

# Mikro-und Makroarchitektur: ein Vergleich am Niederrhein in der Zeit von 1394 bis 1521

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde  
an der Philosophischen Fakultät  
der Universität Freiburg (Schweiz).

Genehmigt von der Philosophischen Fakultät auf Antrag der  
Professoren Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Kurmann (1. Gutachter) und  
Prof. Dr. Hiltrud Westermann-Angerhausen (2. Gutachterin).

Freiburg, den 27. 4. 2005.

Prof. Dr. Richard Friedli, Dekan

vorgelegt von  
Ines Braun-Balzer  
heimatberechtigt in Zürich

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Die geografische und zeitliche Eingrenzung: Der Niederrhein von 1394 bis 1521</b>	<b>7</b>
2.1	Das Forschungsgebiet: Der Niederrhein . . . . .	7
2.1.1	Das Definitionsproblem: Der Stand der Forschung . . . . .	7
2.1.2	Die hier verwendete Definition . . . . .	8
2.2	Die zeitliche Eingrenzung: 1400-1521 . . . . .	8
<b>3</b>	<b>Der historische Niederrhein</b>	<b>10</b>
3.1	Das 15. Jahrhundert aus sozialgeschichtlicher Sicht . . . . .	10
3.2	Territoriale Verflechtungen von Kirche, Adel und städtischem Patriziat . . . .	11
3.2.1	Die kirchenrechtliche Situation: das Erzbistum Köln . . . . .	12
3.2.2	Die weltliche Herrschaft am Niederrhein . . . . .	13
3.2.3	Städtische Machtbestrebungen am Niederrhein . . . . .	18
3.3	Der historische Niederrhein: Wirtschaftliche Verflechtungen . . . . .	20
3.3.1	Die wichtigsten Wirtschaftszweige am Niederrhein . . . . .	20
3.3.2	Handelsbeziehungen . . . . .	21
3.3.3	Die Auswirkungen der wirtschaftlichen Blüte auf das städtische Leben	22
<b>4</b>	<b>Die Mikro-, Meso- und Makroarchitektur</b>	<b>23</b>
4.1	Definition . . . . .	23
4.2	Der Forschungsstand zur Mikro- und Makroarchitektur . . . . .	24
4.3	Methodischer Ansatz . . . . .	28
4.4	Die Mikroarchitektur: Die Monstranz . . . . .	30
4.4.1	Die Bedeutung und Entstehungsgeschichte der Hostienmonstranz . . .	31
4.4.2	Risse und Stiche . . . . .	35
4.4.3	Die Entwicklung der Monstranz-Form . . . . .	36
4.4.4	Monstranzen am Niederrhein . . . . .	38
4.5	Die Makroarchitektur: Die Kirchenbaukunst insbesondere die Turmbauten . .	66
4.5.1	Die spätgotische Kirchenbaukunst in Deutschland, in den alten Nieder- landen und am Niederrhein . . . . .	66
4.5.2	Architekturzeichnungen und Werkmeisterbücher . . . . .	72



<b>5</b>	<b>Formale Vergleiche der Formen zwischen der Mikro-, Meso- und Makroarchitektur</b>	<b>75</b>
5.1	Die Mikro- und Mesoarchitektur . . . . .	75
5.1.1	Monstranz Ratingen, St. Peter und Paul . . . . .	75
5.1.2	Monstranz Gerresheim, St. Margaretha . . . . .	77
5.1.3	Monstranz Kalkar, St. Nikolai . . . . .	78
5.1.4	Monstranz Kempen, St. Mariae Geburt . . . . .	81
5.1.5	Monstranz Bocholt, St. Georg . . . . .	81
5.1.6	Monstranz Essen, Domschatzkammer . . . . .	84
5.1.7	Monstranz Anholt, St. Pankratius . . . . .	86
5.1.8	Monstranz Emmerich, St. Aldegundis . . . . .	88
5.1.9	Monstranz Essen, St. Gertrudis . . . . .	90
5.1.10	Monstranz Straelen, St. Peter und Paul . . . . .	92
5.1.11	Fazit . . . . .	94
5.2	Die Mikro- und Makroarchitektur . . . . .	96
5.2.1	Monstranz Ratingen, St. Peter und Paul . . . . .	96
5.2.2	Monstranz Gerresheim, St. Margaretha . . . . .	98
5.2.3	Monstranz Kalkar, St. Nikolai . . . . .	99
5.2.4	Monstranz Kempen, St. Mariae Geburt . . . . .	100
5.2.5	Monstranz Bocholt, St. Georg . . . . .	102
5.2.6	Monstranz Essen, Domschatzkammer . . . . .	104
5.2.7	Monstranz Anholt, St. Pankratius . . . . .	106
5.2.8	Monstranz Emmerich, St. Aldegundis . . . . .	108
5.2.9	Monstranz Essen, St. Gertrudis . . . . .	109
5.2.10	Monstranz Straelen, St. Peter und Paul . . . . .	111
5.2.11	Fazit . . . . .	112
5.3	Innovation und Wechselwirkung architektonischer Elemente in der Mikro-, Meso- und Makroarchitektur . . . . .	115
5.3.1	Die stilistische Einordnung der architektonischen Formen . . . . .	115
5.3.2	Die Komposition der architektonischen Formen . . . . .	118
<b>6</b>	<b>Auslöser der Innovation neuer architektonischer Formen</b>	<b>121</b>
6.1	Die Stellung der Architekten, Bildschnitzer und Goldschmiede . . . . .	121
6.2	Das Entstehen neuer architektonischer Formen . . . . .	123
6.2.1	Zeichnungen als Innovationsträger . . . . .	123
6.3	Geometrie als Konstruktionsprinzip der Mikro-, Meso- und Makroarchitektur	125
6.3.1	Die spätgotische Baugeometrie . . . . .	128
6.3.2	Die Geometrie als Teil der freien Künste . . . . .	129
6.4	Geometrie als Möglichkeit der gesellschaftlichen Legitimation oder Erhöhung der sozialen Stellung . . . . .	131
6.5	Die spezielle Situation am Niederrhein . . . . .	133
<b>7</b>	<b>Mikro-, Meso- und Makroarchitektur: Eine fruchtbare gegenseitige Beeinflussung</b>	<b>136</b>

<b>Anhang</b>	<b>140</b>
A.1 Monstranz aus der Kirche St. Peter und Paul Ratingen . . . . .	141
A.1.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen . . . . .	141
A.1.2 Ausführliche Beschreibung . . . . .	142
A.2 Monstranz aus der Kirche St. Margaretha in Düsseldorf . . . . .	144
A.2.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen . . . . .	144
A.2.2 Ausführliche Beschreibung . . . . .	145
A.3 Monstranz aus der Kirche St. Nikolai in Kalkar . . . . .	146
A.3.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen . . . . .	146
A.3.2 Ausführliche Beschreibung . . . . .	147
A.4 Monstranz urspr. aus der Propsteikirche St. Mariae Geburt in Kempen . . . .	149
A.4.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen . . . . .	149
A.4.2 Ausführliche Beschreibung . . . . .	150
A.5 Monstranz aus der Kirche St. Georg in Bocholt . . . . .	151
A.5.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen . . . . .	151
A.5.2 Ausführliche Beschreibung . . . . .	152
A.6 Monstranz aus dem Essener Münsterschatz . . . . .	153
A.6.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen . . . . .	153
A.6.2 Ausführliche Beschreibung . . . . .	155
A.7 Die Monstranz aus der Kirche St. Pankratius in Anholt . . . . .	156
A.7.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen . . . . .	156
A.7.2 Ausführliche Beschreibung . . . . .	157
A.8 Die Monstranz aus der Kirche St. Aldegundis in Emmerich . . . . .	158
A.8.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen . . . . .	158
A.8.2 Ausführliche Beschreibung . . . . .	159
A.9 Die Monstranz aus der Kirche St. Gertrudis in Essen . . . . .	160
A.9.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen . . . . .	160
A.9.2 Ausführliche Beschreibung . . . . .	161
A.10 Die Monstranz aus der Kirche St. Peter und Paul in Straelen . . . . .	162
A.10.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen . . . . .	162
A.10.2 Ausführliche Beschreibung . . . . .	163
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>165</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>182</b>

# Vorwort

In erster Linie gebührt mein Dank Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Kurmann, der die vorliegende Dissertation betreut hat. Durch anregende Gespräche und seine freundschaftliche Anteilnahme hat er einen wesentlichen Teil zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen. Ebenfalls möchte ich an dieser Stelle Prof. Dr. Johann Michael Fritz danken, der mich am Anfang meiner Arbeit durch seine kritische Sichtweise auf die Thematik wesentlich beeinflusst hat.

Darüber hinaus bin ich all denen zu Dank verpflichtet, die mir Zugang zu den Monstranzen gewährt haben, insbesondere Frau Dr. Brigitta Falk, der Leiterin der Essener Domschatzkammer und Frau Dr. Elisabeth Friese, der Leiterin des städtischen Kramer-Museums und Museums für niederrheinische Sakralkunst Kempen.

Ohne die moralische Zuwendung aber meiner Eltern und vor allem meines Mannes hätte ich das Dissertations-Vorhaben nicht verwirklichen können.

Zu den Bildrechten: Ich habe im Zuge der Publikation die Bildrechte weitestgehend recherchiert. Falls hier dennoch eine Verletzung der Bildrechte vorliegen sollte, bitte ich Sie, mich zu benachrichtigen.

# Kapitel 1

## Einleitung

Die St. Nikolaikirche in Kalkar am Niederrhein, ein zur Hauptsache im 15. Jahrhundert errichteter Backsteinbau<sup>1</sup>, steht stellvertretend für die karge Aussenarchitektur niederrheinischer Kirchen der Spätgotik. Betritt man jedoch das Innere des Gotteshauses, ist man von der Pracht der Ausstattung überwältigt: Im Spätmittelalter fanden nicht weniger als siebzehn Altäre, ein Sakramentshaus, ein heute leider nicht mehr erhaltener Lettner, ein Chorgestühl, Andachtsbilder und zahlreiche Werke der Goldschmiedekunst ihren Platz in der Kirche. Es scheint fast so, als ob die reiche spätgotische Architektur, die wegen der Backsteinbauweise nicht in ihrem vollen Detail am Aussenbau umgesetzt werden konnte, durch entsprechenden Innenausbau oder auch Goldschmiedewerke kompensiert werden sollte.

Tatsächlich finden sich viele fein ausgearbeitete architektonische Elemente an den Altären, Monstranzen, aber auch zum Beispiel an Weihrauchfässern. Gerade angesichts einer solchen Diskrepanz zwischen dem architektonischen Reichtum von Innen- und Aussenbau einer niederrheinischen spätgotischen Kirche drängt sich die Frage auf, wer in dieser Situation der Auslöser der Innovation solcher Formen war — ein Themengebiet, das auch schon die Forschung interessiert hat<sup>2</sup>.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, dieser Frage anhand von zehn ausgewählten niederrheinischen Turmmonstranzen aus der Zeit von 1394 bis 1521 auf den Grund zu gehen und einen Vergleich mit der Grossbaukunst anzustreben<sup>3</sup>. Dabei werden die in der kunsthistorischen Forschung mehr oder weniger geläufigen Begriffe der Mikro- und Makroarchitektur noch um den der Mesoarchitektur angereichert<sup>4</sup>: Während die Mikroarchitektur aus architektonisierten Objekten besteht, die wie Monstranzen kleiner als mannshoch sind, überschreitet die Mesoarchitektur diese Grösse und schlägt die Brücke zur Makroarchitektur, der gebauten Grossarchitektur. Durch einen Vergleich der drei architektonischen Ausprägungen untereinander wird nun an den ausgewählten Beispielen zu zeigen sein, dass in diesem konkreten Fall zunächst nur die Grossbaukunst bis auf zwei Ausnahmen als Ideengeberin für Goldschmiede fungierte, ab Ende des 15. Jahrhunderts jedoch die Goldschmiedekunst neben alten Architekturzitaten neue Formen aufnahm, die erst danach in die Meso- und auch Makroarchitektur eingeführt wurden. Dabei beobachtet man eine Art Wechselwirkung zwischen der Mikro- und

---

<sup>1</sup>Zur Baugeschichte und Ausstattung des Kalkarer Gotteshauses s. De Werd (2002).

<sup>2</sup>s. S. 24.

<sup>3</sup>Gerade der Niederrhein bietet sich dafür einerseits wegen seiner sehr schlichten Backsteinbauten und andererseits wegen seiner Vielzahl sehr gut erhaltener Monstranzen sowie den vielen Schnitzaltären an.

<sup>4</sup>s. dazu S. 23.

der Mesoarchitektur, die den Einfluss der Makroarchitektur materialbedingt im Hinblick auf die Entwicklung neuer Formen verdrängte.

Das architektonische Formengut wurde mittels Zeichnungen, Rissen und Stichen festgehalten, weitergegeben und mit grosser Wahrscheinlichkeit auch entwickelt. Architekten, Goldschmiede und Bildhauer lieferten ihren Auftraggebern jeweils eine Visierung für das zu fertigende Objekt. Dabei arbeiteten vor allem die Baumeister auch auf benachbarten Gebieten, wie das Beispiel des Godijn van Dormael (bei Lüttich) veranschaulicht, der sich im Anstellungsvertrag dem Utrechter Domkapitel gegenüber verpflichtet, „alle werck, steenen, houten, gouden, zulveren, loden ende yseren van wat manieren tsi . . . na des capittels goetdunken trouwelike ende wel vizieren, meysteren, berechten ende maken sel doen buten sinen kost<sup>5</sup>“. Neben den Rissen wurden innerhalb der Werkstatt oder Bauhütte Detailzeichnungen für den internen Gebrauch hergestellt, die der handwerklichen Umsetzung nützlich waren. Diese Zeichnungen wurden regelrecht gesammelt, wie das Beispiel des Amerbachkabinetts zeigt<sup>6</sup>, das eine Compilation verschiedenster Zeichnungen und Modelle beherbergt. Darunter befinden sich auch Zeichnungen eines Schnitzaltars<sup>7</sup> (Abb. 1) oder eines Taufbeckens<sup>8</sup>, woraus zu schliessen ist, dass Goldschmiede entweder selber Entwürfe für berufsfremde Metiers ausführten oder ein reger (Ideen-) Austausch unter den Bildschnitzern, Steinmetzen und Goldschmieden stattfand. Es wird wohl beides der Fall gewesen sein, da manche Zeichnungen sowohl in der Makro-, Meso- und Mikroarchitektur denkbar wären: der Aufriss eines von Tanner als Baldachinturm klassifizierten architektonischen Turmaufbaus könnte als Teil einer Monstranz, eines Sakramentshauses oder einer makroarchitektonischen Turmspitze verwendet werden<sup>9</sup>. Neben den Aufrissen fällt auf, dass viele Zeichnungen auch einen geometrisierenden Grundriss aufweisen, in der Tradition der Fundamentgrundrisse der Makroarchitektur stehend, oder die Monstranzen und Altäre wurden durch schematisch abstrahierende Bogenformen festgehalten<sup>10</sup>.

Die neben den Resultaten aus dem tatsächlichen Vergleich der Mikro-, Meso- und Makroarchitektur auch im Bereich der Zeichnungen und Risse festzustellende Wechselwirkung zwischen den einzelnen architektonischen Dimensionen ist ein Zeichen dafür, dass die entscheidenden Neuerungen auf Zeichnungen stattfanden. Einzig der Architekt behalf sich schon länger gezeichneter Vorlagen, wohingegen bei den Goldschmieden und Bildschnitzern erst am Ende des 15. Jahrhunderts diese Entwicklung einsetzte.

Eine Begründung dafür könnte die gesellschaftliche Stellung des Architekten sein, da er im Gegensatz zu den anderen Tätigkeiten doch schon seit jeher das bessere gesellschaftliche Ansehen genoss. Dies war vor allem seiner Tätigkeit zu verdanken, die der Geometrie als Teil des „Quadriviums“ der „Septem artes liberales“ verpflichtet war und ihn somit vom normalen Handwerker abhob. Diese festgefahrenen Strukturen scheinen am Ende des Mittelalters durch den neuen Zeitgeist immer mehr aufgebrochen zu sein, sieht man doch auch plötzlich Goldschmiede in hohen sozialen Stellungen<sup>11</sup>. Durch die Anlage von Aufrissen und vor allem durch geometrische Schemata sahen die früher als gemeine Handwerker den „Artes mechanicae“ zugeordneten Goldschmiede und Bildschnitzer die Möglichkeit, ihre am Ende des Mittelalters neu errungene gesellschaftliche Stellung durch die Geometrie zu etablieren.

---

<sup>5</sup>s. Binding (1993), S. 246, der sich auf Ridder van Rappard (1882-1883) und Philipp (1989) bezieht.

<sup>6</sup>s. Falk (1979), S. 117: Die Entstehung der Zeichnungen aus dem Amerbach-Kabinett konnte anhand von Papier und Wasserzeichen in den Zeitraum von etwa 1510 bis 1540 festgelegt werden.

<sup>7</sup>s. Falk (1979), Inv. U.XIII.88, Kupferstichkabinett Basel.

<sup>8</sup>s. Lehrs (1910), Band VIII, Tafel 236, Abb. 569, Nr. 1. Das Taufbecken ist wahrscheinlich 1496 entstanden, s. Lehrs (1910), Band VIII, S. 273; Es stammt sehr wahrscheinlich von Jörg Syrlin d. J., s. Tanner (1991).

<sup>9</sup>s. Tanner (1991), S. 44. Inv. U.XIII.64, Kupferstichkabinett Basel.

<sup>10</sup>s. Tanner (1991), S. 27, Abb. 6, Inv. U.XIII.68, Kupferstichkabinett Basel.

<sup>11</sup>Sogar das Amt des Bürgermeisters bekleideten sie<sup>6</sup>s. Fritz (1970a), S. 106.

## Kapitel 2

# Die geografische und zeitliche Eingrenzung: Der Niederrhein von 1394 bis 1521

### 2.1 Das Forschungsgebiet: Der Niederrhein

Die vorliegende Arbeit begrenzt das Forschungsgebiet auf den Niederrhein. Diese geografische Limitierung ist jedoch nur sehr ungenau festgelegt und bedarf weiterer Klärung: Eine nähere Betrachtung soll den Terminus definieren und dann ein exaktes Gerüst für das weitere Vorgehen bieten.

#### 2.1.1 Das Definitionsproblem: Der Stand der Forschung

Das traditionelle geografische Begriffsverständnis unterteilt das deutschsprachige Gebiet, durch welches der Rhein fließt, in mehrere Abschnitte. Der „Alpenrhein“ führt von den Quellen des Vorder- und Hinterrheins bis zum Bodensee, der „Hochrhein“ markiert das Gebiet vom Bodensee bis Basel, während der „Oberrhein“ zwischen Basel und Bingen anzusiedeln ist. Das nächste Gebiet flussabwärts ist der „Mittelrhein“ zwischen Bingen und Bonn; Der „Niederrhein“ zwischen Bonn und Millingen an der niederländischen Grenze schließt das deutschsprachige Gebiet ab<sup>1</sup>.

Die Problematik der „Kunstlandschaft“ drängt sich hier unweigerlich auf<sup>2</sup>, werden doch der „Niederrhein“ wie auch der „Mittelrhein“ heute noch in Zusammenhang mit der Kunstlandschaft „Oberrhein“ assoziiert. Die Bezeichnung Kunstlandschaft aber ist sehr irreführend und ich möchte sie in diesem Zusammenhang nicht verwenden<sup>3</sup>, zumal die genaue geografische

---

<sup>1</sup>Das deutsche und das niederländische Rhein-Gebiet gehen fließend ineinander über und beide gehören sowohl im geografischen wie auch im historisch-politischen Sinne zusammen. Der für diese grenzüberschreitende Landschaft geprägte Begriff lautet „die Niederrheinlande“, vgl. dazu Geuenich (2000). Dennoch beschränke ich mich in dieser Arbeit auf den deutschsprachigen Raum.

<sup>2</sup>s. Hausscherr (1970), S. 158.

<sup>3</sup>s. Hausscherr (1970). Hausscherr behandelt die Problematik der Kunstgeografie allgemein und geht im Besonderen auf die Kunstlandschaft Westfalens ein. Seiner Ansicht nach muss man Kunstwerke regional nach Typen- und Stilkriterien gruppieren und diese dann mit den historischen Begebenheiten in Zusammenhang setzen. Dabei räumt er ein, dass politische Umstände mit der Gruppierung von Kunstwerken nicht immer deckungsgleich sind. Die Publikation zur Grenze des niederrheinischen zum westfälischen Kunstraum von Zimmermann (1950/51) folgt dem gleichen Prinzip. Eine Einteilung, die nach dem oben genannten Prinzip verfährt,

Eingrenzung der oben genannten Gebiete nicht sehr exakt und bei näherem Hinsehen variabel ist.

Betrachtet man nun den traditionellen Begriff „Niederrhein“ genauer, stellt man fest, dass die Bezeichnung Niederrhein nicht exakt festgelegt ist. Die Grenzziehungen für dieses Gebiet variieren stark und haben sogar zu einer Unterteilung der Region „Niederrhein“ in unterer, mittlerer und oberer Niederrhein geführt<sup>4</sup>. Daneben existiert zusätzlich eine breite Anzahl von Definitionen für das genannte Gebiet, die entsprechend der subjektiven Wahrnehmung des jeweiligen Autors ausfallen<sup>5</sup>.

So ist der Niederrhein ein „variabler Raum“<sup>6</sup>, in dem, wie oben gesehen, mehrere Grenzziehungen je nach Betrachtungsweise in Frage kommen. Eine genaue und allgemein gültige Gebietsbezeichnung ist demnach nicht möglich.

### 2.1.2 Die hier verwendete Definition

Gerade wegen der vielfältigen Definitionsmöglichkeiten muss im Rahmen dieser Arbeit eine Eingrenzung geschaffen werden, die das Forschungsgebiet klar umreißt. Der Versuch, eine rein auf historischen territorialen Begebenheiten basierende Grenze zu ziehen, wäre problematisch, da diese nicht statisch waren und sich stetig veränderten. Deshalb bietet es sich an, eine auf geografischen Kriterien begründete Definition des Niederrheinbegriffs anzuwenden und somit Unklarheiten zu vermeiden.

Der hier verwendete Begriff des Niederrheins bezieht sich auf das erweiterte Gebiet des Niederrheinischen Tieflandes<sup>7</sup>, das sich im Süden bis zur Höhe Düsseldorfs ausdehnt. Im Westen wird es durch die Landesgrenze zu den Niederlanden begrenzt, die Grenzziehung Richtung Nordosten fällt weniger leicht: die Übergänge sowohl zum Münsterland als auch zum Ruhrgebiet sind fließend, da sich keine natürliche Grenze finden lässt<sup>8</sup>.

Projiziert man nun dieses Gebiet auf die historisch-politische Situation am Niederrhein in der zu behandelnden Zeit, trifft man auf die manchmal nur tangierenden Gebiete des Erzstiftes Köln, von Jülich und Berg, von Geldern, sowie Kleve, Moers und Kurköln.

## 2.2 Die zeitliche Eingrenzung: 1400-1521

Die zeitliche Limitierung dieser Arbeit basiert auf historischen Begebenheiten. Nach 1400 galt das Gebiet am Niederrhein als mehr oder weniger arrondiert<sup>9</sup>. Zwischen den Territorialmächten Kleve-Mark, Jülich und Berg waren keine grundlegenden Interessenskonflikte mehr vorhanden und die Mächte übten sich untereinander in Neutralität. Die Geschehnisse

---

ist meiner Meinung nicht möglich, da man es immer mit einer Pluralität von Einflüssen jeglicher Art zu tun hat und eine Gliederung in limitierte Gebiete zu restriktiv wäre, fanden doch gerade in der Goldschmiedekunst durch Vorlagenblätter und Drucke stilistische Eigenheiten überregionale Verbreitung.

<sup>4</sup>Aber auch hier sucht man vergebens nach klar umgrenzten Gebieten.

<sup>5</sup>Burkhard (1994) versteht unter Niederrhein lediglich die Kreise Wesel und Kleve sowie die Stadt Duisburg. Anders verhält es sich diesbezüglich bei Schönherr (1998), S. 7-8: für ihn gehört Köln als herausragende Stadt der Region unabdingbar dazu und er lässt aus diesem Grund den Niederrhein schon bei Köln anfangen. Tervooren (2000), S. 9-27 versucht als einer der ersten, eine eindeutige geografische Zuordnung vorzunehmen, indem er die Entstehung des Landschaftsnamens Niederrhein bis an dessen Ursprünge zurückverfolgt.

<sup>6</sup>s. König (1975), S. 186-200.

<sup>7</sup>s. Blotevogel (1997), S. 160

<sup>8</sup>s. Blotevogel (1997), S. 161.

<sup>9</sup>s. Janssen (1984), S. 30. Eine genaue Grenzziehung ist jedoch noch immer nicht möglich, da die Besitzverhältnisse noch nicht klar sind.

im Zusammenhang mit der Soester Fehde und dem Kampf um Geldern vermögen dies zu verdeutlichen<sup>10</sup>. Gegenseitige Bündnisse stärkten die Position und galten als Vorboten des Heirats- und Unionsvertrags von 1496: Die Heirat von Johann III. mit der jülich-bergischen Erbtochter Maria im Jahre 1496 führte schliesslich 1521 den Zusammenschluss von Kleve, Mark, Jülich, Berg und dem westfälischen Ravensberg herbei<sup>11</sup>. Dennoch gab es manche unvermeidliche Zwistigkeiten untereinander und die verbündeten Territorialmächte mussten sich vor allem gegen die übrigen weltlichen und geistlichen Herren am Niederrhein mit ihren Gebietsansprüchen zur Wehr setzen.

Die Vereinigung von Kleve, Mark, Jülich, Berg und dem westfälischen Ravensberg im Jahre 1521 markiert schliesslich das Ende des in dieser Arbeit behandelten zeitlichen Abschnitts. Die Territorialmächte bildeten nun eine Grossmacht am Niederrhein, die erst 1609 wieder auseinanderbrechen sollte. Komplettiert wurde dieser Territorienverbund von 1538/39 bis 1543 zusätzlich durch Geldern<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup>s. Janssen (1984), S. 30. Mehr zum historischen Hintergrund im nächsten Kapitel.

<sup>11</sup>s. Herborn (1991b), S.1212.

<sup>12</sup>Zur Geschichte Gelderns siehe S. 16.



## Kapitel 3

# Der historische Niederrhein

### 3.1 Das 15. Jahrhundert aus sozialgeschichtlicher Sicht

Das 15. Jahrhundert war die Zeit grosser gesellschaftlicher Auseinandersetzungen in den Städten<sup>1</sup>. So gab es ab dem Ende des 14. Jahrhunderts sogenannte „Zunftrevolutionen“ unter anderen in Florenz 1378 und Köln 1396<sup>2</sup>, die sich auch im 15. Jahrhundert fortsetzten. Dabei waren die Anführer der Aufstände nicht kleine Leute, sondern zu Reichtum gekommene Bürger, die sich dadurch mehr Einfluss auf der politischen Ebene versprachen<sup>3</sup>. Die in Schichten aufgeteilte Gesellschaft wurde somit im Spätmittelalter immer durchlässiger. Qualifizierte, hochstehende Handwerke wie Goldschmiede zum Beispiel waren prädestiniert für einen Aufstieg in die städtische Oberschicht, da sie ein sehr wertvolles Material bearbeiteten, was einen hohen Kapitaleinsatz forderte und noch dazu Handelsware war<sup>4</sup>. Dies verhalf manchem von ihnen zu beträchtlichem Reichtum und Ansehen, was sogar soweit ging, dass Goldschmiede die Position von hohen Amtsträgern bekleiden konnten: der Goldschmied Hans Greiff aus Ingolstadt war als Bürgermeister und zugleich als Pfleger des Siechenhauses tätig<sup>5</sup>. In vielen Städten hatten die Goldschmiede als vermögende Künstler einen Rang zwischen Handwerk und Oberschicht inne<sup>6</sup>, so wurden die Goldschmiede in Regensburg, Strassburg, Wien und Zürich den Patriziern zugerechnet, wohingegen sie in Nürnberg einen Platz darunter einnahmen und wie zum Beispiel Albrecht Dürer bei der „Ehrbarkeit der Genannten“ rangierten<sup>7</sup>. Diese neugewonnene Gesellschaftszugehörigkeit galt jedoch nicht für die Handwerker, die auf die körperliche Arbeit als reinen Broterwerb angewiesen waren<sup>8</sup>, da sie sich mangels Zeit nicht die Freiheit nehmen konnten, sich höheren gesellschaftlichen Belangen zu widmen. Baumeister galten schon seit dem Hochmittelalter als angesehene Persönlichkeiten und hatten traditionell einen höheren Rang gegenüber den Handwerkern inne: so wurden sie schon von Vinzenz von Beauvais um 1250 als den Handwerkern überlegen beschrieben<sup>9</sup> und bekamen verschiedene Privilegien und Immunitäten zugestanden<sup>10</sup>. Die vielen den Baumeistern gewidmeten Gräber

---

<sup>1</sup>s. Meuthen (1996), S. 23.

<sup>2</sup>s. Meuthen (1996), S. 23.

<sup>3</sup>s. Meuthen (1996), S. 23.

<sup>4</sup>s. Wensky (2002), S. 20.

<sup>5</sup>s. Fritz (1982), S. 45, der Müller (1974), S. 24 zitiert.

<sup>6</sup>s. Wensky (2002), S. 21.

<sup>7</sup>s. Wensky (2002), S. 21.

<sup>8</sup>s. Wensky (2002), S. 18.

<sup>9</sup>s. Binding (1998), S. 257.

<sup>10</sup>s. Briggs (1974), S. 71.

zeugen auch von ihrem Ansehen, wie zum Beispiel die um 1300 datierte Platte des Richard von Gainsborough im Kreuzgang der Kathedrale von Lincoln<sup>11</sup> veranschaulicht. So verwundert es nicht, dass es ausser bei den Geistlichen keine andere mittelalterliche Berufsgruppe gibt, die so oft abgebildet wurde oder die sich so oft selbst portraitierte<sup>12</sup>. Dank ihres hohen sozialen Ansehens gelangten die Baumeister in wichtige Ämter, wie zum Beispiel auf den Stuhl des Bürgermeisters von York<sup>13</sup>.

In der spätmittelalterlichen Gesellschaft ist neben der vertikalen Mobilität auch der Wille nach mehr Bildung auszumachen. So war es für die Position eines Amtsträgers Voraussetzung, ein materielles Polster zu besitzen und auch gebildet sein<sup>14</sup>. Überhaupt nahm die Bildung im Spätmittelalter einen zunehmend höheren Stellenwert ein, sodass immer mehr Schreib- und Leseschulen entstanden<sup>15</sup>, die neben den traditionelleren Lateinschulen eingerichtet wurden. In zunehmendem Masse wurden die Belange in Rechtspflege, Verwaltung und Wirtschaft schriftlich festgehalten<sup>16</sup>; so entstand im Spätmittelalter immer mehr Literatur, was an der wachsenden Zahl von Handschriften, Inkunabeln und Drucken zum Ausdruck kam<sup>17</sup>. Durch Übersetzungen von lateinischem Bildungsgut ins Deutsche war auch dieses einem breiteren Publikum zugänglich<sup>18</sup>. Ebenfalls entwickelten sich Bücher mit einer fachlichen Anleitung für die „mechanischen Künste<sup>19</sup>“. Dabei scheinen die antiken Grundsätze der „Septem artes liberales“ im Gegensatz zu den weniger geschätzten „Artes mechanicae“ auch der neuen schreib- und leskundigen Schicht zugänglich gemacht worden zu sein. Die „Artes mechanicae“ wurden in der deutschen Übersetzung als das Handwerk verstanden<sup>20</sup>. Handwerker wie Goldschmiede, Bildschnitzer aber auch Architekten zählten also danach noch immer zu den niederen Künsten, auch wenn sie hohes soziales Ansehen genossen und manche zu beträchtlichem Reichtum kamen. Die Baumeister hingegen fühlten sich durch die Anwendung der Geometrie als Konstruktionsverfahren den höheren Künsten zugeordnet<sup>21</sup>, wurde doch schon der Baumeister Jean Mignot in den Annalen des Mailänder Domes „un vero maestro di geometria“ genannt<sup>22</sup>, was eher der gesellschaftlichen Position entsprach.

## 3.2 Territoriale Verflechtungen von Kirche, Adel und städtischem Patriziat

Der Niederrhein fand sich im Laufe der Geschichte sehr vielen territorialen wie auch geistlichen Einflüssen und Interessenskonflikten ausgesetzt: der aggressive Expansionswille des Erzbistums Köln einerseits, der Ausdehnungsdrang der einzelnen Grafschaften und Herzogtümer andererseits zeigen eine abwechslungsreiche historische Entwicklung auf<sup>23</sup>.

---

<sup>11</sup>s. Briggs (1974), S. 121. Für weitere Beispiele s. S. 122.

<sup>12</sup>s. Bucher (1979), S. 12.

<sup>13</sup>s. Briggs (1974), S. 73.

<sup>14</sup>s. Meuthen (1996), S. 23.

<sup>15</sup>s. Kintzinger (1999), S. 162.

<sup>16</sup>s. Schreiner (1984), S. 259.

<sup>17</sup>s. Schreiner (1984), S. 260.

<sup>18</sup>s. Schreiner (1984), S. 260.

<sup>19</sup>s. Schreiner (1984), S. 260.

<sup>20</sup>s. Kurze (1999), S. 123.

<sup>21</sup>s. S. 130.

<sup>22</sup>s. Booz (1956), S. 14.

<sup>23</sup>Ziel dieses historischen Exkurses soll ein Überblick über die territoriale, kirchen- und machtpolitische Situation am Niederrhein sein und auf keinen Fall eine vollumfängliche Geschichte mit all ihren über den Niederrhein hinausgehenden Verflechtungen bieten.

### 3.2.1 Die kirchenrechtliche Situation: das Erzbistum Köln

Auf kirchenpolitischer Ebene beschränkt sich das Gebiet des Niederrheins hauptsächlich auf das Territorium des Erzbistums Köln. Nur im Norden und im Osten treffen Teile der Diözesen Utrecht und Münster auf niederrheinisches Gebiet: unter anderen zählten die Städte Emmerich und Bocholt zum Bistum Utrecht respektive Münster<sup>24</sup>.

#### 3.2.1.1 Politisch-territoriale Verflechtungen im Spätmittelalter

Das Erzstift Köln wurde ab 1356 auch Kurköln genannt, da im genannten Jahr Kaiser Karl IV. in der „Goldenen Bulle“ dem Erzbischof die kurfürstliche Würde verliehen hatte. Kurköln blieb bis zu seiner Auflösung im Jahre 1801 das grösste und bedeutendste geistliche Territorium am Niederrhein<sup>25</sup>. Als Landesherren beherrschten die Kölner Erzbischöfe aber nur noch einen kleinen Teil des Niederrheins, da die Herzöge von Kleve das Gebiet durch Ausweitung ihres Territoriums und Beanspruchung geistlicher Rechte beständig verkleinerten<sup>26</sup>. Ein Beispiel für die immer stärker schwindende territoriale Macht der Kölner Erzbischöfe bietet die sogenannte Soester Fehde (1444-49): Die westfälische Stadt Soest trennte sich am 22. Juni 1444 von der Herrschaft des Kölner Erzstifts und huldigte den Herzögen von Kleve<sup>27</sup>. Der daraufhin ausbrechende Krieg führte im Jahre 1447 zu einer Belagerung Soests durch den Erzbischof, die aber kurze Zeit später aus finanziellen Gründen abgebrochen wurde. Erst 1449 schlossen die beteiligten Parteien Frieden. Dies hatte zur Folge, dass Kleve auf ein eigenes Landesbistum verzichtete, sich aber die Städte Soest und Xanten sichern konnte<sup>28</sup>.

Zu Burgund hatte das Erzstift kein gutes Verhältnis, da Herzog Philipp der Gute von Burgund im Bündnis mit den niederrheinischen Fürsten seinen Herrschaftsbereich bis zur Weser ausdehnen wollte und damit kurkölnisches Gebiet beanspruchte. Auch sein Sohn Karl der Kühne führte diese Politik weiter und versuchte im Neusser Krieg 1474-75 Hand auf das Erzstift Köln zu legen. Als sich Kaiser Friedrich II. jedoch mit einem Heer für die Feinde stark machte, kapitulierte Karl und zog unverrichteter Dinge ab<sup>29</sup>. Das Erzstift gliederte sich schliesslich nach den ganzen territorialen Bewegungen in drei räumlich getrennte Teile, die immer mehr von den herrschenden Grafschaften und Herzogtümern auch des Niederrheins umklammert wurden: das rheinische Erzstift, ein schmaler, vielfach durchbrochener Landstreifen längs des Rheins von Andernach bis Rheinberg, das Herzogtum Westfalen und das Vest Recklinghausen<sup>30</sup>. Das Erzbistum hingegen verfügte über ein homogeneres Bild und wurde im Spätmittelalter begrenzt durch die Diözesen Lüttich, Trier, Utrecht und Münster<sup>31</sup>.

---

<sup>24</sup>Die Anteile dieser Bistümer auf den historischen Niederrhein sind aber dermassen gering, dass hier nur auf die dominante Rolle des Erzbistums Köln eingegangen wird.

<sup>25</sup>s. Schönherr (1998), S. 23

<sup>26</sup>s. Janssen (2001), S. 124.

<sup>27</sup>s. Heinig (1995), S. 2023.

<sup>28</sup>s. Heinig (1995), S. 2023.

<sup>29</sup>s. Krieger (1993), S. 1108.

<sup>30</sup>s. Janssen und Erkens (1985), S. 30 und 31 und s. Hantsche (2000), S. 35

<sup>31</sup>s. Hantsche (2000), S. 65

### 3.2.1.2 Die kirchliche Organisation

Die kirchliche Organisation am Niederrhein im Spätmittelalter bestand seit dem 11. Jahrhundert aus Archidiakonaten<sup>32</sup> und Dekanaten<sup>33</sup>. Vier Archidiakonate kristallisierten sich in der Folge heraus: die Archidiakonate von Köln, Bonn, Neuss, und Xanten. Letzteres war neben dem Kölner Domstift das bedeutendste und reichste<sup>34</sup>. Zudem war es in der geographischen Ausdehnung am grössten und hatte vier Dekanate unter sich: die Dekanate Duisburg, Nimwegen, Xanten und den Mühlgau, der etwa ab dem Ende des 13. Jahrhunderts in den Dekanaten Süchteln und Straelen-Geldern aufging<sup>35</sup>. Im Laufe der Zeit veränderte sich diese Aufteilung<sup>36</sup>: Die Kölner Kirchenprovinz erfuhr nunmehr eine Unterteilung durch sieben Archidiakonate: nämlich in dasjenige des Dompropstes, des Domdechanten, des Propstes von Bonn, des Propstes von Xanten, des Propstes von St. Kunibert in Köln, des Dekans von St. Maria ad gradus in Köln und des Dekans von St. Georg in Köln<sup>37</sup>. Diese Archidiakonate wiederum waren in verschiedene Dekanate aufgeteilt. Diese innere Aufteilung ermöglichte es letztlich dem Erzbistum, einerseits das riesige Gebiet besser unter Kontrolle zu halten, verleitete andererseits aber auch viele Geistliche zu eigenmächtigem Verhalten gegenüber dem Erzbischof. So übernahm der Propst des Stifts von Xanten in seinem Archidiakonat praktisch die Funktionen des Erzbischofs, indem er zum Beispiel die kirchliche Gerichtsbarkeit sowie die Ein- und Absetzung von Pfarrern ausübte<sup>38</sup>.

### 3.2.2 Die weltliche Herrschaft am Niederrhein

Am Niederrhein waren verschiedene Grafschaften angesiedelt, die im Laufe des Mittelalters ihr Gebiet zu vergrössern und zu festigen suchten. Nach 1400 waren diese Arrondierungspolitik und die damit einhergehenden Interessenskonflikte zwischen Kleve-Mark, Jülich und Berg so gut wie abgeschlossen, was die Ereignisse rund um die Soester Fehde und den Kampf um Geldern deutlich zeigen<sup>39</sup>. Im 14. und 15. Jahrhundert wurden die Grafschaften Geldern, Jülich, Berg und Kleve in den Stand des Herzogtums erhoben, somit in den Reichslehnverband eingefügt und in ihrer Position dem Kölner Erzbischof gleichgestellt<sup>40</sup>. Nur das kleine Moers blieb Grafschaft. Das 15. Jahrhundert am Niederrhein war geprägt von der Politik und auch der Kultur Burgunds, das im Verlaufe dieses Jahrhunderts zur Hegemonialmacht in Westeuropa avancierte und an den niederrheinischen Territorien als Landbrücke zwischen französischen und niederländischen Gebieten interessiert war.

---

<sup>32</sup>s. Janssen (2000), S. 119 und 120.

<sup>33</sup>s. Janssen (2000), S. 120. Die Archidiakonate waren den Dekanaten immer übergeordnet. Der genaue Tätigkeitsbereich des Archidiakons beziehungsweise des Diakons und die Wandlung desselben sollen nicht weiter ausgeführt werden, da dies innerhalb dieses Kontextes zu weit führen würde. Für genauere Ausführungen s. Janssen (2000), S. 121.

<sup>34</sup>s. Janssen (2001), S. 145.

<sup>35</sup>s. Janssen (2000), S. 119.

<sup>36</sup>s. Hantsche (2000), S. 65

<sup>37</sup>s. Fabricius (1909) und Hantsche (2000), S. 65.

<sup>38</sup>s. Hantsche (2000), S. 64.

<sup>39</sup>s. Janssen (1984), S. 30. Auf diese beiden politisch für den Niederrhein relevanten Ereignisse werde ich im Folgenden eingehen.

<sup>40</sup>s. Janssen (1997), S. 100-101.

### 3.2.2.1 Die Grafen und Herzöge von Kleve

Das klevische Grafengeschlecht, das genealogisch auf den Flamingen Rutger zurückgeht, starb mit dem Tod des Grafen Johann von Kleve 1368 im Mannesstamm aus<sup>41</sup>.

Bereits vor dessen Tod war seine Nachfolge bestimmt worden: Adolf von der Mark sollte die Grafschaft übernehmen<sup>42</sup>. So wurde 1391 die westfälische Grafschaft Mark mit Kleve vereinigt<sup>43</sup> und die beiden Territorien verblieben bis zum Tode Herzog Johann Wilhelms 1609 zusammen<sup>44</sup>. 1417 wurde Kleve die Herzogswürde zugesprochen und das Adelsgeschlecht hiess fortan „Herzöge von Kleve und Grafen von der Mark“. Die Heirat von Herzog Johann III. mit der jülich-bergischen Erbtöchter Maria im Jahre 1496 gipfelte schliesslich 1521 im Zusammenschluss von Kleve, Mark, Jülich, Berg und dem westfälischen Ravensberg<sup>45</sup>. Der Niederrhein und die benachbarten Gebiete standen somit unter Führung eines einzigen Herren. Erst durch den jülich-klevischen Erbfolgestreit, der ab 1609 ausbrach, sollte dieses Bündnis wieder auseinandergehen.

Das Herzogtum Burgund spielte für die Klever Herzöge eine wichtige Rolle, unterstützte doch der Herzog von Kleve Burgund tatkräftig bei der Eroberung Gelderns<sup>46</sup>. Durch Heiratspolitik waren Kleve und Burgund schon seit 1415 verbunden: Adolf II. von Kleve (1394-1448) ehelichte Maria von Burgund<sup>47</sup>.

Diese Verbindung bedeutete für Kleve einen wichtigen Aufstieg, der jedoch in einer immer grösseren Abhängigkeit von Burgund gipfelte: Sogar das burgundische Hofzeremoniell und das kulturelle Leben wurden übernommen<sup>48</sup>. Die Herzöge von Burgund traten Kleve unterstützend zur Seite bei der Soester Fehde<sup>49</sup> oder auch beim Versuch der Errichtung eines eigenen Bistums<sup>50</sup>, mussten aber auch eine Gegenleistung erbringen und militärische Kräfte für die Kriege der Burgunder zum Beispiel gegen Kurköln oder Lüttich liefern<sup>51</sup>. Seit Mitte des 15. Jahrhunderts residierte ein Klever Herrscher sowohl in Kleve als auch in Brüssel: Johann I. von Kleve war schon am burgundischen Hof erzogen worden und hielt deshalb besonders enge Beziehungen zum Hof aufrecht.

### 3.2.2.2 Die Grafen und Herzöge von Jülich

Das Gebiet der Grafschaft und späteren Herzogtums Jülich tangiert das Niederrhein-Territorium lediglich. Durch die politischen Verflechtungen aber vor allem mit Berg ist es hier von Belang<sup>52</sup>.

Die Grafen von Jülich starben im Jahre 1207 mit dem Tod des Grafen Wilhelm im Mannesstamme aus. Über die Schwester Wilhelms ging die Grafschaft in den Besitz derer von

---

<sup>41</sup>Zur territorialen Entwicklung Kleves s. Hantsche (2000).

<sup>42</sup>s. Kastner (1984), S. 61.

<sup>43</sup>s. Schönherr (1998), S. 29.

<sup>44</sup>s. Hantsche (2000), S. 36.

<sup>45</sup>s. Herborn (1991b), S.1212.

<sup>46</sup>s. Jannsen (2001), S. 23.

<sup>47</sup>s. Scheler (1996), S. 98.

<sup>48</sup>s. Schönherr (1998), S. 29.

<sup>49</sup>s. S. 12.

<sup>50</sup>s. Scheler (1996), S. 100. Auf die Idee eines eigenen Bistums verzichteten die Klever nach der Soester Fehde.

<sup>51</sup>s. Scheler (1996), S. 100.

<sup>52</sup>Zur gesamten territorialen Entwicklung des Herzogtums Jülich s. Hantsche (2000).

Heimbach (Hengebach) über, die bis 1511 das Gebiet regierten<sup>53</sup>. Wilhelm V. von Jülich, politisch sehr erfolgreich, erhielt 1336 vom Kaiser den Markgrafentitel und wurde somit in den Reichsfürstenstand erhoben. 1356 wurde er zum Herzog ernannt<sup>54</sup>, womit die Landesherrschaft des Jülicher Hauses offiziell anerkannt wurde. Gerhard, der Sohn Wilhelms V., hatte bereits 1346 durch die Ehe mit Margarethe, der Erbtöchter Graf Ottos IV. von Ravensberg und gleichzeitiger Erbin der Grafschaft Berg, eine Verbindung von Jülich mit Ravensberg und Berg in die Wege geleitet. So trat Gerhard 1348 durch Erbgang die Nachfolge des Grafen von Berg an<sup>55</sup>. Der Zusammenschluss von Jülich, Berg und Ravensberg kam jedoch nicht sofort zustande; eine Vereinigung der drei Territorien bahnte sich erst 1423 an<sup>56</sup>. Im Jahre 1371 fiel wiederum durch eine Erbschaft das Herzogtum Geldern an Jülich. Diese Verbindung blieb aber nur ein halbes Jahrhundert bestehen, da 1423 das jülich-geldrische Herrschaftshaus ausstarb und die Nachfolge strittig war<sup>57</sup>: In Jülich anerkannte man die Erbfolge der bergischen Linie, Herzog Adolf von Berg an, und dem Zusammenschluss der Herzogtümer Jülich und Berg stand theoretisch nichts mehr im Weg. In Geldern aber verweigerten die Stände diesen Zusammenschluss: sie erkoren Arnold von Egmond zum Herzog, der ein entfernter Nachkomme des geldrischen Grafenhauses war. Dieser Zwiespalt zwischen Geldern und Jülich dauerte bis 1444, als die geldrischen Streitkräfte bei Linnich geschlagen wurden und der bergisch-geldrische Erbfolgestreit de facto beendet war. De iure aber wurde erst 1499 durch einen Schiedsspruch des französischen Königs der Verzicht auf gegenseitige Ansprüche besiegelt<sup>58</sup>. Die Heirat von Johann III. von Kleve mit der jülich-bergischen Erbtöchter Maria im Jahre 1496 führte schliesslich 1521 zur Verbindung von Kleve, Mark, Jülich, Berg und dem westfälischen Ravensberg<sup>59</sup>.

### 3.2.2.3 Die Grafen und Herzöge von Berg

Das erste bergische Grafengeschlecht starb 1160 im Mannesstamm aus: Beim Tod Graf Adolfs II. von Berg ging der westfälische Besitz an den älteren Sohn Everhard und der rheinische fiel dem jüngeren Sohn Engelbert zu<sup>60</sup>. Die Erben des älteren Sohnes kauften die Burg Mark und nannten sich fortan Grafen von der Mark, ein für die Zukunft bedeutendes Grafengeschlecht<sup>61</sup>. Der jüngere Sohn führte das Geschlecht der Grafen von Berg weiter<sup>62</sup>.

Im Jahre 1218 verstarb Graf Adolf III. von Berg auf dem Kreuzzug und hinterliess als einzige Erbin eine Tochter. Die Linie war also, wie schon knapp sechzig Jahre zuvor, wieder im Mannesstamm ausgestorben. Die Tochter war mit Heinrich, dem Sohn des Grafen Walram von Luxemburg und späteren Herzog von Limburg, verheiratet. 1225 übernahm dieser als Heinrich von Berg die bergischen Erblande und ein Jahr darauf das Herzogtum von Limburg. So wurden von 1226 bis zu Heinrichs Tod 1241 das Herzogtum Limburg und die Grafschaft Berg in Personalunion geführt, danach aber gingen die beiden Territorien getrennte Wege. Vor

---

<sup>53</sup>s. Herborn (1991a), S. 803.

<sup>54</sup>s. Hantsche (2000), S. 38.

<sup>55</sup>s. Andernach (1984), S. 68.

<sup>56</sup>s. Hantsche (2000), S. 38.

<sup>57</sup>s. S. 17.

<sup>58</sup>s. Janssen (1984), S. 30.

<sup>59</sup>s. Herborn (1991b), S. 1212.

<sup>60</sup>s. Kraus (1981), S. 78.

<sup>61</sup>s. S. 14. Das Gebiet der Grafen von Mark umfasste ausschliesslich westfälisches Territorium und ist deshalb im Rahmen dieser Arbeit nur sehr entfernt von Bedeutung.

<sup>62</sup>Zur gesamten territorialen Entwicklung des Herzogtums Berg s. Hantsche (2000).

1241, noch zu seinen Lebzeiten, wurde Heinrichs Erbe jedoch schon geteilt und mit ihm die limburgische und bergische Linie wieder gespalten: Der ältere Sohn wurde Graf Adolf V. von Berg, der jüngere Walram Herzog von Limburg<sup>63</sup>. Der Tod Walrams führte zum limburgischen Erbfolgestreit, der in der Schlacht von Worringen 1288 gipfelte und Limburg fiel an Brabant.

Die Nachkommen Graf Adolfs V., sowohl Wilhelm als auch Adolf VI. von Berg, verbanden sich durch geschickte Heiratspolitik mit den Grafen von Kleve. Adolf heiratete Agnes, die Schwester des Grafen Dietrich VIII. von Kleve, die 1312 Duisburg mit dem Rheinzoll als Heiratsgut erhielt<sup>64</sup>. Adolf VI. blieb kinderlos<sup>65</sup> und so liess sich 1336 Graf Wilhelm V. von Jülich von Kaiser Ludwig die Belehnung mit Berg für sich und seinen Sohn Gerhard, der durch seine Frau erberechtigt war<sup>66</sup>, zusichern.

1348, beim Tod Graf Adolfs IV., starb das Grafenhaus im Mannesstamm aus und Gerhard von Jülich, gleichzeitig Graf von Ravensberg, übernahm als Graf von Berg die Macht im bergischen Gebiet<sup>67</sup>. So war fortan Ravensberg eng mit Berg verflochten. Am 24. Mai 1380 wurde Berg in Aachen die Würde eines Herzogtums zugesichert. Der jülich-geldrische Erbfolgestreit führte ab 1423 zur endgültigen Vereinigung von Berg mit Jülich<sup>68</sup>. Das Jahr 1521 brachte schliesslich den Zusammenschluss von Kleve, Mark, Jülich, Berg und dem westfälischen Ravensberg.

#### 3.2.2.4 Die Grafen und Herzöge von Geldern

Die Grafschaft Geldern lag mitten im Niederrhein-Gebiet, konzentrierte sich aber bei der Ausweitung ihres Territoriums auf den Westen und integrierte nach und nach heutiges niederländisches Gebiet. Die Grafschaft wurde 1339 als erstes der niederrheinischen Territorien zum Herzogtum erhoben, was die mächtige politische Position der geldrischen Grafen im 14. Jahrhundert unterstreicht<sup>69</sup>. In demselben Jahrhundert erschütterten zwei Erbfolgekriege das Land: Nach dem Tod Herzog Rainalds II. von Geldern 1343 entfachte zwischen seinen beiden unmündigen Söhnen ein Bruderkrieg, der bis ungefähr 1361 dauerte: Rainald III. bekämpfte seinen Bruder Eduard. Dieser Streit war eingebettet in Fehden des geldrischen Adels, der innerhalb des Herzogtums nach mehr Macht strebte und so den Weg ebnete für eine grössere Mitsprache der Stände. Die ständische Mitregierung wurde dann allerdings im Jahre 1361 mit Vehemenz von Eduard ausgeschaltet<sup>70</sup>.

Die Stände aber behielten trotzdem ihre Macht und sollten in zukünftigen Erbstreitereien weiterhin das Territorium zusammenhalten. So auch nach dem Tode Rainalds II. 1371, als das Herzogenhaus im Mannesstamm ausstarb<sup>71</sup> und der zweite Erbfolgekrieg im 14. Jahrhundert beginnen sollte. Wilhelm von Jülich, der Sohn von Maria, der Halbschwester des Verstorbenen, konnte sich schliesslich 1377 gegen die Widerstände des Adels behaupten und wurde 1379 als Herzog anerkannt<sup>72</sup>. 1393 verband er als Erbe des Jülicher Territoriums dieses mit dem Gelderner Herzogtum in Personalunion. Die Stände hatten aber weiterhin ein sehr

---

<sup>63</sup>s. Andernach (1984), S. 67.

<sup>64</sup>s. Andernach (1984), S. 68.

<sup>65</sup>s. Andernach (1984), S. 68.

<sup>66</sup>s. Andernach (1984), S. 68.

<sup>67</sup>s. S. 15. und Andernach (1984), S. 67.

<sup>68</sup>s. S. 15.

<sup>69</sup>Zur gesamten territorialen Entwicklung des Herzogtums Geldern s. Hantsche (2000).

<sup>70</sup>s. Jannsen (2001), S. 20.

<sup>71</sup>s. Jannsen (2001), S. 21.

<sup>72</sup>s. Jannsen (2001), S. 21.

starkes Selbstvertrauen, schlossen sie 1418 sogar einen Bund mit dem Anspruch, das Land zu repräsentieren<sup>73</sup>.

1423 starb das jülich-geldrische Herrschaftshaus aus und die Nachfolge war ungeklärt. Jülich unterstützte in dieser Frage Herzog Adolf von Berg, dem die Position durch Erbgang rechtmässig zustand. Die geldrischen Stände aber beriefen sich auf ihren Pakt von 1418 und wollten somit die Geschicke ihres Landes selbst mitbestimmen. Sie setzten sich über die Erbfolge hinweg<sup>74</sup> und bestimmten den jungen Arnold von Egmond zum Herzog von Geldern mit Anspruch auf Jülich. Er bekam eine ständische Kontrollinstanz an die Seite, die bei wichtigen Entscheidungen ihre Einwilligung geben musste. Der Handlungsspielraum des Herzogs war also entscheidend durch die Stände eingeschränkt. So war seine ganze Regierungszeit durch das Bemühen geprägt, sich den Fesseln der Stände zu entziehen<sup>75</sup>. 1465 wurde Adolf sogar durch seinen gleichnamigen Sohn in Gefangenschaft genommen. 1468 kam es zur wichtigen Schlacht bei Straelen, in der sich Herzog Johann I. von Kleve für die Befreiung Adolfs einsetzte, die Schlacht aber verlor. Entscheidend war die Einmischung Burgunds in die geldrisch-klevische Politik: Herzog Karl der Kühne stellte sich auf die Seite Arnolds und befreite ihn aus seiner Gefangenschaft. Arnold verpfändete das Herzogtum an Burgund, um seine immensen Schulden zu tilgen und stellte Geldern gleichzeitig unter die Schutzherrschaft Burgunds. Die Stände erkoren nun den Grafen Vinzenz von Moers zum Herzog von Geldern und setzten Arnold ab. Beim Tod Vinzenz' 1473 zog Karl der Kühne in Geldern ein und gliederte es Burgund an<sup>76</sup>. Erst durch den Tod Karls des Kühnen 1477 gelang Geldern die Loslösung von Burgund<sup>77</sup> und es erhielt ab 1492 mit Karl von Egmont wieder einen eigenen Herrscher. Bei seinem Tod 1537 starb die geldrische Linie im Mannesstamme aus. 1538 bestimmten die geldrischen Fürsten den Jungherzog Wilhelm von Jülich-Kleve zum Nachfolger Karls und es kam ab 1538/39 zur Personalunion zwischen Geldern und Kleve-Jülich-Berg. Dieser niederrheinische Territorienverbund aber währte nur bis 1543. Mit dem Vertrag von Venlo vom 7. September 1543 schliesslich fiel Geldern an die habsburgische Hausmacht<sup>78</sup> und das Herzogtum Geldern hatte endültig sein eigenständiges Territorium verloren.

### 3.2.2.5 Die Grafschaft Moers

Moers vermochte sich zwischen den grossen Territorien Kleve, Kurköln und Geldern als kleine Grafschaft behaupten<sup>79</sup>, wurde aber als einziges niederrheinisches Territorium nie zum Herzogtum erhoben.

Durch eine konsequente Heiratspolitik vor allem des Grafen Friedrich III.(1417-1448) versuchten die Moerser Grafen, ihr Territorium auszubauen und ihr Gebiet auf ein sicheres Fundament zu stellen. So war die Heirat des Grafen Friedrich II.(1372-1417) mit Walpurga, der Schwester des Kölner Erzbischofs Friedrich von Saarwerden, in der politischen Entwicklung der Grafschaft ein wichtiges Ereignis. Der Sohn aus dieser Ehe wurde Erzbischof von Köln und führte somit das ungefähr ein Jahrhundert dauernde hohe Ansehen der Moerser Grafen fort. Gleichzeitig begaben sich die Brüder des Erzbischofs ebenfalls in geistliche Dienste: Heinrich wurde 1426 zum Bischof von Münster ernannt und Walram wurde (Gegen-)Bischof

---

<sup>73</sup>s. Jannsen (2001), S. 22.

<sup>74</sup>s. S. 15.

<sup>75</sup>s. Jannsen (2001), S. 22.

<sup>76</sup>s. Jannsen (2001), S. 23 und s. Jappe Alberts und Ketner (1954), S. 52.

<sup>77</sup>s. Herborn (1993), S. 1199.

<sup>78</sup>s. Jannsen (2001), S. 25. Burgund wurde bekanntlich vom Geschlecht der Habsburger beerbt.

<sup>79</sup>Zur gesamten territorialen Entwicklung der Grafschaft Moers s. Hantsche (2000).



in Utrecht und nach seinem Bruder Bischof in Münster (1450)<sup>80</sup>. Der Kampf um Geldern, bei dem sich Moers gegen Kleve auf die Seite Adolfs von Berg stellte<sup>81</sup>, endete schliesslich 1437 in der Heirat zwischen Wilhelm von Egmond, dem Bruder Herzog Arnolds, und der Tochter des Grafen Friedrich III. von Moers<sup>82</sup>. Die Versöhnung der beiden Parteien diente zur Sicherung des moersischen Territoriums.

Der einzige Sohn Friedrichs III., Vinzenz (Regierungszeit: 1448-1493), ehelichte Anna von Pfalz-Simmern aus dem Kreis der vornehmen Fürstenfamilien<sup>83</sup>. Auch zur Regierungszeit Vinzenz' von Moers gelang ein wichtiger heiratspolitischer Schritt: seine Tochter Walburga ehelichte Philipp von Croy, der aus einem führenden burgundischen Geschlecht stammte<sup>84</sup>. 1501 starb mit Graf Bernhard von Moers das Grafenhaus im Mannesstamm aus. 1510 wurde die Grafschaft Moers vom Grafen von Wied unter Mithilfe des Herzogs von Jülich kriegs-erobert. Durch Eheverabredung fiel das Herzogtum 1519 an die Grafen von Neuenahr<sup>85</sup>. Die kleine Grafschaft Moers wurde also nicht Teil des grossen niederrheinischen Staatenbundes Jülich-Berg-Kleve-Mark. Im Jahre 1600 aber wurde die Grafschaft durch Erbfall für ein Jahrhundert dem mächtigen Haus Oranien angegliedert.

### 3.2.3 Städtische Machtbestrebungen am Niederrhein

#### 3.2.3.1 Die wichtigsten Städte am Niederrhein

Viele niederrheinische Orte bekamen im Laufe des 13. Jahrhunderts das Stadtrecht zugesprochen oder wurden als Städte gegründet. Die Könige, die Erzbischöfe von Köln und die Herren mit Territorialbesitz, allen voran die Grafen beziehungsweise die Herzöge von Kleve, Geldern, Jülich und Berg<sup>86</sup> sind am Niederrhein als Städtegründer belegt. Die Städte verstanden sich als Verteidigungspunkt der jeweiligen Mächte und sollten das eigene Gebiet sichern: Stadtmauern schützten den inneren Kern einer Stadt, um ein friedliches Handeln und eine ungestörte wirtschaftliche Entwicklung zu gewährleisten. Aber die Befestigung durch Stadtmauern sollte nicht nur inneren Frieden bringen, sondern sie verstand sich auch als Stützpunkt militärischer Kräfte und war gegen feindliche Angriffe gewappnet. So dienten die Städte als Kristallisationspunkte des Landesausbaus und waren sowohl militärische als auch wirtschaftliche Basis<sup>87</sup>. Einen zusätzlichen Anreiz für die Gründung von Städten oder die Verleihung des Stadtrechts bildeten für den Stadtherrn die Zusatzeinnahmen von Zoll- und Münzrechten, aber auch von Grundzins und einer Vielzahl anderer Steuern und Angaben.

Im heutigen Landesteil Nordrhein<sup>88</sup> zählte man etwa hundert Städte und Stadtrechtsorte. Lediglich ein Viertel davon hatte eine regionale wirtschaftliche Bedeutung<sup>89</sup>. Die wichtigsten

---

<sup>80</sup>Walram, in der älteren Literatur manchmal auch Walrav genannt, s. Middelhoff (1975). Walram nahm aber weder in Utrecht noch in Münster effektiv die Position eines Bischofs wahr, s. Barkhausen (1951), S. 103.

<sup>81</sup>s. S. 17.

<sup>82</sup>s. Barkhausen (1951), S. 104.

<sup>83</sup>s. Barkhausen (1951), S. 106.

<sup>84</sup>s. Vos (1999), S. 114, Abb. 160. Rogier van der Weyden portraitierte diesen um 1460, s. Vos (1999), S. 112. Das Gemälde hängt heute im Museum der Schönen Künste in Antwerpen.

<sup>85</sup>s. Barkhausen (1951), S. 115.

<sup>86</sup>s. Hantsche (2000), S. 58.

<sup>87</sup>s. Jannsen (2001), S. 16.

<sup>88</sup>s. Flink (1984), S. 75. Der Begriff „Nordrhein“ ist weiter gefasst als unser Niederrhein-Begriff: Flink meint damit das Territorium der ehemaligen Gebiete Jülich-Kleve-Berg, Kurköln, Moers, Essen, Werden, Aachen und den rheinischen Teil des Herzogtums Geldern.

<sup>89</sup>s. Flink (1984), S. 75.

Städte am Niederrhein waren Kleve, Wesel, Emmerich, Kalkar, Xanten, Rees und Duisburg auf klevischem Territorium und Düsseldorf und Neuss als bergische respektive kurkölnische Stadt.

Die Einwohnerzahlen der jeweiligen Städte im ausgehenden Mittelalter sind nur geschätzt und beruhen auf Hochrechnungen<sup>90</sup>. Wesel war mit 8500 Einwohnern im 16. Jahrhundert die bevölkerungsstärkste Stadt am Niederrhein, gefolgt von Emmerich mit 4100 und Xanten mit 3200 Einwohnern. Kleve verzeichnete zur selben Zeit 2800 Bewohner<sup>91</sup>. Zum Vergleich hatte die Stadt Köln, ein für den Niederrhein sowohl wirtschaftlich als auch gesellschaftlich und soziokulturell sehr wichtiger Standort, knapp 40000 Einwohner und war somit eine der grössten Städte jener Zeit.

Die klevische Stadt Wesel entwickelte sich rasch zur grössten und wirtschaftlich führenden Stadt am Niederrhein und wurde im 14. Jahrhundert Vorort und Führerin in der klevischen Städtegruppe in der Hanse<sup>92</sup>. Auch auf kultureller Seite übernahm Wesel unter den nieder-rheinischen Städten die Führung: Durch die verkehrstechnisch günstige Lage war Wesel für künstlerische Verbindungen zwischen Köln, den Niederlanden, Westfalen und dem Niederrhein von Wichtigkeit<sup>93</sup>. Diese Position wurde nicht zuletzt dadurch gestärkt, dass viele Künstler wegen der guten Auftragslage durch öffentliche und private Auftraggeber den Weg nach Wesel fanden und sich dort niederliessen.

### 3.2.3.2 Ständische Autonomiebewegungen am Niederrhein

Im 14. und 15. Jahrhundert wurden die Grafschaften Geldern, Kleve, Jülich und Berg zu Herzogtümern erhoben und hatten somit uneingeschränkte Herrschaft in ihren jeweiligen Landesteilen. Nur durch die immer stärker werdenden Stände wurden sie in ihrer Machtentfaltung beschränkt<sup>94</sup>. Bereits im 13. Jahrhundert hatten die Stände in der Stadt Köln ein starkes Freiheitsbestreben geäussert, das ihnen nach der Schlacht von Worringen auch de facto gewährt wurde. Die Landstände am Niederrhein bekamen ebenfalls mit der Zeit immer mehr Anspruch auf Mitwirkung in der Regierung<sup>95</sup> und nahmen neben den Territorialherren eine zunehmend wichtigere Position mit Bestimmungsgewalt ein. So geriet Graf Johann von Kleve (1347-1368) zum Beispiel in Bedrängnis, als die wirtschaftlich erstarkte Stadt Wesel mit selbstbewussten Bürgern Sonderrechte für sich in Anspruch nahm: Die Bürger rangen ihm das Versprechen ab, keine Burg in der Stadt zu errichten<sup>96</sup>. Die geldrischen Stände, die 1423 den jülich-geldrischen Erbfolgekrieg<sup>97</sup> ausgelöst hatten, verstanden sich als eigene Herren des ausgestorbenen Grafenhauses und behielten sich deshalb das Recht vor, ihren Territorialherrn und somit die Geschicke von Geldern selbst zu bestimmen. Die wachsende Bedeutung der Stände zeigte sich auch in der Tatsache, dass sie immer öfter offiziell in der städtischen Verwaltung Mitbestimmungsrecht genossen: 1423 wurde in Geldern und 1486 in Kleve der ständige Rat als

---

<sup>90</sup>Die Einwohnerzahlen variieren je nach Literatur. So weichen die Angaben von Janssen (2001), S. 103, und Flink (1984), S.83, voneinander ab, die zahlenmässigen Dimensionen bleiben aber gleich. Im Folgenden beziehe ich mich auf die neueren Zahlen von Janssen.

<sup>91</sup>s. Janssen (2001), S. 103.

<sup>92</sup>s. Kastner (1984), S. 58. Mehr zur wirtschaftlichen Situation Wesels s. S. 21.

<sup>93</sup>s. Prieur (2000), S. 358.

<sup>94</sup>s. Looz-Corswarem (2001), S. 123.

<sup>95</sup>s. Janssen (1984), S. 22-23.

<sup>96</sup>s. Kastner (1984), S. 61.

<sup>97</sup>Für genaue Ausführungen s. S. 15 und S. 17.

höchstes ständisches Mitregierungsorgan geschaffen<sup>98</sup>. Dieses Gremium hatte einen festen Sitz mit vorgeschriebener Geschäftsordnung und regelmässigen Sitzungen, womit das Fundament zur Bürokratisierung der Zentralverwaltung gelegt wurde<sup>99</sup>.

### 3.3 Der historische Niederrhein: Wirtschaftliche Verflechtungen

Das mittelalterliche Wirtschaftsleben am Niederrhein hing intensiv mit der Stadt Köln zusammen. Durch das Stapelrecht und andere Privilegien, aber auch als Warenumsschlagplatz allgemein und Drehscheibe des Verkehrs war Köln von grosser Bedeutung auch für den Niederrhein. Aus diesem Grund wurde das Gebiet des Niederrheins schon als „Wirtschaftseinheit Köln<sup>100</sup>“ bezeichnet.

Köln war und blieb während des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit die bedeutendste Handelsmetropole und die grösste Stadt des Reiches. Die Handelstätigkeit am Niederrhein war zwar bescheidener als in Köln, hatte aber dennoch überregionale Bedeutung.

#### 3.3.1 Die wichtigsten Wirtschaftszweige am Niederrhein

Bis um 1450 konzentrierten sich Handel und Gewerbe am Niederrhein nur auf die Städte<sup>101</sup>. Erst seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts ist auch auf dem Land eine Ausbildung spezifischer Gewerberegionen zu beobachten<sup>102</sup>, abhängig von den verschiedenen geologischen Begebenheiten.

Wie überall lebte auch am Niederrhein im Spätmittelalter der Grossteil der Bevölkerung auf dem Land und ernährte sich von der Landwirtschaft. So war diese denn auch ein sehr wichtiger Wirtschaftszweig und bildete während des gesamten Spätmittelalters das Fundament des wirtschaftlich-sozialen Lebens<sup>103</sup>. Die vergleichsweise liberale Agrar- und Sozialverfassung führte auch dazu, dass der im mittleren und oberen Deutschland herrschende Bauernkrieg den Niederrhein verschonte<sup>104</sup>; Dies garantierte einen ruhigen Verlauf der wirtschaftlichen Entwicklung.

Das Textilgewerbe war neben der Landwirtschaft der zweite wichtige Wirtschaftssektor am Niederrhein, der sich mehr oder minder bis zum Zeitalter der Industrialisierung Europas hielt<sup>105</sup>. Die klevischen Städte, allen voran Wesel, Kalkar und Kleve erfuhren ab der Mitte des 14. Jahrhunderts einen wirtschaftlichen Aufschwung, hervorgerufen durch die dort aufblühende Tuchproduktion<sup>106</sup>. An der Wende zum 16. Jahrhundert verzeichnete das Textilgewerbe einen erheblichen Rückgang<sup>107</sup>, hervorgerufen durch Konkurrenz vor allem aus England. Nur durch Spezialisierung konnten einzelne Produktionsstätten überleben, wobei vor allem in Wuppertal auf bergischem Gebiet dieser Schritt durch die alleinige Bleichung

---

<sup>98</sup>s. Burggraaf (1992), S. 31.

<sup>99</sup>s. Janssen (1984), S. 24.

<sup>100</sup>s. Walz (1984), S. 109. Walz wiederum zitiert Irsigler (1979).

<sup>101</sup>s. Janssen (1984), S. 17.

<sup>102</sup>s. Janssen (1984), S. 18.

<sup>103</sup>s. Janssen (1984), S. 18.

<sup>104</sup>s. Janssen (1984), S. 32.

<sup>105</sup>s. Walz (1984), S. 110.

<sup>106</sup>s. Kastner (1984), S. 61.

<sup>107</sup>s. Janssen (1997), S. 140.

von Garn konsequent vollzogen wurde<sup>108</sup>. Die niederrheinischen Städte hingegen vermochten diese Umstellung nicht zu vollziehen und verzeichneten einen wirtschaftlichen Rückgang. So auch Kleve: Die klevische Wollproduktion lief bis Mitte des 15. Jahrhunderts sehr gut und brachte viel Gewinn, danach aber begann der langsame finanzielle Niedergang der ehemals florierenden Stadt<sup>109</sup>.

Köln war am Ende des Mittelalters das bedeutendste Goldschmiedezentrum nördlich der Alpen<sup>110</sup>. Aber auch am Niederrhein gab es Goldschmiede in fast jeder Klein- und Mittelstadt<sup>111</sup>, wobei sich die niederrheinischen Goldschmiede in künstlerischer Hinsicht ab dem Ende des 15. Jahrhunderts stark an niederländischen Einflüssen orientierten<sup>112</sup>.

### 3.3.2 Handelsbeziehungen

Der zentrale Knotenpunkt für den Verkehrsverlauf am Niederrhein war Köln. Aber auch im Gebiet des Niederrheins selbst verliefen wichtige Fernstrassen Richtung Ost-West und Nord-Süd. So führte der Weg von Flandern und Brabant bis zur Ostsee über den Niederrhein, wie auch die Verbindung zwischen Mainz, bzw. Frankfurt und Zutphen bzw. Deventer das besagte Gebiet kreuzte<sup>113</sup>. Dabei fungierten Wesel und Duisburg als verkehrstechnisch günstig gelegene Drehscheiben.

Die bedeutendste Handelsstrasse des niederrheinischen Wirtschaftsraumes war der Rhein. Er war es, der die vielfältigen Handelsbeziehungen vieler niederrheinischer Städte mit der Hanse und anderen wichtigen Städten ermöglichte, da die Landwege oftmals beschwerlicher waren als die Rheinschiffahrt<sup>114</sup>. Der Rhein bot sich aber auch als Kontrollinstanz des Handels an. So zum Beispiel in Köln, wo durch das so genannte Stapelrecht alle Waren, die Köln passierten, zum Verkauf bereitgelegt werden mussten und so einer Qualitätskontrolle unterzogen wurden<sup>115</sup>. Dieses Stapelrecht galt nicht nur für Waren, die auf dem Rhein transportiert wurden, sondern auch für den viel seltener benutzten Landweg.

Ein wichtiger Faktor für die Handelsbeziehungen am Niederrhein war die Hanse. Duisburg, Kalkar, Wesel und Emmerich waren neben Bocholt, Goch und Neuss Hansestädte am Niederrhein und somit in das lukrative hanseatische Handelssystem eingebunden. Köln als die am südlichsten gelegene Hansestadt war hier freilich wiederum von besonderer Bedeutung für den Handel, obwohl man sich am Niederrhein ebenfalls gelegentlich Richtung Brügge, später Antwerpen und noch später Amsterdam orientierte<sup>116</sup>.

Die Vorrangstellung Kölns als Handelsstadt gegenüber den niederrheinischen Städten ist an der Anzahl Kaufleute, die um 1500 an den Antwerpener Messen belegt sind, zu sehen: 530 kölnische Kaufleute waren dort damals registriert, Wesel hingegen stellte nur 16 Kaufleute<sup>117</sup>. Die niederrheinische Stadt entwickelte sich zum Handelszentrum. Dies war dem Umstand zu verdanken, dass Wesel als erste Handelsstadt rheinabwärts nicht mehr dem Kölner Stapelzwang unterlag, was ihr entscheidende Handelsvorteile einbrachte. So wurde Wesel zum

---

<sup>108</sup>s. Walz (1984), S. 111.

<sup>109</sup>s. Burggraaf (1992), S. 33.

<sup>110</sup>s. Schmid (2000), S. 144.

<sup>111</sup>s. Schmid (2000), S. 151.

<sup>112</sup>s. Ohm (1953), S. 201.

<sup>113</sup>s. Hantsche (2000), S. 56.

<sup>114</sup>s. Eickels (1996), S. 43.

<sup>115</sup>s. Walz (1984), S. 115.

<sup>116</sup>s. Prieur (2000), S. 355.

<sup>117</sup>s. Prieur (2000), S. 355.

grossen niederrheinischen Umschlagplatz für Waren, allen voran den Wein-, Stahl- und Holzhandel<sup>118</sup>, aber auch als Umschlagsplatz für Sandstein, der vornehmlich in den Münsterländer Baumberger Brüchen gebrochen wurde<sup>119</sup>.

### **3.3.3 Die Auswirkungen der wirtschaftlichen Blüte auf das städtische Leben**

Die Hochkonjunktur in den verschiedenen niederrheinischen Wirtschaftszweigen brachte der Stadtbevölkerung Reichtum und hohes Ansehen. Dieses gewonnene Prestige untermalten die Bürger vor allem im 15. Jahrhundert durch vermehrte Privataufträge und Stiftungen für ihr Seelenheil: Sie statteten Stadtpfarrkirchen wie Kalkar reich mit Kunstwerken aus oder stifteten sogar ganze Altäre zu Ehren eines oder mehrerer Heiliger<sup>120</sup>. Diese vielen der Kirche zugedachten Stiftungen hatten ihren Anfang schon mit der Pest Mitte des 14. Jahrhunderts<sup>121</sup> genommen und wurden nun noch durch die verstärkte finanzielle Kraft gesteigert.

Die einflussreiche Handelsstadt Wesel entwickelte sich während der Blütezeit des Handels zum kulturellen Mittelpunkt des Niederrheins: Durch viele Aufträge der in Wesel ansässigen Kaufmannsfamilien angezogen und wohl der Verlockung des Geldes nicht widerstehend, liessen sich zahlreiche Künstler und Kunsthandwerker in Wesel nieder<sup>122</sup>.

---

<sup>118</sup>s. Prieur (2000), S. 358.

<sup>119</sup>s. Prieur (2000), S. 359.

<sup>120</sup>s. Janssen (2001), S. 108.

<sup>121</sup>Die Pest wütete am Niederrhein ab 1349/50, 1356, 1365 und 1369/70 und führte zu einer Dezimierung von einem Viertel bis einem Drittel der Bevölkerung, s. Burggraaf (1992), S. 31.

<sup>122</sup>s. Prieur (2000), S. 358-359.

## Kapitel 4

# Die Mikro-, Meso- und Makroarchitektur

### 4.1 Definition

Der Begriff der Mikroarchitektur wird in der Naturwissenschaft aber auch im kunsthistorischen Feld eingesetzt<sup>1</sup>, entbehrt aber zumindest auf letzterem Gebiet einer genauen Definition. Häufig wird dabei der Ausdruck mit Begriffen wie Zier-, Miniatur- oder Kleinarchitektur gleichgesetzt und dazu benutzt, um die Mikroarchitektur von der Makroarchitektur, der Grossbaukunst, abzugrenzen.

Unter Mikroarchitektur im kunsthistorischen Sinne versteht man Objekte mit architektonischen Formen: ob es sich um ein genaues Architekturzitat oder nur um eine meist ornamentale Abbreviatur davon handelt, ist unerheblich. Bei einer näheren Betrachtung eröffnet sich ein erstaunlich breites Spektrum an mikroarchitektonischen Kunstformen mit verschiedensten Bedeutungs- bzw. Funktionskategorien. Eine heraldische und symbolische Kategorie bilden dabei Stadtsiegel oder Bullen, während Altaraufbauten, Monstranzen und Sakramentshäuschen im liturgischen Bereich grosse Bedeutung haben. Daneben kann Mikroarchitektur an Baldachinen zum Beispiel auf symbolischer und allegorischer Ebene als Sinnbild für eine Ortsbestimmung stehen, zum Beispiel für die Stadt Jerusalem. Der Begriff der Mikroarchitektur ist also sehr weit gefasst und verlangt deshalb nach einer Einschränkung: So begreift die Mikroarchitektur alle architektonisierten Objekte, die kleiner als mannshoch sind wie zum Beispiel Monstranzen, Schreine, Weihrauchfässer etc. Als Material dient dabei zur Hauptsache Edelmetall<sup>2</sup>.

Zur Beschreibung übermannsgrosser Objekte mit architektonischen Formen, die noch nicht die Ausmasse eines realen Baues der Makroarchitektur aufgenommen haben, wird in dieser Arbeit analog zur Mikroarchitektur der Begriff der Mesoarchitektur eingeführt. „Meso“ stammt aus dem Griechischen und bedeutet „Mittel-“, versteht sich also als Mittler zwischen der Mikro- (griech. „Klein-“) und der Makro- (griech. „Gross-“) Architektur. Die neu gewonnene Kategorie der Mesoarchitektur bietet eine Möglichkeit, die architektonischen Formen

---

<sup>1</sup>s. dazu der Stand der Forschung, ab S. 24. Auf naturwissenschaftlichem Gebiet wird der Begriff unter anderem in der Informatik und der medizinischen Forschung verwendet.

<sup>2</sup>Anders verhält sich dies bei der Makroarchitektur, die nur mit wenigen Ausnahmen aus Stein besteht: So wurde Holz zum Beispiel in der Normandie verwendet, wo sich in Honfleur eine grosse Holzkirche aus dem 15. Jahrhundert mitten in der Stadt erhalten hat.

bezüglich ihrer Grösse in ein neues Beziehungsnetz zu stellen und so deren Entwicklung und Genese auch im Hinblick auf die benachbarte Mikro- bzw. Makroarchitektur besser nachzuvollziehen. Für die Abgrenzung zur Mikro- und Makroarchitektur ist denn hier auch nur die Höhe entscheidend: Alle architektonisierten Objekte, die übermannsgross sind, aber noch nicht die Ausdehnung eines voll ausgeprägten Gebäudes erreichen, fallen fortan in diese Kategorie. Als Beispiele sind dabei die spanischen Custodías, Sakramentshäuschen, Bildstöcke aber auch Schnitzaltäre zu nennen, wobei das Material eine untergeordnete Rolle spielt.

Schliesslich bezeichnet die Makroarchitektur diejenigen Objekte, welche die Dimensionen realer Bauwerke erreichen. Sie besteht praktisch überall aus Stein, nur in ganz wenigen Ausnahmen aus Holz.

## 4.2 Der Forschungsstand zur Mikro- und Makroarchitektur

Schon Jacob Burckhardt<sup>3</sup> beschrieb in einem Vortrag von 1860 die Turmmonstranz als ein „wundersames Kirchlein“ und meinte damit neben der Bedeutung der Monstranz als „idealen Bau“ eine verkleinerte Nachbildung einer realen Kirche. Vierzig Jahre später ging Honsel<sup>4</sup> in seiner Analyse etwas weiter, indem er die Monstranz nicht mehr nur als Ganzes betrachtete, sondern als erster den Versuch unternahm, die einzelnen Glieder der Monstranz in makroarchitektonischen Termini zu erfassen. So wollte er herausfinden, wie die Goldschmiede die Elemente der Grossarchitektur für die Gestaltung von Monstranzen umformten<sup>5</sup>. Dabei untersuchte er lediglich, wie die einzelnen Architekturglieder wie Strebepfeiler, die Turmbekrönung oder das Masswerk sich in ihrer mikroarchitektonischen Anlage veränderten, ohne jedoch auf stilistische und somit auch chronologisch relevante Merkmale einzugehen. Ähnlich wie Honsel versuchte Wüthrich<sup>6</sup>, ein Element der gebauten Architektur mit dem einer Monstranz in Verbindung zu bringen. Dazu unternahm er aber im Gegensatz zu Honsel einen konkreten Vergleich, indem er den Turmabschluss des Martinsturms am Basler Münster mit demjenigen einer Monstranz aus dem Basler Münsterschatz und einem Riss für eine Monstranz aus Oltingen in Verbindung brachte; Die im Ansatz sehr interessante Fragestellung nach der Abhängigkeit aber lässt er unbeantwortet<sup>7</sup>.

Ab den 1970er Jahren studierte Bucher<sup>8</sup> sowohl anhand von Zeichnungen als auch der Makroarchitektur die Prinzipien des mittelalterlichen geometrischen Designs und prägte damit nachhaltig die Forschung auf dem Gebiet der Mikro- und der Makroarchitektur. Dabei wies er unter anderen Tabernakel, Reliquiare und Taufbecken der „minor architecture“<sup>9</sup> zu. Diese entwickelte nach seiner Ansicht in ihrer manchmal fast überbordenden Komplexität neue Formen, die sich auch in sogenannten „large structures“ verwenden liessen. Im Jahre 1976 kam er auf diese „kleinere und weniger bedeutende“ Architektur zurück<sup>10</sup> und nannte sie Mikroarchitektur, die ihmzufolge ungefähr ab der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden war<sup>11</sup>. Für ihn gingen die Erfindungen auf stilistischem Gebiet sehr häufig von der Mikroarchitektur

---

<sup>3</sup>s. Burckhardt (1933), S. 80. In dieses Kapitel werden nur die Autoren mit einbezogen, die einen erheblichen Beitrag zur Forschung und Fragestellung bezüglich der Mikro- und Makroarchitektur geleistet haben.

<sup>4</sup>s. Honsel (1901).

<sup>5</sup>s. Honsel (1901), S. 105-106.

<sup>6</sup>s. Wüthrich (1987).

<sup>7</sup>s. Wüthrich (1987), S. 252-253.

<sup>8</sup>s. Bucher (1972).

<sup>9</sup>s. Bucher (1972), S. 44 und S. 51, Fussnote 25.

<sup>10</sup>s. Bucher (1976).

<sup>11</sup>s. Bucher (1976), S. 72.

aus und wurden in der Folge in die Grossarchitektur transferiert, wobei wegen der komplexen Formen der Mikroarchitektur die Vorbilder nicht immer vollständig umgesetzt werden konnten<sup>12</sup>. Keineswegs aber hielt er die Goldschmiede für die Erfinder der neuen Formen, sondern es waren seiner Ansicht nach<sup>13</sup> die Baumeister, die ihre makroarchitektonische Formenwelt der Mikroarchitektur überstülpten und diese gleichzeitig als Experimentierfeld für die Grossarchitektur benutzten<sup>14</sup>. Durch Kriege, Pest und wirtschaftliche Faktoren im 14. Jahrhundert wurde dies noch verstärkt, bekamen die Baumeister doch immer weniger Aufträge für Kirchenbauten, konnten diese Entwicklung aber durch das am Ende des 14. Jahrhunderts immer stärker werdende private Stiftungswesen kompensieren<sup>15</sup>: über 50 Prozent der Gesamtaufträge machten ab 1400 die kleinen architektonischen Objekte wie Monstranzen, Reliquiare und Baldachine der nördlichen Werkstätten aus<sup>16</sup>. Die dabei entstandene Symbiose<sup>17</sup> zwischen der Mikro- und der Makroarchitektur untermauerte Bucher mit Hinweisen auf Baumeister, die eine Ausbildung zum Goldschmied erhielten oder die einfach zwischen den einzelnen Disziplinen hin- und herwechselten. So verstand er auch Filaretos Aussage von 1464<sup>18</sup>, die besagte, dass die „transalpine“ Gotik von den Goldschmieden entwickelt und dann in die Architektur umgesetzt wurde, wobei nach Buchers Logik die Goldschmiede eigentlich Baumeister waren, die in ihrer Ausbildung das Goldschmiedehandwerk gelernt hatten. Bucher glaubte<sup>19</sup>, dass der Mikroarchitektur mit der Zeit ein viel grösserer Stellenwert als der Makroarchitektur zugestanden wurde, da die Reliquiare und die die Hostie bergenden Monstranzen als ikonografische Träger der himmlischen Sphäre identifiziert wurden, während das Kirchengebäude immer mehr nur als das Haus für diese schmalen, wertvollen architektonischen Gebilde begriffen wurde<sup>20</sup>. Im Zuge dieser Bedeutung hätte die Mikroarchitektur ab 1500 eigene stilistische Merkmale entwickelt und sich von der Makroarchitektur losgelöst, die aber ihrerseits im Rahmen der statischen Möglichkeit Anregungen aus der Mikroarchitektur übernahm. So fand man nach Bucher erst in der Mikroarchitektur die „Idee“ der Gotik in ihrer Reinform<sup>21</sup>. In einer weiteren Publikation<sup>22</sup> knüpfte Bucher an seine These an, dass die Baumeister Motoren der stilistischen Entwicklung der Mikro- und Makroarchitektur waren: Vor allem am Ende der Gotik stammt laut ihm vom Balkon bis zur Goldschmiedekunst oder Brunnen alles aus ihren Ateliers, oder die Entwerfer waren zumindest sehr stark inspiriert von den in den Bauhütten entwickelten geometrischen Prinzipien. Dabei breitete sich nach Bucher gerade im 15. Jahrhundert der Einfluss der Architekten auf die Handwerker ganz besonders stark aus<sup>23</sup>. In einem weiteren Artikel<sup>24</sup> äusserte Bucher, dass nicht nur rein architektonische Formen von den Baumeistern entwickelt wurden, sondern auch die malerische spätgotische Ornamentik<sup>25</sup>, wie zum Beispiel die Laubblattzeichnungen des Hans Böblinger. Diese sind

---

<sup>12</sup>s. Bucher (1976), S. 71.

<sup>13</sup>s. Bucher (1976), S. 72.

<sup>14</sup>s. Bucher (1976), S. 73.

<sup>15</sup>s. Bucher (1976), S. 74.

<sup>16</sup>s. Bucher (1976), S. 74. Bucher bezeichnete diese als „Northern Workshops“, wobei er wahrscheinlich die Werkstätten Mitteleuropas nördlich von Italien meinte.

<sup>17</sup>s. Bucher (1976), S. 74.

<sup>18</sup>s. Bucher (1976), S. 74.

<sup>19</sup>s. Bucher (1976), S. 83.

<sup>20</sup>s. Bucher (1976), S. 83.

<sup>21</sup>s. Bucher (1976), S. 83.

<sup>22</sup>s. Bucher (1980).

<sup>23</sup>s. Bucher (1980), S. 76.

<sup>24</sup>s. Bucher (1982).

<sup>25</sup>s. Bucher (1982), S. 20.



für Bucher ein exzellentes Beispiel für die hohen Erwartungen, die man an einen Baumeister stellte<sup>26</sup>, aber auch an Stecher, Maler, Bildhauer und Goldschmiede des 15. Jahrhunderts, die ebenfalls in verschiedenen Metiers tätig sein konnten und manchmal sogar die Position des Baumeisters einnahmen. Der Architektur als verbindendes Element zwischen den einzelnen Disziplinen falle dabei die führende Rolle zu, wurden doch viele ihrer Grundprinzipien von anderen Kunstbereichen übernommen<sup>27</sup>.

Neben Bucher nimmt auch nach Nussbaum<sup>28</sup> die Innovation architektonischer Formen vom kleinen Objekt aus ihren Anfang und geht dann von dort in die Baukunst über. So fand die Innovation für ihn in liturgischen Geräten sowie in hölzernen und steinernen Kleinarchitekturen statt, die in der Zeit nach 1460 die schöpferischste Phase erreicht hatten<sup>29</sup>. Die Frage, wer die Innovation in die Mikroarchitektur einbrachte, die Goldschmiede, Bildschnitzer oder die Baumeister, lässt Nussbaum unbeantwortet.

Fritz<sup>30</sup> erachtet es grundsätzlich als legitim, anhand stilistischer makroarchitektonischer Merkmale eine Einordnung von Goldschmiedearbeiten vorzunehmen. Er gibt dabei aber zu bedenken, dass ebenso wie bei Werken anderer Kunstgattungen auch bei der Goldschmiedekunst der erhaltene Bestand vom historischen Zufall abhängig sei und rät deshalb davon ab, direkte Abhängigkeiten zu suchen. Vielmehr geht er von einer parallelen Entwicklung der verschiedenen Kunstgattungen aus, die durch Wanderschaft und Zusammenarbeit der Künstler entstehen konnte. Was die Frage der Innovation der architektonischen Formen angeht, ist für Fritz<sup>31</sup> die Goldschmiedekunst moderner, da sie aufgrund der kürzeren Herstellungszeiten auch kürzeren Innovationszyklen unterläge. Seiner Ansicht nach<sup>32</sup> wurden der in Stein gebauten Architektur nur einzelne Elemente wie Baldachine oder Kapellengeschosse entnommen, die dann frei und ohne Berücksichtigung statischer Probleme an der Goldschmiedekunst verwendet werden konnten. Neben dem ausführenden Künstler hatte der Entwerfer, der nach Fritz<sup>33</sup> nicht unbedingt ein Goldschmied sein musste, die Möglichkeit, sich ganz von seinem steinernen Vorbild zu lösen und so eine ideale schwere lose Architektur aus Metall zu schaffen. So seien denn auch viele Innovationen der Goldschmiede gleichzeitig wie die Werke der Architekten, Maler und Bildhauer der Gotik entstanden. Dabei stellt sich nach Fritz<sup>34</sup> im Vergleich mit den anderen Gattungen die Goldschmiedekunst als am vielseitigsten dar, weil sie „gleichsam alle Kunstgattungen zu einem Mikrokosmos in edlem Metall vereinigt“<sup>35</sup>.

Kurmann<sup>36</sup> geht grundsätzlich von der Miniaturisierung grosser Architekturformen aus, was einen gewissen „Verfremdungseffekt“ mit sich gebracht habe<sup>37</sup>. Überdies fügte man seiner Meinung nach in der Schatzkunst Architekturglieder widersinnig zusammen, weshalb die Architektur in der Goldschmiedekunst zum Ornament umfunktioniert worden sei<sup>38</sup>. Durch das Medium der Architekturzeichnungen hätten die Goldschmiede Kenntnis der Bauformen er-

---

<sup>26</sup>s. Bucher (1982), S. 22.

<sup>27</sup>s. Bucher (1982), S. 22.

<sup>28</sup>s. Nussbaum (1994), S. 287-288.

<sup>29</sup>s. Nussbaum (1994), S. 287-288.

<sup>30</sup>s. Fritz (1982), S. 131-132.

<sup>31</sup>s. Fritz (1982), S. 132.

<sup>32</sup>s. Fritz (1982), S. 156.

<sup>33</sup>s. Fritz (1982), S. 156.

<sup>34</sup>s. Fritz (1982), S. 157.

<sup>35</sup>s. Fritz (1982), S. 157.

<sup>36</sup>s. Kurmann (1996b).

<sup>37</sup>s. Kurmann (1996b), S. 145.

<sup>38</sup>s. Kurmann (1996b), S. 150-151.

langt, von denen sie Details in der Kleinarchitektur weiterverwenden konnten<sup>39</sup>. Daneben sieht er durchaus auch eine umgekehrte Beeinflussung, da die Grossbauarchitektur goldschmiedehafte Formen, wie zum Beispiel Zwickelrosetten tragen konnte<sup>40</sup>. Er geht sogar noch weiter, indem er am Beispiel der Pariser Ste-Chapelle eine Wechselwirkung zwischen der Mikro- und der Makroarchitektur postuliert, die immer dann zutage träte, wenn die Kleinkunst architektonisch und die Grossbaukunst goldschmiedehaft wirke<sup>41</sup>. Trotzdem nimmt nach Kurmann die Makroarchitektur nur sehr selten mikroarchitektonische Elemente auf. In einem weiteren Aufsatz beschäftigt Kurmann sich damit, dass sich, wie schon Sedlmayr<sup>42</sup> festgestellt hatte, die gleichen gotischen Architekturformen beliebig vergrössern und verkleinern könnten<sup>43</sup>. Zur Klärung dieses Phänomens nimmt er drei Thesen zu Hilfe<sup>44</sup>: erstens weist er auf die äusserst variablen Anwendungsmöglichkeiten innerhalb der gotischen Baukunst hin, während er zweitens Architekturmodelle in einer Wechselwirkung mit der Gross- und Kleinkunst sieht. Drittens erwähnt er Bauhüttenzeichnungen als Inspirationsquellen einerseits für die Mikro- und andererseits für die Makroarchitektur. Auch Wechselwirkungen<sup>45</sup> zwischen der Klein- und Grossbaukunst hält Kurmann für grundsätzlich möglich und verweist dabei auf die Ähnlichkeiten des aus dem 16. Jahrhundert stammenden Entwurfs für den Westbau von St. Peter in Löwen mit der Anlage des Aachener Dreiturmreliquiars. Gemeinsam ist den Monstranzen und Reliquiaren in Turmform nach Kurmann<sup>46</sup> analog zur Makroarchitektur der Symbolcharakter, nach dem ein Kirchengebäude mit seiner Architektur als Sinnbild für die Ecclesia steht, die als Vermittlerin des Heils gilt.

Der Ansatz, die Mikro- und Makroarchitektur miteinander in Beziehung zu setzen, ist also nicht neu. Gerade heute gewinnt die Thematik immer mehr an Beliebtheit, fand doch im März 2002 ein Workshop mit dem Titel „Mikroarchitektur im Spannungsfeld zwischen Realität und Imagination“ statt, dem ein Kolloquium Ende 2005 folgen soll. Die in der Forschung vorgenommene Behandlung des Themenkomplexes verlangt bei näherer Betrachtung dringend nach einer allgemeingültigen Festlegung der Begriffe der Mikro- und Makroarchitektur. Zusätzlich erfordert das weite Feld der Mikroarchitektur eine Eingrenzung, wozu ich den Begriff der Mesoarchitektur eingeführt habe. Ein konkreter Vergleich der Goldschmiedekunst mit der Makroarchitektur wurde von Honsel, Wühtrich und Kurmann bereits ansatzweise, jedoch keinesfalls erschöpfend vorgenommen. Aus diesem Grund wird der genannte Vergleich zwischen der Mikro- und der Makroarchitektur in dieser Arbeit erstmals konsequent an einer Anzahl von zehn mikroarchitektonischen Objekten der gleichen Gattung, ikonografischen Bedeutung und Zeitspanne ausgeweitet, die noch dazu demselben Gebiet entstammen<sup>47</sup>. Anhand dieses Vergleiches wird sich erweisen, ob entweder die Mikro- oder die Makroarchitektur als Innovatorin der neu entstandenen Formen fungierte und ob eine von vielen Autoren propagierte Wechselwirkung zwischen den beiden bestand oder nicht. Ergänzend wird die Frage nach der sozialen Stellung der Goldschmiede, Bildschnitzer und Architekten in bezug auf die

---

<sup>39</sup>s. Kurmann (1996b), S. 150-151.

<sup>40</sup>s. Kurmann (1996b), S. 151.

<sup>41</sup>s. Kurmann (1996b), S. 152.

<sup>42</sup>s. Sedlmayr (1950), S. 81-83.

<sup>43</sup>s. Kurmann (1996a), S. 123.

<sup>44</sup>s. Kurmann (1996a), S. 126.

<sup>45</sup>s. Kurmann (1996a), S. 145.

<sup>46</sup>s. Kurmann (1996a), S. 145.

<sup>47</sup>Die behandelten Monstranzen kommen alle aus niederrheinischen Kirchen und sind teilweise durch Inschriften oder das ikonographische Programm als Besitz des jeweiligen Gotteshauses dokumentiert.

Entwicklung der neuen Formen betrachtet. Dieser Themenkomplex, den nur Bucher<sup>48</sup> kurz erwähnte, kann anhand der gesellschaftlichen Rolle der Geometrie eine Erklärungsbasis für die Wechselwirkung geben.

### 4.3 Methodischer Ansatz

Ziel dieser Arbeit ist es, die ausgewählten niederrheinischen Monstranzen mit der Makro- und Mesoarchitektur zu vergleichen und gleichzeitig untereinander in Relation zu stellen<sup>49</sup>. Dabei wird die Untersuchung sich in der Regel auf die oberen Teile der Monstranz beschränken, da der jeweilige Ständer, bedingt durch seine Stützfunktion, architektonische Elemente nur als Ornamente verwenden kann. Der Überbau der Monstranz, in die Mittel- und die darüberliegende Turmzone aufgeteilt, kann einerseits bezüglich seines Gesamtaufbaus, andererseits aber auch im Hinblick auf seine kleinsten architektonischen Elemente untersucht und in Beziehung zur Makro- und Mesoarchitektur gestellt werden.

Die ganzheitliche Struktur der Monstranz lässt sich am besten durch die Brille der Makroarchitektur betrachten. Dies wird durch die Tatsache untermauert, dass die einzelnen Elemente einer Monstranz von mittelalterlichen Menschen in rein architektonischen Termini begriffen wurden, wie es beim Vertrag von Pruntrut vom 31. Juli 1487 deutlich wird<sup>50</sup>: Dort verlangen die Auftraggeber vom ausführenden Goldschmied beispielsweise ein Gewölbe. Auch schon das Inventar Karls V. aus dem Jahre 1380 spricht von einer Monstranz als einem goldenen Reliquiar nach Art eines (Kirchen-)Schiffes<sup>51</sup>: „Ung reliquiaire d’or en Façon d’une nef, a grave porter le corps Nostre Seigneur, que deux angelotz soustiennent“ (Ein Reliquiar in Form eines (Kirchen-)Schiffes, um den Körper Christi zu tragen, den zwei Engel halten.). Aus diesem Grund kann man auch bei der ganzheitlichen Betrachtung der Monstranz die Makroarchitektur zum direkten Vergleich hinzuziehen<sup>52</sup>. Als Ausgangspunkt bietet sich dabei die Ansicht einer eintürmigen Westfassade an, wie zum Beispiel die Einturmfassade des Freiburger Münsters oder der Einturmriß des Regensburger Doms<sup>53</sup>. Letzterer korrespondiert hervorragend mit dem Überbau einer Monstranz (Fig. 4.1): Die Mittelzone der Monstranz wird dabei mit den beiden Seitenschiffen und dem dazwischenliegenden Mittelschiff gleichgesetzt, während die Turmzone entsprechend dem mehrgeschossigen Turm der Makroarchitektur entspricht. Die Mittelzone der Monstranz besteht somit aus dem Zylinder als „Mittelschiff“, das von jeweils einem Strebebögen eingerahmt wird. Die unter je einem Strebebogen sich entfaltende Zone entspricht den makroarchitektonischen Seitenschiffen. Handelt es sich aber

---

<sup>48</sup>s. Bucher (1980).

<sup>49</sup>Nur Honsel (1901) hat meines Wissens als erster und einziger schon einen ähnlichen Versuch unternommen, die kleinsten architektonischen Elemente in Termini der Makroarchitektur zu fassen und gleichzeitig Unterschiede in der Gestaltungsweise der Mikro- im Gegensatz zur Makroarchitektur festgestellt.

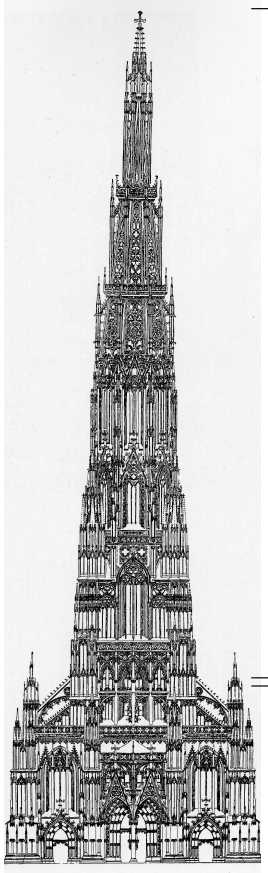
<sup>50</sup>s. Reinhardt und Rais (1946), S. 39: „... , ou quel lieu seront trois piliers, vng veuld entre iceulx pour mectre vng verre long et rond,...“ (... , dort sollen drei Pfeiler sein, ein Gewölbe zwischen ihnen, um ein langes, rundes Glas einzusetzen, ...).

<sup>51</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 14.

<sup>52</sup>Timmermann (1999), S. 408, und Timmermann (2002), S. 4, nahm ebenfalls die Makroarchitektur zu Hilfe, als er das zwischen 1361 und 1379 entstandene Sakramentshaus aus St. Sebaldus in Nürnberg mit einem Schnitt durch eine fünfschiffige Basilika verglich und dieses Schema auch auf in Prag bis ins 15. Jahrhundert entstandene Monstranzen ausweitete.

<sup>53</sup>Der Riss befindet sich im Regensburger Domschatz, Kat. Nr. 175. Er entstand um 1400 und ist wahrscheinlich als reine Fiktion konzipiert worden, die die imaginativen und zeichnerischen Fähigkeiten des Urhebers hervorheben sollte, s. Kurmann (2000), S. 301.

## Sakralbau



## Architektonische Elemente

- ① Turmzone
  - Anzahl Zonen
  - Ausrichtung
  - Turmbekrönung
  - Pyramide
  - Laterne
  - Pyramidenaufsatz
  - Erstes Turmuntergeschoss
  - Zweites Turmuntergeschoss
- ② Mittelzone
  - Ausrichtung
  - Anzahl und Art der Schiffe
  - Anzahl der Strebepfeiler
  - Aussehen der inneren Streben
  - Aussehen der äusseren Streben
  - Fassung und Zylinder
  - Verbindung der Streben
  - Verbindung der Streben mit dem Zylinder
  - Verbindung der Streben mit der Turmzone
  - Unterer Abschluss der Mittelzone
  - Unterseite der Mittelzone
- ③ Ständer
  - Ausrichtung
  - Fuss
  - Schaftgalerie
  - Schaft
  - Nodus
  - Trichter

## Monstranz

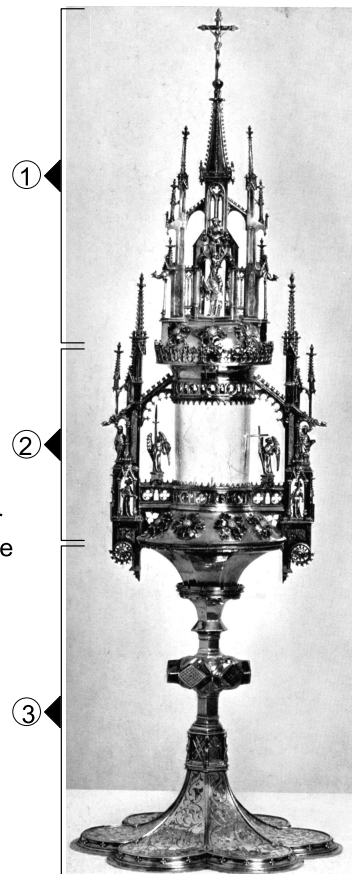


Fig. 4.1: Architektonische Elemente bei Monstranzen (Umzeichnung sog. Einturmriess Regensburger Dom und Turmmonstranz (um 1420) St. Mariae Himmelfahrt, Gräfrath). Quelle: Hubel (1976) und Perpeet-Frech (1964)

um eine Monstranz mit mehreren, um das Zylinderrund herumführenden Streben, kann man auch einen makroarchitektonischen Zentralbau als Vergleichsbeispiel hinzuziehen<sup>54</sup>.

Über dem Zylinder setzt die sowohl makro- als auch mikroarchitektonische Turmzone ein, die je nach Ausprägung mehrere Geschosse umfassen kann. Setzt man nun eine Monstranz bis auf ihren Ständer mit der Makroarchitektur gleich, sind auch Fragen nach der Statik und die mögliche Umsetzung in die reale Steinarchitektur berechtigt. Neben statischen Kriterien ist auch zu prüfen, ob die einzelnen architektonischen Elemente an einer Monstranz nach der Logik der Makroarchitektur aufgebaut sind oder ob es sich um ein Phantasiegebilde handelt, das niemals in die gebaute Grossarchitektur umgesetzt werden könnte.

Neben der Grobstruktur einer Monstranz kann man auch zum Vergleich mit der Meso- und Makroarchitektur die Feinstruktur untersuchen, das heisst die kleinsten architektonischen Elemente an einer Monstranz. Dazu würde sich die Erstellung eines Kriterienkataloges anbieten, der in Form einer Liste die verschiedenen architektonischen Elemente und die stilistische Ausprägung derselben festzuhalten vermag. So wären nicht nur die Monstranzen besser mit der Makro- und Mesoarchitektur vergleichbar, sondern auch untereinander würde die Kategorisierung und Wertung erleichtert werden. Aufgrund der Vielfalt der architektonischen Elemente ist jedoch eine Klassifizierung äusserst aufwändig und zu ungenau. Partielle Vergleiche, welche die Gesamt- wie auch die Teilstruktur der komplexen Goldschmiedarbeiten berücksichtigen, können falsche Interpretationen verhindern<sup>55</sup>. Daher sollen die zehn für diese Arbeit ausgewählten Monstranzen einzeln genau betrachtet und ihre Grobstruktur wie oben beschrieben in den makroarchitektonischen Kontext gesetzt werden. Darüber hinaus wird auch die Feinstruktur mit ihren kleinsten architektonischen Elementen zwischen den Monstranzen untereinander und durch die Brille der Makro- und Mesoarchitektur verglichen werden.

## 4.4 Die Mikroarchitektur: Die Monstranz

Die Bezeichnung Monstranz entstammt dem Begriff „monstrare“, das lateinisch „zeigen“ bedeutet. In einem gläsernen oder kristallinen Behälter wurde entweder die Hostie oder Reliquien öffentlich zur Schau gestellt<sup>56</sup>. Eine Monstranz besteht aus einem Ständer, der dem Fuss, Nodus und Schaft eines Kelches nachgebildet ist und einem gläsernen oder kristallinen Aufsatz, der die Sichtbarkeit gewährleistet. Hostientragende Monstranzen, sogenannte eucharistische Monstranzen, erscheinen seit dem 14. Jahrhundert in Zusammenhang mit der Fronleichnamsprozession, wo das Allerheiligste für alle sichtbar mitgetragen wurde. Die Hostie wird im Schaugehäuse meist durch einen sichelförmigen aufklappbaren Halter befestigt, der sogenannten „Lunula“<sup>57</sup>. Hostien- und Reliquienmonstranzen waren Teil mittelalterlicher Kirchenschätze, wobei in wichtigeren Kirchen mehrere Reliquienmonstranzen darin vertreten sein konnten, in der Regel aber nur eine Hostienmonstranz aufbewahrt wurde. Dies deshalb, weil bei der Messfeier nur eine Hostie vom Priester geweiht wurde. In den meisten Pfarrkir-

---

<sup>54</sup>s. zum Beispiel die Rater Monstranz, S. 39 und Abb. 2. Als makroarchitektonischer Zentralbau sei an die Liebfrauenkirche in Trier (1240 bis ca. 1260) gedacht, s. Karpa (1944), oder auch an Turm oktogone wie am Freiburger Münster.

<sup>55</sup>Clasen hat anhand einer Zusammenstellung gemeinsamer Merkmale eine vergleichende Analyse an Monstranzen des 17. Jahrhunderts durchgeführt und warnte davor, dass eine solche vergleichende Detailforschung zu absoluten Fehlschlüssen führen kann, s. Clasen (1970), S. 240.

<sup>56</sup>s. Braun (1922), S. 196.

<sup>57</sup>lunula (lat.) bedeutet kleiner Mond. Dies bezeichnet die halbmondförmige Form des Halters.

chen auch des Niederrheins war aus finanziellen Gründen nur eine Monstranz vorhanden, die Hostienmonstranz. Es konnte aber auch ein einfaches Ziborium benutzt werden<sup>58</sup>. Über das Material der Monstranzen gibt es keine Vorschriften, nur die Lunula muss wenn möglich aus vergoldetem Silber sein<sup>59</sup>. In den meisten Fällen bestehen Monstranzen ganz aus vergoldetem Silber, selten sind einzelne Teile aus purem Gold. Monstranzen nehmen verschiedene Formen auf, wobei die Turmmonstranz vom 14. bis 16. Jahrhundert anhand der heute noch erhaltenen Beispiele mit grösster Wahrscheinlichkeit am häufigsten vertreten war und sich vor allem in Deutschland, Italien und den Niederlanden durchsetzte<sup>60</sup>. Charakteristisch dabei ist ein aufrecht stehender Zylinder, der von architektonischen Formen umgeben ist. Auf Grund ihres architektonisierten Aussehens und der weiten Verbreitung eignet sich die Turmmonstranz als Mikroarchitektur besonders gut als Vergleichsobjekt für die Makro- und die Mesoarchitektur. In dieser Arbeit werden lediglich die Hostienmonstranzen behandelt, da sie in niederrheinischen Pfarrkirchen am häufigsten vorkommen, wobei manchmal nicht klar ist, ob die jeweilige Turmmonstranz wahlweise nicht auch zur Aufnahme von Reliquien benutzt wurde<sup>61</sup>.

#### 4.4.1 Die Bedeutung und Entstehungsgeschichte der Hostienmonstranz

Die Hostienmonstranz dient als Behälter des Altarsakraments und steht für die Eucharistie, die mittels der Hostie symbolisierte Verwandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi während der Messe. Die konsekrierte Hostie als unblutiger Nachvollzug des Menschenopfers Christi ist der wichtigste Bestandteil der heiligen Kommunion und wurde während des ersten Jahrtausends in einem geschlossenen Behälter aufbewahrt<sup>62</sup>, der auf dem Altar und erst später an einem noch geschützteren Ort, der Sakristei oder dem Sakramentshäuschen, angebracht wurde.

Nach theologischen Disputen wurde auf dem 4. Laterankonzil 1215 die Abendmahlslehre sanktioniert, indem man die Transsubstantiation der Opfergaben in Fleisch und Blut Christi zum Dogma erklärte<sup>63</sup>. Als Reaktion darauf wurde die Elevation der verwandelten Hostie während der Messe 1217 zum Kirchengesetz erhoben<sup>64</sup> und 1264 das Fronleichnamsfest eingeführt. Die erste Anregung dafür ging von einem Lütticher Kloster aus. Dort hatte um 1208 die im Bistum Lüttich lebende Juliane von Cornillon (um 1193-1258) Visionen, die ihr zu verstehen gaben, dass die Eucharistie im kirchlichen Leben nicht genug verehrt werde und durch eine spezielle Feier des Corpus Christi den Zweiflern entgegenzutreten sei<sup>65</sup>. Seit dem frühen 14. Jahrhundert wurden an Fronleichnam auch Prozessionen zu Ehren des Corpus Christi ab-

---

<sup>58</sup>s. Braun (1922), S. 196. Noch bis ins 17. Jahrhundert benutzten manche Pfarrkirchen ein Ziborium anstelle einer Monstranz.

<sup>59</sup>s. Braun (1922), S. 196.

<sup>60</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 18.

<sup>61</sup>s. Fritz (1965), S. 157. Die von der Autorin untersuchten Turmmonstranzen sind laut Nachfrage heute ausschliesslich für die Hostie bestimmt. Ob früher eine doppelte Benutzung vorlag, konnte nicht beantwortet werden.

<sup>62</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 9. Dabei handelt es sich seit karolingischer Zeit um auf dem Altar stehende Pyxiden oder eucharistische Tauben, die über dem Altar oder unter dem Altarziborium angebracht waren.

<sup>63</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 9 und S. 9, Fussnote 6 und Rubin (1991), S. 64 und 86. Im Rahmen dieser Arbeit wird nur ganz kurz und oberflächlich auf die liturgische Entwicklung der Monstranz eingegangen, für weiterführende Literatur zur Entwicklung der Abendmahlslehre s. Rubin (1991), Jorissen (1965) und Neunheuser (1963).

<sup>64</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 9.

<sup>65</sup>s. Rubin (1991), S.169ff.

gehalten<sup>66</sup>, bei denen die Hostie in einem Gefäß feierlich mitgeführt wurde. Die Eucharistie- und Passionsfrömmigkeit steigerte sich immer mehr und auch die Verehrung der konsekrierten Hostie wuchs ständig. So vermehrten sich Wallfahrten zu sogenannten blutigen Hostien. In Kleve fand ein solches Hostienwunder statt: 1360 sonderte eine Hostie einige Blutstropfen ab, weshalb eine Stadtprozession zu Ehren dieses Ereignisses abgehalten wurde<sup>67</sup>.

Bedingt durch die kirchlichen Erlasse passte man die liturgischen Gebrauchsgegenstände für die Eucharistiefeier den neu entstandenen Bedürfnissen an, so dass daraus im 13. Jahrhundert neben den bereits existierenden Formen des Altarziboriums und des Sakramentsostensoriums die Hostienmonstranz als Schaugefäß für das Allerheiligste hervorging. Zeugnis dafür kann allerdings keine heute noch erhaltene Monstranz aus dieser Zeit geben, die Annahme basiert lediglich auf einer einzigen schriftlichen Quelle aus Werden<sup>68</sup>. In der Folge entwickelte sich die Monstranz zu einer eigenständigen Gattung, die als Schaugefäß die Hostie an Prozessionen oder auf dem Altar für die Gläubigen sichtbar machte.

Die Hostienmonstranz bietet Platz für ein je nach Monstranz mehr oder weniger ausgebreitetes figürliches Bildprogramm. Die Anordnung der Figuren wird manchmal durch eine erklärende Inschrift vervollständigt. Mittelpunkt bildet immer die Verherrlichung des Altarsakraments, der Hostie. Engel preisen den in der Hostie anwesenden Christus oder weisen durch ihre Arma Christi auf die unblutige Wiederholung des Opfers Christi in der Eucharistie hin. Christus wird dabei umgeben von Propheten, Aposteln, Heiligen oder Märtyrern. Mehrere Figuren weisen symbolisch auf die durch Christus erfolgte Erlösung: Die Darstellung Mariens thematisiert Christi Menschwerdung, während u.a. die Kreuzigung, der Schmerzensmann und das Kreuz an die Passion und Auferstehung erinnern. Die Abbildung von Fürbittern und Stiftern betont schliesslich die Teilhabe am Sakrament. Charakteristisch für rheinische Monstranzen sind nach Perpeet<sup>69</sup>:

- Die Darstellung Christi und Mariens
- Musizierende und anbetende Engel
- Engel mit Leidenswerkzeugen
- Apostel und Heilige

Je nach Monstranz werden spezifischere Programme verwendet<sup>70</sup>.

Die Turmmonstranz als Ganzes gilt als Abbild eines verkleinerten Kirchturmes, der als Sinnbild für die Kirche in ihrer Totalität steht. Diese garantiert den Eintritt ins ewige Leben, das Ziel eines jeden Gläubigen und wird schon seit frühchristlicher Zeit durch das Himmlische

---

<sup>66</sup>s. Rubin (1991), S. 243.

<sup>67</sup>s. Janssen (2001), S. 111.

<sup>68</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 12. Perpeet zieht zum Nachweis für den liturgischen Gebrauch von Monstranzen schon im 13. Jahrhundert nur eine einzige Quelle aus Werden heran, versieht die Datierung allerdings mit einem Fragezeichen. Sie entnimmt den Text aus Browe, der das schon von Binterim zitierte Dokument ebenfalls mit einem Fragezeichen versieht, s. Perpeet, S. 89, Fussnote 39. Überhaupt sind die von Perpeet-Frech (1964), S. 12, herangezogenen schriftlichen Dokumente manchmal zweideutig, da aus dem zweiten Zitat aus Strassburg von 1318 zum Beispiel nicht hervorgeht, ob es sich um eine Reliquien- oder um eine Hostienmonstranz handelt. Reliquienmonstranzen waren wahrscheinlich schon vor den Hostienmonstranzen in Gebrauch.

<sup>69</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 75.

<sup>70</sup>Darauf wird aber erst im Rahmen der Einzeluntersuchungen der Monstranzen eingegangen werden.

Jerusalem, die Stadt Gottes, symbolisiert<sup>71</sup>. Als triumphale Schlussvision der Apokalypse erwartet die Gläubigen dort ewige Seligkeit und die Kirche als Heilsvermittlerin bereitet sie auf den Eintritt ins ewige Leben vor<sup>72</sup>. Darüber hinaus legitimiert die reale Existenz der Heiligen in den Reliquien und Gottes im Sakrament die Kirche als wirkliche Darstellung des Gottesstaates<sup>73</sup>. Perpeet sieht in den Turmmonstranzen Nachbildungen des heiligen Grabes und bringt die Monstranzen mit den Schilderungen idealer Architektur des Graltempels in Zusammenhang<sup>74</sup>. Das Himmlische Jerusalem wird oft als kreisförmiges Gebilde wiedergegeben, was einerseits an die Tradition des kreisförmigen Kosmos anknüpft, andererseits auch an die oft aus konzentrischen Kreisen dargestellte Grabesrotunde Christi erinnert<sup>75</sup>. An diese Kreisform angefügt sind oftmals Stadttore in den vier Himmelsrichtungen, eine Stadtmauer mit Zinnen und Türme<sup>76</sup>. Die Ratinger Monstranz<sup>77</sup> (Abb. 2) hat sich im übertragenen Sinne genau auf dieses Vorbild bezogen, handelt es sich dabei doch um einen vierstrebigen Typus, an dem Zinnen und kleine Türmchen angebracht sind.

Die frühesten erhaltenen Beispiele einer Monstranz datieren aus dem 14. Jahrhundert, das Gros entstand aber im 15. Jahrhundert<sup>78</sup>. Der Basler Münsterschatz verzeichnet in seinem umfangreichen Goldschmiedekunst-Kompendium lediglich ein ins 14. Jahrhundert datiertes Werk, die um 1345 festgelegte Apostelmonstranz<sup>79</sup>. Im unteren und mittleren Rheinland verhält es sich ähnlich, da mit der Monstranz aus dem Essener Münsterschatz aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (Abb. 3) und der Monstranz aus Ratingen nur zwei Goldschmiede-Werke aus dieser Zeit erhalten sind. Das Ratinger Exemplar ist die älteste inschriftlich datierte Monstranz überhaupt: laut Inschrift stiftete sie ein Priester im Jahre 1394 der Kirche von Ratingen zu Ehren des heiligen Sakraments. Im 15. und 16. Jahrhundert häufen sich die Monstranzen, eine Entwicklung, die später ausser bei den barocken Scheibenmonstranzen wieder abklingt und erst im Historismus wieder aufgenommen wird.

Zentren der Goldschmiedekunst an Rhein und Maas im 14. Jahrhundert bildeten Köln, Lüttich und Aachen<sup>80</sup>. In der Spätgotik und Renaissance waren vor allem Nürnberg und später Augsburg wichtige Stätten der Goldschmiedeproduktion. Das Rheinland und der Niederrhein waren hauptsächlich durch Köln, aber auch auf flämischem Gebiet durch Antwerpen und Brügge künstlerisch geprägt. Die Goldschmiede aus Köln hatten einen solch guten Ruf, dass sie wegen des Gold-Feingehaltes oft um fachlichen Rat gebeten wurden. Goldschmiede waren in der Stadt hochangesehen, oftmals reich und bekleideten hohe Ämter wie das des

<sup>71</sup>s. Jászai (1970), S. 398. Nach Sedlmayr bildet die Gesamtheit aller Teile einer Kathedrale das Himmlische Jerusalem konkret ab, wobei jedes Element seinen Teil dazu beiträgt: So bestehen die Elemente des Innenraumes der Kathedrale aus Baldachinen, die luftig und leicht dem Kirchenbau etwas „Ätherisches“ vermitteln, s. Sedlmayr (1950), S. 48-50, wie auch die Aussenfassade durch die Staffelung der einzelnen Elemente in die Tiefe den Eindruck erweckt, in die Höhe zu schweben, s. Sedlmayr (1950), S. 64. Sedlmayrs Interpretation des Kathedralbaus ist heute nicht mehr haltbar und wurde stark kritisiert, besonders bei Schlink (1997/98) und Kurmann (2002).

<sup>72</sup>s. Kurmann (2002), S. 292.

<sup>73</sup>s. Bandmann (1990), S. 62-63.

<sup>74</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 79-80.

<sup>75</sup>s. Kurmann (2002), S. 292.

<sup>76</sup>Zu den einzelnen Darstellungen eschatologischer Themen in Bezug auf das Himmlische Jerusalem s. Kurmann (2002), S. 292-294.

<sup>77</sup>s. S. 39.

<sup>78</sup>s. Grams-Thieme (1993), S. 772.

<sup>79</sup>s. Meles (2001), S. 50-54. Die um 1347/1356 datierte Kaiserpaar-Monstranz, ebenfalls aus dem Basler Münsterschatz, kann man nicht dazu zählen, da es sich um eine Reliquienmonstranz handelt, mehr dazu s. Guster (1998).

<sup>80</sup>s. Hilger (1972), S. 457.



Bürgermeisters<sup>81</sup>. Sie mussten Vertrauen gegenüber ihren Auftraggebern aufbauen, die das Gold und Silber vorstreckten. Die neben Köln grösste und auch wirtschaftlich wichtigste Stadt am Niederrhein, Wesel<sup>82</sup>, entwickelte sich zum künstlerischen Mittelpunkt des Niederrheins<sup>83</sup> und beherbergte zahlreiche Goldschmiede, Steinmetzen und Bildschnitzer<sup>84</sup>. Quellen nennen in Wesel zwischen 1346 und 1542 die stattliche Zahl von 26 Goldschmiedemeistern<sup>85</sup>. Seit Ende des 15. Jahrhunderts sind auch Goldschmiede am Hof der Herzöge von Kleve sowie in Xanten und Kalkar erwähnt<sup>86</sup>. Monstranzen wurden also in Köln oder in den flämischen und niederländischen Handelsstätten hergestellt, während die niederrheinischen Goldschmiede auf eher provinziellem Niveau von Bedeutung waren.

Die örtliche Bestimmung gotischer Monstranzen gestaltet sich schwer, da Meisterzeichen von Goldschmieden vor der Mitte des 16. Jahrhunderts nicht nachweisbar sind und die Stadtbeschau nur sehr selten vorkam. Dies, obwohl 1363 in zwei Artikeln der Strassburger Goldschmiedezunft Beschau- und Meisterzeichen vorgeschrieben wurden<sup>87</sup>. Nur der in Utrecht ansässige Goldschmied Elias Scerpwert hatte bereits um 1360/70 die Angewohnheit, seine Werke genau zu signieren<sup>88</sup>. Anhaltspunkte zur Einordnung der Monstranzen können also mangels Goldschmiedezeichen nur Verträge oder Inschriften auf dem Objekt selbst liefern. Bei der Bestimmung des Werkstattzusammenhangs ist immer zu bedenken, dass wegen der geringen Grösse und des Gewichts Monstranzen oft transportiert wurden und so weit weg von ihrem Entstehungsort in Gebrauch genommen werden konnten. Die Bestimmung wird zusätzlich durch die Verwendung verschiedener Modelle, Risse, Kupferstiche, spiralförmiger Drähte, Blattfriese, Ornamente und Schablonen in einer Goldschmiedewerkstatt erschwert, weshalb sich kein persönlicher Stil eines Goldschmieds herauskristallisieren konnte<sup>89</sup>. Die Goldschmiede hatten die Möglichkeit, in ihrer Werkstatt auf ein ganzes Arsenal sowohl skulpturaler als auch architektonischer Modelle zurückzugreifen, die sich vielseitig und mehrere Male einsetzen liessen. Ausserdem wurden einzelne Modelle zwischen Werkstätten ausgeliehen, was sehr einfach war, da die Goldschmiedewerkstätten meistens in einer Strasse lagen<sup>90</sup> und oft Goldschmiede auch von Reisen verschiedene Anregungen aufnahmen<sup>91</sup>. Einen Eindruck über die Fülle von Bleimodellen- und Schablonen vermag das Amerbach-Kabinett zu vermitteln, das sich heute im Historischen Museum Basel befindet<sup>92</sup>.

Ein Goldschmiedewerk war immer eine Gemeinschaftsarbeit, denn es herrschte strenge Arbeitsteilung. Dies hatte auch eine praktische Bewandnis, da nicht jeder Goldschmied auf jedem Gebiet (zum Beispiel Emaillieren, Punzieren, Giessen, Modellieren, Treiben oder Gravieren) die gleiche Versiertheit und Kunstfertigkeit besass<sup>93</sup>. Oftmals unterschied man auch einen rein entwerfenden und einen ausführenden Handwerker<sup>94</sup>.

---

<sup>81</sup>s. Fritz (1970a), S. 106.

<sup>82</sup>s. S. 19.

<sup>83</sup>Wesel war Teil des Herzogtums Kleve, das eng an das burgundische Reich angegliedert war, s. S. 14.

<sup>84</sup>s. Prieur (2000), S. 359.

<sup>85</sup>s. Fritz (1966), S. 78.

<sup>86</sup>s. Fritz (1966), S. 78.

<sup>87</sup>s. Fritz (1970b), S. 226.

<sup>88</sup>s. Fritz (1966), S. 75, Fussnote 135.

<sup>89</sup>s. Fritz (1970b), S. 228-229.

<sup>90</sup>So erinnern heute noch Strassennamen daran: In Freiburg i. Ue. zum Beispiel gibt es eine Goldschmiedegasse (Rue d'Or).

<sup>91</sup>Fritz erwähnt in diesem Zusammenhang ein Beispiel über holländische Importe, s. Fritz (1970a), S. 108.

<sup>92</sup>s. Tanner (1991), S. 85. Es handelt sich dabei um eine Masswerk-Schablone.

<sup>93</sup>s. Fritz (1970b), S. 229.

<sup>94</sup>s. weiter unten, S. 133.

#### 4.4.2 Risse und Stiche

Anhand von Rissen wurden in Goldschmiedewerkstätten die einzelnen Herstellungsschritte eines Goldschmiedeobjektes dokumentiert und für den Gesellen verständlich gemacht. Sie waren meistens Federzeichnungen oder Kreidezeichnungen, die nur sehr selten koloriert wurden. Oft fertigte der Meister schon zu Anfang eine sogenannte Visierung, die Reinzeichnung<sup>95</sup> eines vorerst nur skizzierten Aufrisses der ganzen Monstranz, die den Auftraggebern vorgelegt wurde oder für Schatzverzeichnisse einer Kirche gesammelt wurden. Darauf folgten kleinere Ideenskizzen und Risse, die den Gesellen in der Werkstatt die verschiedenen Arbeitsschritte verdeutlichten, da das Fertigen insbesondere einer Turmmonstranz sowohl eine architektonische als auch eine statische Herausforderung darstellte. Dabei wählten die Zeichner neben einer realen Abbildung des Objekts auch eine rein schematische Variante, die das architektonische Gerüst stark vereinfachte. Dies wurde zum Beispiel bei den sogenannten Basler Goldschmiederrissen auch teilweise angewandt<sup>96</sup>.

Die Zeichnungen bestanden immer aus Grund- oder Aufrissen. Der Grundriss war zusammengesetzt aus einer Standplatte und angegliederten Strebepfeilern oder es wurden verschiedene Etagen zu einer Grundrissebene verschmolzen<sup>97</sup>. Dabei war der Grundriss meistens sehr geometrisierend, was den Eindruck machte, als ob die Goldschmiede mit der Möglichkeit spielten, Formen ineinander zu verschachteln<sup>98</sup>. Der Aufriss konnte aus einem originalgrossen Riss der Monstranz bestehen, oder aber aus Details des Aufbaus wie der Turmspitze oder des Monstranzenfusses<sup>99</sup>. Da Turmmonstranzen mit Ausnahme der Figuren symmetrisch aufgebaut sind, wurde der Einfachheit halber oft nur eine Hälfte eines Risses ausgeführt. Weggelassen oder nur schemenhaft gezeichnet wurden bei Rissen manchmal auch die die Architektur umgebenden Heiligenfiguren, was andeutet, dass den entwerfenden Goldschmieden in erster Linie die architektonischen Elemente wichtig waren<sup>100</sup>. Neben Zeichnungen, die konkret für die Konstruktion von Goldschmiedeprojekten hergestellt wurden, schufen die Goldschmiede auch Ideal- oder Phantasieentwürfe, die keiner bestimmten ausgeführten Monstranz zugeordnet werden können<sup>101</sup>.

Auch Musterentwürfe, Schulzeichnungen oder kopierte Vorlagen und Ornamentsskizzen fanden Eingang in die Werkstatt und wurden sehr oft in Kompendien oder Musterbüchern

---

<sup>95</sup>s. Frey (1937), S. 995.

<sup>96</sup>s. Tanner (1991), S. 27, Abb. 6: Schematischer Aufriss einer Turmmonstranz aus den Basler Goldschmiederrissen, Inv. U.XIII.68, Kupferstichkabinett Basel.

<sup>97</sup>s. Tanner (1991), S. 22: Grundriss einer Monstranz, Basler Goldschmiederrisse Inv. U.XI.99, Kupferstichkabinett Basel.

<sup>98</sup>Auf die Rolle der Geometrie für das Selbstverständnis der Goldschmiede komme ich weiter unten zu sprechen, s. S. 131.

<sup>99</sup>s. Tanner (1991), S. 59, Abb. 40a: Zwei Grundrisse und ein Aufriss eines Oberteils einer Monstranz, Basler Goldschmiederrisse, um 1510, Holzschnitt, Kupferstichkabinett Basel.

<sup>100</sup>Als Beispiel s. Tanner (1991), S. 65, Abb. 42: Aufriss einer Scheibenmonstranz, Basler Goldschmiederrisse Inv. U.XIII.74, Kupferstichkabinett Basel

<sup>101</sup>Mir ist kein Beispiel bekannt, wo eine bestehende Monstranz einem bestimmten Riss zugeordnet werden konnte. Nur von einem Messkelch hat sich eine Zeichnung erhalten, die vielleicht als Vorbild für das tatsächlich ausgeführte Stück gegolten haben könnte, s. Tanner (1991), Abb. 47 und 48 (Aufriss Messkelch mit Kreuzigungsdarstellung am Fuss, Basler Goldschmiederrisse Inv. U.XII.22, Kupferstichkabinett Basel sowie Kelch, Silber vergoldet, 1515, aus Basel?, heute in Strassberg, Kirche Hohenzollern); Fritz (1982) nahm aber seine frühere Behauptung zurück, s. Fritz (1970b), dass es sich um die genaue Werkzeichnung des 1515 datierten Kelches handelte.

gesammelt<sup>102</sup>. Mehrere Forscher haben versucht, eine Klassifizierung von Goldschmiederissen vorzunehmen<sup>103</sup>, ein Vorhaben, das hypothetisch und deshalb sehr ungenau ist, weshalb darauf in diesem Zusammenhang nicht weiter eingegangen wird.

Neben den sogenannten Werkzeichnungen<sup>104</sup>, die den Goldschmieden als Arbeitsinstrumente dienten, wurden auch Stiche gesammelt, die von Malern oder Bildhauern zu rein illustratorischen und ästhetischen Zwecken geschaffen worden waren<sup>105</sup>. Auch sie fanden Eingang in die Muster- und Sammelbücher der Goldschmiede und sorgten dafür, dass diese durch Aufnahme der neuesten modischen Strömungen konkurrenzfähig blieben<sup>106</sup>. Kupferstiche ermöglichten eine schnelle Vervielfältigung und Verbreitung von Goldschmiedevorlagen, so dass es vor allem im 15. und 16. Jahrhundert sehr schwierig wird, dank verschiedenartigster stilistischer Einflüsse eine bestimmte Monstranz einer konkreten Entstehungslandschaft zuzuordnen. So kam es im Spätmittelalter zu einer Stilvermischung<sup>107</sup>: Künstler und Stecher wie Dürer, der Meister ES oder Martin Schongauer fertigten Kupferstiche mit Visierungen und Details von Goldschmiedewerken, die die Goldschmiede als unmittelbare Vorlagen in ihren Formenschatz übernahmen. Oft wurden sogar mehrere Stiche in einem Goldschmiedeobjekt verarbeitet<sup>108</sup>.

#### 4.4.3 Die Entwicklung der Monstranz-Form

Die Hostienmonstranz orientierte sich in der Entwicklung ihrer Form vor allem an Reliquienostensorien<sup>109</sup>, die schon im 13. Jahrhundert die Reliquien für alle sichtbar in einem Glas- oder Kristallbehälter sichtbar einschlossen. Vorbild dafür war wahrscheinlich das Ziborium<sup>110</sup>, ein dem Kelch nachgebildeter Behälter mit häufig auch architektonisiertem Deckel, der zur Aufbewahrung und Austeilung des heiligen Sakraments diente. Behälter dieses Aussehens kamen erst im 13. Jahrhundert in Gebrauch. Durch das Dogma der Transsubstantiation und das Fronleichnamfest im 13. Jahrhundert entwickelten sich die Formen immer mehr hin zur Sichtbarkeit<sup>111</sup> nicht nur der Reliquien sondern auch der Hostie, was gerade für Prozessionen von besonderer Bedeutung war. Deshalb wurde die Form des Ziboriums so verändert, dass ein Kristallglas darin Platz fand<sup>112</sup> und die Hostie oder die Reliquien zur Schau gestellt werden konnten. So entwickelte sich die Monstranz als eigenständige Gattung<sup>113</sup>.

---

<sup>102</sup>Ein Beispiel dafür sind die Basler Goldschmiederisse aus dem Amerbach-Kabinett, siehe Tanner (1991) und Falk (1979).

<sup>103</sup>s. Tanner (1991), S.10-11.

<sup>104</sup>s. Tanner (1991), S.10.

<sup>105</sup>Die Kupferstichsammlung von Lehrs (1910) ist beispielhaft und zeigt auch eine Abbildung einer Monstranz: in Band VII, Tafel 206, Abb. 494; s. hier Abb. 4.

<sup>106</sup>s. Tanner (1991), S.12.

<sup>107</sup>s. Fritz (1970b), S. 228.

<sup>108</sup>s. Fritz (1970b), S. 309, Abb. 299.

<sup>109</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 21-22. Ostensorium bedeutet Schaugefäß und weist auf die sichtbare Zeigung der Reliquie hin. Auch die wundertätige Hostie wurde als Reliquie verehrt, was einen noch engeren Bezug der Hostienmonstranz zu (eucharistischen) Reliquienmonstranzen deutlich macht.

<sup>110</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 10.

<sup>111</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 21.

<sup>112</sup>Im Museum Schnütgen in Köln hat sich ein seltenes Ziborium erhalten, das durch Stützen so erweitert werden kann, dass ein Glaszylinder zur Aufnahme der Hostie eingefügt werden konnte, s. Abb. 5.

<sup>113</sup>Mehrere weiterführende Vorstufen sind bei Perpeet-Frech (1964), S. 21-25 angegeben.

Die häufigste Form der Hostienmonstranz war ein architektonisch in die Höhe steigender Turm, wie er bei den gleichzeitigen Reliquienmonstranzen auch üblich war<sup>114</sup>. Braun<sup>115</sup> sieht die chronologische Entwicklung in aufeinanderfolgenden Typen: Laternen- oder Pyxidenmonstranz, Turmmonstranz und die Retabelmonstranz, die allerdings erst am Ende des 15. Jahrhunderts Verbreitung findet<sup>116</sup>. Perpeet<sup>117</sup> macht eine andere Aufteilung, indem sie grundsätzlich zwischen Turm- und Scheibenmonstranzen unterscheidet. Die diese Arbeit interessierende Bezeichnung Perpeets der „Turmmonstranz“, die bei Braun<sup>118</sup> bereits vorformuliert wurde, hat sich durchgesetzt und ist auch in der Forschung akzeptiert<sup>119</sup>.

Seit der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts ist es möglich, eine landschaftliche Differenzierung bei Turmmonstranzen vorzunehmen<sup>120</sup> und einen Werkstattzusammenhang bei manchen Goldschmiedewerken festzustellen<sup>121</sup>. Den Aufbau einer oberrheinischen Turmmonstranz des 15. und frühen 16. Jahrhunderts sieht Fritz<sup>122</sup> in einer möglichst plastischen Durchbildung und einer oft sechs- oder sternförmigen Grundfläche, an die sich drei oder manchmal sogar vier Pfeiler anfügen. Diese haben einen rahmenden Effekt für die Monstranz und markieren deutlich eine Schauseite, Rückfront und zwei dünne Schmalseiten. Den Abschluss einer oberrheinischen Monstranz bildet nach Fritz<sup>123</sup> ein fast vollrund gefertigter Turmabschluss. Er<sup>124</sup> sieht darin einen deutlichen Unterschied zu nürnbergischen und rheinischen Monstranzen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, da diese sehr viel mehr in die Breite gehen und Pfeiler und Figurensockel additiv aneinanderreihen. Auch Ullmann<sup>125</sup> stellt fest, dass am Niederrhein und in Nürnberg ein auf eine frontale Schauseite hin konzipierter Aufbau vorherrscht, erreicht durch das Nebeneinanderstellen der Streben.

Im Rheinland sind vor allem Scheiben- und Turmmonstranzen überliefert, wobei erstere im Laufe des 15. Jahrhunderts verschwinden. Die älteste rheinische Monstranz ist die um 1370 datierte Scheibenmonstranz aus Burg Eltz (Abb. 11)<sup>126</sup>. Die bereits erwähnte älteste inschriftlich datierte Monstranz, die Turmmonstranz aus Ratingen aus dem Jahre 1394 (Abb. 2)<sup>127</sup>, steht mit ihren vier Streben am Anfang einer Entwicklung der Turmmonstranzenform hin zu einem klaren zweistrebigen Typus. Neben der Ratinger Monstranz sind von den durch Perpeet publizierten rheinischen Monstranzen die Exemplare von Ahrweiler (Abb. 6)<sup>128</sup> und Reil (Abb. 7)<sup>129</sup> ebenfalls vierstrebig. Dreistrebig sind im fraglichen Untersuchungsfeld ledig-

<sup>114</sup>s. Braun (1922), S. 196.

<sup>115</sup>s. Braun (1922), S. 196.

<sup>116</sup>Eine kritische Betrachtung dieser Aufteilung macht Perpeet-Frech (1964), S. 99-100, Fussnote 172, S. 25.

<sup>117</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 25-28.

<sup>118</sup>s. Braun (1932), S. 372.

<sup>119</sup>Zu Aussehen und Aufbau der Turmmonstranz vergleiche oben, S. 31.

<sup>120</sup>s. Ullmann (1981), S. 305. Ob es sinnvoll und überhaupt zulässig ist, eine solche Unterscheidung vorzunehmen, sei dahingestellt. Ullmann spricht von „bevorzugten“ Typen, bleibt also im Hypothetischen und gibt keinerlei konkrete Beispiele.

<sup>121</sup>s. Fritz (1970a), S. 108.

<sup>122</sup>s. Fritz (1970b), S. 237.

<sup>123</sup>s. Fritz (1970b), S. 237.

<sup>124</sup>s. Fritz (1970b), S. 237.

<sup>125</sup>s. Ullmann (1981), S. 305.

<sup>126</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 147-148. Bei der Datierung der Monstranzen halte ich mich an die Angaben aus Perpeet-Frech (1964).

<sup>127</sup>s. weiter unten S. 39.

<sup>128</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 42. Perpeet datiert die Monstranz um 1400.

<sup>129</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 43. Perpeet datiert die Monstranz ins 2. Viertel des 15. Jahrhunderts.

lich die Monstranzen von Gräfrath (Abb. 9)<sup>130</sup>, Hönningen (Abb. 8)<sup>131</sup> und Kalkar<sup>132</sup>. Man muss sich bei der Betrachtung der Monstranzen immer vor Augen halten, dass es sich um einen zufällig erhaltenen Bestand handelt und nur vom Vorhandenen ausgegangen werden kann. Die restlichen aufgeführten Turmmonstranzen entsprechen dem Zweistrebentypus, der ab dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts ausschliesslich benutzt wurde. Eine niederrheinische Besonderheit ist dabei die extreme Breitenwirkung des Aufbaus, der fast fassadenhaft wirkt. Es entsteht fast der Eindruck, als hätte man die verlorenen zusätzlichen Strebepfeiler, anstatt sie auf das ganze Zylinderrund zu verteilen, nebeneinandergereiht, um doch noch genügend Platz für die in den seitlichen Streben stehenden Figuren zu finden. Der Aufbau der Monstranz festigte sich Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts mit dem Zweistrebentypus<sup>133</sup> und das Schema wurde bis zu den 70-er und 80-er Jahren des 15. Jahrhunderts übernommen, bevor die vegetabilen Formen der Spätgotik den Monstranzen zu einem neuen Aussehen verhalfen.

Neben dem architektonischen Gesamtaufbau sind auch die architektonischen Details, die Ornamente, von grosser Wichtigkeit für die nähere Untersuchung von Turmmonstranzen. Fritz<sup>134</sup> klassifiziert die Ornamentik an oberrheinischen Goldschmiedewerken des 15. Jahrhunderts: Um 1450 sieht er bei Monstranzen strenge, beherrschte Formen, die sich in den 70er- und 80er-Jahren in eine eher zierliche und spitze Ornamentik wandeln. Um 1500 schliesslich lösen sich diese Ornamente in einen „barock“ bewegten Stil mit vegetabilisch gebildetem Masswerk und antiarchitektonischen Formen auf. Für die Turmmonstranzen des Niederrheins sind ähnliche ornamentale Merkmale festzustellen.

Die verschiedenen Monstranzen-Muster nicht nur der Turmmonstranzen wurden im Jahre 1591 im „Ornatus ecclesiasticus“ kirchlich sanktioniert, nachdem am tridentinischen Konzil (1543-63) das Aussehen der Monstranzen behandelt wurde<sup>135</sup>. Dabei hat die Turmmonstranz eine vorbildliche Funktion inne<sup>136</sup>.

#### 4.4.4 Monstranzen am Niederrhein

Für die Untersuchung von Monstranzen am oder vom Niederrhein wurden zehn Beispiele ausgewählt, die in der Zeit von 1394 bis 1520 entstanden sind<sup>137</sup>. Datierungen der Objekte sind mangels dokumentarischer oder inschriftlicher Hinweise schwierig. In den meisten Fällen muss eine Stildatierung vorgenommen werden, die entsprechend nur hypothetisch sein kann<sup>138</sup>. Erschwert wird die Untersuchung der Goldschmiedewerke und ganz besonders der Monstranzen durch häufige Restaurierungen, die in der Regel nicht dokumentiert sind und das originale

<sup>130</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 44. Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

<sup>131</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 26. Perpeet datiert die Monstranz in den Anfang des 15. Jahrhunderts.

<sup>132</sup>s. S. 44 und S. 146.

<sup>133</sup>Als Beispiel ist die Monstranz aus Gräfrath zu nennen, s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 51. Perpeet datiert die Monstranz um 1420. S. Abb. 10.

<sup>134</sup>s. Fritz (1970b), S. 227.

<sup>135</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 18. Im Jahre 1551 wurde die Eucharistie und damit einhergehend die Monstranz als Aufbewahrungsort der Hostie besprochen.

<sup>136</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S.18.

<sup>137</sup>Dabei bezog sich die Autorin primär auf die Publikation von Perpeet-Frech (1964), die konsequent und nahezu lückenlos die gotischen Monstranzen im Rheinland untersucht hat. Allerdings sind darin auch ein paar Monstranzen vergessen geblieben, wie das Beispiel in Troisdorf/Stadtteil Altenrath zeigt, das Perpeet nicht in ihr Kompendium einschloss, bei Schulte (1983), Abb. 7 aber aufgeführt ist.

<sup>138</sup>Perpeet-Frech (1964) versucht in ihrem Buch die Monstranzen einzelnen Meistern und Schulen zuzuordnen. Diese Zuschreibungen sind aber zum Teil sehr vage, weshalb in dieser Arbeit nur am Rande darauf eingegangen wird.

Aussehen einer Monstranz verfälschen<sup>139</sup>. Eine geografische und stilistische Zuordnung anhand der Ikonografie hilft auf Grund der oft benutzten Vorlagen und Gussmodelle relativ wenig, weshalb die Ikonografie der besprochenen Monstranzen nur kurz zur Sprache kommt. Ein Vergleich mit anderen Monstranzen sowie mit Stichen mit mikroarchitektonischen Sujets wird jedes einzelne behandelte Goldschmiedeobjekt in einen auf Monstranzen bezogenen weiteren Kontext stellen.

#### 4.4.4.1 Monstranz aus der Kirche St. Peter und Paul in Ratingen

Die inschriftlich 1394 datierte Ratinger Monstranz (Abb. 2) zeigt in der Mittel- und Turmzone ein vierteiliges Strebewerk<sup>140</sup>. Dies kann anhand der im methodischen Ansatz der Arbeit gewählten Kriterien nicht als realer Architekturaufbau mit zwei Seiten-, einem Mittelschiff und bekrönendem Turmaufbau angesehen werden. Vielmehr handelt es sich um einen von allen Seiten anzusehenden Zentralbau, bei dem der Zylinder mit den umgebenden Streben die zentrale Form bildet und über einer Kuppelwölbung einen turmartigen Aufbau trägt. Alle Teile sind miteinander verstrebt und erwecken anhand dieses „Druckableitungssystems“ den Eindruck der Miniaturisierung eines makroarchitektonischen Baus. Die konsequente Anwendung von Ziegeldächern und Wasserspeiern stützt diese Aussage. In der obersten Zone aber neigen sich die Fialen und Türmchen ganz antiarchitektonisch gegen innen, ohne durch Streben miteinander verbunden zu sein. Auch die vielen Fenster und die funktionslosen scheinbar wahllos angebrachten Scharwachttürmchen und Wasserspeier sind als Reflexe der realen Architektur angebracht. Genauso verhält es sich mit den vielen Figuren, die zwar wie bei der Grossbaukunst in den Monstranzenaufbau integriert sind, aber die in der Makroarchitektur übliche und statisch mögliche Dimension sprengen. So entsteht insgesamt der Eindruck, dass die Ratinger Monstranz viele Architekturteile wie Ornamente nebeneinander anbringt, sie aber nicht als zusammenhängendes makroarchitektonisches Ganzes versteht und so keine Makroarchitektur im Kleinformat darstellt.

Der Fuss der Ratinger Monstranz (Abb. 12) besteht aus einem Vielpass, dessen Sockel durch Kreise strukturiert wird. Die Oberfläche des Fusses ist einerseits durch ein Band mit der Stifterinschrift, andererseits durch Blattranken graviert und wird durch Rosettenapplikationen angereichert. Die über dem Fuss angebrachte Schaftgalerie zeigt einen Mauerring mit Zinnen, einer Dachkehle und Seitenstreben, die halbfigurige musizierende Engel einfassen. Dem aus getriebenem Blindmasswerk gefertigten Knauf darüber (Abb. 13) sind ein mit Blattranken graviertes Band und vier Pasten aufgelegt.

Die Mittelzone (Abb. 14) fusst auf einer runden Basisplatte und hält in ihrem Zentrum einen Glaszylinder. An diesen angefügt sind vier identische Streben, die durch jeweils eine Figur unter einem Kielbogen und einer ornamentierten Strebe direkt mit dem Zylinder verbunden sind. Den äusseren Streben angefügt ist jeweils ein übereck gestellter Wimperg, der eine Figur überdacht und von einer einzelnen Fiale bekrönt wird. Darüber erhebt sich ein offener Baldachin, der eine Statuette zwischen vier Pfeilern einfasst und einen abgerundeten Wimperg zeigt. Über diesem strebt eine massive einzelne Fiale in die Höhe, die die seitliche Strebe der Mittelzone abschliesst.

<sup>139</sup>Die Autorin schliesst nicht aus, dass auch bei den hier beschriebenen Monstranzen Restaurierungen vorgenommen wurden, die nicht als solche erkannt wurden. Gerade architektonische Elemente wie Fialen etc. sind sehr fragil und deshalb sehr anfällig für Brüche. Vor allem während der Benutzung an Prozessionen gingen wahrscheinlich die meisten Elemente an Monstranzen kaputt.

<sup>140</sup>Zu Datierung, Meisterfrage, Restaurierungsmassnahmen s. S. 141.

Die über dem Zylinder einsetzende Kuppel aus Bergkristall wird von ganzfigurigen Statuetten umsäumt und bildet das Fundament für den darüber sich entfaltenden, verschachtelten und unübersichtlich wirkenden Turmaufbau (Abb. 15). Eingeleitet wird er durch nur angedeutete spitze Masswerkfenster direkt über der Kuppel und steigt danach durch die Anlage einer seitlichen Vertreibung sowie Fialen und übereck gestellte Wimperge mit manchmal stilisierter Krabbenbekrönung bis zum Fuss des bekrönenden Kruzifixes empor. Zusätzlich gegliedert wird die Turmzone durch Scharwachttürmchen und kreisförmig verzierten horizontalen Gesimsen. Überhaupt sind am ganzen Goldschmiedewerk zahlreiche Verzierungen wiederzufinden: Blattwerk, Rosettenappliken sowie ein Zahnschnitt-, Lilien- und Zinnenfries schmücken die Monstranz.

**Vergleich mit anderen Monstranzen** Die Fussform der Ratinger Monstranz wird bei einem Vergleich mit den anderen rheinischen Monstranzen nur am Ostensorium von Gerresheim (Abb. 25)<sup>141</sup> in einer leichten Abwandlung verwendet: von den drei an jedem Pass ausschwingenden Einbuchtungen fällt die mittlere breiter aus und gestaltet sich somit prominenter als in Ratingen. Keine andere rheinische Monstranz nimmt das Motiv des hohen Sockels mit Kreisverzierung auf. Die Rosettenapplikationen und Gravierungen hingegen wurden wiederum auch am Gerresheimer Exemplar aufgenommen.

Die Ratinger Schaftgalerie ist inspiriert vom architektonisierten Knauf des Blut- und Kreuz-Ostensoriums aus dem Essener Münsterschatz<sup>142</sup> und reichert das Vorbild durch Figuren an. So diente die Ratinger Anlage eines Mauerrings mit Zinnen, Dachkehle und Seitenstreben höchstwahrscheinlich als Muster für die Schaftgalerien anderer Monstranzen wie zum Beispiel der Turmmonstanz aus St. Lambertus in Düsseldorf (Abb. 16)<sup>143</sup> oder der Kalkarer Monstranz (Abb. 38)<sup>144</sup>, die beide in der Anlage von Streben, Zinnenkranz und Dachkehlung das Vorbild zitieren. Statt der Figuren aber setzen sie ein Masswerkfenster ein und vereinfachen dadurch das Vorbild. Manche Monstranzen wie die aus Gerresheim (Abb. 25) fügen gar anstelle der Fenster Rosenmotive ein. Die in der Ratinger Schaftgalerie angebrachten halbfigurigen musizierenden Engel finden an einem einzigen Beispiel, der Scheibenmonstranz aus dem Kölner Domschatz (Abb. 17)<sup>145</sup>, in leichter Abwandlung als stehende Heilige eine Nachfolge. Eine genaue Kopie der Ratinger Schaftgalerie aber ist an keiner Monstranz vorhanden.

Auch der Ratinger Knauf wird an keiner der in den Vergleich genommenen Monstranzen aufgenommen<sup>146</sup>. Ein frühes Beispiel eines ähnlich gestalteten Knaufes ist im Marienziborium von St. Marien in Rees (Abb. 19)<sup>147</sup> zu sehen, jedoch ohne das charakteristische umlaufende gravierte Band. Die Monstranz aus dem Bonner Landesmuseum (Abb. 20)<sup>148</sup> bedient sich nur der Anlage von heraustretenden Pasten, die in Bonn aber als Rosetten ausgebildet sind.

<sup>141</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 47. Perpeet datiert die Monstranz um 1400.

<sup>142</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 245. Das Ostensorium ist datiert 1385, s. Abb. 18. Auch der Knauf der Monstranz aus dem Essener Münsterschatz orientiert sich daran, siehe weiter unten, S. 54. Das Essener Blut- und Kreuz-Ostensorium zeigt einen derart verkürzten Schaft, dass seine architektonisierte Galerie als Knauf oder aber als Schaftgalerie angesehen werden kann.

<sup>143</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 35. Perpeet datiert die Monstranz um 1400.

<sup>144</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 45. Perpeet datiert die Monstranz ins 2. Viertel des 15. Jahrhunderts. Für weitere Ausführungen s. S. 44 und S. 146.

<sup>145</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 8. Perpeet datiert die Monstranz um 1440. Fritz (1963) datiert die Monstranz hingegen in den Anfang des 15. Jahrhunderts.

<sup>146</sup>Wahrscheinlich wurde der Knauf auch im Laufe der Restaurierungen durch Hermeling ein bisschen modifiziert, die Grundidee bleibt aber sicherlich die gleiche.

<sup>147</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 246. Das Ziborium ist datiert 1396.

<sup>148</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 25. Die Monstranz ist datiert 1414.

Einzig die Monstranzen aus Gerresheim (Abb. 25) und Aschaffenburg (Abb. 21)<sup>149</sup> nehmen das umlaufende Band auf und gliedern es durch vier heraustretende Pasten. Im Unterschied jedoch zu den Blattranken auf dem Band der Ratinger Monstranz ist bei den beiden an dieser Stelle eine Inschrift angebracht. Was die Strukturierung des Knaufes zusätzlich durch getriebenes Blendmasswerk betrifft, erlaubt nur noch die Monstranz aus Gerresheim einen direkten Vergleich, mit allerdings kleineren Modifikationen.

Der Stich einer Monstranz des Meisters WA (Abb. 22)<sup>150</sup> zeigt einen der Ratinger Mittelzone sehr ähnlichen Aufbau mit vier den Kristallzylinder umgebenden Pfeilern. Dieselbe Verstrebung ist auch an der Monstranzen in Ahrweiler (Abb. 6)<sup>151</sup> und Reil (Abb. 7)<sup>152</sup> verwendet worden. Letztere geht dabei noch einen Schritt weiter, indem sie jeweils die zwei seitlichen Stützen dermassen aneinander rückt, dass eine freie Sicht auf Vorder- und Rückseite des Goldschmiedewerks gewährleistet ist. Diese Variante nähert sich dem am Niederrhein oft angewandten fast fassadenmässigen zweistrebigen Turmmonstranzentypus an<sup>153</sup>.

Die in der Mittelzone der Monstranz angebrachte Figurenarkade, die die vier seitlichen Streben mit dem Zylinder verbindet, ist neben dem Ratinger Beispiel nur in Gerresheim angebracht. Dabei ergänzt letztere allerdings die einfache Figurenarkade Ratingens durch eine zusätzliche Halbfigur. Die Ratinger Konzeption stand wahrscheinlich Pate für das weit verbreitete Motiv des die Zone zwischen Seitenstrebe und Zylinder ausfüllenden Masswerkgitters, wie es etwa an der Monstranz von St. Kolumba in Köln (Abb. 23)<sup>154</sup> vorkommt. Auch die Kempener Monstranz (Abb. 47)<sup>155</sup> bedient sich eines solchen Gitters und fügt darauf wahrscheinlich als Reminiszenz zur Ratinger Monstranz stehende Engelsfiguren.

Die Kuppel ist als einziges rheinisches Exemplar ganz aus wertvollem Bergkristall gefertigt, während andere Monstranzen für diesen Teil das erheblich preiswertere vergoldete Silber benutzten. Einzig die Gerresheimer Monstranz (Abb. 24) ermöglicht durch kreisförmige mit Glas oder Bergkristall ausgefüllte Öffnungen ebenfalls einen Blick ins Innere des Zylinders.

Der mehrgeschossige Aufbau der Ratinger Turmzone erreicht durch Details wie Scharwachttürmchen eine einzigartige Komplexität, die nur noch an Monstranzen aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in ähnlicher Weise gefunden werden konnte. So zeigen Exemplare wie das aus Ootmarsum (Abb. 70)<sup>156</sup> neben einem relativ umfangreichen Figurenprogramm ebenfalls einen vielgeschossigen und aus mehreren Architekturteilen zusammengesetzten filigranen Turmaufsatz. Auch die Monstranzen in Gerresheim (Abb. 27) und Aschaffenburg (Abb. 21) bedienen sich eines ähnlich der Ratinger Monstranz verschachtelten Aufbaus und verwenden sogar das Ratinger Architekturdetail der Scharwachttürmchen. Im Vergleich aber sind die dem Ratinger Ostensorium nachfolgenden Beispiele weniger komplex strukturiert und somit übersichtlicher. Bei näherer Betrachtung zeigt das Gerresheimer Exemplum am meisten Übereinstimmungen mit der Ratinger Monstranz: die Scharwachttürmchen, die stilisierten Krabben als Wimpergbekrönung, aber auch die nur angedeuteten spitzen Masswerkfenster direkt über der Kuppel folgen dem Ratinger Vorbild.

<sup>149</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 48. Perpeet datiert die Monstranz um 1410-20.

<sup>150</sup>s. Lehrs (1910), Band VII, Nr. 54, S. 83, keine Abb. Eine Abbildung ist wiedergegeben bei Perpeet-Frech (1964), Abb. 206.

<sup>151</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 42. Perpeet datiert die Monstranz um 1400.

<sup>152</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 43. Perpeet datiert die Monstranz ins 2. Viertel des 15. Jahrhunderts.

<sup>153</sup>s. S. 38.

<sup>154</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 36. Perpeet datiert die Monstranz in den Anfang des 15. Jahrhunderts.

<sup>155</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 47 und S. 149.

<sup>156</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 12. Die Monstranz ist urkundlich um 1404 datiert und stammt ursprünglich aus Frenswegen.



Die Ratinger Monstranz hat nach einem Vergleich mit den rheinischen Turmmonstranzen eine aussergewöhnliche Stellung innerhalb der architektonischen aber auch figuralen Gestaltung von turmförmigen Ostensorien inne und ist von enormer kunsthistorischer Bedeutung. So diente sie nachweislich vielen Monstranzen als Vorbild, allen voran dem Gerresheimer Exemplar. Dieses stimmt trotz der zweistrebigen Anlage fast völlig mit dem Ratinger Ostensorium überein.

#### 4.4.4.2 Monstranz aus der Kirche St. Margaretha in Gerresheim

Die um 1400 datierte Monstranz (Abb. 24)<sup>157</sup> fügt sich in ihrer Mittel- und Turmzone vordergründig in das makroarchitektonische Schema eines von einem Turm bekrönten Mittelschiffs ein, welches von zwei Seitenschiffen umfasst wird. Die seitlichen Streben sind durch einen Strebebogen mit dem Mittelschiff verbunden; kleine Dächer und Zinnenkränze vermitteln zusätzlich den Eindruck einer realen Architektur. Dennoch kann die Gerresheimer Monstranz bei einer Detailbetrachtung nicht als verkleinerte Makroarchitektur gelten. Die viel zu hohen bekrönenden Fialen müssten mit einer zusätzlichen Verstrebung ausgestattet sein, um an einem realen Bau Bestand zu haben. Genausowenig könnten die an eine Schaufassade erinnernden, den Turmkern umgebenden Wandteile den statischen Begebenheiten einer Makroarchitektur entsprechen, wie auch die überdimensionierten Nischenfiguren an keinem Bau Verwendung fänden. Die Monstranz ist durch die Anlage der im Zentrum der Turmzone angebrachten Figuren auf Vorderansichtigkeit konzipiert, nur die erheblich kleineren unter Baldachinen stehenden Figuren auf der gleichen Ebene sind im Profil sichtbar und machen eine Betrachtung der Monstranz von der Seite möglich.

Der Fuss der Gerresheimer Monstranz (Abb. 25) besteht aus einem achtzehnfach ausgebuchteten Sechspass, dessen Oberfläche gravierte Blattranken und aufgesteckte Rosetten gliedern. Die über dem Fuss einsetzende Schaftgalerie zeigt durchbrochene Vierblatfelder mit einer Zinnenbekrönung. Der darüber angebrachte und aus getriebenem Masswerk gefertigte runde Knauf wird durch ein umlaufendes Band mit der Stifterinschrift und Pasten zusammengehalten.

Die auf einer runden Basisplatte einsetzende Mittelzone der Monstranz (Abb. 26) verbindet durch eine kielbogige Figurenarkade mit Zinnen und eine ornamental durchbrochene Strebeleiste weiter oben den im Zentrum angebrachten Zylinder mit den beiden seitlichen Streben. Diese setzen ein über einer nach innen eingerollten Leiste und einem Sockel und zeigen einen offenen Baldachin mit einer eingestellten zepterförmigen Säule mit Kreuzblumenenden. Darüber steht eine Figur unter einer Dachbekrönung, die von zwei Fialen überhöht wird und die Mittelzone abschliesst.

Die über dem Zylinder einsetzende Kuppel (Abb. 27) zeigt runde Öffnungen und hält die fassadenhaft wirkenden Architekturwände der Turmzone, die in einen fast verschachtelten Turmaufbau münden. Dieser zeichnet sich aus durch einen Wechsel der Grundrisse und ist durch horizontale Gesimse gegliedert. Ornamente wie Scharwachttümchen und Zahnschnittfriese gliedern den Turm zusätzlich, der in einem Kruzifix mit Assistenzfiguren endet.

**Ein Vergleich mit anderen Monstranzen** Die Gerresheimer und Ratinger Monstranz werden in der Literatur oft miteinander verglichen und aufgrund der stilistischen Übereinstimmungen derselben Werkstatt zugeschrieben<sup>158</sup>. Eine Abhängigkeit ist tatsächlich festzu-

<sup>157</sup>Zu Datierung, Meisterfrage, Restaurierungsmassnahmen s. S. 144.

<sup>158</sup>s. S. 144.

stellen<sup>159</sup>, auch wenn der vollrunde Aufbau der Ratinger Monstranz zugunsten einer stärkeren Fassadenwirkung am Gerresheimer Exemplar aufgegeben wurde<sup>160</sup>.

Die achtzehnfach geschwungene Fussform der Gerresheimer Monstranz (Abb. 25) entspricht derjenigen der Turmmonstranz von St. Nikolaus in Ohlenberg (Abb. 28)<sup>161</sup>, da wie in Gerresheim jede dritte Ausbuchtung breiter ausfällt. Die Gravuren auf dem Fuss mit Blattranken sind sich ebenfalls sehr ähnlich; hier bezieht sich die Monstranz aus Aschaffenburg (Abb. 21)<sup>162</sup> stilistisch auf das Gerresheimer Vorbild. Das Aussehen des Fusses ist schon an der Ratinger Monstranz vorgebildet (Abb. 12), wobei die aufgesteckten Rosetten das Gerresheimer Exemplar zusätzlich noch näher an die Ratinger Monstranz rücken.

Die Schaftgalerie der Gerresheimer Monstranz (Abb. 25) zeigt durchbrochene Vierblatfelder mit Zinnenbekrönung und kommt ohne ein architektonisch gliederndes Strebesystem aus<sup>163</sup>. Nur die Monstranz aus Immerath (Abb. 29)<sup>164</sup> nimmt dieses Motiv im Bereich der rheinischen Monstranzen auf, wobei sie statt der Vierblatfelder einen einfachen durchbrochenen Vierpass verwendet. Die heute leider abhanden gekommene Monstranz aus Aldenhoven (Abb. 30)<sup>165</sup> zeigte eine architektonisierte Variante des Gerresheimer Beispiels, da die allerdings mit Blend-Vierblatfeldern ornamentierte Schaftgalerie durch Eckstreben gegliedert war. Dies wurde auch bei den Monstranzen von Ohlenberg (Abb. 28) und Briedel aufgenommen (Abb. 154)<sup>166</sup>. Die Scheibenmonstranzen in Steinfeld (Abb. 31)<sup>167</sup> und Halsenbach (Abb. 32)<sup>168</sup> zeigen ebenfalls Streben an den Kanten ihrer Schaftgalerie, schmücken sie aber durch ornamentale aufgesetzte Rosetten. Dieser Verzierung bedienen sich auch unter anderen die Ostensorien in Kempen (Abb. 47)<sup>169</sup> und Hochelten (Abb. 33)<sup>170</sup>, ohne jedoch Seitenstreben zu benutzen und nähern sich so in ihrem ornamentalen Verständnis der Gerresheimer Monstranz an.

Der Knauf der Gerresheimer Monstranz geht auf das Ratinger Beispiel zurück<sup>171</sup>. Hier aber schmücken das den Knauf umgebende Band keine Blattranken, sondern eine Inschrift, was auch am Aschaffener Ostensorium (Abb. 21) aufgenommen wurde.

Die Gerresheimer Monstranz verwendet in ihrer Mittelzone (Abb. 26) den sogenannten Zweistreibentypus, der im Rheinland eine gewisse Fassadenwirkung erreicht<sup>172</sup>. Im Unterschied aber zu den meisten rheinischen Exemplaren ist sie nicht nur auf Vorderansichtigkeit konzipiert, sondern kann auch von der Seite betrachtet werden: die in Nischen stehenden Statuetten der äussersten Streben stehen im Profil. Diese Mehransichtigkeit ist schon an der

<sup>159</sup>s. S. 40. Auf einen nochmaligen Vergleich zwischen den beiden Monstranzen wird aber in diesem Kapitel verzichtet, da es sich um eine reine Wiederholung handeln würde.

<sup>160</sup>s. Dehio (1967), S. 143.

<sup>161</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 49. Perpeet datiert die Monstranz um 1400-10.

<sup>162</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 48. Perpeet datiert die Monstranz um 1410-20.

<sup>163</sup>Für die stilistische Entwicklung dieser Art der Schaftgalerie s. S. 40.

<sup>164</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 78. Perpeet datiert die Monstranz ins 3. Viertel des 15. Jahrhunderts. Der Fuss könnte allerdings während einer Restaurierung verändert worden sein.

<sup>165</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 39. Perpeet datiert die Monstranz um 1420.

<sup>166</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 50. Perpeet datiert die Monstranz um 1420-30.

<sup>167</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 7. Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

<sup>168</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 9. Perpeet datiert die Monstranz um 1450.

<sup>169</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 47 und S. 149.

<sup>170</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 55. Perpeet datiert die Monstranz um 1450-60.

<sup>171</sup>s. S. 41.

<sup>172</sup>Dafür vermochten die frühen Scheibenmonstranzen wie die aus Burg Eltz (Abb. 11) (s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 3. Perpeet datiert die Monstranz um 1370), oder die aus dem Kölner Diözesanmuseum (Abb. 34) (s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 5. Perpeet datiert die Monstranz um 1400), als Vorbild gedient haben.

Ratinger Monstranz vorgeprägt, dort allerdings an allen vier seitlichen Streben. Das Kempener (Abb. 47)<sup>173</sup> und das Bocholter Beispiel (Abb. 58)<sup>174</sup> integrieren unter anderen diese Anlage von zur Seite gerichteten Figuren und stehen in der Nachfolge sowohl der Ratinger als auch der Gerresheimer Monstranz.

Die Gerresheimer Seitenstreben setzen als massive Sockel über je einer nach innen gerollten Leiste ein, die an manchen Monstranzen zu einer Rosette vervollständigt wurde<sup>175</sup>. Vorbild dafür ist die Ratinger Monstranz, deren Rosette immer noch die zugrundeliegende Leiste verrät. Das Beispiel aus Aschaffenburg (Abb. 21) verkleinert das Ratinger Vorbild und zieht die Leiste wie in Gerresheim mehr in die Breite. Am meisten nähert sich in dieser Hinsicht die Monstranz aus St. Martin in Briedel (Abb. 154) der Gerresheimer Form an, fügt jedoch an deren Ende zusätzlich eine Blattwerkverzierung. Die Figurenarkaden, die die Zone zwischen dem Glaszylinder und den Seitenstreben gliedern, sind neben Gerresheim nur an der Ratinger Monstranz angebracht, die Kuppel mit runden Öffnungen ist für das Gerresheimer Ostensorium singulär.

Keine Monstranz verwendet wie in Gerresheim eine raffinierte Wiederholung von fassadenhaften Wandteilen in der Turmzone (Abb. 27). Nur die Monstranz aus dem Bonner Münster (Abb. 36)<sup>176</sup> zeigt im ersten Geschoss der Turmzone einen solch fassadenhaften Charakter, ohne ihn jedoch weiter oben zu repetieren. Die Kempener Turmzone (Abb. 50) bedient sich ebenfalls fassadenhafter Wandteile, die aber an einem Pfeiler und nicht am Turmkern einsetzen und von einem als Konsole gedachten Wasserspeier gehalten werden. Der Wechsel der Grundrisse in den verschiedenen Zonen des Gerresheimer Turmkerns ist so nur an der Ratinger Monstranz (Abb. 15) zu sehen. Auch die Monstranz aus Aschaffenburg (Abb. 21) zeigt wegen der vielen aufgesetzten Geschosse der Turmzone<sup>177</sup> und der Verwendung von architektonischen Elementen wie Scharwachttümchen oder Zahnschnittfriesen Ähnlichkeiten mit der Gerresheimer Monstranz.

Die Architekturformen der Gerresheimer Monstranz gehen nach diesem Vergleich mit anderen rheinischen Monstranzen eindeutig auf das Ratinger Exemplar aus dem Ende des 14. Jahrhunderts zurück. Der Gerresheimer Goldschmied wandelte den Vier- in einen Zweistreben-Typus um und erreichte so eine für das Rheinland bis ins 17. Jahrhundert gültige Fassadenwand. Diese neue Konzeption hat ihren Ursprung wahrscheinlich in Scheibenmonstranzen, die aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammen. Alles spricht für die auch von Perpeet vorgenommene Datierung um 1400 der Gerresheimer Monstranz. Die stilistisch am nächsten verwandten Nachfolger Gerresheims sind die Monstranzen aus Aschaffenburg und Briedel, die eindeutig die meisten Gemeinsamkeiten mit dem Gerresheimer Ostensorium aufweisen.

#### 4.4.4.3 Monstranz aus der Kirche St. Nikolai in Kalkar

Der Zylinder der ins erste Viertel des 15. Jahrhunderts datierten Kalkarer Monstranz<sup>178</sup> (Abb. 37) ist von drei Streben umgeben. Aus diesem Grund kann er nicht in die Kategorie

<sup>173</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 47 und S. 149.

<sup>174</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 61. Perpeet datiert die Monstranz um 1470. Für weitere Erläuterungen s. S. 51 und S. 151.

<sup>175</sup>So zum Beispiel an der Monstranz aus dem Kölner Museum Schnütgen (Abb. 35), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 38. Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

<sup>176</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 56. Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

<sup>177</sup>Auf die Verschachtelung der Turmzone ist schon auf S. 41 eingegangen worden.

<sup>178</sup>Zu Datierung, Meisterfrage, Restaurierungsmassnahmen s. S. 146.

des einen realen Architekturaufbau mit zwei Seiten- und einem Mittelschiff suggerierenden Typus integriert werden. Vielmehr handelt es sich um einen Zentralbau, bei dem die Streben gleichmässig um den Zylinder angebracht sind und sich oberhalb der bekrönenden Kuppel in der Turmzone verdoppeln. Die konsequente Anwendung von Fialen, die den Pfeilern direkt vorgestellt sind und die Verstrebung dieser Pfeiler durch verbindende Bögen sind ein klares Zitat aus der real gebauten Steinarchitektur. Weitere architektonische Details wie ein Zinnenkranz und Wasserschläge an Pfeilern erinnern ebenfalls an die Makroarchitektur. Betrachtet man aber die architektonische Gliederung der beiden oberen Teile der Monstranz genauer, wäre eine Umsetzung in die Makroarchitektur statisch nicht möglich. Die Fialbekrönung der Pfeiler ragt viel zu sehr in die Höhe und würde ohne zusätzliche Verstrebung in der gebauten Steinarchitektur sofort in sich zusammenbrechen. Auch der Zinnenkranz nimmt natürlich keinerlei fortifikatorische Funktion ein und ist deshalb völlig funktionslos. So ist die Kalkarer Monstranz einmal mehr ein Beispiel einer Monstranz, die sich zwar architektonischer Elemente bedient, sie aber nur im Sinne von Architekturzitaten ornamental zusammenfügt. Trotz der gleichmässig um den Monstranzkern sowohl der Mittel- als auch der Turmzone herumführenden Pfeiler ist die Monstranz auf Vorderansichtigkeit angelegt, schauen doch alle Figuren nach vorn.

Die Kalkarer Schaftgalerie (Abb. 38)<sup>179</sup> besteht aus durchbrochenen Masswerkfenstern mit Zinnenbekrönung, die durch Streben voneinander getrennt werden. Der darüber einsetzende Nodus aus getriebenem durchbrochenem Masswerk wird von Rosetten mit Krabbenkanten umsäumt, die durch einen umlaufenden Krabbenring verbunden sind.

Die auf einer runden Basisplatte ruhende Mittelzone (Abb. 39) hält im Zentrum einen Glaszylinder, dessen Einfassung und auch die bekrönende Kuppel darüber durch aufgesteckte Rosetten gegliedert werden. An den Zylinder angefügt ist jeweils ein kleines Gitter aus durchbrochenen Masswerkfenstern, das eine Verbindung zu den drei identischen Seitenstreben schafft. Diese haben einen T-förmigen Grundriss und erheben sich über einer Blattvolute sowie einem einheitlichen Sockel mit Zinnen- und Bogenfries. Anhand von übereck stehenden Fialen, die dem Pfeiler vorgestellt sind, verjüngen sich die Streben.

Die Turmzone (Abb. 40) über der Kuppel ist zweigeschossig und besteht aus einem sechsseitigen Turmkern, der sich stufenweise verjüngt und den in jeder Zone sechs Streben mit vorgestellten Fialen umgeben. Diese verdecken teilweise die beiden in offenen Arkaden stehenden Figuren. Eine geschlossene Pyramide mit Krabbenkanten, die über einem einfachen Kranz von leicht geschwungenen Wimpergen einsetzt und in einem Kruzifix mit Assistenzfiguren endet, bildet den Abschluss der Turmzone.

**Ein Vergleich mit anderen Monstranzen** Die Schaftgalerie der Kalkarer Monstranz (Abb. 38) geht auf das Vorbild des Ratinger Ostensoriums zurück<sup>180</sup>. Der Knauf weist, wie auch schon für das Ratinger Beispiel vorgeschlagen wurde, auf eine Entstehung in einem Kölner Werkstattzusammenhang<sup>181</sup>, ist er doch demjenigen der Scheibenmonstranz aus dem Kölner Domschatz (Abb. 17)<sup>182</sup> nahe verwandt: Rosetten mit Krabbenkanten umsäumen

<sup>179</sup>Der Fuss wird in diesem Zusammenhang nicht beschrieben, da er von einer Restaurierung herrührt, s. S. 147.

<sup>180</sup>s. S. 40.

<sup>181</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 103, Fussnote 210.

<sup>182</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 8. Perpeet datiert die Monstranz um 1440. Die von Fritz in den Anfang des 15. Jahrhundert erfolgte Datierung, s. Fritz (1963), legt sehr wahrscheinlich auch für die Kalkarer Monstranz eine frühere Entstehung fest.

gleichmässig den Knauf und sind durch einen umlaufenden Krabbenring verbunden. Einzig die Masswerkzwickel in Köln sind im Gegensatz zum Kalkarer Beispiel nicht durchbrochen. Ähnliche Zwickel sind unter anderen in Ahrweiler (Abb. 6)<sup>183</sup> und Bocholt (Abb. 59)<sup>184</sup> gebildet, die Form der Kalkarer Monstranz jedoch ist singulär.

Die Anlage der Mittelzone mit drei Streben (Abb. 39) ist an spätgotischen Zylindermonstranzen des Rheinlands nicht sehr verbreitet und wird bei weitem vom zweistrebigen fassadenähnlichen Typus übertroffen. Wie das Kalkarer Beispiel dreistrebig ist auch die Monstranz aus Gräfrath (Abb. 9)<sup>185</sup>, die aber im Gegensatz zu Kalkar eine eindeutige Schauseite festlegt. Die Seitenstreben der Kalkarer Monstranz bilden im Grundriss eine T-Form und verzüngen sich anhand von vorgestellten und übereck stehenden Fialen. Letzteres ist unter anderen auch an der Monstranz in Bocholt zu beobachten (Abb. 60)<sup>186</sup>. Die Blattvolute unter den seitlichen Streben der Kalkarer Mittelzone geht prinzipiell auf die Ratinger Monstranz zurück, wobei die dortige Rosette über der kreisförmigen Standfläche des Zylinders einsetzt, was ein einheitlicher Sockel in Kalkar verhindert. Dies wurde bei den Monstranzen von Bocholt (Abb. 60), Emmerich (Abb. 85)<sup>187</sup> und Rheydt (Abb. 41)<sup>188</sup> aufgenommen, die wie am Ostensorium von Kalkar die Mittelzone durch einen Sockel von der Zone unterhalb abgrenzen und an ihren Seiten volutenähnliche Gebilde aufweisen. Die Form der die Kalkarer Volute füllenden Blattranke wird dort jedoch nicht verwendet. Ein mit durchbrochenem Masswerk gebildetes kleines Gitter verbindet den Kalkarer Glaszylinder mit den Seitenstreben, was ein weit verbreitetes rheinisches Phänomen war: Zuerst ist es in den mit Statuetten gefüllten Masswerkarkaden der Ratinger Monstranz zu beobachten und entwickelt sich dann weiter<sup>189</sup>. Die Schmückung der Kalkarer Mittelzone durch aufgelegte Rosetten an den Zylinderkehlungen und der Kuppel ist schon am Fuss der Ratinger Monstranz angeklungen und findet sich vor allem an rheinischen Scheibenmonstranzen Kölner Provenienz wieder<sup>190</sup>. Die leider nur fragmentarisch erhaltene zylindrische Turmmonstranz aus dem Kölner Kunstgewerbe-Museum (Abb. 42)<sup>191</sup> verwendet die Rosetten lediglich in den beiden abgeschrägten Kehlen, die zum Glaszylinder führen<sup>192</sup>, während die Monstranz aus der Stiftskirche in Unkelbach (Abb. 43)<sup>193</sup> wie in Kalkar auch die Kuppel so verziert. Diese Ornamentik wurde dann vor allem in den 50-er Jahren des 15. Jahrhunderts am Niederrhein übernommen, wie die Monstranzen in Kempen (Abb. 47)<sup>194</sup> und Hochelten (Abb. 33)<sup>195</sup> veranschaulichen.

Die Turmzone der Kalkarer Monstranz (Abb. 40) besticht durch ihren gleichmässigen sechsfach verstrehten Aufbau in zwei übereinanderliegenden Geschossen. Der Heilige Nikolaus

<sup>183</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 42. Perpeet datiert die Monstranz um 1400.

<sup>184</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 61. Perpeet datiert die Monstranz um 1470. Für weitere Erläuterungen s. S. 151 und S. 51.

<sup>185</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 44. Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

<sup>186</sup>s. S. 52.

<sup>187</sup>s. S. 58 und S. 158.

<sup>188</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 52. Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

<sup>189</sup>s. S. 41.

<sup>190</sup>s. die Monstranz aus dem Erzbischöflichen Diözesanmuseum (Abb. 34), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 5; Perpeet datiert die Monstranz um 1400, und s. die Monstranz aus dem Kölner Domschatz (Abb. 17).

<sup>191</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 14; Perpeet datiert die Monstranz um 1420-30 und weist sie einer nieder-rheinischen Werkstatt zu.

<sup>192</sup>Die Monstranz zeigte früher bestimmt auch eine mit Rosetten besetzte Kuppel.

<sup>193</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 33; Perpeet datiert die Monstranz ins erste Viertel des 15. Jahrhunderts.

<sup>194</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 47 und S. 149.

<sup>195</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 55; Perpeet datiert die Monstranz um 1450-60. Sowohl die Kempener als auch die Hocheltener Monstranz werden aber von Perpeet kölnischen Werkstätten zugeordnet.

im oberen Geschoss wird dabei durch eine Strebe in der Achse verdeckt, was sonst an keiner der noch erhaltenen älteren oder gleichzeitigen Monstranzen aus dem Rheinland vorkommt. Erst die um 1450-60 datierte Monstranz aus Cues (Abb. 44)<sup>196</sup> lässt als erstes rheinisches Beispiel ähnlich wie die Kalkarer Monstranz keinen freien Blick auf die Figur unter dem Baldachin zu, wobei sie im Gegensatz zum Kalkarer Ostensorium von vier anstatt von sechs Streben umgeben wird. Ab den 1470-er Jahren wurden wohl Statuetten partiell verdeckende Streben, wie sie in Kalkar vorkommen, als Motiv immer beliebter: so verwenden es zum Beispiel die Monstranzen aus Lay (Abb. 45)<sup>197</sup>, dem Essener Münsterschatz (Abb. 62)<sup>198</sup>, Anholt (Abb. 76)<sup>199</sup>, Straelen (Abb. 106)<sup>200</sup> und der Essener Gertrudiskirche (Abb. 94)<sup>201</sup>.

Die Bekrönung der Monstranz durch einen Kruzifix mit den Leidensfiguren Maria und Johannes wurde sehr selten an rheinischen Monstranzen aufgenommen<sup>202</sup>. Die Monstranz aus Nieukerk (Abb. 46)<sup>203</sup> zeigt als erstes erhaltenes Beispiel einen Kruzifixus mit begleitenden Figuren, wie auch die Monstranzen aus Bocholt (Abb. 60) und Straelen (Abb. 106) als einzige heute noch auf uns gekommene rheinische Exemplare diesen Bekrönungstypus aufnehmen.

Nach einem Vergleich mit rheinischen Monstranzen erwiesen sich hauptsächlich Kölner Ostensorien aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts als impulsgebend für die Kalkarer Monstranz. Vor allem vom sehr frühen Rater Beispiel und auch dem Umkreis der Kölner Scheibenmonstranz aus dem Domschatz (Abb. 17) sind wohl entscheidende Anregungen aufgenommen worden. Die Datierung ist denn auch, abweichend von Perpeets Analysen<sup>204</sup>, in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts festzulegen. Die Kalkarer Monstranz ihrerseits aber muss ebenfalls für die Monstranz aus Bocholt Ideen geliefert haben, stimmen einzelne Details doch vom Prinzip her überein. Eine richtungsweisende Rolle spielte sie im Bereich der Turmzone, indem die Streben keine freie Sicht auf die Baldachinfigur zulassen und so der Architektur einen höheren Stellenwert zuweisen als den heiligen Figuren. Dieser Grundgedanke kommt ab den 1470-er Jahren wieder zur Anwendung und ist hier schon vorgebildet.

#### 4.4.4.4 Monstranz aus der Propsteikirche St. Mariae Geburt in Kempen

Isoliert man Mittel- und Turmzone der um 1430 datierten Monstranz (Abb. 47)<sup>205</sup>, ist eine makroarchitektonische Aufteilung in ein Hauptschiff und zwei es umgebende jeweils identische Seitenschiffe, die von einem Turm bekrönt werden, nachvollziehbar; Elemente aus der Grossarchitektur wie Strebebögen, Wasserspeier, und Krabben unterstützen diesen Eindruck. Die mannigfaltigen Klein-Architekturen aber vor allem der Turmzone gleichen bei näherer Betrachtung eher einer wahllosen Aneinanderreihung architektonischer Elemente als einer im Sinne der Makroarchitektur gestalteten Monstranz. Ebenfalls sind einerseits die Wasserspeier überdimensioniert und dienen in der Turmzone sogar als Konsole eines fassadenhaften ar-

<sup>196</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 58; Perpeet datiert die Monstranz um 1450-60.

<sup>197</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 88; Perpeet datiert die Monstranz um 1470.

<sup>198</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 53 und S. 153.

<sup>199</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 56 und S. 156.

<sup>200</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 63 und S. 162.

<sup>201</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 60 und S. 160.

<sup>202</sup>Dabei darf man aber nicht vergessen, dass sowohl das Kreuz als auch die Assistenzfiguren an einer sehr exponierten Stelle angebracht sowie für Brüche etc. sehr anfällig waren und deshalb häufig schon restauriert oder ersetzt wurden.

<sup>203</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 75; Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

<sup>204</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 168-169. Diese frühere Datierung ergibt sich aus Fritz' Neudatierung der Scheibenmonstranz aus dem Kölner Domschatz.

<sup>205</sup>Zu Datierung, Meisterfrage, Restaurierungsmassnahmen s. S. 149.

chitektonischen Überbaus, der dem realen statischen Druck einer Grossarchitektur niemals gewachsen wäre. Andererseits würden die verwendeten Strebebögen niemals ausreichen, in Stein gebaute Architekturelemente zu halten. Noch dazu sind einzelne der in die Nischen eingestellten Statuetten zu gross und gleichzeitig zu filigran gestaltet, als dass sie in Stein realisiert werden könnten. Die auf den ersten Blick wie eine Grossarchitektur gebaute Monstranz erweist sich also auf den zweiten Blick als keinesfalls in makroarchitektonische Dimensionen umsetzbar.

Der Fuss der Kempener Monstranz (Abb. 48) besteht aus einer Vierpassform mit einbeschriebenen Zwickeln. Seine Oberfläche ist durch vegetabile Ranken punziert<sup>206</sup> und führt in die anschliessende sechsseitige Schaftgalerie. Diese zeigt aufgelegte Rosetten und führt über einen Zinnenkranz und eine Kehlung zum mit Blandmasswerk versehenen Rosettenknauf.

Die Mittelzone (Abb. 49) erhebt sich über einer runden Grundplatte und hält über einer Kehlung mit aufgesetzten Rosetten einen Glaszylinder, der von einer Kuppel mit Rosettenappliken bekrönt wird. Ein durchbrochenes Masswerkgerüst und eine durchbrochene Leiste verbinden den Zylinder mit den zwei identischen Seitenstreben. Diese erheben sich über einer Rosettenvolute und werden gegliedert durch Statuetten unter spitzgieblig gegeneinander geführten Wimpergen und den Pfeilern vorgesetzten Fialen und Fialhelmen. Zwei freistehende Fialen schliessen die Seitenpfeiler ab.

Die erste der dreigeschossigen Turmzone (Abb. 50 und Abb. 51) zeigt einen achtseitigen Grundriss, der über einem Sockel eine Statuette unter einem Baldachin einfasst. Begleitet wird der Turmkern von je einem Pfeiler, der durch übereck stehende spitze Wimpergbekrönungen mit eingestellten Figuren und eine kleine diaphane Arkadenwand gegliedert wird. Die beiden darauf angefügten durchfensterten Turmgeschosse führen von einem kreuzförmigen zu einem viereckigen Grundriss über und werden seitlich von Fialen eingerahmt. Darüber schliesst ein Kruzifix (Abb. 52) auf einer geschlossenen Helmpyramide mit Krabben die Monstranz ab. An der ganzen Monstranz wird durch Fialen an den Pfeilerenden eine gleichmässige Verjüngung des Aufbaus erreicht.

**Ein Vergleich mit anderen Monstranzen** Die Kempener Monstranz zeigt grosse Ähnlichkeit mit den rheinischen Exemplaren von Hochelten (Abb. 33)<sup>207</sup>, Bonn (Abb. 36)<sup>208</sup>, Boppard (Abb. 53)<sup>209</sup> und Cues (Abb. 44)<sup>210</sup>.

So wird die vierpassige Kempener Fussform (Abb. 48) mit einbeschriebenen Zwickeln auch an den genannten Beispielen verwendet. Die leichte Punzierung der Fussoberfläche, das sogenannte „travail pointillé“, ist nach einem Vergleich mit den untersuchten Monstranzen des Niederrheins lediglich am Bocholter Ostensorium (Abb. 59)<sup>211</sup> vorzufinden. Der Schaft der Kempener Monstranz stimmt mit den Exemplaren aus Hochelten, Bonn und Boppard überein.

---

<sup>206</sup>Es handelt sich hier um sogenanntes „travail pointillé“.

<sup>207</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 55. Perpeet datiert die Monstranz um 1450-60.

<sup>208</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 56. Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

<sup>209</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 57. Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

<sup>210</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 58. Perpeet datiert die Monstranz um 1450-60.

<sup>211</sup>s. S. 51

Für den Rosettenknauf hatte wahrscheinlich die Kölner Dommonstranz (Abb. 17)<sup>212</sup> eine gewisse Vorbildfunktion<sup>213</sup>. Die einleitend genannten Monstranzen weichen in dieser Hinsicht vom Kempener Exemplum ab, da sie zusätzlich einen umlaufenden Krabbenring benutzen.

Die zweistrebige Kempener Monstranz ist auf Vorderansichtigkeit angelegt, wobei kleine Figuren an den Strebepfeilern auch eine Seitenansicht fordern. Dies ist an den Monstranzen aus Ratingen (Abb. 2)<sup>214</sup> und Gerresheim (Abb. 24)<sup>215</sup> vorgebildet und wird an den Ostensorien von Aschaffenburg (Abb. 21) und Bonn aufgenommen. Die an der Kempener Mittelzone (Abb. 49) verwendeten aufgesetzten Rosetten begegnen schon an der Kölner Dommonstranz als Motiv und sind ein typisch kölnisches Charakteristikum<sup>216</sup>, was auch am Ostensorium aus Gräfrath (Abb. 10)<sup>217</sup> anzutreffen ist. Die oben genannten Monstranzen behelfen sich ebenfalls dieser Verzierung, einzig die Bonner Monstranz fügt sie im Gegensatz zu Kempen auch an die Kehlung über dem Zylinder. Von den in dieser Arbeit untersuchten niederrheinischen Monstranzen nehmen die Monstranzen aus Kalkar (Abb. 37)<sup>218</sup> und Straelen (Abb. 106)<sup>219</sup> das Motiv der Rosettenverzierung an Zylinderkehlung und Kuppel auf.

Die Rosettenvolute unter den Seitenstreben ist schon an der Ratinger Monstranz vorgebildet<sup>220</sup> und wurde unter anderem vom Gerresheimer Exemplar übernommen. Die Kempener Variante nimmt sich dabei das Gräfrather Beispiel (Abb. 10) als Vorbild, da auch hier die Rosettenvolute sich aus einer Konsole entrollt, die zum darüberliegenden Sockel gehört. Auf dasselbe Vorbild greifen die Exemplare aus Hochelten, Boppard, Cues und dem Bonner Münster zurück, wobei letzteres aufgesetzte winzige Rosetten an den Sockelecken zeigt und somit am meisten Übereinstimmungen mit dem Ostensorium aus Kempen aufweist. Masswerkgitter sind ein typisch kölnisches Stilcharakteristikum<sup>221</sup>, welches auch auf die Ratinger Monstranz zurückzuführen ist<sup>222</sup>. Als Vorbild diente die am Kempener Ostensorium über dem Gitter angebrachte Engelsfigur für die Monstranzen aus Hochelten, dem Bonner Münster, Boppard und Cues. Von den in dieser Arbeit näher untersuchten Monstranzen nimmt nur das Ostensorium aus dem Essener Münsterschatz (Abb. 62)<sup>223</sup> diese Motivik auf.

Alle Figuren der Seitenpfeiler stehen unter direkt aneinanderstossenden spitzgiebligen Wimpergen, ein Motiv, das auch u.a. an den Monstranzen aus Ratingen, Steinfeld (Abb. 31)<sup>224</sup>, St. Kolumba in Köln (Abb. 23)<sup>225</sup>, ehem. Aldenhoven (Abb. 30)<sup>226</sup> und Gräfrath (Abb. 10) schon vorgebildet war. Von den eingangs erwähnten Beispielen bedienen sich die Monstran-

<sup>212</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 8. Perpeet datiert die Monstranz um 1440. Fritz datierte die Monstranz im Gegensatz zu Perpeet in den Anfang des 15. Jahrhundert, s. Fritz (1963).

<sup>213</sup>S. S. 45.

<sup>214</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 17 und S. 141.

<sup>215</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 42 und S. 144.

<sup>216</sup>Auch die Scheibenmonstranzen aus dem Diözesanmuseum in Köln (Abb. 34), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 5. Perpeet datiert die Monstranz um 1400, und aus dem Kölner Museum Schnütgen (Abb. 54), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 6. Perpeet datiert die Monstranz um 1430, die sehr wahrscheinlich einer Kölnischen Werkstatt entstammen, zeigen eine Rosetten-Verzierung.

<sup>217</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 51. Perpeet datiert die Monstranz um 1420.

<sup>218</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 45. Perpeet datiert die Monstranz ins 2. Viertel des 15. Jahrhunderts. Für weitere Ausführungen s. S. 44 und S. 146.

<sup>219</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 63 und S. 162.

<sup>220</sup>S. S. 44.

<sup>221</sup>s. Fritz (1982), S. 252.

<sup>222</sup>S. S. 41.

<sup>223</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 53 und S. 153.

<sup>224</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 7. Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

<sup>225</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 36. Perpeet datiert die Monstranz um 1410-20.

<sup>226</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 39. Perpeet datiert die Monstranz um 1420.



zen aus dem Bonner Münster, Boppard und Cues dieses gestalterischen Prinzips. Die an den Seitenstreben angefügten überdimensionierten Wasserspeier der Kempener Monstranz sind bis auf das Beispiel aus Cues an den bereits erwähnten Exemplaren wiederzufinden. Auch die Gräfrather Monstranz ist auf diese Weise ornamentiert, wie es auch u.a. an den Monstranzen aus Steinfeld, ehem. Aldenhoven, Rheydt (Abb. 41)<sup>227</sup> und Frankfurt (Abb. 55)<sup>228</sup> vorkommt. Dieses relativ häufig verwendete Motiv, das wahrscheinlich kölnische Wurzeln<sup>229</sup> hat, kommt konsequenterweise auch oft an den hier behandelten niederrheinischen Exemplaren vor, nämlich an den Beispielen von Bocholt (Abb. 59)<sup>230</sup>, Emmerich (Abb. 85)<sup>231</sup>, Anholt (Abb. 76)<sup>232</sup>, St. Gertrudis in Essen (Abb. 94)<sup>233</sup> und Straelen (Abb. 106)<sup>234</sup>.

Die architektonische diaphane Wand in der Kempener Turmzone ist an der Gerresheimer Monstranz schon vorgebildet<sup>235</sup>, wobei die fassadenhafte Architektur erst an einem Seitenpfeiler einsetzt. Dies ist in abgeschwächter Form auch an den Monstranzen aus Gräfrath (Abb. 10), dem Bonner Münster, Boppard und Cues vertreten. Die letzten beiden durchfensterten Geschosse sowie die im Grundriss übereck gestellte Kreuzform der Kempener Turmzone sind an keiner in den Vergleich hinzugezogenen Monstranz vergleichbar ausgebildet. Lediglich die oberste durchfensterte Zone war neben der heute verschollenen Monstranz aus Aldenhoven in ähnlicher Form auch an den Exemplaren aus Titz (Abb. 56)<sup>236</sup> und Unkel (Abb. 57)<sup>237</sup> zu beobachten. Ein wie das Kempener Beispiel gestalteter durchfensterter Aufsatz mit quadratischem Grundriss kommt nur an der Gräfrather Monstranz sowie an derjenigen aus dem Bonner Münster vor. Die Bekrönung der Kempener Monstranz durch einen Kruzifix ist die häufigste Art des Abschlusses, eine Tatsache, die ausser den Essener Exemplaren<sup>238</sup>, alle hier bearbeiteten Monstranzen zu belegen vermögen.

Nach einem Vergleich der Monstranz aus Kempen mit den übrigen rheinischen Monstranzen erweisen sich Fritz' Zweifel<sup>239</sup> an der Zuordnung der Inschrift von Wilmius an dieses Werk gerechtfertigt. Die dem Ostensorium sehr ähnlichen Monstranzen aus Hochelten, dem Bonner Münster, Boppard und auch Cues sind unzweifelhaft in denselben Entstehungsbereich und -zeitraum zu verweisen. So bezog sich denn auch Perpeet<sup>240</sup> bei der Datierung der genannten Monstranzen ohne Zweifel auf die Jahreszahl 1457. Ein Detailvergleich aber vermochte herauszustellen, dass sich das Kempener Beispiel stilistisch auf Vorbilder aus dem

<sup>227</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 52. Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

<sup>228</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 53. Perpeet datiert die Monstranz um 1430-40.

<sup>229</sup>Diese Vermutung ist deshalb berechtigt, weil die allgemein Köln zugewiesenen Scheibenmonstranzen wie diejenige aus dem Erzbischöflichen Diözesanmuseum (Abb. 34), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 5, Perpeet datiert die Monstranz um 1400, und die Monstranz aus dem Kölner Museum Schnütgen (Abb. 54), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 6, Perpeet datiert die Monstranz um 1430, sowie die aus dem Kölner Domschatz (Abb. 17), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 8, wobei Perpeet die Monstranz um 1440 datiert, Fritz (1963) allerdings in den Anfang des 15. Jahrhunderts, schon sehr früh diese Motive aufnehmen.

<sup>230</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 61. Perpeet datiert die Monstranz um 1470. Für weitere Erläuterungen s. S. 151 und S. 51.

<sup>231</sup>s. S. 58 und S. 158.

<sup>232</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 56 und S. 156.

<sup>233</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 60 und S. 160.

<sup>234</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 63 und S. 162.

<sup>235</sup>s. S. 44.

<sup>236</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 59. Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

<sup>237</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 37. Perpeet datiert die Monstranz um 1410-20.

<sup>238</sup>Gemeint ist einerseits die Monstranz aus dem Essener Domschatz, andererseits das Ostensorium aus St. Gertrudis in Essen.

<sup>239</sup>s. S. 149.

<sup>240</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 171-172.

kölnischen Entstehungsbereich aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts bezogen haben dürfte. Zu denken ist dabei vor allem an die Ornamentierung durch Rosetten<sup>241</sup>. Das Motiv der spitzgieblig gegeneinander geführten Wimperge fand um 1420-30 vor allem an wahrscheinlich kölnischen Monstranzen breite Verwendung. Die Schauffassaden wie die um 1400 in Gerresheim entstandene waren Vorbild für die einzigartige Abwandlung des Motives in Kempen: verschiedenste architektonische Elemente wurden aufeinandergefügt und verfremden so die Vorgabe auf spielerische Weise, was eine spätere Datierung der Kempener Monstranz erlaubt. Die durchfensterten und fast verschachtelten Geschosse der Fensterzone schliesslich entsprechen stilistisch der Gräfrather (Abb. 10) und Aldenhovener Monstranz um 1420. Anhand der Datierungen der Vergleichsbeispiele ist eine Entstehung im Jahr 1457 sehr unwahrscheinlich, eine solche um 1430 liegt viel näher. Deshalb ist die Inschrift von Wilmius wohl eher auf eine andere, vielleicht eine Reliquienmonstranz<sup>242</sup> zu beziehen oder sie evoziert eine Restaurierung oder simple Ausbesserung der schon bestehenden Hostienmonstranz. Die von Fritz<sup>243</sup> vorgeschlagene Neudatierung auf ca. 1407 ist meiner Meinung nach zu früh, wohingegen die von Perpeet angenommene Jahreszahl 1457 zu spät einsetzt. Eine Entstehung um 1430 wird der stilistischen Ausformung der Kempener Monstranz am gerechtesten.

#### 4.4.4.5 Monstranz aus der Kirche St. Georg in Bocholt

Die 1470 datierte Bocholter Monstranz (Abb. 58)<sup>244</sup> formt in der Zone oberhalb des Ständers mit dem Zylinder und den seitlichen Streben eine Art Mittel- sowie zwei Seitenschiffe und versteht die Turmzone darüber als makroarchitektonischen Turmbau. Aus statischen Gründen aber könnte dies nicht in die Makroarchitektur umgesetzt werden: Obwohl in der Mittelzone Strebebögen als Druckableiter angebracht sind, könnten sie in der realen Architektur niemals die viel zu hohen Seitenstreben halten. In der Turmzone neigen sich diese sogar leicht nach innen, was an einem realen Bau keinen Bestand hätte. Die häufig angebrachten Wasserspeier sind als Zeugnisse der realen Architektur angebracht worden, haben aber natürlich keine Funktion. So sind die oberen beiden Zonen der Monstranz zwar als aufsteigender Turm mit Mittel- und Seitenschiff konzipiert, bestehen aber nur aus aneinandergereihten Architekturzitaten und -imitaten. Die Monstranz ist durch die beiden prominenten Figuren in der Turmzone vorderansichtig, die kleineren Statuetten aber der Mittelzone gruppieren sich rund um die Monstranz und ermöglichen dem Betrachter eine Ansicht von allen Seiten.

Der Fuss der Bocholter Monstranz (Abb. 59) ist sechsblättrig und zeigt auf seiner durch Blattranken mit der Technik des sogenannten „travail pointillé“ punzierten Oberfläche eine hohe konkave Einkehlung. Diese führt über Blattkonsolen zur sechsseitigen Schaftgalerie, die durch Lanzettfenster, eine Verstrebung der Ecken, sowie Zinnen gegliedert wird. Darüber setzt der durch spiralig gedrehte durchbrochene Masswerkswinkel charakterisierte Knauf mit Pasten ein.

Die Mittelzone (Abb. 60) basiert auf einer runden Platte, deren Rand von verschiedenen Friesen geschmückt wird. Darüber erhebt sich über einer glatten Kehlung ein Glaszylinder, der zur mit Blattwerk verzierten Kuppel überleitet. An den Zylinder angefügt sind zwei Sei-

<sup>241</sup>Die Kölner Dommonstranz (Abb. 17) wurde von Fritz zu Recht in den Anfang des 15. Jahrhunderts datiert, s. S. 49.

<sup>242</sup>Die Kempener Kirche war sehr reich mit Altären ausgestattet, so dass die Stiftung einer wertvollen Reliquienmonstranz durchaus auch möglich gewesen wäre.

<sup>243</sup>s. Fritz (1982), S. 249.

<sup>244</sup>Zu Datierung, Meisterfrage, Restaurierungsmassnahmen s. S. 151.

tenstreben, die durch eine Masswerkgalerie und eine gerade Leiste mit Blattkonsole verbunden werden. Die Strebe zeigt in ihrem unteren Teil Figuren einerseits unter einem Kielbogen mit durchbrochenen Lanzetten in den Zwickeln, andererseits Statuetten unter einem Kranz spitzer übereck gestellter Wimperge mit einer Fiale dahinter. Der obere Teil der Streben löst sich in zwei Pfeilern auf, die sich durch vorgesetzte und unter einem Pultdach einsetzende Fialen verjüngen.

Die Turmzone (Abb. 61) darüber erhebt sich über der Kuppel und zeigt im Turmkern übereinander zwei Statuetten unter Baldachinen. Diese tragen jeweils ein heruntergezogenes Rippengewölbe mit einem vegetabilen Knauf und wiederholen das schon in der Mittelzone verwendete Motiv des Kielbogens mit durchbrochenen Lanzetten in den Zwickeln. Als Bekrönung darüber setzt ein durchbrochener Turmhelm ein, dessen Rippen nicht verstrebt sind, und führt zum abschliessenden Kruzifix mit Assistenzfiguren. Seitlich des Turmkerns sind wie schon in der Mittelzone dem Pfeiler vorgesetzte Fialen angebracht, die unter einem Pultdach einsetzen und so sich verjüngend in die Höhe führen. Die mit klaren strengen Formen gegliederte Monstranz wird durch die Anwendung vieler Friese ornamentiert und aufgelockert: Blattkonsolen und -ranken, Lilienfriese und Zinnen verzieren u.a. das Goldschmiedewerk.

**Vergleich zu anderen Monstranzen** Die konsequente Verjüngung der architektonischen Streben anhand direkt vorangestellter Fialen wird bei den untersuchten niederrheinischen Monstranzen an den Exemplaren von Kalkar (Abb. 37)<sup>245</sup> und dem Essener Domschatz (Abb. 62)<sup>246</sup> aufgenommen. Die von Perpeet um 1430 datierte Monstranz aus dem Museum Schnütgen in Köln (Abb. 35)<sup>247</sup> und die Turmmonstranz aus St. Kolumba in Köln (Abb. 23)<sup>248</sup> verwenden denselben Grundgedanken und standen mit Sicherheit Pate für die Bocholter und auch Kalkarer Lösungen.

Einzelne architektonische Elemente, wie sie an der Bocholter Monstranz vorkommen, wurden auch an anderen Monstranzen der Rheinlandes verwendet. So auch die Anlage eines Masswerkgitters, ein typisch kölnisches Goldschmiedeelement<sup>249</sup>. Bei den ausgewählten niederrheinischen Monstranzen nehmen die Monstranzen aus Kalkar und Kempen (Abb. 47)<sup>250</sup> diese Art der Verbindung zwischen dem Zylinder und den Seitenstreben auf. Auch in der Anwendung des feinen „travail pointillé“ am Fuss stimmt die zuletzt genannte Monstranz mit dem Bocholter Ostensorium überein. Die spiralig gedrehten durchbrochenen Masswerkzwickel am Knauf der Bocholter Monstranz sind auch an der Monstranz aus Kalkar eingesetzt worden, dort allerdings in leicht abgewandelter Form. Die Monstranz aus Gräfrath (Abb. 9)<sup>251</sup> zeigt einen ähnlichen, allerdings mit Rhomben versehenen Knauf, dessen Behandlung und Ausformung der Fischblasen stilistisch eher in das Ende des 15. Jahrhunderts weist. Die beiden Baldachine der Turmzone zeigen je ein auf einen Schlussstein heruntergezogenes Rip-

<sup>245</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 45. Perpeet datiert die Monstranz ins 2. Viertel des 15. Jahrhunderts. Für weitere Ausführungen s. S. 44 und S. 146.

<sup>246</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 53 und S. 153.

<sup>247</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 38. Perpeet datiert die Monstranz um 1430

<sup>248</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 36. Perpeet datiert die Monstranz in den Anfang des 15. Jahrhunderts

<sup>249</sup>s. Fritz (1982), S. 252. Sehr wahrscheinlich ist die Arkadenbildung der Rätinger Monstranz der Ideenlieferer, s. S. 41. Ein Beispiel dieser Art zeigt die Turmmonstranz aus St. Kolumba in Köln, die in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu datieren ist, s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 36.

<sup>250</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 47 und S. 149.

<sup>251</sup>Die Monstranz ist von Perpeet-Frech (1964), Abb. 44, um 1430 datiert worden. Der Knauf ist in seiner feinen Bearbeitung dem Bocholter Exemplar sehr ähnlich, so dass eine konkrete Abhängigkeit zu postulieren ist, wobei der Gräfrather Knauf einen älteren Vorgängerknauf ersetzt haben dürfte.

pengewölbe, eine Konstruktion, die auch an der 1521 datierten Monstranz aus St. Gertrudis in Essen (Abb. 94)<sup>252</sup> Verwendung fand.

Die Bocholter Architekturformen des Aufbaus gehen also auf die ins erste Drittel des 15. Jahrhunderts datierten Kölner Monstranzen zurück und sind für Fritz<sup>253</sup> im Vergleich zu zeitgenössischen Monstranzen etwas altertümlich. Deshalb fragt er sich, ob das Datum 1470 aus einer Rechnung aus dem Stadtarchiv Bocholt<sup>254</sup> richtig gelesen wurde, da eine stilistische Datierung eher an einen in Köln um 1400 entwickelten Typus erinnert. Dagegen spricht aber die Anlage des Knaufes, der mit seinem spiralig gedrehten und durchbrochenen Masswerk eher ins Ende des 15. Jahrhunderts verweist. Auch die Gewölbeformen der Baldachine der Turmzone verweisen auf ein spätes Entstehungsdatum, so dass die Rechnung im Stadtarchiv Bocholt wohl richtig gelesen wurde.

#### 4.4.4.6 Monstranz aus der Domschatzkammer in Essen

Betrachtet man die 1487 inschriftlich datierte Monstranz aus dem Essener Münsterschatz (Abb. 62)<sup>255</sup> ohne Ständer und Fuss, ist eine Anlehnung an den Querschnitt eines makroarchitektonischen Kirchenaufbaus vorstellbar: Zwei Seitenschiffe umfassen das Hauptschiff, welches einen bis zur letzten Kreuzblume sich verjüngenden Turm trägt. Dieses Emporstreben wird durch seitliche Strebebögen ermöglicht, die untereinander entweder durch einen Baldachin oder durch Strebebögen verbunden sind. Auch die Anlage von Wasserschlagen in der Turmzone suggeriert den Eindruck einer realen Architektur. Die Seitenstreben der Mittelzone sind jedoch nur sehr rudimentär mit der darüberliegenden Zone verbunden, was in der gebauten Makroarchitektur statisch unmöglich wäre. So bediente sich Meister Wolfgang, der Fertiger der Monstranz, gängiger Architekturzitate, die er bruchstückhaft auf eine Weise zusammensetzte, die mit realer Grossbaukunst nichts zu tun hat. Die Essener Monstranz ist durch die Blickrichtung der Statuetten in der Turm- als auch der Mittelzone grundsätzlich vorderansichtig. Nur die an den äussersten Seitenpfeilern der Mittelzone angebrachten Figuren unter Baldachinen wenden sich an einen seitlichen Betrachter.

Der profilierte Fuss (Abb. 63) zeigt eine seitlich geschwungene Sechspassform, deren Seiten spitz zusammenlaufen. Die Oberfläche ist mit Ranken und Figuren graviert. Darüber fügt sich ein sechseckiger Schaft (Abb. 64), dessen Kanten mit Wülsten ornamentiert sind, die sich unterhalb des Knaufes teilen und so einen Kielbogen bilden. Der Knauf besteht aus einer kielbogigen, fast freistehenden Galerie. Er führt über einen Trichter zur sechseckigen Basisplatte der Mittelzone (Abb. 65).

Diese schmückt ein Lilienfries und hält einen Glaszylinder, der von einer Kuppel überhöht wird, die ein einschaliger Wimpergkranz mit begleitenden Fialen fast völlig verdeckt. Seitlich an den Zylinder angefügt ist je eine identische seitliche Strebe, die anhand eines einzelnen durchbrochenen Lanzettfensters und einer kleinen Verbindungsleiste darüber mit dem Zylinder verbunden sind. Die Strebe erhebt sich über einer Fialenspitze in Volutenform. Darüber bildet ein mit Lanzetten gravierter und zur Mitte hin ansteigender Sockel den Aufsatz für je eine auf einem hohen sechseckigen Sockel stehende Figur. Begleitet wird sie von zwei Pfeilern, die in einem Fialhelm enden und sich durch einen Wimpergkranz mit anschliessendem Fialhelm und Krabben verbinden, der gleichzeitig als Baldachin der Figur fungiert.

<sup>252</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 60 und S. 160.

<sup>253</sup>s. Fritz (1982), S. 252.

<sup>254</sup>s. S. 151.

<sup>255</sup>Zu Datierung, Meisterfrage, Restaurierungsmassnahmen s. S. 153.

Die Turmzone (Abb. 66) setzt über der den Zylinder bedeckenden Kuppel ein. Sie besteht aus einem sechsseitigen Baldachinaufbau, der eine Figur einfasst und von einem zweischalig verschränkten Wimpergkranz bekrönt wird (Abb. 67). Sechs Streben umgeben ihn, die ihrerseits durch einen kleinen geschwungenen und mit Krabben geschmückten Bogen mit Pfeilern umstellt werden, denen übereck stehende Fialen unter einem Wasserschlag direkt vorgestellt sind. Den Abschluss der Monstranz bildet die von einer Restaurierung herrührende Masswerkpyramide mit Kreuzblume. Der klare und gleichmässige Aufbau der Monstranz wird bis auf die Einfassung des Zylinders nur von einem Fries geprägt, dem Lilienfries an der Kante des Sockelaufsatzes der Mittelzone.

**Vergleich zu anderen Monstranzen** Seitlich geschweifte Sechspassfüsse kommen an rheinischen Monstranzen relativ häufig vor<sup>256</sup>; frühestes Beispiel ist die Monstranz aus St. Kolumba in Köln (Abb. 23)<sup>257</sup>. Jedoch stimmen die genannten Monstranzen im Profil, in der Anlage von sternförmigen Schaftzwickeln und von Gravierungen auf dem Fuss nicht überein. Auch die spitz zusammenlaufenden Enden an den Seiten unterscheiden sich von denen der Essener Monstranz. Das Exemplar aus dem Kölner Museum Schnütgen (Abb. 69)<sup>258</sup> hingegen zeigt wie die Essener Monstranz sowohl ein abgetrepptes Profil als auch eine die geschweifte Sechspassform umfassende Fussplatte. Einzig die Gravierung fehlt auf dem Kölner Exemplar, ferner laufen beim Essener Beispiel die seitlichen Enden spitz aus, während sie in Köln ein stumpfes Ende vorweisen. Im Vergleich nehmen nur zwei der hier näher betrachteten niederrheinischen Monstranzen das Motiv des geschweiften Sechspassfusses auf, die Monstranz aus Anholt (Abb. 76)<sup>259</sup> und die ebenfalls in Essen befindliche Monstranz aus St. Gertrudis (Abb. 94)<sup>260</sup>. Die Anholter Monstranz aber beschliesst ihre seitlich auslaufenden Zwickel durch ein gerades, stumpfes Ende, während das zweite niederrheinische Beispiel bis auf eine zusätzliche leichte Schweifung des letzten Zwickelstücks die gleiche Form wie die Monstranz aus dem Essener Münsterschatz aufweist.

Der mit einer kielbogigen, fast freistehenden Galerie versehene Knauf hat seine frühen Vorbilder in Essen: Das Reliquienostensorium aus dem Essener Münsterschatz (Abb. 3)<sup>261</sup> zeigt einen Nodus aus hochgotischen Formen, bestehend aus Eckpfeiler, Fiale und Spitzgiebeln. Das 1385 datierte Blut- und Kreuzostensorium (Abb. 18)<sup>262</sup>, ebenfalls aus dem Domschatz in Essen, verwendet an dieser Stelle spätgotische Kielbögen, die zwischen Eckpfeilern und Fialen angebracht sind. Die beiden genannten Exemplare zeigen wie die Essener Monstranz aus dem Essener Domschatz lediglich einen Knauf und verzichten auf eine Schaftgalerie. Nur die 1404 datierte Monstranz von Ootmarsum (Abb. 70)<sup>263</sup> setzt als einzige rheinische Monstranz neben dem Nodus auch die Schaftgalerie in eine architektonisierte Form. Der Knauf der um 1480-90 datierten Monstranz in Rees (Abb. 71)<sup>264</sup> kommt als niederrheinisches und

<sup>256</sup>So unter anderen an der um die Mitte des 15. Jahrhunderts datierten Monstranz von Titz (Abb. 56)(bei Perpeet-Frech (1964), Abb. 59) und an der um 1480 datierten Monstranz von Honnef (Abb. 68) (bei Perpeet-Frech (1964), Abb. 92).

<sup>257</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 36. Perpeet datiert die Monstranz in den Anfang des 15. Jahrhunderts

<sup>258</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 80. Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhundert.

<sup>259</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 56 und S. 156.

<sup>260</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 60 und S. 160.

<sup>261</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 11. Perpeet datiert die Monstranz ins Ende des 14. Jahrhunderts.

<sup>262</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 245. Das Ostensorium ist datiert 1385. Die Ratinger Schaftgalerie ist ebenfalls davon inspiriert, s. S. 40.

<sup>263</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 12. Die Monstranz ist urkundlich um 1404 datiert.

<sup>264</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 94.

fast zeitgleiches Goldschmiedeobjekt dem architektonisierten Essener Knauf sehr nahe, einzig der wulstartige Unterbau fehlt. Auch an der Essener Monstranz aus St. Gertrudis fehlt dieses markante Detail, sonst aber ist eine Verwandtschaft der beiden Knäufe evident.

Die Verbindung zwischen Schaft und architektonisiertem Knauf durch sich teilende Wülste kommt an keiner der noch erhaltenen rheinischen Monstranzen vor und ist deshalb als singulär zu bezeichnen. Lediglich ein Stich des Monogrammistens HNS (Abb. 73)<sup>265</sup> zeigt sehr ähnlich gestaltete Wülste unterhalb des Knaufs und hat der Essener Monstranz wahrscheinlich als Vorbild gedient. Ein ebenfalls fast identisches Motiv ist auch auf einem Stich mit der Darstellung eines Bischofsstabes von M. Schongauer sichtbar (Abb. 161)<sup>266</sup>.

Der gravierte und zur Mitte hin ansteigende Sockel in der Mittelzone vermag Anregungen aus einem Stich des Meisters ES (Abb. 74)<sup>267</sup> übernommen haben. Ein Vergleich mit den Monstranzen aus dem Rheinland hat gezeigt, dass diese Sockelform in der gebauten Goldschmiedekunst keine Vorgänger hat, wohl aber Nachfolger: Die Essener Monstranz aus St. Gertrudis (Abb. 94)<sup>268</sup> und die Monstranz aus Orsbach (Abb. 75)<sup>269</sup> orientierten sich sicherlich, wenn auch mit kleinen Unterschieden, am Essener Vorbild. Dehnt man den Vergleich auf die Basler Goldschmiedekerze aus, zeigt nur ein einziger Aufriss einer Scheibenmonstranz einen ähnlich aufsteigenden Sockel<sup>270</sup>. Er dürfte erst nach dem Essener Beispiel entstanden sein<sup>271</sup>.

Ein einzelnes durchbrochenes Masswerkfenster verbindet die Seitenstreben mit dem Glaszylinder, was an keiner anderen Monstranz des Rheinlandes vorkommt. Die früher datierten Monstranzen, etwa diejenige aus St. Kolumba in Köln (Abb. 23), verwendeten an dieser Stelle regelrechte Masswerkgitter, während bei den ungefähr nach 1480 entstandenen Exemplaren überhaupt keine Verbindung zwischen den beiden Teilen mehr vorkommt<sup>272</sup>.

Kränze aus verschränkten Kielbögen und begleitenden Fialen kommen nach 1480 sehr oft an Monstranzen vor, wobei die Verschränkung der einzelnen Bögen je nach Objekt variiert. Ein Vergleich mit den niederrheinischen Monstranzen zeigt, dass lediglich die Essener Monstranz aus St. Gertrudis einen sehr ähnlich gestalteten Kranz aufweist.

Der Baldachin in der Tumzone, der eine Figur, meist Maria oder den Schmerzensmann, einfasst, ist im Rheinland schon seit Anfang des 15. Jahrhunderts weit verbreitet<sup>273</sup>. So wurde er am Niederrhein an den Beispielen von Anholt (Abb. 76)<sup>274</sup> und Rees eingesetzt, wo wie in der Essener Monstranz aus dem Münsterschatz ein verschränkter Bogenkranz und die Figur umstellende Säulen angebracht sind, die von einer Turmbekrönung abgeschlossen werden.

Die Architekturformen der Monstranz aus dem Essener Münsterschatz orientieren sich sowohl im Bereich des Fusses als auch des Ständers an Kölnischen und Essener Monstranzen aus dem Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Dabei wandelte der Essener Gold-

<sup>265</sup>s. Lehrs (1910), Band VII, Tafel 213, Nr. 509

<sup>266</sup>s. Lehrs (1910), Band V, T. 143, Abb. 388. Schongauer lebte von 1450-1491, s. Châtelet et al. (1991).

<sup>267</sup>s. Lehrs (1910), Band II, Nr. 306, T. 68, Abb. 172.

<sup>268</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 60 und S. 160.

<sup>269</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 101. Die Monstranz ist 1516 datiert und stammt ursprünglich aus der Antoniterkirche in Köln.

<sup>270</sup>s. Tanner (1991), S. 65, Abb. 41: Aufriss einer Scheibenmonstranz, Basler Goldschmiedekerze Inv. U.XIII.73, Kupferstichkabinett Basel.

<sup>271</sup>s. Tanner (1991), S. 65, Abb. 41. Die Datierung der Monstranzenzeichnung aber ist später anzusetzen als das Essener Exemplar, da Falk anhand der Wasserzeichen im Papier nachweisen konnte, dass die Risse in der Zeitspanne von etwa 1510 bis 1540 entstanden sind, s. Falk (1979), S. 117.

<sup>272</sup>So zum Beispiel bei den Monstranzen aus Rees (Abb. 71) und Honnef (Abb. 68).

<sup>273</sup>Beispiel hierfür ist die 1404 datierte Monstranz aus Ootmarsum, (Abb. 70).

<sup>274</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 56 und S. 156.

schmied die älteren Formen zeitgemäss ab. Auch in der Mittel- und Turmzone entsprechen die stilistischen Details architektonisierten zeitgleichen Turmmonstranzen aus dem Niederrhein-Gebiet. Fritz<sup>275</sup> bringt die Monstranz mit Nürnberger Exemplaren aus der Zeit von 1477 bis 1503 in Verbindung, da viele Architekturdetails übereinstimmen. Letztlich ist das für ihn aber nur ein weiteres Beispiel dafür, dass allgemein verbreitete Modelle und Vorlagen benutzt wurden. Die mit Abstand meisten stilistischen Übereinstimmungen ergeben sich mit der Essener Monstranz aus St. Gertrudis, was angesichts der geografischen Nähe nicht weiter verwundert.

#### 4.4.4.7 Monstranz aus der Kirche St. Pankratius in Anholt

Mittel- und Turmzone der um 1490 datierten Monstranz (Abb. 76)<sup>276</sup> lehnen sich an die Makroarchitektur an: Der Glaszylinder als Mittelschiff wird von zwei seitlichen Streben wie von Seitenschiffen eingerahmt und von einem Turm abgeschlossen. Bekrönende Fialen, die sich verjüngend, zur Spitze überleiten, umreissen die Hauptansicht der Anholter Monstranz. Motive wie Wasserschläge oder Wasserspeier sowie die konsequente Anwendung von aufwändig ineinander verschränkten Kielbögen suggerieren eine reale in Stein gebaute Architektur. Im Detail jedoch erweist sich dies als Trugschluss: die Fialen stehen teilweise, so zum Beispiel in den Seitenpfeilern der Mittelzone, auf allzu filigranen und in diesem Fall sogar gedrehten Säulchen, die statisch niemals dem Druck der Steinarchitektur gewachsen wären. Ebensov wenig würden die aus gewundenem Astwerk gebildeten Baldachinbekrönungen der Mittelzone in der realen Architektur bestehen können. Die Figuren der Monstranz sind nicht nur auf Vorderansichtigkeit konzipiert, sondern vor allem die kleineren Statuetten der Turmzone können teilweise nur von der Rückseite oder in Seitenansicht in ihrer Gänze gesehen werden.

Der profilierte Fuss der Anholter Monstranz (Abb. 77) besteht aus einem Sechspass mit zwei seitlich auslaufenden Zwickeln, die mit geraden, stumpfen Enden abschliessen. Die Fussoberfläche ist graviert und durch aufgesetzte Wülste gegliedert. Masswerkapplikationen mit Lilienenden führen zum mit Zwickeln ornamentierten Schaftring. Darüber erhebt sich der ringförmige durchbrochene Nodus.

Die Mittelzone (Abb. 78) setzt auf einer sechsseitigen Basisplatte auf, der zwei Y-förmige seitliche Ansätze angegliedert sind. Ein Zylinder erhebt sich im Zentrum der Mittelzone und wird durch eine Kuppel mit einem einschaligen und mehrfach verschränkten Wimpergkranz überfangen, dessen Kompartimente durch Fialen unterteilt werden. Die identischen seitlichen Streben werden anhand eines geschwungenen Strebebogens mit dem Wimpergkranz verbunden. Ihren nahezu dreieckigen Kern umstellen gleichmässig drei Figuren auf einem hohen Sockel, wobei ein spiralförmig gedrehtes Baldachintürmchen die vier aussen angebrachten Statuetten zusätzlich überdeckt. Dem Kern der Streben sind drei Pfeiler vorgelagert, die sich anhand von Wasserschlägen verjüngen und in einer Fiale enden. Ihn bekrönen zwei gedrehte Säulchen, die je eine Fiale tragen und in die Turmzone (Abb. 79) eingreifen.

Diese besteht aus zwei Baldachingeschossen, die sich nur anhand der Grösse und der eingestellten Figur unterscheiden. Beide werden durch einfache verschränkte Wimpergkränze getrennt und führen über in den leicht geschweiften Turmhelm mit der bekrönenden Kreuzblume. Die Statuetten in den Baldachinen stehen auf sechsseitigen Sockeln und werden von sechs Pfeilern umgeben, die sie teilweise verdecken (Abb. 80). Angegliedert ist ihnen je ein Strebepfeiler mit Fialbekrönung, der sich durch einen leicht geschweiften Strebebogen mit ihnen verbindet.

---

<sup>275</sup>s. Fritz (1982), S. 312.

<sup>276</sup>Zu Datierung, Meisterfrage, Restaurierungsmassnahmen s. S. 156.

**Ein Vergleich mit anderen Monstranzen** Die in Anholt verwendete Fussform orientiert sich an dem von der Monstranz aus St. Kolumba in Köln (Abb. 23)<sup>277</sup> begründeten Typus des seitlich geschweiften Sechspassfusses<sup>278</sup>. Die beiden Essener Beispiele bedienen sich neben Anholt als einzige der hier bearbeiteten Monstranzen ebenfalls dieses Motivs<sup>279</sup>, wobei dort die seitlichen Zwickel im Gegensatz zu Anholt spitz auslaufen. Ein wie hier stumpfes Ende ist im Rheinland nur noch an der Monstranz aus dem Kölner Museum Schnütgen (Abb. 69)<sup>280</sup> ausgebildet, die aber im Gegensatz zum Anholter Ostensorium ganz ohne Verzierung sowohl der Fussoberfläche als auch des Profils bleibt. Die Gestaltung des Fusses durch aufgesetzte Wülste wurde wahrscheinlich an den Monstranzen aus Rees (Abb. 71)<sup>281</sup> und Anholt zum ersten Mal aufgenommen und in der Folge weiterentwickelt<sup>282</sup>. Die den Übergang zum Schafttring markierende Masswerkapplikation mit Lilienenden ist auch an der Reeser Monstranz zu sehen und wurde nur noch von der Turmmonstranz aus St. Lambertus in Düsseldorf (Abb. 72)<sup>283</sup> im Zuge einer Restaurierung im 19. Jahrhundert exakt übernommen. Diese erweist sich neben den genannten Beispielen als einzige rheinische Monstranz, die an dieser Stelle eine Applikation, allerdings als Blattkonsole, aufweist.

Der ringförmige durchbrochene Nodus ist wahrscheinlich erst um 1490 entstanden, da die Exemplare aus Anholt und Eltville (Abb. 81)<sup>284</sup> die frühesten heute noch erhaltenen Beispiele darstellen. Diese Art des Knaufes wurde von den Monstranzen aus dem Frankfurter (Abb. 82)<sup>285</sup> und dem Münsteraner Domschatz (Abb. 83)<sup>286</sup>, sowie in Orsbach (Abb. 75)<sup>287</sup> übernommen und immer stärker verändert<sup>288</sup>.

Die Seitenstreben der Mittelzone mit dem charakteristischen Grundriss waren wahrscheinlich an der Reeser Monstranz (Abb. 71) vorgebildet, da nur sie als einzige Monstranz aus dem Rheinland dem Anholter Ostensorium sehr ähnlich ist: so stimmt sie beispielsweise mit den gedrehten Säulchen als Stütze für eine abschliessende Fiale oder einem spiralförmig gedrehten Baldachintürmchen mit der Anholter Monstranz überein. Dabei ist die Reeser Monstranz in der Mittelzone aufwändiger gestaltet. Die konsequente Verwendung von ineinander verschränkten Bögen, die einen Wimpergkranz bilden, kommt schon an gleichzeitigen Ostensorien wie demjenigen aus dem Essener Münsterschatz (Abb. 62)<sup>289</sup> vor, wobei in Anholt fortschrittlichere Formen aufgenommen wurden. Allerdings bleiben die erwähnten Kränze immer einschichtig und greifen nicht wie im Essener Domschatz zweischalig in den Raum. Das Blatt eines um 1460 datierten Kupferstichs des Meisters ES (Abb. 74)<sup>290</sup> mit einem Auf-

<sup>277</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 36. Perpeet datiert die Monstranz in den Anfang des 15. Jahrhunderts.

<sup>278</sup>Dabei handelt es sich um das früheste erhaltene Beispiel. Für weitere Exemplare s. S. 54.

<sup>279</sup>s. Abb. 94, für weitere Erläuterungen s. S. 60 und S. 160; sowie Abb. 62, für weitere Erläuterungen s. S. 53 und S. 153.

<sup>280</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 80. Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhundert.

<sup>281</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 94. Perpeet datiert die Monstranz 1480-90.

<sup>282</sup>s. S. 61.

<sup>283</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 107. Perpeet datiert die sog. Schwedenmonstranz in den Anfang des 16. Jahrhunderts.

<sup>284</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 95. Perpeet datiert die Monstranz um 1490.

<sup>285</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 98. Die Monstranz stammt von einem Meister Simon und ist datiert 1498.

<sup>286</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 100. Perpeet datiert die Monstranz um 1500.

<sup>287</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 101. Die Monstranz ist datiert 1516.

<sup>288</sup>Zu denken ist dabei an die Monstranz aus Odenthal (Abb. 84), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 102, Perpeet datiert die Monstranz um 1520.

<sup>289</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 53 und S. 153.

<sup>290</sup>Der Stich befand sich bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg im Kupferstichkabinett in Berlin. Siehe Lehrs (1910), Band II, Nr. 306, T. 68, Abb. 172.



satz einer Turmmonstranz zeigt die gleiche Anordnung von ineinander verschachtelten Bögen über dem Zylinder und diente dem Anholter Meister wahrscheinlich als Vorlage. Auch die Federzeichnung einer Scheibenmonstranz aus dem Basler Amerbach-Kabinett<sup>291</sup> zeigt diese Art der Verschränkung der Wimperge. Die in die Baldachine gesetzten Statuetten der Turmzone in Anholt sind, obwohl klar auf Vorderansichtigkeit konzipiert, durch die sie umstellenden Pfeiler verdeckt und nur schwer sichtbar. Dieses Motiv ist seit den 1470-er Jahren verbreitet und wurde auch an anderen Monstranzen<sup>292</sup> verwendet. Der Turmabschluss der Anholter Monstranz reiht sich ein in die zu dieser Zeit üblichen Turmabschlüsse von Monstranzen wie zum Beispiel an der oberrheinischen Hallwyl-Monstranz aus dem Basler Münsterschatz<sup>293</sup>. Ein ähnlicher Turmabschluss war wohl ursprünglich auch an der Monstranz aus dem Essener Münsterschatz vorhanden, und auch das Exempel aus Rees (Abb. 71) dürfte wahrscheinlich vor der Restaurierung ein solches Turmende aufgewiesen haben und fungierte für die Anholter Monstranz als Vorbild<sup>294</sup>.

Der Vergleich mit den rheinischen Monstranzen ergab, dass sich die Monstranz aus Anholt in der Zone des Ständers eindeutig an kölnische Vorbilder aus dem Anfang und der Mitte des 15. Jahrhunderts anlehnte. Für die Ornamentierung der Fusses aber und sowohl der Mittel- als auch der Turmzone nahm sich der Anholter Meister das Reeser Beispiel zum Vorbild, weshalb die beiden Monstranzen mit Recht ein und derselben niederrheinischen Werkstatt zugeordnet werden können. Stilistisch ist denn auch die Anholter Monstranz vor allem aufgrund der Verwendung eines verschränkten Wimpergkranzes – vergleiche die Monstranz im Essener Domschatz und einige Stücke aus dem Basler Münsterschatz – einer Entstehungszeit um 1490 zuzuweisen. Die Anlage des Tellerknaufes nahm höchstwahrscheinlich mit der Anholter Monstranz ihren Anfang. Eine Übereinstimmung der Monstranz mit Werken des Israel von Meckenem, wie sie von Perpeet postuliert wurde<sup>295</sup>, ist aufgrund dieser rein architektonischen Untersuchung nicht festzustellen.

#### 4.4.4.8 Monstranz aus der Kirche St. Aldegundis in Emmerich

An eine Umsetzung in einen makroarchitektonischen Kontext lassen die Mittel- und Turmzone der um 1500 datierten Monstranz (Abb. 85)<sup>296</sup> im Querschnitt durchaus denken: Zwei Seitenschiffe umgeben den Zylinder als Mittelschiff, der von einem Turmaufbau überfangen wird und in einem Pyramidendach und abschliessendem Kruzifix endet. Einzelne Elemente wie eine umlaufende Galerie über dem Zylinder, sowie Wasserspeier, Fialen und Strebebögen untermauern dies. Der erste Eindruck aber verschwindet sehr schnell, betrachtet man den Aufbau im Detail: Der äussere Strebepfeiler führt fast ohne eine seitliche Verstrebung in die Höhe und würde in der Grossarchitektur zusammenbrechen. Auch die viel zu dünnen Stützpfeiler der Turmzone würden, in Stein gebaut, die Last nicht aushalten. Der Aufbau der Monstranz suggeriert also vordergründig eine reale Grossarchitektur, bei näherer Betrachtung allerdings handelt es sich dabei um eine Aneinanderreihung filigraner architektonischer Elemente. Die

<sup>291</sup>s. Tanner (1991), S. 65, Abb. 42.

<sup>292</sup>s. S. 47.

<sup>293</sup>s. Meles (2001), S. 110 ff., Abb. 96: Hallwyl-Monstranz, um 1490, Basler Münsterschatz.

<sup>294</sup>Wahrscheinlich ist die Turmspitze der Reeser Monstranz während einer Restaurierung im 19. Jahrhundert verändert worden, da sie wie auch der Abschluss der Essener Münsterschatz-Monstranz, s. S. 155, stilistisch nicht in das Gesamtbild der Monstranz passt. Mit aller Wahrscheinlichkeit wies sie einen ähnlichen Abschluss wie in Anholt auf.

<sup>295</sup>s. S. 156. Perpeet bezog sich hierfür rein auf den Stil der Figuren.

<sup>296</sup>Zu Datierung, Meisterfrage, Restaurierungsmassnahmen s. S. 158.

Monstranz ist grundsätzlich auf eine Vorderansicht angelegt, nur die seitlichen Statuetten der Turmzone sind im Profil wiedergegeben und erfordern eine Seitenansicht.

Der Fuss der Monstranz (Abb. 87) besteht aus einer Sechsstabform mit Sternzwickeln und ist an der Oberfläche mit eingelassenen Rosetten versehen. Darüber erhebt sich die sechseckige Schaftgalerie, die zwischen Eckstreben durchbrochene Fensterarkaden und je eine vorgesetzte stehende Figur zeigt. Über einen Schaft mit verstärkten Kanten setzt der Knauf der Monstranz ein (Abb. 86). Er wird gegliedert anhand durchbrochener Masswerkzwickel und rhomboider Pasten. Darüber leitet ein glatter Trichter mit Krabben an den Kanten zur Basisplatte der Mittelzone (Abb. 88).

Diese zeigt eine Passform mit Zwickeln, der an den Seiten zwei T-förmige Ansätze der beiden Seitenpfeiler angegliedert sind. Darüber erhebt sich ein Glaszylinder, der von je einer Kehlung mit aufgelegten Masswerkkreisen und einem vegetabilen Lilienfries eingerahmt wird. Bekrönt wird er von einem kleinen Zylinder in der Aufsatzplatte der Turmzone. Die Seitenstreben setzen über einer dreipassförmigen Hängekonsole (Abb. 89) ein und sind nicht mit dem Zylinder verbunden. Sie bestehen aus zwei hausartigen Gebilden, über denen drei Pfeiler in die Höhe streben. Diese sind untereinander verbunden, verjüngen sich anhand eines Pultdachs mit Wimperg und Wasserspeier und enden in einer Fiale.

Eine umlaufende Masswerk Galerie mit Fialen auf Konsolen gliedert die passförmige Aufsatzplatte der Turmzone (Abb. 90), deren Seiten gerade enden. Darüber erhebt sich ein offener Figurenbaldachin auf sechs Pfeilern, deren zwei seitliche Exemplare anhand eines durchbrochenen Strebepfeilers mit Fiale mit einer weiteren Stütze verbunden sind. Ein unverschränkter kielbogiger Wimpergkranz mit herabhängenden Putten leitet über zum zweiten Baldachin. Dieser besteht aus sechs Stützen und wird bekrönt von einem sechseckigen Geländer mit Bogenfries und Fialen, das ein geschindeltes Pyramidendach mit abschliessendem Kruzifixus hält (Abb. 85). An der ganzen Monstranz lösen sich die Streben gleichmässig in einzelnen Fialen auf.

**Ein Vergleich mit anderen Monstranzen** Die Fussform der Emmericher Monstranz ist den Exemplaren aus St. Lambertus in Düsseldorf (Abb. 16)<sup>297</sup> und aus St. Georg in Bocholt (Abb. 59)<sup>298</sup> mit ihrer geschweiften Sechsstabform sehr ähnlich. Die eingelassenen Rosetten am Fuss der Emmericher Monstranz sind singulär, da an den Monstranzen im Rheinland höchstens eine Verzierung durch Rosettenappliken<sup>299</sup> aufgenommen wurde. Die Form der Schaftgalerie geht auf die Ratinger Monstranz und ihren Umkreis zurück<sup>300</sup>, entbehrt aber eines Zinnenkranzes. Eine simplere Version als die Emmericher Monstranz zeigt diejenige aus Bocholt, die einfache durchbrochene Fensterarkaden zwischen Streben verwendet und auf vorgestellte Statuetten verzichtet. Der Knauf der Emmericher Monstranz geht wohl auf frühe kölnische Exemplare zurück, als Beispiel sei auf die Scheibenmonstranz aus dem Kölner Diözesanmuseum (Abb. 34)<sup>301</sup> oder auf die Turmmonstranz aus dem Museum Schnütgen (Abb. 35)<sup>302</sup> verwiesen. Die Emmericher Masswerkzwickel sind jedoch im Gegensatz zu den Vergleichsmonstranzen aufwändiger gestaltet und durchbrochen. Lediglich die Monstranzen

<sup>297</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 35. Perpeet datiert die Monstranz um 1400.

<sup>298</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 151 und S. 51.

<sup>299</sup>S. zum Beispiel S. 39.

<sup>300</sup>s. S. 54.

<sup>301</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 5. Perpeet datiert die Monstranz um 1400.

<sup>302</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 38. Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

aus Bocholt, Kalkar (Abb. 38)<sup>303</sup> und Ahrweiler (Abb. 6)<sup>304</sup> verwenden ebenfalls durchbrochene Zwickel, Bocholt und Kalkar zwischen runden Pasten, Ahrweiler wie in Emmerich zwischen Rhomben. Die von den seitlichen Streben herunterhängenden Konsolen sind an keiner rheinischen Monstranz vertreten.

Ein einheitlicher Sockel verbindet den Mittelteil mit den Seitenteilen der mittleren Zone, wie es auch schon in Kalkar<sup>305</sup> und in Bocholt der Fall war. Die aufgelegten Masswerkkreise in der Kehlung und die Strukturierung der Seitenpfeiler anhand zweier hausartiger Gebilde kommen an keiner anderen Monstranz vor. Einzig die Verwendung von hohen und kaum verstreuten Pfeilern mit Fialbekrönung und Wasserspeiern ist u.a. auch an der Bocholter Monstranz zu sehen. Ebenfalls stimmen der kompakte Gesamteindruck und die festen seitlichen Streben mit Bocholt überein. Die beiden umlaufenden Masswerk galerien an der Turmzone der Monstranz sind an keiner der heute noch erhaltenen rheinischen Monstranzen wieder zu sehen. Das dominierende Pyramidendach wird, allerdings in reduzierter Weise, direkt über dem Zylinder u.a. an den Monstranzen von Burg Eltz (Abb. 91)<sup>306</sup> und aus dem Museum Schnütgen (Abb. 92)<sup>307</sup> angewendet. Die reiche figürliche Ausstattung des Emmericher Ostensoriums mit herabhängenden Engelchen ist ebenfalls sehr selten; Lediglich an der um 1549 datierten Kalkarer Monstranz niederländischen Ursprungs (Abb. 93)<sup>308</sup> schweben ebenfalls geflügelte Putten über den Fialen.

Das Emmericher Ostensorium orientierte sich im Bereich des Ständers klar an kölnischen Exemplaren des frühen 15. Jahrhunderts. Details aber wie die eingelegten Masswerkkreise und die durchbrochenen vielgliedrigen Masswerkzwickel am Knauf rechtfertigen eine spätere Datierung. Die Mittel- und Turmzone stehen in der rheinischen Monstranzenlandschaft ziemlich isoliert da, denn der eigenwillige Grundriss und die umlaufende Galerie zum Beispiel erscheinen an keinem rheinischen spätgotischen Exemplar. Dies weist ebenso wie die zahlreichen Putten auf die Renaissance hin. Die Monstranz zeigt nicht nur im Bereich des Ständers, sondern auch im oberen Teil eine nahe Verwandtschaft zur Bocholter Monstranz, was eine Datierung um 1500 wahrscheinlich werden lässt. Die kompakte Gesamtanlage und die immer noch dominierenden spätgotischen Formen lassen vermuten, dass neben zeitgemässen renaissancehaften Gussmodellen auch ältere verwendet wurden. Dass die Monstranz, wie Perpeet vermutet, aus der Hand des Israel van Meckenem stammt<sup>309</sup>, ergibt sich aus dem Vergleich mit den Kupferstichen des Meisters keineswegs. Auch die von Ohm<sup>310</sup> postulierten Gemeinsamkeiten mit der Monstranz aus Rees lassen sich nicht bestätigen.

#### 4.4.4.9 Monstranz aus der Kirche St. Gertrudis in Essen

Die 1521 inschriftlich datierte Monstranz (Abb. 94)<sup>311</sup> hält sich in ihrer Mittel- und Turmzone auf den ersten Blick an das Schema eines makroarchitektonischen Kirchenbau-Querschnitts: zwei baldachinbekrönte Seitenschiffe rahmen ein Mittelschiff ein, welches einen sich nach oben verjüngenden Turm trägt. Wasserspeier, Verstreubungen der einzelnen Bauglieder und vorge-

<sup>303</sup>Für weitere Ausführungen s. S. 44 und S. 146.

<sup>304</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 42. Perpeet datiert die Monstranz um 1400.

<sup>305</sup>s. S. 46.

<sup>306</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 73. Perpeet datiert in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

<sup>307</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 141. Perpeet datiert die Monstranz in den Anfang des 16. Jahrhunderts.

<sup>308</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 123. Die Monstranz ist datiert 1549.

<sup>309</sup>s. S. 158.

<sup>310</sup>s. S. 158.

<sup>311</sup>Zu Datierung, Meisterfrage, Restaurierungsmassnahmen s. S. 160.

stellte Säulen evozieren zusätzlich eine reale Architektur. Dabei könnte die Monstranz aber im Detail in keinem Fall als Modell für eine in Stein gebaute Kirche dienen: Die Pfeiler und Säulen sind fast „manieristisch“ in die Höhe gezogen und nur durch sehr dünne Strebebögen verbunden. Der in die Turmzone hineinragende innere Strebepfeiler der Mittelzone ist sogar nur durch eine kleine waagrechte Platte mit dem darüberliegenden architektonischen Aufbau verstrebt, was in der Makroarchitektur absurd wäre. Die Monstranz bildet eine auf Vorderansichtigkeit angelegte Schauseite, bei der alle Figuren nach vorne schauen.

Der Fuss der Monstranz (Abb. 95) besteht aus einem seitlich ausgeschweiften Sechspass, dessen Zwickelende abermalig geschweift ist. Die Fussoberfläche ist graviert und zeigt abgesetzte geometrisierende Flächen. Darüber erhebt sich der architektonisierte sechseckige Knauf, an dessen Ecken herausstehende Masswerkfenster mit einer Verstrebung davor angebracht sind. Sie rahmen je eine stehende Figur unter einem herzförmigen Wimperg ein. Ein graviertes Schaft, dessen Kanten mit Krabben geschmückt sind, leitet zur sechseckigen Basisplatte der Mittelzone (Abb. 96).

Diese führt über eine Kehlung mit aufgesetzten Blattranken zum Glaszylinder, der von einer Kuppel überfangen wird; ein einschaliger verschränkter Wimpergkranz mit Fialen auf Konsolen umsäumt sie. An die zentrale Aufsatzplatte fügen sich zwei identische Seitenpfeiler, die sich anhand eines Astwerkknäuels, der als Baldachin für je eine Figur auf einem hohen Sockel fungiert, mit dem Zylinder verbindet. Die seitlichen Pfeiler sind über einer herunterhängenden Blattkonsole angebracht. Darüber bildet ein zur Mitte hin ansteigender graviertes Sockel die Unterlage für zwei Pfeiler, zwischen denen je eine auf einem hohen Sockel stehende Figur plaziert ist. Ein verschränkter Kielbogenkranz und eine durchbrochene Masswerkpyramide bekrönen die Figuren und verbinden so die beiden seitlichen Pfeiler; der äussere ist graviert, während der innere von dünnen Halbsäulenvorlagen mit Wirteln gegliedert ist.

Über der Kuppel erhebt sich mit der Turmzone (Abb. 97) ein Baldachin mit sechs verstreuten Stützen, die gegenläufig gedreht sind. Sie umrahmen eine Figur, die von einem zweischalig verschränkten Wimpergkranz überdacht wird. Dahinter erhebt sich eine doppelschalige Kuppel in Zwiebelform (Abb. 98), deren Abschluss eine Statuette über einer Kugel bildet. Darüber setzt ein dreistrebiger Baldachin ein, der von ineinandergreifenden Verästelungen mit Blumen- und Blattornamentik bekrönt wird.

**Vergleich zu anderen Monstranzen** Die Fussform der Monstranz orientiert sich am Typus des seitlich geschweiften Sechspassfusses, der vom Ostensorium aus St. Kolumba in Köln (Abb. 23)<sup>312</sup> begründet wurde. Für die abermalige Schweifung am seitlichen Zwickelende aber fand sich mit dem nahe verwandten Stück aus dem Essener Münsterschatz (Abb. 62)<sup>313</sup> nur ein einziges Vergleichsbeispiel.

1480/90 wurden im Rheinland teilweise gravierte und durch geometrisierende Zonen abgesetzte Flächen auf dem Monstranzenfuss, wie sie in der Essener Monstranz aus St. Gertrudis vorkommen, zum ersten Mal angewandt. Dabei kommt den niederrheinischen Monstranzen von Rees (Abb. 71)<sup>314</sup> und Anholt (Abb. 76)<sup>315</sup> eine gewisse Vorbildfunktion zu, da geometrisierende Wülste die Oberfläche ihres Fusses gliedern. Noch eine Stufe weiter in der

<sup>312</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 36. Perpeet datiert die Monstranz in den Anfang des 15. Jahrhunderts. Dabei handelt es sich um das früheste erhaltene Beispiel. Für weitere Exemplare s. S. 54.

<sup>313</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 53 und S. 153.

<sup>314</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 94. Perpeet datiert die Monstranz um 1480-90.

<sup>315</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 56 und S. 156.

Entwicklung geht die Monstranz aus dem Frankfurter Domschatz (Abb. 82)<sup>316</sup>, der unter anderen die Monstranzen aus St. Kolumba in Köln (Abb. 99)<sup>317</sup> und aus St. Peter und Paul in Orsbach (Abb. 75)<sup>318</sup> folgen: Plastisch getriebene Masswerkformen als Applikationen gliedern den Fuss. Die Münsteraner Turmmonstranz aus dem Domschatz (Abb. 83)<sup>319</sup> schichtet mehrere applizierte stern- und passförmige Flächen übereinander und nähert sich so immer mehr dem Essener Vergleichsbeispiel. Die Füsse der Ziborien-Monstranz aus Heilig Kreuz in Aachen (Abb. 100)<sup>320</sup> und der Monstranz aus dem Folkwang-Museum in Essen (Abb. 101)<sup>321</sup> bedienen sich schliesslich sehr ähnlichen applizierten Formen wie in Essen.

Der Nodus der Monstranz ist dem Exemplar aus dem Essener Münsterschatz verwandt, das wahrscheinlich Pate stand. Daneben zeigen die Reeser (Abb. 71) und die Bensheimer Monstranz (Abb. 102)<sup>322</sup> ebenfalls in der Anlage des architektonisierten Knaufes ähnliche Merkmale. Die der Gertrudenmonstranz von der Mittelzone herunterhängenden mächtigen Astvoluten sind einmalig, da weder Vorbilder noch Nachfolger zu erkennen sind.

Der leicht zur Mitte hin ansteigende Sockel in der Mittelzone hat wahrscheinlich seine Vorbilder in der Monstranz des Essener Münsterschatzes und einem Stich des Meisters ES (Abb. 74)<sup>323</sup>. Das ursprünglich aus Köln stammende Orsbacher Exemplar (Abb. 75) besitzt ebenfalls eine ansteigende Sockelzone, ist allerdings von Masswerk durchbrochen und kann nur bedingt auf dasselbe Vorbild zurückgeführt werden. Auf Säulen stehende Figuren sind an Turmmonstranzen allgemein weit verbreitet<sup>324</sup>; Hohe Säulen wie in Essen kommen an Monstranzen aber nicht so oft vor und sind u. a. an den rheinischen Exemplaren in St. Kolumba in Köln, Orsbach und Ediger (Abb. 103)<sup>325</sup> ebenfalls zu sehen. Jedoch verwendet die Monstranz aus St. Gertrudis im Gegensatz zu den genannten Beispielen eine viel dickere Säule, was wiederum in direkter Abhängigkeit zur Essener Monstranz aus dem Münsterschatz steht.

Die Seitenpfeiler in Essen sind durch einen Baldachin mit einschaligem verschränktem Kielbogenkranz und einer durchbrochenen Masswerkpyramide verbunden. Dabei stand wiederum die Essener Monstranz aus dem Münsterschatz Pate, die allerdings eine geschlossene Pyramide verwendete. Eine durchbrochene Variante zeigt erstmals die um 1490 datierte Monstranz aus Eltville (Abb. 81)<sup>326</sup>, gefolgt von der Monstranz in Münster (Abb. 83) und der vereinfachten Form von St. Kolumba in Köln (Abb. 99)<sup>327</sup>. Stilistisch ist aber trotz der mannigfaltigen Ähnlichkeiten mit anderen Exemplaren eindeutig die Monstranz aus dem Essener Münsterschatz am nächsten verwandt. Der Wimpergkranz, der die Bauchung der Kuppel über dem Zylinder verdeckt, ist mit dem der Monstranz aus dem Essener Münsterschatz identisch und sonst an keiner rheinischen Monstranz vertreten. Nur am Oberrhein trifft man auf einen

<sup>316</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 98. Die Monstranz stammt von einem Meister Simon und ist datiert 1498.

<sup>317</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 99. Perpeet datiert die Monstranz um 1500.

<sup>318</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 101. Die Monstranz ist 1516 datiert und stammt ursprünglich aus der Antoniterkirche in Köln.

<sup>319</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 100. Perpeet datiert die Monstranz um 1500.

<sup>320</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 110. Perpeet datiert die Monstranz um 1510.

<sup>321</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 114. Perpeet datiert die Monstranz um 1520-30.

<sup>322</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 96. Perpeet datiert die Monstranz um 1490.

<sup>323</sup>s. S. 55.

<sup>324</sup>Kleinere Säulen sind zum Beispiel an der um 1420 datierten Monstranz von Gräfrath (Abb. 10), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 51 angebracht. Oder auch an der Monstranz von Kempen, (Abb. 47), für weitere Erläuterungen s. S. 47 und S. 149, zu sehen.

<sup>325</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 104. Die Monstranz ist datiert 1522.

<sup>326</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 95. Perpeet datiert die Monstranz um 1490.

<sup>327</sup>Die Datierung der erwähnten Monstranzen ist nicht gesichert, weshalb die Aufzählung nicht als chronologische Reihenfolge verstanden werden will.

ähnlichen Kranz am Monstranzenriss aus dem Kupferstichkabinett in Basel, dort allerdings ohne die die Wimperge füllenden Verästelungen<sup>328</sup>.

Ab den 1480-er Jahren wurde die Anlage eines Figurenbaldachins mit verstreuten Pfeilern und einem verschränkten sowie mit Fialen versehenen Kielbogenkranz sehr häufig an Monstranzen aufgenommen<sup>329</sup>. Dabei diente wiederum die Essener Monstranz aus dem Münsterschatz als Vorbild. Nicht so in der darüberliegenden zwiebelförmigen Bekrönung<sup>330</sup>, wo sich nur die Ziborien-Monstranz aus Heilig-Kreuz in Aachen (Abb. 100)<sup>331</sup> als das einzige zeitlich vor 1521 entstandene Exemplar einer Zwiebel bedient. Erst ab der Mitte des 16. Jahrhunderts verwenden mit den Monstranzen aus Wenau (Abb. 104)<sup>332</sup> und Sinzenich (Abb. 105)<sup>333</sup> weitere Exemplare eine ähnlich geartete Form. Der Kupferstich von Alard du Hameel (Abb. 4)<sup>334</sup> zeigt eine von der Idee her ähnlich gearbeitete Bekrönung, so dass eine Entstehung im niederländischen Umfeld nicht auszuschliessen ist<sup>335</sup>. Über der Zwiebelkuppel fügt die Gertrudismonstranz als einzige des Rheinlands einen weiteren Aufbau, was als Hinweis auf einen nachträgliche restauratorische Veränderung der Bekrönung gedeutet werden kann.

Die Monstranz kommt in ihrem Aufbau der ungefähr vierzig Jahre älteren Hostienmonstranz aus dem Essener Münsterschatz sehr nahe. Nur wirkt das jüngere Exemplar aufgrund der Anhäufung verschiedenartigster Motive und der Aufnahme zeitbedingter Renaissance-Elemente<sup>336</sup> schwerer und massiger. Vielleicht erhielt der Goldschmied die Auflage, sich an das Vorbild aus dem Münsterschatz zu halten. Dass die Monstranz jedoch in Essen entstanden ist, ist eher unwahrscheinlich, da das Exemplar eher einer niederländischen Goldschmiedewerkstatt zugeordnet werden kann.

#### 4.4.4.10 Monstranz aus der Kirche St. Peter und Paul in Straelen

Die in den Anfang des 16. Jahrhunderts datierte Straelener Monstranz (Abb. 106)<sup>337</sup> orientiert sich am typischen Schema rheinischer Turmmonstranzen: Ein Glaszylinder als Mittelschiff ist umgeben von je einer ein Seitenschiff evozierenden Strebe und wird von einem zur Spitze sich verjüngenden Turm überhöht. Die Streben sind untereinander durch Bögen verbunden, und ornamentale Details wie Wasserspeier, Fialen und Wimperge erwecken oberflächlich den Eindruck einer real verstandenen Grossarchitektur. Bei genauerem Hinsehen ist eine Umsetzung in die gebaute Steinarchitektur völlig undenkbar: Filigrane Säulchen bilden gesprengte Aufsätze sowohl in der Mittel- als auch Turmzone, die niemals in das Medium Stein umgesetzt werden könnten und nach den Gesetzen der Statik in sich zusammenbrechen würden. Die Monstranz bedient sich also architektonischer Elemente wie Pfeilern oder Wimpergen, die

<sup>328</sup>s. Falk (1979), Tafel 147, Nr. 702: Aufriss einer Scheibenmonstranz, süddeutsch oder schweizerisch(?), 2. Hälfte 15. Jh., Inv. 1911.12, Kupferstichkabinett Basel

<sup>329</sup>s. S. 55.

<sup>330</sup>Auch im vorrestauratorischen Zustand nahm die Monstranz aus dem Essener Münsterschatz nicht dieselbe Form auf, s. S. 155.

<sup>331</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 110. Perpeet datiert die Monstranz um 1510.

<sup>332</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 115. Die Monstranz ist datiert 1549.

<sup>333</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 116. Perpeet datiert die Monstranz um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

<sup>334</sup>s. Lehrs (1910), Band VII, Tafel 205, Abb. 494. Die Visierung wurde 1484 vom Kölner Silberschmied Hendrick de Borchgreve als Auftragsarbeit umgesetzt, s. Koldewij (1990), S. 476, die Monstranz hat sich aber nicht mehr erhalten. Mehr zur Visierung des Alard du Hameel s. 110.

<sup>335</sup>Fritz (1970a), S. 115, dachte in Bezug auf die Essener Gertrudenmonstranz auch schon an eine niederländische Werkstatt.

<sup>336</sup>s. S. 161.

<sup>337</sup>Zu Datierung, Meisterfrage, Restaurierungsmassnahmen s. S. 162.

aber rein ornamental verstanden werden und nur noch in ihrer Grundform an die Makroarchitektur erinnern. Die Mittelzone bildet durch die Zweistrebigkeit eine Art einer Schauwand. Dennoch ist die Monstranz mehransichtig, da die drei zentralen Statuetten in der Turm- und Mittelzone als Doppelfiguren konzipiert sind und die kleineren Statuetten der Seitenpfeiler sich zur Seite wenden. Der Gläubige konnte also um die Monstranz herumlaufen und auf jeder Seite eine Figur frontal betrachten.

Die Basis für die Mittelzone (Abb. 107)<sup>338</sup> bildet eine runde Platte mit Lilienfries und herabhängenden Glöckchen. Darüber setzt ein Glaszylinder ein, der von je einer gekehlten Fläche mit aufgesteckten Rosetten begrenzt wird. Bekrönt wird er von einer Kuppel mit aufgelegtem Blumenwerk, die hinter einer Lilienfries-Krone einsetzt. An den Zylinder angefügt sind zwei Seitenstreben, die durch je einen vegetabilen geschwungenen Strebebogen Verbindung mit dem Zylinder aufnehmen. Darüber verbindet eine Kugel die Seitenstreben mit der Lilienfries-Krone. Unter diesen Verstreungen ist ein gesprengteartiger mehrfach verschränkter Astwerkbogen über einem Sockel angebracht. Die seitlichen Stützen erheben sich über eingerolltem Blattwerk sowie einem Sockel und bestehen aus zwei Streben. Diese verbinden sich zunächst anhand von Arkadenbögen, lösen sich danach in einzelne Fialen auf und sind nur noch durch einen kleinen geschweiften Strebebogen verbunden.

Die Turmzone (Abb. 108) über der Kuppel zeigt einen Baldachin mit vier Stützen (Abb. 109), der eine Figur unter einem verschränkten einschaligen Wimpergkranz einfasst. Darüber erhebt sich eine durchbrochene Pyramidenbekrönung mit Kugeln und eingerolltem Blattwerk an den Kanten, die in den abschliessenden Kruzifixus mit Assistenzfiguren überleitet (Abb. 110). Die vier gleichmässig um den Baldachin verteilten Streben werden durch je einen verschränkten Astwerkbogen mit den äusseren umgebenden Pfeilern verbunden, denen je eine dünne Fiale direkt vorgesetzt ist. Der klare und gleichzeitig aufgelockerte Aufbau verbindet gekonnt architektonische und vegetabile Ornamente: verschiedene Friese, Rosetten, Kugeln, gedrehte Säulchen und krauses Blattwerk verleihen der Monstranz eine gewisse Leichtigkeit.

**Ein Vergleich mit anderen Monstranzen** Die runde Basisplatte der Mittelzone, die in einer leichten Kehlung zum Zylinder führt, wird sehr häufig von Monstranzen verwendet<sup>339</sup>. Die applizierten Rosetten sind als typisch kölnisches Charakteristikum schon an der Kölner Dommonstranz (Abb. 17)<sup>340</sup> vorgebildet<sup>341</sup>. Die am Straelener Ostensorium angehängten um das Kreisrund führenden Glöckchen allerdings bleiben bei einem Vergleich mit den rheinischen Monstranzen singulär<sup>342</sup>.

Die Anlage von einem Sockel unter je einer seitlich angebrachten Strebe ist ein bei zweistrebigen Monstranzen häufig verwendetes Motiv, wie es etwa auch an den Exemplaren aus dem Kölner Museum Schnütgen (Abb. 35)<sup>343</sup>, aus Gerresheim (Abb. 24)<sup>344</sup> oder Kempen

<sup>338</sup>Der Ständer Straelens wird hier nicht in den Vergleich mit hineingenommen, da er eine Neubildung aus dem 19. Jahrhundert ist, s. S. 163.

<sup>339</sup>Vergleiche die Beispiele aus St. Kolumba in Köln (Abb. 23), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 36; Perpeet datiert die Monstranz in den Anfang des 15. Jahrhunderts, oder aus St. Mariae Himmelfahrt in Gräfrath (Abb. 9), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 44; Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

<sup>340</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 8. Perpeet datiert die Monstranz um 1440. Fritz datierte die Monstranz im Gegensatz zu Perpeet in den Anfang des 15. Jahrhundert, s. Fritz (1963).

<sup>341</sup>s. S. 49.

<sup>342</sup>Sehr wahrscheinlich stammen diese Anhängsel aus nachgotischer Zeit, wo Münzen und Glocken aller Art sehr gerne zur zusätzlichen Verzierung verwendet wurden.

<sup>343</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 38. Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

<sup>344</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 42 und S. 144.

(Abb. 47)<sup>345</sup> vorkommt. Im Unterschied zu Straelen aber füllen die genannten Monstranzen die Zone zwischen Zylinder und Seitenstrebe mittels Arkaturen ganz aus. Der in Straelen an dieser Stelle angebrachte Sockel mit dem darauf sich entfaltenden mehrfach verschränkten Astwerkbogen ist an keiner der heute noch vorhandenen Monstranzen gebildet. Dieses Motiv wiederholt sich in der Turmzone und ist dort ebenfalls singulär. Die Seitenpfeiler in der Mittelzone der Straelener Monstranz, die sich in den beiden unteren Geschossen durch Arkadenbögen verbinden und sich erst im Stockwerk darüber in zwei Streben auflösen, waren vom Prinzip her schon an der heute leider verlorenen Monstranz aus Aldenhoven (Abb. 30)<sup>346</sup> vorgeprägt, dort allerdings schmückten Statuetten die Bogenöffnungen. Die wie in Straelen verwendeten geschweiften Strebebögen an den Seitenpfeilern kommen an rheinischen Monstranzen erst ab den 1470-er Jahren vor, wie zum Beispiel in St. Martin in Lay (Abb. 45)<sup>347</sup> oder in St. Johannes Baptist in Honnef (Abb. 68)<sup>348</sup>.

Die vierstrebige Anlage der Turmzone verdeckt die Statuette unter dem Baldachin partiell und verunmöglicht so eine unverbaute Ansicht der Figur. Dies steht in der Tradition der Monstranz aus Cues (Abb. 44)<sup>349</sup>, die dieses Prinzip zum ersten Mal anwendet und was ab 1470 fast zur Regel wird<sup>350</sup>. Der den Baldachin gliedernde Wimpergkranz ist ebenfalls schon nach 1480 sehr beliebt<sup>351</sup>, wobei sich die Straelener Ausformung nicht so sehr durch die Verschränkung als viel mehr durch die Nasung der Bögen auszeichnet und dies keiner anderen Monstranz entspricht. Die den Baldachin bekrönende durchbrochene Pyramide ist unter anderem auch an den Monstranzen aus dem Essener Folkwang-Museum (Abb. 101)<sup>352</sup>, Münster (Abb. 83)<sup>353</sup> und auch in verkürzter Form in Anholt (Abb. 76)<sup>354</sup> verwendet worden, die Ornamentierung der Kanten aber durch Kugeln und eingerolltes Blattwerk ist singulär. Überhaupt unterscheidet sich die Straelener Monstranz im Bereich der Verwendung von Zierelementen wie Kugeln, krausem Blattwerk, sowie vegetabilen gesprengartigen Bogenformen von den rheinischen Monstranzen und orientiert sich in diesem Bereich eher an niederländischen Vorbildern<sup>355</sup>. Die über der durchbrochenen Pyramide einsetzende Statuettengruppe, bestehend aus einem Kruzifixus und den Assistenzfiguren Maria und Johannes, wird auch an den Monstranzen aus Nieuwerk (Abb. 46)<sup>356</sup> und Bocholt (Abb. 59)<sup>357</sup> verwendet, die neben der Straelener Monstranz die einzigen erhaltenen Beispiele mit diesem Turmabschluss sind.

Die Straelener Monstranz hält bezüglich ihrer Grundanlage an niederrheinischen und kölnischen Vorbildern aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts fest. Dies erklärt den gefestigten Aufbau der Monstranz, der von ungefähr zeitgleichen Exemplaren wie etwa der

<sup>345</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 47 und S. 149.

<sup>346</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 39; Perpeet datiert die Monstranz um 1420.

<sup>347</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 88; Perpeet datiert die Monstranz um 1470.

<sup>348</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 92; Perpeet datiert die Monstranz um 1480.

<sup>349</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 58; Perpeet datiert die Monstranz um 1450-60.

<sup>350</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 47.

<sup>351</sup>s. S. 55.

<sup>352</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 114. Perpeet datiert die Monstranz um 1520-30.

<sup>353</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 100. Perpeet datiert die Monstranz um 1500.

<sup>354</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 56 und S. 156.

<sup>355</sup>Vergleiche dazu die Monstranz aus St. Nikolai in Kalkar, die ursprünglich aus der Oude Kerk in Amsterdam stammt (Abb. 93), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 123. Die Monstranz ist datiert 1549. Perpeet-Frech (1964), S. 64 und S. 110, Fussnote 319, verweist ebenfalls auf niederländische Einflüsse für Straelen, die durch die Zugehörigkeit Straelens zum Utrechter Bistum sehr wahrscheinlich sind und auch durch die vielen niederländischen Schnitzaltäre in der Straelener Kirche bezeugt werden.

<sup>356</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 75; Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

<sup>357</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 151 und S. 51.



Monstranz aus St. Gertrudis (Abb. 94)<sup>358</sup> mit ihren fast aufgelösten Seitenpfeilern abweicht. Aufgelockert wird die Struktur durch das Stilmittel eines Wimpergkranzes, der erst nach ungefähr 1480 an Monstranzen vorkommt und eine Datierung in diese Zeit nahelegt. Durch die Verzierungen wie Kugeln, torisierte Säulchen oder eingerolltes Blattwerk aber sind niederländische Einflüsse aus dem 16. Jahrhundert an der Straelener Monstranz auszumachen, die eine Entstehung derselben am Anfang des 16. Jahrhunderts wahrscheinlicher machen.

## 4.5 Die Makroarchitektur: Die Kirchenbaukunst insbesondere die Turmbauten

### 4.5.1 Die spätgotische Kirchenbaukunst in Deutschland, in den alten Niederlanden und am Niederrhein

Ziel des folgenden Kapitels ist es, einen Überblick über die spätgotische Kirchenarchitektur der alten Niederlande, Deutschlands allgemein und des Niederrheins im speziellen zu geben, wobei vor allem die Turmbauten hervorgehoben werden. Dabei geht es primär darum, die stilistischen und geografischen Entwicklungslinien aufzuzeigen. Die jeweilige Baugeschichte wird nicht im einzelnen dargestellt, sondern jeweils nur anhand der Eckdaten behandelt.

#### 4.5.1.1 Deutschland

Das politische Bild prägten im deutschen Reich<sup>359</sup> während des ganzen 15. Jahrhunderts dynastische Streitigkeiten. Die Städte mit der Hanse im Norden und den Städtebünden in Schwaben und am Rhein erlangten seit den beiden letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts immer grössere Bedeutung<sup>360</sup>.

Mit Abstand stammen die meisten Kirchenbauten in Deutschland<sup>361</sup> aus der Spätgotik. Dies hängt vor allem mit der erstarkten wirtschaftlichen Kraft der Städte zusammen<sup>362</sup>: so verwundert es nicht, dass die meisten Grossbauten dieser Zeit Stadtpfarrkirchen, Kirchen der Bettelorden, der Kartäuser oder der städtischen Spitäler sind<sup>363</sup>. Turmprojekte waren im 15. Jahrhundert besonders beliebt, da sie den Ruhm einer Stadt weithin nach aussen sichtbar zu machen vermochten. Auch im Kircheninneren ist der Wunsch nach Prestige sichtbar: In den Stadtpfarrkirchen fanden Altarstiftungen und Grabmäler der Bürgerschaft Platz. Oft waren die Pfarrkirchen mit 30 oder gar über 50 Altären ausgestattet<sup>364</sup>, die ein beliebtes Mittel zur Finanzierung des jeweiligen Baues bildeten. So wurden die Ausstattung und die Grösse einer Kirche ein wichtiger Faktor für das Ansehen einer Stadt, durch das man sich mit anderen Kommunen messen konnte. Hallenkirchen wurden dabei am meisten gebaut<sup>365</sup>,

---

<sup>358</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 60 und S. 160.

<sup>359</sup>s. Riestra (1998), S. 192: Er bevorzugt dabei den Begriff der „deutschen Lande“, da sich heute in etwa zehn Ländern Europas Beispiele deutscher Gotik finden lassen.

<sup>360</sup>s. Bock (1972), S. 339.

<sup>361</sup>Der Kölner Dom, ein herausragender Bau, hält an Formen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts fest und spielt – obwohl auch im Spätmittelalter an ihm gebaut wurde – für die stilistische Entwicklung ab 1300 keine Rolle mehr und wird deshalb hier nicht weiter behandelt. Für Literatur zum Kölner Dom s. Wolff (1998) und Steinmann (2003).

<sup>362</sup>s. Nussbaum (1994), S. 197.

<sup>363</sup>s. Nussbaum (1994), S. 197.

<sup>364</sup>s. Nussbaum (1994), S. 198.

<sup>365</sup>s. Dehio und von Bezold (1969), S. 318.

was Gerstenberg zu seiner heute veralteten These über den „sondergotischen Einheitsraum“ anregte<sup>366</sup>.

Der Veitsdom in Prag<sup>367</sup> ist das wichtigste Bauwerk des 14. Jahrhunderts und orientierte sich am klassischen französischen Kathedralschema<sup>368</sup>. Die herausragende Position erlangte der Bau mit der Übergabe der Bauleitung an Peter Parler, der dem Prager Dom seine eigene Formenwelt verlieh<sup>369</sup>, die als wichtigste und folgenreichste Voraussetzung für die spätgotische Architektur Mittel- und Osteuropas gilt: durch jochübergreifende Gewölbeformen gelang ihm eine vereinheitlichende und harmonische Raumwirkung. Dabei wandelte Parler die vorgefundenen französischen Grundstrukturen in einer selbständigen Weise ab, indem er in den oberen Teilen des Chores erstmals eine weitgehende Auflösung der Wand erreichte. Nach dem Tod Peter Parlers 1399 führten seine Söhne Johann und Wenzel den Bau fort und errichteten die Querhausgalerie und den Südturm des Doms, die die Dynamik des väterlichen Baus nicht mehr aufnahmen<sup>370</sup>. Die spezifisch parlerischen Merkmale übten Einfluss aus auf die gesamte spätgotische Architektur Zentraleuropas und brachten der Familie des grossen Baumeisters einen fast mythischen Status ein: so wurden sie in den Werkmeisterbüchern um 1500 als die „iungkh(er)n von prage“ bezeichnet, die um die alte Kunst wussten<sup>371</sup>.

Viele der Steinmetze der parlerischen Hütten in Prag oder Kolin arbeiteten nach deren Auflösung um 1400 in anderen Bauprojekten<sup>372</sup>. Besonders in Süddeutschland wurden sie gebraucht, da zu dieser Zeit dort viele grosse Turmbauten in Angriff genommen wurden. Als Vorbild fungierten allen voran der 1330/40 vollendete Westturm des Freiburger Münsters<sup>373</sup>, die bereits bestehenden Teile des Strassburger Münsters<sup>374</sup> und der Prager Dom. Dabei entstanden mit den Türmen in Reutlingen und Rottweil schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erste Nachfolgeprojekte des Freiburger Münsters<sup>375</sup>. Der prominente Turm von St. Stephan in Wien<sup>376</sup> wurde 1359 fundamentierte und nach einer Baupause 1433 vollendet<sup>377</sup>. Stilistisch orientierte er sich an den unteren Partien der Strassburger Münsterfassade sowie dem Südturm des Prager Veitsdomes<sup>378</sup>.

---

<sup>366</sup>s. Gerstenberg (1913). Nussbaum (1994), S. 230, stellte aber fest, dass Gerstenbergs Thesen zur Entwicklung der Raumkunst in der deutschen „Sondergotik“ nur sehr wenig generalisierbar sind.

<sup>367</sup>Der Grundstein wurde 1344 gelegt. Zunächst führte Matthias von Arras den Bau bis zu seinem Tod 1352, dann war ein sogenannter „Übergangsmeister“ tätig, bis 1356 Peter Parler die Bauleitung übernahm, s. Schurr (2003), S. 53.

<sup>368</sup>s. Wilson (2002), S. 224.

<sup>369</sup>Zur Baugeschichte und historischen Einordnung s. Schurr (2003), S. 57 ff.

<sup>370</sup>Erich Bachmann beschrieb dieses Abklingen analog zur gleichzeitigen Malerei und Plastik als den Übergang zum „weichen Stil“, s. Nussbaum (1994), S. 204, der Bachmann (1939), S. 65ff zitiert. Für die Weiterführung des Gedankens einer Stileinheit zwischen den Künsten s. Nussbaum (1994), S. 204, der dies aber für nicht sehr erfolgsversprechend hält.

<sup>371</sup>s. Coenen (1989), S. 312, Zitat aus dem „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit“ des Matthäus Roriczer, Zeile 22-24. Zu den Werkmeisterbüchern s. S. 73.

<sup>372</sup>s. Nussbaum (1994), S. 379, Fussnote 470.

<sup>373</sup>s. Becker (1995).

<sup>374</sup>Die Westfassade war 1277-1439 im Bau, s. Gross und Kobler (1972).

<sup>375</sup>s. Nussbaum (1994), S. 380, Fussnote 471.

<sup>376</sup>Von den ursprünglich zwei Türmen am Chor wurde nur südliche vollendet, s. Nussbaum (1994), S. 205.

<sup>377</sup>s. Feuchtmüller (1978) und Brucher (1990), S. 124-130.

<sup>378</sup>s. Benešovska (2001) und Nussbaum (1994), S. 206.

Der Baumeister Ulrich von Ensingen war der bekannteste Turmbauer der Spätgotik in Süddeutschland<sup>379</sup>, da er neben dem Ulmer Münster (Abb. 111)<sup>380</sup> auch den Bau der Strassburger Kathedrale und den der Frauenkirche in Esslingen leitete. Seine Entwürfe waren so begehrt, dass er für das Basler Münster 1414 nur einen Turmriss lieferte, ohne dem Bau vorzustehen<sup>381</sup>. Ensingers Baustil verband mehr noch als die Baumeister am Wiener Dom ältere architektonische Details des Strassburger und Freiburger Baus mit den relativ neuen Formen des Prager Doms<sup>382</sup>.

Madern Gerthener war neben Ensinger ein weiterer bekannter Baumeister der Spätgotik. 1415 begann er mit dem Bau des Turmes an der Stiftskirche St. Bartholomäus in Frankfurt<sup>383</sup>. Als Bekrönung sah er ganz anders als sein Kollege Ensinger eine Schalenkuppel vor, die erst 1870 nach seinem um 1420 gefertigten Riss vollendet wurde<sup>384</sup>. Die beiden am Turm angebrachten Portalvorhallen bilden durch ihre einzigartige Wölbung Höhepunkte der nachparlerischen Baukunst<sup>385</sup>.

So sind bezüglich des Formenapparats der Spätgotik keine allgemeingültigen Aussagen zu machen. Dabei wurde die Architektur klar von Elementen beeinflusst, die ihren Ursprung im Prager Veitsdom nahmen, meistens mit der lokalen Baukunst eine Symbiose eingingen<sup>386</sup> und neues Formengut schufen. Nebeneinander entwickelten sich also verschiedene stilistische Ausprägungen, die durchaus miteinander in Verbindung standen, ihre Eigenständigkeit und Individualität aber bewahrten<sup>387</sup>.

#### 4.5.1.2 Die alten Niederlande

Der Ausdruck „Kunst der alten Niederlande“ hat sich bei der Bezeichnung der Gebiete Flanderns und Brabants durchgesetzt<sup>388</sup>, die heutzutage Belgien, Holland und die nördlichsten Teile Frankreichs umfassen. Auf kulturellem Gebiet bildeten sie ein zusammengehöriges Ganzes, während sie auf politischer und sprachlicher Ebene getrennt waren: der französisch sprechende Hennegau gehörte wie auch Holland und Brabant zum Heiligen Römischen Reich deutscher Nation und die niederländisch sprechende Grafschaft Flandern war dem französischen König zuzurechnen<sup>389</sup>. 1422 fügte Philipp der Gute auch Flandern und Brabant dem Herzogtum Burgund zu, das schliesslich 1477 vom Haus Habsburg übernommen wurde<sup>390</sup>.

Ab dem 13. Jahrhundert<sup>391</sup> florierte das wirtschaftliche Leben der alten Niederlande vor allem auf dem Gebiet der textilverarbeitenden Industrie, was den Städten grossen Reichtum

<sup>379</sup>Er wurde 1359 wohl in Oberensingen bei Nürtingen geboren und starb 1419 in Strassburg, s. Bock (1972), S. 346.

<sup>380</sup>Der Turm wurde erst 1885-1890 nach einem 1477 von Matthäus Böblinger vorgelegten Riss gefertigt, s. Nussbaum (1994), S. 209. Für weitere Literatur zum Ulmer Münster s. Wortmann (1984).

<sup>381</sup>s. Bock (1972), S. 346. Ob der Riss tatsächlich von ihm stammt, ist nicht ganz geklärt, s. Braun-Balzer (2003), S. 38.

<sup>382</sup>s. Nussbaum (1994), S. 208.

<sup>383</sup>s. Bialostocki et al. (1972), Abb. 373.

<sup>384</sup>s. Haberland (1992). Der vor 1450 vollendete Turm der Wiener Kirche St. Maria im Gestade zeigt ebenfalls eine kuppelförmige Turmkrone, s. Nussbaum (1994).

<sup>385</sup>s. Nussbaum (1994), S. 213.

<sup>386</sup>s. Nussbaum (1994), S. 224.

<sup>387</sup>s. Nussbaum (1994), S. 224.

<sup>388</sup>Er ist aber nach Sossion (1978), S. 73 vereinfachend und irreführend. Mangels Alternative behalte ich aber den Begriff bei.

<sup>389</sup>s. Kurmann (1998), S. 178.

<sup>390</sup>s. Bock (1972), S. 339.

<sup>391</sup>s. Kurmann (1998), S. 178.

und Macht einbrachte. Dies äusserte sich in den prächtigen Stadtkirchen mit ihren grossen Türmen und der überbordenden Ausstattung, aber auch an den reich gestalteten Rathäusern. Erst ab 1300 begann man in Brabant, hervorgerufen durch die finanziellen Möglichkeiten, mit der Errichtung grosser Kirchenbauten.

Die 1342 mit dem Chor begonnene frühere Stiftskirche und heutige Kathedrale St. Rombout in Mechelen<sup>392</sup> ist das erste Beispiel der sogenannten „Brabanter Gotik“, das sich über das Gebiet der Grafschaft Brabant hinaus verbreitete<sup>393</sup>. Der Bau vermischte Elemente der klassischen französischen Kathedralarchitektur mit dem dekorativen Gitterwerk, das englische Bauten schon seit dem 13. Jahrhundert verwendeten und hier zum ersten Mal auf dem Kontinent aufgenommen wurde<sup>394</sup>. Ein anderer wichtiger brabantischer Bau ist die Liebfrauenkathedrale in Antwerpen, die ab 1362 im Bau war<sup>395</sup> (Abb. 112). Auch sie vermischte englische und französische Elemente, entfernte sich aber in ihrer Gestaltung vom Mecheler Bau, indem sie zum Beispiel den dreigeschossigen Aufriss Mechelens zu einem zweigeschossigen reduzierte<sup>396</sup>. Als dritter bedeutender brabantischer Bau ist die Sint-Jans Kirche in 's-Hertogenbosch anzusehen (Abb. 113, , die in den 1370er Jahren begonnen wurde und deren Chor sich auf das Vorbild in Mechelen bezieht<sup>397</sup>. Ausstrahlung hatte die Herzogenbuscher Kirche vor allem auf die beiden Kollegiatskirchen St. Peter in Löwen<sup>398</sup> und Sainte-Waudru in Mons (Abb. 114)<sup>399</sup>.

Die alten Niederlande blieben ab ca. 1350 konservativ dem Typus der klassischen gotischen Kathedrale verhaftet und entwickelten keine neuen Formen; das zeitgenössische abundante Dekor der Spätgotik wurde an der Kirchengestaltung angebracht. Für Kurmann<sup>400</sup> ist dafür die Verantwortung bei den reichen Auftraggebern zu suchen, die sich an Altbewährtes hielten.

Turmbauten waren in den alten Niederlanden wie auch schon in Deutschland zur selben Zeit ein wichtiges Zeichen zur Manifestierung städtischer Macht<sup>401</sup>. So dienten die Türme der Stiftskirchen in Mechelen oder Löwen<sup>402</sup> auch als Aufbewahrungsorte für wichtige städtische Dokumente<sup>403</sup>. Im Vergleich zu deutschen Türmen sind die niederländischen Beispiele im Verhältnis zum Körper der Kirche höher gebaut<sup>404</sup>. Dies veranschaulicht bereits das erste Exemplar niederländischer Turmbaukunst, der Westturm der Kathedrale von Utrecht<sup>405</sup>, der für alle Turmprojekte der alten Niederlande eine Vorbildfunktion hatte und dessen Abbild sogar auf dem Mittelteil des Genter Altars der Gebrüder van Eyck angebracht ist.

<sup>392</sup>s. Esther (1997), S. 88.

<sup>393</sup>s. Kurmann (1998), S. 179.

<sup>394</sup>s. Kurmann (1998), S. 179 und Abb. auf S. 179.

<sup>395</sup>s. Esther (1997), S. 96 f.

<sup>396</sup>s. Kurmann (1998), S. 180.

<sup>397</sup>s. Wilson (2002), S. 239.

<sup>398</sup>Die Kirche wurde um 1400 begonnen, s. Kurmann (1998), Abb. S. 181.

<sup>399</sup>Die Kirche wurde um 1450 begonnen und ist eine regelrechte Kopie der Sint-Jans-Kirche, s. Kurmann (1998), S. 181.

<sup>400</sup>s. Kurmann (1998), S. 181-182.

<sup>401</sup>Für einen Überblick über die sakralen und profanen Turmbauten in den Niederlanden südlich des Rheins s. Herrenschwand (1956).

<sup>402</sup>s. Esther (1997), S. 94.

<sup>403</sup>s. Kurmann (1998), S. 182.

<sup>404</sup>s. Wilson (2002), S. 244.

<sup>405</sup>s. Kurmann (1998), Abb. S. 183. Der Westturm wurde von 1321-82 erbaut, s. Wilson (2002), S. 244, und ist mehr als 110 Meter hoch, s. Ter Kuile (1946), S. 27. Weitere Literatur zum Utrechter Dom: Haslinghuis und Peeters (1965).

1422 begann man an der Kathedrale von Antwerpen mit dem Bau der Westfassade, wobei von den ursprünglich zwei projektierten Türmen nur einer realisiert wurde (Abb. 112)<sup>406</sup>. Lediglich die Kathedrale Sainte-Gudule in Brüssel<sup>407</sup> übernahm dieses Zweiturmschema, die meisten anderen Kirchbauten orientierten sich an einem einzelnen Turm<sup>408</sup>; wie zum Beispiel derjenige der 1468-1506 errichteten Liebfrauenkirche in Breda<sup>409</sup>, der auf das Utrechter Schema zurückgeht und ursprünglich eine 1509 konzipierte hölzerne zwiebelförmige Kuppel trug. Der Westturm der St. Rombout-Kirche in Mechelen<sup>410</sup> zeigt ebenfalls einen leider ohne Bekrönung gebliebenen Westturm, dessen Aussehen 1547 auf einer Zeichnung festgehalten wurde<sup>411</sup>.

Im Gegensatz zur Bautätigkeit in den meisten Teilen des nördlichen Europas, wo am Ende des 15. Jahrhunderts eine Erlahmung neuer Bauprojekte stattfand, ist vor allem in den südlichen Gebieten der alten Niederlande eine rege Bautätigkeit zu verzeichnen<sup>412</sup>. So begann man beispielsweise 1520 an der Antwerpener Kathedrale mit dem Bau eines überdimensionierten Chorhaupts, das das ältere ersetzen sollte, aber nach einem Brand 1533 nicht wieder aufgenommen wurde<sup>413</sup>.

Neben den sakralen Bauten entstanden in den alten Niederlanden, hervorgerufen durch die städtische Macht, auch zahlreiche öffentliche Bauten wie die Tuchhallen in Brügge<sup>414</sup> oder die vielen Rathäuser. Dies resultierte fast in einem Wettbewerb mit den Kirchbauten: Der Turm des Brüsseler Stadthauses<sup>415</sup> wurde früher errichtet als alle anderen grossen Kirchtürme Brabants<sup>416</sup>, was wie kein anderes Werk das Selbstverständnis des Bürgertums gegenüber der Geistlichkeit zeigt, bekrönt den Turm doch eine Masswerkpyramide, wie man sie bei den deutschen Domen verwendete. So überbietet der Bau die gleichzeitige Sakralarchitektur bei weitem<sup>417</sup>.

#### 4.5.1.3 Der Niederrhein

Am Niederrhein finden sich vornehmlich Stadtpfarrkirchen aus Backstein, die sich durch einen grossen Einzelturm im Westen des Baues auszeichnen, der wie auch schon im ganzen deutschen Reich und den alten Niederlanden Ausdruck des städtischen oder gräflichen Selbstbewusstseins war<sup>418</sup>. Ausnahmen bilden dabei die Zweiturmfassade des Xantener Doms<sup>419</sup> und die

<sup>406</sup>Die Bekrönung des Nordturms wurde 1518 vollendet, s. Wilson (2002), S. 244. Weitere Literatur zur Kathedrale von Antwerpen: s. Aerts et al. (1993) und Esther (1997), S. 96 f.

<sup>407</sup>Das Gotteshaus wurde 1962 zur Kathedrale St. Michael umbenannt. Um 1410 wurde mit dem Bau der Fassade begonnen, s. Esther (1997), S. 93. Weitere Literatur zur Kathedrale in Brüssel: Bral et al. (2000).

<sup>408</sup>s. Wilson (2002), S. 244. Nur der von Joos Metsys gefertigte Plan für die Westfassade von St. Peter in Löwen, von dem auch ein 1525 begonnenes Modell erhalten ist, sah sogar drei Türme vor, wurde aber nicht gebaut, s. Wilson (2002), S. 246-247.

<sup>409</sup>s. Kurmann (1998), S. 182.

<sup>410</sup>s. Kurmann (1998), Abb. S. 179.

<sup>411</sup>Dabei handelt es sich um den sogenannten Plan Chalon, s. Meischke (1988), S. 143 und van Langendonck (1987), ab S. 27.

<sup>412</sup>s. Wilson (2002), S. 247.

<sup>413</sup>s. Wilson (2002), S. 247.

<sup>414</sup>s. Buyle (1997a), Abb. S. 170.

<sup>415</sup>s. Buyle (1997b), Abb. S. 178.

<sup>416</sup>s. Wilson (2002), S. 245.

<sup>417</sup>s. Kurmann (1998), S. 184.

<sup>418</sup>Am Niederrhein teilten sich verschiedene Fürsten- und Herzogtümer die Macht, die sich wie auch die Bürgerschaft durch sakrale Bauten profilieren wollten.

<sup>419</sup>s. Hilger (1997), Abb. S. 31.

sich daran orientierende Stiftskirche in Kleve<sup>420</sup>. Die einzelnen Türme zeigen eine kubische Gesamtform und kommen ohne Strebeböcker aus. Eine Verzierung ist nur spärlich durch eingetiefte Blendmasswerkfenster gegeben. Böker<sup>421</sup> bringt dies mit dem Utrechter Domturm in Verbindung<sup>422</sup>, der 1321 bis 1382 zum grossen Teil in Backstein errichtet wurde und an den sich auch schon die Turmbauer der alten Niederlande anlehnten. In Köln orientierte sich der 1393 bis 1411 gebaute Westturm der Severinskirche (Abb. 115) am niederrheinischen Turmtypus und übernahm auch die typische Materialwahl von Backsteinmauerwerk mit Werksteingliederung<sup>423</sup>.

Backstein<sup>424</sup> ist seit dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts das beherrschende Baumaterial am Niederrhein<sup>425</sup>. Es fungierte als Ersatz für den bisher verwendeten Tuffstein<sup>426</sup>. Die Nachfrage nach Haustein aus fernen Steinbrüchen stieg im späten Mittelalter am Niederrhein stetig an und sorgte dafür, dass die Preise immer höher wurden. Aus diesem Grund entwickelte man am Niederrhein eine eigene, der Architektur der alten Niederlande sehr verwandte Backsteintradition, die importunabhängig und auch kostengünstiger war<sup>427</sup>. Dabei benutzten die reichereren und am Rhein gelegenen Kirchen wie St. Viktor in Xanten das Material lediglich als Hintermauerungs- und Wölbematerial und zeigten vordergründig Tuff- oder Sandstein. Aber auch eine Vermischung der beiden Materialien am Aussenbau kam am Niederrhein vor: das Nordportal der Propsteikirche St. Mariae Himmelfahrt in Kleve<sup>428</sup> verwendete Haustein und hob sich somit vom restlichen Backsteinbau ab<sup>429</sup>. So wurde der kostbar gewordene Haustein hauptsächlich auf Architekturformen wie Gewölberippen und Fenstermasswerken sowie auf Wandverblendungen und Pfeilern eingesetzt, die Schmuckformen des eher kargen Kirchenbaus konzentrierten sich also auf den leicht zu bearbeitenden Haustein. Dies im Gegensatz zum norddeutschen Bausteinbau, der sich, hervorgerufen durch die unzureichende Versorgung von Haustein über den Seeweg, eine eigene Formsteintechnik zulegte<sup>430</sup>. Die Backsteinarchitektur des Niederrheins ist denn auch nicht von der Norddeutschlands abhängig, sondern verweist auf westliche Vorbilder, vor allem auf Flandern<sup>431</sup>. Dennoch vermögen die Schmuckformen aus Haustein keinesfalls mit der Verzierungsfreude zum Beispiel an süddeutschen Kirchen der Spätgotik mithalten.

---

<sup>420</sup>s. de Werd (1991), Abb. 2, S. 5.

<sup>421</sup>s. Böker (1988), S. 202.

<sup>422</sup>s. Kurmann (1998), Abb. S. 183. Der Westturm wurde von 1321-82 erbaut, s. Wilson (2002), S. 244, und ist mehr als 110 Meter hoch, s. Ter Kuile (1946), S. 27. Weitere Literatur zum Utrechter Dom: Haslinghuis und Peeters (1965).

<sup>423</sup>s. Böker (1988), S. 202.

<sup>424</sup>Vor allem in Norddeutschland haben sich ausgezeichnete Werke aus Backstein erhalten, wie die Marienkirche in Danzig, die Prenzlauer Marienkirche oder das Rathaus in Tangermünde veranschaulichen. Im Süden Deutschlands wurden ebenfalls Bauten ganz aus Backstein gefertigt, wie das Beispiel von St. Martin in Landshut zeigt.

<sup>425</sup>s. Renard (1913), S. 5.

<sup>426</sup>s. Renard (1913), S. 7.

<sup>427</sup>s. Böker (1988), S. 192.

<sup>428</sup>s. de Werd (1991), Abb. 5, S. 11.

<sup>429</sup>Vor der Zerstörung der Kirche im zweiten Weltkrieg muss auch der westliche Turm der Doppelturmfassade aus Tuff bestanden haben, s. Renard (1913), S. 7, er wurde aber nicht wieder so aufgebaut.

<sup>430</sup>s. Böker (1988), S. 192. Dabei wurden wie bei der Marienkirche in Neubrandenburg einige Backsteine zusätzlich weiss getüncht und machten so eine Rhythmisierung des Bauschmucks möglich, s. Kiesow (2000), S. 105.

<sup>431</sup>s. Böker (1988), S. 193.

Die 1263 begonnene Stiftskirche in Xanten<sup>432</sup> war die grösste Kirche am Niederrhein. Sie verwendete ab 1300 Backsteinmauerung, verkleidete diese allerdings mit Tuff<sup>433</sup>. Die Propsteikirche in Kleve<sup>434</sup> hingegen, deren Neubau 1341 in Angriff genommen wurde, ist im Gegensatz zu Xanten partiell aus mauersichtigem Backstein gefertigt<sup>435</sup>, was für die nachfolgenden Kirchenbauten stilbildend war<sup>436</sup>. Sie besteht aus einer achtjochigen Pseudobasilika mit zwei prominenten Westtürmen und einem Chor, der sich an das Vorbild Xanten anlehnt<sup>437</sup>. Die beiden Bauhöfen hatten mit dem gleichen Baumeister Konrad Kevelens enge personelle Verbindungen. Der Klever Bau hatte Vorbildfunktion für ein weiteres Bauprojekt, die Stiftskirche in Kranenburg (Abb. 116), die von 1409 bis 1447 errichtet wurde und ein älteres Südschiff integrierte<sup>438</sup>. Der Backsteinbau wurde erst vom Xantener Baumeister Gisbert Schairt und ab 1450 von Johann Covelens geführt. Im Hinblick auf Kleve ist in Kranenburg eine stärkere Hallentendenz auszumachen, die im 1409 begonnenen Neubau der Nikolaikirche in Kalkar zu einer wirklichen Halle umformuliert wurde<sup>439</sup>. In Kalkar sind denn auch Einflüsse der Sakralbauten von Kleve, Kranenburg und Xanten verarbeitet<sup>440</sup>. Die St. Aldegundiskirche in Emmerich (Abb. 117) hingegen, die 1438 begonnen wurde, bediente sich wieder der klevischen Pseudobasilika. Etwas früher wurden in Wesel, der im Spätmittelalter wichtigsten und grössten niederrheinischen Stadt, gleich zwei Kirchenneubauten in Angriff genommen: Der Baumeister Johann Kavelens errichtete ab 1429 den reinen Backsteinbau der Matenakirche<sup>441</sup> in der Weseler Vorstadt und den fast vollständig mit Tuff und Sandstein verkleideten Willibrordidom<sup>442</sup>. Letzterer ist eine sehr aufwändig gestaltete fünfschiffige Basilika mit Querhaus und Umgangschor und hebt sich wie schon der Xantener Dom deutlich von der traditionellen niederrheinischen Baukunst der Spätmittelalters ab.

#### 4.5.2 Architekturzeichnungen und Werkmeisterbücher

Die von den Architekten geplanten Bauten wurden anhand von Zeichnungen ab der Mitte des 13. Jahrhunderts festgehalten<sup>443</sup>. Die ältesten erhaltenen Beispiele sind das Reimser Palimpsest und der sogenannte Riss A von Strassburg<sup>444</sup>. Sie hatten einerseits die Funktion, die generelle Form eines Projektes darzustellen, andererseits galten sie als verbindliche Vorlage (Visierung) des Auftraggebers<sup>445</sup>. Daneben müssen sie auch zur Ideenfindung gebraucht worden sein, da sich in Reims zwei Querhausfassadenrisse von ungefähr 1260 erhalten haben, die offenbar Alternativvorschläge waren<sup>446</sup>. Schon um 1230 ist das sogenannte Bauhöfenbuch

<sup>432</sup>s. Hilger (1997), Abb. S. 31.

<sup>433</sup>s. Böker (1988), S. 194. Zur Baugeschichte Xantens s. Hilger (1997) und Hilger (1983).

<sup>434</sup>s. de Werd (1991), Abb. 2, S. 5.

<sup>435</sup>s. de Werd (1991).

<sup>436</sup>s. Janssen (2001), S. 163.

<sup>437</sup>s. Böker (1988), S. 196.

<sup>438</sup>s. Böker (1988), S. 196.

<sup>439</sup>s. De Werd (2002), Abb. S. 17. Zur Baugeschichte Kalkars s. De Werd (2002).

<sup>440</sup>s. Böker (1988), S. 200.

<sup>441</sup>Die Kirche wurde im zweiten Weltkrieg vollständig zerstört und nicht wieder aufgebaut.

<sup>442</sup>s. Stempel (1997), Abb. auf der Titelseite. Zur Baugeschichte der Willibrordikirche s. Stempel (1997) und Böker (1988), S. 200.

<sup>443</sup>s. Recht (1989b), S. 24.

<sup>444</sup>s. Recht (1989b), S. 24.

<sup>445</sup>s. Recht (1989a), S. 9. Für die ausführliche Behandlung der Architekturzeichnungen s. Recht (1995) und Müller (1989).

<sup>446</sup>s. Freigang (1998), S. 154.

des Villard de Honnecourt entstanden, das auf einzelnen Blättern bestehende Bauten mit vielen Details, aber auch Phantasiearchitekturen abbildet<sup>447</sup>.

Seit dem späten 13. Jahrhundert erreichten die gezeichneten Risse sehr grosse Ausmasse und bestanden aus mehreren Pergamentblättern, wie der sogenannte Riss F für die Westfassade des Kölner Domes<sup>448</sup> und die Planzeichnungen zur Fassade an der Strassburger Kathedrale veranschaulichen<sup>449</sup>. Für jede bedeutende Turmplanung wurde ein Riss gefertigt, von denen noch einige heute erhalten sind: Als Beispiel dient der ins achte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datierte und Matthäus Böblinger zugeschriebene sogenannte Riss C des Ulmer Westturms<sup>450</sup>. Nicht nur auf Pergament wurde der geplante Bau festgehalten, sondern es gab auch die Möglichkeit der Verwendung von Modellen, was schon ab dem 14. Jahrhundert in Italien nachweisbar ist<sup>451</sup>. So gibt es dort seit diesem Zeitpunkt eine reiche schriftliche Dokumentation über den Gebrauch und die Verwendung von Architekturmodellen, während dies in Deutschland erst ab 1500 vorkommt. Erst danach ist auch das erste bekannte deutsche Architekturmodell entstanden, das um 1503 datierte Modell des Augsburger Perlachturms, das vom Goldschmied Jörg Seld 1503 gefertigt wurde<sup>452</sup>. In der Folge wurden auch in den Ländern nördlich der Alpen Architekturmodelle beim Bau zur Hilfe genommen, wie das zwischen 1524 und 1530 datierte Beispiel aus Löwen verdeutlicht<sup>453</sup>.

Vorbereitende Skizzen und technische Berechnungen auf Zeichnungen sind erst in den Werkmeisterbüchern des späten 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreitet. Dabei handelte es sich um Architekturtrakte, die sowohl Bauregeln als auch reine Architekturzeichnungen beinhalteten, sich also mit der zeitgenössischen Baukunst beschäftigten<sup>454</sup>. Sie enthalten Grundrisse und Aufrisse von Gebäudeteilen und einfache Anleitungen, wie der Baukörper und die Bauglieder zu entwerfen waren. Einen enzyklopädischen Charakter wie das Bauhüttenbuch des Villard<sup>455</sup>, das einen vollständigen Überblick über alle Arbeitsgebiete eines Architekten vermittelt, haben die deutschen Werkmeisterbücher nicht. Auffällig dabei ist, dass sie alle in Süddeutschland entstanden sind<sup>456</sup>. Das früheste erhaltene Werkmeisterbuch stammt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und ist ein Architekturmusterbuch aus der Wiener Nationalbibliothek<sup>457</sup>.

Von Matthäus Roriczer stammt das erste gedruckte Steinmetzbuch, das 1486 in Regensburg erschienene „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit“<sup>458</sup>, das sich mit einem Teilgebiet der Architektur beschäftigt, mit dem Entwurf von Fialen und Wimpergen. In der kleinen Schrift

<sup>447</sup>s. Freigang (1998), S. 154. Für weitere Literatur bezüglich des Skizzenbuches des Villard s. Recht (1989d), S. 279.

<sup>448</sup>s. Steinmann (2003).

<sup>449</sup>s. Freigang (1998), S. 154.

<sup>450</sup>s. Koepf (1977), S. 47-48.

<sup>451</sup>s. Lepik (1994), S. 30-31.

<sup>452</sup>s. Bischoff (1989), S. 289.

<sup>453</sup>Es handelt sich dabei um ein Modell der Turmfassade der Kirche St. Peter in Löwen, das im selben Gotteshaus Aufstellung gefunden hat, s. Maere (1936), Meischke (1988), S. 168 und Bischoff (1989), S. 292. Eingehender zur Bedeutung der Architekturmodelle s. Bischoff (1989).

<sup>454</sup>s. dazu Scheller (1995).

<sup>455</sup>s. S. 73.

<sup>456</sup>s. Kruft (1985), S. 41.

<sup>457</sup>s. Coenen (1989), S. 31. Abgedruckt ist die Schrift bei Coenen (1989), S. 278-306. Bei den hier erwähnten Werkmeisterbüchern handelt es sich nur um eine Auswahl.

<sup>458</sup>Abgedruckt ist die Schrift bei Coenen (1989), S. 307-339. Für weitere Erläuterungen dazu s. Binding (2004), S. 124f und weiter hinten S. 127ff.



preist er die Geometrie als Mittel an, das „rechte Mass“ der Formen zu erreichen<sup>459</sup> und fügt Holzschnitte zur Veranschaulichung bei<sup>460</sup>. Der Autor selbst stammte aus der berühmten Architektenfamilie der Roriczer, die fast ein Jahrhundert der Dombauhütte in Regensburg vorstand<sup>461</sup>. Matthäus war als Dombaumeister in Eichstätt und in Regensburg tätig und wurde als Experte für technische Fragen an andere Baustellen gerufen: So diskutierte er mit dem Werkmeister der Münchner Liebfrauenkirche über Probleme bei der Einwölbung des Baus<sup>462</sup>. Kurze Zeit nach seinem ersten Werk erschien Roriczers zweites Werkmeisterbuch, die Schrift „Geometria Deutsch“, das einfache geometrische Konstruktionen beinhaltet, die dem Architekten beim Entwurf Hilfestellung leisten sollten<sup>463</sup>. Ungefähr gleichzeitig mit Roriczers erstem praktischen Architekturtraktat entstand in Nürnberg eine sehr ähnliche Schrift, die sich mit der auf der Geometrie basierenden Entwurfslehre beschäftigte, das „Fialenbüchlein“<sup>464</sup>. Verfasser ist nicht etwa ein Baumeister, sondern der Goldschmied Hans Schmuttermayer<sup>465</sup>, der sich genauso wie Roriczer auf die alte Architektenfamilie der Parler bezog<sup>466</sup>. 1516 entstand ein nur aus drei Abschriften des späten 16. Jahrhunderts und um 1600 erhaltenes Steinmetzbuch des Baumeisters Lorenz Lacher (oder Lechler), das als „Unterweisungen“ für seinen Sohn Moritz geschrieben wurde<sup>467</sup>. Es ist wesentlich umfangreicher als die schon erwähnten Fialenbücher, da es sämtliche Bauteile einer Kirche behandelt.

---

<sup>459</sup>s. Recht (1989d), S. 280.

<sup>460</sup>s. Coenen (1989), Abb. S. 338.

<sup>461</sup>s. Coenen (1989), S. 33.

<sup>462</sup>s. Coenen (1989), S. 33.

<sup>463</sup>Abgedruckt ist die Schrift bei Coenen (1989), S. 340-50.

<sup>464</sup>Abgedruckt ist die Schrift bei Coenen (1989), S. 351-366.

<sup>465</sup>s. Shelby (1977), S. 28-31.

<sup>466</sup>s. S. 131.

<sup>467</sup>Abgedruckt ist die Schrift bei Coenen (1989), S. 174-266. Zu Lechler s. Seeliger-Zeiss (1967).

## Kapitel 5

# Formale Vergleiche der Formen zwischen der Mikro-, Meso- und Makroarchitektur

### 5.1 Die Mikro- und Mesoarchitektur

Anhand von Vergleichsbeispielen aus der Mesoarchitektur werden in der Folge die architektonischen Formen der Monstranzen untersucht und eine Positionierung derselben im Hinblick auf eine chronologische und stilistische Entwicklung vorgenommen<sup>1</sup>. Zeichnungen oder Stiche von mesoarchitektonischen Werken werden ebenfalls – falls vorhanden – zum Vergleich hinzugezogen. Dabei handelt es sich bei den mesoarchitektonischen Objekten nur um eine Auswahl der heute noch erhaltenen Werke, die exemplarisch dazu benutzt wird, gemeinsame stilistische Voraussetzungen für die Mikro- und die Mesoarchitektur zu finden<sup>2</sup>.

#### 5.1.1 Monstranz Ratingen, St. Peter und Paul

Der Meister der 1394 entstandenen Ratinger Monstranz (Fig. 5.1 und Abb. 2) hatte allgemein eine Verkleinerung von Grossbauten zum Ziel, wie sie schon am berühmten Barbarossaleuchter im Aachener Dom<sup>3</sup> vorgeprägt war. Die speziell am Ratinger Exemplar in der Turmzone vorkommenden Scharwachttürmchen und die in der Mittelzone angebrachten Zinnen sind nach Neuheuser<sup>4</sup> schon seit ungefähr 1300 nachzuweisen. Dabei nähert sich die Ratinger Monstranz in ihrem Turmaufbau den gemalten französischen Schlössern vom Ende des 14. Jahrhunderts, wie die Monatsbilder im Kalendarium in den „très riches heures“ des Duc de Berry von den Gebrüdern Limburg<sup>5</sup> veranschaulichen: die kompakten geschlossenen Mauermassen mit einem abschliessenden Zinnenkranz darauf lösen sich plötzlich in feingliedrige, der Ratinger Monstranz sehr ähnliche Aufbauten auf.

---

<sup>1</sup>Ein Vergleich der rheinischen Monstranzen allgemein und der ausgewählten Beispiele untereinander ist bereits weiter oben vorgenommen worden, s. S. 38. Wichtige Objekte der Mikroarchitektur, die nicht Monstranzen sind, werden in dieser Sparte ebenfalls erwähnt. Bei rein motivischen Vergleichsobjekten beschränke ich mich auf allgemeine Handbücher und gehe nur bedingt auf die neueste Forschung ein.

<sup>2</sup>Die zu jeder Monstranz eingefügten Figuren (Fig. 5.1 bis Fig. 5.10) sollen die Resultate veranschaulichen.

<sup>3</sup>s. Neuheuser (2000), S. 8. Der Leuchter entstand um 1165/70 und ist ein Vertreter der Mikroarchitektur.

<sup>4</sup>s. Neuheuser (2000), S. 8. Er gibt jedoch keine Beweise dafür an.

<sup>5</sup>Zu den „très riches heures“ s. Meiss (1974) und Müller (2000).

## Elemente aus der Makroarchitektur

## Monstranz aus der Kirche Sankt Peter und Paul in Ratingen (1394)

## Elemente aus der Mesoarchitektur

### Runde Eckwarten mit Kugeldach

- Altstädter Brückenturm Prag (14. Jh.)
- Liebfrauenturm Antwerpen (1420-1502)
- Rathaus Brüssel (1401-55)
- Rathaus Löwen (1438-68)

### Horizontale Gesimse

- Altstädter Brückenturm Prag (14. Jh.)
- Türme Rathaus Brüssel (1401-55)
- Eckturm Rathaus Middelburg (1452-1520)
- Mittelturm Rathaus Oudenaarde (1527-30)

### Massive Fiale

- Rathaus Gouda (1448-50)
- Stadtkirche Kolin (ab 1360)

### Offener Baldachin

- Türme Kathedrale Laon (1190/95-1. V. 13. Jh.)
- Westfassade Kath. Amiens (ab 1220)
- Turm Überwasserkirche Münster (1363-1415)
- Rathaus Brügge (1377-87)
- Rathaus Löwen (1438-68)
- Rathaus Middelburg (1452-1520)

### Durchbrochene Streben

- Aussenbau Chor Kölner Dom (1270-1300)

### Kielbogen mit Krabben

- Westfassade Regensburg (1456-77)
- Freiburger Münsterbauhütte (13. Jh.)
- In Frankreich und England ab 13. Jh.
- Rathaus Mons (1457-77)

### Spitzer übereck gestellter Baldachin

- Choraussenbau Aachener Münster (1355-1414)
- Chorsüdseite 's-Hertogenbosch (~M. 14. Jh.-1415)

### Verschiedene Ornamente

- Aussenbau Prager Chor (ab 1344)
- Stiftskirche Kleeve, Nordportal (vor 1394)
- Aussenbau südl. Seitenschiff Xantener Dom (1492-1507)
- Turm Liebfrauenkirche Antwerpen (1420-1502)

### Scharwatttürmchen und Zinnen

- Apokalypse des Berengaudus (um 1400)
- Westfenster Altenberger Dom (nach 1390)

### Turmaufbau

- Monatsbilder „très riches heures“ der Gebrüder Limburg (E. 14. Jh.)

### Spitzen und Baldachine allgemein

- Dreiturmreliquiar Aachen (1370/80)

### Spitzer übereck gestellter Wimperg mit Fiale

- Spinnerin am Kreuz Wiener Neustadt (E. 14. Jh.)

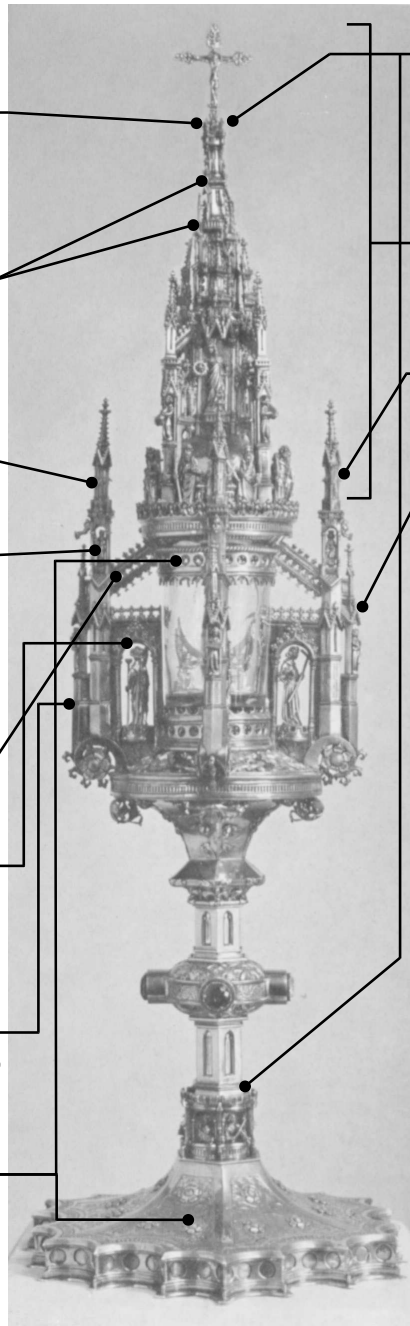


Fig. 5.1: Architektonische Elemente der Ratinger Monstranz

Runde Eckwarten waren um 1400 in der Buchmalerei als Motiv gotischer Architekturen an weltlichen Gebäuden allgemein verbreitet, so zum Beispiel auch bei den Szenen aus der Vita des heiligen Johannes in einer Apokalypse aus Westflandern mit dem Kommentar des Berengaudus<sup>6</sup>, wo Stadthäuser die sonst bei Verteidigungsbauten üblichen Scharwachttürmchen zeigen. Auch in der Glasmalerei benutzte man ähnliche Formen wie an der Ratinger Monstranz: So zeigen die Architekturdarstellungen im nach 1390 datierten Westfenster des Altenberger Domes<sup>7</sup> runde Eckwarten, Zinnen und sogar eine Ornamentierung durch Kreise, wie sie am Profil des Fusses der Monstranz vorkommt.

Der spitze übereck gestellte Wimperg am Seitenpfeiler der Mittelzone der Ratinger Monstranz, hinter dem sich eine Fiale erhebt, nimmt die gleiche Idee wie an der sogenannten Spinnerin am Kreuz aus Wiener Neustadt<sup>8</sup> auf. Dort allerdings erhebt sich im Gegensatz zur Ratinger Monstranz ein Fialhelm hinter dem Wimperg. Was die Stützen und Baldachine der Monstranz allgemein angeht, bietet sich ein Exemplar aus der Mikroarchitektur, das um 1370 bzw. 1380 datierte Dreiturmreliquiar aus Aachen<sup>9</sup>, zum Vergleich an: Die Anlage der Streben ist sehr ähnlich und weist auf gemeinsame Vorbilder, die die Strebenstruktur der Ratinger Monstranz klar in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts legen.

Vor allem die fortifikatorischen Elemente an der Ratinger Monstranz wie Scharwachttürmchen oder Zinnen orientierten sich an zeitgenössischen Objekten der Buchillustration und der Glasmalerei. Dort besass man wohl dieselbe Freiheit wie bei diesem herausragenden Werk der Goldschmiedekunst, weltliche und Elemente wie die Scharwachttürmchen zweckentfremdet zu verwenden. Auch die Anlage von verschiedenen übereinandergesetzten Friesen war ein zeitgenössisches Phänomen in der Glasmalerei.

Die zur Ratinger Monstranz gefundenen Vergleichsbeispiele aus der Mesoarchitektur haben gezeigt, dass hier nichts Neues verwendet wurde und der Goldschmied architektonische Formen wählte, die höchstens schon ein paar Jahrzehnte früher zur Anwendung kamen. Auch die Verschachtelung der einzelnen kontinuierlich in die Höhe führenden und sich verjüngenden Turmelemente ist auf zeitgenössischen Darstellungen aus Stundenbüchern zu sehen, die der Ratinger Goldschmied meisterhaft in die Dreidimensionalität umsetzte. So wurden hier Formen gewählt, die in der Mesoarchitektur zu dieser Zeit hochaktuell waren.

### 5.1.2 Monstranz Gerresheim, St. Margaretha

Der Aufbau des um 1400 entstandenen Gerresheimer Exemplares (Fig. 5.2 und Abb. 24) zeigt genauso wie die Ratinger Monstranz runde Eckwarten als Schmuckform und einen ebenso verschachtelten Turmaufbau; Sie bezieht sich also auf Beispiele der herangezogenen Auswahl der Mesoarchitektur aus dem Ende des 14. Jahrhunderts und um 1400<sup>10</sup>. Für die fassadenhafte Wirkung durch Architekturwände, die in die Breite streben, wurde in der Mesoarchitektur kein konkretes Pendant gefunden. Einzig das um 1410/20 datierte Sakramentshaus in St. Sebald in Nürnberg (Abb. 118)<sup>11</sup> zeigt eine ähnliche Breitenwirkung. Ansonsten konnten für

<sup>6</sup>Das um 1400 datierte Dokument befindet sich heute in der Bibliothèque Nationale in Paris, s. Plotzek (1978), S. 209.

<sup>7</sup>s. Lymant (1979). Auch Glasrisse gehören der Meso- und nicht der Makroarchitektur an. Abb. s. Neuheuser (2000), Abb. S. 4.

<sup>8</sup>s. Buchowiecki (1952), S. 28. Der 20 Meter hohe Bildstock ist Ende des 14. Jahrhunderts entstanden.

<sup>9</sup>s. Fritz (1982), Abb. 119.

<sup>10</sup>s. S. 75ff..

<sup>11</sup>s. Busch et al. (1960), Abb. 16. Es ist, im Gegensatz zu den meisten Sakramentshäusern, nicht gegen einen Pfeiler, sondern gegen eine flache Wand gebaut.

die Gerresheimer Monstranz keine Vergleichsbeispiele im Rahmen der herangezogenen Auswahl der Mesoarchitektur mehr gefunden werden. So ist das vom Gerresheimer Ostensorium aufgenommene Einstellen von Säulen mit Kreuzblumenenden in einer Nische singulär. Die Gerresheimer Monstranz orientiert sich also an zeitgenössischen Formen und entwickelt aber durchaus wie bei der Säule mit Kreuzblumenenden ein selbständiges Formenrepertoire, was als solches sicherlich auf die Ornamentierfreude der Mikroarchitektur allgemein zurückzuführen ist.

### 5.1.3 Monstranz Kalkar, St. Nikolai

Der Turmabschluss der ins erste Viertel des 15. Jahrhunderts datierten Kalkarer Monstranz (Fig. 5.3 und Abb. 37) nähert sich demjenigen der sogenannten Spinnerin am Kreuz aus Wiener Neustadt<sup>12</sup> an: die sechseckige Anlage besticht durch dieselbe Zahl von vorgestellten Säulchen und eine stufenweise Verjüngung des Turmaufbaus, die in einer geschlossenen und mit Krabben versehenen Pyramide endet. Der sogenannte schöne Brunnen in Nürnberg<sup>13</sup> verwendet ebenfalls das Motiv der den Turmkern umringenden Streben, wobei letztere sogar wie an der Kalkarer Turm- und Mittelzone durch direkt vorgestellte Fialen angereichert werden. Diese Fialen setzen aber in Nürnberg im Gegensatz zum Kalkarer Puldach unter einem Wasserschlag ein. Genauso verhält es sich beim Hochaltar in der Kollegiatskirche in Oberwesel, dessen den Streben direkt vorgestellte Fialen unter einem Wasserschlag eingefügt wurden<sup>14</sup>. Der Kupferstich eines Baldachins von Wenzel von Olmütz (Abb. 119)<sup>15</sup> verwendet dasselbe Motiv vorangestellter und übereck stehender Fialen, die unter einem Wasserschlag angebracht sind. Auch ein Stich eines gotischen Baldachins des Baumeisters Alard du Hameel (Abb. 120)<sup>16</sup> zeigt wie an der Monstranz aus Kalkar direkt vor die Streben gestellte Fialen, die teilweise unter einem Pultdach wie in Kalkar enden. Genauso verfuhr der Meister des Aachener Dreiturmreliquiars, der bei diesem um 1370/80 datierten Goldschmiedewerk<sup>17</sup> dasselbe Prinzip anwandte. Die durchbrochenen Pfeiler, die den Zylinder in der Mittelzone umgeben, lockern die Massigkeit der Architektur in einer Weise auf, für die in der Mesoarchitektur nichts Vergleichbares existiert.

Das ins erste Viertel des 15. Jahrhunderts datierte Werk aus Kalkar bezieht sich in seiner Gestaltung auf Formengut, das bereits in der Mesoarchitektur zur Anwendung kam. Vor allem das Motiv der vorgestellten Fialen, das in Kalkar konsequent angewandt wurde, kann dabei verglichen werden: So wurde eine nahe stilistische Verwandtschaft zu Werken vor allem aus dem Ende des 14. Jahrhunderts festgestellt, wobei es für das Motiv noch bis ins Ende des 15. Jahrhunderts Beispiele gibt. Neues verwendet die Monstranz also nicht. Höchstens in der Art der Behandlung der drei durchbrochenen, den Zylinder in der Mittelzone umgebenden seitlichen Streben entwickelte der Kalkarer Goldschmied Neuartiges.

<sup>12</sup>s. Buchowiecki (1952), S. 28. Der 20 Meter hohe Bildstock ist Ende des 14. Jahrhunderts entstanden.

<sup>13</sup>s. Simson et al. (1972), Abb. 191. Er entstand von 1385-96, wurde aber 1897-1903 durch die heutige leider ungenaue Kopie ersetzt, s. Simson et al. (1972), S. 211.

<sup>14</sup>s. Jacobs (1998), S. 15, Abb. 11. Der Altar ist datiert 1331, s. Jacobs (1998), S. 14.

<sup>15</sup>Lehrs (1910), Band VI, Nr. 86, T. 164, Abb. 426. Wenzel von Olmütz war tätig zwischen 1481-97, s. Lehrs (1910), Band VI, S. 181.

<sup>16</sup>Lehrs (1910), Band VII, Nr. 10, T. 206, Abb. 495. Du Hameel war ab 1478 erwähnt und starb ungefähr 1504, s. Lehrs (1910), Band VII, S. 220.

<sup>17</sup>s. S. 77.

**Elemente aus der  
Makroarchitektur**

**Monstranz aus der Kirche St.  
Margareta in Gerresheim (um 1400)**

**Elemente aus der  
Mesoarchitektur**

**Runde Eckwarten mit Kugeldach**

- Altstädter Brückenturm Prag (14. Jh.)
- Liebfrauenturm Antwerpen (1420-1502)
- Rathaus Brüssel (1401-55)
- Rathaus Löwen (1438-68)

**Fassadenhafte Wirkung durch  
Architekturwände**

- Südquerschiff Prager Dom (ab 1392)
- Treppengiebel Rathaus Gouda (1448-50)

**Ornamental durchbrochene  
Strebeleisten**

- Aussenbau Chor Kölner Dom (1270-1300)

**Kielbogen mit Krabben**

- Westfassade Regensburg (um 1470)
- Freiburger Münsterbauhütte (13. Jh.)
- In Frankreich und England ab 13. Jh.
- Rathaus Mons (1457-77)

**Verschiedene Ornamente**

- Aussenbau Prager Chor (ab 1344)
- Stiftskirche Kleve, Nordportal (vor 1394)
- Aussenbau südl. Seitenschiff Xantener Dom (1492-1507)
- Turm Liebfrauenkirche Antwerpen (1420-1502)

**Runde Eckwarten und Zinnen**

- Apokalypse des Berengaudus (um 1400)
- Westfenster Altenberger Dom (nach 1390)

**Verschachtelter Turmaufbau**

- Monatsbilder „très riches heures“ der Gebrüder Limburg (E. 14. Jh.)

**Fassadenhafte Wirkung durch  
Architekturwände**

- Sakramentshaus St. Sebald in Nürnberg (1410/20)

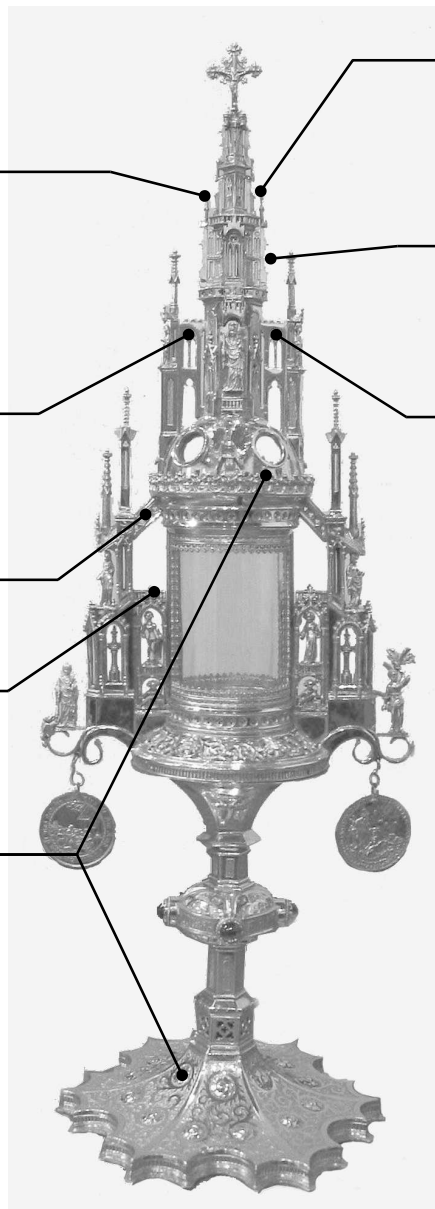


Fig. 5.2: Architektonische Elemente der Gerresheimer Monstranz

**Elemente aus der  
Makroarchitektur**

**Monstranz aus der Kirche St. Nikolai  
in Kalkar (1. V. 15. Jh.)**

**Elemente aus der  
Mesoarchitektur**

**Einfacher Kranz von leicht  
geschweiften Wimpergen**

- St-Germer-de-Fly, Abteikirche (1259-~1267)

**Direkt dem Pfeiler vorgestellte  
Fialen**

- Chor-Obergaden Kölner Dom (1270-1300)
- Chor St. Andreas Köln (um 1420)
- Heilig-Kreuz Schwäbisch Gmünd (ab 1330)
- Chor der Kathedrale 's-Hertogenbosch (~1360-1415)
- Turm Antwerpener Liebfrauenkirche (1420-1502)

**Turmabschluss**

- Spinnerin am Kreuz Wiener Neustadt (E. 14. Jh.)

**Den Turmkern umringende Streben**

- Schöner Brunnen Nürnberg (1385-96)

**Direkt vorgestellte Fialen unter  
Pulldach**

- Schöner Brunnen Nürnberg (1385-96)
- Hochaltar Oberwesel (1331)
- Stich Baldachin W. von Olmütz (zw. 1481-97)
- Stich Baldachin A. du Hameel (zw. 1478-1504)
- Aachener Dreiturmreliquiar (1370-80)

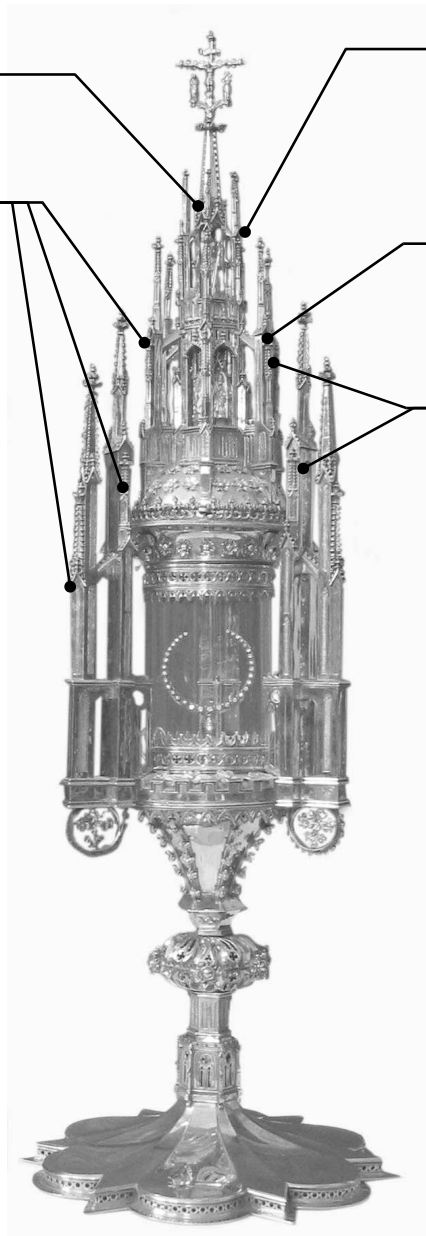


Fig. 5.3: Architektonische Elemente der Kalkarer Monstranz

#### 5.1.4 Monstranz Kempen, St. Mariae Geburt

Der bekrönende Helm der um 1430 datierten Monstranz aus Kempen (Fig. 5.4 und Abb. 47) zeigt eine der Südwand des Hansasaales im Kölner Rathaus<sup>18</sup> sehr verwandte Form. Der unter dem Riesen angebrachte kreuzförmige Unterbau der Kempener Monstranz konnte mit keinem mesoarchitektonischen Werk verglichen werden. Was das Motiv der spitzen und übereckstehenden Wimperge in der Turmzone der Monstranz angeht, hinter denen je ein Fialhelm angebracht ist, so geht es auf gemeinsame stilistische Vorstufen wie die sogenannte Spinnerin am Kreuz aus Wiener Neustadt<sup>19</sup> zurück. Die Masswerk Galerie in der Mittelzone, die den Zylinder mit den seitlichen Streben verbindet, ist vor allem an Emporen und Chorschranken in der Mesoarchitektur verbreitet: So an der Sangesempore der um 1466 geweihten Hardenrathkapelle von St. Maria im Kapitol in Köln<sup>20</sup> oder an den Chorschranken desselben Gotteshauses<sup>21</sup>.

Die um 1430 datierte Monstranz aus Kempen verwendet nach einem Vergleich mit mesoarchitektonischen Werken schon bekannte Formen aus dem 14. Jahrhundert. Beim obersten Turmaufsatz setzte der Goldschmied das alte Formengut neu zusammen und erhielt – trotz Beibehaltung schon bekannten Formenrepertoires – einen Turmaufbau hin zu mehr Komplexität, der so in der Mesoarchitektur nicht gefunden wurde. Die den Zylinder der Mittelzone mit den äusseren Streben verbindende Masswerk Galerie ist bei den betrachteten Vergleichsbeispielen vor der Mesoarchitektur entstanden und man kann deshalb mit der gebotenen Vorsicht<sup>22</sup> behaupten, dass hier die Mikroarchitektur eine gewisse Vorbildfunktion gegenüber der Mesoarchitektur ausübte.

#### 5.1.5 Monstranz Bocholt, St. Georg

Das an der 1470 datierten Bocholter Monstranz (Fig. 5.5 und Abb. 58) durchweg verwendete Motiv der direkt einem Pfeiler vorgestellten Fialen charakterisierte ebenfalls das Ostensorium in Kalkar: Dabei sind die Fialen an beiden Monstranzen unter einem Pultdach angebracht und beziehen sich auf gemeinsame stilistische Vorstufen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts<sup>23</sup>.

In der Turmzone der Monstranz stehen die beiden Figuren des Heiligen Georg und des Apostels Paulus in einem Baldachin mit heruntergezogenem Rippengewölbe, das in einem vegetabilen Knauf endet. Ein ähnliches Motiv befindet sich im oberen Saal, dem sogenannten „Bovenzaal“ des Brüggener Stadthauses, das Ende des 14. Jahrhunderts erbaut wurde<sup>24</sup>. Ein Schlussstein aus demselben Saal bietet sich ebenfalls zum Vergleich mit der Bocholter Monstranz an: das aufgesetzte Blattrankenornament auf der Kuppel des Ostensoriums verweist trotz seiner grösseren Komplexität auf gemeinsame stilistische Voraussetzungen der Mikro- und der Mesoarchitektur.

---

<sup>18</sup>s. Nussbaum und Hagendorf-Nussbaum (2000), Abb. 301. Der Hansasaal ist im frühen 14. Jahrhundert entstanden, s. Nussbaum und Hagendorf-Nussbaum (2000), S. 340.

<sup>19</sup>s. Buchowiecki (1952), S. 28. Der 20 Meter hohe Bildstock ist Ende des 14. Jahrhunderts entstanden.

<sup>20</sup>s. Eckert (1994), Abb. auf S. 59. Die Sängertribüne wurde 1466 von Johannes Hardenrath und seiner Frau gestiftet, s. Eckert (1994), S. 58.

<sup>21</sup>s. Eckert (1994), Abb. auf S. 55. Die Masswerkchorschranken wurden 1464 von Johannes Hardenrath und seiner Frau gestiftet, s. Eckert (1994), S. 56.

<sup>22</sup>Es handelt sich bei den in den Vergleich hineingenommenen Objekten lediglich eine Auswahl, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Deshalb ist die Frage nach der Vorbildfunktion immer ungenau und kann nie mit Sicherheit beantwortet werden.

<sup>23</sup>s. S. 78.

<sup>24</sup>s. Buyle (1997b), Abb. S. 176, Datierung S. 174.



**Elemente aus der  
Makroarchitektur**

**Monstranz aus der Propsteikirche  
St. Mariae Geburt in Kempen (um 1430)**

**Elemente aus der  
Mesoarchitektur**

**Bekrönendes Türmchen**

- Aussenbau Querschiff St. Denis (1231)
- Chor-Obergaden Kölner Dom (1270-1300)

**Gleichmäßige Verjüngung durch  
Fialen an den Pfeilerenden**

- Chor-Obergaden Kölner Dom (1270-1300)
- Westfassade Heilig-Kreuz  
Schwäbisch Gmünd (ab 1330)

**Diaphane Schauwand**

- Südquerschiff Prager Dom (ab 1392)
- Treppengiebel Rathaus Gouda  
(1448-50)

**Seitlich einem Pfeiler vorgestellte  
übereckstehende spitze Wimperg-  
bekrönung**

- Choraussenbau Kathedrale  
's-Hertogenbosch (~1360-1420)
- Choraussenbau Aachener Münster  
(1355-1414)
- Hubertus- und Karlskapelle Aachener  
Dom (1456-1474)
- Matthiaskapelle Aachener Dom  
(1420)

**Freistehende Masswerk Galerie**

- Allg. Zwerggalerien am Kirchen-  
äusseren (ab 12. und 13. Jh.)
- Dachgalerie St. Eusebius Arnheim  
(1452-1520/30)
- Rathaus Damme (ab 1463)

**Lilienfries und Zinnen**

- Aussenbau Prager Chor (ab 1344)
- Aussenbau südl. Seitenschiff  
Xantener Dom (1492-1507)
- Turm Liebfrauenkirche Antwerpen  
(1420-1502)

**Vegetabile Ranken**

- Mittelschiff St. Jakob Lüttich (1513-1523)

**Bekrönender Helm**

- Südwand Hansasaal Kölner  
Rathaus (A. 14. Jh.)

**Übereckgestellte Wimperge vor  
Fialhelm**

- Spinnerin an Kreuz Wiener Neustadt  
(E. 14. Jh.)

**Masswerk Galerie**

- Sangesempore St. Maria i. Kapitol  
Köln (1466)
- Chorschränken St. Maria i. Kapitol  
Köln (1464)

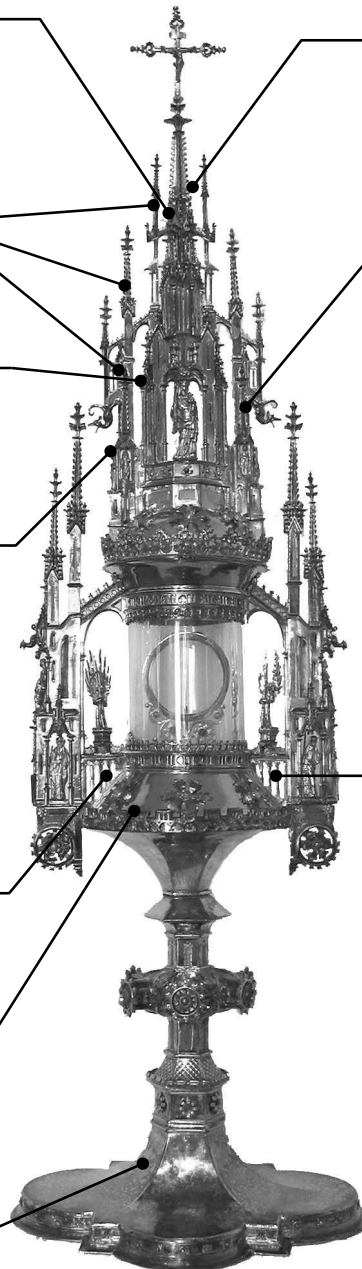


Fig. 5.4: Architektonische Elemente der Kempener Monstranz

### Elemente aus der Makroarchitektur

### Monstranz aus der Kirche St. Georg in Bocholt (1470)

### Elemente aus der Mesoarchitektur

#### Turmhelm aus einzelnen freistehenden und profilierten Rippen

- Freiburger Münster (1330/40)
- Rathaus Löwen (1438-68)
- Südquerschiff Ste. Waudru Mons (1450-1519)
- Rathaus Brüssel (1401-55)

#### Direkt dem Pfeiler vorgestellte Fialen

- Chor-Obergaden Kölner Dom (1270-1300)
- Chor St. Andreas Köln (um 1420)
- Heilig-Kreuz Schwäbisch Gmünd (ab 1330)
- Chor der Kathedrale 's-Hertogenbosch (~1360-1415)
- Turm Antwerpener Liebfrauenkirche (1420-1502)

#### Lanzetten in den Zwickeln über einem Kielbogen mit Krabben

- Domchor Utrecht (bis E. 13. Jh.)
- Nordportal St. Walburgis Zutphen (E. 15. Jh.)
- Portale St. Lamberti Münster (ab 1450)
- 3 Westportale Ste. Gudule Brüssel (um 1410)
- Nordquerschiffportal Grote Kerk in Goes (bis 1505)

#### Zinnen und Lilienfries

- Aussenbau Prager Chor (ab 1344)
- Aussenbau südl. Seitenschiff Xantener Dom (1492-1507)
- Turm Liebfrauenkirche Antwerpen (1420-1502)

#### Übereck gestellter spitzer Wimperg

- Choraussenbau Aachener Münster (1355-1414)
- Matthiaskapelle Aachener Münster (1420)

#### Kielbogen mit Krabben

- Westfassade Regensburg (um 1470)
- Freiburger Münsterbauhütte (13. Jh.)
- In Frankreich und England ab 13. Jh.
- Rathaus Mons (1457-77)

#### Freistehende Masswerkalerie

- Allg. Zwerggalerien am Kirchenäusseren (ab 12. und 13. Jh.)
- Dachgalerie St. Eusebius Arnheim (1452-1520/30)
- Rathaus Damme (ab 1463)

#### Umlaufender Vierpassfries

- Chorumgang 's-Hertogenbosch (1415)
- Nieuwe Kerk Delft (1412-1441)

#### Vegetabile Blattranken

- Mittelschiff St. Jakob Lüttich (1513-1523)

#### Baldachin mit heruntergezogenem Rippengewölbe und vegetabilem Knauf

- „Bovenzaal“ des Brüggener Stadthauses (E. 14. Jh.)

#### Direkt vorgestellte Fialen unter Pultdach

- Schöner Brunnen Nürnberg (1385-96)
- Hochaltar Oberwesel (1331)
- Stich Baldachin W. von Olmütz (zw. 1481-97)
- Stich Baldachin A. du Hameel (zw. 1478-1504)
- Aachener Dreiturmreliquiar (1370-80)

#### Blattrankenornament

- „Bovenzaal“ des Brüggener Stadthauses (E. 14. Jh.)
- Retabel Grönuu (A. 14. Jh.)

#### Übereckgestellte Wimperge vor Fiale

- Spinnerin an Kreuz Wiener Neustadt (E. 14. Jh.)

#### Freistehende Masswerkalerie

- Sangesempore St. Maria i. Kapitol Köln (1466)
- Chorschränke St. Maria i. Kapitol Köln (1464)

#### Verschiedene Friese

- Lettnerbrüstung Ter Apel (A. 16. Jh.)

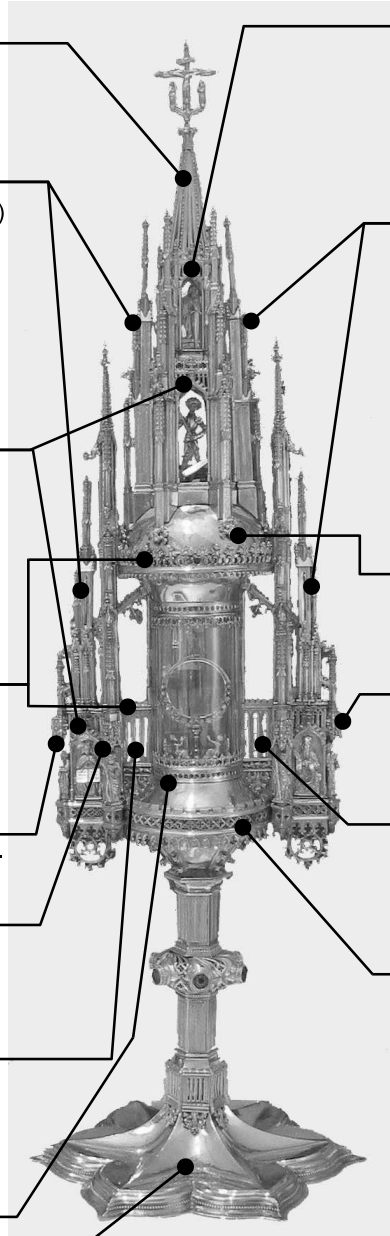


Fig. 5.5: Architektonische Elemente der Bocholter Monstranz

Die an den Seitenpfeilern der Bocholter Mittelzone angebrachten Figuren werden ähnlich wie bei der Monstranz in Kempen<sup>25</sup> von übereck gestellten spitzen Wimpergen überhöht, hinter denen im Gegensatz zu Kempen eine vollständige Fiale mit einem Sockel als Basis angebracht ist. Die den Zylinder mit den seitlichen Streben verbindenden freistehenden Masswerkgalerien in der Mittelzone sind nahe verwandt mit ungefähr gleichzeitig entstandenen Chorschranken und Emporen im Inneren von Gotteshäusern<sup>26</sup>. Verschiedene übereinandergelagerte Friese gliedern die Bocholter Monstranz, eine ornamentale Schmuckfreude, die sich in der Mesoarchitektur unter anderen an Holzschnitzaltären oder Lettnerbrüstungen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts ausdrückt: So trifft man an der Lettnerbrüstung in der ehemaligen Kreuzherrenklosterkirche von Ter Apel (Groningen) (Abb. 123)<sup>27</sup> eine geradezu überbordende Vielfalt von Ornamentbändern wie einen hängenden Lilienfries<sup>28</sup>, einen Laubfries und einen Doppelschneussfries. Die unter anderem auf der Kuppel der Monstranz angebrachten Blattmotive sind denen eines Retabels für die Kirche in Grönau sehr ähnlich<sup>29</sup>.

Die 1470 datierte Monstranz aus der St. -Georg-Kirche in Bocholt orientiert sich vor allem an Formen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Dabei bedient sie sich nicht nur konstruktiver Elemente wie den Strebepfeilern vorgesetzte Fialen, sondern auch rein ornamentaler Formen, wie die Brüggener Vergleichsbeispiele verdeutlichen. Dieser stilistische Konservatismus zeichnet für eine gleichmässige und ausgewogene Gestaltung der Monstranz verantwortlich und wird durch die aussergewöhnliche Zierfreude aufgelockert, in der Friese und Blattornamente fast wahllos aneinandergereiht und plazierte werden.

### 5.1.6 Monstranz Essen, Domschatzkammer

Der um die Kuppel führende einschalige Kranz von verschränkten Wimpergen an der 1487 datierten Essener Monstranz (Fig. 5.6 und Abb. 62) ist auch an einem Stich des Israel van Meckenem sichtbar, dem Stuhlaufsatz des Heiligen Antonius, der von Pilgern verehrt wird (Abb. 124)<sup>30</sup>.

Die leicht geschwungenen und mit Krabben sowie einer Ausbuchtung versehenen Strebebögen in der Essener Turmzone, die die Pfeiler des Turmkerns mit denen der Peripherie verbinden, werden auch im Kupferstich eines gotischen Baldachins des Wenzel von Olmütz (Abb. 119) aufgenommen<sup>31</sup> und beziehen sich auf gemeinsame stilistische Vorstufen. Dabei stimmen sowohl das Aussehen des Strebebogens, als auch die Anlage desselben als Verbindung von äusseren Streben mit dem inneren Turmkern überein.

Der nach innen aufsteigende und mit Blandlanzetten gravierte Sockel der Seitenstreben ist, obwohl zweckentfremdet, als Seitenstütze eines Thrones in einem Stich des Meisters ES

<sup>25</sup>s. S. 81. Das zum Vergleich hinzugezogene Objekt, die sogenannte Spinnerin am Kreuz aus Wiener Neustadt, ist ins Ende des 14. Jahrhunderts zu datieren.

<sup>26</sup>s. S. 81.

<sup>27</sup>s. Hootz (1971), Abb. 287. Der Lettner ist Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden, s. Hootz (1971), S. 402.

<sup>28</sup>Dies ist schon ab 1352 am Prager Aussenbau des Chores vertreten.

<sup>29</sup>s. Jacobs (1998), S. 49, Abb. 33. Der Altar wird heute im Sankt-Annen-Museum in Lübeck aufbewahrt. Eine inschriftliche Datierung liegt keine vor, stilistisch weist der Altar in die Mitte des 14. Jahrhunderts.

<sup>30</sup>Israel van Meckenem war von 1450 bis 1503 tätig, s. Lehrs (1910), Band IX, S. -1. Für die Abbildung s. Lehrs (1910), Band IX, Tafel 259, Abb. 622, Nr. 317.

<sup>31</sup>s. Lehrs (1910), Band VI, Tafel 164, Abb. 426, Nr. 86. Wenzel von Olmütz war tätig zwischen 1481-97, s. Lehrs (1910), Band VI, S. 181.

**Elemente aus der  
Makroarchitektur**

**Monstranz aus dem Domschatz in  
Essen (1487)**

**Elemente aus der  
Mesoarchitektur**

**Wimpergkranz mit durchgesteckten  
Kielbögen**

- Turm St. Martin Landshut (1500 voll.)
- Laurentiusportal Strassburger Münster (1495-1505)

**Direkt dem Pfeiler vorgestellte Fialen**

- Langhaus St. Eusebius Arnheim (bis Anf. 16. Jh.)

**Einschaliger Wimpergkranz**

- Südfassade Prager Dom (ab 1391)
- Riss A Ulmer Münster (um 1392)
- Turm oktogon Strassburg (bis 1419)
- Martinsturm Basler Münster (bis 1500)

**Figuren auf hohem Sockel**

- Glockengeschoss Westfassade Kathedrale Strassburg (1384 beg.)
- Rathaus Löwen (1438-68)

**Lilienfries**

- Hängefries Prager Domchor (ab 1344)
- Nordportal Stiftskirche Kleve (vor 1394)

**Geschwungene Kielbögen**

- Gewölberippen Heresbachkapelle Willibrordi-Dom Wesel (um 1529)

**Strebebogen**

- Stich Baldachin Wenzel v. Olmütz (zw. 1481-1497)

**Einschaliger Kranz von  
verschränkten Wimpergen**

- Stich Stuhlaufsatz Israel van Meckenem (zw. 1450-1503)

**Nach innen aufsteigender Sockel**

- Stich Thron Meister ES (~1460)

**Geschwungene Kielbögen**

- Taufbecken Dotzinger im Strassburger Münster (1453)
- Stich Bischofstab M. Schongauer (zw. 1450-1491)

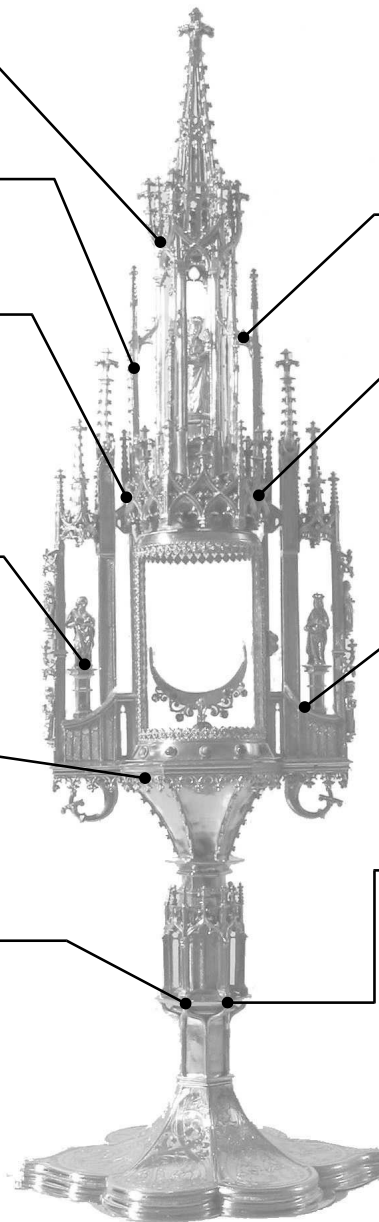


Fig. 5.6: Architektonische Elemente der Essener Monstranz aus dem Münsterschatz

wiederzufinden (Abb. 126)<sup>32</sup>, dessen Entstehung in die 60-er Jahre des 15. Jahrhunderts festgelegt worden ist<sup>33</sup>.

Die geschwungenen Kielbögen, die sich unter dem Knauf als Wülste formen, können mit dem inschriftlich 1453 datierten Taufbecken des Jodokus Dotzinger im Strassburger Münster (Abb. 127) verglichen werden<sup>34</sup>, wobei die Zwickel der steinernen Mesoarchitektur mit einer zusätzlichen Wulstformation versehen wurden. Auch der Stich eines Bischofstabes von M. Schongauer nimmt diese Wülste auf, eine Datierung ist aber nicht bekannt (Abb. 161)<sup>35</sup>.

Die um 1487 datierte Monstranz aus dem Essener Münsterschatz bedient sich nach dem Vergleich mit der hinzugezogenen Auswahl der Mesoarchitektur zur Hauptsache schon bekannter oder gleichzeitiger Formen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wahrscheinlich griffen dabei sowohl die Meso- als auch die Mikroarchitektur auf gemeinsame stilistische Vorstufen zurück, die sie in einer gegenseitigen Wechselwirkung entwickelten.

### 5.1.7 Monstranz Anholt, St. Pankratius

Wie bei der Monstranz aus dem Essener Domschatz verbinden in der um 1490 datierten Anholter Turmzone (Fig. 5.7 und Abb. 76) kleine geschweifte Strebebögen die äusseren Fialen mit denen des Turmkerns. Der hier verwendete Bogen ist allerdings einfacher gestaltet als das zum Vergleich herangezogene Beispiel aus dem Stich des gotischen Baldachins des Wenzel von Olmütz (Abb. 119)<sup>36</sup>. Der zweite geschweifte Bogen an der Monstranz, der die Seitenstreben der Mittelzone mit dem Wimpergkranz über der Kuppel verbindet, ist sehr ähnlich an einem Riss für ein Altargesprenge aus den Basler Goldschmiederrissen abgebildet (Abb. 128)<sup>37</sup>.

Der um die Kuppel führende verschränkte einschalige Wimpergkranz wurde schon weiter oben<sup>38</sup> mit einem Stich des von 1450 bis 1503 tätigen Israel van Meckenem in Verbindung gebracht (Abb. 124); allerdings wurde dort im Vergleich zur Anholter Monstranz keine strikte Unterteilung der einzelnen Kompartimente durch Fialen vorgenommen.

Die in die Turmzone hineinragenden gedrehten Säulchen der Anholter Seitenstreben tragen über einem einfachen verschränkten Wimperg eine abschliessende Fiale. Dies ist mit einem gestochenen Brunnenaufsatz des Alard du Hameel (Abb. 129)<sup>39</sup> verwandt, der aus einer gewundenen Säule als Sockelaufsatz besteht. Den Zelebrantenstuhl im Chor des Kempener Gotteshauses<sup>40</sup> zieren ebenfalls gedrehte Säulen, die jedoch zusätzlich mit einem Perlfries geschmückt sind. Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann<sup>41</sup> verwendet dagegen keine spiralförmige Säule, sondern es ist jeweils der Leib einer Fiale im Gesprenge gewunden. Der wie die Monstranz am Niederrhein aufgestellte Kalkarer Georgsaltar zeigt am Mittel-

---

<sup>32</sup>s. Lehrs (1910), Band II, T. 73, Nr. 137, Abb. 182

<sup>33</sup>s. Lehrs (1910), Band II, S. 3.

<sup>34</sup>s. Recht (1971), S. 53.

<sup>35</sup>s. Lehrs (1910), Band V, T. 143, Abb. 388. Schongauer lebte von 1450-1491, s. Châtelet et al. (1991).

<sup>36</sup>s. Lehrs (1910), Band VI, Tafel 164, Abb. 426, Nr. 86. Wenzel von Olmütz war tätig zwischen 1481-97, s. Lehrs (1910), Band VI, S. 181.

<sup>37</sup>Falk (1979), Tafel 29, Nr. 85. Anhand der Wasserzeichen im Papier konnte Falk alle Risse aus dem Basler Kompendium in die Zeitspanne von etwa 1510 bis 1540 setzen, s. Falk (1979), S. 117.

<sup>38</sup>s. S. 84.

<sup>39</sup>s. Lehrs (1910), Band VII, Tafel 204, Abb. 493, Nr. 8. Du Hameel ist ab 1478 zum ersten Mal erwähnt und stirbt 1504, weshalb eine Entstehung des Sticks nur in dieser Zeitspanne in Frage kommt, s. Lehrs (1910) Band VII, S. 220.

<sup>40</sup>s. Reuter (1987), Abb. 11. Der Stuhl ist 1486 entstanden, s. Reuter (1987), S. 17.

<sup>41</sup>s. Kauffmann et al. (1970), Abb. 163. Der Altar wurde von 1516-1521 geschaffen und steht im Schleswiger Dom, s. Kauffmann et al. (1970), S. 239.

**Elemente aus der  
Makroarchitektur**

**Monstranz aus der Kirche Sankt  
Pankratius in Anholt (um 1490)**

**Elemente aus der  
Mesoarchitektur**

**Turmhelm ohne Verbindung der  
einzelnen Rippen**

- Freiburger Münsterturm (1330/40)
- Rathaus Löwen (1438-68)
- Südquerschiff St. Waudru Mons (1450-1519)
- Rathaus Brüssel (1401-55)

**Gewundene Säulchen**

- Cosmaten (A. 12. - A. 14. Jh.)
- Dachfirstenden Rathaus Brügge (1376-1421)
- Treppengiebel Rathaus Culemborg (1534-39)
- Bakenesserturm Haarlem (um 1550)

**Einfacher verschränkter Wimperg-  
kranz**

- Südfassade Prager Dom (ab 1391)
- Riss A Ulmer Münsterturm (um 1392)
- Strassburger Turm oktagon (bis 1419)
- Martinsturm Basler Münster (bis 1500)
- Turm Frauenkirche Esslingen (1478)
- Turm Thanner Münster (1516)

**Verjüngung des Pfeilers durch  
Wasserschläge**

- Chor Kathedrale Amiens (1236-45)
- Chor Kölner Dom (1248-68)

**Auf Sockeln angebrachte stehende  
Figuren**

- Glockengeschoss Westfassade Kathedrale Strassburg (1384-1388)
- Rathaus Löwen (1438-68)

**Geschweifte Strebebögen**

- Stich Baldachin Wenzel v. Olmütz (zw. 1481-1497)
- Riss Altargesprenge Basler Goldschmiederrisse (1510-40)

**Gewundene Säulchen**

- Brunnen aufsatz A. du Hameel (zw. 1478-1504)
- Zelebrantenstuhl Kempen (1486)
- Bordesholmer Altar (1516-21)
- Georgsaltar Kalkar (1455)
- Lettner Ter Apel (Anf. 16. Jh.)

**Verschränkter einschaliger  
Wimpergkranz**

- Stich Stuhlaufsatz Israel van Meckenem (zw. 1450-1503)

**Spiralförmig gedrehte Wülste**

- Wolfgang-Altar M. Pacher (1481)
- Schutzmantel-Altar Sixt v. Staufen (1421/24)

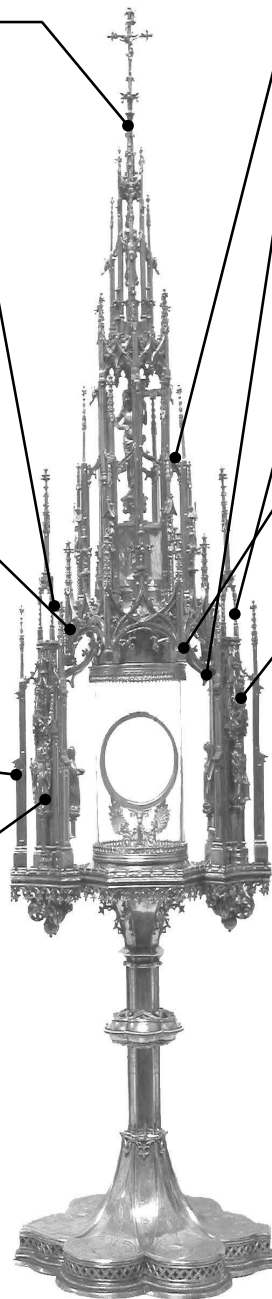


Fig. 5.7: Architektonische Elemente der Anholter Monstranz

schrein ebenfalls gedrehte Säulchen<sup>42</sup>. Auch die Anfang des 16. Jahrhunderts entstandene Lettnerbrüstung der ehemaligen Kreuzherrenklosterkirche in Ter Apel (Abb. 123)<sup>43</sup> benutzt schliesslich als letztes Beispiel der ausgewählten Mesoarchitektur spiralförmige Säulchen, die aber im Gegensatz zu Anholt eine zusätzliche Kerbung tragen. Die in Anholt kühn auf die gewundenen Säulen aufgesetzten Fialen konnten in der Auswahl der Mesoarchitektur nicht wiedergefunden werden.

Die spiralförmig gedrehten Wülste, die sich als Türmchen hinter einem verschachtelten kielbogigen Wimperg in den Seitenstreben der Mittelzone erheben, sind ebenso wie die gedrehten Säulchen ein Zeichen für die gesteigerte Zierfreude an der Anholter Monstranz. In der Mesoarchitektur finden sich die gedrehten Wülste in einer ähnlichen Weise am St. Wolfgang-Altar in der Pfarrkirche von St. Wolfgang am Abersee, der 1481 von Michael Pacher gefertigt wurde<sup>44</sup>. Dort steigt wie in Anholt hinter einem ähnlichen verschränkten Wimpergkranz ein gedrehtes, aus Rippen bestehendes Türmchen empor. Im Unterschied aber zur Monstranz nimmt dasjenige des Altars eine nicht ganz spiralförmige Drehung vor. Anders am Schutzmantel-Altar des Sixt von Staufen<sup>45</sup>: Ein Detail des Altars zeigt zwar nicht ein gewundenes Türmchen wie in Anholt, sondern vielmehr eine gedrehte Blume, das Prinzip bleibt sich aber gleich.

Die zum Vergleich mit der Mesoarchitektur hinzugezogenen Beispiele sind alle fast gleichzeitig oder etwas später als die um 1490 datierte Monstranz aus Anholt anzusetzen, was eine parallele Experimentierfreude und Formenentwicklung sowohl auf dem Gebiet der Meso- als auch der Mikroarchitektur ab ungefähr diesem Zeitpunkt vermuten lässt. So verwundert es denn auch nicht, dass die mesoarchitektonischen Exemplare die Formen weiterentwickeln, wie das Beispiel der gedrehten Blume am Schutzmantelaltar des Sixt von Staufen aufzeigt. Gleichzeitig bilden sich auch an der Monstranz eigenständige Formen heran, wie zum Beispiel die auf spiralförmigen Säulchen stehende Fialen der Turmzone.

### 5.1.8 Monstranz Emmerich, St. Aldegundis

Die in der Turmzone der um 1500 datierten Emmericher Monstranz (Fig. 5.8 und Abb. 85) angebrachten Wimperge fügen sich zu einem Kranz; sie sind nicht ineinander verschränkt und zeigen eine interne Masswerkaufteilung, die schon am Baldachin eines Sticks des Meisters ES sehr ähnlich vorkommt (Abb. 125)<sup>46</sup>. Das gleiche Motiv ist auch an einem Stich des Meisters der Berliner Passion verwendet worden, an einem die Heilige Veronika überfangenden Überbau (Abb. 130)<sup>47</sup>.

Nur sehr wenige Objekte der Mesoarchitektur konnten zu einem Vergleich mit der um 1490 entstandenen Emmericher Monstranz hinzugezogen werden. Sie sind zeitlich alle in der Zeit zwischen 1450 bis spätestens 1465 entstanden, die daran verwendeten architektonischen Elemente waren also schon vor der Monstranz bekannt. Die restlichen Formen, allen voran

<sup>42</sup>s. Hausmann und Hoffmann (1998), Abb. II. Der Georgsaltar ist 1455 entstanden und wurde von Arnt van Tricht gefertigt, s. De Werd (2002), S. 54.

<sup>43</sup>s. Hootz (1971), Abb. 287. Der Lettner ist Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden, s. Hootz (1971), S. 402.

<sup>44</sup>s. Bialostocki et al. (1972), Abb. LVII.

<sup>45</sup>Der Altar ist datiert 1521/24, s. Becker (1995), S. 19 und ist in der Locherer-Kapelle des Freiburger Münsters aufgestellt.

<sup>46</sup>s. Lehrs (1910), Band II, Tafel 88, Abb. 229, Nr. 99. Der Stich zeigt die Apostel Simon und Judas Thaddäus und kann bis höchstens 1467 entstanden sein, da der Meister ES zu diesem Zeitpunkt starb, s. Lehrs (1910), Band II, S. 3.

<sup>47</sup>s. Lehrs (1910), Band III, Tafel 98, Abb. 258, Nr. 76. Der Meister war zwischen 1450-65 tätig, s. Lehrs (1910), Band III, S. 17.

**Elemente aus der  
Makroarchitektur**

**Monstranz aus der Kirche St.  
Aldegundis in Emmerich (um 1500)**

**Elemente aus der  
Mesoarchitektur**

**Sechseckiges Geländer**

- Plan Chalon St. Romboutsturm  
Mechelen (1547)

**Ornamental durchbrochener  
Strebebogen**

- Aussenbau Chor Kölner Dom (1270-  
1300)

**Sich in Fialen auflösende Streben**

- Schwäbisch Gmünd, Heilig-Kreuz  
(ab 1330)

**Geländer**

- Zwerggalerien (12. und 13. Jh.)
- Vierungsturm Sint Bavo Haarlem (1517-  
20)
- Severinsturm Köln (1394-1411)
- Turm Salvatorkirche Duisburg (1479-  
1513)
- Turm St. Kilian Heilbronn (ab 1513)

**Wimpergkranz**

- Stich Baldachin Meister ES (bis  
1467)
- Stich des Meisters der Berliner  
Passion (~1450-65)



Fig. 5.8: Architektonische Elemente der Emmericher Monstranz



Verzierungen wie Putten, wurden nicht an der hier getroffenen Auswahl der Mesoarchitektur benutzt. Dies ist vermutlich daraufhin zurückzuführen, dass sich die Holz- und Steinarbeiten der hinzugezogenen Mesoarchitektur noch an der Spätgotik orientierten, die Monstranz aber im Gegensatz zu den anderen in dieser Arbeit behandelten Werken in ihrer strengen Behandlung der Formen sich schon eher der Renaissance<sup>48</sup> verpflichtet.

#### 5.1.9 Monstranz Essen, St. Gertrudis

Die ineinandergreifenden Verästelungen als abschliessendes Element der Turmzone der 1521 datierten Monstranz aus der Essener St. Gertrudiskirche (Fig. 5.9 und Abb. 94) wurden ebenfalls am Quentin Metsys zugeschriebenen Brunnen vor der Liebfrauenkathedrale in Antwerpen (Abb. 131)<sup>49</sup> in einer der Monstranz ähnlichen Weise verwendet. Dabei sind sich sowohl die Verknäuelungen allgemein, aber auch die vegetabilen mit Blättern versehenen Ranken verwandt. Einzig in der Bildung von Blumen ist das Goldschmiedewerk dem gusseisernen Brunnen voraus. Einfachere Verschränkungen und Verhakungen der Formen sind schon kurz vor 1500 in der gezeichneten Mesoarchitektur an einem Taufbecken des Jörg Syrlin d. J.<sup>50</sup> abgebildet.

Die zwiebelförmige Bedachung unter dem Aswerkknäuel ist einer Erkerbaldachinbekrönung eines Kamins im „Salle échevinale“ des Rathauses in Courtrai<sup>51</sup> sehr verwandt: Gemeinsam ist ihnen das Aussehen einer Zwiebel, die jedoch im Unterschied zur Monstranz am Erkerbaldachin vegetabler und mit der Anlage von Krabben dekorativer ausfällt.

Gegenläufig gewundene Säulchen, wie sie im ersten Geschoss der Turmzone des Goldschmiedewerks vorkommen, sind im Rahmen der herangezogenen Auswahl der Mesoarchitektur am Mittelteil des Georgsaltars in Kalkar<sup>52</sup> zu sehen. Eine Gliederung durch dasselbe Motiv erfahren auch die kleinen Säulchen auf einer Konsole am Lettner der St. Joriskirche in Amersfoort (Abb. 132)<sup>53</sup>, die gleichzeitig als Konsolenhalter fungieren.

Dem um die Kuppel führenden einschaligen Kranz von verschränkten Wimpergen ist schon weiter oben ein Stich des Israel van Meckenem (Abb. 124) als Beispiel der Mesoarchitektur gegenübergestellt worden<sup>54</sup>. Indessen trennt die Monstranz im Gegensatz zur Mesoarchitektur die einzelnen Kranzabschnitte durch Fialen.

Neben dem Astwerkgeknäuel in der Turmzone ist in der Mittelzone der Monstranz eine ähnliche, allerdings weniger vegetabile, dafür stärker geschlängelte Variante vorhanden: sie ist als Baldachin über den auf einem hohen Sockel stehenden Figuren angebracht, die die Zone zwischen den Seitenstreben und dem Zylinder ausfüllen. Dies wurde neun Jahre nach der Essener Monstranz auch am Xantener Marienaltar des Heinrich Douvermann im Gesprenge aufgenommen<sup>55</sup>.

---

<sup>48</sup>Sehr wahrscheinlich ist das Aussehen der Monstranz in der Neuzeit durch Restaurierungen stark verändert worden.

<sup>49</sup>s. Gaunt (1970). Der Brunnen ist nach Genicot und Coomans (1997), S. 165 um 1490 entstanden, eine spätere Datierung in den Anfang des 16. Jahrhunderts halte ich für viel wahrscheinlicher.

<sup>50</sup>s. Lehrs (1910), Band VIII, Tafel 236, Abb. 569, Nr. 1. Das Taufbecken ist wahrscheinlich 1496 entstanden, s. Lehrs (1910), Band VIII, S. 273.

<sup>51</sup>Der Kamin ist um 1525 datiert, s. Buyle (1997b), S. 181, Abb. auch dort.

<sup>52</sup>s. Hausmann und Hoffmann (1998), Abb. II. Der Georgsaltar ist 1455 entstanden und wurde von Arnt van Tricht gefertigt, s. De Werd (2002), S. 54.

<sup>53</sup>s. Hootz (1971), Abb. 13. Der Lettner ist kurz vor 1482 entstanden, s. Hootz (1971), S. 356.

<sup>54</sup>s. S. 84.

<sup>55</sup>s. Hilger (1997), S. 87. Der Altar ist nach 1530 entstanden, s. Hilger (1997), Abb. S. 87.

**Elemente aus der  
Makroarchitektur**

**Monstranz aus der Kirche  
St. Gertrudis in Essen (1521)**

**Elemente aus der  
Mesoarchitektur**

**Ineinandergreifende Verästelungen**

- Laurentiusportal Strassburger Münster (1495-1505)

**Zwiebelförmige Bedachung**

- Treppenturm St. Bartolomäus Kolin (1385)
- Glockenturmhaube Pressburger Franziskanerkirche (1410/1420)
- Kuppel St. Maria im Gestade/Wien (um 1390)
- Kuppel St. Bartolomäus Frankfurt (1420)
- Vierungsturm Sint Bavo Haarlem (1517-20)
- Turm Rathaus Oudenaarde (1527-30)
- Bakenesserturm Haarlem (1550)

**Doppelschaliger Wimpergkranz**

- Laurentiusportal Strassburger Münster (1495-1505)

**Gegenläufig gedrehte Säulchen**

- Cosmaten (A. 12. bis A. 14. Jh)

**Einschaliger Wimpergkranz**

- Südfassade Prager Dom (ab 1391)
- Riss A Ulmer Münsterturm (um 1392)
- Turm oktagon Strassburg (bis 1419)
- Martinsturm Basler Münster (bis 1500)

**Dünne Halbsäulenvorlagen, durch  
Wirtel unterbrochen**

- 2. Turmzone St. Jan Maastricht (ab 1373)
- Eckvorbau Rathaus Gent (1518-1539)

**Figuren auf hohem Sockel**

- Glockengeschoss Westfassade Kathedrale Strassburg (1384-1388)
- Rathaus Löwen (1438-68)

**Ineinandergreifende Verästelungen**

- Brunnen Metsys Antwerpen (um 1490)
- Riss Taufbecken Syrlin (1496)

**Zwiebelförmige Bedachung**

- Kamin „Salle échevinale“ Rathaus Courtrai (um 1525)

**Gegenläufig gedrehte Säulchen**

- Mittelteil Georgsaltar Kalkar (1455)
- Lettner St. Joriskirche Amersfoort (vor 1482)

**Einschaliger Wimpergkranz**

- Stich Stuhlaufsatz Israel van Meckenem (zw. 1450-1503)

**Astwerkgeknäuel**

- Xantener Marienaltar (nach 1530)

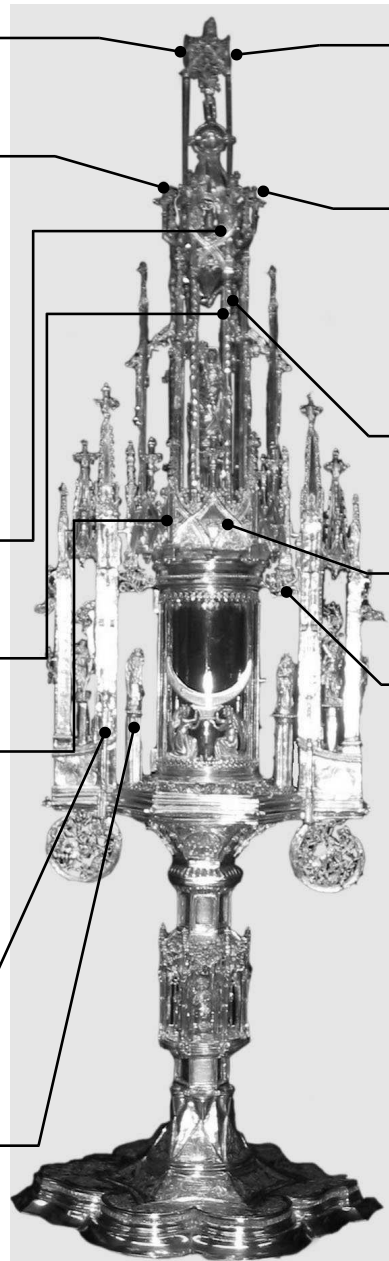


Fig. 5.9: Architektonische Elemente der Essener Monstranz aus St. Gertrudis

Die 1521 datierte Monstranz aus der St. Gertrudiskirche in Essen bedient sich bereits bekannter Formen der Mesoarchitektur aus der Zeit vor 1500. Gleichzeitig wurden in der Essener Monstranz auch Elemente aufgenommen, die erst kurz danach auch in der hier hinzugezogenen Auswahl der Mesoarchitektur vorkamen, wie dies bei der zwiebelförmigen Erkerbaldachinbekrönung aus Courtrai oder dem vegetabilen Astwerkgeknäuel des Xantener Marienaltars der Fall ist. Bei einer genaueren Betrachtung aber unterscheiden sich die Formen immer ein bisschen, so dass von einer gegenseitigen Wechselwirkung der Formen ausgegangen werden muss. So spricht die gegenseitige Abhängigkeit der Elemente der Mikro- als auch der Mesoarchitektur für eine parallele Entwicklung der Architekturformen. Einzig in der Zusammensetzung können materialbedingt Unterschiede entstehen, wie etwa beim eigenwilligen Turmabschluss der Monstranz<sup>56</sup>, der weder aus Holz noch Stein in mesoarchitektonischen Ausmassen statisch möglich wäre.

#### 5.1.10 Monstranz Straelen, St. Peter und Paul

Die Straelener Monstranz (Fig. 5.10 und Abb. 106), die in den Anfang des 16. Jahrhunderts datiert ist, zeigt sowohl in der Turm- als auch der Mittelzone das Motiv der den Pfeilern vorgesetzten Säulchen und Fialen. Letztere berühren allerdings die Pfeiler nicht. Dies geht vom Prinzip her auf die an den Monstranzen von Kalkar und Bocholt<sup>57</sup> schon vorgefundenen direkt den Pfeilern vorgesetzten Fialen zurück, für die Vergleiche aus der Mesoarchitektur vom Ende des 14. Jahrhunderts bis ins Ende des 15. Jahrhunderts gefunden wurden. Im Straelener Fall handelt es sich dabei um eine mikroarchitektonische Weiterentwicklung des 16. Jahrhunderts, die auch in der Mesoarchitektur vorkommt: Das von Peter Vischer d. J. erbaute Grab des heiligen Sebaldus in St. Sebald in Nürnberg<sup>58</sup> verwendet ebenfalls fast freistehende Säulchen vor Pfeilern; Fialen oder gedrehte Säulchen wie in Straelen kommen aber nicht vor.

Die fast wie gewundene Seile wirkenden Träger der Arkaden in der Turmzone des Straelener Ostensoriums werden durch eine Art Wirtel unterbrochen, wofür in der Mesoarchitektur keine Vergleichsbeispiele gefunden werden konnten<sup>59</sup>.

Der verschränkte einschalige Wimpergkranz in der Turmzone ist schon weiter oben<sup>60</sup> mit der Reihe von Wimpergen an einem Stich des von 1450 bis 1503 tätigen Israel van Meckenem verglichen worden (Abb. 124). Im Gegensatz dazu trennen in Straelen aber Fialen die Wimperge, was auch schon an den Monstranzen aus dem Essener Münsterschatz, Anholt und der Essener St. Gertrudiskirche vorkam.

Der um die Kuppel herumführende Fries mit Blattenden ist sehr ähnlich auch an der Bekrönung des Mittelteils des Kalkarer Georgsaltars von Arnt van Tricht zu sehen, der 1455 entstanden ist<sup>61</sup>.

Die unter den Seitenstreben des Mittelteils angebrachten Blattrankenknäuel können in der Mesoarchitektur mit dem Mittelschrein des Hochaltars der Pfarrkirche in Kefermarkt,

<sup>56</sup>Vielleicht ist dieser auch auf eine restauratorische Veränderung zurückzuführen, s. S. 160.

<sup>57</sup>s. S. 78.

<sup>58</sup>s. Kauffmann et al. (1970), Abb. 174. Das Grab wurde von 1509 bis 1519 errichtet, s. Kauffmann et al. (1970), S. 244.

<sup>59</sup>Gedrehte Säulchen ohne Unterbrechung durch Wirtel sind aber in der Mesoarchitektur ab dem Ende des 15. Jahrhunderts ein weit verbreitetes Motiv, s. S. 86.

<sup>60</sup>s. S. 84.

<sup>61</sup>s. Hausmann und Hoffmann (1998), Abb. II. Der Georgsaltar ist 1455 entstanden und wurde von Arnt van Tricht gefertigt, s. De Werd (2002), S. 54-55.

**Elemente aus der  
Makroarchitektur**

**Monstranz aus der Kirche St. Peter und  
Paul Straelen (A. 16. Jh.)**

**Elemente aus der  
Mesoarchitektur**

**Gewundene Säulchen**

- Cosmaten (A. 12. - A. 14. Jh.)
- Dachfirstenden Rathaus Brügge (1376-1421)
- Treppengiebel Rathaus Culemborg (1534-39)
- Bakenessturm Haarlem (um 1550)

**Pyramidenförmige durchbrochene  
Turmbekrönung**

- Freiburger Münster (1330/40)
- Rathaus Löwen (1438-68)
- Südquerschiff Ste. Waudru Mons (1450-1519)
- Rathaus Brüssel (1401-55)

**Einfacher verschränkter Wimperg-  
kranz**

- Südfassade Prager Dom (ab 1391)
- Riss A Ulmer Münsterturm (um 1392)
- Strassburger Turmktogon (bis 1419)
- Martinsturm Basler Münster (bis 1500)
- Turm Frauenkirche Esslingen (1478)
- Turm Thanner Münster (1516)

**Lilienfries**

- Prager Domchor (ab 1344)

**Dem Pfeiler vorgesetzte Säulen und  
Fialen**

- Schöner Brunnen Nürnberg (1385-96)
- Hochaltar Oberwesel (1331)
- Stich Baldachin W. von Olmütz (zw. 1481-97)
- Stich Baldachin A. du Hameel (zw. 1478-1504)
- Aachener Dreiturmreliquiar (1370-80)
- Sebaldusgrab Nürnberg (1509-19)

**Verschränkter einschaliger  
Wimpergkranz**

- Stich Stuhlaufsatz van Meckenem (zw. 1450-1503)

**Fries mit Blattenden**

- Georgsaltar Kalkar (1455)

**Blattrankenknäuel**

- Hochaltar Kefermarkt (1491/98)

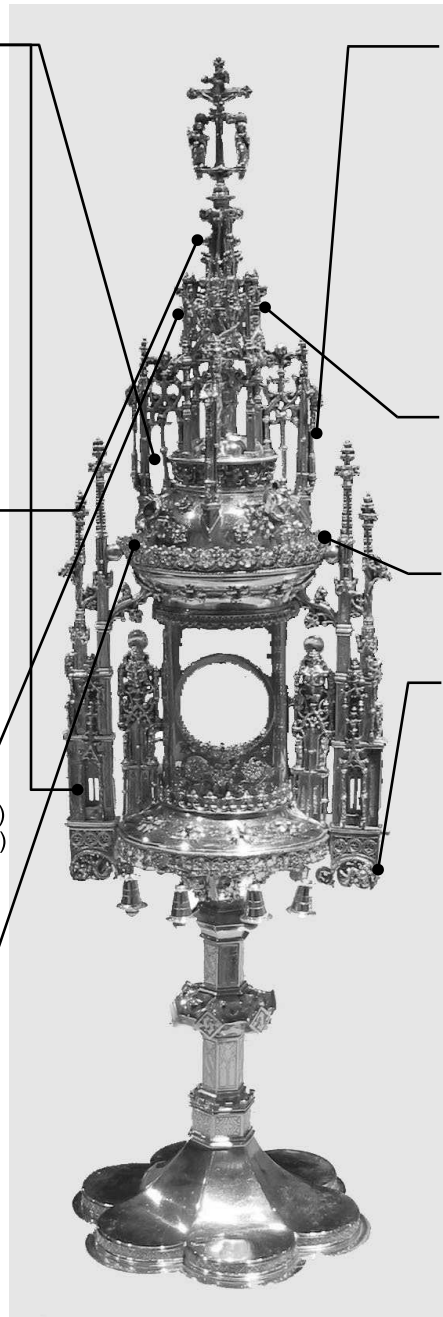


Fig. 5.10: Architektonische Elemente der Straelener Monstranz

Oberösterreich (Abb. 133) verglichen werden, wo Figuren auf Konsolen über einem der Monstranz sehr ähnlichen Blattrankenknäuel zu sehen sind<sup>62</sup>.

Die in den Anfang des 16. Jahrhunderts datierte Monstranz aus Straelen bezieht sich wie die in den Vergleich genommene Mesoarchitektur auf gemeinsame stilistische Vorstufen und übernimmt einerseits alte, wie beim Blattfries schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts oder den vorgestellten Säulchen sogar schon seit dem Ende des 14. Jahrhunderts bekannte Formen, andererseits orientiert sie sich an zeitgenössischen oder kurz vorher entstandenen architektonischen Elementen der Mesoarchitektur. Die Straelener Monstranz besticht dabei durch eine besonders freie Art der Positionierung der Elemente sowie eine gesteigerte Filigranität, die in der hier zum Vergleich hinzugezogenen Mesoarchitektur nicht gefunden wurde: Die in der Turmzone angebrachten ineinandergreifenden leicht kielförmigen Bögen, die den Bereich zwischen den äusseren Streben und dem Turmkern ausfüllen, oder die tauartig gedrehten Säulchen sind aus statischen Gründen in der Mesoarchitektur praktisch nicht umsetzbar.

#### 5.1.11 Fazit

Ein Vergleich der Monstranzen mit Elementen der herangezogenen Auswahl der Mesoarchitektur hat ergeben, dass sie alle in ihrem Grundgerüst auf Elemente zurückgehen, die in der Mesoarchitektur schon früher Verwendung fanden.

Dabei benutzen die beiden ältesten Exemplare aus Ratingen (dat. 1394) und Gerresheim (dat. um 1400) fast gleichzeitig auch in der Mesoarchitektur auftretende architektonische Elemente, die wie die Scharwachttürmchen kontextlos gelöst angebracht werden. Die Art, verschiedene solcher Elemente fast wahllos anzubringen, ist auch in der zeitgenössischen Mesoarchitektur vor allem an zweidimensionalen Medien verbreitet und wurde von den Goldschmieden gekonnt in die Dreidimensionalität umgesetzt. Die Gerresheimer Monstranz verwendet zusätzlich das Motiv einer Säule mit Kreuzblumenenden, einem Zepter ähnlich, das in der Mesoarchitektur weder Vorbilder noch Nachahmer gefunden hat.

Die Monstranzen aus Kalkar (dat. 1. Viertel 15. Jahrhundert) und Kempen (dat. um 1430) verharren stilistisch innerhalb der Grenzen des schon in der Mesoarchitektur benutzten Formenrepertoires aus dem 14. , bzw. dem Ende des 14. Jahrhunderts. Nur im Bereich der an der Kempener Monstranz verwendeten Masswerkgalerie konnte in der Auswahl der verglichenen Mesoarchitektur kein gemeinsames stilistisches Vorbild gefunden werden.

Auch der klare und geordnete Aufbau des Bocholter Ostensoriums (dat. 1470) bezieht sich in seiner Formgebung auf gemeinsame stilistische Vorstufen der Mesoarchitektur, die hauptsächlich dem Ende des 14. Jahrhunderts entspringen.

Die Monstranz aus dem Essener Domschatz (dat. 1487) zeigt nach einem Vergleich mit der Mesoarchitektur eine klare stilistische Verwandtschaft mit Formen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass die Meso- und die Mikroarchitektur sich an gemeinsamen stilistischen Vorbildern orientierten, die sie unabhängig voneinander weiterentwickelten.

Das beinahe zur selben Zeit wie die Monstranz aus dem Essener Domschatz gefertigte Ostensorium aus Anholt (dat. um 1490) verwendet Architekturformen, die fast gleichzeitig oder sogar etwas früher als die hinzugezogenen mesoarchitektonischen Exemplare entstanden. Dabei zeugen die verschiedenen Ausprägungen einer gewundenen Säule zum Beispiel von einer parallelen Entwicklung der architektonischen Formen in der Mikro- und der Mesoarchitektur

---

<sup>62</sup>Der Altar entstand um 1491/98 und wurde von Martin Kriechbaum gefertigt, s. Paatz (1963), Tafel XXV, Abb. 25.

und von der Experimentierfreude auf beiden Gebieten. Für ein untersuchtes Detail aber, der über gedrehten Säulchen angebrachten Fiale in der Turmzone der Monstranz, konnte in der ausgewählten Mesoarchitektur keine vergleichbare Form gefunden<sup>63</sup>. Dies zeugt von der gleichzeitigen Innovation architektonischer Elemente, da sich sowohl die Mikro- als auch die Mesoarchitekten auf die gleichen Traditionsstränge formaler Entwicklung bezogen und diese auf verschiedene Weise verarbeiteten.

Das Ostensorium aus Emmerich (dat. um 1500) fällt bei einem Vergleich mit der herangezogenen Mesoarchitektur etwas aus der Reihe, wurden doch nur drei relevante mesoarchitektonische Beispiele gefunden. Diese weisen einen Teil der Formen in die Zeit zwischen 1425 bis 1465, während vor allem die Ornamentik schon der Renaissance verpflichtet ist und nichts mehr mit gotischen Formen zu tun hat<sup>64</sup>.

Die Monstranz aus der St. Gertrudiskirche in Essen (dat. 1521) hingegen verwendet viele kurz vor 1500 bekannte Formen aus der ausgewählten Mesoarchitektur. Daneben bezieht sie sich auf die gleichen gemeinsamen Vorlagen wie die in den Vergleich genommene zwiebelförmige Masswerkbekrönung in Courtrai oder den Xantener Marienaltar, die die an der Monstranz benutzten Formen in einer leichten stilistischen Abwandlung zeigen: So ist eine gleichzeitige und parallel laufende Entwicklung der Formen der Mikro- und der Mesoarchitektur anzunehmen, wobei beide auf gemeinsame stilistische Vorbilder zurückgehen. Aufgrund der verschiedenen Materialien kommt es aber immer wieder, wie beim eigenwilligen Turmabschluss der Monstranz, zu unterschiedlichen gestalterischen Ausprägungen<sup>65</sup>.

Das letzte untersuchte sakrale Goldschmiedewerk aus Straelen (dat. Anfang des 16. Jahrhunderts) orientiert sich ebenfalls wie seine Vorgänger an schon bekannten mesoarchitektonischen Formen, die bereits vom Ende des 14. Jahrhunderts stammen. Daneben verwendet die Monstranz fast zeitgenössische Formen der Mesoarchitektur, die sie wie die spiralförmigen Säulchen filigran umdeutet und weiterentwickelt, was in der herangezogenen Mesoarchitektur – vielleicht aus statischen Gründen – so nicht wiedergefunden werden konnte.

Der konkrete Vergleich der zehn niederrheinischen Monstranzen mit der Auswahl an Mesoarchitektur hat zu Tage gefördert, dass bis zum Ende des 15. Jahrhunderts die Mikroarchitektur sich lediglich Formen bediente, die schon früher oder gleichzeitig in der Mesoarchitektur verwendet wurden. Einzig die Masswerk Galerie in der Mittelzone der Kempener Monstranz und das eingestellte Zepter der Gerresheimer Monstranz fanden in der herangezogenen Auswahl an Mesoarchitektur erst danach Aufnahme<sup>66</sup>. Ab dem Ende des 15. Jahrhunderts ist eine gegenseitige Beeinflussung der Formen festzustellen: die in dieser Arbeit gemachte Auswahl an mesoarchitektonischen Objekten zeigt zeitgleich wie die niederrheinischen Monstranzen architektonische Details, die auf mutmassliche gemeinsame Vorbilder zurückgehen und auf verschiedene Weise weiterentwickelt wurden. Durch das bis zu einem gewissen Punkt ähnlich gestaltbare Material konnten bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts fast identische Formen in der Mikro- und der Makroarchitektur festgestellt werden. Erst die späteste Monstranz aus Straelen bediente sich im hier gemachten konkreten Vergleich wahrscheinlich aus statischen Gründen erstmals architektonisierter Formen, die die herangezogene Auswahl an Mesoarchitektur nicht mehr materiell umsetzen konnte.

---

<sup>63</sup>Dies ist aber ein zusammengesetztes architektonisches Element, dessen Einzelteile in der Mesoarchitektur schon Verwendung fanden.

<sup>64</sup>Das Aussehen wurde sehr wahrscheinlich während mindestens einer Restaurierung stark verändert.

<sup>65</sup>Wahrscheinlich ist dieser Turmabschluss jedoch auf eine restauratorische Veränderung zurückzuführen.

<sup>66</sup>Das Zepter hat aber eher ornamentalen Charakter und kann deshalb nur schwer mit architektonischen Formen verglichen werden.

## 5.2 Die Mikro- und Makroarchitektur

Anhand eines Vergleiches mit Elementen aus der Makroarchitektur soll im Folgenden eine Klassifizierung der Monstranzen hinsichtlich der stilistischen und zeitlichen Ausprägung möglich gemacht werden. Die dabei ausgewählten Beispiele aus der Grossarchitektur sind einerseits wichtige Vertreter vornehmlich der deutschen und alt-niederländischen Sakralbaukunst, aber auch weltliche Gebäude. Aufgrund der vielen Bauwerke kann es sich bei den in den Vergleich genommenen Beispielen nur um eine Auswahl der heute noch erhaltenen Architektur handeln, die keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Dabei dient die herangezogene Auswahl der Makroarchitektur lediglich dazu, aufzuzeigen, dass die Objekte auf gemeinsame stilistische Vorbilder zurückgehen, eine konkrete direkte stilistische Abhängigkeit der Monstranzen zur ausgewählten Makroarchitektur kann und soll nicht unternommen werden. Die Untersuchung einzelner kleinster Goldschmiedeelemente wie Kreuzblumen wurde wegen der geringen und die Goldschmiede zur Ungenauigkeit zwingenden Grösse ausser Acht gelassen.

### 5.2.1 Monstranz Ratingen, St. Peter und Paul

Horizontale Gesimse, die die Turmzone der 1394 entstandenen Ratinger Monstranz (Fig. 5.1 und Abb. 2) einteilen, sind als Beispiel am Altstädter Brückenturm in Prag<sup>67</sup> angebracht, wo ein schweres Horizontalgesims und runde Eckwarten die glatten Wandflächen strukturieren, auf die unvermittelt dünne Strebepfeiler aufsetzen. Auch die Architektur der alten Niederlande gliedert sich anhand horizontaler Absätze: So werden die Türme des Brüsseler Rathauses<sup>68</sup> durch kleine Galerien in Geschosse geteilt, über denen kegelförmige Fialtürmchen über einem Ring ansetzen. Das 1452-1520 datierte Rathaus von Middelburg<sup>69</sup> zeigt mit seinem an der südöstlichen Seite angebrachten Eckturm einen der Ratinger Monstranz sehr verwandten horizontal gliedernden Aufbau, der dadurch die Vertikalität des Turmes mindert. Der prominente Mittelturm des zwischen 1527-1530 errichteten Rathauses von Oudenaarde<sup>70</sup> erzeugt durch waagrechte Balustraden wie in Ratingen ein gekonntes Zusammenspiel zwischen der horizontalen und der vertikalen Linie.

Die runden Eckwarten mit Kegeldach an der Ratinger Turmzone kommen neben dem Beispiel am Altstädter Brückenturm an sakralen sowie weltlichen Bauten der alten Niederlande vor: Die Scharwachtztürmchen an der Spitze des Antwerpener Liebfrauenturms (Abb. 112)<sup>71</sup>, der zwischen 1420 und 1502 erbaut wurde, oder die Eckwarten am Rathaus Middelburg<sup>72</sup> geben neben den Rathäusern in Brüssel<sup>73</sup> und Löwen<sup>74</sup> Zeugnis davon ab.

Für die Anlage eines Kielbogens mit Krabbenbekrönung, der den Raum zwischen dem Zylinder und der seitlichen Strebe in der Ratinger Mittelzone ausfüllt, bietet die Westfassade des Regensburger Domes<sup>75</sup> unter anderen ein gutes Beispiel. Kielbögen wurden bereits in der

---

<sup>67</sup>s. Schurr (2003), Abb. 3, dat. Ende des 14. Jahrhunderts.

<sup>68</sup>s. Buyle (1997b), Abb. S. 178. Das Rathaus wurde von 1401-55 erbaut, Abb. S. 178.

<sup>69</sup>s. Kauffmann et al. (1970), Abb. 380.

<sup>70</sup>s. Kauffmann et al. (1970), Abb. 374.

<sup>71</sup>s. Esther (1997), S. 96.

<sup>72</sup>s. Hootz (1971), Abb. 231. Das Stadthaus wurde bis etwa 1520 fertiggestellt, s. Hootz (1971), S. 392.

<sup>73</sup>s. Buyle (1997b), S. 178. Es wurde 1401-1455 erbaut.

<sup>74</sup>s. Buyle (1997b), S. 178, Abb. S. 178. Es wurde 1438-1468 erbaut.

<sup>75</sup>Gemeint ist hier das Obergeschoss des Mittelteils der Westfassade, das von Konrad Roritzer errichtet wurde, der von 1456 bis 1477 als Dombaumeister in Regensburg tätig war, s. Hubel (2000), Abb. S. 9.

Freiburger Münsterbauhütte verwendet, sowie in Frankreich und England ab dem 13. Jahrhundert benutzt<sup>76</sup>. Auch am Rathaus von Mons sind Bögen der Ratinger Ausprägung präsent<sup>77</sup>, weshalb beide sich auf gemeinsame stilistische Vorstufen bezogen haben dürften.

Der an der äussersten Seite des Pfeilers der Ratinger Mittelzone angebrachte spitze und übereck gestellte Wimperg, unter dem eine in die Nische eingefügte Figur angebracht ist und hinter dem eine Fiale einsetzt, ist als signifikantes Beispiel an der Aussenwand des 1355 bis 1414 erbauten Saalchores des Aachener Münsters angebracht<sup>78</sup>. Der Baldachin mit spitzer Wimpergbekrönung an der Südseite des Chores in s'-Hertogenbosch (Abb. 113)<sup>79</sup>, kann ebenfalls als Vergleichspartner hinzugezogen werden, allerdings setzt dort hinter dem Wimperg nicht wie in Ratingen eine Fiale, sondern ein Fialhelm ein.

Über der Zone mit dem übereck gestellten und spitzen Wimperg erhebt sich ein offener Baldachin, unter dem eine Figur zwischen vier Pfeilern unter einem abgerundeten Wimperg steht. Dieses Motiv ist ein gängiges Beispiel gotischer Architektur, wie es an den Türmen der Kathedralen von Laon<sup>80</sup> oder Amiens<sup>81</sup> zu sehen ist.

Auch das oberste Turmgeschoss der Münsteraner Überwasserkirche (Abb. 135)<sup>82</sup> verwendete ähnlich gestaltete offene Baldachine wie in Ratingen, geht also auf die gleichen stilistischen Voraussetzungen zurück. Neben sakralen Bauten wurde dieses architektonische Merkmal im 14. und 15. Jahrhundert an Rathausfassaden auf ähnliche Weise eingesetzt: dabei handelt es sich um auf Konsolen gestellte Figuren, die von polygonalen Baldachinen bekrönt werden, wie sie an den Rathäusern von Brügge<sup>83</sup>, Löwen<sup>84</sup> oder Middelburg<sup>85</sup> als Beispiele aufgenommen wurden.

Die den offenen Baldachin bekrönende massive Fiale, die das Ende der Mittelzone markiert und schon in die Turmzone der Monstranz hineinragt, kann mit derjenigen über den Treppengiebeln am Rathaus von Gouda (Abb. 136)<sup>86</sup>, oder mit dem Kapellenkranz der Stadtkirche von Kolin<sup>87</sup> verglichen werden, wo einzelne Fialen über dünne Strebepfeiler gefügt werden.

Die durchbrochene gerade Strebe unter der Ratinger Kuppel, die die Mittel- mit der Turmzone verbindet, ist sehr ähnlich auch am Aussenbau des Chores des Kölner Domes zu finden, der mit seiner ornamentalen Durchbrechung der Ratinger Ausprägung sehr nahe kommt<sup>88</sup> und sich beide wohl auf gemeinsame stilistische Vorstufen bezogen.

Überhaupt sind Verzierungen wie zum Beispiel der Lilienfries an der Ratinger Monstranz auch ein an der Makroarchitektur angewandtes Ornamentierungsschema: Schon am Aussen-

---

<sup>76</sup>s. Nussbaum (1994), Fussnote 399, S. 372.

<sup>77</sup>s. Buyle (1997b), Abb. S. 179. Das Rathaus ist von 1457 bis 1477 entstanden.

<sup>78</sup>s. Ullmann (1994), Abb. S. 89.

<sup>79</sup>s. Ozinga (1953), Abb. 69. Der Chor wurde wahrscheinlich ungefähr von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis 1415 erbaut, s. Ozinga (1953), S. 61.

<sup>80</sup>s. Simson et al. (1972), Abb. 4. Die Türme der Kathedrale waren von 1190/95 bis zum ersten Viertel des 13. Jahrhunderts im Bau.

<sup>81</sup>s. Bony (1983), S. 279. Die Fassade ist ab 1220 im Bau, s. Simson et al. (1972), S. 83. Die Seitenpfeiler der Türme sind bestückt mit Figuren unter Baldachinen mit allerdings einem spitzen Wimperg.

<sup>82</sup>s. Nussbaum (1994), S. 192. Der Turm wurde von 1363 bis 1415 erbaut.

<sup>83</sup>Das Brüggener Rathaus war von 1377 bis 1387 im Bau, s. Bialostocki et al. (1972), S. 345, Abb. 367.

<sup>84</sup>s. Buyle (1997b), S. 178, Abb. S. 178. Es wurde 1438-1468 erbaut.

<sup>85</sup>s. Hootz (1971), Abb. 231. Das Stadthaus wurde bis etwa 1520 fertiggestellt, s. Hootz (1971), S. 392.

<sup>86</sup>s. Hootz (1971), Abb. 106. Die Fassade wurde in der kurzen Zeit von 1448 bis 1450 erbaut, im 19. Jahrhundert allerdings ganzheitlich durch eine Kopie ersetzt, s. Hootz (1971), S. 371.

<sup>87</sup>s. Schurr (2003), Abb. 79. Peter Parler ist ab 1360 mit dem Bau des Chores betraut, s. Schurr (2003), S. 98.

<sup>88</sup>s. Wolff (1986), Abb. 5. Im Jahre 1300 war der Obergaden fertiggestellt.



bau des Prager Chores wurde ein Lilienfries als Hängemasswerk verwendet<sup>89</sup>. Ebenfalls ist ein solcher Fries am Nordportal der Stiftskirche zu Kleve angebracht, wo genaste Spitzbögen über einer Masswerk Galerie einsetzen<sup>90</sup>. Zinnen als Zeichen der Himmelsburg wie an der Ratinger Monstranz sind an makroarchitektonischen Bauten als reines Ornament verbreitet: wiederum ist es das Klever Nordportal, das mit dieser Verzierung aufwartet. Daneben ist als weiteres niederrheinisches Beispiel der Aussenbau des südlichen Seitenschiffs des Xantener Doms zu erwähnen, bei dem auf eine vierpassige Masswerk Galerie eine Zinnenbekrönung aufsetzt<sup>91</sup>. Am Turm der Antwerpener Liebfrauenkirche (Abb. 112)<sup>92</sup> sind ebenfalls in der Zone unter dem Zifferblatt Zinnen angebracht.

Die um 1394 datierte Monstranz aus Ratingen bedient sich in ihrem architektonischen Aufbau Formen, die schon in der Früh- und Hochgotik angewendet wurden. Daneben nimmt sie im Rahmen der makroarchitektonischen Vergleichsbeispiele architektonische Merkmale auf wie übereck gestellte spitze Wimperge über einer Nische für Figuren, die ungefähr gleichzeitig in der Mikro- und der Makroarchitektur verwendet wurden und sich wohl auf gemeinsame stilistische Vorstufen bezogen.

An der Ratinger Monstranz werden architektonische Elemente wie Kielbögen und Fialen in einer fast antiarchitektonischen Fülle an der Monstranz angebracht, was an keinem makroarchitektonischen Vergleichsbau angewandt wurde. Vor allem die Ornamentierung und Verzierung durch Zahnschnittfriese, durchbrochene Kreisfriese oder Zinnen trägt zur Verschachtelung und Unübersichtlichkeit der Monstranz bei. Dies stimmt vordergründig mit den Rathäusern der alten Niederlande überein, die beispielsweise in Brügge schon ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts scheinbar genauso wahllos Friese, Gesimse, offene Baldachine und andere architektonisierte Elemente wie Scharwachttürmchen übereinanderstapelten. Dennoch konnte kein in der makroarchitektonischen Auswahl behandelter Bau die Komplexität der Ratinger Monstranz aufnehmen.

### 5.2.2 Monstranz Gerresheim, St. Margaretha

Das um 1400 entstandene Gerresheimer Exemplar (Fig. 5.2 und Abb. 24) bezieht sich hauptsächlich auf die etwas früher entstandene Monstranz aus Ratingen<sup>93</sup>, weshalb auch die makroarchitektonischen Vergleichsbeispiele in den meisten Fällen übereinstimmen: So ist der Turmaufbau genauso wie in Ratingen durch Gesimse unterbrochen und – wenn auch weniger prominent – von Eckwarttürmchen verziert. Die fassadenhafte Wirkung der Turmgeschosse ist jedoch nur der Gerresheimer Monstranz eigen, konnte aber nicht an der herangezogenen Auswahl der Grossarchitektur wiedergefunden werden<sup>94</sup>. Entfernt kann man Ähnlichkeiten mit dem Südquerschiff der Prager Doms ausmachen, wo am zweiten Geschoss an den Kanten offene Tabernakel vor den Strebepfeilerstirnen angebracht sind, die sich dem Aussehen einer

<sup>89</sup>Der Chor war ab 1344 im Bau, s. Schurr (2003), S. 53, Abb. 6.

<sup>90</sup>s. de Werd (1991), Abb. S. 10, das Nordportal ist datiert vor 1394, s. auch Schwarz (1938), S. 24.

<sup>91</sup>s. Hilger (1997), Abb. S. 10. Der Bau des südlichen Seitenschiffs wurde 1492 begonnen und dauerte bis spätestens 1507.

<sup>92</sup>s. Walle (1972), Abb. 92. Der Turm wurde 1422 fundiert. 1501-03 wurde das Oktogon aufgesetzt und 1519-21 mit der steinernen Spitze beschlossen, s. Bock (1972), S. 343.

<sup>93</sup>s. S. 96.

<sup>94</sup>Eigentlich handelt es sich dabei um ein Konglomerat von architektonischen Formen und kann deshalb nicht in den Vergleich miteinbezogen werden.

Fassade annähern<sup>95</sup>. Auch die Treppengiebel des Rathauses in Gouda (Abb. 136)<sup>96</sup> formen beinahe eine Schauwand und erinnern aus diesem Grund an die Gerresheimer Monstranz.

Im Gegensatz zum Ratinger Ostensorium verwendet die Gerresheimer Monstranz ein in offene Baldachine eingestelltes Zepter in der Mittelzone, was verglichen mit der Auswahl der Makroarchitektur singulär bleibt. Hingegen erinnern die beiden ornamental durchbrochenen Strebeleisten wie in Ratingen an den Kölner Domchor<sup>97</sup>. Die Kielbögen mit Krabbenverzierung in der Gerresheimer Mittelzone sind wiederum denen der Ratinger Monstranz sehr verwandt und können genauso wie die Ornamentierung durch Zinnen mit der dort erwähnten Grossbaukunst einen exemplarischen Vergleich eingehen. Auch die Ornamentierung durch Rosen und verschiedenste Friese ist in Ratingen vorgeprägt.

Die um 1400 zu datierende Monstranz aus Gerresheim übernimmt wie das Ratinger Beispiel Formengut aus der Früh- und der Hochgotik und verwendet auch architektonische Elemente, die gleichzeitig in der herangezogenen makroarchitektonischen Auswahl zu finden waren<sup>98</sup>, weshalb man von gemeinsamen stilistischen Vorstufen ausgehen kann. Genauso wie in der Ratinger Monstranz sind hier verschiedene Schmuckformen wie Gesimse und Friese übereinander angebracht, was für Rathäuser der alten Niederlande charakteristisch ist<sup>99</sup>. Die Gerresheimer Monstranz besticht gegenüber dem Ratinger Beispiel durch einen geordneteren Aufbau der einzelnen Turmgeschosse und zeigt deshalb in dieser Hinsicht eine stärkere Verwandtschaft zu den Vergleichsbeispielen als die Ratinger Monstranz.

### 5.2.3 Monstranz Kalkar, St. Nikolai

Der abschliessende polygonale Helm der ins erste Viertel des 15. Jahrhundert datierten Kalkarer Monstranz (Fig. 5.3 und Abb. 37) wird von einem einfachen Kranz von leicht geschweiften Wimpergen eingeleitet, was schon im französischen Rayonnant-Stil des 13. Jahrhunderts angewandt wurde: So findet sich dies ähnlich an der Abteikirche St-Germer-de-Fly<sup>100</sup>: Die beiden Baldachintürmchen seitlich des bekrönenden Giebels sind dem in Kalkar sehr ähnlich, wobei im Gegensatz zur leichten Schweifung gerade Wimperge eingesetzt wurden und die Baldachine ausgefüllt sind<sup>101</sup>.

Die am ganzen Kalkarer Ostensorium konsequent angebrachten vorgestellten Fialen oder manchmal nur Fialhelme, die sich hinter Wimpergen erheben, ermöglichen eine gleichmässige Verjüngung der Streben. Dies ist an der Makroarchitektur ein weit verbreitetes Phänomen: So am südlichen Aussenbau des Chor-Obergadens des Kölner Doms<sup>102</sup>, wo ebenfalls eine konsequente Anordnung von Fialtürmchen zu sehen ist, die hintereinander aufsteigen und so den Bau verjüngen. Dieser Dombau muss denn auch für die massigen Streben am Aussenbau des Chores von St. Andreas in Köln<sup>103</sup> Pate gestanden haben, wo ebenfalls Fialhelme hinter

<sup>95</sup>Diese sind ab 1392 entstanden, s. Nussbaum (1994), S. 202.

<sup>96</sup>s. Hootz (1971), Abb. 106. Die Fassade wurde in der kurzen Zeit von 1448 bis 1450 erbaut, im 19. Jahrhundert allerdings ganzheitlich durch eine Kopie ersetzt, s. Hootz (1971), S. 371.

<sup>97</sup>s. Wolff (1986), Abb. 5. Im Jahre 1300 war der Obergaden fertiggestellt.

<sup>98</sup>s. S. 96.

<sup>99</sup>s. S. 98.

<sup>100</sup>s. Kimpel und Suckale (1985), S. 435, Abb. 453. Dabei handelt es sich um eine Marienkapelle, die 1259 bis ungefähr 1267 gebaut wurde, s. Kimpel und Suckale (1985), S. 429.

<sup>101</sup>Kielbögen wurden aber schon ab dem späten 13. Jahrhundert in Frankreich und England benutzt, s. Nussbaum (1994), Fussnote 399, S. 372.

<sup>102</sup>s. Wolff (1986), Abb. 5. Der Obergaden entstand um 1270-1300.

<sup>103</sup>s. Beuckers (1998), Tafel VIII und Schlieter (1996), S. 20, der Chor der Kirche wurde um 1420 komplett umgebaut.

Wimpergen eine Verjüngung ermöglichen. Die Kirche Heilig-Kreuz in Schwäbisch Gmünd<sup>104</sup> verwendet an ihrer Westfront dieselbe Art der vorgesetzten Fialen wie in Kalkar, was auch am Strebepfeilersystem des Chores an der Sint Jans-Kathedrale in 's-Hertogenbosch (Abb. 113)<sup>105</sup> angewandt wurde. Ein letztes Vergleichsbeispiel für die durch die Anlage einer vorgesetzten Fiale erreichte Verjüngung eines Strebenaufbaus bietet der Turm der Antwerpener Liebfrauenkirche, der zwischen 1420 und 1502 erbaut wurde<sup>106</sup>.

Die spärlich mit figürlichem und ornamentalem Beiwerk ausgestattete Monstranz aus Kalkar zeigt genauso wie die weiter oben behandelten Ostensorien aus Ratingen und Gerresheim neben Rosetten Lilien- und Zinnenfriese<sup>107</sup>, die schon im 12. Jahrhundert bei Grossbauten anzutreffen waren.

Das ins erste Viertel des 15. Jahrhunderts datierte Kalkarer Ostensorium orientiert sich im Rahmen der hinzugezogenen Auswahl der Makroarchitektur vor allem in der Turmspitze auf Vorbilder aus der klassischen französischen Gotik aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, wandelt aber die Strenge anhand von leicht kielbogig geschweiften Bögen ab. Ihre auffallende Gliederung in vorgesetzte Fialen ist ebenfalls der Hochgotik verpflichtet und seit dem Ende des 13. Jahrhunderts vertreten; Sie lässt sich an der verglichenen makroarchitektonischen Auswahl bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts weiterverfolgen. Der Meister der Kalkarer Monstranz verwendete also allgemein bekanntes altes Formengut und erschuf nicht Neues.

#### 5.2.4 Monstranz Kempen, St. Mariae Geburt

Die Gesamterscheinung der um 1430 datierten Kempener Monstranz (Fig. 5.4 und Abb. 47) zeigt eine gleichmässige Verjüngung des Aufbaus, die durch Fialen an den Pfeilerenden erreicht wird. Auch am Kölner Dom ist dies beispielsweise sehr ähnlich zu sehen: Die obersten freistehenden Fialen am Chorstrebbewerk<sup>108</sup> zeigen zwar nicht wie in Kempen eine doppelte, sondern eine einfache Kreuzblume, sind sonst aber fast identisch. Die Kirche Heilig-Kreuz in Schwäbisch Gmünd, die ab 1330 entstanden ist, kann noch mehr zum exemplarischen Vergleich mit der Kempener Monstranz herangezogen werden, da an der Fassade einzelne Fialen als Bauglieder angebracht sind und so die Pfeilerstärke an der Fassade vermindern<sup>109</sup>.

Das oberste vierseitige Türmchen der Kempener Turmzone als Basis der abschliessenden Pyramide findet sich in der ausgewählten Grossarchitektur an französischen Gotteshäusern des 13. Jahrhunderts wieder: So am Aussenbau des nördlichen Querschiffes von St-Denis zum Beispiel<sup>110</sup>, wo das in der oberen Zone angebrachte Türmchen eine der Kempener Monstranz sehr ähnliche Form aufweist. Als deutsches makroarchitektonisches verwandtes Vorbild kann der – zwar ebenfalls der französischen Gotik verpflichtete – Chor-Obergaden des Kölner Domes<sup>111</sup> hinzugezogen werden, wo die abschliessenden Fialtürmchen der Kempener Monstranz sehr ähneln. Der Meister der Kempener Monstranz bezog sich also eindeutig auf Formen der klassischen Gotik.

<sup>104</sup>s. Nussbaum (1994), Abb. S. 159. Die Kirche ist ab 1330 im Bau.

<sup>105</sup>Der Chorumgang entstand von 1360 bis 1415, s. Hootz (1971), S. 378.

<sup>106</sup>s. Esther (1997), S. 96.

<sup>107</sup>s. S. 98.

<sup>108</sup>Der Chorobergaden war um 1300 fertiggestellt, s. Wolff (1986), Abb. 6.

<sup>109</sup>s. Schurr (2003), Abb. 108.

<sup>110</sup>Die Fialtürmchen haben im 19. Jahrhundert ihr heutiges Aussehen bekommen, der Stich von Jean Marot aus dem 1719 aber zeigt sehr wahrscheinlich den ursprünglichen Zustand aus dem 13. Jahrhundert, s. Bruzelius (1985), S. 20, Abb. 4.

<sup>111</sup>s. Wolff (1986), Abb. 5, dat. 1270-1300.

Die in der Turmzone der Kempener Monstranz sich ausbreitende diaphane Schauwand (Architekturwand), die wie am Gerresheimer Ostensorium eine fassadenhafte Wirkung zeigt, konnte in der Makroarchitektur nicht wiedergefunden werden. Einzig am Südquerschiff des Prager Doms und an einem Treppengiebel in Gouda ist eine entfernte Verwandtschaft zu vermerken<sup>112</sup>.

Die in der Turmzone der Monstranz, direkt über der Kuppel seitlich einem Pfeiler vorgestellten übereck stehenden spitzen Wimpergbekrönungen, die eine Figur umfassen und hinter denen direkt ein Fialhelm einsetzt, sind sehr ähnlich am Aussenbau des Chores der Kathedrale von 's-Hertogenbosch (Abb. 113)<sup>113</sup> vertreten: auf seiner südlichen Seite sind genauso wie in Kempen Figuren unter einem spitzen übereck gestellten Wimperg angebracht, wobei der Fialhelm dahinter im Gegensatz zur Kempener Monstranz erst nach einem horizontalen Gesims aufsteigt. Auch an der Aussenwand des 1355 bis 1414 erbauten Saalchores des Aachener Münsters<sup>114</sup> sind der Kempener Monstranz verwandte spitze Wimperge angebracht, hinter denen allerdings eine Fiale statt eines Fialhelms wie in Kempen einsetzt. Dem Ostensorium aus Kempen ebenfalls sehr nahe kommen die Hubertus- und Karlskapelle (Abb. 137)<sup>115</sup> sowie die Matthiaskapelle im Aachener Münster (Abb. 138)<sup>116</sup>: beide zeigen über Statuetten übereck gestellte Wimperge, die einen Fialhelm mit Krabben oder wie an der Matthiaskapelle eine ganze Fiale tragen.

Die freistehende Masswerkgalerie zwischen Seitenpfeiler und Zylinder in der Mittelzone erinnert an Zwerggalerien am Äussern von Kirchen, was nördlich der Alpen vor allem in der 2. Hälfte des 12. sowie den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts vermehrt vorkommt und in der Gotik langsam verschwindet<sup>117</sup>. Das in Kempen verwendete Exemplar jedoch ist in seiner ornamentalen Ausprägung mit einer einfachen Dachgalerie zu vergleichen, wie sie zum Beispiel am Gotteshaus St. Eusebius in Arnheim (Abb. 139)<sup>118</sup> sowohl am Innen- als auch am Aussenbau anzutreffen ist. Auch das Rathaus in Damme<sup>119</sup> verwendet eine Balustrade, die den Aussenbau verziert.

Die Ornamentierung der Monstranz anhand eines Lilienfrieses oder Zinnen kann mit einer bereits weiter vorne getroffenen Auswahl der Makroarchitektur in Verbindung gebracht werden<sup>120</sup>. Ein weiteres Ornament am Kempener Ostensorium, die auf dem Fuss leicht eingravierten vegetabilen Ranken, sind in der zum Vergleich herangezogenen Auswahl der Grossarchitektur sehr ähnlich an der von 1513 bis 1523 erbauten Lütticher Kirche St. Jakob (Abb. 140)<sup>121</sup> wiederzufinden, wo die Arkadenzwickel und das Gewölbe mit Rankenwerk ausgefüllt sind. Dies weist stilistisch eindeutig in die Frührenaissance, wurde aber als rein ornamentales Motiv in der Mikroarchitektur schon seit der Antike verwendet, weshalb hier von der Übernahme eines ursprünglich mikroarchitektonischen Themas in die Makroarchitektur ausgegangen werden kann.

---

<sup>112</sup>s. S. 98.

<sup>113</sup>s. Ozinga (1953), Abb. 69. Der Chorbau begann um 1360 und dauerte bis vor 1415, s. Hootz (1971), S. 378.

<sup>114</sup>s. Ullmann (1994), S. 89.

<sup>115</sup>Es handelt sich dabei um eine Doppelkapelle, die von 1456-1474 erbaut wurde, s. Faymonville (1916), S. 99.

<sup>116</sup>Die Kapelle wurde 1420 geweiht, s. Faymonville (1916), S. 95; Abb. S. 96.

<sup>117</sup>s. Kurmann (2001), S. 439-443.

<sup>118</sup>Der gesamte Kirchenbau wurde 1452 im Westen begonnen und schliesslich in den 20-er und 30-er Jahren des 16. Jahrhunderts vollendet, s. Hootz (1971), S. 362.

<sup>119</sup>Das Rathaus wurde 1463 begonnen, s. Buyle (1997b), S. 179. Abb. auch dort.

<sup>120</sup>s. S. 98.

<sup>121</sup>s. Walle (1972), S. 68 und Abb. 146.

Der Goldschmied der um 1430 datierten Monstranz aus Kempen griff bei der Gestaltung des abschliessenden Turmgeschosses auf gemeinsame Vorbilder aus der klassischen Gotik des 13. Jahrhunderts zurück. Im Bereich der freistehenden Fialen an den Pfeilerenden ist im Rahmen der ausgewählten Makroarchitektur eine stilistische Verwandtschaft mit Formen aus dem Ende des 13. und der Mitte des 14. Jahrhunderts festzustellen, während das Motiv der übereck stehenden spitzen Wimpergbekrönung an makroarchitektonischen Vergleichsbeispielen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts gefunden werden konnte. Die Übereinanderreihung verschiedener Friese wurde schon an den Monstranzen in Ratingen und Gerresheim mit Vorbildern ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Verbindung gebracht, die bis ins 16. Jahrhundert in fast goldschmiedehafter Filigranität weitergeführt wurden. Bei einem ornamentalen Detail wie der freistehenden Masswerk Galerie nimmt die Monstranz schon Vorhandenes auf, deutet es aber ornamental um und lässt dadurch Neues entstehen: eine freistehende gitterhafte Masswerk Galerie konnte bei der hinzugezogenen Auswahl an Makroarchitektur erst am 1463 datierten Rathaus in Damme nachgewiesen werden.

### 5.2.5 Monstranz Bocholt, St. Georg

Die 1470 datierte Monstranz aus Bocholt (Fig. 5.5 und Abb. 58) ist ganzheitlich gegliedert durch konsequent angebrachte vorgestellte Fialen, was auch schon am Kalkarer Ostensorium der Fall war<sup>122</sup>. Die so erreichte Verjüngung des Aufbaus ist in der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur seit dem Ende des 13. Jahrhunderts verbreitet und wurde bis ins 16. Jahrhundert aufgenommen.

Die sowohl in der Turm- als auch in der Mittelzone der Monstranz vorkommenden durchbrochenen Lanzetten in den Zwickeln über einem Kielbogen mit Krabben sind denen am Nordportal der St. Walburgskirche in Zutphen (Abb. 121)<sup>123</sup> vergleichbar; Das Ende des 15. Jahrhunderts entstandene Portal ist dem Bocholter Goldschmiedewerk sehr ähnlich, besteht doch auch dort eine Gliederung durch einen Kielbogen mit Krabben und einfacher Kreuzblume, der hier allerdings im Gegensatz zu Bocholt von Blendlanzetten in den Zwickeln umgeben ist. Solche blinden Fenster sind auch als Beispiel am Utrechter Domchor (Abb. 141)<sup>124</sup> angebracht, wo Blendlanzetten die Zwickel des Obergadens gliedern, allerdings keinen Kiel sondern einen einfachen Spitzbogen einrahmend. Eine durchbrochene Variante befindet sich an den beiden Portalen der Südfassade von St. Lamberti in Münster<sup>125</sup>, deren Lanzettfenster die Zwickel jedoch nicht vollständig ausfüllen, und sogar noch stärker als in Bocholt die Bogenspitze durch Masswerk ornamentieren. Ähnlich ist dies auch an den drei Westportalen der Kirche Ste. Gudule in Brüssel<sup>126</sup>, die um 1410 entstanden sind, wo aber jeweils über einem Spitzbogen zusätzlich ein Wimperg angebracht ist. Das Portal am Nordquerschiff der Grote Kerk in Goes (Abb. 122)<sup>127</sup> geht einen Schritt weiter und versieht die Zwickel vollständig mit durchbrochenen Lanzetten, reichert das Bogenfeld derselben aber mit mehr Masswerk als in

<sup>122</sup>s. S. 99.

<sup>123</sup>s. Hootz (1971), Abb. 345. Es handelt sich um ein Marienportal, das Ende des 15. Jahrhunderts entstanden ist, s. Hootz (1971), S. 410.

<sup>124</sup>Der Utrechter Domchor wurde bis Ende des 13. Jahrhunderts vollendet, s. Hootz (1971), S. 403.

<sup>125</sup>Die Südfassade der Kirche wurde ab ungefähr 1450 errichtet, s. Poeschke (1993), S. 215. Um 1900 aber wurden alle Portale der Südfassade erneuert, das Foto hier zeigt eine vorrestauratorische Aufnahme von 1863, S. Poeschke (1993), Abb. 182, S. 220.

<sup>126</sup>s. Esther (1997), Abb. S. 93.

<sup>127</sup>s. Hootz (1971), Abb. 101. Das Querschiff wurde 1505 fertiggestellt, s. Hootz (1971), S. 370.

Bocholt an. Die Auswahl an Makroarchitektur stammt bis auf das Münsteraner Gotteshaus aus niederländischem Gebiet und deutet darauf hin, dass sich der Bocholter Goldschmied zumindest für dieses Motiv an gemeinsamen stilistischen Vorstufen aus den niederen Landen orientierte.

Der durch einzelne freistehende und profilierte Rippen strukturierte Turmhelm der Bocholter Monstranz geht auf den stilbildenden mit Masswerk durchbrochenen Turmhelm des Freiburger Münsters zurück<sup>128</sup>. Dabei verzichtete der Meister des Bocholter Ostensoriums auf eine Verstrebung der einzelnen Rippen, was bei der hinzugezogenen makroarchitektonischen Auswahl nur zweimal zur Anwendung kommt: Einerseits zeigt das Löwener Rathaus<sup>129</sup> an seinen beiden Stirnseiten je drei Türme, die mittels je einer Pyramide abschliessen und deren Rippen untereinander nicht verstrebt sind. Diese sind durch ihre Profilierung der Bocholter Monstranz sehr ähnlich, unterscheiden sich aber in ihrer zusätzlichen Ornamentierung durch Krabben vom Goldschmiedewerk. An den beiden abschliessenden Fialtürmen der südlichen Querhausfassade der Kirche Ste-Waudru in Mons (Abb. 114)<sup>130</sup> wurde ebenfalls je eine Pyramide aus nicht verstrehten profilierten Rippen angebracht, die ähnlich wie in Löwen mit Krabben versehen sind. Das Brüsseler Rathaus<sup>131</sup> schliesst seinen prominenten Turm mit einer durchbrochenen Pyramide ab, deren Rippen im Gegensatz zum Bocholter Goldschmiedewerk durch wenig aber ganz feines Masswerk verbunden werden. Wahrscheinlich war es die Intention des Brüsseler Baumeisters, wie in den oben genannten Bauten ebenfalls auf eine Verstrebung zu verzichten, aus statischen Gründen aber war ihm das wegen der Grösse seines Turmes nicht möglich. Die beiden anderen Vergleichsbeispiele, das Löwener Rathaus und die Kirche Ste-Waudru in Mons, waren genauso wie das Goldschmiedewerk in der Lage, wegen ihrer geringen Grösse ohne statische Probleme den neuartigen Helm aufzunehmen.

Die den Zylinder mit der äusseren Strebe verbindende freistehende Masswerk Galerie ist bereits anhand der Kempener Monstranz mit Beispielen aus der Makroarchitektur verglichen worden<sup>132</sup>: So hat sie ihre Wurzeln wahrscheinlich in den am Äusseren angebrachten Zwerggalerien, die schon im 12. Jahrhundert stark verbreitet waren, findet aber ihre makroarchitektonischen Vergleichsbeispiele an Balustraden zum Beispiel der Kirche St. Eusebius in Arnheim, deren Bau bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts dauerte.

Die Bocholter Monstranz zeichnet sich durch eine reiche Anwendung mannigfaltiger Friese aus. So sind Zinnen und ein Lilienfries<sup>133</sup> als Dekoration angebracht, die an der Grossbaukunst schon ab frühestens dem Ende des 14. Jahrhunderts vorkommen. Der umlaufende Vierpassfries als Zylindereinfassung des Ostensoriums kann mit demjenigen am Chorumgang der St. Jan-Kathedrale in 's-Hertogenbosch im Rahmen der herangezogenen Auswahl an Makroarchitektur exemplarisch in Verbindung gebracht werden, der bis vor 1415 errichtet wurde (Abb. 113)<sup>134</sup>. Ebenfalls einen Vierpassfries, der rautenförmig wie das Ornamentband am

<sup>128</sup>Der Freiburger Westturm wurde 1330/40 vollendet, s. Gross und Kobler (1972), Abb. S. 206.

<sup>129</sup>Es wurde 1438-1468 erbaut, s. Buyle (1997b), S. 178, Abb. S. 178.

<sup>130</sup>Der gesamte Bau wurde 1450 begonnen und im Jahr 1519 wurde das Querschiff vollendet, s. Walle (1972), S. 229.

<sup>131</sup>Das Rathaus wurde 1401-1455 erbaut, s. Buyle (1997b), Abb. S. 178. 1449 wurde der Turmaufbau über dem Unterbau des älteren Turms begonnen, s. Bialostocki et al. (1972), S. 345.

<sup>132</sup>s. S. 101.

<sup>133</sup>s. S. 98.

<sup>134</sup>Der Neubau des heutigen Chores wurde in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts begonnen. Als Baumeister wird zwischen 1360 und 1419 Willem van Kessel genannt, der offenbar den Plan für den Neubau fertigte, der den Grundriss der Kathedrale von Amiens aufnimmt. Der übrige Chor wurde anschliessend vor 1415 vollendet, s. Hootz (1971), S. 378, Abb. 153.

unteren Ende der Mittelzone ist, zeigt sich unter dem Oktogongeschoss am Turm der Nieuwe Kerk in Delft (Abb. 142)<sup>135</sup>. Der vegetabile Blattrankenfries, der auch den Fuss der Kemperner Monstranz umsäumt, wird sehr ähnlich am Anfang des 16. Jahrhunderts im Innern der Lütticher Kirche St. Jakob aufgenommen<sup>136</sup>.

Der übereck gestellte spitze Wimperg an der Mittelzone der Monstranz, der eine Figur beschirmt und hinter dem eine einzelne Fiale emporsteigt<sup>137</sup>, zeigt verwandte Formen an der Matthiaskapelle aus dem Aachener Münster (Abb. 138)<sup>138</sup> und an der Aussenwand des 1355 bis 1414 erbauten Saalchores des Aachener Münsters<sup>139</sup>.

Der ebenfalls die untere Zone des Bocholter Seitenpfeilers gliedernde Kielbogen, der mit Krabben versehen ist und in einer Kreuzblume endet, kann mit der Regensburger Domfassade exemplarisch verglichen werden: Die Mittelachse des zweiten Geschosses dominiert ein über Fenstern in der Westfassade angebrachter Wimperg, der der Bocholter Ausführung sehr nahe kommt<sup>140</sup>. Kielbögen wurden bereits in der Freiburger Münsterbauhütte verwendet, sowie in Frankreich und England ab dem 13. Jahrhundert benutzt<sup>141</sup>. Am an der Rathausfassade in Mons sind der Bocholter Monstranz ähnliche Kielbögen angebracht<sup>142</sup>.

Die um 1470 gesichert zu datierende Monstranz aus Bocholt zeigt einen gleichmässig sich verjüngenden Aufbau, der durch die konsequente Anwendung von Fialen, die den seitlichen Pfeilern vorgestellt werden, erreicht wird; Dafür konnten in der getroffenen Auswahl der Makroarchitektur stilistische Vorbilder bereits aus dem Ende des 13. Jahrhunderts herangezogen werden. Die offensichtlich vor allem in der niederländischen Baukunst verwendeten Lanzettbögen in den Bogenzwickeln sowohl in der Turm- als auch der Mittelzone der Monstranz konnten anhand der makroarchitektonischen Auswahl vom 13. bis ins den Anfang des 16. Jahrhunderts nachgewiesen werden: der Bocholter Goldschmied bezog sich also auf stilistische Voraussetzungen, die in der späteren Baukunst ebenfalls immer noch Aufnahme fanden. Im Bereich des Turmhelms nimmt die Bocholter Monstranz ebenfalls keine neuen architektonischen Formen in Bezug auf die behandelte Makroarchitektur auf. Lediglich neu ist die Art, wie der Goldschmiedemeister den einzelnen Elementen, allen voran den Friesen, einen unbedingten Ornamentcharakter verlieh.

### 5.2.6 Monstranz Essen, Domschatzkammer

Der oberste Wimpergkranz der 1487 datierten Monstranz aus dem Essener Münsterschatz besteht aus durchgesteckten Kielbögen (Fig. 5.6 und Abb. 62) und ist dem umführenden Kranz von verschränkten Wimpergen am Turmhelm von St. Martin in Landshut<sup>143</sup> sehr verwandt, wobei dieser in der Einschaligkeit verharret. Am Laurentiusportal des Strassburger

<sup>135</sup>1396 wurde der Westturm begonnen; 1412 war der Unterbau, 1441 das untere Achteckgeschoss fertig, 1494-96 wurde die Bekrönung mit einer offenen Laterne vollendet. Die heutige Bekrönung stammt von 1877, s. Hootz (1971), S. 365, Abb. 65.

<sup>136</sup>s. S. 101.

<sup>137</sup>Auch an der Kemperner Monstranz ist dieses Motiv verwendet, s. S. 101.

<sup>138</sup>Die Kapelle wurde 1420 geweiht, s. Faymonville (1916), S. 95-96.

<sup>139</sup>s. Ullmann (1994), Abb. S. 89.

<sup>140</sup>Gemeint ist hier das Obergeschoss des Mittelteils der Westfassade, das von Konrad Roritzer errichtet wurde, der von 1456 bis 1477 als Dombaumeister in Regensburg tätig war, s. Hubel (2000), S. 9. Für weitere Ausführungen zum Kielbogen s. S. 96.

<sup>141</sup>s. Nussbaum (1994), FN 399, S. 372.

<sup>142</sup>s. Buyle (1997b), Abb. S. 179. Das Rathaus ist von 1457 bis 1477 entstanden.

<sup>143</sup>s. Kurmann und Kurmann-Schwarz (1985). Der Turm wurde 1500 vollendet, s. Kurmann und Kurmann-Schwarz (1985), S. 39. Abb. s. Bialostocki et al. (1972), Abb. 371.

Münsters<sup>144</sup> findet sich ein Beispiel der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur, das wie die Monstranz einen zweischaligen Kranz von Wimpergen verwendet, allerdings erst nach dem Goldschmiedewerk in der Makroarchitektur zur Anwendung kam; der Mikroarchitektur gebührt also zum ersten Mal eine gewisse Vorbildfunktion gegenüber der herangezogenen Grossbaukunst. Dabei sind die vertikalen Streben in Strassburg fast gekonnter als am zeitlich früheren Goldschmiedewerk in den Kranz eingebunden, da sie nicht wie an der Monstranz etwas unschön zwei Kreuzblumen hintereinander zeigen. Dadurch ist in diesem Bereich eine gegenseitige Wechselwirkung der Formen auszumachen, wobei sich sowohl die Mikro- als auch die Makroarchitektur auf gemeinsame stilistische Vorstufen bezogen haben dürften.

Der um die Kuppel der Monstranz herumführende verschränkte Wimpergkranz ist auf eine Ebene hin ausgelegt und besteht aus einem Kielbogen, dem ein umgedrehter ebensolcher Bogen einbeschrieben ist. An der Südfassade des Prager Veitsdomes, die ab 1391 im Bau war<sup>145</sup>, wurde dies wahrscheinlich sehr früh aufgegriffen. Die Idee entstand wohl gleichzeitig mit den Turmprojekten des deutschen Südwestens, wo Ulrich von Ensingen zu dieser Zeit als grosser Baumeister tätig war<sup>146</sup>. Er fertigte um 1392 den sogenannten Riss A des Ulmer Münsterturms an, wo im Übergang vom zweiten zum dritten Turmgeschoss ein einfacher Kranz von spitzen bis leicht geschweiften verschränkten Wimpergen abgebildet ist. Der Ulmer Turm wurde in dieser Weise nie ausgeführt. Der einzige nach seinen Plänen und zu seinen Lebzeiten realisierte Wimpergkranz ist derjenige am Strassburger Turm oktagon. Er wird gebildet von einer Reihe kielbogiger Wimperge, die die Zone über dem spitzbogigen grossen Fenster einfasst<sup>147</sup>.

Zweischalige Wimpergkränze wurden also im Rahmen der hier ausgewählten Makroarchitektur nur am sehr späten Laurentiusportal des Strassburger Münsters gefunden. So zeigen sogar gleichzeitige Bauten wie der 1500 vollendete Martinsturm des Basler Münsters (Abb. 143)<sup>148</sup> zwar auf den ersten Blick zweischalige Bogenkreuze und somit dasselbe Aussehen wie die doppelschichtigen der Hallwyl-Monstranz aus dem Basler Münsterschatz<sup>149</sup>, auf den zweiten Blick aber entpuppt sich der Turm als einschalig<sup>150</sup>. Höchstwahrscheinlich ist diese einfache Verschränkung des Wimpergkranzes auf Material- und statische Gründe zurückzuführen und nur bei der sehr kleinteiligen filigranen Makroarchitektur wie am Laurentiusportal anzutreffen.

Die den äusseren umgebenden Streben direkt vorgestellten Fialen in der Essener Turmzone, die sich unter einem Wasserschlag einfügen, sind denen der südlichen Seite des Langhauses der St. Eusebiuskirche in Arnheim (Abb. 139)<sup>151</sup> vergleichbar: die Fiale ist übereck gestellt und nimmt genauso wie an der Monstranz ihren Platz unter einem Wasserschlag ein.

<sup>144</sup>Das Portal der Laurentiuskapelle im Nordwesten der Kathedrale wurde zwischen 1495 und 1505 von Jakob von Landshut errichtet, s. Bialostocki et al. (1972), S. 353 und Abb. 379.

<sup>145</sup>s. Nussbaum (1994), S. 187, Abb. 139.

<sup>146</sup>Ulrich von Ensingen besuchte Prag, s. Schurr (2003), S. 163-4, Fussnote 93, weshalb von einer gegenseitigen Wechselwirkung der Prager und süddeutschen Formen ausgegangen werden kann. Zu Ensinger allgemein s. Schock-Werner (1983).

<sup>147</sup>Beim Tod Ulrichs 1419 war der Bau bis zum Anfang des Turmhelms gediehen, s. Bialostocki et al. (1972), S. 346.

<sup>148</sup>Der Turm wurde 1500 vollendet, s. Braun-Balzer (2003), S. 39.

<sup>149</sup>s. Meles (2001), S. 110 ff., Abb. 96: Hallwyl-Monstranz, um 1490, Basler Münsterschatz.

<sup>150</sup>s. Braun-Balzer (2003), S. 45.

<sup>151</sup>Der gesamte Kirchenbau wurde 1452 im Westen begonnen und schliesslich in den 20-er und 30-er Jahren des 16. Jahrhunderts vollendet, s. Hootz (1971), S. 362. Für weitere Beispiele vorgestellter Fialen oder Fialhelme s. S. 99.



Die in der Mittelzone der Monstranz auf dem nach innen hin geschwungenen Sockel der Seitenstreben stehenden Figuren ruhen auf einer sechsseitigen Säule. Ein sehr verwandtes Motiv zeigt die Strassburger Westfassade (Abb. 144)<sup>152</sup>, wo im Glockengeschoss, dem Mittelteil des Obergeschosses, ebenfalls stehende Figuren auf einem langen sechsseitigen Sockel angebracht sind. Im Unterschied aber zur Monstranz sind die Elemente der Makroarchitektur nicht freistehend, sondern an die Wand der Fassade angefügt. Ein späteres Beispiel bietet der Aussenbau des Löwener Rathauses, wo an den Türmen auf allerdings sehr dünnen Halbsäulen ebenfalls stehende Figuren angebracht sind<sup>153</sup>.

Im Gegensatz zur Bocholter Monstranz verzichtet das Essener Exemplar aus dem Domschatz auf eine aufwändige Verzierung durch Friese; Nur ein einfacher Lilienfries schmückt die Kante des Sockelaufsatzes für die Mittelzone. Diese Art der Verzierung ist schon aus der Mitte des 14. Jahrhunderts als Hängefries am Chor des Prager Domes oder Ende des 14. Jahrhunderts am Nordportal der Stiftkirche von Kleve am Niederrhein ausgeprägt<sup>154</sup>.

Der Vergleich der 1487 datierten Essener Monstranz aus der Domschatzkammer mit einer exemplarischen Auswahl der Makroarchitektur hat ergeben, dass sie sich hauptsächlich auf Formen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts bezieht. Im Bereich des zweischaligen Wimpergkranzes nimmt die Monstranz im Rahmen der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur eine gewisse Vorbildfunktion ein, da das Beispiel aus der Makroarchitektur, der Wimpergkranz am Strassburger Laurentiusportal, erst kurz darauf entstanden ist. Dabei ist aber eher eine Wechselwirkung der architektonischen Formen festzustellen: das Strassburger Exemplar entwickelt unabhängig vom Goldschmiedewerk die Formen weiter und zeigt einen komplexeren doppelschichtigen Wimpergkranz als die Monstranz; dabei haben sich sowohl die Mikro- als auch die Makroarchitektur wahrscheinlich auf gemeinsame stilistische Vorstufen bezogen.

### 5.2.7 Monstranz Anholt, St. Pankratius

Der Turmhelm der um 1490 datierten Anholter Monstranz (Fig. 5.7 und Abb. 76) leitet sich, verglichen mit der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur, vom Prinzip des Freiburger Münsters ab<sup>155</sup>. In Anholt ist dabei eine Pyramide ohne Verbindung der einzelnen Rippen sichtbar, wie auch die gesamte Anlage stark verkleinert ist und zusätzlich eine leichte Drehung aufnimmt<sup>156</sup>.

Der die Kuppel des Ostensoriums umsäumende einschalige verschränkte Wimpergkranz<sup>157</sup> weist eine frappierende Ähnlichkeit mit dem verschränkten kielbogigen Wimpergkranz am Turm des Thanner Münsters (Abb. 145)<sup>158</sup> auf, einzig sind dort die einzelnen Kranzabschnitte nicht so markant durch Fialen auf Konsolen geschieden wie bei der Anholter Monstranz. Wahrscheinlich haben sich beide auf die gleiche Vorlage bezogen.

<sup>152</sup>Das den Glockenstuhl umschliessende Geschoss wurde 1384 begonnen und war 1388 noch unvollendet, s. Recht (1971), S. 44.

<sup>153</sup>Es wurde 1438-1468 erbaut, s. Buyle (1997b), S. 178, Abb. S. 178.

<sup>154</sup>s. S. 98.

<sup>155</sup>s. S. 103.

<sup>156</sup>Der originale Turmhelm der Monstranz aus dem Essener Domschatz hatte wahrscheinlich dasselbe Aussehen.

<sup>157</sup>Für den Ursprung dieses ab dem Ende des 14. Jahrhunderts entwickelten Motivs in der Makroarchitektur, s. S. 105.

<sup>158</sup>Der Turmhelm des Thanner Münsters wurde 1516 fertiggestellt, s. Kirner (1979), S. 5 und Braun-Balzer (2003), S. 43.

Die schon fast in die Turmzone hineinragenden kleinen gedrehten Säulchen der Anholter Monstranz sind ein in der Grossbaukunst schon seit jeher angewandtes Motiv, das zum Beispiel die Arbeiten der Cosmaten, der Marmorsteinmetzen, die vom Beginn des 12. Jahrhunderts bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts in Rom und Umgebung tätig waren, auszeichnete<sup>159</sup>. Weitere exemplarische Vergleichsbeispiele für die Monstranz bieten sich an den beiden Dachfirstenden des Brügger Rathauses<sup>160</sup>, wo jeweils wie in Anholt zwei Säulen nebeneinander angebracht sind, die allerdings auf eine bekrönende Fiale wie an der Monstranz verzichten. Auf dem Treppengiebel des Rathauses in Culemborg (Abb. 146)<sup>161</sup> stehen ebenfalls gedrehte Säulchen, die jedoch anstatt einer Fiale eine Tierfigur tragen. Als spätestes Beispiel der hier getroffenen Auswahl der Makroarchitektur ist der Turm der Bakenesserkirche in Haarlem<sup>162</sup> zu erwähnen, der jeweils über einer Konsole einzelne gewundene Säulchen trägt, die eine ähnliche Filigranität wie an der Anholter Monstranz erreichen. Die sehr eigenwillige Zusammenstellung einer Fiale über gewundenen Säulchen an der Anholter Mikroarchitektur konnte wohl aus statischen Gründen an keinem der herangezogenen Exemplare der Makroarchitektur gefunden werden.

Die in der Mittelzone des Ostensoriums angewandte Methode der Verjüngung des Pfeilers durch Wasserschläge ist schon an den französischen Kathedralen der Hochgotik vorgeprägt. So gliedern zum Beispiel am ersten Geschoss des Choraussenbaues der Kathedrale von Amiens<sup>163</sup> oder an derselben Stelle am Kölner Dom<sup>164</sup> ebenfalls Wasserschläge den Pfeileraufbau. Die Monstranz bedient sich also anhand der Wasserschläge der in der Makroarchitektur bisher üblichen Art, Strebepfeiler zu verjüngen.

Die auf hohen Sockeln angebrachten vier stehenden Figuren, von denen sich je zwei an die Aussenseite der Seitenstreben der Anholter Mittelzone fügen, sind in der Makroarchitektur den Sockelfiguren an der Strassburger Westfassade vergleichbar<sup>165</sup>.

Der Goldschmied der um 1490 datierten Monstranz aus Anholt griff auf schon bekannte Formen der in den Vergleich genommenen Makroarchitektur zurück. Dabei entwickelte er Elemente wie die gedrehten Säulen zu einer der Spätgotik entsprechenden schlanken Filigranität weiter und erschuf dadurch neue architektonische Details wie die Fiale über spiralförmigen Säulchen, die in der getroffenen Auswahl der Makroarchitektur nicht wiedergefunden wurden. Im Bereich des die Kuppel der Monstranz umsäumenden Wimpergkranzes konnte eine der Monstranz fast entsprechende gleiche Anordnung am etwas später als die Monstranz entstandenen Turm des Thanner Münsters gefunden werden. Dabei bezogen sich beide Werke mit grösster Wahrscheinlichkeit auf dieselbe Vorlage, die in der Goldschmiedekunst schneller umgesetzt wurde.

Verwandte Formen für die filigran gedrehten Türmchen als Baldachinbekrönung an der Mittelzone der Monstranz konnten hier nicht gefunden werden, ganz im Gegensatz zur Mesoarchitektur, die die Formen sogar noch selbständig weiterentwickelte. Ein Vergleich der Monstranz aus Anholt mit der hier vorgenommenen Auswahl der Grossbaukunst förderte hier also zu Tage, dass die Mikroarchitektur gegenüber der Makroarchitektur einen gewissen

<sup>159</sup>s. Claussen (1987).

<sup>160</sup>Das Brüggener Rathaus war von 1377 bis 1387 im Bau, s. Bialostocki et al. (1972), S. 345, Abb. 367 und s. Buyle (1997b), S. 175.

<sup>161</sup>s. Hootz (1971), Abb. 59. Das Rathaus wurde von 1534 bis 1539 errichtet, s. Hootz (1971), S. 364.

<sup>162</sup>Der Turm wurde um 1550 fertiggestellt, s. Meischke (1988), S. 87.

<sup>163</sup>Das besagte Stockwerk war von 1236 bis 1245 im Bau, s. Bony (1983), Abb. S. 397.

<sup>164</sup>Das erste Geschoss des Choraussenbaus ist von 1248 bis 1268 entstanden, s. Bony (1983), Abb. 374.

<sup>165</sup>s. S. 106.

Innovationsvorsprung zeigt, im Hinblick auf die Mesoarchitektur aber eine parallele Entwicklung der Formen zu verzeichnen ist.

### 5.2.8 Monstranz Emmerich, St. Aldegundis

An der ganzen Monstranz aus St. Aldegundis in Emmerich (Fig. 5.8 und Abb. 85) lösen sich sowohl in der Turm- als auch der Mittelzone die einzelnen Streben in Fialen auf, was sich im Rahmen der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur sehr ähnlich auch an der Fassade der Kirche Heilig-Kreuz in Schwäbisch Gmünd<sup>166</sup> wiederfindet.

Das obere sechseckige Geländer der Emmericher Monstranz ist gegliedert durch einen Bogenfries und setzt direkt vor dem abschliessenden Dach in der Turmzone ein. Eine Brüstung in derselben Position ist auch in der anonymen Zeichnung des Sint Romboutsturmes von Mechele, dem sogenannten Plan Chalon aus dem Jahre 1547<sup>167</sup>, angebracht. In der Ornamentierung der Brüstung aber stimmen die beiden Vergleichsbeispiele nicht überein.

Das zweite direkt über dem Zylinder angebrachte Geländer der Monstranz zeigt eine runde Passform, die jedoch seitlich gerade schliesst und ähnlich der oberen Emmericher Galerie durch Bogenarkaden gegliedert wird. Wahrscheinlich sind diese mit Bogenarkaden versehenen Brüstungen sehr entfernt mit den am Äusseren von Kirchen schon seit dem 12. Jahrhundert angebrachten Zwerggalerien in Verbindung zu bringen<sup>168</sup>. Der Vierungsturm der Haarlemer Stadtpfarrkirche Sint Bavo (Abb. 134)<sup>169</sup> verwendet ebenso wie die Monstranz eine umlaufende Galerie mit einem Gesimsabschluss, die sogar mit Bogenarkaden gegliedert ist, jedoch eine achteckige Form aufnimmt. Auch der spätgotische Turm der Severinskirche in Köln (Abb. 115)<sup>170</sup> zeigt eine der Emmericher Monstranz ähnliche Balustrade, verwendet dabei aber einen viereckigen Grundriss. Indes unterteilt er wie an der unteren Brüstung der Emmericher Monstranz dieselbe anhand von Fialen auf Konsolen, was auch am Turm der Salvatorkirche in Duisburg (Abb. 147)<sup>171</sup> angewandt wurde. Die steinerne Turmbekrönung der Kilianskirche in Heilbronn<sup>172</sup>, ein Hauptwerk der deutschen Renaissance, verwendet wie am Emmericher Ostensorium verschiedene Balustraden, die jedoch achteckig sind. So sieht man an der Emmericher Monstranz durch eine passförmige Balustrade, Putten als Schmuckform und den klaren, einsichtigen Aufbau des Ostensoriums schon renaissancehafte Züge<sup>173</sup>.

Der ornamental durchbrochene Strebebogen, der die beiden Seitenpfeiler der Turmzone mit dem inneren Turmkern verbindet, kann wie auch schon an den Monstranzen von Ratingen und Gerresheim<sup>174</sup> mit dem östlichen Teil des Kölner Domchores exemplarisch verglichen werden. Dabei zeigt aber die Emmericher Monstranz nur Details des Kölner Baues und setzt zusätzlich einen fast ungotischen Kreis an den unteren Teil des Bogens, während der obere Teil mittig eine Fiale trägt.

Die um 1500 datierte Monstranz aus Emmerich bezieht sich im Bereich der Streben, die sich in Fialen auflösen, in der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur auf ein Beispiel

<sup>166</sup>s. Nussbaum (1994), S. 159. Die Kirche ist ab 1330 im Bau.

<sup>167</sup>s. Meischke (1988), S. 143 bis 147.

<sup>168</sup>s. S. 101.

<sup>169</sup>Der Turm wurde von 1517 bis 1520 errichtet, s. Hootz (1971), S. 376, Abb. 136.

<sup>170</sup>Der Turm wurde von 1394 bis 1411 gebaut, s. Schwarz (1938), S. 99-100.

<sup>171</sup>Die Kirche entstand von 1479 bis 1513, s. Schwarz (1938), S. 99.

<sup>172</sup>Die Bekrönung wurde 1513 von Hans Schweiner begonnen, s. Nussbaum (1994), S. 317, Abb. 240. Zur deutschen Renaissance s. Hitchcock (1981).

<sup>173</sup>Zugleich kann dieser renaissancehafte Eindruck aber auch von einer Restaurierung herrühren.

<sup>174</sup>s. S. 97 und S. 99.

aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Was das Motiv der Balustraden betrifft, konnten kölnische und niederrheinische Vergleichsbeispiele aus der Zeit um 1400 gefunden werden. Die nach dem Emmericher Ostensorium entstandenen Turmobergeschosse von St. Kilian in Heilbronn lassen den schon im Goldschmiedewerk vorhandenen Willen nach einer moderneren, klareren Auffassung der Architektur erkennen. So verwundert es denn auch nicht, dass so wenige aussagekräftige Vergleichsbeispiele in der gotischen Makroarchitektur gefunden werden konnten, was die schon bei einem Vergleich der Monstranzen untereinander festgestellte Isolierung des Emmericher Exemplares unterstreicht und deren stilistische Nähe zur makroarchitektonischen Renaissance bestätigt.

### 5.2.9 Monstranz Essen, St. Gertrudis

Die abschliessende Bekrönung der 1521 datierten Monstranz (Fig. 5.9 und Abb. 94) besteht aus ineinandergreifenden Verästelungen, ein filigranes Motiv, das in der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur lediglich mit dem Laurentiusportal des Strassburger Münsters<sup>175</sup> verglichen werden kann: die dort aus zwei überlappenden halben Ringen geformten Wimpergverzierungen direkt über dem Eingang des Portals verwenden eine allerdings vereinfachte Form. Dennoch sind gemeinsame stilistische Vorbilder zu postulieren, da sich die Verästelungen der Monstranz und des zwanzig Jahre früher entstandenen Portals zeitbedingt unterscheiden.

Die unter einem Astwerkknäuel einsetzende zwiebelartige Bedachung in der Turmzone der Monstranz (Fig. 5.9) geht in ihrer Grundanlage auf eine durchbrochene Masswerkkuppel der Parler zurück: So errichtete Peter Parler 1385 über dem Treppenturm von St. Bartholomäus in Kolin eine solche Kuppel<sup>176</sup>. Eine sehr ähnliche Bekrönung zeigt die Glockenturmmaube der Pressburger Franziskanerkirche, die um 1410, bzw. 1420 entstanden ist<sup>177</sup>. Auch die Kuppel von St. Maria im Gestade in Wien, die 1390 zu datieren ist<sup>178</sup>, ist wohl auf die parlerisch geprägte Architektur zurückzuführen. In diesen Zusammenhang fügt sich auch die 1420 konzipierte allerdings nicht durchbrochene Kuppel des Madern Gerthener für die Kirche St. Bartholomäus in Frankfurt<sup>179</sup>, die allein schon wegen der Bedeutung der Kirche als Krönungsstätte der deutschen Könige sicherlich bereits in der Entwurfsphase bei Fachleuten bekannt war. Die Bedachung der Essener Monstranz besteht aus einer nur aus einzelnen Rippen zusammengefügt Pyramide<sup>180</sup>, die hinter einem Wimpergkranz einsetzt und zu einer Zwiebel gedrückt wurde. Zwiebelartig ist auch der oberste Aufsatz der Stadtpfarrkirche Sint Bavo in Haarlem (Abb. 134)<sup>181</sup>, deren Vierungsturm 1517-20 in mit Blei verkleidetem

<sup>175</sup>Das Portal der Laurentiuskapelle im Nordwesten der Kathedrale wurde zwischen 1495 und 1505 von Jakob von Landshut errichtet, s. Bialostocki et al. (1972), S. 353 und Abb. 379.

<sup>176</sup>s. Nussbaum (1994), Fussnote 492, S. 381.

<sup>177</sup>s. Nussbaum (1994), Fussnote 492, S. 381.

<sup>178</sup>s. Nussbaum (1994), Abb. S. 216.

<sup>179</sup>Im Jahre 1420 fertigte Gerthener den sogenannten Riss A, der auch die Kuppel zeigt, s. Nussbaum (1994), S. 213. Die Risse A-C sind publiziert bei Rexroth et al. (1989), Abb. S. 34.

<sup>180</sup>s. S. 103.

<sup>181</sup>Ursprünglich war wohl ein steinerner Aufsatz geplant worden, dessen Bau 1502 begonnen wurde, aber 1515 wegen Einsturzgefahr entfernt werden musste, s. Kessler (1933), S. 72-73. Über das Aussehen desselben ist nichts bekannt. Nach Ter Kuile ist in Holland das Einsetzen von Glockenspielen für die Einführung einer derartigen Turmbekrönung verantwortlich, s. Ter Kuile (1929), S. 6-7.

Holz errichtet wurde<sup>182</sup>. Auch der steinerne Turm des Rathauses in Oudenaarde<sup>183</sup> verwendet eine der Monstranz sehr ähnliche Form, ist aber mit Krabben verziert. Der letzte in der Auswahl der Makroarchitektur herangezogene Vergleichspartner schliesslich findet sich wiederum in Haarlem, die mit Krabben geschmückte Bekrönung des Bakenesserturmes<sup>184</sup>; Zusätzlich gestützt wird das steinerne Werk durch Verstrebungen in der Mitte und feines Masswerk zwischen den die äusseren Rippen verdoppelnden Elementen. Im Hinblick auf die Essener Monstranz nehmen die letzten drei niederländischen Beispiele aus der Makroarchitektur Krabben als zusätzliche Verzierung auf, in der Verwendung einer inneren Verstrebung aber sind sie sich gleich. Die beiden Haarlemer Zwiebelbekrönungen sind zusätzlich anhand durchbrochenen Masswerks gegliedert, was auch an einem Stich des Baumeisters Alard du Hameel, der eine Monstranzen-Visierung zeigt, angewandt wurde (Abb. 4)<sup>185</sup>; die Formen der Essener Monstranz waren wohl also zumindest in der gezeichneten Mikroarchitektur schon vorgeprägt. Dabei ging der Meister der Essener Monstranz einen Schritt weiter und verzichtete auf die durchbrochenen Masswerkformen, was erst danach auch in der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur aufgenommen wird: Das spätere Beispiel aus Oudenaarde verzichtet nämlich auf eine Gliederung der Zwiebelform durch Masswerk und nähert sich am meisten der Essener Turmbekrönung an, wo sich auch die innere Verdopplung der Zwiebelform entspricht.

Ein zweisechaliger verschränkter Wimpergkranz, welcher der Monstranz als Basis für die zwiebelartige Bekrönung dient und in diese hineingreift, konnte im Rahmen der herangezogenen Auswahl der Mesoarchitektur nur mit dem 1495 bis 1505 entstandenen Laurentiusportal des Strassburger Münsters in Zusammenhang gebracht werden, ein Motiv, das schon in der Mikroarchitektur vorher angewendet wurde<sup>186</sup>. Das einschalige die Kuppel umgebende Kranz von Wimpergen wurde auf Bauten aus dem Ende des 14. Jahrhunderts zurückgeführt<sup>187</sup>.

Die den Turmkern umsäumenden gegenläufig gedrehten Säulchen konnten im Rahmen der getroffenen Auswahl der Makroarchitektur nur an Arbeiten der Cosmaten wiedergefunden werden, die vom Beginn des 12. Jahrhunderts bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts in Rom und Umgebung tätig waren<sup>188</sup>.

Den inneren Seitenpfeilern der Essener Mittelzone sind dünne Halbsäulen vorgelegt, die durch Wirtel unterbrochen werden. Dies findet sich exemplarisch – allerdings ohne Schafring –

<sup>182</sup>Ein in der Kirche heute noch aufbewahrtes Gemälde zeigt ebenfalls eine hölzerne und zwiebelartige Turmbekrönung, die aber von der späteren ausgeführten Version abweicht, s. Meischke (1988), S. 158 und Ter Kuile (1933), S. 132.

<sup>183</sup>Das Rathaus entstand von 1527 bis 1530, s. Kauffmann et al. (1970), Abb. 374.

<sup>184</sup>s. Meischke (1988), Abb. 25, S. 87. Der Turm ist 1550 entstanden. Die von Weissman (1915) und Weissman (1916) aufgestellte Behauptung, der Überbau des Bakenesserturmes sei aus den abgebrochenen Steinen der steinernen Turmbekrönung von Sint Bavo errichtet worden, wurde stark angezweifelt, s. Ter Kuile (1933), S. 132.

<sup>185</sup>s. Lehrs (1910), Band VII, Tafel 205, Abb. 494. Die Visierung ist als Kupferstich bis heute erhalten, s. Lehrs (1910), Band VII, Tafel 205, Abb. 494 und wurde 1484 vom Kölner Silberschmied Hendrick de Borchgreve als Auftragsarbeit gefertigt, s. Koldewij (1990), S. 476. Die Monstranz ist heute leider nicht mehr vorhanden, wohl aber die Monstranz aus dem südniederländischen Oss (Abb. 148), die 1491 wahrscheinlich nach dem gleichen Entwurf in 's-Hertogenbosch gefertigt wurde, s. de Werd (1971), S. 103. Koldewij hingegen ist mit dieser Zuschreibung etwas vorsichtiger, da die Monstranz sich nicht exakt am Vorbildstich orientiert und er weist sie deshalb einer Gruppe von in 's-Hertogenbosch hergestellten Edelmetallobjekten zu, s. Koldewij (1990), S. 80.

<sup>186</sup>s. S. 104.

<sup>187</sup>s. S. 105.

<sup>188</sup>s. S. 107. Im 1214 vollendeten Kreuzgang von San Paolo Fuori le Mura in Rom sind gegenläufig gewundene Säulchen zu sehen.

an den Seitenstreben in der zweiten Turmzone der St. Janskirche in Maastricht (Abb. 149)<sup>189</sup>. Der oktagonale Eckvorbau des Genter Rathauses<sup>190</sup> verwendet in diesem Zusammenhang Halbsäulen sogar mit Wirtel und nähert sich so am meisten der Essener Monstranz aus St. Gertrudis.

Die auf einem hohen Sockel Platz nehmenden Figuren in der Mittelzone der Monstranz wurden in der zum Vergleich hinzugezogenen Makroarchitektur einerseits am Glockengeschoss des Strassburger Münsters aus dem Ende des 14. Jahrhunderts gefunden, andererseits auch am Löwener Rathaus, das Ende des 15. Jahrhunderts vollendet wurde<sup>191</sup>.

Die 1521 datierte Monstranz aus der Essener St. Gertrudiskirche orientiert sich an schon bekannten Formen, die ihren Ursprung in Bauten aus dem Ende des 14. Jahrhunderts haben. Das Essener Goldschmiedewerk wandelt aber die schon bekannten Elemente im Sinne der filigranen Spätgotik um: So wird zum Beispiel der obere Wimpergkranz wie bei der Monstranz aus dem Essener Münsterschatz zweischalig, ein Motiv, das in der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur lediglich am Laurentiusportal des Strassburger Münsters gefunden werden konnte; wahrscheinlich bezogen sich sowohl die Mikro- als auch die Makroarchitektur auf gemeinsame stilistische Vorbilder, die – bedingt durch die zeitliche Distanz – anders weiterentwickelt wurden. Die Masswerkkuppel der Essener Monstranz konnte exemplarisch auf makroarchitektonische Vorfahren vom Ende des 14. Jahrhunderts zurückgeführt werden. Sie geht jedoch stilistisch noch einen Schritt weiter und verwendet statt der üblichen runden eine zwiebelartige Kuppel, die schon ab 1484 zumindest in der gezeichneten Mikroarchitektur verbreitet war und in der Folge bis 1550 mit makroarchitektonischen Turmbekrönungen der Niederlande verglichen werden konnte<sup>192</sup>. Dabei aber übernimmt die Essener Monstranz die schon bekannten Formen der Bekrönung und gestaltet sie um. Sie ist dabei frei jeglicher statischer Verpflichtung und verwendet kein die Kuppel verstabendes durchbrochenes Masswerk. Dies wird erst danach in der Makroarchitektur, an der Turmbekrönung des Rathauses in Oudenaarde, wieder aufgenommen.

#### 5.2.10 Monstranz Straelen, St. Peter und Paul

Die an der ganzen Monstranz (Fig. 5.10 und Abb. 106) eingesetzten gedrehten Säulchen haben fast tauartigen Charakter und konnten an keiner der im Rahmen dieser Untersuchung getroffenen Auswahl der Grossbaukunst in einer solchen Filigranität wiedergefunden werden. Zwar wurden schon ab dem 12. Jahrhundert Drehungen an Säulen vorgenommen und bis sogar ins 16. Jahrhundert<sup>193</sup> können weitere Beispiele gefunden werden, die die Straelener Monstranz auszeichnende Filigranität der gewundenen Säulen ist einzigartig.

Die pyramidenförmige durchbrochene Turmbekrönung der Straelener Monstranz geht in ihrer Grundanlage exemplarisch auf den 1330/40 datierten Westturm des Freiburger Münsters zurück<sup>194</sup>. Dabei verzichtet Straelen wie auch schon die Bocholter Monstranz auf eine Verstre-

<sup>189</sup>Diese wurde nach einem Sturmschaden 1373 errichtet, s. Hootz (1971), S. 388, Abb. 213.

<sup>190</sup>s. Kauffmann et al. (1970), Abb. 375. Das Rathaus wurde geplant von Rombout Keldermans und Domien de Waghemakere und blieb im 16. Jahrhundert unvollendet. Der Eckvorbau, der zum Buttermarkt zeigt, entstand von 1518-1539, s. Buyle (1997b), S. 180.

<sup>191</sup>s. S. 106.

<sup>192</sup>Dieses Schema fand dort noch im Barock rege Anwendung, vergleiche zum Beispiel die Turmbekrönung der Kirche Unserer Lieben Frau in Amersfoort, s. Ter Kuile (1946), Abb. 18. Die Bekrönung stammt aus dem 17. Jahrhundert, s. Ter Kuile (1946), S. 43.

<sup>193</sup>s. S. 107.

<sup>194</sup>s. S. 103.

bung der Rippen, was in der betrachteten Auswahl der Makroarchitektur mit dem Löwener Rathaus und dem Südquerschiff von Ste. Waudru in Mons nur an zwei Beispielen aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts gefunden werden konnte. Kugeln und eingerolltes Blattwerk, die die Rippen anstelle von Krabben gliedern, konnten in der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur nicht wiedergefunden werden.

Der unter der Pyramide anschliessende einschalige verschränkte Wimpergkranz konnte im Rahmen der in dieser Untersuchung ausgewählten Baukunst auf Makroarchitektur aus dem Ende des 14. Jahrhunderts<sup>195</sup> zurückgeführt werden, wurde dann aber in der Folge vor allem an süddeutschen Turmbauten wie Esslingen<sup>196</sup> oder als spätestes Beispiel in Thann angewandt (Abb. 145)<sup>197</sup>. Die in Straelen fast locker wirkende Anordnung des Wimpergkranzes in der Turmzone, der sich im Gegensatz zu den süddeutschen spätgotischen Türmen nicht einfach spiegelt, sondern ineinander verkeilt, konnte jedoch in der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur nicht wiedergefunden werden.

Die sehr freie und ornamentale Verwendung von Friesen, Rosetten, Kugeln und Blattwerk ist so an keinem Grossbau angetroffen worden. Einzig ein Lilienfries, der die Kuppel in der Mittelzone der Monstranz zierte, ist schon seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in der Makroarchitektur bekannt<sup>198</sup>.

Die Anfang des 16. Jahrhunderts datierte Monstranz aus Straelen bezieht sich, wenn auch nur entfernt, auf makroarchitektonische Vorbilder, die bis in den Anfang des 12. Jahrhunderts zurückreichen. Dabei aber entwickelt sie das schon Bekannte weiter und erhält eigenständige Formen, die an der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur nicht gefunden werden konnten. Die so entwickelten Formen erlangen ein vorher nie erreichtes Mass an Ornamentfreude, die eine fast „manieristische“ Form der Spätgotik zeigt.

### 5.2.11 Fazit

Alle zehn untersuchten Monstranzen greifen wie schon bei der Mesoarchitektur zumindest bei ihrer Grundanlage im Rahmen der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur auf schon bekannte architektonische Formen der Früh- oder Hochgotik zurück.

Dabei vermischen allen voran die Ostensorien aus Ratingen (dat. 1394) und Gerresheim (dat. um 1400) diese früh- oder hochgotischen Elemente mit zeitgleichen Formen der Makroarchitektur. Daraus entsteht eine Aneinanderreihung verschiedenster Friese und anderer architektonischer Details, wie sie schon am Rathaus in Brügge vorgeprägt ist, und in der Folge in Rathäusern der historischen Niederlande bis ins 16. Jahrhundert aufgenommen wird. Dabei übertrifft die Verschachtelung und fast überbordende Ornamentierfreude der Monstranzen die gemässigte Version der Makroarchitektur bei weitem und ist eigentlich fast nicht mehr vergleichbar. Neuartige, weiterentwickelte Einzelformen brachte nur die Gerresheimer Monstranz hervor: das eingestellte Zepter mit Kreuzblumenenden in der Mittelzone der Monstranz konnte in der ausgewählten Grossbaukunst nicht gefunden werden, ist also singulär<sup>199</sup>. Die fassadenhaft in die Breite gehende Architektur in der Turmzone hingegen wurde allerdings

---

<sup>195</sup>s. S. 105.

<sup>196</sup>Der Turm der Frauenkirche wurde 1478 von Hans von Böblingen vollendet, während die ursprüngliche Planung auf Ulrich von Ensingen zurückgeht, s. Braun-Balzer (2003), S. 41.

<sup>197</sup>Der Thanner Bau war seit dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts im Bau, 1516 wurde der Turm fertiggestellt, s. Kirner (1979), S. 5 und Braun-Balzer (2003), S. 43. S. weiter vorne S. 106.

<sup>198</sup>s. S. 98.

<sup>199</sup>Das Zepter hat eigentlich einen rein ornamentalen Charakter und kann deshalb nur bedingt in einen Vergleich der architektonischen Formen einbezogen werden.

nur entfernt mit dem Südquerschiff des Prager Domes verglichen und zeigt auch einen Nachfolger in der in dieser Untersuchung ausgewählten Grossbauarchitektur: Der Treppengiebel des um 1450 entstandenen Rathauses von Gouda formt eine sehr ähnliche Schauwand<sup>200</sup>.

Die Beispiele in Kalkar (dat. erstes Viertel des 15. Jahrhunderts) und Kempen (dat. um 1430) verharren in schon bekannten Formen der Makroarchitektur und erschaffen keine neuen Architekturelemente. Die Monstranz aus Kempen zeigt dabei die schon am Ratinger und Gerresheimer Ostensorium festgestellte Übereinanderreihung verschiedenener Friese, was im Rahmen der herangezogenen Grossbaukunst an den Rathäusern der historischen Niederlande mit dem Brüggener Rathaus ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts anklingt und bis ins 16. Jahrhundert nachgewiesen werden kann. In einem architektonischen Detail übernahm wohl das Kempener Ostensorium eine gewisse Vorbildfunktion gegenüber der ausgewählten Makroarchitektur, da die als reines Ornament verstandene freistehende Masswerkgalerie erst ab den 60-er Jahren des 15. Jahrhunderts in der verglichenen gebauten Grossbaukunst aufgenommen wurde; Hier benutzte die Monstranz also Formen, die vorher noch nicht in der Makroarchitektur vorkamen.

Das Ostensorium in Bocholt (dat. 1470) hingegen verwendet keine neuen Formen im Hinblick auf die getroffene Auswahl der Grossbaukunst, bezieht sich also auf schon in der Makroarchitektur bekanntes Formengut.

Am Exemplar aus dem Essener Domschatz (dat. 1487) konnte im Bereich des doppel-schichtigen Wimpergkranzes zum ersten Mal ein architektonisches Detail zuerst in der Mikroarchitektur nachgewiesen werden, das erst danach Aufnahme in der Auswahl der herangezogenen Grossbaukunst gefunden hat. Dabei wurde eine Art Wechselwirkung mit den Formen der ausgewählten Makroarchitektur festgestellt: das etwas später als das Ostensorium entstandene Laurentiusportal am Strassburger Münster zeigt komplexere Formen als das Goldschmiedewerk, weshalb wahrscheinlich gemeinsame stilistische Voraussetzungen an beiden Werken zeitgebunden individuell weiterentwickelt wurden.

Der Meister der Anholter Monstranz (dat. um 1490) verwendete einen einschaligen Wimpergkranz, der im Rahmen der makroarchitektonischen Auswahl nur an einem Beispiel wiedergefunden werden konnte: Das zwei Jahrzehnte nach dem Goldschmiedewerk entstandene Thanner Münster zitiert den Anholter Wimpergkranz genau und zeigt eine Übereinstimmung, die in der hier vorgenommenen Untersuchung einzigartig ist. Es wurde also ein zuerst an der Mikroarchitektur angebrachtes Motiv erst später in der Makroarchitektur übernommen, die Makroarchitektur benutzte also in diesem speziellen Fall mikroarchitektonisches Formengut. Wahrscheinlich bezogen sich jedoch beide Meister für das Motiv auf eine gemeinsame Vorlage, die durch die Buchdruckkunst überall verbreitet war. Daneben finden sich in der Anholter Monstranz Formen wie die gedrehten Türmchen oder die Gruppierung der Fiale über gedrehten Säulchen, die in der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur nicht aufgenommen wurden.

Das Emmericher Exemplar (dat. um 1500) bedient sich schon bekannten Formenguts und verwendet höchstens zeitgleiche Formen der Makroarchitektur. Indes ist die Monstranz schon im Grundgedanken der Renaissance verpflichtet, da sie ähnlich wie der Turm in Heilbronn eine solche Ornamentik pflegt.

Genauso wie die Monstranz aus dem Essener Domschatz verwendet auch das zweite Exemplar aus dieser Stadt, das Ostensorium aus St. Gertrudis (dat. 1521), einen an der hinzu-

---

<sup>200</sup>Bei der Schauwand handelt es sich aber um ein Konglomerat von architektonischen Formen, weshalb sie nur bedingt zu einem Vergleich hinzugezogen werden kann.



gezogenen Makroarchitektur bisher nur am Laurentiusportal des Strassburger Münsters gefundenen doppelten Wimpergkranz. Dabei benutzte das Goldschmiedewerk also schon in der Grossbaukunst bekannte architektonische Elemente, die ihrerseits bereits in der Mikroarchitektur, an der Monstranz aus dem Essener Domschatz, vorgeprägt waren. Das in St. Gertrudis angewandte Motiv ist aber im Vergleich zum Portal viel komplexer und filigraner. Daher haben sich wahrscheinlich wie schon bei der Monstranz aus dem Essener Domschatz sowohl die Makro- als auch die Mikroarchitektur auf gemeinsame stilistische Vorstufen bezogen, die sie unabhängig voneinander weiterentwickelten. Ebenfalls benutzte der Goldschmiedemeister im Rahmen der verglichenen Auswahl der Makroarchitektur eine neuartige Form der schon seit dem Ende des 14. Jahrhunderts vorgedachten zwiebel förmigen Masswerkkuppel, die wahrscheinlich aus Materialgründen ohne verbindendes durchbrochenes Masswerk wie am Vierungsturm von Sint Bavo in Haarlem auskommt. Dabei beziehen sich sowohl die Mikro- als auch die Makroarchitekten auf ein ursprünglich wahrscheinlich mikroarchitektonisches Motiv, ein gemeinsames stilistisches Vorbild also, das sie weiterentwickelten. In diesem speziellen Fall nimmt die Goldschmiedekunst also vor der Makroarchitektur architektonische Elemente auf.

Das Straelener Goldschmiedewerk hat sich für einen Vergleich mit der herangezogenen Auswahl der Grossbaukunst als ungeeignet herausgestellt. Es bezieht sich nur entfernt auf makroarchitektonische Vorbilder, die allerdings in sehr filigraner und eigenständiger Weise weiterentwickelt worden sind und deshalb nicht in die Grossbaukunst umsetzbar wären. Die Ornamentfreude der architektonischen Elemente übersteigt die Möglichkeit der Umsetzung in die Grossbaukunst bei weitem.

Der konkrete Vergleich der zehn niederrheinischen Monstranzen mit der herangezogenen Auswahl der Grossbaukunst hat ergeben, dass alle zumindest ihr Grundgerüst auf schon bekannte architektonische Formen der Makroarchitektur beziehen. Die Exemplare, die vor dem Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sind, verwenden diese konservativen Formen ausschliesslich und nehmen im Hinblick auf die Makroarchitektur keine neuen Formen auf. Nur die Ostensorien aus Kempen und Gerresheim zeigen Elemente, die in der ausgewählten Makroarchitektur noch nicht vorgeprägt waren und die Mikroarchitektur also gegenüber der Makroarchitektur eine gewisse Vorbildfunktion zeigte: so verwendet die Monstranz aus Kempen eine freistehende Masswerkgalerie, die in der verglichenen Makroarchitektur erst ab 1463 am Rathaus in Damme aufgegriffen wurde und das Gerresheimer Ostensorium ein bisher singuläres Zepter. Dabei aber handelt es sich bei den beiden Beispielen um rein ornamentale Elemente, die für den stilistischen Vergleich anhand architektonischer Formen zu vernachlässigen sind. Keine neuen architektonischen Elemente, aber eine neuartige Zusammenstellung derselben ist an den Monstranzen in Ratingen und in etwas abgeschwächter Weise auch in Gerresheim und Kempen zu beobachten: Die Verschachtelung und Aneinanderreihung der Formen in einer fast antiarchitektonischen Weise ist zwar schon ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vorgeprägt, die Komplexität des Aufbaus und der schier grenzenlose Ornamentierwille aber sind in der herangezogenen Makroarchitektur nicht anzutreffen, in der Mikroarchitektur also einzigartig.

Mit den Monstranzen aus Anholt, Straelen und den beiden aus Essen entwickelten vier Exemplare ab dem Ende des 15. Jahrhunderts in einer Wechselwirkung mit der Auswahl der herangezogenen Makroarchitektur neues Formengut<sup>201</sup>, wobei sich sowohl die Mikro- als auch die Makroarchitektur auf gemeinsame stilistische Vorlagen bezogen haben dürften. Nur

---

<sup>201</sup>Die Monstranz aus Emmerich wurde aus oben genannten Gründen nicht weiter in diese Untersuchung miteinbezogen, s. S. 109.

im Fall der Monstranz aus der Essener St. Gertrudiskirche konnte konkret eine Zeichnung der Mikroarchitektur als stilistisches Vorbild der Makroarchitektur herangezogen werden; dabei ist wahrscheinlich mit aller Vorsicht die gezeichnete Goldschmiedekunst Vorbild für die Grossbaukunst. In den meisten Fällen aber ist eine gegenseitige Inspiration der mikro- und der makroarchitektonischen Formen zu verzeichnen und eine Vorbildfunktion weder der Mikro- noch der Makroarchitektur zuzuweisen. Sobald jedoch die Elemente, wie zum Beispiel die gedrehten Türmchen an der Anholter oder die fast tauartigen Säulchen der Straelener Monstranz zu filigran werden, finden sich in der hinzugezogenen Auswahl der Grossbaukunst keine Vergleichspartner mehr, die Mikroarchitektur zeigt also gegenüber der Makroarchitektur einen gewissen Innovationsvorsprung. Dies ist wahrscheinlich aus statischen Gründen so, da solche feinsten architektonischen Elemente in Stein praktisch nicht baubar sind und, wenn möglich, wie am obersten Teil des vollendeten Turms der Antwerpener Kathedrale, nur mit massiver Verwendung von Eisen umgesetzt werden können. So ist die Mikroarchitektur oftmals auch aus Gründen der Statik früher in der Lage, die architektonischen Formen in die Realität umzusetzen.

### 5.3 Innovation und Wechselwirkung architektonischer Elemente in der Mikro-, Meso- und Makroarchitektur

Der Vergleich der niederrheinischen Monstranzen mit den ausgewählten Objekten der Meso- und der Makroarchitektur hat ein zweischichtiges Resultat ergeben: Einerseits kann man die architektonischen Elemente aus stilistischer beziehungsweise chronologischer Sicht einordnen, andererseits die Zusammensetzung der einzelnen architektonischen Formen näher anschauen.

#### 5.3.1 Die stilistische Einordnung der architektonischen Formen

Alle im Vergleich behandelten niederrheinischen Monstranzen nehmen schon bekannte architektonische Formen der Makroarchitektur auf. Dieser stilistische Rückgriff ist ein Zeichen einer Art „Historismus“. Wahrscheinlich ging dies von den Auftraggebern aus, die das Aussehen des Auftragswerks in einem Vertrag genau definierten. Dabei forderten manche einen Rückgriff auf schon Bekanntes: So sollte sich der Freiburger Goldschmied Meister Lienhart bei der Gestaltung seiner Monstranz an der Colmarer Monstranz orientieren und wenn möglich den dazu verwendeten Riss kopieren<sup>202</sup>. Auch im Vertrag mit dem Nymwegener Goldschmied Wilhelm van Moudick verlangten die Auftraggeber explizit, die neue Monstranz solle „nader monstrancie to Cranenbruch“ gefertigt werden<sup>203</sup>. So war es also nicht unüblich, dass sich Goldschmiede auf Geheiss ihrer Auftraggeber an ein bereits existierendes älteres Objekt anlehnten oder dieses sogar kopierten. Auch in der Makroarchitektur wurde im 15. Jahrhundert stilretardierend gebaut, wie das Beispiel des Ende des 15. Jahrhunderts wieder aufgebauten Turmabschlusses der Tour de Mutte in Metz zeigt<sup>204</sup>. Die Verwendung altbekannten Formenrepertoires war also ein verbreitetes Phänomen, das dem Willen der Auftraggeber entsprach, die Neuem gegenüber wahrscheinlich nicht sehr aufgeschlossen waren und die Vergangenheit in fast „historistischer“ Weise verklärten.

---

<sup>202</sup>s. Fritz (1982), S. 126. Dies geht aus einem Schreiben der Stadt Freiburg i. Br. von 1517 an die Stadt Colmar hervor.

<sup>203</sup>s. Fritz (1982), S. 126.

<sup>204</sup>s. Kurmann (2000), S. 298.

Der konkrete stilistische Vergleich der hier behandelten niederrheinischen Monstranzen mit der herangezogenen Auswahl der Meso- und der Makroarchitektur<sup>205</sup> hat ergeben, dass bis 1487, dem Jahr der Entstehung der Monstranz aus dem Essener Domschatz (Fig. 5.6 und Abb. 62), zwei der fünf vor diesem Zeitpunkt entstandene Ostensorien in der Mikroarchitektur neue Formen aufgenommen haben, die es weder in der Meso- noch der Makroarchitektur der hinzugezogenen Auswahl an Objekten gab. Dabei handelt es sich einerseits um das eingestellte Zepter des um 1400 datierten Ostensoriums aus Gerresheim (Fig. 5.2 und Abb. 24)<sup>206</sup>, andererseits um die freistehende Masswerkgalerie in der Mittelzone der um 1430 datierten Monstranz aus Kempen (Fig. 5.4 und Abb. 47). Keine neuen Formen, aber eine neuartige Zusammenstellung alten Formenguts zeigen die Monstranzen aus Ratingen (Fig. 5.1 und Abb. 2) und Gerresheim (Fig. 5.2 und Abb. 24). Dies war zwar auch schon in der Makroarchitektur vorher verbreitet, am um 1380 entstandenen Rathaus in Brügge, die Monstranzen vermochten es aber in ihrer einzigartigen Ornamentierfreude und Komplexität zu überbieten und nähern sich so den bis ins 16. Jahrhundert datierten ähnlich verzierten Rathäusern der historischen Niederlande an.

Ab 1487 tritt bei allen verbleibenden fünf behandelten niederrheinischen Monstranzen architektonisches Formengut auf, das bei der hier getroffenen Auswahl an Vergleichsobjekten der Makroarchitektur vorher keine Verbreitung fand<sup>207</sup>. Das Ostensorium aus dem Essener Münsterschatz (Fig. 5.6 und Abb. 62) verwendet dabei einen doppelten verschränkten Wimpergkranz in der Turmzone, der in der Makroarchitektur, beispielhaft am Laurentiusportal des Strassburger Münsters<sup>208</sup>, zeitlich erst nach der Monstranz aufgenommen wurde. Dabei gehen beide Werke wahrscheinlich auf mutmassliche gemeinsame Vorbilder zurück. Die herangezogene Auswahl der Mesoarchitektur entwickelt beim konkreten Vergleich mit der Monstranz aus dem Essener Münsterschatz ungefähr gleichzeitig wie die Mikroarchitektur architektonisches Formengut; dabei greifen beide die gleichen Traditionsstränge formaler Entwicklung auf und gestalten die Formen so in einer gegenseitigen Wechselwirkung weiter.

Der Goldschmied der Monstranz aus Anholt (Fig. 5.7 und Abb. 76) verwendete verglichen mit der in dieser Arbeit hinzugezogenen Grossbaukunst viele neue Formen, die in der Makroarchitektur vorher nicht aufgenommen wurden: die gedrehten und sich verjüngenden Türmchen als Baldachinbekrönung in der Mittelzone, die Anlage von einer Fiale über gewundenen Säulchen ebenfalls in der Mittelzone und auch den die Kuppel umgebenden Wimpergkranz. Nur bei letzterem konnte ein Beispiel der Grossbaukunst gefunden werden, das sich mit grosser Wahrscheinlichkeit an derselben Vorlage wie die Monstranz orientierte; der Wimpergkranz des 1516 vollendeten Thanner Münsters bedient sich desselben Motivs. Im Hinblick auf die in dieser Arbeit ausgewählte Mesoarchitektur ist nur bei der Anlage von einer Fiale über gewundenen Säulchen in der Mittelzone der Anholter Monstranz ein Motiv der Mikroarchitektur stilistischer Vorreiter<sup>209</sup>. Auffallend ist dabei, dass die aus der Mesoarchitektur hinzugezogenen Beispiele fast gleichzeitig oder etwas später als die Anholter Monstranz entstanden sind und sowohl die meso- als auch die mikroarchitektonischen Werke die gemeinsamen sti-

<sup>205</sup>Zur Unterscheidung der Mesoarchitektur von der Makroarchitektur s. S. 23.

<sup>206</sup>Dies ist aber ein reines Ornament und kein hier relevantes architektonisches Element.

<sup>207</sup>Dabei aber fällt die schon fast der Renaissance verpflichtete Monstranz aus Emmerich aus dem Rahmen und wird deshalb beim Vergleich nicht berücksichtigt.

<sup>208</sup>Das Portal der Laurentiuskapelle im Nordwesten der Kathedrale wurde zwischen 1495 und 1505 von Jakob von Landshut errichtet, s. Bialostocki et al. (1972), S. 353 und Abb. 379.

<sup>209</sup>Dabei handelt es sich aber um eine zusammengesetzte architektonische Form, deren Einzelteile durchaus schon in der Mesoarchitektur Verwendung fanden.

listischen Vorstufen wie zum Beispiel am Schutzmantelaltar des Sixt von Staufeu selbsttätig weiterentwickelten. Eine Wechselwirkung der Mikro- mit der Mesoarchitektur ist also sehr wahrscheinlich.

Die Monstranz aus der Essener St. Gertrudiskirche (Fig. 5.9 und Abb. 94) zeigt in ihrem Aufbau Formen, die zuvor weder in der makro- noch der mesoarchitektonischen Auswahl an Objekten in dieser Arbeit Anwendung fanden: so die Zwiebelform in der Turmzone der Monstranz<sup>210</sup>, die in der Makroarchitektur im Rathaus von Oudenaarde um 1530 vorkommt und sich mit Sicherheit auf dieselben stilistischen Vorstufen wie die Monstranz bezieht. In der Mesoarchitektur ist beim konkreten Vergleich mit der Monstranz im Bereich des vegetabilen Astwerks festzustellen, dass sich sowohl in der Meso- als auch in der Mikroarchitektur die gleichen stilistischen Voraussetzungen parallel entwickelten und sich so eine fruchtbare Wechselwirkung der Formen ergab: So nimmt der Xantener Marienaltar ungefähr zeitgleich mit der Monstranz Astwerkformen auf. Auch die zwiebelartige Bedachung eines Kamins im „Salle échevinale“ des Rathauses in Courtrai bezieht sich ungefähr gleichzeitig auf ähnliche architektonische Formen und entwickelt diese, genauso wie die Monstranz auch, weiter.

Die letzte in dieser Arbeit behandelte Monstranz aus Straelen (Fig. 5.10 und Abb. 106) überbietet alle sowohl in der Meso- als auch der Makroarchitektur hinzugezogenen Werke an Filigranität in einer fast „manieristischen“ Weise: die tauartig gedrehte Säulchen an der ganzen Monstranz, aber auch die ineinandergreifenden beinahe kielförmigen Bögen in der Turmzone sind an keinem konsultierten Vergleichsbeispiel gefunden worden, da sie statisch wahrscheinlich weder in der Meso- noch in der Makroarchitektur realisierbar waren.

Der stilistische Vergleich der zehn Monstranzen mit der Auswahl an architektonisierten Objekten der Meso- und der Makroarchitektur hat ergeben, dass bis 1487 die Mikroarchitektur einen Rückgriff auf altes Formengut machte und dabei eigentlich nur eine Monstranz ein architektonisches Element wählte, das an den hinzugezogenen Beispielen nicht vorkam. Ab 1487 verstärkte sich dies und es zeigte sich exemplarisch ein gewisser Innovationsvorsprung gegenüber der Makroarchitektur, die ihre Vorreiterrolle auf stilistischem Gebiet nicht mehr so klar ausführte; die Formen bezogen sich wahrscheinlich sowohl in der Mikro- als auch der Makroarchitektur auf gemeinsame stilistische Voraussetzungen, die individuell weiterentwickelt wurden. Dabei war die Mikroarchitektur aus statischen bzw. materialbedingten Gründen früher in der Lage, die architektonischen Formen in die Realität umzusetzen. Die Mesoarchitektur hat sich wohl ab diesem Zeitpunkt parallel zur Mikroarchitektur entwickelt, was eine gegenseitige Beeinflussung der Formen, eine Wechselwirkung, mit sich brachte. Durch die ähnliche Materialbeschaffenheit konnten die Formen auch ungefähr zeitgleich umgesetzt werden. Erst bei der sehr spät datierten Monstranz aus Straelen nimmt die Mikroarchitektur wohl aus statischen Gründen auch gegenüber der herangezogenen Auswahl der Mesoarchitektur eine gewisse Vorreiterposition ein.

Bringt man das Ergebnis des konkreten Vergleichs jetzt auf eine allgemeinere Basis, ist ab dem Ende des 15. Jahrhunderts eine gegenseitige Wechselwirkung der Formen der Mikro-, Meso- und der Makroarchitektur festzustellen. Dabei bezogen sich wahrscheinlich alle auf gemeinsame stilistische Voraussetzungen, die sie individuell weiterentwickelten. Gerade die Makroarchitektur hinkt hier aber der Mikro- und der Mesoarchitektur hinterher, da die architektonischen Formen dermassen komplex werden, dass nur noch die Mikroarchitektur und bis zu einem gewissen Masse die Mesoarchitektur in der Lage sind, die zeitgemässen archi-

---

<sup>210</sup>Für die Entwicklung des zwiebelartigen Turmabschlusses und die Rolle der gezeichneten Monstranz des Alard du Hameel, s. S. 110.

tektonischen Formen am Objekt umzusetzen: Erst am Anfang des 16. Jahrhunderts sind in der Mikroarchitektur architektonische Formen aufgenommen worden, die in der Auswahl der herangezogenen Mesoarchitektur nicht mehr umgesetzt werden konnten.

Die in der Untersuchung festgestellte Nähe der Mikro- und der Mesoarchitektur liegt wahrscheinlich einerseits an den ähnlich gestaltbaren Materialien, die in beiden Bereichen sehr filigran und fein bearbeitet werden konnten. Andererseits arbeiteten Goldschmiede und Bildschnitzer häufig zusammen und konnten sich gegenseitig beeinflussen. So lieferten Bildschnitzer Holzmodelle für die figürlichen Goldschmiedewerke<sup>211</sup>: Die Abrechnung für die Monstranz von Neunkirchen am Brand aus dem Jahre 1490 berichtet von einer Zahlung für „III hultzene pildlein“ an „Sigmund Sattler, pildschnitzer<sup>212</sup>“. Auch die übliche Vergoldung vieler Schnitzretabel bringt die Mikro- und Mesoarchitektur in Verbindung zueinander, wie der Vertrag von 1507 für einen Altar in der Pfarrkirche in Bozen festhält, nach dem „...gerecht alles verguldet mit feyn gold, ...<sup>213</sup>“ sein sollte. Der Goldschmied Peter Ryser war sogar an den Arbeiten für den Kalkarer Hochaltar beschäftigt<sup>214</sup>. Diese Nähe verwundert nicht angesichts der Tatsache, dass die Bildschnitzer angehalten wurden, sich bei der architektonischen Formgebung an das Aussehen von Monstranzen anzulehnen, wie ein Vertrag über ein Retabel aus Bozen aus dem Jahre 1421 verdeutlicht: Dort wird verlangt, dass der Altar mit schönen Tabernakeln und Aufzügen „nach Monstranzischer gesichtung und formirung<sup>215</sup>“ gefertigt werden soll. Der Vertrag entstand zu der Zeit, als sich sowohl Mikro- als auch Mesoarchitektur noch an der Grossbaukunst orientierten. Erst ab dem Ende des 15. Jahrhunderts entwickelten die Bildschnitzer in einer Wechselwirkung mit der Mikroarchitektur neue architektonische Elemente und waren auch in der Lage, diese umzusetzen.

Möchte man untersuchen, wer die Innovation neuer architektonischer Formen vorantrieb, muss man eine klare Unterscheidung zwischen dem Entwurf eines architektonisierten Objektes und der konkreten Umsetzung desselben vornehmen. Nur so kann man der Frage nachgehen, wer oder was der Motor der Innovation war. Visierungen und Zeichnungen allgemein fertigten die Mikro-, Meso- und die Makroarchitekten gleichermassen an. Letztere waren ab dem Ende des 15. Jahrhunderts nicht mehr in der Lage, die neu entwickelten und immer filigraner werdenden Formen umzusetzen, was jedoch nicht ausschliesst, dass sie auf dem Medium Papier an der Entwicklung neuer Formen beteiligt waren.

### 5.3.2 Die Komposition der architektonischen Formen

Neben der stilistischen Einordnung der architektonischen Elemente an den untersuchten niederrheinischen Monstranzen konnte auch deren Zusammensetzung am einzelnen Objekt näher betrachtet werden. Dabei vermischen sich oftmals verschiedene zeitliche Stilkomponenten, die scheinbar wahllos aneinandergesetzt wurden. Zudem wiederholen oder duplizieren die Monstranzen architektonische Elemente, was an den Masswerkgalerien zwischen Zylinder und Seitenstrebe der Mittelzone des Kempener Ostensoriums (Abb. 49) beispielhaft vorkommt. Genauso finden sich aber auch Abkürzungen einer architektonischen Form, wie die nur angedeuteten durchbrochenen Masswerkfenster über der Kuppel der Gerresheimer Monstranz

---

<sup>211</sup>s. Fritz (1982), S. 128. Leider sind nur noch sehr wenige Belege für das enge Verhältnis der beiden Berufe zueinander erhalten.

<sup>212</sup>s. Fritz (1982), S. 128.

<sup>213</sup>s. Egg (1985), S. 40.

<sup>214</sup>s. Witte (1932), S. 151.

<sup>215</sup>Es handelt sich dabei um den nach Egg ältesten Altarvertrag (Geding), der 1421 datiert ist, s. Egg (1985), S. 35, der aus Ladurner (1982), S. 379-380 zitiert.

(Abb. 27) aufzeigen. Ebenfalls ist die Umdeutung eines traditionellen makroarchitektonischen Details wie zum Beispiel von Zinnen zu einem reinen Ornament an praktisch allen Monstranzen vertreten. Die Auffassung der architektonischen Elemente als reine Zierstücke ist an der Straelener Monstranz (Abb. 106) fast ad absurdum geführt, die bestehende architektonische Elemente verfremdet, so dass sie in Stein nicht konstruierbar wären. Echte Architekturzitate, das heisst eine genaue Kopie eines bereits vorhandenen makro- oder mesoarchitektonischen Objektteils, wurden im Rahmen der getroffenen Auswahl nicht gefunden.

Die Aneinanderreihung der verschiedenen Komponenten ist darauf zurückzuführen, dass in der Werkstatt eines Goldschmiedes Modelle, Schablonen, Risse, Pausen, andere Vorlagen wie Kupferstiche oder vorgefertigtes ornamentales Zubehör wie spiralförmige Drähte oder Blattfriese von mehreren Goldschmieden benutzt wurden<sup>216</sup>. Diese Hilfsmittel wurden in der jeweiligen Werkstatt aufbewahrt und die architektonischen Elemente immer wieder teilweise in Arbeitsteilung hergestellt, was eine Zuordnung zu einem bestimmten Meister fast unmöglich macht. Die Goldschmiede hatten also die Möglichkeit, auf einen grossen Fundus von Vorlagen zurückzugreifen. Diese wurden vermutlich vorfabriziert und konnten so wie die Buchstaben eines Setzkastens an der Monstranz angebracht werden. Auch in den anderen beiden Disziplinen, der Makro- und der Mesoarchitektur, verwendete man vorgefertigte Elemente: So sind in der Makroarchitektur im gesamten 15. Jahrhundert in Kirchenrechnungen der Niederlande Einträge über die Lieferung von bereits gehauenen Pfeilern und anderen steinernen Teilen verzeichnet; der wahrscheinlich älteste Nachweis stammt aus dem 13. Jahrhundert, als in Tournai in fast industrieller Art und Weise nach Vorlagen der Auftraggeber Säulen, Konsolen und Fenster angefertigt wurden<sup>217</sup>. Auch die Pfeiler der Sint Pieterskerk in Leiden wurden 1398 vorfabriziert<sup>218</sup>. Dies war eine Möglichkeit der Entlastung der Bauhütte vor Ort, die je nach Bauvorhaben sehr klein oder nicht existent war und nur aus ein paar Steinmetzen bestand<sup>219</sup>. In England wurden schon ab dem 13. Jahrhundert bis ins 15. Jahrhundert Steinformen auf Wunsch in den Steinbrüchen vorgefertigt und dann an die jeweilige Baustelle geliefert<sup>220</sup>. Die Ordnung für den Steinbruch des Strassburger Münsters berichtet ebenfalls, dass bereits im Steinbruch Formstücke nach den Abmessungen des Werkmeisters hergestellt wurden<sup>221</sup>. Allerdings handelten die Steinmetzen immer auf Bestellung, ein Nachweis, dass man einzelne architektonische Elemente ohne einen konkreten Auftrag auf Vorrat fertigte, wurde bisher nicht erbracht.

In der Mesoarchitektur hingegen konnten vorfabrizierte Elemente nachgewiesen werden, die nicht auf eine angeforderte Bestellung erfolgten. Dabei handelte es sich hauptsächlich um Holzelemente, die in Bildschnitz-Ateliers hergestellt wurden<sup>222</sup>. Dort produzierte man vor allem in der Spätgotik auf einem fast industrialisierten Niveau dieselben Modelle in Serie. So stellten die Bildschnitzer in Arbeitsteilung Elemente her, die in verschiedenen Altären in manchmal anderer Zusammenstellung benutzt wurden, was am besten bei der figürlichen Ausstattung nachzuweisen ist<sup>223</sup>: An einem Altar aus dem Stedelijk Museum in Löwen sind

<sup>216</sup>s. Fritz (1970b), S. 228-229.

<sup>217</sup>s. Colombier (1973), S. 23-24 und Nys (1993), S. 85ff.

<sup>218</sup>s. Meischke (1988), S. 17.

<sup>219</sup>s. Meischke (1988), S. 17.

<sup>220</sup>s. Colombier (1973), S. 24.

<sup>221</sup>s. Schock-Werner (1983), S. 42-43. Für weiterführende Literatur zum Steinbedarf und Steinhandel s. Janse (1987), Meischke (1987) und Philipp (1988).

<sup>222</sup>Für die Fülle der heute noch erhaltenen Bildschnitzwerke s. Meurer et al. (1993).

<sup>223</sup>s. Jacobs (1998), S. 219ff. Dort sind viele Beispiele aufgezählt.

einzelne Figuren grösser als die restlichen, was nach Jacobs<sup>224</sup> einen Hinweis darauf gibt, dass die Figuren nicht genau für das besagte Retabel hergestellt wurden, sondern schon vorher in der Werkstatt vorhanden waren. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts ging die Vorproduktion sogar so weit, dass man Figuren, aber auch architektonische Elemente auf einem speziellen Markt käuflich erwerben konnte<sup>225</sup>. Ebenfalls wurden wohl architektonische Friese, die meist am Korpus eines Altares vorgefunden werden, sehr oft gehandelt<sup>226</sup>. Marktware waren teilweise auch die gezeichneten Vorlagen für Altarformen, die wie in den Goldschmiedewerkstätten in Modellbüchern im Atelier gesammelt wurden<sup>227</sup>. Auch in der steinernen Mesoarchitektur sind Beispiele erhalten, die montagefertig an den jeweiligen Aufstellungsort gebracht wurden<sup>228</sup>.

Die fast industrielle Standardisierung kam also sowohl in der Mikro-, Meso- und der Makroarchitektur vor und führte in der Gotik allgemein und im besonderen in der Spätgotik zu einer regelrechten Architekturfreude, die einerseits durch die ausführenden Meister, andererseits durch die Auftraggeber ausgelebt wurde. So geben die vielen manchmal fast wahllos angebrachten architektonischen Elemente zum Beispiel an niederländischen Rathäusern, an den überbordenden Gesprenge der Schnitzaltäre und an den immer filigraner werdenden Monstranzen Zeugnis davon ab. Dies spiegelt sich auch in den erhaltenen Verträgen wider, wo häufig die Verwendung genau definierter architektonischer Elemente verlangt wurde<sup>229</sup>. So war die Architektur am Ende der Gotik fast bedeutungsleer, wurde sie doch nur noch als Ornament verstanden. Man machte also „l’architecture pour l’architecture“.

---

<sup>224</sup>s. Jacobs (1998), S. 228.

<sup>225</sup>s. Cieplka (1972), S. 169.

<sup>226</sup>s. Jacobs (1998), S. 229. Für weitere Beispiele vorgefertigter Komponenten eines Altares s. Jacobs (1998), S. 229-231.

<sup>227</sup>s. Jacobs (1998), S. 231.

<sup>228</sup>s. Bischoff (1999), S. 357. Dabei handelte es sich aber nie um eine Produktion ohne einen konkreten Auftrag.

<sup>229</sup>s. S. 126.

## Kapitel 6

# Auslöser der Innovation neuer architektonischer Formen

Um die Frage zu beantworten, wer oder was die Innovation architektonischer Formen vorantrieb, betrachte ich zunächst die gesellschaftliche Stellung der Beteiligten: der Architekten, der Goldschmiede und der Bildschnitzer. Alle benutzten Zeichnungen, um die architektonischen Elemente festzuhalten und verwendeten geometrische Konstruktionsprinzipien und Formen. Die Geometrie als Teil der „*Artes liberales*“ diente dazu den Mikro-, Meso- und Makroarchitekten als Vehikel, ihr gesellschaftliches Ansehen zu untermauern oder zu erhöhen. So standen die Meister untereinander in einem Wettbewerb um die jeweils neueste geometrische Konstruktion und erfanden dadurch immer mehr neue Formen.

### 6.1 Die Stellung der Architekten, Bildschnitzer und Goldschmiede

Noch im frühen und hohen Mittelalter lag praktisch das gesamte Bauwesen in den Händen der Kirche und die Beschäftigung mit den auf Geometrie und Arithmetik basierenden Entwürfen stand ebenfalls nur dem Klerus zu. Die Bauleitung wurde dem als Handwerker auch den „*artes mechanicae*“ zugeordneten Werkmeister zugesprochen<sup>1</sup>. Dessen gesellschaftliche Stellung änderte sich erst im 13. Jahrhundert, unter anderem als Folge der Auseinandersetzungen zwischen der nach mehr Einfluss strebenden städtischen Bevölkerung und dem hohen Klerus; So gelangte mancherorts die Verwaltung der Bauhöfen der grossen Kirchen in städtische Hände, wodurch die Macht des Klerus' eingeschränkt wurde<sup>2</sup>. Als Folge davon waren nun die Baumeister und nicht mehr die Geistlichkeit verantwortlich für das Entwurfswesen. Diese ursprünglich nur den Klerikern zugestandene Beschäftigung, die den hoch angesehenen „*artes liberales*“ zugeordnet wurde, verhalf den Architekten zu grossem Ansehen und Respekt. Dabei waren es die arithmetischen und geometrischen Kenntnisse, die den Baumeister vom normalen Handwerker abhoben, wurde er doch „*wîse man Gêometras*“ genannt<sup>3</sup>. Auch der Architekt Simon wird beim Bau der Burg von Ardres bei Saint-Omer im Jahre 1200 wie folgt bezeichnet: „...doctum geometricalis operis magistrum Symonem“<sup>4</sup>. Vinzenz von Beauvais

---

<sup>1</sup>s. Coenen (1984), S. 11. Zu den „*artes mechanicae*“ s. S. 130.

<sup>2</sup>s. Coenen (1984), S. 12.

<sup>3</sup>Diese Bezeichnung stammt von Heinrich von Veldeke, s. Günther (1988), S. 5.

<sup>4</sup>s. Booz (1956), S. 14.



wertete dementsprechend in seinem „Speculum maior“ (um 1250) den Baumeister gegenüber dem Handwerker auf<sup>5</sup>. Auch die symbolische Bedeutung der Architektur, allen voran der der Türme als Demonstration von städtischer Macht<sup>6</sup>, trug vor allem im Spätmittelalter zum hohen gesellschaftlichen Rang der Architekten bei. Sie bekamen sogar eigene Grabmäler, wie Pierre de Montreuil, dessen Grabstein ihn als „doctor lathomorum“, Doktor der Steinmetzkunst, bezeichnet<sup>7</sup>. Die ab dem Ende des 14. Jahrhunderts immer öfter vorkommenden Baumeisterbildnisse wie das des Peter Parler am Prager Dom<sup>8</sup> oder das des Hans von Nussdorf am Basler Münster<sup>9</sup> zeugen ebenfalls davon. Nicht von ungefähr wurde auch Gott, der Schöpfer mit einem Zirkel dargestellt<sup>10</sup>. Der Architekt war also ein geschätzter Mann, der eine hohe Stellung in der Gesellschaft bekleidete und dementsprechend einen hohen Lebensstandard als „Gentleman“ führte<sup>11</sup>. Dieses Selbstverständnis der Baumeister handelte ihnen manchmal den Ruf ein, arrogant zu sein, wie ein Ausspruch des Nicolas de Byard 1261 veranschaulicht: „Die Baumeister (magistri caementariorum), Messstab und Handschuhe in den Händen, sagen zu den anderen: Schlage mir dieses, und sie arbeiten nicht, und dennoch erhalten sie einen höheren Lohn.“<sup>12</sup>.

Die Ausbildung zum Architekten gestaltete sich aufwändig, da nach der ordentlichen Steinmetzausbildung noch eine Spezialisierung im Planen und Entwerfen dazukam<sup>13</sup>. So war auch die Kunst des Reissens nicht jedermann erlaubt, wie die Unterweisung Lachers an seinen Sohn Moritz zum Ausdruck bringt, „; den dise khunst gehört nur für khunstler, die es (das Reissen und Entwerfen) verstehn und wissen, wozue sie es brauchen sollen, den dises nicht ein khunst ist, die für einen Jeden bauern taugt“<sup>14</sup>.

Vor allem in der Spätgotik näherte sich das Bild des Architekten unserem heutigen immer mehr an, hatten doch die herausragendsten Architekten mehrere Bauaufgaben gleichzeitig inne. Manchen wurde sogar das Ausstattungsprogramm einer ganzen Kirche zugesprochen<sup>15</sup>, so dass sie auch auf Gebieten der Mikro- und der Mesoarchitektur entwerferisch tätig waren. Dabei entwickelte sich mit der Zeit eine Arbeitsteilung, die darin bestand, dass der angesehene Architekt plante und der weniger bekannte den Bau ausführte. Dies war wohl schon im 13. Jahrhundert der Fall, da Nicolas de Byard berichtet, dass manche Architekten „nur mit dem Worte arbeiten“<sup>16</sup>. Vor allem seit dem 14. Jahrhundert scheint sich dies immer mehr verbreitet zu haben, da bei grossen Bauvorhaben der Werkmeister, der „magister operis“, nur noch für die Planung, Organisation und Aufsicht verantwortlich zeigte, während der Parlier

<sup>5</sup>s. Binding (1998), S. 257, zur Quelle s. Binding (1998), S. 257, Fussnote 13a. Booz (1956), S. 17 ist dabei aber anderer Meinung: Für ihn kam der Baumeister aus dem Handwerk und blieb Handwerker.

<sup>6</sup>s. Conrad (1990), S. 247.

<sup>7</sup>s. Bucher (1979), S. 11-12. Der Grabstein des 1267 gestorbenen Architekten befindet sich in der von ihm erbauten Marienkapelle in St-Germain-de-Près in Paris.

<sup>8</sup>s. Colombier (1973), S. 71.

<sup>9</sup>s. Sladeczek (2003), S. 49.

<sup>10</sup>Eine solche Darstellung findet sich in der Bible moralisée in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Cod. 2554, fol. IV, s. Stork (1992), Abb. 1.

<sup>11</sup>s. Briggs (1974), S. 71.

<sup>12</sup>s. Binding (2004), S. 23.

<sup>13</sup>Für die Ausbildung im Steinmetzhandwerk bis zur Ausbildung zum Architekten s. Booz (1956), S. 17ff und Coenen (1989), S. 45-47.

<sup>14</sup>s. Booz (1956), S. 19. Leon Battista Albertis wahrscheinlich zwischen 1443 und 1452 entstandenes Hauptwerk, „De Re Aedificatoria“, bestätigt die Wichtigkeit des zeichnerischen Entwurfs für den Architekten, s. Germann (1980), S. 51.

<sup>15</sup>s. S. 124.

<sup>16</sup>s. Binding (1993), S. 238.

als sein Stellvertreter die tägliche Arbeit mit den Steinmetzen koordinierte und selbst Hand anlegte<sup>17</sup>.

Im Spätmittelalter stieg auch die Wertschätzung der Mikro- und Mesoarchitekten an, hervorgerufen durch den grossen wirtschaftlichen Aufschwung ab 1450<sup>18</sup>, der nicht nur wie bisher in einer kleinen Oberschicht, auch in breiten Schichten den Wunsch nach religiös motivierten Stiftungen wie Goldschmiedewerken oder Flügelaltären weckte. Dies brachte manchen Meistern viel Wohlstand ein und dementsprechend auch gesellschaftliches Ansehen; So war zum Beispiel der Bildschnitzer Hans Klockner 1497/98 Bürgermeister in Brixen<sup>19</sup>, während der Goldschmied Hans Greiff aus Ingolstadt sogar als Bürgermeister und gleichzeitig als Pfleger des Siechenhauses tätig war<sup>20</sup>. Die gestiegene soziale Position der Bildschnitzer manifestiert sich auch in den Selbstportraits der Meister, die sich ähnlich wie die Architekten<sup>21</sup> an ihren Bildschnitzaltären selbst darstellten: So zeigt zum Beispiel der Mittelschrein des ins 15. Jahrhundert datierten Schnitzaltars der Kirche in Schortens bei Wilhelmshafen den Bildschnitzer in der sehr prominenten Position direkt neben dem Kreuz Christi<sup>22</sup>. Er trägt dabei einen ledernen Kopfschutz, der auch an Baumeisterbildnissen wie der Darstellung des Hans von Nussdorf am Basler Münster aufgenommen wurde.

Wie die Grossbaukunst hatten auch die Objekte der Goldschmiede und Bildschnitzer eine grosse symbolische Bedeutung inne: Die Monstranz als Trägerin des Allerheiligsten und der Bildschnitzaltar mit eingelassenen Reliquien<sup>23</sup> waren für den gläubigen mittelalterlichen Menschen sehr wichtig. Verstärkt wurde die Wertschätzung zusätzlich durch die Benutzung architektonischer Formen, die das Aussehen einer miniaturisierten Kirche aufnahmen und durch die symbolische Bedeutung der Architektur ihren ideellen Wert noch verstärkten.

## 6.2 Das Entstehen neuer architektonischer Formen

### 6.2.1 Zeichnungen als Innovationsträger

Ab dem Ende des 15. Jahrhunderts trieben Architekten sowie Vertreter der Mikro- und der Mesoarchitektur die Entwicklung des architektonischen Formenrepertoires voran und nutzten dazu zweidimensionale Zeichnungen.

Sowohl in der Mikro-, Meso- als auch der Makroarchitektur forderten die Auftraggeber eine Visierung, die vom Künstler vorgelegte und vom Besteller gebilligte Entwurfszeichnung als Muster für das bestellte Werk. Dabei entstanden in der Makroarchitektur vor allem Turm-Auf- und Grundrisse, zum Beispiel der Entwurf für den Nordturm des Münsters in Strassburg, der von Matthäus Ensinger (?) um 1419 geschaffen wurde<sup>24</sup>. Auch die Goldschmiede präsentierten Entwürfe, wie dies bei der Anfertigung von zwei Kronleuchtern für das Konstanzer Münster überliefert ist: „Uff anzeigen der visierung<sup>25</sup>“. In der Mesoarchitektur beriefen sich Verträge auf Visierungen: So verwies der Vertrag des Brixner Bildschnitzers Hans Klockner

---

<sup>17</sup>s. Binding (1993), S. 236.

<sup>18</sup>s. Egg (1985), S. 31.

<sup>19</sup>s. Egg (1985), S. 31.

<sup>20</sup>s. S. 10.

<sup>21</sup>s. S. 122.

<sup>22</sup>s. Nöldeke (2003), Abb. S. 118.

<sup>23</sup>Über die Deponierung von Reliquien im Altar s. Jacobs (1998), S. 141.

<sup>24</sup>s. Mojon (1967), S. 26-29.

<sup>25</sup>s. Fritz (1982), S. 126.

mit der Pfarrgemeinde St. Leonhard in Passeier von 1486 bezüglich der weiteren Ausgestaltung auf die Visierung, denn der Meister sollte „Hierinn nit alles Notdurft zu verschreyben, sunder nach der Visierung darumben vorhanden angeben“<sup>26</sup>. Neben konkreten Visierungen haben sich vor allem auf dem Gebiet der Mikro- und der Mesoarchitektur auch Zeichnungen erhalten, die wahrscheinlich nur für die Arbeit in der Werkstatt bestimmt waren<sup>27</sup>. Einzelne Auf- und Grundrisse oder kleinere Schemata wurden dort gesammelt und in Büchern zusammengetragen. Davon haben sich heute nicht mehr viele erhalten, da man sie wahrscheinlich in der Neuzeit als weniger wertvoll empfand als die ganzheitlichen Visierungen und sie nicht aufbewahrte.

Nach dem Ende des 15. Jahrhunderts wurden immer mehr Entwürfe für die Meso- und Mikroarchitektur gefertigt<sup>28</sup>. Dies lag wahrscheinlich daran, dass sich die Auftragsituation umgekehrt zur Mikro- und Mesoarchitektur für makroarchitektonische Projekte erheblich verschlechtert hatte.

Im Hinblick auf die Zeichnungen und Entwürfe schienen sich die beruflichen Grenzen geöffnet zu haben, da viele Entwerfer auch für andere Gebiete zeichneten<sup>29</sup>. So fertigte der Goldschmied Jörg Seld (1454-1527) für Goldschmiede-, Stein- und Bildschnitzarbeiten Visierungen<sup>30</sup>. Die Werkstatt des Bildschnitzers Jörg Syrlin d. J. lieferte nach Meinung von Rommé<sup>31</sup> auch Vorlagen für Steinhauerarbeiten, weshalb sie den Kupferstich eines Taufbeckens ebenfalls diesem Künstler zuschreibt. Der Haarlemer Steinmetzmeister Engebrecht van Nijvel, der als „der stede meester“ von Haarlem bezeichnet wurde, entwarf 1400 einen Altar in der Sint Bavo-Kirche der gleichnamigen Stadt<sup>32</sup>. Auch der Baumeister der Sint-Jan Kathedrale in 's-Hertogenbosch, Alard du Hameel, machte einen Entwurf für eine Monstranz<sup>33</sup>, die 1484 vom Kölner Silberschmied Hendrick de Borchgreve als Auftragsarbeit gefertigt wurde<sup>34</sup>. Der Baumeister Burkhard Engelberg war ebenfalls auf dem Gebiet der Mesoarchitektur tätig, fertigte er doch unter anderen die Domchorschränken im Augsburger Dom<sup>35</sup>, von denen sich aber leider die Visierung nicht erhalten hat. Indem sie in anderen Gebieten zeichneten, bot sich vor allem für Architekten eine Möglichkeit, an der Entwicklung neuer Formen beteiligt sein, die in ihrem eigenen Fach, der Makroarchitektur, nur sehr schwierig oder gar nicht realisierbar waren. Dies brachte ihnen sehr viel Ansehen und Vertrauen der Auftraggeber ein, was das Beispiel des Werkmeisters Godijn van Dormael (bei Lüttich) zu veranschaulicht: Er verpflichtete sich im Anstellungsvertrag für die Arbeiten am Dom von Utrecht, „alle werck, steenen, houten, gouden, zulveren, loden ende yseren van wat manieren tsi ... na des capittels goetdunken trouwelike ende wel vizieren, meysteren, berechten ende maken sel doen buten sinen kost“<sup>36</sup>, er war also für die gesamte Ausstattung verantwortlich. Für Bucher gründete dieser Wille, das komplette dekorative Programm einer Kirche zu übernehmen, auf dem Anspruch,

<sup>26</sup>s. Egg (1985), S. 37.

<sup>27</sup>Vergleiche dazu das Kompendium der Basler Goldschmiedearbeiten, wo neben Goldschmiedearbeiten auch Risse für Baldachine, Taufbecken und Schnitzaltäre vorkommen, s. Tanner (1991) und Falk (1979).

<sup>28</sup>Entwürfe für die Mikro- und die Mesoarchitektur gab es natürlich auch schon früher, wie der Vertrag für die Erstellung des Hochaltares in der Pfarrkirche zu Hall vom Meister Hans Stethaimer von Landshut aus 1453 belegt, s. Egg (1985), S. 36, kam aber nicht so häufig vor.

<sup>29</sup>s. Fritz (1982), S. 128.

<sup>30</sup>s. Weber (1978), S. 20.

<sup>31</sup>s. Rommé (1994), S. 72-73.

<sup>32</sup>s. Meischke (1988), S. 13.

<sup>33</sup>Er ist als Kupferstich bis heute erhalten, s. Lehrs (1910), Band VII, Tafel 205, Abb. 494.

<sup>34</sup>s. Koldewij (1990), S. 476. Zur Monstranz s. S. 110.

<sup>35</sup>s. Bischoff (1999), S. 294: Als terminus post quem ist wohl schon das Jahr 1483 anzunehmen.

<sup>36</sup>s. Binding (1993), S. 246, der sich auf Ridder van Rappard (1882-1883) und Philipp (1989) bezieht.

die stilistische Einheit zu maximieren, was von einer Arroganz seitens der Architekten zeuge<sup>37</sup>. Die Baumeister lieferten sehr wahrscheinlich nur die Zeichnung zu den Ausstattungsobjekten, die Ausführung wurde einem jeweiligen Fachmann überlassen: So ist beim Architekten Alard du Hameel eine solche Trennung von Bauplanung und Ausführung zu sehen, überliess er doch die Herstellung einer Monstranz nach seiner Visierung einem Goldschmied aus Köln<sup>38</sup>.

Trotzdem konnten in seltenen Fällen durch die Architektur, dem in allen Bereichen bestimmenden Formenapparat, zumindest einige wenige herausragende Künstler die Disziplinen wechseln. Dabei war es möglich, nicht nur theoretische Entwürfe für andere Berufe zu tätigen, sondern diese mittels architektonischer Grundprinzipien auch tatsächlich auszuführen: So hatte Filippo Brunelleschi ursprünglich eine Ausbildung zum Goldschmied absolviert, bevor er sich dem Architekten-Metier zuwandte<sup>39</sup>. Auch Martin Schongauer aus Colmar (um 1450-1491) war als Maler und Goldschmied tätig<sup>40</sup>. Matthäus Roriczer hatte neben seinem Beruf des Steinmetzen auch die Tätigkeit eines Druckers inne, während Albrecht Dürer in der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters arbeitete, bevor er als Maler in die Lehre ging<sup>41</sup>. Hans Ernst Böblinger schliesslich war als Holzschnitzer und Bildhauer 1505 in Stuttgart tätig, wurde dann 1509 als Steinmetz erwähnt, bis er schliesslich 1510 zum fürstlichen Baumeister ernannt wurde<sup>42</sup>. Auch der Münsteraner Bildschnitzer Evert van Roden arbeitete sowohl in Stein als auch in Holz: er fertigte den in das Jahr 1512 datierten Hochaltar der ehemaligen Stiftskirche St. Johannis in Osnabrück und die steinernen Apostel an den Mittelschiffarkaden des Osnabrücker Doms an<sup>43</sup>.

Gleichzeitig wurden die mikro-, meso- und makroarchitektonischen Entwürfe fast austauschbar, was wiederum für eine Wechselwirkung der Disziplinen untereinander spricht: So können die Entwürfe der in den Basler Goldschmiederrissen erhaltenen Zeichnungen teilweise keiner bestimmten Disziplin zugewiesen werden und sind deshalb sowohl in der Mikro-, Meso- oder der Makroarchitektur denkbar<sup>44</sup>.

Die Möglichkeit, durch die Zeichnungen auch Zugriff auf die anderen Berufsgattungen zu haben, spornte die Goldschmiede, Bildschnitzer oder auch Baumeister an – hervorgerufen durch die gestiegene soziale Position der Mikro- und Mesoarchitekten – immer neue und filigranere, modernere architektonische Formen zu entwickeln. Dadurch entstand ein Wettstreit unter den Beteiligten, der als Motor der Innovation bezeichnet werden könnte.

## 6.3 Geometrie als Konstruktionsprinzip der Mikro-, Meso- und Makroarchitektur

Die Entwürfe und Visierungen der Mikro-, Meso- und Makroarchitektur basieren auf architektonischen Formen, denen eine absolute Priorität zukam<sup>45</sup>. Dies ist in vielen Verträgen zwischen Auftraggeber und Künstler zu sehen, so auch in der schriftlichen Übereinkunft zwi-

---

<sup>37</sup>s. Bucher (1987), S. 416.

<sup>38</sup>s. S. 124.

<sup>39</sup>s. Bucher (1982), S. 22. Für weiterführende Angaben zu Brunelleschi s. Saalman (1993).

<sup>40</sup>s. Bucher (1982), S. 23. Für weiterführende Angaben zu Martin Schongauer s. Châtelet et al. (1991).

<sup>41</sup>s. Shelby (1977), S. 56.

<sup>42</sup>Vermutlich handelt sich dabei um Hans Böblinger, den ältesten Sohn des Esslinger Baumeisters Hans von Böblingen, s. Bucher (1982), S. 22.

<sup>43</sup>Zu Evert van Roden s. Karrenbrock (1992).

<sup>44</sup>s. S. 6.

<sup>45</sup>Dies erweckt fast den Eindruck einer „Architecture pour l’architecture“, s. S. 120.

schen den Vertretern der Stadt Pruntrut und dem Basler Goldschmied Jörg Schongauer: „... , ou quel lieu seront trois piliers, vng veuld entre iceulx por mecre vn verre ... ,desoub ce ouures de fillolaiges dessus sera vng aultre tabernaicle...“ (... , dort sollen drei Pfeiler sein, ein Gewölbe zwischen ihnen um ein Glas hineinzusetzen... , unter diesem ist Blattwerk gearbeitet, darüber soll ein zweites Tabernakel sein...<sup>46</sup>). In der Mesoarchitektur war dies ebenfalls so: Im Vertrag für den Allerheiligen-Altar aus Averbode wird vom ausführenden Künstler verlangt, „den back sal loever hebben, torneelkens, etc., alsoe dat behoirt, ende dit al wel vergult“ (das Gehäuse solle Laubwerk-Ornamentik, Türme etc. zeigen, so wie es sich gehört, und all dies soll vergoldet werden<sup>47</sup>). Teilweise wurde in den Zeichnungen der Mikro-, Meso- und Makroarchitektur sogar die figürliche Ausschmückung beiseite gelassen, was die Wichtigkeit der architektonischen Form wiederum unterstreicht<sup>48</sup>. So verzichtete der Riss einer Monstranz aus dem Kompendium der Basler Goldschmiederrisse (Abb. 150) zum Beispiel ganz auf die figürliche Ausstattung der Zeichnung, wie dies auch schon beim Fassadenplan F des Kölner Domes<sup>49</sup> der Fall war. Ebenso zeigt der Riss des Ulmer Vespertoliums aus dem Jahre 1475 (Abb. 151)<sup>50</sup> neben drei Skulpturen auch unter kleinen Teilbaldachinen je drei Figurenpostamente ohne Statuetten.

Die Architekturzeichnungen bestehen aus einzelnen geometrischen Konstruktionen, weshalb in der Vergangenheit in der Literatur vielfach versucht wurde, die Architektur in ein System vorgegebener arithmetischer und geometrischer Proportionsschemata zu pressen<sup>51</sup>, um herauszufinden, wie die spätmittelalterlichen Baumeister die von ihnen angewandte Kunst der Geometrie verstanden. Einer der bekanntesten Aussprüche bezüglich eines spätmittelalterlichen Bauvorhabens stammt vom Baumeister Jean Mignot. Er ist die zentrale Aussage der Sitzungsprotokolle der Bauverwaltung des Mailänder Doms<sup>52</sup>, eines wichtigen architekturtheoretischen Zeugnisses. Dort ist um 1400 eine Meinungsverschiedenheit dokumentiert, die sich darum dreht, ob das Kirchengebäude nach der Quadratur oder der Triangulatur errichtet werden solle. Eine Anwendung aber der Wissenschaft der Geometrie sei für die italienischen Künstler nicht notwendig, da für sie die Wissenschaft die eine Sache, die Kunst eine andere sei: „Scientia est unum et ars est aliud“. Damit zeigte sich der Franzose Jean Mignot jedoch nicht einverstanden, entgegnete er doch: „Ars sine scientia nihil est“, Kunst ohne Wissenschaft sei nichts wert<sup>53</sup>. Dabei definiert<sup>54</sup> sich „ars“ als Brauch oder Praxis und basiert auf empirisch gewonnenen Kenntnissen. „Scientia“ spielt auf die „scientia geometriae“ an, worunter die Theorie und Technik des Bauens verstanden wird. Letztere wird hervorgebracht aus einem System vorgegebener arithmetischer und geometrischer Proportionsschemata und kommt an einem konkreten Bau zur Anwendung. Dabei geht es nicht nur um Probleme der Konstruktion oder Statik, sondern auch um eine Analogie von Konstruktion und Form, die mit Hilfe einer geometrischen Figur verdeutlicht wird<sup>55</sup>. Die Theorie, dass ausschliesslich anhand der Quadratur und Triangulatur entwickelte geometrische Formen die Basis für die Proportionierung von

<sup>46</sup>s. Reinhardt und Rais (1946), S. 38-39. Der Vertrag stammt vom 31. Juli 1487.

<sup>47</sup>s. Lefèvre (1968), S. 110.

<sup>48</sup>Auch Perpeet-Frech (1964), S. 18, berichtet, dass der figürliche Schmuck in den Darstellungen von Monstranzen zurücktritt.

<sup>49</sup>Näheres zum Riss F der Westfassade des Kölner Domes s. Steinmann (2003).

<sup>50</sup>s. Koepf (1977), S. 106. Der Entwurf stammt wahrscheinlich von Jörg Syrlin d. J.

<sup>51</sup>s. Velte (1951).

<sup>52</sup>s. Ackermann (1949), S. 108-111.

<sup>53</sup>s. Ackermann (1949), S. 101 und s. Hecht (1979), S. 161 ff.

<sup>54</sup>s. Ackermann (1949), S. 101 und s. Frankl (1960), S. 62 ff.

<sup>55</sup>s. Germund (1997), S. 31.

Grund- und Aufriss eines Gotteshauses bildeten<sup>56</sup>, gründet sich auf den Anschauungen der deutschen Neugotiker des 19. Jahrhunderts<sup>57</sup>. Hecht<sup>58</sup> widerlegte diese rein auf geometrischen Prinzipien basierende Bauproportionierung durch die Quadratur und Triangulatur zumindest in Teilen, indem er nachwies, dass daneben vor allem Masszahlen und massstäbliches Zeichnen für die Entstehung eines Baues zuständig seien<sup>59</sup>.

Die Geometrie scheint nicht nur für die Konstruktion der Makroarchitektur, sondern auch für die Mikro- und die Mesoarchitektur eine wichtige Rolle gespielt zu haben. So widmete der oben genannte Goldschmied Schmuttermayer<sup>60</sup> sein Werk „alle(n) maisteren vn gesellen die sich diser hohen vn freyen kunst der Geometria geprauchten...“<sup>61</sup>, das heisst nicht nur den Baumeistern, sondern allen Meistern, die geometrische Konstruktionsprinzipien benutzten, also auch den Goldschmieden und Bildschnitzern. Masswerk war dabei laut Schmuttermayer nur mittels der Geometrie herstellbar. Auch Matthäus Roriczer bezog sich auf die freie Kunst der Geometrie und wollte dadurch die Konstruktion des ausgezogenen Steinwerks (Masswerks) erklären<sup>62</sup>, denn nur mit Hilfe der freien Kunst der Geometrie könne man dieses produzieren. So bildet die freie Kunst der Geometrie die Grundlage der Entwurfslehre in den Werkmeisterbüchern. Dies ist ebenfalls an den vielen Abbildungen zum Beispiel in Schmuttermayers Fialenbüchlein zu sehen, der Grund- und Aufrisse von Fialen anhand der Geometrie und der Arithmetik aufteilt<sup>63</sup>. Auch der „maitre de la maçonnerie de Paris“, ein Mesoarchitekt, bezeichnet sich als grossen Geometriker und Zimmermann, der der oberste Maurer sei<sup>64</sup>.

Auch die Steinmetzstatuten von um 1400 hielten fest, dass unter all den Handwerken die Steinmetzkunst die bedeutendste sei und dass der grösste Teil ihrer Wissenschaft auf der Geometrie beruhe<sup>65</sup>. Bereits Villard de Honnecourt bezieht sich in seinem aus dem 13. Jahrhundert stammenden Buch auf die Kunst der Geometrie, „... li ars de iometrie...“, die die Technik der gezeichneten Formen bestimmt<sup>66</sup>. Nicht nur in den Werkmeisterbüchern findet man schematisierte Grund- und Aufrisse, die in ihre verschiedenen geometrischen Einzelteile aufgegliedert wurden, sondern auch in den losen Entwurfszeichnungen der einzelnen Werkstätten. Dies war schon in den seit dem 13. Jahrhundert entstandenen gotischen Bauzeichnungen wie der Fassade von Strassburg der Fall<sup>67</sup>, wobei diese frühesten Zeichnungen hauptsächlich Aufrisse zeigten, Grundrisse und Schnitte wurden erst vermehrt im 14. Jahrhundert aufgenom-

<sup>56</sup>s. Velte (1951).

<sup>57</sup>s. Germund (1997), S. 30, die Heideloff (1849-1852) und Müller (1978) erwähnt.

<sup>58</sup>s. Hecht (1979). Weiterführende Literatur dazu: Seeliger-Zeiss (1982), S. 125, Günther (1988), S. 53 und Müller (1990), S. 39 ff.

<sup>59</sup>Shelby aber bestreitet mathematische Vorgänge bei den Konstruktionen und betont die Bedeutung der geometrischen Konstruktionen, s. Germund (1997), S. 35, Fussnote 154.

<sup>60</sup>s. S. 74.

<sup>61</sup>s. Coenen (1989), S. 353, Zeile 5. Coenen zitiert aus dem Druck des „Fialenbüchleins“ von Hans Schmuttermayer im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Signatur: Inc 8o36045.

<sup>62</sup>s. Coenen (1989), S. 311-312, Zeilen 5 und 16. Coenen verwendet den Druck des „Büchleins von der Fialen Gerechtigkeit“, das sich heute in der Universitätsbibliothek Würzburg befindet, Signatur: I. t. q. XXXX. S. auch hier S. 73.

<sup>63</sup>s. Coenen (1989), S. 331 und 165.

<sup>64</sup>„grand géomètre et charpentier, ce qui est supérieur à maçon“, s. Booz (1956), 14.

<sup>65</sup>s. Bucher (1979), S. 14. Bucher druckt dabei nur eine adaptierte und ins Englische übersetzte Version ab, eine Provenienzanzeige macht er nicht.

<sup>66</sup>s. Shelby (1972), S. 395.

<sup>67</sup>s. Recht (1989c), S. 380-381. Es handelt sich dabei um den 1250-1260 entstandenen sogenannten „Fassadenplan A“, einen Aufriss, der heute im Musée de l'Oeuvre Notre-Dame in Strassburg aufbewahrt wird, Inv. Nr. 1 Fig. 40.

men<sup>68</sup>. Dabei scheint das Entwurfsverfahren von schematisierten und geometrischen Grund- und Aufrissen<sup>69</sup> durch alle Gattungen hindurch zur Anwendung gekommen zu sein, wie schon Schmuttermayer angibt. So behelfen sich die Mesoarchitekten geometrischer Schemata, um Grundrisse zu zeichnen, wie in den Basler Goldschmiederrissen zu sehen ist<sup>70</sup>. Vergleicht man den Grundriss des Oktogons am Strassburger Münster (Abb. 152)<sup>71</sup> mit demjenigen des Ulmer Sakramentshauses (Abb. 153)<sup>72</sup> ist eine ähnliche geometrisierende und abstrahierende Darstellung in der Makro- und der Mesoarchitektur festzustellen. Die Mikroarchitekten führten das geometrische Prinzip schliesslich fast ad absurdum: die mannigfaltigen geometrisierenden Grundrisse an Monstranzen und die schematischen Aufrisse der Wimperge<sup>73</sup> sind dermassen abstrahiert, dass die einzelnen architektonischen Formen sogar zu Strichen vereinfacht wurden. Anhand der geometrischen Zeichnungen und Anleitungen näherten sich die Mikro- und Mesoarchitekten also denjenigen der Baukunst.

### 6.3.1 Die spätgotische Baugeometrie

Die spätgotische Baugeometrie ist keine Wissenschaft im heutigen Sinne, da sie rein für die Praxis bestimmt ist und ohne die nachträgliche Beweisführung geometrischer Eigenschaften auskommt<sup>74</sup>. Geometrie wurde also in praktischer Hinsicht verwendet, was auch schon im Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt<sup>75</sup> zu sehen ist: Zwei Turmgrundrisse der Kathedrale von Laon im Bauhüttenbuch<sup>76</sup> orientieren sich an einem Koordinatennetz beziehungsweise an ineinandergelegten Quadraten<sup>77</sup>. Auch in den Steinmetzbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts, aber auch in den Goldschmiederrissen und sonstigen Entwurfszeichnungen aus derselben Zeit ist dieses geometrische Verfahren sehr verbreitet<sup>78</sup>. Dabei unterscheidet sich aber das Werk aus dem 13. Jahrhundert von den späteren Werkmeisterbüchern, da es dem sogenannten „Magister 2“ im Bauhüttenbuch des Villard bei seiner Proportionierung um das Verhältnis von Flächen geht, die spätmittelalterlichen Autoren aber das Verhältnis von Strecken und Teilstrecken meinen<sup>79</sup>. Diese Art der Geometrie definiert Shelby denn auch als eine „practical geo-

<sup>68</sup>s. Recht (1989c), S. 392: Das zwischen 1350-1365 entstandene sogenannte „Fragment Kressberg“, der Plan eines westlichen Pfeilers des Strassburger Münsters, zeigt Grundrisse von drei verschiedenen Ebenen übereinander. Es befindet sich heute im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Inv. Nr. N201, 1a.

<sup>69</sup>Für weitere Beispiele s. Koepf (1977) und Recht (1989c).

<sup>70</sup>s. Abb. 1 und der Grund- und Aufriss einer Zeichnung eines Taufbeckens, s. Lehrs (1910), Band VIII, Tafel 236, Abb. 569, Nr. 1. Das Taufbecken ist wahrscheinlich 1496 entstanden, s. Lehrs (1910), Band VIII, S. 273; Es stammt sehr wahrscheinlich von Jörg Syrlin d. J., s. Tanner (1991).

<sup>71</sup>s. Koepf (1977), S. 74.

<sup>72</sup>s. Koepf (1977), S. 88.

<sup>73</sup>Vergleiche zum Beispiel den schematischen Aufriss einer Turmmonstranz, Inv. XIII.68, oder das Lehrblatt mit schematischen Grund- und Aufrissen für Baldachine, Inv. U.XI.11, beide aus den Basler Goldschmiederrissen im Kupferstichkabinett Basel, s. Tanner (1991).

<sup>74</sup>s. Shelby (1972). Das Wissen um die antike Geometrie war im Spätmittelalter durch die gestiegene Bildung auch den Architekten zugänglich, s. hier auch S. 132. Für Shelby aber war die Überlieferung des geometrischen Wissens nur durch die mündliche Weitergabe von Vater zu Sohn möglich, s. Shelby (1972), S. 398.

<sup>75</sup>s. Hahnloser (1972).

<sup>76</sup>s. Germund (1997), S. 33, Figur 1 und 2.

<sup>77</sup>s. Velte (1951), Shelby (1972), Müller (1990), S. 62 ff., Hecht (1979), S. 201-217.

<sup>78</sup>Schon Überwasser hat die Basler Goldschmiederrisse nach geometrischen Formen aufgelöst und bringt zum Beispiel einen Altarriss mit einer quadratischen, symmetrisch angelegten Proportion in Verbindung, s. Überwasser (1928-1930), S. 117.

<sup>79</sup>s. Müller (1990), S. 63.

metry<sup>80</sup>“(praktische Geometrie), eine Technik, um Oberflächen und Volumen zu vermessen<sup>81</sup>. Für Shelby gibt es denn auch drei Arten von Geometrie im Hochmittelalter: die theoretische oder mathematische Geometrie, die praktische und als drittes die konstruktive Geometrie<sup>82</sup>. Erstere wurde in hohen Bildungsstätten als Teil der sieben freien Künste gelehrt und bezog sich unter anderen auf die antikisch, mathematisch-wissenschaftliche Geometrie des Euklid (ca. 450-300 v. Chr.)<sup>83</sup>.

Die konstruktive Geometrie schliesslich wurde in den spätmittelalterlichen Werkmeisterbüchern angewandt: sie beinhaltet geometrische Zusammenhänge, die in rein zeichnerischer Weise vermittelt wurden und Anleitung für die Konstruktion architektonischer Formen und Teilelemente bot<sup>84</sup>. So sind die in den Werkmeisterbüchern vorgestellten geometrischen Konstruktionen keine Vorschriften, sondern eigentlich Handlungsanweisungen für die beste Lösung eines Problems. Mathematische Beweise kommen darin nicht vor. Mittelalterliche Autoren von Werkmeisterbüchern wie Roriczer oder Schmuttermayer manipulierten dabei die geometrischen Formen, um ihre eigenen individuellen architektonischen Elemente zu entwickeln<sup>85</sup>. Der spätgotische Meister, der sich mit der Konstruktion eines Baues befasste, sah sich also durch wenige grundlegende Figuren in der Lage, gestalterische Probleme und solche der Konstruktion zu lösen. Dabei setzte er die geometrischen Grundfiguren zueinander in Beziehung und veränderte diese so, dass er durch die erzeugten Punkte, Linien oder Kurven, eine Lösung eines spezifischen Konstruktionsproblems hervorbrachte. Dies ist ein pragmatischer Ansatz, der ohne eine mathematische Beweisführung auskommt. Der Entwurf als gezeichnete Geometrie entspringt vielmehr einem künstlerischen Entstehungsprozess und erhält als Zeichnung eine volle Wertigkeit. Dadurch lässt sich eine Unterscheidung zwischen der gezeichneten Geometrie und ihrer konkreten Umsetzung am Bau machen, was an der im späten Mittelalter immer weiter verbreiteten Arbeitsteilung zum Ausdruck kommt: An bedeutenden Bauvorhaben gab es einen rein entwerferisch tätigen Baumeister, der nicht mit den Händen arbeitete<sup>86</sup> und einen manuell auf der Baustelle tätigen Parlier.

### 6.3.2 Die Geometrie als Teil der freien Künste

Eine genaue Definition des Geometrieverständnisses im Mittelalter als Teil der „Artes liberales“ ist nur sehr schwer möglich. Aus theoretischer Sicht wurde kurz vor 1200 durch den „ordo artium“ die Geometrie als die Lehre von den Strecken und die Beschäftigung mit geometrischen Figuren verstanden: „artis geometrice cura de mensuris disserens pulvereis ludit in figuris<sup>87</sup>.“ Auf praktischer Ebene nimmt die von den Römern aus der Geometrie entwickelte Landvermessung eine wichtige Position ein, die auch in dem im Mittelalter bekannten „Corpus agrimensorum“ festgehalten wurde<sup>88</sup>. Boethius weist in diesem Zusammenhang auf den Nut-

<sup>80</sup>s. Shelby (1972), S. 398, Shelby (1975), S. 135 und Shelby (1983), S. 198.

<sup>81</sup>s. Shelby (1983), S. 198. Diesen Ausdruck entnimmt Shelby Hugo von St. Viktors Werk „Practica geometriae“, s. Shelby (1983), S. 197-198.

<sup>82</sup>s. Shelby (1983), S. 198-199. Diese Unterschiede werden ebenfalls eingehend dargelegt in Shelby (1977) und danach in Beaujouan (1975), S. 446-450. Victor (1979) unternimmt eine ähnliche Unterteilung der Geometrie in eine praktische und theoretische Geometrie.

<sup>83</sup>s. Germund (1997), S. 34. Sie verweist auf Heiberg (1883).

<sup>84</sup>s. Germund (1997), S. 35.

<sup>85</sup>s. Shelby (1972), S. 419.

<sup>86</sup>s. S. 122.

<sup>87</sup>s. Binding (1998), S. 196. Binding zitiert dazu Gompf (1966), Strophe 33.

<sup>88</sup>s. Binding (1998), S. 187. Binding zitiert dazu Binding (1985), S. 9-24.



zen der Geometrie für eine der „Artes mechanicae“, der Architektur, hin: „Utilitas geometriae triplex est...ad facultatem, ut mechanici et architecti<sup>89</sup>.“

Die Geometrie war also Grundlage des Entwurfsverfahrens und Teil der sieben freien Künste, der sogenannten „Artes liberales“<sup>90</sup>. Darunter verstand man im Mittelalter den Lehrstoff der Unterrichtsfächer, der in der Regel Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie umfasste. Dieses System war in zwei Gruppen unterteilt, einerseits das Trivium mit Grammatik, Rhetorik und Dialektik, andererseits das Quadrivium mit den übrigen Fächern. Dabei unterscheiden sich die Definitionen der einzelnen Disziplinen je nach Aussagen der mittelalterlichen Autoren<sup>91</sup>. Die mit rein geistiger Tätigkeit in Verbindung stehenden „Artes liberales“ waren ausschliesslich freien Personen vorenthalten. Die Kenntnis der freien Künste eröffnete dem Studenten ein Studium der Fächer der höheren Fakultäten, was Theologie, Philosophie, Jura und Medizin beinhaltete<sup>92</sup> und zeichnete ihn als kultivierte und freie Person aus<sup>93</sup>, die aus einer bestimmten aristokratischen Schicht kam<sup>94</sup>.

Im Gegensatz dazu standen die sogenannten „Artes mechanicae“<sup>95</sup>, die alle körperliche Arbeit bezeichneten und mit der praktischen Ausführung eines Handwerks verbunden waren. Diese niederen Künste waren im Gegensatz zu den noblen freien Künsten nicht sehr hoch angesehen. Hugo von St. Viktor (1096-1141) stuft die handwerklichen Künste sogar als „ehbrecherisch“ herab. Dies begründete er damit, dass die Handwerker sich gegen ihre Natur mit materiellen Gegenständen befassen mussten<sup>96</sup>. Auch für Thomas von Aquin (um 1226-1274) war es ein Recht der Freien, Bildung zu erwerben und Herrschaft auszuüben<sup>97</sup>. Goldschmiedekunst, Holzschnitzkunst aber auch Architektur gehörten demnach den weniger geschätzten „Artes mechanicae“ an. Dabei aber fühlten sich die Architekten wohl in einer besonderen Position, da sie mit Hilfe geometrischer Instrumente die freie, noble Kunst der Geometrie praktizierten<sup>98</sup>. In diesem Zusammenhang steht auch die an grossen Bauvorhaben manchmal vorgenommene Arbeitsteilung in einen entwerfenden und einen ausführenden Baumeister<sup>99</sup>: Der Architekt gab sich nur mit der geistigen Arbeit der Geometrie ab, lieferte also die Entwürfe für den Bau und überliess die Ausführung desselben seinem Parlier. Dieser Umstand scheint sich vor allem im Spätmittelalter auch in anderen Handwerken verstärkt zu haben: In der Mikroarchitektur bildete sich in einigen wenigen Fällen eine Arbeitsteilung in einen rein entwerfenden und einen ausführenden Meister heraus<sup>100</sup>. Nicht von ungefähr legitimieren sich auch die Autoren von Werkmeisterbüchern durch die freie Kunst der Geometrie. Wegen der jetzt auch einer breiteren Bevölkerungsschicht zugänglich gemachten Bildung war es den Handwerkern möglich, wichtige Schriften über die „artes liberales“ zu lesen und so dementsprechend die Wichtigkeit der Geometrie als Konstruktionsprinzip auch in den eigenen Büchern hervorzuheben.

---

<sup>89</sup>s. Binding (1998), S. 198. Binding zitiert dazu Folkerts (1983), S. 314.

<sup>90</sup>Der Begriff wurde bereits in der Antike verwendet, zum ersten Mal bei Cicero, s. Binding (1998), S. 167. S. auch hier 130.

<sup>91</sup>s. Binding (1998), S. 205. Für weiterführende Informationen über die „Artes liberales“ s. Tezmen-Siegel (1985) und die Literaturverweise in Binding (1998), S. 165, Fussnote 1.

<sup>92</sup>s. Coenen (1984), S. 9.

<sup>93</sup>s. Shelby (1983), S. 200.

<sup>94</sup>s. Schreiner (1984), S. 270.

<sup>95</sup>Für weiterführende Literatur s. Tezmen-Siegel (1985) und die Literaturverweise in Binding (1998), S. 207, Fussnote 1.

<sup>96</sup>s. Schreiner (1984), S. 270-271.

<sup>97</sup>s. Schreiner (1984), S. 271.

<sup>98</sup>s. Rykwert (1988), S. 47. Über das hohe Selbstbewusstsein der Architekten s. S. 121.

<sup>99</sup>s. S. 122.

<sup>100</sup>s. S. 132.

## 6.4 Geometrie als Möglichkeit der gesellschaftlichen Legitimation oder Erhöhung der sozialen Stellung

Neue architektonische Formen wurden auf dem Papier entworfen. Welche Disziplin dabei eine Vorbildfunktion innehatte, die Mikro-, Meso- oder die Makroarchitektur, lässt sich nicht nachweisen. Festgestellt wurde allerdings, dass Vertreter der Makroarchitektur Entwürfe für die Mikroarchitektur fertigten und dass sogar ein Goldschmied ein für die Baukunst sehr wichtiges Werkmeisterbuch verfasste. Eine gegenseitige Wechselwirkung der einzelnen Disziplinen ist daher auf Basis gemeinsamer Quellen erwiesen.

Geometrie ist die Grundlage der gezeichneten Architektur, egal welcher Grösse. Der Baumeister der Makroarchitektur wird schon seit dem 13. Jahrhundert mit der Geometrie in Zusammenhang gebracht<sup>101</sup>; so bezieht sich auch Villard de Honnecourts Aussage in seinem Bauhüttenbuch auf die Disziplin der Geometrie<sup>102</sup>. Vor allem im 14. und 15. Jahrhundert häufen sich die Quellen darüber, wurden zum Beispiel auch Heinrich Parler und Jean Mignot als „virtuosi et expertissimi viri artis silicet geometrie“<sup>103</sup> erkannt. Auf dem Gebiet der Mikro- und der Mesoarchitektur ist bisher nur ein schriftliches Werk erhalten, das die hohe und freie Kunst der Geometrie nicht nur Architekten zuschreibt, sondern allen Meistern und Gesellen – das Werkmeisterbuch des Nürnberger Goldschmieds Hans Schmuttermayer<sup>104</sup>. Dort führt er genauso wie der Architekt und Verfasser eines anderen fast zeitgleichen Werkmeisterbüchleins, Matthäus Roriczer, den Ursprung seiner Kenntnisse auf frühere gotische Architekten wie die „...Junckhern von prage. Maister ruger. Niclas von straspurgk“<sup>105</sup> zurück. Dabei handelte es sich wohl um Mitglieder der Architektenfamilie der Parler, einen Meister Ruger, der 1372-1373 an der Prager Dombauhütte tätig war und um Klaus von Lore, Dombaumeister in Strassburg und ebenfalls Angehöriger der Familie Parler<sup>106</sup>. Diese Rückbesinnung auf die Familie der Parler ist auch vom Geometrieverständnis her verständlich, da schon Heinrich Parler 1401 als „probissimo viro, geometriaeque expertissimo magistro Henrico de Allemannia. ...“<sup>107</sup> bezeichnet wurde.

Der Goldschmied Schmuttermayer richtet im Gegensatz zu den anderen Autoren der Werkmeisterbücher seine Schrift nicht nur an Werkmeister und Meisterknechte<sup>108</sup>, sondern spannt den Bogen weiter und bezieht alle mit ein, die anhand von Entwürfen geometrische Formen benutzen. Dabei ist keine klare Trennung der gezeichneten Mikro-, Meso- und Makroarchitektur mehr möglich. Dies verdeutlichen die Basler Goldschmiedeisen, wo die Zeichnungen teilweise weder der Mikro- noch der Mesoarchitektur konkret zugeordnet werden können<sup>109</sup>. Der Goldschmied Schmuttermayer stellt sich also durch sein Buch der traditionell sehr hoch angesehenen Architektur gleichwertig an die Seite. Dies rührt mit grosser Wahrscheinlichkeit von der im 15. und 16. Jahrhundert gestiegenen Bildung der breiteren Bevölkerungsschichten her<sup>110</sup>. Ab 1400 war Bildung nicht mehr allein der städtischen Oberschicht in den Lateinschulen vorenthalten, sondern auch Handwerker aus den unteren Schichten bekamen in den

---

<sup>101</sup>s. S. 121.

<sup>102</sup>s. S. 127.

<sup>103</sup>s. Bucher (1972), S. 51, Fussnote 39.

<sup>104</sup>s. S. 127.

<sup>105</sup>s. Coenen (1989), S. 354, Zeile 23-25 und S. 63.

<sup>106</sup>s. Coenen (1989), S. 64.

<sup>107</sup>s. Booz (1956), S. 14.

<sup>108</sup>s. Coenen (1989), S. 65.

<sup>109</sup>s. S. 6 und S. 125.

<sup>110</sup>s. S. 11.

im Laufe des 15. Jahrhunderts gegründeten deutschen Schulen elementares Wissen im Lesen, Schreiben und Rechnen vermittelt<sup>111</sup>. So konnten Architekten, Goldschmiede und Bildschnitzer zum Beispiel Zugang zu Schriften zur Baukunst von der Antike bis zu zeitgenössischen Werken erhalten<sup>112</sup>. Vor allem durch die Anregung aus Werken der italienischen Renaissance wurde vermehrt über Architektur geschrieben und waren immer mehr Künstler literarisch tätig<sup>113</sup>. Im 15. Jahrhundert waren auch die Schriften Vitruvs sehr verbreitet, wie die zahlreichen Handschriften aus dieser Zeit verdeutlichen<sup>114</sup>. Die Ende des 15. Jahrhunderts verfassten Werkmeisterbücher geben Zeugnis davon ab, dass die Werkleute jetzt selbst in der Lage waren, ihr Wissen um die Architektur schriftlich zu fixieren. Dabei blieben diese Schriften noch ganz der gotischen Bauhüttentradition verhaftet. Wie auch schon in den Entwurfszeichnungen vermischten sich die Bereiche der Mikro-, Meso- und Makroarchitekten zunehmend, da sogar ein Goldschmied ein Werkmeisterbuch zur Anleitung architektonischen Arbeitens verfasste.

Hinter jeder Mikro-, Meso- oder Makroarchitektur steht ein Entwurf. Die dort angewandten Konstruktionen anhand geometrischer Formen wurden mit der Zeit immer komplexer, wie an den Basler Goldschmiederrissen zu sehen ist: dort wurden manche Zeichnungen nur noch als Übungen für Architekturphantasien verstanden. Dies gab vermutlich auch Anlass zu einem Wettbewerb<sup>115</sup> unter den beteiligten Mikro-, Meso- und Makroarchitekten um die fortschrittlichste und geometrisierendste Form. Die u.a. von Alberti<sup>116</sup> geforderte Aufteilung der Baukunst in eine Zeichnung und die anschließende Ausführung war im Spätmittelalter bei den Architekten verbreitet. Die entwerfenden Baumeister reisten umher und erzeugten Risse für viele Bauprojekte<sup>117</sup>. Dies brachte ihnen grossen Reichtum und gesellschaftliches Ansehen ein. Fritz<sup>118</sup> berichtet von einem solchen Fall von Arbeitsteilung auch im Metier der Goldschmiede: der Goldschmied Jan Seghers van Vlierden (alias van Nyemeghen) in Antwerpen stellte ein Staatssiegel her, für das ein anderer Antwerpener Goldschmied Lievin van Laethem die entsprechende Zeichnung lieferte. Ein weiterer Goldschmied, der 1505 gestorbene Jörg Ziechlin<sup>119</sup>, übte das Goldschmiedehandwerk nicht mehr selbst aus, sondern widmete sich, wie sein Testament verrät, nur noch den Zeichnungen und wissenschaftlich-theoretischen Dingen. Ziechlin muss ein sehr gebildeter Mann mit einem beträchtlichen Vermögen gewesen sein<sup>120</sup>, eine Tatsache, die im späten Mittelalter neben den Architekten immer öfter auch bei den Vertretern der Mikro- und der Mesoarchitektur vorkam; So trifft man Goldschmiede oder auch Bildschnitzer in der Position eines Bürgermeisters<sup>121</sup> und somit in einer einem Handwerker sehr selten zuteil gewordenen höheren gesellschaftlichen Position. Diese Möglichkeit des sozialen Aufstiegs für manche früher sehr niedrig geschätzte Handwerker, die Teil der „*Artes mechanicae*“ waren, führte Ende des 15. Jahrhunderts in den Reichsstädten Nürn-

<sup>111</sup>s. Coenen (1989), S. 44.

<sup>112</sup>Es gibt ungewöhnlich viele Werke über die Geometrie als Teil der „*artes liberales*“, s. Köhn (1986), S. 245.

<sup>113</sup>s. Günther (1988), S. 11.

<sup>114</sup>s. Kruft (1985), S. 42. 1486 erschien gleichzeitig mit der ersten gedruckten Vitruvausgabe Italiens das „*Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*“ von Matthäus Roriczer in Deutschland, s. Germann (1980), S. 40-41.

<sup>115</sup>s. Bucher (1980), S. 76.

<sup>116</sup>Das Hauptwerk des italienischen Theoretikers Leon Battista Alberti, „*De Re Aedificatoria*“, wurde 1485 zum ersten Mal gedruckt, s. Germann (1980), S. 50: Die erste Hälfte der Schrift entstand wahrscheinlich zwischen 1443 und 1445, die zweite zwischen 1447 und 1452, s. Rykwert et al. (1988).

<sup>117</sup>Der Turmbaumeister Ulrich von Ensingen fertigte zum Beispiel je einen Riss für das Münster in Ulm und wahrscheinlich in Basel. Zu Ulrich von Ensingen allgemein s. Schock-Werner (1983), S. 121ff.

<sup>118</sup>s. Fritz (1982), S. 127-128.

<sup>119</sup>s. Zuelch (1935), S. 221.

<sup>120</sup>s. Zuelch (1935), S. 221.

<sup>121</sup>s. S. 123.

berg und Augsburg dazu, dass sich die ältere Honoratiorenschicht nichtpatrizischer Kaufleute und Unternehmer zusammentat und sich so eindeutig vom Handwerk absetzte<sup>122</sup>. Dies macht verständlich, warum sich bei den Goldschmieden und Bildschnitzern wie auch schon bei den Architekten ein ausführendes und ein primär nur entwerfendes Arbeitsfeld entwickelte<sup>123</sup>: Der Entwurf stellte den Bezug zur Geometrie her, die als nobel und angesehen galt. So versuchten die entwerfenden Goldschmiede auch als Abgrenzung zum nur niederen ausführenden Handwerk durch die Anwendung der Geometrie ihre Tätigkeit zu nobilitieren und sahen so die Möglichkeit, ihre durch wirtschaftlichen Erfolg erlangte gesellschaftliche Stellung zu legitimieren. Die Handwerker der Mesoarchitektur wie Bildschnitzer verfahren vermutlich ähnlich wie die Goldschmiede und machten in seltenen Fällen eine Unterteilung ihres Berufes in Entwurf und Ausführung, auch wenn bisher keine schriftlichen Hinweise wie bei Schmuttermayer dafür gefunden wurden<sup>124</sup>. Dass diese Entwicklung erst im Spätmittelalter vereinzelt einsetzt kommt dadurch, dass erst dann durch die gestiegene Bildung und durch das aus Italien kommende Gedankengut der Renaissance mit seiner Aufwertung des Künstlers ein neues Selbstverständnis zumindest der angesehenen entwerfenden Handwerker entstand.

Im Hinblick darauf ist es auch verständlich, dass ab dem Ende des 15. Jahrhunderts die Goldschmiede und die Vertreter anderer Berufsgruppen der Mikro- und der Mesoarchitektur neben den Architekten anhand von Zeichnungen in einer fast kompetitiven Weise neue Formen entwickelten. Einerseits stieg das Auftragsvolumen und damit die Menge an zu fertigenden Entwürfen für mikro- und mesoarchitektonischen Objekte im Spätmittelalter immer mehr an, andererseits konnten die Goldschmiede oder Bildschnitzer zum Beispiel die immer filigraner werdenden Entwürfe auch in die Realität umsetzen und so zur Schau stellen<sup>125</sup>. Erst die Anwendung geometrischer Formen als Legitimation oder Erhöhung der Position innerhalb der Gesellschaft lässt die immer geometrisierender und schematischer werdenden Zeichnungen der Basler Goldschmiedeverständnisse verständlich erscheinen. Die Frage, wer der Innovationsträger der neu entstandenen architektonischen Formen war, ist dennoch nicht ganz den Goldschmieden zuzuweisen, da auch die Makro- und die Mesoarchitekten an diesem Wettbewerb auf der zeichnerischen Ebene beteiligt waren.

## 6.5 Die spezielle Situation am Niederrhein

Der konkrete Vergleich von zehn niederrheinischen Monstranzen mit einer Auswahl an Meso- und der Makroarchitektur hat ergeben, dass sich die Monstranzen nur äusserst selten auf Architekturdetails bezogen, die an der dortigen Makroarchitektur angebracht waren. Vielmehr nahmen die Goldschmiedemeister stilistische Architekturelemente auf, die an den grossen Bauten der Zeit vorkamen. Diese internationale Orientierung ist wahrscheinlich einerseits auf die weit verbreiteten Stiche und Zeichnungen zurückzuführen, die die Goldschmiede untereinander austauschten oder auf ihren Reisen sammelten. Andererseits erklärt sich dies auch anhand der Kirchenbauten des Niederrheins, die äusserlich fast alle karge schmucklose Backsteinbauten

<sup>122</sup>s. Wensky (2002), S. 22.

<sup>123</sup>Dabei muss aber klar sein, dass es sich hierbei nur um eine Minderheit handelte, in den meisten Fällen vereinten die Handwerker Entwurf und Ausführung.

<sup>124</sup>Die Tatsache, dass auch Christus zu seinen Lebzeiten als Zimmermann arbeitete, trug bestimmt zum gestiegenen Selbstbewusstsein der Bildschnitzer bei.

<sup>125</sup>Im Bereich der hier konkret mit einer Auswahl der Grossbaukunst und der Mesoarchitektur verglichenen Monstranzen sind die Mesoarchitekten ab dem Anfang des 16. Jahrhunderts nicht mehr richtig in der Lage, die filigranen architektonischen Formen am Objekt umzusetzen, s. hier S. 95.

waren und nur einzelne Elemente wie Fenstermasswerke oder Mauerverblendungen an einzelnen Portalen in Haustein ausführten. Nur hier konnten die niederrheinischen Baumeister ihre eigene architektonische Formenwelt anwenden, die sich aber an den gängigen Stilströmungen orientierte und in den meisten Fällen sehr einfach blieb.

Wendet man sich dem Inneren dieser Kirchen zu, eröffnet sich eine überwältigende spätgotische Ausstattung, die hauptsächlich aus Mesoarchitektur besteht: Bildschnitzaltäre, ein Sakramentshaus, ein Zelebrantenstuhl, Skulpturen und ein Chorgestühl etc. prägten das Innenbild eines niederrheinischen Gotteshauses<sup>126</sup>. So waren in der Nikolaikirche in Kalkar bis ungefähr in die Mitte des 16. Jahrhunderts neben anderen Ausstattungsgegenständen siebzehn Altäre aufgestellt<sup>127</sup>, und in der Kempener Propsteikirche ebenso viele<sup>128</sup>. Hinzu kommt sakrale Goldschmiedekunst, eine Monstranz oder ein Reliquiar, die in der Sakristei aufbewahrt wurden und nicht jeden Tag ausgestellt waren. Die meisten Objekte stammen aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts und zeigen architektonisierte Formen. Sie sind der reichen Stiftertätigkeit der niederrheinischen Bürger zu verdanken, die sich unter anderem durch Altarschenkungen die Heilssicherung garantieren wollten<sup>129</sup>.

Durch die vielen Aufträge stieg die Bedeutung der Mikro- und vor allem der Mesoarchitekten an, deren Werkstätten am Niederrhein im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert florierten<sup>130</sup>. So war in Kalkar unter anderen der einflussreiche Meister Arnt Beeldsnider tätig, der den Georgssaltar in St. Nikolai fertigte<sup>131</sup>. Wie sonst im Reich stiegen auch am Niederrhein immer öfter Handwerker aus künstlerischen Berufen in führende städtische Positionen auf, wie der Bildschnitzer Hendrick van Holt, der für die Stadt umherreiste<sup>132</sup>. Aber ebenso waren berühmte Stecher wie Israel van Meckenem, der gleichzeitig als Goldschmied tätig war, im 15. Jahrhundert am Niederrhein ansässig und erlangten durch die bekannten Stiche auch architektonisierter Objekte Ruhm und grosses Ansehen<sup>133</sup>.

Es ist also im Bereich der niederrheinischen Kirchen eine ästhetische Unterscheidung zwischen der äusserlich gewollten Zurückhaltung in der Anwendung architektonischer Elemente und der fast überbordenden architektonisierten Ausstattung im Inneren auszumachen. Laut Bucher<sup>134</sup> ist dies ein Zeichen dafür, dass die Makroarchitektur nur noch die Funktion eines Schutzdaches („shelter“) übernahm, als sie die mikroarchitektonische (und mesoarchitektonische) Formenvielfalt nicht mehr aufzunehmen im Stande war. Dagegen schlug Jacobs vor<sup>135</sup>, dass die spätmittelalterlichen Menschen bewusst den Kontrast zwischen der Einfachheit der Kirchenstruktur und der Komplexität des Kircheninneren suchten.

Vielmehr sind die Mikro- und Mesoarchitektur vermutlich als Ersatzleistung für äusserlich schmucklose Bauten eingesetzt worden. Durch die wenig ambitiösen Kirchbauten des Niederrheins waren die Architekten wahrscheinlich nicht sehr angesehen, im Gegensatz zu

---

<sup>126</sup>Leider ist oft von der ursprünglichen Innenausstattung nicht mehr alles erhalten, wie zum Beispiel in der St. Nicolaikirche Kalkar, wo u. a. der vermutlich 1457 vollendete Lettner 1818 abgerissen wurde, s. De Werd (2002), S. 16.

<sup>127</sup>s. De Werd (2002), S. 49.

<sup>128</sup>s. Reuter (1987), S. 10.

<sup>129</sup>Seit dem 15. Jahrhundert ist generell eine Flut von Donationen zur Kirchenausstattung auszumachen, s. Prieur (1997), S. 60.

<sup>130</sup>s. Hansmann und Hoffmann (1998), S. 7. Viele Altarretabel wurden auch in Antwerpen in Auftrag gegeben, s. Hansmann und Hoffmann (1998), S. 7.

<sup>131</sup>s. Hansmann und Hoffmann (1998), S. 7.

<sup>132</sup>Henrick van Holt starb 1545/1546, s. Rommé (1997), S. 27. Weshalb er umherreiste, ist nicht bekannt.

<sup>133</sup>Zu Israel van Meckenem s. Sonnabend (2001).

<sup>134</sup>s. Bucher (1976), S. 71.

<sup>135</sup>s. Jacobs (1998), S. 126.

den Goldschmieden und Bildschnitzern, die durch die vielen Aufträge teilweise eine hohe gesellschaftliche Stellung einnahmen<sup>136</sup>. So stieg wahrscheinlich gerade am Niederrhein der Anspruch der Mikro- und der Mesoarchitekten, anhand der Anwendung geometrisierender Formen eine Legitimation oder Erhöhung der gesellschaftlichen Stellung zu erreichen.

Die in dieser Arbeit aufgezeigte Entwicklung der architektonischen Formen zu mehr geometrischer Abstraktion ist am Niederrhein bevorzugt, da die Mikro- und Mesoarchitekten viel Gestaltungsfreiheit besaßen und ihre gezeichneten Entwürfe im Gegensatz zu den Baumeistern in die Realität umsetzen konnten, welche neben den statischen Einschränkungen im Niederrhein zusätzlich durch den Backstein weniger fein gestaltbares Material hinnehmen mussten. Verstärkt wurde die Begünstigung dadurch, dass viele Kirchen das weniger filigrane Äußere im Inneren durch zusätzliche Aufträge für Goldschmiede und Bildschnitzer kompensierten.

---

<sup>136</sup>Natürlich darf man diese nicht verallgemeinern.

## Kapitel 7

# Mikro-, Meso- und Makroarchitektur: Eine fruchtbare gegenseitige Beeinflussung

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, das Verhältnis der Makroarchitektur zur Mikroarchitektur anhand von Turmmonstranzen aus der Zeit von 1394 bis 1521 zu untersuchen. Die an beiden verwendeten architektonischen Elemente wurden mit der Zeit immer komplexer, so dass mit Hilfe eines beispielhaften stilistischen Vergleiches im Niederrhein der Frage nachgegangen wurde, wer die Innovation neuer architektonischer Formen vorantrieb, die Meister der Mikro- oder die Makroarchitektur.

Der Begriff der Mikroarchitektur ist in der Forschung nicht genau definiert und sehr weit gefasst<sup>1</sup>. Dies verlangte nach einer Eingrenzung, weshalb in dieser Arbeit die Mesoarchitektur eingeführt wurde: Damit sind alle architektonisierten Objekte gemeint, die grösser als mannshoch sind, aber noch nicht die Ausmasse eines voll ausgeprägten Kirchengebäudes, der Makroarchitektur, erreichen. Die Mikroarchitektur umfasst analog alle architektonisierten Werke, die die Grösse eines Mannes unterschreiten.

In der kunsthistorischen Forschung ist die Mikroarchitektur bisher wenig betrachtet worden<sup>2</sup>, das stilistische Verhältnis der Mikro- zur Makroarchitektur sogar nur peripher. Insbesondere wurde eine konsequente Untersuchung eines bestimmten mikroarchitektonischen Bereiches wie der Turmmonstranz mit der Makroarchitektur bisher noch nicht unternommen. Dies liegt vermutlich einerseits an der dünnen Quellenlage, da über die Arbeitsbedingungen und -weise der Goldschmiede oder Bildschnitzer praktisch nichts überliefert ist. Andererseits wahrscheinlich an der Fülle des erhaltenen und der Ungewissheit über die Menge des verlorengegangenen Materials, weshalb die vorliegende Untersuchung nur exemplarisch sein kann und eine Annäherung an das Thema bedeutet. Dennoch können Aussagen über eine berufsübergreifende Anwendung architektonischer Formen und die Beziehung und Motivation der einzelnen Berufsgruppen gemacht werden.

Ausgangsmaterial der Untersuchung waren zehn Monstranzen aus dem Gebiet des Niederrheins, die zwischen 1394 und dem Anfang des 16. Jahrhundert entstanden sind<sup>3</sup>, der Zeit,

---

<sup>1</sup>s. S. 23.

<sup>2</sup>s. S. 24.

<sup>3</sup>s. S. 38.

als das niederrheinische Territorium zum grossen Teil arrondiert war<sup>4</sup>. Durch die geografische Fokussierung ist ein direkter Vergleich mit der dortigen Makroarchitektur möglich. Darüber hinaus wurde die Untersuchung auf die deutsche und niederländische Baukunst ausgeweitet und zusätzlich die Mesoarchitektur integriert. Dabei handelt es sich bei der in den Vergleich genommenen Makroarchitektur um eine möglichst repräsentative Auswahl, die dazu diene, gemeinsame stilistische Vorstufen der Mikro-, Meso- und der Makroarchitektur aufzufinden.

Anhand des Vergleiches konnte ich aufzeigen, dass, nachdem zunächst fast ausschliesslich die Makroarchitektur als Ideengeberin für die Mikroarchitektur fungierte, es seit dem Ende des 15. Jahrhunderts zu einer Berührung und Wechselwirkung der meso- und makroarchitektonischen Formen mit den Monstranzen kommt, die sich bis zum Ende der Gotik fortsetzt. So findet sich zum Beispiel das Motiv des zweischaligen verschränkten Wimpergkranzes zuerst an der Mikroarchitektur, an der Monstranz aus der Domschatzkammer in Essen<sup>5</sup> und erst danach an der herangezogenen Auswahl der Makroarchitektur: das Laurentiusportal des Strassburger Münsters zeigt dabei aber gegenüber dem Goldschmiedewerk eine leicht veränderte Form, weshalb beide Werke wahrscheinlich auf gemeinsame stilistische Vorbilder zurückgehen, die jeder für sich weiterentwickelt hat. Auch die 1521 datierte Monstranz aus der Gertrudiskirche in Essen<sup>6</sup> greift auf das Motiv des doppelschichtigen verschränkten Wimpergkranzes zurück, gestaltet es aber dermassen komplex, dass kein Vergleichsbeispiel aus der Makroarchitektur gefunden werden konnte; die Grossbaukunst war vermutlich nicht in der Lage, eine solche Form in die gebaute Realität umzusetzen. Die Turmbekrönung der Monstranz aus St. Gertrudis bezieht sich auf entfernte gemeinsame Vorbilder der Makroarchitektur, entwickelt diese weiter zu einer auch schon in der gezeichneten Mikroarchitektur gefundenen Zwiebelform, und wird erst danach in die Makroarchitektur umgesetzt.

So kann man basierend auf den untersuchten Beispielen ableiten, dass die Mikroarchitektur seit dem Ende des 15. Jahrhunderts zumindest in Einzelfällen eine Vorreiterfunktion gegenüber der Makroarchitektur eingenommen hat, sich aber immer auf gemeinsame stilistische Vorstufen bezieht. Im Hinblick auf die Mesoarchitektur ist seit dem Ende des 15. Jahrhunderts eine enge Wechselwirkung mit den untersuchten mikroarchitektonischen Beispielen festzustellen<sup>7</sup>: Beide orientieren sich an mutmasslichen gemeinsamen Vorbildern und entwickeln sie in einer sehr ähnlichen Weise weiter. Die Begründung dafür liegt sehr wahrscheinlich im verwendeten Material, da sowohl Holz und insbesondere Edelmetall ganz besonders filigran bearbeitet werden können und sich sehr viel weniger statische Probleme ergeben. Die Makroarchitektur konnte im Gegensatz dazu die immer komplexeren architektonischen Formen nicht mehr in Stein umsetzen.

Der Schlüssel liegt in der Unterscheidung von real ausgeführten und von gezeichneten Formen (Plänen). Tatsächlich fand die Innovation architektonischer Elemente auf dem Papier statt<sup>8</sup>. Zunächst scheinen vor allem die Architekten die Entwürfe und entsprechend die Innovation architektonischer Formen vorangetrieben zu haben, bis es ab Ende des 15. Jahrhunderts auch Beispiele für die Mikro- und die Mesoarchitekten gibt, die auf Skizzenblättern unabhängig vom konkreten Objekt und manchmal der von den Auftraggebern geforderten Visierung neue Formen entwarfen. Dabei bildete sich bei manchen Meistern in sowohl der Makro-, der Meso- und der Mikroarchitektur eine Arbeitsteilung in Entwurf und Ausführung

---

<sup>4</sup>s. S. 8.

<sup>5</sup>s. S. 104.

<sup>6</sup>s. S. 109.

<sup>7</sup>s. S. 95.

<sup>8</sup>s. S. 123.



heraus. Je komplexer und filigraner die neu entwickelten Formen wurden, desto weniger waren die Architekten in der Lage, sie in die gebaute Realität umzusetzen; Umso mehr waren es jetzt die Mikro- und die Mesoarchitekten, die die neuen stilistischen Fortschritte anwenden konnten. Vor allem am Ende des 15. Jahrhunderts scheinen sich die Berufsgrenzen im Hinblick auf Entwürfe und Zeichnungen geöffnet zu haben, da viele Entwerfer wie zum Beispiel der Goldschmied Jörg Seld oder der Architekt Alard du Hameel auch für ihnen fremde Handwerke zeichneten<sup>9</sup>. Dies machte die Entwürfe teilweise fast austauschbar<sup>10</sup>: Der Aufriss eines Baldachinturmes in den Basler Goldschmiederrissen zum Beispiel könnte als Teil einer Monstranz, eines Sakramentshauses oder einer makroarchitektonischen Turmspitze verstanden werden. Sehr wahrscheinlich spornte die Tatsache, dass man durch die Zeichnungen auch Zugriff auf andere Metiers haben konnte, die Zeichner an, immer modernere und komplexere architektonische Formen zu entwickeln. Es entstand auf dem Gebiet der Zeichnungen und Entwürfe geradezu ein Wettstreit um die innovativste Form, die infolgedessen immer abstrakter und geometrisierender wurde. Die Zeichnungen nehmen denn auch geometrische Schemata auf, was schon früher die Architekten aus dem reinen Handwerker-Status der „*artes mechanicae*“ dem nobleren der „*artes liberales*“ näher brachte<sup>11</sup>. So hatten die Baumeister schon seit jeher einen gehobenen Stand unter den gemeinen Handwerkern, wurden in hohe städtische Ämter berufen und genossen dementsprechend ein hohes Ansehen. Erst ab dem Ende des Mittelalters waren solche Privilegien auch vereinzelt Mikro- und Mesoarchitekten gegönnt<sup>12</sup>. Durch die gestiegene Bildung im späten Mittelalter erhielten auch sie Zugang zu höherem Schrifttum und es scheint, dass sie durch die Geometrie als Teil der „*artes liberales*“ ihre rein entwerferische Tätigkeit nobilitiert hatten. Es erstaunt nicht, dass der Goldschmied Schmuttermayer sein Werkmeisterbuch allen Meistern widmete, die geometrische Konstruktionsprinzipien benutzten, also auch den Goldschmieden und Bildschnitzern<sup>13</sup>. Nicht von ungefähr sind die in den Basler Goldschmiederrissen erhaltenen Zeichnungen und Entwürfe dermassen geometrisierend<sup>14</sup>, dass man meinen könnte, sie seien nur um der Geometrie und letztlich um der Architektur Willen gefertigt worden. Architektonische Formen wurden also praktisch nur noch wegen ihrer selbst gefertigt, man machte „*l'architecture pour l'architecture*“<sup>15</sup>. Die wenigen, die mit dem reinen Entwerfen und Zeichnen betraut waren, genossen ein hohes Ansehen, da sie nicht mit den Händen arbeiteten und am eigentlichen Innovationsprozess beteiligt waren. Die Frage, warum sich die Mikro- und teilweise auch die Mesoarchitekten zunehmend erst ab dem Ende des 15. Jahrhunderts an der Innovation neuer Formen beteiligten und nicht das ganze Entwurfsverfahren den Makroarchitekten überliessen, kann also aus sozialgeschichtlicher Sicht beantwortet werden. Die Mikro- und die Mesoarchitekten, die sich hauptsächlich den Entwürfen widmeten, erhielten durch die Anwendung geometrischer Formen die Möglichkeit, ihren sozialen Status zu festigen. Dies geschah in einer Kooperation mit den Makroarchitekten, so dass die geometrische Form sich stetig weiterentwickelte.

Die entscheidenden stilistischen Neuerungen fanden also auf dem Papier statt und wurden von den Goldschmieden, Architekten und den Bildschnitzern gleichermassen vorangetrieben. Im Unterschied zu den Architekten waren die Goldschmiede und bis zu einem gewissen Gra-

---

<sup>9</sup>s. S. 124.

<sup>10</sup>s. S. 125.

<sup>11</sup>s. S. 121.

<sup>12</sup>s. S. 132.

<sup>13</sup>s. S. 127.

<sup>14</sup>s. S. 132.

<sup>15</sup>s. S. 120.

de auch die Mesoarchitekten wie beispielsweise die Bildschnitzer in der Lage, die Entwürfe mit den immer filigraner werdenden architektonischen Elementen in die Realität umzusetzen, während in der Makroarchitektur häufig aufgrund statischer Probleme nur vereinfachte Formen realisiert werden konnten. So ist also insgesamt eine Wechselwirkung der verschiedenen Metiers untereinander auf Basis gemeinsam genutzter Zeichnungen auszumachen, wer dabei die Innovation vorangetrieben hat, ist schwer zu klären. Die Umsetzung von Innovation war jedoch meistens den Mikro- und Mesoarchitekten vorbehalten.

Neben der stilistischen Einordnung der untersuchten architektonischen Elemente an Monstranzen war es möglich, deren Zusammensetzung am einzelnen Objekt näher zu betrachten. Dabei wurden verschiedene zeitliche Stilkomponenten scheinbar fast wahllos aneinandergereiht, wiederholt, oder als reines Zierstück verstanden<sup>16</sup>. Auch die aufwändigen Gesprenge von Bildschnitzaltären der Mesoarchitektur oder die fast ornamental verstandenen altniederländischen Rathäuser der Makroarchitektur fügten am Ende des Mittelalters architektonische Elemente unterschiedlichen Stiles wie die Buchstaben eines Setzkastens zusammen. Dies ist auf die verschiedenen Schablonen, Risse, Modelle etc. zurückzuführen, die sowohl in der Mikro-, der Meso- und der Makroarchitektur benutzt wurden. Darüber hinaus wurden in allen drei Metiers vorgefertigte Elemente hergestellt, was einer fast industriellen Standardisierung gleichkam. So wurde die Architektur immer mehr zum reinen Ornament umfunktioniert<sup>17</sup>.

Im Hinblick auf das Untersuchungsgebiet, den Niederrhein, ist festzustellen, dass durch das häufig dort in der Makroarchitektur verwendete Material, den Backstein, fast kein Vergleich mit den untersuchten Monstranzen möglich war, da die Formen zwangsweise nicht so filigran sind wie bei Sandstein oder Tuff. Aber auch die in Haustein gebauten Portale der niederrheinischen Kirchen blieben häufig sehr einfach, weshalb makroarchitektonische Vergleichsbeispiele für die Monstranzen fast ausschliesslich von ausserhalb des Niederrheins stammen. Im Bereich der Mesoarchitektur im Inneren der niederrheinischen Kirchen aber fanden sich Werke, die sich auf gemeinsame stilistische Voraussetzungen wie die untersuchten Ostensorien bezogen. Gerade der Gegensatz zwischen dem schmucklosen Äusseren und der überbordenden Innenausstattung niederrheinischer Gotteshäuser ist in Bezug auf die Frage nach der Innovation der architektonischen Form interessant: So scheinen die Werke der Mikro- und der Mesoarchitektur als Kompensation für die äusserlich kargen Bauten verstanden worden zu sein<sup>18</sup>. Durch das höhere Auftragsvolumen am Niederrhein stieg das Ansehen der Mikro- und der Mesoarchitekten und damit auch ihr Anspruch, wie die Baumeister eigenes gesellschaftliches Ansehen zu erreichen, da auch hier Handwerker aus künstlerischen Berufen hohe städtische Positionen einnahmen. Dazu bot die Anwendung komplexer geometrischer Formen ihnen eine Möglichkeit der Legitimation der neu erreichten gesellschaftlichen Stellung gegenüber den Architekten. So kommt es nicht von ungefähr, dass gerade am Niederrhein ein besonders grosser Reichtum an Objekten der Meso- und der Mikroarchitektur zu verzeichnen ist.

Für eine zukünftige vertiefende Untersuchung bliebe die Aufgabe, die bis jetzt nur auf den Niederrhein an zehn Monstranzen durchgeführte Untersuchung auf andere Regionen auszuweiten. So könnte die Anzahl der mikroarchitektonischen Objekte ständig erweitert und eine grössere Untersuchungsgenauigkeit erreicht werden. Gerade weil die Innovationen offensichtlich auf dem Papier entstanden, müsste man in einem weiteren Schritt die erhaltenen Visierungen und Entwürfe konsequent und erschöpfend dahingehend untersuchen, ob sie einer

---

<sup>16</sup>s. S. 118.

<sup>17</sup>s. S. 120.

<sup>18</sup>s. S. 134.

bestimmten Gattung zugeordnet werden können und inwiefern es sich um rein geometrisierende Übungen handelte. Parallel dazu wäre es erforderlich, die in schriftlichen Dokumenten erwähnte gesellschaftliche Stellung nicht nur der Architekten, sondern auch der Mikro- und der Mesoarchitekten näher zu betrachten, um so die Notwendigkeit einer Legitimation der neu erworbenen sozialen Stellung weiter untermauern zu können.

# Anhang

## A.1 Monstranz aus der Kirche St. Peter und Paul Ratingen

### A.1.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen

Die Monstranz (Abb. 2) wird heute in einer eigens dafür hergerichteten Vitrine in der Kirche St. Peter und Paul in Ratingen aufbewahrt. Sie ist die früheste inschriftlich datierte Hostienmonstranz<sup>19</sup> und nimmt in kunsthistorischer Hinsicht eine Schlüsselstellung ein. Vor allem die Figuren sind von besonderem künstlerischem Rang und wurden sehr häufig kopiert<sup>20</sup>. Den Fussrand säumt ein umlaufendes Band mit einer Inschrift, die das Datum 1394 festhält und erwähnt, dass ein Priester die Monstranz spendete:

„bid . vor . den . priester . de . dit . cleynoyt . al . up . bereyt . gegeven . heet . deser .  
synre . kyrken . to . Rathingen . ter . eren . des . heylgen . sacraments . anno . dm. .  
MCCCXCIIII“

Der in der Inschrift genannte Priester ist mit grosser Wahrscheinlichkeit Bruno Meens aus Duisburg, seit 1371 Pfarrer in Ratingen und Xantener Kanoniker<sup>21</sup>. 1398 verliess er Ratingen und trat in das Kölner Kartäuserkloster ein, wo er 1411 starb<sup>22</sup>. Über den Goldschmied der Ratinger Monstranz wurde vielfach spekuliert<sup>23</sup>. Die Forschung nimmt mit Perpeet-Frech (1964)<sup>24</sup> an, dass aufgrund des Stils der Figuren ein enger Zusammenhang zu Kölner Werkstätten um 1400 bestanden haben muss<sup>25</sup>. Perpeet<sup>26</sup> nennt den Künstler der Ratinger Monstranz mangels sonstiger Hinweise den „Meister von 1394“ und von ihm inspirierte Werke weist sie einem „Schüler des Meisters von 1394“ zu, was von Fritz<sup>27</sup> stark kritisiert wurde. So hielt man den Meister der Ratinger Monstranz vielfach auch für den Fertiger der Mon-

---

<sup>19</sup>Von den in dieser Arbeit behandelten Monstranzen ist das Ratinger Exemplar mit Abstand am meisten wissenschaftlich bearbeitet worden. Die bisherige Forschung und Quellenlage ist in Perpeet-Frech (1964), S. 200-201, Neuheuser (2000), S. 23 und Clasen (1989) wiedergegeben.

<sup>20</sup>s. Fritz (1982), S. 243.

<sup>21</sup>s. Neuheuser (2000), S. 3.

<sup>22</sup>s. Neuheuser (2000), S. 3.

<sup>23</sup>Witte (1932), S. 192.

<sup>24</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 37.

<sup>25</sup>So bringt auch Witte (1932), S. 192, die Figuren der Monstranz mit den Aposteln des Petrusportales und dem Saarwendengrab im Kölner Dom in Zusammenhang. Er gibt als Entstehungsort Köln an, obwohl er beim Fuss an Goldschmiedearbeiten aus der Gegend von Soest-Lippstadt in Westfalen erinnert wird. Ohm (1953), S. 182, hingegen führt die Figuren eher auf die burgundisch-niederländische Grabmalkunst um Claus Sluter zurück, während Hilger (1972), S. 465, pariserische und brabantische Vergleiche zieht. Die stilistischen figuralen Abhängigkeiten der Ratinger Figuren treten in dieser Arbeit aber hinter der architektonischen Untersuchung zurück.

<sup>26</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 201.

<sup>27</sup>s. Fritz (1965), S. 158. Er verweist auf Perpeet-Frech (1964), S. 139.

stranz von Gerresheim (Abb. 24)<sup>28</sup>, was jedoch dokumentarisch nicht belegt ist. Der gleichen Werkstatt ordnete Perpeet<sup>29</sup> auch die Monstranzen von Ohlenberg (Abb. 28)<sup>30</sup>, Aschaffenburg (Abb. 21)<sup>31</sup>, sowie die Ostensorien aus Paderborn<sup>32</sup> und aus St. Lambertus in Düsseldorf<sup>33</sup> zu. Die Monstranzen aus Briedel (Abb. 154)<sup>34</sup> und Ahrweiler (Abb. 6)<sup>35</sup> stehen gemäss Perpeet nur noch peripher unter dem Einfluss des Rater Meisters, während sie unter anderen die Monstranzen von Gräfrath (Abb. 10)<sup>36</sup> und Kempen (Abb. 47)<sup>37</sup> als Nachfolger bezeichnet.

Die Monstranz ist aus Silber gefertigt und wurde anschliessend vergoldet. Sie misst in der Gesamthöhe vom Fuss bis zum Kruzifix 89 cm. Eine dokumentierte vollständige Restaurierung wurde von W. Hermeling im Jahre 1850/51 durchgeführt<sup>38</sup>. Dabei ersetzte der Restaurator sämtliche verlorengegangenen und abgebrochenen filigranen architektonischen Teile und ergänzte auch das Gipfelkruzifix. Zudem machte er eine neue Feuervergoldung und vervollständigte die um die Kuppel stehenden halbfigurigen Apostel zu Ganzfiguren<sup>39</sup>. 1978 wurde die Monstranz von Peter Borg gründlich gereinigt und einige Kleinteile fixiert<sup>40</sup>. Im Jahr 2001<sup>41</sup> wurde die Monstranz von einer Goldschmiedin wiederum gereinigt. Dabei stellte sie aufgrund alter Setzmarken fest, dass die Figuren ursprünglich eine andere Aufstellung zeigten. Dieser Zustand wurde in einer kürzlich erfolgten Restaurierung durch eine französische Restauratorin wiederhergestellt. Weiter stellte man bei der Untersuchung 2001 fest, dass entgegen Clasen's Meinung<sup>42</sup> die Apostelfiguren wohl schon immer als Ganzfiguren konzipiert worden waren. Bei einer näheren Untersuchung der Bergkristallkuppel schliesslich konnte die Restauratorin darin ein wiederverwendetes antikes Trinkgefäss erkennen. Nur einmal im Jahr wird die Monstranz aus ihrer Vitrine herausgeholt und an der Fronleichnamsprozession in Ratingen gebraucht.

### A.1.2 Ausführliche Beschreibung

Der Fuss der Rater Monstranz (Abb. 12) besteht aus einem Sechspass, der mit je drei geschweiften Zacken ausgenischt wird und auf einem hohen von Kreisen umsäumten Sockel steht. Die Fuss-Oberfläche gliedern eine flache Rankengravur, aufgesetzte Rosen und die Stifterinschrift als Umschrift, die entlang des Randes verläuft. Über dem Fuss setzt eine sechsteilige Schaftgalerie ein, die eine Art Mauerring mit Zinnenkranz und Strebebögen bildet. Dabei befinden sich in den zwischen den Streben eingelassenen Nischen musizierende halbfigurige Engel hinter einer Zahnfriesbrüstung. Der darüber einsetzende sechseckige Schaft (Abb. 13)

<sup>28</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 42 und 144.

<sup>29</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 201.

<sup>30</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 49. Perpeet datiert die Monstranz um 1400-10.

<sup>31</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 48. Perpeet datiert die Monstranz um 1410-20.

<sup>32</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 201, ohne Abb.

<sup>33</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 201, ohne Abb.

<sup>34</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 50. Perpeet datiert die Monstranz um 1420-30.

<sup>35</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 42. Perpeet datiert die Monstranz um 1400.

<sup>36</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 51. Perpeet datiert die Monstranz um 1420.

<sup>37</sup>s. S. 149 und S. 100.

<sup>38</sup>s. Dresen (1913), S. 11-16. Clasen bot sich 1978 bei der Instandsetzung der Monstranz durch Peter Borg die Gelegenheit, die Monstranz gründlich zu untersuchen, wobei sich die Veränderungen durch Hermeling genau herauskristallisierten, s. Clasen (1989).

<sup>39</sup>s. Hilger (1972), S. 463 nimmt sogar an, dass die Statuetten vollständige Neuschöpfungen waren und die ursprünglichen Halbfiguren ersetzt haben, was aber die Untersuchung von Clasen (1989), S. 2762, widerlegt.

<sup>40</sup>s. Clasen (1989), S. 2760.

<sup>41</sup>s. Neuheuser (2000), beigelegtes Informationsblatt.

<sup>42</sup>s. Clasen (1989), S. 2762.

mit Spitzbogenblenden wird von einem runden Nodus unterbrochen. Er besteht aus getriebenem Blendmasswerk und wird durch ein umlaufendes mit Rankenwerk verziertes Band zusammengehalten. Die vier darauf angebrachten Pasten mit einem weissen, grünen, roten und violetten Glasfluss zeigen die liturgischen Farben. Der darüber ansetzende obere Teil des Schaftes weitet sich zu einem Trichter, dessen auf den Kanten angebrachtes Blattwerk sich an den Seiten zu je einem Blattknäuel zusammenrollt.

Die darüberliegende Mittelzone (Abb. 14) steht auf einem runden Fundament und wird von einem Zahnschnittfries umsäumt. Dabei führt eine mit aufgesetzem Rankenwerk und Rosetten verzierte Kehle zum Glaszylinder, der von beiden Seiten durch einen Dreipassbogen und einen Vierpassfries eingefasst wird. Darüber leitet wiederum das Motiv des Zahnschnittfrieses, allerdings durch einen Lilienkranz angereichert, zur Kuppel. Im Innern des Glases halten zwei knieende Engel die Lunula zur Aufnahme der konsekrierten Hostie. Direkt an den oberen Rand des Zylinders angefügt ist je eine gerade Verstrebung in Form eines Dreipassfrieses mit Krabbenrand, die den Zylinder mit den vier seitlichen Streben verbindet. Im unteren Teil geschieht dies mittels je einer kielbogigen Arkade. Sie schliesst gegen oben durch einen Lilienfries und überfängt jeweils eine Statuette eines stehenden Engels, der ein Leidenswerkzeug trägt. Die vier Seitenstreben sind identisch und erheben sich über Voluten mit Rosetten. Im unteren Teil ist ihnen ein übereck gestellter Wimperg vorgelagert, dem eine Fiale aufgesetzt ist und der eine stehende musizierende Engelsfigur überdacht. Dahinter erhebt sich ein offener Baldachin, der zwischen vier Säulen Platz für je eine Figur bietet<sup>43</sup>. Bekrönt wird er durch eine massive einzelne Fiale, die um 45 Grad verschoben wurde.

Die Turmzone (Abb. 15) erhebt sich in mehreren Geschossen, die sich durch Änderung der Grundrisse verjüngend nach oben bis in das bekrönende Kruzifix fortsetzen. Um den Rand der den Zylinder deckenden Bergkristallkuppel herum gruppieren sich zwischen vier gleichmässig angeordneten Seitenpfeilern die Statuetten der Apostel und Johannes des Täufers. Die Streben sind identisch, mehrstöckig und enden jeweils in einer Fiale. Sie werden gegliedert durch je einen musizierenden Engel, der von übereck gestellten spitzbogigen Wimpergen überfangen wird, über denen ein Gesims aus durchbrochenen Kreisen in die abschliessende Fiale hinüber führt. Letztere ist durch eine Strebeleiste in Form eines Dreipassfrieses mit dem Turmkern verbunden. Im unteren Teil sind die Strebepfeiler durch nur rudimentäre spitze Masswerkfenster mit dem inneren Turmkern verbunden und bilden die Auflage für ein durchbrochenes kielbogiges Masswerkfenster mit Kanten, die durch Krabben besetzt sind. Das Zentrum des Turmes, der sich über der Kuppel erhebt, besteht zunächst aus einem vierseitigen Kubus, der auf jeder Seite unter einem Baldachin mit Wimpergbekrönung eine Figur einrahmt: Petrus, Victor, Katharina und Helena. Über ihnen steigt ein vielgliedriger architektonischer Turmaufbau empor, durch Blendbögen, Scharwarttürmchen und mit Kreisen verzierte horizontale Gesimse gegliedert. Nur durch die Figuren einer nicht näher individualisierten Jungfrau mit Märtyrerpalme und einem Buch in den Händen<sup>44</sup> sowie der Maria mit Kind, die beide unter einem Wimperg mit stilisierten Krabben stehen, wird dieser Aufbau unterbrochen und führt zum Fuss des Kruzifixus am oberen Abschluss.

43 Figuren ergeben ein umfangreiches, ikonografisches Programm, das sich auf die endzeitliche Wiederkehr Christi bezieht und auch schon vielfach als Sinnbild des himmlischen

<sup>43</sup>Die Figuren sind nicht sehr gut zu erkennen und deshalb in der Forschung oft verschieden gedeutet worden. Perpeet-Frech (1964), S. 201 identifiziert sie als Heilige, während Dresen (1913), S. 5 darin zwei mit Krone und Schwert geschmückte Jünglinge und zwei mit Krone und Palme versehene Jungfrauen erkennt.

<sup>44</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 201 deutet die Figur als Heilige Barbara, was aber durch kein Attribut bewiesen ist.

Jerusalems interpretiert wurde<sup>45</sup>. Dabei weisen die Statuen der Apostel und Johannes des Täufers darauf hin: Johannes ist Fürbitter, die Apostel sind Beisitzer am Jüngsten Gericht. Zusätzlich evozieren die an der ganzen Monstranz angebrachten musizierenden Engel eine allgemein himmlische Sphäre. Diejenigen mit den Leidenswerkzeugen setzen die Monstranz in den Bezug zum Kreuzesopfer Christi<sup>46</sup>, während die den inneren Turmkern gliedernden Figuren sich auf den Stifter der Monstranz und ihre Bestimmungskirche beziehen: Petrus und die Heilige Katharina sind Kirchenpatrone Ratingens<sup>47</sup>. Die Heiligen Victor und Helena verweisen nach Xanten, wo der Stifter Pfarrer Meens gleichzeitig eine Stelle als Kanonikus innehatte<sup>48</sup>.

## A.2 Monstranz aus der Kirche St. Margaretha in Düsseldorf

### A.2.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen

Die Monstranz wird in der ehemaligen Damenstiftskirche und heutigen katholischen Pfarrkirche St. Margaretha im Düsseldorfer Stadtteil Gerresheim (Abb. 24) aufbewahrt. Sie steht stilistisch in direkter Abhängigkeit zur Ratinger Monstranz<sup>49</sup> und wird deshalb um 1400, kurz nach Entstehung des Ratinger Ostensoriums, datiert. Ein „terminus ante quem non“ ist durch das Datum 1398 gegeben, da zu diesem Zeitpunkt die Gerresheimer Kirche von St. Ursula in Köln unabhängig wurde<sup>50</sup> und man die Monstranz inschriftlich aus allgemeinem Almosen finanzierte. So steht um den Knauf des Fusses herum geschrieben: „Cois eleia me fecit“, von Witte<sup>51</sup> zu „communis eleemosyna me fecit“ ergänzt. Ein weiterer Anhaltspunkt für die Datierung der Monstranz ist der Nachweis, dass Ende des 14. Jahrhunderts eine Fronleichnamsprozession in Gerresheim gefeiert wurde<sup>52</sup>, für die eine Hostienmonstranz unabdingbar war. So hat denn auch der Vergleich der Monstranzen untereinander eine Datierung um 1400 festgelegt<sup>53</sup>. Perpeet bringt die Monstranz mit dem Ratinger Ostensorium (Abb. 2) in Verbindung<sup>54</sup> und verleiht dem Gerresheimer Exemplar selbst eine Vorbildfunktion für die Monstranzen in Briedel (Abb. 154)<sup>55</sup> und Gräfrath (Abb. 9)<sup>56</sup>. Fritz<sup>57</sup> ist in seiner Zuordnung vorsichtiger und lässt offen, ob die Gerresheimer Monstranz derselben Werkstatt wie das Ratinger Ostensorium entstammt, wie dies Perpeet vorschlägt<sup>58</sup>. Die beiden Monstranzen sind für ihn Teile einer nach Kölnweisenden Gruppe von Goldschmiedewerken, der neben zwei

<sup>45</sup>s. Neuheuser (2000), S. 9.

<sup>46</sup>s. Busch et al. (1960), S. 111.

<sup>47</sup>s. Peters (1998), S. 174.

<sup>48</sup>s. Peters (1998), S. 174.

<sup>49</sup>s. S. 40.

<sup>50</sup>s. Braun (1932), S. 356, 363, 407 und Perpeet-Frech (1964), S. 157.

<sup>51</sup>s. Witte (1932), S. 192, Fussnote \*.

<sup>52</sup>s. Dresen (1929), S. 216ff.

<sup>53</sup>s. S. 44. Auch Perpeet-Frech (1964), Abb. 47 hat schon diese Datierung vorgeschlagen.

<sup>54</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 157.

<sup>55</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 50. Perpeet datiert die Monstranz um 1420-30.

<sup>56</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 44. Perpeet datiert die Monstranz um 1430.

<sup>57</sup>s. Fritz (1982), S. 243.

<sup>58</sup>s. S. 141.

Reliquiaren in Düsseldorf und Paderborn auch die Monstranzen aus Briedel und Ohlenberg (Abb. 28)<sup>59</sup> angehören<sup>60</sup>.

Die Monstranz ist 72 cm hoch und besteht aus teilweise vergoldetem Silber, nur einzelne Elemente wie die aufgesteckten Rosetten des Fusses sind ohne Vergoldung; für die Kuppel wurde Bergkristall verwendet. Der Zustand der Monstranz ist sehr gut. Über Restaurierungen ist nichts bekannt, doch wurde sie bestimmt wie auch ihr Vorbild, die Ratinger Monstranz, mindestens einmal einer umfangreichen Restaurierung unterzogen<sup>61</sup>. Die beiden am äussersten Rand stehenden seitlichen Figuren sind nach Fritz<sup>62</sup> am Anfang des 17. Jahrhunderts hinzugefügt worden<sup>63</sup>. Die Monstranz wird einmal im Jahr in einer Prozession durch die Strassen Gerresheims getragen, 2003 wurde die Prozession sogar zusammen mit der Schau des Heilig-Blut-Ostensoriums verbunden.

### A.2.2 Ausführliche Beschreibung

Der sechspassige Fuss der Gerresheimer Monstranz (Abb. 25) zeigt im Profil einen Zahnschnittfries und ist reich geschwungen. Jedes Passfeld ist dabei dreimal eingebuchtet, wobei die mittlere geschwungene Form breiter ist. Die Bildfelder der Fuss-Oberfläche sind mit Ranken auf schraffiertem Grund gaviert und zusätzlich durch aufgesteckte Rosetten gegliedert. Über dem Fuss setzt eine Schaftgalerie ein, die aus sechs durchbrochenen Vierpassfeldern mit Zinnenbekrönung besteht und an den Kanten verstrebt ist. Den darüber angebrachten Schaft zieren schraffierte Fenster. Er trägt einen durch Blendmasswerk gegliederten Nodus, den ein Band mit der Stifterinschrift umfängt, das mit Steinen gefüllte Pasten gliedern. Der darüber angefügte Schaft führt zum glatten Trichter (Abb. 156), der die runde mit einem Zahnschnittfries angereicherte Basisplatte der Mittelzone trägt.

Die oberhalb des Zahnschnittfrieses einsetzende Kehlung (Abb. 26) trägt aufgelegte vegetabile Ranken, die in jedem Abschnitt zwei Reliefköpfe einbinden. Sie führt über einen durchbrochenen Vierpassfries zum mit weiteren Friesen eingefassten Glaszylinder. Diesen bekrönt eine Bergkristallkuppel, deren Oberfläche durch ein Goldblech mit vier runden Öffnungen überzogen wird. Ihre Kante umsäumt ein Lilienfries, der auf jeder Seite der Monstranz eine Engelsfigur zeigt. Der mit Ranken geschmückten Kehlung der Mittelzone entwächst seitlich jeweils eine Strebe, die nach unten durch zwei nach innen eingerollte Leisten begrenzt ist. Eine angehängte Medaille pro Seite und die Statuetten der Heiligen Margaretha und Sebastian vervollständigen den unteren Abschluss. Der kompakte Sockel über der Leiste bildet das Fundament für jeweils eine seitliche Strebe, die durch eine zweigeschossige Figurenarkade mit je einem Engel und den Heiligen Gericus und Laurentius mit dem Zylinder verbunden ist. Neben dieser unteren Verbindung ist der Glaszylinder zusätzlich an seinem oberen Ende durch eine durchbrochene gerade Masswerkleiste mit dem Seitenpfeiler verstrebt. Die erste Zone der

<sup>59</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 49. Perpeet datiert die Monstranz um 1400-10.

<sup>60</sup>s. Fritz (1982), S. 244. Schon in einer früheren Veröffentlichung, s. Fritz (1970c), S. 220, hat Fritz die Gerresheimer Monstranz einer in Köln zu lokalisierenden niederrheinischen Werkstatt zugeschrieben, zu der auch die Monstranz aus Rapperswil gehört. Für Witte (1932), S. 192, Fussnote \* zeigt die Turmbekrönung sowohl der Ratinger als auch der Gerresheimer Monstranz Anklänge an die gotische Architektur der italienischen Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts.

<sup>61</sup>Dabei wurden vielleicht die letzten zwei Geschosse der Turmzone ausgebessert, da sie im Gegensatz zum Unterbau nicht graviert sowie scharfkantig und grob gearbeitet sind. Perpeet-Frech (1964), S. 156, gibt dieser Annahme teilweise recht, da auch sie davon spricht, dass die Turmspitze erneuert worden sei.

<sup>62</sup>s. Fritz (1982), S. 243.

<sup>63</sup>Perpeet nimmt hingegen an, dass die äussere eingerollte Leiste und die Statuetten im 16. Jahrhundert angebracht wurden, s. Perpeet-Frech (1964), S. 156.



bis auf die Figuren identischen seitlichen Pfeiler bildet ein offenes Arkadengeschoss, dem je eine einem Zepter ähnliche Säule mit Kreuzblumenenden einbeschrieben ist. Darüber findet jeweils unter einem durch ein Pultdach gestützten Wimperg eine seitwärts gerichtete freistehende Heiligenfigur Platz. Laut ihren Attributen handelt es sich um die Heiligen Katharina und Margaretha. Zwei aufsteigende Fialen markieren den Abschluss der Seitenpfeiler.

Die viergeschossige Turmzone (Abb. 27) setzt über der Bergkristallkuppel ein. Das erste Stockwerk besteht aus einem sechsteiligen Turmkern und einer ihn seitlich einrahmenden Fassadenwand. Diese zeigt zwei übereinander angebrachte durchbrochene Masswerfenster, die zur Seite von einem Pfeiler mit Figurenbaldachin und bekrönender Fiale eingerahmt werden. Es handelt sich um die Statuetten der Maria mit Kind und Johannes den Evangelisten, die im Profil stehen. Den inneren sechsteiligen Turmkern schmücken neben durchbrochenen Masswerfenstern die Statuetten des Heiligen Hippolitus und der Maria, die unter einem Baldachin mit stilisierten Krabben Platz finden. Darüber fügt sich nach einem horizontalen Gesims das zweite Turmgeschoss, das ein verkleinertes Abbild der vorhergehenden Zone allerdings ohne Figuren aufnimmt. Im dritten abermals verjüngten Turmgeschoss geht der Turmkern zu einer vierseitigen Form über und wird nur noch von ganz einfachen seitlichen Streben begleitet. Das letzte den Kruzifix tragende Geschoss verkleinert wiederum den vorhergehenden Aufsatz und fügt zusätzlich bekrönende, wie Scharwarttürmchen aussehende Aufsätze an.

Die an der Monstranz angebrachten Stiftspatrone der Gerresheimer Kirche, die Heiligen Gericus, Margaretha und Hippolitus, sowie die beiden anderen Heiligenfiguren Katharina und Laurentius beziehen sich einerseits auf die Kirchgemeinde als Stifterin der Monstranz. Andererseits weisen sie auf eine christologische Thematik: die dargestellten Heiligen repräsentieren Christus, während die Engel das Sakrament verherrlichen. Maria und die Engel mit den Leidenswerkzeugen nehmen schliesslich Bezug auf die Passion und Erlösung Christi, was einen direkten Zusammenhang zur Eucharistie als unblutige Wiederholung des Opfers Christi herstellt.

## A.3 Monstranz aus der Kirche St. Nikolai in Kalkar

### A.3.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen

Die Monstranz (Abb. 37) wird heute in der Sakristei der Kirche St. Nikolai in Kalkar aufbewahrt. Leider liefert keine Inschrift an der Monstranz Aufklärung über die Datierung, Perpeet<sup>64</sup> plädiert jedoch aus stilistischen Gründen für eine Entstehung in den 1440-50-er Jahren. Für Wolff<sup>65</sup> stammt die Monstranz aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, während Hilger<sup>66</sup> wiederum von der Entstehung im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts ausgeht. Der in dieser Arbeit gemachte Vergleich des Kalkarer Ostensoriums mit rheinischen Monstranzen hat ergeben, dass das Werk in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts zu datieren ist<sup>67</sup>. Im Schatzverzeichnis der Kalkarer „Kercken-Clenodien“ aus dem Jahr 1543 wird die Monstranz mit folgenden Worten aufgeführt<sup>68</sup>: „Item dye groet monstrantie myt dem glas vnd cruys-

---

<sup>64</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 168.

<sup>65</sup>s. Wolff (1880), S. 72.

<sup>66</sup>s. Hilger (1970), S. 42.

<sup>67</sup>s. S. 47.

<sup>68</sup>s. Wolff (1880), S. 72. Das Schriftstück ist im Stadtarchiv Kalkar, Inventar 12. 1. 1543 wiederzufinden, s. Perpeet-Frech (1964), S. 169.

ske wegende VIII pond myn III  $\frac{1}{2}$  loet.“ Weiter sind Einträge über die Monstranz in den Kirchenrechnungen im Pfarrarchiv Kalkar erhalten geblieben; so kam es 1502 zu einer sogenannten Verbesserung der Monstranz: „Item so an der groeter monstranssy gebrocken was heft Peter van Ryseren dat verbetert ind dartoe gedain syns silvers voir 11 stuver ind verdient 15 stuver“<sup>69</sup>. Eine weitere Veränderung des Ostensoriums wurde wohl 1504 in Angriff genommen, als der Fuss ein neues Aussehen bekam: „Desgelix heft Peter vursr, den voet an der monstranssen eyn vermaeckt“<sup>70</sup>. Perpeet nimmt für die Monstranz eine Entstehung in einer Kölner Werkstatt an, da sowohl Knauf, Voluten und Figurenstil mit der Scheibenmonstranz aus dem Kölner Dom vergleichbar sind (Abb. 17)<sup>71</sup>. Auch Wolff<sup>72</sup> sieht in dieser Monstranz Analogien zum Kalkarer Exemplum und äussert dies in der Vermutung, dass beide Monstranzen aus der gleichen Werkstatt stammen. Die Monstranzen in Gräfrath (Abb. 10)<sup>73</sup>, Brauweiler (Abb. 155)<sup>74</sup> und Wetten<sup>75</sup> schliesslich sind nach Perpeet<sup>76</sup> durch den sogenannten Dreistrebentypus sehr nahe mit der Kalkarer Monstranz verwandt.

Die 80 cm hohe zylindrische Turmmonstranz ist aus vergoldetem Silber gefertigt. Nur die Laubranken um den Knauf, die Statuetten, sowie ein Teil der Rosetten tragen keine Vergoldung. Die Monstranz ist heute in einem sehr guten Zustand. Laut Auskunft des Küsters aus St. Nikolai ist sie in den letzten zehn Jahren nicht restauriert worden. Allerdings sind restauratorische Veränderungen an der Monstranz neben der aus 1502 auch aus dem Jahr 1854 überliefert, als der Fuss als „geschmacklos und plump“<sup>77</sup> empfunden wurde und der bisherige aus einem länglichen Sechseck entwickelte Fuss, ähnlich dem der Kölner Dommonstranz, durch den heutigen Sechspassfuss mit Zwickeln ersetzt wurde. Gleichzeitig ist wohl auch das den Helm bekrönende Türmchen etwas gestreckt worden<sup>78</sup>. Die im Glaszylinder angebrachte Lunula zeigt eine mehr als Halbmond-Form und ist mit Steinen verziert. Die Monstranz wird heute nur noch zu bestimmten kirchlichen Feiertagen zur Feier der Eucharistie in der Messe benutzt.

### A.3.2 Ausführliche Beschreibung

Der im 19. Jahrhundert erneuerte völlig glatte Fuss (Abb. 38) zeigt die Form eines Sechspasses, dem zusätzliche Sternzwickel eingefügt sind. Zinnen bekrönen die über dem Fuss einsetzende Schaftgalerie, deren sechs Ecken von Pfeilern besetzt sind und jeweils ein durchbrochenes Masswerkfenster einrahmen. Nach einer leichten Kehlung beginnt der mit je zwei rechteckigen Fenstern ebenfalls sechsseitige gravierte Schaft, der zum mit spiralig geschwungenen Fischblasen durchbrochenen Knauf führt. Ihn umgibt ein vegetabler Kranz von Krabben, der zusätzlich von sechs goldenen Rosettenpasten gegliedert ist. Über diesem Nodus erhebt sich

<sup>69</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 169.

<sup>70</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 169.

<sup>71</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 169, für die Dommonstranz vergleiche Perpeet-Frech (1964), Abb. 8; Perpeet datiert die Monstranz um 1440. Fritz (1963) hingegen datiert die Monstranz früher als Perpeet, in den Anfang des 15. Jahrhunderts, was eine frühere Entstehung der Kalkarer Monstranz möglich machen würde.

<sup>72</sup>s. Wolff (1880), S. 72.

<sup>73</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Ab. 51. Perpeet datiert die Monstranz um 1420.

<sup>74</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 46. Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

<sup>75</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Nr. 169. Perpeet datiert die Monstranz in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, keine Abb. vorhanden.

<sup>76</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 169.

<sup>77</sup>s. Wolff (1880), S. 72.

<sup>78</sup>s. Wolff (1880), S. 72. Wolff macht keine näheren Angaben dazu, während Hilger den Eintrag so deutet, dass diesem Türmchen ein Zwischengeschoss eingesetzt worden sei, s. Hilger (1970), S. 42.

nach einem beidseitig gekehlten Sockel der zur Mittelzone überleitende Trichter mit Krabbenkanten.

Die darauf ruhende kreisförmige Fläche (Abb. 39) ist an den Kanten oben mit Zinnen, unten von offenen Spitzbögen umsäumt. Die Kehle hinter dem Zinnenkranz ist durch Rosetten verziert und dient als Aufsatz eines von zwei Ornamentkränzen eingefassten Glaszylinders. An die untere zinnenbekrönte Peripherie des Trägers legen sich gleichmässig verteilt drei identische seitliche Streben an, die einen T-förmigen Grundriss bilden und gegen unten durch je eine Blattvolute abschliessen. Darüber entwickelt sich ein Strebesystem aus zwei gravierten Pfeilern, die in ihrem unteren Teil durch ein gemeinsames Sockelgeschoss mit einer rundbogigen Öffnung verbunden sind, während sie weiter oben von einem mit Krabben besetzten Bogen verstrebt werden. Durch vorgestellte und übereck stehende Fialen verjüngen sie sich und enden in je einer einzelnen Fiale. Der durch die drei seitlichen Streben eingerahmte Glaszylinder führt schliesslich über zwei Friese und eine mit Rosetten geschmückte Kehlung zu der die Mittelzone abschliessenden Kuppel, die ebenfalls mit Rosetten verziert ist. Das darüber einsetzende Turmgeschoss (Abb. 40) besticht durch eine im Sechseck angelegte zweistöckige Turmpyramide. Im unteren Geschoss (Abb. 157) rahmt ein Nischengeschoss über einem gravierten Sockel die Statuetten von Maria mit Kind, dem Hl. Jakobus Major, der Hl. Katharina, dem Hl. Johannes Evangelist, der Hl. Barbara und dem Hl. Christoph ein. Sie werden dabei von einem mit Krabben besetzten Kielbogen übefangen und von sechs den Turmkern umstellenden identischen Streben mit übereckgestellter vorgelagerter Fiale getrennt. Die Streben erfahren in ihrem oberen Teil anhand eines Verbindungsbogens und in ihrem unteren Teil mittels eines mit Krabben geschmückten Blendmasswerkgitters eine Verbindung zum Turmkern. Das zweite Turmgeschoss (Abb. 158) erhebt sich hinter einem stilisierten Blattkamm und bedient sich fast desselben allerdings verkleinerten Schemas wie die vorherige Etage: Über einem sechsseitigen Sockel steht die Statuette des Heiligen Nikolaus, die von sechs Pfeilern mit Wasserschlägen umgeben wird, die wiederum oben durch einen Bogen und unten durch ein verbindendes Blech mit dem äusseren Pfeiler verstrebt sind. Dieser trägt je eine übereck stehende und vorgestellte Fiale und wird durch eine ebensolche bekrönt. Der den heiligen Nikolaus überdeckende Baldachin besteht aus leicht kielbögig geschwungenen und mit Krabben besetzten Wimpergen und bildet die Basis für einen an den Kanten mit Krabben besetzten Helm, der von einem Kruzifix mit Maria und Johannes abgeschlossen wird.

Die Figur des Heiligen Nikolaus in der obersten Turmzone verweist eindeutig auch ohne dokumentarische Hinweise auf eine Entstehung der Monstranz für die Kalkarer Kirche, ist er doch noch heute Schutzheiliger der Kirche und der Stadt. Die fein ziselierten Statuetten der Maria mit Kind, Jakobus Major, Katharina, Johannes Evangelist, Barbara und Christoph wurden ebenfalls in Kalkar sehr verehrt<sup>79</sup> und stützen die These einer Fertigung der Monstranz für das Kalkarer Gotteshaus. Die Kreuzigungsgruppe an der Spitze des Kalkarer Ostensoriums schliesslich weist auf die Eucharistie, auf die unblutige Wiederholung des Kreuzestodes Christi.

---

<sup>79</sup>s. Wolff (1880), S. 72.

## A.4 Monstranz urspr. aus der Propsteikirche St. Mariae Geburt in Kempen

### A.4.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen

Die Turmmonstranz (Abb. 47) wird heute in der Dauerausstellung des Städtischen Kramer-Museums und des Museums für Niederrheinische Sakralkunst in Kempen gezeigt, ihr ursprünglicher Bestimmungsort aber war die Propsteikirche St. Mariae Geburt in Kempen. Als Datierung der Monstranz wurde um 1400<sup>80</sup> oder die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts vorgeschlagen<sup>81</sup>, wobei diese Chronologie sich auf keinerlei dokumentarische Hinweise stützt. Witte publizierte bezüglich der Kempener Kirchengeschichte eine Quelle, die auf die Entstehung einer Monstranz in der Kempener Kirche im Jahre 1457 hinweist<sup>82</sup>:

„Item eodem tempore (1457) et pastore hierotheca seu monstrantia ecclesia nostrae sub ministrato argento affabre facta est.“

Perpeet ordnete diese Aussage aus dem Pfarrarchiv der hier behandelten Kempener Monstranz zu und nahm somit das Entstehungsjahr 1457 für sie an. Kein Hinweis aber ist gegeben, dass sich die Inschrift auf genau diese Monstranz bezogen haben muss, so dass Fritz aus stilistischen Gründen eine Entstehung 50 Jahre früher propagierte<sup>83</sup>. Der in dieser Arbeit vorgenommene stilistische Vergleich des Ostensoriums aber mit den rheinischen Monstranzen<sup>84</sup> hat eine wahrscheinliche Datierung der Kempener Monstranz um 1430 ergeben. Der bei Wilmius genannte Pastor ist Johann von Beek (1440-71), Propst von St. Georg in Köln und der damalige Quästor des Erzbischofs der rheinischen Metropole<sup>85</sup>. Konsequenterweise brachte Perpeet<sup>86</sup> die Monstranz mit einer Kölner Werkstatt in Zusammenhang, in der auch das heute nicht mehr vorhandene Ostensorium von St. Georg in Köln<sup>87</sup> entstanden sein soll. Auf stilistischer Ebene ist für Perpeet<sup>88</sup> eine Abhängigkeit vom Meister der Gräfrather Monstranz (Abb. 10) auszumachen, der auch dem Meister der Dommonstranz (Abb. 17)<sup>89</sup> nahe verwandt ist. Für Fritz<sup>90</sup> entstammt die Kempener Monstranz der gleichen Werkstatt wie das Beispiel aus Bonn (Abb. 36)<sup>91</sup>, während er die Gräfrather und die heute verlorene Monstranz aus Aldenhoven (Abb. 30)<sup>92</sup> dem gleichen Umkreis zuschreibt. Ohm<sup>93</sup> hingegen vermutet

<sup>80</sup>s. Busch et al. (1960), S. 111. Holtmann (1936), S. 46, datiert die Monstranz in den Anfang des 15. Jahrhunderts.

<sup>81</sup>s. Kisky (1955), S. 9.

<sup>82</sup>s. Witte (1932), V, S. 51. Der Eintrag stammt aus dem Kempener Pfarrarchiv und befindet sich in R. D. Wilmius: *Narratio historica rerum Kempensium*

<sup>83</sup>Zuerst zweifelte Fritz nur die Zuordnung der Inschrift zur Kempener Monstranz an, s. Fritz (1965), S. 158, dann schlug er selbst eine Neudatierung vor, s. Fritz (1982), S. 249

<sup>84</sup>s. S. 51.

<sup>85</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 171.

<sup>86</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 171.

<sup>87</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Kat. Nr. 195; Perpeet nimmt keine Datierung vor, keine Abbildung vorhanden.

<sup>88</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 171.

<sup>89</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 169, für die Dommonstranz vergleiche Perpeet-Frech (1964), Abb. 8; Perpeet datiert die Monstranz um 1440. Fritz datierte die Monstranz im Gegensatz zu Perpeet in den Anfang des 15. Jahrhunderts, s. Fritz (1963).

<sup>90</sup>s. Fritz (1982), S. 249.

<sup>91</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 56; Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Auch Perpeet bringt die Monstranz mit dem Bonner Exemplar in Verbindung, s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 171.

<sup>92</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 39; Perpeet datiert die Monstranz um 1420.

<sup>93</sup>s. Ohm (1953), S. 203.

keine Kölner Werkstatt, sondern weist die Kempener Monstranz eher dem niederrheinisch-klevischen Kunstraum zu.

Die 80 cm hohe Monstranz besteht aus vergoldetem Silber, wobei die Rosetten und auch die Statuetten teilweise in Silber belassen sind. Die Oberfläche zeigt starke Oxidations- und Lötspuren, was darauf hinweist, dass das Objekt in den letzten Jahren weder gereinigt noch neu vergoldet wurde. Am Zylinder aus Bergkristall ist ein kleines Fussstück ausgebrochen, das ein passendes Goldblech überdeckt. Die darin stehende Lunula wurde wohl erneuert. So wurde die Monstranz im Laufe der Jahre sicherlich restauriert, wobei abgebrochene Elemente wie zum Beispiel einige Giebel erneuert wurden. Zeugnis für eine solche in barocker Zeit erfolgte Reparatur vermag das Zepter der Madonna in der Turmzone ablegen, das offensichtlich barockisiert wurde. Da die Monstranz ihrem ursprünglichen Wirkungskreis entzogen wurde und einen festen Platz im Museum innehat, wird sie nicht mehr in der Kempener Messliturgie benutzt.

#### A.4.2 Ausführliche Beschreibung

Der Fuss (Abb. 48) der Kempener Monstranz zeigt eine querovale Vierpassform mit einbeschriebenen Zwickeln und einer von Rosetten gegliederten Zarge. Auf der Fussoberfläche ist ein feiner punzierter Blattrankendekor sichtbar. Der Fuss führt in eine sechseckige Schaftgalerie mit aufgelegten Rosetten, einem Zinnenkranz und einer Dachschräge. Der sechseckige mit Masswerkfenstern gravierte Schaft darüber wird unterbrochen durch den runden Nodus der Monstranz. Dieser besteht aus Blendmasswerk und ist durch sechs Pasten mit Rosettenenden gegliedert, die ein Band von Blattkrabben zusammenhält. Darüber erhebt sich der glatte Trichter, der die runde Basisplatte der Mittelzone (Abb. 49) hält.

Diese zeigt an den Kanten einen Lilienfries und einen Zinnenkranz, hinter dem sich über einer Kehlung mit aufgelegten silbernen Rosetten das bergkristallene Schaugefäß erhebt. Darauf setzt über einer glatten Kehle eine Kuppel mit aufgesteckten Silberrosetten ein (Abb. 50). Ihre Scheitellinie wird von einem Lilienkranz umfassen und zeigt in der Vorder- und Rückenansicht je einmal das Antlitz Christi. An die untere Zylinderzone schmiegt sich seitlich über einer Rosettenvolute je ein zweigeschossiges Strebewerkpaar, das sich in zwei abgestuften Fialen mit Kreuzblumenenden entfaltet. Darunter sind in zwei Geschossen von einem Baldachin überfangen an der linken Strebe der Heilige Petrus und die sich zur Seite wendende Maria, an der rechten Strebe der heilige Paulus und der im Profil sichtbare Engel der Verkündigung angebracht<sup>94</sup>. Die Massigkeit der Streben wird neben den Statuetten durch Fensterschlitze aufgelockert. Eine Verbindung der Seitenstreben zum Zylinder in der Mitte schafft einerseits je ein durchbrochenes Masswerkgitter mit Lilienfries und einem auf einem Sockel stehenden Leuchterengel, andererseits ein ornamental gestalteter Strebebogen.

Die Turmzone (Abb. 50 und Abb. 51) der Kempener Monstranz setzt über der Kuppel anhand eines queroblungen sechseckigen Sockels ein, der graviert und mit Rosetten besetzt ist. Darüber findet in einem architektonisierten Baldachin die Figur der Maria mit Kind, Krone und Zepter ihren Platz. Das über der Baldachinbekrönung einsetzende turmartige Gebilde reduziert den sechseckigen Grundriss und bildet eine übereckgestellte Kreuzform. Diese wird von Wimpergen bekrönt, hinter denen ein Türmchen mit Wimergbekrönung allerdings mit

---

<sup>94</sup>Er hält ein Spruchband mit der Aufschrift: „ave gra[tia] plena“. Perpeet meinte hingegen statt des Engels und der Maria die Figuren der Heiligen Katharina und Barbara zu erkennen, s. Perpeet-Frech (1964), S. 171, was aber auch wegen der Bestimmung der Monstranz für die der Gottesmutter geweihten Propsteikirche in Kempen unwahrscheinlich ist.

vierseitigem Grundriss emporsteigt; es bildet den Aufsatz für die anschliessende Pyramide, die über eine doppelte Kreuzblume zum bekrönenden Blattpasskreuz mit Korpus hinleitet. An den queroblungen Sockel seitlich angefügt sind über ein Blech mit Fenstern zwei identische seitliche Streben. Diese zeigen über einem Sockel als Basis je drei Heilige, die sich nach allen Seiten wenden: Sie verkörpern wahrscheinlich die Stadtpatrone der umliegenden Tochterkirchen, den Hl. Cyriakus (Hüls), den Hl. Nikolaus (Schmalbroich), den Hl. Hubert (St. Hubert), den Hl. Antonius (St. Tönis), den Hl. Godehard (Vorst) und den Hl. Vitus (Oedt)<sup>95</sup>. Über ihnen ist eine Wimpergbekrönung angebracht, aus der je ein Fialhelm mit Krabben und einer Kreuzblume herauswächst und sich an den Seitenpfeiler schmiegt. Darüber fügt sich an die Seite eine Art architektonisch gestaltete filigrane Schauwand, die von einem überdimensionierten Wasserspeier als Konsole gehalten wird. Der Strebepfeiler findet sein Ende anhand einer Fiale.

Durch die zahlreichen Statuetten an der Kempener Monstranz ist eine Bestimmung für die Kempener Pfarrkirche offensichtlich: Die sechs als Kirchenpatrone der Kempener Filialkirchen identifizierten Heiligen geben davon ein klares Zeugnis ab. Die Gottesmutter ist die Kirchenpatronin von Kempen. Auf einen weiteren Kontext verweisen die Kirchenfürsten Petrus und Paulus wie auch die neben dem Bergkristallzylinder angebrachten Akolythen, die oft in Verbindung mit Christus, Heiligen und Maria eingesetzt werden. Die Figur der Maria und des Engels der Verkündigung schliesslich weisen auf die Geburt Christi und das von ihm erbrachte Opfer hin, schlagen eine direkte Brücke zur Eucharistie und untermauern somit die Funktion der Monstranz.

## A.5 Monstranz aus der Kirche St. Georg in Bocholt

### A.5.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen

Die Monstranz aus der Kirche St. Georg in Bocholt (Abb. 58) ist heute im Kunstraum im Obergeschoss der neuen Sakristei des erwähnten Gotteshauses ausgestellt. Im Bocholter Stadtarchiv hat sich eine Rechnung vom 17. 8. 1470 erhalten, die mit grosser Wahrscheinlichkeit über die besagte Monstranz ausgestellt wurde und auch die Datierung der Monstranz festlegt<sup>96</sup>: „Item feria quarta post assumptionem geschenkt den Goldsmyt van Cleve, dye dye monstransie gemaket hept 6q“<sup>97</sup>. Weiter ist verzeichnet, dass man dem Goldschmied nach vollbrachtem Werk einen Ehrentrunk spendete<sup>98</sup>. Die Monstranz ist also nachrichtlich gesichert ein Werk eines Klever Goldschmieds, dessen Name aber nicht genannt wird. In der Literatur wurde er mit dem Vater des Israel van Meckenem gleichgesetzt<sup>99</sup>, dies aber bleibt Spekulation<sup>100</sup>. Perpeet nimmt an, dass der Meister der Bocholter Monstranz ein Musterblatt des Meisters WA als Vorlage für den Fuss verwendete, da ein rundum kielbögig geschweiften Fuss im Rheinland nur an der Monstranz in Koblenz-Moselweiss vorkommt, welche sich eben-

<sup>95</sup>Perpeet-Frech (1964), S. 171, hingegen identifiziert die dargestellten Heiligen nicht. Vergleicht man die Monstranz vom ikonografischen Programm her mit dem Kempener Sakramentshaus, so lässt sich die von Reuter (1987), S. 17, vorgenommene Deutung der sechs Heiligen auf die Monstranz übertragen.

<sup>96</sup>s. S. 53.

<sup>97</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 136.

<sup>98</sup>s. Körner und Rodenkirchen (1931), S. 61.

<sup>99</sup>s. Becker (1855), S. 149. Becker schrieb die Monstranz zunächst Israel van Meckenem selber zu, Geisberg (1930) nahm an, dass es sich um den Vater des Israel handeln musste.

<sup>100</sup>s. Fritz (1970a), S.112. Fritz zweifelt die Zuordnung an.

falls auf dieses Blatt bezogen haben dürfte<sup>101</sup>. Fritz<sup>102</sup> bringt den Fuss eines der Monstranz sehr verwandten Kelches mit niederrheinischen und niederländischen Beispielen in Verbindung. Von den heute noch erhaltenen Monstranzen benutzte laut Perpeet<sup>103</sup> die Monstranz in Emmerich (Abb. 85)<sup>104</sup> das Vorbild Bocholts.

Die Monstranz ist aus vergoldetem Silber geschaffen und 86 cm hoch. Sie ist vorzüglich erhalten und wurde nach Angaben des Bocholter Pastors Gehrman nach 1995 weder gereinigt noch restauriert. Eine Reinigung vor dem genannten Zeitpunkt wurde aber mit Sicherheit durchgeführt, denn das in einer Vitrine aufbewahrte Schaugefäß weist keinerlei Staub- oder Oxidationsspuren auf. Lediglich auf dem Fuss ist ein dunkler oxidierte Fleck sichtbar. Wahrscheinlich wurden einzelne Elemente ausgebessert: Ein Wasserspeier im oberen Turmgeschoss der Monstranz lässt Lötspuren erkennen, was für Restaurierungsarbeiten sprechen könnte. Die Lunula im Glaszylinder ist ebenfalls neueren Datums. Die Monstranz wird nur einmal pro Jahr, am Fest des Heiligen Georg, aus ihrer Ausstellungsvitrine genommen und in der Messe benutzt.

### A.5.2 Ausführliche Beschreibung

Der Fuss (Abb. 59) besteht aus einer sechsblättrigen Form mit abgetrepptem Profil und einer Kugelfriesornamentik. Seine Oberfläche ist konkav eingekellt und durch feines Rankenwerk nach Art des französischen „travail pointillé“<sup>105</sup> geschmückt. Über dem Fuss setzt über Blattkonsolen eine sechsseitige Schaftgalerie ein. Sie besteht aus durchbrochenen spitzen dreipassbogigen Masswerkfenstern, die von einer Eckstrebe seitlich und nach oben von einem Zinnenkranz begrenzt werden. Der Schaft ist mittels Lanzetten graviert und führt zum Knauf. Gegliedert wird er durch spiralig gedrehtes durchbrochenes Masswerk und sechs emaillierte runde Pasten. Ein glatter Trichter (Abb. 60), dessen Kanten durch Krabben verstärkt sind, setzt über dem wiederum durch Lanzetten gravierten Schaft ein.

Das Zentrum der Mittelzone (Abb. 60) beherrscht ein Glaszylinder, der über eine glatte Kehlung von einer Kuppel mit Lilienkranz und Blattkonsolen überfangen wird. Seine Basis findet er in einer runden Platte, die durch einen Lilien- und einen rautenförmigen Vierpassfries gegliedert wird. Diese Ornamentbänder führen sich bis zu den zwei identischen seitlichen Streben fort, die über einer Krabbenvolute angebracht sind. Sie werden mit dem Zylinder verbunden durch ein Masswerkgitter mit Zinnenbekrönung und einem Laubfries, sowie weiter oben durch eine Strebeleiste mit Blattkonsole. Die Seitenpfeiler zeigen einen Kielbogen mit Krabben und abschliessender doppelter Kreuzblume, der eine jeweils nur einseitig gearbeitete sitzende Figur einfasst. Dabei handelt es sich in den vorderen Seitenarkaden um Propheten mit Spruchbändern, hinten sind Christus und Maria mit dem Kind dargestellt. Die Zwickel des Kielbogens füllen durchbrochene Lanzetten aus, die von einem Zinnenkranz bekrönt werden.

<sup>101</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 46. S. Lehrs (1910), Band VII, Nr. 53, ohne Abb. Dass die genannte Zeichnung eine Vorbildfunktion hatte, scheint eine gewagte Hypothese zu sein, da Fussplatten von Monstranzen als geometrisierende Elemente immer sehr verschiedene Formen aufnehmen konnten und sicher auch als Experimentierfeld der Goldschmiede dienten. Darüber hinaus ist der Bestand sowohl der Zeichnungen als auch der Monstranzen zufällig und eine konkrete Zuordnung eines Blattes zu einer Monstranz nur wegen einer übereinstimmenden Fussform scheint mir nicht zulässig.

<sup>102</sup>s. Fritz (1982), S. 253.

<sup>103</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 136.

<sup>104</sup>s. S. 58.

<sup>105</sup>s. Fritz (1982), S. 124. Wahrscheinlich wurde diese ganz feine Art der Punzierung im späteren 14. Jahrhundert in Paris entwickelt. Sie wurde im französisch-burgundischen-niederländischen Bereich angewandt, war aber auch in Köln verbreitet.

Neben den sitzenden sind vollrunde stehende Figuren angebracht, die sich an der Vorder- und Rückseite, aber auch auf den Seiten befinden. Ein übereck gestellter spitzer Baldachin mit einer Fiale als Bekrönung beschirmt sie: Die insgesamt vier Figuren der inneren Strebepfeiler stellen nicht näher zu erkennende Apostel dar, die zwei seitlichen Figuren verkörpern Johannes Evangelist und den Apostel Andreas<sup>106</sup>. Die seitliche Strebe löst sich nach einem Zinnenkranz in zwei Pfeiler auf, die durch die konsequente Anwendung von vorgesetzten und meist übereck stehenden Fialen, die unter einem Pultdach einsetzen, sich verjüngen und den Abschluss der Mittelzone markieren.

Über der Kuppel setzt mit der Turmzone (Abb. 61) ein sechsseitiger Turmaufbau ein, bestehend aus einem Baldachin mit sechsseitigem Grundriss, über dem ein ebensolcher mit viereckigem Grundriss einsetzt (Abb. 159). Sie sind bis auf den Grundriss und die Grösse identisch; Kielbögen mit Krabben sowie je eine Figur unter einem heruntergezogenen Rippengewölbe charakterisieren sie: Die untere Figur stellt den Heiligen Georg, Kirchenpatron der Pfarrkirche in Bocholt dar, darüber steht der Apostel Paulus, erkennbar am Schwert. Die Kielbögen sind mit Krabben und einer Kreuzblume geschmückt und tragen in ihren Zwickeln wie schon in der Mittelzone durchbrochene Lanzetten, die aber von einem Lilienfries bekrönt werden. Darüber setzt eine vierseitige durchbrochene Pyramide ein (Abb. 160), deren Rippen profiliert sind und ohne Verstrebung auskommen. Ein Kruzifix mit Assistenzfiguren beschliesst die Monstranz. Der Turmkern wird von sechs Streben umgeben, die sich anhand vorgestellter und übereckstehender Fialen unter einem Pultdach verjüngen und in jeweils einer Fiale enden.

Die Georgsfigur in der Turmzone der Monstranz bestätigt eindeutig die Entstehung der Monstranz für die Bocholter Pfarrkirche, die dem Heiligen Georg geweiht ist. Das übrige Figurenprogramm verbildlicht die Rolle Christi auf Erden: Die Propheten als Vorboten, Apostel, Maria mit Kind, eine Christusfigur und schliesslich die Kreuzigungsgruppe erinnern an die Passion und Auferstehung Christi und spielen auf die unblutige Wiederholung des Opfers Christi in der Eucharistie an.

## A.6 Monstranz aus dem Essener Münsterschatz

### A.6.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen

Die Sakramentsmonstranz (Abb. 62) ist heute in der Domschatzkammer in Essen ausgestellt<sup>107</sup>, wobei sie ursprünglich wohl aus der Johanneskirche in Essen<sup>108</sup> stammt. Eine Inschrift unter dem Fuss bezeichnet das Entstehungsdatum 1487 und nennt neben dem Pastor Hilgebrant Bruchmester einen Meister Wolfgang<sup>109</sup>:

<sup>106</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 136. Perpeet glaubt dabei einen Heiligen zu erkennen, nennt ihn aber nicht beim Namen. Bei der genauen Studie des Objektes konnte ich feststellen, dass die besagte Figur ein Andreaskreuz trägt, was eindeutig den Apostel Andreas identifiziert. Ob das Kreuz erst nach einer Restaurierung hinzugefügt wurde, die nach Perpeets Publikation erfolgt ist, ist nicht bekannt.

<sup>107</sup>Essen ist nach allgemeinem Verständnis eher dem westfälischen Kunstkreis zuzuordnen. Hier und bei der um 1521 datierten Monstranz aus St. Gertrudis ist aber niederrheinischer Einfluss unverkennbar.

<sup>108</sup>Arens (1906), S. 66.

<sup>109</sup>Die ältere Literatur behauptete lange Zeit, auf dem Fuss der Monstranz sei die Zahl 1480 eingraviert, siehe Arens (1906), S. 66, Humann (1904), S. 370, Köhn (1950), S. 40, Perpeet-Frech (1964), S. 151, und Fritz (1966), S. 471. Erst Fritz (1982), S. 312, erwähnt zum ersten Mal, dass sich eine Inschrift unter dem Fuss befindet, ohne aber den genauen Wortlaut zu zitieren.



„Anno MCCCCLXXXVII  
bedrvict (oder betvict) pastor  
Hilgebrant bruchmester  
Meister Wolfgang“

Die Inschrift ist leider sehr schlecht lesbar. Aller Wahrscheinlichkeit nach bezeugt Pastor Hilgebrant Bruchmester die Anfertigung oder den Auftrag der Monstranz oder aber er erteilt den Auftrag an einen Meister Wolfgang. Leider ist nichts über einen in Essen und Umgebung tätigen Goldschmied mit dem Namen Wolfgang überliefert<sup>110</sup>. In der Literatur wurde mehrfach darüber spekuliert, ob angesichts des Entstehungsdatums eine Stiftung der Äbtissin von Gleichen (1459-1489) in Frage kommt<sup>111</sup>.

Perpeet nimmt an, dass Meister Wolfgang sich bei der Fertigung der Monstranz auf eine Entwurfsvorlage des Meisters ES bezogen hat (Abb. 74)<sup>112</sup>. Der Aufriss beider Vergleichsbeispiele besticht durch denselben, in die Höhe strebenden Aufbau, der die einzelnen vertikalen Zonen mit je einem Kranz verschränkter Kielbögen abtrennt. Wie das Goldschmiedewerk zeigt der Stich einen gravierten, zur Mitte hin ansteigenden Sockel, der an älteren rheinischen Turmmonstranzen singulär ist und somit eine Vorbildfunktion des Entwurfs für die Monstranz offensichtlich macht. Dennoch sind die Seitenstreben an der Monstranz gegenüber der Vorlage breiter gestaltet und erlauben über dem Sockel die Anbringung eines Baldachins mit einer Figur. Der Sockel des Stiches ist im Verhältnis zum oberen Teil der Monstranz viel zu schmal und verunmöglicht somit einen Baldachinaufbau mit entsprechender Breitenwirkung in der Mittelzone, ein Charakteristikum, das die Essener Monstranz eindeutig in die Tradition der niederrheinischen Monstranzen stellt. Für die Gravierungen am Fuss stand nach Perpeet ebenfalls ein Stich des Meisters ES Pate<sup>113</sup>. Was die Figur der Maria in der Turmzone der Monstranz betrifft, sieht Perpeet<sup>114</sup> im Emmericher Marienreliquiar des Moritz von Spiegelberg ein Vorbild. Den Knauf der Essener Monstranz bringen Perpeet und andere mit Monstranzen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts in Zusammenhang<sup>115</sup>, während die zu einem Kielbogen zusammenführenden Wülste darunter von Fritz mit einem Stich eines Bischofstabes von Martin Schongauer verglichen werden<sup>116</sup>.

Die Monstranz besteht aus vergoldetem Silber und ist 77 cm hoch. Die Figuren und der Fuss lassen hinter der Vergoldung den silbernen Kern durchscheinen. An der Monstranz wurden im Laufe der Zeit verschiedene Restaurierungen vorgenommen, am markantesten ist

<sup>110</sup>Die hier erfolgte Untersuchung war nur oberflächlich, da dies den Rahmen der Untersuchung sprengen würde. Zur genaueren Klärung müssten archivalische Einträge ebenfalls in Betracht gezogen werden.

<sup>111</sup>s. Köhn (1950), S. 40 und Perpeet-Frech (1964), S. 151.

<sup>112</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 151. Das Blatt des um 1460 datierten Kupferstichs mit einem Aufsatz einer Turmmonstranz befand sich bis zu seiner Zerstörung im zweiten Weltkrieg im Kupferstichkabinett in Berlin. Siehe Lehrs (1910), Band II, Nr. 306, T. 68, Abb. 172.

<sup>113</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 151 und S. 107, Fussnote 272. Auch Fritz (1982), S. 312 bezieht sich auf einen Stich des genannten Meisters. Perpeet nennt den Stich aus Lehrs (1910), Band II, Nr. 98, T. 88, Abb. 228 (Abb. 162), während Fritz einen anderen Stich als Vergleichsgrundlage hinzuzieht: Lehrs (1910), Band II, Nr. 197, ohne Abbildung in Lehrs. Die Ranken über den Apostelpaaren führt Fritz auf die Gravierung auf einem weiteren Stich des Meisters ES zurück, s. Fritz (1966), S. 471. Fritz gibt den Stich von Lehrs (1910), Band II, Nr. 149 an.

<sup>114</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 151. und S. 107, Fussnote 273.

<sup>115</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 151 und S. 101, Fussnote 177; s. u.a. auch Humann (1904), S. 325 und Köhn (1950), S. 42. Ausführlicher dazu S. 104.

<sup>116</sup>s. Fritz (1982), S. 312. Fritz macht jedoch keine Angaben, wo der entsprechende Stich herkommt. Es ist aber anzunehmen, dass er sich auf den in Lehrs (1910), Band V, Tafel 143, Abb. 388, Nr. 105, veröffentlichten Bischofsstab bezieht, s. Abb. 161.

wohl die Erneuerung der Turmspitze: an die Stelle eines niedrigen Helmes mit gebogenen konkaven Flächen trat eine durchbrochene Masswerkpyramide<sup>117</sup>. Der Zylinder wurde ebenfalls verändert, indem eine flache, ovale Kapsel aus dem 17. Jahrhundert durch den heutigen zweiteiligen Glaszylinder ersetzt wurde<sup>118</sup>, der wohl dem ursprünglichen Aussehen sehr nahe kommt. Die den Zylinder umfassenden Edelsteine stammen wahrscheinlich aus früherer Zeit<sup>119</sup>, bei einer Erneuerung am Ende des 19. Jahrhunderts sind wahrscheinlich lediglich die fehlenden Steine ersetzt worden. Die Monstranz ist heute Teil der Dauerausstellung in der Domschatzkammer in Essen und wird in der Eucharistiefeier nicht mehr benutzt.

### A.6.2 Ausführliche Beschreibung

Der profilierte Fuss der Monstranz (Abb. 63) besteht aus einer seitlich geschweiften Sechspassform, bei der die äusseren seitlichen Zwickel spitz zusammengeführt werden. Seine Oberfläche ist mit einer Gravur verziert, die auf den sechs Passflächen je zwei Apostel mit ihren Attributen sowie Blatt- und Rankenornamente zeigt<sup>120</sup>. Über dem Fuss setzt ein sechseckiger glatter Schaft ein (Abb. 64), der an den Ecken durch einen Wulst verstärkt wird. Dieser teilt sich unterhalb des Knaufgesimses und führt als Kielbogen in die Zone des Knaufes. Dort findet hinter einer kielbogigen freistehenden und den Schaft umsäumenden Arkadengalerie mit Fialen fast unbemerkt eine Drehung des sechseckigen Schaftes um 30 Grad statt. Zinnen und Mauerwerk verstärken den architektonischen Eindruck des Schaftes. Mehrere Wirtel führen schliesslich zum glatten Trichter mit Krabbenkanten, der in die Mittelzone überleitet.

Eine sechseckige horizontale Platte mit seitlichen Ausladungen bildet die Unterlage für den Mittelteil der Monstranz (Abb. 65). Die Platte ist profiliert und trägt an ihrem unteren Rand einen Lilienfries, der unter den seitlichen Auskragungen von einer einfachen Fialenspitze in Volutenform angereichert wird. Im Zentrum der Mittelzone befindet sich ein Glaszylinder, der von einem Blattwerkfries eingefasst ist<sup>121</sup> und dessen obere und untere Kehlung farbige gefasste Steine trägt. Darüber setzt eine Kuppel ein, die von einem einfachen Wimpergkranz mit begleitenden Fialen überdeckt wird. Der Zylinder ist einerseits anhand eines Lanzettenfensters, andererseits durch eine kleine geschweifte Strebe mit den identischen Seitenpfeilern verbunden. Diese zeigen einen zur Mitte hin aufsteigenden Sockel, der mit Lanzetten graviert ist und der die Basis für je eine auf einem sechseckigen Sockel stehende vollrunde Figur bildet; auf der rechten Seite ist die bekrönte Maria mit einer Krone, links Johannes der Täufer angebracht. Ein Baldachin aus verschränkten Wimpergen und einem Fialhelm bekrönt die

<sup>117</sup>s. Humann (1904), S. 373. Leider gibt Humann nicht an, wann diese sehr markante Restaurierung vorgenommen wurde. Wahrscheinlich aber ist der Zeitpunkt ins Ende des 19. Jahrhunderts zu legen.

<sup>118</sup>s. Humann (1904), S. 374. Humann nennt hier wiederum kein Restaurierungsdatum, wahrscheinlich aber handelte es sich um denselben Vorgang am Ende des 19. Jahrhunderts.

<sup>119</sup>Ob sie Teil des ursprünglichen Monstranzen-Ensembles waren oder erst aus der Veränderung des 17. Jahrhunderts stammen, kann nur eine gemmologische Untersuchung zu Tage fördern.

<sup>120</sup>Diese Motive wurden sehr wahrscheinlich nach einem Stich des Meisters ES angefertigt, s. S. 154. Bei einer genaueren Untersuchung des Verhältnisses der Stichfolgen zu den Gravierungen am Fuss ist festzustellen, dass die von Fritz zitierten zwölf Apostel aus Lehrs (1910), Nr. 197 sehr genau kopiert wurden. Der von Perpeet zu Hilfe genommene Stich hingegen weist zwar eine stilistische Ähnlichkeit auf, als Kopiervorlage wurde er aber sicherlich nicht benutzt.

<sup>121</sup>Der Zylinder stammt wahrscheinlich von einer Veränderung aus dem 19. Jahrhundert, denn eine derart akribisch gehaltene Einfassung des Zylinders und ein so offensichtlich sichtbarer Öffnungsmechanismus an der Seite sprechen für eine Datierung in dieses Jahrhundert. Überdies ist der Zylinder identisch mit dem der Monstranz aus St. Lambertus in Düsseldorf, die von Perpeet-Frech (1964), S.144, Abb. 107. in den Anfang des 16. Jahrhundert datiert wurde. Hier s. Abb. 72.

Statuetten, die seitlich von je einer Strebe begleitet werden. Dabei leiten die inneren Pfeiler ohne Verjüngung und Verzierung in einen Fialabschluss über, während die äusseren Pfeiler je zwei unter einem Baldachin stehende und auf einer Konsole ruhende Figuren, Cosmas, Damian, Johannes Evangelist und Paulus<sup>122</sup> zeigen und erst dann von einer Fiale bekrönt werden.

Über der Kuppel ist auf einem Sockel eine stehende Marienfigur unter einem Baldachin angebracht (Abb. 66). Dieser besteht aus einem zweischalig verschränkten Wimpergkranz und sechs schlanken Pfeilern (Abb. 67), die durch kleine geschweifte Strebebögen mit den sie äusserlich umgebenden Pfeilern verbunden sind. Diese zeigen übereckgestellte vorgesetzte Fialen und enden ebenfalls in einer Fiale. Hinter dem Bogenkranz setzt die von einer Restaurierung aus dem 19. Jahrhundert herrührende Masswerkpyramide mit einer bekrönenden Kreuzblume ein.

Auch wenn aus der Inschrift der Monstranz nicht eindeutig eine Ortsbezeichnung hervorgeht, lokalisieren die Münsterpatrone Cosmas und Damian<sup>123</sup> die Monstranz ohne Frage nach Essen. Ferner bezeichnet die Figur Johannes d. Täuflers die Zugehörigkeit zur Essener Pfarrkirche St. Johannes. Maria, Johannes Evangelist und Paulus erinnern an die Passion und Auferstehung Christi und stehen deshalb als Sinnbilder für die Eucharistie.

## A.7 Die Monstranz aus der Kirche St. Pankratius in Anholt

### A.7.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen

Die Monstranz (Abb. 76) stammt aus der Kirche St. Pankratius in Anholt im Kreis Borken und wird noch heute dort aufbewahrt. Über das Ostensorium sind leider keine dokumentarischen Einträge erhalten, so dass Entstehungskreis und Datierung aus rein stilistischen Gesichtspunkten erfolgen müssen. Perpeet<sup>124</sup> ordnete die Monstranz dem gleichen nieder-rheinischen Meister wie die Monstranz von Rees (Abb. 71)<sup>125</sup> zu. Auch Fritz<sup>126</sup> stellte viele Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Exemplaren fest und vermutete eine Entstehung in derselben Werkstatt. Bezüglich des Stils der Figuren verwies Perpeet<sup>127</sup> auf Skulpturen nieder-rheinischer Bildschnitzer und einen Stich von Israel van Meckenem<sup>128</sup>. Letzterer verleitete sie zu der Aussage, die Monstranz selbst könne eventuell der Werkstatt Israel van Meckemens entstammen<sup>129</sup>. Wegen der stilistischen Nähe zur Reeser Monstranz geht sie<sup>130</sup> von einer Datierung der Anholter Monstranz um 1490 aus, während Rave<sup>131</sup> sie in den Anfang des 16. Jahrhunderts setzt. Diese Datierung vertritt auch Dehio<sup>132</sup>. Der in dieser Arbeit gemachte Vergleich der Monstranz mit den anderen rheinischen Monstranzen hat das Anholter Ostensorium stilistisch eindeutig einer Datierung um 1490 zugewiesen<sup>133</sup>.

---

<sup>122</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 151.

<sup>123</sup>s. Fritz (1982), S. 312.

<sup>124</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 132 und S. 52.

<sup>125</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 94. Perpeet datiert die Monstranz 1480-90.

<sup>126</sup>s. Fritz (1982), S. 312.

<sup>127</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 52.

<sup>128</sup>s. Lehrs (1910), Band IX, Nr. 280, T. 266, Abb. 642.

<sup>129</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 132.

<sup>130</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 131-132.

<sup>131</sup>s. Rave (1954), S. 54.

<sup>132</sup>s. Dehio (1969), S. 16.

<sup>133</sup>s. S. 58.

Die Zylindermonstranz ist aus vergoldetem Silber geschaffen und 78 cm hoch. Der Zustand des Ostensoriums ist relativ gut, wobei Oxidationsspuren Zeugnis davon ablegen, dass es schon seit längerer Zeit weder gereinigt noch neu vergoldet wurde. Über Restaurierungen ist nichts bekannt, vermutlich aber sind der für Brüche sehr anfällige Zylinder mit seiner Fassung und auch die innewohnende Lunula mindestens einmal ersetzt worden<sup>134</sup>. Die Monstranz wird noch an hohen Feiertagen in der Kirche benutzt.

### A.7.2 Ausführliche Beschreibung

Der profilierte Fuss der Monstranz (Abb. 77) besteht aus einem Sechspass und ist seitlich ausgeschweift. Seine Oberfläche zeigt eingravierte passförmige Muster und eine zusätzliche Gliederung durch aufgelegte Rippen. Je eine Masswerkapplikation mit Lilienende führt zum darüber angebrachten Schafttring, der durch Zwickel einen mehrschichtigen sechsteiligen Stern bildet. Der sechseckige Schaft darüber zeigt Blendmasswerk und ist an den Kanten durch Rippen verstärkt. Unterteilt wird dieser durch einen durchbrochenen Tellerknauf, den ein mehrfach profiliertes Band umsäumt. Ein glatter Trichter, dessen Kanten freistehende geometrische Figuren sowie Lilienmuster verstärken, führt zur sechseckigen Basisplatte der Mittelzone (Abb. 78).

Diese ist durch einen Lilienkranz und Zinnen ornamentiert, die sich bis in die Seitenpfeiler fortsetzen. Sie hält in ihrem Zentrum einen Glaszylinder, der von einer durch einen Wimpergkranz verdeckten Kuppel überfangen wird. Dieser ist einschalig, mehrfach verschränkt und mit Fialen angereichert. Seitlich eingefasst wird das Zentrum der Mittelzone durch identische Streben, die sich über einer getriebenen Blattknospe mit Früchten erheben und mit dem Wimpergkranz der Kuppel durch einen geschweiften Strebebogen verbunden sind. Die Seitenpfeiler sind im Grundriss Y-förmig und bestehen aus einem fast dreieckigen Kern, den gedrehte Säulchen unter einem Bogenkreuz und einer Fiale bekrönen. Dem Kern vorgestellt ist an den Ecken je ein mit Blendmasswerk gegliederter Pfeiler, der sich mittels Wasserschlagen verjüngt und in einer Fiale endet. Dazwischen ist je eine auf einem Sockel stehende Figur angebracht: vorne sind die Heilige Barbara mit dem Turm als ihrem Attribut und eine weitere Statuette angefügt, die von Rave<sup>135</sup> wegen der sichtbaren Tonsur mit Recht als Mönch definiert wurde. Seitlich sind der Heilige Paulus und der Heilige Petrus mit ihren jeweiligen Erkennungsmerkmalen auszumachen. Die Rückseite schliesslich schmücken die Heilige Katharina mit Schwert und Rad sowie die Heilige Klara, erkennbar am Habit mit Schleier und dem Äbtissinnenstab<sup>136</sup>. Überdacht werden die äusseren Figuren von einem verschachtelten kielbögigen Wimpergkranz, hinter dem sich ein Türmchen aus spiralförmig gedrehten freistehenden Wülsten emporwindet.

Über der Kuppel ist ein zweifach gestufter sechseckiger Sockel angebracht (Abb. 79), der mit geometrischen Motiven graviert ist und die Unterlage für die ebenfalls auf einem Sockel stehende Figur des Schmerzensmannes bietet. Sie hält in der linken Hand ein Kreuz und steht unter einem kuppelförmigen Baldachin mit Wimpergkranz, dessen Wölbung in der Mitte von einem Schlussstein herabgezogen wird. Gestützt wird die Baldachinkuppel von vier Streben, die über die Verbindung von geschwungenen und krabbenbesetzten Strebebögen von

<sup>134</sup>Die Fassung des Zylinders stimmt exakt mit derjenigen der Monstranz aus der Essener Gertrudiskirche überein. Sehr wahrscheinlich wurden beide im Rahmen einer Restaurierung in früherer Zeit ersetzt und stammen vielleicht von demselben Restaurator, der die Zylinder fast maschinell hergestellt hat.

<sup>135</sup>s. Rave (1954), S. 54.

<sup>136</sup>Perpeet deutet die Figuren anders, s. Perpeet-Frech (1964), S. 132.

sechs freistehenden Pfeilern umgeben werden (Abb. 80). Ihnen vorgestellt ist je eine unter einem einfachen geschwungenen Wimperg stehende Statue, die nicht genauer zu erkennen ist. Das zweite Turmgeschoss darüber setzt oberhalb des Wimpergkranzes ein und zeigt eine verkleinerte Anlage des ersten Stockwerks, wobei die Figur der Maria mit Kind unter der Arkade angebracht ist und in den abschliessenden Turmhelm überleitet. Dieser ist geschweift sowie mit Krabben ornamentiert und führt zu einer einfachen Kreuzblume, die von einem Kruzifix überhöht wird.

Das ikonografische Programm der Monstranz gibt keinen direkten Aufschluss darüber, ob die Monstranz für die Anholter Kirche bestimmt war oder nicht, ist doch der Patron des Gotteshauses, der Heilige Pankratius, nicht an der Monstranz angebracht. Die Darstellung Christi mit seinen Wundmalen und auch der ans Kreuz genagelte Körper weisen direkt auf das Opfer des Gottessohnes für die Menschheit hin und nehmen Bezug auf die Eucharistie. Die vielen Heiligen und Apostel, sowie die Madonna mit Kind unterstützen diese Deutung.

## A.8 Die Monstranz aus der Kirche St. Aldegundis in Emmerich

### A.8.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen

Die Monstranz aus der St. Aldegundiskirche in Emmerich (Abb. 85) wird in der Sakristei des Gotteshauses aufbewahrt. Eine Datierung und Lokalisierung ist mangels dokumentarischer Hinweise nur aufgrund stilistischer Merkmale möglich. Perpeet<sup>137</sup> sieht die Monstranz in der Nachfolge des Bocholter Ostensoriums (Abb. 59)<sup>138</sup> und ordnet sie deshalb einer klevischen Werkstatt zu, die sie um 1500-1520 hergestellt haben soll. Daneben bringt sie das Emmericher Goldschmiedewerk mit der verlorenen Monstranz für St. Matena in Wesel in Zusammenhang, die von Israel van Meckenem stammen soll, weshalb sie auch für die Emmericher Monstranz eine Urheberschaft des grossen Stechers annimmt. Fritz<sup>139</sup> geht nicht so weit, sieht aber ebenfalls eine Verwandtschaft zu Bocholt und datiert die Turmmonstranz um 1500. Die deckt sich mit den Resultaten des konkreten Vergleichs der Emmericher Monstranz mit den rheinischen Beispielen, die ebenfalls eine Datierung um 1500 ergeben haben<sup>140</sup>. Ohm<sup>141</sup> hingegen sieht eine Verwandtschaft zu Rees. Was den Stil der Figuren angeht, bezieht sich Perpeet<sup>142</sup> unter anderem wiederum auf ein Werk des berühmten niederrheinischen Kupferstechers Israel van Meckenem.

Die Monstranz misst 82 cm und besteht aus vergoldetem Silber. Die Vergoldung scheint relativ jung zu sein und wurde wahrscheinlich anlässlich einer späteren Restaurierung der Monstranz vorgenommen<sup>143</sup>. Überhaupt wirkt die Monstranz sehr restauriert, da alle Formen eher ungotisch exakt und genau gezeichnet erscheinen. Eine neuzeitliche Überarbeitung der Monstranz ist daher wahrscheinlich, jedoch dokumentarisch nicht belegt. So zeigt der letzte Baldachin der Turmzone zum Beispiel eine sehr flache Wölbung mit einem Stern als Schlussstein, was sicherlich nicht originär ist; der Zeit um 1500 entspräche eher eine stärkere

---

<sup>137</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 149.

<sup>138</sup>Für weitere Erläuterungen s. S. 151 und S. 51.

<sup>139</sup>s. Fritz (1970a), S. 114.

<sup>140</sup>s. S. 60.

<sup>141</sup>s. Ohm (1953), S. 197, Fussnote 106.

<sup>142</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 149.

<sup>143</sup>Auch Fritz (1970a), S. 114, erwähnt eine neue Vergoldung.

Wölbung mit herabhängendem Schlussstein<sup>144</sup>. Für eine Veränderung des Turmabschlusses spricht auch die Tatsache, dass die Figur der Hl. Aldegundis im 19. Jahrhundert erneuert wurde<sup>145</sup>. Auch die Lunula scheint wenigstens teilweise ersetzt worden zu sein. Die Monstranz wird noch heute an speziellen Feiertagen in der Emmericher Kirche St. Aldegundis benutzt.

### A.8.2 Ausführliche Beschreibung

Der profilierte Fuss der Monstranz (Abb. 87) besteht aus einer sechsblättrigen Form, der Sternzwickel einbeschrieben sind. Seine sonst glatte Oberfläche wird pro Blatt mit einem eingelegten Rosettenmotiv versehen. Die darüber einsetzende Schaftgalerie ist sechsseitig und trennt jedes Kompartiment anhand einer Eckstrebe. Diese umrahmen je zwei durchbrochene Masswerkenster, in deren Mitte je ein musizierender Engel seinen Platz findet. Darüber setzt der sechsseitige Schaft ein, dessen Ecken durch Streben mit wulstförmigen Appliken gegliedert sind. Geteilt wird der Schaft durch einen Knauf mit durchbrochenen Masswerkzwickeln und sechs Rhomben (Abb. 86), die je einen Buchstaben zeigen, was zusammengesetzt das Wort IHESVS ergibt. Die Anlage eines sechseckigen Wirtels führt zum glatten sechsteiligen Trichter mit Krabbenkanten, der zum passförmigen Aufsatz der Mittelzone (Abb. 88) leitet.

Dieser ist zusätzlich durch Zwickel gegliedert und an den zwei Seiten durch einen einheitlichen profilierten Sockel mit der T-förmigen Basisplatte der identischen Seitenstreben verbunden. Im Zentrum der Mittelzone erhebt sich ein Glaszylinder, der nach oben und unten von einem vegetabilisch gestalteten Lilienkranz und einer Kehlung mit aufgelegten Masswerkkreisen eingefasst wird. Eine dreipassförmige Hängekonsole mit Blattrankenfüllung und angehängtem Medaillon ist unter den seitlichen Streben angebracht (Abb. 89). Darüber erheben sich zwei mit Pultdach abgedeckte Häuschen mit Blendmasswerk und kleinen Streben an den Ecken. Das innere hausartige Gebilde fungiert dabei als Stütze für zwei aus ihm entspringende Pfeiler. Diese verjüngen sich anhand eines Pultdachs mit Wimperg und Wasserspeiern, greifen in die Turmzone ein und enden in einer Fiale. Das äussere Haus ist entsprechend dem T-förmigen Grundriss kleiner gestaltet und trägt ebenfalls einen in die Höhe strebenden und sich verjüngenden Pfeiler; dem Haus ist je eine nach vorne gerichtete Statuette, links Petrus und rechts Paulus, einbeschrieben. Durch eine gerade Verstrebung und dreieckförmig aufgestellte Wimperge verbinden sich die drei über dem T-förmigen Häuschen aufragenden Pfeiler. Wasserspeier, ein posaunender Engel, Wasserschläge sowie die Bekrönung einiger Kreuzblumen durch eine geflügelte Putte strukturieren die Pfeiler zusätzlich.

Die Turmzone (Abb. 90) erhebt sich über zwei Geschossen und wiederholt den Grundriss der Mittelzone in verkleinertem Massstab. Hinter einer umlaufenden durchbrochenen Masswerkgalerie mit Fialen auf Konsolen erhebt sich ein Baldachin auf sechs Stützen, deren zwei seitliche Streben von den übrigen abweichen: sie sind anhand eines durchbrochenen Bogens mit einem von der Mittelzone aufsteigenden Pfeiler verstrebt und tragen jeweils auf einem Sockel Johannes den Evangelisten bzw. die Heilige Katharina im Profil. Der Baldachin fasst die Figur Christi als Weltenrichter und die Begleitfiguren Maria und Johannes den Täufer ein; Bekrönt werden diese von kielbogigen Wimpergen, die von durchbrochenem Masswerk und je einer hängenden und einer bekrönenden geflügelte Putte geschmückt werden. Ein sehr flaches Baldachingewölbe mit einfachem Schlussstein trägt die Bodenplatte des zweiten Turmgeschosses, das ebenfalls einen offenen Baldachin mit sechs Stützen trägt und unter einem flachen

<sup>144</sup>Zu denken ist dabei an die Monstranzen von Anholt (Abb. 76), für weitere Erläuterungen s. S. 56 und S. 156, sowie von Rees (Abb. 71), s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 94. Perpeet datiert die Monstranz 1480-90.

<sup>145</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 149 und Fritz (1970a), S. 114.

Gewölbe mit einem Stern als Schlussstein die Figur der Heiligen Aldegundis umschliesst. All dies gipfelt in einem bekrönenden Pyramidendach, das hinter einer umlaufenden sechseitigen Masswerk Galerie einsetzt und von einem Kruzifixus bekrönt wird.

Die im obersten Turmgeschoss angebrachte Statuette der Heiligen Aldegundis belegt eindeutig, dass die Monstranz für das Emmericher Gotteshaus geschaffen wurde<sup>146</sup>. Die musizierenden Engel und die geflügelten Putten an der Monstranz verherrlichen den sakramentalen Christus und lobpreisen ihn. Ebenso erweisen ihm die anwesenden Heiligen die Ehre. Das Weltgericht im ersten Geschoss der Turmzone erinnert an die Erlösung, die durch das Sakrament der Eucharistie gewährt wird.

## A.9 Die Monstranz aus der Kirche St. Gertrudis in Essen

### A.9.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen

Die heute in der Sakristei der St. Gertrudiskirche in Essen aufbewahrte zylindrische Turmmonstranz (Abb. 94) hat eine bewegte Geschichte. Das für diese Kirche im Jahre 1521 gefertigte Schaugefäss wurde, nachdem das Gotteshaus im 16. Jahrhundert protestantisch wurde, der Johanneskirche in Essen zugewiesen<sup>147</sup>. Von dort aus kam die Monstranz in den Essener Münsterschatz, um dann in den 1870er Jahren wieder an ihre ursprüngliche Bestimmungskirche St. Gertrudis zurückzukehren. Die Datierung geht auf die auf dem glatten Rand der Fussplatte an der rückwärtigen Seite eingeritzte Jahreszahl 1521 zurück. Auf der Fussplatte ist zusätzlich die Inschrift ANTRM sichtbar<sup>148</sup>. Witte<sup>149</sup> identifiziert die Buchstaben mit dem um 1500 im Essener Pfarrarchiv bezeugten Goldschmied Antonius Mittweg. Im Nodus der Monstranz sind die Heiligen Antonius und Rochus angebracht, weshalb Witte ANTRM als Abbreviaturen für ANT (Antonius) R (Rochus) M (Mittweg) entzifferte. Nach ihm (Witte) stammte die Monstranz von demselben Essener Goldschmied, der die Agraffe aus dem Essener Münsterschatz fertigte. Die vollständig in Silber gearbeitete Monstranz erhielt erst 1890 eine Gesamtvergoldung<sup>150</sup>.

Das Ostensorium erreicht eine Höhe von 95cm und ist 27cm breit. Aufgrund des etwas merkwürdig anmutenden oberen Turmabschlusses ist anzunehmen, dass das heutige Aussehen auf eine restauratorische Veränderung zurückzuführen ist<sup>151</sup>. Ebenfalls dafür spricht der Glaszylinder mit seinem Lilienfries, der wahrscheinlich nicht aus der originalen Zeit stammt<sup>152</sup>. Die Monstranz befindet sich in einem exzellenten Zustand. Die Vergoldung ist sehr intensiv und glänzt so sehr, dass auf eine abermalige Vergoldung vor nicht allzu langer Zeit geschlossen werden kann. Diese Vermutung deckt sich mit der Aussage des Küsters, der von einer

<sup>146</sup>Vorausgesetzt natürlich, dass die Figur des 19. Jahrhunderts eine schon bestehende gotische Statuette der Hl. Aldegundis ersetzt hat.

<sup>147</sup>Für die Geschichte des Aufbewahrungsortes s. Witte (1918), S. 21.

<sup>148</sup>Die einschlägige Forschung geht einstimmig darauf ein: s. Witte (1918), S. 21-22 und Perpeet-Frech (1964), S. 152.

<sup>149</sup>s. Witte (1918), S. 21-22.

<sup>150</sup>s. Witte (1918), S. 23. Mit Sicherheit war die Monstranz auch schon vorher vergoldet, ob auch die Figuren mit vergoldet wurden, kann nicht beantwortet werden.

<sup>151</sup>s. Witte (1918), S. 24.

<sup>152</sup>Exakt denselben Zylinder mit entsprechendem Fries findet man auch an der Monstranz aus Anholt wieder (Abb. 76). Wahrscheinlich stammen die Zylinder aus dem 19. Jahrhundert und wurden als Ersatz für die originale Substanz verwendet.

Restaurierung der Monstranz um 1995 berichtet. Die Monstranz wird heute noch in der Kirchgemeinde der Gertrudiskirche in Essen benutzt.

### A.9.2 Ausführliche Beschreibung

Der profilierte Fuss (Abb. 95) zeigt einen seitlich geschweiften Sechspass, dessen Seiten abermalig eine Schweifung aufnehmen. Seine Oberfläche ist graviert und zeigt pro Pass zwei Figuren, die aus Blütenkelchen in Renaissanceformen herauswachsen. Witte deutete sie als Wurzel Jesse<sup>153</sup>. Aufgelegt sind dem Fuss sternförmig abgesetzte Flächen, die mit Renaissance-Ornamenten wie zum Beispiel Arabesken graviert sind und in den Schaft der Monstranz führen. Dieser ist sechseckig und wird von einem architektonisierten ebenfalls sechseckigen Knauf unterbrochen. Dabei gliedert ihn an jeder Ecke ein strahlenförmig angebrachtes durchbrochenes Masswerfenster, das von einer Strebe begrenzt wird. In den so gebildeten Kompartimenten findet je eine stehende Figur Platz, die von einem Baldachin aus vegetabilisch gebildeten, ineinander übergreifenden Ranken in Herzform bekrönt wird. Die Figuren wurden von Witte<sup>154</sup> als Johannes der Evangelist, Johannes der Täufer, Antonius der Einsiedler, sowie Cosmas und Damian (Stadtpatrone) erkannt. Der darüber einsetzende Schaft mündet in den Trichter, der an den Kanten mit Krabben besetzt ist. Er ist mit Ranken und geometrisierenden Formen vollständig graviert und zeigt wie am Fuss eine abgesetzte geometrische Fläche.

Über dem Trichter ist eine profilierte sechseckige Aufsatzplatte (Abb. 96) angebracht, die über eine Kehlung mit aufgesetzten Blattranken den Zylinder der Mittelzone hält. Dieser findet seinen oberen Abschluss in einer Kuppel, die von einem einschaligen verschränkten Kranz von Wimpergen umgeben wird. Seitlich direkt neben dem Zylinder ist je eine auf einem hohen Sockel stehende Figur, Petrus und Paulus darstellend, zu sehen. Sie werden von stark verknäueltem Astwerk bekrönt, das zu je einem identischen Strebepfeilerpaar hinüberleitet. Dieses erhebt sich jeweils über einer filigran gearbeiteten Volute, in deren Rund je ein Widder im Weinlaub eingearbeitet ist<sup>155</sup>. Das Fundament für die zwei seitlichen Streben bildet ein zur Mitte leicht ansteigender Sockel mit schon Renaissance-Gravierungen. Zwischen die Streben ist je eine auf einem hohen Sockel stehende Heiligenfigur gefügt, der Heilige Christophorus und der Heilige Sebastian. Darüber entfaltet sich ein verschränkter Wimpergkranz, der die beiden seitlichen Streben verbindet und hinter dem eine durchbrochene und mit Krabben besetzte Masswerkpyramide einsetzt. Der äussere Pfeiler ist mit Renaissancemotiven graviert und schliesst gegen oben mit einer einfachen Fiale ab, während er seitlich durch zwei Baldachine mit ineinander verschränkten Kielbögen, dem Pfeiler vorgesetzten Fialen und je einem Wasserspeier gegliedert wird. Daneben ist die innere Strebe von zwei dünnen Halbsäulenvorlagen mit Wirteln ornamentiert, die bis in einen abschliessenden einfachen Wimpergkranz mit Pyramidenhelm hinaufführen. Die Verbindung der Seitenpfeiler mit dem Wimpergkranz über dem Zylinder findet durch ein einfaches gerades und dünnes Plättchen statt.

Über der Kuppel findet in der Turmzone (Abb. 97) die Patronin der Kirche, die Heilige Gertrud, ihren Platz. Sie steht unter einem Baldachin mit sechs gegenläufig gewundenen

<sup>153</sup>s. Witte (1918), S. 23. Fritz versteht diese ikonografische Interpretation mit einem Fragezeichen, s. Fritz (1966), S. 472. Perpeet-Frech (1964), S. 56, hingegen sieht Parallelen zu einem als Querfüllung gearbeiteten Wurzel-Jesse-Stich des Israel van Meckenem und den Predellen der Kalkarer und Xantener Altäre Douvermanns. Stilistisch nähern sich ihrer Meinung nach die gravierten Arbeiten einem Arnt van Tricht.

<sup>154</sup>s. Witte (1918), S. 23.

<sup>155</sup>Witte hat darin richtig einen symbolischen Hinweis auf das heilige Opfer erkannt, s. Witte (1918), S. 24.



Säulchen, denen über einen Strebebogen je ein Pfeiler vorgestellt ist, der mit Wassersschlag, vorgesetzten Fialen und Wasserspeier gegliedert wird. Bekrönt wird die Heilige von einem Gewölbe, dessen Schlussstein herunterhängt und eine Taube zeigt. Darüber ist eine Kuppel angebracht, die von einem verschränkten doppelschaligen Kielbogenkranz mit Fialen umgeben wird (Abb. 98). Letztere setzen über jedem gegenläufig gedrehten Säulchen des unteren Geschosses auf und zeigen auf jedem Sockel von A bis F einen Grossbuchstaben<sup>156</sup>. Hinter den Wimpergkranz stülpt sich ein geschweiffter offener und birnenförmiger Helm mit einer inneren Verdoppelung (Abb. 98), an den eine den Heiland tragende Weltkugel anschliesst. Drei auf der Kuppel aufsetzende Säulchen bilden zum Abschluss eine offene Arkade, welche über einem mit vegetabilischen Ranken und begleitenden Fialen gebildeten Wimperg die halbrunde Figur Gottvaters zeigt.

Das ikonografische Programm ist für das späte Mittelalter, das schon im Übergang zur Renaissance begriffen ist, typisch. Nicht nur die Patronin der Kirche, die Heilige Gertrud, sondern eine Vielzahl von Heiligen weisen auf das nachahmenswerte Leben Christi hin. Cosmas und Damian, die beiden Stadtheiligen bezeugen zusätzlich neben der Heiligen Gertrud die Bestimmung des Goldschmiedewerks für die Stadt Essen. Durch die Wurzel Jesse wird sogar die Brücke zu Christi Vorfahren geschlagen. Die Voluten mit Weinlaub und Widder verweisen direkt auf das heilige Opfer und auch der Schmerzensmann steht symbolisch für die Eucharistie als unblutige Wiederholung des Kreuzestodes Christi.

## A.10 Die Monstranz aus der Kirche St. Peter und Paul in Straelen

### A.10.1 Datierung, Meisterfrage und Restaurierungsmassnahmen

Die zylindrische Turmmonstranz (Abb. 106) wird heute an einem sicheren Ort ausserhalb der Kirche St. Peter und Paul in Straelen aufbewahrt. Da aus der Zeit der Entstehung keine Dokumente erhalten sind, die einen Hinweis auf die Datierung und die näheren Umstände der Stiftung Aufschluss geben könnten, kann eine zeitliche Bestimmung des Ostensoriums nur annäherungsweise erfolgen. Perpeet<sup>157</sup> datiert die Monstranz in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Für sie weist auch der Figurenstil auf die Zeit um 1500, in Struktur und Gerätetypus allerdings sieht sie eine Anlehnung an Objekte aus dem 15. Jahrhundert, wie zum Beispiel die Monstranz aus Nieukerk (Abb. 46)<sup>158</sup>. Auch Schiffler<sup>159</sup> datiert die Monstranz um 1500 und Lemmens<sup>160</sup> in den Anfang des 16. Jahrhunderts, während Brimmers<sup>161</sup> sie etwas genauer ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts setzt. Ohm<sup>162</sup> beteiligt sich nicht an der Diskussion um die Datierung, sieht aber stilistische Gemeinsamkeiten mit der Monstranz aus Kalkar (Abb. 93)<sup>163</sup>, die niederländischen Ursprungs ist. Niederländische Einflüsse vor allem im

<sup>156</sup>Wahrscheinlich stammen diese Lettern von einem Restaurator, der, nachdem er die Monstranz auseinander montiert und wieder vergoldet hatte, so leicht die richtige Reihenfolge einhalten konnte. Ich nehme an, dass dies bei der Restaurierung am Ende des 19. Jahrhunderts geschehen ist.

<sup>157</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 209.

<sup>158</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 209 und Abb. 75; Perpeet datiert die Monstranz in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

<sup>159</sup>s. Schiffler und Knopp (1987), S. 39.

<sup>160</sup>s. Lemmens (2001), S. 155.

<sup>161</sup>s. Brimmers und Mainzer (1972), S. 14.

<sup>162</sup>s. Ohm (1953), S. 202.

<sup>163</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 123. Die Monstranz ist datiert 1549.

kleinteiligen Bereich sieht auch Perpeet für die Monstranz<sup>164</sup>. Der in dieser Arbeit gemachte konkrete Vergleich der Straelener Monstranz mit den rheinischen Ostensorien hat denn auch eine Datierung in den Anfang des 16. Jahrhunderts festgelegt<sup>165</sup>.

Das Straelener Ostensorium ist 71 cm hoch und besteht aus vergoldetem Silber und eingesetzten Edelsteinen. Die Figuren sind aus Silber geschaffen und nur der bekrönende Kruzifixus ist vergoldet<sup>166</sup>. Der Zustand der Monstranz ist sehr gut. Eine Restaurierung wurde nachweislich im Jahre 1845 vorgenommen, bei der der Kempener Gold- und Silberarbeiter Hellen eine Reinigung und Ausbesserung vornahm<sup>167</sup>. 1871/72 wurden Fuss, Schaft und Deckel<sup>168</sup> von Dautzenberg aus Krefeld in Silber erneuert, da sie bei einer früheren Restaurierung, wahrscheinlich die von 1845, in Kupfer ersetzt worden waren<sup>169</sup>. Die dem Glaszylinder eingesetzte und von Ranken sowie einem Säulchen getragene Lunula wurde in nachgotischer Zeit durch einen Ring ersetzt<sup>170</sup>. Mit ziemlicher Sicherheit wurde zwischen 1964 und 2003 nochmals eine Restaurierung und Ausbesserung vorgenommen, da der heutige Zustand in Einzelheiten wie zum Beispiel einer Kugel als Verbindung einer Fiale der inneren Seitenstrebe der Mittelzone mit dem um die Kuppel führenden Lilienkranz mit dem von Perpeet publizierten Foto<sup>171</sup> nicht mehr übereinstimmt. Die zylindrische Turmmonstranz findet nur noch an hohen Feiertagen ihren Weg in den Gottesdienst der Straelener Pfarrkirche St. Peter und Paul.

### A.10.2 Ausführliche Beschreibung

Der Ständer der Straelener Monstranz (Abb. 163) ist eine Neubildung aus dem 19. Jahrhundert. Dabei leitet der sechspassige glatte Fuss über eine Schaftgalerie zum gravierten Schaft, der von einem Nodus mit Rautenzapfen unterbrochen wird und zum glatten Trichter führt.

Die Mittelzone (Abb. 107) darüber zeigt eine runde Basisplatte, die über einem Lilienfries und angehängten Glöckchen einen Glaszylinder trägt. Dieser wird oben und unten eingefasst von je einer gekehlten Fläche mit aufgelegten Rosetten und ist zusätzlich ornamentiert durch einen Lilienfries. Bekrönt wird er von einer Kuppel, die sich hinter einer Lilienfries-Krone erhebt und mit Edelsteinen ausgestaffte Blüten neben aufgelegten Rosetten zeigt. Zu den Seiten wird der Glaszylinder eingefasst von jeweils identischen Streben, die auf Sockeln mit durchbrochenen Dreipasskreisen über krausem Blattwerk fassen (Abb. 165). Sie sind dreigeschossig, wobei die ersten beiden Stockwerke aus Arkaden mit Wimpergen bestehen und das dritte darüber sich in zwei durch einen geschwungenen Strebebogen verbundene Pfeiler mit Fialbekrönung auffädelt. An der Seite der äusseren Strebe ist dabei je eine aus derselben Form gegossene Figur der Maria mit Kind angebracht und an der bekrönenden Fiale darüber unter je einem identischen Wasserspeier das Straelener Stadtwappen zu sehen (Abb. 164). Die innere Strebe sucht durch einen geschwungenen Strebebogen den Anschluss zur Kehlung über dem Zylinder und durch das Motiv einer Kugel verbindet sie sich weiter oben mit dem die Kuppel umsäumenden Lilienkranz. Die Zone zwischen den seitlichen Doppelstreben und dem Zylinder füllt je ein identisches über einem Sockel einsetzendes vegetables Masswerkgesprenge (Abb. 165), das in einem doppelten Relief eines Gnadenstuhls mündet: Die nach

---

<sup>164</sup>s. Perpeet-Frech (1964), S. 209.

<sup>165</sup>s. S. 66.

<sup>166</sup>Schiffler und Knopp (1987), S. 39, vermuten, dass die Vergoldung desselben aus späterer Zeit stammt.

<sup>167</sup>s. Schiffler und Knopp (1987), S. 39. Dort sind die schriftlichen Quellen darüber einzusehen.

<sup>168</sup>Für Schiffler und Knopp (1987), S. 39, handelt es sich hierbei um die Kuppel über dem Glaszylinder.

<sup>169</sup>s. Schiffler und Knopp (1987), S. 39.

<sup>170</sup>s. Schiffler und Knopp (1987), S. 40.

<sup>171</sup>s. Perpeet-Frech (1964), Abb. 122.

gleicher Schablone gearbeitete Figur Gottvaters, der den Leib seines gekreuzigten Sohnes hält. Darunter sind den Aufbauten je zwei sich zur Seite wendende Statuetten einbeschrieben, die Figürchen des Hl. Sebastian, eines Hl. Bischofs (?) und zwei Statuetten der Hl. Barbara<sup>172</sup>.

Die Turmzone (Abb. 108) setzt über der Zylinderkuppel anhand eines runden Sockels mit getriebenem Blattwerk ein. Dieser trägt die gegossene doppelte Relieffigur des Hl. Anno, der unter einem Baldachindach aus einem einschaligen Kranz von verschränkten vegetabilen kielbogigen Wimpergen mit Kreuzblumenenden seinen Platz findet (Abb. 109); er wird gleichmässig von vier den Baldachin stützenden Pfeilern umrahmt, die teilweise spiralförmig gedreht sind. Ein gitterartiges Gesprenge aus vegetabilen Elementen verbindet diese mit den auf der Kuppel aufliegenden Strebepfeilern, die durch eine vorgestellte Fiale und dünne tauähnlich gewundene Säulchen sowie einen Wasserspeier ornamentiert werden. Hinter dem Wimpergkranz des Baldachins erhebt sich die abschliessende durchbrochene Pyramide mit Kugeln und eingerolltem Blattwerk an den Kanten (Abb. 110) und führt zum bekrönenden Kruzifix mit den zwei Assistenzfiguren Maria und Johannes.

Die beiden an den Fialen der Mittelzone angebrachten Stadtwappen Straelens bezeugen eindeutig eine Bestimmung der Monstranz für das dortige Gotteshaus. Auch die Statuette des Hl. Anno, des Kölner Erzbischofs, weist darauf hin, da dieser als Gründer der Straelener Kirche gilt<sup>173</sup>. Der Gnadenstuhl als Motiv bezieht sich auf die Passion und Erlösung Christi, wie auch der bekrönende Kruzifix sich diesem Bedeutungsgehalt anschliesst. Die an der Monstranz angebrachten Heiligen repräsentieren Christus sowie Maria und Johannes als Fürbitter, die beim jüngsten Gericht an die Eucharistie als unblutige Wiederholung des Kreuzestodes Christi erinnern.

---

<sup>172</sup>s. Schiffler und Knopp (1987), S. 40, und Lemmens (2001), S. 156.

<sup>173</sup>s. Lemmens (2001), S. 156.

# Literaturverzeichnis

- J. S. Ackermann. „Ars sine scientia nihil est“. Gothic theory of architecture at the cathedral of Milan. *The Art Bulletin*, XXXI, 1949.
- W. Aerts et al. (Hrsg.). *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*. Mercatorfonds. Antwerpen, 1993.
- Norbert Andernach. Entwicklung der Grafschaft Berg. In: Städtisches Museum Haus Koekoek Kleve und Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.), *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg*, Seiten 63–73. Kleve, 1984.
- Franz Arens. *Die Essener Münsterkirche und ihre Schatzkammer*. Essen, 1906.
- Erich Bachmann. Zu einer Analyse des Prager Veitsdoms. In: Karl Swoboda (Hrsg.), *Studien zu Peter Parler*, Seiten 36–67. Brünn, 1939.
- Günter Bandmann. *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin, 9. Auflage, 1990.
- Max Barkhausen. Die Grafen von Moers als Typus kleiner Territorialherren des späteren Mittelalters. Ein Ausschnitt aus der niederrheinischen Territorialgeschichte. *Die Heimat. Zeitschrift für niederrheinische Heimatpflege*, 22 (3-4), Seiten 97–115, 1951.
- G. Beaujouan. Réflexions sur les rapports entre théorie et pratique au moyen âge. In: J. E. Murdoch; E. D. Sylla (Hrsg.), *The cultural context of medieval learning*, Seiten 437–377. Dordrecht, 1975.
- C. Becker. Nachträge zu Lübkes mittelalterlicher Kunst in Westfalen. *Deutsches Kunstblatt*, 6, 1855.
- Karl Becker. *Das Münster zu Freiburg i. Br.* Schnell und Steiner Kunstführer. Regensburg, 10. veränderte Auflage, 1995.
- Klára Benešovská. La haute tour de la cathédrale St-Guy dans ses rapports avec la façade sud. *Umění/Art*, XLIX (3/4), Seiten 271–289, 2001.
- Klaus Gereon Beuckers. *Köln: die Kirchen in gotischer Zeit. Zur spätmittelalterlichen Sakralbautätigkeit an den Kloster-, Stifts- und Pfarrkirchen in Köln*, Band 24 aus *Stadtspuren – Denkmäler in Köln*. Köln, 1998.
- Jan Bialostocki et al. *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Band VII aus *Propyläen Kunstgeschichte*. Berlin, 1972.

- Günther Binding. „Geometricis et arithmetricis instrumentis“. Zur mittelalterlichen Bauvermessung. *Jahrbuch für rheinische Denkmalpflege*, 30/31, Seiten 9–24, 1985.
- Günther Binding. *Baubetrieb im Mittelalter*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1993.
- Günther Binding. *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als sapiens architectus*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2., überarbeitete und ergänzte Auflage, 1998.
- Günther Binding. *Meister der Baukunst. Geschichte des Architekten- und Ingenieurberufes*. Darmstadt, 2004.
- Franz Bischoff. Les maquettes d'architecture. In: Roland Recht (Hrsg.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Seiten 287–294. Strassburg, 1989.
- Franz Bischoff. Burkhard Engelberg „Der vilkunistreiche Architector und der Statt Augspurg Werke Meister“. *Burkhard Engelberg und die süddeutsche Architektur um 1500. Anmerkungen zur sozialen Stellung und Arbeitsweise spätgotischer Steinmetzen und Werkmeister*, Band 18 aus *Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Schriftenreihen des Historischen Vereins für Schwaben*. Augsburg, 1999.
- Hans Heinrich Blotevogel. Gibt es eine Region Niederrhein? Über Ansätze und Probleme der Regionsbildung am unteren Niederrhein aus geographisch-landeskundlicher Sicht. In: Dieter Geuenich (Hrsg.), *Der Kulturraum Niederrhein im 19. und 20. Jahrhundert*, Seiten 155–185. Essen, 1997.
- Henning Bock. *Architektur: Niederlande, Deutschland, Frankreich, England, Skandinavien*, Seiten 339–370. Band VII aus *Propyläen Kunstgeschichte*, Bialostocki et al. (1972).
- Hans Josef Böker. *Die mittelalterliche Backsteinarchitektur Norddeutschlands*. Darmstadt, 1988.
- Jean Bony. *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Band 20 aus *California Studies in History of Art*. Berkeley, 1983.
- Paul Booz. *Der Baumeister der Gotik*, Band XXVII aus *Kunstwissenschaftliche Studien*. München/Berlin, 1956.
- Jan Guido Bral et al. (Hrsg.). *La cathédrale des Saint-Michel-et-Gudule*. Brüssel, 2000.
- Joseph S. J. Braun. *Liturgisches Handlexikon*. Regensburg, 1922.
- Joseph S. J. Braun. *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Band II. München, 1932.
- Ines Braun-Balzer. Die Vollendung des Martinsturms am Basler Münster. Spätgotische Turmarchitektur am Oberrhein. In: Doris Huggel; Daniel Grütter (Hrsg.), „mit ganzem floss“ *Der Werkmeister Hans Nussdorf in Basel*, Seiten 36–45. Basel, 2003.
- Martin Shaw Briggs. *The architect in history*. New York, unabridged republication of the 1927 edition in Oxford, 1974.

- Peter Brimmers; Udo Mainzer. *Straelen am Niederrhein*, Band 10 aus *Rheinische Kunststätten*. Neuss, 1972.
- Günter Brucher. *Gotische Baukunst in Österreich*. Salzburg/Wien, 1990.
- Caroline Bruzelius. *The 13th-century church at St-Denis*. New Haven, 1985.
- François Bucher. Fifteenth-century German architecture, architects in transition. In: Xavier Barral i Altet (Hrsg.), *Artistes, artisans et production artistique au moyen age*, Band II. Paris, 1987.
- François Bucher. Medieval architectural design methods, 800-1560. *Gesta*, XI/2, Seiten 37–51, 1972.
- François Bucher. Micro-architecture as the „idea“ of Gothic Theory and Style. *Gesta*, XV, Seiten 71–89, 1976.
- François Bucher. *Architector. The lodge books and Sketchbooks of medieval architects*, Band I-IV. New York, 1979.
- François Bucher. L'architecture vernaculaire ou l'empreinte des particularisme locaux. *Histoire et archéologie*, (47), Seiten 66–83, 1980.
- François Bucher. Hans Böblingers Laubhauerbüchlein und seine Bedeutung für die Graphik. *Esslinger Studien*, (21), Seiten 19–24, 1982.
- Walther Buchowiecki. *Die gotischen Kirchen Österreichs*. Wien, 1952.
- Jakob Burckhardt. Über die Goldschmiederisse der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel (Vortrag 1860). In: *Gesamtausgabe, Vorträge*, Band 14. Berlin, Leipzig, 1933.
- Peter Burggraaf. Kulturlandschaftswandel am unteren Niederrhein seit 1150. In: *Geschichtlicher Atlas der Rheinlande*, Band IV (Beiheft) aus *Siedlungsgeschichte*. Köln, 1992.
- Wolfgang Burkhard. *10000 Jahre Niederrhein: Kurzgefasste Geschichte der Region Duisburg - Wesel - Kleve unter besonderer Berücksichtigung ihrer wirtschaftlichen Entwicklungen seit der vorgeschichtlichen Zeit bis zur Gegenwart*. Kleve, 1994.
- Karl Busch et al. Monstranz (Ostensorium). In: *Eucharistia. Deutsche eucharistische Kunst*. München, 1960.
- Marjan Buyle. Les beffrois et les halles. In: Marjan Buyle et al. (Hrsg.), *L'Architecture gothique en Belgique*, Seiten 169–174. Tielt, 1997a.
- Marjan Buyle. Les maisons échevinales et les hôtels de ville. In: Marjan Buyle et al. (Hrsg.), *L'Architecture gothique en Belgique*, Seiten 174–181. Tielt, 1997b.
- Albert Châtelet et al. (Hrsg.). *Le beau Martin, gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*. Colmar, 1991.
- Janine Cieпка. Review von: Aspecten van de laatgotiek in Brabant. *Bulletin Monumental*, 130, 1972.

- Carl-Wilhelm Clasen. Fünf Kölner Turmmonstranzen. Meister - Werkstatt - Nachfolge - Kopie. In: *Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, Seiten 225–240. Düsseldorf, 1970.
- Carl-Wilhelm Clasen. ...mit ausgezeichneter Kenntnis des Baustyles. Werner Hermelings Instandsetzung der Ratinger Monstranz von 1394. *Weltkunst*, 10, Seiten 2759–2763, 1. Oktober 1989.
- Peter Cornelius Claussen. Magistri doctissimi Romani: Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters. In: *Corpus Cosmatorum*, Band I aus *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*. Stuttgart, 1987.
- Ulrich Coenen. *Die deutschen Werkmeisterbücher des 15. und 16. Jahrhunderts (Magisterarbeit)*. Köln, 1984.
- Ulrich Coenen. *Die spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland als Beitrag zur mittelalterlichen Architekturtheorie. Untersuchung und Edition der Lehrschriften für Entwurf und Ausführung von Sakralbauten*. Aachen, 1989.
- Pierre du Colombier. *Les Chantiers des Cathédrales. Ouvriers – Architectes – Sculpteurs*. Paris, 1973.
- Dietrich Conrad. *Kirchenbau im Mittelalter. Bauplanung und Bauausführung*. Leipzig, 1990.
- Guido De Werd. *St. Nikolaikirche Kalkar*. Deutscher Kunstverlag, München und Berlin, 2002.
- Georg Dehio. Rheinland. In: Ruth Schmitz-Ehmke (Hrsg.), *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen*, Band I. Darmstadt, 1967.
- Georg Dehio. Rheinland. In: D. Kluge und W. Hansmann (Hrsg.), *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen*, Band II. Berlin/München, 1969.
- Georg Dehio; G. von Bezold. *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. Hildesheim, 1969.
- Arnold Dresen. *Die Ratinger Monstranz*. Ratingen, 1913.
- Arnold Dresen. Die Feier der Hochfeste in der Stiftskirche Gerresheim. *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein*, 114/15, 1929.
- Willehad Paul Eckert. *Romanische Kirchen in Köln*. Köln, 4. komplett überarbeitete Auflage, 1994.
- Erich Egg. *Gotik in Tirol: die Flügelaltäre*. Innsbruck, 1985.
- Klaus van Eickels. Grosse Schiffe, kleine Fässer: Der Niederrhein als Schifffahrtsweg im Spätmittelalter. In: Dieter Geuenich (Hrsg.), *Der Kulturräum Niederrhein von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Seiten 43–66. Essen, 1996.
- Jan Esther. Le Brabant. In: Marjan Buyle et al. (Hrsg.), *L'Architecture gothique en Belgique*, Seiten 82–103. Tiel, 1997.
- Wilhelm Fabricius. Kirchliche Organisation im Bereich der heutigen Rheinprovinz am Ende des Mittelalters um das Jahr 1450. In: *Geschichtlicher Atlas der Rheinprovinz*, Band VI. Bonn, 1909.

- Tilman Falk. Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweiger, die Basler Goldschmiedearbeiten. In: *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, Band III aus *Beschreibender Katalog der Zeichnungen*. Basel/Stuttgart, 1979.
- Karl Faymonville. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen. Band I, das Münster zu Aachen*, Band 10 aus *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*. Düsseldorf, 1916.
- Rupert Feuchtmüller. *Der Wiener Stephansdom*. Wien, 1978.
- Klaus Flink. Die klevischen Herzöge und ihre Städte (1394-1593). In: Städtisches Museum Haus Koekoek Kleve und Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.), *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg*, Seiten 75–98. Kleve, 1984.
- Menso Folkerts. Boethius. Schriften zur Mathematik. In: *Lexikon des Mittelalters*, Band II, Seite 314. München, 1983.
- Paul Frankl. *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through eight Centuries*. Princeton, New York, 1960.
- Christian Freigang. Mittelalterlicher Baubetrieb. In: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Seiten 154–155. Köln, 1998.
- Dagobert Frey. Architekturzeichnung. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Band 1, Seiten 991–1013. Stuttgart, 1937.
- Johann Michael Fritz. Zur Datierung der Kölner Dommonstranz. *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, Seiten 15–18, 1963.
- Johann Michael Fritz. Rezension zu: Die gotischen Monstranzen im Rheinland von Lotte Perpeet-Frech. *Kunstchronik*, 18, Seiten 151–160, 1965.
- Johann Michael Fritz. *Gestochene Bilder: Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Band 20 aus *Beihefte der Bonner Jahrbücher*. Köln, 1966.
- Johann Michael Fritz. Goldschmiedekunst. In: Kunsthalle Köln (Hrsg.), *Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein*, Seiten 105–109. Köln, 1970a.
- Johann Michael Fritz. Goldschmiedekunst. In: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), *Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450-1530*, Seiten 219–277. Karlsruhe, 1970b.
- Johann Michael Fritz. Zur Lokalisierung Kölner Goldschmiedearbeiten der Spätgotik. *Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, Seiten 213–224, 1970c.
- Johann Michael Fritz. *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*. München, 1982.
- William Gaunt. *Flämische Städte. Geschichte und Kunst*. Köln, 1970.
- M. Geisberg. *Westfälische Lebensbilder I*. Münster, 1930.
- Luc Francis Genicot; Thomas Coomans. Des villes nouvelles? In: Marjan Buyle et al. (Hrsg.), *L'Architecture gothique en Belgique*, Seiten 165–166. Tielt, 1997.



- Georg Germann. *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. Darmstadt, 1980.
- Ute Germund. *Konstruktion und Dekoration als Gestaltungsprinzipien im spätgotischen Kirchenbau*. Worms, 1997.
- Kurt Gerstenberg. *Deutsche Sondergotik*. München, 1913.
- Dieter Geuenich. *Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert)*, Band 17 aus *Veröffentlichungen des historischen Vereins für den Niederrhein insbesondere das alte Erzbistum Köln*. Pulheim, Abtei Brauweiler, 2000.
- Ludwig Gompf. Der Leipziger „ordo artium“. *Mittellateinisches Jahrbuch*, 3, Seiten 94–128, 1966.
- M. Grams-Thieme. Monstranz. In: *Lexikon des Mittelalters*, Band VI, Seiten 771–772. München und Zürich, 1993.
- Werner Gross; Friedrich Kobler. *Deutsche Architektur*, Seiten 174–216. Band VI aus *Propyläen Kunstgeschichte*, Simson et al. (1972).
- Hubertus Günther. *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*. Darmstadt, 1988.
- Holger Guster. Die Apostelmonstranz des Basler Münsters. In: *Jahrbuch des Historischen Museums Basel*, Seiten 63–71. Basel, 1998.
- Ernst-Dietrich Haberland. *Madern Gerthener „der stadt franckenfurd werkmeister“*. *Baumeister und Bildhauer der Spätgotik*. Frankfurt a. M., 1992.
- H. R. Hahnloser. *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs*. Wien, 2. Auflage, 1972.
- Wilfried Hansmann; Godehard Hoffmann. *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung*, Band 35 aus *Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern des Rheinlandes*. Köln, 1998.
- Irmgard Hantsche. *Atlas zur Geschichte der Niederrheins*, Band 4 aus *Schriftenreihe der Niederrhein-Akademie*. Essen, 4. überarbeitete Auflage, 2000.
- E. J. Haslinghuis; C. J. A. Peeters. De dom van Utrecht. In: *De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst*, Deel II. Provincie Utrecht. ‘s-Gravenhage, 1965.
- Wilfried Hausmann; Godehard Hoffmann. *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung*, Band 35 aus *Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland*. Köln, 1998.
- Reiner Hausscherr. *Kunstgeographie - Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*, Band 34 aus *Rheinische Vierteljahrsblätter. Mitteilungen des Instituts für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande an der Universität Bonn*. Bonn, 1970.
- Konrad Hecht. *Mass und Zahl in der gotischen Baukunst*. Hildesheim, 1979.
- I. L. Heiberg (Hrsg.). *Euclidis Elementa*. Leipzig, 1883.

- C. A. Heideloff. *Der kleine Altdeutsche (Gothe) oder Grundlagen des altdeutschen Baustyles*. Nürnberg, 1849-1852.
- P.-J. Heinig. Soester Fehde. In: *Lexikon des Mittelalters*, Band VII, Seite 2023. München, 1995.
- W. Herborn. Jülich. In: *Lexikon des Mittelalters*, Band V, Seiten 803–805. München und Zürich, 1991a.
- W. Herborn. Kleve. In: *Lexikon des Mittelalters*, Band V, Seite 1212. München und Zürich, 1991b.
- W. Herborn. Geldern. In: *Lexikon des Mittelalters*, Band IV, Seiten 1198–1200. München und Zürich, 1993.
- Franz Herrenschwand. *Die Turmbauten der Gotik in den Niederlanden südlich des Rheins. Anhang: Glocken und Glockenspiele (Diss.)*. Winterthur, 1956.
- Hans Peter Hilger. Zur Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts an Rhein und Maas. In: Schnütgen-Museum Köln (Hrsg.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Band 2, Seiten 457–466. Köln, 1972.
- Hans Peter Hilger. *Der Dom zu Xanten*, Band 275 aus *Rheinische Kunststätten*. Neuss, 1983.
- Hans Peter Hilger. *Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze. Mit neuen Beiträgen zu Domschatz, Archiv und Bibliothek von Udo Grote*. Die blauen Bücher. Königstein im Taunus, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, 1997.
- P. Hilger. Kreis Kleve. In: *Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes*, Band 7. Düsseldorf, 1970.
- Henry-Russell Hitchcock. *German Renaissance Architecture*. Princeton, 1981.
- Wilhelm Holtmann. *Die Propsteikirche zu Kempen-Niederrhein und ihre Kunstschatze*. Kempen, 1936.
- H. Honsel. Gotische Architekturformen in der Goldschmiedekunst mit besonderer Berücksichtigung der Monstranz. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 14, 1901.
- Reinhardt Hootz. *Die Kunstdenkmäler in den Niederlanden. Ein Bildhandbuch*. Darmstadt, 1971.
- Achim Hubel. *Der Regensburger Domschatz*. Zürich/München, 1976.
- Achim Hubel. *Der Dom zu Regensburg*, Band 41 aus *Schnell und Steiner Kunstführer*. Regensburg, 9. überarbeitete Auflage, 2000.
- Achim Hubel; Manfred Schuller. *Der Dom zu Regensburg. Vom Bauen und Gestalten einer Kathedrale*. Regensburg, 1995.
- Georg Humann. *Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen*. Düsseldorf, 1904.
- F. Irsigler. *Die wirtschaftliche Stellung der Stadt Köln im 14. und 15. Jahrhundert*. Wiesbaden, 1979.

- Lynn F. Jacobs. *Early netherlandish carved Altarpieces, 1380-1550: Medieval tastes and mass marketing*. Cambridge, 1998.
- Wilhelm Janssen. Die Geschichte Gelderns bis zum Traktat von Venlo (1543). Ein Überblick. In: Historischer Verein für Geldern und Umgegend (Hrsg.), *Gelre-Geldern-Gelderland. Geschichte und Kultur des Herzogtums Geldern*, Seiten 13–28. Geldern, 2001.
- H. Janse. Het bouwbedrijf en de steenhandel ten tijde van de Keldermans-familie. In: Meischke R. et al. (Hrsg.), *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, Seiten 173–181. 's-Gravenhage, 1987.
- Heinrich Janssen. Die Kirche am Niederrhein im Spätmittelalter. Vom 14. bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts. In: Heinrich Janssen; Udo Grote (Hrsg.), *Zwei Jahrtausende Geschichte der Kirche am Niederrhein*, Seiten 103–242. Münster, 2. Auflage, 2001.
- Heinrich Janssen; Franz Reiner Erkens. Das Erzstift Köln im geschichtlichen Überblick. In: Klaus Flink (Hrsg.), *Kurköln, Land unter dem Krummstab*, Seiten 19–52. Kevelaer, 1985.
- Wilhelm Janssen. Kleve-Mark-Jülich-Berg-Ravensberg 1400-1600. In: Städtisches Museum Haus Koekoek Kleve und Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.), *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg*, Seiten 17–40. Kleve, 1984.
- Wilhelm Janssen. *Kleine rheinische Geschichte*. Veröffentlichungen des Instituts für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande der Universität Bonn. Düsseldorf, 1. Auflage, 1997.
- Wilhelm Janssen. Spätmittelalterliche Kirchenverwaltung und Pfarrseelsorge im Kölner Archidiakonat Xanten. In: Dieter Geuenich (Hrsg.), *Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.- 20. Jahrhundert)*, Band 17 aus *Veröffentlichungen des historischen Vereins für den Niederrhein insbesondere das alte Erzbistum Köln*, Seiten 117–135. Pulheim, Abtei Brauweiler, 2000.
- W. Jappe Alberts; F. Ketner. De eerste Bourgondische bezetting van Gelre (1473/1477). In: *Nederrijnse Studien XIIIe-XVe eeuw*, XXVII, Seiten 49–82. Groningen, 1954.
- G. Jászai. Jerusalem, Himmlisches. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 2, Seiten 394–399. Freiburg i. Br., 1970.
- Hans Jorissen. *Die Entfaltung der Transsubstantiationslehre bis zum Beginn der Hochscholastik*, Band 28,1 aus *Münsterische Beiträge zur Theologie*. Münster, 1965.
- Jürgen Julier. *Studien zur spätgotischen Baukunst am Oberrhein*. Heidelberg, 1978.
- Oskar Karpa. *Dom und Liebfrauenkirche zu Trier*. Führer zu grossen Baudenkmälern. Berlin, 1944.
- Reinhard Karrenbrock. *Evert van Roden – Der Meister des Hochaltares der Osnabrücker Johanniskirche. Ein Beitrag zur westfälischen Skulptur der Spätgotik*, Band 31 aus *Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen*. Osnabrück, 1992.
- Dieter Kastner. Die Grafen von Kleve und die Entstehung ihres Territoriums vom 11. bis 14. Jahrhundert. In: Städtisches Museum Haus Koekoek Kleve und Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.), *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg*, Seiten 53–62. Kleve, 1984.

- Georg Kauffmann et al. *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Band VIII aus *Propyläen Kunstgeschichte*. Berlin, 1970.
- J. H. H. Kessler. De „Maquette“ van de S. Bavo te Haarlem. *Oud-Holland*, II, Seiten 71–76, 1933.
- Gottfried Kiesow (Hrsg.). *Backsteingotik*. Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Strassfurt, 2000.
- Dieter Kimpel; Robert Suckale. *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*. München, 1985.
- Martin Kintzinger. Eruditus in arte. Handwerk und Bildung im Mittelalter. In: Knut Schulz (Hrsg.), *Handwerk in Europa. Vom Spätmittelalter bis frühen Neuzeit*, Band 41 aus *Schriften des Historischen Kollegs*, Seiten 155–187. München, 1999.
- René Kirner. *Das Theobaldusmünster zu Thann*. Benfeld, 3. Auflage, 1979.
- Hans Kisky. *Kempen*. Rheinische Kunststätten. Neuss, 1955.
- Hans Koepf. *Die gotischen Planrisse der Ulmer Sammlungen*, Band 18 aus *Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm*. Ulm, 1977.
- H. Köhn. *Der Essener Münsterschatz*. Essen, 1950.
- Rolf Köhn. Schulbildung und Trivium im lateinischen Hochmittelalter und ihr möglicher praktischer Nutzen. In: Johannes Fried (Hrsg.), *Schulen und Studium im sozialen Wandel des hohen und späten Mittelalters*. Sigmaringen, 1986.
- A. M. Koldewij. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van de late middeleeuwen en renaissance. In: A. M. Koldewij (Hrsg.), *In Buscoducis 1450 1629: Noordbrabants Museum 's-Hertogenbosch*, Band 1. 's-Hertogenbosch, 1990.
- Werner König. Der Landschaftsname Allgäu. Zur Abhängigkeit seines Bedeutungsumfangs von regionalen, soziologischen und psychologischen Faktoren. *Alemannisches Jahrbuch*, Seiten 186–200, 1975.
- J. Körner; R. Rodenkirchen. Stadt Bocholt. In: *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen*, Band 40. Münster i. W., 1931.
- Thomas R. Kraus. *Die Entstehung der Landesherrschaft der Grafen von Berg bis zum Jahre 1225*, Band XVI aus *Bergische Forschungen. Quellen und Forschungen zur bergischen Geschichte, Kunst und Literatur*. Neustadt an der Aisch, 1981.
- K.-F. Krieger. Belagerung von Neuss. In: *Lexikon des Mittelalters*, Band VI, Seite 1108. München und Zürich, 1993.
- Ulrich Krings; Walter Geis (Hrsg.). *Köln: Das gotische Rathaus und seine historische Umgebung*, Band 26 aus *Stadtspuren – Denkmäler in Köln*. Köln, 2000.
- Hanno-Walter Kruft. *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1985.

- Peter Kurmann. Gigantonomie und Miniatur. Möglichkeiten gotischer Architektur zwischen Grossbau und Kleinkunst. *Kölner Domblatt*, (61), 1996a.
- Peter Kurmann. Miniaturkathedrale oder monumentales Reliquiar? Zur Architektur des Gertrudenschreins. In: *Schatz aus den Trümmern: Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, Seiten 135–153. Köln, 1996b.
- Peter Kurmann. Architektur der Spätgotik in Frankreich und den Niederlanden. In: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Seiten 156–187. Köln, 1998.
- Peter Kurmann. Metz et Ratisbonne. La flèche de la tour de Mutte et son relief en Allemagne autour de 1400. *Bulletin Monumental*, 158 (IV), 2000.
- Peter Kurmann. Sens, Reims, Magdeburg und Prag. Echte und unechte gotische Zwerggalerien als politische Würdeformel. In: *Mediaevalia Augiensia. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters*, Seiten 439–450. Stuttgart, 2001.
- Peter Kurmann. Zur Vorstellung des Himmlischen Jerusalem und zu den eschatologischen Perspektiven in der Kunst des Mittelalters. In: Jan A. Aertsen (Hrsg.), *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter. Mit einem Beitrag zur Geschichte des Thomas-Instituts der Universität zu Köln anlässlich des 50. Jahrestages der Institutsgründung*, *Miscellanea Mediaevalia*. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, Seiten 292–300. Berlin/New York, 2002.
- Peter Kurmann; Brigitte Kurmann-Schwarz. *St. Martin zu Landshut*. Landshut, 1985.
- Dietrich Kurze. Lob und Tadel der artes mechanicae unter besonderer Berücksichtigung des Speculum vite humane des Rodrigo Sánchez Arévalo (1467) – mit drei Anhängen. In: *Handwerk in Europa. Vom Spätmittelalter bis frühen Neuzeit*, Kolloquien 41 in Schriften des Historischen Kollegs, Seiten 109–153. München, 1999.
- P. J. Ladurner. *Chronik von Bozen 1844*. Bozen, 1982.
- Linda van Langendonck. De Sint Romboutstoren te Mechelen en zijn plaats in de laatgotische architectuur. In: Meischke R. et al. (Hrsg.), *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*. 's-Gravenhage, 1987.
- P. Lefèvre. Documents complémentaires sur deux retables anversois de l'abbaye d'Averbode au XVIe siècle. *Analecta Praemonstratensia*, 44, Seiten 105–110, 1968.
- Max Lehrs. *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Band I–IX. Wien, 1910.
- G. Lemmens. Turmmonstranz. In: *Das Goldene Zeitalter des Herzogtums Geldern. Geschichte, Kunst und Kultur im 15. und 16. Jahrhundert*, Seiten 155–156. Geldern, 2001.
- Andres Lepik. *Das Architekturmodell in Italien. 1335–1550*, Band IX aus *Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*. Worms, 1994.

- Clemens von Looz-Corswarem. Geldern und die Nachbarn Kleve, Jülich und Berg von Spätmittelalter bis 1543. In: Historischer Verein für Geldern und Umgegend (Hrsg.), *Gelre-Geldern-Gelderland. Geschichte und Kultur des Herzogtums Geldern*, Band I, Seiten 123–128. Geldern, 2001.
- Brigitte Lymant. *Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Zisterzienserkirche Altenberg*. Bergisch Gladbach, 1979.
- R. Maere. Maquette des tours de l'église Saint-Pierre à Louvain et l'emploi de maquettes en architecture. *Annales de la société royale d'archéologie de Bruxelles*, 40, Seiten 48–88, 1936.
- Ruud Meischke. Reizende bouwmeesters en Brabantse handelsgotiek. In: Meischke R. et al. (Hrsg.), *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, Seiten 183–190. 's-Gravenhage, 1987.
- Ruud Meischke. *De gothische bouwtraditie. Studies over opdrachtgevers en bouwmeesters in de Nederlanden*. Den Haag, 1988.
- Milliard Meiss. *The Limbourgs and their contemporaries*, Band I-II. London, 1974.
- Brigitte Meles (Hrsg.). *Der Basler Münsterschatz*. Basel, 2001.
- Heribert Meurer et al. (Hrsg.). *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*. Stuttgart, 1993.
- Erich Meuthen. *Das 15. Jahrhundert*. München, 3., überarbeitete und erweiterte Auflage, 1996.
- Helene Middelhoff. *Historische Reise durch die Grafschaft Moers von der Römerzeit bis zur Jahrhundertwende. Unter Zugrundelegung des Werkes Hirschberg, Geschichte der Grafschaft Moers 1902*. Moers, bearbeitete und ergänzte Neuausgabe, 1975.
- Luc Mojon. *Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger: Studien zu seinem Werk*, Band 10 aus *Berner Schriften zur Kunst*. Bern, 1967.
- Matthias Müller. Das irdische Territorium als Abbild eines himmlischen: Überlegungen zu den Monatsbildern in den Très Riches Heures des Herzogs Jean de Berry. In: *Bildnis, Fürst und Territorium*, Band II aus *Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur*, Seiten 11–29. München/Berlin, 2000.
- Theodor Müller. Das Ratssilber. In: *Ingolstadt. Die Herzogsstadt. Die Universitätsstadt. Die Festung*, Band II, Seite 7 ff. Ingolstadt, 1974.
- Werner Müller. Friedrich Hoffstadts und Carl Alexander Heideloffs Turmkonstruktionen vor dem Hintergrund der oberdeutschen Steinmetzlehre des 16. bis 18. Jahrhunderts. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41, Seiten 41–56, 1978.
- Werner Müller. Le dessin technique à l'époque gothique. In: Roland Recht (Hrsg.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Seiten 236–278. Strassburg, 1989.
- Werner Müller. *Grundlagen gotischer Bautechnik. Ars sine scientia nihil*. München, 1990.

- Hanns Peter Neuheuser. *Die Ratinger Monstranz*. Ratingen, 2000.
- Burkhard Neunheuser. *Eucharistie in Mittelalter und Neuzeit*, Band 4, Fasz. 4b aus *Handbuch der Dogmengeschichte*. Freiburg i. Br., 1963.
- Ingeborg Nöldeke. *Siehe, es ist alles neu geworden. Der Schortenser Altar ist restauriert*. Jever, 2003.
- Norbert Nussbaum. *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*. Darmstadt, 2., vollst. überarb. Neuauflage, 1994.
- Norbert Nussbaum; Lucia Hagendorf-Nussbaum. Der Hansasaal. In: Ulrich Krings; Walter Geis (Hrsg.), *Köln: das gotische Rathaus und seine historische Umgebung*, Band 26 aus *Stadtspuren – Denkmäler in Köln*, Seiten 337–386. Köln, 2000.
- Ludovic Nys. *La pierre de Tournai. Son exploitation et son usage aux XIIIème, XIVème et XVème siècles*. 8 in Tournai - Art et histoire. Louvain/Tournai, 1993.
- Annaliese Ohm. Rheinische Goldschmiedearbeiten der Spätgotik. *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete*, 22, 1953.
- Murk D. Ozinga. *De gothische kerkelijke bouwkunst*, Band 12 aus *De Schonheid van ons Land. Bouwkunst*. Amsterdam, 1953.
- Walter Paatz. *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465-1500)*, Band 8 aus *Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen*. Heidelberg, 1963.
- Lotte Perpeet-Frech. *Die gotischen Monstranzen im Rheinland*. Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft. Düsseldorf, 1964.
- Heinz Peters. *St. Peter und Paul Ratingen*, Band 1 aus *Beiträge zur Geschichte Ratingens*. Ratingen, 2. wesentlich erweiterte Auflage, 1998.
- K. J. Philipp. Rezension zu: Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden. *Kunstchronik*, 41, Seiten 518–526, 1988.
- Klaus Jan Philipp. „Eyn huys in manieren van eynre kirchen“. Werkmeister, Parliere, Steinlieferanten und die Bauorganisation in den Niederlanden vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, (50), Seiten 69–113, 1989.
- Joachim M. Plotzek. Bilder zur Apokalypse. In: Anton Legner (Hrsg.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Band 3, Seiten 195–210. Köln, 1978.
- Joachim Poeschke. *Mittelalterliche Kirchen in Münster*. München, 1993.
- Jutta Prieur. Frömmigkeit am Niederrhein vor fünfhundert Jahren. In: *Gegen den Strom: Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500-1550*, Seiten 57–66. Berlin, 1997.

- Jutta Prieur. Religion, Kunst und Kommerz am Niederrhein. In: Dieter Geuenich (Hrsg.), *Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.- 20. Jahrhundert)*, Band 17 aus *Veröffentlichungen des historischen Vereins für den Niederrhein insbesondere das alte Erzbistum Köln*, Seiten 355–365. Pulheim, Abtei Brauweiler, 2000.
- F. A. L. Ridder van Rappard. Het kapittel ten Dom te Utrecht neemt Mr. Godijn van Dormael (bij Luik) tot zijnen architect aan, 10 Maart 1356. *Archief voor Nederlandse Kunstgeschiedenis*, (5), Seiten 4–8, 1882-1883.
- Wilhelm Rave. *Kreis Borken*. Münster, 1954.
- Roland Recht. *Das Strassburger Münster*. Stuttgart, 1971.
- Roland Recht. Avant-Propos. In: Roland Recht (Hrsg.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Seiten 9–10. Strassburg, 1989a.
- Roland Recht. L'art gothique: une introduction. In: Roland Recht (Hrsg.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Seiten 17–40. Strassburg, 1989b.
- Roland Recht (Hrsg.). *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Strassburg, 1989c.
- Roland Recht. Les „traités pratiques“ d'architecture gothique. In: Roland Recht (Hrsg.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Seiten 279–285. Strassburg, 1989d.
- Roland Recht. *Le dessin d'architecture. Origine et fonctions*. Paris, 1995.
- Hans Reinhardt; André Rais. Neue Beiträge zu einigen Stücken des Münsterschatzes. In: *Jahrbuch des Historischen Museums Basel*, Seiten 27–39. Basel, 1946.
- Prof. Renard. *Vom niederrheinischen Backsteinbau. Flugschrift des rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz*. 1913.
- Josef Reuter. *Wegweiser nach oben. Die Kunstschatze der Kempener Propsteikirche*. Kath. Propsteigemeinde St. Mariae Geburt, Kempen, Krefeld, 1987.
- Heinrich Rexroth et al. (Hrsg.). *750 Jahre Frankfurter Kaiserdom Sankt Bartholomäus 1239 1989*. Frankfurt a. M., 1989.
- Pablo de la Riestra. Architektur der Gotik in den „deutschen Landen“. In: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Seiten 190–235. Köln, 1998.
- Barbara Rommé. Das Schaffen von Jörg Sürlin dem Jüngeren. *Ulm und Oberschwaben*, 49, Seiten 61–110, 1994.
- Barbara Rommé. *Henrick Douwermann und die niederrheinische Bildschnitzkunst an der Wende zur Neuzeit*, Band 6 aus *Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar*. Bielefeld, 1997.
- Miri Rubin. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge, 1991.
- Joseph Rykwert. On the oral transmission of architectural theory. In: André Chastel; Jean Guillaume (Hrsg.), *Les traités d'Architecture de la Renaissance*. Paris, 1988. Actes du colloque tenu à Tours du 1 au 11 juillet 1981.



- Joseph Rykwert; Neil Leach; Joseph Tavernor. *Leon Battista Alberti: On the art of building in ten books*. Cambridge, 1988.
- Howard Saalman. *Filippo Brunelleschi: the buildings*. London, 1993.
- Dieter Scheler. „Die niederen Lande“: Der Raum des Niederrheins im späten Mittelalter und in der Neuzeit. In: *Der Kulturraum Niederrhein von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Band 1, Seiten 93–114. Essen, 1996.
- Robert W. Scheller. *Model-book-drawings and the practice of artistic transmission in the middle ages*. Amsterdam, 1995.
- Rainer Schiffler; Gisbert Knopp. *Stadt Straelen*, Band I. Rheinland aus *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen*. 1987.
- Erhard Schlieter. *Das gotische Köln. Architektur mit Spitzbogen vom Mittelalter bis heute*. Köln, 1996.
- W. Schlink. The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: A Fiction in German Art History. *Jewish Art*, 23/24, Seiten 275–285, 1997/98.
- Wolfgang Schmid. Zum kulturellen Austausch zwischen Köln und den niederrheinischen Städten während der Spätgotik. In: Dieter Geuenich (Hrsg.), *Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.- 20. Jahrhundert)*, Band 17 aus *Veröffentlichungen des historischen Vereins für den Niederrhein insbesondere das alte Erzbistum Köln*, Seiten 137–171. Pulheim, Abtei Brauweiler, 2000.
- Barbara Schock-Werner. *Das Strassburger Münster im 15. Jahrhundert. Stilistische Entwicklung und Hüttenorganisation eines Bürger-Doms (Diss.)*. Köln, 1983.
- Volker Schönherr. *Die Geschichte des Niederrheins: von den Römern bis heute*. Duisburg, 1998.
- Klaus Schreiner. Laienbildung als Herausforderung für Kirche und Gesellschaft. Religiöse Vorbehalte und soziale Widerstände gegen die Verbreitung von Wissen im späten Mittelalter und in der Reformation. *Zeitschrift für historische Forschung*, (11), Seiten 257–354, 1984.
- Helmut Schulte. *Stadt Troisdorf*, Band 273 aus *Rheinische Kunststätten*. Neuss, 1983.
- Marc Carel Schurr. *Die Baukunst Peter Parlers. Der Prager Veitsdom, das Heilighkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd und die Bartholomäuskirche in Kolin im Spannungsfeld von Kunst und Geschichte*. Ostfildern, 2003.
- Heinrich M. Schwarz. *Die kirchliche Baukunst der Spätgotik im klevischen Raum*, Band IV aus *Kunstgeschichtliche Forschungen des rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz*. Bonn, 1938.
- H. Sedlmayr. *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich, 1950.
- Anneliese Seeliger-Zeiss. *Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis. Studien zur Geschichte der spätgotischen Zierarchitektur und Skulptur in der Kurpfalz und in Schwaben*, Band 10 aus *Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen*. Heidelberg, 1967.

- Anneliese Seeliger-Zeiss. Studien zum Steinmetzbuch des Lorenz Lechler von 1516. *Architectura*, XII, Seiten 125–150, 1982.
- Lon R. Shelby. The geometrical knowledge of mediaeval master masons. *Speculum. A journal of mediaeval studies*, Seiten 395–421, 1972.
- Lon R. Shelby. The practical Geometry of medieval masons. *Studies in medieval Culture*, 5, Seiten 133–144, 1975.
- Lon R. Shelby. *Gothic design techniques. The fifteenth-century Design Booklets of Mathes Roriczer and Hanns Schmuttermayer*. London und Amsterdam, 1977.
- Lon R. Shelby. Geometry. In: *The seven liberal arts in the middle ages*, Seiten 196–217. Indiana, 1983.
- Otto von Simson et al. *Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter*, Band VI aus *Propyläen Kunstgeschichte*. Berlin, 1972.
- Franz-Josef Sladeczek. Meister im Zwiegespräch. Das Künstlerbildnis Hans Nussdorfs am Martinsturm. In: Daniel Huggel, Doris und Grütter (Hrsg.), „mit gantzem fliss“ *Der Werkmeister Hans Nussdorf in Basel*, Seiten 46–51. Basel, 2003.
- Martin Sonnabend (Hrsg.). *Alltag und Sonntag: Kupferstiche des Israhel van Meckenem, um 1440/50-1503*. Frankfurt am Main, 2001.
- Jean-Pierre Sosson. Flandern und Brabant. In: Anton Legner (Hrsg.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Band 1, Seite 73. Köln, 1978.
- Marc Steinmann. *Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F*, Band 1 aus *Forschungen zum Kölner Dom*. Köln, 2003.
- Walter Stempel. *Der Willibrordi-Dom in Wesel*, Band 347 aus *Grosse Baudenkmäler*. München, 4., verbesserte Auflage, 1997.
- Hans-Walter Stork. *Die Wiener französische Bible moralisée Codex 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Band 18 aus *Saarbrücker Hochschulschriften*. St. Ingbert, 1992.
- Paul Tanner. *Das Amerbach-Kabinett. Die Basler Goldschmiedearbeiten. Mit einem Beitrag von Christian Müller zu Hans Holbein d. J. als Entwerfer von Goldschmiedearbeiten*. Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Basel, 1991.
- E. H. Ter Kuile. *De houten Torenbekroningen in de noordelijke Nederlanden*. Leiden, 1929.
- E. H. Ter Kuile. Nog eens: de Maquette van de St. Bavo te Haarlem. *Oud-Holland*, III, Seite 132, 1933.
- E. H. Ter Kuile. *De Torens van Nederland*. Amsterdam, 1946.
- Helmut Tervooren. Der Niederrhein. Zur Entstehung eines Landschaftsnamens. In: Dieter Geuenich (Hrsg.), *Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.- 20. Jahrhundert)*, Band 17 aus *Veröffentlichungen des historischen Vereins für den Niederrhein insbesondere das alte Erzbistum Köln*, Seiten 9–27. Pulheim, Abtei Brauweiler, 2000.

- Jutta Tezmen-Siegel. *Die Darstellung der septem artes liberales in der bildenden Kunst als Rezeption der Lehrplangeschichte*. München, 1985.
- Hans Thümmeler. *Kirchen in Münster*. Königstein im Taunus, 1959.
- Achim Timmermann. Two Parlerian Sacrament Houses. *Umeni*, (47), Seiten 400–412, 1999.
- Achim Timmermann. Architektur und Eucharistie: Sakramentshäuser der Parlerzeit. Ein Überblick. *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, Seiten 2–13, 55. Jahrgang 2002.
- Walter Überwasser. *Spätgotische Bau-Geometrie. Untersuchungen an den Basler Goldschmiederrissen*, Band neue Folge XXV-XXVII aus *Öffentliche Kunstsammlung Basel: Jahresberichte*. Basel, 1928-1930.
- Ernst Ullmann. *Geschichte der deutschen Kunst. 1350-1470*. Paris, 1981.
- Ernst Ullmann. *Gotik. Deutsche Baukunst. 1200-1550*. Leipzig, 1994.
- Maria Velte. *Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrissgestaltung der gotischen Kirchen*, Band 8 aus *Basler Studien zur Kunstgeschichte*. Basel, 1951.
- Stephen K. Victor. *Practical Geometry in the high middle ages. „Artis cuiuslibet consummatio“ and the „Pratike de geometrie“*. Philadelphia, 1979.
- Dirk de Vos. *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*. München, 1999.
- A. van de Walle. *Gotische Kunst in Belgien*. Wien, 1972.
- Rainer Walz. Wirtschaft und Verkehr. In: Städtisches Museum Haus Koekoek Kleve und Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.), *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg*, Seiten 109–118. Kleve, 1984.
- Ingrid S. Weber. Drei Aufrisse spätgotischer Monstranzen im Stadtarchiv Ulm. *Pantheon*, XXXVI. Jahrgang, Seiten 16–31, 1978.
- A. W. Weissman. Gegevens omtrent bouw en inrichting van de Sint Bavokerk te Haarlem. *Oud-Holland*, Seiten 65–80, 1915.
- A. W. Weissman. Gegevens omtrent bouw en inrichting van de Sint Bavokerk te Haarlem. *Oud-Holland*, Seiten 133–145, 1916.
- Margret Wensky. Städtische Führungsschichten im Spätmittelalter. In: *Sozialer Aufstieg. Funktionseliten im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Band 25 aus *Deutsche Führungsschichten in der frühen Neuzeit*, Seiten 17–27. München, 2002.
- Guido de Werd. Alart Duhomeels monstrans-ontwerp voor de Sint Jan te 's-Hertogenbosch. *Brabantia*, 20, Seiten 102–103, 1971.
- Guido de Werd. *Die Propsteikirche St. Mariae Himmelfahrt zu Kleve*. München, 1991.
- Christopher Wilson. *The gothic cathedral. The architecture of the great church 1130-1530*. London, 2002.

- Fritz Witte. *Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein.*, Band I-V. Berlin, 1932.
- Karl Witte. Die Monstranz der St. Gertrudiskirche zu Essen. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 3/4, 1918.
- Arnold Wolff. *Der gotische Dom in Köln.* Köln, 1986.
- Arnold Wolff. Die vollkommene Kathedrale: Der Kölner Dom und die Kathedralen der Ile-de-France. In: *Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln, Studien zum Kölner Dom*, Band 6, Seiten 15–48. Köln, 1998.
- J. A. Wolff. *Die St. Nicolai-Pfarrkirche in Calcar, und ihre Kunstdenkmäler und Künstler archivalisch und archäologisch bearbeitet.* Calcar, 1880.
- Reinhard Wortmann. Hallenplan und Basilikabau der Parler in Ulm. In: *600 Jahre Ulmer Münster. Festschrift*, Band 19 aus *Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm*, Seiten 101–125. Ulm, 2. Auflage, 1984.
- Lucas Wühtrich. Riss für eine spätgotische Monstranz der Kirche von Oltingen, Kanton Baselland. *Zeitschrift für Architektur und Kunst*, (44), 1987.
- Walther Zimmermann. Die Grenze des niederrheinischen zum westfälischen Kunstraum. *Rheinische Vierteljahrsblätter. Mitteilungen des Instituts für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande an der Universität Bonn*, 15/16, Seiten 465–494, 1950/51.
- Walther Karl Zuelch. *Frankfurter Künstler.* Frankfurt am Main, 1935.

# Abbildungsverzeichnis

Fig. 4.1	Architektonische Elemente bei Monstranzen (Umzeichnung sog. Einturmriß Regensburger Dom und Turmmonstranz (um 1420) St. Mariae Himmelfahrt, Gräfrath) . . . . .	29
Fig. 5.1	Architektonische Elemente der Ratinger Monstranz . . . . .	76
Fig. 5.2	Architektonische Elemente der Gerresheimer Monstranz . . . . .	79
Fig. 5.3	Architektonische Elemente der Kalkarer Monstranz . . . . .	80
Fig. 5.4	Architektonische Elemente der Kempener Monstranz . . . . .	82
Fig. 5.5	Architektonische Elemente der Bocholter Monstranz . . . . .	83
Fig. 5.6	Architektonische Elemente der Essener Monstranz aus dem Münsterschatz	85
Fig. 5.7	Architektonische Elemente der Anholter Monstranz . . . . .	87
Fig. 5.8	Architektonische Elemente der Emmericher Monstranz . . . . .	89
Fig. 5.9	Architektonische Elemente der Essener Monstranz aus St. Gertrudis . . . .	91
Fig. 5.10	Architektonische Elemente der Straelener Monstranz . . . . .	93
Abb. 1	Auf- und Grundriß eines Schnitzaltars, Basler Goldschmiederrisse, Inv. U.XIII.88, Kupferstichkabinett Basel . . . . .	187
Abb. 2	Turmmonstranz, inschriftlich datiert 1394, Kirche St. Peter und Paul Ratingen	188
Abb. 3	Reliquienostensorium, Ende 14. Jh, Essener Münsterschatz . . . . .	188
Abb. 4	Alard du Hameel: eine Monstranz, 1484, Kupferstich . . . . .	189
Abb. 5	(a) Ziborien-Monstranz, Mitte 15. Jahrhundert, Museum Schnütgen Köln, (b) Ziborien-Monstranz, geöffneter Zustand, Mitte 15. Jahrhundert, Museum Schnütgen Köln . . . . .	189
Abb. 6	Turmmonstranz, um 1400, Kirche St. Laurentius Ahrweiler . . . . .	190
Abb. 7	Turmmonstranz, 2. Viertel des 15. Jahrhunderts, Kirche St. Mariä Visitatio Reil . . . . .	190
Abb. 8	Turmmonstranz, Anfang 15. Jh., Kirche St. Kunibert Hönningen . . . . .	191
Abb. 9	Turmmonstranz, um 1430, Kirche St. Mariä Himmelfahrt Gräfrath . . . . .	191
Abb. 10	Turmmonstranz, um 1420, Kirche St. Mariä Himmelfahrt Gräfrath . . . . .	192
Abb. 11	Scheibenmonstranz, 1370, Burgkapelle Eltz . . . . .	192
Abb. 12	Fuss der Ratinger Monstranz, 1394, Kirche St. Peter und Paul Ratingen . .	193
Abb. 13	Ständer mit Fuss, Nodus und Trichter der Ratinger Monstranz, 1394, Kirche St. Peter und Paul Ratingen . . . . .	194
Abb. 14	Mittelzone der Ratinger Monstranz . . . . .	195
Abb. 15	Turmzone der Ratinger Monstranz, 1394, Kirche St. Peter und Paul Ratingen	196
Abb. 16	Zylindermonstranz, um 1400, Kirche St. Lambertus Düsseldorf . . . . .	197
Abb. 17	Scheibenmonstranz, Anfang 15. Jh., Kölner Domschatz . . . . .	197

Abb. 18	Blut- und Kreuz-Ostensorium, 1385, Essener Münsterschatz . . . . .	198
Abb. 19	Marienziborium, 1396, Kirche St. Marien Rees . . . . .	198
Abb. 20	Turmmonstranz, 1414, Bonner Landesmuseum . . . . .	199
Abb. 21	Turmmonstranz, um 1410-20, Kirche St. Peter und Alexander Aschaffenburg	199
Abb. 22	Meister WA: Vierseitige Turmmonstranz, um 1470, Kupferstich . . . . .	200
Abb. 23	Turmmonstranz, Anfang 15. Jh., Kirche St. Kolumba Köln . . . . .	200
Abb. 24	Turmmonstranz, um 1400, Kirche St. Margaretha Düsseldorf-Gerresheim .	201
Abb. 25	Fuss der Gerresheimer Monstranz, um 1400, Kirche St. Margaretha Düsseldorf-Gerresheim . . . . .	202
Abb. 26	Mittelzone der Gerresheimer Monstranz, um 1400, Kirche St. Margaretha Düsseldorf-Gerresheim . . . . .	203
Abb. 27	Turmzone der Gerresheimer Monstranz, um 1400, Kirche St. Margaretha Düsseldorf-Gerresheim . . . . .	204
Abb. 28	Turmmonstranz, um 1400–1410, Kirche St. Nikolaus Ohlenberg . . . . .	205
Abb. 29	Turmmonstranz, 3. Viertel 15. Jh., Kirche St. Lambertus Immerath . . . .	205
Abb. 30	Turmmonstranz, um 1420, Kirche St. Martin Aldenhoven, heute verschollen	206
Abb. 31	Scheibenmonstranz, um 1430, Prämonstratenserabtei Steinfeld . . . . .	206
Abb. 32	Scheibenmonstranz, um 1450, Kirche St. Lambertus Halsenbach . . . . .	207
Abb. 33	Turmmonstranz, um 1450-60, Stiftskirche Hochelten . . . . .	207
Abb. 34	Scheibenmonstranz, um 1400, Diözesanmuseum Köln . . . . .	208
Abb. 35	Turmmonstranz, um 1430, Museum Schnütgen Köln . . . . .	208
Abb. 36	Monstranz, Mitte 15. Jh., Bonner Münster . . . . .	209
Abb. 37	Turmmonstranz, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai Kalkar . . . . .	209
Abb. 38	Detail Fuss, Schaftgalerie, Nodus und Trichter der Kalkarer Turmmonstranz, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai Kalkar . . . . .	210
Abb. 39	Mittelzone der Kalkarer Turmmonstranz, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai Kalkar . . . . .	211
Abb. 40	Turmzone der Kalkarer Turmmonstranz, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai Kalkar . . . . .	212
Abb. 41	Turmmonstranz, um 1430, Kirche St. Marien in Rheydt . . . . .	213
Abb. 42	Turmmonstranz, Mitte 15. Jh., Kunstgewerbe-Museum Köln . . . . .	213
Abb. 43	Turmmonstranz, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Remigius Unkelbach . . . . .	214
Abb. 44	Turmmonstranz, um 1450–60, Kirche St. Brictius Cues . . . . .	214
Abb. 45	Turmmonstranz, um 1470, Kirche St. Martin Lay . . . . .	215
Abb. 46	Turmmonstranz, Mitte 15. Jh., Kirche St. Dionysius Nieukerk . . . . .	215
Abb. 47	Turmmonstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt Kempen . . .	216
Abb. 48	Fuss der Kempener Turmmonstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt Kempen . . . . .	217
Abb. 49	Mittelzone der Kempener Monstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt Kempen . . . . .	218
Abb. 50	Ausschnitt Mittel- und Turmzone der Kempener Monstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt Kempen . . . . .	219
Abb. 51	Ausschnitt Turmzone der Kempener Monstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt Kempen . . . . .	220
Abb. 52	Ausschnitt mit Kruzifix aus der Turmzone der Kempener Monstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt Kempen . . . . .	221
Abb. 53	Turmmonstranz, Mitte 15. Jh., Kirche St. Severus Boppard . . . . .	222

Abb. 54	Scheibenmonstranz, um 1430, Museum Schnütgen Köln . . . . .	222
Abb. 55	Turmmonstranz, 1498, Frankfurt, Dom, St. Bartholomäus . . . . .	223
Abb. 56	Turmmonstranz mit Fensterschauöffnung, Mitte 15. Jh., Kirche St. Cosmas und Damian Titz . . . . .	223
Abb. 57	Monstranz, um 1410–20, Kirche St. Pantaleon Unkel . . . . .	224
Abb. 58	Monstranz, 1470, Kirche St. Georg Bocholt . . . . .	224
Abb. 59	Fuss der Bocholter Monstranz, 1470, Kirche St. Georg Bocholt . . . . .	225
Abb. 60	Mittelzone der Bocholter Monstranz, 1470, Kirche St. Georg Bocholt . . . .	226
Abb. 61	Turmzone der Bocholter Monstranz, 1470, Kirche St. Georg Bocholt . . . .	227
Abb. 62	Monstranz, 1487, Essener Domschatz . . . . .	228
Abb. 63	Fuss der Monstranz aus dem Essener Domschatz, 1487 . . . . .	229
Abb. 64	Ständer der Monstranz aus dem Essener Domschatz, 1487 . . . . .	230
Abb. 65	Mittelzone der Monstranz aus dem Essener Domschatz, 1487 . . . . .	231
Abb. 66	Turmzone der Monstranz aus dem Essener Domschatz, Ausschnitt, 1487 . .	232
Abb. 67	Turmzone der Monstranz aus dem Essener Domschatz, Ausschnitt, 1487 . .	233
Abb. 68	Monstranz, um 1480, Kirche St. Johann Baptist Honnef . . . . .	234
Abb. 69	Monstranz, Mitte 15. Jh., Museum Schnütgen Köln . . . . .	234
Abb. 70	Turmmonstranz Ootmarsum, 1404, Kirche St. Simon und Judas . . . . .	235
Abb. 71	Monstranz, um 1480–90, Kirche St. Marien Rees . . . . .	235
Abb. 72	Turmmonstranz (sog. Schwedenmonstranz), Anfang 16. Jh., Kirche St. Lam- bertus Düsseldorf . . . . .	236
Abb. 73	Monogrammist HNS: Der Fuss einer Monstranz . . . . .	237
Abb. 74	Meister ES: Eine Monstranz . . . . .	238
Abb. 75	Monstranz, 1516, Kirche St. Peter und Paul Orsbach . . . . .	238
Abb. 76	Monstranz, um 1490, Kirche St. Pankratius Anholt . . . . .	239
Abb. 77	Ständer der Anholter Monstranz, um 1490, Kirche St. Pankratius Anholt .	240
Abb. 78	Mittelzone der Anholter Monstranz . . . . .	241
Abb. 79	Turmzone der Anholter Monstranz, um 1490, Kirche St. Pankratius Anholt	242
Abb. 80	Ausschnitt Turmzone der Anholter Monstranz, um 1490, Kirche St. Pankra- tius Anholt . . . . .	243
Abb. 81	Monstranz, um 1490, Kirche St. Peter und Paul Eltville . . . . .	244
Abb. 82	Monstranz von Meister Simon, 1498, Frankfurter Domschatz . . . . .	244
Abb. 83	Monstranz, um 1500, Domschatz Münster . . . . .	245
Abb. 84	Monstranz, um 1520, Kirche St. Pankratius Odenthal . . . . .	245
Abb. 85	Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Emmerich . . . . .	246
Abb. 86	Knauf der Emmericher Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Emmerich	247
Abb. 87	Fuss der Emmericher Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Emmerich	247
Abb. 88	Mittelzone der Emmericher Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Em- merich . . . . .	248
Abb. 89	Ausschnitt Ständer und Mittelzone der Emmericher Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Emmerich . . . . .	249
Abb. 90	Turmzone der Emmericher Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Em- merich . . . . .	250
Abb. 91	Monstranz, Mitte 15. Jh., Burgkapelle Eltz . . . . .	251
Abb. 92	Monstranz, Anfang 16. Jh., Museum Schnütgen Köln . . . . .	251
Abb. 93	Monstranz, 1549, Kirche St. Nikolai Kalkar . . . . .	252
Abb. 94	Monstranz, 1521, Kirche St. Gertrudis Essen . . . . .	252

Abb. 95	Ständer und Fuss der Monstranz aus der Essener Gertrudiskirche, 1521 . . .	253
Abb. 96	Mittelzone der Monstranz aus der Essener Gertrudiskirche, 1521 . . . . .	254
Abb. 97	Turmzone der Monstranz aus der Essener Gertrudiskirche, 1521 . . . . .	255
Abb. 98	Ausschnitt Turmzone der Monstranz aus der Essener Gertrudiskirche, 1521	256
Abb. 99	Monstranz, um 1500, Kirche St. Kolumba in Köln . . . . .	257
Abb. 100	Ziborien-Monstranz, um 1510, Kirche Hl. Kreuz Aachen . . . . .	257
Abb. 101	Monstranz, um 1520–30, Folkwang-Museum Essen . . . . .	258
Abb. 102	Monstranz, um 1490, Kirche St. Georg Bensheim . . . . .	258
Abb. 103	Monstranz, 1522, Kirche St. Martin Ediger . . . . .	259
Abb. 104	Monstranz, 1549, Kirche St. Katharina Wenau . . . . .	259
Abb. 105	Monstranz, Mitte 16. Jh., Kirche St. Kunibert Sinzenich . . . . .	260
Abb. 106	Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen . . . . .	261
Abb. 107	Mittelzone der Straelener Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen . . . . .	262
Abb. 108	Turmzone der Straelener Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen . . . . .	263
Abb. 109	Ausschnitt Turmzone der Straelener Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen . . . . .	264
Abb. 110	Ausschnitt Turmzone der Straelener Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen . . . . .	265
Abb. 111	Ulm, Münster, Riss . . . . .	266
Abb. 112	Antwerpen, Kathedrale Unserer Lieben Frau, Detail Nordturm . . . . .	267
Abb. 113	's-Hertogenbosch, St. Johannes, Südseite des Chores . . . . .	268
Abb. 114	Mons, Ste-Waudru, Südquerschiff und südliches Langhaus, Ausschnitt . . .	269
Abb. 115	Köln, Severinsturm . . . . .	270
Abb. 116	Kranenburg, Stiftskirche, Inneres . . . . .	271
Abb. 117	Emmerich, St. Aldegundis, Grundriss . . . . .	271
Abb. 118	St. Sebald Nürnberg, Sakramentshaus . . . . .	272
Abb. 119	Wenzel von Olmütz: Gotischer Baldachin mit vierseitigem Grundriss, Kupferstich . . . . .	273
Abb. 120	Alard du Hameel: Gotischer Baldachin, Kupferstich . . . . .	274
Abb. 121	Zutphen, St. Walburgis, Nordportal . . . . .	275
Abb. 122	Goes, Grote Kerk, Portal des nördlichen Querschiffs . . . . .	276
Abb. 123	Ter Apel, Ehem. Kreuzherrenkloster, Lettnerbrüstung . . . . .	277
Abb. 124	Israel van Meckenem: St. Antonius von Pilgern verehrt, Kupferstich . . . .	278
Abb. 125	Meister ES: Die Apostel Simon und Judas Thaddäus, Kupferstich . . . . .	278
Abb. 126	Meister ES: Der thronende Heiland und die zwölf Apostel, Kupferstich . .	278
Abb. 127	Jodokus Dotzinger: Taufbecken, 1453, Strassburg, Münster . . . . .	278
Abb. 128	Entwurf für einen geschnitzten Flügelaltar, Oberrhein (Bodenseegebiet?), Basler Goldschmiederrisse Inv. U.III.1, Kupferstichkabinett Basel . . . . .	279
Abb. 129	Liebespaar mit dem Narren am Brunnen, Kupferstich . . . . .	279
Abb. 130	Meister der Berliner Passion: Hl. Veronika . . . . .	279
Abb. 131	Quentin Metsys: Brunnen vor der Liebfrauenkathedrale Antwerpen . . . . .	279
Abb. 132	Amersfoort, Kirche St. Joris, Lettner, Ausschnitt . . . . .	280
Abb. 133	Martin Kriechbaum: Kefermarkt, Pfarrkirche, Hochaltar . . . . .	281
Abb. 134	Haarlem, Sint Bavo, Vierungsturm . . . . .	282
Abb. 135	Münster, Überwasserkirche . . . . .	283



Abb. 136	Gouda, Rathaus . . . . .	284
Abb. 137	Aachen, Münster St. Marien und St. Salvator, Hubertus- und Karlskapelle . . . . .	285
Abb. 138	Aachen, Münster St. Marien und St. Salvator, Matthiaskapelle . . . . .	286
Abb. 139	Arnheim, Kirche St. Eusebius, von Osten . . . . .	287
Abb. 140	Lüttich, St. Jakob, Ansicht von Innen . . . . .	288
Abb. 141	Utrecht, Dom St. Martin, Chor, von Südosten . . . . .	289
Abb. 142	Delft, Nieuwe Kerk, von Westen . . . . .	290
Abb. 143	Basel, Münster, Martinsturm . . . . .	291
Abb. 144	Strassburg, Münster, Westfassade, Glockengeschoss . . . . .	292
Abb. 145	Thann, Münster, Turm, von Osten . . . . .	293
Abb. 146	Culemborg, Rathaus . . . . .	294
Abb. 147	Duisburg, St. Salvator, Turm . . . . .	295
Abb. 148	Tummonstranz, 1491, Kirche der unbefleckten Mariae Empfängnis Oss . . . . .	296
Abb. 149	Maastricht, Sint Jan, Turm . . . . .	296
Abb. 150	Aufriss einer Turmmonstranz, Basler Goldschmiederrisse Inv. U.XIII.82 . . . . .	297
Abb. 151	Riss des Vespertoliums aus dem Ulmer Münster, Inv. 18, Stadtarchiv Ulm . . . . .	297
Abb. 152	Grundriss der Helmpyramide des Strassburger Münsters, ev. Gesamt-Kirchengemeinde Ulm . . . . .	298
Abb. 153	Riss des Sakramentshauses (Vorentwurf) des Ulmer Münsters, Inv. 3552, London, Victoria and Albert Museum . . . . .	299
Abb. 154	Monstranz, 1420-30, Kirche St. Martin Briedel . . . . .	300
Abb. 155	Monstranz, Mitte 15. Jh., Kirche St. Nikolaus Brauweiler . . . . .	300
Abb. 156	Ständer der Gerresheimer Monstranz, Ausschnitt . . . . .	301
Abb. 157	Turmzone der Kalkarer Monstranz, Ausschnitt, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai, Kalkar . . . . .	302
Abb. 158	Turmzone der Kalkarer Monstranz, Ausschnitt, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai, Kalkar . . . . .	303
Abb. 159	Turmzone der Bocholter Monstranz, Ausschnitt, 1470, Kirche St. Georg Bo-cholt . . . . .	304
Abb. 160	Turmzone der Bocholter Monstranz, Ausschnitt, 1470, Kirche St. Georg Bo-cholt . . . . .	305
Abb. 161	Martin Schongauer: Ein Bischofstab . . . . .	306
Abb. 162	Meister ES: Bartholomäus und Matthias . . . . .	307
Abb. 163	Ständer der Straelener Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen . . . . .	308
Abb. 164	Mittelzone der Straelener Monstranz, Ausschnitt, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen . . . . .	309
Abb. 165	Mittelzone der Straelener Monstranz, Ausschnitt, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen . . . . .	309

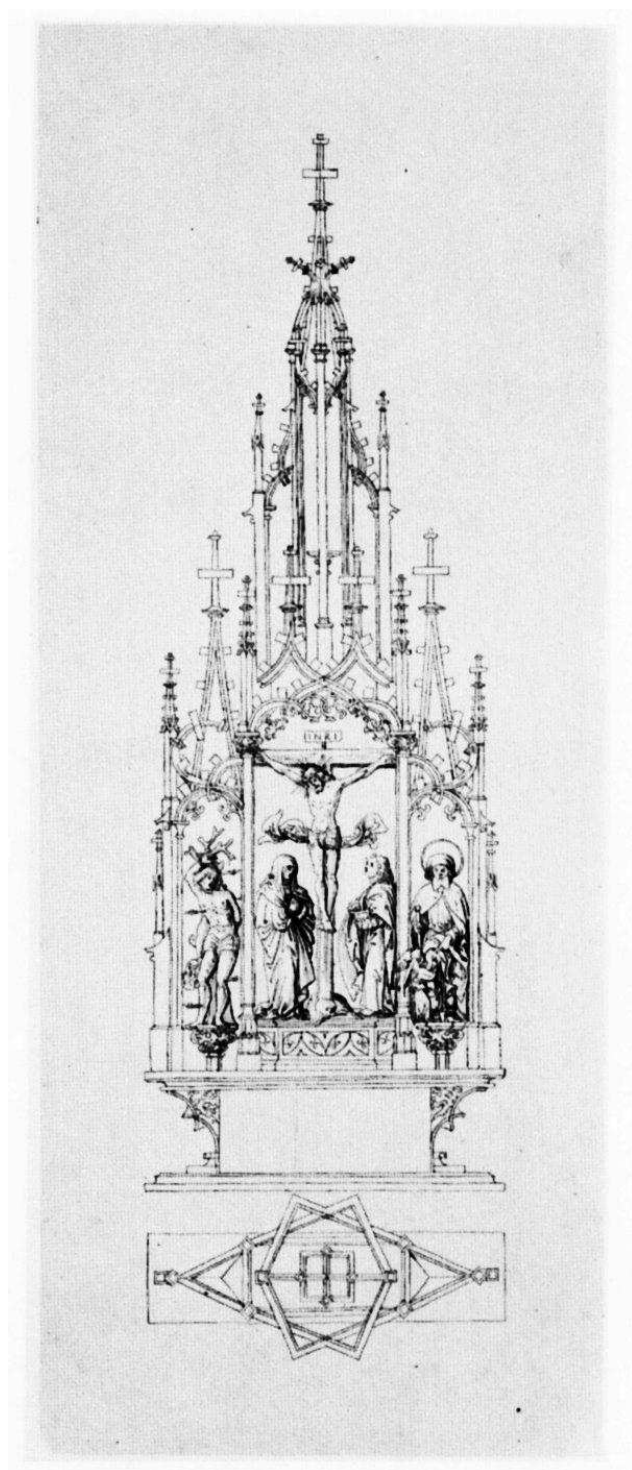


Abb. 1: Auf- und Grundriss eines Schnitzaltars, Basler Goldschmiederrisse, Inv. U.XIII.88, Kupferstichkabinett Basel. Quelle: Falk (1979)



Abb. 2: Turmonstranz, inschriftlich datiert 1394, Kirche St. Peter und Paul Ratingen. Quelle: Diathek des KHI Fribourg

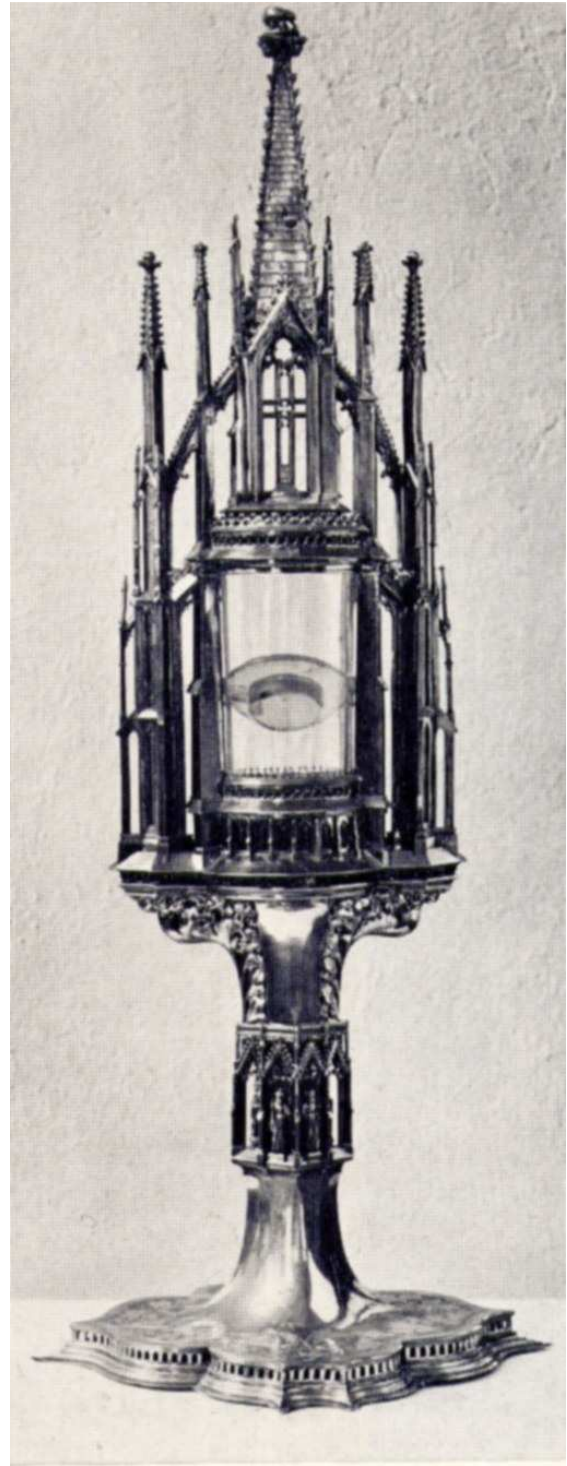


Abb. 3: Reliquienostensorium, Ende 14. Jh, Essener Münsterschatz. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

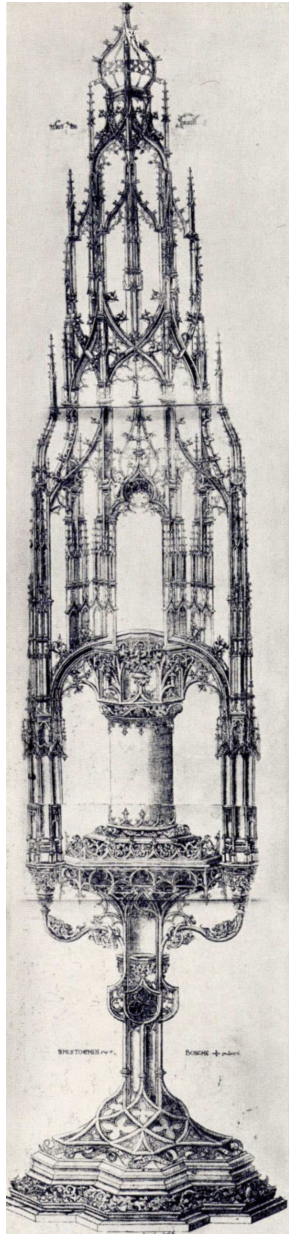


Abb. 4: Alard du Hameel: eine Monstranz, 1484, Kupferstich. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

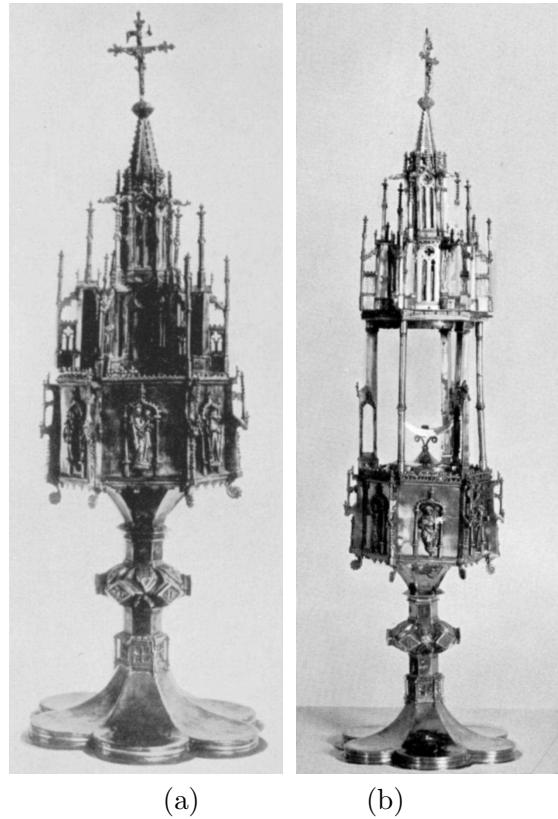


Abb. 5: (a) Ziborien-Monstranz, Mitte 15. Jahrhundert, Museum Schnütgen Köln, (b) Ziborien-Monstranz, geöffneter Zustand, Mitte 15. Jahrhundert, Museum Schnütgen Köln. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



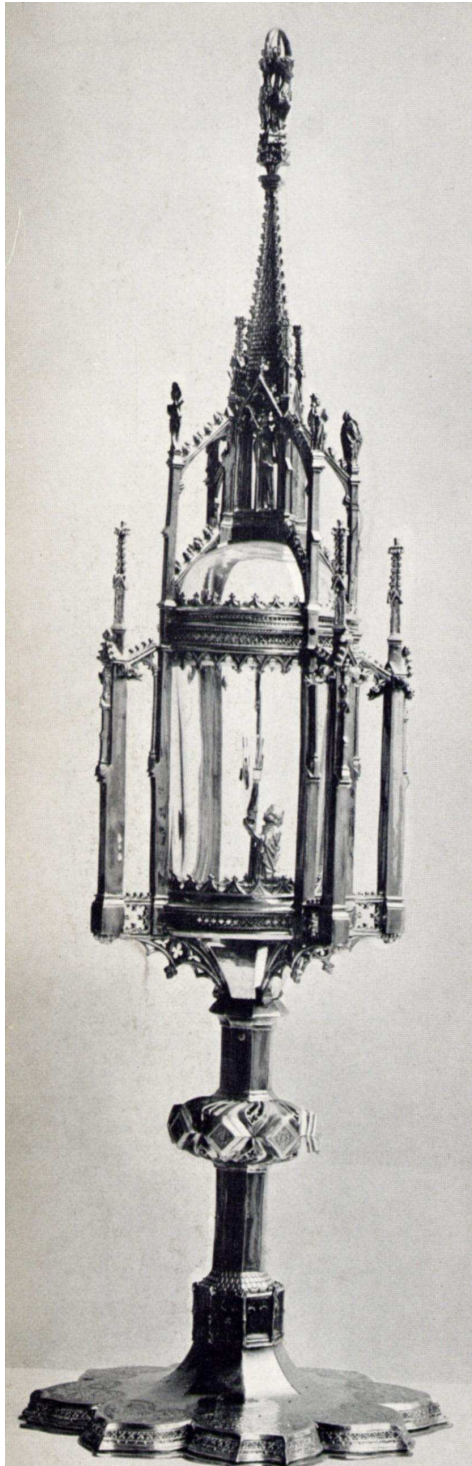


Abb. 6: Turmmonstranz, um 1400, Kirche St. Laurentius Ahrweiler. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

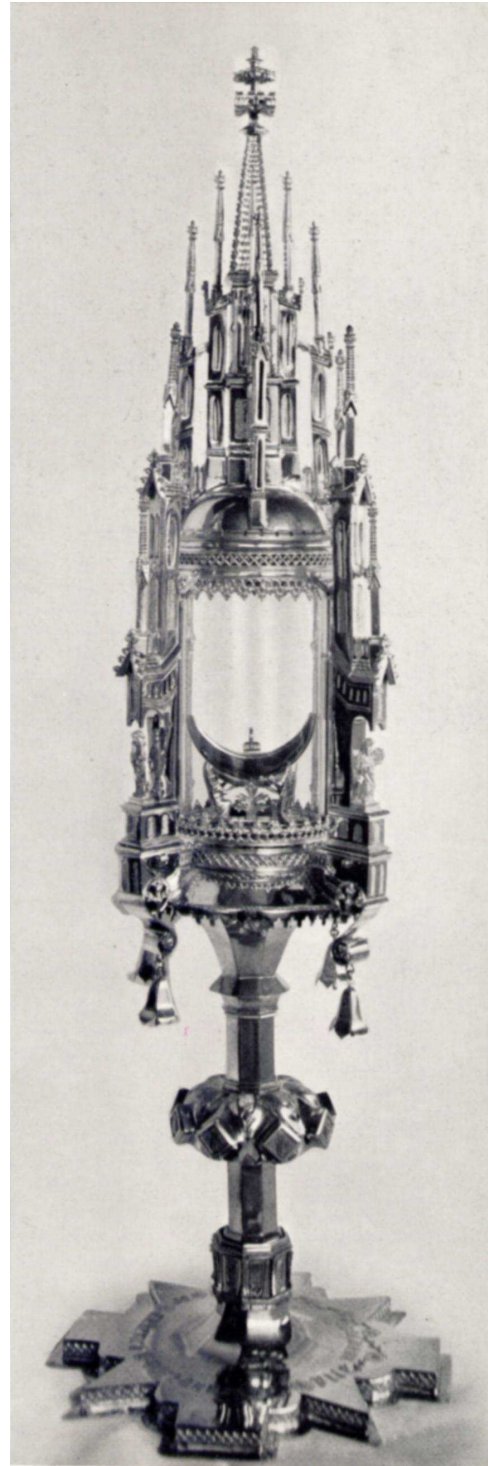


Abb. 7: Turmmonstranz, 2. Viertel des 15. Jahrhunderts, Kirche St. Mariä Visitatio Reil. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 8: Turmmonstranz, Anfang 15. Jh., Kirche St. Kunibert Hönningen. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

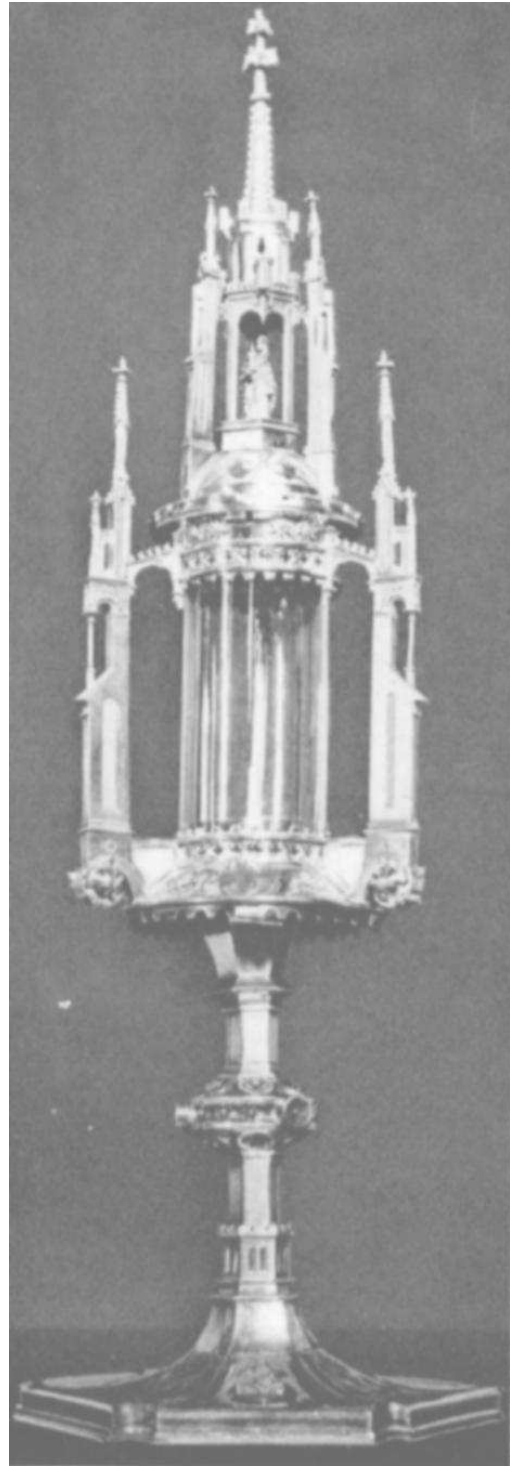


Abb. 9: Turmmonstranz, um 1430, Kirche St. Mariä Himmelfahrt Gräfrath. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

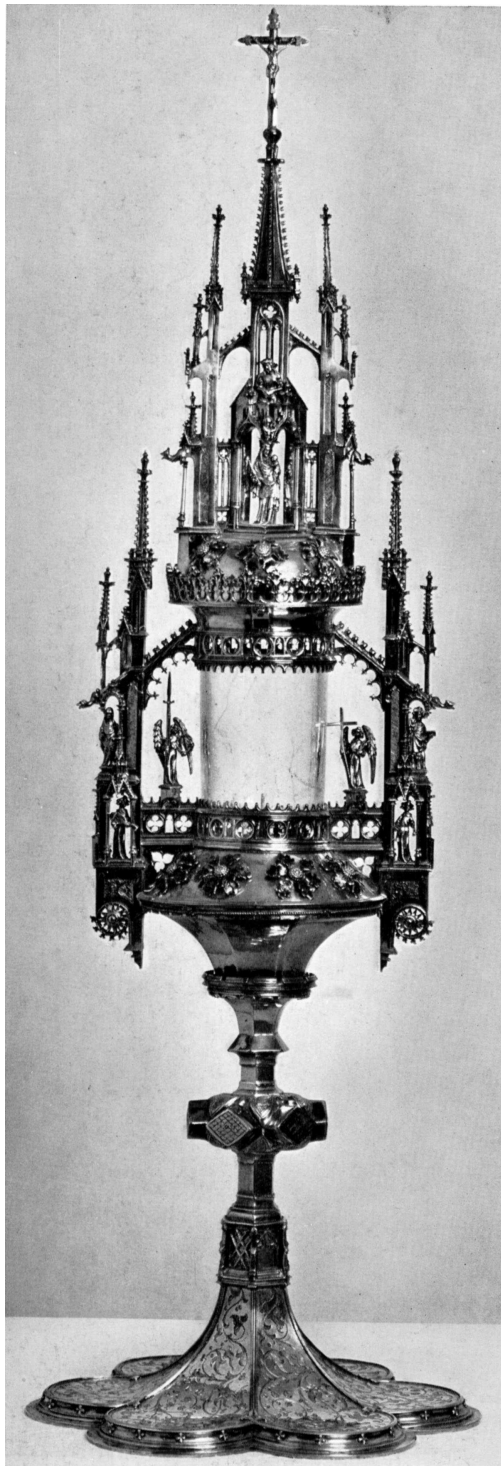


Abb. 10: Turmmonstranz, um 1420, Kirche St. Mariä Himmelfahrt Gräfrath. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

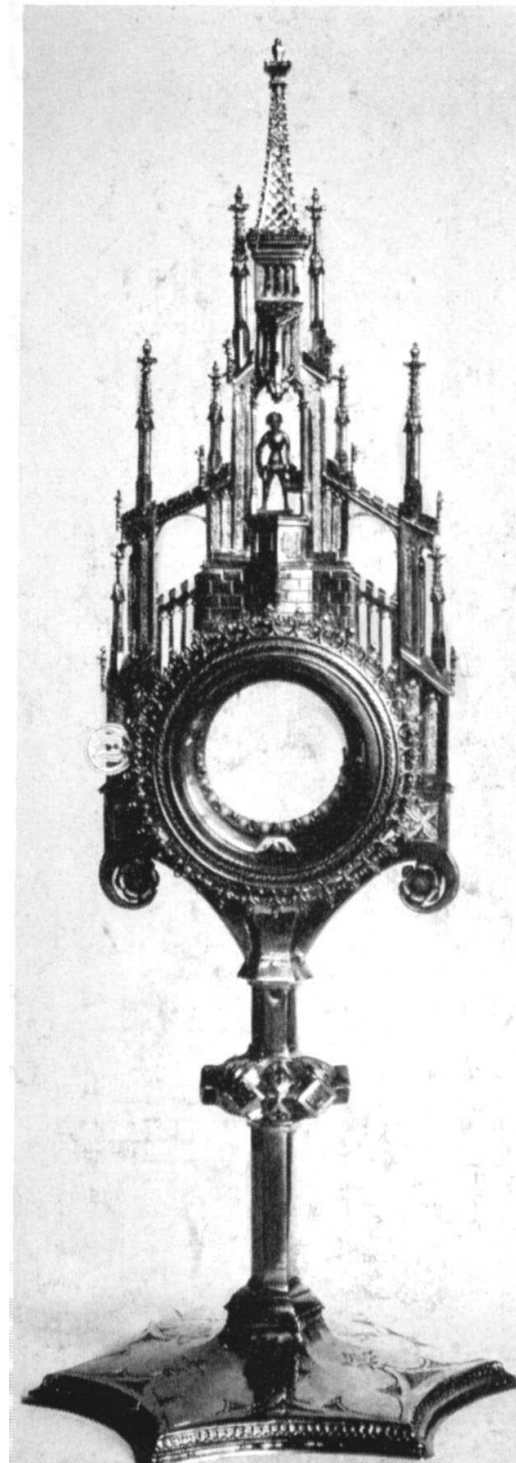


Abb. 11: Scheibenmonstranz, 1370, Burgkapelle Eltz. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

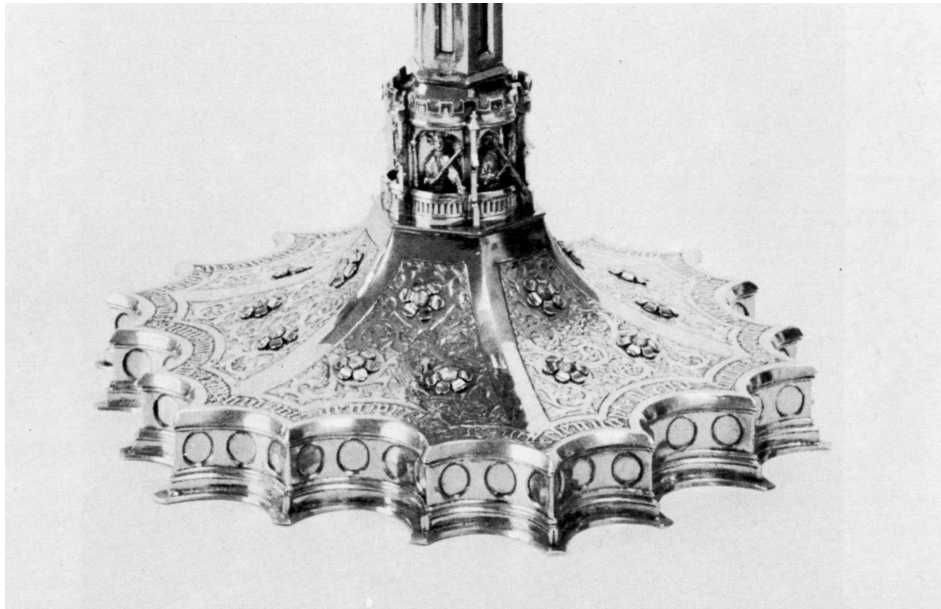


Abb. 12: Fuss der Ratinger Monstranz, 1394, Kirche St. Peter und Paul Ratingen. Quelle: Diathek des KHI Fribourg



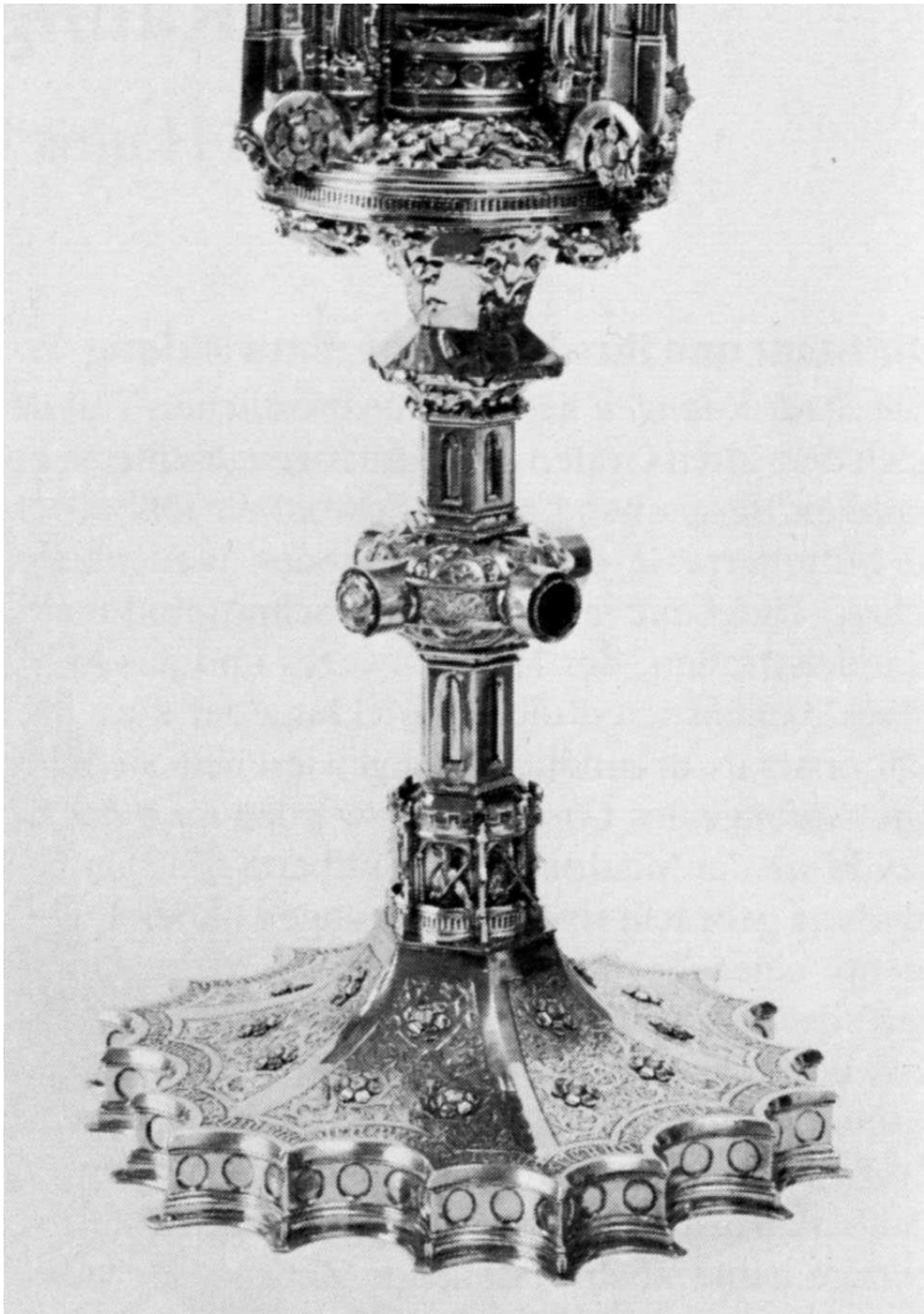


Abb. 13: Ständer mit Fuss, Nodus und Trichter der Ratinger Monstranz, 1394, Kirche St. Peter und Paul Ratingen. Quelle: Diathek des KHI Fribourg

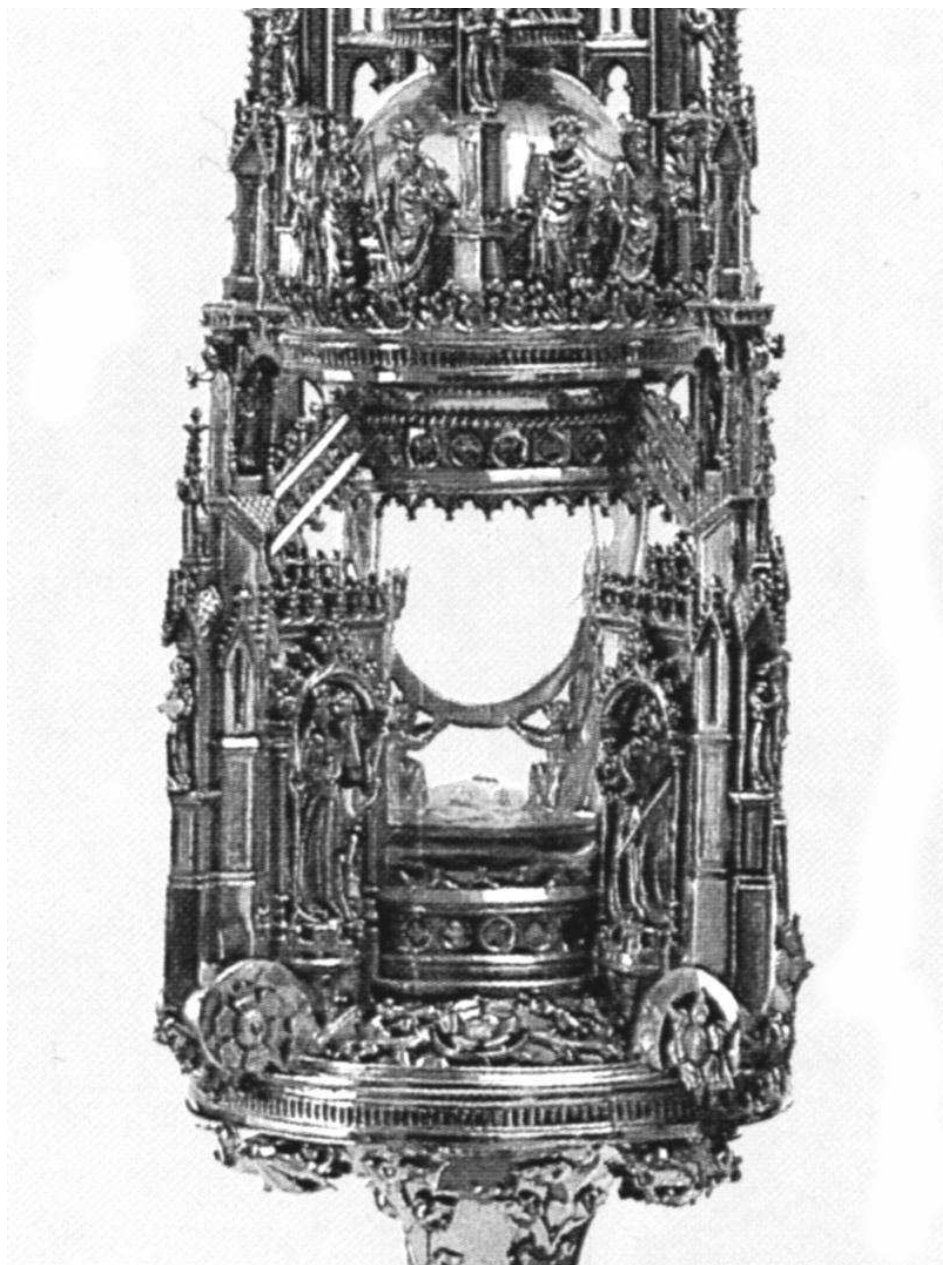


Abb. 14: Mittelzone der Ratinger Monstranz. Quelle: Diathek des KHI Fribourg



Abb. 15: Turmzone der Ratinger Monstranz, 1394, Kirche St. Peter und Paul Ratingen.  
Quelle: Diathek des KHI Fribourg



Abb. 16: Zylindermonstranz, um 1400, Kirche St. Lambertus Düsseldorf. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

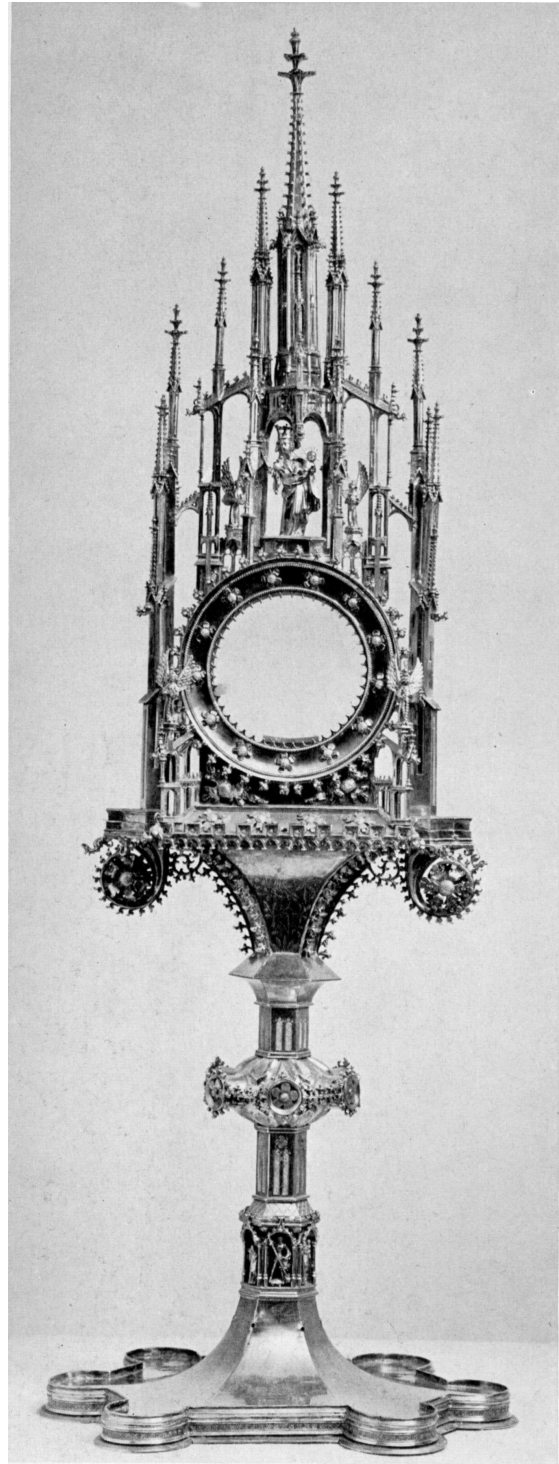


Abb. 17: Scheibenmonstranz, Anfang 15. Jh., Kölner Domschatz. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

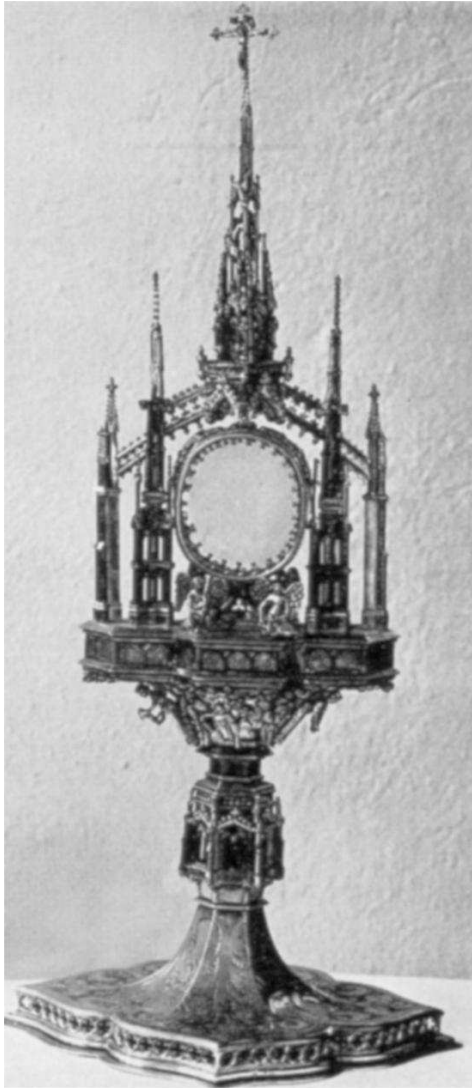


Abb. 18: Blut- und Kreuz-Ostensorium, 1385, Essener Münsterschatz. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

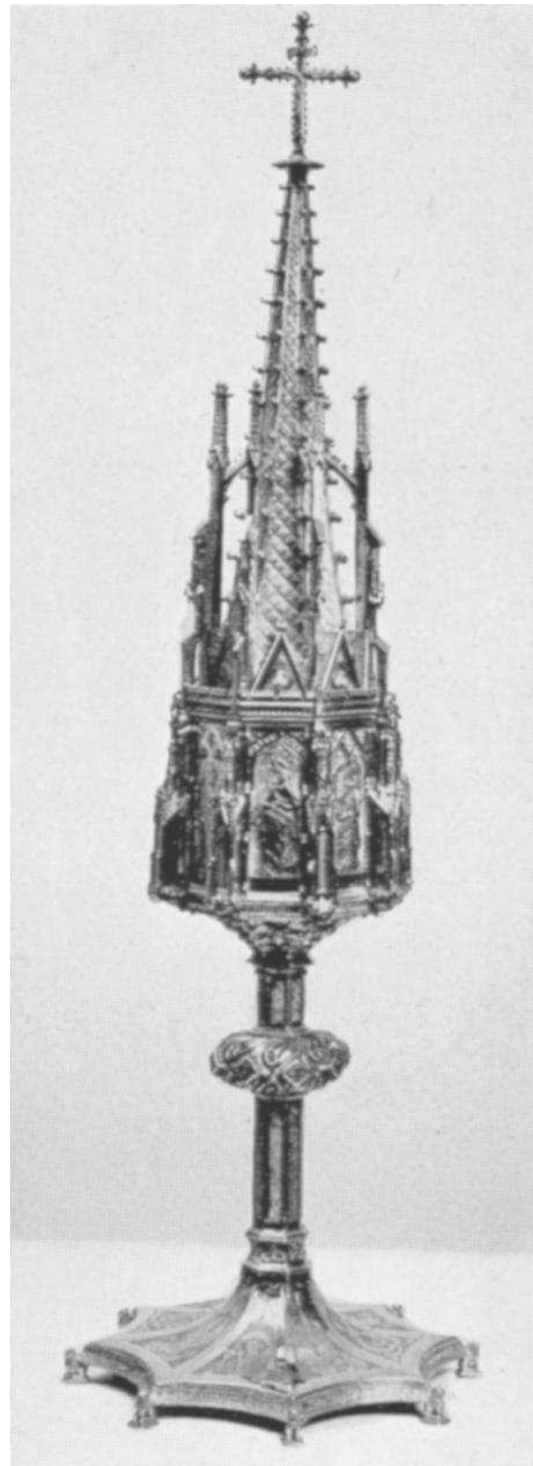


Abb. 19: Marienziborium, 1396, Kirche St. Marien Rees. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 20: Turmmonstranz, 1414, Bonner Landesmuseum. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 21: Turmmonstranz, um 1410-20, Kirche St. Peter und Alexander Aschaffenburg. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



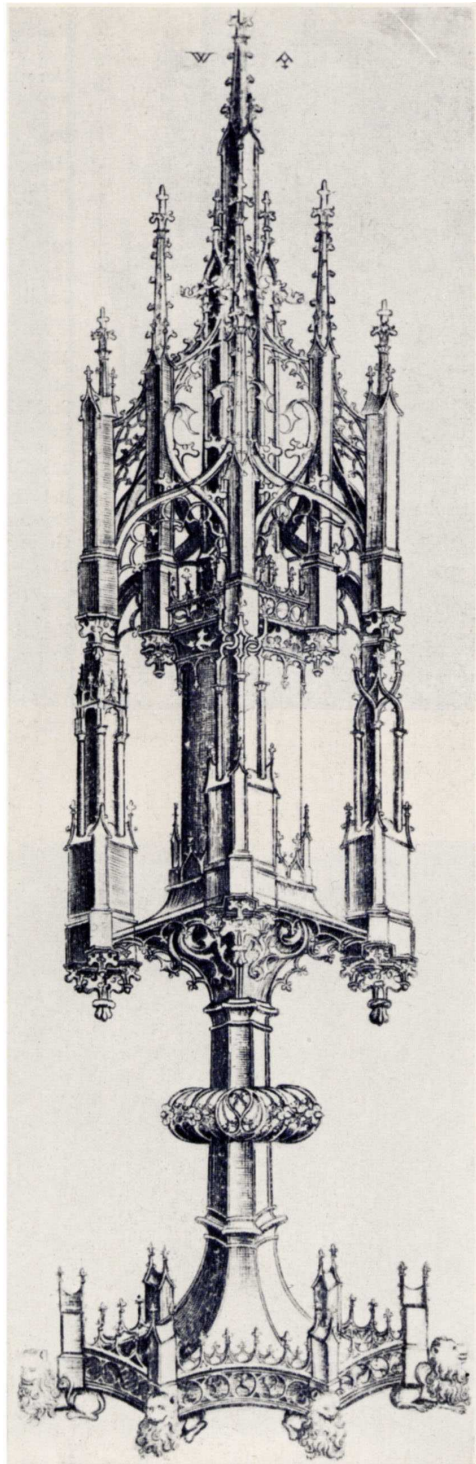


Abb. 22: Meister WA: Vierseitige Turmmonstranz, um 1470, Kupferstich. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

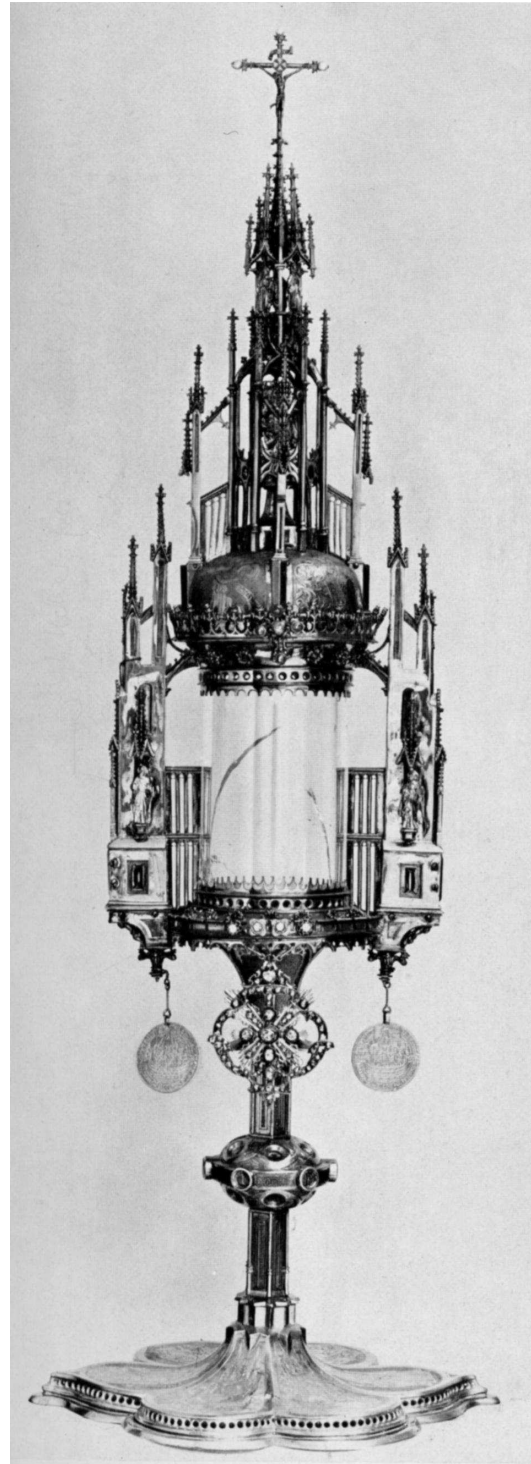


Abb. 23: Turmmonstranz, Anfang 15. Jh., Kirche St. Kolumba Köln. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 24: Turmmonstranz, um 1400, Kirche St. Margaretha Düsseldorf-Gerresheim





Abb. 25: Fuss der Gerresheimer Monstranz, um 1400, Kirche St. Margaretha Düsseldorf-Gerresheim



Abb. 26: Mittelzone der Gerresheimer Monstranz, um 1400, Kirche St. Margaretha Düsseldorf-Gerresheim

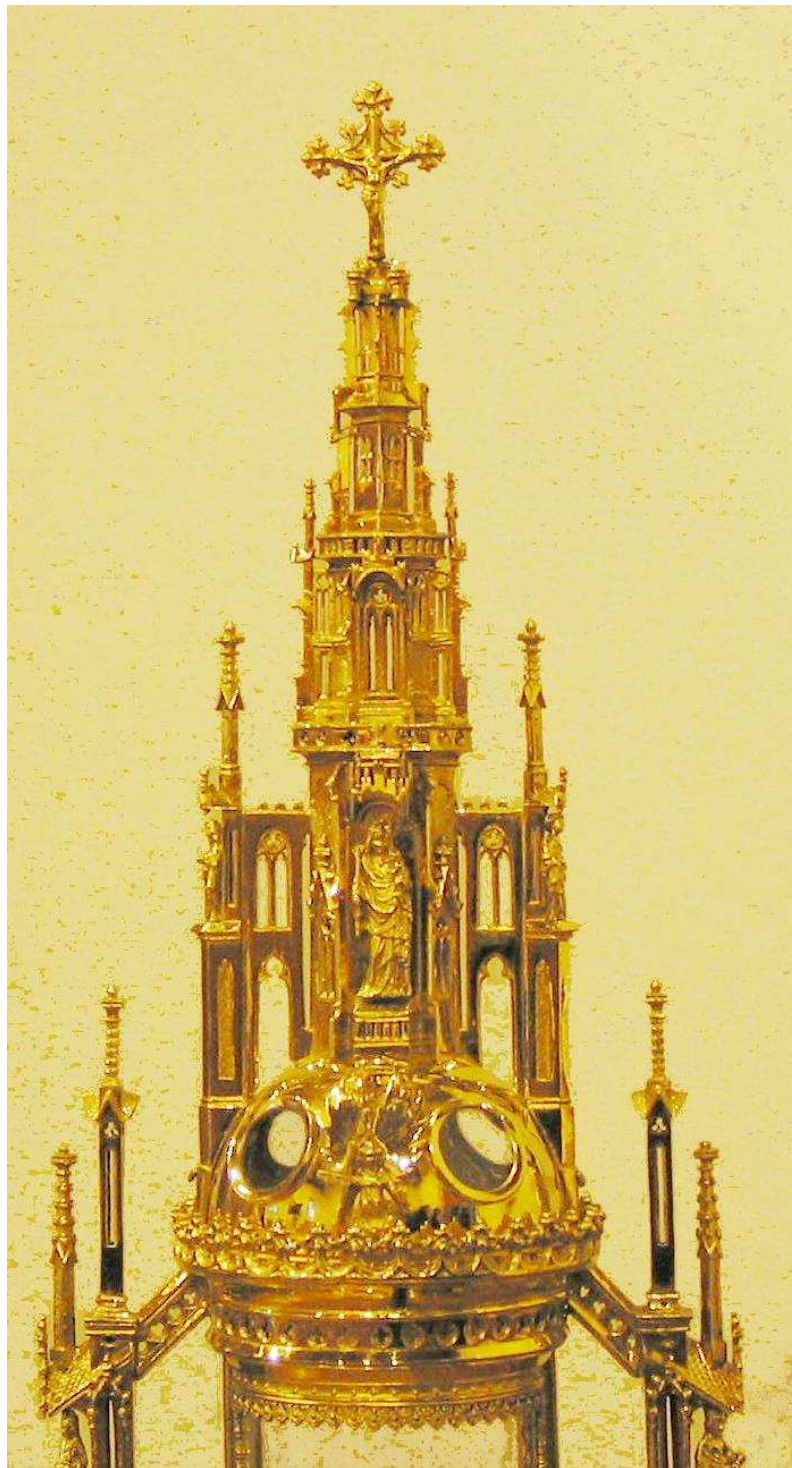


Abb. 27: Turmzone der Gerresheimer Monstranz, um 1400, Kirche St. Margaretha Düsseldorf-Gerresheim



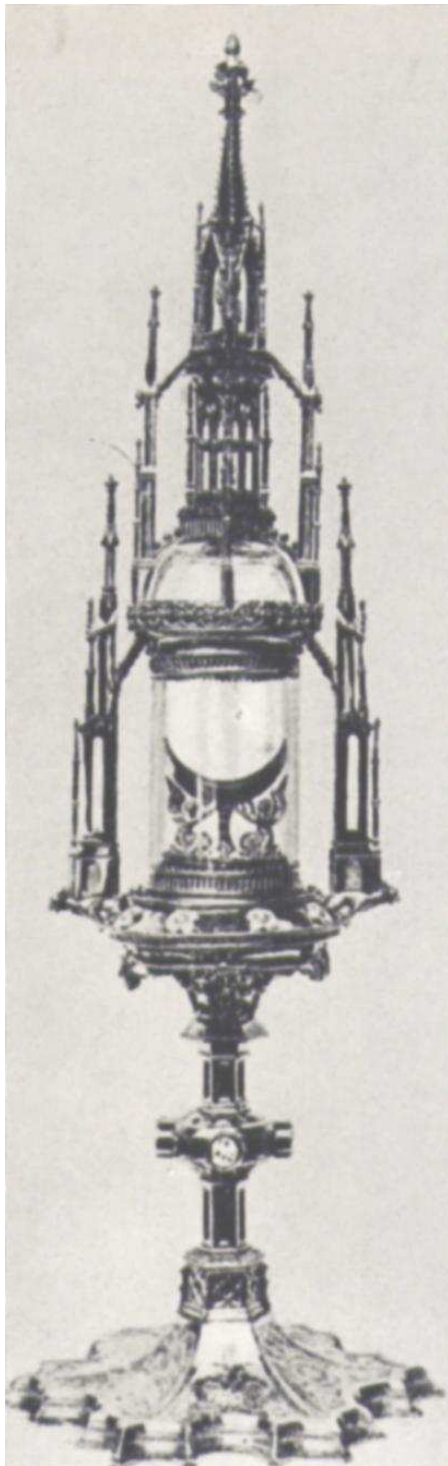


Abb. 28: Turmmonstranz, um 1400–1410, Kirche St. Nikolaus Ohlenberg. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 29: Turmmonstranz, 3. Viertel 15. Jh., Kirche St. Lambertus Immerath. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

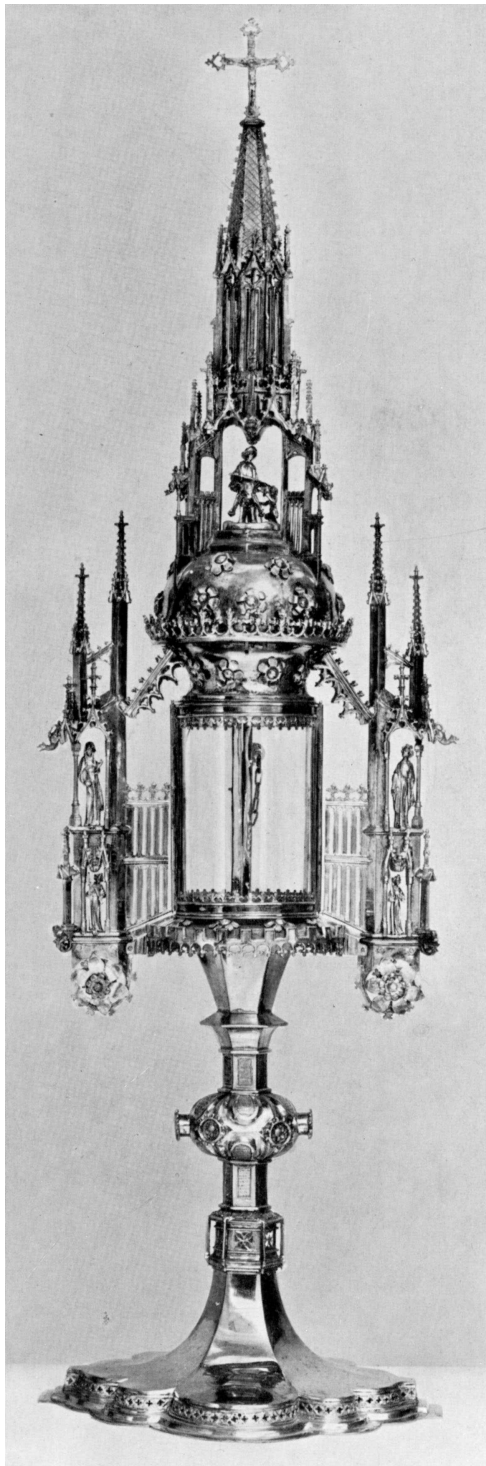


Abb. 30: Turmonstranz, um 1420, Kirche St. Martin Aldenhoven, heute verschollen. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

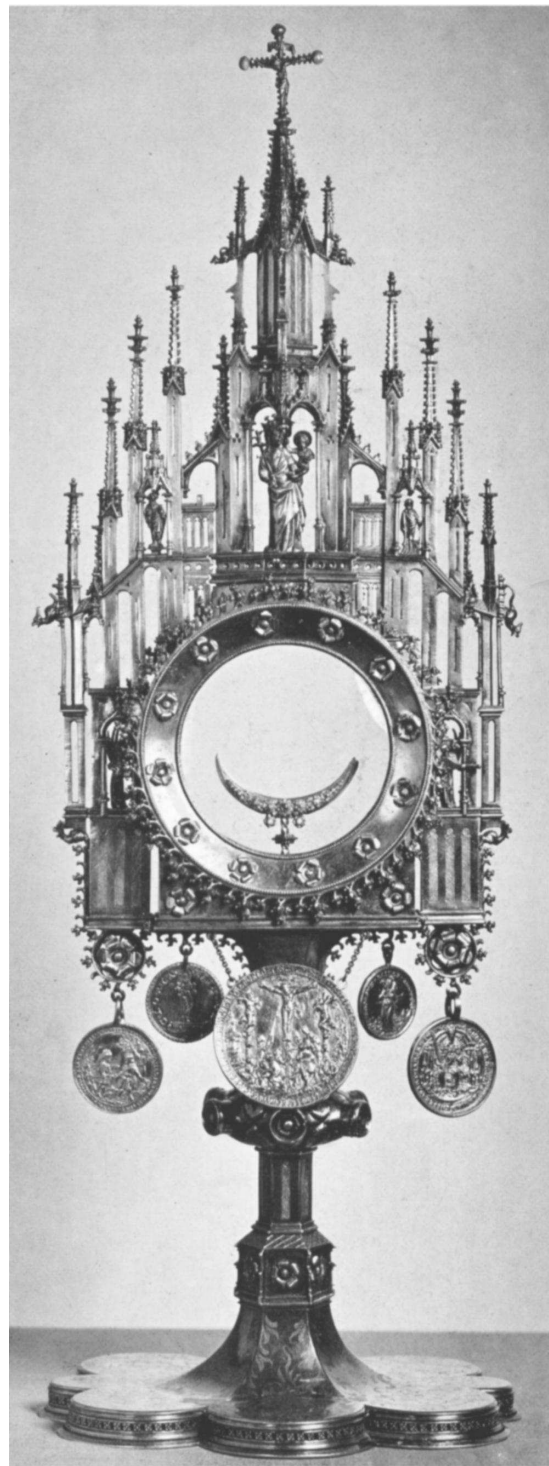


Abb. 31: Scheibenmonstranz, um 1430, Prämonstratenserabtei Steinfeld. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

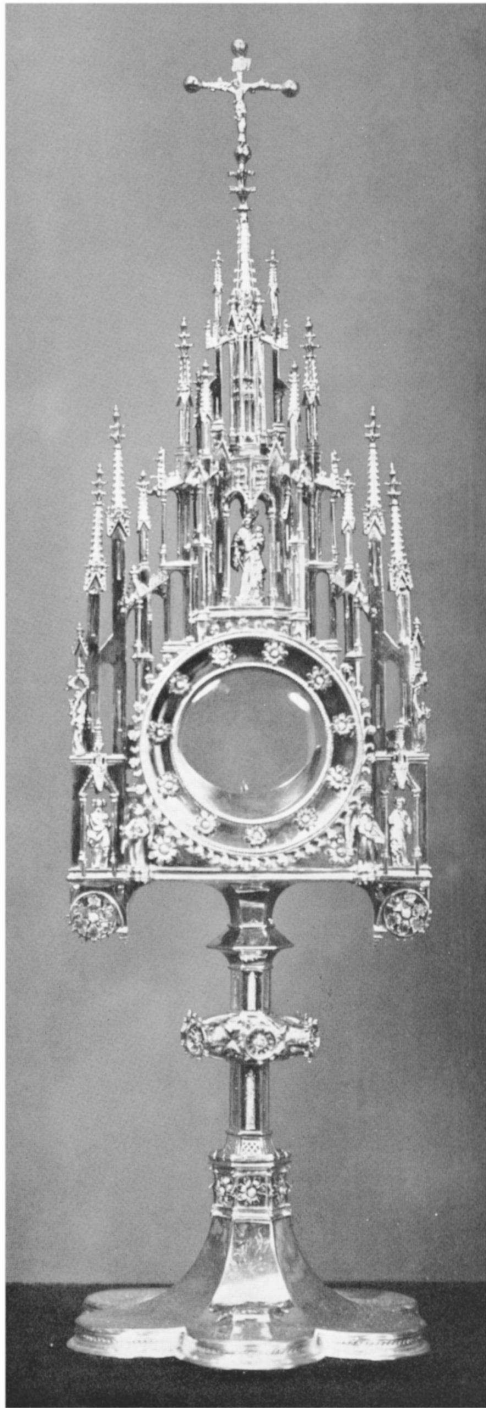


Abb. 32: Scheibenmonstranz, um 1450, Kirche St. Lambertus Halsenbach. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

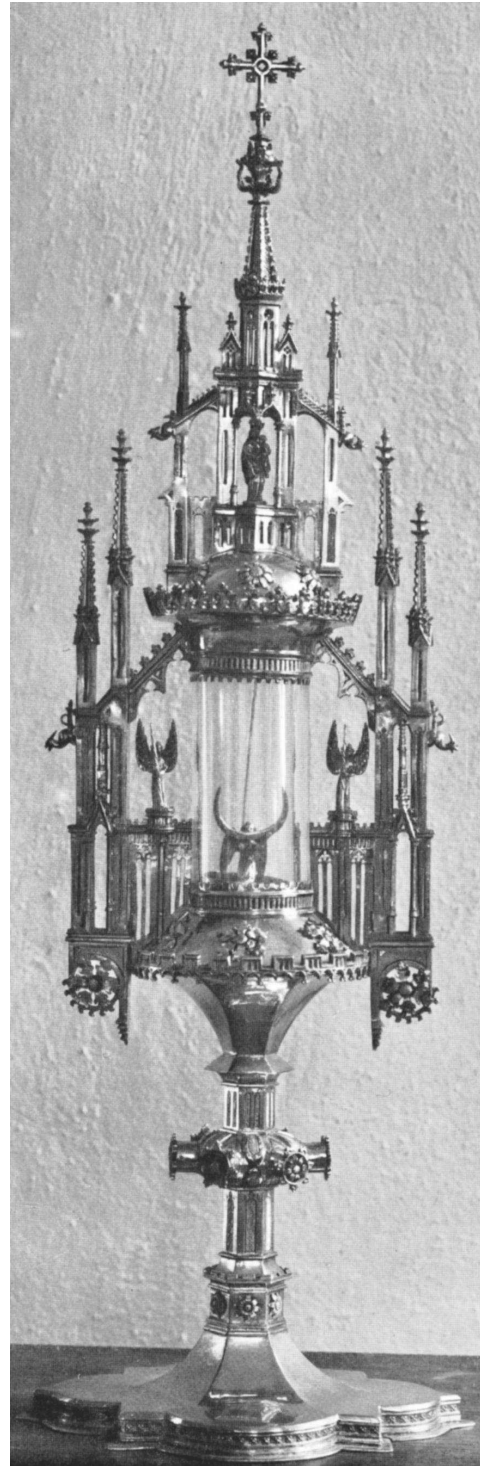


Abb. 33: Turmmonstranz, um 1450-60, Stiftskirche Hochelten. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



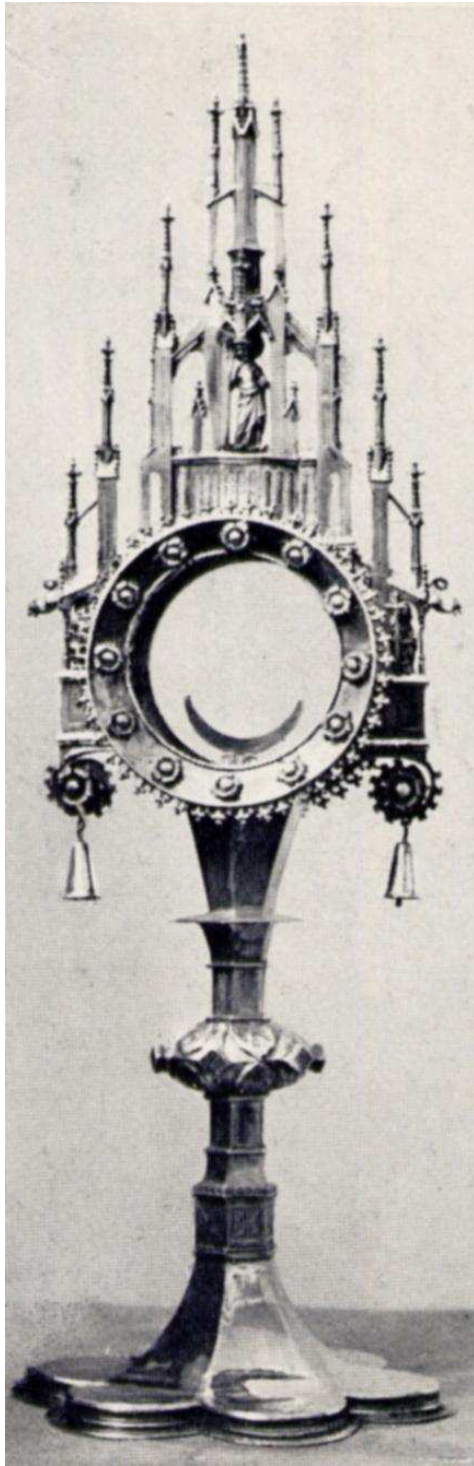


Abb. 34: Scheibenmonstranz, um 1400, Diözesanmuseum Köln. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 35: Turmmonstranz, um 1430, Museum Schnütgen Köln. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

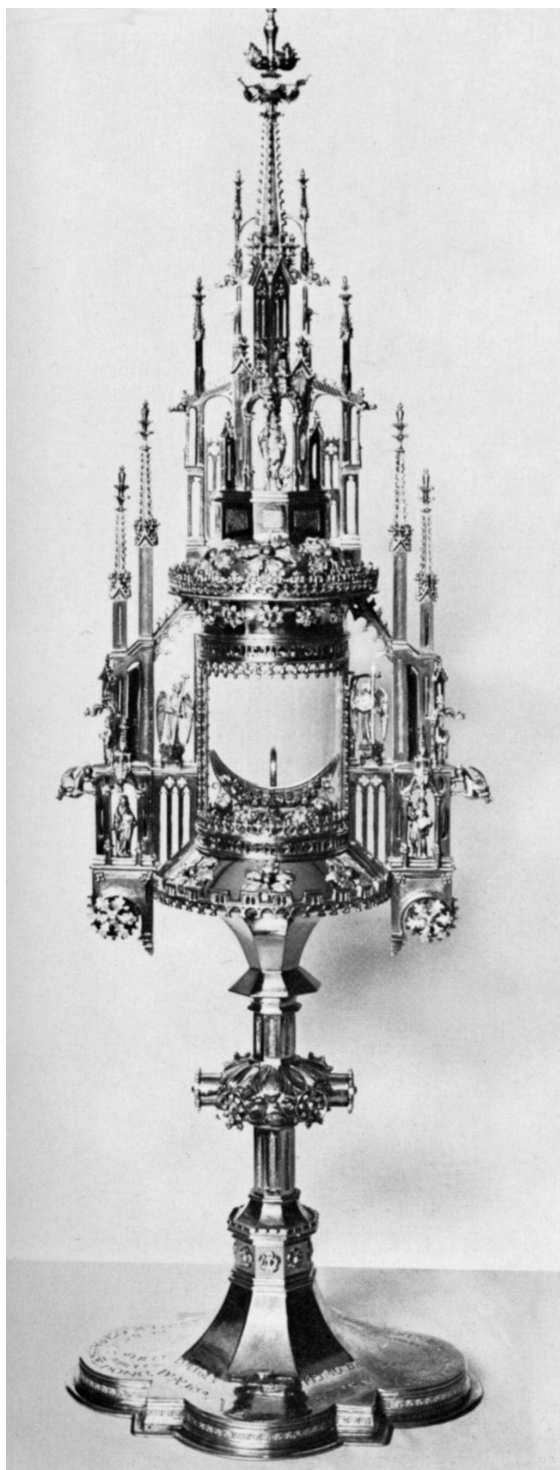


Abb. 36: Monstranz, Mitte 15. Jh., Bonner Münster. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 37: Turmonstranz, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai Kalkar





Abb. 38: Detail Fuss, Schaftgalerie, Nodus und Trichter der Kalkarer Turmmonstranz, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai Kalkar



Abb. 39: Mittelzone der Kalkarer Turmmonstranz, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai Kalkar





Abb. 40: Turmzone der Kalkarer Turmmonstranz, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai Kalkar

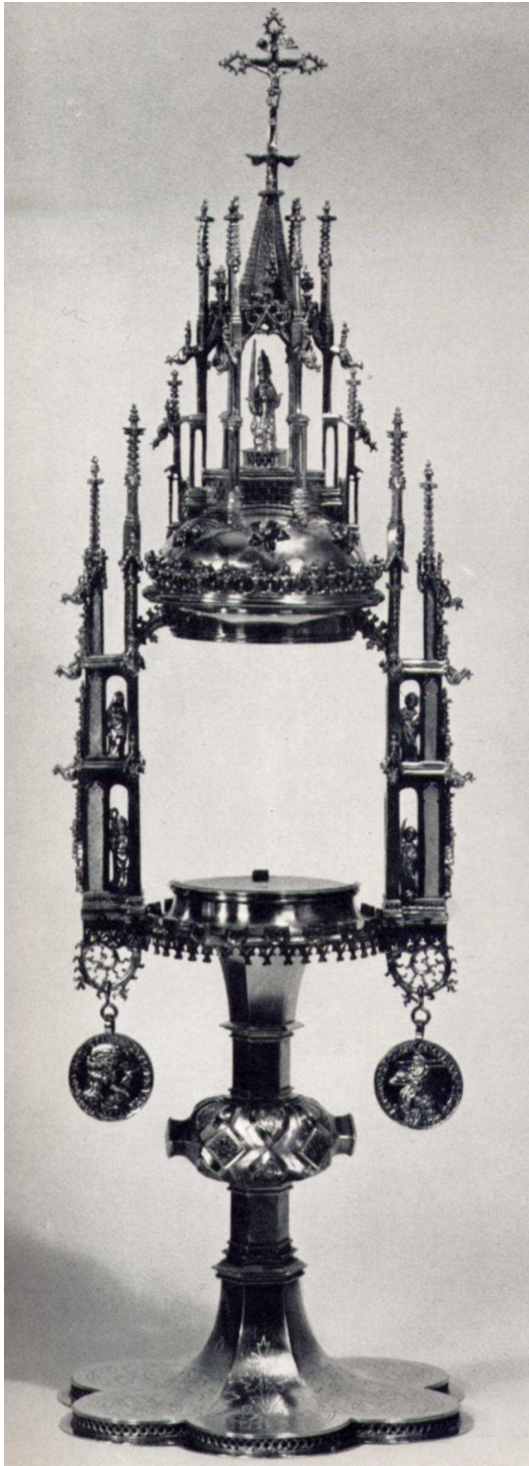


Abb. 41: Turmmonstranz, um 1430, Kirche St. Marien in Rheydt. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

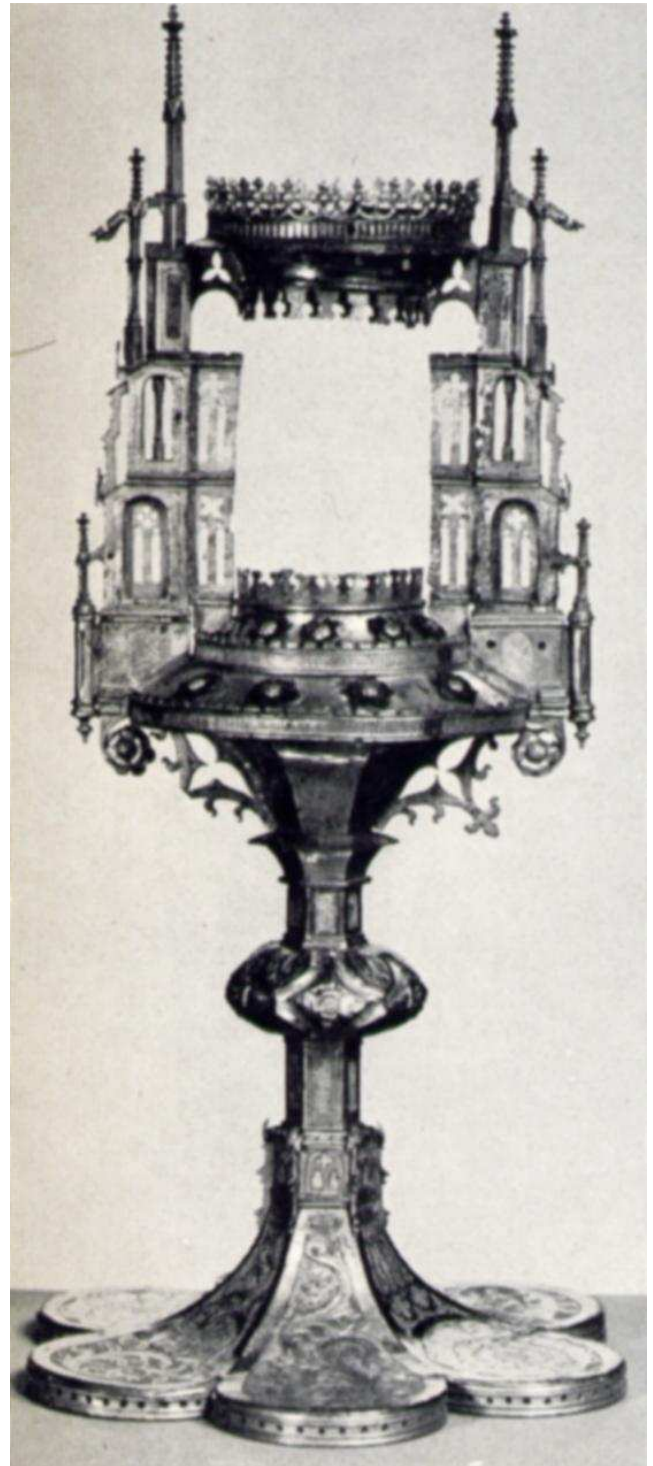


Abb. 42: Turmmonstranz, Mitte 15. Jh., Kunstgewerbe-Museum Köln. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



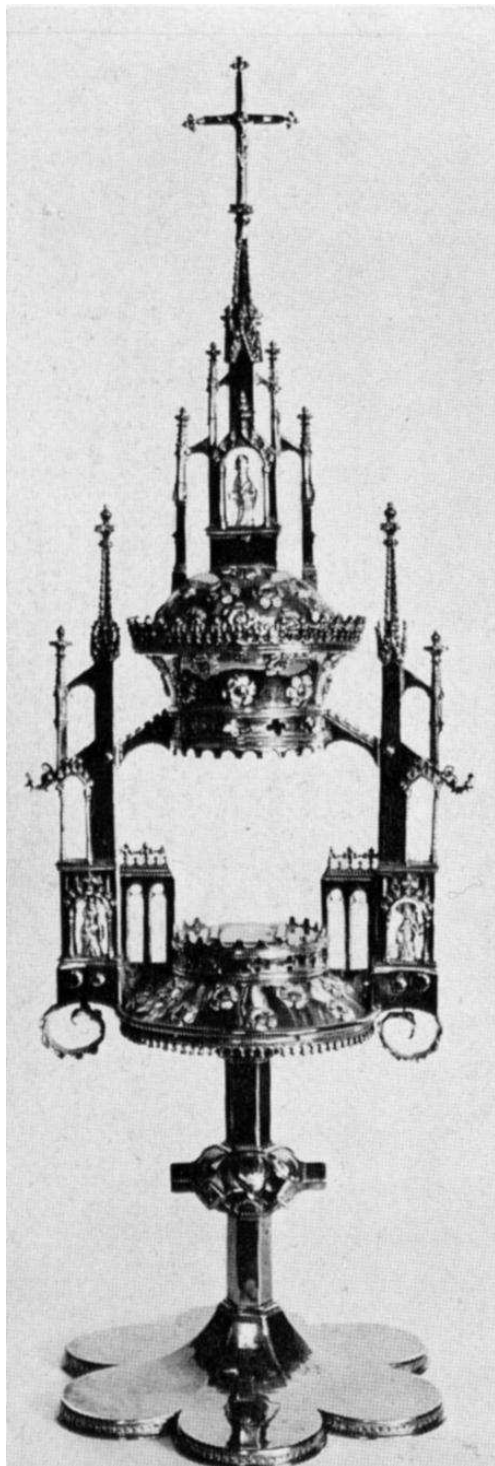


Abb. 43: Turmmonstranz, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Remigius Unkelbach. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

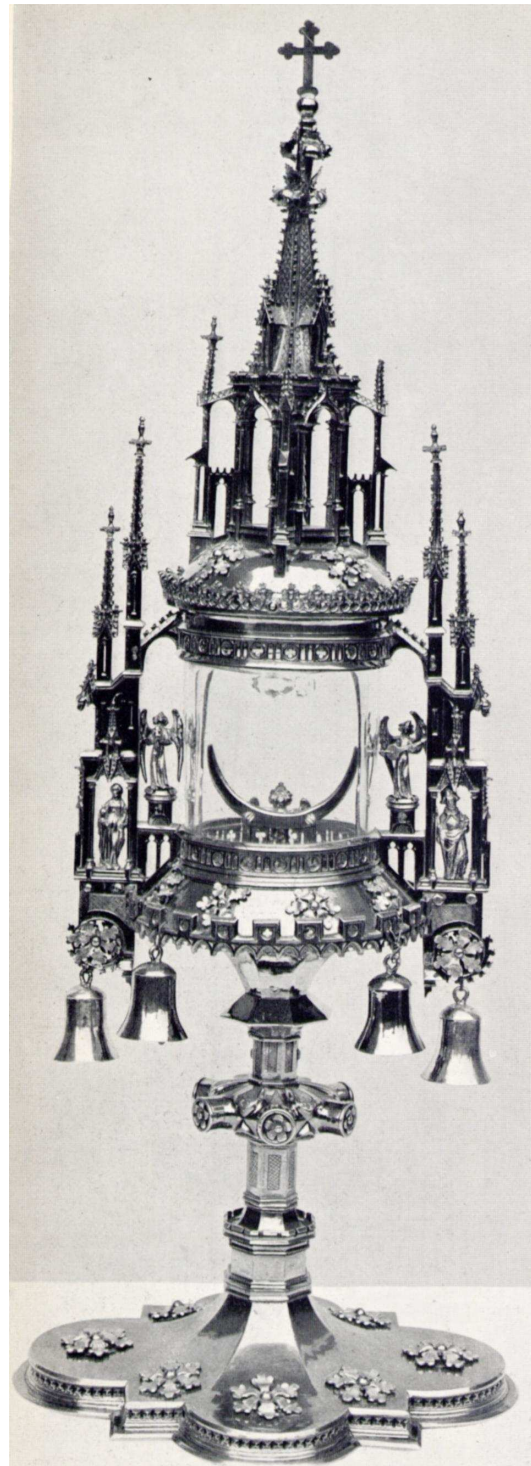


Abb. 44: Turmmonstranz, um 1450–60, Kirche St. Brictius Cues. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

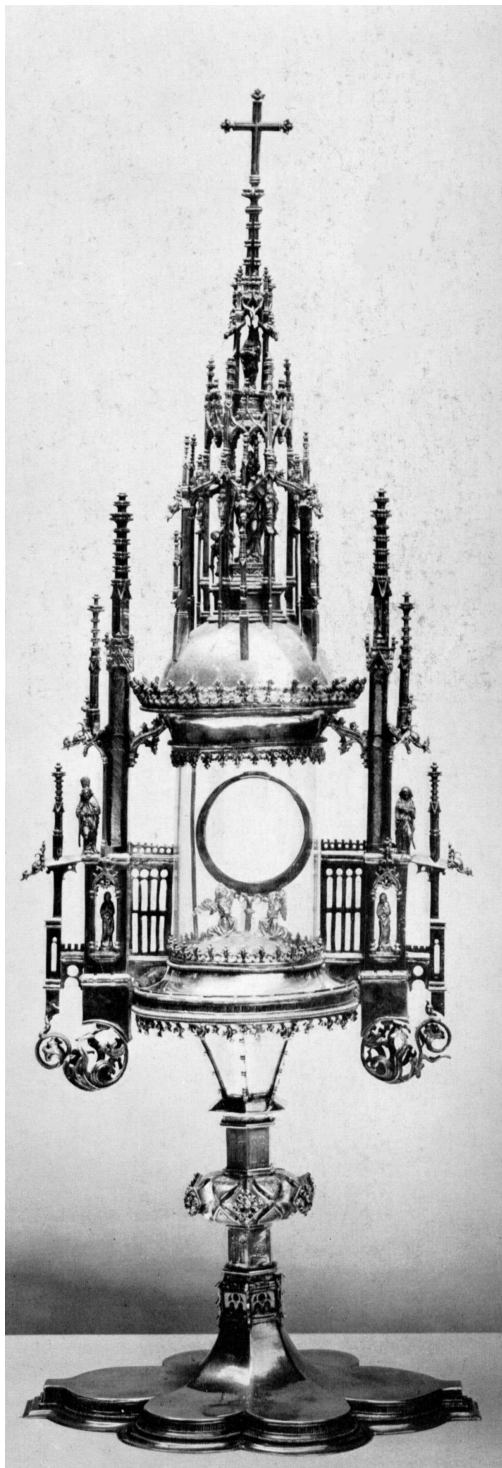


Abb. 45: Turmmonstranz, um 1470, Kirche St. Martin Lay. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

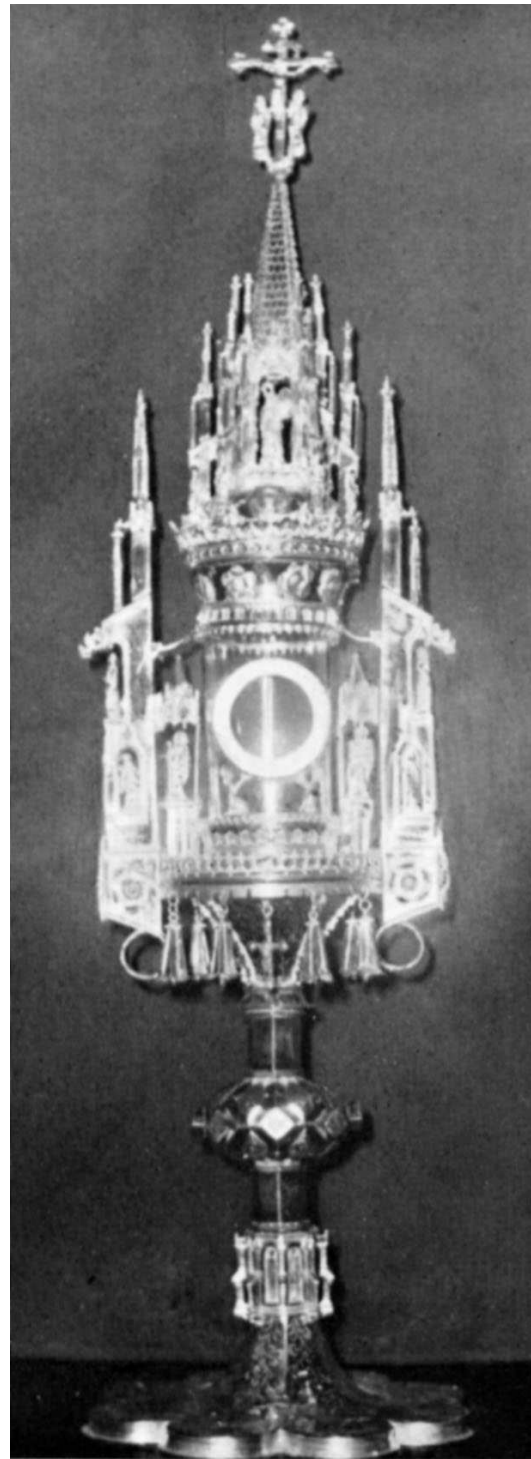


Abb. 46: Turmmonstranz, Mitte 15. Jh., Kirche St. Dionysius Nieukerk. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 47: Turmmonstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt Kempen





Abb. 48: Fuss der Kempener Turmmonstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt  
Kempen





Abb. 49: Mittelzone der Kempener Monstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt  
Kempen





Abb. 50: Ausschnitt Mittel- und Turmzone der Kempener Monstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt Kempen



Abb. 51: Ausschnitt Turmzone der Kempener Monstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt Kempen





Abb. 52: Ausschnitt mit Kruzifix aus der Turmzone der Kempener Monstranz, um 1430, Propsteikirche St. Mariae Geburt Kempen

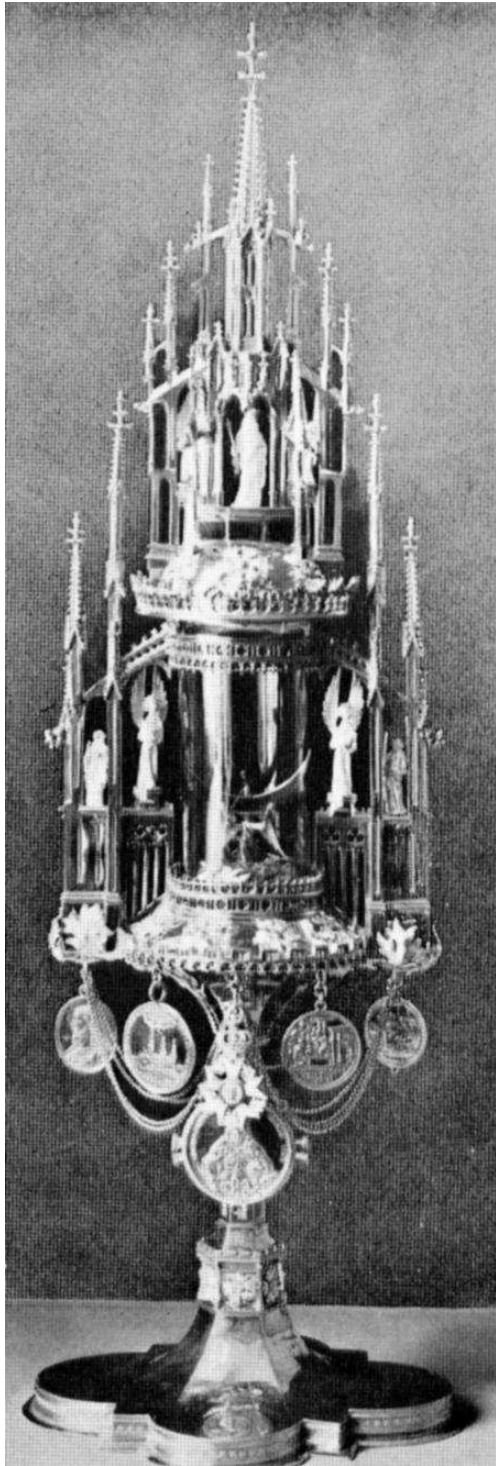


Abb. 53: Turmonstranz, Mitte 15. Jh., Kirche St. Severus Boppard. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

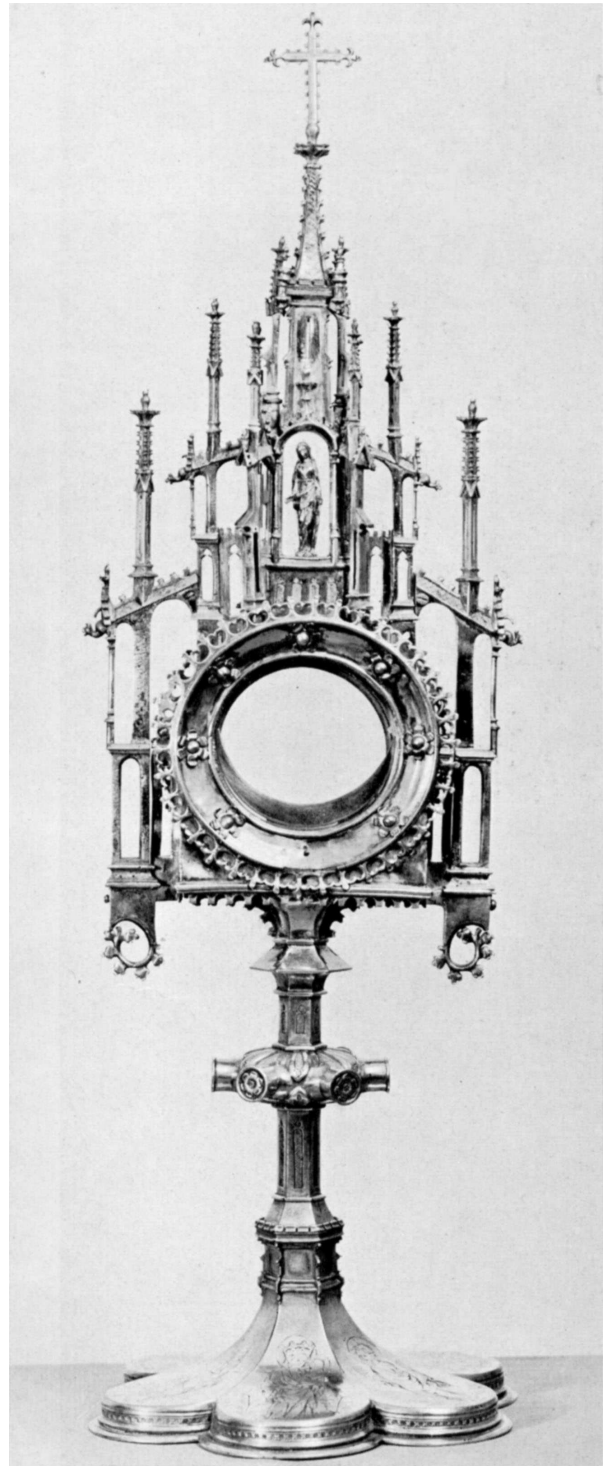


Abb. 54: Scheibenmonstranz, um 1430, Museum Schnütgen Köln. Quelle: Perpeet-Frech (1964)





Abb. 55: Turmmonstranz, 1498, Frankfurt, Dom, St. Bartolomäus. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 56: Turmmonstranz mit Fenster-schauöffnung, Mitte 15. Jh., Kirche St. Cosmas und Damian Titz. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 57: Monstranz, um 1410–20, Kirche St. Pantaleon Unkel. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

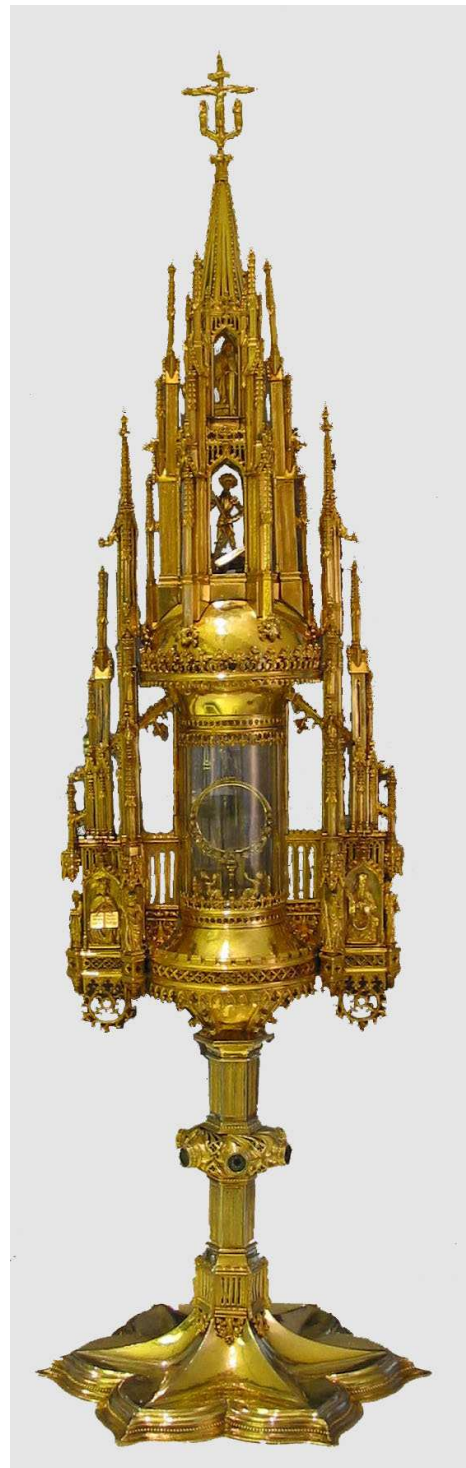


Abb. 58: Monstranz, 1470, Kirche St. Georg Bocholt.





Abb. 59: Fuss der Bocholter Monstranz, 1470, Kirche St. Georg Bocholt





Abb. 60: Mittelzone der Bocholter Monstranz, 1470, Kirche St. Georg Bocholt



Abb. 61: Turmzone der Bocholter Monstranz, 1470, Kirche St. Georg Bocholt

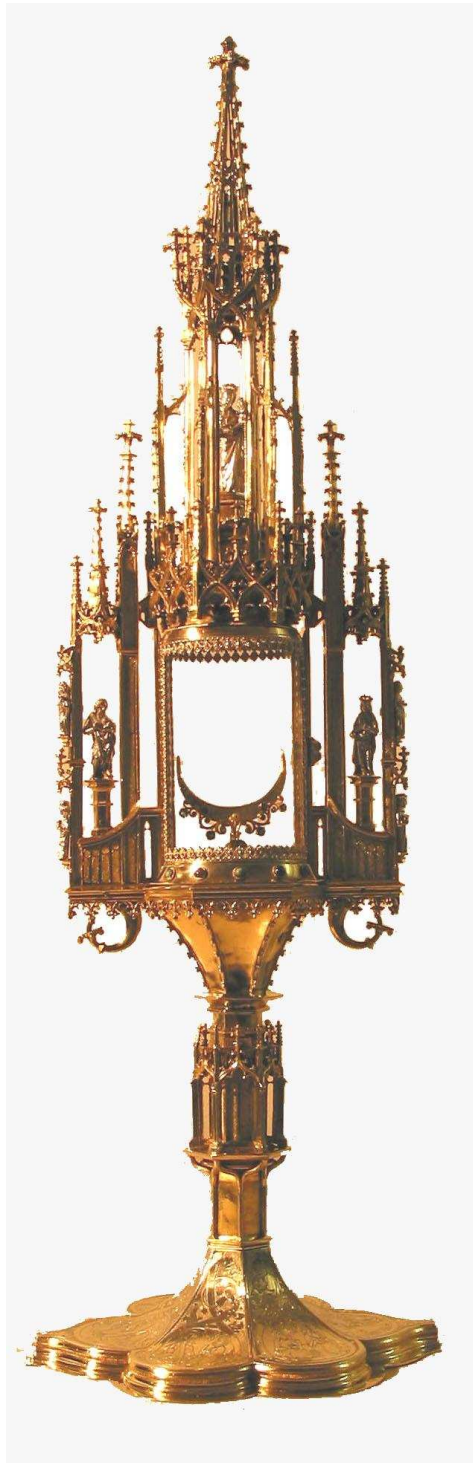


Abb. 62: Monstranz, 1487, Essener Domschatz





Abb. 63: Fuss der Monstranz aus dem Essener Domschatz, 1487



Abb. 64: Ständer der Monstranz aus dem Essener Domschatz, 1487





Abb. 65: Mittelzone der Monstranz aus dem Essener Domschatz, 1487



Abb. 66: Turmzone der Monstranz aus dem Essener Domschatz, Ausschnitt, 1487





Abb. 67: Turmzone der Monstranz aus dem Essener Domschatz, Ausschnitt, 1487





Abb. 68: Monstranz, um 1480, Kirche St. Johann Baptist Honnef. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

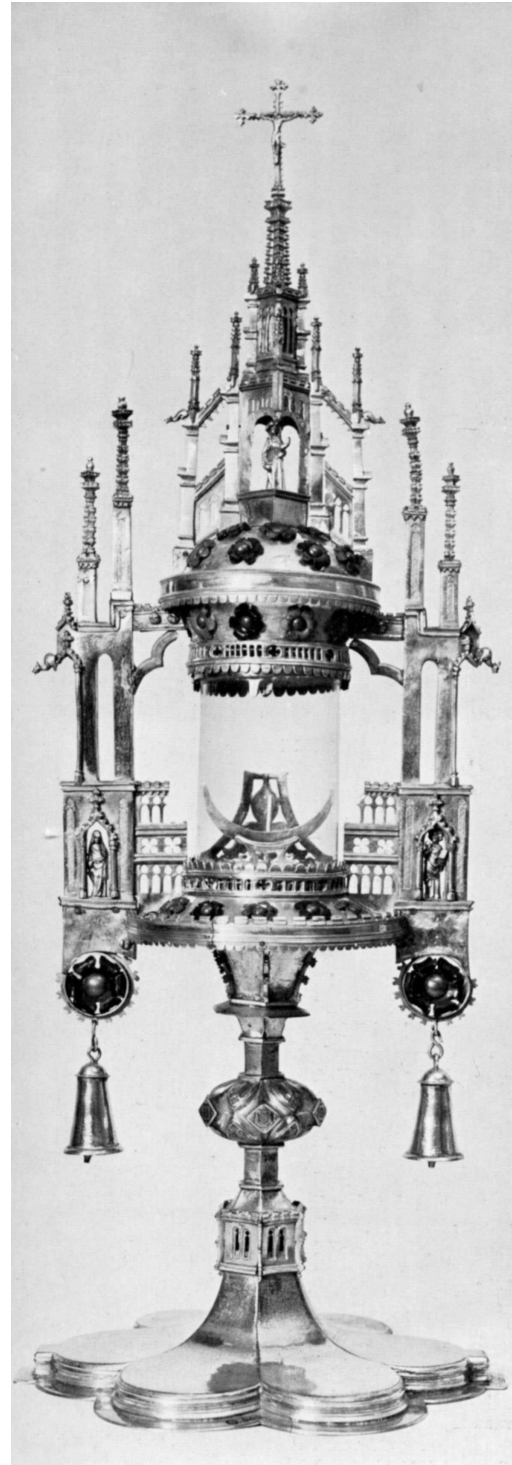


Abb. 69: Monstranz, Mitte 15. Jh., Museum Schnütgen Köln. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

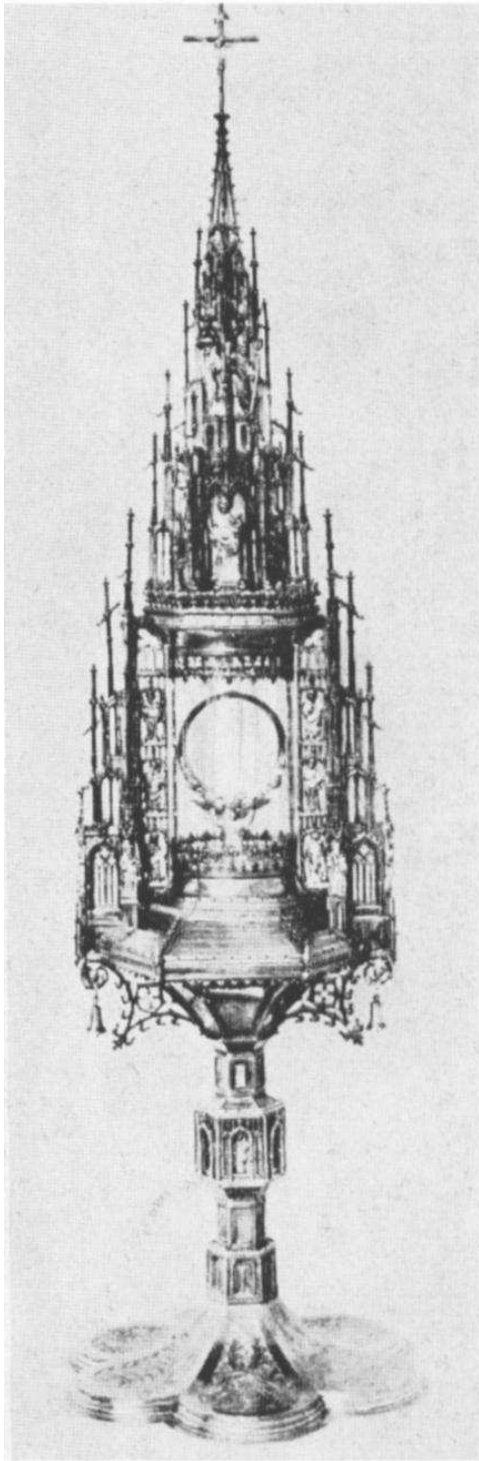


Abb. 70: Turmmonstranz Ootmarsum, 1404, Kirche St. Simon und Judas. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

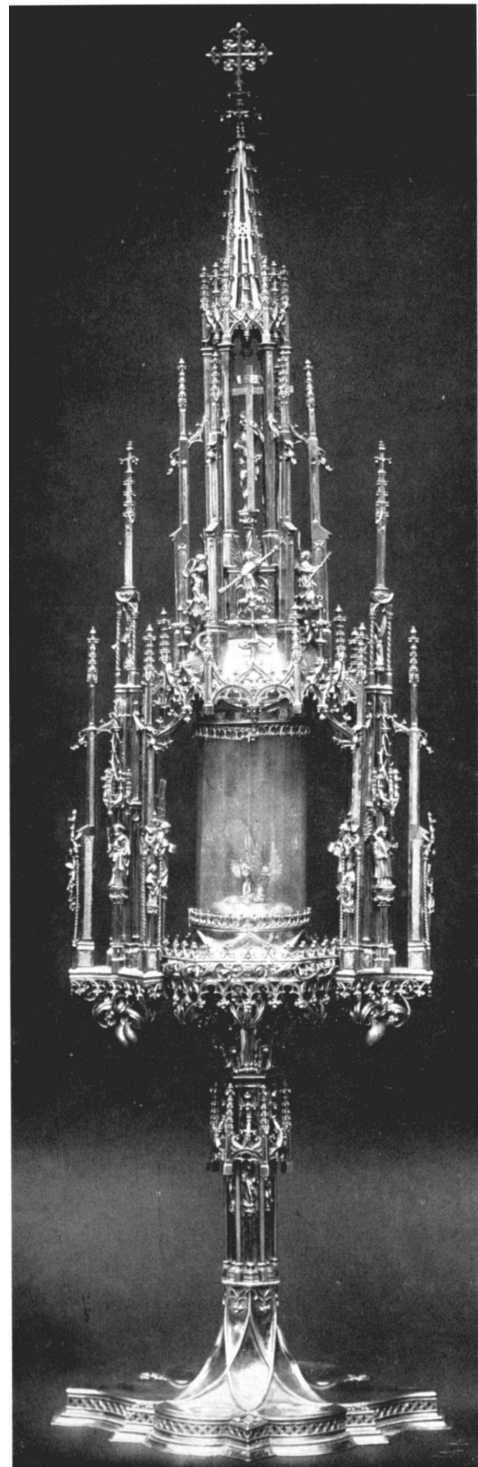


Abb. 71: Monstranz, um 1480-90, Kirche St. Marien Rees. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 72: Turmmonstranz (sog. Schwedenmonstranz), Anfang 16. Jh., Kirche St. Lambertus Düsseldorf. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

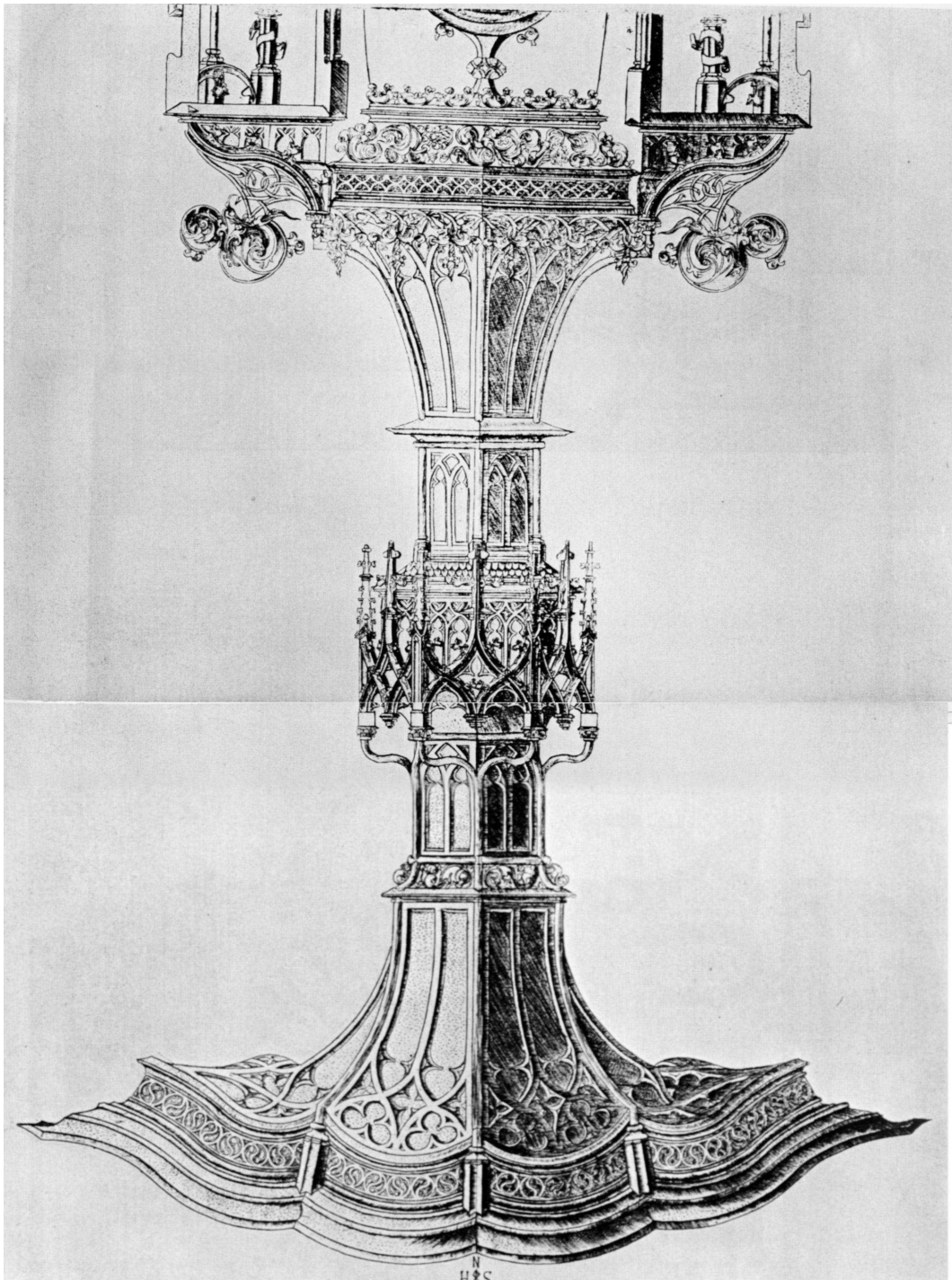


Abb. 73: Monogrammist HNS: Der Fuss einer Monstranz. Quelle: Lehrs (1910)

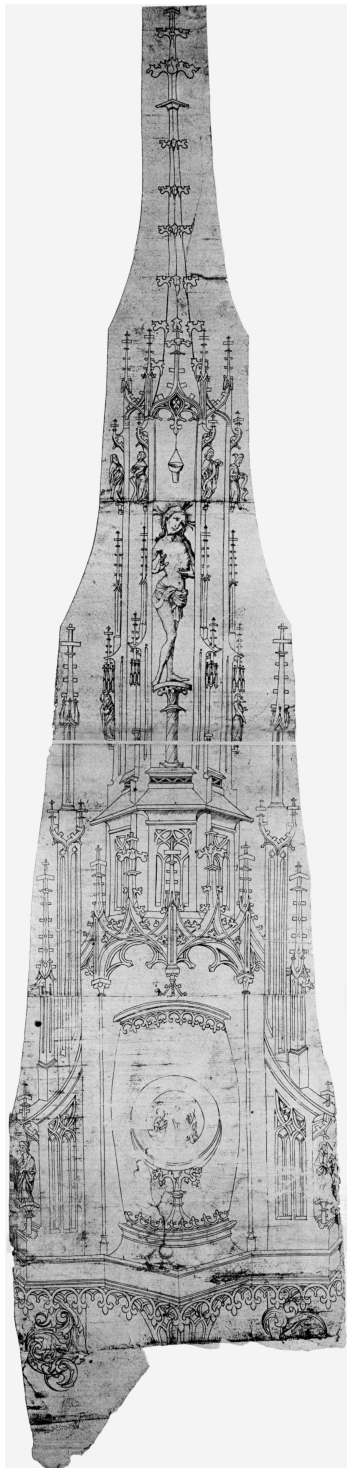


Abb. 74: Meister ES: Eine Monstranz. Quelle: Lehrs (1910)

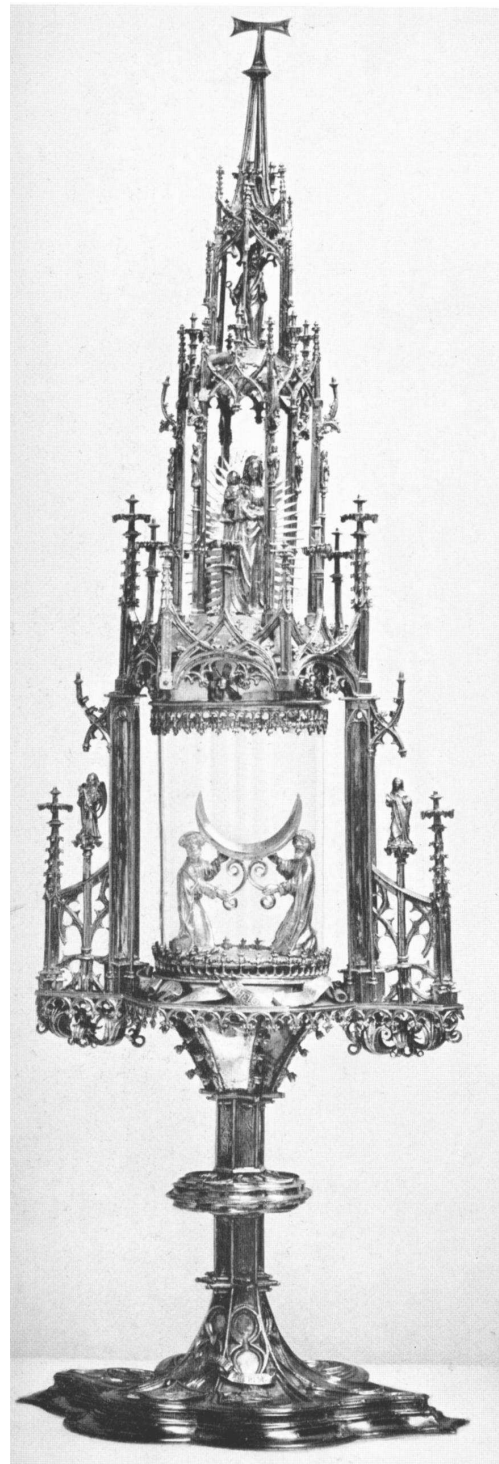


Abb. 75: Monstranz, 1516, Kirche St. Peter und Paul Orsbach. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 76: Monstranz, um 1490, Kirche St. Pankratius Anholt





Abb. 77: Ständer der Anholter Monstranz, um 1490, Kirche St. Pankratius Anholt



Abb. 78: Mittelzone der Anholter Monstranz





Abb. 79: Turmzone der Anholter Monstranz, um 1490, Kirche St. Pankratius Anholt



Abb. 80: Ausschnitt Turmzone der Anholter Monstranz, um 1490, Kirche St. Pankratius Anholt

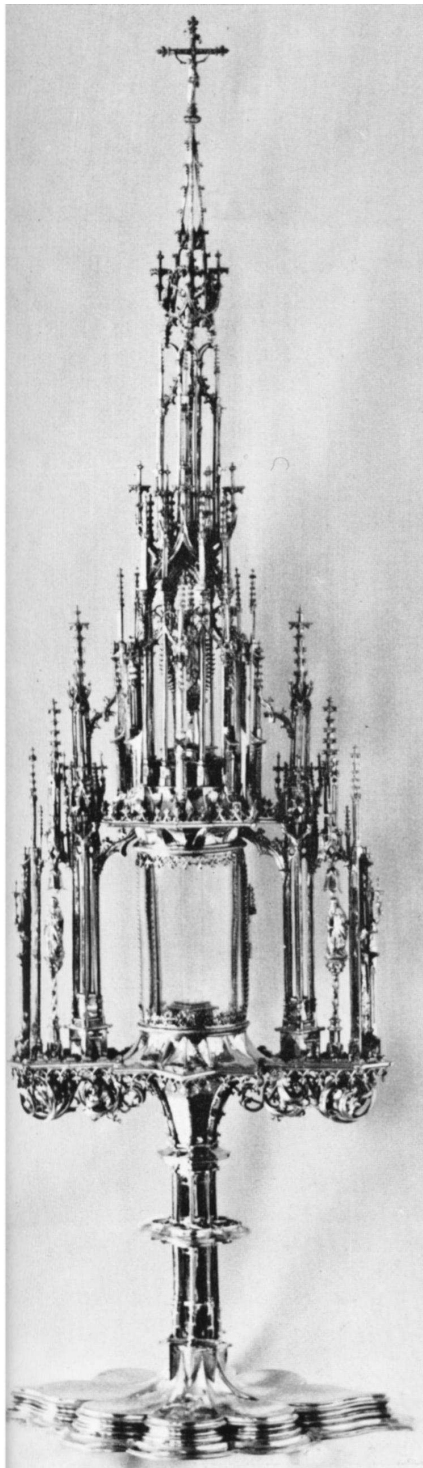


Abb. 81: Monstranz, um 1490, Kirche St. Peter und Paul Eltville. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

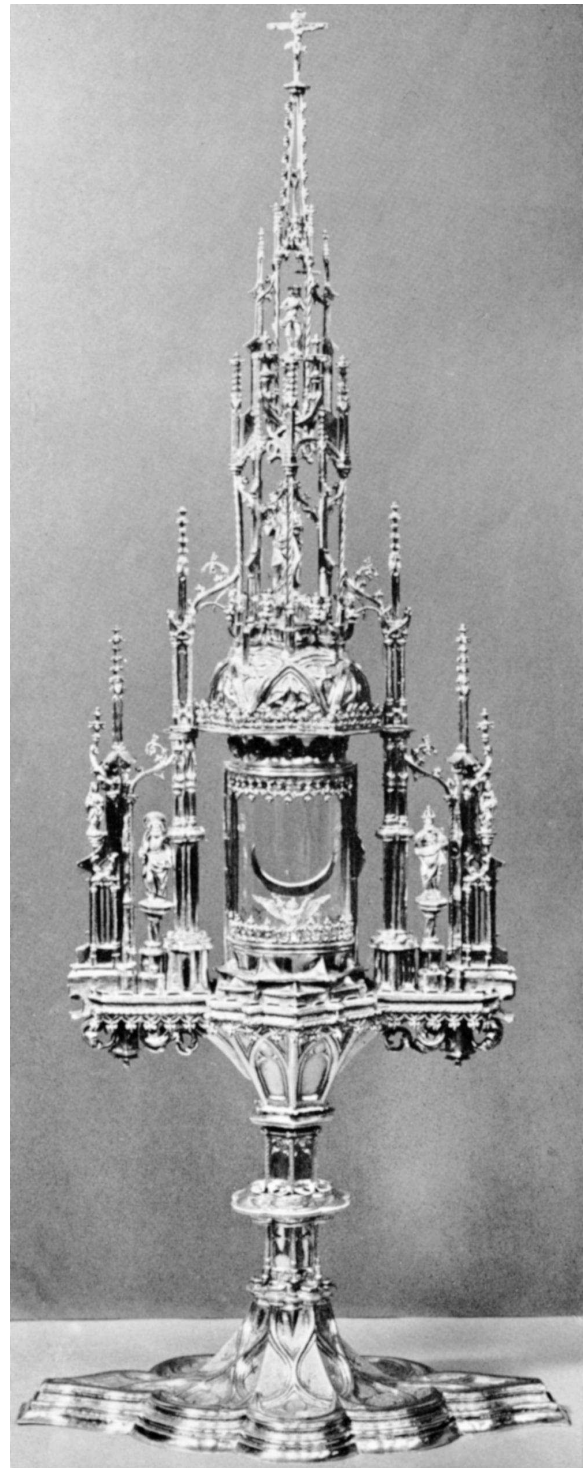


Abb. 82: Monstranz von Meister Simon, 1498, Frankfurter Domschatz. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



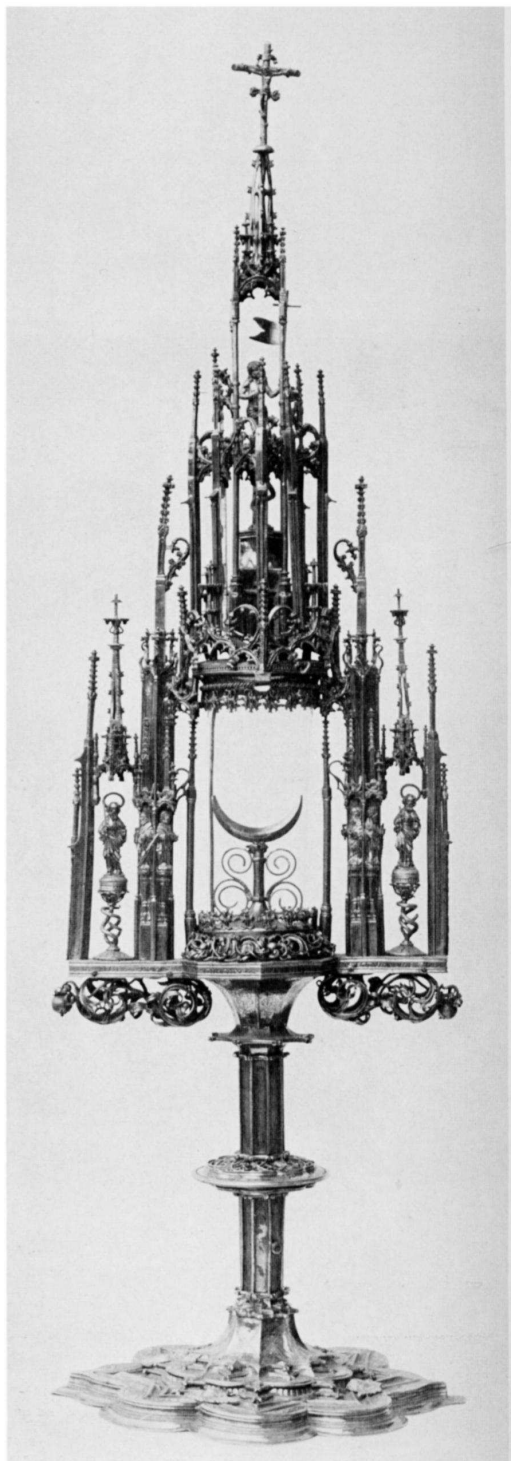


Abb. 83: Monstranz, um 1500, Domschatz Münster. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

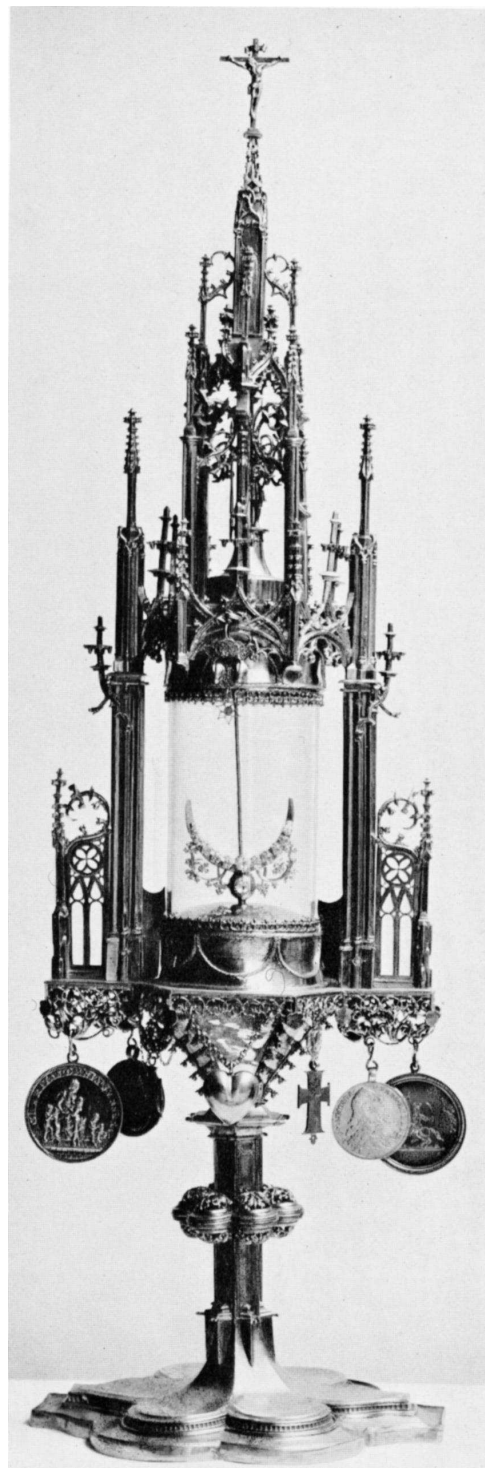


Abb. 84: Monstranz, um 1520, Kirche St. Pankratius Odenthal. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 85: Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Emmerich



Abb. 86: Knauf der Emmericher Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Emmerich



Abb. 87: Fuss der Emmericher Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Emmerich





Abb. 88: Mittelzone der Emmericher Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Emmerich





Abb. 89: Ausschnitt Ständer und Mittelzone der Emmericher Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Emmerich





Abb. 90: Turmzone der Emmericher Monstranz, um 1500, Kirche St. Aldegundis Emmerich

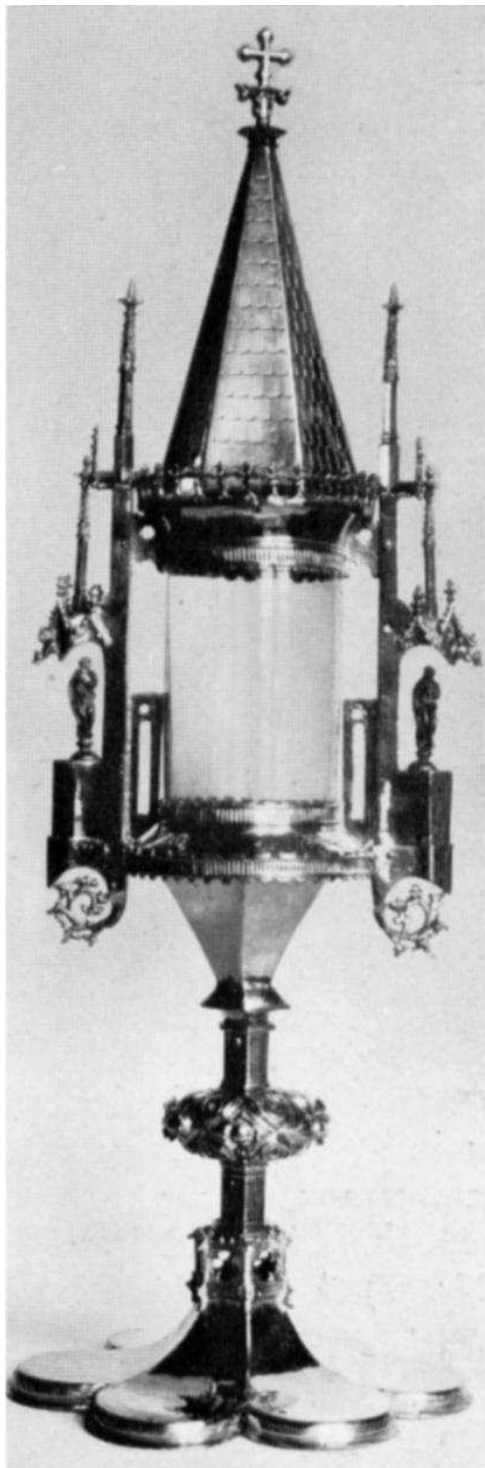


Abb. 91: Monstranz, Mitte 15. Jh., Burgkapelle Eltz. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

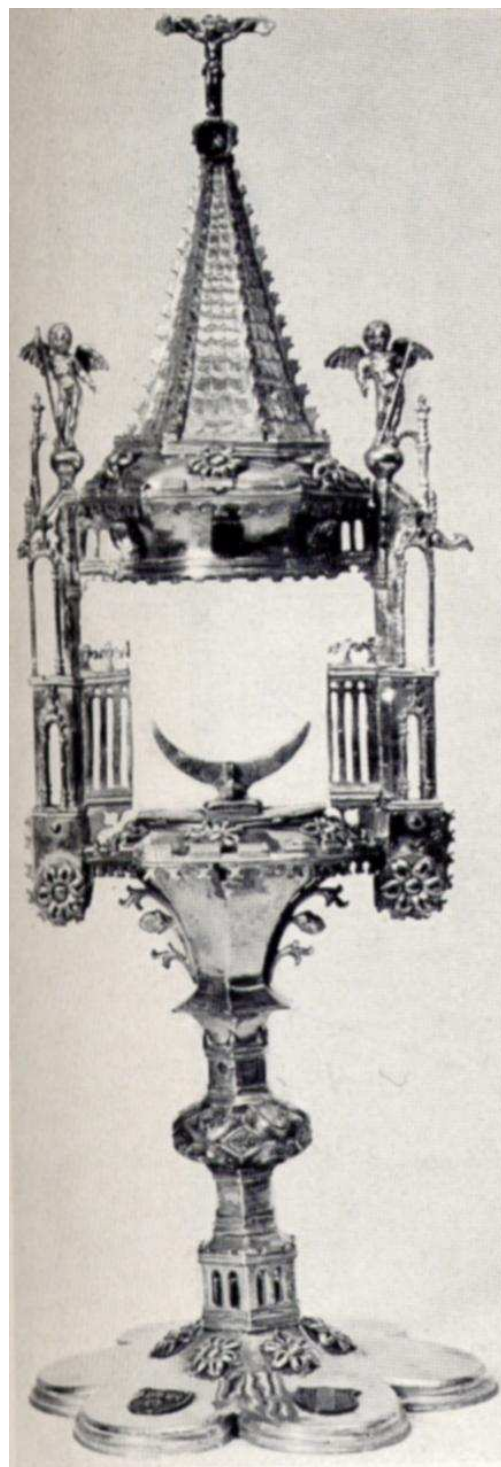


Abb. 92: Monstranz, Anfang 16. Jh., Museum Schnütgen Köln. Quelle: Perpeet-Frech (1964)





Abb. 93: Monstranz, 1549, Kirche St. Nikolai Kalkar. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

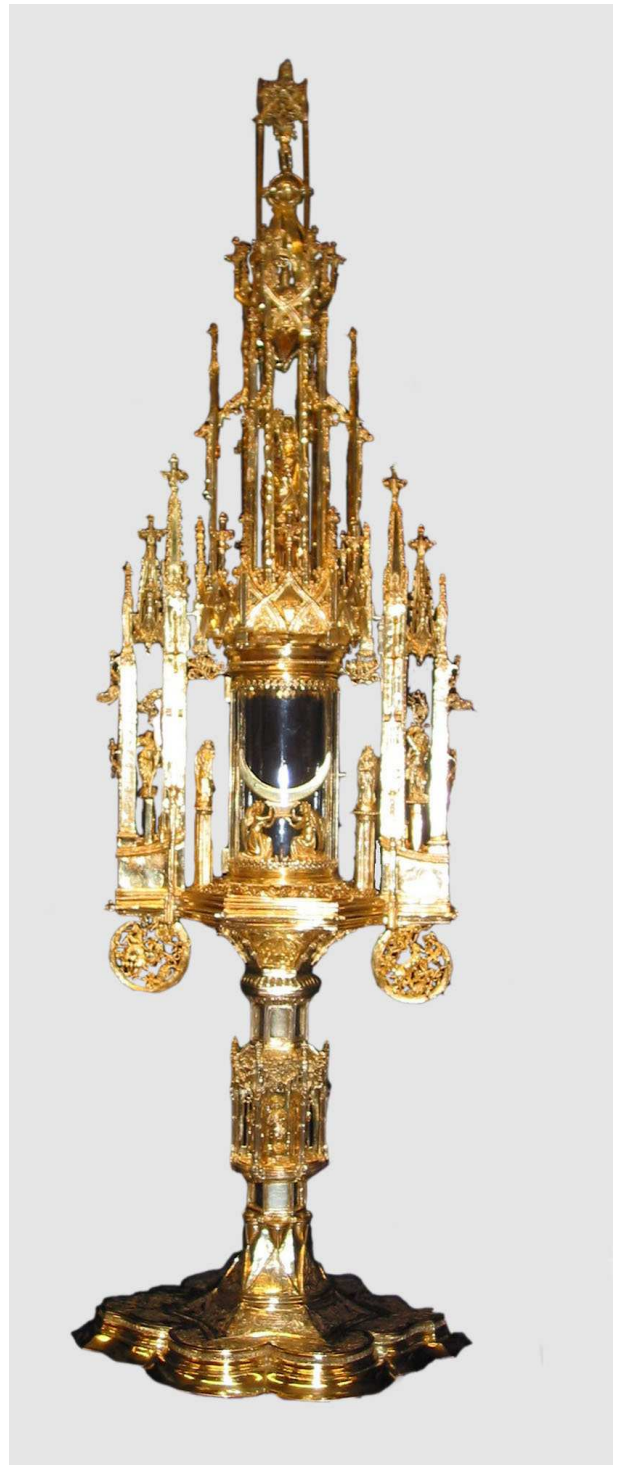


Abb. 94: Monstranz, 1521, Kirche St. Gertrudis Essen



Abb. 95: Ständer und Fuss der Monstranz aus der Essener Gertrudiskirche, 1521





Abb. 96: Mittelzone der Monstranz aus der Essener Gertrudiskirche, 1521



Abb. 97: Turmzone der Monstranz aus der Essener Gertrudiskirche, 1521



Abb. 98: Ausschnitt Turmzone der Monstranz aus der Essener Gertrudiskirche, 1521



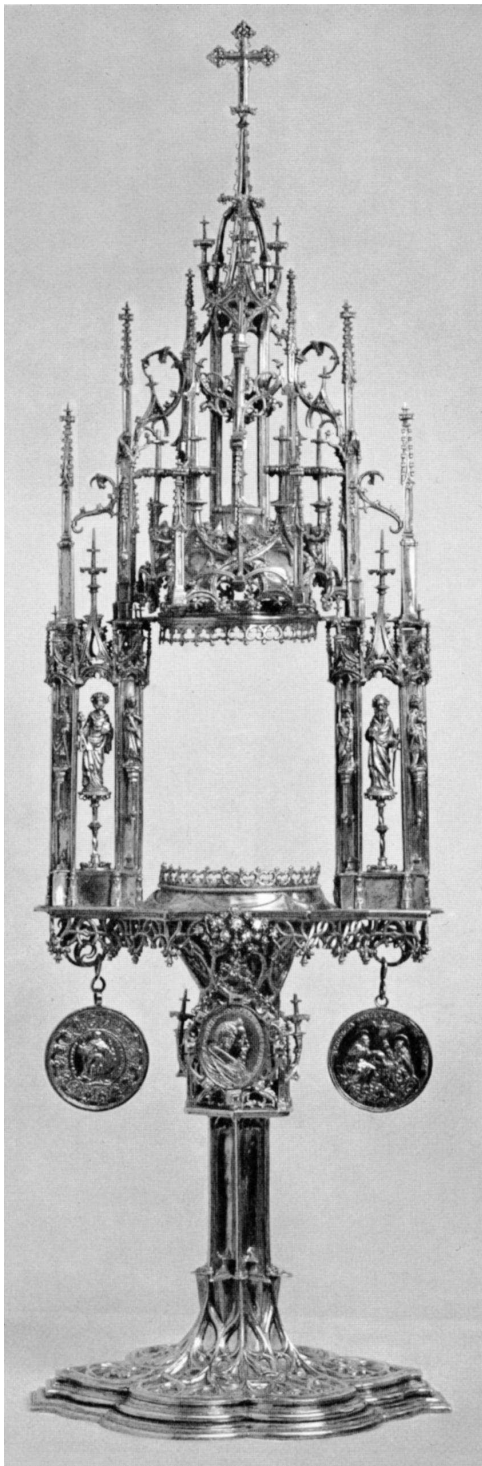


Abb. 99: Monstranz, um 1500, Kirche St. Kolumba in Köln. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 100: Ziborien-Monstranz, um 1510, Kirche Hl. Kreuz Aachen. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

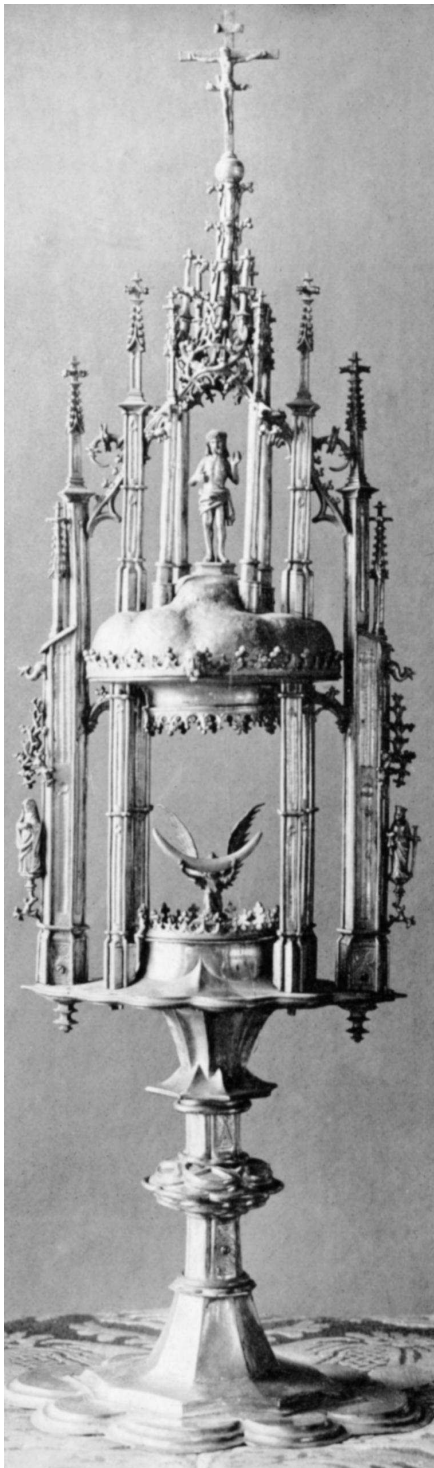


Abb. 101: Monstranz, um 1520–30, Folkwang-Museum Essen. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

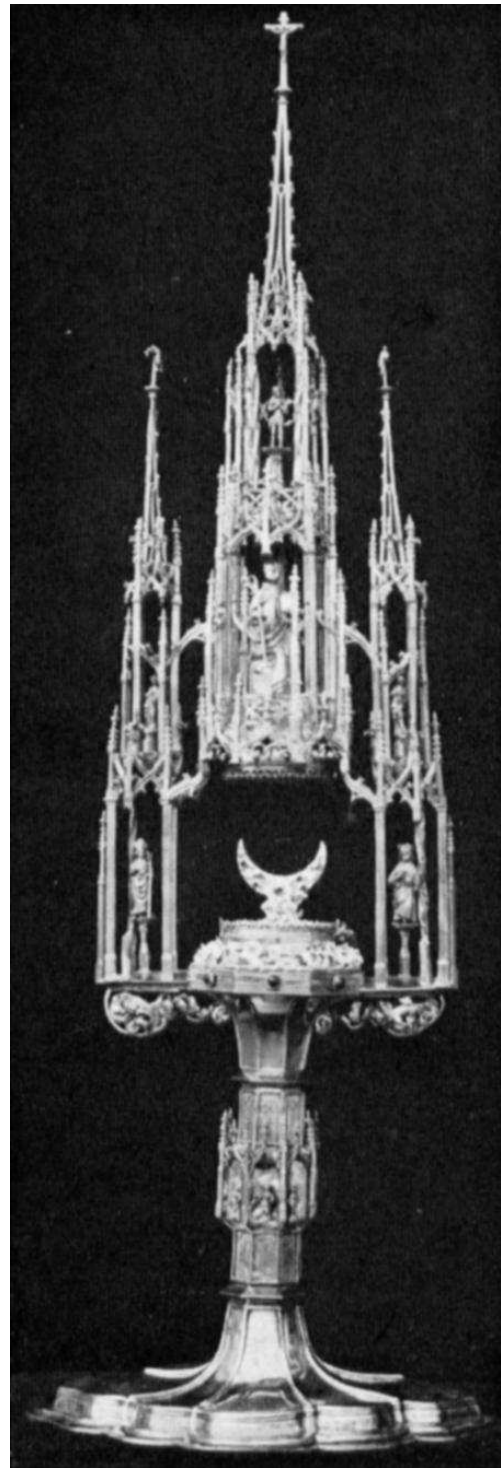


Abb. 102: Monstranz, um 1490, Kirche St. Georg Bensheim. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

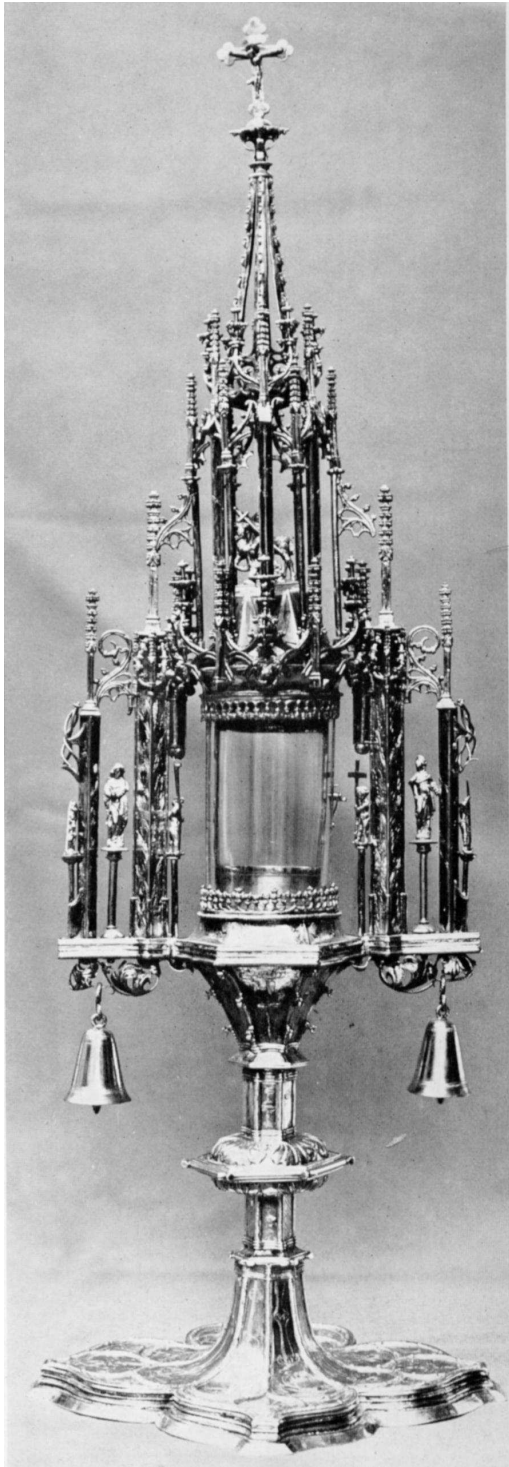


Abb. 103: Monstranz, 1522, Kirche St. Martin Ediger. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 104: Monstranz, 1549, Kirche St. Katharina Wenau. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 105: Monstranz, Mitte 16. Jh., Kirche St. Kunibert Sinzenich. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 106: Monstranz, Anfang 16. Jh, Kirche St. Peter und Paul Straelen





Abb. 107: Mittelzone der Straelener Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen





Abb. 108: Turmzone der Straelener Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen





Abb. 109: Ausschnitt Turmzone der Straelener Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen



Abb. 110: Ausschnitt Turmzone der Straelener Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen

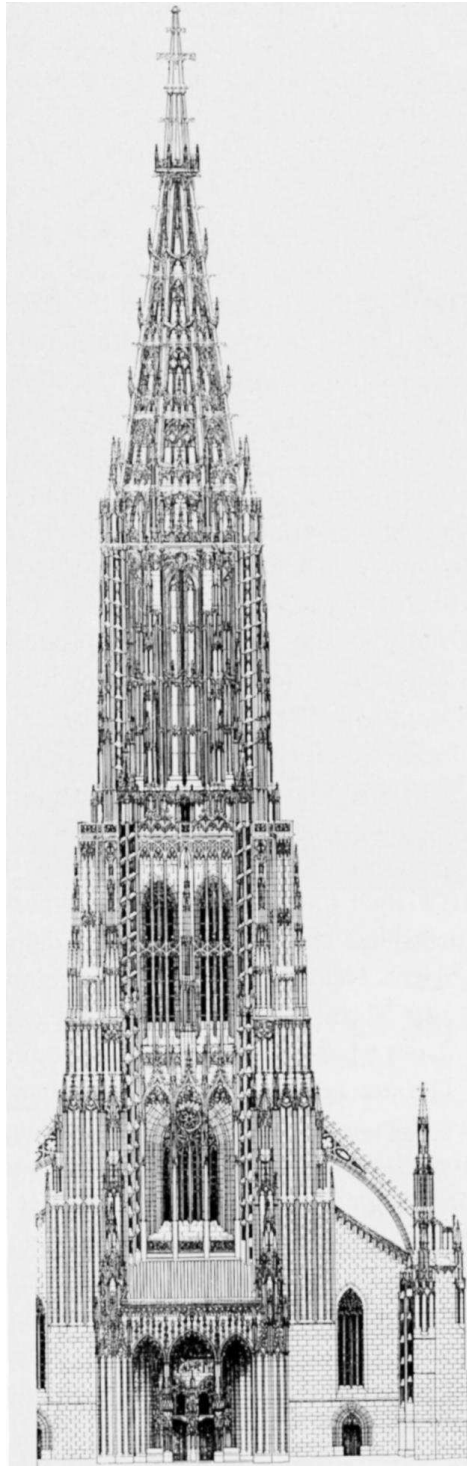


Abb. 111: Ulm, Münster, Riss. Quelle: Nussbaum (1994)

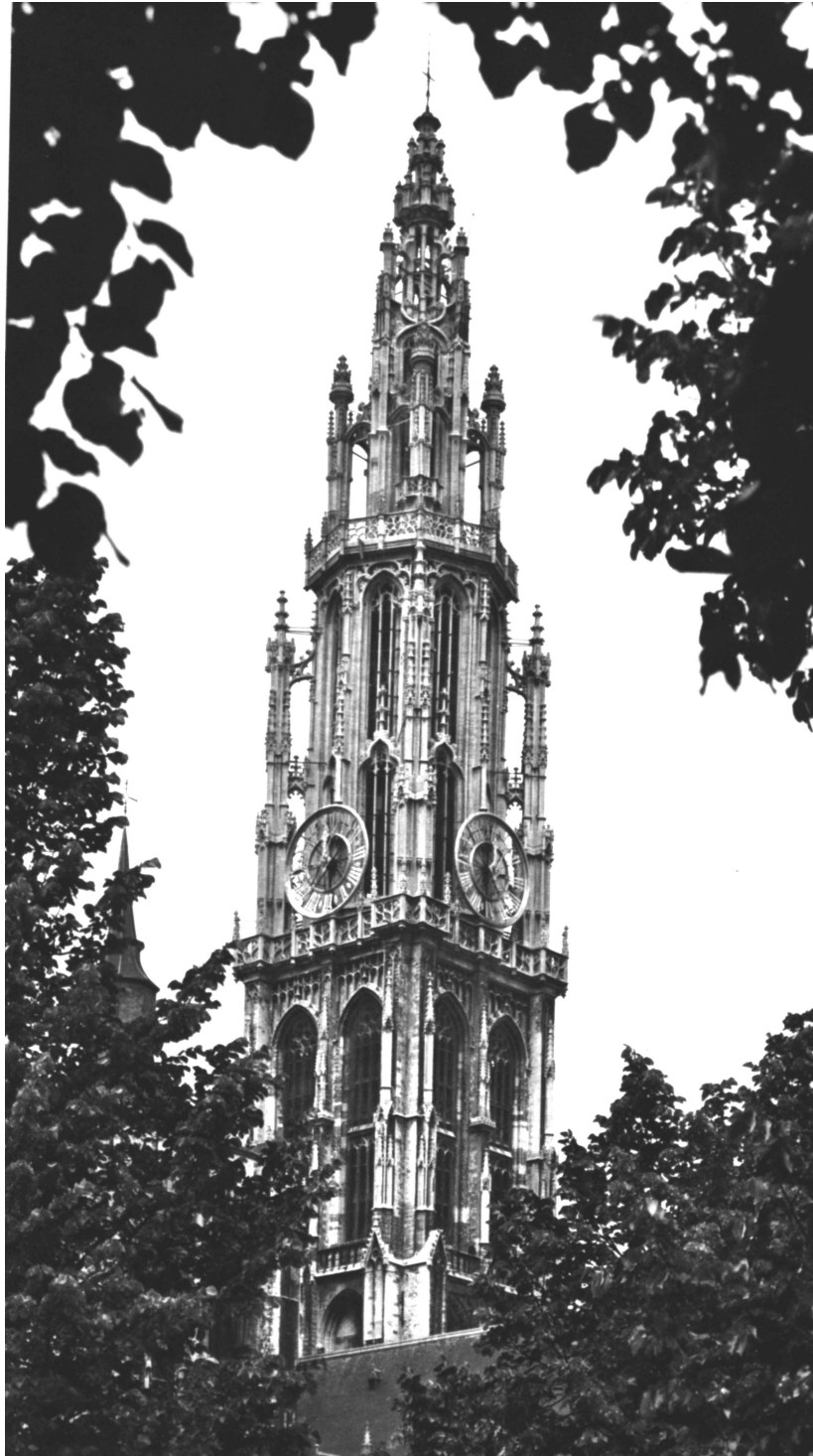


Abb. 112: Antwerpen, Kathedrale Unserer Lieben Frau, Detail Nordturm. Quelle: Walle (1972)





Abb. 113: 's-Hertogenbosch, St. Johannes, Südseite des Chores. Quelle: Ozinga (1953)



Abb. 114: Mons, Ste-Waudru, Südquerschiff und südliches Langhaus, Ausschnitt. Quelle: Walle (1972)



Abb. 115: Köln, Severinsturm. Quelle: Schwarz (1938)





Abb. 116: Kranenburg, Stiftskirche, Inneres. Quelle: Schwarz (1938)

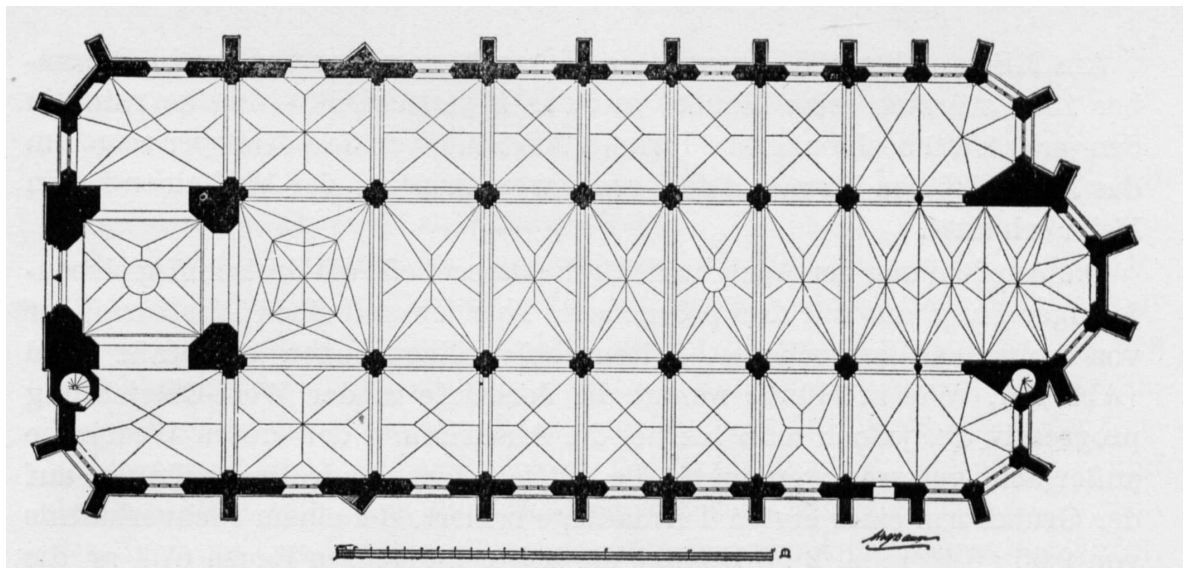


Abb. 117: Emmerich, St. Aldegundis, Grundriss. Quelle: Schwarz (1938)

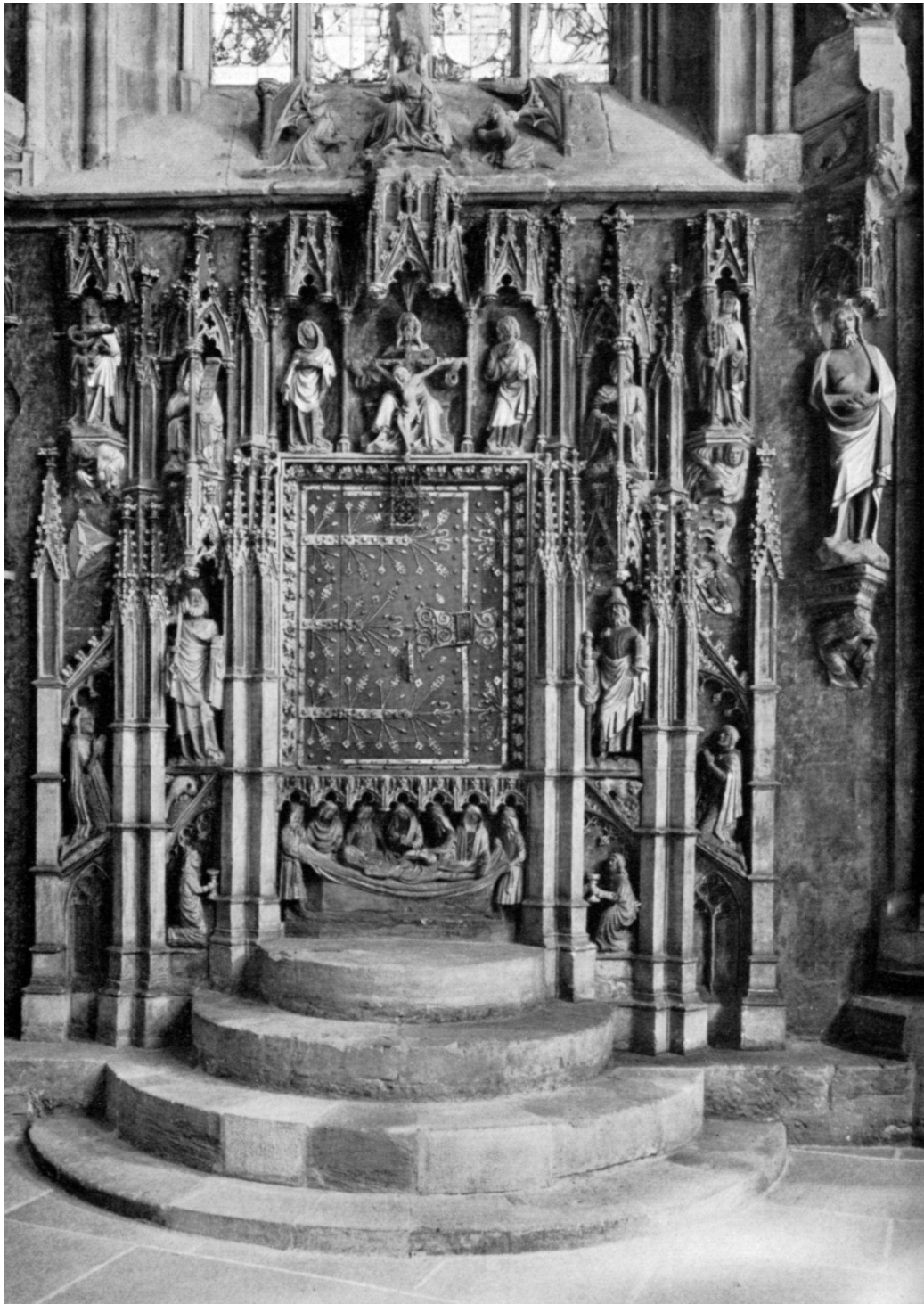


Abb. 118: St. Sebald Nürnberg, Sakramentshaus. Quelle: Busch et al. (1960)

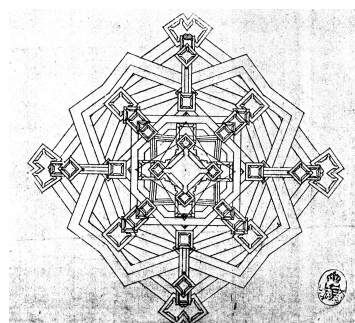
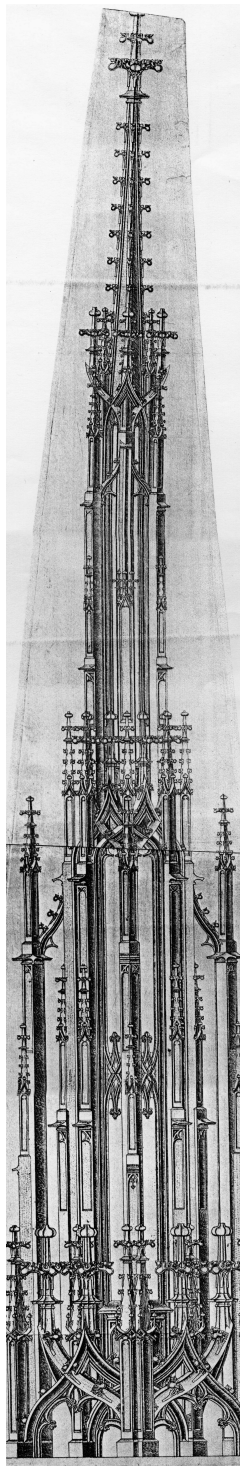


Abb. 119: Wenzel von Olmütz: Gotischer Baldachin mit vierseitigem Grundriss, Kupferstich.  
Quelle: Lehrs (1910)

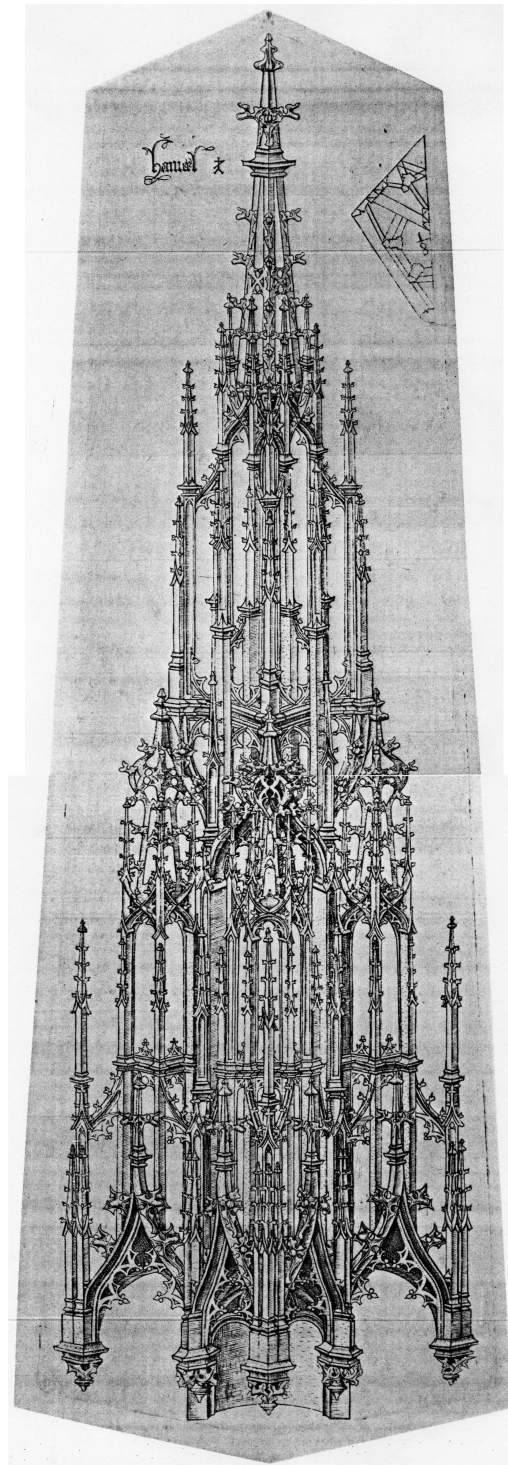


Abb. 120: Alard du Hameel: Gotischer Baldachin, Kupferstich. Quelle: Lehrs (1910)

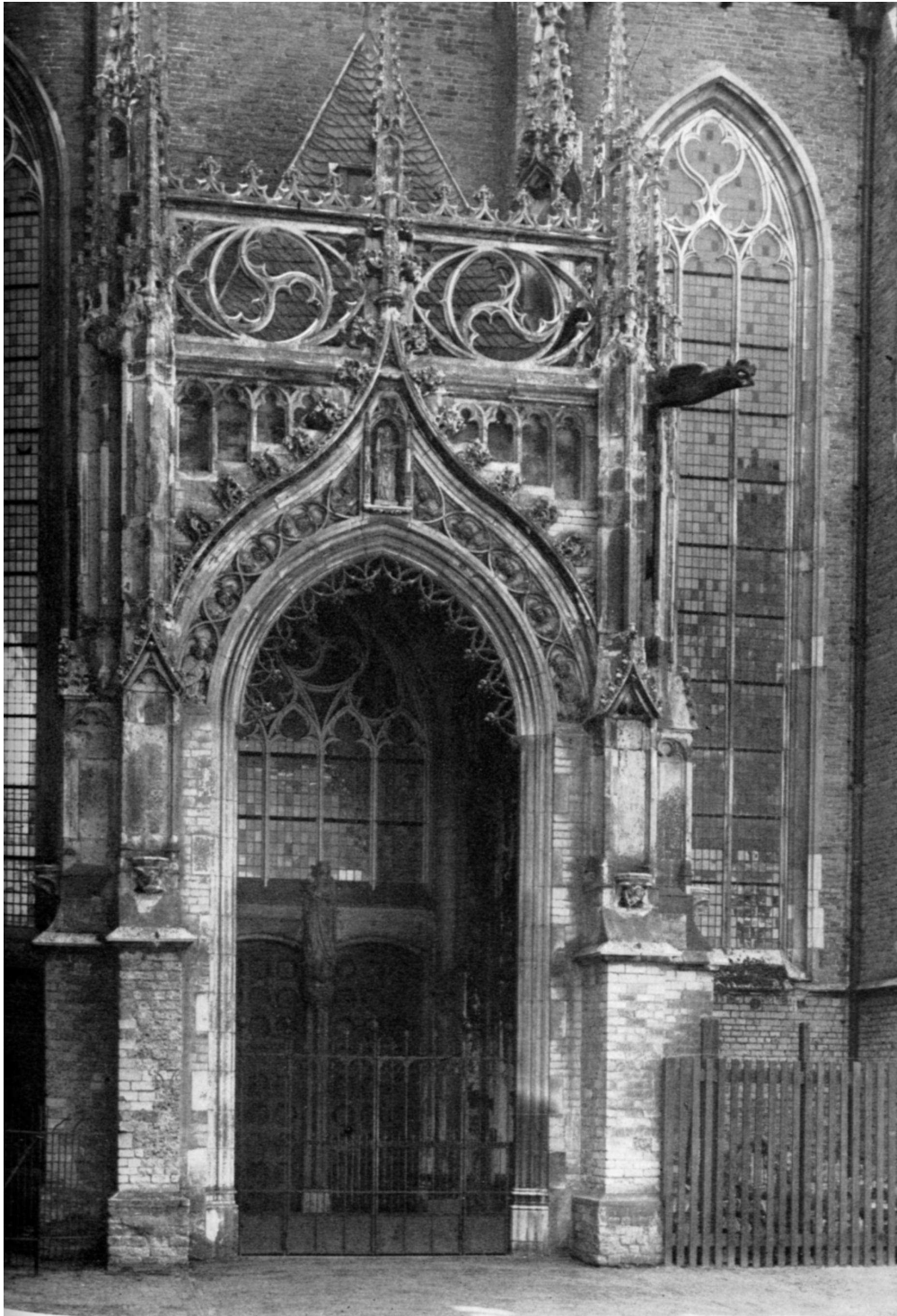


Abb. 121: Zutphen, St. Walburgis, Nordportal. Quelle: Hootz (1971)



Abb. 122: Goes, Grote Kerk, Portal des nördlichen Querschiffs. Quelle: Hootz (1971)





Abb. 123: Ter Apel, Ehem. Kreuzherrenkloster, Lettnerbrüstung. Quelle: Hootz (1971)





Abb. 124: Israel van Meckenem: St. Antonius von Pilgern verehrt, Kupferstich. Quelle: Lehrs (1910)



Abb. 126: Meister ES: Der thronende Heiland und die zwölf Apostel, Kupferstich. Quelle: Lehrs (1910)



Abb. 125: Meister ES: Die Apostel Simon und Judas Thaddäus, Kupferstich. Quelle: Lehrs (1910)



Abb. 127: Jodokus Dotzinger: Taufbecken, 1453, Strassburg, Münster. Quelle: Recht (1971)

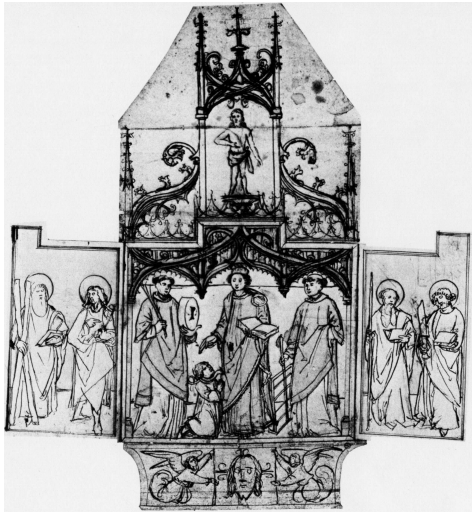


Abb. 128: Entwurf für einen geschnitzten Flügelaltar, Oberrhein (Bodenseegebiet?), Basler Goldschmiederrisse Inv. U.III.1, Kupferstichkabinett Basel. Quelle: Falk (1979)



Abb. 130: Meister der Berliner Passion: Hl. Veronika. Quelle: Lehrs (1910)



Abb. 129: Liebespaar mit dem Narren am Brunnen, Kupferstich. Quelle: Lehrs (1910)



Abb. 131: Quentin Metsys: Brunnen vor der Liebfrauenkathedrale Antwerpen. Quelle: Gaunt (1970)



Abb. 132: Amersfoort, Kirche St. Joris, Lettner, Ausschnitt. Quelle: Hootz (1971)

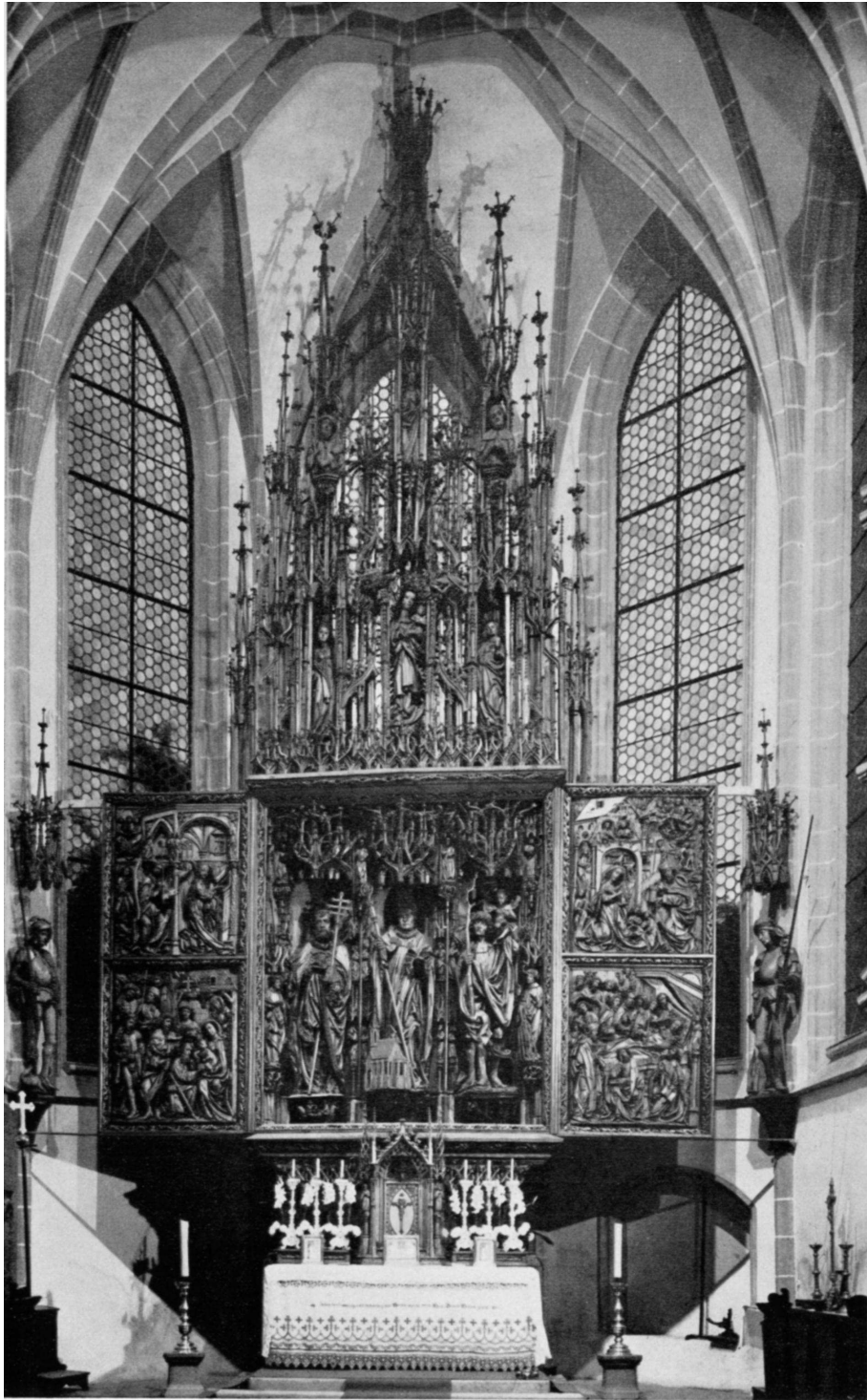


Abb. 133: Martin Kriechbaum: Kefermarkt, Pfarrkirche, Hochaltar. Quelle: Paatz (1963)



Abb. 134: Haarlem, Sint Bavo, Vierungsturm. Quelle: Hootz (1971)





Abb. 135: Münster, Überwasserkirche. Quelle: Thümmeler (1959)



Abb. 136: Gouda, Rathaus. Quelle: Hootz (1971)



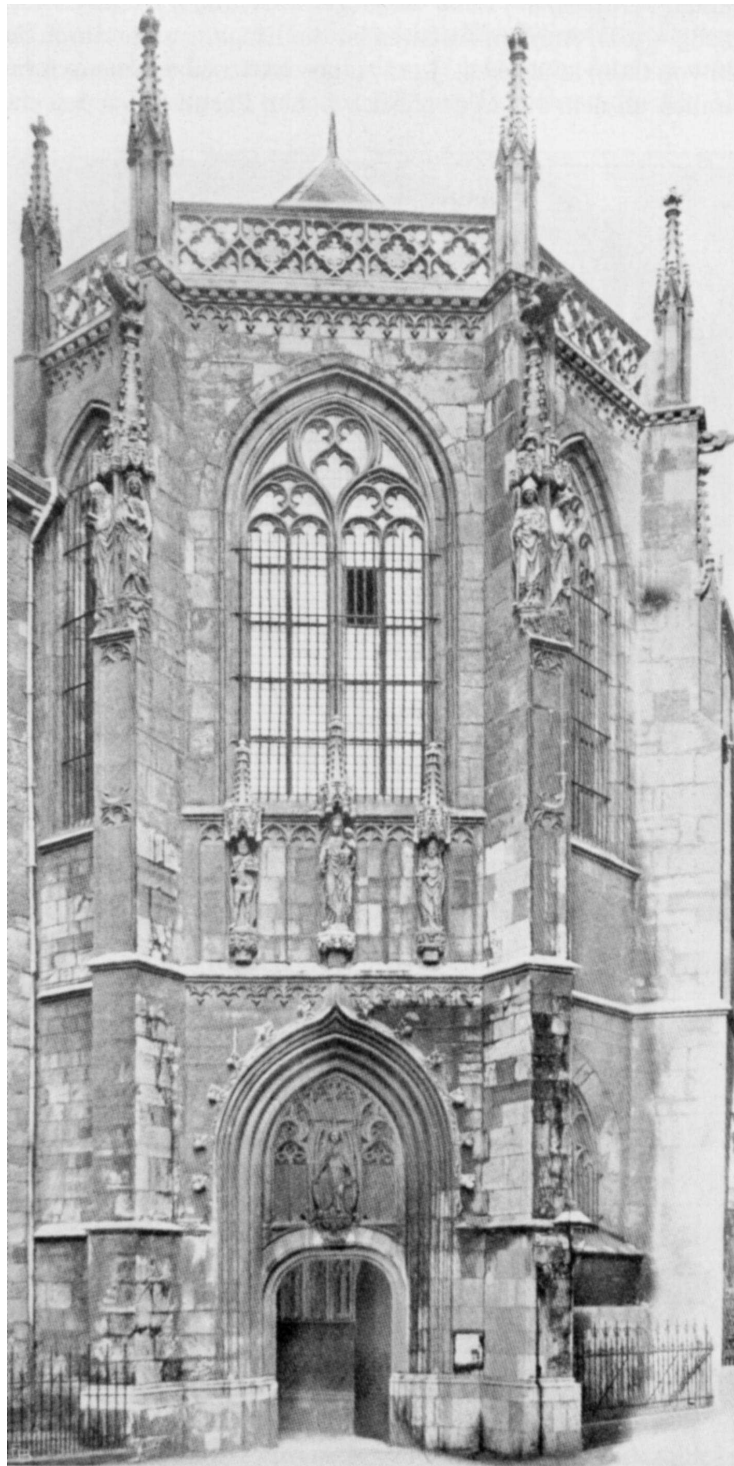


Abb. 137: Aachen, Münster St. Marien und St. Salvator, Hubertus- und Karlskapelle. Quelle: Faymonville (1916)



Abb. 138: Aachen, Münster St. Marien und St. Salvator, Matthiaskapelle. Quelle: Faymonville (1916)

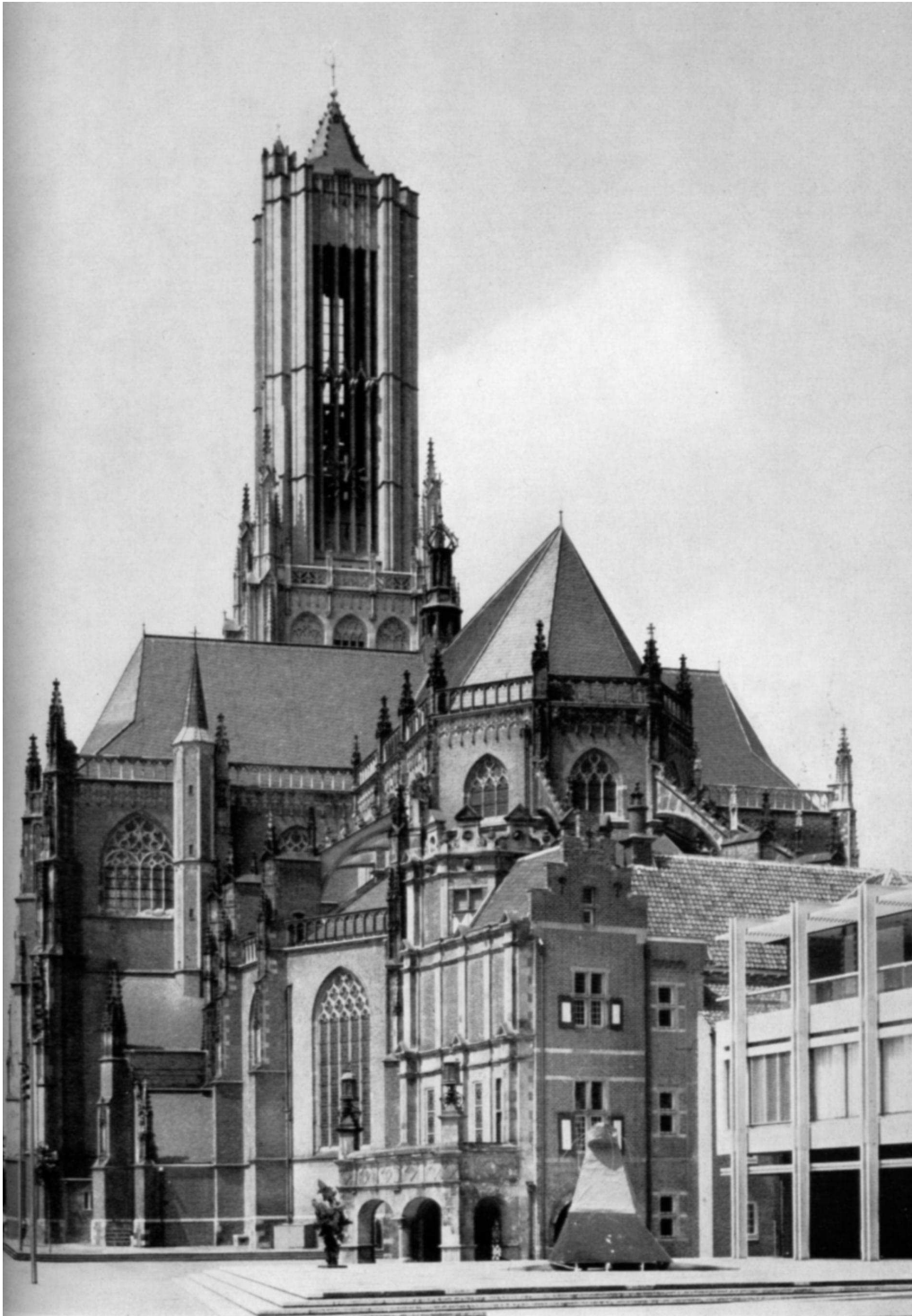


Abb. 139: Arnheim, Kirche St. Eusebius, von Osten. Quelle: Hootz (1971)

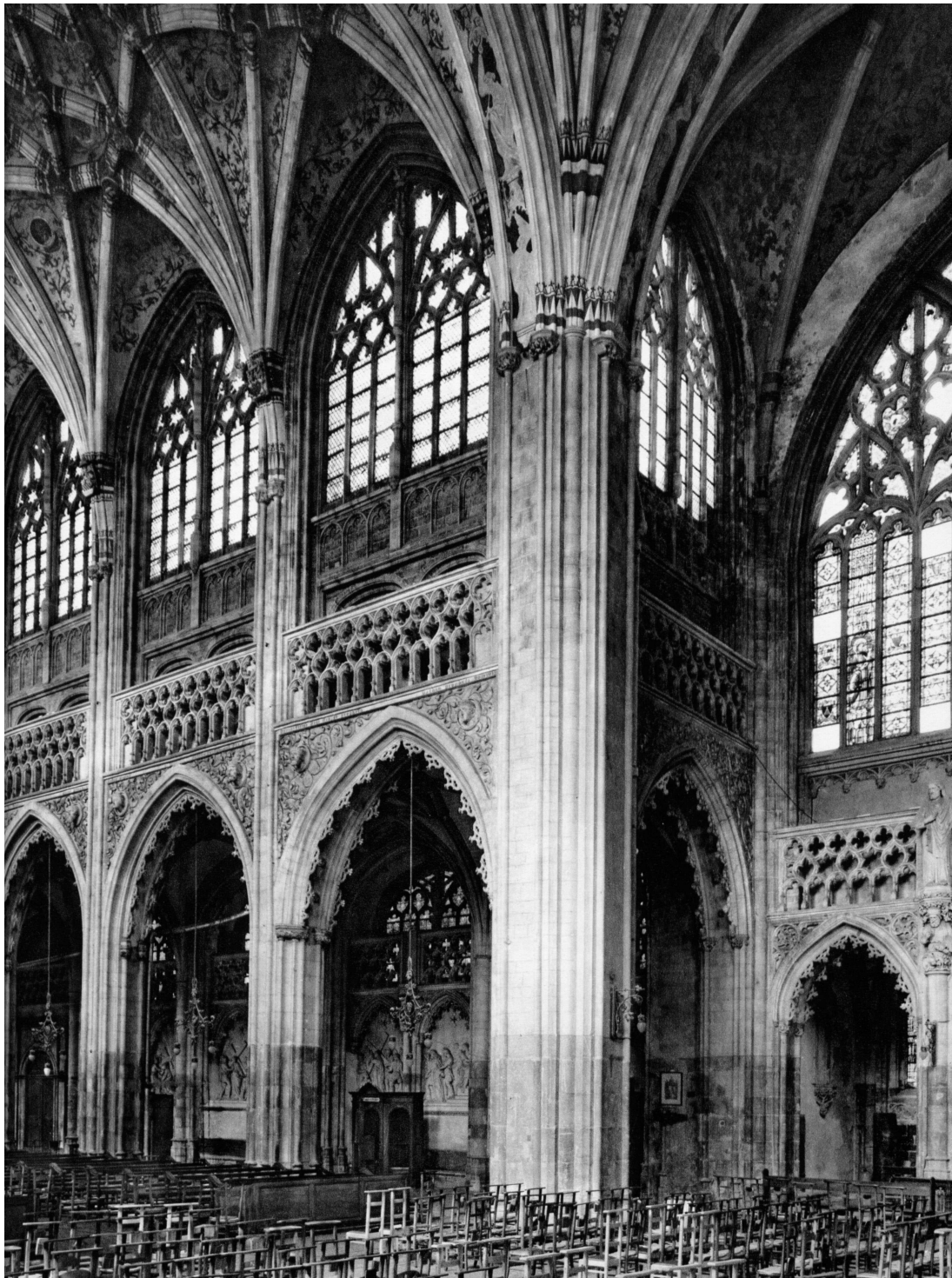


Abb. 140: Lüttich, St. Jakob, Ansicht von Innen. Quelle: Walle (1972)

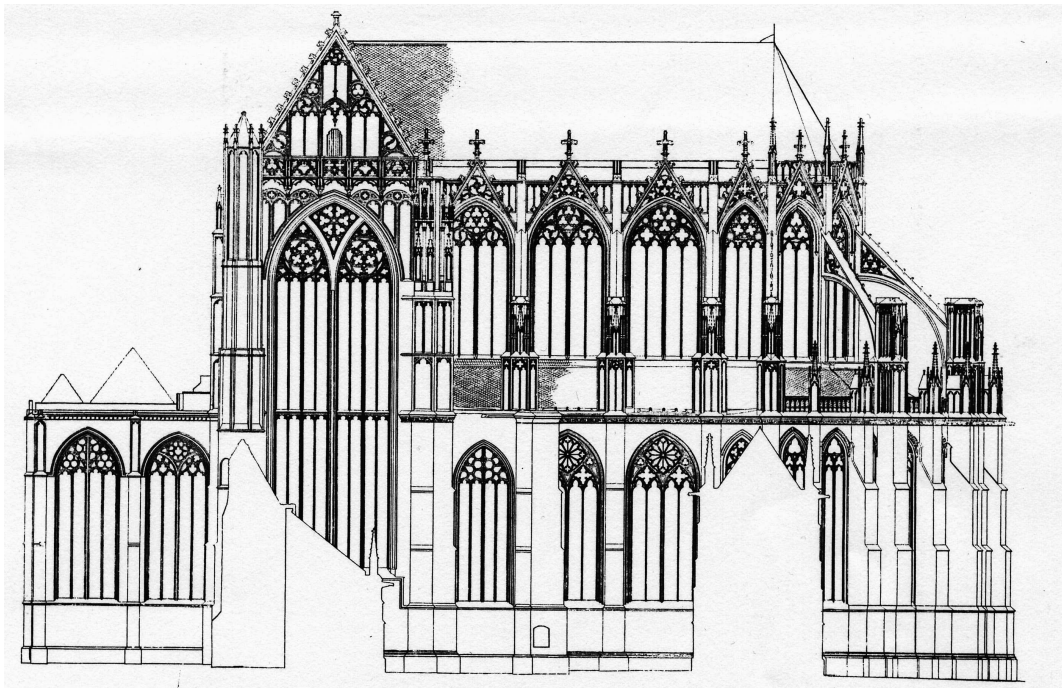


Abb. 141: Utrecht, Dom St. Martin, Chor, von Südosten. Quelle: Haslinghuis und Peeters (1965)



Abb. 142: Delft, Nieuwe Kerk, von Westen. Quelle: Hootz (1971)





Abb. 143: Basel, Münster, Martinsturm. Quelle: Braun-Balzer (2003)



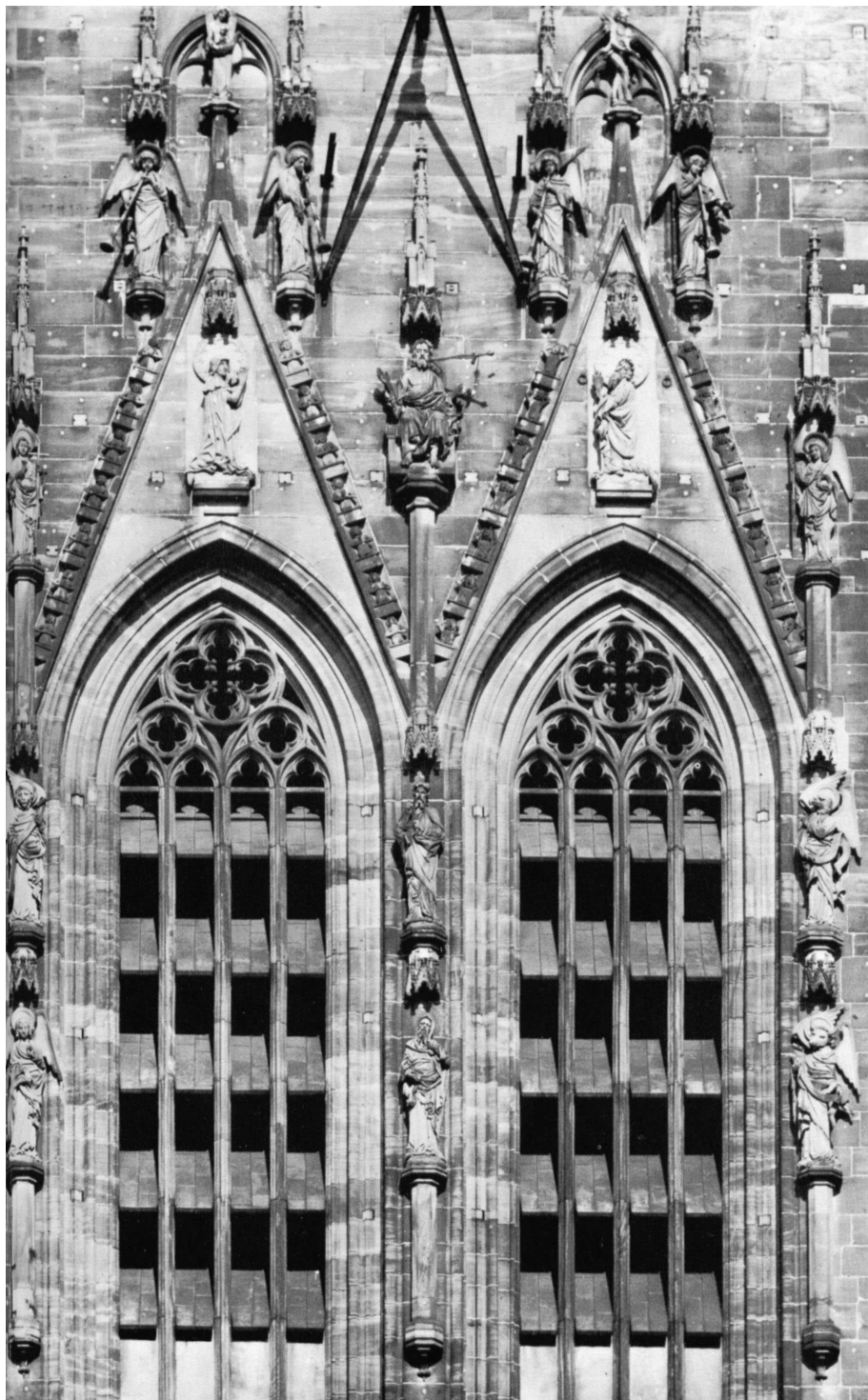


Abb. 144: Strassburg, Münster, Westfassade, Glockengeschoss. Quelle: Recht (1971)

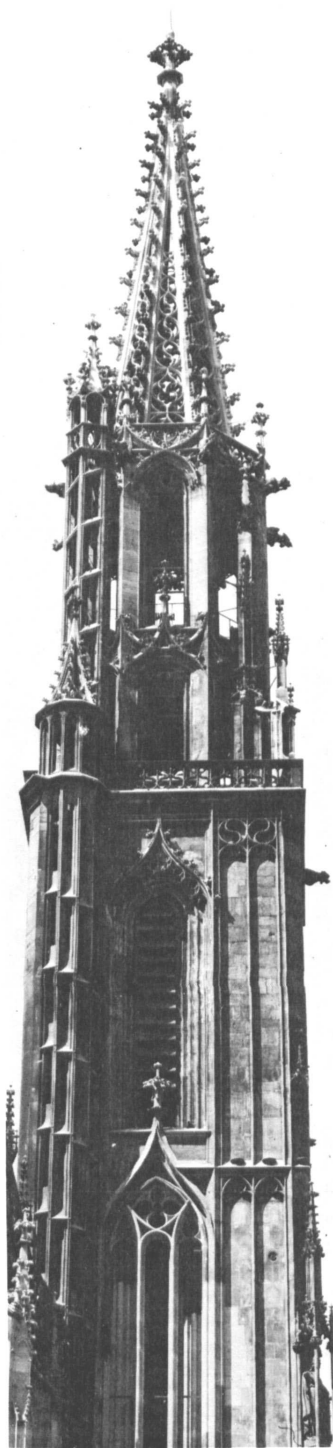


Abb. 145: Thann, Münster, Turm, von Osten. Quelle: Julier (1978)



Abb. 146: Culemborg, Rathaus. Quelle: Hootz (1971)

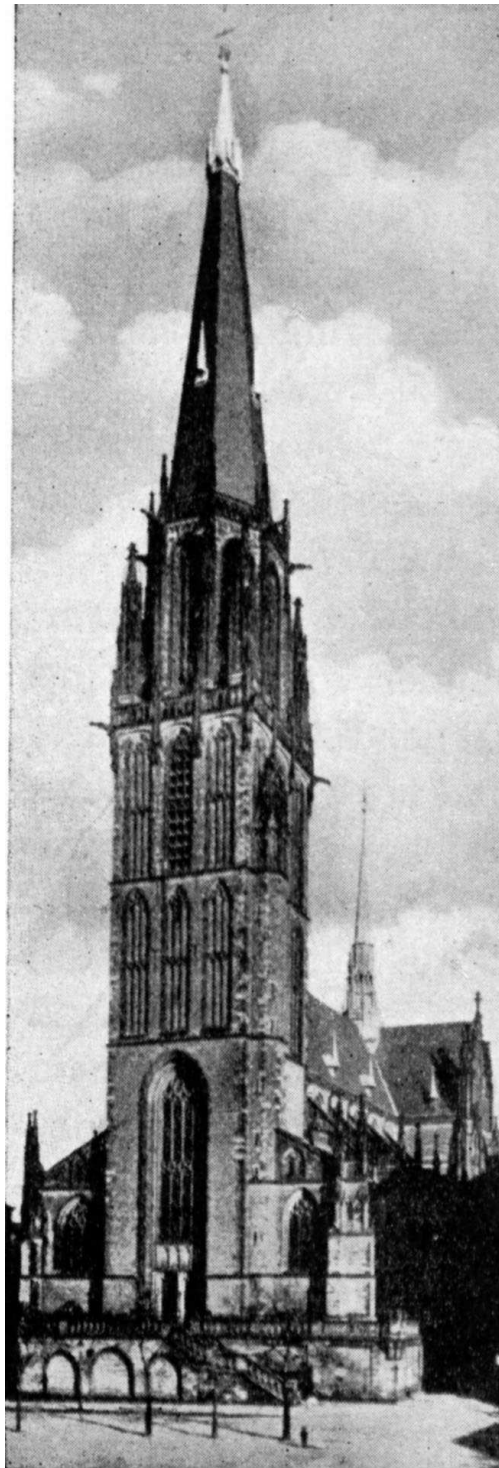


Abb. 147: Duisburg, St. Salvator, Turm. Quelle: Schwarz (1938)

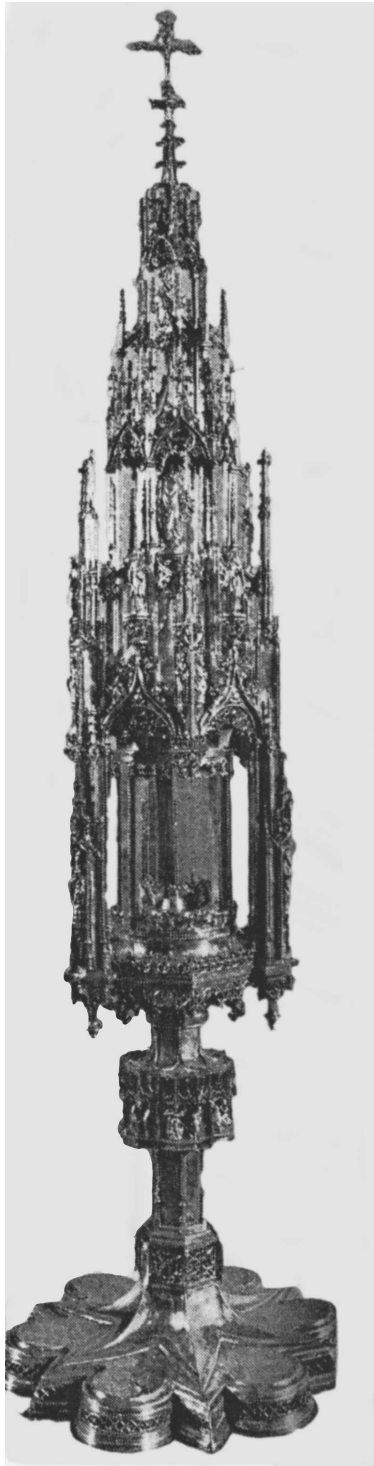


Abb. 148: Tummonstranz, 1491, Kirche der unbefleckten Mariae Empfängnis Oss. Quelle: de Werd (1971)

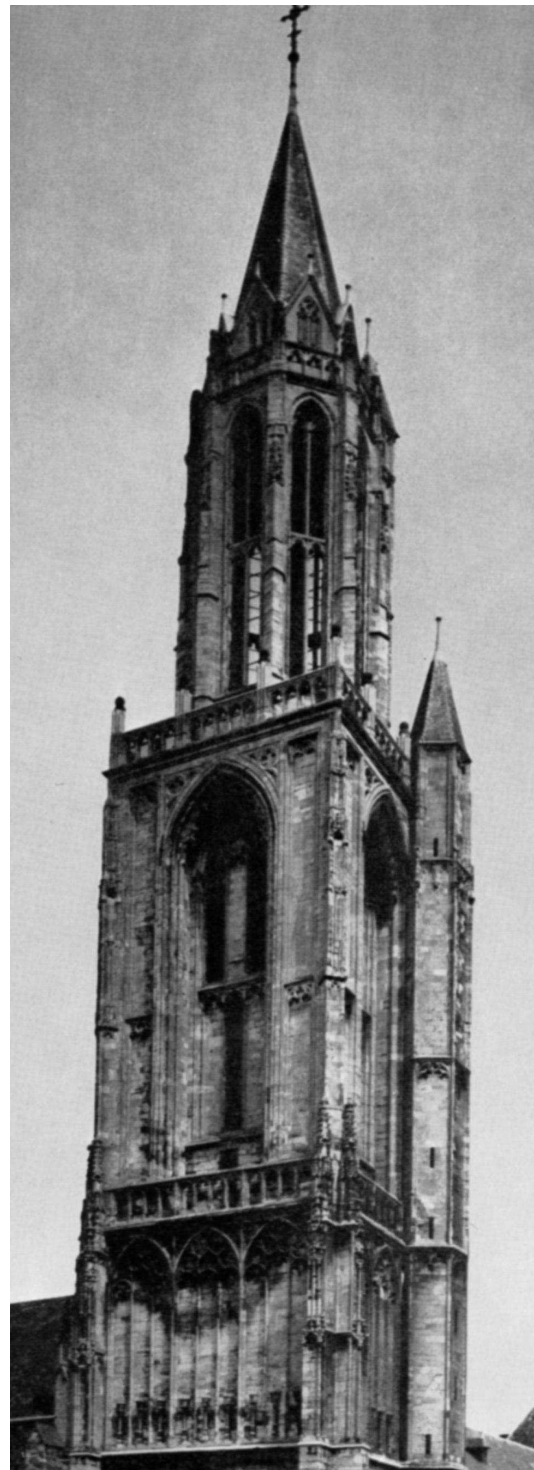


Abb. 149: Maastricht, Sint Jan, Turm. Quelle: Hootz (1971)

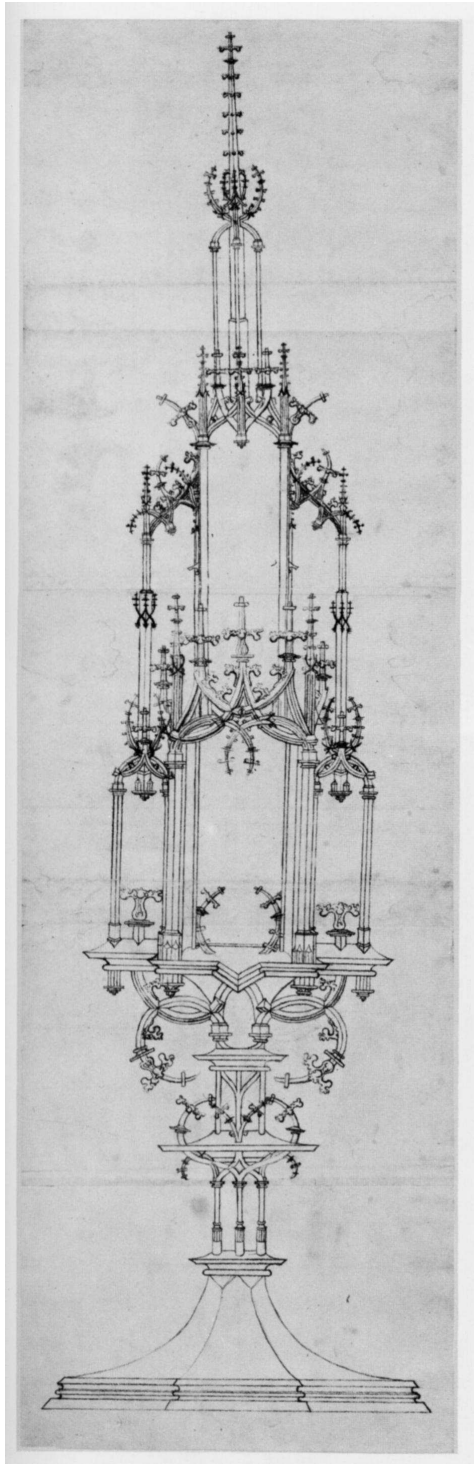


Abb. 150: Aufriss einer Turmmonstranz, Basler Goldschmiederrisse Inv. U.XIII.82. Quelle: Falk (1979)

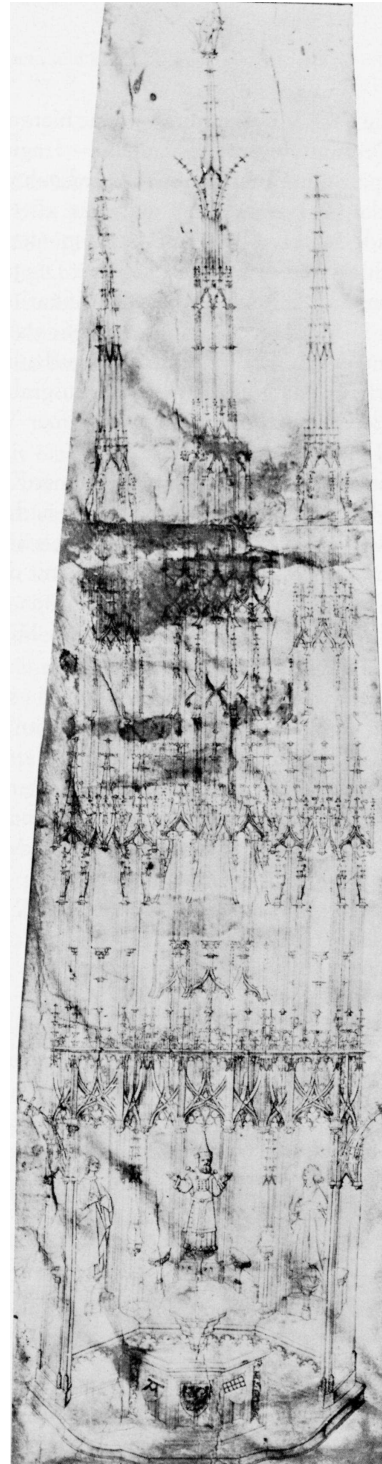


Abb. 151: Riss des Vespertoliums aus dem Ulmer Münster, Inv. 18, Stadtarchiv Ulm. Quelle: Koepf (1977)



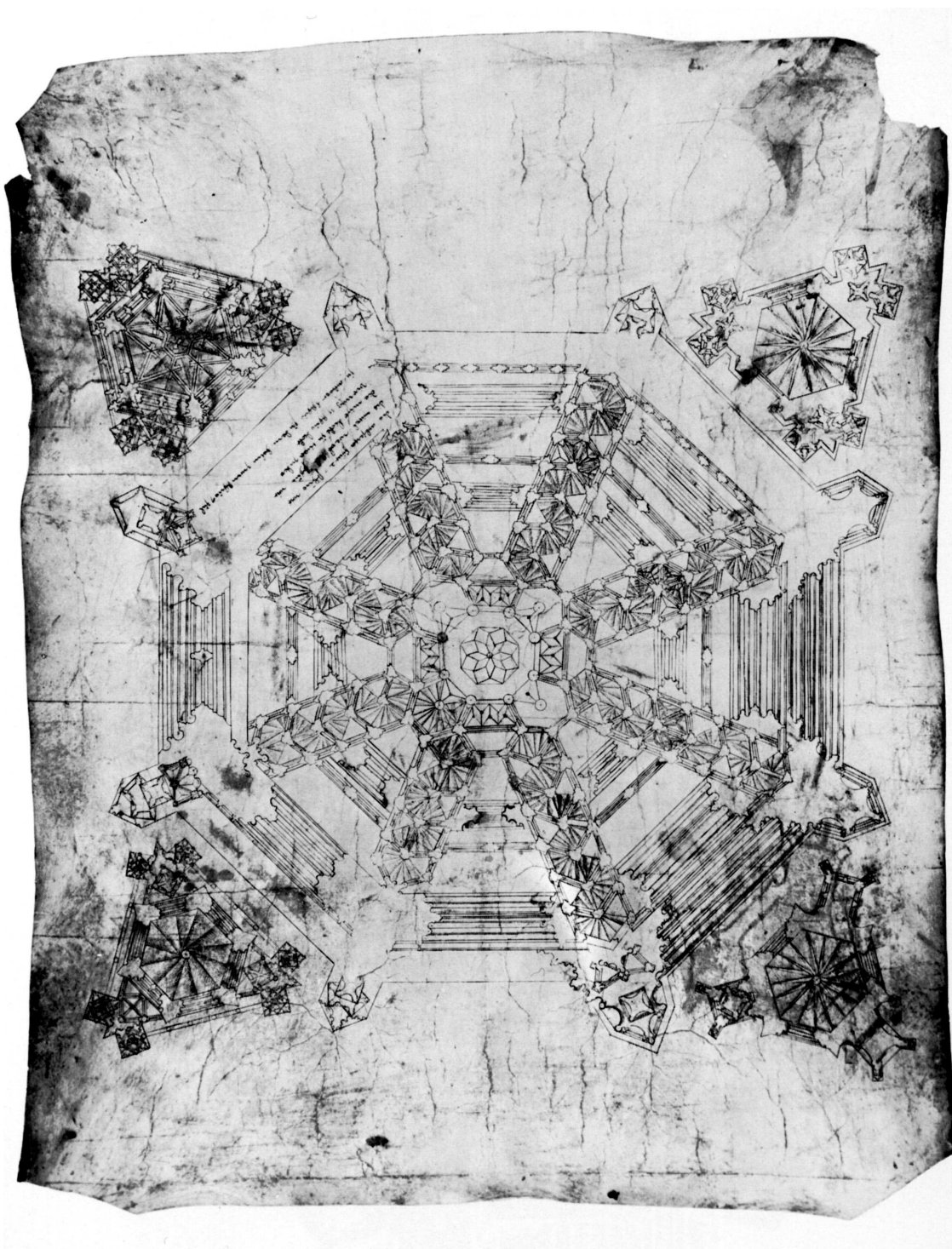


Abb. 152: Grundriss der Helmpyramide des Strassburger Münsters, ev. Gesamt-Kirchenge-  
meinde Ulm. Quelle: Koepf (1977)



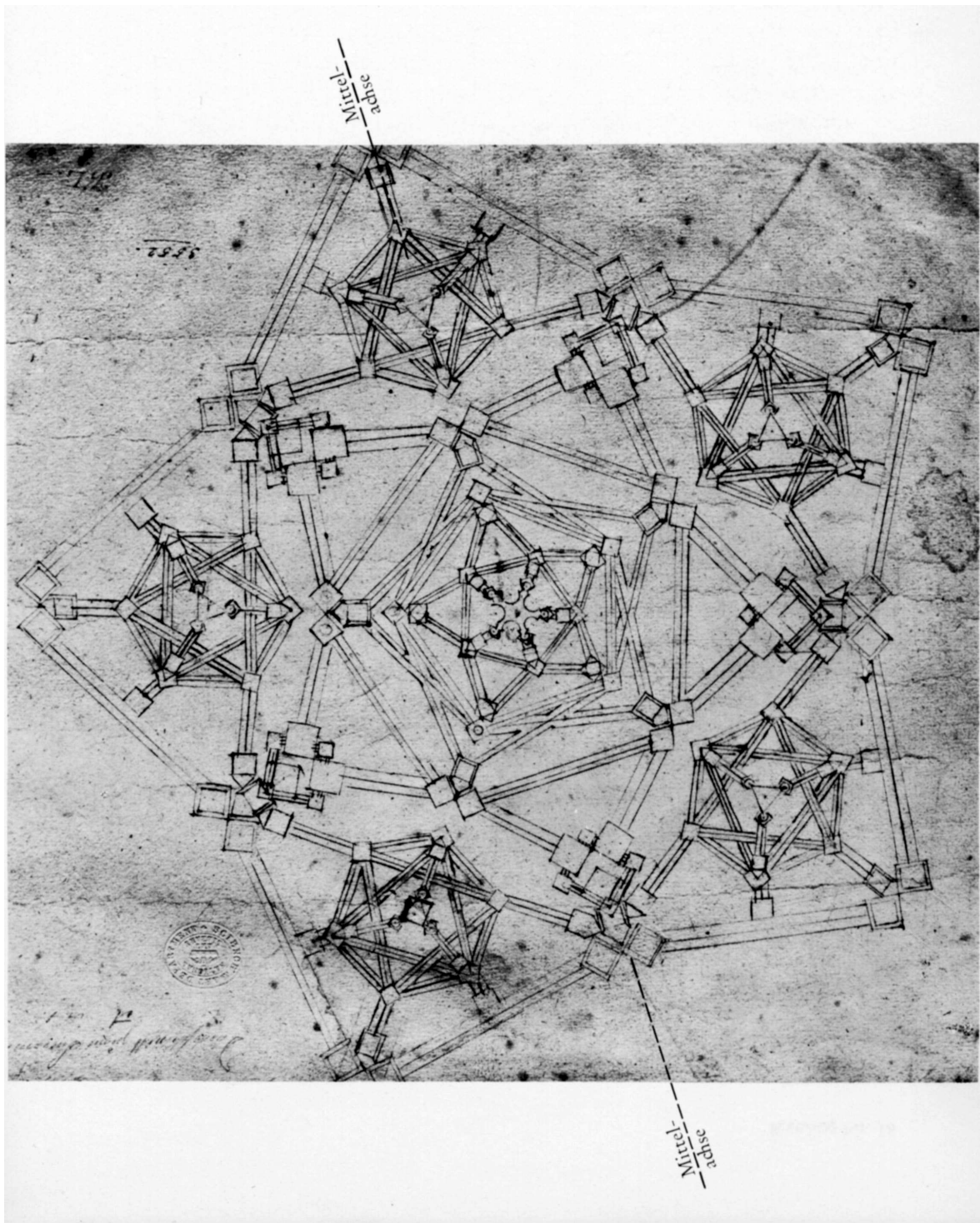


Abb. 153: Riss des Sakramentshauses (Vorentwurf) des Ulmer Münsters, Inv. 3552, London, Victoria and Albert Museum. Quelle: Koepf (1977)



Abb. 154: Monstranz, 1420-30, Kirche St. Martin Briedel. Quelle: Perpeet-Frech (1964)

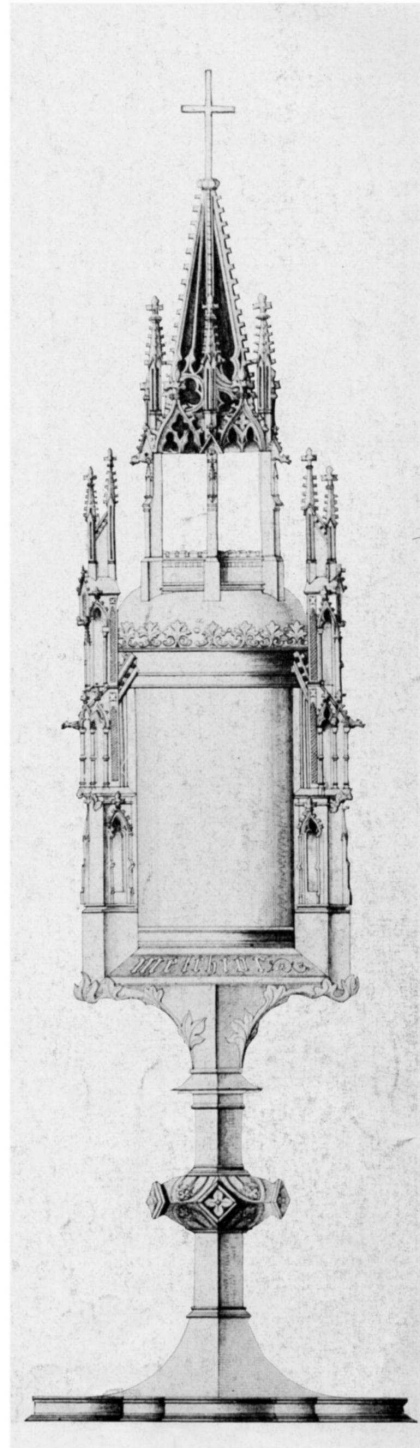


Abb. 155: Monstranz, Mitte 15. Jh., Kirche St. Nikolaus Brauweiler. Quelle: Perpeet-Frech (1964)



Abb. 156: Ständer der Gerresheimer Monstranz, Ausschnitt





Abb. 157: Turmzone der Kalkarer Monstranz, Ausschnitt, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai, Kalkar



Abb. 158: Turmzone der Kalkarer Monstranz, Ausschnitt, 1. Viertel 15. Jh., Kirche St. Nikolai, Kalkar





Abb. 159: Turmzone der Bocholter Monstranz, Ausschnitt, 1470, Kirche St. Georg Bocholt



Abb. 160: Turmzone der Bocholter Monstranz, Ausschnitt, 1470, Kirche St. Georg Bocholt



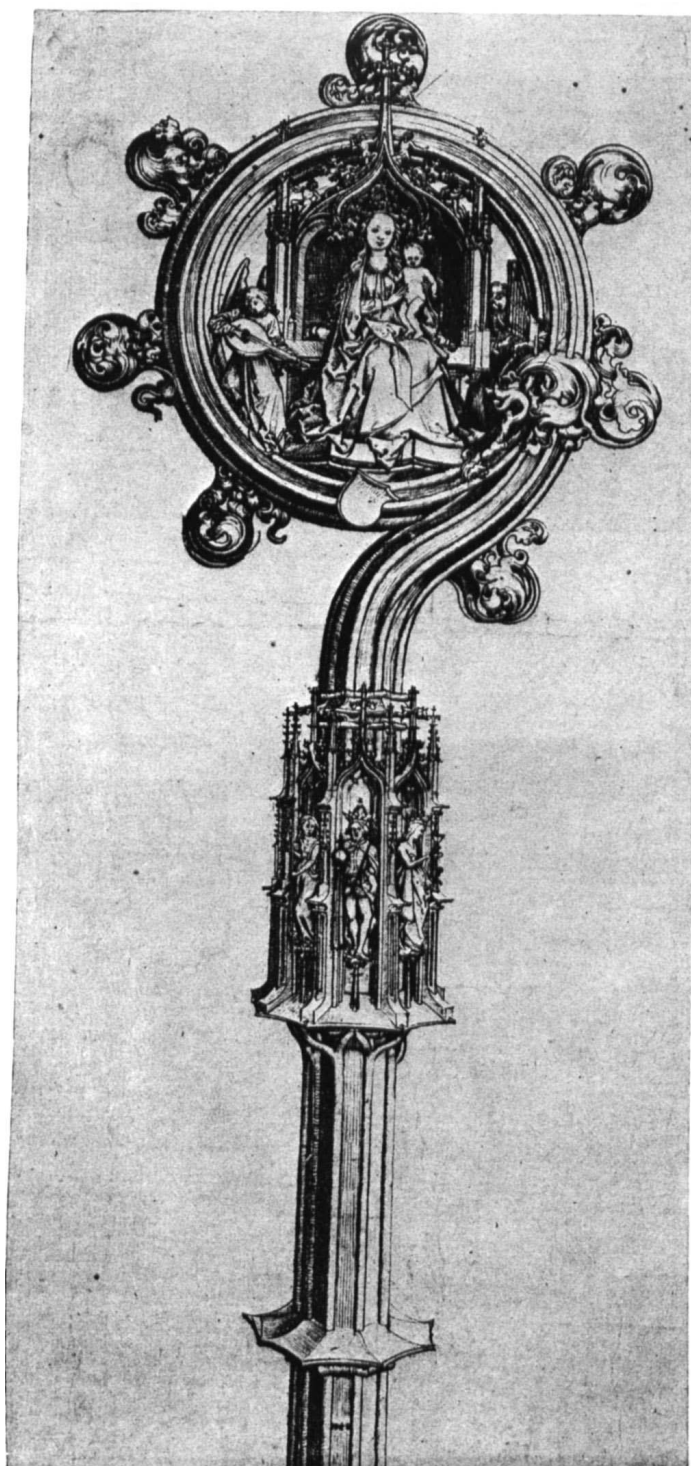


Abb. 161: Martin Schongauer: Ein Bischofstab. Quelle: Lehrs (1910)



Abb. 162: Meister ES: Bartholomäus und Matthias. Quelle: Lehrs (1910)

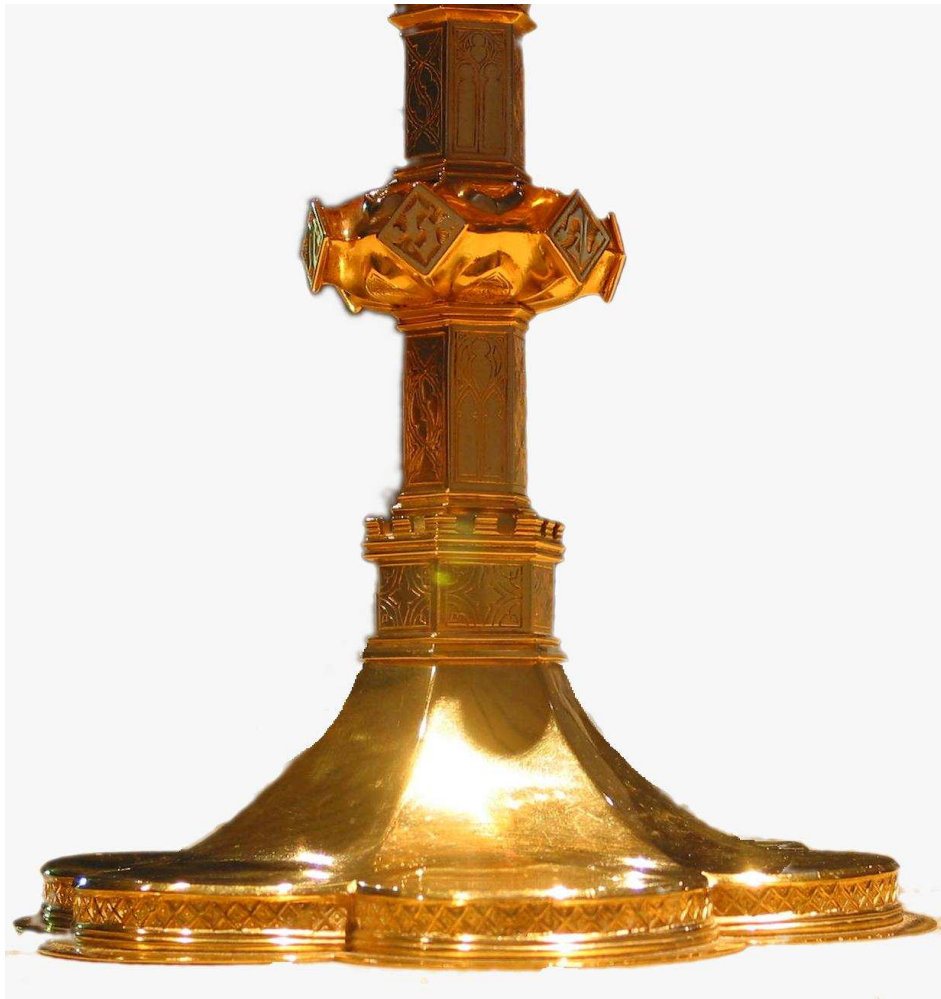


Abb. 163: Ständer der Straelener Monstranz, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul  
Straelen



Abb. 164: Mittelzone der Straelener Monstranz, Ausschnitt, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen



Abb. 165: Mittelzone der Straelener Monstranz, Ausschnitt, Anfang 16. Jh., Kirche St. Peter und Paul Straelen