

ZWEI TOSKANISCHE KELCHE BERÜHMTER KARDINÄLE DES QUATTROCENTO

von *Johann Michael Fritz*

Das Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund bewahrt seit mehr als sechs Jahrzehnten einen bislang von der Forschung unbeachtet gelassenen, mit zahlreichen Emails geschmückten Messkelch (Abb. 1), der auf der Auktion der Sammlung Bourgeois in Köln 1904 als „Italien 1480-1500“ erworben wurde.¹

In der Tat handelt es sich um einen italienischen, ja wohl toskanischen Kelch des Quattrocento, wie sich denn ähnliche Stücke mit ihren charakteristischen, meist ziemlich gleichbleibenden Formen und mit zahlreichen transluziden Emails versehen aus dem 14. und 15. Jahrhundert in vielen öffentlichen Sammlungen und italienischen Kirchen erhalten haben. Ein Blick auf den Kelch zeigt jedoch, dass er im Vergleich mit üblichen Stücken der Zeit sehr sorgfältig ganz aus Silber gearbeitet ist und auf Grund seiner handwerklichen und künstlerischen Qualität grössere Beachtung und eine genauere Einordnung verdient, zumal die Lebensdaten des ursprünglichen Eigentümers eine präzisere Bestimmung erlauben und auch dieser selbst als Persönlichkeit von erheblichem Interesse ist.

Die Hinweise auf ihn sind deutlich am Kelch angebracht. In einem der Vierpässe des Knaufes ist eine Silberplatte mit dem emaillierten Wappen eingelassen (Abb. 4 a). Man sieht einen Wappenschild, in dessen innerem goldenen Feld ein schwarzer Turm dargestellt ist, aus dessen Fenstern es brennend rot leuchtet. Der Mittelschild ist von goldenen Lilien auf blauem Grund umgeben. Über dem Wappen erscheint ein roter Kardinalshut, dessen Schnüre rechts und links herabfallen. Die Erklärung des redenden Wappens findet sich in lateinischer Majuskelschrift auf dem Sockelstreifen zwischen Schaft und Fuss des Kelches:

+ IO + DE T / VRE + CR / EMATA + / CARDIN / AL'S + SAN / TI + SIXTI /

Man erkennt in dem Namen des Kardinals unschwer den des Dominikaners Juan de Torquemada, der sich in Italien Johannes de Turrecremata nannte, einen der „grössten, universellsten Theologen des spätern Mittelalters“², der auch der Kunstgeschichte rühmlich bekannt ist durch seine Verbindung zu Fra Angelico und seine Sorge für die Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom, in der er auch begraben liegt.³ Juan de Torquemada nahm an allen grossen kirch-

¹ Inv. Nr. C 2361. Silber vergoldet, 22,4 cm hoch. — Collection Bourgeois Frères, Auktionskatalog J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln. Katalog der Kunstsachen und Antiquitäten, Köln 1904, Nr. 439. — *Rolf Fritz*, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund (= Kulturgeschichtliche Museen in Deutschland Bd. IV), Hamburg 1964, p. 51, Abb. 15. — Gold und Silber. Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Goldschmiedearbeiten des 12.-18. Jahrhunderts, bearbeitet von *Rolf Fritz*, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Dortmund 1965, Nr. 11. Herrn Prof. Dr. *Ulrich Middeldorf* danke ich für vielfältige Anregung und Unterstützung.

² Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 10, Freiburg i. Br. 1938, Sp. 210; vgl. auch *ebd.*, 2. Aufl. Bd. 5, Freiburg i. Br. 1960, Sp. 1093.

³ *Ferdinand Gregorovius*, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, neue vollständige Ausgabe, hrsg. von *Fritz Schillmann*, Dresden 1926, 2. Bd., p. 948 und 964. — *Innocenzo Taurisano* O.P., S. Maria sopra Minerva, Rom 1955. — *John Pope-Hennessy*, Fra Angelico, London 1952, p. 30, Fig. 14. — Das Altarbild von Antoniazzo Romano mit dem Stifter Turrecremata in S. Maria sopra Minerva abgebildet bei: *Innocenzo Taurisano* O.P., Beato Angelico, Rom 1955, Taf. XLIII.



1 Kelch des Kardinals Johannes de Turrecremata. Dortmund, Museum.

lichen Ereignissen seines Jahrhunderts teil.⁴ Schon als junger spanischer Dominikaner (geb. 1388 in Valladolid) besuchte er 1417 das Konzil in Konstanz, erwarb 1424 in Paris den lic. theol., war später 1433 als päpstlicher Theologe auf dem Konzil in Basel und beteiligte sich dann an den Unionsverhandlungen mit den Griechen in Ferrara und Florenz.

Am 18. Dezember 1439 wurde er während seiner Abwesenheit auf einer Gesandtschaft in Frankreich von Papst Eugen IV. zum Kardinalpriester mit dem Titel S. Sixti ernannt. Die Insignien seiner neuen Würde, die ihm nachgesandt wurden, erhielt er am 8. Januar 1440 in Angers. Nach einer weiteren Reise im Sommer 1440 nach Bourges befindet sich Turrecremata wieder in Florenz und kehrt wohl mit Eugen IV. über Siena am 28. September 1443 nach Rom zurück.⁵

⁴ Das folgende nach: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 10, a.a.O.

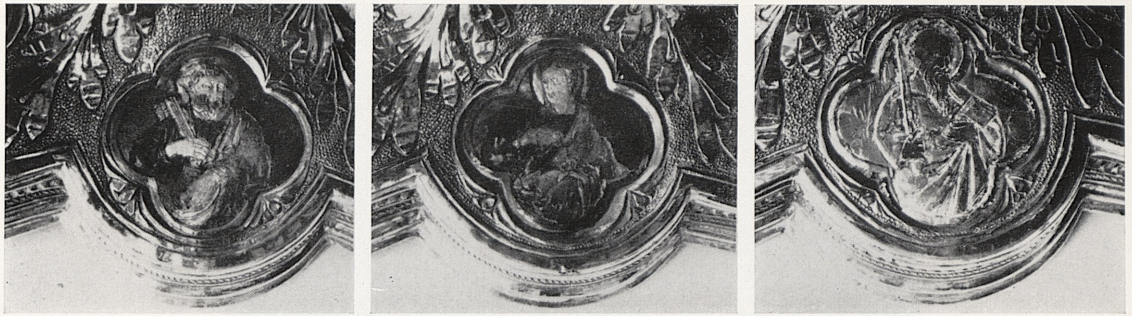
⁵ *Stephan Lederer*, Der spanische Cardinal Johann von Torquemada, sein Leben und seine Schriften, Freiburg i. Br. 1879, p. 165.



2 Kelch des Kardinals Nikolaus von Cues. Cues a. d. Mosel, Hospital.

Obwohl Torquemada auf der Rangliste der Kardinäle im Laufe der Zeit vorgerückt war (1446 S. Maria sopra Minerva, unter Calixtus III. 1455-58 Kardinalbischof von Palestrina, 1463 von Sabina) behielt er doch bis zu seinem Tode 1468 die Bezeichnung des Kardinals von San Sisto bei. In der Vorrede seines Hauptwerkes „Summa de ecclesia“ (vollendet um 1450) heisst es: „Wir Johannes de Turrecremata, der heiligen römischen Kirche Cardinalpriester von S. Maria trans Tiberim, gewöhnlich aber genannt S. Sixti“.⁶ Durch diese Beibehaltung seines ersten Kardinalstitels S. Sixti bis zu seinem Lebensende lässt sich der Kelch nur in den Zeitraum von 1439-1468 datieren. Es darf aber wohl angenommen werden, dass der neu kreierte Kardinal nach der Rückkehr von der Gesandtschaft in Frankreich 1440 sich in Florenz diesen Kelch mit Wappen und Titel hat arbeiten lassen, somit der Kelch zwischen 1440 und 1443, der Rückkehr nach Rom, entstanden sein mag.

⁶ Lederer a.a.O., p. 170 ff. — Vgl. auch die Namensunterschriften des Kardinals in seinen Briefen: V. Beltrán de Heredia O.P., Colección de documentos ineditos para ilustrar la vida del cardenal Juan de Torquemada O.P., in: Archivum Fratrum Praedicatorum VII, 1937, p. 210 ff., besonders p. 219 ff.



3 a-c Emails vom Fuss des Turrecremata-Kelches (Abb. 1).

Bevor wir nun Turrecrematas Besitz näher betrachten, sei der bislang ebenfalls unbeachtete silberne und vergoldete Kelch eines nicht minder berühmten Kardinals neben ihn gestellt (Abb. 2). Es ist sogar wahrscheinlich, dass sich die beiden Theologen schon 1433 auf dem Basler Konzil kennen gelernt haben und später besonders im Kardinalskollegium einander wieder begegnet sind. Der Kelch befindet sich noch heute im St. Nikolaus-Hospital zu Cues an der Mosel und wird als „vielleicht italienischen Ursprungs“ bezeichnet.⁷ Ohne jeden Zweifel gehört er zu dem Nachlass, den Nikolaus von Cues seiner Stiftung, dem Hospital vermachte. In dem Testament von 1464 Artikel 7 heisst es: *Item totum argentum eius, quod estimavit ad valorem quatuor millium florenorum Rhenensium, ponderari mandavit, illud quod totaliter legavit et dedit dicto hospitali sancti Nicolai de Cusa.*⁸ Von diesem Silberschatz waren offenbar noch 1762 mehrere Stücke vorhanden, jetzt lassen sich neben dem italienischen Emailkelch nur noch zwei silberne Tischmesser nebst einer ledernen Scheide als aus dem Besitz Nikolaus von Cues stammend nachweisen.⁹

Nikolaus von Cues, etwas jünger als Turrecremata, wurde 1401 in Cues geboren und nach Studien in Deventer, Heidelberg und Padua 1430 zum Priester geweiht. Er nahm am Konzil von Basel seit 1432 teil, beschäftigte sich im Auftrag Eugens IV. mit den Einigungsbestrebungen mit Konstantinopel und später mit kirchlichen Reformen in Deutschland.¹⁰ 1448 wurde er Kardinal, 1450 Bischof von Brixen und 1458 Kurienkardinal in Rom. Er starb 1464 in Todi und wurde in seiner Titelkirche S. Pietro in Vincoli in Rom beigesetzt.

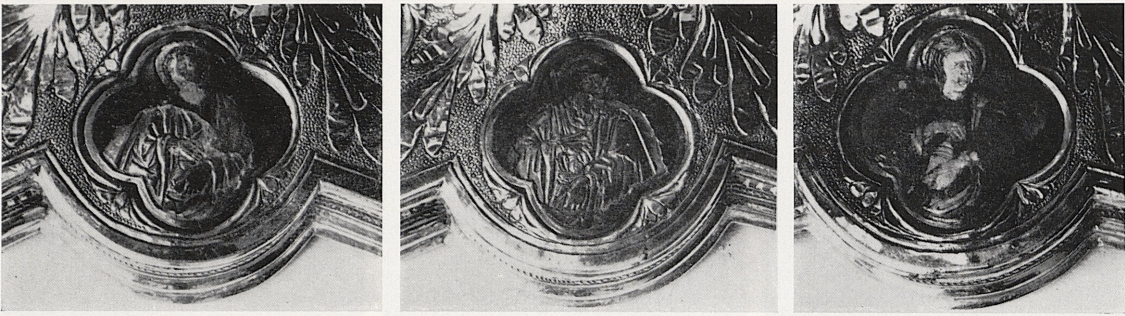
Dass der Kelch aus seinem Besitz stammt, geht aus den Wappen am Schaft (Abb. 2, 5) hervor, die in der ovalen italienischen Schildform einen stilisierten Krebs zeigen, das Wappen des Kardinals, der ursprünglich Chryppfs oder Krebs hiess. Diese Wappen geben leider keinen Hinweis auf einen besonderen Anlass zur Bestellung des Kelches und damit für die Datierung, sondern zeigen vielmehr, wie wir noch sehen werden, dass sie wohl erst beim Erwerb des Kelches durch Nikolaus angebracht worden sind.

⁷ Silber, wohl neu vergoldet, 21,3 cm hoch. — Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Krs. Bernkastel, Düsseldorf 1935, p. 131 f., Fig. 102. — *Joseph Braun* S. J., *Das christliche Altargerät*, München 1932, p. 118 als italienisch erwähnt. — Herr Rektor *Hammer*, Cues, danke ich für die Ermöglichung einer Besichtigung des Kelches.

⁸ *Jakob Marx*, *Geschichte des Armen-Hospitals zum hl. Nikolaus zu Cues*, Trier 1907, p. 250.

⁹ *Ebenda* p. 48 f., die 4000 Gulden angeblich viel zu hoch geschätzt. — Die Messer erwähnt in *Kunstdenkmäler Krs. Bernkastel, a.a.O.*, p. 133. — Bei *Eberhard Hempel*, *Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst* (= Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse Bd. 100, Heft 3), Berlin 1953, wird nur ganz allgemein das vom Kardinal gesammelte Silber als Stiftung an das Hospital erwähnt.

¹⁰ *Lexikon für Theologie und Kirche*, 2. Aufl., Bd., 7, Freiburg 1962, Sp. 988-991 (*R. Haubst*).



3 d-f Emails vom Fuss des Turrecremata-Kelches (Abb. 1).

In allen wesentlichen Elementen ihres Aufbaues sehen sich die Kelche der beiden Kardinäle sehr ähnlich (vgl. Abb. 1 und 2). Der Fuss, auf einer hohen Zarge stehend, ist aus einem regelmässigen Sechspass mit Zwischenecken entwickelt, die wie scharfe dreieckige Nasen hervortreten. Zwischen den Fuss und den sechsseitigen Schaft schiebt sich, die Waagerechte betonend, ein architektonisch durchdachtes Sockelgeschoss ein. Der Knauf besteht aus einer etwas zusammengedrückten mit Blattwerk geschmückten Kugel, deren sechs Rotuln, bei dem einen vierpassig, bei dem anderen rund gebildet, nur wenig hervortreten. Die glatte Kupa schliesslich ruht in einem aus sechs grossen Blättern bestehenden korbartigen Unterfang, dessen Blätter lanzettförmig ausschwingen und durch dreieckige Spitzen voneinander getrennt sind. Bei dem Cusanus-Kelch ist die Kupa steiler gebildet, während sie beim Turrecremata-Kelch etwas breiter ausschwingt. Die einzelnen Bestandteile der Kelche sind fest zusammengesetzt. Beim Cusanus-Kelch kann man noch die alte Verschraubung erkennen, dagegen ist in das sechsseitige Innere des Turrecremata-Kelches ein mit Fäden umwickelter Holzpfropfen zur grösseren Stabilität eingefügt.

Auf den Füßen der beiden Kelche sind transluzide Emails in vierpassförmigen Feldern aufgesetzt. Dargestellt sind

I. beim Turrecremata-Kelch (Abb. 3 a-f):

a) Petrus mit Buch; b) Jugendlicher Heiliger mit Buch (Johannes?); c) Paulus mit Buch und Schwert (in Dreiviertelfigur); d) Heiliger mit Buch; e) Heiliger mit Schwert; f) Heiliger mit nicht identifizierbarem Attribut. Alle Heiligen, wohl Apostel, sind bis auf Paulus in Halbfigur dargestellt. Das Email ist nur bei Figur a und f gut erhalten, bei b und d zu einem Teil und bei c und e fast ganz verloren. Zum technischen Vorgang der Anbringung der Emails sei angemerkt, dass die Passform mit dem Stichel von unten her in den Fuss eingeritzt und dann von oben eingetieft wurde. Die Plättchen werden durch vier kleine Niete gehalten.

II. beim Cusanus-Kelch (Abb. 5 und 6):

a) Christus am Kreuz in ganzer Figur mit zwei Rosetten rechts und links; b) Maria; c) Johannes Ev.; d) Heiliger mit Schwert; e) Katharina mit Rad und Palme; f) Laurentius als Diakon mit Rost und Palme. Die Emails sind gut erhalten.

Die Knäufe schmücken folgende Darstellungen:

I. beim Turrecremata-Kelch (Abb. 4 a-f):

a) das schon beschriebene Wappen des Kardinals; b) Christus als Schmerzensmann; c) Maria; d) Johannes Ev.; e) und f) zwei Mönchsheilige, vielleicht Dominikaner, alle Darstellungen in Halbfigur. Das Email ist fast überall ganz ausgebrochen, die Figuren erscheinen ausnahmslos als in Silber geschnittene Reliefs.



4 a-c Emails vom Knauf des Turrecremata-Kelches (Abb. 1).

II. beim Cusanus-Kelch :

a) Christus als Schmerzensmann; b) und c) rechts und links Maria und Johannes Ev.; d) ein Heiliger mit Buch; e) ein nicht identifizierbarer Heiliger; f) ein hl. Mönch mit Tonsur und Kreuz und Buch (?) in der Hand, vermutlich Franziskus; sämtliche Darstellungen in Halbfigur. Die Emails des Knaufes sind wenig gut erhalten, teilweise abgeplatzt oder nicht mehr transluzid.

Beim Turrecremata-Kelch sind folgende Farben verwendet : violettblau als Grund, orangegelb, gelbgrün und braun; beim Cusanus-Kelch tiefblauer Grund, orangegelb (besonders in den Heiligenscheinen), blaugrün, braunrot, hellblau und giftiggrün. Opakes Rot erscheint in den Zwickelflächen. Die Palette ist hier also erheblich reichhaltiger. Ausserdem müssen beim Cusanus-Kelch noch die emaillierten Felder des Schaftes erwähnt werden, die mit einem Vogel (Adler oder Pelikan) graviert sind, auf tiefblauem Grund stehen und mit gelb und grün herausgehoben sind. Beim Turrecremata-Kelch erscheinen diese Zwischenstücke des Schaftes mit den gravierten Vögeln in Silber und heben sich so mit dem ebenfalls nur tief gravierten silbernen Inschriftstreifen des Sockels von den übrigen ganz vergoldeten Partien des Kelches ab.

An den emaillierten Schaftstücken des Cusanus-Kelches ist jedoch an drei Seiten das Wappen des Kardinals in grünem und blauem Email aufgelötet (Abb. 2, 5) und zwar so, dass aus der vorstehenden sechseitigen Fassung des Knaufes bzw. des Unterfanges der Kupa ein Kreissegment herausgeschnitten ist, damit das Wappen hineinpasst. Nur an einer Stelle (Abb. 2) über dem Knauf fehlt heute das aufgesetzte Wappen und darunter erscheint kleiner und in das Schaftfeld eingraviert und emailliert ein Wappen mit einem schwarzen Balken und einem roten Kreuz darüber.¹¹ Daraus darf geschlossen werden, dass Nikolaus einen bereits für einen anderen Besteller gefertigten Kelch übernahm, das heisst vielleicht kaufte oder geschenkt erhielt und ihn dann für sich adaptieren liess. So fehlt auch die Inschrift am Sockel wie etwa beim Turrecremata-Kelch, an einer Stelle, an der sonst der Name des Stifters oder Eigentümers, des Goldschmiedes oder eine fromme Devise zu stehen pflegt. Hier ist sie durch einen Ornamentstreifen mit schwarzen Vierpässen ersetzt. Damit entfällt die Möglichkeit einer Datierung des Kelches auf Grund der Lebensgeschichte des Cusanus.

* * *

¹¹ Die Durchsicht des Florentiner Wappenkataloges des Kunsthistorischen Institutes in Florenz verlief ergebnislos.



4 d-f Emails vom Knauf des Turrecremata-Kelches (Abb. 1).

Hatte man bislang den Eindruck, dass die beiden Kelche sich grundsätzlich recht ähnlich sind, so kommt es jetzt darauf an, die grundlegenden Unterschiede deutlich herauszuarbeiten.

I. Die architektonische Form.

Unterschiede in der architektonischen Form zeigen sich schon bei der Zarge des Fusses. Ruht der Cusanus-Kelch auf einer schmalen Standplatte und steigt über scharfkantigen mehrfachen Profilierungen, unterbrochen durch ein Perlband, auf, so sind beim Turrecremata-Kelch Standplatte und Profilierungen auf ein Minimum beschränkt. Statt dessen läuft eine dominierende durchbrochene Gittergalerie um den Kelchfuss.

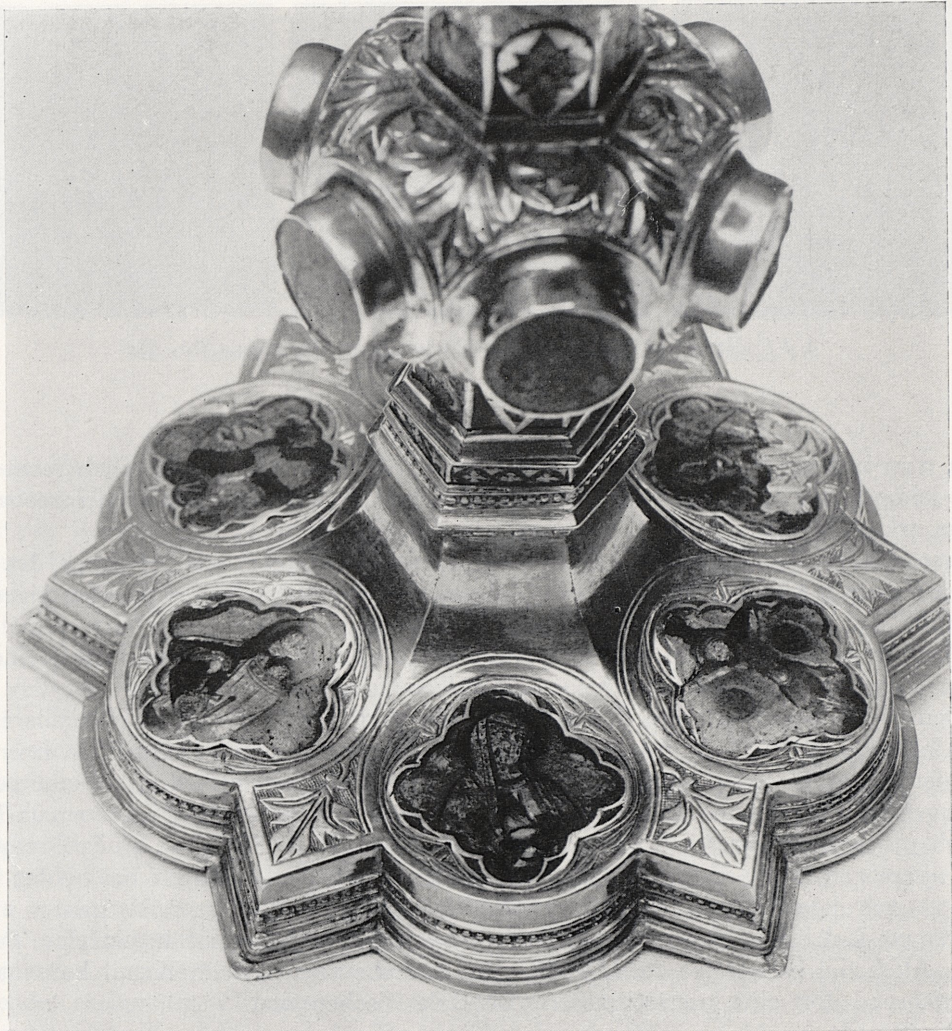
Bei dem Sockelstück zwischen Fuss und Schaft beider Kelche werden ebenfalls entscheidende Unterschiede deutlich. Auf vier Konsölnen ruhend beginnt abrupt über einer glatten Fläche der Sockel beim Cusanus-Kelch, der durch kräftige Vor- und Rücksprünge gegliedert ist. Dagegen stuft sich der Sockel in weichen Übergängen zum Schaft des Turrecremata-Kelches. Die Kehle des Sockels ist mit einer palmettenartigen Friesdekoration in Frührenaissance-manier überzogen, beim Cusanus-Kelch bleibt alles glatt. Auffallend ist bei beiden Werken die relativ gedrungene Form, die sonst häufig viel langgestreckter ist.¹² Als ganzes wirkt der Turrecremata-Kelch geschlossener, der Cusanus-Kelch dagegen mehr in einzelne Teile zergliedert. Auch die Übergänge zum Schaft sind hier ebenso wie beim Knauf konsequent gebildet, während dort eine kreuzschraffierte Zone dazwischen sitzt.

II. Die Emails.

Hier darf vorausgesetzt werden, dass im allgemeinen Goldschmiedearbeit und Emails nicht aus einer Werkstatt hervorgegangen sind, sondern dass die Schmelze in besonderen Werkstätten von Spezialisten, wie sie noch Cellini schildert¹³, für alle möglichen Zwecke angefertigt wurden. So stammen die Emails des Turrecremata-Kelches auf Grund der stilistischen Unterschiede sichtlich von verschiedenen Händen. Die Emails des Knaufes (Abb. 4) wirken stärker reliefhaft und plastisch modelliert. Dagegen wird bei den Fussemails (Abb. 3) eine Modellierung mehr mit graphischen Mitteln versucht. Beim Turrecremata-Kelch sind die eingelassenen Emailplättchen sowohl am Fuss wie am Knauf als regelmässiger Vierpass ge-

¹² Vgl. z.B. einige der in Anm. 14 und 17 zitierten Kelche.

¹³ Benvenuto Cellini, Abhandlungen über die Goldschmiedekunst usw., übersetzt von *Justus Brinckmann*, Leipzig 1867, p. 46 ff. — Vgl. auch die Bemerkung von *Ulrich Middeldorf* zu zwei niellierten Paxtafeln im Ausstellungskatalog „Decorative Arts of the Italian Renaissance 1400-1600“, The Detroit Institute of Arts, 1958/59, p. 154, Nr. 406/407.



5 Detailansicht vom Fuss des Cues-Kelches (Abb. 2).

bildet. Die Fussemails des Cues-Kelches (Abb. 5, 6) zeigen im äusseren Umriss zwar auch einen Vierpass; dessen halbrunde Felder sind aber jeweils durch einen Kleeblattbogen mit Nasen und Zwickelfeldern ausgestellt, sodass sich eine sehr bewegte Feldform ergibt. Dagegen sind die Emails des Knaufes als runde Plättchen in die Zapfen eingesetzt. In die gegebenen Felder sind Halbfiguren und ein Kruzifixus gezeichnet. Während besonders bei den Gestalten in den Medaillons auf dem Fuss des Turrecremata-Kelches der Versuch gemacht wird, mit Hilfe von kräftigen Armbewegungen das Feld in allen Partien voluminös auszufüllen, so wirken die Heiligen des Cues-Kelches mit ihrer strengen und gemessenen Haltung wie Ausschnitte aus ganzen Figuren eines Trecento-Gemäldes. Auch der Typ des Kruzifixes mit den durchhängenden Armen und dem scharfkantig bewegten Korpus weist die Darstellung in das Trecento. Ebenso unterscheiden sich die darstellerischen Mittel. Beim Cusanus-Kelch scheint es sich um flache, fast graphische Reliefschnitte zu handeln,



6 Detailansicht vom Fuss des Cues-Kelches (Abb. 2).

während die Darstellungen des Turrecremata-Kelches plastisch reliefhaft modelliert sind. Die Farbigkeit ergänzt die Absichten der Emailleure. Beim Cusanus-Kelch hebt eine reiche Palette die Figuren scharf, deutlich, fast bunt vom blauen Grund ab. Dagegen begnügt sich der Emailleur des Turrecremata-Kelches mit wenigen Farbtönen, sodass seine Figuren als grosse zusammenhängende Form hervortreten.

III. Die Schmuckformen.

Ebenso deutlich sind die Unterschiede in der Einbeziehung der Emails in den Dekor des Kelchfusses. Beim Turrecremata-Kelch erscheinen sie zurückhaltender zwischen dem Blattwerk, während die Emails des Cusanus-Kelches klar, verstärkt durch die reich gravierte Rahmung, als runde Medaillons vortreten. Diese Wirkung ist umso stärker, da die zum Schaft ansteigende Fläche glatt verblieben ist. Nur die Nasen weisen ein kraftvoll im Umriss gezeichnetes Blatt auf kreuzschraffiertem Grund auf (Abb. 5, 6). Diese Art, in klar umrissenen Linien

zu zeichnen und die Darstellung auf einen eng kreuzschraffierten Grund zu setzen, die auch am Korbunterfang des Kelches wiederkehrt, ist charakteristisch für die Goldschmiedegravierung der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Davon unterscheidet sich grundsätzlich das lappigere und fleischigere Blattwerk des Turrecremata-Kelches, das leicht vorgetrieben wirkt. Der mit der Hohlperle aufgeraute Grund besitzt auch nicht die Starre der Kreuzschraffur, sondern bindet Medaillons und Blattwerk gefälliger zusammen. Ähnliche Tendenzen lassen sich auch beim Blattwerk der Knäufe beobachten.

Die aufgezählten Unterschiede machen deutlich, dass die beiden Kelche nur ganz allgemein dem im 14. und 15. Jahrhundert geläufigen Grundtypus verpflichtet sind, im einzelnen aber nichts miteinander zu tun haben. Die grundsätzlichen Unterschiede sind so gross, dass eine andere Werkstatt oder Lokalisierung als Erklärung nicht genügt. Die beiden Kelche müssen in erheblichem zeitlichen Abstand von einander entstanden sein.

Übernimmt man das vorgeschlagene Datum 1440-1443 für die Entstehung des Turrecremata-Kelches, so haben wir eine Goldschmiedearbeit aus der Blütezeit der Florentiner Frührenaissance vor uns, die sowohl in den Emails wie in der architektonischen Durchbildung im einzelnen wie im ganzen den Errungenschaften der Zeit folgt. Dagegen wirkt der Cusanus-Kelch gotisch-trecentesk. Die abrupten, klar trennenden architektonischen Formen von scharfer Präzision, die harte starre Gravierung machen das ebenso deutlich wie die Farbe, Form und Darstellung der Emails. Von einer Verschleierung oder einem Verschleifen der Form zu einem Ganzen wie beim Turrecremata-Kelch kann hier keine Rede sein. Beide Kelche vertreten ausgeprägt den Stil ihrer Zeit, den des späten Trecento und den der Frührenaissance. Sie dürften in einem zeitlichen Abstand von 50 Jahren wohl in der Toskana entstanden sein.

Ein wesentlicher Punkt ist in den vorstehenden Überlegungen bislang nicht erörtert worden: die Frage nach der Lokalisierung in eine bestimmte Stadt und darüber hinaus in eine Werkstatt oder Gruppe verwandter Goldschmiedearbeiten. Waren wir bisher allein von den beiden neu vorgestellten Kelchen ausgegangen, so sollte es nun verhältnismässig einfach sein, die in ihrem Typus so klar ausgeprägten Werke mit verwandten Goldschmiedearbeiten in Zusammenhang zu bringen, zumal eine stattliche Zahl italienischer Kelche erhalten ist. Doch hier stösst man auf Schwierigkeiten, die sich bei dem jetzigen Stand der Forschung nicht überwinden lassen. Es zeigt sich nämlich, dass den Kelchen des Trecento und Quattrocento samt ihren Emails — ähnlich wie auch den Kreuzen — bislang nur geringe Beachtung geschenkt worden ist. Zwar erscheinen in den meisten Handbüchern der viel zitierte Kelch des Papstes Nikolaus IV. (1288-1292) von dem Sienesen Guccio da Mannaia und das ein oder andere Prachtstück aus Perugia wie etwa der Kelch des Cataluzio da Todi¹⁴, doch kann von einer systematischen Zusammenstellung keine Rede sein. Selbst in Joseph Brauns „Christlichem Altargerät“ sind nur fünf Kelche als Beispiele abgebildet und im Text nur wenige weitere Stücke angeführt,

¹⁴ Z. B. Cyril G. E. Bunt, *The Goldsmiths of Italy*, London 1926, Taf. X (Kelch des Cataluzio da Todi, 33 cm hoch). Dasselbe Stück bei: Antonio Morassi, *Antica Oreficeria Italiana*, Mailand 1936, Nr. 136; ebenso bei Costantino G. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia, Parte Seconda, Lazio-Umbria*, Taf. 32. — Ippolito Machetti, *Orafi senesi*, in: *La Diana IV*, 1929, Assisi und Perugia Taf. 2, Colle di Val d'Elsa Taf. 37. — Pietro Toesca, *Il Trecento*, Turin 1951, p. 888-922. — Filippo Rossi, *Italienische Goldschmiedekunst*, München 1957, Taf. VI und XV, Assisi und Perugia. — Auf den grossen Ausstellungen italienischer Kunst ist die Goldschmiedekunst des Trecento und Quattrocento nur sehr schwach vertreten, z.B. *Commemorative Catalogue of the Exhibiton of Italian Art 1930*, London 1931, Nr. 1114 mit Abb. Kelch des Cataluzio da Todi; *Trésors d'Art du Moyen Age en Italie*, Paris 1952, Nr. 201, Taf. 37, Kelch in Assisi. — Bei der sehr guten Ausstellung italienischen Kunstgewerbes in Detroit a.a.O. kein Kelch oder ähnliches Werk ausgestellt.

die den angeblich stets gleichbleibenden Charakter der italienischen Kelche über einen Zeitraum von zweihundert Jahren deutlich machen sollen.¹⁵

In einer so allgemeinen und knappen Charakteristik kommt zum Ausdruck, wie stiefmütterlich dieses an sich so umfassende Gebiet der italienischen Goldschmiedekunst behandelt worden ist. Es gibt weder eine chronologische Reihung des erhaltenen Materials, noch ist jemals eine Scheidung zwischen Siena und Florenz versucht worden¹⁶, von anderen Orten etwa in Umbrien oder Latium gar nicht zu reden, obwohl sich einige signierte und datierte Werke erhalten haben.¹⁷

Die einzige über einen toskanischen Kelch des späten Trecento erschienene Abhandlung von Marvin J. Eisenberg konnte daher auf Grund des Mangels an publiziertem Vergleichsmaterial nur zu einem mageren Ergebnis kommen.¹⁸

Zwar erscheinen im Katalog des Victoria and Albert Museum einige gute und charakteristische Werke¹⁹, während etwa die Kelche des Schnütgenmuseums in Köln nur sehr schlichte kupfervergoldete Stücke ohne Emails und künstlerischen Anspruch darstellen.²⁰ Aber diese zufällig abgebildeten Werke helfen nur wenig weiter. Bei mehreren Ausstellungen italienischer kirchlicher Kunst wurden zahlreiche Kelche erstmals aus den Sakristeien der Kirchen ans Licht geholt, aber die Beschreibungen in den Katalogen sind zu knapp und ohne Abbildungen nicht zu verwenden.²¹ Als Vergleiche können daher nur die im Bargello ausgestellten Stücke und Photos im Kunsthistorischen Institut Florenz herangezogen werden. Bei der Durchsicht dieses Materials liessen sich unter anderem zwei Kelchtypen des späten 14. und des frühen 15. Jahrhunderts erkennen, die sich klar von unseren beiden absetzen.

¹⁵ *Braun*, a.a.O., p. 98, 100, 104, 111, 113, 118, 125, 151 f. Abb. 92 (Assisi), 93 (Sulmona), 96 (Perugia A. 14. Jh.), 98 (Colle di Val d'Elsa), 102 (Cataluzio da Todi). — Bei *Max Creutz*, *Kunstgeschichte der edlen Metalle*, Stuttgart 1909, heisst es p. 274 zu den italienischen Kelchen: „gewisse schematische Wiederholung einzelner Typen, die nur wenig variiert werden“.

¹⁶ Vgl. *Machetti*, a.a.O. — In Aquila und Sulmona ist die Stempelung relativ früh nachweisbar. Vgl. *Marc Rosenberg*, *Der Goldschmiede Merkmale*, Bd. IV³, Berlin 1928, Nr. 7336, 7451-7455.

¹⁷ Meisterinschriften kommen natürlich auch auf anderen Gegenständen vor. Hier seien einige signierte und datierte Kelche zusammengestellt:

Machetti, a.a.O., p. 58 und 60, Kelche der sienesischen Goldschmiede Goro di Ser Neroccio (1415) und Tommè di Vannino (1420). — Kelch des Florentiner Goldschmiedes Andrea Arditi (wohl 2. Viertel 14. Jh.): *La Collection Spitzer* Bd. I, *Orfèverie religieuse*, Paris 1890, Nr. 81 mit Abb. — Kelch in Montefiascone, 1426 von dem Goldschmied Pietro Giovanni Anastasio detto Giudice aus Viterbo: *Bulgari*, a.a.O., p. 114, Taf. 11. — Kelch des Florentiner Goldschmiedes Francesco Vanni, E. 14. Jh., in Barga. — Kelch des Guccio da Mannaia aus Siena, 1288-1292, in Assisi, vgl. Anm. 14. — Kelch des Cataluzio da Todi, vgl. Anm. 14. — Zwei Kelche eines sienesischen Goldschmiedes Muzio Donati, 2. H. 14. Jh.: *Bunt*, a.a.O., p. 53. — *Eisenberg* (vgl. Anm. 18) erwähnt in Anm. 12 einen Kelch im Museum von Lyon mit der Inschrift *Picinus de Senis me fecit*, vgl. *Machetti* p. 34. — Kelch mit der Inschrift: *johannes de agono fecit... 1419* (Stifter oder Goldschmied?), nicht bei *Machetti*; Gothic Art in Europe, Burlington Fine Arts Club, London 1936, Nr. 63, Taf. XLII. — Kelch im Louvre (Don A. Picard 1921), signiert Matteo d'Ambrogio (von 1360-1390 in Siena erwähnt): vgl. *Machetti*, p. 41. — Kelch in Pistoia, Kathedrale, Werk des Goldschmiedes Andrea di Piero Braccini in Pistoia, 1385 oder 1388: *Mostra d'arte sacra antica*, Pistoia 1950, Nr. 70. — Kelch des um 1362 in Siena erwähnten Goldschmiedes Frate Iachomo Mondusi: *W. W. Watts*, *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Chalices*, London 1922, Nr. 6, Taf. 9. Vgl. *Bunt* p. 52 und *Maria Accàscina*, *Oreficeria italiana nel „Victoria and Albert Museum“ di Londra*, in: *Emporium*, LXXVII, 1933, p. 341 f. mit Abb.

¹⁸ *Marvin J. Eisenberg*, *A Late Fourteenth Century Italian Chalice*, in: *Record of the Art Museum Princeton University*, X, 1951, Nr. 1, p. 3-11.

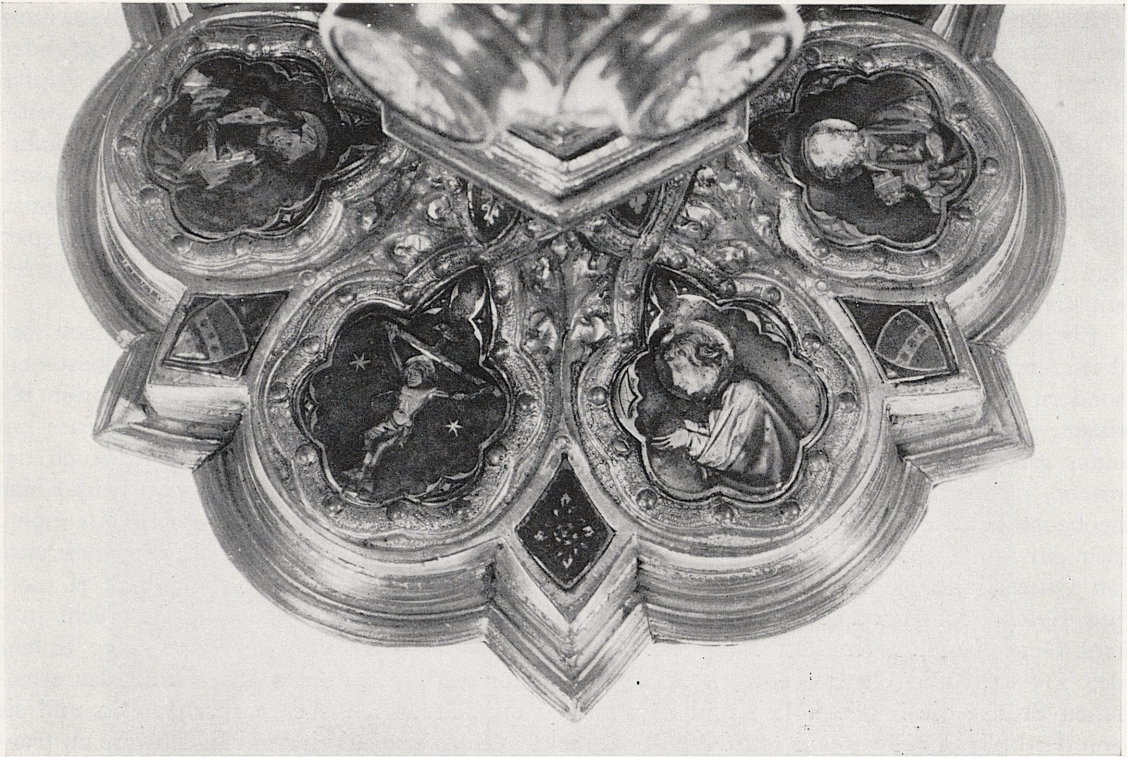
¹⁹ *Watts* und *Accàscina* a.a.O.

²⁰ *Fritz Witte*, *Die liturgischen Geräte in der Sammlung Schnütgen zu Köln*, Berlin 1913, Taf. 9-12. Vgl. auch *Creutz*, a.a.O., Fig. 250.

²¹ *Z. B. Mostra dell'Antica Arte Senese*, Siena 1904; dort sind 25 Kelche verzeichnet. — *Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, Florenz 1933. — *Mostra di Arte Sacra Antica dalle Diocesi di Firenze, Fiesole e Prato*, Florenz 1961. Dort sind 12 Kelche, aber offenbar ganz einfache Stücke aus vergoldetem Kupfer und ohne Emails verzeichnet. — *Esposizione di Arte Antica*, Pistoia 1899, und *Mostra d'arte sacra antica*, Pistoia 1950.



7 Kelch in Princeton, University Art Museum.



8 Detail des Kelches in Princeton (Abb. 7).

Bei dem ersten Typ sind zwar die Emails des Fusses sechspassig, jedoch ragt der obere Pass als steiler Spitzbogen auf. Der Fuss selbst ist reliefhaft durch gotische Bogen vorgetrieben, die die Emails rahmen und zum Sockel des Schaftes heraufführen. Die Zwickelfelder sind mit plastischem Blattwerk und gelegentlich mit weiteren Emails gefüllt. Zu diesem Typ gehört etwa der von Eisenberg publizierte Kelch in Princeton (Abb. 7, 8), der Kelch des Goro di Ser Neroccio im Bargello und ein Kelch im Victoria and Albert Museum.²²

Ein anderer Typus mit der gewohnten Fussform setzt sofort über den sechs Halbkreisen und den Nasen zum Rund an. Die grosse Fläche bleibt glatt oder wird mit leicht getriebenen Blättern auf punziertem Grund verziert (z.B. Bargello).²³ Bei einem dieser Kelche (Bargello Nr. 6) kommt der kreuzschräffierte Streifen über und unter dem Schaft und an der Kuppe vor, der auch beim Cusanus-Kelch ebenso wie bei einem schlichten Kelch in Augsburg (Abb. 9) wiederkehrt.²⁴

²² Eisenberg a.a.O. — Florenz, Museo Nazionale Nr. 8; zu Goro di Ser Neroccio vgl. Machetti, a.a.O., p. 58 ff., und Watts, a.a.O., Nr. 6 (Frate Iachomo Mondusi). Zu dieser weit verbreiteten Art gehören auch der Kelch des Cataluzio da Todi (vgl. Anm. 14), ferner die Kelche in Colle di Val d'Elsa (vgl. Anm. 14) und Pistoia (vgl. Anm. 17). Vgl. auch: The International Style, The Arts in Europe around 1400. Ausstellungskatalog, The Walters Art Gallery, Baltimore 1962, Nr. 142-144, Taf. CXII f.

²³ Florenz, Museo Nazionale Nr. 6 und 10. Vgl. Abb. bei Bino Bini, Sviluppo delle tecniche orafe, Lo smalto traslucido, in: Antichità viva III, 2, 1964, p. 63, Abb. 12.

²⁴ Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. 4732. Kupfer vergoldet, 21,7 cm hoch. Sockelinschrift: ave m / aria g / rasi p / lena / Domi / nus. Über die Herkunft des Kelches ist leider nichts bekannt. Die Angaben verdanke ich Dr. Hannelore Müller, Augsburg. - In Deutschland befinden sich italienische Kelche u. a. im Domschatz von Osnabrück und im Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Inv. Nr. C 6484.

Als Ergebnis dieser aus den dargelegten Gründen nur unvollkommenen Nachforschung kann zumindest festgestellt werden, dass sich keine unmittelbar verwandten Werke gefunden haben. Liess sich für den Cusanus-Kelch namentlich in der Knaufform mit den runden Zapfen und den grossen Blättern noch annähernd Verwandtes erkennen²⁵, so kann zum Turrecremata-Kelch keine Parallele nachgewiesen werden.²⁶ Es wird vielmehr deutlich, wie sehr die italienischen Kelche zwar dem allgemeinen Grundtypus folgen, sich aber im einzelnen in Form, Dekor und Email gründlich unterscheiden, sodass sich zweifellos Gruppen bilden lassen müssten, die gewiss eine chronologische Reihung erlauben würden und wohl auch nach Werkstätten und Entstehungsorten aufgegliedert werden könnten, selbst wenn man die stark retardierenden stilistischen Tendenzen mit in Betracht zieht. Dasselbe gilt auch für die Emails.²⁷

Ebenso lässt sich den Vergleichen entnehmen, dass zu den in ihren Formen vielfach moderneren, nicht so konventionellen Kreuzfüssen und Ostensorien keine Beziehungen bestehen, sondern dass die Kelche offenbar ihre eigenen kanonischen Formen in reicher Variation besitzen. Die Kreuzfüsse²⁸ zeichnen sich vielfach durch einen sehr flach gedrückten Fuss mit einer grossen glatten, nur selten durch aufgesetzte Emails verzierten Fläche aus. Auch der rasche, oft plötzliche Übergang zum Sockel bzw. Schaft, wie wir ihn beim Cusanus-Kelch beobachteten, ist häufig. Erst wenn eine Typologie der Kelche mit klar erkennbaren Gruppen, also ein Längsschnitt durch das erhaltene Material vorliegt, wird es möglich sein, gleichsam im Querschnitt die Frage nach den Werkstätten zu stellen, die selbstverständlich ja nicht nur Kelche, sondern auch Monstranzen, Ostensorien, Kreuze, Reliquiare und erst recht profane Gegenstände herstellten. Für diese Typologie, die Gruppierung der toskanischen Kelche des Trecento und Quattrocento, ist es zunächst notwendig, aus der grossen Zahl der erhaltenen Stücke die handwerklich und künstlerisch qualitativsten Werke auszusuchen und sie von der billigen aus vergoldetem Kupfer oft recht nachlässig gearbeiteten Massenware zu trennen, ferner die signierten und datierten Stücke zusammenzustellen, diese Werke dann genau zu beschreiben und die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in einer stilistischen Analyse herauszuarbeiten. Hand in Hand damit müsste eine entsprechende Untersuchung der Emails erfolgen. Dass solche Gruppierungen möglich sind, machen die beiden hier vorgestellten Werke augenfällig.

²⁵ Der Typus des Knaufes mit runden Zapfen und den in der Form mitgegossenen Blättern ist sowohl bei Kelchen wie auch bei anderen toskanischen Goldschmiedearbeiten häufig. Es besteht die Möglichkeit, dass es sich hierbei um vorgefertigte Teile handelt, was aber nur durch genaue Nachmessungen belegt werden könnte.

²⁶ Auffallend ist die Galerie am Fuss des Turrecremata-Kelches. Ähnliche Galerien kommen an folgenden Werken vor: Kelch in Montefiascone von 1426, *Bulgari*, a.a.O., Taf. XI; an einigen Gefässen des Medici-Schatzes, vgl. *Walter Holzhausen*, Studien zum Schatz des Lorenzo II Magnifico im Palazzo Pitti, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz III, 1919-1932, p. 122 ff., Abb. 1, 9, 10, und *Antonio Morassi*, Il Tesoro dei Medici, Mailand 1963, Taf. 4, 16, 17. Die Fassungen sind um 1460/70 entstanden, vgl. *Ulrich Middeldorf*, Zur Florentiner Goldschmiedekunst des Quattrocento, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz V, 1937-1940, p. 437 f. — Eine solche Galerie kommt auch am Reliquiar des Vittore Ghiberti von 1476 vor, vgl. *Erich Steingräber*, Studien zur Florentiner Goldschmiedekunst I, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz VII, 1953-56, p. 92 ff. — Allgemein zum Problem vgl. *Ulrich Middeldorf*, Zur Goldschmiedekunst der toskanischen Frührenaissance, in: Pantheon XVI, 1935, p. 279 ff.

²⁷ Für Deutschland vgl. *Katia Guth-Dreyfus*, Transluzides Email in Deutschland in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, Basel 1953, besprochen von *Erich Steingräber* in: Kunstchronik 8, 1955, p. 77 f. mit dem Hinweis, dass eine entsprechende zusammenfassende Untersuchung für Frankreich fehlt. Vgl. auch den Artikel „Email“ von *Erich Steingräber* in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. V, Sp. 38 f.

²⁸ Florenz, Museo Nazionale, Inv. Nr. 683 c, 687, 48; *Carlo Gamba*, Una croce smaltata del Trecento al Bargello, in: *Dedalo* II, 1921, p. 219 ff; Abb. auch bei *Bini*, a.a.O., Abb. 8 und 9.



9 Kelch in Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.

Diese ganz aus Silber, also besonders kostbar gearbeiteten Werke zeigen jedenfalls, dass es sich bei toskanischen Kelchen des 14. und 15. Jahrhunderts keinesfalls immer um stereotype Formen handeln muss, sondern dass der Spielraum innerhalb des gegebenen Kanons erheblich war. Als Ergebnis unserer Untersuchung stellen wir zwei bisher nicht bekannte, in ihrer Form charakteristische Werke vor, von denen der ältere ein bedeutendes Beispiel der Goldschmiedekunst des späten 14. Jahrhunderts von scharfer disziplinierter Formgebung darstellt, wäh-

rend der jüngere als ein Werk gelten darf, das sich trotz des gotischen Gewandes bewusst um die Formensprache der Florentiner Frührenaissance bemüht. Turrecremata hat also bei einem modernen Goldschmied seinen Kelch in Auftrag gegeben, während Nikolaus von Cues sich mit der Übernahme eines schon vor mehreren Jahrzehnten entstandenen Kelches begnügt hat.

RIASSUNTO

I due calici che segnaliamo qui per la prima volta sono conservati nel Museum für Kunst und Kulturgeschichte di Dortmund e nell'Ospedale di San Nicola a Cues sulla Mosella. Il calice di Dortmund si ritiene fabbricato in Italia intorno al 1480-1500, mentre il calice di Cues viene definito nella letteratura come „Probabilmente italiano“.

A quanto risulta dallo stemma e dall'iscrizione, il calice di Dortmund fu eseguito per il Cardinale Juan de Torquemada (o Turrecremata) (1388-1468) probabilmente a Firenze fra il 1440 ed il 1443, mentre il calice di Cues apparteneva, sempre secondo lo stemma, al Cardinale Nikolaus von Cues (1401-1464) fondatore dell'Ospedale.

Un confronto fra i due calici rende evidente che, malgrado le affinità generiche, non esiste fra di loro uno stretto rapporto. Il calice di Cues appare anzi, sia dalla forma architettonica, sia dagli smalti e dagli altri ornamenti, molto più antico, tanto che si può farlo risalire all'ultimo decennio del Trecento, mentre le decorazioni del calice del Turrecremata appartengono al primo Rinascimento.

Confronti con altri calici toscani del Trecento e del Quattrocento sono praticamente impossibili per la mancanza di pubblicazioni di simile materiale. Le due opere in esame rivelano che esistono, nei limiti di questo tipo di calice, differenze sostanziali che con un più attento studio permetteranno senza dubbio di datare con maggior precisione gli altri esemplari conosciuti con i loro stessi smalti e di stabilirne le origini e gli artefici.

Bildnachweis:

Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund: Abb. 1, 3 und 4. – Rheinisches Bildarchiv, Köln: Abb. 2, 5 und 6. – The Art Museum, Princeton University, Princeton, N.J.: Abb. 7, 8. – Fotolabor der Stadt Augsburg: Abb. 9.