

SILBERVERGOLDETES MONILE.

Von DR. EDWIN REDSLOB.

(Neuerwerbung des Jahres 1907.)

(Mit 1 Tafel.)

Während die Geschichte der deutschen Spätrenaissance innerhalb der freien bildenden Künste eine schnelle Verarmung an Gedanken und Formen zu verzeichnen hat, läßt sich beim Kunstgewerbe noch ein Jahrhundert über die Blütezeit hinaus eine lebendige Weiterentwicklung erkennen. Vor allem die Goldschmiedekunst bewahrte sich infolge der zunehmenden Freiheit, die sie in der technischen Behandlung des Materials gewann, noch bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein ihre hervorragende Stellung.

Ein bezeichnendes Beispiel ihrer Leistungsfähigkeit wurde im Jahre 1907 im Münchener Kunsthandel für die Abteilung der kirchlichen Geräte unserer Sammlungen erworben. Es handelt sich um eine silbervergoldete Agraffe, ein sogenanntes Monile, das im liturgischen Gebrauch als Zierstück eines Pluviale-Mantels bestimmt war.

Unser Stück hat die Form eines aus Halbkreisen gebildeten, durch die hervorstehenden Ecken eines Quadrates erweiterten Vierpasses, der 15,5 cm im Durchmesser aufweist. Auf der zwei lange Haken tragenden silbernen Rückseite ist eine zweite Platte angeschraubt, vor der, innerhalb einer aufgelöteten Profillumrahmung, die Zierformen aufgesetzt sind. Die Mitte der Komposition wird durch die Madonna gewonnen. Mit dem Flammenkranz umgeben thront sie vor einer Renaissancenische, auf einem bankartigen, mit schwerem Stoff bedeckten Sitz. Im Sinne der Spätrenaissance ist sie als jugendliche Himmelskönigin charakterisiert. Auf dem Haupt, von dem das gelöste Haar in langen Wellen herabfällt, trägt sie eine kleine Krone, in der rechten Hand hält sie das Scepter, indeß das auf ihrer linken sitzende, in ein kurzes Hemd gekleidete Kind den Reichsapfel hält und die rechte Hand segnend erhebt. Marias Gewandung besteht aus reich gemusterten Stoffen. Sie trägt ein gürtetes, enganliegendes Kleid, über dem der Mantel in feinen Falten liegt.

Mutter und Kind wenden sich dem Stifter zu, dessen kleine Figur etwas ungeschickt links vom Thron die sonst streng regelmäßige Anordnung unterbricht. Er kniet in Profilstellung vor dem Betpult. Seine Kleidung ist die weltliche Tracht der Zeit um 1600, nur das auf dem Pulte liegende Baret deutet auf seine geistlichen Würden hin und läßt wohl am ehesten auf einen Domherrn schließen.

Die vier Pässe sind ornamental gefüllt. Im oberen ist zur Bekrönung der Nische ein Baldachin untergebracht, dessen von zwei schwebenden Putten zur Seite geraffte Vorhänge die Hauptgruppe nach rechts und links abschließen. Der Rundung der zwei seitlichen Halbkreise paßt sich das einfach und klar geordnete Schweifwerk

an, mit dem die Flügel von zwei zur Madonna emporschauenden Cherubimköpfen endigen. Im unteren Paß liegt ein Lorbeerkranz, dessen Oval nach oben zwei geflügelte Engelsköpfe erweitern. Der Kranz umrahmt eine mit geperlter offener Krone bedeckte Kartusche, auf der das Wappen aufliegt. Es zeigt einen quadrierten Schild und enthält im ersten und vierten Feld einen doppelten Hausanker, im zweiten und dritten drei als Mispelblüten zu deutende fünfblättrige Blüten in der Anordnung 2 über 1. Zwischen Schild und Kranz sind sechs Buchstaben eingraviert: S V H H Z W, die auf Grund des Wappens aufzulösen sind in: S. von Hatzfeld, Herr zu Wildenburg.

Die technische Ausführung der montierten Arbeit verrät eine außerordentliche Sorgfalt. Die Teile sind einzeln in Silber gegossen und mit Stiften oder Muttern an der Rückplatte angezogen, nur die Vorhänge des Baldachins und die Ornamente des Wappens sind getrieben und angelötet. Auch der mit der Madonnenfigur angeschraubte Strahlenkranz ist aus dem Stück geschnitten.

Der Vergoldung sind durch verschiedene Materialbehandlung farbige Unterschiede abgewonnen. Die am stärksten modellierten Teile, also besonders alle Fleischpartien, das Rankenwerk in den seitlichen Pässen und die Pfosten des Thrones haben den gewöhnlichen Glanz. Die Vergoldung der durch einfache Rauten verzierten Hintergrundplatte mit der Nische ist poliert, so daß sie mit den vielen Reflexlichtern der vorgeschraubten Zierstücke von hinten hell hervorleuchtet. Als dritter Ton kommt die mattgeschlagene Vergoldung des Ornamentstreifens unter dem Thron in Betracht. Am mühsamsten sind die stofflichen Teile behandelt. Kleid und Mantel der Maria sind durch sorgfältig mit dem Punzen eingeschlagene Gewebekoramente unterschieden. Auch die Tracht des Stifters, die getriebenen Baldachinstreifen, die Decke des Thrones sowie die kleinen Tücher am Halse der zwei seitlichen Cherubim sind durch Ziselierung als Stoffteile charakterisiert. Wichtig und besonders bewundernswert erscheint, daß also nur durch die Materialbehandlung die einzelnen Unterschiede gewonnen sind; die Farbe der Vergoldung selbst ist für alle Teile die gleiche; einige Unterschiede in der Färbung, durch die besonders die Pfosten und die Decke des Thrones nebst Teilen des unteren Paßrundes auffallen, erklären sich durch eine vor Aufnahme des Stückes in unsere Sammlungen vorgenommene Reparatur.

Für die Frage nach der Herkunft der Arbeit kommen, außer dem Hinweis durch das Wappen des in den Rheinlanden ansässigen Hatzfeldischen Geschlechtes, die auf der Rückseite des Stückes oberhalb seiner Haken angebrachten Beschauzeichen in Betracht. Zu unterst befindet sich das 2,7 cm lange, in Form der sogenannten Säge



Abb. 1. Beschauzeichen von der Rückplatte des Monile.

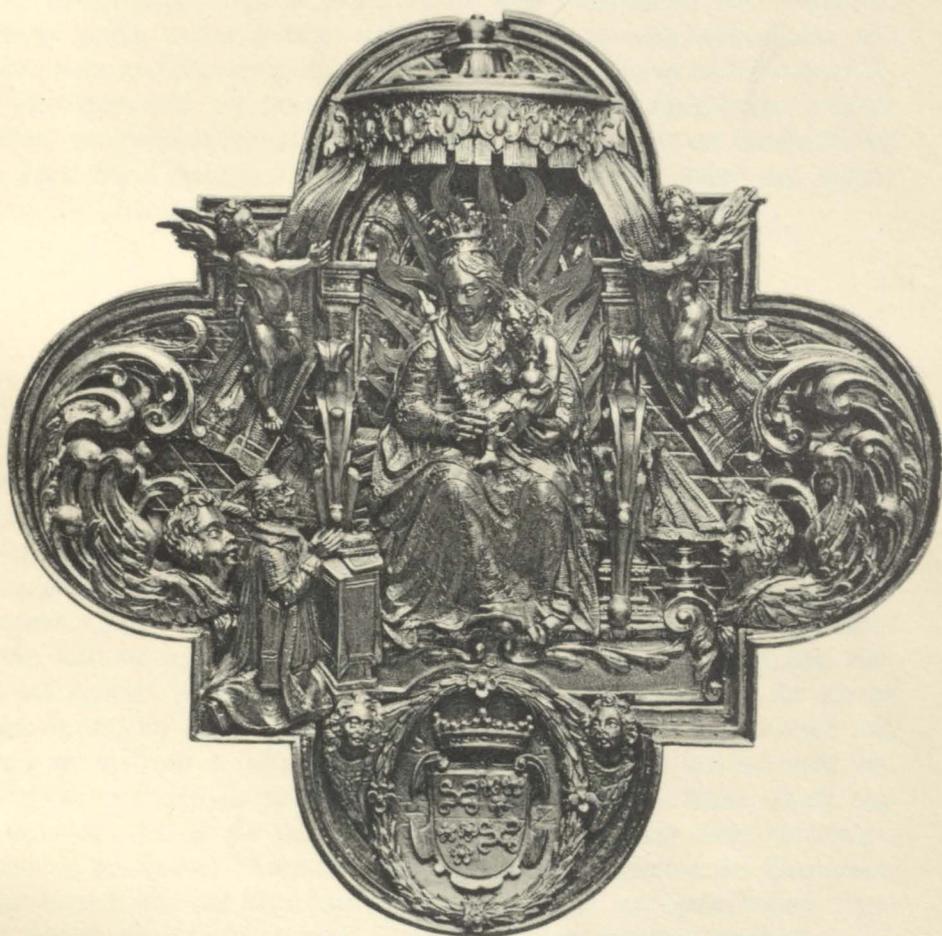
eingeschnittene Vollwertzeichen, mit dem die Geschworenen der Zunft den Feingehalt des Materiales garantiert haben. Darüber sind zwei Wappen, jedes von 3 mm

Höhe, die unsere Abbildung in sechsfacher Größe wiedergibt. Das rechte Wappen mit dem Pentagramm bedeutet das Meisterzeichen, das linke ist, wie uns auch eine freundliche Mitteilung des Herrn Professor Marc Rosenberg zu Karlsruhe zusichert, als Beschauzeichen der Stadt Köln zu deuten. Im oberen Felde haben wir die heiligen drei Könige, die Schutzheiligen der Stadt, zu erkennen, das untere Feld, wo im Stadtwappen elf Flammen als Symbol der elftausend heiligen Jungfrauen erscheinen, ist durch ein Gitterwerk gefüllt.

Die Entstehung der Arbeit in den Rheinlanden ergibt sich auch aus formalen Gründen. Stilistische Vergleichung führte uns dazu, an einem in altem westfälischen Privatbesitze befindlichen Werke dieselbe Arbeitsart zu erkennen. In dem der Familie von Twickel gehörigen, im Kreise Lüdinghausen gelegenen Rittergut Ermelinghof wird ein kleiner Hausaltar bewahrt, der in einer späteren, mit Beschlägen verzierten Ebenholzumrahmung die silberne Figur der Madonna enthält. (Abgebildet: Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lüdinghausen, Tafel 45.) Über Wolken auf dem Halbmond stehend, ist sie ähnlich der Figur des Monile charakterisiert. Ihr gegürtetes Untergewand ist ungemustert, aber der in feingewellte Falten gelegte Mantel zeigt ähnliche Ornamente wie das Gewand unserer Madonna, und die Ziselierung seiner Innenseite entspricht ganz der Behandlung der getriebenen, von den schwebenden Engeln gehaltenen Vorhänge an der Agraffe. Diese Engel lassen sich am besten mit dem in Ermelinghof unbekleidet gegebenen Christuskind vergleichen, da sie, ihrer Größe entsprechend, sorgfältiger durchmodelliert werden konnten, während sich bei einer Gegenüberstellung der Madonnen die freiere und weichere Behandlung an der Standfigur bemerken läßt, die ja auch in annähernd doppelter Größe gebildet wurde.

Die Kenntnis dieses Werkes ist für die Datierung wichtig, weil wir diese vor allem aus stilistischen Gründen gewinnen müssen. Wie das Monile zeigt es Formen der Spätrenaissance. Da wir Arbeiten der Kölner Kunst vor uns haben, kann eine zeitliche Ansetzung nicht hoch in das siebzehnte Jahrhundert hinaufgehen. Die Übersichtlichkeit und Ruhe, die besonders das Monile in Figuren und Ornamentik auszeichnet, veränderte sich schon in den zwanziger und dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar vornehmlich unter dem Einfluß der frühzeitig mit Elementen des Barockes durchsetzten Augsburger Goldschmiedekunst. Ein Werk wie der 1633 entstandene Engelbertschrein des Kölner Domschatzes zeigt diesen Wandel. Hier sind, trotz der noch einfachen Gesamtkomposition, die Figuren in ihren Stellungen und Bewegungen leidenschaftlich und aufgeregt, die Zierformen zeigen gewundene Übergänge und mannigfach ausgebuchtete Umrisse, die einzelnen Ornamentmotive werden bis in ihre letzte Konsequenz zu immer neuen Verzweigungen ausgenutzt. (Abbildung: Berühmte Kunststätten 38: E. Renard, Köln, Fig. 168.)

Unser Bemühen, die Datierung auch auf Grund von Anhaltspunkten aus der Hatzfeldischen Familiengeschichte zu bestimmen, fand das bereitwilligste, dankbar an dieser Stelle zu nennende Entgegenkommen von Seiten des herzoglich Hatzfeldischen Archives zu Trachenberg, des fürstlich Hatzfeldischen zu Crottorf und der bischöflichen Archive zu Münster und Osnabrück. Leider konnte sich aber nicht bestimmt ergeben, auf wessen Person der Name S. von Hatzfeld zu deuten sei. In Betracht kommt erstens der Osnabrücker Domherr Stephan von Hatzfeld. Als



Silbervergoldetes Monile. (K. G. 817.)
Kölner Arbeit vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts.

vierter Sohn aus der 1523 geschlossenen Ehe zwischen Hermann Hatzfeld aus der Wildenburgischen Linie und Anna Droste von dem Schweckhaus könnte er noch im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Stifter der Schließe gewesen sein. Allerdings müßte dann das Datum seiner Geburt sehr spät anzusetzen sein, da die Darstellung im äußersten Falle auf einen Mann in der Mitte der fünfziger Jahre schließen läßt.

Eine zweite, ursprünglich von uns gehegte Vermutung, der auch die Meinung Sr. Durchlaucht des Herzogs zu Trachenberg entspricht, geht dahin, den Namen S. von Hatzfeld auf Sebastian von Hatzfeld zu deuten, der sie seinem Sohne Franz geschenkt haben könne. Dieser Franz wurde 1630 Fürstbischof von Würzburg; die Schließe müßte vorher gestiftet worden sein, denn es wäre anzunehmen, daß man sonst die bischöflichen Insignien angebracht hätte. Auch waren nicht die Bischöfe, sondern die Domherren zur Stiftung eines Pluviale mit der zugehörigen Schließe verpflichtet. Als Resultat bleibt immerhin, daß wir auch auf Grund der Hatzfeldischen Familiengeschichte Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der Arbeit am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gewinnen.

Die Form des Monile hatte bis zu dieser Zeit schon eine lange, durch die Ausbildung des Pluvialemantels bestimmte Tradition. Das Pluviale hatte sich ziemlich schnell zum Prunkgewand entwickelt. Ursprünglich hatte es bloß den Zweck gehabt, als Regenmantel bei Prozessionen die reiche Festtracht vor den Einflüssen der Witterung zu schützen. Als allmählich die einzelnen Gewebeornamente immer größer und verzweigter sich über die Bahnen der Stoffe erstreckten, schien der umfangreiche Mantel besser als die schmale und glatte Casula geeignet, die golddurchwebten Brokate in schweren, auf den Höhen erglänzenden Faltenmassen zur Geltung zu bringen. So wurde das Pluviale, das schon seit dem vierzehnten Jahrhundert vereinzelt als Amtstracht der Bischöfe im Inneren der Kirche verwendet wurde, im Verlaufe des sechszehnten fast allgemein von Bischöfen und Domherren an Stelle der Kasel getragen. Vorn geöffnet und mit breiten, meist verschwenderisch bestickten Borten umsäumt, wurde es über der Brust durch eine Spange gehalten. Damit das Gewicht des Mantels diese Spange nicht hinaufzöge, mußte man sie beschweren. Auch Gründe der Schönheit verlangten, das Zusammenhalten des Mantels über der Brust klar zu veranschaulichen, und hierzu konnte innerhalb der reichen Säume ein schmales Stück Stoff kaum geeignet erscheinen.

Infolge dieser Anforderungen entwickelten sich verschiedene Formen für die Verzierung der Spange. Man besetzte den Streifen mit Perlen und schweren, großen Steinen. (Gute Beispiele dieser Form sind auf Bildern der Cranachschule enthalten.) Oder man ließ ihn ganz fallen, richtete den Schnitt so ein, daß die beiden Mantelhälften sich in Brusthöhe trafen und steckte sie mit einer Agraffe zusammen. (Beispiel: Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen, Kurfürsten von Mainz, gest. 1514, im Dom zu Mainz; Gipsabguß im Germanischen Museum.)

Die erste Form hatte den Nachteil, daß sie als Gegengewicht zu der Rückseite nicht schwer genug war, und daß die Steine, sobald die Spange nicht mehr auf der

Brust ruhte, den Zeugstreifen übermäßig belasteten. Die zweite Form zog den Mantel in unschön geknitterten Falten über der Brust zusammen.

Die beste, vor allem auch für die Zeremonie des Umkleidens am Altare geeignetste Lösung war die, daß man auf der Spange mittels zweier Krampen



Abb. 2. Teilstück der Bischofsfigur von einem schwäbischen Holzrelief des Germanischen Museums. (Pl. O. 131.)

das Metallschild in zwei Laschen aufsteckte. Diese Form veranschaulicht unsere Abbildung, die einen Bischof vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts darstellt. (Da Braun — Liturgische Gewandung, S. 321 bis 329 — die Bedeutung des Monile als Gewicht nicht berücksichtigt, sieht er im Aufstecken der Scheibe auf den Querriegel ein Zeichen dafür, daß die Pluvialschließe nach Aufgabe der Spangenform zum bloßen Schmuckstück ohne praktischen Wert geworden sei. Vgl. auch Otte, Kunstarchäologie, 1885, I, 212 u. 276; Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer, 1905, S. 357 und 375.)

Diesen aus Anforderungen der Schönheit und Verwendbarkeit sich ergebenden Grundbedingungen entspricht die Entwicklung, die sich ganz im allgemein für die Pluvialschließe erkennen läßt. Im dreizehnten Jahrhundert trug man meist gestickte Agraffen, wie auf dem Rauchmantel, so auch, als broschenartiges Zierstück, auf der Kasel. (Beispiel: Gestickte Agraffe in Vierpaßform von der Braunfelfser Kasel des Fürsten Solms, Abb., Zeitschrift f. christliche Kunst, 1903, 207. Englische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.)

Solche paramentischen Entwürfe wurden dann von den Goldschmieden übernommen und vielfach mit Emailmalerei und Edelsteinschmuck ausgestattet. (Vgl. Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné, II, Pl. XLVIII. Joseph Braun: Pluvialschließen der Stiftskirche zu Tongern, Zeitschrift f. christliche Kunst, 1904, 245 fg.)

Allmählich, besonders im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts, gab man die farbige Belegung der Scheiben auf, der figürlichen Arbeit aus vergoldetem Kupfer oder Silber wurde die Hauptbedeutung beigemessen. Durch Fialen und Baldachinüberdachungen vertikal gegliedert, bekamen die Schließen einen architektonischen Charakter. (Beispiele: Hirth's Formenschatz, 1906, 15 und 123, zwei Aachener Schließen, Abguß der ersten (K. G. 663) im Germanischen Museum. Katalog der Sammlung Felix, 1886. Heideloff: Stilformen des Mittelalters, H. IX, Pl. III. Bock: Das heilige Köln, 1858, VIII, S. 32. Braun: Liturgische Gewandung, 332 fg. Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen: Agraffe von 1487 im Mindener Dom. Das Germanische Museum besitzt aus der Spätzeit der Gotik ein kupfervergoldetes Monile (K. G. 611), das in kreisrunder Umrahmung unter Baldachinen die Madonna zwischen Katharina und Barbara enthält.)

Im Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts trat die vertikale Einteilung und Überhöhung wieder zurück: eine runde, rosenförmig um die Mitte konzentrierte Anordnung entsprach dem beruhigten Formensinn der Renaissance. Aber die gotische Tradition wirkte noch immer nach und arbeitete sich im Verlaufe der Zeit immer wieder durch. Auch unsere Neuerwerbung ist ein Beispiel für das lange Nachleben mittelalterlicher Formen innerhalb der kirchlichen Kunst.