wesel) wahrscheinlich zu machen. Alles übrige wird in Köln entstanden sein, vor allem die großen bedeutenden Arbeiten, die man kaum einem Goldschmied einer Kleinstadt in Auftrag gab, sondern mit einem solchen Finanzgeschäft in die Metropole ging, deren Rolle als Goldschmiedestadt man getrost mit der Augsburgs im 18. Jh. vergleichen darf. Die weitreichende Wirkung Kölns zeigt sich in der überzeugenden Zuschreibung der stattlichen Aschaffener Monstranz an eine Kölner Werkstatt. Die genaue Untersuchung der Monstranzen erlaubt jetzt nicht nur eine Scheidung der verschiedenen Dialekte im Rheinland selbst, sondern ermöglicht nach dieser gründlichen Kenntnis des rheinischen Materials eine Trennung vom nachbarlichen Westfalen, von Flandern, den übrigen deutschen Landschaften oder Böhmen, wie die Düsseldorfer Monstranz zeigt.

Wenn auch die rheinischen Arbeiten nur wenig mit den Basler Goldschmiederrissen zu tun haben, so ist es doch sehr zu begrüßen, daß die Verfasserin den bisher ungehobenen Schatz spätgotischer Goldschmiedzeichnungen herangezogen und ihrer Arbeit ein Verzeichnis aller bekannter Risse – seien es Zeichnungen oder Stiche – beigegeben hat. Auf diese Weise wird ihr Buch zu einem Nachschlagewerk über Monstranzen schlechthin, zumal in den Anmerkungen ein großer Teil des europäischen Materials verarbeitet wird. Hinzu kommen die weit ausholende Einführung in die Entstehungsgeschichte der Monstranz sowie zum Abschluß Überlegungen zur Ikonographie und Ikonologie der Monstranz im allgemeinen, auf die hier nicht weiter eingegangen sei.

Man kann nur hoffen, daß nach der ausgezeichneten Vorlage der Monstranzen, des bedeutendsten liturgischen Gerätes, nun auch die übrigen erhaltenen Goldschmiedewerke des Rheinlandes bearbeitet werden. Dann kann eine Geschichte des gotischen Gold-

schmiedehandwerkes im Rheinland geschrieben werden, der einzigen deutschen Landschaft, in der das überhaupt noch möglich ist. Das Buch von Frau Perpeet weist die Forschung mit allem Nachdruck auf diese kostbaren Werke hin, die uns heute noch im Original etwas von der Kostbarkeit und Bedeutung mittelalterlicher Kirchenschätze ahnen lassen und uns einmal nicht zwingen, die Beschreibungen des Gelenius in seinem „Thesaurus sacer“ von 1645 zu lesen oder die Heiltumsbücher in der Art des Halleschen zu studieren, sondern vielmehr dazu auffordern, sich mit den erhaltenen Werken selbst zu beschäftigen.

Johann Michael Fritz

FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venedig, Verlag Neri Pozza 1962. 383 S., 24 Farbtaf. (Textband); 886 Abb. (Bildband).

Wer je sich mit Giovanni Bellini oder mit dem Umkreis seiner Schüler beschäftigt hat, wird die mühselige Lage in Erinnerung haben, daß er an allen Ecken und Enden auf Bildnöte stieß, nicht so sehr natürlich bei den Hauptwerken, die er vollständig im Band der „Klassiker der Kunst“, bei van Marle oder in sehr guten Reproduktionen in Palluccinis neuerer Monographie vorfindet, wohl aber was die zahlreichen Wiederholungen, Kopien und Ableitungen der Werkstatt und der einzelnen piccoli maestri anlangt. Hier sah man sich angewiesen auf die Heranziehung vieler Zeitschriften und mancher Publikationen, die selbst in großen Fachbibliotheken selten vorkommen wie z. B. des 1920 erschienenen Bandes „Venezia“ mit dem umfangreichen Aufsatz über N. Rondinelli, und wenn auch seit der doppelbändigen Phaidon Ausgabe von Berensons „Venetian Painters“, London 1957, beträchtliche Erleichterungen geboten wurden, so ist dieses Illustrationsmaterial noch immer nicht erschöpfend für eine annähernde Vergegenwärtigung des realen Bildbestandes. Schon nach dieser Hinsicht hat d. V. des vorliegenden Werkes mit seinem 2. Band, der 886 Abbildungen umfaßt, die qualitativ den Wiedergaben der Phaidon Press um ein Wesentliches überlegen sind, ein Anschauungsmaterial vermittelt, das um ein Vielfaches die vorangehenden Publikationen hinter sich läßt. Daß die Zahl der Kopien und Wiederholungen von Bellinis Schöpfungen weit größer ist als die hier reproduzierten, macht uns der Katalogband deutlich, denn in diesem sind dank H's Umsicht und Erfahrung Werklisten zusammengestellt, die an Vollständigkeit außer Vergleich stehen; man braucht nur die langen Kopienreihen bei n. 36, 40, 43, 47, 48, 50, 58, bei n. 135 (Morgan Conversazione), n. 151 (Kreuztragender Christus, Toledo), n. 192 (Segnd. Christus i. Halbf.), n. 194 (Salvator Madrid) nachzusehen um einen raschen Einblick zu gewinnen, aus welchem Fonds des Wissens d. V. zu diesen Angaben und Beobachtungen gelangen konnte. Dabei läßt es H. noch nicht einmal bei dieser Aufstellung von Exemplaren, von denen er einen Großteil persönlich gesehen hatte, bewenden, sondern bringt auch die verschollenen, von Ridolfi, Boschini und späteren Guiden erwähnten Werke des Meisters, unter Einschluß der Gemälde der Vendramin Galerie. Eine schätzenswerte Informationsquelle nach dieser Seite ist das zweibändige Werk von