

**Studien zur  
Passionsreliquienmonstranz von 1590  
aus der Residenz München**

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades eines  
Doktors der Philosophie

im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften  
der Johann Wolfgang Goethe-Universität  
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Moritz von Ilberg  
aus Frankfurt am Main

2006 (Einreichungsjahr)  
2006 (Erscheinungsjahr)

1. Gutachter Prof. Dr. Ulrich Schneider
2. Gutachterin HD Dr. Tanja Michalsky

Tag der Mündlichen Prüfung: 13. Juli 2006

Bd.1/2

	<b>Prolog</b>	S. 6
	<b>Einleitung</b>	S. 11
1.	<b>Stand der Forschung</b>	S. 17
2.	<b>Beschreibung</b>	S. 24
3.	<b>Ikonographisches Programm</b>	S. 30
3. 1.	Beschreibung der relevanten Teile	S. 30
3. 2.	Deutung	S. 32
3. 3.	Funktion	S. 39
3. 4.	Reliquiares Blut Christi	S. 41
3. 5.	Maria Magdalena	S. 45
4.	<b>Reliquienkult</b>	S. 47
4. 1.	Privater und öffentlicher Kult	S. 47
4. 2.	Kultmittel	S. 49
4. 3.	Eucharistischer Kult und Reliquienkult	S. 51
4. 4.	Reliquienkult am Münchner Hof	S. 53
4. 5.	Thomas von Aquin	S. 55
4. 6.	Ornatus Ecclesiasticus	S. 56
4. 7.	Die Geheime Kammerkapelle der Residenz München	S. 61
4. 8.	Die Passionsreliquienmonstranz	S. 64
5.	<b>Betrachtungen</b>	S. 72
5. 1.	Emailtechnik	S. 72
5. 1. 1.	Allgemeines	S. 72
5. 1. 2.	Schmelztechniken an der Monstranz	S. 73
5. 1. 3.	Farbpalette der Emails	S. 75
5. 1. 4.	Resümee	S. 80

5. 2.	Goldemailfiguren	S. 81
5. 2. 1.	Stilistischer Vergleich der Figuren	S. 81
5. 2. 2.	Technik und Figurenstil	S. 85
5. 2. 3.	Vergleich mit anderen Werken	S. 91
5. 3.	Edelsteinfassungen	S. 96
5. 3. 1.	Beschreibung der verschiedenen Fassungen	S. 96
5. 3. 2.	Stilkritische Einordnung der Fassungen	S. 100
5. 4.	Ornamente	S. 106
5. 4. 1.	Ziselierete Ornamente	S. 107
5. 4. 2.	Durchbrochene Ornamente	S. 113
5. 4. 3.	Ornamente in Grubenschmelztechnik	S. 127
5. 4. 4.	Glasschliffornamente	S. 132
5. 4. 5.	Bedeutung der Ornamente	S. 135
5. 4. 6.	Datierung der Ornamente	S. 136
5. 4. 7.	Vergleich der Ornamente	S. 138
5. 5.	Architektonische Zierformen	S. 140
5. 5. 1.	Rundtempel	S. 141
5. 5. 2.	Zierpfeiler	S. 144
5. 5. 3.	Analyse der architektonischen Elemente	S. 147
5. 5. 4.	Architektonische Zierformen und Goldschmiedetechnik	S. 148
5. 5. 5.	Architektonische Zierformen und Ornament	S. 150
5. 5. 6.	Architektonische Zierformen als Bedeutungsträger	S. 152
5. 5. 7.	Allegorische Bedeutung der architektonischen Zierformen	S. 154
5. 5. 8.	Stil der architektonischen Zierformen	S. 158
5. 5. 9.	Stilistischer Vergleich der architektonischen Zierformen	S. 160
5. 5. 10.	Verwendung von architektonischem Schmuck als Würdeformel	S. 164
5. 6.	Applikationen	S. 166
5. 6. 1.	Gusstechnik	S. 166
5. 6. 2.	Speziell entworfene Gussstücke	S. 167
5. 6. 3.	Nicht speziell entworfene Gussstücke	S. 169
5. 6. 4.	Vergleich der Gussstücke	S. 178

6.	<b>Der Meister der Passionsreliquienmonstranz</b>	S. 183
6. 1.	Bisherige Meinung in der Literatur	S. 183
6. 2.	Abraham Lotters Werkstatt	S. 185
6. 3.	Ulrich Ment	S. 188
6. 4.	Die Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz	S. 190
6. 5.	Der Wiener St. Georgspokal	S. 192
6. 6.	Die Orpheuskugeln	S. 194
6. 7.	Weitere Vergleichsbeispiele	S. 196
6. 8.	Georg Bernhart	S. 199
	<b>Epilog</b>	S. 204
	<b>Literatur</b>	S. 214
	<b>Archivalien</b>	S. 227
	Danksagung	S. 228
	<b>Abbildungen</b>	Bd. 2



## Prolog

Die Residenz München war ab dem 16. Jahrhundert ein Instrument der Repräsentationsstrategie der Herzöge von Bayern. Die Prachtentfaltung in der Architektur, der Ausstattung der Räume und der unterschiedlichen Sammlungen war Ausdruck des politischen Selbstverständnisses der Herzöge. Hier konnten Fürsten oder Gesandte von anderen Höfen in unterschiedlicher Weise gemäß ihrem Rang in der Standeshierarchie oder gemäß dem Interesse des Herzogs an ihrem Besuch, empfangen werden. Dabei führte der Herzog mitunter selber durch seine Sammlungen. So konnte er durch sein Wissen über die einzelnen Objekte seine Klugheit, Geistesstärke oder Frömmigkeit zum Ausdruck bringen.

Innerhalb dieser Repräsentationsstrategie kam dem Reliquienschatz, den die bayerischen Herzöge seit der Reformation zusammengetragen hatten, und der spätestens ab dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. in der der unbefleckten Empfängnis Mariae geweihten Geheimen Kammerkapelle – heute Reiche Kapelle genannt – aufbewahrt wurde, eine besondere Bedeutung zu. Die Kapelle befindet sich im ersten Stockwerk der Residenz am sog. Grottenhof (Abb. 93, 50).

Beim Eintritt durch die relativ kleine Tür, bot sich dem Besucher der atemberaubende Anblick des Raumes (Abb. 48): Der Fußboden war mit farbigem Marmor eingelegt, die azurblau und goldfarbig gefassten Stuckdecke schmückten die gekrönten Monogramme von Herzog Maximilian II. und seiner Gemahlin Elisabeth von Lothringen, die Wände erstrahlten in der bunten Pracht von Scagliolainkrustationen, die Szenen aus dem Marienleben nach Vorlagen von Albrecht Dürer darstellten.

Ähnlich luxuriös waren die Ausstattungsstücke der Kapelle: schwarzes Ebenholz war vorherrschendes Material, das mit Silber und Goldbeschlägen, farbigen Emailverzierungen und Edelsteinen besetzt war. So fiel etwa an der Wand eine mit

gefassten Steinen besetzte Silberorgel mit Ebenholzgehäuse und geschliffenen Glasplatten ins Auge. Ebenso gestaltet waren auch die Reliquienschränke an den Wänden der Kapelle, in denen in kostbarsten Behältnissen Reliquie neben Reliquie ausgestellt waren.

Diese geradezu unermessliche Vielzahl der Heiltümer war wohl das Beeindruckendste dieses Ortes: Da gab es in einem zweigeschossigen Glassarkophag mit Ebenholzrahmen, zwei intakte Leiber von Kindern des bethlehemitischen Kindermordes (Abb. 80), welche die Kirche als erste christliche Märtyrer verehrt, eine große Anzahl Totenschädel von Heiligen, die in mit Juwelen besticktem Samt eingeschlagen waren und mit Juwelenkränzen bekrönt waren. Des Weiteren war eine über und über mit farbigem Email und Edelsteinen verzierte Reiterstatuette des hl. Georgs mit Reliquien des Heiligen aus Köln hervorzuheben (Abb. 73). Wurde das Visier der Ritterfigur geöffnet, trug der Heilige die Portraithaften Züge Herzog Wilhelms V., der -wies der heilige Georg den Drachen- im Kölner Krieg 1580 die Protestanten besiegte und so für die römische Kirche den Verlust des Erzbistums von Köln, dem reichsten Bistum der Welt, verhindert hatte. Der Herzog konnte seinem Gast nicht nur die einzelnen Stücke erklären, sondern auch beglaubigte Urkunden und Patente vorweisen, die ebenfalls in der Kapelle aufbewahrt wurden und die Echtheit der einzelnen Reliquien bestätigten und den mit ihnen verbundenen Ablass verbrieften.

Auch die drei Altarretabel, die wie Schreibränke in Schubladen und Fächer eingeteilt waren, bargen Reliquien (Abb. 47). Um das Hauptaltarretabel in der Mitte erblicken zu können, mussten erst die kostbar bestickten Samtvorhänge, deren Farbe und Dekor im Einklang mit den Antependien der Altäre und den Gewändern des Priesters im Einklang stand und je nach liturgischer Vorgabe gewechselt wurden, beiseite geschoben werden. Erst dann konnte man das große aus Silber getriebene Altarbild mit der Kreuzigung Christi betrachten (Abb. 46, 45).

Geradezu geblendet von dieser Pracht, konnte dem staunenden Besucher ein weiteres "Wunder" vorgeführt werden: man konnte das Altarbild mit Hilfe eines verborgenen Mechanismus versenken. Es gab dann den Blick auf eine mit kostbarem Samt verkleidete Nische frei, die mit Perlen und Silber reich bestickt war (Abb. 43). Auf einem mit Silber beschlagenen Ebenholzsockel (Abb. 41) präsentierte sich in dieser Nische über dem Altar, im Zentrum des gesamten Kapellenraumes die große Passionsreliquienmonstranz mit den kostbarsten Reliquien der Herzöge und bildete sozusagen das Herz dieser Reliquiensammlung (Abb. 1).

Die für den gläubigen Betrachter unendlich kostbaren Reliquien der vom Blut Christi überströmten Geißelsäule und der mit Blut Christi getränkten Erde vom Ort der Geißelung sind in der Monstranz umgeben von weiteren Überresten von Leidenswerkzeugen Christi: mehreren Kreuzespartikeln, einem Zweig der Dornenkrone, einem Teil des Essigschwammes und einem Kreuzesnagel. Natürlich konnten auch für diese Reliquien Urkunden ihrer Echtheit vorgewiesen werden, aber noch mehr man konnte von Wundern berichten, mit denen die Reliquien selber ihre Echtheit bestätigen. So etwa, dass das getrocknete Blut Christi an dem Stück der Geißelsäule zu bluten begonnen habe und sich alljährlich am Karfreitag hellrot verfärbte.

Die überaus kostbare Monstranz war gleichzeitig Ausdruck der Echtheit der Reliquien und der tiefen Verehrung der Herzöge für sie. Das Wappen an der Passionsreliquienmonstranz wie auch an den bedeutenden anderen Reliquiaren verdeutlichte das Selbstverständnis der Herzöge als Schutzherren und Bewahrer des Reliquienkultes und damit der römischen Kirche in Bayern.

Neben dem Anschauen und Betrachten der Reliquien waren noch andere Aspekte des Besuches der Geheimen Kammerkapelle sehr sinnliche Eindrücke: So wurden der Herzog und die Besucher vom Vorraum der Kapelle an vom Hofkaplan mit Messdienern begleitet, die mit kostbar gestickten



Paramenten liturgisch gewandet waren. Den Reliquien wurde auch dadurch Ehre erwiesen, dass sie mit brennenden Kerzen in kostbaren Altarleuchtern illuminiert wurden. Das brachte die kostbaren Materialien und subtilen Oberflächen der Reliquiare aber auch der gestickten Stoffe der textilen Ausstattung der Kapelle besonders zur Geltung. Zudem wurden die Reliquien mit Weihrauch inzensiert, wodurch dem Besucher auch durch den Geruchssinn die aus den übrigen Sammlungen der Residenz herausgehobene Qualität des Ortes und der Objekte verdeutlicht wurde. Ferner gehörte zu den Verehrungsformen des Reliquienkultes auch laut oder leise gesprochene Gebete, die der Priester aber auch der Herzog gesprochen haben mag, sowie auch Gesten der Verehrung, wie das Niederknien oder die Verehrung durch einen Kuss.

Durch dieses Vorbild angespornt und mitgerissen von den mannigfachen sinnlichen Eindrücken, dürfte sich der Besucher unweigerlich aufgefordert gefühlt haben, nicht nur als Betrachter der Verehrung der Heiltümer beizuwohnen, sondern im Niederknien und im Gebet an der Verehrung teilzunehmen und am „Heil“, das die Reliquien verströmen teilzuhaben. So veränderte sich seiner inneren Einstellung zur Betrachtung der Reliquien. Das Schauen wurde dabei Teil des Kultes und der Besuch der Geheimen Kammerkapelle und der Reliquiensammlung ein Erlebnis, dem eine religiöse ja Heilsbringende Qualität innewohnte.

Die Reliquiensammlung, die Kapelle und ihre Ausstattung dienten also den Herzögen als Mittel der Selbstdarstellung, um ihren Besuchern ihren Reichtums, ihr Wissen und ihre vorbildhaft katholischen Frömmigkeit demonstrieren zu können. Darüber hinaus ermöglichte ihr Reliquienbesitz den Herzögen, ihren Besuchern als besondere Gnaden- oder Gunstbezeugung ein Heilsbringenden „Wallfahrt“ zu ihren Reliquien zu gewähren. Zwar gestalteten sie den Reliquienkult nicht selber, sondern nach den Vorgaben der römischen Kirche, wohl aber schafften sie durch die Kontrolle über Heiltümer die Voraussetzungen für diesen Kult. So war der Reliquienbesitz und die Inszenierung

der Reliquiensammlung Ausdruck der Einflussnahme der Herzöge auf die religiöse Kultur innerhalb ihres Herrschaftsgebiets.

## Einleitung

Die Passionsreliquienmonstranz trägt eine inschriftliche Datierung von 1590 (Abb. 12) und das bayerische Herzogswappen umgeben mit dem goldenen Vlies. Es ist daher davon auszugehen, dass Herzog Wilhelm V. (regierender Herzog von 1579-1598) ihr Auftraggeber war.<sup>1</sup> Die Monstranz wird schon im ältesten bekannten Inventarverzeichnis, das aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts stammt, beschrieben.<sup>2</sup> Seitdem verblieb sie ohne nennenswerte Unterbrechung in der Residenz München.

Zur Zeit der Entstehung der Monstranz war das Herzogtum Bayern eine der führenden katholischen Mächte im römischen Reich.<sup>3</sup> Nach dem Augsburger Religionsfrieden hatten ein erheblicher Teil der Reichsfürsten und reichsfreien Adligen der Reformation angeschlossen, was ihre Macht innerhalb ihrer Territorien vergrößerte. Nicht mehr ein dem Papst unterstellter Bischof, sondern der Fürst selber war nun Oberhaupt seiner Landeskirche, und somit gleichzeitig weltlicher und geistlicher Gerichtsherr. Als schließlich auch der Kölner Erzbischof Gebhard Truchseß von Waldburg Protestant geworden war, heiratete und das Erzbistum Köln in ein erbliches Herzogtum umwandeln wollte, kam es 1580 zum Kölner Krieg.

Wilhelm V. von Bayern gehörte schon aus dynastischen Gründen – seine Mutter war Tochter des Kaisers, seine Frau eine Prinzessin von Lothringen – den katholischen Mächten des Reiches an. Er wurde von Jesuiten erzogen und seine Frömmigkeit war von seiner Erziehung durch Jesuiten geprägt.<sup>4</sup> Sie waren auch Beichtväter von ihm selber und seinem Sohn

---

<sup>1</sup> Das Goldene Vlies ist Herzog Wilhelm V. 1585 verliehen worden, vgl. DaCosta Kaufmann 1995, S. 212. Ausst. Kat. München 1997, Kat. Nr. 50, S. 346.

<sup>2</sup> Vgl. Geheimes Hausarchiv München, Hausurkunde 1584 1/5. Die traditionelle Datierung in das Jahr 1626 ist nicht gesichert. Die Jahreszahl 1626 wurde nachträglich auf den Einband des genannten Inventars geschrieben; eine exakte Datierung ist nicht möglich. Vgl. Bachtler 1980, S. 325, Anm. 33.

<sup>3</sup> Vgl. Strauss 1996, S. 129.

<sup>4</sup> Vgl. Bauerreiss 1965, S. 283 f.

dem späteren Herzog Maximilian I.<sup>5</sup> Im Kölner Krieg unterstützte Wilhelm V. die Kirche mit seinen Truppen und konnte den Kampf siegreich für die römische Kirche entscheiden. Sein politischer Einfluss auf Köln wurde dadurch so groß, dass daraufhin der Bischofsstuhl mit Wilhelms Bruder Ernst, dem Bischof von Freising, besetzt wurde. Die Macht der Wittelsbacher etablierte sich dadurch im Bistum Köln derart, dass für rund zweihundert Jahre – sozusagen in Sekundogenitur – der Kölner Bischofsstuhl mit dem Zweitgeborenen Sohn des bayerischen Herzogs besetzt wurde.<sup>6</sup>

Durch den Kölner Sieg trug Wilhelm V. erheblich zum reichspolitischen Aufstieg Bayerns bei, der dadurch eng verknüpft mit dem katholischen Bekenntnis der Herzöge war. Daher war es für die Regentschaft von Wilhelm V. programmatisch, dass er innerhalb seines Territoriums unterstützt durch den von ihm favorisierten Jesuitenorden, die religiösen Frömmigkeitstraditionen in Bayern, die als besonders katholisch gelten konnten, zu propagieren. Dies waren vor allem Marienverehrung und Reliquienkult. So unternahm er Wallfahrten zu den wichtigsten Marienheilig-tümern in Bayern vor allem nach Altötting, aber auch zum Reliquienschatz von Kloster Andechs und gab den alten Wallfahrten neue Impulse.<sup>7</sup> Die große Marienfrömmigkeit von Maximilian I., der Maria zur „Patrona Boiariae“, also Schutzherrin der Bayern, erklärte, hat ihre Wurzeln in der Frömmigkeit von Wilhelm V.<sup>8</sup> Wilhelm V. trug schon bald wegen seiner religiösen Gesinnung den Beinamen „der Fromme“.<sup>9</sup>

Zu den Zielen der von Wilhelm V. betriebenen Rekatholisierung Bayerns gehörte das Durchsetzen der Beschlüsse des Tridentinischen Konzils. Das Tridentinum hatte in den einzelnen Sektionen Richtlinien festgelegt, welche die Bischöfe in ihren Diözesen beachten und in Visitationen kontrollieren sollten.

---

<sup>5</sup> Vgl. Strauss 1996, S. 131.

<sup>6</sup> Vgl. Albrecht 1980, S. 16 und Vogler 1992, S. 415.

<sup>7</sup> Vgl. Bauerreiss 1965, S. 339 ff. und Pietas Bavarica 1992, S. 47 f. u. 58.

<sup>8</sup> Vgl. Stierhof 1980, S. 272 und Schlilling 1988, S. 318.

<sup>9</sup> Vgl. Vogler 1992, S. 415.

Anders als vom Konzil gefordert, fühlte sich in Bayern noch vor den Bischöfen der Herzog aufgerufen, diese Gegenreformation durch die Visitation der Bistümer, Klöster und Gemeinden durchzuführen.

Dieser herzogliche Visitationsanspruch führte allerdings zu Spannungen mit den Bischöfen, deren Bistümer sich auf bayerischem Territorium befanden und musste vom päpstlichen Nuntius 1583 im „Bayerischen Konkordat von 1583“ geschlichtet werden.<sup>10</sup> Darüber hinaus verlangte Wilhelm V., dass alle seine Beamten ja sogar seine Familie einen Eid auf das Tridentinische Konzil ablegten.<sup>11</sup>

Wie sehr Wilhelm V. für die Durchsetzung der Beschlüsse des Tridentinums arbeitete zeigt sich auch in seiner Anlehnung an das Vorbild des Mailänder Bischofs Carl Borromäus. Dieser verfasste für seine Suffragane ein Traktat über die Ausstattung des Kirchengebäudes.<sup>12</sup> Ein bald darauf in Bayern entstandenes Traktat von Jakob Myller zum gleichen Thema, lehnt sich streckenweise beinahe wörtlich an die Vorlage von Carl Borromäus an.<sup>13</sup> Noch in einer anderen Hinsicht war Carl Borromäus Frömmigkeitspropaganda Vorbild für die den Bayerischen Herzog, nämlich in der Förderung des Reliquienkultes. Carl Borromäus intendierte durch die Erwirkung von Privilegierung des Reliquienkultes mit besonderen päpstlichen Ablässen, Mailand zu einem „zweiten Rom“ werden zu lassen.<sup>14</sup>

Dieser *Secunda-Roma*-Anspruch für Mailand findet Entsprechung in Ideen von Wilhelm V. Aus einem aus der Zeit des Bayerischen Konkordats von 1583 stammenden *Memoriale Secretum* werden seine kirchenpolitischen Intentionen

---

<sup>10</sup> Vgl. Schlecht 1890, S. 365, Bauerreiss 1965, S. 290 und Wimmer 1854, S. 93 f.

<sup>11</sup> Das Dekret von Herzog Wilhelm V., in dem er verlangt, alle Beamten müssen die *Professio fidei Tridentinae* leisten findet sich vollständig abgedruckt in: Dokumente Bayern 1992, S. 587, Nr. 117.

<sup>12</sup> Vgl. Meyer-Himmelhelber 1984, S. 63, S. 85.

<sup>13</sup> Vgl. Meyer-Himmelhelber 1984, S. 63, S. 85.

<sup>14</sup> Vgl. Meyer-Himmelhelber 1984, S. 19, 26, 63, 85.

besonders deutlich. So möchte Wilhelm V., dass München ein neues Rom sein möge „...erit in Germania Monachium nova Roma.“.<sup>15</sup> Was aber Rom so besonders auszeichnete waren vor allem die Gräber der vielen Heiligen und die unermesslichen Reliquienschatze der Kirchen Roms. Die Reliquiensammlungen die Wilhelm V. für die 1590 geweihte Jesuitenkirche Sankt Michael in München und für die geheime Kammerkapelle in seiner Residenz zusammenträgt muss daher auch vor diesem Hintergrund gesehen werden.

Die Reliquiensammlung von Herzog Wilhelm V. und seinem Sohn Maximilian I. war im Besitz eines weltlichen Fürsten und nicht der Kirche. Dies war kein singuläres Phänomen. Sie steht in einer Tradition von fürstlichen Sammlungen, die sich schon im Mittelalter nachweisen lassen und für die ein besonders prominentes Beispiel die Sammlung von Kaiser Karl IV. in seiner Burg Karlstein bei Prag ist.<sup>16</sup> Zeitlich näher an der bayerischen Sammlung sind die von König Philipp II. von Spanien, der mit einer Cousine Wilhelms V. verheiratet war, in *el Eskoreal* und der Medici in San Lorenzo in Florenz aber vor allem auch jene von Erzherzog Ferdinand von Tirol in Hall in Tirol, einem Onkel mütterlicherseits des Herzogs. Letzterer war kann als wichtigstes Vorbild für Wilhelm V. gelten, da sich Korrespondenzen über den Erwerb von Reliquien zwischen den beiden sich erhalten haben.<sup>17</sup>

Die Reliquiensammlung der Geheimen Kammerkapelle galt Wilhelm V. und Maximilian I. nicht als „privates“ Eigentum, sondern mehr als Staatsinsignium der Herzöge von Bayern.<sup>18</sup> Dafür spricht, dass nach Abdankung von Wilhelm V., die Reliquiensammlung in der Residenz verblieb und er für sich

---

<sup>15</sup> Zitiert nach Schlecht 1890, S. 375.

<sup>16</sup> Vgl. Legner 1995, S. 207 f.

<sup>17</sup> Der Brief findet sich in Kopie im Hauptstaatsarchiv München, GR F.(asz.) 513/65a und er stammt vom 10. August 1590. Zum Haller Heiltum siehe v. a. Ausst. Kat. Innsbruck 1961, S. 46 ff., Kat. Nr. 54-61 und Garber 1915, S. I-CLXXIII, und Engl 1901.

<sup>18</sup> Vgl. Brunner 1972, S. 95.

selber 1597 eine weitere Sammlung in seinem neuen Wohnsitz außerhalb der Residenz einrichtet.<sup>19</sup>

Ob die Einrichtung der Geheimen Kammerkapelle als Ort der Reliquiensammlung in der Münchner Residenz auf Maximilian I. zurückgeht oder ob sie die Umgestaltung eines von Wilhelm V. eingerichteten Raumes ist, muss vorerst ungewiss bleiben.<sup>20</sup> Die Bedeutung der Reliquiensammlung für das Herzogshaus war unter Wilhelm V. und Maximilian I. gleichermaßen sehr groß. Sie sahen sie als eine Art Staatschatz an. So nennt Maximilian I. den Reliquienschatz „... *sacro thesauro vnd geistlichen schaz* ...“ ja er nennt ihn gar den „*principal vnd höchste schaz*“ seines Hauses und verfügt testamentarisch, dieser solle „*zu ewig zeiten*“ unveräußert und unverändert aufbewahrt werden.<sup>21</sup> Dieser für die Herzöge so kostbare Schatz bekam in der Geheimen Kammerkapelle seinem Aufenthalt in der Nähe der Repräsentationsräume, als Teil der Sammlung wie in einer geistlichen Kunst- und Wunderkammer.<sup>22</sup>

Welche wichtigen Instrumente der Repräsentation Reliquiensammlungen für Herrscherhäuser waren, zeigt sich darin, dass es als Auszeichnung für hochrangigen Besuchern wie andere Fürsten oder Diplomaten angesehen wurde, wenn

---

<sup>19</sup> Vgl. etwa Seling 1984, S. 260, Kat. Nr. 195.

<sup>20</sup> Vgl. Stierhof 1980, S. 272, Busch 1960, S. 274, Kingensmith 1993, S. 26.

<sup>21</sup> Die Auszüge aus dem Testamentskodizill vom 5. Juni 1650 sind zitiert nach Dollinger 1968, S. 177 f. er zitiert sie nach dem Testament vom 3. April 1635 (Geheimes Hausarchiv München: Hausurk. Nr. 1594) hier spricht Maximilian I. ebenfalls von dem Reliquienschatz „*Ob woln wir vorhabens gewesen, denen heiligen reliquien, deren wir zmblich vil vnd ansehlich haben, als einem sacro thesauro vnd geistlicchen schaz, diese ehr anzuthuen, vnd ein sonderbare khirchen zupawen, darinn sie gebürlich aufbehalten vnd öffentlich verehrt werden khönden, so haben doch solch unser Vornehmen die eingefallen langwierige Krieg und überaus große Ausgaben, so das Kriegswesen nach sich zieht, bishero verhindert. Wofern aber solches mit der Hilfe Gottes künftig noch beschehen oder unsere Erben und Nachkommen dasselbe (darzu wir sie souil die möglichkeit zuelast, zu thuen ermanen) zu Werk richten ... so solle doch ... die proprietete vvnd aigenthumb zu ewig zeiten bey vnnserm hochloblichen hauß vnd ainem jeden regierenden herzogen in Bayrn ... als der principal vnd höchste schaz verbleiben.*“ Cit. Nach Dollinger 1968, S. 447, Anm. 214. Hieraus wird deutlich, dass Maximilian I. geplant hatte, für den Reliquienschatz der Residenz eine eigene Kirche zu stiften.

<sup>22</sup> Vgl. Sauermost 1980, S. 171.

sie ihnen gezeigt wurden. So fühlten sich der Augsburger Kunstverleger oder der italienische Adelige Ranuccio Pallavicino hoch geehrt, dass sie die Sammlung in der Geheimen Kammerkapelle besuchen durften.<sup>23</sup>

Exklusive Reliquienweisungen als besonderer Gunstbeweis und somit Teil der fürstlichen Repräsentation, sind auch von an anderen Höfen bekannt. Großherzog Ferdinand I. von Toscana, wie schon erwähnt ein naher Verwandter der bayerischen Herzöge, erwirkte 1588 durch eine Sonderbulle von Papst Sixtus IV. die Erlaubnis, dem Botschafter des spanischen Königs Philipp II. die Reliquiensammlung der Medici exklusiv zeigen zu dürfen.<sup>24</sup> Die Sammlung war 1530 von der Familie an die Kirche ihrer Grablege, der Basilika von S. Lorenzo in Florenz gegeben worden und es war lediglich gestattet die Heiltümer einmal jährlich und zwar aller Öffentlichkeit zu zeigen.

Vor diesem Hintergrund sind die nachfolgenden Studien zu sehen. In den Betrachtungen zum ikonographischen Programm, zum Reliquienkultes in München, zu den verschiedenen an der Monstranz verwandten Techniken der Goldschmiedekunst und zu möglicherweise verwendeten Ornamentvorlagen soll die Form der Reliquienmonstranz als Zusammenspiel unterschiedlicher Bedeutungsebenen und stilistischer Zusammenhänge erklärt werden. Dabei sollen auch die Datierung und die mögliche Identifizierung des künstlerischen Urhebers der Monstranz diskutiert werden.

---

<sup>23</sup> Zu Hainhofer vgl. Häutle 1881, S. 55-148, zu Pallavicino vgl. Pallavicino 1680.

<sup>24</sup> Ferdinand I. von Toscana war verheiratet mit Christine von Lothringen, einer Verwandten von den Gemahlinnen von Wilhelm V. und Maximilian I., Renata und Elisabeth von Lothringen. Die Frau des älteren Bruders und Vorgängers, Franz I. von Toscana, war Johanna von Österreich, die Schwester der Mutter von Wilhelm V. Zu den Reliquien der Medici vgl. Pomian 1998, S. 76f. Für die Präsentation dieser Reliquiensammlung wurde in S. Lorenzo in Florenz eigens eine von Michelangelo entworfene Reliquientribüne errichtet. Vgl. ebd.



## 1. Stand der Forschung

In der kunsthistorischen Literatur wurde die Passionsreliquienmonstranz bisher lediglich im Zusammenhang mit anderen Werken der Goldschmiedekunst behandelt.

Eine erste kunsthistorische Meinung in Bezug auf die Monstranz findet sich im Inventar der Geheimen Kammerkapelle von 1846, wo der damalige Hofpriester und Aufseher der Kammerkapelle (Reichen Kapelle), Joseph Angermayer, feststellt, die Monstranz stamme nicht -wie damals allgemein angenommen wurde- aus Nürnberg, sondern sei von Wilhelm V. in Auftrag gegeben worden.<sup>25</sup>

1876 werden Architektur und Ausstattung der Reichen Kapelle in einer Serie von Fotografien publiziert.<sup>26</sup> In der Beschreibung wird die harmonische Verbindung von dem spätgotischen Aufbau der Monstranz mit ihrem Renaissanceschmuck gelobt. Zudem wird die Ansicht vertreten, dass einzelne architektonische Ornamente mit der von Hans Mielich gemalten Ausstattung der sieben Bußpsalmen von Orlando di Lasso korrespondieren. Es wird auch vermerkt, dass die zwei sich am Schaft der Monstranz befindlichen geschmelzten Bäume mit Schlangen, von denen eine den Leib eines Gerippes hat mit Figuren von Adam und Eva zu Szenen des Sündenfalls zu ergänzen seien.

Im Inventar der Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern wird die Passionsreliquienmonstranz lediglich erwähnt.<sup>27</sup>

In einem 1913 erschienenen Aufsatz hebt S. Staudhammer die Diskrepanz der inschriftlichen Datierung der Monstranz von 1590 zu den Daten der Reliquientestimonien hervor. Er schlägt

---

<sup>25</sup> Vgl. Inventar 1846, S. 95.

<sup>26</sup> Vgl. Kunstwerke aus der Reichen Capelle 1876, Begleittext zu Tafel VII.

<sup>27</sup> Die Passionsreliquienmonstranz wird hier „*die grosse Monstranz*“ genannt. Siehe in Kunstdenkmale Bayern 1902, S. 1092.

daher 1626, das Datum des ersten Inventars der Kapelle, als Terminus *ante quem* für die Entstehung der Monstranz vor.<sup>28</sup>

Fritz Haerberlein stellt 1939 in seinem Schatzkammerführer die These auf, dass die Passionsreliquienmonstranz zusammen mit einer Gruppe von anderen geschmelzten Goldschmiedewerken, die sich in der Sammlung der Residenz München befinden, das Werk einer Augsburger Werkstatt sei.<sup>29</sup> Er ist der Ansicht, dass der Meister der Passionsreliquienmonstranz dem Umkreis der Augsburger Goldschmiede Matthäus Wallbaum und Heinrich Winterstein entstamme. Lediglich einzelne Schweifwerkornamente und Goldschmelzbeschläge an der Monstranz seien Zutaten von Münchner Werkstätten.<sup>30</sup> Für das Dekor seien französische und niederländisch-augsburgische Ornamentstiche der 2. Hälfte des 16. Jhs. teilweise wörtliche Vorlagen. Die geschmelzte Pietàgruppe der Monstranz hingegen sei auf ein florentinisches Vorbild zurückzuführen, welches damals in Süddeutschland und in den Niederlanden verbreitet gewesen sei.

Bisher am ausführlichsten beschäftigt sich Ulla Krempel mit der Passionsreliquienmonstranz im Rahmen ihrer 1967 veröffentlichten Arbeit über Augsburger und Münchner Emailarbeiten des Manierismus.<sup>31</sup> Sie vertritt die Ansicht, dass die Monstranz verschiedentlich umgearbeitet worden ist. Der heutige Zustand sei daher später als die inschriftliche Datierung von 1590 anzusetzen.<sup>32</sup> Sie begründet dies wie zuvor Staudhammer mit den Daten der noch vorhandenen

---

<sup>28</sup> Staudhammer 1914, S. 320-352. Zur Passionsreliquienmonstranz siehe S. 352.

<sup>29</sup> Haerberlein 1939, Kat. Nr. 32, S. 39f. Haerberlein datiert die Passionsreliquienmonstranz auf 1592, es dürfte sich dabei wohl um einen Druckfehler handeln. Zu der mit der Passionsreliquienmonstranz werkstattgleichen Gruppe zählt Haerberlein, die beiden kleinformatigen Ebenholzretabel, die mit geschmelzten Figuren und Beschlägen versehen, die Epiphanie und die Geißelung Christi darstellen, sowie ein aus dem Kloster Andechs stammendes Reliquiar, welches Christus an der Geißelsäule darstellt, sowie auch eine ovale Kusstafel, die wiederum die Geißelung darstellt.

<sup>30</sup> Leider ist nicht nachzuvollziehen welche Ornamentstücke hier genau gemeint sind.

<sup>31</sup> Krempel 1967, S. 111-186.

<sup>32</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 154 und S. 182.

Testimonien, für die sich in der Monstranz befindlichen Reliquien. 1590 könnte sich demnach nur das Stück der Geißelsäule in der Monstranz befunden haben. Die Testimonien aller anderen Reliquien tragen spätere Daten bis hin zu 1619.<sup>33</sup> Dennoch erwähnt Philipp Hainhofer die Passionsreliquienmonstranz in einem Reisebericht von 1611. Wobei Hainhofer, so Krempel, alle Reliquien bis auf die des Kreuzesnagels aufzählt,<sup>34</sup> auch solche, deren Testimonien erst 1613 datiert sind. Ulla Krempel ist daher der Ansicht, dass sich Hainhofer selber, bzw. Häutle, bei der Transkription des Hainhofertextes, geirrt haben könnte, und dass Hainhofer das Reliquiar erst bei seiner Reise von 1613, und nicht 1611 gesehen habe. Die bei Hainhofer nicht erwähnte Reliquie des Kreuzesnagels, wäre dann erst 1619, im Jahr in dem das Testimonium ausgestellt wurde, als Bekrönung der Passionsreliquienmonstranz hinzugefügt worden. Auf alle Fälle aber noch vor 1625, denn das Kammerkapelleninventar dieses Jahres beschreibt das Reliquiar mit Nagelreliquie.<sup>35</sup>

Ulla Krempel ist der Meinung, dass das Reliquiar 1590 nur aus dem Fuß und dem mittleren laternenartigen Reliquienbehälter aus Gold mit Tiefenschnittemailverzierung bestanden habe. Um 1613 sei dann das Reliquiar nach Erhalt der anderen Reliquien erweitert und 1619 mit der Nagelreliquie bekrönt worden.

Die Zuschreibung des Werkes an einen Meister nimmt Ulla Krempel aufgrund stilistischer Beobachtung vor. Dabei stützt sie sich vor allem auf den Stil und die Farbigekeit der emaillierten Teile der Monstranz. Charakteristisch für den Stil des Meisters bzw. dessen Werkstatt sind die

---

<sup>33</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 183.

<sup>34</sup> Hier ist anzumerken, dass Hainhofer ebenfalls die Heilig-Blutreliquie sowie die des hl. Rockes nicht erwähnt: Hainhofers Text wurde Transkribiert von Christian Häutle: „...; *der grosse Altar ist von getribenem silber, welche tafel mann herunder lasset vnd hinder derselben noch ein adere silberne tafel, vnd also ein doppelter Altar ist, darinn ein stuckh von der Säul, an welcher Christus gegaisslet worden, ain Dorn von der Cron Christi, ain stuckh vom Creutz Christi, ainn stuckh vom Schwamm, damit Christus amm Creutz von dem Gottlosen getränckht worden. ...*“, Häutle 1881, S. 67.

<sup>35</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 183. Allerdings mit einem Dreifaltigkeitsbild im bekrönenden Rundtempel, anstatt des Vesperbildes, welches sich heute dort befindet.

Tiefenschnittemails mit sowohl transluziden als auch opaken Emailfarben.<sup>36</sup> Für die anderen emaillierten Teile der Monstranz, seien die dunklen braunroten und die blaugrünen transluziden Farbtöne prägnant.<sup>37</sup>

Die geschmelzten Figürchen am Reliquiar teilt Ulla Krempel stilistisch in zwei Gruppen. Die Figuren der Tugendpersonifikationen in den Fialnischen und die der *Noli me tangere*-Szene bilden die eine Gruppe. Zur anderen Gruppe zählt sie alle übrigen Figuren. Erstere zeichnen sich durch „elegante Linienführung, überzierlichen Figurentypus und eine höfische Note“ aus, die zweite sei „derber, drastischer und volkstümlicher“.<sup>38</sup>

Ulla Krempel ist der Meinung, dass der „Meister der Passionsreliquienmonstranz“ wie sie ihn nennt, der Werkstatt des Augsburger Goldschmiedemeisters Abraham Lotters d. Ä. (Meister 1562, gestorben 1612) nahe stehe, dem sie das Ebenholz- und Emailaltärchen von Albrecht V. zuschreibt. Vor allem der Stil der Tiefenschnittemails, sowie die Verwendung eines bestimmten apfelgrünen Emailtons, aber auch der Figurentypus der geschmelzten Figuren der „höfisch, eleganten“ Gruppe, sprechen für eine Verwandtschaft mit dieser Werkstatt.<sup>39</sup> Da Krempel die Passionsreliquienmonstranz aufgrund der Reliquientestimonien spät datiert, könne der Meister der Passionsreliquienmonstranz, da Lotter bereits 1613 starb, keinesfalls mit ihm selber identisch sein.<sup>40</sup>

Ulla Krempel schreibt dem Meister der Passionsreliquienmonstranz noch weitere Werke zu. So die Emailfigürchen des aus dem Kloster Andechs stammenden Goldemailretabel, welches die Anbetung der Könige darstellt, wo neben den geschmelzten Figürchen die Kombination von Goldemailfiguren mit Architekturteilen aus Silber vergleichbar

---

<sup>36</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 113.

<sup>37</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 156.

<sup>38</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 154.

<sup>39</sup> Ihr schreibt sie auch das kleine Ebenholzretabel mit der Anbetung der hll. Drei Könige zu. Vgl. Krempel 1967, S. 154.

<sup>40</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 154.

sei. Ebenfalls für ein Werk dieses Meisters hält sie einen geschmelzten Anhänger mit Krieger im Streitwagen, dessen braunroten und blaugrünen Schmelzfarben sie als ähnlich anführt.<sup>41</sup>

Der Meister der Passionsreliquienmonstranz könne laut Krempel identisch mit Ulrich Ment (geboren 1570, Meister vor 1610, gestorben 1634) sein, den sie für einen möglichen Schüler Abraham Lotters hält. Dieser habe nach Lotters Tod dessen Haus besessen und womöglich auch seine Werkstatt übernommen. Ment lassen sich anhand von Punzen vier laternenförmige Reliquiare in der Geheimen Kammerkapelle zuschreiben, deren bekrönende Emailfiguren stilistische Ähnlichkeit zu Figuren der Passionsreliquienmonstranz aufweisen würden.<sup>42</sup>

Solche stilistischen Zuschreibungen schränkt Krempel aber wieder dadurch ein, dass grundsätzlich eine große stilistische Nähe zwischen den für den bayerischen Hof arbeitenden Augsburger Goldschmieden bestanden habe, da diese nachweislich auch gemeinsam an den selben Aufträgen gearbeitet haben.<sup>43</sup>

Herbert Brunner schließt sich 1977 der Meinung von Ulla Krempel an, dass die Abraham Lotter zugeschriebenen goldgeschmelzten Figuren mit denen der beiden kleinen Retabel der Münchener Schatzkammer, welche die Epiphanie und die Geißelung darstellen, ähnlich seien. Allerdings schließt er sich Ulla Krempels Datierungsvorschlag nicht rückhaltlos an, sondern erwägt die Möglichkeit, dass die inschriftliche Datierung für alle Teile des Reliquiars mit Ausnahme der bekrönenden Nagelreliquie gültig sei. Er ist der Meinung, dass die Monstranz für die Passionsreliquien bewußt gewählt worden

---

<sup>41</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 156 ff. Diesem Meister schreibt Frau Krempel auch noch weitere Werke zu: eine Kreuzigungsgruppe im Rijksmuseum in Amsterdam, ein kleines Retabel mit der Geburt Christi aus der Sammlung Rothschild in Paris, sowie ein Ebenholzretabel im Kunstgewerbemuseum Prag. Sie konstatiert auch ein Qualitätsgefälle. Vgl. ebd.

<sup>42</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 158.

<sup>43</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 159.

wäre, weil inhaltlich ein enger Zusammenhang zwischen den Reliquien der Passion und der Eucharistie besteht.<sup>44</sup>

Carl Hernmarck beschreibt 1978 die Passionsreliquienmonstranz ebenfalls als Augsburger Werk mit dem gleichen Schmuckcharakter, wie der von Abraham Lotter geschaffene Hausaltar Albrechts V., er übernimmt aber die inschriftliche Datierung von 1590.<sup>45</sup>

Auch Monika Bachtler schließt sich der Meinung an, dass es sich bei der Passionsreliquienmonstranz um ein in Augsburg entstandenes Werk handelt. Sie ist wie Ulla Krempel der Ansicht, dass die Monstranz, nach der inschriftlichen Datierung umgestaltet worden sei.<sup>46</sup> Das Inventar der Kammerkapelle, biete allerdings keinen Terminus ante quem, da seine Datierung auf 1626 nicht erwiesen ist.

Lorenz Seelig stellt 1984 die von Stockhammer und Krempel aufgestellte Theorie, der Veränderung des Reliquiars im Jahre 1613 in Frage, und ist der Meinung, dass die Reliquien auch zeitlich vor den Testimonien eingetroffen sein könnten und somit die Reliquientestimonien keinen zwingenden Terminus post quem seien müssten. Er zieht außerdem eine stilistische Parallele zu einer sich im Residenzmuseum befindlichen Kreuzigungsgruppe sowie den Figuren der Apostel Petrus und Paulus der Passionsreliquienmonstranz. Er ist aber auch der Meinung, dass das Reliquiar stilistisch uneinheitlich sei. Er schließt sich der Meinung an, dass es sich in Teilen eine Augsburger Goldschmiedearbeit handele.<sup>47</sup>

Bei Anton Legner findet die Passionsreliquienmonstranz nur Erwähnung. Er betont den Zusammenhang der

---

<sup>44</sup> Vgl. Brunner 1977, S. 177.

<sup>45</sup> Hernmarck 1978, S. 326.

<sup>46</sup> Bachtler 1980, S. 323-329, hier v. a. S. 425. Siehe auch die Texte von Monika Bachtler, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 2, S. 251, Kat. Nr. 379.

<sup>47</sup> Seelig 1984, S. 264 f., Kat. Nr. 200.

Passionsikonographie der Reliquien und dem ikonographischen Programm der gesamten Kapelle.<sup>48</sup>

Lorenz Seelig ist zum Stil der Passionsreliquienmonstranz der Meinung, dass keine ausgeprägte Verbindung zu den gotisierenden Monstranzen, die im Schatzbuch von St. Michael dargestellt sind, bestünde, da die Passionsreliquienmonstranz bei gotisierender Grundgestalt, im Detail doch weitgehend Renaissanceformen aufweist.<sup>49</sup>

Die bisherige kunsthistorische Literatur hat sich vor allem mit dem Goldemailschmuck der Passionsreliquienmonstranz befaßt. In Bezug auf den Stil der Figuren und anderen emaillierten Teilen wird die Passionsreliquienmonstranz allgemein als ein Augsburger Goldschmiedewerk angesehen. Allerdings wurde der Stil als uneinheitlich beurteilt, jedoch nicht im Einzelnen geklärt. Diese Uneinheitlichkeit wird vor allem auf eine mögliche Umarbeitung des Reliquiars zurückgeführt, bei der womöglich ältere Teile wieder verwendet wurden. Unstimmigkeit herrscht in der Literatur in Bezug auf die Bewertung der inschriftlichen Datierung. So gilt 1590 als Datum für die Fertigstellung des heutigen Zustandes, der auch Resultat von späterer Veränderung sein könnte, als fraglich.

---

<sup>48</sup> Vgl. Legner 1995, S. 208f.

<sup>49</sup> Seelig 1997, S. 236.

## 2. Beschreibung

Die große Passionsreliquienmonstranz der Geheimen Kammerkapelle der Münchner Residenz ist ein mehrteiliges und mehrgeschossiges Prunkreliquiar.<sup>50</sup> Sie gliedert sich in einen Fuß, einen Schaft, ein Hauptgeschoß mit drei gläsernen Ostensorien, sowie einen gesprengartigen Aufbau mit einem weiteren gläsernen Reliquienbehälter.

Der zwölfteilige, breitgezogene Grundriss des Fußes besteht aus zwei gekehlten Rundpässen und zwei um Nasen bereicherten Dreipässen. Das Profil des flach ausgezogenen unteren Randes gliedert sich in einen schmalen Wulst, eine doppelt so breite mit silbernen Beschlägen besetzte Kehle, einer Stufe und einem senkrecht verlaufenden ziselierten Ornamentband. Der flache Fuß aus getriebenem Silber verjüngt sich konkav zum Schaft hin, dessen Grundfläche die Form eines Rechtecks mit abgerundeten Ecken hat. Der Fuß ist in acht Felder gegliedert, die mit ziselierten Schweifwerkgrotesken, aufgelöteten Goldemailbeschlägen und gefassten Edelsteinen verziert sind. Den Ansatz zum Schaft verdecken durchbrochene Schweifwerkornamente aus gegossenem Silber.

Der balusterförmige Schaft ist mehrfach gegliedert und hat einen gedrückten seitlich ausgezogenen Nodus an dem sich emaillierte Goldfiguren von der Schlange des Sündenfalls befinden. Darüber und darunter befinden sich kapitellartige Profilstücke. Das untere ist schlichter, das obere reicher gestaltet. Unter dem oberen Profilstück, bildet der Schaft einen weiteren kleineren Nodus aus, der ebenfalls gedrückt und seitlich ausgezogen ist. Darüber verbreitert sich der Schaft in Form einer umgedrehten Pyramide aus vergoldetem Silber, die mit einem gegossenen Gitter und freistehendem durchbrochenem Schweifwerkornament besetzt ist so dass es scheint, als sei diese Zone ganz in filigranes Schweifwerkornament aufgelöst. Darauf ruht das Hauptgeschoß

---

<sup>50</sup> Sie hat die Maße 115, 5 x 37, 5 cm, vgl. Monica Bachtler in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II/2, Kat. Nr. 379, S. 251.



der Monstranz. Der gesamte Schaft ist mit ziselierten Schweifwerkgrotesken, mit gegossenen und geschmelzten Goldfigürchen, mit emaillierten Goldbeschlügen und Juwelen besetzt.

Das Hauptgeschoß besteht aus drei Reliquienostensorien, die nebeneinander angeordnet sind und die von zwei freistehenden Pfeilern flankiert werden. Unter den seitlichen Reliquienbehältern und den flankierenden Pfeilern befinden sich durchbrochene Schweifwerkkonsolen, an denen vier ohrringartige Juwelengehänge angebracht sind.

In dem laternenförmigen mittleren Schaugefäß wird in einer aufwendigen geschmelzten und juwelenbesetzten Fassung ein Stück der Geißelsäule Christi, umwunden von blutgetränkter Erde und Leinwand, präsentiert. Im Boden befindet sich eine schüsselartige mit getriebenen Zungenblattornamenten verzierte Mulde, aus der ein halbrunder Buckel getrieben ist, auf dem die Fassung der Reliquie ruht. Das Ostensorium besteht aus Kristallglasplatten, in die sparsam Schweifwerkornament geschliffen ist<sup>51</sup>. Diese werden von Leisten und dachartigen Flächen aus Gold eingefasst, die mit Schweifwerkgrotesken in Grubenschmelztechnik verziert und mit geschmelzten Beschlügen und Juwelen besetzt sind. Der silberne Deckel ist innen in der Mitte und in den Zwickeln mit geschmelzten Beschlügen besetzt. Am unteren Rand des Ostensoriums befindet sich ein geschmelztes Feld mit der Inschrift: „*De Columna concisa et terra madefactis Sanguine Christi 1590 (von der zerstückelten Säule und der mit Blut Christi befeuchteten Erde 1590)*“, unter dem ein geschmelztes Medaillon mit bayerischem Herzogswappen hängt. Rückseitig ist entsprechend dem Inschriftenfeld ein in Grubenschmelz mit Schweifwerkgrotesken versehenes Feld, darunter ein ovales geschmelztes Wappen mit den *Arma Christi*. Vor den vier Ecken des mittleren Reliquienbehälters stehen schräg gestellte, aus Silber gegossene Pfeiler, an denen je ein geschmelztes Goldfigürchen Tugenden darstellen. Diese Pfeiler haben Sockel

---

<sup>51</sup> Die hintere Platte ist unverziert.

und Kapitelle. Obenauf stehen geschmelzte Goldfiguren der vier Evangelisten, heraldisch rechts der hl. Markus mit Löwe, links der hl. Johannes mit dem Adler, auf der Rückseite entsprechend heraldisch rechts der hl. Lukas mit dem Stier und links der hl. Matthäus mit Engel.

Die seitlichen Schaugefäße sind zylindrisch. Das rechts stehende birgt einen Zweig der Dornenkrone, welcher von zwei geschmelzten Engelsfigürchen getragen wird. Im Gegenstück befinden sich kreuzförmig angeordnete Partikel des wahren Kreuzes, unter dem ein geschmelztes Figürchen die schmerzhafteste Mutter Gottes darstellt. Über den flachen Deckeln der seitlichen Ostensorien erhebt sich spangenartiges, gegossenes Schweifwerk aus Silber um einen gedrückten Nodus. Darauf sitzt jeweils ein achtsäuliger Rundtempel mit laternenartigen, geschweiften Dächern, deren Spitzen einerseits das Christusmonogramm, andererseits das Monogramm Mariens tragen. Der Rundtempel, welcher rechts angeordnet ist, bildet den Rahmen für eine Darstellung der Geißelung aus geschmelzten Goldfigürchen und links entsprechend für eine der Dornenkrönung Christi.

Seitlich werden die Ostensorien von je einem Pfeiler mit Sockel und Kapitell flankiert, die den Pfeilern seitlich des mittleren Ostensoriums gleichen. Vorne und hinten ist jeweils ein Figürchen angebracht, das eine Tugendpersonifikation darstellt. Oben auf den Kapitellen der Pfeiler stehen Baluster mit kleinen Obeliskern darauf. Seitlich der Pfeiler stehen je auf einer auskragenden Konsole emalierte Figuren von Aaron mit dem Weihrauchfaß rechts und auf der Gegenseite Moses mit den Gesetzestafeln.

Über dem Mittelostensorium erhebt sich ein Gesprenge in Form eines gegossenen Schweifwerkgitters, welches seitlich von zwei aus Silber gegossenen Pfeilern begrenzt wird. Diese Pfeiler haben Sockel und Kapitelle und gleichen wiederum den schon beschriebenen Pfeilern, die die unteren drei Ostensorien flankieren. Vorne und hinten ist je eine geschmelzte Figur

angebracht. Diese stellen die vier lateinischen Kirchenväter dar, auf der Vorderseite rechts der hl. Hieronymus mit Löwe, links der hl. Ambrosius als Bischof, rückseitig links der hl. Augustinus als Bischof mit einem Kind und links der hl. Gregor als Papst. Auf den Kapitellen der Pfeiler stehen Figuren der hll. Apostelfürsten Petrus und Paulus. Die Pfeiler sind mit gegossenen Silberbeschlägen, geschmelzten Goldbeschlägen und Juwelen besetzt.

Das Schweifwerkgitter zwischen den Pfeiler ist mit Goldbeschlägen und eingehängten Edelsteinen und Perlen verziert. In der Mitte bildet das Gesprenge nach vorne und hinten je eine halbrunde mit Bögen aus gefaßten Steinen besetzte Nische aus. In der Nische vorne goldgeschmelzt und die Szene des *Noli me tangere* und rückseitig in einer entsprechenden Nische die büßende Maria Magdalena.

Auf dem Schweifwerkgitter sitzt in der Mitte ein weiteres zylindrisches Ostensorium, das etwas niedriger ist, als die beiden bereits erwähnten. In ihm sind in einer aufwendigen geschmelzten Fassung ein Teil des Essigschwammes und ein kleines Stück des Rockes Christi geborgen. Teil der Fassung bilden zwei Putten, die das Gerüst halten auf dem die Fassung der Schwammreliquie sitzt. Unter der Reliquie befindet sich ein geschmelztes Schild mit der Inschrift: „*de spongia Christi*.“ Weitere geschmelzte Figuren stellen die Soldaten dar, die um den hl. Rock würfeln. Der Deckel ist innen kuppelartig und dunkelblau geschmelzt oder lackiert und mit goldenen Sternen besetzt. Der Glaszylinder wird seitlich von zwei silbergegossenen Balustern auf hohen Postamenten flankiert. Diese sind mit geschmelzten Beschlägen und Juwelen besetzt. Direkt auf dem Deckel des Ostensoriums sitzt ein kleiner Rundtempel, dessen acht Säulchen auf Sockeln stehen. Vor sechs der Säulen stehen Putten aus Gold, welche die *Arma Christi* präsentieren. Innerhalb des Tempelchens befindet sich eine goldgeschmelzte Pietàgruppe. Das rund gedeckte flache Dach wird von einem Kristallkreuz bekrönt, das auf einem balusterförmigen geschmelzten Fuß steht. Im Kristallkreuz,

dessen Enden mit Perlen besetzt sind, befindet sich eine kreuzförmige Reliquie, die aus einem Teil eines Kreuzesnagels besteht. Rückseitig ist es mit einer Inschrift versehen.

Die Passionsreliquienmonstranz stand ursprünglich auf einem Ebenholzsockel, der mit zum Teil vergoldeten und geschmelzten Silberapplikationen geschmückt ist.<sup>52</sup> Der Grundriß folgt der passigen Grundfläche des Fußes der Monstranz. Er besteht aus einem Rechteck, welches sich nach vorne und hinten zweifach gestuft verbreitert und je einen segmentbogigen Paß ausbildet. In der Vorderansicht befindet sich unten am Sockel ein umlaufendes Ornamentband aus nach oben wachsenden Blumen und Knospen. Darüber verjüngt sich der Sockel rechts und links und bildet eine flache Kehle aus.

Die Vorderseite ist in Felder geteilt. Das mittlere annähernd quadratische und konvexe Feld zeigt im Zentrum als Silberapplikationen das Christusmonogram mit einem Kreuz darüber und drei Nägeln darunter in einem Strahlenkranz, der in einen Vierpass eingeschrieben ist. Außerhalb der Pässe befindet sich je ein Engelskopf mit Flügeln, zwischen denen Festons gespannt sind. Spangenartige Bänder begrenzen wiederum einen Vierpass, in dessen Zwickeln sich nun vier größere Engelsköpfe mit Flügeln befinden.

Die anderen schmalere Felder sind mit symmetrischen Grottesken mit Engelköpfen, hängenden Schabracken und Blumenstäben gefüllt. Am oberen Rand befindet sich ein Girlandenornament, das an Schleifen aufgehängt ist und in der Mitte einen Engelskopf hat, und sich um den Sockel verkröpft. Seitlich befinden sich silberne Kariatyden mit Fruchtgehängen.

Sockel und Monstranz standen ursprünglich in einer Nische hinter der mechanisch versenkbaren Mitteltafel des Hauptaltarretabels der Geheimen Kammerkapelle. Diese Nische ist noch erhalten. Sie hat einen halbrunden Abschluß. Der äußere Rahmen ist mit Ebenholz furniert und mit silbernen und teilweise vergoldeten Applikationen in Form von Engelsköpfen,

---

<sup>52</sup> Er hat die Maße 20 x 44 x 23,5 cm. Vgl. Seelig 1984, S. 256 f.

Arabeskenornamentstücken und Rosetten besetzt. Innen ist die Nische mit rotem Seidensamt bespannt, der mit reicher Gold- und Silberstickerei verziert ist. Die Stickerei gliedert die Nische in Felder, die mit Blattstäbe, Rosetten und Spiralbänder besetzt sind. Sie zeigt jeweils in einem Strahlenkranz das Monogramm Christi mit einem Kreuz darüber und drei Nägeln darunter, sowie das Monogramm Mariens mit einem Kürzungsstrich darüber und einer stilisierten Blume darunter.

Retabel, Nische und Sockel sind für die frontale Ansicht konzipiert. Die Reliquienmonstranz hingegen hat zwei Schauseiten, da sie auf der Vorder- und auf der Rückseite in gleicher Weise mit geschmelzten Figuren, Juwelen, emaillierten Beschlägen und Ornamenten verziert ist. Vom Aufwand des Schmuckes her ist also nicht zu entscheiden, welches die Hauptansicht sein könnte.<sup>53</sup> Allerdings besitzen die einzelnen Figürchen jeweils eine Hauptansicht und es gibt Figuren, die nur von einer Seite aus sichtbar sind, etwa die der personifizierten Tugenden, der lateinischen Kirchenväter, der Evangelisten und die der Szenen aus der Geschichte von Maria Magdalena. Andere Figürchen, wie etwa Moses, Aaron, Petrus, Paulus sowie die Pietà sind auf der Rückseite nur von hinten zu sehen.

Im heutigen Zustand kann man sagen, dass die meisten Figuren auf die Ansicht der Seite, die die Inschrift und das Herzogswappen präsentieren hin ausgerichtet sind. Daher sollte man annehmen, dass diese Ansicht die Hauptansicht gewesen ist. Ob aber etwa die Möglichkeit bestand manche Figuren in ihrer Halterung zu drehen und so für die andere Ansicht auszurichten, ist nicht mehr nahvollziehbar.

Es bleibt aber zu bedenken, dass die rückseitig ebenso reiche Verzierung der Monstranz dafür spricht, dass die Monstranz wohl auch außerhalb der Nische und des Retabels präsentiert werden konnte, möglicherweise sogar freistehend.

---

<sup>53</sup> Sieht man davon ab, dass die Kristallglasplatten des Hauptostensoriums einzig an der Rückseite unverziert sind. Dies könnte aber auch eine Restaurierung sein.

### 3. Ikonographisches Programm

#### 3. 1. Beschreibung der relevanten Teile

Das Figurenprogramm der Passionsreliquienmonstranz besteht aus Einzelfiguren und Szenen der Passionsgeschichte, einem Propheten- und Heiligenprogramm mit den hll. Petrus und Paulus, den vier Evangelisten, den vier lateinischen Kirchenvätern, zwei Szenen aus der Vita der hl. Maria Magdalena und den Propheten Moses und Aaron. Das Programm ergänzen die Schlange des Sündenfalls, Tugendpersonifikationen und Engelsfiguren.

Die Schlange am Nodus des Schaftes der Passionsreliquienmonstranz stellt Satan am Baum der Erkenntnis dar (Abb.4). Ihr Totenschädel als Kopf weist auf die Verquickung von Sünde und Tod im Sündenfall hin.

Am Hauptgeschoß der Monstranz befinden sich an den Eckpfeilern des zentralen Ostensoriums (Abb. 6, 23) und an den Pfeilern, welche die beiden seitlichen Ostensorien flankieren, Figuren von weiblichen Tugendpersonifikationen. Dieses Tugendprogramm setzt sich aus den vier Kardinaltugenden *iustitia*, *prudencia*, *temperantia*, *fortitudo* und den drei theologischen Tugenden, *spes*, *caritas* und *fides* und möglicherweise der Figur der *humilitas* zusammen. Seitlich der beiden das Hauptgeschoß flankierenden Zierpfeiler sind Konsolen mit Figuren von Moses mit den Gesetzestafeln und Aaron mit dem Weihrauchfass angebracht. Über den beiden äußeren Ostensorien sind dreifigurige Darstellungen der Geißelung und Dornenkrönung Christi (Abb. 19, 20) zu sehen. Oben über dem Hauptgeschoß stehen auf den vier Eckpfeilern des zentralen Ostensoriums die Figuren der vier hll. Evangelisten, Matthäus, Markus, Lukas und Johannes (Abb. 29). Dahinter erheben sich zwei Pfeiler rechts und links von dem gesprengteartigen Auszug über dem zentralen Ostensorium. An diesen Pfeilern sind Figuren der vier

lateinischen Kirchenväter, der hl. Gregor, Hieronymus, Ambrosius und Augustinus (Abb. 29) angebracht. Oben auf den Pfeilern sieht man die Figuren der beiden Kirchenfürsten Petrus und Paulus (Abb. 30). Auf Vorder- und Rückseite der gesprengartigen Zone sind Nischen mit der *Noli me tangere*-Szene (Abb. 25) und mit der büßenden Maria Magdalena in einer Höhle ausgebildet. Über dem obersten Ostensorium umgeben Engelsfiguren mit den *Arma Christi* eine Darstellung der *Pietà* (Abb. 38). Weitere Figuren sind Teile der Reliquienfassungen in den seitlichen Ostensorien des Hauptgeschosses (Abb. 6). In dem einen präsentieren zwei Engel ein Teil der Dornenkrone Christi (Abb. 7), in dem anderen ist eine Figur der *mater dolorosa*, der schmerzhaften Mutter Gottes, unter der gefaßten Kreuzesreliquie zu sehen, wie ihr Herz von sieben Schwertern durchbohrt wird (Abb. 9). In der obersten Reliquienfassung stellen zwei Figuren die Soldaten dar, die um den Rock Christi würfeln (Abb. 34). Eine Reliquie des hl. Rockes wird darüber von zwei Engelsfiguren gehalten.

### 3. 2. Deutung

Den Figuren kommen jeweils unterschiedliche Funktionen zu. Die beiden Engelspaare, welche Stücke der Dornenkrone und des Rockes Christi tragen, haben die Aufgabe, als Teile der Fassung die Reliquien zu präsentieren (Abb. 34). Die Figuren der Geißelungs- und Dornenkrönungsszene (Abb. 19, 20), der schmerzhaften Muttergottes unter dem Kreuz (Abb. 9) und der wüffelnden Soldaten (Abb. 34) erklären hingegen die Reliquien wie Attribute. Erst durch sie vermag der Betrachter sie als Teile der Dornenkrone, der Geißelsäule, des Kreuzes oder des Rockes Christi zu identifizieren. Zugleich erinnern die Figuren und Figurengruppen an die jeweilige Episode der Passionsgeschichte, von denen die Reliquien in der Monstranz Überreste sind. Die Geißelungs- und Dornenkrönungsdarstellungen sind auf je drei Figuren ohne Hintergrund reduziert. Auch die schmerzhafteste Muttergottes befindet sich ohne Assistenzfiguren alleine vor einem Kreuz ohne Corpus Christi. Desgleichen stehen die wüffelnden Soldaten im obersten Ostensorium in keinem direkten Zusammenhang zu einer Kreuzigung. Die Figuren schildern die Episoden des Passionsgeschehens also nicht ausführlich und im Zusammenhang, sondern erinnern zeichnerhaft verkürzt auf das Geschehen. Sie laden den Betrachter ein, das nur angedeutete Geschehen im Geiste zu vervollständigen und über die jeweiligen Momente der Passion nachzusinnen und dabei die Reliquien in den jeweiligen Passions-Zusammenhang einzuordnen.

Die *Pietà*-Darstellung (Abb. 38) hat keinen direkten Bezug zu einer der Reliquien in der Monstranz. Die zu einer Gruppe verschmolzenen Figuren von Christus und Maria sind aus der Passionsgeschichte -genauer gesagt- aus dem Geschehen der Kreuzabnahme, herausgelöst. Die Figurengruppe hat weniger eine Handlung als vielmehr die Emotionen der trauernden Mutter zum Thema, die über Leiden und Tod ihres Sohnes meditiert und so das Passionsgeschehen erneut durchlebt. Sie kann dem Betrachter den Impuls geben, es Maria gleich zu tun



und über die Passion nachzusinnen. Maria wird so Vorbild für das Mitleiden und auch Vermittlerin der Passionsbetrachtung. Diese auf die gesamte Passion zu beziehende Bedeutung der *Pietà*-Gruppe wird an der Passionsreliquienmonstranz dadurch deutlich, dass die Körperhaltung des toten Christus die Kreuzform andeutet also über die Szene der Kreuzabnahme hinausweist. Auch die Engelsfiguren, welche die *Pietà* rahmen und Leidenswerkzeuge von verschiedenen Stationen der Passion halten verweisen auf zeitlich vor der Kreuzabnahme geschehene Episoden der Passion.<sup>54</sup> Durch die auf die gesamte Passion zu beziehende Bedeutung der *Pietà*-Gruppe, besitzt die Darstellung einen übergeordneten Sinnzusammenhang zu allen Passionsreliquien der Monstranz.

Bei der Geißelungs- und Dornenkrönungsgruppe (Abb. 19, 20), fällt auf, dass es sich nicht um drastische Schilderungen der Leiden handelt sondern um Darstellungen, die Christus würdevoll inszenieren. Christus ist die zentrale Figur der beiden Figurenkompositionen. Es scheint, dass die Schläge der Schergen ohne Folgen von seinem Körper abprallen und dass ihre heftigen Bewegungen vor allem sie selber aus dem Gleichgewicht bringen, während Christus ruhig in der Mitte steht bzw. sitzt. Sein Körper erscheint trotz Folterungen unverletzt. Ähnliches war auch bei der *Pietà*-Gruppe zu beobachten (Abb. 38). Auch hier weist der Leichnam Christi, außer der Nagelmahle und der Seitenwunde, keine Spuren der Gewalt auf. Die Körper des Christus der Geißelung, der Dornenkrönung und der *Pietà* gleichen eher der Figur des schon auferstandenen Christus in der *Noli me tangere*-Gruppe (Abb. 25). Diese Ähnlichkeit könnte so zu deuten sein, dass dargestellt werden sollte, wie Christus schon während der Passion über Sünde und Tod triumphierte. Theologisch vereint Christus in seiner Person untrennbar und gleichzeitig zwei Naturen, eine göttliche und eine menschliche.<sup>55</sup> Die Darstellung

---

<sup>54</sup> *Pietà*-Gruppen sind häufig mit *Arma Christi*-Darstellungen kombiniert. Vgl. Suckale 1977, S. 181 u. 194f. Hier wird auch der Bezug der *Pietà* auf die gesamte Passion hervorgehoben.

<sup>55</sup> Der paradoxe Lehrsatz, dass Christus zwei Naturen, eine göttliche und eine menschliche in sich hypostatisch vereint, geht auf das

des trotz der Passion unverletzten Körpers von Christus könnte als Darstellung seiner göttlichen Natur schon in der Passion zu erklären sein. Dadurch würde aus der Passionsgeschichte heraus schon auf den Sieg von Christus über Tod und Sünde verwiesen. Die Reliquien der Passionsreliquienmonstranz können durch diese Darstellungen auch als *trophea, tropaion* oder Siegeszeichen der Kirche über Tod und Sünde interpretiert werden.

Das makellos weiße Inkarnat von Christus – ohne Spuren von Folterung – in den beiden Passionsszenen könnte auch an die gewandelte Hostie, den eucharistischen Leib Christi erinnern wollen. Wenn hier durch das weiße Inkarnat auf den Bezug von Christus in der Passion zur Eucharistie hingewiesen werden sollte, würde dies der schon beschriebenen Nähe des Kultes der Passionsreliquien in der Monstranz - vor allem der Blutreliquie Christi- zur eucharistischen Verehrung entsprechen. Dies könnte ein weiterer Hinweis dafür sein, dass das reliquiare Blut Christi in der Passionsreliquienmonstranz in ähnlicher Weise für verehrungswürdig gehalten wurde, wie die gewandelte Hostie.<sup>56</sup>

Die Passionsdarstellungen sind hauptsächlich auf die Figur von Christus bezogen. Gleichzeitig wird aber im Programm die Schmerzen Mariens besonders hervorgehoben. Analog zu dem Monogramm von Christus krönt das ihre eine der beiden Turmspitzen über den seitlichen Ostensorien (Abb. 17). Zudem ist Maria zweimal dargestellt, als *mater dolorosa* unter dem Kreuz (Abb. 9) und in der *Pietà*-Gruppe (Abb. 38). Ebenso wie

---

Glaubensbekenntnis des 4. allgemeinen Konzils von Chalcedon des Jahres 451 zurück. Demnach ist Christus „einer in zwei Naturen“, die „nicht zusammengeworfen, nicht ineinander wandelbar, nicht getrennt und nicht auseinanderreißbar“ sind. Vgl. dazu Schneider, Carl, Das Christentum, in: Propyläen Weltgeschichte 4. Frankfurt, Berlin 1991, S. 471. Vgl. auch Joh 3, 13 oder Phil 2, 5-8.

<sup>56</sup> Die kultische Nähe zur Verehrung der Eucharistie kann auch in Bezug auf die Form und Machart der Monstranz, ihrem Material und die Art und Weise der Inszenierung festgestellt werden. Vgl. auch Kapitel 4. 3. Eucharistischer Kult und Reliquienkult, S. 51 und Kapitel 4. 8. Die Passionsreliquienmonstranz, S. 67-70.

die *Pietà*-Gruppe, die neben der Kreuzabnahme besonders das Leiden von Maria thematisiert, hat die Darstellung der schmerzhaften Mutter Gottes ihr Mitleiden zum Thema.<sup>57</sup> Die Schwerter die ihr Herz durchbohren sind Ausdruck ihrer *compassio*, ihres Mitleidens, mit Christus am Kreuz. Die Darstellung der schmerzhaften Muttergottes ist als Attribut der Kreuzreliquie beigegeben. Dies verdeutlicht die besondere Bedeutung, die durch das Programm Maria zukommt. Zur Identifizierung der Reliquie wird nicht Christus beigegeben, sondern die leidende Mutter Gottes. Dadurch wird die Reliquie des Kreuzes auch als Marienreliquie interpretiert und erinnert an die *compassio Mariae*, das Mitleidens Mariens, mit Christus.

Die Darstellungen der büßenden Maria Magdalena und die *Noli me tangere*-Gruppe (Abb. 25) thematisieren das Verhältnis dieser wichtigen Heiligen zu Christus. Auch diese beiden Szenen scheinen zunächst keinen direkten Bezug zu einer der Reliquien in der Monstranz zu besitzen. Maria Magdalena ist kniend vor einem Kruzifix dargestellt, wie sie sich, ausgehend von der Betrachtung des Kreuzes, das Leiden Christi vergegenwärtigt und büßt. Die Buße der Heiligen kann als Reaktion auf ihre Passionsbetrachtung verstanden werden. Die Darstellung führt daher dem Betrachter die Buße als Reaktion auf die Passionsmeditation vor Augen und lädt ihn ein, wie die Heilige über die Passion nachzusinnen, um danach Buße zu tun. Die Darstellung der Buße der Heiligen ist durch ihre Meditation thematisch –in ähnlicher Weise wie die *Pietà*-Gruppe- mit der gesamten Passion und damit mit allen Passionsreliquien in der Monstranz verbunden.

In der *Noli me tangere*-Gruppe (Abb. 25) ist Maria Magdalena in dem Moment dargestellt, wie sie erkennt, dass Christus leiblich auferstanden ist. Dies bezeugt sie, indem sie vor ihm niederkniet. Die Erscheinung des Auferstandenen aber

---

<sup>57</sup> Die Darstellung fußt auf dem Wort, dass der Prophet Simeon Maria beim Reinigungsoffer im Tempel sagt: "*Tuam ipsius animam pertransiet gladius ut revelentur ex multis cordibus cogitationes.*" (es wird ein Schwert durch deine Seele dringen, auf das vieler Herzen Gedanken offenbar werden) Lk 2, 13-37.

verdeutlicht das Ziel der Passion. Jesus hat die Schuld der Erbsünde getilgt und den Tod besiegt. Die Darstellung des Auferstandenen an der Monstranz könnte daher im Zusammenhang mit der Darstellung der totenköpfigen Schlange des Sündenfalls am Schaft der Monstranz gesehen werden. Durch die Passion hat Christus die Sünde und in der Auferstehung den Tod überwunden. Die *Noli me tangere*-Szene steht damit auch inhaltlich mit Passionsreliquien der Monstranz im Zusammenhang.

Betrachtet man die Szenen der Passionsgeschichte im Hauptgeschoß der Monstranz zusammen mit der Darstellung der Schlange des Sündenfalls am Schaft (Abb. 4), wird deutlich, dass der Platzierung der Figuren an der Monstranz auch eine ikonographische Bedeutung zugemessen wurde. Die Passionsszenen sind nicht nur räumlich oberhalb des Sündenfalls angeordnet, sondern auch inhaltlich übergeordnet. Dass der Platzierung der Figuren an der Monstranz auch eine inhaltliche Bedeutung zukam, zeigt sich ebenfalls am Propheten- und Heiligenprogramm. Die Platzierung der Figuren unterscheidet den Rang der Heiligen. Die hll. Petrus und Paulus stehen über den Evangelisten und Kirchenvätern (Abb. 29, 30). Moses und Aaron (Abb. 21, 22) als Vertreter des alten Bundes sind im Bereich unterhalb der Heiligen angeordnet. Diese hierarchische Darstellung mit den hll. Petrus und Paulus an der Spitze könnte als Sinnbild für die päpstliche Kirche gedeutet werden.

Wie für die architektonischen Zierelemente, kann auch für das an ihnen angebrachte Figurenprogramm angenommen werden, dass diesem metaphorische Bedeutung zugemessen wurde.<sup>58</sup> Den Heiligenfiguren, welche die päpstliche Kirche darstellen, könnte metaphorisch die Bedeutung der tragenden, rahmenden

---

<sup>58</sup> Vgl. Kapitel 5. 5. 7. Allegorische Bedeutung der Architektonischen Zierformen, S. 154 f. Eine metaphorische Betitelung von Heiligen mit Architekturteilen findet sich um 1600 in München auch in der Festschrift von 1597 zur Einweihung der damaligen Münchner Hofkirche St. Michael, wo es heißt, die Apostel tragen die Fundamente der Kirche: „... *jacti geritis fundamina domus* (hingeworfen auf den Boden trägt ihr die Fundamente).“ Trophea Bavarica 1597, I/5, cit. nach, S. 118 f.

und schmückenden Zierelemente zugemessen worden sein, mit denen sie verbunden sind. Das Heiligenprogramm könnte dann so gedeutet werden, dass die päpstliche Kirche in Bezug auf den Kult der Reliquien in der Monstranz sinnbildlich als Stütze, Rahmen und Zierde zu verstehen ist. Die Darstellung würde bezeugen, dass die Verehrung der Reliquien in der Monstranz von der Kirche gutgeheißen und von ihr gestaltet wird, dass also der Kult dem „öffentlichen Reliquienkult“ zugerechnet werden kann.<sup>59</sup>

Die Tugendpersonifikationen (Abb. 23) werden in gleicher Weise präsentiert wie die Heiligenfiguren. Das impliziert, dass ihnen gleichermaßen metaphorische Bedeutung zukommen könnte und dass ihre inhaltliche Aussage mit der des Heiligenprogramms verknüpft ist. Wie das Propheten- und Heiligenprogramm an der Monstranz als Darstellung der päpstlichen Kirche gedeutet werden könnte, ließe sich das Programm der weltlichen und geistlichen Tugenden vielleicht auf die Institution des bayerischen Herzogs beziehen. Tugenddarstellungen waren fester Bestandteil der Repräsentation und Selbstdarstellung der Herzöge von Bayern um 1600.<sup>60</sup> Das Heiligen- und Tugendprogramm könnte dann so gedeutet werden, dass die Tugendhaftigkeit des Herzogshauses den Rahmen für die in der päpstlichen Kirche eingebettete Reliquienverehrung bildet. Die Verehrung und Bewahrung von Reliquien wird Ausdruck der herzoglichen Tugendhaftigkeit und ihrer Verbundenheit zur päpstlichen Kirche. Zur Selbstdarstellung der herzoglichen Stifter der Monstranz gehört ebenfalls ihr Wappen mit den Attributen des Herzogshutes als Zeichen der souveränen Macht und der den Schild umgebenden Ordenskollane mit dem Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies

---

<sup>59</sup> Vgl. Kapitel 4. 1. Privater und öffentlicher Kult, S. 47 und Kapitel 4. 8. Die Passionsreliquienmonstranz, S. 70.

<sup>60</sup> Steiner 1980, S. 257: „Die religiöse Ausrichtung der Residenz Maximilians machte aber an den Schwellen der fünf Hofkapellen, ihrer Sakristeien und Schatzkammern nicht halt, sondern drang auch in die Antikensammlung, das Antiquarium des Herzogs Albrecht, vor. Dort wurden - noch unter Wilhelm V. begonnen- als Deckenbilder Allegorien der christlichen Tugenden eingesetzt. Ein Tugendspiegel bestimmte auch das Bildprogramm der Steinzimmer, und Tugenden bilden zusammen mit der Patrona Boiariae das Figurenprogramm der Fassade.“

(Abb. 12). Letzteres ist Ausdruck der familiären und politischen Allianz mit dem römischen Kaiser.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Das goldene Vlies wurde Wilhelm V. 1583 verliehen. Vgl. dazu Ausst. Kat. München 1997, Kat. Nr. 50, S. 346. Die Mutter von Wilhelm V. war Anna von Habsburg, die Tochter Kaiser Ferdinands I.

### 3. 3. Funktion

Der Figureschmuck fordert durch seine Kleinteiligkeit und dadurch, dass die Reliquien teilweise nicht betitelt sind, dazu auf, die Monstranz genau zu betrachten. Die zeichen- und attributhaften Passionsszenen laden ein, das jeweilige Geschehen im Geiste zu vervollständigen, die Reliquien in diesen Zusammenhang einzuordnen und regen so den Betrachter zum Nachsinnen an. Die Darstellungen der *Pietà* und der büßenden Magdalena führen vorbildhaft vor Augen, über die gesamte Passion zu meditieren, um dem Exempel der hl. Maria Magdalena folgend selber Buße zu tun. Die Figuren wollen also zu sinnlicher und geistiger Betrachtung anregen. Darüber hinaus inszeniert das Figurenprogramm den Kult der Passionsreliquien, der von der Hierarchie der päpstlichen Kirche umgeben ist und von der herzoglichen Frömmigkeit getragen wird. Das Figurenprogramm thematisiert abstrakte, theologische Begriffe, wie die *göttliche Natur Christi* während der Passion oder den der *compassio Mariae*. Zudem werden politische Institutionen, wie die „päpstliche Kirche“ oder die „herzogliche Frömmigkeit“ sinnbildhaft dargestellt.

Durch seine Erziehung, seine politischen Interessen und seine persönliche Überzeugung bemühte sich Herzog Wilhelm V. um Verbreitung der nachtridentinischen päpstlichen Theologie und Kultpraxis.<sup>62</sup> Die von ihm und dem Münchner Hof propagierte Frömmigkeitspraxis wurde in besonderem Maße von jesuitischen Hofgeistlichen wie überhaupt durch die engen Beziehungen zum Jesuitenkollegium von St. Michael in München mitgestaltet.<sup>63</sup> Davon kann auch das Figurenprogramm der Passionsreliquienmonstranz zeugen. Als Argument für eine Beeinflussung durch jesuitische Theologie kann etwa die zentrale Plazierung der *Pietà*-Darstellung angeführt werden. Diese steht weniger in direktem, als in

---

<sup>62</sup> Vgl. Einleitung, S. 12 und Kapitel 4. 4. Reliquienkult am Münchner Hof, S. 53 f.

<sup>63</sup> So hatten er und seine Gemahlin von 1566 an Jesuitenpatres als Beichtväter und geistliche Begleiter. Vgl. dazu Glaser 1997, S. 70 ff.

Sinnzusammenhang zu den Passionsreliquien. Sich aber ausgehend vom Geschehen der Kreuzabnahme die gesamte Passion zu vergegenwärtigen, wird im Exercitienbuch des Ignatius von Loyola ausdrücklich empfohlen.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Am siebten Tag der dritten Woche, welche die Meditation über die Passion zum Inhalt hat, wird besonders das Nachsinnen über den toten Leib Christi und über den Schmerz seiner Mutter anempfohlen. Vgl. dazu Ausst. Kat. München 1997, Kat. Nr. 137, S. 458 f. Die Entsprechenden Passagen des Exercitienbuchs des hl. Ignatius sind unter Nr. 209 und Nr. 298 zu finden. Auch das von Hans von Aachen gemalte Hauptaltarbild der Ruppertuskapelle der Wilhelminischen Veste (später Herzog-Maxburg genannt), die sich Wilhelm V. seit dem Jahr 1593 als Alterssitz erbauen ließ, zeigte eine Pietàdarstellung. Vgl. dazu Busch 1960, S. 269.



### 3. 4. Reliquiares Blut Christi

Der in auffälliger Weise während der Passion unverletzt dargestellte Leib von Christus, welcher als Darstellung der göttlichen Natur Christi verstanden werden könnte, findet sich auch in den einzelnen Passionsszenen eines weiteren zentralen Werks der herzoglichen Devotion am Münchner Hof, an dem Passionsretabel der Herzogin Renata, das 1585 von Christoph Schwarz gemalt wurde und heute bis auf das Mittelbild mit der Kreuzigung (Abb. 131) verloren gegangen ist. Die einzelnen Darstellungen sind aber durch eine Kupferstichfolge von Johannes Sadeler I von 1589 dokumentiert (Abb. 130).<sup>65</sup> Bis auf die fünf Wundmale der Kreuzigung, ist der Körper Christi auf allen Bildern unverletzt dargestellt.

Der durch das makellose Weiß des Inkarnats der Christusfiguren der Passionsszenen angedeutete Bezug zum eucharistischen Leib Christi, der gewandelten Hostie, kann als von der nachtridentinischen päpstlichen Theologie beeinflusst gelten. Die gesteigerte eucharistische Frömmigkeit war ein zentrales Anliegen dieser Theologie und wurde am Münchner Hof und von Herzog Wilhelm V. in besonderer Weise propagiert.<sup>66</sup> Die Nähe der Christusdarstellung der Passionsszenen entspricht der beschriebenen Nähe des Kultes der Passionsreliquien in der Monstranz - vor allem der Blutreliquie Christi- zur eucharistischen Verehrung.<sup>67</sup> Auch die Verwendung der *Arma Christi* als Teil des ikonographischen Programms der

---

<sup>65</sup> Um die mittlere Kreuzigungsdarstellung gruppierten sich sieben Darstellungen, welche die sieben Stürze Christi bei der Passion zum Thema hatten. Vgl. Ausst. Kat. München 1997, Kat. Nr. 129, S. 437ff. und Kat. Nr. 130, S. 444 f.

<sup>66</sup> Wilhelm V. besuchte täglich die Messe und empfing sonntäglich die Kommunion, was damals beinahe als abergläubisch häufig empfunden wurde. Vgl. Bauerreiss 1965, S. 284. Die Sakramentsverehrung wurde praktiziert nach dem *Beicht- und Kommunionbüchlein von 1579* des Petrus Canisius S. J. vgl. ebd., S. 328.

<sup>67</sup> Die kultische Nähe zur Verehrung der Eucharistie kann ebenfalls in Bezug auf die Form und Machart der Passionsreliquienmonstranz, ihrem Material und die Art und Weise der Inszenierung festgestellt werden Vgl. Kapitel 4. 3. Eucharistischer Kult und Reliquienkult, S. 51 f. und Kapitel 4. 8. Die Passionsreliquienmonstranz, S. 67-70.

Monstranz könnte für solch eine Wertschätzung sprechen. Die *Arma Christi* werden zum einen von den Engeln präsentiert, welche die *Pietà*-Gruppe umstehen (Abb. 37), vor allem aber sind sie als Reliquien realiter in der Monstranz anwesend. *Arma Christi*-Verehrung als Teil des eucharistischen Kultes ist in München um 1600 etwa bei den berühmten Fronleichnamsprozessionen zu beobachten, an denen auch Vertreter des herzoglichen Hofes teilnahmen. Eine Quelle berichtet, dass der gewandelten Hostie Nachbildungen der *Arma Christi* vorangetragen wurden.<sup>68</sup>

Der mariologische Akzent des Programms vor allem durch die *Pietà*-Gruppe und die *Mater Dolorosa*-Darstellung unter dem Kreuz kann als Ausdruck der programmatischen Marienfrömmigkeit des bayerischen Herzogshauses gewertet werden. Wilhelm V. kann als Wegbereiter der marianischen Devotion innerhalb der bayerischen Dynastie gelten.<sup>69</sup>

Auch die Darstellung der büßenden Maria Magdalena an zentraler Stelle könnte als Ausdruck nachtridentinischer Theologie gewertet werden. Maria Magdalena gilt der

---

<sup>68</sup> Dazu schrieb 1592/93 der böhmische Adelige Friedrich v. Dohna: „...Engel trugen das Kreuz, die Leiter, die Lanze, den Schwamm, die Geißel, die Rute, die Säule und andere Gegenstände des Martyriums unseres Herrn. Andere Engel trugen Zimbeln, dann kamen der Diakon und der Subdiakon vor dem Allerheiligsten. Das Allerheiligste wurde in einer kostbaren Monstranz unter einem Baldachin getragen; diesen trugen von der Kirche zum ersten Tor die fürstlichen Kämmerer, von dort bis zur Kirche zurück junge Patrizier. Neben dem Geistlichen, der das Allerheiligste trug, gingen der Präsident des Kammergerichts und der älteste Bürgermeister, dann kamen hinter ihnen der Fürst Ferdinand mit dem Propst von Ellwangen, der Reichsfürst ist, ihm folgte der Erzherzog Ferdinand, der Sohn des Erzherzogs Karl, zusammen mit Maximilian, dem Sohn des bayerischen Herzogs Wilhelm. In der nächsten Reihe gingen Fürst Albrecht, der zweite Sohn des Herzogs mit dem Markgrafen von Baden und um sie herum die Trabanten, dann Reihen von Hofbeamten mit brennenden Fackeln....“ cit. nach Müller 1976, S. 311.

<sup>69</sup> 1579 wurde die von Wilhelm V. begründete Kongregation und später auch Erzbruderschaft von *Unser Lieben Frau* durch eine päpstliche Bulle bestätigt. Der Herzog stand ihr selber vor. Die Bruderschaft pflegte vor allem die Wallfahrt zum berühmten Marien-Gnadenbild von Altötting. Ebenfalls 1581 weihte Wilhelm V. dem Gnadenbild von Altötting seine ganze Residenzstadt München. Vgl. Woeckel 1992, S. 38 und 139. Unter seinem Sohn Maximilian I. wurde die Marienverehrung zum Staatskult. Vgl. ebd. S. 47 f. Zur Marienfrömmigkeit von Maximilian I. Siehe auch Steiner 1980, S. 255 und 259.

päpstlichen Kirche und in jesuitischen Schriften als Vorbild der Buße und als *advocata omnium peccatorum et peccatricum*, Führbitterin aller Sünder und Sünderinnen.<sup>70</sup> Es finden sich noch weitere Zeugnisse der besonderen Verehrung dieser Heiligen am Münchner Hof, etwa die ihr geweihte Kapelle und der ihr geweihte Altar in der damaligen Hof- und Jesuitenkirche St. Michael in München. Der Altar war mit bedeutenden aus Köln stammenden Magdalenenreliquien ausgestattet und mit einem heute verlorenen Altarbild von Hans von Aachen geschmückt.<sup>71</sup> Weiter spricht für die besondere Verehrung der Heiligen, dass die 1587 geborene Tochter Wilhelms V. auf den Namen Magdalena getauft wurde.<sup>72</sup>

Schließlich finden sich noch motivische Verbindungen des Figurenprogramms der Passionsreliquienmonstranz an einem das *Opfer des Alten Bundes* (Abb. 135) darstellenden Altarbild von Antonio Maria Viani in St. Michael in München, welches zusammen mit einem das *Opfer des Neuen Bundes* darstellenden Pendant (Abb. 136) 1588-1589 entstand.<sup>73</sup> In der Mitte des Bildes fällt eine ähnliche Darstellung des Sündenfalls wie am Schaft der Passionsreliquienmonstranz auf. Auch hier wird das Geschehen verkürzt als Schlange am Baum der Erkenntnis ohne die Figuren von Adam und Eva gezeigt. Auch die hohepriesterliche Gewandung des Aaron, vorne links im Bild, ist sehr ähnlich wie die an der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 21). Aaron ist in beiden Fällen mit einem langärmeligen, bis zum Boden reichenden Untergewand bekleidet, über dem er einen dreiviertelligen mit Quasten gesäumten Rock trägt.

---

<sup>70</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 1997, S. 470, Kat. Nr. 143.

<sup>71</sup> Den Platz der Magdalenen-Kapelle nimmt heute die Ursulakapelle ein. Vgl. zur Kapelle der Maria Magdalena in St. Michael vgl. *Trophaea Bavarica* 1597, III/6 und Anm. Nr. 94, S. 210, zum Altar vgl. ebd. III/13. Von dem verlorenen Altarbild existiert noch eine Hans von Aachen zugeschriebenen und um 1587/88 datierte Federzeichnung in der Albertina in Wien, sowie ein Kupferstich von Johannes Sadeler I, der um 1592-1600 datiert wird. Vgl. dazu Ausst. Kat. München 1997, S. 469 ff., Kat. Nr. 143 u. 144. Hier finden die Reliquien in St. Michael Erwähnung.

<sup>72</sup> Vgl. dazu *Trophaea Bavarica* 1597, II/17.

<sup>73</sup> Die beiden Bilder sind –wie eine 1588 datierte Zeichnung beweisen kann– vom Münchner Hofkünstler Friedrich Sustris entworfen worden. Vgl. dazu. Ausst. Kat. München 1997, Kat. Nr. 94, S. 395 f.

Über dem ärmellosen, kurzen Kleid darüber ist ein quadratisches, steinbesetztes Schild vor seine Brust gebunden. Er ist mit einer mitraförmigen Haube gekrönt. Als eine weitere Ähnlichkeit dieses Bildes kann gelten, dass es das *Opfer des alten Bundes* also einen abstrakten Begriff versinnbildlicht, wie dies auch am Figurenprogramm der Monstranz der Fall ist.

Alle angeführten Argumente sprechen für eine Konzeption des Figurenprogramms im direkten Umkreis des Münchner Hofes etwa durch Jesuitenpatres, die ja als Beichtväter und auch als geistliche Begleiter Herzog Wilhelm V. nahe standen. Es wird auch deutlich, dass die inschriftliche Datierung der Monstranz von 1590 auch bezogen auf das ikonographische Programm als sinnvoll angenommen werden kann. Schließlich muß betont werden, dass das Figurenprogramm als einheitlich gelten kann.

### 3. 5. Maria Magdalena

Es wurde in Bezug auf die beiden Darstellungen der hl. Maria Magdalena an zentraler Stelle an der Monstranz auf ihre übergeordnete Beziehung zu den Passionsreliquien hingewiesen. Doch diese Argumente können wohl nicht ausreichend genug erklären, warum sie jeweils in der Mittelachse über dem zentralen Ostensorium und so kompositorisch mit der Hauptreliquie der Monstranz in Verbindung stehen (Abb. 27).

Einzig von dieser Reliquie, die zusammengesetzt ist aus dem Fragment der Geißelsäule Christi und blutgetränkter Erde und mit Leinwand umwickelt ist, sind die Begleitumstände ihrer Erwerbung sowie ausführliche Testimonien vorhanden. Wilhelm V. konnte diese durch die Vermittlung von Wolfgang Agricola, des Dekans des fränkischen Stifts von Spalt, aus dem Kloster von St. Katharina in Nürnberg erwerben.<sup>74</sup> In einem Testimonium heißt es, dass die Geißelsäule und die blutgetränkte Erde von der hl. Maria Magdalena nach der Geißelung erworben und ehrfürchtig aufbewahrt wurden und später dann von der Kaiserin Helena nach Konstantinopel überführt wurden.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Der Brief, in dem Wolfgang Agricola am 19. 10. 1583 erstmalig von der Reliquie berichtet befindet sich im Bayerischen Staatsarchiv GR F (az.) 513/65c. Zu Wolfgang Agricola vgl. auch Ulsamer 1960.

<sup>75</sup> „... das baldt nach dem Leyden Unsers Herren, von einer sehr frommen frawen, so die heilige Maria Magdalena, vermuehlich gewesen seyn solle, durch ein gross stuckh gelt, diese [die Geißelsäule] seye erhalten, und zugleich den ganzen selbigen orths herumbligenden Plaz, So mit Unsers gegeisleten Erlesers Christi heiligsten Bluet benezet ware, erhebt, in diese Saul hinein gemacht, und mit Leinwath wohl vermacht worden: dahero geschechen seye, das die aussere Theill der Saulen einem harten Stain nit mehr recht gleich gesehen. Ferners seye dise heilige Saul von St. Helena der Kayserin mit annderen Insrumenten des Leydens Unsers Herren zu ihrem Sohn Constantino überbracht worden, und zu Constantinopl in der Selbigen Gegent, So Pera genennt würdt, in SS. Petri und Pauli Kürchen beygesezt worden und von selbiger Zeit an bis auf den türckhischen Einfall in höchsten Verehreung gehalten worden.“ Cit. nach der beglaubigten Abschrift der 1623 entstandenen notariellen Übersetzung des am 13.12.1583 ausgestellten Testimoniums von Magdalena Holzschuher, der Priorin von St. Katharina in Nürnberg, S. 2r, Geheimes Hausarchiv München, Reiche Kapelle Urkunden, 139 I. Die originale Urkunde auf Lateinisch vom 13.12.1583 befindet sich Ebenfalls im Geheimen Hausarchiv München unter Reiche Kapelle, Urkunden 139 I.

Maria Magdalena gilt also als erste Besitzerin und Verehrerin der Reliquie. Dadurch bezeugt ihre Darstellung an der Monstranz die Echtheit der Reliquie, die zugleich auch eine Reliquie der Heiligen Maria Magdalena selber ist. Die Heilige ist nicht nur vorbildhafte Büsserin, sondern auch vorbildhaft in Bezug auf den Reliquienkult, da sie als erste die Reliquie der Geißelsäule verehrt hat. Sie kann sozusagen als Stifterin dieses Kultes gelten und ist in dieser Hinsicht Vorbild und Vorgängerin der bayerischen Herzöge.

Die Geschichte der Provenienz der Hauptreliquie der Monstranz kann also klären, warum die hl. Maria Magdalena in so besonderer Weise an der Monstranz dargestellt worden ist. Es bleibt hervorzuheben, dass der besondere Bezug der Heiligen zu der Reliquie nicht aus der bloßen Betrachtung ersichtlich ist. Das impliziert, dass mitunter dem Betrachter im Kult die Reliquienmonstranz präsentiert worden ist und dabei etwa dieser Bezug erklärt worden sein dürfte.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Man weiß durch die Beschreibung der Residenz von Philipp Hainhofer, dass dieser bei seiner Reise nach München von Herzog Wilhelm 1611 die Reliquien in der Geheimen Kammerkapelle gezeigt und erläutert bekommen hat. So heißt es zu den Glasschreinen der Bethlehemitischen Kinder: „ ... *Ihre Dhlt. Herzog Wilhelm haben mir die Beschaffenheit dieser gläser anzeigt, welche inn der Capell der alten Veste, darein Sie Ihre Dhlt. Hertzog Wilhelm zue Ihrer Zeit mit grossem Vnkosten machen lassen, vor disem gestanden...*“ cit. nach Christian Häutle 1881, S. 68.

## 4. Reliquienkult

### 4. 1. Privater und öffentlicher Kult

In der Tradition der römischen Kirche steht den Reliquien ein „relativer Kult“ der Verehrung zu.<sup>77</sup> Das heißt, Verehrung wird Reliquien nur stellvertretend erwiesen und richtet mittelbar an Christus, Maria oder Heilige, entsprechen von wem die jeweilige Reliquie ein Überrest ist.<sup>78</sup> Der Reliquienkult ist in privaten und öffentlichen Reliquienkult zu unterscheiden.<sup>79</sup> Der private bezeichnet die vom einzelnen Gläubigen praktizierte Verehrung, während der öffentliche Reliquienkult den von der Kirche gutgeheißenen, in das kirchliche Leben aufgenommenen und von ihr geleiteten Kult beinhaltet, der auch an geweihten Orten stattfinden kann.<sup>80</sup> Für den öffentlichen Reliquienkult ist Voraussetzung, dass die Echtheit der jeweiligen Reliquien erwiesen ist, sei es durch die Ritenkongregation, die päpstliche Autorität in Bezug auf den Reliquienkult, sei es durch den Bischof oder durch eine sehr alte Verehrungstradition.<sup>81</sup>

Der private Reliquienkult äußerte sich in der inneren Verehrung des Gläubigen durch Gebet, durch Erinnerung an den heilsgeschichtlichen Zusammenhang, in dem die Reliquien stehen und durch symbolische Handlungen.<sup>82</sup> Dazu zählt das Entblößen des Hauptes, das sich Verneigen, das Niederknien,

---

<sup>77</sup> „Kult“ bezeichnet jede Art der inneren Gottesverehrung, die sich in äußeren Handlungen ausdrückt. Im Sinne der römischen Kirche bezeichnet der Begriff den von der zuständigen Autorität oder durch rechtskräftigen Brauch festgelegten Gottesdienst. Wenn der Kult gemeinschaftlich und öffentlich vollzogen wird, ist er mit Liturgie gleichzusetzen. Vgl. Braun 1924, S. 185. Zum relativen Reliquienkult, bzw. *cultus relativus*, vgl. Braun 1940, S. 1. Zu unterscheiden sind auch Primär- und Sekundärreliquien. Erstere sind Überreste der Körper von Heiligen, die anderen sind Gegenstände, die durch Berührung von Christus, Maria oder Heiligen geweiht worden sind. Vgl. ebd. S. 2 f.

<sup>78</sup> Primärreliquien sind körperliche Überreste (etwa Knochen, Haare oder Blut) von Heiligen. Sekundärreliquien sind Dinge, die von Christus, Maria oder Heiligen berührt wurde. Dinge die mit Gebeinen von Heiligen oder auch Reliquien in Berührung gekommen sind werden von Henk van Os als Tertiärreliquien bezeichnet, vgl. van Os 2000, S. 29.

<sup>79</sup> Die Begriffe „privater“ und „öffentlicher“ Reliquienkult sind nach Joseph Braun übernommen. Vgl. Braun 1924, S. 291 f.

<sup>80</sup> Vgl. Braun 1924, S. 197.

<sup>81</sup> Vgl. Braun 1924, S. 291.

<sup>82</sup> Vgl. Braun 1924, S. 333.

das Augenerheben, das Berühren der Reliquien mit der Hand und das Küssen derselben.<sup>83</sup>

Der öffentliche Kult hingegen beinhaltet zusätzlich symbolische Handlungen des Priesters, wie das Enthüllen, Hervorholen und Aufstellen von Reliquien. Dabei kann der Priester sie auf Kissen oder andere Unterlagen mit symbolischer Bedeutung betten und auf dem Altar zwischen brennenden Kerzen ausstellen.<sup>84</sup> So ausgestellte Reliquien können mit Weihrauch inzensiert werden.<sup>85</sup> Ferner kann der Priester sie hochheben und mit ihnen den Segen spenden.<sup>86</sup> Zudem kann er vor ihnen Vigilien abhalten.<sup>87</sup> Schließlich kann der Priester auch Reliquien in Prozessionen mittragen.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> Zum Entblößen des Hauptes vgl. Braun 1924, S. 292. Zum Niederknien vgl. ebd., S. 171, Zum Küssen vgl. ebd., S. 185.

<sup>84</sup> Zu Kissen vgl. Braun 1924, S. 167. Reliquien wurden auch auf Dornen oder auf den Boden gesetzt. Vgl. Snoek 1995, S. 159. und auch. Zum Ausstellen zwischen brennenden Kerzen vgl. Braun 1924, S. 291. Diese Form der Verehrung ist seit dem Mittelalter bekannt und wurde auch nach dem Konzil von Trient beibehalten. Vgl. Snoek 1995, S. 221.

<sup>85</sup> Zur Inzensation vgl. Braun 1924, S. 144 f.

<sup>86</sup> Zur Segensspendung mit Reliquien vgl. Braun 1924, S. 291.

<sup>87</sup> Vigilien sind liturgische Feiern am Vortag eines kirchlichen Festes, vgl. dazu ebd. S. 363. Zum Abhalten von Vigilien vor Reliquien vgl. Braun 1924, S. 291.

<sup>88</sup> Vgl. Braun 1924, S. 282.



## 4. 2. Kultmittel

Für die öffentliche Reliquienverehrung können Kultmittel verwendet werden. Ein wichtiges Kultmittel dabei ist das Reliquiar.<sup>89</sup> Obwohl dies liturgisch nicht notwendig wäre, wurden vielerorts Reliquiare vor Ingebrauchnahme gesegnet. So findet sich im römischen Pontifikale ein spezielles Formular hierfür, welches sich bis etwa ins 13. Jh. zurückverfolgen lässt.<sup>90</sup> Die Segnung eines Reliquiars ist Ausdruck der besonderen Verehrung für die Reliquien, die es aufnehmen soll, und ist somit eine Kulthandlung der Reliquienverehrung.<sup>91</sup>

Weitere gebräuchliche Kultmittel sind brennende Kerzen, zwischen denen Reliquien ausgestellt werden, sowie auch Weihrauchfass und Weihrauch, um die Reliquien zu inzensieren.<sup>92</sup> Ebenfalls Paramente dienen als Kultmittel. Neben der liturgischen Gewandung des Priesters für den Reliquienkult, ist noch die Altardecke zu nennen, die untergelegt werden kann, um Reliquien auf der Altarmensa zur Verehrung auszusetzen.<sup>93</sup> Für Reliquienprozessionen können Tragbaldachine verwendet werden, diese gebühren jedoch nur Kreuzesreliquien oder Reliquien der Leidenswerkzeuge Christi.<sup>94</sup> Alle angeführten Kultmittel bis auf die Reliquiare dienen jedoch

---

<sup>89</sup> Joseph Braun unterscheidet zwei Gruppen von Reliquiaren: solche die den Charakter von kirchlichem Kultgerät haben und solche, die diesen Charakter nicht haben. Vgl. Braun 1940, S. 2.

<sup>90</sup> Vgl. Braun 1940, S. 2.

<sup>91</sup> Joseph Braun unterscheidet zwei Segnungen (*benedictiones*), eine die den geheiligten Charakter dauerhaft beibehält (*benedictio constitutiva*) und eine andere ohne zeitliche Dauer (*benedictio invocativa*). Vgl. Braun 1924, S. 315. Die Segnung von Reliquiaren ist wohl als dauerhafte Segnung des Gegenstandes anzusehen. Den Charakter eines gesegneten Gegenstandes verlieren gesegnete Reliquiare –wohl ähnlich wie etwa gesegnete Paramente, wenn sie die Form einbüßen in der sie gesegnet wurden, oder größten Teils erneuert wurden. Vgl. ebd.

<sup>92</sup> Zu brennenden Kerzen vgl. Braun 1924, S. 291. Man kann hierzu präzisieren, dass ausschließlich weiße Wachskerzen dazu verwendet wurden. Die Benutzung von gelben Kerzen war exklusiv dem Trauerkult vorbehalten. Vgl. Braun 1924, S. 193. Zum Beräuchern mit schwelendem Weihrauch, der vor dem Einlegen ins Rauchfass gesegnet worden ist, vgl. Braun 1924, S. 144 f.

<sup>93</sup> Diese musste, weil auch das Messopfer über ihr vollzogen wurde, speziell gesegnet sein. Vgl. Braun 1924, S. 315. Wenn Reliquien auf die Altardecke gesetzt wurden, ist dies auch Ausdruck der Verehrung für die Reliquien.

<sup>94</sup> Vgl. Braun 1924, S. 292.

nicht exklusiv zur Verehrung von Reliquien, sondern werden auch für andere Kulthandlungen -etwa der eucharistischen Verehrung- verwendet.

#### 4. 3. Eucharistischer Kult und Reliquienkult

Obwohl theologisch der eucharistische Kult und der Reliquienkult zu unterscheiden sind, besitzen beide analoge Verehrungsformen.<sup>95</sup> Vergleichbar ist etwa die Aussetzung der gewandelten Hostie in kostbaren Behältern, sei es unsichtbar im Ziborium oder sichtbar in einer Monstranz.<sup>96</sup> Die Monstranz kann im geöffneten Tabernakel, in einer speziellen Nische oder auch auf dem Altar zwischen brennenden Kerzen ausgestellt werden.<sup>97</sup> Desgleichen kann die konsekrierte Hostie mit Weihrauch inzensiert, vom Priester emporgehoben und unter einem Tragbaldachin auf Prozessionen mitgeführt werden.<sup>98</sup> Auch der eucharistische Kult der Gläubigen äußert sich neben ihren Gebeten noch im Anschauen, Augenerheben und Niederknien. Schließlich kann der Priester mit der gewandelten Hostie in der Monstranz die Gläubigen segnen. Im Gegensatz zu Reliquien wird die gewandelte Hostie aber weder berührt noch geküsst.<sup>99</sup>

Die Analogie des Kultes ist Ausdruck der inhaltlichen Nähe und sogar der Verquickung des Reliquienkultes und des eucharistischen Kultes. So konnte das Messopfer bis zum 2. Vatikanischen Konzil nur auf einem Altar vollzogen werden, in dem Reliquien eingelassen waren.<sup>100</sup> Die Präsenz von Reliquien

---

<sup>95</sup> Der eucharistische Kult ist anders als der Reliquienkult kein relativer Kult. Die Ehrbezeugung richtet sich also unmittelbar an Christus, dessen Leib und Blut in der gewandelten Hostie präsent ist. Der Eucharistie gebührt dabei der höchste Grad der Verehrung, der *Adoratio* oder *Latria*, der Anbetung. Vgl. dazu Wismayer, Josef, in: Lexikon für Theologie und Kirche, 1. Bd., Freiburg, Basel, Rom, Wien 1993, Sp. 609. Zu Analogien von Reliquienkult und Eucharistischem Kult vgl. Snoek 1995, S. 4.

<sup>96</sup> Vgl. Braun 1940, ab S. 349.

<sup>97</sup> Zur Aussetzung des Allerheiligsten vgl. Braun 1924, S. 39 f.

<sup>98</sup> Zur Inzensation vgl. Snoek 1995, S. 72, dort auch Anm. 34. Zur Prozession Vgl. ebd., S. 226. Theologisch ist die Bedeutung des Beräucherns der gewandelten Hostie und der Reliquien unterschiedlich zu bewerten. Die erstgenannte Inzensation ist Ausdruck des *cultus latriae absolutus* (der absoluten Anbetung), während die andere Ausdruck des *cultus duliae* (Verehrungskultes) ist. Bei Reliquien des Kreuzes ist die Inzensation Ausdruck des *cultus latriae relativus* (der relativen Anbetung). Vgl. Braun 1924, S. 145.

<sup>99</sup> Dafür wurde aber das Sakrament kommuniziert.

<sup>100</sup> In jedem geweihten Altar mussten Reliquien eingeschlossen sein. Die sog. Reliquienrekondition ist die feierliche Beisetzung von Reliquien im

war also eine Voraussetzung, um das Messopfer vollziehen zu können. Die Gegenwart der Reliquien steigerte die Bedeutung des Altars. Die Reliquien hingegen wurden durch die räumliche Nähe zur Eucharistie besonders geehrt.<sup>101</sup> Diese Wechselwirkung drückte sich auch darin aus, dass Reliquien während der Messe zusätzlich noch auf den Altar gestellt werden konnten und dass die gewandelte Hostie nach der Messe zusammen mit Reliquien aufbewahrt wurde und zwar am selben Ort oder sogar im selben Gefäß.<sup>102</sup> Zudem bestand mancherorts der Brauch für Gläubige, Reliquien vor dem Empfang der Kommunion zu küssen.<sup>103</sup>

---

*Sepulcrum* (Reliquiengrab) des Altars. Sie darf nur von einem Bischof vorgenommen werden. Unter den beizusetzenden Reliquien muss sich mindestens eine Reliquie eines Märtyrers befinden. Das *Sepulcrum* muss vom Bischof konsekriert (mit Chrissam vierfach gesalbt), und inzensiert werden, bevor die Reliquien mit drei Weihrauchkörnern eingeschlossen werden, mit einem ebenfalls konsekrierten Schlussstein mit geweihtem Mörtel (Malta). Vgl. Braun 1924, S. 392. Ein Altar verliert überdies seine Weihe, wenn er seiner Reliquien beraubt ist. Vgl. Braun 1924, S. 101.

<sup>101</sup> Vgl. Braun 1924, S. 291 f.

<sup>102</sup> Vgl. zur Aussetzung von Reliquien während der Messe vgl. Snoek 1995, S. 222, dort auch Anm. 84. Zur Aufbewahrung von Allerheiligstem und Reliquien am selben Ort vgl. Snoek 1995, S. 222 ff. Nach dem Tridentinischen Konzil war dieser Brauch jedoch offiziell verboten. Zur Aufbewahrung im selben Gefäß vgl. Braun 1932, S. 352.

<sup>103</sup> Vgl. Snoek 1995, S. 72, dort auch Anm. 34.

#### 4. 4. Reliquienkult am Münchner Hof

Neben einer wohl ungebrochenen Kulttradition war in München um 1600 die päpstliche Theologie nach dem Tridentinischen Konzil Grundlage der Reliquienverehrung. Es ist zunächst als Besonderheit hervorzuheben, dass die Residenz in München ein Ort der Reliquienverehrung war. Kirchenrechtlich waren seit dem 13. Jh. nämlich Laien vom Besitz der Reliquien ausgeschlossen. Allerdings erwirkten gerade Fürsten vielfach Ausnahmen und päpstliche Sondererlaubnisse.<sup>104</sup>

Auch den Bayerischen Herzögen im 16. Jh. war diese rechtliche Regelung bekannt. Denn 1577 erwirkte Wilhelm V. die päpstliche Indulgenz, Reliquien Sammeln zu dürfen.<sup>105</sup> Dekrete des Konzils waren als Orientierung für Bischöfe gedacht. In Bayern jedoch bemühten sich vor allem die Herzöge um die Verbreitung der tridentinischen Theologie. Unter Herzog Wilhelm V. wurden sie für den Münchner Hof als verbindliche religiöse Richtlinie angenommen.<sup>106</sup> Dies ist spätestens seit 1591 evident. Auf Dekret des Herzogs mussten nicht nur alle Kleriker sondern auch alle Beamte des Herzogs, und Personen von Rang, Ansehen und Amt einschließlich des Erbprinzen Maximilian einen Eid auf das Tridentinische Konzil ablegen.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Vgl. dazu Snoek 1995, S. 70f.

<sup>105</sup> Die 1577 Herzog Wilhelm gewährte Indulgenz umfasst eine ganze Reihe von Rechten, neben dem Sammeln von Reliquien auch Ausnahmen an Fastenvorschriften, Freien Zugang zu Männerklöstern in Bayern und weitere mehr. Sie ist in der Staatsverwaltung unter 3540, fol. 24 einsehbar, „*Gratiae et indulgentiae Cardinalis Moroni .. concessae ... Duci Guilhelmo*“, vgl. dazu Baader 1943, S. 199, dort auch Anm. 75.

<sup>106</sup> Im Text der 25. Session des Tridentinischen Konzils steht, dass sich die Dekrete an die Bischöfe wenden: „*Mandat sancta synodus omnibus episcopis ...*“, Sessio 25, cit. nach Conciliorum Oecumenicorum 1962, S. 750.

<sup>107</sup> Zur Durchsetzung der Beschlüsse des Konzils durch Wilhelm V. durch sein Dekret von 1591 erwähnt. Vgl. Schöps 1978, S. 37. Das Dekret von Herzog Wilhelm V., in dem er verlangt, alle Beamten müssen die *Professio fidei Tridentinae* leisten ist vollständiger abgedruckt in: Dokumente Bayern 1992, S. 587, Nr. 117. Einen Eid auf das tridentinische Bekenntnis abzulegen wurde andernorts in erster Linie von den Bischöfen gefordert. Vgl. Pastor, Bd. 8, S. 490. Mit dem Dekret zeigt Wilhelm V., dass er sich geradezu als Bischof berufen fühlt die tridentinischen Reformen durchzuführen.

Mit dem Reliquien- und dem Bilderkult befasst sich ein Dekret der 25. Session des Tridentinischen Konzils.<sup>108</sup> Hier ist jedoch nur von dem Kult die Rede, welcher Reliquien von Heiligen gebührt. Als Kulthandlungen werden das Entblößen des Hauptes, das Niederknien und das Küssen der Reliquien erwähnt.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> *Decretum De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et de sacris imaginibus*, Sessio XXV, 3.-4. Dezember 1563.

<sup>109</sup> Vgl. Angenendt 1994, S. 242.

#### 4. 5. Thomas von Aquin

Als theologische Grundlage des tridentinischen Reliquienkultes kann neben der Tradition die *Summa theologica* des Thomas von Aquin gelten.<sup>110</sup> Hier ist zu lesen, dass der Reliquienkult von Gott gestiftet worden sei. Gott selber zeichne die Reliquien dadurch aus, dass er in ihrer Gegenwart Wunder bewirke. Grundsätzlich unterscheidet der hl. Thomas den Kult für die Dreifaltigkeit, für die Mutter Gottes und für die Heiligen: Allein der Dreifaltigkeit gebührt der Kult der *latria* oder *adoratio*, also der „Anbetung“, allein der Mutter Gottes ein Kult der *hyperdulia*, der „Hochverehrung“ und den Heiligen lediglich ein Kult der *dulia* oder *veneratio*, der „Verehrung“.<sup>111</sup> Der Kult, der den Reliquien zustehe, sei immer ein relativer Kult (*cultus relativus*). Das heißt, die innere Gottesverehrung richtet sich nie im direkten Gebet an die Reliquien, sondern das Gebet oder die Verehrung, welche vor Reliquien verrichtet werden, wenden sich durch die Reliquien mittelbar an Gott.<sup>112</sup> Auch diese relative Verehrung sei also graduell verschieden. So steht Reliquien von Christus der relative Anbetungskult zu, Reliquien von Maria der relative Kult der Hochverehrung und Heiligenreliquien ein relativer Verehrungskult.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Summa Theologica III. 25, De Adoratione Christi. Die Theologie des Tridentinums wird in der Forschung auch als Rückbesinnung auf die scholastische Theologie des Thomas von Aquin bezeichnet. Vgl. Pastor Bd. 8, S. 146ff. sowie Schöps 1978, S. 33. Zudem wurde Thomas von Aquin drei Jahre nach dem Tridentinischen Konzil, von Papst Pius V. zum Kirchenlehrer erhoben. Dies geschah am 11. April 1567 durch eine Päpstliche Bulle. „Die Gesamtausgabe der Werke des hl. Thomas, die Pius V. veranstalten ließ, wurde nur in einer Auflage von 1000 Exemplaren gedruckt, so dass sie ungefähr mit ihrem Erscheinen schon vergriffen sein mußte.“ Pastor, Bd. 8, S. 146, Anm. 4. Weiter war Thomas von Aquin der bevorzugte Theologe von Ignatius von Loyola und so von entscheidender Bedeutung für die Gesellschaft Jesu. Vgl. O' Malley 1997, S. 35. Die Gesellschaft Jesu aber hatte um 1600 großen Einfluß am Münchner Hof, Vgl. Glaser 1997, S. 55-82.

<sup>111</sup> Vgl. Summa Theologica II. 103. *De Dulia*, vor allem Summa Theologica II., 103.4 *Utrum dulia habeat diversas species*.

<sup>112</sup> Vgl. Summa Theologica III. 25, 3-5. Siehe auch Braun 1940, S. 1, Braun 1924, S. 73, Hoffman 1940 (Dt. Thomas-Ausgabe), S. 524.

<sup>113</sup> Vgl. Summa Theologica III. 25, 3-6.

#### 4. 6. Ornatus Ecclesiasticus

Das 1591 in München erschienene Traktat *Ornatus Ecclesiasticus* von Jacob Myller erläutert einzelne Aspekte eines Reliquienkultes, wie er um 1600 in Bayern im Umkreis des Münchener Hofes praktiziert worden sein dürfte.<sup>114</sup> Der *Ornatus Ecclesiasticus* erschien im gleichen Jahr in dem Wilhelm V. per Dekret den gesamten bayerischen Hof auf die tridentinische Theologie einschwören ließ.<sup>115</sup> Das Traktat ist Ausdruck der Bestrebung, die bayerischen Geistlichen an den Richtlinien der tridentinischen Theologie zu orientieren. Inhaltlich lehnt es sich -streckenweise wörtlich- an ein Traktat des hl. Karl Borromäus (1565-1584 Erzbischof von Mailand) an.<sup>116</sup> Da es sich beim *Ornatus Ecclesiasticus* um eine Anleitung für Priester handelt, sind die Hinweise entsprechend auf den öffentlichen Reliquienkult zu beziehen.

Über den Reliquienkult heißt es, dass einer Verehrung von Reliquien eine Prüfung ihrer Echtheit durch den Priester vorausgehen solle. Vorhandene Reliquientestimonien sollen sorgfältig aufbewahrt und wenn sie unleserlich sein sollten, beglaubigt abgeschrieben werden.<sup>117</sup> Die Reliquien seien dann

---

<sup>114</sup> Myller 1591. Bei Jacob Myller dürfte es sich um den Regensburger Generalvikar und Domprobst gehandelt haben, der in Quellen auch teilweise als „Jakob Miller“ auftaucht. Der aus Kißlegg in Schwaben stammende Kanoniker war die Speerspitze der tridentinisch gesinnten Partei im Regensburger Domkapitel und so von großer Bedeutung für den ebenfalls stark dem Tridentinum verpflichteten Regensburger Bischof Philipp von Bayern, einem Sohn von Wilhelm V., der im Alter von drei Jahren zum Bischof gewählt worden war und mit 21 die Verwaltung der Diözese übernahm. Myller war sicherlich von großer Bedeutung für den Bischof, da die Stadt damals fast vollständig in der Hand der Lutheraner war. Vgl. Braun 1940, S. 7f. und Bauerreiss 1965, S. 286 und zu Myller auch ebd. Anm. 27.

<sup>115</sup> Zur Durchsetzung der Beschlüsse des Konzils durch Wilhelm V. durch sein Dekret von 1591 erwähnt. Vgl. Schöps 1978, S. 37.

<sup>116</sup> Grundlage für den *Ornatus ecclesiasticus* ist ein Traktat des hl. Carl Borromäus, Bischofs von Mailand, von 1576, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*. Vgl. dazu Braun 1949, S. 7 und Mayer-Himmelheber 1984, S. 85.

<sup>117</sup> Siehe dazu Myller 1591, S. 71: „*Seye darum ein jeder Vorsteher und Prelat der Kirchen erstlich dahin gedacht/ das er das Heiligthumb so in seiner Kirchen/ beschawe und erkenne/ auch fleissig acht gebe/ das dem Volck nit falsche für rechte/ oder Todtenbeiner für Heiligthumb/ zu verehren fürgesetzt oder getragen werde.*“ sowie auch ebd., S. 72: „*So auch etliche Brifliche Urkunden und Zeugnuß/ von Übersendung/ Begrabung/ und*



sicher zu verwahren.<sup>118</sup> Allein Priester dürften sie sichtbar machen, sie präsentieren und den Gläubigen zur Verehrung reichen. Den Gläubigen sei es aber zu gestatten, sie mit Hand oder Rosenkranz zu berühren oder sie mit einem Kuss zu verehren.<sup>119</sup> Für alle Verrichtungen des Reliquienkults müsse der Priester liturgisch gewandet sein, nämlich mit *Subpelliceum* und *Stola*.<sup>120</sup> Die Verehrung der Reliquien solle regelmäßig vorgenommen werden.<sup>121</sup> Die Reliquien sollen dabei gezeigt und ihres heilsgeschichtlichen Zusammenhanges gedacht werden. Zur Verehrung sollen sie auf dem Altar oder auf einem speziellen Aufbau zwischen brennenden Kerzen präsentiert werden. Auf ein Mal sollen nur zwei Reliquien gezeigt werden.<sup>122</sup>

---

*gewisse der Heilighumben/ in den Kirchenladen/ Saalbüchern/ Jarbüchern oder Schätzkästen/ verhanden/ sollen sie fleissig auffgehalten werden/ da sie anderst noch gantz und unversehrt: so sie aber verletzt/ und jedoch ebenwol noch leßlich/ sollen sie auf Geheiß und Fürsorg deß Prelaten oder Vorstehern/ derselben Kirche/ durch einen offensichtlichen Notarium abgeschriben/ mit dem Original collacioniert und abgelesen/ unterschrieben und fidimiert werden."*

<sup>118</sup> Siehe dazu Myller 1591, S. 74: *„Was dann ferner den Ort deß Heilighumbs betrifft/ ist sich zu bemühen/ das diejenige/ so in Silber oder in Gold eingefaßt/ und im Altar/ oder sonst an einem erhöhten und gebührenden Ort/ der Kirchen begraben/ sicher und wol verschlossen sonderlich wan es gantze Leiber/ oder doch fürnemlich ansehnliche Stuck seyn/ und an gedachten ihren Orten/ wie mehrmalen gemeldt/ jederzeit unverruckt verbleiben."*

<sup>119</sup> Zur Berührung mit Hand und Rosenkranz siehe Myller 1591, S. 73: *„Da aber etliche auß eigener Andacht die Gefäß deß Heilighumbs/ durch ein Preister oder geweichte Person/ so mit einem Chorrock angezogen/ herzu verordnet/ mit ihren Rosenkrantzlein oder Pater nostern/ wie sie es nennen/ begerten anzurühren/ solle ihnen solches/ doch das kein Aberglaub noch schändlicher Gewin mitlauff/ unverbotten seyn."* Zur Küssen von Reliquien siehe ebd., S. 73: *„...benennte Heilighumb/ möge bißweilen/ gleichwol auch selten/ nach Gelegenheit der zeit und Person/ mit einem Kuß verehren Lassen"*.

<sup>120</sup> Siehe dazu Myller 1591, S. 73: *„Alß dann weise und zeige/ der Priester so mit einem Chorrock (ohne welchen/ und angezündte Kertzen/ die Heilighumb niemalen getragen/ gesetzt/ auffgethon/ geschawet/ noch tractieret werden sollen) und Stol angezogen/ mit grosser Reuerentz und Ehrerbietung/ dem Volck..."*. Vgl. auch Braun 1924, S. 291. Die Stola zählt zudem zu den liturgischen Paramenten, die speziell gesegnet werden müssen. Vgl. ebd. S. 315.

<sup>121</sup> *„Von gemeltem Heilighumb solle auff bestimmte Täg und Zeit/ oder ja auff das wenigst in dem Jar einmal/ ein Gedechtnuß/ Suffragium oder Comemoration gehalten/ und dem Volck auff gewissen Fest/ und Feyrtäg (wo nict öffter in dem Jar) alle ordentlich/ und mit Namen bey angezündeten waxkertzen für gestellt und angezeigt werden"*. Myller 1591, S. 72.

<sup>122</sup> *„Die kleine [Reliquien] aber werden auff ein Altar/ wo nit ein besonderer Ercker oder Außschutz/ hierzu gemacht/ in der Kirchen verhanden/*

Das Spenden von Gläubigen für die Ausschmückung der Reliquien wird als Teil der Reliquienverehrung hervorgehoben.<sup>123</sup>

Weiter heißt es, Reliquien sollen nur in Reliquiaren verehrt werden.<sup>124</sup> An Reliquiare aber sollen Inschriften die in ihnen befindlichen Reliquien erläutern.<sup>125</sup> Es wäre angemessen, dass Reliquiare aus kostbaren Materialien gefertigt und würdig geschmückt würden.<sup>126</sup> Reliquien –so wird nahe gelegt- seien in Reliquienschränken aufzubewahren, die innen mit kostbarem Stoff ausgeschlagen, sowie mit Türen und Velen versehen sein sollen.<sup>127</sup>

---

*ausserhalb des Chores (es seyen dann derer sehr vil/ und sich einer Gefahr zubesorgen/ in welchem fahl jedes mal nur zwey Stuck/ zumal sollen auß geholt werden) zusammen getragen“.* Myller 1591, S. 73.

<sup>123</sup> *„Dann es sehen sie die Priester wol und fleissig für/ dass sie keinerley/ auch freywillige Gaben noch Schanckungen/ zu ihrem eignen Nutz und Seckel dienstlich/ wegen dass sie das Heiligthumb gezeit/ an/ ein/ noch auffnemen/ so aber jemandts auß eigener Bewegnuß und Andacht/ Gold/ Silber oder Gelts werth/ opffern/ und Zierung deß schencken und verehren wollte/ solle der Pfarrer in beywesen der Kirchenpflieger oder Pröbsten/ die Gaab annehmen/ und mit ehistem ohne allen auffschub derselben/ so solches verehrt/ Willen oder Mainung/ in Zierung deß Heiligthumbs volziehen/ und in das Werck setzen.“* Myller 1591, S. 73f.

<sup>124</sup> So waren Reliquiare teilweise die Voraussetzung bestimmter Handlungen des Reliquienkults, so ließt man bei Myller 1591, S. 73 etwa: *„Die blösse Gebein oder Heiligthumb/ soll er niemalen das Volck/ oder jemandts küssen noch anrüren lassen. Wiewol er ettliche Gefeß in welchen gewisse und benennte Heiligthumb/ möge bißweilen/ gleichwol auch selten/ nach Gelegenheit der zeit und Person/ mit einem Kuß verehren Lassen.“*

<sup>125</sup> Siehe dazu Myller 1591, S. 78: *„So das Gefeß Gulden und Silbernen ist/ soll es der Heiligthumb Namen fornenher gegossen oder gegraben haben/ wann es aber von Christallen gemacht/ so seyen die Namen auff Pergament/ wie auch oben befohlen/ geschieben/ und auch an die Seiten/ damit das Heiligthumb bedeckt/ geheftet/ also das es meniglich leichtlich lessen könne“.*

<sup>126</sup> Siehe dazu Myller, S. 78: *„Was dann nun die gewisen [Reliquien] anlangt/ sollen die schönen und grossen Stuck/ auch schöne und köstliche Gefeß haben/ so auß Gold/ silber/ Christall und dergleichen Gezeug/ von kunstreicher Form/ Art und Arbeit gemacht werden.“.*

<sup>127</sup> Siehe dazu Myller 1591, S. 74 f.: *„...so sey in einer dicken Maur/ nechst bey dem Hochaltar/ oder doch gewiß in der Sacristey/ ein eingemauerter Kasten/ gleichsam ein Grab/ also groß/ weit/ tieff/ hoch und brait/ wie solches alles die vile und grösse deß Heiligthumbs desselben Orts/ so hierinn gesetzt und auffbehalten solle werden/ erheischet/ ( es sey dann deß Heiligthumbs so gar vil und köstlich/ das es ein besonder Gewölb oder Gemach müste haben) mit Aichnen/ Alberbäumenen/ oder von anderem hartem/ langwirigem Holtz/ Tafeln oder Brettern/ so mit Camesinatlas beschlagen und uberzogen. Innwendig alltenthalben gefüttert/ und mit zwey oder drey Tafeln/ auff das also desto mehr Stuck hinein mögen gesezt und auffbehalten werden/ unterschieden und abgetheil. Innwendig oben her sey ein Eisens rundes Stänglein/ so lang als der Kasten brait/ an welchem ein*

Das Traktat betont besonderes die Rolle der Reliquiare für den Kult. Wenn Reliquien nie außerhalb des Reliquiars verehrt werden dürfen, sind im Kult Reliquie und Reliquiar untrennbar verbunden: Wird eine Reliquie ehrfürchtig angeschaut, betrachtet der Gläubige zugleich auch das Reliquiar. Wird eine Reliquie berührt oder geküsst, erfährt *de facto* das Reliquiar die Berührung, während die Reliquie in ihm geschützt ist. Das Reliquiar hat nach dem Traktat nicht nur die Aufgabe, die Reliquie zu schützen und sie so für den Kult benutzbar zu machen, sondern es soll sie auch durch sein kostbares Material und seine Verzierungen auszeichnen und durch Inschriften erklären. Darüber hinaus wird vom Traktat das Reliquiar auch dadurch in den Kult einbezogen, dass das Spenden für die Ausschmückung der Reliquien als Teil des Reliquienkultes bezeichnet wird. Das Auszieren und Schmücken zielt auf die sichtbare Bereicherung eines bestehenden Reliquiars durch Votivgaben oder aber auf die Herstellung eines neuen kostbareren Reliquiars. Dadurch wird das Reliquiar zum materiellen Ausdruck der Reliquienverehrung des gläubigen Spenders. Das Traktat hebt also den medialen Aspekt des Reliquiars für den Kult in vielschichtiger Weise hervor.

Die vom Traktat empfohlenen Reliquienschränke mit Türen und Velen bieten die Möglichkeit, Reliquien auf verschiedene Arten

---

*wisser/ roter ober blower Seidener/ mit gold und Silber gezielter/ oben an das Stänglein/ mit Ringlen eingefasster Fürhang/ herab hange/ bis zu End des Kastens/ also zugemacht/ dass er in der mitten von oben herab geteilet/ damit er auff beyde Seiten/ rechte und lincke/ wann das Heiligthumb zu besehen oder herfürzutragen/ abgezogen/ und wann der Kasten zu beschliessen/ wiederum zusammen und fürgezogen können werden. Dieser Kasten aber seye mit Schlossen/ Schlüssel/ Riglen und Türen/ wo verwahret/ und wo das Vermögen/ mit einem eisenen Gätter ( es seyen dann die Thürlein leibsten gantz Eisen/ und folgendts starck und sicher genug) so mit Gold/ Silber/ oder ja schönen Farben geziert/ welches auff beyden Seiten in Angel gehnckt/ gleichsam ein zwifache Thür auff und zugehe verschlossen. Und endlich soll der gantze Kast mit festen Türen/ von Aichenem oder anderm starcken Holtz gemacht/ und außwendig da es vonnöten/ mit einem Blech uberzogen und beschlagen/ zugeschlossen/ und solchen Schloßen und Riglen/ wie es der Schatz des Heiligthumbs erfordert/ und es de nVorstehern derselben Kirchen für nützlich und nothwendig ansihet/ versichert und zugeschlossen werden.".* Der Beschreibung folgt eine Abbildung eines Reliquienschranks.

zur Verehrung zu präsentieren: Durch das Beiseiteziehen der Velen, das Öffnen der Türen oder die Herausnahme einzelner Heiltümer.

#### 4. 7. Die Geheime Kammerkapelle der Residenz München

Zum Reliquienkult in der Geheimen Kammerkapelle um 1600 lassen sich nur vereinzelt Quellen finden. In seinem Reisebericht von 1611 beschreibt Philipp Hainhofer die Geheime Kammerkapelle und erwähnt, dass dort Reliquien auf dem Altar ausgestellt waren.<sup>128</sup> Als Quelle für den privaten Reliquienkult, kann eine Reliquienauthentik von Wilhelm V. von 1617 gelten.<sup>129</sup> Hier spricht der Herzog davon, dass er Reliquien mit schuldiger Verehrung hervorgeholt und geküsst habe.<sup>130</sup> Ranuccio Pallavicino spricht in seiner Beschreibung der Münchener Residenz von 1680 davon, dass der Altar der Geheimen Kammerkapelle kniefällig zu verehren sei.<sup>131</sup>

Weiter können Sachquellen einzelne Aspekte der Reliquienverehrung belegen. Der sog. „Kindlschrein“ aus der Geheimen Kammerkapelle besteht aus zwei übereinander angeordneten Kristallsarkophagen in Ebenholzfassung, in denen zwei Leichen von unschuldigen betlehemitischen Kindern liegen. Hier finden sich an den Glasplatten des unteren Sarkophages gravierte Darstellungen von Weihrauchfässern (Abb. 80). Dies könnte darauf schließen lassen, dass die Tradition der Inzensation von Reliquien auch in der Geheime Kammerkapelle praktiziert worden ist. Wiederum am Kindlschrein sind an den vier Ecken reich verzierte Leuchterarme für Kerzen zur Verehrung angebracht (Abb. 80, 82). Anhand des frühesten Inventars der Kapelle lassen sich verschiedene Kultmittel nachweisen, die wohl auch zur

---

<sup>128</sup> „Auf dem Altar auf küsselen vnd theils kästlen sein andere reliquiae...“ cit. nach Häutle 1881, S. 67.

<sup>129</sup> Geheimes Hausarchiv München, Reiche Kapelle, Urkunden 98. „*Hortatur et praecipit S.a R.a Ecclesia, ut sacras Sanctorum Dei reliquias velut fontes quosdam salutiferos, per quos plurima misericors Deus hominibus beneficia paestat, congruo honorem veneremur, et pio deuotionis affectu conseruemus.*“ [es wird in der heiligen und ehrwürdigen Kirches so gehandhabt und empfohlen, dass heiligen Reliquien der Heiligen Gottes, die gleichsam Segen bringende Quellen sind, und durch die Gottes Erbarmen den Menschen Segen zukommen lässt, dass sie mit Hochachtung verehrt werden und mit frommer Gesinnung aufbewahrt werden].

<sup>130</sup> „...*reliquias ex nostro reliquiarum thesauro debita veneratione extractas atqu. exosculatas.*...“. Geheimes Hausarchiv München, Reiche Kapelle, Urkunden 98.

<sup>131</sup> „*M' accosto genuflesso adoratore all' Altare.*...“, Pallavicino 1680, S. 89.

Reliquienverehrung verwendet worden sind, so etwa mehrere Sätze von Altarleuchtern und verschiedene Stolen für die liturgische Gewandung des Priesters.<sup>132</sup> Noch heute ist ein „*hailthumbkassten*“ oder Reliquienschrank aus Ebenholz mit Türen aus gravierten Glasplatten erhalten. Auch dieser ist ebenso wie die schrankartigen Altaraufsätze des Hauptaltars und der beiden Seitenaltäre, die auch zur Aufnahme von Reliquien dienten (Abb. 47, 48), im ersten Inventar erwähnt.<sup>133</sup> Für die Altarretabel waren –auch das lässt sich mit dem frühesten Inventar belegen– Velen zum Verhüllen vorhanden.<sup>134</sup> Die Mensa des Hauptaltars besitzt einen kredenzartigen Aufbau (Abb. 46), der auch für die Ausstellung von unterschiedlichen Reliquien fungiert haben könnte. Kniebänke sind ebenfalls vorhanden gewesen.<sup>135</sup> In diesen Kniebänken wurden offensichtlich um 1600 Testimonien von Reliquien, die sich im Schatz der Geheimen Kammerkapelle befanden, aufbewahrt.<sup>136</sup> Nicht zuletzt bezeugt die Fülle von prächtigen, reich verzierten Reliquiaren die außerordentliche Verehrung der Stifter für die Reliquien.

Die schriftlichen Quellen und die Sachquellen sprechen dafür, dass der Reliquienkult in der Geheimen Kammerkapelle in ähnlicher Weise praktiziert worden sein dürfte, wie es das

---

<sup>132</sup> Zu den Altarleuchtern in der Geheimen Kammerkapelle siehe Inventar der aus maximilianischer Zeit, Geheimes Hausarchiv München, Hausurkunde 1584 1/5, S. 25, 39, 42, 43, 49, 51, 52, Stolen werden ebd., S. 61-65, aufgelistet.

<sup>133</sup> Zum Heiltumskasten vgl. Geheimes Hausarchiv München, Hausurkunde 1584 1/5, S. 6. Zu den Altarretabel Vgl. ebd. S. 1-5.

<sup>134</sup> Erwähnt werden im ersten Inventar der Geheimen Kammerkapelle Velen für den Hauptaltar und die Nebenaltäre, in goldenem Damast und aus weißer, roter, grüner und violetter Seide, sowie für den Hauptaltar aus goldenem Damast und schwarzer Seide. Vgl. Geheimes Hausarchiv Hausarchiv München, Hausurkunde 1584 1/5, S. 85.

<sup>135</sup> Das älteste Inventar erwähnt keine Möbel. Kniebänke lassen sich frühestens in der Beschreibung von Baldassare Pistorini von 1644 nachweisen, vgl. Pistorini 1644, Bayerische Handbibliothek übersetzt von Edith Weinberger, angefertigt 1926. S. 22. Kniebänke werden auch im Inventar der Residenz München von 1776, fol 132 v, erwähnt: „...4 hölzerne lange Knie bänck, deren jede mit einer blau Tüchenen Housse versehen ist...“. Zit. nach Kat. Möbel Residenz München 1995, Bd. 1, S. 317.

<sup>136</sup> In Beschreibung der Reichen Kapelle von 1786, Urk. D. Geh. HA 1888 ½, fol. 6 r. wird erwähnt, dass sich in den 2 Betschemeln Behälter mit Ablassbriefen und Autentiken befanden. Cit. nach Findbuch der Reichen Kapelle im Geheimen Hausarchiv München.

Traktat von Myller fordert. So wurden auch hier Reliquien auf dem Altar zwischen Kerzen ausgestellt. Dabei dürfte der Priester wohl in der geforderten Weise mit Stola und *Subpelliceum* gewandet gewesen sein. Man bewahrte sie in Reliquienschränken in der Kapelle auf, die mit Velen zu verhüllen waren. Auch in der Geheimen Kammerkapelle wurde großer Wert auf Reliquientestimonien gelegt, die deswegen sogar in der Kapelle selber aufbewahrt wurden.<sup>137</sup> Weiter sind alle Reliquiare aus kostbaren Materialien gefertigt, reich verziert und benennen inschriftlich oder mit kleinen Zetteln (*Cedulae*) die einzelnen Reliquien. Schließlich wurden die Reliquien von Gläubigen auch mit Kuss verehrt.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Ebenfalls wie im Traktat gefordert wurde sind Testimonien sowie auch Testimonien in notariell beglaubigten Abschriften vorhanden. Geheimes Hausarchiv München, Reiche Kapelle Urkunden, 139 III ist etwa eine beglaubigte Abschrift eines Testimoniums der Reliquie der Geißelsäule Christi.

<sup>138</sup> Herzog Wilhelm V. schreibt darüber, dass er die Reliquien auch geküsst hat. „...reliquias ex nostro reliquiarum thesauro debita veneratione extractas atque exosculatas,...“ (den Reliquien aus unserem Reliquienschatz gebührt Verehrung indem sie hervorgeholt und geküsst werden) wie Wilhelm V. in einem Reliquientestimonium schreibt, dass er am 7. Januar 1610 ausgestellt hat Geheimes Hausarchiv München, Reiche Kapelle, Urkunden 98.

#### 4. 8. Die Passionsreliquienmonstranz

Auch die Passionsreliquienmonstranz diente als Kultgerät der Reliquienverehrung. Da es um 1600 nicht üblich war, Reliquien ohne Reliquiar zu verehren, ist auch die Passionsreliquienmonstranz untrennbar mit dem Kult der Passionsreliquien verbunden.<sup>139</sup> Zugleich mit den Reliquien wurde auch die kostbare Monstranz betrachtet, welche die Reliquien schützte und im Einzelnen erläuterte. Die mit Christi Blut getränkte Erde, der Stein der Geißelsäule, das Stück des Essigschwammes und der Teil des Kreuzesnagels sind erst durch die Inschriften (Abb. 12 und 34) als Reliquien der Passion zu erkennen. Desgleichen begreift man die Holzpartikel erst in ihrer kreuzförmigen Fassung als Späne des Kreuzes Christi. Der Zweig der Dornenkrone und das Stück des hl. Rockes werden durch den Figurenschmuck erklärt. So erscheint am Reliquiar über dem Zweig der Dornenkrone eine kleine Figurengruppe die Dornenkrönung darstellend. Unter dem Stück des hl. Rockes befindet sich eine Darstellung der Soldaten unter dem Kreuz, wie sie um den Rock Christi würfeln. Andere Darstellungen weisen auf den heilsgeschichtlichen Zusammenhang der Passionsreliquien hin. So befand sich am Fuß der Monstranz eine Darstellung des Sündenfalls, von dem heute nur noch der Baum mit der Schlange übrig geblieben ist. Der Sündenfall steht in heilsgeschichtlichen Zusammenhang zur Passion Christi, weil durch Adam und Eva die Sünde in die Welt kam, durch Christi Passion die Sünde gesühnt wurde. Im Rundtempel über dem obersten Reliquienostensorium sind die *Arma Christi* dargestellt, die von Engelsfigürchen gehalten werden. Diese Zeichen der Passion Christi verweisen auch auf die Wiederkunft Christi beim Jüngsten Gericht.<sup>140</sup>

Die kostbaren Materialien der Monstranz, der Edelsteinbesatz und Emails Schmuck, aber auch die Fülle und Kleinteiligkeit der Ornamente, steigern den Anblick der Passionsreliquien und zeugen von hoher Verehrung. Die Reliquien, welche aus kleinen

---

<sup>139</sup> Vgl. Kapitel 4. 2. Kultmittel, S. 49.

<sup>140</sup> Zu den *Arma Christi* als Zeichen Christi bei seiner Wiederkunft zum Jüngsten Gericht vgl. etwa Suckale 1977, S. 182.



Stücken von einfachen Materialien wie Stein, Leinwand, Holz oder Eisen bestehen, bilden einen Gegensatz zu der Größe, der Kostbarkeit und Kunstfertigkeit der Monstranz. Obwohl sie aus einfachen Materialien bestehen, wurden sie für so kostbar erachtet, sie mit den kostbarsten Materialien und mit verschwenderischem Schmuck zu fassen. Der Schmuck bestätigt so dem Betrachter die Authentizität. Die Monstranz ist ebenfalls Ausdruck der Verehrung des Auftraggebers, Herzog Wilhelm V. Dass die Monstranz aus Gründen der Verehrung für die Reliquien nachträglich noch bereichert worden ist, wäre möglich. Bei den vier Juwelengehängen am Hauptgeschoß der Monstranz (Abb. 6, 10) könnte es sich um Votivgeschenke an die Reliquien handeln, die als zusätzliche Zierde gespendet wurden.<sup>141</sup>

Durch Präsentation konnte der Eindruck der Reliquienmonstranz noch gesteigert werden. Dazu gehörte, dass man die Passionsreliquienmonstranz auf einem speziellen, mit Beschlägen verzierten Holzsockel (Abb. 41) ausstellen konnte und dass sie in einer eigenen Nische im Hauptaltarretabel aufbewahrt wurde (Abb. 43).<sup>142</sup> Die Nische war mit einer reich mit Perlen bestickten Samtverkleidung ausgeschlagen.<sup>143</sup> Eine Funktion für die Präsentation hatte auch

---

<sup>141</sup> Ob es sich dabei tatsächlich um Votivgaben handelt, etwa um zwei Paar Ohrgehänge, oder aber ob sie appliziert wurden, um den Eindruck von Votivgaben zu erzeugen, ist schwer zu entscheiden. Zumindest das größere Paar der Gehänge mit den weiß geschmelzten Pferderümpfen, kann aus stilistischen Gründen früher datiert werden als der Rest der Passionsreliquienmonstranz. Vgl. Kapitel 5. 6. 3. Nicht speziell entworfene Gussstücke, S. 171. Auch bei der Fassung der Reliquie der Geißelsäule im Hauptostensorium (Abb. 14) könnte es sich um einen umgearbeiteten Armreif handeln.

<sup>142</sup> „...;der grosse Altar ist von getribenem silber, welche tafel mann herunder lasset vnd hinder derselben noch ein adere silberne tafel, vnd also ein doppelter Altar ist, darinn ein stuckh von der Säul, an welcher Christus gegaisslet worden ...“ cit. nach Häutle 1881, S. 67 f. Die Aufstellung in einer Nische ist als besonders ehrenvoll zu bezeichnen, da in ähnlicher Weise sonst nur die gewandelte Hostie in ihrer Monstranz ausgestellt wurde. Braun unterscheidet die öffentliche Aussetzung, *expositio publica*, von der Privataussetzung, *expositio privata*, bei ersterer wird die Monstranz bzw. die Eucharistie aus dem Tabernakel herausgenommen und in einer Nische oder unter einem kleinen Baldachin ausgestellt. Vgl. Braun 1924, 39 f.

<sup>143</sup> Zur textilen Auskleidung der Nische vgl. Seelig 1984, Kat. Nr. 192, S. 254 ff.

das silberne Altarbild, welches mit einem speziellen Mechanismus versenkt werden konnte, um die Passionsreliquienmonstranz sichtbar zu machen (Abb. 45).<sup>144</sup> Die Monstranz konnte des Weiteren auch auf der Altarmensa ausgestellt werden, wo sich eine dreistufige Kredenz mit einem Mittelpodest befand (Abb. 46).<sup>145</sup>

Das Sichtbarmachen der Passionsreliquienmonstranz konnte in mehreren Schritten und auf unterschiedliche Weise vollzogen werden. Zunächst konnte das Velum vor dem Altarbild beiseite gezogen werden, dann konnte das Altarbild versenkt werden, welches die prunkvolle Nische mit der Monstranz verdeckte und schließlich konnte die Monstranz aus dem Altaraufbau auf den Altartisch gehoben werden. Weitere Varianten der Präsentation sind denkbar.<sup>146</sup> Es ist zu vermuten, dass die Passionsreliquienmonstranz auch inmitten anderer Reliquiare auf der Kredenz der Altarmensa aufgestellt werden konnte.<sup>147</sup>

Dass die Passionsreliquienmonstranz oder andere Reliquien der Geheimen Kammerkapelle öffentlich vorgezeigt wurden oder bei Prozessionen mitgetragen wurden, ist nicht bekannt.<sup>148</sup> Sie

---

<sup>144</sup> Dazu Erwähnung von Philipp Hainhofer vgl. Häutle 1881, S. 67.

<sup>145</sup> Dass Reliquien auf der Altarmensa ausgestellt wurden, davon berichtet 1611 Philipp Hainhofer in seiner Beschreibung der Münchener Residenz: „Auf dem Altar auf küsselen vnd theils kästlen sein andere reliquiae, als die hirnschalen von Sto. Ambrosio...“ zitiert nach Häutle 1881, S. 67.

<sup>146</sup> Dazu gehört vielleicht auch, dass man die Monstranz entweder gedreht hat oder so präsentiert hat, dass man auch ihre Rückseite sehen konnte, denn sie ist auf Vorder- und Rückseite gleichermaßen reich verziert. Vgl. Kapitel 2. Beschreibung, S. 29.

<sup>147</sup> Dafür boten sich besonders die Reliquien an, deren Reliquiare paarweise konzipiert waren, etwa die beiden mit Beschlägen verzierten Reliquientafeln aus Ebenholz, die ein Stück des Schleiers von Maria und ein Teil des Tischtuches des letzten Abendmahles beinhalten (Abb. 64-66).

<sup>148</sup> Herbert Brunner vertritt die Meinung, dass die Reliquiensammlung der Geheimen Kammerkapelle eher insignienhaften Charakter hatte. Anders als die von Wilhelm V. gestiftete große Reliquiensammlung der damaligen Hof- und Jesuitenkirche St. Michael in München. Vgl. Brunner 1972, S. 96. Allerdings schreibt Maximilian I. in seinem Testament vom 3. April 1635 (Geheimes Hausarchiv München, Hausurkunde 1594) ausdrücklich, dass er vorgehabt habe, eine neue Kirche zu bauen, um den größten Schatz seiner Familie, die Reliquiensammlung, gebührend aufzubewahren und öffentlich verehren zu lassen: „Ob woln wir vorhabens gewesen, denen heiligen reliquien, deren wir zimlich vil vnd ansehlich haben, als einem sacro thesauro vnd geistlicchen schaz, diese ehr anzuthuen, vnd ein sonderbare khirchen zupawen, darinn sie gebürlich aufbehalten vnd offentlich verehrt

scheinen eher Schätze gewesen zu sein, die für eine exklusiven Betrachtung und Verehrung bestimmt waren. Desgleichen ist nicht nachzuweisen, dass die Monstranz Gläubigen zum Kuß gereicht wurde. Dies ist wegen ihrer Größe schwer vorstellbar. Möglich wäre aber, dass die Hauptreliquie der Monstranz, das Stück der Geißelsäule mit blutgetränkter Erde und Leinwand umwickelt, aus dem mittleren Ostensorium entnommen werden konnte, um dem Priester zu ermöglichen, sie den Gläubigen, zur Berührung oder zum Kuss zu reichen oder mit ihr zu segnen.<sup>149</sup>

Neben der erwähnten grundsätzlichen Nähe von Reliquienkult und eucharistischer Verehrung, weist die Verehrung der Passionsreliquien in der Geheimen Kammerkapelle noch weitere Analogien zum eucharistischen Kult auf. So ist die Konstruktion der Passionsreliquienmonstranz der einer eucharistischen Monstranz ähnlich. Sie hat einen Fuß mit Schaft, was gleichermaßen die Ausstellung wie auch die Handhabung der Monstranz ermöglicht.<sup>150</sup> Zudem wird sie von einem kleinen Kreuz bekrönt, wie dies auch für eucharistische Monstranzen häufig üblich war.<sup>151</sup> Weiter ist der Boden des laternenförmigen

---

*werden khönden,...*" zitiert nach Dollinger 1968, S. 447, Anm. 214. Es könnte sein, dass Maximilian I. schon vorher die Reliquien öffentlich zeigen ließ.

<sup>149</sup> An der Einfassung der Kristallplatte sind beidseitig Scharniere mit Stiften zu beobachten. In seinem 1846 vollendeten Inventar der "Reichen Kapelle" schreibt der Hofpriester und damalige Aufseher der Kapelle, Joseph Angermayer, dass er die Reliquie der Geißelsäule entnommen habe. Dies muß sehr einfach gegangen sein, denn er schreibt, er habe sich zur Betrachtung und Taxierung der Passionsreliquienmonstranz insgesamt nur eine halbe Stunde Zeit genommen. Vgl. Inventar von 1846, S. 99.

<sup>150</sup> Jacob Myller schreibt etwa in seinem Traktat dazu: „*Diß Geschirr oder Gefeß aber/ so auff die Form gemacht seyn/ wie mans schier uberal bey den Gottseligen und Catholischen Orten dises Bistums/ und nahet durch gantzes Teutschland täglich sihet/ nemblich aller dings von Gold oder Silber oder wo ja die Armut so groß/ von Mössen lustru und zierlich zugerichtet/ etwas höher dann zwo Spannen auffs wenigst/ allenthalben mit kleinen andächtigen Bildlein/ Röblein/ Knöpflein und Türnlein/ gezieret/ zu obrist aber soll es ein Creutzlein/ oder die Bildnuß Jesu Christi unsers Herrn haben: auch ein Fuß mit vielen Ecken/ damit es aller Orten möge sicherlich niedergesetzt werden/ etwan weit ob dem Fuß soll ein zierlicher Knopff seyn/ glat/ und nit rauch oder spitzig gemacht/ damit man es da bey füglich/ und ohne Verletzung der Hand oder Finger greiffen/ fassen und tragen könne.*“ Myller 1591, S. 35 f.

<sup>151</sup> Zum bekrönenden Kreuz siehe vorherige Fußnote.

Hauptostensoriums schüsselartig eingetieft, wie dies für Hostienmonstranzen vorgeschrieben war.<sup>152</sup> Solche Kriterien für die Konstruktion von eucharistischen Monstranzen waren um 1600 auch in Bayern bekannt und wurden vom *Ornatus ecclesiasticus* empfohlen.<sup>153</sup> Aber auch die Art und Weise, wie die Passionsreliquienmonstranz zur Verehrung ausgestellt wurde, ist dem eucharistischen Kult ähnlich. Wurde die Passionsreliquienmonstranz in der geöffneten Nische hinter dem Altarbild sichtbar gemacht, so entsprach dies der *Expositio privata*, der Privataussetzung des Sakramentes, wurde die Passionsreliquienmonstranz auf dem Altar ausgestellt, entsprach dies der *Expositio publica*, der öffentlichen Aussetzung des Sakramentes.<sup>154</sup>

Die Analogie von der Passionsreliquienmonstranz und einer eucharistischen Monstranz erklärt Herbert Brunner wegen der ikonographischen Nähe der Passionsreliquien zur Eucharistie.<sup>155</sup> Möglicherweise ist dies aber auch anders zu erklären: Unter den Reliquien der Passionsreliquienmonstranz befindet sich wie es auch in der Inschrift (Abb. 12) heißt *De Columna concisa et terra madefactis Sanguine Christi* (von der Säule und Erde mit Blut Christi getränkt) mit Christi Blut durchtränkte Leinwand, mit der das Stück der Geißelsäule umwunden ist. Solches

---

<sup>152</sup> Zur Schüssel im Boden des Ostensoriums siehe Myller 1591, S. 36: „*Der Boden der Monstrantzen/ auff welchem dieß Mönlein stehet oder stecket/ seye von Silber oder Gold also gemacht/ damit er zu seiner Zeit möge herauß genommen werden/ in der braite dass er ringsherumb das Glas oder Cristall/ so in der Monstrantzen/ berühre/ uber sich gleichsam ein Schalen/ Schüsselein oder Schiltlein gericht/ allenthalben glat und eben/ damit so etwas von der H. Hostien abfiele/ hierinn könne leichtlich widerumb gefunden und auffgehalten/ oder genossen werden.*“

<sup>153</sup> Vgl. Anm 149 u. 151.

<sup>154</sup> Joseph Braun beschreibt zwei verschiedenen Arten der Aussetzung des hhl. Sakramentes: „ 1) Die Herausnahme des hhl. Sakramentes aus dem Tabernakel und seine feierliche Aufstellung erhöht über diesem in einer Nische oder unter einem Baldachinchen (*Thronus*); 2) das Sichtbarmachen des Behälters mit dem Allerheiligsten ohne dessen Herausnahme aus dem Tabernakel durch bloßes Öffnen der Tabernakeltür. Die erste Art der Aussetzung heißt öffentliche Aussetzung (*Expositio publica*), weil zu ihr stets ein wichtiger öffentlicher, d. i. sich auf die Allgemeinheit beziehender Grund erforderlich ist, die zweite Privataussetzung (*Expositio privata*), weil zu ihr ein privates Anliegen genügt...“ Braun 1924, S. 39 f.

<sup>155</sup> Vgl. Brunner 1977, S. 184.

reliquiare Blut Christi wurde mancherorts für gleichermaßen anbetungswürdig gehalten, wie die konsekrierte Hostie.<sup>156</sup>

Die Ähnlichkeiten der Konstruktion der Monstranz - vor allem in der Konstruktion des Ostensoriums, in dem sich die Reliquie mit dem hl. Blut Christi befindet- und die Art der Aussetzung könnten den Schluß zulassen, dass man um 1600 am Münchner Hof der Ansicht war, dieser Blutreliquie im Kreise der anderen Passionsreliquien käme der gleiche Grad der Verehrung zu, wie der konsekrierten Hostie.

Fraglich bleibt aber, ob analoge Kultmittel und Verehrungsformen dafür sprechen können, dass man vom gleichen Grad von Verehrungswürdigkeit ausging. Gleiche Kultmittel oder Kulthandlungen können theologisch auch unterschiedliche Grade der Verehrung bedeuten. Das Beräuchern etwa kann bei Reliquien Ausdruck der relativen Verehrung sein, das Beräuchern der konsekrierten Hostie hingegen Ausdruck der unmittelbaren Anbetung.<sup>157</sup> Für eine quasi eucharistische Bedeutung der Blutreliquie in der Passionsreliquienmonstranz sprechen zwei verschiedene Quellen, die von Wundern in Bezug auf die Reliquie sprechen.

Die Reliquie habe so heißt es in einem Brief Wilhelms V. geblutet bzw. die trockenen Blutflecken auf dem Stück Leinwand würden sich regelmäßig rot färben.<sup>158</sup> Dieses

---

<sup>156</sup> Nachdem im Spätmittelalter die Bedeutung von reliquiarem Blut kontrovers diskutiert wurde, bestätigte Papst Clemens VII. (1523-1534), dass körperlichen Überreste Christi – wie bei der Passion vergossenes Blut- hypostatischen Anteil an Christi Leib hätten. Somit ist reliquiares Blut in gleicher Weise anbetungswürdig, wie eucharistisches Blut, oder die konsekrierte Hostie. Vgl. Rudolf 1994, S. 16 und S. 49, Anm. 29. Nach dem Triidentinischen Konzil ist im Kloster Weingarten, eine starke Wiederbelebung der Wallfahrt und Verehrung der sich dort befindlichen Heilig-Blut-Reliquie (reliquiares Blut aus der Seitenwund Christi) nachzuweisen. Diese Reliquie war auch am Münchner Hof bekannt. So sandte 1563 Gerwig Blarer, 1520-1567 Abt von Kloster Weingarten, Herzog Albrecht V. von Bayern auf dessen Wunsch leihweise das Weingartener „Stifterbüchlein“ mit den Heilig-Blut-Schriften. Vgl. ebd., S. 19 und S. 49. Anm. 35.

<sup>157</sup> Vgl. Braun 1924, S. 145.

<sup>158</sup> Brief Wilhelm an Agricola von 17. Juli 1584: „... *hirneben habtt Ier den phorm und gress dess doppletten duechleins darin das heiligest stuckg vhon*

„Blutwunder“ ist ähnlich wie eucharistische Wunder etwa von blutenden Hostien.<sup>159</sup> Dies spricht also für eine Verehrung des reliquiären Blutes, ähnlich der Verehrung der gewandelten Hostie.

Weiter ist die Passionsreliquienmonstranz ein Kultmittel der öffentlichen Reliquienverehrung am Hof der Herzöge von Bayern, zugleich aber auch Ausdruck ihrer privaten Verehrung für die Heiltümer. Die Monstranz und ihre Präsentation zeugen von einer Verehrung der bayerischen Herzöge besonders für die Passionsreliquien, die über einen Reliquienkult hinausgeht, wie er bei Jacob Myller beschrieben ist, und welcher teilweise dem eucharistischen Kult gleicht. Die Passionsreliquien in der

---

*unseres erlesers saulen daran ehr gegeislett worden ... in dem irchel eingewikhlett gewest, und gelegen, welches Ich darumb sambtt den flecken und meilen wie es Iezich Zaitt Ist, hab lassen fleissig abmalen, damitt ier mich berichtten khundett, ob es zuvor auch sölche Meil gehabt Mein g. gruoss zuvor, lieber dechandt, hirneben habtt Ier den phorm und gress dess doppleten duechleins darin das heiligest stuckg vhon unseres erlesers saulen daran ehr gegeislett worden ... (Fleck unleserlich und durchgestrichen) in dem irchel eingewikhlett gewest, und gelegen, welches Ich darumb sambtt den flecken und meilen wie es (eingeschoben: Iezich Zaitt) Ist, hab lassen fleissig abmalen, damitt ier mich berichtten khundett, ob es zuvor auch sölche Meil gehabt oder wie vil d.selben den mich bedunckhht Ier habtt mir gesagtt das es als Ier mirs ibermittertt worden auff ainen ... nach d. andern seitten nichtts gehabt alls 2. Od. 3. Kleine tueppfleoder wie vil d.selben den mich bedunckhht Ier habtt mir gesagtt das es als Ier mirs ibermittertt worden auff ainen ... nach d. andern seitten nichtts gehabt alls 2. Od. 3. Kleine tueppfle..“*

Agricola an Wilhelm am 26. Juli 84: "Somit aber fur das letzte das von den aller heiligsten heilthumb mit plut besprengte Tiechlein anlangt/ werwundere ich mich uber die massen seer/... wie ich es alhie nach munichen zu fiern eingemacht ist gedachtes Tichlein schon schneweiß one einige markhel gesesen/ wo ich aber zu munichen dasselbige widerum einsmals in der Obern Sacristeij ligent besichtiget/ hab ich es mit blut besprent gefunden/ wan aber die malzeichen also wie dises Contrafeit anzeigt dieser zeit sind so hat es vil vil zugenummen/ vnd ist also das Tiechlein in gleicher Ehre und wirde als das heiligste heilthumb niemer mehr zu halten// aber das es sich so miraculose erzeugt gedunkht mich mainer einfalt nach nit eine kleine ursach zu sein das man es..."  
Bayerisches Staatsarchiv München, GR F.(asz.) 513/65a.

<sup>159</sup> Drei Hostien mit Blutflecken wurden in Kloster Andechs bei München verehrt, und wurde auch von der bayerischen Herzogsfamilie vor allem von Wilhelm V. und seiner Gemahlin Renata von Lothringen mit Stiftungen bedacht. Vgl. dazu Ausst. Kat. München 1967, S. 11 sowie auch Störmer 1993, S. 59 f. Die Hostienmonstranz wurde in der 2. Hälfte des 15. Jhs. von einem bayerischen Herzog, Albrecht III. (1438-1460) gestiftet. Renata von Lothringen, die Gemahlin von Wilhelm V., spendete 1568 der Hostienmonstranz einen Juwelenreif von ihrem Hochzeitsschmuck. Vgl. dazu ebd. S. 17 und S. 34, sowie auch Lietzmann 1998, S. 130 f.

Passionsreliquienmonstranz sind als der zentrale Schatz der herzoglichen Reliquienverehrung anzusehen. Dies wird auch durch die Aufbewahrung der Monstranz hinter dem Altarbild des Hauptaltars deutlich. Zudem ist der öffentliche Reliquienkult mit der Repräsentationsstrategie der bayerischen Herzöge eng verknüpft, da er zwar kirchlich geleitet, aber innerhalb ihrer höfischen Selbstdarstellung stattfand.

## 5. Betrachtungen

### 5. 1. Emailtechnik

#### 5. 1. 1. Allgemeines

Unter Email versteht man im Allgemeinen aufgeschmolzene Glasmasse auf einer Metallunterlage.<sup>160</sup> Die Zusammensetzung der Glasmasse besteht im Wesentlichen aus Quarzsand, einem Flussmittel wie Soda oder Pottasche und Metalloxiden, die dem Glasfluss im Brand die Farbe verleihen. Zum Gelingen dieser komplizierten Technik ist die genaue Kenntnis der Zusammensetzung und des genauen Schmelzpunkts einer Emailfarbe von Bedeutung. Die Brenndauer kann nicht nur nach Art der Farbe, sondern auch nach dem Zeitpunkt im Arbeitsstadium, variieren.<sup>161</sup> Die Farbe des Emails ist durchscheinend, *transluzid*. Zur Erlangung von undurchsichtigen, *opaken*, Email wurde zusätzlich Zinnoxid beigemischt. Um der Farbskala, die abhängig von den beigemischten Metalloxiden war, zu vergrößern, konnte durch Variierung des Flussmittels weitere Farbnuancen hergestellt werden.<sup>162</sup> Bei stark gewölbtem Untergrund etwa von Figuren musste die ungebrannte Farbpaste auf dem Untergrund durch eine Schicht mit einer klebenden Substanz etwa Tragant gehalten werden.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Vgl. Zinnkann 2004, S. 12 f., sowie auch Braun-Feldweg 1950, S. 163, 167f.

<sup>161</sup> Die Metalloxide liefern folgende Farben: Violett durch Manganoxid, Grün durch Kupfer- oder Eisenoxid, Rot und dunkles Braun ebenfalls durch Kupferoxid, Blau durch Kobalt, Gelb durch Blei-Zinn-Oxid. Vgl. Zinnkann 2004, S. 12 f.

<sup>162</sup> So ergibt etwa die Verbindung von Kupferoxid mit Soda als Flussmittel die Farbe Türkis, Kupferoxid in Verbindung mit Pottasche hingegen grün. Vgl. Zinnkann 2004, S. 12 f.

<sup>163</sup> Cellini spricht in seinem Traktat über Goldschmiedekunst auch von einer Quittensteinkernlösung als Bindemittel. Vgl. Cellini (Brinckmann) 1867, S. 63.



## 5. 1. 2. Schmelztechniken an der Monstranz

An der Passionsreliquienmonstranz tritt das Email in unterschiedlichen Techniken auf. Die dreidimensionalen farbigen Goldfigürchen sind mit sog. Körperemail oder *Émail en ronde bosse* überzogen. Dabei ist ein opakes Weiß immer die Farbe des Inkarnats. Die emailierten Partien des Inkarnats wurden nicht aufgeraut, wie man an den entsprechenden Stellen beobachten kann, an denen die Emailauflage abgeplatzt ist, so etwa an den Beinen der Engel am obersten Rundtempel der Monstranz, welche die *Arma Christi* präsentieren (Abb. 39, 40). Im Kontrast zum opakweißen Inkarnat sind die Gewänder der Engel mit transluziden Emailfarben geschmelzt, so dass hier der durchscheinende Goldgrund die Farben leuchten lässt. Auch bei den anderen Figuren überwiegen neben dem stets opakweiß geschmelztem Inkarnat transluzide Emailfarben. So treten bei der Pietàgruppe im obersten Rundtempel neben dem opakweißen Inkarnat nur transluzide Farbtöne auf (Abb. 38). Das Gewand von Maria ist hier dunkelblau, ihr Mantel in einem bläulichen Dunkelrot und das Lendentuch Christi in einem bräunlichen Dunkelrot geschmelzt. Die Gewänder der *Noli me tangere*-Gruppe im Gespränge über dem Hauptgeschoß (Abb. 25) sind ebenfalls meist transluzid geschmelzt. So am Gewand Christi ein bläuliches Dunkelrot, am Gewand Magdalenas ein bräunliches Dunkelrot, an ihrem Schleier ein Dunkelgrün und nur an ihrem Hemd ein opakes Mittelblau zu beobachten. Betrachtet man alle geschmelzten Goldfiguren, so herrschen eindeutig transluzide Farben wie Dunkelrot in unterschiedlichen Tönen, Dunkelblau und Dunkelgrün und ein bräunliches Orange, etwa am Wams des rechten Schärgen der Dornenkrönungsgruppe (Abb. 19) vor. An opaken Tönen tritt an wenigen Stellen neben dem Weiß ein helles Violett, wie am Panzer des linken Soldaten im obersten Ostensorium, der um den Rock Christi würfelt (Abb. 34, 35) oder am Stier des Evangelisten Lukas, ein Mittelbraun, wie am Löwe des hl. Hieronymus (Abb. 29) am Zierpfeiler, der seitlich das oberste Reliquienostensorium der Passionsreliquienmonstranz flankiert, ein Mittelblau wie an der Leibesmitte der Figur der weiblichen

Tugendpersonifikation der Justitia (Abb. 23) am Zierfeiler an der Ecke des Hauptostensoriums, ein Petrolblau wie am Brustpanzer des Engels des Evangelisten Johannes und an wenigen Stellen ein Hellgrün auf.

### 5. 1. 3. Farbpalette der Emails

Will man die Farbpalette der geschmelzten Goldfiguren der Passionsreliquienmonstranz mit etwa zeitgleichen Werken der süddeutschen Goldschmiedekunst vergleichen, bieten sich vor allem diejenigen Figuren an, die aus stilistischen Gründen mit den Figuren der Monstranz verglichen werden können.<sup>164</sup> Das waren zunächst die beiden schon mehrfach erwähnten um 1573 entstandenen Orpheuskugeln aus Wien und Dresden (Abb. 51-54). Dabei ist festzustellen, dass die Orpheusfigur des Wiener Exemplars, neben dem opakweißen Inkarnat in zwei verschiedenen opaken Brauntönen und einem opaken Grauton geschmelzt ist. Die Brauntöne, lassen sich mit der Farbe des Löwenattributes des hl. Hieronymus an der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 29) vergleichen.<sup>165</sup> Bei der Dresdener Figur des Orpheus ist hingegen der Brustpanzer opak mittelblau und der Gurtrock in opakem Email grün geschmelzt. Das Figürchen des Kronos oben auf der Kugel (Abb. 53), das mit den Engelsfiguren, welche die *Arma Christi* an der Passionsreliquienmonstranz präsentieren (Abb. 39, 40), verglichen worden ist, ist mit opakem Lila und Mittelblau überzogen. Vor allem den Emailfarben Passionsreliquienmonstranz vergleichbar sind die transluzid grüngeschmelzten Blätter der Bäume, die sich in Wien und Dresden jeweils hinter Orpheus befinden (Abb. 52). Der Baum des Sündenfalls am Nodus des Fußes der Passionsreliquienmonstranz weißt sehr ähnlich geschmelzte Blätter auf.

Die schon in Bezug auf die Figurenbildung zum Vergleich herangezogene bekrönende Figur des St. Georg-Pokals aus

---

<sup>164</sup> Vgl. Kapitel 5. 2. 3. Vergleich mit anderen Werken, S. 91-95.

<sup>165</sup> Ein ähnlicher opaker Brauntön findet sich auch an geschmelzten Tierfiguren des sog. Hausaltars von Albrecht V. und bei der Darstellung von Adam und Eva auf der geöffneten Schauseite der Tafel. Ein ähnlich geartetes opak graues Email findet sich hier ebenfalls, sowie auch am St. Georgsreliquiar der Schatzkammer der Münchner Residenz und an einem Hans Reimer zugeschriebenen Pokal, ebenfalls aus der Schatzkammer der Residenz München und schließlich noch an einem geschmelzten Goldanhänger in Elefantenform, wiederum aus der Schatzkammer der Münchner Residenz.

Wien (Abb. 56) zeigt einen opaken mittelblauen Panzer mit einem transluzid dunkel bräunlichrot geschmelzten Waffenrock. Es zeigt sich bei allen hinzugezogenen Beispielen, eine andere Farbpalette, als bei den vornehmlich mit transluziden Farben geschmelzten Figuren der Passionsreliquienmonstranz vorherrscht, obwohl die erwähnten Farben an anderen Stellen der Monstranz doch zumeist nachweisbar sind.

Die Frage stellt sich, ob der Vergleich der Farbpalette, wirklich ein für die Stilkritik aussagekräftiges Kriterium sein mag. Betrachtet man etwa ein weiteres geschmelztes Goldschmiedewerk, das vor 1583/85 entstandene jedoch um 1700 umgearbeitete juwelengeschmückte Relief der Anbetung der Könige im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 79), so kann man feststellen, dass durch die Emailfarben hier eine hierarchische Wertung vorgenommen wurde.<sup>166</sup> Neben dem opakweißen bzw. dem opakschwärzlichen Inkarnat für den jüngsten König lassen bei den Figuren der Darstellung nur transluzide Emailfarben erkennen. Opake Farbtöne finden sich nur in der Ruinenarchitektur des Hintergrundes und an den vier kleinen Evangelistenfiguren in der Rahmung. Man könnte daher den Eindruck gewinnen, dass die transluzide Emailfarbe zur optischen Steigerung der Hauptfiguren verwandt wurde, um diese in analoger Leuchtkraft zu präsentieren. Dem Juwelenschmuck des Täfelchen und die opake Farbigekeit sollte vielleicht eher den schon durch ihre Größe untergeordneten Darstellungen der Evangelisten zukommen. Es zeigt sich dabei, dass die Farbwahl nicht nur Ausdruck des Geschmacks oder des Könnens eines Emailkünstlers war, sondern auch Ausdruck einer abstufigen Darstellungsweise sein konnte, bei der transluzide Farben teilweise als ranghöher erachtet wurden als opake.

Die aus Gold gefertigten plastischen Teile der einzelnen Reliquienfassungen sind ebenfalls großflächig und körperhaft geschmelzt. Betrachtet man etwa die ornamentalen Teile der Reliquienfassung, stellt man fest, dass die farbig geschmelzten

---

<sup>166</sup> Vgl. Lietzmann 1998, S. 153 ff.

Flächen von schmalen goldenen Stegen begrenzt sind. Diese begrenzenden Grate sind entweder aufgesetzte Golddrähte oder stehen gelassene Grate von einer in den Grund eingearbeiteten Vertiefung. Diese Technik erinnert trotz der häufig plastischen Form des Untergrundes an den sog. Zellenemails, *Émail cloisonné*. An dem geschmelzten Ehrentuch, welches die beiden Engelsfiguren im obersten Reliquienzylinder halten (Abb. 36), sieht man neben den begrenzenden goldenen Rändern auch noch eine reliefhafte Modelierung der Stoffalten durch die Emailmasse. Die transluzid blaugeschmelzte Forderseite dieses Tuches, zeigt dort, wo es seitlich der Engelsfiguren umschlägt, eine Emailierung mit durchsichtigem Email, dem *Fendant*. An diesen Stellen sieht man genau, in welcher Weise der Goldgrund für die Emailierung mit kleinen Stichspuren aufgeraut wurde. Eine ähnliche Bearbeitung des Goldgrundes zeigt auch die Fassung der Kreuzesreliquie im rechten Reliquienzylinder im Hauptgeschoß der Monstranz (Abb. 9). Hier vervollständigt die goldgeschmelzte Fassung den Kreuzpartikel zu einem lateinischen Kreuz. Die emaillierten Teile des Kreuzes sind transluzid hellbraun emailliert in der gleichen Farbe wie das Wams des rechten Schergen der Dornenkrönung (Abb. 19). Darunter sind die kurzen Stichspuren der Untergrundbearbeitung sichtbar. Wie für die Emailauflage der Goldgrund mit kurzen unregelmäßigen Stichspuren aufgraut wurde, sieht man ebenfalls unter dem transluzid roten Fond des Inschriftenfeldes unter dem Hauptostensorium (Abb. 12) sowie an der mit blauem Fond transluzid geschmelzten Inschrift unter der Schwammreliquie im obersten Reliquienostensorium (Abb. 34). Ähnlich gebildet sind auch die Inschriften der Orpheuskugel in Wien hier sind auch ähnliche worttrennenden Sterne bzw. Punkten, und ähnlich gebildete Buchstaben wie „S“ und „R“ zu finden.

Die beiden Sockel hinter den um den Rock wüfelnden Soldatenfiguren sind mit so genanntem *Rühremail* gestaltet (Abb. 35). Hier verlaufen die Emailfarben ohne trennende Grate changierend ineinander und stellen eine Marmorierung dar.

Eine vergleichbare Verwendung von Rühremail findet sich auch an dem schon erwähnten Reliquiar in der Reliquienkammer der Münchner Residenz, welches ein Stück des Tischtuches des letzten Abendmahls birgt. Auf der ovalen, goldgeschmelzten Reliefdarstellung des letzten Abendmahls Christi (Abb. 67) sind die beiden hinter der Tischgesellschaft dargestellten Pilasterschäfte mit Rühremail gestaltet. Vergleichbare changierend geschmelzte Farbverläufe, weist auch der in verschiedenen Tönen grün geschmelzte Drache auf dem Deckel des schon erwähnte Wiener St. Georgspokal (Abb. 56) auf.

Die plastischen Schweifwerkschwünge auf den Sockeln hinter den um den Rock Christi wüfelnden Soldaten besitzen goldene Binnenornamente innerhalb der opak weißen Emailschiicht. Hier wurde die Emailfläche durch aufgelegte Golddrähte zusätzlich verziert (Abb. 34, 35). Ähnliche Ornamente finden sich am Gewand der Figur des Aarons außen am Zierpfeiler, welcher das Ostensorium mit dem Dornenzweig flankiert (Abb. 21), sowie auch am die Monstranz bekrönenden Reliquienkreuz mit der Nagelreliquie (Abb. 44) oder an den mittelblau geschmelzten Vasen, die in das gesprengteartige durchbrochene Ornament oberhalb des mittleren Reliquienostensoriums (Abb. 37) oder auf das Gesims des obersten Rundtempels eingestellt sind.

Die Dachflächen und Leisten des Hauptostensoriums der Passionsreliquienmonstranz sind mit sog. Grubenschmelz, *Email champlévé* (Abb. 13-16) verziert. Hier sind die Ranken-, Blüten und Vogelornamente aus dem Goldgrund geschnitten und dann mit farbigem Email versehen. Diese Verzierungen bleiben vollständig in der Fläche. Vergleicht man die Farbigkeit dieser Ornamente, fällt auf, dass hier Emailfarben zur Verwendung kommen, die weder an den Figuren, den Reliquienfassungen noch an den kleinen Beschlagstücken oder Juwelenfassungen auftreten, dazu gehört ein transluzides Orange und ein opakes Gelb etwa an den Stiefmütterchen-Blüten und auch das Ornament bestimmende dunkle opake, fast schwarz Email der Stile der Ranken. Vergleichbare in den

Goldgrund eingeschnittene und geschmelzte Arabeskenornamente finden sich an Fuß und Nodus des Wiener St. Georgspokal (Abb. 57). Neben den schwarz geschmelzten Ranken und wenigen opakweißen Verzierungen finden sich hier nur transluzide Emailfarben wie Dunkelblau, Rot und Dunkelgrün. Ebenfalls vergleichbar erscheint die Gestaltung des Lippenrands eines sich in der Schatzkammer der Münchner Residenz befindlichen Prunkpokals aus Chalzedon, der um 1570 datiert wird (Abb. 141).

Neben den auf Gold emailierten Figuren und Ornamenten finden sich an der Passionsreliquienmonstranz auch kleine ovale Silberapplikationen die ebenfalls farbigeschmelzt sind. So etwa an den Sockeln der Säulchen des Tepiettos, welches, das oberste Reliquienostensorium bekrönt (Abb. 37) oder an den Vasen, die die beiden Zierpfeiler rechts und links des obersten Reliquienostensorium bekrönen (Abb. 37).

#### 5. 1. 4. Resümee

Besonders aufwendig sind die mit *Émail en ronde bosse* verzierten Goldfigürchen und die plastischen Ornamente mit reichen Binnenverzierungen aus Golddraht. Die bevorzugte Farbpalette bei den Goldfiguren setzt sich aus vor allem aus transluziden Emailfarben zusammen. Die zweidimensional geschmelzten Arabeskenornamente in Grubenschmelztechnik am Hauptostensorium der Monstranz haben eine etwas andere Farbpalette als die übrigen Teile der Monstranz, was dafür sprechen könnte, dass sie nicht aus der selben Werkstatt, wie die übrigen stammen oder zumindest nicht zeitgleich mit diesen entstanden sein dürften. Das emailierte Inschriftenfeld, dürfte bezogen auf die Untergrundbehandlung, und den Buschstabenstil und die Emailfarbe zeitgleich mit der Inschrift im obersten Reliquienostensorium, als Titulus der Schwammreliquie entstanden sein. Das heißt wahrscheinlich gleichzeitig mit allen geschmelzten Figuren und extra für die Monstranz entworfenen Teilen. Weshalb die Datierung auf der Inschrift als *Terminus ante quem* für die Emails angenommen werden darf. Die als emailierten Leisten und Platten des Hauptostensoriums, scheinen früher entstanden zu sein und 1590 wieder verwendet oder umgearbeitet zu sein.



## 5. 2. Goldemailfiguren

### 5. 2. 1. Stilistischer Vergleich der Figuren

Die geschmelzten Figuren an der Passionsreliquienmonstranz teilt Ulla Krempel stilistisch in zwei Gruppen ein: die Figuren der Tugendpersonifikationen an den Zierpfeilern im Hauptgeschoß der Monstranz und die der *Noli me tangere*-Szene bilden die eine Gruppe und alle übrigen Figuren die andere: Die erste Gruppe zeichnet sich dabei durch Figuren mit „eleganter Linienführung, überzierlichem Figurentypus und einer höfischen Note“ aus, die Figuren der zweiten Gruppe seien hingegen „derber, drastischer und volkstümlicher“.<sup>167</sup> Lorenz Seelig merkt ebenfalls an, dass die Figuren stilistisch uneinheitlich seien.<sup>168</sup>

Zum stilistischen Vergleich der Figuren untereinander bieten sich vor allem die einzelnen Figuren von Christus, Maria, Maria Magdalena und der verschiedenen Engel an, da diese mehrfach an der Monstranz auftreten. So finden sich vier Figuren von Christus an der Passionsreliquienmonstranz: in der Geißelungsgruppe und der Dornenkrönung (Abb. 17), in den Rundtempeln über den seitlichen Reliquienostensorien, sowie die Figur der *Noli me tangere*-Gruppe (Abb. 27) in der gesprengteartigen Zone und Christus der Pietàgruppe (Abb. 37) im Rundtempel über dem obersten Reliquienostensorium.

Die Christusfigur in der Geißelungsgruppe steht ohne Standfläche vor der Geißelsäule, an die seine Hände seitlich festgebunden sind (Abb. 20). Sein Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt. Das linke Bein ist Standbein, das Rechte Spielbein. Der nach links geneigte Kopf sitzt auf einem langen Hals. Christus ist mit einem schmalen Lendentuch bekleidet, das in der Mitte geknotet ist. Der Kopf wirkt im Verhältnis zur Figurengröße klein. Sein schmales Gesicht hat tief liegende Augen, eine auffallend kurze Nase und einen lockigen Kinnbart. Das glatt auf dem Hinterkopf und Nacken anliegende Haar fällt

---

<sup>167</sup> Krempel 1967, S. 154.

<sup>168</sup> Vgl. Seelig 1984, S. 264 f., Kat. 200.

seitlich auf die Schultern und lässt ein Teil der Ohren frei. Der Oberkörper zeichnet sich durch breite Schultern mit runden Gelenken, einem kurzen Brustkorb und einer eingeschnürten Taille aus. Die Bauchmuskeln und die *Linea Alba* sind deutlich ausgeprägt. Die Beine sind lang und haben modellierte Kniepartien, schmale Fußknöchel und Füße, die im Verhältnis zur Figurengröße groß wirken.

Die Christusfigur bei der Dornenkrönung sitzt –wie die der Geißelungsgruppe- ohne Standfläche aufrecht auf einem Sockel, wobei der Kopf leicht nach rechts gewandt ist (Abb. 19). Die überkreuz gefesselten Hände liegen auf seinem Schoß. Christus trägt einen am Hals zusammengehaltenen Mantel, der aufgebläht erscheint. Der Mantel bedeckt Schultern und Rücken, während er den Oberkörper nach vorne unbedeckt lässt. Über den Beinen und dem Schoß sind die Seiten des Mantels übereinander geschlagen. Der Mantelsaum endet über den Füßen. Ähnlich wie bei der Geißelung wirkt der Kopf von Christus klein. Sein Gesicht ist schmal mit tief liegenden Augen und kurzer Nase. Ebenfalls ähnlich wie an der Christusfigur der Geißelung ist der Körperbau mit einem breiten, kurzen Brustkorb, runden Schultergelenken und der auf der Brust deutlich sichtbaren *Linea Alba* gebildet. Auch die groß proportionierten Hände und Füße sind ähnlich geformt. Anders als bei der Christusfigur der Geißelung ist das Haar, das wellig auf die Schultern fällt und der unter dem Kinn zweigeteilte Bart.

In der *Noli me tangere*-Gruppe steht Christus auf einer kleinen annähernd rechteckigen Standfläche aufrecht im klassischen Contra-Post (Abb. 25). Sein Kopf ist leicht nach rechts geneigt und blickt zur Seite. Sein rechter Arm ist waagrecht nach vorne erhoben, sein linker Oberarm liegt hingegen am Körper an, während der Unterarm mit nach oben geöffneter Hand waagrecht erhoben ist. Christus trägt einen flachen tellerförmigen Hut auf dem Kopf und ist mit einem langen Mantel bekleidet, der lose über die Schultern gezogen ist, Rücken und Oberarme bedeckt, die Unterarme aber frei lässt.

Von den Schultern fallen die Mantelsäume seitlich der unbedeckten Brust gerade herunter. Auf Höhe des Gürtels ist der rechte Teil des Mantels vor den Leib gezogen und über den linken Unterarm gelegt. So verdeckt er das rechte Bein, während sein linkes beinahe unbedeckt bleibt. Sein Gesicht gleicht dem der Figur Christi der Dornenkrönung mit kurzer Nase, in tiefen Höhlen sitzenden Augen und einem unterm Kinn zweigeteilten Bart. Die Haare fallen locker auf Nacken und auf Schultern. Kopf, Hände und Füße wirken im Verhältnis zur Größe der Figur klein. Im Vergleich zu den Christusfiguren von Geißelung und Dornenkrönung hat der Körper eine etwas andere Proportion. Vor allem der Teil des Oberkörpers unterhalb der Taille scheint gelängt. Dadurch wirken die Beine im Verhältnis zur Körpergröße kürzer. Insgesamt wirkt die Figur schlanker als die vorher beschriebene. Und der Körper ist etwa an *Linea Alba* und Knie weniger stark modelliert als bei den beiden vorherig beschriebenen Christusfiguren.

In der Pietàgruppe bilden die Figuren von Christus und Maria eine Einheit (Abb. 38). Maria sitzt seitlich mit nach vorne gedrehtem Oberkörper auf einem kegelförmigen Hügel. Der Leichnam Christi lehnt aufrecht gegen die andere Seite des Hügels und beschreibt eine S-Form, wobei der Oberkörper nach rechts, der Unterkörper nach links gedreht ist. Die Arme sind ausgebreitet, beinahe wie am Kreuz. Sein linkes Bein ist über das rechte geschlagen, fast so, als wären die Füße noch übereinander genagelt. Sein linker Arm liegt quer über dem Schoß seiner Mutter, die ihn mit ihrer Rechten unter seiner rechten Achsel hält. Hals und Kopf sind auf seine linke Schulter gesunken. Der Kopf Christi gleicht dem der Christusfigur der Geißelung: er wirkt im Verhältnis zum Körper klein, das Gesicht ist schmal, die Augen tief liegend, die Nase auffallend kurz, der Kinnbart lockig und das Haar liegt am Kopf an und läßt ein Teil des Ohres frei. Christi Blöße ist mit einem seitlich gebundenen Lendentuch verhüllt. Der Körperbau gleicht der Figur Christi der *Noli me tangere*-Gruppe, mit unterhalb der Taille gelängt wirkendem Oberkörper, wenig ausgeprägter *Linea Alba*, kleinen

Händen und Füßen, und im Verhältnis zum Körper kurz wirkenden Beinen.

Vergleicht man nun die vier beschriebenen Figuren von Christus, fällt auf, dass sich die der Geißelung und der Dornenkrönung in Bezug auf ihren Körperbau gleichen (Abb. 19, 20). Beide haben etwas gedrungene Oberkörper mit wenigen ausgeprägten Muskelpartien. Sie haben auch kräftig modellierte Knie und große Hände und Füße. Die Figuren der *Noli me tangere*-Gruppe und der Pietàgruppe ähneln sich hingegen durch die schmaleren etwas gelängt wirkenden Oberkörper, durch die im Verhältnis zur Körpergröße kürzeren Beine und kleineren Hände und Füße. Ihre Oberkörper zeigen eine Vielzahl kleinteiliger und weniger ausgeprägter Muskeln (Abb. 25, 38). Bei allen beschriebenen Figuren aber gleichen sich die Köpfe. Vor allem die Köpfe der Christusfiguren der Geißelungsszene und der Pietàgruppe (Abb. 20, 38). Hier ist die Ähnlichkeit geradezu frappierend. Ihrem Körperbau nach wären die Figuren von Christus also in zwei Gruppen einzuteilen. Da sich aber die Köpfe der Figuren alle sehr ähnlich sind, scheint eine solche Gruppierung oder Händescheidung von verschiedenen Künstlern nicht möglich.

## 5. 2. 2. Technik und Figurenstil

Um diese Ähnlichkeiten und Unterschiede zu erklären, muss der Entstehungsprozess der Figuren mit berücksichtigt werden. Es handelt sich um massive Figuren, die erst aus Gold gegossen und dann emailliert worden sind. Um solche Goldfiguren zu gießen, bedurfte es zunächst der Modelle für den Guss. Es ist anzunehmen, dass diese Modelle aus Wachs gebildet waren.<sup>169</sup> Für die Fertigung solcher Wachsmodele sind unterschiedliche Möglichkeiten überliefert.<sup>170</sup> Sie konnten speziell für den Guss einer einzelnen Figur aus Wachs bossiert worden sein, oder sie waren Abformungen einer schon bestehenden Figur, etwa aus Hartholz oder Metall. Es war zudem gebräuchlich, die Wachsmodele aus einzelnen von anderen Figuren abgeformten Elementen zusammenzusetzen.<sup>171</sup> Durch das Abformen oder Zusammensetzen von Wachsfiguren aus Teilabformungen, konnte man gleiche Figuren in großer Anzahl herstellen. Man konnte dann die abgeformten oder zusammengesetzten Modelle nach Belieben etwa durch Ummodellierungen oder Anstückungen verändern. Wachsfiguren, die komplett oder in Teilen von Vorbildern abgeformt waren, konnten daher nach der Überarbeitung stark verändert aussehen.

Wenn nun die verschiedenen Figuren von Christus Ähnlichkeiten aufweisen, dann muss dies nicht unbedingt bedeuten, dass die Figuren von derselben Hand geschaffen worden sind. Es bedeutet vor allem, dass die jeweiligen

---

<sup>169</sup> Für den Guss von Goldfiguren wurde vor allem das Wachs ausschmelzverfahren (*à cire perdue*) verwendet. Für den Guss wurde das Wachsmodele mit einem in mehreren Lagen aufgebauten Mantel aus Lehm mit verschiedenen Beigebungen umhüllt. EIngusstrichter und Luftabzugskanäle mussten ebenfalls aus Wachs gebildet werden. Nachdem beim Brennen des Lehms das Wachs ausgeflossen war, wurde an seine Stelle die geschmolzene Goldlegierung eingefüllt. Zur Entnahme des Gussstücks wurde der Lehmmantel zerschlagen. Vgl. Seelig 1989, S. 10 f.

<sup>170</sup> Vgl. Seelig 1989, S. 10 f.

<sup>171</sup> Um den definitiven Verlust des Wachsmodele im Guss zu vermeiden, konnten auf kompliziertem Wege Gipsteilformen des Wachs- oder Ton-Urmodele hergestellt werden, welche die Anfertigung von Wachsau Ausführungen in beliebig großer Zahl ermöglichten. Vgl. Seelig 1989, S. 11.

Wachsmodelle für die gegossenen Figuren Ähnlichkeiten aufwiesen. Ähnlichkeiten der Gussmodelle wiederum, konnten verschiedene Ursachen haben. Entweder konnten ähnliche Wachsmodelle von derselben Hand bossiert worden sein oder die ähnlichen Wachsmodelle bzw. die ähnlichen Partien der Wachsmodelle konnten von derselben Modellfigur oder aber von zwei stilistisch verwandten Modellfiguren abgeformt worden sein.

Die große Ähnlichkeit der Köpfe von den Christusfiguren der Geißelungs- und der Pietàgruppe (Abb. 20, 38) weist darauf hin, dass auch beide Köpfe der Wachsmodelle für den Guss sehr ähnlich waren. Das könnte bedeuten, dass die Köpfe beider Gussmodelle vom selben Vorbild abgeformt worden sind. Auch die ähnlichen Oberkörper der Christusfiguren aus der Geißelungs- und Dornenkrönungsgruppe (Abb. 20, 19) könnten dafür sprechen, dass die Oberkörper der Gussmodelle Teilabformungen vom selben Modell waren. Allerdings wurden diese ummodelliert. In der Geißelungsgruppe gleichen sich auch jeweils Oberkörper und linkes Bein von Christus und von dem halbnackten Schergen zu seiner Linken (Abb. 20). Diese Ähnlichkeit könnte ebenfalls für gleiche Teilabformungen an den Wachsmodellen sprechen. Die durch den erhobenen rechten Arm motivierte einseitige Oberkörperstreckung des Schergen könnte -sowie auch die anderen Beinkleider- hier als Ummodellierung zu deuten sein. Ummodelliert wäre seine gesamte Körperoberfläche, die dadurch gröber wirkt als die von Christus, da seine Muskeln und Sehnen deutlicher ausgeprägt sind. Auch bei der Figur des hl. Hieronymus, (Abb. 29) am Zierpfiler links vom zentralen Reliquienostensorium, ist denkbar, dass ursprünglich der Oberkörper des Wachsmodells für die Gussform der Goldfigur vom selben Modell abgeformt worden ist, wie die Oberkörper von Christus an der Geißelsäule und von dem links neben ihm befindlichen Schergen.

Der linke Arm des halbnackten Schergen der Geißelungsgruppe und der linke Arm des bekleideten Schergen derselben Gruppe (Abb. 20) gleichen sich ebenfalls so, dass man vermuten kann

Teile der Gussmodelle für die Figuren waren Abformungen vom selben Urbild. Die jeweils unterschiedliche Bekleidung wäre dann auf Ummodellierung des Wachsmodells zurückzuführen. Der rechte Arm wiederum des halbnackten Schergen der Geißelungsszene ähnelt dem rechten Arm des Schergen der Dornenkrönungsgruppe, der sich auf der rechten Seite von Christus befindet und dessen Folterwerkzeug heute fehlt (Abb. 19). Auch hier darf vermutet werden, dass Teile der Wachsmodelle für den Guss vom selben Modell abgeformt worden sein könnten.

Der Vergleich der Köpfe beider Schergen der Geißelungsgruppe (Abb. 20) legt nahe, dass die Köpfe der Gussmodelle ebenfalls vom selben Vorbild abgeformt worden sein könnten. Die ähnlichen kurzen Nasen, die über der Nasenwurzel zusammengezogenen Augenbrauen und die tief liegenden Augen darunter sprechen dafür. Unterschiede wie die Frisuren oder die Warzen im Gesicht des von Christus aus gesehen rechten Schergen könnten Ummodellierungen sein. Die Köpfe der beiden Soldaten, die in der Reliquienfassung im obersten Ostensorium um den Rock Christi würfeln (Abb. 35), scheinen ebenfalls im Wachsmodell vom gleichen Modell abgegossen worden zu sein. Desgleichen weisen die paarweisen Engel der Reliquienfassung im obersten Ostensorium (Abb. 36), die zwischen sich die Reliquie vom Rock Christi halten und die Engel der Fassung der Dornenkronenreliquie (Abb. 8) solche Ähnlichkeiten auf, dass es ebenfalls nahe liegt zu vermuten, die Wachsmodelle seien jeweils von derselben Modellfigur abgeformt worden.

Auch für die Köpfe von Christus und Maria der Pietàgruppe (Abb. 38) scheinen Teilabformungen verwandt worden sein. So gleicht der Kopf von Christus stark dem der Geißelungsgruppe (Abb. 20), der von Maria hingegen dem der schmerzhaften Muttergottes unter dem Kreuz an der Fassung des Kreuzreliquiars (Abb. 9).

Besonders deutlich lässt sich das Verfahren der für die wächsernen Gussmodelle mehrfach verwendeten

Teilabformungen von gleichen Modellfiguren bei den Figuren der Engel aufzeigen, die sich über dem Rundtempel oberhalb des obersten Reliquienostensoriums der Passionsreliquienmonstranz befinden und die *Arma Christi* präsentieren. Der Engel, der Geißel und Geißelsäule trägt, und jener, der Leiter und Hammer in Händen hält, besitzt gleiche überkreuz gestellte Beine (Abb. 40). Bei dem Engel, welcher Leiter und Hammer trägt und bei jenem, der Dornenkrone, Rohr und Titulus präsentiert, lassen sich hingegen ähnlich geformte linke Arme feststellen (Abb. 39).

Bei den Figuren der Tugendpersonifikationen an den Zierpfeilern des Hauptgeschosses gleichen sich die einzelnen Köpfe und teilweise ihre Beinstellungen (Abb. 23). Bei den Figuren von Moses und Aaron ist festzustellen, dass die Gesichter ähnlich gebildet sind. Besonders die Figur von Petrus oben auf dem Kapitell des linken Pfeilers (Abb. 30), welcher die gesprengte Zone über dem zentralen Reliquienostensorium flankiert, und die Figur des Evangelisten Matthäus auf dem rechten flankierenden Zierpfeiler auf der Ecke des zentralen Reliquienostensoriums (Abb. 29) gleichen sich. Beide Figuren stehen frontal in Schrittstellung, wobei ihr rechtes Bein schräg nach links vorne gestellt ist. Sie tragen in ähnlicher Weise in der Linken ein Buch und in der Rechten Petrus den Schlüssel, der Evangelist eine Schreibfeder. Beide Figuren sind mit einem langen Gewand mit eckigem Ausschnitt und einem Mantel darüber, der sich wie eine weite Kapuze um die Schultern bauscht, bekleidet.

Im Vergleich der Köpfe von Christus und von den Schergen der Geißelungsgruppe (Abb. 20) fallen Ähnlichkeiten wie die kleinen Nasen, tief liegende Augen, breite Stirne und schmale Kinnpartien auf. Diese Ähnlichkeiten sind jedoch nicht so groß, dass anzunehmen wäre, dass die Köpfe vom selben Modell abgeformt worden wären. Es ist eher vorstellbar, dass entweder die Köpfe der Wachsmodele für den Guss von derselben Hand bossiert worden sind, oder aber, dass die Köpfe



der Wachsmodele Abformungen von unterschiedlichen Modellen gewesen sind, die von derselben Hand geschaffen worden sind. Auch die Bildung der Köpfe der Schergen der Geißelungs- und der Dornenkrönungsgruppe (Abb. 19), sowie die der Schergen, die um den Rock Christi würceln (Abb. 35), weisen untereinander solche Ähnlichkeiten in der Gesichtsbildung auf, die auf stilistische Nähe ihrer Modelle schließen lassen.

Ummodellierungen der Wachsmodele für den Guß der Figuren der Passionsreliquienmonstranz sind vor allem an den Gewandungen der verschiedenen Figuren zu vermuten. Der eigene Stil der Werkstatt, in der die Wachsmodele bossiert worden sind, zeigt sich daher wohl besonders deutlich in der Gestaltung der Kleider und der Draperie. Viele der Figuren tragen eng geschnittene Kleidungsstücke, die allerdings locker zu sitzen scheinen, so dass hier keine durchgehenden Faltenzüge, sondern kleinteilige, muldenförmige Falten vorherrschen. Solches ist an den langärmeligen Gewändern von Maria Magdalena der *Noli me tangere*-Gruppe (Abb. 25) und von Maria der Pietàgruppe (Abb. 38), aber auch an dem Wams des bekleideten Schergen der Geißelungsgruppe (Abb. 20) zu beobachten. Die Draperie der Figuren, die faltenreichere Kleidungsstücke tragen, hat meist eine solche Beschaffenheit, dass die weiten Kleidungsstücke weitgehend relativ eng den Körper umhüllen und eng liegende, parallele und gratförmige Falten aufweisen, wie am Obergewand von Maria Magdalena oder dem langen Mantel von Christus der *Noli me tangere*-Gruppe (Abb. 25). Nur bei wenigen Figuren, etwa beim Christus der Dornenkrönung (Abb. 19) oder bei den Figuren von Petrus und Matthäus über dem zentralen Ostensorium (Abb. 30, 29) bauschen sich die Mäntel, wie vom Wind gebläht.

Diese Beobachtungen zeigen, dass die Unterschiede der einzelnen Goldfiguren wohl weniger auf unterschiedliche Künstlerhände bez. Werkstätten oder unterschiedliche Datierungen zurückzuführen sind, sondern vielmehr auf unterschiedliche Vorbilder der Wachsmodele für den Guss. So

gesehen könnten alle Figuren der Monstranz von einer Hand stammen und gleichzeitig datiert werden. Offensichtlich scheint, dass die Modellfiguren, die in der Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz für die Wachsmodelle für den Guss benutzt worden sind, teilweise von unterschiedlichen Modelleuren oder Schnitzern stammten.

Der Schluss liegt nahe, dass für die Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz das Verfahren besonders typisch war, Modelle für den Guss von Goldfiguren einzeln aus Wachs zu bossieren und dabei Teilabformungen in das Gussmodell einzuarbeiten. Um trotz der Verwendung von gleichen Teilabformungen ein allzu gleiches Aussehen der Figuren zu vermeiden, wurden die Wachsmodelle überarbeitet und angestückt. So entstanden die unterschiedlichen Figuren. Die Unterschiede in der Gestaltung können aber auch belegen, dass in der Werkstatt, eine Vielzahl plastischer Vorlagen für Figuren von unterschiedlichen Modelleuren vorhanden gewesen und benutzt worden ist. Wobei anzunehmen ist, dass von einem Modelleur mehrere Modellfiguren vorhanden gewesen sein dürften.

### 5. 2. 3. Vergleich mit anderen Werken

Die mehrfache Benutzung von Figurenmodellen oder Teilen von solchen für die Wachsmodele für den Guß von Gold- bzw. Silberfiguren findet sich auch bei anderen Werken der süddeutschen Goldschmiedekunst. Beispiele für mehrfach abgegossen Figuren vom selben Modell finden sich am „Schlüselfelder Schiff“ (Abb. 142) im Germanischen Nationalmuseum befindet, das 1503/4 in Nürnberg entstanden ist.<sup>172</sup> Hier befinden sich etliche vom gleichen Modell abgegossene Matrosenfiguren in den Schiffswänden. Auch bei den beiden Exemplaren der um 1573 in Augsburg entstandenen Orpheuskugeln von Wien und Dresden (Abb. 51, 52) wurden die Figuren von Orpheus und die der Tiere sowie auch der Hügel in gleicher Weise ohne nennenswerte Veränderungen abgegossen.<sup>173</sup>

Zwei kleine Augsburger Goldschmiederetabel aus der Residenz München können ebenfalls in diesem Zusammenhang angeführt werden. Das eine von 1580/85 stellt die Geißelung Christi (Abb. 76) dar, das zweite, um 1600 entstandene, zeigt die Anbetung der Könige (Abb. 77).<sup>174</sup> Links außen auf dem überkragenden Gesims des Geißelungsretabels findet sich ein schreitender Putto, der beide Arme erhoben hält. Die gleiche Figur findet sich auf dem Anbetungsbild links am Fuß der Treppenstufen wieder.

Ebenfalls in der Münchner Residenz befindlich ist eine Augsburger Kreuzigungsgruppe vom Ende des 16. Jhs. (Abb. 61).<sup>175</sup> Wie es scheint, wurden die ähnlichen Köpfe von Maria und Johannes vom selben Vorbild abgegossen. Darüber hinaus entspricht die Figur von Christus am Kreuz bis in kleine Details der Figur des Gekreuzigten, die ein Reliquienostensorium mit einer Dornenreliquie bekrönt (Abb. 62, 59, 60), das sich in der

---

<sup>172</sup> Vgl. Kohlhaussen 1968, Kat. Nr. 338.

<sup>173</sup> Vgl. zu den Orpheuskugeln Lietzmann 1998, S. 39 - 43.

<sup>174</sup> Vgl. Kat. Schatzkammer München 1970, Kat. Nr. 61, S. 78 f und Kat. Nr. 62, S. 79.

<sup>175</sup> Vgl. Seelig 1984, S. 264 f.

geistlichen Schatzkammer der Hofburg in Wien befindet und das anhand von Archivalien 1582 datiert wird.<sup>176</sup> Die gleichen Körper der Gekreuzigten sprechen dafür, dass sie vom gleichen Modell abgegossen wurden.

Auch ein Schreibzeug mit einem bekrönenden Putto mit *Memento Mori*-Aufschrift aus dem Grünen Gewölbe in Dresden, zeigt Figuren, die Teile aufweisen die mehrfach abgegossen sind (Abb. 132).<sup>177</sup> Dieser wird um 1600 datiert. In den Arkadenfeldern, in welche die Wandung eingeteilt ist, befinden sich weibliche Tugendpersonifikationen. Auf der Abbildung ist deutlich erkennbar, dass die beiden an der Ecke stehenden Figuren die gleiche Armhaltung, die beiden hinteren nebeneinander stehenden Figuren, die gleiche Beinpartie besitzen.

Vergleicht man direkt den Stil der Figuren der Passionsreliquienmonstranz mit anderen Werken der süddeutschen Goldschmiedekunst, fallen Ähnlichkeiten zur Figur des Orpheus der beiden erwähnten Orpheuskugeln aus Dresden und Wien auf (Abb. 51, 52). Orpheus sitzt auf einem Hügel aufrecht an einen Baumstamm gelehnt. Die Oberfläche des Goldhügels ist teilweise emailliert, teilweise ziseliert und punziert und imitiert naturalistisches Gestein und Grasbewuchs. Sie ähnelt in der Gestaltung dem Hügel der Pietàgruppe der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 38) und der Bodenfläche unter den um den Rock von Christus wüfelnden Soldaten im obersten Ostensorium (Abb. 35). Der Kopf von Orpheus auf langem, dünnem Hals ist nach rechts oben gewandt. Er ist mit einem Brustpanzer mit kurzen Ärmel und eckigem Halsausschnitt angetan (Abb. 54). Er trägt einen kurzen Rock aus Gurten. Ebenfalls an den Säumen der kurzen Ärmel befinden sich Gurte. Die Rüstung gleicht den Rüstungen der römischen Soldaten, welche im obersten Reliquienostensorium der Passionsreliquienmonstranz um den Rock Christi wüfeln (Abb. 35). Der Körperbau von Orpheus, der sich auch unter

---

<sup>176</sup> Vgl. Lietzmann 1998, S. 132 f.

<sup>177</sup> Vgl. Kat. Dresden 1997, S. 304 u. 306.

dem Brustpanzer abzeichnet, ist dem der Figuren der Geißelungs- und Dornenkrönungsgruppe der Passionsreliquienmonstranz ähnlich (Abb. 19, 20). Seine breiten Schultern sind gerundet, die Brustmuskeln deutlich ausgeprägt. Die Rippenpartie wirkt im Vergleich dazu kurz. Die *Linea Alba* ist deutlich sichtbar. Der Unterleib über der schmalen eingeschnürten Taille wirkt gelängt. Die Oberschenkelmuskeln sind stark ausgeprägt und seine Kniescheiben kräftig modelliert. Die kleine Figur des Kronos, welche die Dresdener Orpheuskugel bekrönt, hat wiederum Ähnlichkeit mit den Engeln der Passionsreliquienmonstranz, welche die *Arma Christi* präsentieren und sich am obersten Rundtempel befinden (Abb. 53, 40). Vor allem die Beine mit kräftigen Oberschenkeln und dazu schmal wirkenden Knien und der kurze, enge Rock sind ähnlich.

Die stilistischen Ähnlichkeiten der Figuren könnten bedeuten, dass das Urbild, von dem die Wachsmodelle für den Guss der beiden Orpheusfiguren abgegossen worden sind, den Modellen für die Figuren der Geißelungs- und der Dornenkrönungsgruppen sowie auch der um den Rock Christi wüfelnden Soldaten der Passionsreliquienmonstranz ähnlich war. Sie könnten von gleicher Hand stammen. Ein Zusammenhang zwischen der Werkstatt, welche die beiden Orpheuskugeln gefertigt hat und der Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz ist daher nahe liegend. Dafür spricht auch die ähnliche Oberflächenbehandlung der Hügel der Orpheuskugeln, des Hügels der Pietàgruppe und der Grundplatte der Fassung im obersten Reliquienostensorium. Ob es sich um die selbe Werkstatt handeln könnte oder aber, dass in beiden Werkstätten Modellfiguren von der gleichen Hand vorhanden waren, oder aber dass ein Angehöriger der Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz in jener der Orpheuskugeln gelernt haben mag, ist nicht zu entscheiden.

Weitere Beziehungen des Figurenstils der Passionsreliquienmonstranz sind zur bekrönenden Figur des St. Georgspokal aus der Wiener Kunstkammer (Abb. 55, 56)

festzustellen. Diese stellt den stehenden hl. Georg dar, wie er den Drachen tötet. Der Heilige steht aufrecht mit beiden Beinen auf dem kleinen, sich krümmenden Drachen. Sein Kopf ist dem Untier zugewandt nach unten geneigt, dessen Hals er mit einer langen Lanze durchstößt. Die Waffe führt er beidhändig, wobei seine Rechte den Stil unten umfasst, seine hochoberhalbene Linke hält die Lanze oben fest. Er ist mit einem kurzärmeligen Brustpanzer, einem Gurtrock, Helm mit Federbusch und einem an einem schärpenartig getragenen Gürtel hängenden, kurzen Schwert gerüstet. Brustpanzer, Gurtrock und Helmform - allerdings mit anderem Helmbusch- gleichen den Rüstungen der beiden Soldaten der Passionsreliquienmonstranz, die um den Rock Christi würfeln (Abb. 35). Der Körperbau von Orpheus ist dem hingegen mit den ausgeprägten Muskeln an der Brust, der eingeschnürten Taille und dem gelängten Unterleib den Figuren der Geißelungs- und Dornenkrönungsgruppe der Passionsreliquienmonstranz ähnlich (Abb. 19). Auch die muskulösen Beine mit den deutlich modellierten Knien und die groß wirkenden Hände mit gleich langen Fingern gleichen den Figuren der Geißelungs- und Dornenkrönungsgruppe. Zudem besitzt die Gesichtsbildung mit der kurzen Nase und den in Höhlen liegenden Augen stilistische Nähe zu den Figuren der Passionsreliquienmonstranz. Es fällt weiter auf, dass eine Parallelität der erhobenen linken Arme von der St. Georgsfigur und der von Christus ausgesehen linken Schergenfigur der Dornenkrönungsgruppe an der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 56, 19) besteht. Die Ähnlichkeit erscheint so groß, dass es möglich sein könnte, dass die Arme der Wachsmodele beider Figuren von einem gleichen Modell abgegossen worden sein könnten. Der Arm des hl. Georgs ist etwas schlanker, was auf Ummodellierungen des Wachsmodells zurückgeführt werden könnte. Daher ist anzunehmen, dass ein Zusammenhang zwischen der Werkstatt des St. Georgspokals und der Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz bestand.

Auf den Zusammenhang der Figuren mit der Kreuzigungsgruppe aus der Münchner Residenz (Abb. 61-63)

hat als erster Lorenz Seelig hingewiesen.<sup>178</sup> Neben der Größe der Assistenzfiguren der Kreuzigung und dem ähnlichen Faltenwurf der Gewanddraperie, die Seelig mit den Figuren von Petrus und Paulus an der Passionsreliquienmonstranz vergleicht, kann auch auf die Gesichtsbildungen hingewiesen werden, die den Figuren der Tugenden (Abb. 23), der schmerzhaften Maria (Abb. 9) und der Muttergottes der Pietàgruppe (Abb. 38) ähnlich sind. Diese Gründe weisen auf einen Werkstattzusammenhang der Kreuzigungsgruppe und der Figuren Passionsreliquienmonstranz hin.

Zusammenfassend kann die These von Ulla Krempel dahingehend unterstützt werden, dass die Figuren aus stilistischen Gründen in unterschiedlichen Gruppen eingeteilt werden können.<sup>179</sup> Diese sind wohl auf stilistisch unterschiedliche Vorlagen für die Wachsmodele für den Guss zurückzuführen. Daher ist es möglich, dass alle Figuren aus derselben Werkstatt stammen und gleichzeitig entstanden sind. Die Untersuchung der Technik der Figuren und die stilistischen Vergleiche mit anderen Werken der süddeutschen Goldschmiedekunst zeigen, dass alle gegossenen und geschmelzten Goldfiguren an der Passionsreliquienmonstranz zur inschriftlichen Datierung von 1590 passen. Die großen stilistischen Ähnlichkeiten der Figuren zu denen der beiden Orpheuskugeln, des Wiener St. Georgspokals und zur Kreuzigungsgruppe aus der Münchner Residenz sprechen dafür, dass ein enger Werkstattzusammenhang bestand, wenn nicht gar alle besagten Figuren aus derselben Werkstatt stammen.

---

<sup>178</sup> Vgl. Seelig 1984, S. 264 f., Kat. 200.

<sup>179</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 154.

### 5. 3. Edelsteinfassungen

#### 5. 3. 1. Beschreibung der verschiedenen Fassungen

An der Passionsreliquienmonstranz sind für kleine Edelsteine schlichte Kastenfassungen verwendet worden. Diese sind aus Gold gefertigt und entsprechend der Form des jeweiligen Steines meist rechteckig oder sphärisch-rechteckig im Grundriss.<sup>180</sup> Ihre senkrechten Seitenwände besitzen oben eine waagrechte Kante, über der sich die Fassung verengt. An vier Ecken greifen hier schräge Grate diagonal über den Stein. Zwischen den Eckgraten verläuft der Rand der Fassung bogenförmig. Dieser gebogene Rand vermittelt zwischen der Grundrissform der Fassung und des Umrisses des Steines.

So gefasste Edelsteine sind teilweise direkt an der Monstranz appliziert, etwa auf den Zwiebeldächern der Rundtempel über den seitlichen Ostensorien (Abb. 17) und teilweise sitzen sie auf emaillierten Beschlägen, etwa rechts und links der *Noli me tangere*-Gruppe an den Sockeln der flankierenden Obeliskenkandelaber (Abb. 25).

Neben schlichten Kastenfassungen treten noch reichere Fassungen auf, die für größere Steine verwendet wurden. Im Kern gleichen diese Fassungen den oben beschriebenen Kastenfassungen. Sie haben allerdings höhere Seitenwände. Den Seitenwänden sind vier nach oben offene Doppelbögen aufgelegt. An vier Ecken greifen die äußeren Zwickel der Doppelbögen oben krallenartig über den Steinrand. Die Bogenzwickel dazwischen sind abgeflacht und enden in der Mitte der Seitenwände. Die Zwickelflächen sind mit *Émail champlevé* verziert. Unten sitzt die Fassung auf einem Goldwulst, der mit einem geschmolzenen Perlstab verziert ist. Es wurden zwei verschiedene Perlstäbe verwendet. Der eine besteht aus goldenen Quadraten, die sich mit je zwei goldenen senkrechten Strichen abwechseln diese sind am Fuß der Monstranz zu beobachten (Abb. 2). Edelsteine, welche die

---

<sup>180</sup> Eine Ausnahme ist ein gefasster dreieckiger Diamant, der die *Noli me tangere*-Gruppe schmückt (Abb. 26).



armbandartige Fassung der Reliquie der Geißelsäule zieren, weisen einen anderen Perlstab auf, der aus zentrifugal ausgerichteten Strichen (Abb. 14, hier nur undeutlich zu erkennen) besteht.

Weiter finden sich Fassungen für Dreier-, Vierer- oder Fünfergruppen von Edelsteinen und solche, die ganze Edelsteinbänder bilden. Diese sehen aus, wie nebeneinander gesetzte Edelsteine in den zuerst beschriebenen Kastenfassungen mit durchgehenden Seitenwänden. Die aufgereihten Steine in Dreier-, Vierer- und Fünfergruppen bestehen stets abwechselnd roten und grünen Steinen, die aufgesetzt auf emaillierten Schweißwerkbeschlügen sitzen. Es lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: Bei der einen ist die Steinreihe in den Kastenfassungen direkt auf die Schweißwerkbeschlüge gesetzt. Solche Juwelen finden sich etwa an den Sockeln der Kandelaber rechts und links neben dem obersten Reliquienostensorium (Abb. 30). Bei dieser Gruppe sind die Seitenwände mit *Émail champlevé* in Form eines Perlstabs geschmückt, dieser besteht aus Punkten, die sich mit schlanken Ovalen abwechseln und durch Querstriche getrennt werden. Bei der anderen Gruppe - zu dieser gehören alle übrigen - sind die Steinreihen in Kastenfassungen mit einem Goldwulst gerahmt, der mit geschmolzenem Perlstab verziert ist. Der Perlstab besteht aus liegenden Ovalen und einzelnen senkrechten Strichen dazwischen. Solche befinden sich beispielsweise oberhalb der gerahmten Glasplatten des Hauptostensoriums (Abb. 16). Eine Ausnahme bilden zwei Dreiergruppen von Edelsteinen, die von einem geschmolzenen Goldwulst gerahmt werden, der mit einem anderen Perlstab verziert ist. Dieser wird aus liegenden Ovalen mit jeweils drei Querstrichen dazwischen gebildet. Diese befinden sich oberhalb des Inschriftenfeldes am Hauptostensorium (Abb. 12).

Juwelenbänder aus alternierenden roten und farblosen Steinen in schlichten Kastenfassungen bilden die Bögen über der *Noli me tangere* -Gruppe und der Figur der büßenden Magdalena auf der Rückseite an der entsprechenden Stelle. Ein Stein im

Bogenscheitel ist schlusssteinartig vergrößert und leicht erhaben (Abb. 25). Auch hier werden die nebeneinander gesetzten Steine von einem umlaufenden Goldwulst gefasst. Dieser ist mit einem geschmolzenen Perlstab verziert, der aus vierblättrigen Blüten mit je zwei senkrechten Strichen dazwischen besteht.

Die kleinen Obeliskenseitlich der *Noli me tangere*- Gruppe und der rückseitigen Magdalenadarstellung werden aus einer Reihe immer schmaler werdenden Steine ohne einrahmende Fassung gebildet, den Seitenwänden der Fassung ist ein geschmolzener Perlstab in der Art der oben beschriebenen ersten Gruppe (Abb. 32). Sie enden in einer Spitze, auf die eine einzelne Perle aufgespießt sitzt.

An der Passionsreliquienmonstranz sind außerdem zwei unterschiedliche Fassungen für Perlen zu beobachten. Bei der ersten sind die Perlen durchbohrt und auf ein Stück Golddraht gespießt, welches an der einen Seite durch eine kleine Kugel verdickt ist und so die Perle hält. So gehaltene Perlen wurden einerseits als Hangperlen etwa im Gesprenge (Abb. 27) verwendet, aber auch mittig auf geschmelzte Blüten gesetzt, wie unter den Sockeln der Pfeiler, die das Hauptostensorium einrahmen oder unter der mittleren Konsole vor dem obersten Ostensorium (Abb. 27, ragt oben in der Mitte ins Bild). Hier sitzen die Perlen zwischen vier plastischen nach außen eingerollten lanzettförmigen und emaillierten Blättern. Rechts und links der *Noli me tangere*- Gruppe befinden sich derartig gefasste Perlen, die mittig auf geschmelzte Rosetten gesetzt sind (Abb. 26). Die Rosetten bestehen aus einem engen Kranz von kleinen weißen emaillierten kleinen Kugeln, umgeben von einem Kranz von größeren konvexen tropfenförmigen Blättern, die sich mit sehr schmalen spitz zulaufenden Blättern abwechseln. Ähnliche etwas einfachere Rosetten mit Perle in der Mitte befinden sich an den Sockeln der Kandelaber, die das oberste Ostensorium flankieren (Abb. 30). Hier werden die Rosetten aus sechs nahezu kreisförmigen, konvexen Blättern gebildet und sitzen auf Schweifwerkbeschlügen.

Bei einer zweiten Gruppe von Perlfassungen sind die Perlen durchbohrt und auf ein kurzes Drahtstück gefädelt, welches in eine goldene Zange gespannt ist. So gefasste Perlen finden sich rechts und links der Inschrift unter dem Hauptostensorium (Abb. 12) Die Perlen sitzen hier mittig in einer Rosette, die aus einem Kranz kleiner, weiß emaillierter und konkaver Blättchen gebildet wird.

### 5. 3. 2. Stilkritische Einordnung der Fassungen

Wegen der größeren Prägnanz der Form bieten sich vor allem die reicheren Edelsteinfassungen sowie die Juwelenbänder und die zangenförmigen Perlfassungen für stilistische Vergleiche an. Bei den im Folgenden herangezogenen Vergleichsstücken, handelt es sich um Goldschmiedewerke, die entweder von Herzog Wilhelm V., dem Auftraggeber der Passionsreliquienmonstranz, oder von dessen Vater Herzog Albrecht V., in Auftrag gegeben worden sind. Zudem wird auf gestochene Vorlagen verwiesen, die im süddeutschen Raum vor allem in Augsburg verbreitet gewesen sind.

Der reicheren Gruppe der Passionsreliquienmonstranz ähnliche Edelsteinfassungen finden sich an der Basis des geschweiften Holzsockels einer Kusstafel auf hohem Fuß, die sich in der Reliquienkammer der Münchner Residenz befindet (Abb. 74). Sie ist ebenfalls von Wilhelm V. in Auftrag gegeben worden und ihr heutiger Zustand wird um 1592 datiert.<sup>181</sup> Wie an der Passionsreliquienmonstranz bestehen auch diese Fassungen im Kern aus einer glatten Kastenfassung, der vier Doppelbögen aufgelegt sind, und deren Zwickel an den Ecken über den Stein greifen. Auch sie sitzen auf einem Wulst und sind an den Zwickeln und am Wulst mit *Émail champlevé* geschmückt. Das geschmelzte Perlstabornament am Wulst wird von abwechselnden Ovalen und drei Strichen gebildet.

---

<sup>181</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 134 ff. und Kat. Nr. 28, S. 183, sowie Monica Bachtler in: Ausst. Kat. München 1980, II. 2, Kat. Nr. 382, S. 251. Die Kusstafel ist 1592 datiert. Ulla Krempel weiß jedoch nach, dass es sich bei der Kusstafel im Kern ursprünglich um einen um 1570 entstandenen Prunkspiegel handelt, der zwischen 1619 und 1626 von einem Münchener Goldschmied umgearbeitet worden sei. Vgl. Krempel 1967, S. 135 ff. Für den *Terminus post quem* nimmt Ulla Krempel 1619, das Datum des Reliquientestimoniums für ein Partikel der Krippe Christi an. Da es aber scheint, dass oftmals die Testimonien nachträglich nach dem Erhalt der Reliquien angefordert wurden, wäre es auch möglich, anzunehmen, dass die Reliquien schon vor 1619 in herzoglichem Besitz gewesen sein könnten. In diesem Fall dürfte man einen früheren *Terminus post quem* annehmen, nämlich das der Datierung von 1590, was meiner Meinung nach auch stilistisch mit dem Dekor der neueren Teile der Kusstafel korrespondieren würde.

Andere Fassungen dieser Art finden sich am Fuß der heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindlichen und Georg Bernhart zu geschriebenen Orpheuskugel (Abb. 51). Sie wurde 1573 von Albrecht V. in Auftrag gegeben. Ihre Ausführung wurde von Wilhelm V., damals noch Kronprinz, überwacht.<sup>182</sup> Hier besteht das geschmelzte Perlstabmuster des Wulstes, auf dem die Fassung ruht, aus gleich großen goldenen Punkten. Ein weiteres Exemplar einer Orpheuskugel von Georg Bernhart befindet sich im Grünen Gewölbe in Dresden.<sup>183</sup> Auch hier finden sich die besagten Fassungen (Abb. 52). Sie sitzen hier allerdings auf einem doppelten Wulst mit geschmelzten Bändern. Der obere Wulst ist mit einem Band aus liegenden Ovalen belegt, der untere mit einer Reihe von Pünktchen.

Vergleichbare Juwelenbänder wie an der Passionsreliquienmonstranz gliedern die Mitte des Balusters und des Nodus, die den Schaft der bereits erwähnten Wiener Orpheuskugel bilden (Abb. 51). Auch diese Bänder bestehen aus annähernd gleich großen und gleichförmigen Steinen in schlichten Kastenfassungen. Diese gleichen in der Art der Reihung der Fassungen, den kleinen Obelisken links und rechts der *Noli me tangere*-Gruppe an der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 25). Solche Juwelenbänder finden sich auch an einem Prunkhumpen in der Schatzkammer der Residenz München, den der Münchner Hofgoldschmied Hans Reimer (Meister in München ab 1555) 1572 für Albrecht V. geschaffen hat.<sup>184</sup> Hier bilden die Steinreihen Pilaster zwischen den Bildfeldern der Gefäßwandung (Abb. 150). Schließlich finden sich ähnliche Edelsteinbänder am Nodus einer Reliquienmonstranz mit Blutreliquien von Christus und drei verschiedenen Märtyrern in

---

<sup>182</sup> Hilda Lietzmann vertritt die Meinung, die Wiener Orpheuskugel sei ein Werk des Steinschneiders Valentin Drausch unter Mitwirkung des Goldschmiedes Georg Bernhart. Archivalien sprechen dafür, dass diese von Herzog Albrecht 1573 in Auftrag gegeben worden sind. Vgl. Lietzmann 1998, S. 39-43.

<sup>183</sup> Vgl. Lietzmann 1998, S. 39-43.

<sup>184</sup> Der Humpen ist durch die Inschrift „1.5.HR.F.72“ auf 1572 zu datieren und wird auf Grund des Monograms dem Münchner Goldschmied Hans Reimer zu geschrieben. Vgl. Kat. Schatzkammer München 1970, Nr. 563, S. 238 sowie Krempel 1967, S. 126 und Kat. Nr. 12, S. 172 f. Zu Reimer vgl. auch Rosenberg 1923, Bd. 3, S. 219 ff., Nr. 3477.

der Reliquienkammer der Münchener Residenz (Abb. 83, 85). Der heutige Zustand ist in die Jahre 1610-1620 zu datieren. Der Nodus und die drei turmförmigen Aufsätze mit den zylinderförmigen Reliquienostensorien sind älter und dürften aus den letzten drei Jahrzehnten des 16. Jhs. stammen und können daher als Auftrag von Wilhelm V. gelten.<sup>185</sup> Der Nodus besteht aus einer durchbrochenen Kugel, deren Oberfläche aus gitterartigem geschmelztem Schweißwerkornament gebildet wird, in das Bögen von gefassten Edelsteinen eingearbeitet sind. Die in das Ornament des Nodus eingelassenen Bögen bestehen aus annähernd gleich großen und gleichförmigen Steinen, die in schlichten Kastenfassungen nebeneinander gesetzt sind. Auch sie sind in ihrer Reihung ohne einrahmende Fassung den obeliskenförmigen Juwelen an der Passionsreliquienmonstranz ähnlich.

Besagte Obelisken der Passionsreliquienmonstranz weisen aber auch Übereinstimmungen mit um 1600 gestochenen Schmuckentwürfen des niederländischen Monogrammistens PRK auf (Abb. 112). In diesem Entwurf für einen Anhänger mit einem Andreaskreuz treten Bögen oder Stäbe aus nebeneinander gesetzten annähernd quadratischen Steinen in schlichten Kastenfassungen auf. Wie auch bei den Obelisken der Passionsreliquienmonstranz sind diese nicht zusätzlich gerahmt und enden in einem auf die Spitze gesetzten quadratischen Stein oder aber vergleichbar mit den kleinen Obelisken rechts und links der *Noli me tangere*-Gruppe mit einer auf gespießten einzelnen Perle.

---

<sup>185</sup> Es handelt sich um ein Reliquiar mit Hl. Blut Christi, sowie Blut der Hll. Stephanus, Germanus und Gabinus. Die Monstranz ist schon im frühesten Inventar der Geheimen Kammerkapelle nachweisbar: „*Mer ain M o n s t r a n z e n ganz silberen und verguldt mit geschmelzter golt arbeith geziert, und mit Robin, schmaral, und perlen versetzt, in der mütten ein stain, auf welchem von dem hochheiligisten Bluett Jesu Cristi, oben darauf in der mitten ein Cristallen rhor, in welchem von St. Stephans Bluott auf der ainen seitten in dergleichen gefeß von S. Germanj Bluett und auf der andern seitten von S. Sabinj bluett.*“ Geheimes Hausarchiv München, Hausurkunde 1584 1/5, S. 33. Vgl. Monika Bachtler in: Ausst. Kat. München 1980, Bd II. 2, Kat. Nr. 287, S. 254. Hier wird der Augsburger Goldschmied Georg Lang als möglicher Autor und eine Entstehungszeit um 1610-1620 genannt. Ferner weißt Monica Bachtler darauf hin, dass ältere Teile wieder verwandt wurden.

Der Nodus der bereits als Beispiel angeführten Reliquienmonstranz wird von einem aufgelegten Edelsteinband waagrecht gegliedert (Abb. 85). Auch dieses Band ist aus annähernd gleich großen und gleichförmigen Steinen in Kastenfassungen gebildet. An drei Seiten sind je ein Stein, wie der schlusssteinartige Stein im Juwelenbogen oberhalb der *Noli me tangere*-Gruppe im Gesprenge an der Passionsreliquienmonstranz, in Größe und Erhabenheit hervorgehoben (Abb. 25). Auch am Nodus der Monstranz wird das Juwelenband von einer weiteren Fassung gerahmt, die aus einem umlaufenden Wulst gebildet wird, der mit einem Perlstab verziert ist. Der Perlstab wird aus senkrechten goldenen Strichen gebildet. Auch zu solchen Edelsteinbändern in Kastenfassungen, die zusätzlich noch gerahmt werden, lassen sich gestochene Vorlagen finden, etwa die Entwürfe für Anhänger des niederländischen Monogrammistens PRK (Abb. 112), die als Vorlagen der Stiche des zeitweilig in Augsburg nachweisbaren Goldschmiedes und Kupferstecher Daniel Mignot (1593-96 in Augsburg) gelten.<sup>186</sup> Der hier angeführte Anhänger zeigt als zentrales Motiv eine kreisförmige Platte mit Andreaskreuz. Kreis und Kreuz werden aus Juwelenbändern gebildet, die zusätzlich zur Fassung der einzelnen Steine von einem Band gerahmt werden (Abb. 112).

Ebenfalls an den älteren Teilen der Reliquienmonstranz aus der Münchener Residenz sind einzelne Perlen in zangenförmigen Halterungen angebracht, etwa an den Dächern der dreiturmförmigen Reliquienostensorien (Abb. 84). Diese Perlfassungen sind wieder denen an der Passionsreliquienmonstranz vergleichbar, die sich am Inschriftenfeld unter dem Hauptostensorium befinden (Abb. 12). Weiter finden sich solche in Zangen gehaltene Perlen am Fuß der erwähnten Kusstafel auf hohem Fuß. Hier sitzen sie ähnlich wie an der Passionsreliquienmonstranz auf einem Kranz

---

<sup>186</sup> Vgl. Berliner 1981, Bd. 1, S. 79.

aus vielen kleinen tropfenförmigen Blättern, die allerdings im Detail anders gebildet sind (Abb. 74).<sup>187</sup>

Die reicheren Edelsteinfassungen an der Passionsreliquienmonstranz, die Bänder von Edelsteinen, die in schlichten Kastenfassungen nebeneinander gereiht sind und die zangenförmigen Fassungen für Perlen tauchen also auch an anderen Goldschmiedewerken auf, die im 3. Drittel des 16. Jhs. für den Münchner Hof geschaffen worden sind. Die Bildung der einzelnen Fassungen ist an den verschiedenen Stücken gleich, die Verzierungen allerdings, vor allem die der Wülste, auf denen die Gruppen der reicheren Edelsteinfassungen sitzen, oder die Wülste, welche die Juwelenbänder rahmen, variieren von Werk zu Werk. So bleibt anzunehmen, dass die gleiche Bildung der Fassungen an unterschiedlichen Werken nicht unbedingt auf dieselbe Werkstatt der Entstehung schließen lässt. Ähnliche Vorlagen und Vorbilder dürften als Grund dafür ausreichen. Darüber hinaus können die Fassungen als Teil des Formenrepertoires gelten, der dem Geschmack des Münchner Hofes im letzten Drittel des 16. Jhs. entsprach.

Fritz Falk stellt 1975 für schlichte Kastenfassungen aus Gold – die denen der Passionsreliquienmonstranz für kleinere Steine verwendeten gleichen – fest, dass diese häufig an Goldschmiedewerken des letzten Viertels des 16. Jhs. vor allem ab den 1590er Jahre verwendet worden sind.<sup>188</sup> Edelsteinfassungen, wie sie an der Passionsreliquienmonstranz als zweite reichere Gruppe für größere Steine verwendet wurden, beschreibt Falk als „Rechteck-Schildfassung“.<sup>189</sup> Diese bezeichnet er als typisch für Münchner Goldschmiedewerke der letzten drei Jahrzehnte des 16. Jhs.<sup>190</sup> Die hier vorgeführten Vergleichsbeispiele können Falks These bestätigen, da die „Rechteck-Schildfassungen“, die auf einem geschmelzten Wulst sitzen und deren Bogenzwickel mit *Émail champlevé* verziert

---

<sup>187</sup> Während die tropfenförmigen Blättchen der Passionsreliquienmonstranz eher konkav gebogen sind, sind die Blütenblätter am Fuß der Kusstafel eher konvex.

<sup>188</sup> Vgl. Falk 1975, S. 80 ff.

<sup>189</sup> Vgl. Falk 1975, S. 73.

<sup>190</sup> Vgl. Falk 1975, S. 74.



sind, bei Goldschmiedewerke der 1570er bis 1590er Jahre auftreten. Bei beiden an der Passionsreliquienmonstranz verwendeten Fassungsformen stimmt somit die stilistische Datierung mit der inschriftlichen Datierung der Monstranz von 1590 überein.

Ob die Verwendung an der Form der reicheren Edelsteinfassungen, die Falk typisch für Münchner Goldschmiedewerke hält, dafür spricht, dass es sich bei der Passionsreliquienmonstranz um das Werk einer Münchner Werkstatt handelt, sollte im Zusammenhang mit anderen stilistischen Argumenten diskutiert werden. Dass die Gruppe der reicheren Fassungen an der Passionsreliquienmonstranz im Kern den schlichten Kastenfassungen für kleinere Steine gleichen, spricht dafür, dass alle vorkommenden Fassungen aus einer Werkstatt stammen könnten.

#### **5. 4. Ornamente**

Im Folgenden werden die verschiedenen Ornamente der Passionsreliquienmonstranz beschrieben, charakterisiert und miteinander verglichen. Danach steht der stilkritische Vergleich, sowohl mit zur Zeit der Entstehung verbreiteten Ornamentstichvorlagen, als auch mit anderen Werken der süddeutschen Goldschmiedekunst um 1600, vor allem mit solchen, die ebenfalls für den bayerischen Hof oder sogar ebenfalls für die herzogliche Reliquiensammlung in der Geheimen Kammerkapelle geschaffen wurden.

#### 5. 4. 1. Ziselierte Ornamente

Es finden sich ziselierte Ornamente an der Passionsreliquienmonstranz auf dem Fuß und den Seitenflächen des Schaftes, an den Dachflächen der drei Rundtempel sowie am schüsselartig ausgebildeten Boden des zentralen Reliquienostensoriums (Abb. 4). Der Fuß der Passionsreliquienmonstranz ist in acht konkave mit ziseliertem Ornament verzierte Felder unterteilt, die zusammen genommen den passigen, zwölfteiligen Grundriss bilden. Die einzelnen Felder sind so gerahmt, dass die gemeinsame Kante zwischen zwei Seitenflächen in der Mitte mit einem glatten, rahmenden Band belegt ist. Ein Band fasst auf diese Weise zwei Felder ein, die dadurch in einem Dekorationssystem stehen (Abb. 2). Als Beispiel für das ziselierte Ornament am Fuß sei hier das mittlere, vordere Ornamentfeld beschrieben (Abb. 2).

Das Ornament ist achsensymmetrisch konzipiert. Die beiden Zwickel rechts und links sind mit goldgeschmelzten Beschlägen besetzt. In der Mitte verdeckt ebenfalls ein großer, goldgeschmelzter Beschlag ein vielfältig konturiertes, ziseliertes Bandstück, welches oben einen von Olivenzweigen flankierten Sockel ausbildet. Auf diesem steht eine bauchige Vase mit s-förmigen Henkeln, deren Korpus mit zungenförmigen Blättern belegt ist. Das Bouquet aus Blumen und Ähren in der Vase wird zum Teil von dem durchbrochenen, silbernen Schweifwerkornament darüber verdeckt (Abb. 2).

Rechts und links des mittleren Beschlages befinden sich zwei Engelsköpfe im Profil, deren Flügelspitzen und Haarschöpfe das rahmende Band überschneiden. Darunter sind zwei Blütenknospen im Profil schräg nach unten ausgerichtet, aus denen reihenfederförmige C-Schwünge wachsen. Die C-Schwünge werden zum Teil von Perlenbändern begleitet oder sind partiell mit Paillettenreihen belegt. Jeweils einer der Schwünge verläuft nach oben zu den Engelsköpfen hin und vereinigt sich dort mit weiteren c-förmigen Bandstücken, welche jeweils eine Volute, drei kleine federartige Schwünge und einen geschlitzten, zungenförmigen Steg ausbilden. Durch

diese Stege sind beidseitig c-förmige Bandstücke gesteckt, welche seitlich in Ösen eingehängt sind, die aus dem rahmenden Band wachsen. Die durchgesteckten, c-förmigen Bandstücke verbreitern sich in der Mitte zu passigen Flächen, die mit vierblättrigen Rosetten verziert sind. Am Ende verdicken sich die C-Schwünge reihfederartig.

Stoffbahnen mit gewellten, durchbrochen Säumen, die mittig mit einer Quaste verziert sind, hängen zwischen den Vasenhenkeln und dem rahmenden Band. Auf beiden Seiten bildet hier das rahmende Band Flächen mit vielfältig konturiertem Grundriss aus. Von hier aus hängen die Stoffbahnen hinter den Engelsköpfen nach unten. Unterhalb des aufgesetzten, goldgeschmelzten Beschlages in der Mitte vereinigen sich die identisch drapierten Hälften der Stoffbahn und halten ein großes Obstbouquet, nachdem sie auf beiden Seiten durch einen geschlitzten Beschlag mit großen Blattvoluten gefädelt sind. Das große Bouquet besteht aus Blättern, birnen- und kürbisartigen Früchten, und einem aufgeplatzten Granatapfel in der Mitte.

An den seitlichen Feldern des Fußes sind die ziselierten Ornamente weniger reich mit grotesken Elementen geschmückt. Es finden sich aber auch hier Rankenstücke und Schweifwerkschwünge mit reihfederartig ausgeschmückten Enden. Bei den ziselierten Ornamenten an den Seitenflächen des Schaftes und auf den Dachflächen der Rundtempel bilden die rahmenden Bänder, indem sie jeweils über die gemeinsame Kante zwischen zwei Schaft- bzw. Dachflächen liegen, ebenfalls ein flächenübergreifendes Dekorationssystem. Im Vergleich zum Ornament am Fuß bestehen diese Ornamentfelder vor allem aus flachen C-Schwüngen, die aus dem rahmenden Bändern herauswachsen. An den Spitzen ist das Ornament mit Reihen von kleinen Kugeln bereichert.

Der schüsselartig geformte Boden des Hauptostensoriums besitzt einen Buckel in der Mitte, auf dem die Reliquienfassung montiert ist. Der Boden ist mit ziselierten Blattzungen,

Engelsköpfen und Paillettenbändern verziert. Solche Paillettenbänder finden sich ebenfalls an den abgefasten Kanten des Schaftes (Abb. 4). Auf Vorder- und Rückseite oben am Schaft ist das Ornament hingegen mit kleinen rustizierten Bögen (Abb. 5) bereichert.

Bis auf den Boden des Hauptostensoriums besitzen alle ziselierten Ornamentfelder flächenübergreifende rahmende Bänder, aus denen teilweise Schweifwerkornamente wachsen. Darüber hinaus bestehen die Ornamente hauptsächlich aus abstrakten, wenig plastischen Elementen, wie Bandstücken und Schweifwerkschwüngen. Am Schaft und vor allem am Fuß der Monstranz ist das Ornament durch plastisch wirkende groteske Elemente bereichert. Alle diese Ornamente liegen wie ein flaches Gitter beschlagartig auf dem gleichmäßig mit punktförmigen Punzen mattierten Grund. Die glatten Bänder verlaufen teils gerade teils c-förmig geschwungen. An ihren Enden sind die C-Schwünge mitunter plastisch gestaltet in der Art von Reiherfedern. Diese abstrakten Elemente des Ornamentes besitzen kaum Volumen. Sie gewinnen dadurch Räumlichkeit, dass Ornamentteile durch sie hindurch gesteckt sind und hinter dem Bandwerk verlaufen oder von ihm überschritten werden. Nur an den reiherfederartig ausgebildeten Enden der C-Schwünge gewinnt das Ornament Plastizität.

Mit dem abstrakten Bandornament sind groteske Elemente verwachsen, etwa die Vasen, Stoffdrapierungen, Engelsköpfe, Blüten, Zweige und Ähren. Diese Elemente sind stärker plastisch ausgebildet. Die plastischsten Akzente sind die Vasen, die beiden Engelsköpfe und vor allem das große Obstbouquet in der Mitte. Hier wirkt das Ornament weniger dem Grund aufgelegt, als vielmehr in den Grund eingesunken (Abb. 2). Im Herabhängen der Tücher nimmt das Ornament Rücksicht auf die Schwerkraft. Die goldgeschmelzten Beschläge sind so auf dem Ornament appliziert, dass sie lediglich das Bandwerk, nicht aber die plastischen Akzente des Ornamentes verdecken.

Vergleichbare Ornamente finden sich in Stichen des Antwerpener Architekten und Bildhauers Cornelis Floris (geboren 1514, Meister 1539, gestorben 1575). Etwa in einem 1554 datierten Stich (Abb. 100).<sup>191</sup> Auch hier verbreitern sich glatte Bandelemente zu passigen Flächen, die durchbrochen sind, und durch welche ornamentale Elemente durchgefädelt sind. Auch einzelne Motive sind ähnlich wie auf den ziselierten Flächen des Fußes der Passionsreliquienmonstranz, etwa Olivenzweige, Vasen und Obstbouquets, die bei Floris jedoch an Schnüren –nicht wie an der Monstranz an Stoffbahnen- hängen. Am unteren Teil der mittleren Ornamentreserve bildet das Schweifwerk einen Sockel aus, ähnlich wie auf dem Fuß der Passionsreliquienmonstranz, auf dem dort eine Vase steht (Abb. 2). Das Bandwerk des Ornamentes von Floris hat allerdings mehr den Charakter eines Gerüstes. Am Fuß der Passionsreliquienmonstranz wirkt das Ornament eher wie ein flaches Gitter.

Ein Ornament mit flachen Bändern, welche die Ornamentfläche rahmen, sich zu passigen Flächen verbreitern, mit Rosetten besetzt sind, C-Schwünge ausbilden und den Eindruck eines flachen Gitters erwecken, findet sich auch in Kupferstichen des Brügger Goldstechers Marcus Geerarts I. ( geboren 1516, ab 1558 Meister in Brügge), etwa in einem die Gefangennahme Christi darstellenden Blatt. Dieses ist Teil einer Serie von Passionsdarstellungen, die um 1570 datiert werden (Abb. 101).<sup>192</sup> Ähnlich wie bei dem ziselierten Ornament am Fuß der Monstranz bekommen die Bänder dadurch räumliche Wirkung, dass manche Elemente vor bzw. hinter dem Bandgitter verlaufen. Darüber hinaus sind auch einzelne Motive vergleichbar, wie die Engelsköpfe oder die Obstbouquets, die an Stoffbändern in das Ornament gehängt zu sein scheinen (Abb. 2).

Auch in einer 1584 datierten Stichfolge des Antwerpener Kupferstechers Abraham de Bruyn (1540 geboren, nach Breda

---

<sup>191</sup> Zu Cornelis Floris vgl. Berliner 1981, Bd. 1, S. 68.

<sup>192</sup> Vgl. Berliner 1981, Bd. 1, S. 71.

und Köln ab 1580 wieder in Antwerpen) mit Darstellungen aus der antiken Mythologie, sind ähnliche Ornamente verwandt worden, wie am Fuß der Passionsreliquienmonstranz. So etwa auf dem Blatt mit dem Titel „Medusa“ (Abb. 103).<sup>193</sup> Hier weißt das Ornament ebenfalls flache, rahmende Bänder mit nicht räumlich gerollten C-Schwüngen auf, die teilweise geschlitzt und miteinander verstegt sind. An ähnlichen Detailmotiven finden sich hier seitlich liegende Knospen und Voluten, die mit Blättern belegt sind, sowie auch reihfederförmig ausgebildete C-Schwüge mit Pailletten.

Ähnliche Ornamente finden sich auch an Werken der Augsburger Goldschmiedekunst um 1600. Etwa an den vorgewölbten Seitenflächen des Sockels eines Trinkgefäßes in Form eines steigenden Pferdes von Elias Zorer (Meister ab 1586, gest. 1625), das anhand der Beschau um 1600 zu datieren ist und sich im Bayerischen Nationalmuseum in München befindet (Abb. 92).<sup>194</sup> Das ziselierter Ornament besteht ähnlich wie das am Fuß der Passionsreliquienmonstranz aus Bandornament mit c-förmigen Schweifwerkschwüngen und liegt wie ein flaches Gitter auf dem matt punzierten Untergrund. Das Ornamentfeld wird von zwei Bändern begrenzt. Aus dem oberen der Bänder wachsen in regelmäßigen Abständen passige, durchbrochene Auswüchse an denen Bänder mit Obstbouquets befestigt sind, die durch Schlitze im Schweifwerk gefädelt sind. Aus dem unteren Band entwickeln sich die teilweise mit Maskarons bereicherten Schweifwerkschwüge (Abb. 92).

Ähnliche Details im ziselierter Ornament weist auch die Kuppel eines Deckelpokals mit bayerischem Herzogswappen des Augsburger Goldschmiedes Jobst Zwickel (ca. 1597 Meister, gest. 1624) auf (Abb. 90). Der Pokal befindet sich in der Silberkammer der Münchener Residenz und kann anhand der

---

<sup>193</sup> Vgl. Berliner 1981, Bd. 1, S. 71.

<sup>194</sup> Vgl. Seelig, Lorenz, in: Ausst. Kat. München 1994, Bd. 2, Kat. Nr. 5, S. 146 ff.

Beschau um 1595-1600 datiert werden.<sup>195</sup> Auch hier besteht das Ornament, welches die drei ovalen Landschaftsdarstellungen rahmt, aus glatten Bändern und c-förmigen Schweifwerkschwüngen, die mit an Stoffbändern hängenden Obstbouquets bereichert sind. Die Schweifwerkschwünge gewinnen an den Enden -ähnlich wie am Fuß der Passionsreliquienmonstranz- plastisches Volumen. Ein ähnliches Ornament wie die ziselierte schüsselförmige Bodenfläche im Hauptostensorium zeigt das gravierte Ornament auf dem Schaft und dem Cuppaansatz eines Windmühlenbechers des Augsburger Goldschmiedes Christoph I Ehrhart (Meister ab 1593, gest. 1628), der um 1595-1600 datiert wird und sich im Hessischen Landesmuseum in Kassel befindet (Abb. 91).<sup>196</sup> Hier finden sich ebenfalls Zungenblätter und Paillettenstege am Ornament.

---

<sup>195</sup> Vgl. Heym, Sabine, in: Ausst. Kat. München 1994 Bd. 2, Kat. Nr. 25, S. 172.

<sup>196</sup> Vgl. Schmidberger, Eckhard, in: Ausst. Kat. München 1994, Bd. 2, Kat. Nr. 19, S. 186 f. und Schütte 2003, S. 175 ff., Kat. Nr. 36.



#### 5. 4. 2. Durchbrochene Ornamente

Die durchbrochenen Ornamente wurden schon in den frühesten Beschreibungen als Besonderheit der Passionsreliquienmonstranz hervorgehoben.<sup>197</sup> Das durchbrochene und gegossene Ornament lässt sich aus stilistischen Gründen in drei Gruppen einteilen.<sup>198</sup> Zur ersten Gruppe gehören das Ornament am Übergang vom Fuß zum Schaft (Abb. 2) und die gesprengte Zone über dem mittleren Reliquienostensorium (Abb. 17). Zur zweiten Gruppe gehören die beiden Schweifwerkkonsolen unter dem Hauptgeschoß und die durchbrochenen Ornamente, welche die sockelförmige Verbreiterung des Schaftes unter dem Hauptgeschoß verzieren (Abb. 6). Zur dritten Gruppe gehören die goldgeschmelzten Reliquienfassungen im zentralen sowie im obersten Ostensorium (Abb. 14, 34).

Am Übergang vom Fuß zum Schaft bildet das durchbrochene Ornament ein vierseitiges Gerüst mit glatten Streben, die an den Seiten abgefast sind (Abb. 2). Alle vier Seiten sind gleich gebildet. Die zu den Seiten hin sind jedoch etwas schmaler. Unter den schrägen Eckstreben befinden sich zwei nach oben

---

<sup>197</sup> So steht im ersten Inventar, Geheimes Hausarchiv, München, Hausurkunde 1584 1/5, S. 1 f.: „... darhünder in dem Altar ain grobe hohe silberene Monstranzen, mit durchbrochner geschmelzter goldtarbeith, ganz Ebano, welche reichlich mit silber und vergulter durchbrochner arbeith, auch mit villen Egelsköpffen gezieret.“. In den Inventaren von 1786 und 1807 steht Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Museumsabteilung, Reponierte Registratur, Fach Nr. 27, Akt Nr. 3 von 1786, S. 15 und Akt Nr. 4 von 1807, S. 10 (im Einzelnen mit unbedeutenden Abweichungen): „In diesem Tabernakel stehet eine 4 Schuh hohe von gantz Silber gotisch durchgebrochene Arbeit gefertigte, und mit vielen geschmoltzen gantz goldenen Figuren, ...“. Im Inventar von 1845, (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten, Museumsabteilung, interne Signatur 127.) heißt es auf S. 79: „Hier steht eine grosse silberne 4 Schuh hohe Monstranz von äusserst schön durchbrochener Arbeit in lieblich gotischer Form, mit Filegran-Verzierungen,...“. Mit Filegran-Verzierung ist in aus dem Zusammenhang zu erschließen durchbrochenes Ornament gemeint. Auf S. 87 heißt es weiter: „Weiter oben, gleichsam wie freystehend im Hintergrund eine Wand von durchbrochenen vielfach verzierten Silbers, ist eine Art Nische, einem Altar ähnlich, angebracht, ...“.

<sup>198</sup> Durchbrochenes Ornament tritt auch an der Passionsreliquienmonstranz als kleine silberne und goldgeschmelzte Beschlagstücke auf. Vgl. Kapitel 5. 6. 3. Nicht speziell entworfene Gussstücke, ab S. 169 behandelt.

geschwungene C-Schwünge und ein geöffneter Blütenkelch mit einem nach außen gerollten Blütenstempel aus kleinen Perlen. Innerhalb des Gerüsts bilden zwei C-Schwünge je einen Bogen aus, der oben leicht eingerollt ist. Darunter befindet sich jeweils ein Engelskopf mit ausgespannten Flügeln, der durch quadratische Verbreiterungen mit dem waagrechten Gerüstband darüber verstegt ist. Die Engelsflügel gehen unten in zwei gegenläufige C-Schwünge über, die sich in Voluten einrollen und mit kleinen nach oben blickenden Masken belegt sind. Den Feldern jeweils unter den Engelsköpfen sind zwei liegende flache S-Schwünge eingeschrieben, die jeweils nach unten eine Nase ausbilden.

Über dem zentralen Reliquienostensorium erhebt sich flankiert von zwei Zierpfeilern eine gesprengte Zone (Abb. 17), die in der Mitte auf Vorder- und Rückseite eine Nische mit einem halbrunden Bogen darüber ausbildet. Die Nische wird von zwei Vasen mit kleinen Obeliskern darauf flankiert. Um die Nischen herum befindet sich ein symmetrisch angeordnetes Schweifwerkgerüst aus gegossenem Silber. Das Ornament wird vornehmlich aus C-Schwüngen gebildet, aus denen sich teilweise kleine Voluten absondern. Die C-Schwünge sind mit vertikalen und horizontalen Verstegungen versehen, die nicht aus einfachen Bändern bestehen, sondern aus vielfältig konturierten Flächen, aus denen teilweise noch Pässe ausgespart sind. Die Oberfläche des Schweifwerks ist zweilagig, wobei sich die Lagen teils überschneiden und teils durchdringen. Darüber hinaus ist die Oberfläche mit kurzen ziselierten Linien strukturiert.

Oben auf dem Schweifwerkgerüst sitzt die runde Grundfläche des obersten Reliquienostensoriums, an der sich drei runde Konsolen befinden, die mit je einer goldgeschmelzten Vase bekrönt sind (Abb. 33). Unter der mittleren Konsole befindet sich ein goldgeschmelzter Beschlag in Form einer Rosette mit vier um eine Perle eingerollten lanzettförmigen Blütenblättern (Abb. 27, am oberen Rand der Abbildung). Unter den seitlichen

Konsolen befinden sich hingegen kleine goldgeschmelzte Schweifwerkbeschläge mit Hangperlen.

Hinter der Nische in der Mitte entwickelt sich das Schweifwerk zu einem dreidimensionalen Gerüst, das halbkreisförmig vorspringt (Abb. 26). Die Bodenfläche der Nische springt wie eine kleine Bühne nochmals nach vorne und bildet in der Mitte einen halbkreisförmigen Balkon aus. Diese wird gestützt von zwei x-förmig aneinander gelegten C-Schwüngen, denen unten rechts und links kleinere Schwünge eingeschrieben sind. Am Berührungspunkt der Schwünge sitzt ein gefasster Stein.

Die Ornamente zwischen Fuß und Schaft und der gesprengartigen Zone werden aus abstrakten Bestandteilen gebildet, die mit grotesken Elementen bereichert sind, etwa mit kleinen Obstbouquets. Diese tauchen in der gesprengartigen Zone unvermittelt hinter den beiden kleinen Obelisken und mittig am unteren Rand der Nische, sowie im Zwickel zwischen den beiden C-Schwüngen darunter (Abb. 26) auf der Oberfläche des Ornamentes auf. Als weitere groteske Elemente können zwei Tücher gelten, die rechts und links die beiden C-Schwünge unter der Nische schmücken (Abb. 26). Weiter ist der Rand der Nische mit einem schabrakenförmigen, durchbrochenen Band besetzt. Ein umgedrehter Rustikabogen, mit Diamantierung befindet sich im Schweifwerkgerüst unterhalb der Nische (Abb. 26). Kleine goldgeschmelzte Vasen sind links und rechts über den Obelisken ins Gerüst gestellt. Das Schweifwerk am Übergang vom Fuß zum Schaft ist hingegen mit Engelsköpfen und Blüten bereichert (Abb. 2).

Hinter den beiden kleinen Obelisken bildet das Schweifwerkgerüst elliptische Flächen mit goldgeschmelzten Rosetten in der Mitte aus, die mit einer aufgespießten Perle besetzt sind (Abb. 26, 32). Im unteren Teil des Gesprenges, auf einer Linie mit den Obelisken, sind zwei kleinere geschmelzte Rosetten appliziert, die mittig auf den sich kreuzenden Stegen sitzen (Abb. 32). Seitlich von den Obelisken sind kleine goldgeschmelzte Beschläge eingehängt (Abb. 26).

Es finden sich auch symmetrische Löcher, vielleicht für weitere Applikationen, die heute fehlen, so etwa im gesprengeartigen Aufbau zu Seigen der Sockel der beiden kleinen Obelisken, die die *Noli me tangere*-Gruppe flankieren (Abb. 26).

Ähnlich gebildete, gerüstartige Streben und kantiges Schweifwerk wie an der gegossenen Verzierung am Übergang vom Fuß zum Schaft und am gesprengeartigen Aufbau über dem zentralen Reliquienostensorium weist das Ornament auf dem bereits erwähnten, 1554 datierten, Kupferstich des Antwerpener Meister Cornelis Floris (Abb. 100) auf. An den Ansätzen der waagrechten und senkrechten Verstrebungen zwischen den C-Schwüngen verbreitern sich diese zu passigen Flächen mit Löchern. Dies ist auch am Gesprenge der Passionsreliquienmonstranz teilweise der Fall, etwa rechts und links unter der Nische der *Noli me tangere*-Gruppe (Abb. 26). Auch bei Floris ist das Ornament mit grotesken Elementen bereichert. Das Gerüst gewinnt hier in ähnlicher Weise Dreidimensionalität wie die gesprengeartige Zone an der Passionsreliquienmonstranz hinter der Nische der *Noli me tangere*-Gruppe, indem halbrund gebogene Grüstteile nach vorne auskragen (Abb. 26). Vergleichbar mit der gesprengeartigen Zone an der Passionsreliquienmonstranz sind am Ornament von Floris auch die beiden Masken, aus denen kleine Pflanzen, wachsen rechts und links der zentralen Ornamentreserve (Abb. 100). Diese scheinen in ähnlicher Weise unvermittelt aus dem Grund des Schweifwerkes aufzutauchen, wie an der Passionsreliquienmonstranz die kleinen Obstbouquets unter den kleinen eingestellten Vasen (Abb. 26). Auch das bereits besprochene Ornament mit der Gefangennahme aus der „Passio Christi“ des flämischen Kupferstechers Marcus Geraerds (Abb. 101) weist Ähnlichkeiten zum durchbrochenen Ornament oberhalb des Hauptostensoriums auf. Auch hier wird -wie an der Passionsreliquienmonstranz- die Struktur des dichten waagrecht und senkrecht verstrebt Gerüstes aus kantigen C-Schwüngen gebildet. Auch hier sitzen auf den Kreuzungen der Verstrebungen zwischen den C-Schwüngen einzelne Rosetten.

Die eingestellten kleinen Vasen, die seitlich auf dem Christus rahmenden Aedikulamotiv zu sehen sind, gleichen außerdem denen, die an der Passionsreliquienmonstranz über den kleinen Obelisken rechts und links der *Noli me tangere*-Gruppe stehen (Abb. 26). Zudem befinden sich auch Rillen in der Oberfläche der Streben und C-Schwünge, die in ähnlicher Form an der gesprengartigen Zone über dem Hauptostensorium zu finden sind (Abb. 17, 26).

Zur zweiten Gruppe der durchbrochenen Verzierungen zählen die beiden Schweifwerkkonsolen unter dem Hauptgeschoß und die durchbrochenen Ornamente, welche die sockelförmige Verbreiterung des Schaftes unter dem Hauptgeschoß verziern (Abb. 6). Die beiden symmetrischen Konsolen seitlich des sich nach oben verbreiternden Endstückes des Schaftes der Passionsreliquienmonstranz besitzen im Gegensatz zu dem gerüstartigen Ornament zwischen Schaft und Fuß und der gesprengartigen Zone eine gitterartige Struktur, die aus flächigen Schweifwerkschwüngen gebildet wird (Abb. 5). Großen Schweifwerkschwüngen sind hier kleinere Schwünge eingeschrieben oder aus ihnen ausgespart. Die Schweifwerkschwünge sind waagrecht und senkrecht verstegt, wobei es sich bei den Verbindungsstegen auch hier nicht um einfache Bandstücke handelt, sondern um vielfältig konturierte Flächen. Das Ornament verläuft in zwei Lagen übereinander und überschneidet sich, wodurch eine flache, reliefhafte Struktur entsteht.

Aus dem abstrakt-organischen Ornament scheinen groteske Elemente zu wachsen, so etwa im unteren Teil ein Rankenstück mit Blüte, die von der Vorderseite aus im Profil zu sehen ist. Darunter hängen geschlitzte Schabracken. Über weiteren Rankenstücken mit Blüten, die sich beidseitig symmetrisch im oberen Teil des Ornaments befinden, sitzen nach außen gewendete Schnecken auf Grasstücken. Ungefähr auf einer Linie unter den Außenkanten des Inschriftenfeldes scheinen kleine Obstbouquets aus dem Fond des Schweifwerks zu wachsen. Das gegossene Ornament ist mit eingehängten

kleinen Juwelen bereichert. Etwa in der Mitte des Ornaments hängen beidseitig goldgeschmelzte Anhänger mit Steinen und auf der Vorderseite rechts an der Schabracke befindet sich eine Hangperle.<sup>199</sup>

Die sockelförmige Verbreiterung des Schaftes unter dem Hauptgeschoß besitzt acht Seiten, deren Kanten mit acht gleich gebildeten Schweifwerkkämmen verziert sind, die unten aus Grasstücken herauszuwachsen scheinen (Abb. 5). Diese Kämmen bestehen aus lang gezogenen Schweifwerkschwüngen, denen kleine Schweifgebilde eingeschrieben sind, die mit hängenden schabrackenartigen Tüchern versehen sind.

Die Seitenflächen des sockelartigen Unterbaus unter dem Hauptgeschoß der Monstranz sind vergoldet und mit aufgelegten durchbrochenen Schweifwerkgerüsten verziert. Die Schweifwerkornamente sind symmetrisch angeordnet und auf den Flächen auf Vorder- und Rückseite mit hängenden schabrackenartigen Tüchern, auf den Flächen dazwischen hingegen mit kleinen Rustikabögen bereichert. Die Zierkämme auf den Kanten und die Ornamentgerüste auf den Flächen sind mit Punkten und Linien ziseliert.

Das durchbrochene, gesprengeartige Ornament über dem Hauptostensorium und das durchbrochene Schweifwerk, welche die Konsolen unter dem Hauptgeschoß bilden, sowie die Verzierungen an der sockelartigen Verbreiterung des Schaftes unter dem Hauptostensorium, besitzen eine ähnliche zweilagige Oberflächenstruktur. Gemeinsam sind auch die unvermittelt aus dem Ornamentgrund auftauchenden kleinen Obstbouquets. Diese befinden sich in der gesprengeartigen Zone direkt unter den eingestellten Vasen (Abb. 26) und an den Konsolen auf einer Linie unter den Außenkanten des Inschriftenfeldes (Abb. 5). Das Schweifwerk der Konsolen unter dem Hauptostensorium und der Gerüste, die den Sockelflächen aufgelegt sind, wirkt weichplastischer und weniger wie ein festes Gerüst, sondern eher wie ein flaches Gerüst oder eine

---

<sup>199</sup> Diese befindet sich allerdings hier nur auf der rechten Seite.

durchbrochene Fläche. Die Übergänge zwischen abstraktem Ornament und grotesken Elementen, etwa den Rankenstilen, Blüten und Schabracken sind fließender als am Übergang von Fuß zu Schaft und am gesprengeartigem Ornament über dem Hauptostensorium. Darüber hinaus schwellen an den Konsolen die Enden von einzelnen C-Schwüngen teilweise an und werden plastischer, so etwa direkt unter den beiden Schnecken rechts und links (Abb. 5).

Das Ornament der gesprengeartigen Zone über dem zentralen Reliquienostensorium (Abb. 17) aber auch die beiden durchbrochenen Konsolen rechts und links unter dem Hauptgeschoß der Monstranz (Abb. 6) haben Ähnlichkeit mit dem Schmuck auf den Zierpfeilern der Passionsreliquienmonstranz vor allem mit der Verzierung der beiden Pfeiler rechts und links der gesprengeartigen Zone über dem Hauptostensorium (Abb. 17). Hier finden sich etwa im oberen Teil eingerollte Schweifwerkschwünge, die teilweise aus dem Umriss der Pfeilerschäfte hervorstehen und Konsolen für kleine goldgeschmelzte Vasen stützen. Die Form der Vasen ist identisch mit den Vasen, die in die gesprengeartige Zone über dem Hauptostensorium eingestellt sind. Weiter finden sich auch an den Pfeilern hängende Tücher mit schabrackenartigen Säumen, die denen am Schweifwerk der Konsolen unter dem Hauptgeschoß der Monstranz ähnlich sind (Abb. 6). In ähnlicher Weise, wie an der gesprengeartigen Zone und an den beiden Konsolen unter dem Hauptostensorium kleine Obstbouquets aus dem Schweifgrund auftauchen (Abb. 26, 5), sind an den Seitenflächen der Pfeilersockel, die an den Ecken des Hauptostensoriums stehen, Schweifwerkschwünge zu sehen, die so aufgelegt sind, dass sie mit der Pfeileroberfläche verschmolzen zu sein scheinen (Abb. 23).

Ähnliche Schnecken wie an den Konsolen unter dem Hauptgeschoß (Abb. 5), finden sich oben rechts und links an den Außenseiten von zwei Ranken im bereits angeführten Ornamentblatt von 1564 des Antwerpener Meisters Jakob Floris (Abb. 102), aber auch auf einer Ornamentvorlage des aus

Lüttich stammenden und ab 1570 in Frankfurt wirkenden Theodor de Bry (1570 geboren, 1598 gestorben) rechts und links des zentralen Engelsköpfchens aus einer Serie mit Vorlagen für Goldschmiede, die 1589 datiert sind (Abb. 109) oder rechts und links am Rande des Ornamentfeldes eines weiteren Blattes dieser Serie (Abb. 110).<sup>200</sup> Hier finden sich auch ähnliche Schabracken wie an den Schweifwerkkonsolen. Aufbau und Konzeption des Schweifwerks haben besonders ausgeprägte Ähnlichkeiten zu gestochenen Vorlagen für Schmuckanhänger von Daniel Mignot, die in Augsburg entstanden sind, etwa in einem Blatt aus einer Serie von Entwürfen für Kleinodien, die Anfang des 17. Jhs. datiert werden. Die Umriss der Schweifwerkkonsolen (Abb. 5) gleichen ungefähr einer Hälfte des unteren Teils des Anhängers von Mignot (Abb. 114). Den Ornamenten ist gemeinsam, dass das Schweifwerk aus großen und kleinen C-Schwüngen gebildet wird, die teils flach, teils plastisch gebildet sind, wobei die Schweifwerkschwünge untereinander mit vielfältig konturierten Flächen versteht sind. Beide Ornamente sind durch hängende Stoffbahnen mit schabrackenartigen Säumen bereichert. Auch Vorlagen des niederländischen Monogrammistens *PRK* die ebenfalls um 1600 datiert werden, und dessen Werk als von Daniel Mignot beeinflusst gilt, besitzen Ähnlichkeit mit den Schweifwerkkonsolen unter dem Hauptgeschoß.<sup>201</sup> Als Beispiel dient etwa eine Vorlage für einen Anhänger mit dem Christusmonogramm als zentrales Motiv (Abb. 111). Hier finden sich neben ähnlichen teilweise flachen, teilweise plastischen Schweifwerkschwüngen auch ähnliche Details wie kurze Rankenstücke mit Blüten, Schabraken, Ostbouquets, eingehängte Juwelen. Als groteske Elemente findet man hier Hasen und Affen. Weiter findet sich ein ähnliches durchbrochenes Ornament am Nodus einer Reliquienmonstranz mit einem Dorn von der Dornenkrone Christi in der geistlichen Schatzkammer in Wien, welches auf Grund von Archivalien

---

<sup>200</sup> Der 1528 in Lüttich geborene Kupferstecher, arbeitet ab 1570 in Frankfurt, wo er 1598 starb. Das dargestellte Blatt stammt aus der Serie *Spitzen und Laubwerck für die goltschmit. Grotis et point pour graver Baßin aegir taß et sallir pour les orfevre et autre artißen 1589*. Vgl. Berliner 1981, Bd. 1, S. 71 f.

<sup>201</sup> Zur Beeinflussung durch Daniel Mignot vgl. Berliner 1981, Bd. 1, S. 79.



1582 datiert wird (Abb. 59).<sup>202</sup> Je eine Nische mit rustizierten Bogen darüber bildet das zentrale Motiv auf Vorder- und Rückseite. Die rustizierten Bögen sind von symmetrisch angeordneten, plastischen Schweifwerkschwüngen umgeben, die mit hängenden Tüchern bereichert sind. Insgesamt ist der Eindruck des Ornamentes dichter als an der Passionsreliquienmonstranz. Vor allem die grotesken Elemente des Ornamentes, die rustizierten Bögen und die hängenden Tücher finden sich in ähnlicher Form an den durchbrochenen aufgelegten Schweifwerkverzierungen am sockelartigen Schaftstück unter dem Hauptgeschoß der Monstranz, wie auch in der gesprengteartigen Zone über dem zentralen Reliquienostensorium (Abb. 17).

Zur dritten Gruppe der durchbrochenen Ornamente gehören diejenigen an der goldgeschmelzten Fassung der Reliquien der Geißelsäule und der mit Christi Blut getränkten Erde im zentralen Reliquienostensorium, sowie die Verzierungen an der Fassung der Stücke vom Schwamm und vom Rock Christi im obersten Ostensorium. Die Reliquienfassung im Hauptostensorium besteht aus einem gedrückten Nodus mit abwechselnden Engelsköpfen und kürbisartigen Früchten, über dem sich ein goldgeschmelzter Perlstab befindet und schließlich ein Ornamentband (Abb. 14). In diesem Ornamentband wechseln alternierend zwei jeweils symmetrisch aufgebaute Schweifwerkelemente. Auf das eine sind in der Mitte gefaßte Steine appliziert. Das andere besitzt als zentrales Motiv eine balusterförmige Vase mit zwei Henkeln, aus der eine frontale, vierblättrige Blüte wächst. Das aus diesen beiden Elementen gebildete Ornament erweckt den Eindruck eines dichten Schweifwerkgitters. Es besteht aus C-Schwüngen die teilweise eingerollt sind, teilweise federartige Enden besitzen, sowie aus flachen gebogenen, konkaven Bandstücken, die kartuschenförmig um die gefassten Steine angeordnet sind. Aus diesen Bandstücken sind teilweise passige Flächen ausgeschnitten. C-Schwünge und Bandstücke sind waagrecht

---

<sup>202</sup> Die Kristallteile des Ostensoriums werden Valentin Drausch zugeschrieben, vgl. Lietzmann, 1998, S. 133 f.

versteht und zum Teil räumlich eingerollt, so dass das Gitter eine dreidimensionale Oberfläche erhält. Die Binnenform einzelner emaillierter C-Schwünge ist mit Schweißwerkmustern aus Golddraht geschmückt. Das abstrakte Ornament bereichern groteske Elemente, wie die bereits erwähnten Vasen und einzelnen Blüten.

Das durchbrochene Ornament, in welches die Reliquien gefasst sind, die sich im obersten Ostensorium befinden, erhebt sich rechts und links hinter den Figuren der auf dem Boden kauenden und um den hl. Rock wüfelnden römischen Soldaten (Abb. 34). Hier stehen zwei schlanke Sockel, über denen plastische reihfederförmige S-Schwünge mit kurzen, waagrechten Stegen in der Mitte angebracht sind. Unter den Stegen sondern sich kleine Schweißwerkschwünge nach außen ab. Über den Stegen auf der Innenseite ist das Schweißgebilde jeweils durch Flächen in Form von umgedrehten Tropfen bereichert. Auf den Außenseiten daneben leiten flache c-förmig nach außen gebogene Bandstücke zu weiteren C-Schwüngen über, die nach innen gerichtet sind und die jeweils Teil eines Schweißwerkschwunges sind, der sich innen einrollt. An die Außenseiten der oberen C-Schwünge sind hängende Tücher gebunden. Innen sind beide Schweißwerkgebilde waagrecht versteht. Dieser Steg hat die Form einer dreigeteilten Schabake. Auf den Scheiteln der oberen C-Schwünge befinden sich kandelaberartige, schlanke Postamente, deren goldgeschmeltze Beschläge mit gefassten Steinen besetzt sind. Auf diesen Postamenten stehen rechts und links Putten, die zwischen sich ein Tuch halten, dessen unterer Saum in drei Pässe eingeteilt ist, von denen die äußeren mit Quasten behängt sind. Aus dem Tuch ist in der Mitte ein schildförmiges Feld ausgeschnitten. Darunter ist die elliptische Fassung für die Rockreliquie ausgespart. Zwischen den Händen der Engel, die das Tuch halten, sind nach vorne gebogene Schweißwerkbeschläge eingepasst. An deren Vorder- und Rückseite sind beschlagförmige Anhänger mit gefassten Steinen eingehängt. Auf dem seitlich passig geformten,

goldgeschmelzten Inschriftenfeld darüber sitzt das Stück der Schwammreliquie.

Vergleicht man die Ornamente der Reliquienfassungen im Hauptostensorium und im obersten Reliquienostensorium, fällt auf, dass das Ornament der Fassung im Hauptostensorium kleinteiliger und dichter ist und vor allem aus Schweifwerkschwüngen und kartuschenförmigen Beschlagformen besteht. Die grotesken Elemente sind untergeordnet. Die Schweifwerkschwünge verlaufen schräg zur Oberfläche und die Kartuschelemente sind konkav gebogen, sodass eine plastische Struktur des Ornamentes entsteht. Das Ornament der Reliquienfassung im obersten Ostensorium ist dagegen mehr von den grotesken Elementen als vom Schweifwerk geprägt. Die beiden Schweifgebilde auf den Sockeln sind unten flach mit tropfenförmigen Auswüchsen, an die sich darüber plastisch gebildete Schweifwerkschwünge anschließen. Die Binnenform des Schweifwerks ist ähnlich wie an einigen emaillierten C-Schwüngen der Reliquienfassung im zentralen Ostensorium mit winzigem Schweifwerk aus Golddraht verziert. Abgesehen von diesen emaillierten Schweifformen überwiegen die Unterschiede beider Ornamente.

Ähnlich gebildet wie die Schweifwerkformen am Ornament der Reliquienfassungen im Hauptostensorium sind die aus Silber gegossenen Schweifwerkeinfassungen der Ornamentfelder um das zentrale Ostensorium etwa die Einfassung um das Inschriftenfeld (Abb. 6, 12) oder den Kamm auf der frontalen Dachfläche über dem zentralen Ostensorium (Abb. 16). Hier sind die Schweifwerkschwünge ebenfalls plastisch gebildet und teilweise aus der Fläche heraus gedreht. Es finden sich weitere Ähnlichkeiten zu einzelnen Schweifwerkapplikationen an der Passionsreliquienmonstranz. So ist das Ornamentband der Reliquienfassungen im zentralen Ostensorium etwa mit kleinen Vasen (Abb. 14) bereichert. Diese besitzen einen eiförmigen auf der Spitze stehenden Korpus und darüber eine frontale vierblättrige Blüte. Ähnliche etwas kleinere Vasen finden sich an den goldgeschmelzten Applikationen auf den Sockeln der

Zierpfeiler im Hauptgeschoß der Monstranz (Abb. 23). Lediglich die Form der beiden Henkel unterscheidet sich.<sup>203</sup>

Die Reliquienfassung im Hauptostensorium der Passionsreliquienmonstranz und die Beschläge, die sich am Fuß der Kusstafel auf hohem Fuß (Abb. 74) aus der Reliquienkammer der Residenz München, weisen ein Nebeneinander von kartuschenartigem Bandwerk und sowohl flachen als auch plastischen Schweifwerkschwüngen auf. Die Schweifschwünge verlaufen teilweise schräg zur Oberfläche, wodurch eine plastische Oberflächenstruktur entsteht.<sup>204</sup> Die Binnenformen der Schweifwerkschwünge sind auch hier mit kleinen Schweifwerkschwüngen aus Golddraht verziert. Hier und da finden sich groteske Bereicherungen des Ornaments durch kleine Blüten oder Obstbouquets.

Wiederum ähnliches Ornament findet sich an der im Zusammenhang mit den Edelsteinfassungen bereits erwähnten Reliquienmonstranz mit Blutreliquien (Abb. 83), die sich ebenfalls in der Reliquienkammer der Münchner Residenz befindet.<sup>205</sup> Etwa am Nodus der Monstranz findet sich

---

<sup>203</sup> Wiederum ähnliche Vasen finden sich auf dem bereits erwähnten Ornamentstich des Antwerpener Kupferstechers Abraham de Bruyn, um 1584 entstanden, mit dem Titel „Medusa“ (Abb. 103). Hier finden sich rechts und links oben über dem mittleren Bildfeld ähnliche Vasen, allerdings mit drei Blumen geschmückt.

<sup>204</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 134 ff. und Kat. Nr. 28, S. 183, sowie Monika Bachtler in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 2, Kat. Nr. 382, S. 251. Die Kusstafel ist 1592 datiert. Ulla Krempel weiß jedoch nach, dass es sich bei der Kusstafel im Kern ursprünglich um einen um 1570 entstandenen Prunkspiegel handelt, der zwischen 1619 und 1626 von einem Münchener Goldschmied umgearbeitet worden ist. Vgl. Krempel 1967, S. 135 ff. Für den *Terminus post quem* nimmt Ulla Krempel 1619, das Datum des Reliquientestimoniums für ein Partikel der Krippe Christi an. Da es aber scheint, dass oftmals die Testimonien nachträglich nach dem Erhalt der Reliquien angefordert wurden, wäre es auch möglich anzunehmen, dass die Reliquien schon vor 1619 in herzoglichem Besitz gewesen sein könnten. In diesem Fall dürfte man einen früheren *Terminus post quem* annehmen, nämlich das der Datierung von 1592, was auch stilistisch mit dem Dekor der neueren Teile der Kusstafel korrespondieren würde.

<sup>205</sup> Es handelt sich um ein Reliquiar mit Hl. Blut Christi, sowie Blut der Hll. Stephanus, Germanus und Gabinus. Die Monstranz ist schon im frühesten Inventar der "Schönen Kapelle" nachweisbar: „*Mer ain Monstranze n ganz silberen und verguldt mit geschmelzter golt arbeith geziert, und mit Robin, schmaral, und perlen versetzt, in der mütten ein stain, auf welchem*

durchbrochenes Ornament, das aus kartuschenartigen Bandwerkformen, flachen und plastischen Schweifschwüngen, die teilweise schräg verlaufen, besteht (Abb. 85). Auch hier sind die Binnenformen der Schweifwerkschwünge teilweise mit Schweifwerk aus goldenen Linien verziert. Das Ornament ist durch kleine Obstbouquets bereichert. Anders als bei der Fassung der Passionsreliquienmonstranz sind manche Schweifschwünge wie Reiherfedern gebildet und haben einen mittleren Kiel, von dem aus sich rechts und links waagrechte Linien befinden.

Verwandte Beschläge befinden sich auch an einem weiteren Reliquiar der Geheimen Kammerkapelle aus der Reliquienkammer der Residenz München mit einem Stück des Marienschleiers (Abb. 71).<sup>206</sup> Die aufwendigen Schweifwerkbeschläge am Sockel rechts und links der seitlichen Volutenkonsolen mit gefassten Steinen in der Mitte sind wiederum vergleichbar mit denen an der Kusstafel auf hohem Fuß und der Fassung der Reliquien im zentralen Ostensorium. Die Ornamentstücke bestehen aus kartuschenförmigen Elementen und Schweifwerkschwüngen mit Verzierungen der Binnenformen mit Golddraht.

Auch zu Ornamentstischvorlagen, etwa dem bereits erwähnten Blatt des niederländischen Monogrammisten PRK für einen Anhänger mit Christusmonogramm (Abb. 111), finden sich Ähnlichkeiten wie die Kombination von flachem Schweifwerk mit einzelnen C-Schwüngen, die am Ende plastisch anschwellen und aus der Fläche gedreht sind. Darüber hinaus finden sich auf der Vorlage des wohl niederländischen Meisters PRK Schweifwerkschwünge, die mit winzigen Schweifwerkmustern aus Golddraht in der emaillierten Oberfläche verziert sind.

---

*von dem hochheiligsten Bluett Jesu Cristi, oben darauf in der mitten ein Cristallen rhor, in welchem von St. Stephans Bluott auf der ainen seitten in dergleichen gefeß von S. Germanj Bluett und auf der andern seitten von S. Sabinj bluett.*“ Geheimes Hausarchiv München, Hausurkunde 1584 1/5, S. 33. Vgl. Monika Bachtler in: Aus. Kat. München 1980, Bd. II, 2, Kat. Nr. 287, S. 254. Hier wird der Augsburger Goldschmied Georg Lang als möglicher Autor und eine Entstehungszeit um 1610-1620 genannt. Ferner weißt Monica Bachtler darauf hin, dass ältere Teile wieder verwandt wurden.  
<sup>206</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 179 f., Kat. Nr. 23.

In eben dieser Vorlage des niederländischen Monogrammisten PRK für einen Anhänger mit Christusmonogramm (Abb. 111) ist die Kombination von flachem Schweifwerk mit einzelnen C-Schwüngen, die am Ende plastisch anschwellen vergleichbar mit der Fassung für die Reliquien des hl. Rockes und des Schwammes im obersten Ostensorium der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 34).

Diese Binnenornamente haben auch Ähnlichkeit mit der Fassung der Reliquien im obersten Ostensorium. An einer weiteren Vorlage des Meisters PRK mit einem Andreaskreuz als zentralem Motiv, die bereits im Zusammenhang mit den Edelsteinfassungen angeführt wurde, finden sich darüber hinaus ähnliche groteske Motive wie die Engelsfiguren (Abb. 112).<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> Vgl. Kapitel 5. 3. 2. Stilkritische Einordnung der Fassungen, S. 103.

### 5. 4. 3. Ornamente in Grubenschmelztechnik

Die goldenen Leisten und Dachplatten des zentralen Reliquienostensoriums und das Ornamentfeld, welches auf der Rückseite der Monstranz an gleicher Stelle angebracht ist wie das Inschriftenfeld auf der Vorderseite, sind mit Arabeskenornamenten in Grubenschmelztechnik verziert (Abb. 14, 15). Die senkrechten und waagrechten Leisten des zentralen Ostensoriums sind zu einem Rahmen zusammengefügt, bei dem die waagrechten Leisten doppelt so lang wie die senkrechten sind. Jeweils auf der Mitte der Leisten und in den Ecken des Rahmens sind goldgeschmelzte Schweifwerkbeschläge appliziert. Der Arabeskenschmuck der einzelnen Leisten besteht jeweils aus zwei Ranken. Diese beginnen in der Mitte mit gestümmelten, quer liegenden Aststücken und wachsen von dort aus in regelmäßigen Wellen, welche die gesamte Breite der Leisten einnehmen, zu den Enden hin. Die Ranken bestehen aus einem gleichmäßig dünnen Hauptstiel, der sich in gleich dünne Nebensterne verzweigt (Abb. 14, die gestümmelten Astenden sind direkt am oberen Rand der Abbildung sichtbar). Teilweise begleiten die sich abzweigenden Stiele ein Stück den Hauptstiel, bevor sie sich entlang der Haupttranke oder reziprok zu ihr einrollen. Ein Stielende trägt jeweils eine Blüte, eine Knospe oder ist am Ende hakenförmig gebogen. Die Blüten sind frontal oder im Profil dargestellt. Dabei handelt es sich um unterschiedliche Blüten, die nicht einer natürlichen Pflanze zuzuordnen sind. Die Ranken sind symmetrisch angelegt, im Detail jedoch unsymmetrisch ausgebildet.

Das Dach des zentralen Ostensoriums besteht auf der Vorder- und Rückseite aus Platten in Form eines flachen Trapezes, bei dem die kürzere Kante als Segmentbogen ausgebildet ist (Abb. 16) und an den Seiten auf der Spitze stehende Dreiecke, deren untere Spitzen beschnitten sind. Die frontalen Flächen sind in den Zwickeln mit zwei Beschlägen besetzt, die aus einer zentralen Perle bestehen, die auf einem geschmelzten Kranz von kleinen Blättern sitzen. Das Ornamentfeld ist asymmetrisch beschnitten. Das Arabeskenornament besteht aus zwei Ranken.

Sie beginnen in zwei gestümmelten Ästen, die sich entlang der Oberkante rechts und links des Scheitels befinden. Nachdem sich die Ranken in der Mitte des Feldes zweimal überschneiden haben, beschreiben sie jeweils den Verlauf einer liegenden S-Form. Die Mittelstiele sind kräftiger, ansonsten ähnlich gestaltet wie die der bereits beschriebenen Ranken an den Leisten. Auch sie verzweigen sich, auch hier begleiten die sich abzweigenden Stiele die Hauptranke, auch hier trägt jeder Stiel eine Blüte, eine Knospe oder ist am Ende hakenförmig gebogen. Die unterschiedlichen Blüten sind frontal oder im Profil zu sehen und variieren in der Größe. Die beiden größten Blüten sind siebenblättrige frontale Rosetten, die sich rechts und links der unteren Überschneidung der beiden Ranken befinden. Die Ranken bilden auch Blätter aus, die sich teilweise volutenartig einrollen und mit Reihen von Punkten verziert sind, so etwa rechts neben dem linken Beschlag mit der Perle (Abb. 16). Neben Blüten besitzen die Ranken auch schmale sichelförmige Blättchen. Das Ornament wird durch vier Vögel belebt, die sich oberhalb der beiden größten Blüten sowie in den beiden Zwickeln befinden. Wie die Vögel, sind alle Elemente des Ornamentes symmetrisch in den Details dagegen unsymmetrisch angelegt. Die Schwanzspitzen der beiden Vögel in den Zwickeln werden vom Rand beschnitten.

Auch die dreieckigen Dachplatten sind mit Arabeskenornament verziert. Dieses ist nicht symmetrisch und besteht aus spiralförmigen Ranken, die ebenfalls in gestümmelten Aststücken beginnen und mit Blüten und Vögeln bereichert sind. Auch auf den dreieckigen Platten sind die Arabesken teilweise beschnitten.

Ähnliche Rankenmotive finden sich auch in druckgraphischen Beispielen, etwa in einem 1580-1587 in Antwerpen entstandenen Entwurf für eine Juwelenfassung von Abraham de Bruyn (1540 geboren, 1580-1587 in Antwerpen) (Abb. 104).<sup>208</sup> Das Motiv der gestümmelten Ästen, die auf einer Fläche sich einrollende Ranken mit frontalen und im Profil zu sehenden

---

<sup>208</sup> Zu Abraham de Bruyn vgl. Berliner 1981, Bd. 1, S. 79.



Blüten ausbilden, die Blätter besitzen, die sich volutenförmig einrollen und Stengel besitzen, die von Perlen gebildet werden. Auch hier ist das Ornament und durch Vögel bereichert worden. Allerdings sind die Ranken hier plastisch gebildet. Vergleichbare schwarze, rein graphische Rankenornamente zeigt ein wohl vor 1581 entstandener Entwurf eines Kleinods mit einer Altararchitektur als zentrales Motiv von Hans Collaert (Abb. 116). Rechts und links des Altarmotives entwickeln sich die ornamentalen Ranken aus gestümmelten Aststücken. Große Ähnlichkeit haben die dünnen Rankenstile, die sich vielfach teilen und zunächst den Hauptstiel begleiten, bevor sie sich von ihm wegbewegen. Auffällig gleich wie auf den Dachflächen des zentralen Reliquienostensoriums der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 16) sind die großen frontal zusehenden Blüten, die aus sieben tropfenförmigen Blütenblättern mit feinen Linien dazwischen gebildet werden. Aber auch jene Blüten im Profil, rechts und links der kleine Aedikula, die die Kuppel des Altarmotives auf dem Blatt Collaerts bekrönt, finden sich in verwandter Ausbildung auf den Rahmenleisten des Hauptostensoriums wieder (Abb. 13). Wiederum ähnlich ist das Rankenornament eines Entwurfes eines Kleinods mit der Temperantia als zentrales Motiv von Daniel Mignot (Abb. 115). Rechts und links unter der Inschrift finden sich auch hier gestümmelte Rankenansätze, sowie denen der Rankenleisten des Hauptostensoriums ähnlich gebildete Blüten, die frontal oder im Profil zu sehen sind.

Sehr ähnliches Arabeskenornament, ebenfalls in Tiefschnittmailtechnik, findet sich am Fuß und am Nodus eines Kristallpokals mit Goldschmiedefassung, dem St. Georgs-Pokal, (Abb. 55, 57) im Kunsthistorischen Museum in Wien. Dieser Pokal wird 1586 datiert und gilt als Arbeit eines Augsburger Goldschmiedes.<sup>209</sup> Fuß und Nodus des Pokals sind mit Arabeskenornament in Grubenschmelztechnik geschmückt. Am

---

<sup>209</sup> Vgl. Hilda Lietzmann vertritt die Meinung, die Kristallteile des Pokals seien ein Werk des Valentin Drausch aus dem Jahre 1586. Vgl. Lietzmann 1998, S. 168 ff. Am Deckel des Pokals befinden sich ebenfalls Verzierungen in Grubenschmelztechnik, hier jedoch mit anderem Ornament. Es hat keine durchgehenden Ranken sondern kleine Bandstücke und C-Schwünge.

Fuß wird dieses von zwei quer liegenden Ranken gebildet, die reziprok zueinander verlaufen, wobei sie sich regelmäßig überschneiden. Auch hier beginnen die Ranken in gestümmelten Ästen, was etwa am Nodus des Pokals (Abb. 57) zu sehen ist. Diese Details sind beinahe identisch mit den gestümmelten Aststücken des Ornamentes an den Dachflächen und an den Leisten des Hauptostensoriums der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 14, 15, 16). Das abgeschnittene Ende ist so dargestellt, dass die glatte Schnittfläche des Astes mit rundem Durchmesser perspektivisch verkürzt als tropfenförmige Fläche zu sehen ist, die in einem gebogenen Span ausläuft. Ähnlich zu den Arabeskenornamenten an der Passionsreliquienmonstranz ist auch die Art und Weise, wie sich die Nebenstiele vom Hauptstiel abspalten und die Stielenden teils frontale Blüten, teil Blüten im Profil mit Knospen tragen, oder an den Enden hakenförmig gebogen sind. Vergleichbar sind außerdem schlanke, aus mehreren Lanzetten zusammengesetzte Blätter, die stets in Seitenansicht zu sehen sind und sich am Ende spiralartig einrollen. Auch am St. Georgspokal sind die Ranken symmetrisch angelegt aber im Detail nicht gleich gebildet. Die Ranken, die den Fuß schmücken, sind wie die an den Dachflächen des zentralen Ostensoriums mit Vögeln bereichert.

Wiederum ähnliche Rankenornamente finden sich an den beiden bereits erwähnten Orpheuskugeln, die sich in Wien im Kunsthistorischen Museum und im Dresdener Grünen Gewölbe befinden und deren Goldschmiedeteile dem Augsburger Goldschmied Georg Bernhart (1543-1612) zugeschrieben und um 1573 datiert werden (Abb. 51, 52).<sup>210</sup> Jeweils die Unterseiten des kegelförmigen Hügels, auf dem Orpheus thront, sind mit Grubenschmelz auf Goldgrund verziert. Diese Verzierungen bestehen aus Ranken, die ähnlich wie die beschriebenen an der Passionsreliquienmonstranz aus

---

<sup>210</sup> Hilda Lietzmann vertritt die Meinung, die Wiener Orpheuskugel sei ein Werk des Steinschneiders Valentin Drausch unter Mitwirkung des Goldschmiedes Georg Bernhart. Archivalien sprechen dafür, dass diese von Herzog Albrecht 1573 in Auftrag gegeben worden sind. Vgl. Lietzmann 1998, S. 39 - 43.

Hauptstielen gebildet werden und die sich verzweigen. Auch hier folgen die abgespaltenen Stiele jeweils ein Stück dem Verlauf des Hauptstieles ehe sie sich verzweigen und Blüten, Knospen oder Häkchen an den Enden ausbilden. Bei der Wiener Orpheuskugel scheinen die Ranken dickere Stiele zu besitzen als bei der Dresdener. In Dresden sind die Ranken wie bei der Passionsreliquienmonstranz mit Vögeln belebt. Hier bilden manche Blätter auch annähernd gleiche Voluten mit Reihen von kleinen Perlen aus, wie sie auch an den Dachflächen des zentralen Ostensoriums der Passionsreliquienmonstranz zu beobachten sind. Auch das schwarze Rankenornament eines Prunkpokals aus Chalzedon, welcher sich in der Schatzkammer der Residenz München befindet und um 1570 datiert wird.<sup>211</sup> Weißt am Lippenrand vergleichbares Rankenornament auf (Abb. 141).

Die Arabeskenornamente könnten offenbar anhand von gestochenen Ornamentstichen entworfen worden sein. Sie finden sich in sehr ähnlicher Form auch an anderen Werken der süddeutschen Schatzkunst, die auch im Bezug auf die Schmelztechnik den Partien der Passionsreliquienmonstranz verwandt zu sein scheinen.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Vgl. Kat. Schatzkammer München 1970, Kat. Nr. 377.

<sup>212</sup> Vgl. Kapitel 6. 5. Der Wiener St. Georgspokal, S. 192 f. und Kapitel 6. 6. Die Orpheuskugeln, S. 194 f.

#### 5. 4. 4. Glasschliffornamente

Während drei Reliquienbehälter der Reliquienmonstranz aus unverzierten Glaskolben bestehen, sind die rechteckigen Platten des mittleren Reliquienostensoriums mit Gravuren geschmückt. Die Glasplatten, die das Ostensoriums bilden, haben die Form von schmalen stehenden Rechtecken. Die vordere und die beiden seitlichen Platten sind im oberen und unteren Teil mit eingravierten jeweils gleichen Vignetten verziert (Abb. 13, 17). Die hintere Platte ist unverziert.

Die Vignetten sind achsensymmetrisch. Die Obere besteht aus einem frontalen Engelsköpfchen mit seitlich ausgebreiteten Flügeln (Abb. 15). Rechts und links davon sind zwei schlanke c-förmige nach unten geöffnete Blattvoluten scheinbar am oberen Rand der Platte aufgehängt, von wo aus lockere Schnüre zu weiteren Befestigungen führen. Von hier aus hängen die Schnurenden herab, auf welches jeweils einzelne Perlen, und hintereinander zwei unterschiedliche nach unten offene Blütenkelche gefädelt zu sein scheinen. Unter dem Engelskopf befinden sich rechts und links kurze, gebogene und wie aufgespannt wirkende Bandstücke, welche in der Mitte unter dem Kopf und seitlich an den Volutenenden aufgehängt zu sein scheinen. Die Bandstücke sind in der Länge geschlitzt und werden von s-förmigen Stielen durchwachsen. Diese beginnen unter dem Engelskopf in einer nach unten geöffneten Blüte, unter der ein ampelartiges Blatt hängt. Die Stiele sind kurz hinter dem Ansatz durch einen kleinen Ring gefädelt. Von den Stielen verzweigen sich zwei weitere Stängel, die in gegenläufigen und c-förmig geschwungenen Blättern enden. Die Hauptstiele enden schließlich in einem nach außen eingerollten Weinblatt.

Die untere Vignette ist etwas kleiner (Abb. 13). Analog zur oberen besitzt sie ein frontales Engelsköpfchen in der Mitte und darunter zwei gegenläufig zu den oberen gebogenen, scheinbar aufgespannte und geschlitzte Bandstücke. Der Engelskopf unterscheidet sich vom oberen durch zwei kleinere Flügelpaare,

von denen eines aus den Schläfen, das andere aus dem Hals zu wachsen scheinen. Zwei Ranken haben ebenfalls ihren Ursprung im Engelskopf und wachsen unten aus ihm heraus. Sie sind zunächst in der Mitte von einem Blatt unterlegt und werden von zwei eingerollten c-förmigen Blättern flankiert. Die beiden s-förmigen Hauptstiele gabeln sich bevor sie jeweils eines der geschlitzten Bandstücke durchwachsen. Diese Gabelungen sind von je einem eingerollten Weinblatt verdeckt. Vom einen Teil der Stiele teilen sich nach innen gerollte c-förmige Blätter ab. Nachdem sie das Band durchwachsen haben, spalten sie sich in ein gegenläufiges Blatt in Form eines C und enden in schlanken sichelförmigen Blättern. Der zweite Teil der Hauptstiele entwickelt sich zu einem langen seitlich liegenden Blatt mit einer Volute am Ende, aus der sich ein gegenläufiges eingerolltes Blattende entwickelt. Reziprok zu den Voluten sind die äußeren Bandstücke mit c-förmigen Blättern und Voluten bereichert.

Das Ornament entfaltet sich flächig in einer Ebene auf dem Grund der Glasplatten. Die Hauptelemente des Ornaments sind Ranken mit Stielen, Schnüren, Blüten und Blättern, die mit Voluten oder Perlenformen bereichert sind. Ranken und Engelsmasken entstammen naturhaften Motiven im Gegensatz zu den Bandstücken, die eher einem abstrakten Formenschatz angehören. So lassen sich die Gravuren als mit grotesken Elementen und Bandwerkstücken bereichertes Arabeskenornament bezeichnen. Alle Elemente des Ornamentes täuschen bis auf die Bandstücke plastisches Volumen vor.

Beim Entwurf des Ornamentes wurde die reale Plazierung der Glasplatten in der Monstranz berücksichtigt, da die am oberen Rand der Platten scheinbar befestigten Ornamentschnüre gemäß der Schwerkraft nach unten hängen (Abb. 15). Dies spricht dafür, dass die Glasplatten speziell für die Verwendung der Passionsreliquienmonstranz geschaffen wurden. Darüber hinaus schmücken sie einerseits durch die Verzierung das Ostensorium und die sich darin befindenden Reliquien,

andererseits bieten sie dadurch, dass die Mitte der Platten unverziert ist, einen optimalen Blick auf die Reliquie im Innern. Dies könnte dafür sprechen, dass die Glasplatten und ihre Verzierung von Beginn an Teil des Gesamtentwurfes der Passionsreliquienmonstranz gewesen sind.

Vergleichbare Ornamente mit Ranken finden sich in Hans Krumper zugeschriebenen Werken des ersten Jahrzehnts des 17. Jhs., etwa an der Stuckdecke der 1607 geweihten Hofkapelle in der Residenz München, an der Symbole aus der Lauretanischen Litanei dargestellt werden.<sup>213</sup> Etwa am Stuckfeld, welches *Turrus David* betitelt ist und in der Mitte einen Engel zeigt, der ein Turmmodell präsentiert (Abb. 95), finden sich neben den ähnlich kurzen Band- und Rankenstücken, wie an den Glasplatten des mittleren Ostensoriums, auch auf Schulterhöhe des Engels rechts und links, seitlich liegende Akanthusblätter, deren Ansatz sich volutenartig einrollt. Diese treten in ähnlicher Form an der unteren ins Glas geschliffenen Vignette liegend rechts und links auf.

Ein Krumper zugeschriebener Entwurf im Münchener Stadtmuseum für ein Ornamentfeld der Deckendekoration der Steinigertreppe in der Münchener Residenz (Abb. 97, 98) zeigt wiederum ähnliche Details, wie kurze Ranken mit dünnen Stielen, bei denen größere Blätter eng um die Stiele gerollt zu sein scheinen, kleinere Blätter sichelförmig und die Blüten im Profil zu sehen sind.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> Vgl. Diemer, Dorothea, Hans Krumper, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 1, S. 289.

<sup>214</sup> Wie Anm. 213.

#### 5. 4. 5. Bedeutung der Ornamente

Zur Bedeutung von Motiven der Ornamente bleibt zu bemerken, dass sie keinen ikonographischen Bezug zu den Passionsreliquien besitzen. Allenfalls die geflügelten Engelsköpfchen –etwa am Fuß der Monstranz- könnten als Köpfe von Cherubim gedeutet werden, der Engel also, die in der alttestamentarischen Überlieferung das Allerheiligste umstehen (Abb. 2). Solche Köpfe gehören aber zu einem sehr weit verbreiteten Repertoire von Zierformen. Sie lassen sich sowohl für sakrale als auch für profane Goldschmiedearbeiten aus Augsburg oder München häufig nachweisen. Eine ikonographische Ausdeutung des Motivs scheint daher nicht zwingend. Desgleichen ist fraglich ob etwa das Motiv des Granatapfels, das ebenfalls am Fuß zu sehen ist, inhaltlich gedeutet werden sollte (Abb. 2). Zwar ist der Granatapfel ein häufiges Attribut von Maria und im Alten Testament als Verzierung des Mantels der Hohenpriester, aber da er hier als Teil eines Obstbouquets auftaucht, sollte das einfache Vorkommen dieser Frucht nicht überinterpretiert werden.<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Vgl. Ex 28, 33 ff.; 39,25 f.; Sir 45, 9.

#### 5. 4. 6. Datierung der Ornamente

Es zeigt sich, dass die ziselierten Ornamente mit datierten Ornamentvorlagen von der Mitte 1550er Jahre bis etwa 1590er Jahren vergleichbar sind. Sie besitzen aber auch ähnliche Ornamentmotive wie Augsburger Goldschmiedewerke, die um 1600 datiert werden können. Der Stil der ziselierten Ornamente korrespondiert also mit der Datierung der Monstranz auf der Inschrift von 1590. Auch die durchbrochenen, aus Silber gegossenen Ornamente haben stilistische Ähnlichkeiten mit gestochenen Vorlagen von etwa 1550 bis aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jhs. Daher entspricht auch deren Datierung mit der Inschrift. Die goldgeschmelzten Ornamente der Fassungen im Hauptostensorium und im obersten Reliquienostensorium sind im Stil etwas unterschiedlich. Während die Fassung im Hauptostensorium mit Motiven an älteren für den Münchener Hof entstandenen Werken übereinstimmt, die wohl aus den 1580er Jahren stammen, ist die Fassung im obersten Ostensorium schon wegen der ähnlichen Schrift auf dem goldgeschmelzten Titulus der Schwammreliquie wohl als zeitgleich mit der goldgeschmelzten Inschrift am zentralen Ostensorium von 1590 anzusehen. Die Fassung im Hauptgeschoß könnte auch etwas früher zu datieren sein. 1590 würde dann das Datum ihrer Wiederverwendung in der Passionsreliquienmonstranz bezeichnen. Die Grubenschmelzplatten und -leisten sind wegen der gleichen Arabeskenornamente wie am Fuß des 1585/86 zu datierenden St. Georgspokals in Wien und den beiden um 1573 zu datierenden Orpheuskugeln aus Wien und Dresden möglicherweise ebenfalls früher entstanden als die inschriftliche Datierung von 1590. Da die Plattenränder das emaillierte Arabeskenornament an vielen Stellen beschneiden, könnte diese für ihre Wiederverwendung an der Monstranz verkleinert und zugeschnitten worden sein. Diese Wiederverwendung wäre dann wohl ebenfalls 1590 zu datieren. Die ins Glas geschliffenen Ornamente sind hingegen mit Stuckaturen in der Münchner Residenz vergleichbar, die aus den ersten Jahren des 17. Jhs. stammen. Sie könnten daher auch nach der



inschriftlichen Datierung 1590 eingesetzt worden sein und  
ältere Glasplatten ersetzt haben.

#### 5. 4. 7. Vergleich der Ornamente

Vergleicht man die unterschiedlichen Ornamente an der Passionsreliquienmonstranz, so ist festzustellen, dass die ziselierten und die durchbrochenen Ornamente aus Silber viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Sie bestehen vornehmlich aus Band- bzw. Schweifwerkformen, die mit grotesken Elementen bereichert wurden. Die Unterschiede, etwa von den Konsolen und der gesprengartigen Zone könnten auch daher rühren, dass sie für den Aufbau der Monstranz unterschiedliche konstruktive Funktionen besitzen. Während die gesprengartige Zone das oberste Ostensorium zu tragen hat, kommt den durchbrochenen Konsolen eher optisch als konstruktiv tragende Bedeutung zu. Daher macht es Sinn, dass erstere stärkere Streben haben und letztere flacher gestaltet sind.

Wie auch im Zusammenhang mit dem architektonischen Schmuck der Passionsreliquienmonstranz zu beobachten, ist ein fließender Übergang zwischen architektonischen Teilen und dem Ornament zu beobachten. Das zeigt sich in der Bereicherung der Ornamente durch architektonische Elemente, wie etwa den kleinen Rustikabögen im Ornament, aber auch in der Ausschmückung der Kleinarchitekturen mit Ornament, etwa an den seitlichen Rundtempeln, deren Dächer mit ziseliertem Schweifwerk geschmückt sind.<sup>216</sup> Die Schäfte der Zierpfeiler, rechts und links der gesprengartigen Zone, weisen als Schmuck ornamentale Details auf wie aufgelegte Schweifwerkschwünge, hängende Tücher mit schabrackenartigen Rändern, die den Elementen der ziselierten und durchbrochenen Silberornamente entsprechen. Zudem sind ornamentale Details oft in ähnlicher Weise mit dem Untergrund verbunden. So besitzt die Art und Weise, wie scheinbar an den Sockeln der Pfeiler an den Ecken des zentralen Ostensoriums Schweifwerkschwünge aus dem Fond auftauchen, große Ähnlichkeit mit der Art, wie an der gesprengartigen Zone kleine Obstbouquets auf den Ornamentstreben auftauchen. Die Zierpfeiler und die gesprengartige Zone dazwischen sind

---

<sup>216</sup> Vgl. Kapitel 5. 5. 5. Architektonische Zierformen und Ornament, S. 150.

zudem mit identischen goldgeschmelzten Vasen geschmückt. Diese stilistischen Ähnlichkeiten der Verzierungen könnten dafür sprechen, dass die Teile der Passionsreliquienmonstranz, die mit ziseliertem Ornament geschmückt sind und die durchbrochenen aus Silber gegossenen Ornamente mit den architektonischen Zierelementen zusammen entworfen und entstanden sein dürften. 1590, das aus stilkritischen Gründen naheliegende Datum der ziselierten und durchbrochenen Ornamente, kann so auch als Datierung für die architektonischen Zierelemente angenommen werden.

## 5. 5. Architektonische Zierformen

Die Verzierung der Passionsreliquienmonstranz besteht zum Teil aus architektonischen Elementen, die auch Kleinarchitekturen bilden, wie etwa die Rustikabögen als Details der ziselierten Ornamente auf Vorder- und Rückseite des obersten Stückes des Schaftes (Abb. 5). Ebenso sind kleine gegossene Rustikabögen Teile der Zierkämme auf der frontalen Dachschräge über dem mittleren Reliquienostensorium (Abb. 16). Auch die beiden Nischen im gesprengartigen Aufsatz oberhalb des zentralen Reliquienostensoriums sind architektonisch gebildet. Ihre konchenförmige Rückwände aus ziseliertem Silber täuschen Quadermauerwerk mit Fenstern und Türen vor (Abb. 25). Darüber hinaus finden sich an der Monstranz aus Silber drei kleine Rundtempel und acht Zierpfeiler.

### 5. 5. 1. Rundtempel

Zwei der Rundtempel sitzen über den seitlichen Reliquienostensorien je auf einem gedrückten Nodus, der von spangenartigem Schweifwerk umgeben ist (Abb. 17, 18). Die beiden gleichen Rundtempel haben runde Grundflächen, aus denen acht halbrunde Pässe ausgespart sind. Die Laibungen der Pässe sind mit durchbrochenem Bandwerk aus Silber besetzt. Unter den Vorsprüngen zwischen den Pässen sind balusterförmige Konsolen aus Silber angebracht. Auf den Vorsprüngen zwischen den Pässen stehen acht Säulen mit doppelten Basen, glatten Schäften und toskanischen Kapitellen. Die Säulen tragen die Deckplatte, die in der Mitte gemuldet ist und im Scheitel mit einem goldenen Beschlag besetzt ist. An der runden Form der Deckplatte sind korrespondierend zu den Pässen der Grundflächen eckige Flächen ausgespart. Die Vorsprünge dazwischen ruhen auf den Säulen. In den Laibungen der Aussparungen sind abwechselnd goldgeschmelzte Blüten und Schweifwerkbeschlüge angebracht. Über den Kapitellen stehen Baluster, die denen unter den Konsolen der Säulen gleichen. Hinter diesen sitzt die runde Dachhaube auf. Ihr Ständer trägt getriebenes Zungenblattdekor, während die eingeschnürte Kehle darüber glatt belassen ist. Oberhalb davon befindet sich eine nodusartige, achtseitige Dachzone. Die konvexen Seitenflächen sind mit Bandornament verziert und mit goldgeschmelzten Schweifwerkbeschlügen geschmückt in deren Mitte je ein gefasster Stein sitzt. Darüber befindet sich eine Laterne mit acht goldgeschmelzten Hermenfeilern, die ein schwach auskragendes Gebälk tragen. Auf der glatten Kehle darüber sitzt ein ausladendes Zwiebdach mit balusterförmiger Spitze. Die acht konvexen Seiten des Zwiebdaches sind mit Bandwerkornament ziseliert und mit je einem goldgefaßten Stein besetzt.

Direkt auf dem Deckel des Reliquienostensoriums sitzt ein dritter Rundtempel (Abb. 37). Dieser ist höher als die unteren beiden. Seine acht Säulen sind bei gleicher Schaftstärke wie die

Säulen der unteren Rundtempel erheblich höher. Die Form der Bodenplatte mit acht eckigen Aussparungen entspricht jener der Deckplatten der unteren Rundtempel. Der Umriss der Deckplatte mit acht halbkreisförmigen Pässen gleicht wiederum der Grundrissform der unteren Rundtempel. Die Laibungen der eckigen Aussparungen der Bodenplatte sind mit Schweifwerkbeschlügen aus Silber besetzt. Unter den Vorsprüngen der Bodenplatte befinden sich balusterförmige Konsolen, die denen an den unteren Rundtempeln an entsprechender Stelle gleichen. Die Säulen darüber stehen ohne Basen auf silbernen Sockeln, deren Wandungen mit glatten Bändern und mit ovalen goldgeschmelzten Buckeln geschmückt sind. Die Schäfte der beiden seitlichen Säulen sind im unteren Drittel mit durchbrochenem, goldgeschmelztem Schweifwerk ummantelt und im oberen Drittel mit goldgeschmelzten Obstbouquets besetzt. An den sechs übrigen Säulen sind an den Außenseiten halbrunde Konsolen mit silbernen Schabracken angebracht, auf denen goldgeschmelzte Engelsfiguren, welche die *Arma Christi* halten, stehen. Über ihnen sind die Säulenschäfte mit goldgeschmelzten Ornamenten besetzt, die aus Voluten, einer ovalen Kartusche und bekrönender Spitze gebildet werden. Die profilierte silberne Deckplatte mit den acht halbrunden Pässen ist in der Mitte gemuldet. Die Laibung der acht Pässe ist mit goldgeschmelzten Schweifwerkbeschlügen besetzt, die denen aus Silber an den Laibungen der Aussparungen in der Bodenplatte der Form nach entsprechen. Auf den Vorsprüngen der Deckplatte, zwischen den ausgeschnittenen Pässen, stehen über den Säulen mit den Engeln sechs eiförmige goldgeschmelzte Vasen. Über den beiden seitlichen Säulen sitzen in einem geschmelzten Blattkranz gefasste Perlen, unter denen sich silberne über das Gebälk herabhängende Grassoden befinden. Dahinter sitzt das achteckige Dach auf der Deckplatte auf. Es besteht aus einem glatten Gebälk, das mit ziselierten Rosettenbandstücken geschmückt ist. Über der sich verjüngenden Kehle mit ziseliertem Bandornament sitzt ein Dachstück in Form eines gedrückten Nodus. Die acht konvex geformten Dachseiten sind mit ziseliertem Schweifwerk geschmückt und in der Mitte mit

geschmelzten Schweifwerkbeschlägen verziert, auf denen mittig je ein gefasster Stein sitzt. Auf dem Dach steht auf einem silbernen Fuß die in Kristall gefasste, kreuzförmige Nagelreliquie über einem goldgeschmelzten, balusterförmigen Schaft (Abb. 44).

### 5. 5. 2. Zierpfeiler

Weitere architektonische Elemente sind die aus Silber gegossenen Pfeiler, von denen sich verschiedene Arten unterscheiden lassen. Die Pfeiler, die freistehend zu beiden Seiten das Hauptgeschoß der Monstranz flankieren, besitzen gleiche Vorder- und Rückseiten, die der Länge nach aneinander gefügt sind (Abb. 1, 6, 21). Eine Seite entspricht den Halbpfeilern an den Ecken des mittleren quaderförmigen Reliquienostensoriums (Abb. 23).

Diese Halbpfeiler besitzen einen rechteckigen Sockel mit profiliertem Fuß, dessen Seitenwände gekehlt und mit Schweifwerkschwüngen verziert sind. Der sich nach oben verjüngende Pfeilerschaft besteht aus zwei Kehlen, die ein senkrechter Grat trennt. Am unteren Drittel des Schaftes stehen auf Konsolen aus Silber mit dreiviertelrunden, profilierten Standflächen goldgeschmelzte Tugendpersonifikationen. Die Konsolen darunter ruhen auf silbernen Kartuschen und sind mit hängenden Tüchern aus Silber verziert. Oberhalb der Figuren erheben sich helmförmige Baldachine mit fialenartigen Spitzen. Die Gewölbe der Baldachine bilden einen Mittelgrat mit nach vorne hängenden Zwickeln aus. Rechts und links ruhen die Baldachine auf rustizierten Pfeilerstümpfen. Die Baldachinspitzen werden aus silbernen Schweifwerkschwüngen und Obstbouquets gebildet. Darüber ist der mittlere Grat des Pfeilers abgefast und mit einem senkrecht sitzenden goldgeschmelzten Schweifwerkbeslag verziert, der mit einer Reihe gefasster Steine besetzt ist. Oben auf sind die Pfeiler von korinthisierenden Kapitellen bekrönt, um dessen Ansatz sich herabhängende goldgeschmelzte Grassoden befinden (Abb. 17).

Die Kapitelle der freistehenden seitlichen Pfeiler sind niedriger als die der Eckpfeiler (Abb. 18). Auf ihnen stehen balusterförmige Vasen aus Silber, die mit goldgeschmelzten Beschlügen verziert sind und obeliskenförmige Spitzen aus



gefassten Steinreihen tragen. Die Kapitelle der Pfeiler an den Ecken des mittleren Reliquienostensoriums erscheinen im Vergleich zu denen der Pfeiler, welche die seitlichen Ostensorien flankieren, gelängt. Auf ihren Kapitellen stehen die goldgeschmelzten Figuren der vier Evangelisten. Die Kapitelle auf den beiden Eckpfeilern an der Vorderseite des Hauptostensoriums sind durch seitlich angesetzte plastische C-Schwünge aus Silber bereichert (Abb. 17). Aus diesen wachsen zwei nach außen schwingende rustizierte Ruinenbögen, deren Bogenansätze mit Gras überwachsen zu sein scheinen.

Zwei weitere Pfeiler befinden sich rechts und links der gesprengartigen Zone im oberen Teil der Monstranz (Abb. 17). Wie die Pfeiler am Hauptgeschoß der Monstranz bestehen auch diese aus zwei gleichen der Länge nach zusammengefügt Teilen und sind ähnlich aufgebaut wie die beschriebenen Pfeiler darunter. Die Pfeilerschäfte bestehen ebenfalls aus zwei Kehlen, die vorne von einem Grat getrennt werden. Auch hier befinden sich im unteren Drittel Konsolen und Baldachine für goldgeschmelzte Figuren – hier für die vier lateinischen Kirchenväter. Über den Baldachinen ist der mittlere Grat des Pfeilers abgefaßt und mit einem goldgeschmelzten, edelsteinbesetzten Schweifwerkbeslag verziert. Dagegen heben sich die einzelnen Elemente der Pfeiler ab. Sie besitzen quaderförmige Sockel mit Schweifwerkverzierung. Die halbrunden Konsolen sind profiliert und nach unten mit durchbrochenem Bandwerk aus Silber geschmückt. Darunter befindet sich goldgeschmelztes Schweifwerk mit Edelsteinbesatz. Die runden Baldachine über den Figuren bestehen aus einem Gebälk mit je drei Doppelfensterchen und balusterförmigen Spitzen. Seitlich an die Baldachine angeschoben sind zwei freistehende, sehr dünne Rundpfeiler, die Gebälkstücke mit kleinen Spitzen darüber tragen. Über den Baldachinen befinden sich Schweifwerkapplikationen, die sich seitlich vom Pfeiler lösen und kleine Konsolen ausbilden, auf denen eiförmige goldgeschmelzte Vasen stehen. Diese sind mit denen in der Form identisch, die auf der Deckplatte des Rundtempels über dem obersten Reliquienostensorium stehen

(Abb. 37). Auch diese Pfeiler werden von korinthisierenden Kapitellen gekrönt, unter denen sich herabhängende, goldgeschmelzte Grasstücke befinden. Oben auf den Deckplatten stehen die goldgeschmelzten Figuren der hll. Petrus und Paulus.

Rechts und links des obersten Ostensoriums befinden sich wiederum zwei Pfeiler aus Silber (Abb. 33). Diese stehen auf Sockeln mit s-förmigen Eckvoluten, deren Vorder- und Rückwände mit goldgeschmelzten Schweifwerkbeschlägen und gefassten Steinen in der Mitte verziert sind (Abb. 42). Der kassetierte, quaderförmige Sockel darüber ist auf Vorder- und Rückseite mit überkragenden, goldgeschmelzten Applikationen versehen, die mit einer gefassten Perle besetzt sind. Die Oberkante des Sockels ist rechts und links mit silbernen Grassoden besetzt. Auf diesen Sockeln stehen schlankere, ebenfalls quaderförmige Sockel, die an Vorder- und Rückseite mit einer senkrechten Reihe von goldgefassten Steinen besetzt sind (Abb. 33). An beiden Seiten der oberen Sockel befinden sich übereinander angeordnet ein kleiner Rundbogen, darüber ein c-förmiger Schweifwerkschwung und darüber ein rustizierter Ruinenbogen. Auf den oberen Sockeln stehen kurze balusterförmige Pfeilerschäfte, die rechts und links der Länge nach mit goldgeschmelzten Blättern belegt sind und oben mit einer Art toskanischem Kapitell abschließen. Obenauf stehen bauchige silberne Vasen mit Spitzen darauf (Abb. 37, rechts und links des Rundtempels).

### 5. 5. 3. Analyse der architektonischen Elemente

Die einheitliche Gestaltung vor allem der drei Rundtempel, aber auch der verschiedenen Pfeiler, sprechen dafür, dass alle architektonischen Teile der Passionsreliquienmonstranz gleichzeitig entstanden sein könnten. Wiederkehrende Motive der Architektur sind Pfeiler mit Basis und Kapitell oder aber Säulen, über denen je ein Baluster steht und unter denen eine Konsole angebracht ist. Dadurch werden Pfeiler und Säule, optisch nach oben und unten verlängert. Dieses Motiv findet sich an den Pfeilern, welche die seitlichen Reliquienostensorien flankieren (Abb. 1). Auf den Kapitellen der Pfeiler befinden sich balusterförmige Vasen mit Spitzen und unter den Standflächen, Schweifwerkkonsolen mit Juwelengehängen. Die gleiche Anordnung findet sich ebenfalls an den unteren beiden Rundtempeln des Hauptgeschoßes. Über den Säulen stehen balusterförmige Vasen und unter den Säulen befinden sich die gleichen Baluster als Konsolen (Abb. 17). Auch bei den Säulen des oberen Rundtempels ist dieses Motiv festzustellen (Abb. 37). Die beschriebene Anordnung, allerdings ohne Konsolen darunter, findet sich an den beiden Pfeilern wieder, die das oberste Reliquienostensorium flankieren (Abb. 17). Im Kleinen wiederholt sich das Motiv an den Pfeilern rechts und links der gesprengteartigen Zone über dem zentralen Reliquienostensorium. Hier werden die Figuren der vier lateinischen Kirchenväter von schmalen Rundpfeilern flankiert, die ein Gebälkstück mit tropfenförmigen Spitzen darüber tragen (Abb. 29).

Bei der Analyse der Architekturelemente muss berücksichtigt werden, dass es sich nicht um gebaute Architektur, sondern um Goldschmiedewerke in architektonischer Form handelt. Daher sind die architektonischen Teile der Passionsreliquienmonstranz nicht nur nach architektonischen oder statischen Regeln konzipiert sondern auch nach den Möglichkeiten und Ausdrucksformen des Materials.

#### 5. 5. 4. Architektonische Zierformen und Goldschmiedetechnik

Die beschriebenen architektonischen Teile wurden in Einzelteilen aus Silber gegossen und schließlich zusammengefügt. Die Formen, in denen die einzelnen Teile gegossen wurden, konnten mehrfach verwendet werden. Dies hatte zur Folge, dass einzelne der beschriebenen architektonischen Elemente mehrfach auftreten.<sup>217</sup> Etwa die Boden- und Deckplatten der Rundtempel (Abb. 33, 37) die toskanischen Kapitelle der Säulen der Rundtempel, oder die Schäfte der Eckpfeiler am mittleren Reliquienostensorium (Abb. 6).

Mehrfach auftretende Elemente haben aber nicht immer dieselbe Funktion. Die Form der Bodenplatte der unteren Rundtempel findet sich als Deckplatte des oberen Rundtempels wieder, die Form der Deckplatten der unteren hingegen als Bodenplatte des oberen (Abb. 33, 37). Die Baluster, die bei den unteren beiden Rundtempeln über den Säulen stehen, tauchen ebenfalls als Konsolen unter den Säulen wieder auf (Abb. 33). Andere Elemente sind einander ähnlich aber in ihrer Form variiert. So haben die Säulen des oberen Rundtempels zwar die gleichen toskanischen Kapitelle wie die der unteren und somit auch gleich dicke Schäfte, ihre Proportion aber ist gelängt und durch Sockel und Figuren bereichert (Abb. 33,37).

Auch die Oberflächenbehandlung des Silbers prägt den Eindruck der Architektur. So sind die Dachflächen der beiden unteren Rundtempel mit Bandornament ziseliert und mit geschmelzten Beschlägen und Edelsteinen besetzt (Abb. 17). Weitere Applikationen und Edelsteinbesatz finden sich im oberen Teil der Pfeiler des Hauptgeschoßes. Hier sitzen geschmelzte Beschläge mit einer senkrechten Reihe von Edelsteinen (Abb. 17, im Bild rechts und links neben dem mittleren Ostensorium). Auch an den Sockeln der Pfeiler am Hauptgeschoß der Monstranz (Abb. 23) und am Gebälk der Rundtempel sind Verzierungen appliziert (Abb. 17). Die

---

<sup>217</sup> Zur Gießtechnik vgl. Seelig 1989, S. 10 ff.

Schweifwerkbeschläge wirken im Verhältnis zur Architektur oder auch zu den Figuren, die sich in den Rundtempeln befinden, sehr groß. Ähnlich groß wirken die Beschläge an den unteren Sockeln der beiden Pfeiler, die das oberste Reliquienostensorium flankieren. Hier stehen die Beschläge seitlich sogar über (Abb. 42). Die Ziselierungen und die Applizierung von Beschlägen, aber auch der Edelsteinbesatz lassen die Architektur verfremdet erscheinen und betonen den Goldschmiedecharakter der architektonischen Elemente.

### 5. 5. 5. Architektonische Zierformen und Ornament

Neben der beschriebenen Abhängigkeit der Architektur von der Goldschmiedetechnik, besteht auch eine enge Beziehung zum Ornament. Die unteren Rundtempel stehen nicht auf Fundamenten oder Standflächen, sondern auf durchbrochenen Schweifwerkvoluten, so als wüchsen sie gleichsam aus dem Ornament heraus (Abb. 18). Eine solche Gestaltung erinnert an Ornamentstiche, auf denen etwa aus Schweifwerkranken, Bukranien, Kandelabern oder auch Architekturen herauswachsen.

Auch im Detail ist ein fließender Übergang zwischen Architektur und Ornament festzustellen. An den gekehlten Seitenwänden der Pfeilersockel im Hauptgeschoß der Monstranz wachsen plastische Schweifwerkschwünge aus dem Grund der Wandung (Abb. 23). Es ist nicht klar zu unterscheiden, ob das Ornament der Wandung aufliegt, oder in der Wandung versinkt. Wandung und Ornament sind voneinander durchdrungen. Ähnliches läßt sich an den gekehlten Pfeilerschäften im Hauptgeschoß der Monstranz feststellen. Die Struktur der Oberfläche will hier kein bestimmtes Baumaterial imitieren, sondern sie ist wie der Grund eines Ornamentes, mit diesem verbunden (Abb. 23). Manche Ornamentformen scheinen Teile der Architektur geradezu zu überwachsen. Etwa bei den Pfeilern die das Gesprenge flankieren, an denen das Schweifwerkornament Konsolen ausbildet, die aus dem Umriss der Pfeiler hervorragen, und dort Standflächen für kleine goldgeschmelzte Vasen bilden (Abb. 33).

Die Architektur ist nicht nur im Ornament eingebettet, mit ihm verschmolzen und teilweise überzogen, sondern auch von naturhaften Verzierungen überwachsen. So scheinen die unteren Ränder der Kapitelle der Pfeiler des Hauptgeschoßes mit Gras überwachsen zu sein (Abb. 18, 33). Ähnlicher „Bewuchs“ ist an den beiden Pfeilern, die das Gesprenge flankieren (Abb. 33), auf den unteren Sockeln, der Pfeiler rechts und links des obersten Reliquienostensoriums (Abb. 30)

und über den seitlichen Säulen des obersten Rundtempels (Abb. 37) festzustellen. Dadurch entsteht ein ruinenhafter Eindruck. Diese wird noch verstärkt durch die ruinenhaften Rustikabögen etwa an den Schweifwerkschwüngen an den beiden korinthischen Kapitellen der Eckpfeiler an der Vorderseite des Hauptostensoriums (Abb. 17). Weitere Ruinenbögen finden sich an den Seiten der oberen Sockel von den beiden Pfeiler rechts und links des obersten Reliquienostensoriums (Abb. 30) und an einem geschmelzten Beschlag am kapitellartigen Stück des Fußes unterhalb des Inschriftenfeldes (Abb. 5) Schließlich wirkt die Gestaltung der konchenförmigen Wand der Nische der *Noli me tangere*-Gruppe (Abb. 25) ruinenhaft. Diese ruinenhaften Elemente verleihen der Architektur eine Atmosphäre der Vergänglichkeit.

### 5. 5. 6. Architektonische Zierformen als Bedeutungsträger

Es fällt auf, dass alle Reliquienostensorien von Zierpfeilern ausgezeichnet werden. Das zentrale, quaderförmige Hauptostensorium wird von vier Eckpfeilern umrahmt, die beiden seitlichen Reliquienostensorien, aber auch das obere, werden dadurch ausgezeichnet, dass sie von zwei Pfeilern flankiert werden (Abb. 1). Die Anordnung der Pfeiler an den Ecken des zentralen Ostensoriums, erinnert an Altarziborien, auch wenn die Kapitelle nicht die Dachkonstruktion des Ostensoriums tragen, sondern nach oben überstehen (Abb. 17). So wie Altäre architektonisch durch die vier Säulen der Ziborien besonders hervorgehoben werden, wird das Heiltum im zentralen Ostensorium durch die vier Eckpfeiler ausgezeichnet.<sup>218</sup>

Nicht nur den Reliquien, auch den figürlichen Darstellungen an der Passionsreliquienmonstranz werden architektonische Schmuckelemente beigeordnet. Die beiden unteren Rundtempel bilden den Raum für die Darstellungen der Geißelung und der Dornenkrönung (Abb. 17), der obere Rundtempel für die Pietàgruppe (Abb. 37). Die *Noli me tangere*-Gruppe und die büßende Magdalena auf der Rückseite der Monstranz sind in halbrunden Nischen platziert (Abb. 26). Dass die architektonischen Elemente als besonders würdevoller Schmuck empfunden wurden, zeigt sich daran, dass diese Art der Auszierung hier nur für Reliquien und figürliche Darstellungen, die wiederum im Zusammenhang mit den Reliquien stehen, verwendet wurde. Die übrigen Teile der Monstranz besitzen keinen architektonischen Schmuck.

Vergleicht man die architektonischen Verzierungen miteinander, erscheint der obere Rundtempel höher und aufwendiger geschmückt als die unteren beiden. Dafür besitzt das obere aber keine so reiche und hohe Turmhaube wie die unteren beiden. Vergleicht man die Pfeiler, zeigt sich, dass das zentrale Reliquienostensorium von vier Pfeilern geschmückt wird, die übrigen Ostensorien hingegen werden lediglich von

---

<sup>218</sup> Zu Altarziborien vgl. Braun 1924, S. 25 f.



zwei Pfeilern flankiert. Allerdings handelt es sich beim zentralen Ostensorium um Halbpfeiler (Abb. 6), während die anderen Ostensorien von vollplastischen Pfeilern flankiert werden. Es lässt sich also bezogen auf die architektonische Auszierung keine eindeutige Hierarchie des architektonischen Schmuckes feststellen.

Die Personifikationen geistlicher und weltlicher Tugenden sind an den Pfeilern im Hauptgeschoß der Monstranz angebracht. Diese Verknüpfung von Tugenden und tragenden Architekturelementen, wie den Pfeilern, könnte auch eine metaphorische Bedeutung darstellen. So wie die Pfeiler ein Bauwerk stützen, stützen die Tugenden die Kirche. Auf den „Tugendpfeilern“ um das zentrale Reliquienostensorium herum, stehen Figuren der vier Evangelisten. Sinnbildhaft werden so die Evangelisten von den Tugenden gestützt. Ähnliche Bezüge, lassen sich bei den Pfeilern darüber, rechts und links der gesprengartigen Zone über dem zentralen Reliquienostensorium feststellen. An den beiden Pfeilern sind Figuren der vier lateinischen Kirchenväter angebracht. Diese sind die Stützen, auf denen die Apostelfürsten, Petrus und Paulus, stehen.

Solche inhaltlichen Verknüpfungen von tragenden Architekturteilen und Kirchenlehrern finden sich in theologischen Abhandlungen des Mittelalters, aber auch in der Festschrift von 1597 zur Einweihung der damaligen Münchner Hofkirche St. Michael, wo es heißt, die Apostel tragen die Fundamente der Kirche.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Zu mittelalterlichen Traktaten zu diesem Thema siehe etwa Pierre de Roissy, *Mitrale, Speculum Mysteriis ecclesiae, De ecclesia*, Migne, PL. I, S. 177: *"Columnae, doctores sunt, qui templum Dei per doctrinam, sicut thronum Dei et evangelistae, spiritualia aliter sublevant."* Oder bei Honorius Augustodunensis, *Gemma animae, Lib.I*, Migne PL. CXXXI, S. 152: *"Culumnae, quae domum fulciunt, sunt episcopi, qui machinam Ecclesiae vitae rectitudine in alter suspendunt."* In der Festschrift zur Einweihung der St. Michaelskirche heißt es: *"... jacti geritis fundamina dumus (hingeworfen auf den Boden trägt ihr die Fundamente)."* Trophea Bavarica 1597 I/5, cit. nach. S. 118 f.

## 5. 5. 7. Allegorische Bedeutung der architektonischen Zierformen

Architektonischem Schmuck an liturgischen Gefäßen, vor allem an eucharistischen Monstranzen, wurde teilweise auch allegorische Bedeutung zugemessen. John Mofitt weist für spanische Monstranzen um 1600 nach, dass sich ihre Verzierungen mit Kleinarchitektur und architektonischen Elementen an die Bedeutung der Monstranzen als „himmlisches Jerusalem“ anlehnen.<sup>220</sup> Das „Himmlische Jerusalem“ wird in der Apokalypse als „*tabernaculum Dei cum hominibus*“, als Gottes Aufenthaltsort unter den Menschen, bezeichnet.<sup>221</sup> Da Christus in der konsekrierten Hostie in Leib und Blut anwesend ist, hat jeder Aufbewahrungsort der konsekrierten Hostie auch die Bedeutung des „*tabernaculum Dei cum hominibus*“, also des „himmlischen Jerusalems“. Architektonische Schmuck an einer Monstranz kann daher, Mittel sein diese Bedeutung darzustellen. Außerdem wird das „Himmlische Jerusalem“ in der Apokalypse als Gebäude aus Gold mit Juwelenschmuck beschrieben.<sup>222</sup> Solche theologischen Ausdeutungen von liturgischen Geräten waren auch um 1600 am Münchener Hof bekannt. Dies zeigt sich etwa in der Festschrift von 1597 zur Weihe der damaligen Hofkirche St. Michael, in der das Ziborium und das Tabernakel mit Metaphern wie „Haus“ und „Königspalast Christi“ beschrieben werden.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Vgl. Mofitt 1982, S. 47-62.

<sup>221</sup> Apc 21, 2-3: „*Et civitatem sanctam Hierusalem novam vidi descendentem de caelo a Deo paratam sicut sponsam ornatam viro suo et audivi vocem magnam de throno dicentem: ecce tabernaculum Dei cum hominibus et habitabit cum eis.* (Und ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem von Gott her aus dem Himmel herabkommen; sie war bereit wie eine Braut, die sich für ihren Mann geschmückt hat. Da hörte ich eine laute Stimme vom Thron her rufen: Seht, die Wohnung Gottes unter den Menschen!).“

<sup>222</sup> Apc 21, 18-19: „*Et erat structura muri eius ex lapide iaspide ipsa vero civitas auro mundo simile vitro mundo. Fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata ...* (Ihre [der Stadt] Mauer ist aus Jaspis gebaut, und die Stadt ist aus reinem Gold wie aus reinem Glas. Die Grundsteine der Stadtmauer sind mit edlen Steinen aller Art geschmückt)...“

<sup>223</sup> Hier ist ein Kapitel den „*Instrumentum sacrum* (den heiligen Messgeräten)“ gewidmet. In den Abschnitten über das Tabernakel und das Ziborium heißt es hier: „*Tota, nec infiteor, domus haec argentea tota est;/ Regia Christe tua est. Christe quis inuideat?/ Artifici radiare labrum miraris ab auro?/ Conditur hic auri Conditor atque, fabri.* (Aus purem, ich leugne es nicht, aus purem Silber ist dies Haus! Es ist dein Königspalast, Christus.

Das in der Passionsreliquienmonstranz aufbewahrte reliquiare Blut Christi wurde um 1600 in München in ähnlicher Weise für anbetungswürdig gehalten, wie die konsekrierte Hostie.<sup>224</sup> Es ist daher möglich, dass dem architektonischen Schmuck an der Passionsreliquienmonstranz auch die Funktion beigemessen wurde, die Monstranz als „himmlisches Jerusalem“, als Wohnung Christi in den Reliquien, auszuzeichnen.<sup>225</sup>

Auch den ruinenhaften Elementen im Schmuck der Monstranz könnte eine sinnbildhafte Bedeutung beigemessen worden sein. Ruinen galten als Sinnbilder für die Vergänglichkeit der Welt.<sup>226</sup> Zur Zeit der Passionsreliquienmonstranz finden sich Ruinen als Sinnbild der Vergänglichkeit etwa in einem Blatt mit dem Titel *Ruïne* (Abb. 119) in der Stichfolge „Theatrum Vitae Humanae“ von 1577 des zu der Zeit in Antwerpen tätigen Jan Vredeman de Vries (1527 geboren, ab 1575 in Antwerpen, gestorben 1604).<sup>227</sup> Es stellt eine offene Landschaft mit ruinenhaften, klassischen Architekturen und Architekturelementen dar, die teilweise mit Gras bewachsen sind. Im Hintergrund wird ein Gebäude von Flammen zerstört. Im Vordergrund befinden sich Personifikationen der Zeit, des Todes und des Alters. Solche Ruinendarstellung, die auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinweisen, finden sich in Süddeutschland etwa in dem 1598

---

Christus, wer wollte ihn Dir mißgönnen? Du wunderst dich, dass der Rand von kunstvoll gearbeitetem Gold glänzt? Hier wird ja der Schöpfer des Goldes und des Künstlers aufbewahrt.“, *Trophea Bavarica* München 1597, III/ 14, cit. Nach S. 118 f.

<sup>224</sup> Zum eucharistischen Charakter der Reliquien vgl. Kapitel 4. Reliquienkult.

<sup>225</sup> Vgl. hierzu den Ende des 16. Jhs. errichteten Altaraufsatz der HI.-Blut-Kapelle im Kloster Waingarten. Im Altaraufsatz wurde reliquiäres Blut Christi aufbewahrt. Dieser Ort der Aufbewahrung von reliquiärem Blut Christi wurde nicht als *tabernaculum* der Apokalypse (nach Apc 21, 3) sondern als alttestamentarisches *tabernaculum* mit zwei Seraphim (nach Ex 25) gestaltet. Vgl. Rudolf 1994, S. 23.

<sup>226</sup> Jan Białostocki bezeichnet die Ruine als eines der Hauptmotive, die das Vanitas-Motiv in bildlichen Darstellungen versinnbildlichen. Vgl. Białostocki 1961, S. 278.

<sup>227</sup> Forssman 1956, Taf. XXIII, Ab. 33 und S. 167 f. Zu de Vries vgl. auch Berliner 1981, Bd. 1, S. 69 f.

entstandenen Werk des Nürnberger Malers Wendel Ditterlin (Abb. 121).<sup>228</sup>

Jan Białostocki vertritt die Meinung, dass in den katholischen Ländern nach der Gegenreformation die intensive Beschäftigung mit dem Tod und der Vergänglichkeit unter anderem auf den *Exercitia spiritualia* von Ignatius von Loyola fußen.<sup>229</sup> Die hier empfohlene Todesmeditation als Heilmittel gegen die weltlichen Leidenschaften, wurde vor allem in Traktaten von den Nachfolgern und Schülern von Ignatius intensiviert. Die Todesmeditation richte sich -so Białostocki- mit makaberen Vorstellungen an die Einbildungskraft und die Sinne, was etwa zur Folge gehabt habe, dass Skelettdarstellungen oder Totenköpfe zu Hilfsmitteln des Gebetes wurden.<sup>230</sup>

Die Festschrift zur Einweihung der St. Michaelskirche, die gleichzeitig Hof- und eine der frühesten Jesuitenkirchen nördlich der Alpen war, wurde 1597 von zwei Jesuiten konzipiert und verfasst.<sup>231</sup> Hier werden Reliquiare von Heiligen als goldene Schreine beschrieben, die einst zu Staub zerfallen werden, während die Reliquien der Heiligen zum ewigen Leben auferstehen werden.<sup>232</sup> Eine solche ähnliche interpretierende

---

<sup>228</sup> Das letzte Blatt seiner Serie stellt die *Ruina* dar. Die volle Serie trägt den Namen: *Wendel Dietterlin, Architectura Von Außtheilung, symmetria und Proportion der Fünff Seulen Und aller darauß volgendor Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen, Thürgerichten, Portalen, Bronnen und Epitaphien. Wie dieselbilge auß jedweder Art der Fünff Seulen grundt auffzureißen zuzurichten und ins Werck zu bringen seyen ... Geetzt und an tag gegeben Druch Wendel Dietterlin, Maler zu Straßburg, Nürnberg 1598.* Vgl. dazu Forssman 1956, S. 160 und 167 f.

<sup>229</sup> Vgl. Białostocki 1961, S. 287. Leider ist hier nicht genau angegeben, auf welche Stellen in den *Exercitia spiritualia* sich Jan Białostocki vor allem bezieht.

<sup>230</sup> Vgl. Białostocki 1961, S. 287.

<sup>231</sup> Als Verfasser der Festschrift werden in der jesuitischen Überlieferung Matthäus Rader (1561-1634) und Jacob Gretser (1562-1625) genannt. Vgl. Hess, Günther, *Der sakrale Raum als Schauspiel. Zur poetischen Inszenierung der Münchener Michaelskirche in der historischen Festschrift von 1597*, in: *Trophaea Bavarica*, München 1997, S.270.

<sup>232</sup> „*Fercula sunt aurum, puluis corpora Diuum: Ista reuiuiscent; fercula puluis erunt.* (Ihre Schreine sind Gold, doch Staub sind die Leiber der Heiligen: Die Leiber werden wiederauferstehen, die Schreine werden dann Staub sein)“. *Trophaea Bavarica* 1597, III/ 14.

Sichtweise wie auf die kostbaren Reliquiare, könnte die Verwendung der ruinenhaften Elemente an der Passionsreliquienmonstranz motiviert haben. Die ruinenhaften Züge verwiesen dann auch auf die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der kostbaren Monstranz im Gegensatz zu den unsterblichen Reliquien. Einen Vanitas-Bezug im Schmuck der Monstranz herzustellen könnte auf jesuitische Konzeption des Programms schließen lassen. Wenn Todesmeditation als Heilmittel gegen weltliche Leidenschaften galt, so soll vielleicht dieser Aspekt der Dekoration vor allzu weltlichem Staunen vor dem bloßen Behältnis des Heiltums bewahren.

### 5. 5. 8. Stil der architektonischen Zierformen

Der Stil der gesamten Passionsreliquienmonstranz wird in der Literatur als in der Grundgestalt gotisch mit renaissancehaften Einzelformen beschrieben.<sup>233</sup> Diese Charakterisierung läßt sich auch auf die architektonischen Elemente beziehen. Die Form der Pfeilerschäfte im Hauptgeschoß der Monstranz, die Anbringung der Figuren an den Pfeilern auf engen Konsolen mit hohen fialenförmigen Baldachinen (Abb. 23) oder die extrem dünnen Rundpfeiler, welche die Figuren an den beiden Pfeilern flankieren, die sich zu Seiten der Gesprengezone über dem Hauptreliquienostensorium befinden, können in der Tat als Anleihen an gotische Architektur gelten. Solche gotisierenden Architekturformen finden sich um 1600 auch andernorts, sie sind aber auch Ausdruck des Geschmacks der bayerischen Herzöge.<sup>234</sup> Wilhelm V. und vor allem Maximilian I. waren Sammler von spätgotischer Malerei, vor allem von Gemälden Albrecht Dürers und seiner Zeitgenossen.<sup>235</sup> In der süddeutschen Goldschmiedekunst finden sich um 1590 noch weitere Werke in gotisierender Form. Interessant ist etwa eine Reihe eucharistischer Monstranzen und Reliquienmonstranzen im Schatz der damaligen Hofkirche St. Michael in München, die durch die Bilder des Schatzkammerbuches von St. Michael dokumentiert sind.<sup>236</sup> Anders als bei der Passionsreliquienmonstranz finden sich an den Monstranzen aus St. Michael neben gotisierender Grundgestalt auch gotische Einzelformen, wie Spitzbögen und Maßwerk (Abb. 124-128). Ein weiteres Beispiel für ein gotisierendes Goldschmiedewerk ist ein 1591 datiertes Ziborium aus Regensburg, das sich heute in der Schatzkammer der Münchner Residenz befindet.<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> Vgl. Kat. Reiche Capelle München 1876, Begleittext zu Tafel VII. und Seelig 1997, S. 236.

<sup>234</sup> Bauten in gotisierenden Bauformen entstanden auch andernorts, etwa in Würzburg unter dem Bischof Julius Echter von Mespelbrunn, Vgl. dazu DaCosta Kaufmann 1995, S. 218. Vgl. auch Hipp 1979.

<sup>235</sup> Zu den unter Wilhelm V. und Maximilian I. gesammelten Werken von Albrecht Dürer und seinen Zeitgenossen vgl. Goldberg, Gisela, Dürer-Renaissance am Münchner Hof, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 1, München 1980, S. 319 f.

<sup>236</sup> Vgl. Seelig 1997, S. 233-236.

<sup>237</sup> Vgl. Kat. Schatzkammer München 1970, Kat. Nr. 98, S. 92.

Möglicherweise kommt der gotisierenden Erscheinung der Passionsreliquienmonstranz eine inhaltliche Bedeutung zu. Herbert Beck ist der Ansicht, die auf einen vergangenen Stil zurückgreifende Gestaltungsweise von Reliquienbehältern habe oft die Funktion, durch die altertümliche Erscheinung, die zeitlose Gültigkeit der innewohnenden kultischen Substanz zu versinnbildlichen.<sup>238</sup> Ebenso, wie die Darstellungen aus dem Leben der hl. Magdalena an der Monstranz auf sie als erste Besitzerin und somit auf das hohe Alter der Reliquien hinweisen, könnte die gotisierende Form der Monstranz auch die Funktion haben, auf die Altehrwürdigkeit der Reliquien hinzuweisen.<sup>239</sup>

Der Stil einzelner architektonische Elemente, etwa der toskanischen Säulen an den unteren Rundtempeln, sind Motive einer klassischen an der Antike orientierten Renaissancearchitektur. Die schlanken Säulen im oberen Rundtempel (Abb. 37), die gelängt wirkenden korinthisierenden Kapitelle der Eckpfeiler des zentralen Reliquienostensoriums (Abb. 33), die doppelten Sockel der Pfeiler rechts und links neben dem obersten Reliquienostensoriums (Abb. 33), oder die Dächer der Rundtempel, die nicht auf den tragenden Säulen aufliegen, sondern dahinter -sozusagen auf der Deckplatte selbst- (Abb. 33), entsprechen aber nicht der klassischen Architekturtheorie. Sie sind als manieristisch zu bezeichnen.

---

<sup>238</sup> Beck, Herbert, in: Ausst. Kat. Frankfurt 1981, S. 20.

<sup>239</sup> Zu Maria Magdalena Vgl. Kapitel 3. 5. Maria Magdalena, S. 45 f.

### 5. 5. 9. Stilistischer Vergleich der architektonischen Zierformen

Einzelne Motive des architektonischen Schmucks und architektonische Elemente als Teil der Schweifwerkbeschlüge lassen sich vor allem mit gestochenen Vorlagen aus der 2. Hälfte des 16. Jhs. vergleichen. Die mit aufgelegten, glatten Bändern und ovalen Buckeln geschmückten Sockel der Säulen des obersten Rundtempels (Abb. 37) lassen sich mit Jan Vredemann de Vries' gestochenen Vorlageblättern für toskanische Postamente von 1578 in Verbindung bringen.<sup>240</sup> Die hier abgebildeten Sockel sind mit aufgelegten waagrechten und senkrechten Bändern belegt, die in der Mitte ein elliptisches, passiges Feld bilden, das mit einem Buckel besetzt ist. Die unteren mit Eckvoluten verzierten Sockel der Pfeiler, die das oberste Ostensorium flankieren (Abb. 42), lassen sich hingegen mit dem um 1610 entstandenen Postament des Wittelsbacherbrunnens in der Münchner Residenz vergleichen (Abb. 138).<sup>241</sup> Allerdings sitzen am Brunnen die Eckvoluten am unteren Teil des Sockels.

Die Figuren der vier lateinischen Kirchenväter an den Zierpfeilern rechts und links der gesprengteartigen Zone über dem zentralen Reliquienostensorium werden von sehr schlanken Rundpfeilern flankiert (Abb. 29). Sehr ähnliche Pfeiler finden sich an den im Schatzbuch von St. Michael abgebildeten Reliquienmostranzen, so etwa an zwei gleichgebildeten Monstranzen für Reliquien der hll. Sapientia und Florentina (Abb. 126). Hier wird das Reliquienostensorium von vier sehr schlanken Rundpfeilern ausgezeichnet und seitlich von zwei weiteren noch schmaleren flankiert.

Auf den beiden Pfeilern, die das oberste Reliquienostensorium flankieren, stehen balusterförmige Vasen mit Spitzen darauf. Die Baluster besitzen in der Mitte einen auskragenden, flach gedrückten Nodus, der an vier Seiten mit elliptischen, geschmelzten Buckeln besetzt ist (Abb. 37). Zwei Vasen mit

---

<sup>240</sup> Vgl. Forssman 1956, Taf. VIII, Abb. 13.

<sup>241</sup> Vgl. Brunner 1977, S. 40.



einem ähnlich auskragenden, flach gedrückten Körper und vier runden Buckeln, wie auf den Zierpfeilern der Monstranz, finden sich auf einem Hans Krumper zugeschriebenen Entwurf für die Goldschmiedefassung eines Marienkultbildes, welches um 1611 datiert wird (Abb. 99).<sup>242</sup> Hier sitzen die Vasen auf Volutenspangen über den seitlichen Balusterpfeilern. Dass diese Vasen zum Formenrepertoire auf Zeichnungen gehören, die Hans Krumper zugeschrieben werden, zeigt sich auch noch auf einem Entwurf für die Deckengestaltung des Münchner Hofgartentempels. Dieser wird in der Literatur vor 1615 datiert.<sup>243</sup> Hier finden sich elliptische Vasen mit Buckeln auf den Seiten in den beiden unteren Zwickeln (Abb. 96). Die weibliche Figur in der Mitte des Blattes wird von schlanken spitz zulaufenden balusterförmigen Säulchen flankiert, die auf Sockeln stehen und die oben mit Gras bewachsen zu sein scheinen. Je zwei Ranken schlingen sich um die Schäfte der Pfeiler. Ein ähnliches Motiv findet sich an der Passionsreliquienmonstranz. Die balusterförmigen Pfeilerschäfte, der Pfeiler rechts und links des obersten Ostensorien, stehen auf Postamenten, welche ebenfalls aussehen als wären sie von Gras bewachsen (Abb. 30).

Solche von Gras überwachsenen Architekturteile finden sich auch in einem eine Ruine darstellenden Stich von Jan Vredemann de Vries. Dieser gehört zu einer Serie von zwanzig Blättern mit Architekturvorlagen für Intarsien, die um 1560 datiert werden.<sup>244</sup> Der Stich stellt ein dreischiffiges offenes Gebäude mit Ruinenbögen über den Seitenschiffen dar (Abb. 118). Das Quadermauerwerk als auch die runden Fenster sind mit der Wand der konchenförmigen Nische der *Noli me tangere*-Gruppe im Gesprenge über dem zentralen Reliquienostensorium der Passionsreliquienmonstranz vergleichbar (Abb. 25). Solche Vorlagen für Intarsien mit

---

<sup>242</sup> Es handelt sich um die sog. „Foyenser“ Madonna oder „Feuermadonna“, heute in der Münchner Bürgersaalkirche (ehm. Aula der „deutschen Marianischen Kongregation“) Vgl. dazu Diemer, Dorothea, Hans Krumper, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 1, S. 294.

<sup>243</sup> Der Hofgartentempel wurde 1615 errichtet. Vgl. dazu Diemer, Dorothea, Hans Krumper, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 1, S. 291.

<sup>244</sup> Vgl. Forssman 1956, Taf. VIII, Abb. 12.

ruinenhaften Architekturelementen gibt es auch auch in Süddeutschland, etwa vom Augsburger Maler Lorenz Stöer. Ruinenhafte Motive wie rustizierte Bögen und mit Gras bewachsene Säulenpostamente finden sich hier etwa einer Tafel aus seiner 1567 datierten Serie von Vorlageblättern (Abb. 120).<sup>245</sup> Dass sich in Ornamenten kleine mit Gras bewachsene Architekturteile befinden findet sich auch im Druckgraphischen Werk von Nürnbergers Virgil Solis (1514 geboren, 1562 gestorben), etwa in einem um 1550 datierten Blatt mit dem Titel „Alexander der Große“ (Abb. 117).<sup>246</sup> Hier finden sich in den beiden oberen Ecken, des Bildfeldes mit Alexander Säulenstümpfe mit Grasbüschel darauf. In einer gestochenen und 1609 datierten Vorlage für einen Anhänger des niederländischen Monogramisten PRK finden sich mit Gras bewachsene Rustikapfeiler rechts und links unter der bekrönenden Bacchusfigur (Abb. 137).<sup>247</sup>

Ein anderes Goldschmiedewerk mit Ruinenmotiv ist ein Goldemailrelief, welches die Anbetung der Könige darstellt. Das Relief wird als Werk der Münchner Hofwerkstätte vom Ende des 16. Jhs. angesehen und befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 79).<sup>248</sup> Hier ist eine ruinenhafte Architektur nicht als Schmuck sondern als Hintergrund verwandt worden. Diese geht auf eine Holzschnittvorlage Albrecht Dürers zurück, welche ebenfalls die Anbetung der Könige darstellt.<sup>249</sup>

Die Schweifwerkkämme der frontalen Dachfläche des Hauptostensoriums der Passionsreliquienmonstranz besitzen in der Mitte kleine Rustikabögen mit tropfenförmigen Spitzen über dem Scheitel (Abb. 27, 24). Diese Bögen lassen sich mit

---

<sup>245</sup> Stöer, Lorenz, *Geometria et Perspectiva. Hierin Etliche zerbrochene Gebew den Schreineren in eingelegter Arbeit dienstlich auch vil andern Liebhabern zu sonder gefallen geordnet und gestellt durch Lortentz Stöer Maler Bürger in Augsburg 1567*. Vgl. dazu Berliner 1981, Bd. 2, S. 64.

<sup>246</sup> Vgl. zu Solis, Warncke 1979, S. 30 f. und Berliner 1981, Bd. 1, S. 62.

<sup>247</sup> Gehänge haben Ähnlichkeit zu denen des niederländischen Monogrammisten P.R.K. von 1609, Vgl. Berliner 1981, Bd. 1, S. 79.

<sup>248</sup> Hilda Lietzmann datiert das Werk vor 1583/85. Vgl. Lietzmann 1998, S. 153. Vgl. auch Ausst. Kat. Frankfurt 1981, Kat. Kat. Nr. 49, S. 103 f.

<sup>249</sup> Vgl. Ausst. Kat. 1981, Kat. Nr. 49, S. 103 f.

Schmuckentwürfen des Antwerpener Kupferstechers Abraham de Bruyn vergleichen, die von Rudolf Berliner 1580-87 datiert werden.<sup>250</sup> Einer der Entwürfe zeigt eine Juwelenfassung mit Schweifwerk und rustizierten Bögen, auf deren Scheitel kleine Kugeln sitzen (Abb. 107).

Vergleichbar ist auch ein aus Süddeutschland aus dem letzten Viertel des 16. Jhs stammendes Bleimodell für einen Anhänger in Ädikulaform, der sich im Bayerischen Nationalmuseum befindet (Abb. 151).<sup>251</sup> In der Literatur wird vermutet, dass der Anhänger sich auf Schmuckentwürfe von Erasmus Horninck oder des Antwerpener Künstlers Hans Collaert (1545 geboren, noch um 1622 dort tätig) aus den 1580er Jahren zurückführen lasse.<sup>252</sup>

Die *Noli me tangere*-Gruppe wird von einem Rustikabogen gerahmt und von zwei Obelisken flankiert (Abb. 26). Eine ähnliche Anordnung -hier auf dem Kopf und ohne Rustikabogen mit gebogener Schabrake- findet sich in der Mitte in der silbernen Schweifwerkverzierung am unteren Rand des Inschriftenfeldes (Abb. 12). Ein ähnliches Motiv findet sich auf einem Stich des Antwerpener Meisters Jakob Floris (1524 geboren, 1551 Meister, 1581 gestorben, der 1564 datiert wird. Rudolf Berliner hält das Blatt für ein sehr frühes Beispiel für das Auftreten von klassischen Elementen in Dekorationen der Neuzeit (Abb. 102).<sup>253</sup> Dieses Motiv findet sich noch an einem weiteren Goldschmiedewerk für den Münchener Hof, an den Fassungen einer Prunkkette, die sich in der Münchener Schatzkammer befindet und die um 1575 datiert wird und die als Münchner Werk gilt.<sup>254</sup> Hier finden sich ebenfalls ruinenhafte Rustikabögen. Diese Zierform gibt es des Weiteren am oberen Teil des Fußes der Passionsreliquienmonstranz unter der Inschrift an einem Schweifwerkbeschlag.

---

<sup>250</sup> Vgl. Berliner 1981, Bd. 1, S. 71.

<sup>251</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 1989, Kat. Nr. 180, S. 91.

<sup>252</sup> Vgl. ebd. und Berliner 1981, Bd. 1, S. 71.

<sup>253</sup> Vgl. Berliner 1981, Bd. 1, S. 69.

<sup>254</sup> Zur Prunkkette vgl. Kat. Schatzkammer München 1970, Nr. 57, S. 71 und Krempel 1967, Kat. Nr. 7, und S. 75 ff.

## 5. 5. 10. Verwendung von architektonischem Schmuck als Würdeformel

Nicht nur einzelne architektonische Elemente, auch die Verwendung von architektonischen Elementen als Würdeform, um die Reliquien auszuzeichnen, lässt sich noch mit anderen für den Münchener Hof entstandenen Reliquiaren vergleichen. So ein Paar gleich gebildeter kleiner Monstranzen mit Reliquien der hll. Petrus und Anna (Abb. 88, zeigt das der hl. Anna) in der Reliquienkammer der Münchner Residenz, die als Münchner Werke angesehen und um 1600 datiert werden.<sup>255</sup> Die kolbenförmigen Reliquienostensorien aus Glas sind jeweils von zwei goldgeschmelzten schlanken Säulen auf hohen Sockeln flankiert. Auch hier werden ausschließlich die Reliquien durch architektonische Elemente verziert. Die schon erwähnten gotisierenden Monstranzen aus dem Schatz von St. Michael in München weisen ebenfalls architektonische Elemente als Zierformen, die besonders die Reliquien auszeichnen (Abb. 124-128).<sup>256</sup>

Die Verwendung von architektonischem Schmuck als Würdeform zur Auszeichnung der Reliquien, die gotisierende Grundgestalt der Monstranz und die architektonischen Details sprechen dafür, die inschriftliche Datierung von 1590 auch für die Entstehung der architektonischen Teile zu übernehmen. Die einheitliche Gestaltung vor allem der drei Rundtempel aber auch der verschiedenen Pfeiler sprechen dafür, dass alle architektonischen Teile der Passionsreliquienmonstranz gleichzeitig entstanden sein dürften. Die ruinenhaften Motive in

---

<sup>255</sup> Vgl. Bachtler, Monika, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 2, Kat. Nr. 357, S. 242. Die Reliquiare werden schon im frühesten Inventar der Geheimen Kammerkapelle erwähnt. An den balusterförmigen Schäften befinden sich goldgeschmelzte Darstellungen des bayerischen-lothringischen Wappens mit dem Regalienschild der Kurfürsten, welches für eine Datierung nach 1623 sprechen würde, nachdem der Herzog Maximilian die Kurwürde verliehen wurde, was eine Bereicherung des Wappens durch das Regalienschild zur Folge hatte. Monika Bachtler vertritt aber die Auffassung, dass sie aus stilistischen Gründen um 1600 zu datieren seien und das Regalienschild nachträglich dem Wappen hinzugefügt wurde. Vgl. ebd.

<sup>256</sup> Vgl. Seelig 1997, S. 233-236.

architektonischen Details in zeitgleichen Vorlagen für Intarsien nachzuweisen lassen. Für Goldschmiedewerke aber scheinen ruinenhafte Formen in architektonischen Zierformen, ausgesprochen selten zu sein.

## 5. 6. Applikationen

### 5. 6. 1. Gusstechnik

Die Dachflächen der Rundtempel über den seitlichen Ostensorien (Abb. 17), der Fuß und der Schaft der Monstranz (Abb. 4), sowie auch der schüsselförmige Boden im zentralen Ostensorium sind aus Silber geschmiedet, alle übrigen Teile gegossen worden.<sup>257</sup> Die Gusstechnik ermöglichte es, gleich geformte Teile herzustellen, die achsensymmetrisch angeordnet werden konnten. So prägt die Gusstechnik den ästhetischen Eindruck der Monstranz, wobei die entsprechenden Teile in Sandformguss entstanden sind.<sup>258</sup> Für diese Technik wurden Modelle aus hartem Material, sog. Patronen, die etwa Bleiabgüsse von Vorbildern aus Wachs oder Holz waren, in angefeuchteten feinen Formsand abgedrückt. In die so entstandenen Negativformen konnte dann Metallschmelze eingefüllt werden. Bei vollplastischen Modellen wurde mit zwei aufeinander gelegten Sandformkästen gearbeitet.<sup>259</sup> Nach dem Erkalten blieben die Gusskanäle als Stege stehen und mussten abgearbeitet werden. Schließlich wurde die Oberfläche vollendet, indem sie poliert und ziseliert oder mit Punzen versehen wurde.<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Um eine schüsselartige Form aus Silber zu erhalten, wird seit dem 19. Jh. meist das Verb „treiben“ verwendet. Der vom Verfahren her prägnantere Begriff ist „schmieden“. Vgl. hierzu Richter 1983, S. 200 ff. Häufig ist es aus der reinen Anschauung nicht eindeutig zu entscheiden, ob Teile gegossen oder geschmiedet worden sind. Ein relativ sicherer Hinweis für die Entstehung in Gusstechnik ist ein Merkmal der Oberfläche gegossener Teile, dass sie teilweise unregelmäßige Löcher in der Oberfläche aufweisen können. Diese entstehen durch die explosionsartige Abgabe von während des Schmelzens gebundenen Sauerstoffes im Silber. Vgl. dazu Richter 1983, S. 180.

<sup>258</sup> Für die bisher aufgezählten Teile ist dieses Verfahren wahrscheinlich, da die Teile wie beschrieben mehrfach auftreten. Bei dem sonst noch gängigen Wachs ausschmelzverfahren ging die Modellform aus Wachs verloren. Wollte man dennoch ein zweites Exemplar musste man die Wachsform abformen, was schwierig war. Vgl. auch Richter 1983, S. 190 ff.

<sup>259</sup> Zur Beschreibung der Technik vgl. Richter 1983, S. 193.

<sup>260</sup> Vgl. Seelig 1989, S. 10.

## 5. 6. 2. Speziell entworfene Gussstücke

Die in Gusstechnik entstandenen Teile der Monstranz lassen sich in größere Stücke unterscheiden, deren Modelle speziell für die Monstranz entworfen und in Wachs bossiert worden sein dürften und in kleinere Stücke, meist applizierte Schmuckelemente, die wohl nicht speziell für die Monstranz entworfen worden sind. Zur ersten Gruppe zählen auch Teile der Konstruktion der Monstranz etwa die Schweifwerkkonsolen auf beiden Seiten unter dem Hauptgeschoß der Monstranz (Abb. 10) oder die Zierpfeiler, welche die seitlichen Reliquienostensorien flankieren (Abb. 1, 21). Letztere bestehen aus zwei der Länge nach aneinander gesetzten, gleich gebildeten Hälften.<sup>261</sup> Weitere speziell für die Monstranz entworfene Gussstücke sind die Nodi unter den Rundtempeln über den seitlichen Ostensorien (Abb. 18), ebenso wie das Schweifwerkgitter über dem zentralen Reliquienostensorium, welches aus zwei gleichen Teilen zusammengesetzt ist (Abb. 17). Auch die beiden Zierpfeilerpaare gehören zu dieser Gruppe, welche das Schweifwerkgitter bzw. das oberste Ostensorium flankieren (Abb. 17). Neben Teilen der Konstruktion können auch Schmuckelemente zur ersten Gruppe gezählt werden, wie etwa die Schweifwerkrahmen der schrägen Felder über und unter den Frontseiten des quaderförmigen Reliquienostensoriums in der Mitte auf der Vorder- und Rückseite (Abb. 15, 16). Ebenfalls speziell für die Monstranz entworfen sind kleine naturhaft gebildete Grassoden. Diese befinden sich über den beiden seitlich stehenden Säulchen des obersten Rundtempels (Abb. 37) und auch zwischen Kapitell und Schaft der Pfeiler an den Ecken des zentralen quaderförmigen Ostensoriums (Abb. 17) und rechts und links des gesprengteartigen Ornaments darüber (Abb. 30).

Die Modelle für diese Stücke sind bei den größeren Teilen in mehreren Stücken aus Wachs bossiert, gegossen, zusammengelötet und dann poliert, ziseliert und mit Punzen verziert worden. In die Modelle für den Guss wurden dabei

---

<sup>261</sup> Vgl. Kapitel 5. 5. 2. Zierpfeiler, S. 144 f.

schon vorhandene Formstücke eingearbeitet. So etwa die vier gleichen Cherubimköpfe am Ornament zwischen Fuß und Schaft (Abb. 2, 3). Ebenfalls die kleinen Fruchtbouquets und Schnecken im Schweifwerkornament der Konsolen unter dem Hauptgeschoß der Monstranz (Abb. 5) dürften schon vorhandene Modellstücke gewesen sein. Größere Teile wurden zum Teil mehrfach verwendet, wobei sie variiert wurden. So etwa die Form der halben Zierpfeilerschäfte im Hauptgeschoß, von denen zwei zusammengenommen die freistehenden Pfeiler oder einzeln die Eckpfeiler bilden (Abb. 1, 6). Anzumerken ist dabei, dass die Form der Kapitelle jeweils bei den flankierenden, freistehenden Pfeilern, bei den Eckpfeilern auf der Vorderseite und bei denen auf der Rückseite variieren. Weiter findet sich jeweils ein gleiches Ornamentstück an den mit Juwelengehängen bereicherten Ornamenten unter dem Hauptgeschoß der Monstranz (Abb. 5). Die Gleichheit der Form zeigt sich am deutlichsten im unteren Umriss. Die Ornamente unter den seitlichen Ostensorien sind mit zusätzlichen Schweifschwüngen bereichert vergrößert worden.

Dafür, dass die Modelle der größeren Gussstücke speziell für die Monstranz entworfen worden sind, spricht vor allem ihre Paßgenauigkeit in Bezug auf die geschmiedeten Teile wie etwa Fuß und Schaft (Abb. 2). Auch die mit Grubenschmelz verzierten Platten, die das Dach des zentralen Reliquienostensoriums bilden (Abb. 16) werden von passenden gegossenen Ornamentleisten gerahmt.



### 5. 6. 3. Nicht speziell entworfene Gussstücke

Zu der zweiten Gruppe der gegossenen Stücke gehören etwa die Einzelteile und Applikationen des obersten Rundtempels (Abb. 37), wie Säulen und Sockel, die volutenförmigen Ziergebilde am oberen Teil der Säulenschäfte, die Konsolen, auf denen die Engel stehen, die eiförmigen Vasen auf der Deckplatte über den Kapitellen und die Ornamentstücke am Gebälk zwischen den Kapitellen bzw. an der Bodenplatte, zwischen den Sockeln. Bei den gegossenen Teile dieser Gruppe handelt es sich entweder um kleine architektonische Elemente, wie Säulen oder Vasen, oder aber um kleine Ornamentstücke. Die Stücke dieser Gruppe sind teilweise farbig geschmelzt. Teilweise sind sie mit gefassten Edelsteinen besetzt, etwa am Fuß der Monstranz (Abb. 2).

Einige Zierformen treten häufig auf, etwa das Ornamentstück zwischen den Säulen an Gebälk und Bodenplatte des obersten Rundtempels (Abb. 36). Sein zentrales Motiv ist ein kleines plastisches Bouquet mit Blättern und einer kürbisähnlichen Frucht in der Mitte. Darüber und darunter befinden sich flache Beschlagwerkstücke. Das obere davon hat den Umriss einer halbmondförmigen Beilklinge, das untere ist ähnlich gebildet, ist aber nach unten spitz ausgezogen. Seitlich am Bouquet sitzen schräge, nach unten geöffnete, plastisch anschwellende C-Schwünge, deren Enden sich kugelartig verdicken. Dieses Ornamentstück tritt an Gebälk und Sockel des obersten Rundtempels aus Silber auf. Weitere Exemplare aus Silber zieren mit je einer Hangperle bereichert die gesprengartige Zone über dem zentralen Ostensorium. Sie befinden sich hier jeweils oberhalb und unterhalb der obeliskenförmigen Kandelaber, welche die mittlere Nische flankieren (Abb. 25, 26). Das gleiche Zierelement hier allerdings goldgeschmelzt schmückt im Wechsel mit kleinen geschmelzten Blüten das Gebälk zwischen den Säulchen der beiden seitlichen Rundtempeln (Abb. 17).

Die Stücke der zweiten Gruppe weisen oft keine Passgenauigkeiten im Hinblick auf die Teile der Monstranz auf, an die sie angebracht worden sind. So wirken sie teilweise überdimensioniert, wie an den Sockeln der beiden das oberste Ostensorien flankierenden Zierkandelaber (Abb. 30). Hier stehen die großen Applikationen an den Seiten über. Oberhalb des Inschriftenfelds, verdeckt das Ornamentstück den Rand der Inschrift (Abb. 12). Diese Beobachtungen legen nahe, dass die kleinen Zierapplikationen, nicht unbedingt für die Monstranz entworfen worden sein müssen, sondern, dass ihre Modelle schon in der Werkstatt vorhanden gewesen sein könnten. Man weiß aus Quellen, dass solche Modelle für Verzierungen in großer Anzahl in vorhanden waren und zum Kapital der Werkstätten gezählt wurde.<sup>262</sup> Neben dem Abgießen von vorhandenen Modellen könnten auch schon fertige, vorhandene Ornamentstücke wieder verwandt worden sein, die ursprünglich für einen anderen Kontext geschaffen worden waren. Vor allem für die goldgeschmelzten und mit gefassten Edelsteinen besetzten Ornamentstücke ist dies denkbar. In der Größe harmonieren sie ihrem Besatz von gefassten Edelsteinen. Das spricht dafür, dass die Edelsteine passend zu den Ornamentstücken ausgesucht worden sind, oder aber dass die Ornamentstücke speziell für die entsprechenden Steine entworfen worden sind. In beiden Fällen weisen Juwelenbesatz und Ornamentstück einen engeren Bezug zueinander auf, als die edelsteinbesetzten Ornamentstücke zur Monstranz. Dies zeigt sich etwa an der Applikation in der Mitte über Inschriftenfeld (Abb. 12), wo der gefasste Edelstein und das geschmelzte Ornamentstück eine harmonische Einheit bilden. Die Applikation verdeckt hingegen einen Teil der Inschrift darunter (Abb. 12). Daher ist es denkbar, dass solche Ornamentstücke nicht für die Monstranz sondern für eine andere Verwendung etwa als Schmuckstücke entworfen und hergestellt worden sind. An der Monstranz wurden sie ihrer

---

<sup>262</sup> Der Nürnberger Goldschmied Peter Kuster wird mit Gefängnis gedroht, weil er unerlaubt in besitz von Modellen aus der berühmten Werkstatt von Wenzel Jamnitzer war. Vgl. Schürer 2002, S. 188. Kuster wurde befragt: „...woher ime der Wenzls Gmitzers mödel und kunsteisen komen und wers ime geben hab...“, cit. ebd. nach Frankenburger 1901, S. 6, Nr. 22.

Kostbarkeit wegen wieder verwendet. Solche Wiederverwendung von kostbaren Applikationen ist auch an anderen Werken der süddeutschen Goldschmiedekunst zu beobachten, so etwa am zwischen 1638 und 1641 umgestalteten Sockel des in einen Zeitraum von 1586 bis 1597 zu datierenden St. Georgsreliquiars in der Münchener Residenz (Abb. 73). Dabei wurden Applikationen, die sich schon am ersten Sockel befunden haben dürften, wieder verwandt.<sup>263</sup>

Ob es sich nun bei den goldgeschmelzten und edelsteinbesetzten Applikationen der Passionsreliquienmonstranz tatsächlich teilweise um ältere, wieder verwendete Stücke handelt, ist aus stilistischen Gründen – etwa in Bezug auf den Ornamentstil – schwer zu entscheiden. Es ist auch denkbar, in der teilweise unharmonischen Größe der Applikation ein bewusstes Stilmittel zu sehen. Es könnte auch intendiert gewesen sein, die Juwelenapplikationen so aussehen zu lassen, als handle es sich um ältere Schmuckstücke, die erst nach der Fertigstellung der Monstranz als Votivgaben angebracht worden sind. Das Ausschmücken von Reliquiaren mit wertvollen Gegenständen, etwa mit Schmuckstücken, die den Reliquien gestiftet wurden, galt ja als Akt der Reliquienverehrung.<sup>264</sup> An der Monstranz finden sich dafür noch deutlichere Beispiele, etwa in den Juwelengehängen unter dem Hauptgeschoß (Abb. 10). Hier ist ebenfalls schwer zu entscheiden, ob es sich um wieder verwendete Ohrgehänge handelt, die als Votivgabe den Reliquien gestiftet wurde, oder um Abgüsse von älteren Modellen, die in der Werkstatt vorhanden waren die so aussehen sollten wie Votivgeschenke. Auch an einem wohl um 1590 entstandenen Reliquienkreuz in der Münchner Residenz, finden sich verschiedene ältere Applikationen. Zum die goldgeschmelzte Halbfigur eines Engels (Abb. 70), die aus stilistischen Gründen ins frühe 15. Jh. zu datieren ist, sowie auch rubinbesetzte und geschmelzte Rosetten, die im Kammerkapelleninventar von 1626 als

---

<sup>263</sup> Ursprünglich soll es sich zeitgenössischen Quellen zufolge um einen Ebenholzsockel gehandelt haben. Vgl. dazu Kat. Schatzkammer München 1970, S. 71 ff., Kat. Nr. 58 und Krempel 1967, S. 174 ff., Kat. Nr. 16.

<sup>264</sup> Vgl. dazu Kapitel 4. 6. *Ornatus Ecclesiasticus*, S. 58.

„Knöpfe“ bezeichnet werden.<sup>265</sup> Die ausdrückliche Erwähnung der Knöpfe im Inventar könnte ein Hinweis sein, dass es sich um Votivgaben handelt.

Ein gewichtiger Grund dafür, dass die Stücke der zweiten Gruppe nicht speziell für die Passionsreliquienmonstranz entworfen worden sind, ist vor allem, dass einige der Applikationen in gleicher Form auch an anderen Goldschmiedewerken zu finden sind:

1. Auf den Deckeln der seitlichen Reliquienostensorien befinden sich zwischen den Schweifwerkvoluten kleine goldgeschmelzte Fruchtbouquets mit seitlicher Blüte, von dem drei gewellte Stiele ausgehen (Abb. 17). Zwei gleichgeformte kleine Bouquets sitzen in der Kehle des Fußes eines zwischen 1580-1590 zu datierenden Tafelreliquiars, das als Hauptreliquie ein Stück der Tischdecke vom letzten Abendmahl Christi birgt (Abb. 64, 65, 66).<sup>266</sup> Hier sind die emaillierten Zierstücke mit je einer Perle in der Mitte bereichert.

2. Goldgeschmelzte Rosetten mit sechs tropfenförmigen, konvexen Blättern und einer kleinen Kugel in der Mitte schmücken das Gebälk des linken Rundtempels (Abb. 17) und die Postamenten der beiden Zierkandelaber, welche das oberste Reliquienostensorium flankieren (Abb. 30). Hier sind sie jedoch mit Perlen in der Mitte bereichert. Gleiche Rosetten besitzt ein um 1580-1590 zu datierendes Tafelreliquiar mit einer Reliquie des Schleiers von Maria.<sup>267</sup> Dieses Reliquiar ist das

---

<sup>265</sup> Vgl. Kat. Residenz München 1996, S. 144, Nr. 1. Ulla Krempel vertritt die Meinung, das Kreuz sei wegen der Daten der Testimonien zwischen 1613 und 1626 dem angenommenen Datum des Kammerkapelleninventars zu datieren. Vgl. Krempel 1967, S. 181, Kat. Nr. 26. Aus stilistischen Gründen ist die frühere Datierung vorzuziehen. Zu den Knöpfen steht im Kammerkapelleninventar von 1626 geschrieben, S. 23 „(46.\*)... daz Creüz ist geziert mit zwen und dreissig guldinen geschmelzten Knöpfen, in iedem ain robinl,“.

<sup>266</sup> Zur Datierung vgl. Kat. Residenz München 1996, S. 145, Kat. Nr. 18. Ulla Krempel vertritt der Meinung, dass das Reliquiar zwischen 1613-1626 entstanden sei. Vgl. Krempel, S. 184 f., Kat. Nr. 32 b. Aus stilistischen Gründen ist die frühere Datierung wahrscheinlicher.

<sup>267</sup> Zur Datierung vgl. Kat. Residenz München 1996, S. 146, Kat. Nr. 11. Ulla Krempel vertritt der Meinung, dass das Reliquiar zwischen 1613-1626

Pendant zu dem vorher genannten Reliquiar mit der Reliquie des Abendmahlstischtuches. Besagte Rosette sitzt mittig am Fuß der Tafel unter dem ovalen Relieffeld (Abb. 69).

3. Der Nodus der Passionsreliquienmonstranz ist mit Rosetten geschmückt, die aus fünf herzförmigen Blättern aus Gold bestehen, die je eine Perle einrahmen. Gleichgebildete Stücke lassen sich mittig am Sockel des Reliquiars mit dem Abendmahlstischstuch (Abb. 67) aber auch am sog. „Kindlschrein“ in der Münchner Residenz ausmachen. Der obere Teil stammt aus dem Ende des 16. Jhs., der untere hingegen vom Anfang des 17. Jhs.<sup>268</sup> Am „Kindlschrein“ sieht man die entsprechenden Rosetten an den Seiten des unteren Teils jeweils in den Zwickeln der Rahmung der ovalen Kristallplatten. Schließlich zieren so gebildete Rosetten auch den Fuß eines bereits erwähnten Reliquienkreuzes in der Münchner Residenz (Abb. 80), sowie auch die Ebenholzleisten eines weiteren, ebenfalls in der Münchner Residenz befindlichen Reliquiars aus dem frühen 17. Jh. Es birgt in Seide eingeschlagene Reliquien von verschiedenen Heiligen (Abb. 139).<sup>269</sup>

4. Die rahmenden Leisten der Glasplatten des zentralen, quaderförmigen Ostensoriums sind an den Ecken und in der Mitte mit geschmelzten Applikationen besetzt. Die Eckapplikationen besitzen innen fünfblättrige Blüten, über denen geschweift gerahmte, ovale Kartuschen angebracht sind. Rechts und links befinden sich nach innen gewendete C-Schwünge, die an den Enden von gegenläufigen C-Schwüngen begleitet werden (Abb. 14). Die Beschläge jeweils auf der Leistenmitte, bestehen aus geschweiften Beschlagwerkstücken in der Mitte, auf denen Blüten sitzen. An den Seiten schließen sich geschweifte Bandstücke an, die rechts und links Ösen ausbilden, durch die von der Mitte aus Perlschnüre wachsen. Aus den seitlichen Ösen wachsen Blüten, die im Profil zu sehen

---

entstanden sei. Vgl. Krempel 1967, S. 184 f., Kat. Nr. 32 a. Aus stilistischen Gründen ist die frühere Datierung wahrscheinlicher.

<sup>268</sup> Zur Datierung vgl. Buchner 1972, S. 88 im Kat. Residenz München 1996, S. 150, wird der obere Teil um 1611 datiert.

<sup>269</sup> Zur Datierung vgl. Heym, Sabine, in: Ausst. Kat. München 1997, S. 362, Kat. Nr. 64.

sind (Abb. 14, 15). Gleichgeformte Eckbeschläge weisen die beiden Tafelreliquiare des Abendmahlstischtuches und des Marienschleiers (Abb. 65, 69) auf. Besagte Applikationen sitzen jeweils in den oberen Ecken der Glasplatten. Hier ist jedoch die Form der Kartuschenrahmung variiert. Die gleichen Beschläge wie in der Mitte der Rahmenleisten der Passionsreliquienmonstranz sind ebenfalls an den Rahmen der beiden erwähnten Tafelreliquiare appliziert (Abb. 65, 67). Auch hier erscheinen sie in der Form leicht variiert. So fehlen hier die beiden äußeren C-Schwüge. Nochmals gleiche Applikationen wie auf der Mitte der Rahmenleisten des zentralen Ostensoriums sind am Dach des unteren Teils des *Kindlschreins* in der Münchner Residenz (Abb. 80) zu beobachten.

5. Die bereits beschriebene Applikation am Gebälk zwischen den Säulen des obersten Rundtempels (Abb. 37) findet sich in gleicher Form ebenfalls an dem um 1586 entstandenen St. Georgspokal in der geistigen Schatzkammer in Wien.<sup>270</sup> Die kleine Schweifwerkapplikation ist mehrfach an der Fassung des Lippenrands appliziert (Abb. 55, 58). Wiederum gleiche Verzierungen hier jedoch leicht variiert, sitzen jeweils an den seitlichen Sockelflächen der Eckleuchter des *Kindlschreins* (Abb. 82). Hier fehlt jeweils das herzförmig nach unten ausgezogene Beschlagwerkstück.

6. Die kastenförmig gefassten Edelsteine an den Sockeln unter den kleinen Obelisken rechts und links der *Noli me tangere*-Gruppe sind mit blütenartigen Applikationen unterlegt, die aus acht tropfenförmigen Blättern bestehen, die einen quadratischen Umriss bilden, (Abb. 25, 32). Gleiche Applikationen befinden sich wiederum am Fuß des St. Georgspokals in Wien (Abb. 55, 57). Auch hier ist die Applikation in der Mitte mit einem kastenförmig gefassten Stein besetzt, die vier Wände der Kastenfassung sind hier jedoch zusätzlich mit einer Perle bereichert.

---

<sup>270</sup> Zur Datierung vgl. Lietzmann 1998, S. 168 ff.

7. Eine längliche Applikation, die an beiden Seiten des Schaftes oberhalb des Nodus der Passionsreliquienmonstranz angebracht ist, besteht in der Mitte aus einer quer liegenden von einem geschweiften Band gerahmten ovalen Kartusche (Abb. 4). Zu beiden Seiten bilden geschweifte Bänder eine kleine Öse aus und sind nach außen hin lilienförmig angeordnet. Gleiche Verzierungen sind ebenfalls am Fuß der beiden Tafelreliquiare mit der Reliquien von Abendmahlstischtuch und Marienschleier (Abb. 65, 69) zu entdecken und zwar jeweils in der Mitte unter den Relieffeldern. Weitere Exemplare dieses Ornamentstücks sind am Sockel eines Reliquiars mit Überresten des hl. Matthias, welches zwischen 1622 und 1626 beschaut wurde und die Meistermarke des Münchener Goldschmieds Stephan Hoetzer trägt (Abb. 86, 87).<sup>271</sup> Die Applikation befindet sich am unteren Rand des zylinderförmigen Ostensoriums. Am bereits erwähnten Reliquienkreuzes aus der Münchner Residenz, oberhalb einer kleinen Engelsfigur am Sockel, findet sich dieses Ornamentstück (Abb. 70), wie auch an dem Anfang des 17. Jhs. zu datierenden Reliquiar mit Blut Christi (Abb. 78) ebenfalls aus der Residenz in München.<sup>272</sup> Hier befindet sich das Ornamentstück zweifach an der Ballustrade, welche den altarförmigen Aufbau des Reliquiars abschränken. Schließlich ist das Ornamentstück noch an einem um 1596 zu datierenden Kreuzreliquiar aus der ehemaligen Hofkirche S. Michael in München (Abb. 153) zu entdecken. Hier ist besagtes Ornamentstück an das Sockelband appliziert, wobei die Form der Applikation in Bezug auf die der Passionsreliquienmonstranz leicht variiert, da hier das zentrale Motiv statt der geschweiften Kartusche eine Rechteckform bildet.<sup>273</sup>

8. Quer unter den beiden das oberste Ostensorium flankierenden Pfeilern verläuft ein Profilband. An diesem Band sind unter den Pfeilern silberne Ornamentstücke appliziert

---

<sup>271</sup> Zur Datierung vgl. Monica Bachtler, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 2, S. 241 f., Kat. Nr. 355.

<sup>272</sup> Zur Datierung vgl. Seelig 1984, S. 259 f., Kat. Nr. 195.

<sup>273</sup> Vgl. Lorenz Seelig in: Aus. Kat. München 1997, S. 358 ff., Kat. Nr. 61.

(Abb. 33, 42 Besagtes Stück befindet sich auf der Abbildung an der Profilleiste unter dem Sockel mittig unter dem Pfeiler). Diese bestehen in der Mitte aus einem längs stehenden, geschweiften Beschlagwerkstück, das oben rundbogig, nach unten dreipassförmig abschließt und mit einem Fruchtbouquet besetzt ist. Zu beiden Seiten bildet das Ornamentstück kleine Paraphrasen des oberen Teils des mittleren Beschlagwerkstücks aus, die mit der Mitte versteht sind. An beiden Seiten sind Ösen von sich einrollenden Bandstücken ausgebildet. Auf den Scheitelpunkten des geschweiften Umrisses des Ornamentstücks sitzen jeweils kleine Kugeln. Weitere Exemplare dieses Ornamentstücks befinden sich unter dem Hauptgeschoß der Monstranz unter den beiden seitlichen Ostensorien als Teil des durchbrochenen Ornaments. Gleichgebildete Applikationen verzieren ein mit der Punze des Augsburger Meisters Matthäus Wallbaum gemarkten Sockel eines Reliquiars mit einem Teil vom Schleier Mariens (Abb. 71, 72), das ebenfalls in der Münchner Residenz aufbewahrt wird. Der mittlere Teil des Reliquiars wird kurz nach 1592, der Sockel hingegen um 1611 datiert.<sup>274</sup> Das Reliquiar besteht aus einer Ovalen architektonisch gerahmten Kapsel in der Mitte, die auf einem altarförmigen Sockel steht. Der Sockel, der zwei weitere Reliquien hinter Glas birgt, wird von drei Voluten gegliedert. Oberhalb der mittleren Volute, befindet sich die besagte Applikation. Weiter schmücken gleichgeformte Ornamentstücke den Sockel des St. Georgsreliquiars der Münchner Residenz (Abb. 73). Sie befinden sich an den vier abgeschrägten Ecken des Postaments jeweils oberhalb und unterhalb der bayerischen Kurinsignien (des Reichsapfels mit Kurhut darüber).<sup>275</sup> An einem Strausseneipokal im Germanischen Nationalmuseum, der um 1600-1610 vom Nürnberger Goldschmied Georg Ruel geschaffen wurde (Abb. 145) weist am Deckelrand ebenfalls die beschriebenen Applikationen auf. Diese bilden hier dicht

---

<sup>274</sup> Ulla Krempel vertritt eine Datierung des mittleren Teils zwischen 1592 und 1600, und des Rahmens und Sockels von zwischen 1625 und 1626. Vgl. Krempel 1967, S. 179 f., Kat. Nr. 23 vgl. auch Monika Bachtler in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 2, S. 248, Kat. Nr. 368.

<sup>275</sup> Die Kurinsignien bestehen im Falle der Bayerischen Kurwürde aus dem mit Kurhut gekrönten Reichsapfel. Zum Reliquiar vgl. Kat. Schatzkammer München 1970, S. 71-74, Kat. Nr. 58.



nebeneinander gesetzt ein durchbrochenes Ornamentband.<sup>276</sup> Ein ebensolches Band ziert auch den unteren Teil der Fassung des Lippenrandes. Ein weiteres um 1600 datiertes Nürnberger Werk der sog. *Jupiterpokal* des Nicolaus Schmidt, das sich in der Sammlung von Windsor Castle befindet, weist ebenfalls diese Applikationen auf (Abb. 148, 149).<sup>277</sup> Hier befinden sie wiederum unten an der Fassung Lippenrands. Schließlich erscheint die beschriebene Applikation an mehreren Werken des Nürnberger Meisters Hans Petzold (gestorben 1604) auf.<sup>278</sup> An einem um 1596 zu datierender aus der Sammlung E. Gutermann in Berlin stammenden, heute verschollenen Doppelpokal, genau so wie an dem um 1610 zu datierenden sog. *Dianapokal* aus dem Museum für Kunst und Gewerbe in Berlin (Abb. ), wo das Ornamentstück mehrfach am Rand des Pokaldeckels und am Übergang vom Fuß zum Schaft sitzt, wo er nebeneinander gereiht ein durchbrochenes Ornamentband bildet.<sup>279</sup> Auch an einer anderen Version des „Dianapokals“, der vor 1612 zu datieren ist, im Kunstgewerbemuseum in Budapest (Abb. 143) wird der durchbrochene Deckelrand von den besagten Applikationen gebildet.<sup>280</sup> Schließlich finden sie sich Applikationen dem Deckelrand aufgelegt an einem Pokal mit bekrönendem Amor aus Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, der 1610 datiert wird.<sup>281</sup>

---

<sup>276</sup> Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1985, S. 269, Kat. Nr. 97.

<sup>277</sup> Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1985, S. 360 f., Kat. Nr. 333. Zu dem Werk existiert eine Nachzeichnung, die 1610 datiert ist. Auf dieser sind die Applikationen nicht genau wiedergegeben, wenn auch an der entsprechenden Stelle zumindest ähnlich geformte Applikationen sitzen.

<sup>278</sup> Zu Petzold vgl. Rosenberg 1923, Bd. 3, Nr. 4055 und 4126.

<sup>279</sup> Eine Abbildung des Doppelpokals der Sammlung Gutmann aus dem Jahre 1919 ist zu finden bei Böhm 1939, Taf. 25. Im Pokal eingesetzt findet sich eine 1596 datierte Schaumünze vgl. dazu Falke 1919, S. 83. Zur Datierung des Dianapokals vgl. Pechstein 1971, Kat. Nr. 105.

<sup>280</sup> Abbildung bei Falke 1919, S. 82, Abb. 6 zum Pokal vgl. ebd. S. 83.

<sup>281</sup> Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1985, S. 254, Kat. Nr. 73.

#### 5. 6. 4. Vergleich der Gussstücke

Die Ornamentstücke der zweiten Gruppe –im Gegensatz zu den kleinen architektonischen Schmuckelementen- sind im Ornamentstil von den Stücken der ersten Gruppe unterschiedlich. So besteht etwa die goldgeschmelzte und edelsteinbesetzte Applikation in der Mitte der getriebenen Zierfläche am Fuß der Monstranz (Abb. 2), neben plastischen Blüten und Obstbouquets vor allem aus flachen Band- und Beschlagwerkstücken, die nur schwach an den Rändern konkav gebogen sind. Im Vergleich dazu sind Stücke der ersten Gruppe wie die Rahmungen der frontalen schrägen Dachfläche über dem zentralen Reliquienostensorium (Abb. 16) vor allem aus plastischen Schweifschwüngen gebildet. Solche Unterschiede des Schweif- bzw. Bandornamentes der ersten und zweiten Gruppe sprechen dafür, dass die Ornamentstücke der zweiten Gruppe nicht den gleichen Ornamentvorlagen folgen und wohl auch nicht von der selben Hand entworfen worden sein dürften wie die Ornamentstücke der zweiten Gruppe.

Aber auch die Gussstücke der zweiten Gruppe untereinander erscheinen vom Ornamentstil her keinesfalls einheitlich. Die zentral am Fuß platzierte, edelsteinbesetzte Applikation besteht wie schon beschrieben vor allem aus Bandformen (Abb. 2). Die Verzierung mit der das kapitellartig sich verbreiternde Stück oben am Schaft besetzt ist, weist hingegen vor allem bizarr geformte Beschlagwerkformen auf (Abb. 5). Das schon beschriebene häufig auftretende Ornamentstück am Gebälk und Sockel des obersten Rundtempels wird schließlich aus plastischen Schweifwerkschwüngen gebildet (Abb. 37). Diese stilistischen Unterschiede sprechen dafür, dass diese ebenfalls nicht einheitlich entworfen worden.

Allen gegossenen Teilen der Monstranz -sofern sie nicht emailliert sind- ist die gleiche Oberflächenbearbeitung gemeinsam. Alle Teile sind poliert und dann mit Punzen und kurzen ziselierten Strichen verziert worden. An dem

gerüstartigen Ornament am Übergang vom Fuß zum Schaft (Abb. 2, 3) ist dies deutlich zu erkennen. Die polierte Oberfläche weist verschiedengroße punkt- und kreisförmigen Punzen, sowie kurze, ziselierte Striche auf. Auffällig sind kreuzförmig gesetzte Verzierungen aus jeweils fünf Punzen, bei denen meist die zentrale Punze die Größte ist (Abb. 23). Die gleiche Oberflächenbearbeitung mit punktförmigen Punzen und kurzen ziselierten Striche ist auch an den Seitenflächen, der Säulensockeln am obersten Rundtempel zu beobachten (Abb. 37). Das spricht dafür, dass die Oberflächenbearbeitung von den Stücken der ersten Gruppe wie das Gerüst zwischen Fuß und Schaft als auch von denen der zweiten Gruppe wie etwa am Säulensockel des obersten Rundtempels in derselben Werkstatt vorgenommen worden ist, wenn nicht gar die Stücke beider Gruppen ganz in der gleichen Werkstatt entstanden sind, wobei die einen hier auch entworfen und bossiert worden sind, die anderen lediglich nach vorhandenen Modellen abgegossen worden sind.

Wiederum gleiche Punzspuren sitzen am geschmiedeten Fuß der Monstranz etwa zwischen dem zentralen aufgesetzten juwelengeschmückten Ornamentstück und dem getriebenen Obstbouquet (Abb. 2). Hier sieht man an dem ziselierten Beschlagwerkstück zwei symmetrisch angeordnete gepunzte Rosetten, die aus einer kreisförmigen Punze in der Mitte bestehen und von acht punktförmigen Punzen umgeben ist. Diese Zierform ist ähnlich den kreuzförmig gesetzten Punzen etwa am gerüstartigen gegossenen Ornament zwischen Fuß und Schaft darüber (Abb. 2). Auch an emaillierten Stücken und auch an den emaillierten Figurengruppen sind vergleichbare gepunzte Verzierungen zu erkennen. So etwa am Postament der Säule, die ein Engel am obersten Rundtempel als Leidenswerkzeug vorweist (Abb. 39), wo wiederum fünf zum Kreuz angeordnete punktförmige Punzen zu sehen sind. Weitere kreuzförmig gepunzte Verzierungen sind an der Reliquienfassung im obersten Ostensorium an zwei Flächen zu entdecken, welche die Form von umgedrehten Tropfen haben und jeweils Teil der Schweifgebilde rechts und links auf den

Sockeln hinter den um den Rock wüfelnden Soldaten sind (Abb. 35, 36). Solche Ähnlichkeiten der Oberflächenbearbeitung sprechen dafür, dass die getriebenen Teile ebenso wie die gegossenen und die emaillierten Figurengruppen aus ein und derselben Werkstatt stammen könnten.

Die Betrachtung der gegossenen Teile zeigt, dass die Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz in der Lage war, Modelle für gegossene Zierformen selber aus Wachs zu bossieren und abzugießen. Dabei bestand die Möglichkeit vorhandene kleine Modellstücke einzuarbeiten, die offenbar aus einem Fundus von Ornamentstücken und kleinen Architekturteilen geschöpft werden konnten. Darüber hinaus verwendete die Werkstatt aus diesem Fundus viele Ornamentstücken und Architekturteilen auch ohne sie speziell für die Monstranz zu verändern. Die gleichen Bearbeitungsspuren an den eigens entworfenen und von den nicht eigens entworfenen Stücken, legen aber nahe, dass die Oberflächenbehandlung aller gegossenen Teile der Monstranz und sogar auch der geschmiedeten Teile in derselben Werkstatt vorgenommen wurde.

Das Auftreten von den gleichen Ornamentapplikationen an der Passionsreliquienmonstranz und an anderen Goldschmiedeobjekten, die sowohl aus München, aber auch aus Augsburg und Nürnberg stammen, zeigt die weite Verbreitung mancher Modelle. Einerseits wurden bestimmte Modelle als Schatz exklusiv einer Werkstatt gehütet, andererseits haben offenbar umherreisenden Silberarbeiter oder Gesellen ihren eigenen Modellbestand mit Formen aus Werkstätten, in denen sie zeitweilig gearbeitet haben, bereicherten. Gerade während der Gesellenjahre war es gefordert Erfahrungen in anderen Werkstätten vor allem auch in fremden Städten zu sammeln.<sup>282</sup>

---

<sup>282</sup> Vgl. zum eifersüchtigen Hüten der Formmodelle, Vgl. Anm. 261. Es etwa in München wenn einer Goldschmiede Meister innerhalb der Zunft werden wollte war ausdrücklich gefordert das Ausland besucht zu haben sowie auch fremde Arbeit gesehen und kennen gelernt zu haben Vgl. dazu Frankenburger 1912, S. 56. Im höfischen Bereich, ist es sicherlich noch häufiger gewesen, dass Goldschmiedearbeiter in vielen Werkstätten gearbeitet haben.

Einzelne gleich geformte Applikationen an unterschiedlichen Goldschmiedewerken lassen daher nicht zwingend auf einen direkten Werkstattzusammenhang schließen. Dagegen spricht die aufgezeigte weite Verbreitung bestimmter Applikationsmodelle aber auch die häufige Wiederverwendung von Applikationen, die von Werken aus unterschiedlichen Werkstätten stammen konnten. Die häufige Wiederverwendung scheint damit zusammenzuhängen, dass Goldschmiedeobjekte oftmals mehrfach umgearbeitet wurden. Das ist etwa am St. Georgsreliquiar und am Marienschleierreliquiar aus Silber zu beobachten oder an einem.<sup>283</sup>

Weisen aber Goldschmiedewerken gleich mehrere gleiche Applikationen auf, ist ein Werkstattzusammenhang in wahrscheinlicher. Aus diesem Grund kann ein solcher bei dem angeführten Reliquienkreuz und den beiden Tafelreliquiaren mit den Reliquien des Abendmahlstischtuche und des Marienschleiers aus der Münchner Residenz mit der Passionsreliquienmonstranz vermutet werden. Neben den aufgezeigten gleichen Applikationen, und dem gleichen Auftraggeber lassen sich alle genannten Reliquiare auch gleichfalls im frühesten bekannten Inventar in der Geheimen Kammerkapelle nachweisen.<sup>284</sup> Hier sprechen also mehrere Gründe dafür, dass die drei genannten Reliquiare aus derselben Werkstatt, wie die Passionsreliquienmonstranz stammen könnten. Im angesprochenen Reliquienkreuz befindet sich zudem ein Partikel der Reliquie der Geißelsäule, die ja auch für die Passionsreliquienmonstranz als Hauptreliquie gelten kann.

Um den Aussagewert von gleichen Applikationen an unterschiedlichen Goldschmiedewerken zu beurteilen, muss im Einzelnen genau betrachtet werden, in welcher Weise diese an den Goldschmiedeobjekten appliziert worden sind. In Bezug auf die unter Abschnitt 8. Genannte Applikation war bei einigen genannten Nürnberger Beispielen auffällig, dass durch das

---

<sup>283</sup> Vgl. zu den Veränderungen am St. Georgsreliquiar Krempel 1967, Nr. 16, S. 175, am Reliquiar des Marienschleiers ebd., Nr. 23, S. 179 und am Kreuzesfuß ebd., Nr. 26, S. 181.

<sup>284</sup> Vgl. Geheimes Hausarchiv München, Hausurkunde 1584 1/5.

Nebeneinandersetzen der Form ein Ornamentband geschaffen wurde. Ebenfalls bei der Passionsreliquienmonstranz unterhalb der Hauptgeschoßes wurde diese Applikation zu einem durchbrochenen Ornamentband gefügt, allerdings abwechselnd anderen Ornamentstücken. Hier spricht nur die gleiche Applikation sondern auch eine Ähnlichkeit in der Art und Weise ihrer Anwendung für einen stilistischen Zusammenhang. Das könnte dafür sprechen, dass ähnliche Vorbilder rezipiert sind.

Die Konstruktion von Werkstattszusammenhängen aufgrund von gleichen Applikationen ist sicherlich zu diskutieren. Die gleiche Applikationen an unterschiedlichen Objekten können aber zur Überprüfung der inschriftlichen Datierung der Passionsreliquienmonstranz von 1591 einbezogen werden. Die angeführten Goldschmiedeobjekte mit gleichen Applikationen sind in einem Zeitraum etwa zwischen 1580 und 1620 entstanden, die meisten davon am Beginn des 17. Jh., also nach der inschriftlichen Datierung der Monstranz. Etwas früher als Passionsreliquienmonstranz werden einzig der St. Georgspokal aus Wien und das St. Georgsreliquiar und die beiden Tafelreliquiare mit Reliquien des Abendmahlstischtuches und des Marienschleiers aus der Münchner Residenz. Der Stil der kleinen Applikationen korrespondiert mit der inschriftlichen Datierung von 1590.

## 6. Der Meister der Passionsreliquienmonstranz

### 6. 1. Bisherige Meinung in der Literatur

Bei der Frage nach der Werkstatt oder dem Meister der Passionsreliquienmonstranz wird in der Literatur stets die Meinung vertreten, dass es sich um ein Augsburger Goldschmiedewerk handelt. Fritz Haerberlein nimmt an, dass der Künstler aus dem Umkreis von Matthäus Wallbaum und Heinrich Winterstein stammte. In geringfügigen Details sieht er spätere Veränderungen von Münchner Werkstätten.<sup>285</sup>

Auch Ulla Krempel nimmt Augsburg als Entstehungsort des Reliquiars an. Ihr scheint aber der „Meister der Passionsreliquienmonstranz“ der Werkstatt Abraham Lotters d. Ä. nahezustehen, dem sie den sog. Hausaltar Albrechts V. (Abb. 75) zuschreibt. Dafür führt sie vor allem den Ornamentstil des Grubenschmelzes der Passionsreliquienmonstranz, die Verwendung der apfelgrünen Emailfarbe, sowie ähnliche Figurentypen der goldgeschmelzten Tugendpersonifikationen an.<sup>286</sup> Aus Gründen ihrer Spätdatierung zwischen 1613 und 1619 des heutigen Zustands der Monstranz ist sie der Meinung, dass der Meister keinesfalls mit Lotter selber identisch sein kann, da er bereits 1613 starb. Vielmehr könnte es sich um Ulrich Ment handeln, den sie für einen Schüler Abraham Lotters hält, da er nach Lotters Tod dessen Haus besessen hatte und somit auch seine Werkstatt übernommen haben könnte.<sup>287</sup> Als weiteres Argument führt Ulla Krempel die stilistische Ähnlichkeit der bekrönenden Emailfiguren auf vier Laternenförmigen von Ulrich Ment

---

<sup>285</sup> Vgl. Haerberlein 1939, Kat. Nr. 32, S. 39 f. Haerberlein datiert die Passionsreliquienmonstranz auf 1592, es könnte sich dabei auch um einen Druckfehler handeln. Zu der mit der Passionsreliquienmonstranz werkstattgleichen Gruppe zählt Haerberlein, die beiden kleinformatigen Ebenholzretabel, die mit geschmelzten Figuren und Beschlägen versehen sind, welche die Anbetung der Könige und die Geißelung Christi darstellen, sowie ein aus dem Kloster Andechs stammendes Reliquiar, welches Christus an der Geißelsäule darstellt, und auch eine ovale Kusstafel, die wiederum die Geißelung darstellt. Leider führt Haerberlein nicht aus, welche Details er für Münchner Zutaten hält.

<sup>286</sup> Ihr schreibt sie auch das kleine Ebenholzretabel mit der Anbetung der hll. Drei Könige aus der Residenz München zu. Vgl. Krempel 1967, S. 154.

<sup>287</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 154.

gemarkten Reliquiare (Abb. 89), die zwischen 1614 und 1623 für die Geheimen Kammerkapelle entstanden sind, zu Figuren der Passionsreliquienmonstranz an.<sup>288</sup>

Herbert Brunner schließt sich Ulla Krempels Ansicht der stilistischen Nähe zur Lotterwerkstatt an. Er ist zu dem der Meinung, dass auch die Goldemailfiguren der beiden kleinen Ebenholztafeln aus der Schatzkammer der Residenz München, welche die Anbetung der Könige und die Geißelung (Abb. 76) darstellen und die er ebenfalls für Werke der Lotterwerkstatt hält, stilistisch den Figuren der Passionsreliquienmonstranz verwandt sind.<sup>289</sup> Auch Carl Hernmarck nimmt an, dass die Passionsreliquienmonstranz ein Augsburger Werk sei. Es habe nämlich den gleichen Schmuckcharakter, wie der schon erwähnte meist Abraham Lotter zugeschriebene Hausaltar Albrechts V.<sup>290</sup> Auch Lorenz Seelig schließt sich der Meinung an, dass sich bei der Passionsreliquienmonstranz in Teilen um eine Augsburger Goldschmiedearbeit handelt.<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> Vgl. Krempel 1967, S. 158.

<sup>289</sup> Vgl. Brunner 1977, S. 177.

<sup>290</sup> Vgl. Hernmarck 1978, S. 326.

<sup>291</sup> Vgl. Seelig 1984, S. 264 f., Kat. Nr. 200.



## 6. 2. Abraham Lotters Werkstatt

Die Verknüpfung des Hausaltars Albrechts V. mit der Werkstatt von Abraham Lotter stützt Ulla Krempels hauptsächlich auf die Aussage eines Briefs von Herzog Wilhelm V. an seine Vater Albrecht V., in dem er von einer hohen Geldzahlung an Lotter für ein „*werck*“ spricht, das allerdings nicht weiter beschrieben wird. Die hohe Geldsumme allein erscheint aber als zu schwaches Argument, das erwähnte „*werck*“ tatsächlich mit dem Hausaltar Albrechts V. zu identifizieren und diesen ohne Zweifel Abraham Lotter zuzuschreiben. Schließlich sind auch zahlreiche andere Quellen überliefert, die von großen Geldzahlungen des bayerischen Hofes an Goldschmiede sprechen.<sup>292</sup> Durch die Meistermarke Lotters gekennzeichnet sind nur zwei Werke bekannt, bei denen es sich um ein Taufbecken und einen Humpen handelt, die mit Filigranrosetten geschmückt sind.<sup>293</sup> Wegen der unterschiedlichen Techniken und der anderen Dekorationskonzeption können auch sie nicht zwingend dafür sprechen, dass der Hausaltar Albrechts V. mit seinem aufwendig emaillierten Goldschmuck unbedingt aus der Werkstatt von Abraham Lotter stammen muss. Zu den mit Grubenschmelz verzierten Goldplatten vertritt Helmut Seling überzeugend die Meinung, dass diese aus stilistischen Gründen ein Werk von David Altenstetter ebenfalls einem Augsburger Meister ( ab 1573 Meister, 1612 gestorben) sein könnten.<sup>294</sup>

Vergleicht man den Hausaltar Albrechts V. und die Passionsreliquienmonstranz in Hinsicht auf stilistische Merkmale, erscheint ein Werkstattzusammenhang nicht unbedingt zwingend. Zunächst einmal erschwert die unterschiedliche Konstruktion, hier eine Ebenholzarchitektur, dort eine aus geschmiedeten und gegossenen Silberelementen

---

<sup>292</sup> Vgl. Frankenburger 1912, etwa S. 307-10 oder 313.

<sup>293</sup> Vgl. Seling 1980, Bd. 3, Nr. 740 a u. b. gesicherte Werke von Abraham Lotter d. Ä. ein Taufbecken m. Filigranrosetten und geätztem Dekor mit einem Augsburger Beschaueichen von 1560-1570, 2 Humpen mit Filigranrosetten und geätztem Dekor mit einem Augsburger Beschaueichen von 1565-1570.

<sup>294</sup> Vgl. Seling 1980, Bd. 1 zu Farbtafel I/II S. 225, Bd. S. 61f., Nr. 740c. Altenstetter wurde vom Augsburger Kunstverleger Philipp Hainhofer sehr geschätzt. Vgl. zu Altenstetter auch Seling 1980, Bd. 3, S. 79, Nr. 864.

aufgebaute Monstranz, den Vergleich. Der zweifellos ähnlich reiche „Schmuckcharakter“ von dem Hernmarck schreibt, spricht sicherlich für den gleichen Geschmack und das gleiche Repräsentationsbedürfnis der auftraggebenden Institution des bayerischen Herzogshauses, kann aber als Argument für die Herkunft aus der gleichen Werkstatt kaum befriedigen.

So bleiben als sinnvolle Vergleichsparameter die mit Grubenschmelzornamenten verzierten Goldplatten etwa an den Dachflächen der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 16) und am Hausaltar Albrechts V. im geöffneten Zustand am Mittelteil hinter den weiß geschmelzten Säulen (Abb. 75). Dabei ist festzustellen, dass die Dekore der Platten unterschiedlichen Ornamentvorlagen, folgen. Während die des Hausaltars vor allem c-förmige Schweifwerkschwünge mit geringfügigen Bereicherungen durch groteske Elemente aufweisen, sind bei den Ornamenten der Dachflächen der Passionsreliquienmonstranz Ranken und Vögel die auffälligsten Merkmale (Abb. 16).

Vergleicht man die geschmelzten Tugendfiguren oben an den geöffneten Seitenflügeln des Hausaltars (Abb. 75) mit den Tugendpersonifikationen der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 23), so stellt man fest, dass die des Hausaltars in den Körperformen noch feingliederiger wirken als die der Passionsreliquienmonstranz. Die Tatsache, dass besagte Figuren des Hausaltars reliefhaft mit der Rückwand verbunden bleiben, die der Passionsreliquienmonstranz aber mehr als allansichtige Figürchen gestaltet sind, erschwert ebenfalls einen direkten Vergleich. Vergleichbar wirken aber die vollplastischen, den Hausaltar bekrönenden gedrungenen Engelsfiguren mit den *Arma Christi* (Abb. 75), die bei unterschiedlicher Größe mit denen der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 39) ähnlich gedrungene Körperformen aufweisen. Die Darstellung des Sündenfalls im unteren Register des Hausaltars (Abb. 75) ist vornehmlich mit opaken Emailfarben geschmelzt. Das hier auftretende opake Grau findet sich ebenfalls an Partien der

Passionsreliquienmonstranz, etwa an der Figur des hl. Hieronymus (Abb. 29).

In der Darstellung des Sündenfalls sind auf die Emailoberfläche eingeschmelzte Punkte zu beobachten (Abb. 75), die in technischer Hinsicht Ähnlichkeit mit der Verwendung von Rühremail an der Passionsreliquienmostranz haben, so etwa an den marmorierten Sockeln seitlich der um den Rock Christi wüfelnden Soldaten im obersten Ostensorium (Abb. 35). Es zeigt sich also im Einzelnen keine so große stilistische Nähe von Hausaltar Albrechts V. und Passionsreliquienmonstranz, dass zwingend von einem Werkstattzusammenhang ausgegangen werden müsste.

### 6. 3. Ulrich Ment

Anders verhält es sich mit den vier gleich gestalteten, von Ulrich Ment gemarkten, laternenförmigen Reliquiaren der Residenz München (Abb. 89). Diese sind mit der Passionsreliquienmonstranz besser zu vergleichen, denn wie bei dieser handelt es sich um Konstruktionen aus gegossenem, vergoldetem Silberelementen mit goldgeschmelzten Ornamentapplikationen und sparsam gravierten Glasplatten. Mit dem quadratischen Grundriss, den schlank proportionierten Seitenwände und dem kleinen, zurückgestuften Dach sind sie dem zentralen Ostensorium der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 1) verwandt.

Die oben auf die vier Gesimsecken aufgesetzten vasenförmigen Baluster (Abb. 89) sind ähnlich geformt und platziert wie die an der Passionsreliquienmonstranz, die sich auf den beiden Balusterpfeilern seitlich des obersten Reliquienostensoriums (Abb. 37) befinden und wie die, auf denen die Juwelenobelisken aufsitzen, die sich rechts und links der *Noli me tangere*-Gruppe befinden (Abb. 26). Den schräggestellten Zierpfeilern an den Ecken der vier Reliquiare von Ulrich Ment (Abb. 89) entsprechen gleich platzierte am laternenförmigen, zentralen Reliquienbehälter der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 6). Wie schon von Ulla Krempel hingewiesen sind auch die bekrönenden goldgeschmelzten Figuren mit den Figuren der Passionsreliquienmonstranz vergleichbar. Allerdings sind die der vier Reliquiare von Ment größer als alle Figuren der Passionsreliquienmonstranz und wirken statischer in ihrer Bewegung.

Es finden sich also vergoldetes Silber und sparsam geschliffene Glasplatten, goldgeschmelzte Figuren und architektonische Schmuckelemente sowohl an Ments Arbeiten als auch an der Passionsreliquienmonstranz. Allerdings unterscheiden sich die Werke durch andere Proportionen und andere Zierformen. So sind die gegossenen plastischen Voluten der Füße der vier Reliquiare jüngerer Ornamentvorlagen verpflichtet, als die durchbrochenen Schweifwerkornamente der

Passionsreliquienmonstranz, die mehr einem durch spätgotische Vorlagen geprägtem Manierismus verpflichtet sind.

Sollte es sich bei den vier Werken von Ulrich Ment und der Passionsreliquienmonstranz um die gleiche Werkstatt handeln, würde man dafür plädieren, dass die vier Reliquiare zeitlich nach der Passionsreliquienmonstranz entstanden sein müssten. Die sichere Datierung der Reliquiare von Ulrich Ment zwischen 1614 und 1623 unterstützte dann eine Datierung aller Teile der Passionsreliquienmonstranz vor bzw. um 1590. Die Ähnlichkeiten der vier Reliquiare von Ment mit der Passionsreliquienmonstranz sind aber so geartet, dass man auch vermuten könnte, dass sich die Reliquiare an der Reliquienmonstranz und ihr verwandter Werke als Vorbildern orientiert haben, zumal sie für den selben Reliquienschatz in Auftrag gegeben wurden. Die Ähnlichkeiten müssten also nicht zwingend mit derselben Werkstatt erklärt werden.

## 6. 4. Die Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz

Die Betrachtung der Konstruktion der Passionsreliquienmonstranz legt nahe, dass die großen gegossenen Elemente der Monstranz, die Ornamentvorlagen umsetzen, bzw. aus Kleinarchitektur bestehen, speziell für die Monstranz entworfen und von einer Werkstatt umgesetzt wurden. Dafür spricht auch die gleiche Oberflächenbehandlung der meisten Teile.<sup>295</sup> Die Heterogenität im Vergleich von unterschiedlichen Ornamenten spricht wohl mehr für unterschiedliche Vorlagen, als für verschiedene Werkstätten. Die in den ornamentalen Zusammenhang eingebundenen Figuren weisen ebenfalls gleiche Oberflächenbearbeitungen auf.

Desgleichen treten dieselben Applikationen teilweise goldgeschmelzt, teilweise in Silber gegossen als Elemente der speziell für die Monstranz geschaffenen Teile auf. Das spricht dafür, dass tatsächlich Silberteile, Goldteile, und emaillierten Teile und die geschmelzten Figuren aus einer Werkstatt stammen dürften. Dennoch bleibt anzumerken, dass manche von den kleineren Applikationen so ungünstig angebracht sind, dass sie die Gesamtwirkung beeinträchtigen. So etwa an den Sockeln der beiden Zierpfeiler, die das oberste Ostensorium flankieren (Abb. 30), hier stehen die großen Applikationen seitlich über. Trotzdem ist aber wohl nicht zu entscheiden, dass diese deshalb nicht Teil des Entwurfs gewesen sein könnten. Vielmehr könnte hierin ein Stilmittel gelegen haben, die einen über längere Jahre dauernden Prozess zu simulieren versuchen, dass das Reliquiar nämlich nach und nach mit Kostbarkeiten geschmückt worden wäre.<sup>296</sup>

Eine weitere Frage ist, ob die Juwelenfassungen ebenfalls in der Werkstatt entstanden sind. Dafür sprechen auf alle Fälle, dass die gefassten Juwelen Teil von goldgeschmelzten Ornamentapplikationen sind und mit diesen eine Einheit bilden.

---

<sup>295</sup> Vgl. Kapitel 5. 6. 4. Vergleich der Gussstücke, S. 178 ff..

<sup>296</sup> Die Intention dabei könnte gewesen sein, dass das Ausschmücken des Reliquiars als Teil der Reliquienverehrung galt. Vgl. Kapitel 4. 6. Ornatus Ecclesiasticus, S. 58.

So etwa an den Sockeln der kleinen Obelisken, welche die *Noli me tangere*-Gruppe flankieren (Abb. 26) oder aber am Dach des zentralen Ostensoriums (Abb. 16) um nur einige zu nennen. Auch bei den Glasplatten des zentralen Reliquienostensoriums (Abb. 13) ist schwer aus der Betrachtung zu entscheiden, ob auch diese aus der Werkstatt des Meisters der Passionsreliquienmonstranz stammen. Immerhin steht außer Frage, dass diese speziell für die Monstranz angefertigt worden sind, dafür spricht neben der Passform die Rücksichtnahme des Ornamentes auf den Ort der Anbringung, sodass etwa die Girlanden nach unten hängen.<sup>297</sup>

---

<sup>297</sup> Vgl. Kapitel 5. 4. 4. Glasschliffornamente, S. 133.

## 6. 5. Der Wiener St. Georgspokal

Die stilkritischen Untersuchungen in Bezug auf Ornament und Figurenbildung, Emailfarben, Edelsteinfassungen und Applikationen haben gezeigt, dass manche von den in den vorangegangenen Kapiteln zum Vergleich herangezogenen Werke so eng mit Aspekten der Passionsreliquienmonstranz verwandt sind, dass ein Werkstattzusammenhang nahe liegt.

Besonders der Wiener St. Georgspokal (Abb. 55) scheint aus derselben Werkstatt zu stammen wie die Passionsreliquienmonstranz. Hier wurden neben dem geschliffenen Bergkristall gleiche Materialien verwandt wie an der Passionsreliquienmonstranz: gegossene und vergoldete Silberornamente mit goldgeschmelzten, juwelenbesetzten Schweifwerkapplikationen und Elemente aus Gold, die mit Ornamenten in Grubenschmelz geschmückt sind. Diese Verzierungen am Fußring, Schaft und am Nodus des Pokals (Abb. 57) sind denen verwandt, die Dachflächen und Zierleisten des Hauptostensoriums der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 13-16) verzieren.<sup>298</sup> Neben ähnlicher Farbigkeit des Emails weisen sie große motivische Ähnlichkeiten in der Bildung der dunkel geschmelzten Ranken und nicht zuletzt auch durch die Bereicherung des Arabeskenornaments durch Vögel auf, was am Fußring zu beobachten ist (Abb. 57).

Auch die bekrönende Figur des hl. Georgs (Abb. 56) ist stilistisch der Passionsreliquienmonstranz eng verwandt. Die Armierung des Heiligen gleicht den Rüstungen der um den Rock Christi wüfelnden Soldaten im obersten Reliquienostensorium der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 35), sein Körperbau hingegen ist den Figuren der Geißelungs- und Dornenkrönungsgruppe der Passionsreliquienmonstranz sehr ähnlich (Abb. 19, 20). So ähnlich, dass das Gussmodell sogar von demselben Ausgangsmodell abgeformt worden sein

---

<sup>298</sup> Vgl. Kapitel 5. 4. 3. Ornamente in Grubenschmelztechnik, S. 129.



könnte, wie der rechte Scherge der Dornenkrönungsgruppe der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 19).<sup>299</sup>

Es sind auch die Schweifwerkapplikationen am Lippenrand des Pokals (Abb. 58) hervorzuheben, die man ebenfalls an der Passionsreliquienmonstranz findet, nämlich am Gebälk zwischen den Säulen des obersten Rundtempels (Abb. 37).<sup>300</sup> Weiter findet sich die blütenartigen Applikationen unter den gefassten Steinen am Fußring des Pokals, die aus acht tropfenförmigen Blättern bestehen, die einen quadratischen Umriss bilden (Abb. 57), ebenfalls an der Passionsreliquienmonstranz. Hier an den Sockeln unter den kleinen Obelisken rechts und links der *Noli me tangere*-Gruppe (Abb. 32).<sup>301</sup> All diese Argumente machen es wahrscheinlich, dass der St. Georgspokal tatsächlich aus derselben Werkstatt stammen könnte, wie die Passionsreliquienmonstranz.

---

<sup>299</sup> Vgl. Kapitel 5. 2. 3. Vergleich mit anderen Werken, S. 93 f.

<sup>300</sup> Vgl. Kapitel 5. 6. 3. Nicht speziell entworfene Gussstücke, S. 174, Nr. 5.

<sup>301</sup> Vgl. Kapitel 5. 6. 3. Nicht speziell entworfene Gussstücke, S. 174, Nr. 6.

## 6. 6. Die Orpheuskugeln

Desgleichen ist es wahrscheinlich, dass die beiden Orpheuskugeln aus Wien und Dresden (Abb. 51, 52) aus der Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz stammen. Die Verwendung von ähnlichen und gleichen Materialien wie bei der Passionsreliquienmonstranz, also Bergkristall, gegossene Elemente, goldgeschmelzte Applikationen mit Juwelenbesatz und geschmelzte Goldfiguren lässt den direkten Vergleich zu. Vor allem die Orpheusfiguren gleichen in den Rüstungen denen der um den Rock Christi wüffelnden Soldaten im obersten Reliquienostensorium der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 35), im Körperbau hingegen den Figuren der Geißelungs- und Dornenkrönungsgruppe der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 19, 20).<sup>302</sup> Die ähnlichen Juwelenbänder am Fuß der Wiener Orpheuskugel (Abb. 51) sind mit dem Bogen über der *Noli me tangere*-Gruppe (Abb. 25) vergleichbar.<sup>303</sup> Aber auch die Edelsteinfassungen auf dem Fuß beider Orpheuskugeln (Abb. 51, 52) sind in ähnlicher Weise aufgebaut und mit Email verziert wie etwa an der zentralen Applikation am Fuß der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 2).<sup>304</sup>

Die Unterseiten des kegelförmigen Hügels, auf dem Orpheus sitzt, sind mit Grubenschmelz (Abb. 54) verziert. Diese Verzierungen bestehen aus Ranken, die ähnlich wie die beschriebenen an der Passionsreliquienmonstranz an den Dachflächen und Rahmenleisten des zentralen Ostensoriums der Monstranz (Abb. 14-16).<sup>305</sup> Bei der Wiener Orpheuskugel scheinen die Ranken dickere Stiele zu besitzen als bei der Dresdener. In Dresden sind die Ranken wie bei Dachflächen des zentralen Ostensoriums der Passionsreliquienmonstranz zudem mit Vögeln belebt. Hier bilden manche Blätter auch annähernd gleiche Voluten mit Reihen von kleinen Perlen aus, wie sie auch an den Dachflächen des zentralen Ostensoriums der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 16) zu beobachten sind.

---

<sup>302</sup> Vgl. Kapitel 5. 2. 3. Vergleich mit anderen Werken, S. 92.

<sup>303</sup> Vgl. Kapitel 5. 3. 2. Stilkritische Einordnung der Fassungen, S. 101.

<sup>304</sup> Vgl. Kapitel 5. 3. 2. Stilkritische Einordnung der Fassungen, S. 101.

<sup>305</sup> Vgl. Kapitel 5. 4. 3. Ornamente in Grubenschmelztechnik, S. 130 f.

Neben einer ähnlichen Farbigkeit des Emails sprechen auch Parallelen bei den Inschriften der Orpheuskugeln für einen Werkstattzusammenhang. So finden sich bei den Inschriften der Monstranz und der Orpheuskugeln ähnliche worttrennenden Sterne bzw. Punkten, und gleich gebildete Buchstaben wie „S“ und „R“.<sup>306</sup>

---

<sup>306</sup> Vgl. Kapitel 5. 1. 3. Farbpalette des Emails, S. 77.

## 6. 7. Weitere Vergleichsbeispiele

Auch bei der Kreuzigungsgruppe aus der Residenz München (Abb. 61) dürfte es sich um ein Werk der Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz handeln. Hier hat schon Lorenz Seelig auf die stilistische Nähe der Assistenzfiguren (Abb. 63) zu den Tugendpersonifikationen an der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 23) hingewiesen.<sup>307</sup> Durch die zur Münchner Kreuzigungsgruppe gleichgeformte Figur von Christus (Abb. 62) kann auch davon ausgegangen werden, dass auch das sog. *Agnus-Dei* oder Dornenreliquiar aus der Geistlichen Schatzkammer in Wien (Abb. 59, 60) mit der Werkstatt der Reliquienmonstranz in engem Zusammenhang stehen dürfte.<sup>308</sup> Dafür kann auch das durchbrochene, gegossene Ornament am Nodus dieses Reliquiars (Abb. 59) sprechen, dass ähnliche Schweifwerkschwünge und ähnliche rustizierte Bögen im Ornament aufweist, wie Teile der Münchner Passionsreliquienmonstranz etwa der Zierkamm über dem Dach des Hauptostensorium (Abb. 27).<sup>309</sup>

Aufgrund einer Reihe von gleichgebildeten, goldgeschmelzten Applikationen dürften auch die beiden Tafelreliquiare mit Reliquien des letzten Abendmahls und des Schleiers von Maria aus der Residenz München (Abb. 64, 68) Werke aus der Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz sein. Hier finden sich immerhin fünf gleichgeformte Ornamentapplikationen wie an den rahmenden Leisten des Hauptostensoriums der Passionsreliquienmonstranz.<sup>310</sup> Auch die Stilisierung der Figuren des Reliefs mit der Abendmahlsdarstellung (Abb. 67), ihre ähnlichen Gesichtstypen und die großen Hände haben Ähnlichkeit mit den Figuren der Geißelungs- und Dornenkrönungsgruppe der Passionsreliquienmonstranz (Abb. 19, 20). Wenn auch eine direkte Vergleichbarkeit dadurch erschwert wird das es hier um Figuren eines Reliefs handelt, die

---

<sup>307</sup> Vgl. Seelig 1984, S. 264 f., Kat. Nr. 200.

<sup>308</sup> Vgl. Kapitel 5. 2. 3. Vergleich mit anderen Werken, S. 91 f.

<sup>309</sup> Vgl. Kapitel 5. 4. 2. Durchbrochene Ornamente, S. 120 f.

<sup>310</sup> Vgl. Kapitel 5. 6. 3. Nicht speziell entworfene Gussstücke, S. 172, Nr. 1 und 2, S. 173, Nr. 3 und S. 173 f., Nr. 4 und S. 175, Nr. 7.

der Passionsreliquienmonstranz hingegen vollplastisch sind. Auch die Verwendung von Rühremail finden sich in ähnlicher Weise an den Zierpfeilern im Hintergrund der Reliefdarstellung der Abendmahlsszene (Abb. 67) wie an der Passionsreliquienmonstranz, an den beiden Sockeln hinter den um den Rock Christi wüffelnden Soldaten im obersten Reliquienostensorium (Abb. 35).<sup>311</sup> Bei der Farbigkeit des Emailreliefs mit der Mariendarstellung (Abb. 69) finden sich nur transluzid geschmelzte Töne, die ja auch bei den Figuren der Heilsgeschichte an der Passionsreliquienmonstranz überwiegen.<sup>312</sup>

Da das Wiener Täfelchen, welches die Anbetung der Könige darstellt (Abb. 79) zeigt, in der Emailtechnik aber auch in der Art und Weise der Figurenbildung große Ähnlichkeit mit den Emailreliefs der beiden Tafelreliquiare besitzt, ist ein Werkstattzusammenhang ebenfalls denkbar.

Schwieriger ist es bei Werken, die lediglich eine gleiche Applikation wie die Passionsreliquienmonstranz besitzt, einen Werkstattzusammenhang zu konstruieren. Immerhin besteht ja die Möglichkeit, dass solche Applikationen auch nachträglich an der Monstranz oder an den Vergleichsstücken angebracht worden sein könnten. Bei solchen Stücken allerdings, die wie die Passionsreliquienmonstranz für den Reliquienschatz der bayerischen Herzöge in Auftrag gegeben worden sind, besteht jedoch die Möglichkeit einer Werkstattbeteiligung. So könnte das dafür sprechen, dass die Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz auch andere Goldschmiede mit goldgeschmelzten Applikationen beliefert haben könnte oder aber dass Stücke von anderen Meistern im Besitz der Herzöge von der Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz nachträglich mit Applikationen verschönert wurden. Ein solcher Zusammenhang ist denkbar für das Kreuzreliquiar aus der Residenz München (Abb. 70), dem sog. Kindlschrein (Abb. 80), dem Tafelreliquiar aus Silber mit einem Stück des

---

<sup>311</sup> Vgl. Kapitel 5. 1. 3. Farbpalette des Emails, S. 77 f.

<sup>312</sup> Vgl. Kapitel 5. 1. 4. Resümee, S. 80.

Marienschleiers (Abb. 71, 72) oder dem St. Mathiasreliquiar des Stephan Hoetzer (Abb. 86, 87).<sup>313</sup>

Die erstaunliche Tatsache, dass eine der mehrfach auftretenden Applikationen der Passionsreliquienmonstranz auch an Werken mit Nürnberger Beschauzeichen aus den Werkstätten von Georg Ruehl (Nürnberger Meister ab 1598, gestorben 1625) (Abb. 145), Hans Petzold (Abb. 146) und Nikolaus Schmidt (Abb. 148) auftreten, spricht wohl dafür, dass die Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz in einem künstlerischen Austausch stand. Es könnte aber auch sein, dass Mitarbeiter dieser Werkstätten an der Passionsreliquienmonstranz mitgearbeitet haben, später in Nürnberg tätig waren.<sup>314</sup> Wohin sie Abgüsse der Applikationen mitgenommen haben. Oder dass solche Goldschmiede sie aus Nürnberg kommend Vorlagen für die Ornamentstücke der Passionsreliquienmonstranz mit nach Augsburg oder München gebracht haben, wo sie für die Passionsreliquienmonstranz benutzt worden sind. Dies könnte auch ein Argument sein, dass es sich bei der Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz um eine Werkstatt gehandelt hat, die relativ viele Goldschmiede, vielleicht nur temporär für große Aufträge beschäftigt hat. Sie könnte eine dem Münchner Hof zugehörige Werkstatt gewesen sein, die nicht den strengen Auflagen der Zünfte unterlag, die vor allem die Anzahl der Mitarbeiter vorschrieb, damit nicht große Werkstätten andere durch ihre Kapazitäten übervorteilte. Nur Hofwerkstätten waren davon frei und so könnte es sein, dass die Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz eine solche Hofwerkstatt gewesen ist.

---

<sup>313</sup> Vgl. Kapitel 5. 6. 3. Nicht speziell entworfene Gussstücke, zum Kreuzreliquiar S. 173, Nr. 3 und 175, Nr. 7, zum *Kindlschrein* S. 173, Nr. und S. 174, Nr. 4 und 5, zum Schleierreliquiar aus Silber S. 176, Nr. 8 und zum St. Matthiasreliquiar von Stephan Hoetzer S. 176, Nr. 8.

<sup>314</sup> Vgl. Kapitel 5. 6. 3. Nicht speziell entworfene Gussstücke, S. 175 ff., Nr. 8. Zu Ruehl siehe auch Rosenberg 1923, Bd. 3, S. 160 ff., Nr. 4086.

## 6. 8. Georg Bernhart

Die goldgeschmelzten Orpheuskugeln in Wien und Dresden (Abb. 51, 52) schreibt als erste Hilda Lietzmann auf Grund von Archivalien den Augsburger Künstlern Valentin Drausch und Georg Bernhart zu. Von Drausch, der vor allem Edelsteinschneider war, stammen dafür die Bergkristallteile, wie Kugel, Fuß und Knauf und von Bernhart die goldgeschmelzten Figuren und Juwelenfassungen.<sup>315</sup> Gegen die von Hilda Lietzmann geäußerte These, Valentin Drausch habe auch die Anregung zu dem Entwurf des Stückes gegeben, spricht, dass wiederum eine Quelle davon berichtet, dass Herzog Wilhelm V. im Sommer 1573 für seinen Vater Herzog Albrecht V. Georg Bernhart in Augsburg aufgesucht habe, um ihm unter anderem eine Kristallkugel zu bringen, zu der er etwas „fantasieren“ solle.<sup>316</sup> Später erkundigt sich Herzog Albrecht V. mittels seines Sohnes Wilhelm V. nach dem Fortgang der Arbeiten, zu denen Bernhart offensichtlich einen Entwurf und einen Kostenvoranschlag erstellen sollte. In dieser Korrespondenz zwischen Vater und Sohn taucht bald auch der Name „*Orpheo*“ auf.<sup>317</sup>

Im November des Jahres 1573 treibt Herzog Albrecht V. Georg Bernhart nachdrücklich zur Eile an, da er das Kleinod seiner Gemahlin als Geschenk zum St. Nikolaustag verehren wollte.<sup>318</sup> Die sich heute in Wien befindliche Orpheuskugel hält Hilda Lietzmann für die 1573 entstandene.<sup>319</sup> Das Dresdener Exemplar dürfte nach Lietzmann eine etwas später zwischen 1573 und 1582 für Wilhelm V. angefertigte zweite Version sein. Archivarisch kann sogar noch eine dritte, heute verlorene Version nachgewiesen werden, die zwischen 1578 und 1580 für

---

<sup>315</sup> Vgl. Lietzmann 1998, S. 40.

<sup>316</sup> „*Dem Goldschmied Georg Bernhart hatte er eine kristallene Kugel und ein Agnus Dei gebracht und der hatte zugesagt, zu der Kugel etwa zu fantasieren. Was das sei, werde er dem herzog zeigen, wenn er auf der Rückreise wieder nach Augsburg käme.*“ Cit. Nach Lietzmann 1998, S. 36.

<sup>317</sup> Vgl. Lietzmann 1998, S. 39.

<sup>318</sup> Vgl. Lietzmann 1998, S. 40.

<sup>319</sup> Vgl. Lietzmann 1998, S. 42.

die Mutter von Albrecht V. Herzogin Jakobäa, geborene Markgräfin von Baden, entstanden ist.<sup>320</sup>

Der Juwelier und Goldschmied Georg Bernhart kann, obwohl kein Meister sondern „nur“ Geselle, als einer der von Wilhelm V. besonders favorisierten und auch protegierten Goldschmiede gelten.<sup>321</sup> Dies zeigt sich daran, dass sich Wilhelm V. für ihn gegenüber der Augsburger Goldschmiedezunft einsetzte. Als die in der Zunft organisierten Meister Bernhart Schwierigkeiten machten, schrieb Herzog Wilhelm am 8.8.1572 an die Stadtpfleger und den Rat der Stadt Augsburg, sie (die Herzöge) seien mit der Arbeit des Goldschmieds so zufrieden, dass sie ihn auch weiterhin beschäftigen möchten, was aber den Augsburger Goldschmieden nicht zum Schaden gereichen würde. Man sollte daher diesen auferlegen, Bernhart nicht weiter zu behindern.<sup>322</sup> Neben etlichen Schmuckstücken und den Orpheuskugeln ist bekannt, dass Bernhart noch weitere Schmelzarbeiten für den Münchner Hof ausführte, etwa einen 1574 für Albrecht V. gefertigten Blumenkorb, sowie auch eine Neptunfigur und ein Kruzifix.<sup>323</sup>

Die oben ausgeführten stilistischen Ähnlichkeiten von den beiden Orpheuskugeln und der Passionsreliquienmonstranz sprechen dafür, dass es sich um Werke der gleichen Werkstatt handelt, bzw. dass Georg Bernhart an der Monstranz

---

<sup>320</sup> Diese lässt sich im Besitz ihrer Nichte, Markgräfin Jakobe von Baden, noch in den Jahren 1585 und 1599 nachweisen. Vgl. ebd. S. 42 f.

<sup>321</sup> Zu Georg (Jörg) Bernhart (Bernhard) 1543-1612, Goldschmied und Juwelier; obwohl nicht zünftig, brachte es Bernhart zu Wohlstand. A. Werner, Augsburger Goldschmiede, Augsburg 1913, S. 21, Nr. 405. Allgemeines Künstlerlexikon 9. München-Leipzig 1994, S. 587. Seling 1980, Bd. 3, S. 451, Nr. 2817 liefert 1580, 1584-86, 1588, 1589, 1593, 1594, 1599 an den bayerischen Hof. Cit. Nach Weiss, A., Das Handwerk der Goldschmiede in Augsburg bis zum Jahre 1681, Leipzig 1897, S. 341-346. siehe auch Lietzmann, Anm. 76, S. 37.

<sup>322</sup> Staat Archiv Augsburg, HA 134 (Goldschmiede 2) und Lit. 1571-75. Vgl. dazu auch Krempel 1967, S. 140, Anm. 56: „außer Atthemstett spielte noch der Augsburger Juwelier Georg Bernhart unter den für den Hof arbeitenden Augsburger Goldschmieden eine bedeutende Rolle. 1572 setzte es Wilhelm V. durch, dass Bernhart schon als Geselle selbständig für ihn arbeiten durfte, wodurch es für diesen allerdings unmöglich wurde die Meister würde zu erlangen“.

<sup>323</sup> Vgl. Krempel, S. 140, Anm. 57.



mitgearbeitet haben könnte. Aus den angeführten Quellen und der Betrachtung der Orpheuskugeln kann man schließen, dass Bernhart in der Lage war, Goldschmiedearbeiten aus gegossenen Elementen und geschmelzten Ornamente mit Juwelenbesatz sowie auch Goldfiguren, die mit *Émail en ronde bosse* verziert sind, zu entwerfen und zu realisieren. Zudem sprechen die Quellen ja davon, dass er etwas „fantasieren“ also zu entwerfen sollte und der Herzog davon ausging, dass er dazu in der Lage war.

Durch die beiden Exemplare der Orpheuskugel (Abb. 51, 52), die nicht gleichzeitig sondern in unterschiedlichen Jahren entstanden sein dürften, weiß man, dass Bernhart Figurenmodelle wie die der Orpheus- und Tierfiguren aufbewahrte, so dass er sie wieder verwenden konnte.<sup>324</sup> Vergleicht man bei den Tieren, die jeweils auf dem Fuß angebracht sind, die Figuren des Hundes und des Steinbocks (Abb. 51, 52) fällt auf, wie sehr sie sich in Körperbau und Haltung gleichen. So sehr, dass man darauf schließen kann, dass die Wachsmodelle für den Goldguss ursprünglich von demselben Modell abgeformt worden sind. Dem Wachsmodell wurden dann im Falle des Bockes die Hörner anmodelliert.

Die gleiche Vorgehensweise war auch an Figuren der Passionsreliquienmonstranz zu beobachten, vor allem an den Engeln mit den *Arma Christi* am obersten Rundtempel (Abb. 40), die bei gleicher Beinstellung einen anderen Oberkörper aufweisen. Die Wachsmodelle also in Teilen von demselben Modell abgeformt und dann ummodelliert worden waren.<sup>325</sup> Aber auch an den Figuren der Geißelungsgruppe (Abb. 20) liegt nahe, dass jeweils das linke Bein der Figuren von Christus und dem links neben ihm stehenden Schergen vom gleichen Urmodell als Teilabformungen für das Gussmodell aus Wachs verwandt wurden.<sup>326</sup> Die Vorgehensweise, gleiche Modelle für die Gussmodelle zu verwenden und diese dann in Details umzumodellieren, ist bei Orpheuskugeln und

---

<sup>324</sup> Zur Datierung der Orpheuskugeln vgl. Lietzmann 1998, S. 42.

<sup>325</sup> Vgl. Kapitel 5. 2. 2. Technik und Figurenstil, S. 87 f.

<sup>326</sup> Vgl. Kapitel 5. 2. 2. Technik und Figurenstil, S. 86.

Passionsreliquienmonstranz so ähnlich, dass dies auch ein wichtiger Grund dafür sein kann, dass es sich um die gleiche Werkstatt handeln könnte, bzw. dass Georg Bernhart an der Monstranz beteiligt gewesen sein dürfte.

Weiter zeigen die beiden Orpheuskugeln an Fuß und Schaft (Abb. 51, 52), dass Bernhart anhand von Ornamentvorlagen solche gegossene Elemente speziell für die beiden Stücke entwerfen und ausführen konnte. Solche speziell entworfenen und angefertigten Partien sind auch für die Passionsreliquienmonstranz charakteristisch, etwa als ornamentale Konsolen unter dem Hauptgeschoß der Monstranz (Abb.6), als gesprengte Zone über dem zentralen Reliquienostensorium (Abb. 17) oder als Reliquienfassung im obersten Reliquienzylinder (Abb. 34).

In Bezug auf die Orpheuskugeln zeigte die Korrespondenz zwischen Wilhelm V. und Georg Bernhart eine enge Zusammenarbeit und viel Einflussnahme seitens des Auftraggebers; die Parteinahme des Herzogs im Konflikt mit den Augsburger Goldschmiedemeistern ist Ausdruck besonderer Gunstbezeugung. So ist es wahrscheinlich, dass ein so favorisierter Goldschmied wie Bernhart, mit dem Wilhelm V. schon in der Vergangenheit oft und gut zusammengearbeitet hat, solch einen wichtigen, staatstragenden und dem Herzog so am Herzen liegenden Auftrag wie die Passionsreliquienmonstranz übertragen bekommen hat, um ein würdiges Gefäß für die allerkostbarsten Reliquien des Herzoghauses zu schaffen. Die Passionsreliquienmonstranz und dafür sprechen vor allem die Hinweise des ikonographischen Programms entstand dann in enger Zusammenarbeit mit dem Herzog selber und seinen Beratern.<sup>327</sup>

Möchte man die Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz mit einem konkreten Namen eines Goldschmiedes in Verbindung bringen, so wohl am ehesten mit dem von Georg Bernhart. Dafür sprechen keine archivalischen Hinweise sondern die

---

<sup>327</sup> Vgl. Kapitel 3. 3. Funktion, S 39 und Epilog, S. 204-208.

stilistischen Ähnlichkeiten zu den beiden Orpheuskugeln, die als seine Werke durch Quellen nachzuweisen sind. Allerdings stützt eine solche Annahme auch die hohe Wertschätzung, die Wilhelm V. schon früh für Bernhart zeigte. Dadurch dass Bernhart kein Meister war unterlag er nicht den Bedingungen der Zunft und hatte er die Möglichkeit mehr Goldschmiede und Arbeiter zu beschäftigen und daher zügiger als ein zünftiger Meister einen solch großen Auftrag, wie die Passionsreliquienmonstranz durchzuführen.

Aus stilistischen Gründen wäre dann Georg Bernhart, seine Werkstatt, oder seine Werkstattnachfolger Urheber nicht nur der Orpheuskugeln, des sog. Agnus Die Reliquiars, des Wiener St. Georgpokals der beiden Tafelreliquiare aus der Reliquienkammer der Münchner Residenz und der Wiener Anbetungstafel, sondern auch der Passionsreliquienmonstranz der Residenz München.

## Epilog

Es zeigte sich in den vorangegangenen Studien, dass das Aussehen der Passionsreliquienmonstranz in hohem Maße von ihrem Auftraggeber, Herzog Wilhelm V., beeinflusst worden ist. Zunächst legte er die Anzahl der Reliquien, die in der Monstranz aufbewahrt werden sollten, fest. Aber auch der Reichtum der verwendeten Materialien sowie Art und Umfang der Auszierung vor allem des Edelsteinbesatzes dürfte er bestimmt haben.

Darüber hinaus könnte er auch konkrete Vorgaben in Hinblick auf die Form der Monstranz gemacht haben: Es ist aus Briefen von Wilhelm V. bekannt, wie sehr ihn die Wundertätigkeit des reliquiaren Blutes Christi, welches im Verbund mit der Reliquie der Geißelsäule in der Passionsreliquienmonstranz steht, beschäftigt hat.<sup>328</sup> Die Wahl der Grundform des Reliquiars, die eucharistischen Monstranzen verwandt ist, hat daher wohl der Herzog zusammen mit seinen geistlichen Beratern getroffen. Darin drückte sich seine höchste Wertschätzung für das reliquiaren Blut aus, das im Reliquiar aufbewahrt und verehrt werden sollte.<sup>329</sup>

Als Kenner, Liebhaber und Sammler von Goldschmiede- und Schatzkunst könnten auf Herzog Wilhelm auch andere gestalterische Ideen zurückzuführen sein, etwa die gotisierende Gesamtform der Monstranz. Diese sich an ältere Vorbilder anlehrende Grundform könnte die Funktion gehabt haben, die Altehrwürdigkeit, der Reliquien und ihrer Verehrung auszudrücken.<sup>330</sup> Auch die ruinenhaften Elemente in der architektonischen Auszierung könnten Ausdruck des Geschmackes und der geistlichen Gesinnung des Auftraggebers gewesen sein. Das eigentlich beständige Material des Silbers bekommt durch die Ruinenelemente einen stimmungsvollen

---

<sup>328</sup> Vgl. Korrespondenz von Wilhelm V. mit Wolfgang Agricola von 1584, Bayerisches Staatsarchiv GR F. (asz.) 513/65a. bzw. Kapitel 4. 8. Die Passionsreliquienmonstranz v. a. Anm. 157.

<sup>329</sup> S. o. Kapitel 3. 4. Reliquiäres Blut Christi, S. 41 f. und Kapitel 4. 8. Die Passionsreliquienmonstranz, S. 67-70.

<sup>330</sup> S. o. Kapitel 5. 5. 8. Stil der architektonischen Zierformen, S. 159.

Aspekt der Vergänglichkeit in Bezug zu den Reliquien im Reliquiar. Dieses Motiv, dass edle Materialien wie Gold und Silber im Vergleich zu den Reliquien vergänglich und wertlos wie Staub sind, findet sich auch in theologischen Schriften, die um 1600 am Münchner Hof entstanden sind, so etwa in der Festschrift zur Einweihung von St. Michael in München.<sup>331</sup>

Schließlich könnte auch die Kleinteiligkeit des Figurenprogramms auf Vorgaben von Wilhelm V. und seiner geistlichen Berater zurückzuführen sein. Die Kleinteiligkeit fordert zum genauen Betrachten auf; dieses physische Betrachten aber sollte wohl zur geistlichen Betrachtung und Andachtsübung hinführen. Solche Betrachtungsweise darf ebenfalls als Ausdruck der jesuitisch geprägten Frömmigkeit und Gebetspraxis des Herzogs verstanden werden.<sup>332</sup> Die exemplarisch zur Buße und Meditation auffordernden Darstellungen der büßenden hl. Maria Magdalena und der Pietàgruppe verweisen ebenfalls auf die von Jesuitenpatres geprägte Frömmigkeit am Münchner Hof.<sup>333</sup>

Solch eine vielschichtige Einflussnahme auf die Form der Monstranz zeigt, welche besondere Bedeutung die Reliquien in der Passionsreliquienmonstranz innerhalb des herzoglichen Reliquienschatzes beigemessen wurden und wie wichtig dieser konkrete Auftrag für den Herzog war. Es zeigt aber auch exemplarisch welche wichtige Funktion die Reliquiensammlung für die herzogliche Repräsentation zu dieser Zeit hatte. Immerhin sind die Reliquien in der Passionsreliquienmonstranz so etwas wie die Kernstücke des Reliquienschatzes, vergleichbar etwa der Reliquie der Dornenkrone in der Sainte Chapelle für die Französischen Könige.<sup>334</sup>

---

<sup>331</sup> „*Fercula sunt aurum, puluis corpora Dium: Ista reuiuiscunt; fercula puluis erunt.* (Ihre Schreine sind Gold, doch Staub sind die Leiber der Heiligen: Die Leiber werden wiederauferstehen, die Schreine werden dann Staub sein)“, *Trophaea Bavarica* 1597, III/ 14. Vgl. dazu auch Kapitel 5. 5. 7. Allegorische Bedeutung der Architektonischen Zierformen.

<sup>332</sup> S. o. Kapitel 3. 3. Funktion, S. 39 f.

<sup>333</sup> Vgl. Kapitel 3. 3. Funktion, S. 39.

<sup>334</sup> Vgl. Legner 1995, S. 208.

In den vorangegangenen Studien wurde auch deutlich, dass die Passionsreliquienmonstranz als ein Kultinstrument der öffentlichen, von der römischen Kirche geprägten und von ihr gestalteten Reliquienverehrung in Auftrag gegeben wurde.<sup>335</sup> Einer Kultpraxis, die in exemplarischer Weise am Münchner Hof innerhalb des höfischen Repräsentationsgebildes der Residenz auch eine politische Bedeutung zukam. Der Grund dafür dürfte einerseits in der persönlichen Frömmigkeit des Herzogs gelegen haben, ebenso aber auch in seiner politisch motivierten, demonstrativen Förderung katholischer Kultpraktiken. Dabei wirkte die Passionsreliquienmonstranz als Instrument der Verehrung im Zusammenspiel mit anderen Kultmitteln der Reliquienverehrung etwa den Utensilien für ihre Aussetzung auf dem Altar wie den textilen Antependien, den Altartüchern und Kerzenleuchtern oder aber den Weihrauchfässern zur Beräucherung, den Weihwasserkesseln und Aspergillen zur Segnung.

Die Monstranz ist aber auch im ästhetischen Zusammenspiel mit Mitteln zu sehen, die dem Verbergen und Sichtbarmachen der Reliquien dienten, wie mit den Altarvelen und dem versenkbaren, die Reliquiennische verdeckenden Altarbild des Hauptaltarretabels der Geheimen Kammerkapelle. Schließlich stand die Monstranz in der Reliquienverehrung auch im ästhetischen Zusammenspiel mit den Gewändern des Priesters und nicht zuletzt auch mit der Architektur und Ausstattung der Kapelle. Diese inhaltliche und ästhetische Verflechtung des Reliquiars mit dem Kult und der herzoglichen Repräsentation wurde im frühen 17. Jh. besonders dann deutlich, wenn sie vom Herzog selber als besondere Gunstbezeugung hoch stehenden Besuchern des Münchner Hofes gezeigt wurde.

Die Bedeutung der Passionsreliquienmonstranz wird aber auch in ihrem inhaltlichen Bezug zu einem Leitmotiv der Herrschaftsikonographie von Herzog Wilhelm V. von Bayern, nämlich der Nachahmung von Kaiser Konstantin,

---

<sup>335</sup> S. o. Kapitel 4. 8. Die Passionsreliquienmonstranz, S. 64 und 69 f.

offensichtlich.<sup>336</sup> Solch eine programmatische Anlehnung wird deutlich, wenn man das St. Georgsreliquiar der Münchner Residenz betrachtet (Abb. 73). Die wohl intendierte Analogie in der Schrittstellung des Pferdes mit der berühmten Reiterstatue des Marc Aurels auf dem Kapitol in Rom, die im Mittelalter und wohl teilweise auch noch um 1600 als Bild Kaiser Konstantins galt, macht deutlich, in welcher Weise sich Wilhelm V., dessen portraithafte Züge das Gesicht des hl. Georgs trägt, sich mit Kaiser Konstantin identifiziert hat.<sup>337</sup>

Eine *Imitatio Constantini* wird aber auch in der Wahl des Patroziniums der wichtigsten kirchlichen Stiftung von Wilhelm V., der Jesuitenkirche St. Michael in München, deutlich. Die Festschrift zur Einweihung von St. Michael beginnt mit der Erwähnung einer Passage aus dem siebten Buch der Kirchengeschichte des Nikephoros Kallistos. Hier wird beschrieben, wie an dem Ort wo die Argonauten ein Standbild für den „unbekannten Helfer“ errichtet hatten, der hl. Michael Kaiser Konstantin im Traum erschien und ihm eröffnet, dass er es war, der den Kriegern zum Sieg verholfen habe. Daraufhin gründete der Kaiser dort ein berühmtes dem Erzengel geweihtes Heiligtum, in dessen Nachfolge zu seiner Gründung St. Michael in München gesehen wurde.<sup>338</sup>

In dem kassetierten Tonnengewölbe der Langhausdecke (Abb. 133) nimmt der Bau in stilistischer Hinsicht Bezug zu Gewölben der *Basilica Nova* des Maxentius in Rom, die im Mittelalter und noch um 1600 auch als *Basilica Constantini* bezeichnet wurde.<sup>339</sup>

---

<sup>336</sup> Zur Nachahmung Kaiser Konstantins durch Herzog Wilhelm V. vgl. Sauermost 1980, S. 168, Pietas Bavarica 1992, S. 43 und DaCosta Kauffmann 1995, S. 212.

<sup>337</sup> Zum St. Georgsreliquiar vgl. Kat. Schatzkammer München 1970, S. 72, zum Wandel in der Interpretation der Reiterstatue des Mark Aurel vgl. Krautheimer 1987, S. 214 f. und 221 f. Krautheimer bezieht sich vor allem auf die Studien von Ackermann vgl. dazu Ackermann, J. S., Marcus Aurelius on the Capitoline Hill, in: Renaissance News 10. 1957, S. 69 ff. Zwar weiß man, dass es ab dem 12. Jh. an schon Zweifel bestanden, dass die Figur tatsächlich Kaiser Konstantin vorstellt, dennoch ist wahrscheinlich, dass um 1600 weiterhin noch die Interpretation als Reiterstandbild von Konstantin existierte.

<sup>338</sup> Vgl. Trophea Bavarica 1597, I/2.

<sup>339</sup> Vgl. Krautheimer 1987, S. 18 und 39.

Somit kann dieser Kirchenraum als ein gebauter Ausdruck der *Imitatio Constantini* des Herzogs verstanden werden.<sup>340</sup> Ferner wurde auch das Patrozinium der Reliquienkapelle in St. Michael, die dem Heiligsten Kreuz geweiht ist, in der Tradition von Kirchenstiftungen Kaiser Konstantins gesehen, da dieser zwei berühmte Kirchen – eine in Jerusalem und eine in Rom – zur Ehre des hl. Kreuzes errichtet habe.<sup>341</sup>

Wahrscheinlich nahm man damals an, dass alle Kreuzesreliquien und ihre Verehrung auf Kaiser Konstantin zurückzuführen wären. Immerhin wurde das wahre Kreuz von seiner Mutter und geistlichen Mentorin der Kaiserin Helena im hl. Land geborgen und mit nach Rom und Konstantinopel gebracht.

Dass Kaiserin Helena noch weitere Heiltümer der Passion Christi erhalten hatte, davon spricht auch das Reliquientestimonium der Reliquie der Geißelsäule in der Passionsreliquienmonstranz.<sup>342</sup> Diesem Testimonium nach besaß Kaiser Konstantin auch die Hauptreliquie der Monstranz, das Stück der Geißelsäule und die blutgetränkte Erde vom Ort der Geißelung. Eben diese Provenienz dürfte die Reliquie Herzog Wilhelm V. besonders kostbar gemacht haben. Immerhin besaß und verehrte er somit ein Heiltum, das vor ihm schon Kaiser Konstantins besessen und verehrt hatte.

Die *Imitatio Constantini* war eng mit den politischen Absichten Wilhelms V. verbunden. So wie der Kaiser als Schutzherr der Kirche verstanden wurde, so wollte in Bayern auch Wilhelm V. die römische Kirche schützen und mitgestalten. Der Plan Wilhelms V., in München ein nur dem Papst unterstelltes Landesbistum zu errichten, zeugen von solchen Bestrebungen genauso wie seine um 1583 schon fassbare programmatische Äußerung „...*erit in Germania Monachium nova Roma.*“

---

<sup>340</sup> Vgl. Sauermost 1980, S. 168, DaCosta Kaufmann 1995, S. 213.

<sup>341</sup> Vgl. *Trophea Bavarica* 1597, III/16.

<sup>342</sup> Vgl. Geheimes Hausarchiv Reiche Kapelle Urkunden, 139 I., S. 2r: „*Ferners seye dise heilige Saul von St. Helena der Kayserin mit annderen Insumenten des Leydens Unsers Herren zu ihrem Sohn Constantino überbracht worden,...*“



(München möge in Deutschland ein neues Rom sein).<sup>343</sup> Darüber hinaus stattete Wilhelm V., so wie Kaiser Konstantin die Kirchen Roms, Kirchen in München mit wichtigen Reliquien, vor allem Passionsreliquien aus. So die Kreuzkapelle in St. Michael und die Geheime Kammerkapelle beide Reliquien Konstantinischer Provenienz.<sup>344</sup>

Neben der zur Gründung von St. Michael erschienen Festschrift wurde das Thema der *Imitatio Constantini* wohl auch von den Jesuitenpatres in München, verbreitet. So wurde in München über das Leben Konstantins ein jesuitisches Schuldramen aufgeführt darüber hinaus mag dies auch Thema in Predigten gewesen sein.<sup>345</sup> Eine umfassende Untersuchung der *Imitatio Constantini* in der Herrschaftsikonographie von Herzog Wilhelm V. würde den Rahmen dieser Forschungen überschreiten und muss nachfolgenden Studien überlassen bleiben. Wichtig für die Passionsreliquienmonstranz bleibt es jedoch festzuhalten, dass ihr Konstantinsbezug eng mit der Selbststilisierung und Repräsentationsstrategie von Wilhelm V. in Verbindung steht.

Als wichtigstes Datum für die Entstehung der Passionsreliquienmonstranz muss die Jahreszahl 1590 auf der Inschrift unterhalb des Hauptostensoriums (Abb. 12) angesehen werden. Die einheitliche Oberflächenbehandlung der gegossenen wie geschmiedeten Silberelemente, der einheitliche Stil der Inschriften, der Emails und die Verwendung von etwa zeitgleiche Mustervorlagen für die Ornamenteile, sprechen für eine gleichzeitige Entstehung fast aller Teile der Monstranz 1590, diese Annahme stützt ebenfalls der Stil der Edelsteinfassungen.<sup>346</sup>

---

<sup>343</sup> Solche Pläne sind niedergeschrieben in einem *Memoriale Secretum* von 1583. Vgl. dazu Schlecht 1890, S. 364, siehe hier v. a. Anm. 3 und 4. Der Satz ist zitiert ebenfalls nach Schlecht 1890, S. 375.

<sup>344</sup> Die Kreuzkapelle in St. Michael mit dem Kreuzreliquiar vgl. *Trophaea Bavarica* 1592, III/ 16 und die Geheime Kammerkapelle mit der Reliquie der Geißelsäule.

<sup>345</sup> 1575 wird ein Drama zum Thema Konstantins aufgeführt Vgl. Bauerreiss 1965, S. 357 f.

<sup>346</sup> s. o. Kapitel 5. 6. 4. Vergleich der Gussstücke, S. 178 ff., Kapitel 5. 4. 6. Datierung der Ornamente, S. 136, Kapitel 5. 3. 2. Stilkritische Einordnung der Fassungen, S. 105, Kapitel 5. 1. 4. Resümee, S. 80 und Kapitel 5. 2. 3. Vergleich mit anderen Werken, S. 95.

Einzig die Dachflächen und Rahmen des mittleren Ostensoriums unterscheiden sich aus stilistischen Gründen und könnten früher gearbeitet worden sein.<sup>347</sup> Vor allem die unharmonische und unsymmetrische Beschneidung ihrer Ornamente spricht hier für die Wiederverwendung von etwas älteren Teilen. Eine Datierung in das frühe 17. Jh. scheint wenn überhaupt nur in Hinblick auf die Ornamente der Glasplatten des mittleren Ostensoriums sinnvoll.<sup>348</sup>

Als mögliche Besonderheiten der Arbeitsweise der Werkstatt der Passionsreliquienmonstranz kann die Wiederverwendung von älteren Elementen am zentralen, laternenförmigen Reliquienostensorium angeführt werden, wie auch eine in gewisser Hinsicht ökonomische Arbeitsweise, die sich bei der Betrachtung der geschmelzten Figuren zeigte. Für diese ist charakteristisch, dass die Gussmodelle für die Goldfiguren mehrfach von den selben Vorbildern abgeformt wurden, dann aber ummodelliert wurden und so auf arbeitssparende Weise eine ganze Variation von Figuren hergestellt werden konnte.<sup>349</sup>

Eine ähnliche Vorgehensweise zeigt das gehäufte Auftreten von gleich geformten kleinen Ornamentapplikationen an der Monstranz. Die Modelle für den Guss der goldenen oder silbernen Applikationen und Ornamentverzierungen sind entwickelt worden, indem die dreidimensionalen Vorlagen mehrfach abgeformt wurden und diese dann als einzelne Ornamentstücke zur Auszierung der Monstranz verwendet wurden. Gleichzeitig wurden aber die einzelnen Abformungen als Teile der Gussmodelle für größere ornamentale Gerüstteile eingearbeitet.<sup>350</sup> Typisch für den Stil der Auszierung der Monstranz ist weiter eine Durchdringung von architektonischen und ornamentalen Zierformen.<sup>351</sup> Selten, ja geradezu einzigartig in der süddeutschen Goldschmiedekunst ist die Verwendung

---

<sup>347</sup> S. o. Kapitel 5. 4. 6. Datierung der Ornamente, S. 136.

<sup>348</sup> S. o. Kapitel 5. 4. 6. Datierung der Ornamente, S. 136.

<sup>349</sup> S. o. Kapitel 5. 2. 2. Technik und Figurenstil, S. 90.

<sup>350</sup> S. o. Kapitel 5. 6. 4. Vergleich der Gussstücke, S. 180.

<sup>351</sup> S. o. Kapitel 5. 5. 5. Architektonische Zierformen und Ornament, S. 150 f.

von ruinenhaften Elementen im Ornament an der Passionsreliquienmonstranz.<sup>352</sup>

Vor allem die Verwendung von gleichen Applikationen, aber auch ein gleicher Stil der goldgeschmelzten Figuren, sowie auch der Edelsteinfassungen führte dazu, dass der Wiener St. Georgspokal (Abb. 55), die Orpheuskugeln in Wien und Dresden (Abb. 51, 52), die Kreuzigungsgruppe aus der Residenz München (Abb. 61), zwei Tafelreliquiare aus Ebenholz mit Reliquien des Tischtuchs des letzten Abendmahls und des Schleiers von Maria (Abb. 64, 68) aus der dem Reliquienschatz München als für so verwandt angesehen werden können, dass sie aus der selben Werkstatt wie die Passionsreliquienmonstranz stammen dürften.<sup>353</sup> Auffällig ist, dass alle diese Werke für den Bayerischen Hof oder für andere Höfische Auftraggeber entstanden sind, die nah mit den bayerischen Herzögen verwandt waren, entstanden sind.

Aufgrund der stilistischen Nähe zu den Orpheuskugeln, für die der Name des nicht zünftigen Augsburgers Georg Bernhart überliefert ist, liegt es nahe zu vermuten, dass Georg Bernhart auch an der Entstehung der Passionsreliquienmonstranz maßgeblich beteiligt gewesen sein dürfte.<sup>354</sup> Die oben betonte Wichtigkeit dieses Reliquiars für Herzog Wilhelm V. und seine vielschichtige Einflussnahme auf ihre Entstehung und ihr Aussehen legen nahe, dass er diesen Auftrag an einen von ihm in besonderem Maße geschätzten und bevorzugten Goldschmied vergeben hat. Eine solche besondere Bevorzugung von Georg Bernhart aber ist urkundlich nachweisbar, indem er ihn in Hinblick auf die zünftigen Goldschmiede in seinen Schutz nahm.<sup>355</sup> Leider sind außer den Orpheuskugeln keine weiteren aus den Quellen bekannten Werke von Georg Bernhart für den Münchner Hof fassbar. Was

---

<sup>352</sup> S. o. Kapitel 5. 5. 10. Verwendung von architektonischem Schmuck als Würdeformel, S. 164 f.

<sup>353</sup> s. o. Kapitel 6. 5. Der Wiener St. Georgspokal, S. 192 f., Kapitel 6. 6. Die Orpheuskugeln, S. 194 f. und Kapitel 6. 7. Weitere Vergleichsbeispiele, S. 196 f.

<sup>354</sup> S. o. Kapitel 6. 8. Georg Bernhart, S. 199.

<sup>355</sup> S. o. Kapitel 6. 8. Georg Bernhart, S. 200, v. a. Anm. 321.

die oben zusammengestellte Gruppe von Goldschmiedeobjekten anbelangt, die aus derselben Werkstatt wie die Passionsreliquienmonstranz stammen dürften und an denen eine maßgebliche Beteiligung von Georg Bernhart wahrscheinlich ist, so ist diese möglicherweise noch zu erweitern, dies muss nachfolgenden Studien überlassen bleiben.

Abschließend kann noch einmal die besondere Bedeutung der Passionsreliquienmonstranz hervorgehoben werden. Zunächst als ein sicher datiertes Werk der süddeutschen Goldschmiedekunst und somit als Konstante in der kunsthistorischen Argumentation im Hinblick auf die Bearbeitung von zeitlich verwandten Goldschmiedewerken, vor allem auch weil sie aufgrund ihrer mannigfachen künstlerischen Techniken, die bei der Entstehung Verwendung gefunden haben, eine Fülle an stilistischen Vergleichsbeispielen bietet. Darüber hinaus ist aber die Passionsreliquienmonstranz von 1592 aus der Residenz München ein wichtiges kulturhistorisches Monument des nachtridentinischen Reliquienkultes in Süddeutschland sowie auch der vielschichtigen Repräsentationsstrategie der Herzöge und später Kurfürsten von Bayern.



## **Literatur**

Alle lateinischen Bibelzitate entstammen der Vulgata.

### **Albrecht 1980**

Albrecht, Dieter, Bayern und die Gegenreformation, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 1, S. 13-23.

### **Angenendt 1994**

Angenendt, Arnold, Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1994.

### **Ausst. Kat. Frankfurt 1981**

Ausst. Kat. Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock, Liebighaus, Frankfurt 1981.

### **Ausst. Kat. Innsbruck 1961**

Ausst. Kat. Gold und Silber. Kunstschatze aus Tirol, Hofburg Innsbruck 1961.

### **Ausst. Kat. München 1967**

Ausst. Kat. Der Schatz vom heiligen Berg Andechs, Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München, Andechs 1967.

### **Ausst. Kat. München 1980**

Ausst. Kat. Wittelsbach und Bayern, Bd. II, 1 Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573-1657 und Bd. II, 2 Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Katalog der Ausstellung in der Residenz in München, 12. Juni-5. Oktober 1980, Hubert Glaser (Hg.), München 1980.

### **Ausst. Kat. München 1989**

Ausst. Kat. Modell und Ausführung in der Metallkunst, Bayerisches Nationalmuseum Bildführer 15, Lorenz Seelig unter Mitarbeit von Barbara Hardtwig und Peter Volk, München 1989.

**Ausst. Kat. München 1994**

Ausst. Kat. Silber und Gold, Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas, Bayerisches Nationalmuseum, München 1994.

**Ausst. Kat. München 1997**

Ausst. Kat. Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Reinhold Baumstark (Hg.), Bayerisches Nationalmuseum, München 1997.

**Ausst. Kat. Nürnberg 1985**

Ausst. Kat. Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedearbeiten 1500-1700. Goldschmiedearbeiten – Entwürfe. Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1985.

**Ausst. Kat. Nürnberg 2002**

Ausst. Kat. Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg 1400-1800, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2002.

**Ausst. Kat. Paris 1987**

Ausst. Kat. Ornemanistes du XVe au XVIIe siècle. Gravure et dessins. XIe exposition de la Collection Edmond de Rothschild, Musée du Louvre 12 juin – 21 septembre, Paris 1987.

**Baader 1943**

Baader, Bernt Ph., Der bayerische Renaissancehof Wilhelm V. Leipzig und Straßburg 1943.

**Bachtler 1980**

Bachtler, Monika Goldschmiedearbeiten im Auftrag Herzog Maximilians I. von Bayern, in: Wittelsbach und Bayern II. 1, Um Glauben und Reich, Kurfürst Maximilian I., München 1980, S. 323-329.

**Bauerreiss 1965**

Bauerreiss, Romuald, Kirchengeschichte Bayerns 6., Augsburg 1965.

**Berliner 1981**

Berliner, Rudolf und Gerhart Egger, Ornamentale Vorlageblätter des 15. Bis 19. Jh., Bd. 2, München 1981.

**Białostocki 1961**

Białostocki, Jan, Kunst und Vanitas (1961), in: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981.

**Böhm 1939**

Böhm, Ernst, Hans Petzolt. Ein deutscher Goldschmied, München 1939.

**Braun 1924**

Braun, Joseph S. J., Liturgisches Handlexikon (1924), München 1993.

**Braun 1940**

Braun, Joseph S. J., Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg 1940.

**Braun-Feldweg 1950**

Braun-Feldweg, Wilhelm, Metall. Werkformen und Arbeitsweisen. Ein Fachbuch für viele Berufe handwerklicher und industrieller Metallarbeit, Ravensburg 1950.

**Brunner 1977**

Brunner, Herbert, Die Kunstschatze der Münchner Residenz, Albrecht Miller (Hg.), München 1977.

**Busch 1960**

Busch, Karl, Die Residenz der Wittelsbacher in München, in: Der Mönch im Wappen. Aus Geschichte und Gegenwart des katholischen München, München, Zürich 1960.

**Byrne 1981**

Byrne, Janet S. Byrne, Renaissance Ornament Prints and Drawings, The Metropolitan Museum of Art, New York 1981.



**Cellini (Brinckmann) 1565**

Cellini, Benvenuto, Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur (1565), übers. Von Justus Brinckmann, Leipzig 1867.

**DaCosta Kaufmann 1995**

DaCosta Kaufmann, Thomas, Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800, London 1995.

**Dictionnaire Apologétique 1922**

Dictionnaire Apologétique de la Foi Catholique, A. d' Arles (Hg.), Paris 1922.

**Dokumente Bayern 1992**

Dokumente zur Geschichte von Staat und Gesellschaft in Bayern, Abt. I, Altbayern vom Frühmittelalter bis 1800, Bd. 3, Teil I, Walter Ziegler(Hg.), Altbayern von 1550-1651, München 1992.

**Dollinger 1968**

Dollinger, Heinz, Studien zur Finanzreform Maximilians I. von Bayern in den Jahren 1598-1618. Ein Beitrag zur Geschichte des Frühabsolutismus, (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 8.), Göttingen 1968.

**Engl 1901**

Engl, J., Die heilige Kapelle U. L. Frau im Inntale, Hall 1901.

**Falk 1975**

Falk, Fritz, Edelsteinschliff und Fassungsformen im späten Mittelalter und im 16. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Edelsteine und des Schmuckes, Ulm 1975.

**Falke 1919**

Falke, Otto von, Die Neugotik im Deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 40. 1919, S. 75-92.

**Forssman 1956**

Forssman, Erik, Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. Und 17. Jhs., Köln 1956.

**Frankenburger 1901**

Frankenburger, Max, Beiträge zur Geschichte Wenzel I. Jamnitzers und seiner Familie, Straßburg 1901.

**Frankenburger 1912**

Frankenburger, Max, Die Alt-Münchner Goldschmiede und ihre Kunst, München 1912.

**Garber 1915**

Garber, J., Das Haller Heiltumbuch mit den Unika-Holzschnitten Hans Burgkmairs d. Ä. in: Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 32. 1915.

**Glaser 1997**

Glaser, Hubert, *nadie sin fructo*. Die bayerischen Herzöge und die Jesuiten im 16. Jh., in: Rom in Bayern, Aus. Kat. München 1997 dazu Glaser, Hubert, *nadie sin fructo*. Die bayerischen Herzöge und die Jesuiten im 16. Jh., in: Ausst. Kat. München 1997, S. 55-82.

**Goldberg 1980**

Goldberg, Gisela, Dürer-Renaissance am Münchner Hof, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd II, 1, S. .

**Haeberlein 1939**

Haeberlein, Fritz, Schatzkammer der Reichen Kapelle in der Münchner Residenz. Amtlicher Führer, München 1939.

**Häutle 1881**

Häutle, Christian II. Folgt die Relation vber Philippi Hainhoffers, Burgers zue Augspurg Raiss von Eystett nacher München im Mayo Anno 1611, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 8. 1881.

**Hernmarck 1978**

Hernmarck, Carl, Die Kunst der europäischen Gold-und Silberschmiede von 1450-1830, München 1978.

**Hess 1998**

Hess, Günther, Der sakrale Raum als Schauspiel. Zur poetischen Inszenierung der Münchener Michaelskirche in der historischen Festschrift von 1597, in: Trophea Bavarica 1597.

**Hipp 1979**

Hipp, Hermann, Studien zur Nachgotik des 16. Und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz, 3. Bände, Hannover 1979.

**Ignatius 1521**

Ignatius von Loyola, Die Exerzitien, übertragen von Hans Urs von Balthasar (1946), Freiburg 1993.

**Jedin 1963**

Jedin, Hubert, Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Recherche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica (1962), in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 4. F. 12, 74. 1963, Heft III/IV, S. 321-339.

**Kat. Reiche Capelle 1876**

Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Capelle in der Königlichen Residenz zu München. Mit Genemigung seiner Majestät des Königs Ludwig II. von Bayern, F.X. Zettler, Leonh. Enzler (K.G. Rath, Decan am K. Collegiat-Stifte St. Cajetan & Custos der Reichen Kapelle), J. Stockbauer (Hgg.), München 1876.

**Kunstdenkmale Bayern 1902**

Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom 11. Bis zum ende des 18. Jh., 1.Bd. die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern 2.Teil, Gustav von Bezold und Berthold Riehl, München 1902.

**Kat. Grünes Gewölbe 1997**

Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Führer durch seine Geschichte und seine Sammlungen, Dirk Syndram (Hg.), München, Berlin 1997.

**Kat. Kunstgewerbemuseum Berlin 1971**

Klaus Pechstein, Goldschmiedewerke der Renaissance, Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bd. 5, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971.

**Kat. Möbel Residenz München 1995, Bd. 1**

Die Möbel der Residenz München, Gerhard Hojer (Hg.), 1. Bd. Die französischen Möbel des 18. Jahrhunderts, Gerhard Hojer und Hans Ottomeyer (Hgg.), München, New York 1995.

**Kat. Residenz München 1996**

Residenz München. Amtlicher Führer bearbeitet von Herbert Brunner, Gerhard Hojer, Lorenz Seelig und Sabine Heym, München 1996.

**Kat. Schatzkammer München 1970**

Schatzkammer der Residenz München, Katalog 3. Auflage, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1970

**Kohlhaussen 1968**

Kohlhaussen, Heinrich, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240-1540, Berlin 1968.

**Krautheimer 1987**

Krautheimer, Richard, Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308, München 1987 (englische Originalausgabe Princeton 1980)

**Krempel 1967**

Krempel, Ulla, Augsburger und Münchner Emailarbeiten des Manierismus aus dem Beseitz der Bayerischen Herzöge Albrecht V., Wilhelm V. und Maximilian I., in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. F., 18. 1967, S. 111-186.

**Legner 1995**

Legner, Anton, Reliquie in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995.

**LTK 1993**

Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg, Basel, Rom, Wien 1993.

**Lietzmann 1998**

Lietzmann, Hilda, Valentin Drausch und Herzog Wilhelm V. von Bayern. Ein Edelsteinschneider der Spätrenaissance und sein Auftraggeber, München und Berlin 1998.

**Mayer-Himmelheber 1984**

Mayer-Himmelheber, Susanne, Bischöfliche Kunstpolitik der Nachtridentiner Ära. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und der mailänder Verordnung zum Bau und Ausstattung von Kirchen (= tudur-Studien, Reihe Kunstgeschichte 11.), München 1984.

**Mofitt 1982**

Mofitt, John F., Archetypal Micro-Architecture. Prolegomena to the Custodias Procesionales, in: Konsthistorisk tidskrift 58. 1982, Heft 2, S. 47-62.

**Mühlen 1997**

Mühlen, Ilse von zur, *Imaginibus honos* – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage, in: Aus. Kat. München 1997, S. 161-170.

**Müller 1976**

Müller, Rainer A., Friedrich v. Dohnas Reise durch Bayern in den Jahren 1592/93, in: Oberbayerisches Archiv 1976, S. 301-313.

**Myller 1591**

Myller, Jacob, Ornatus Ecclesiasticus. ... per totam Ratisbonensem Dioecsin cum primis necessarium, latine & germanice, adiectis etiam quarundam supellectilium figuris constrictum, a Jacobo Myllero SS. Teol. Doctore, necnon

eiusdem Ecclesiae & *Episcopatus Ratisbonensis Vicario Apostolico*. Auf deutsch: Kirchen Schmuck, Das ist Kurzer Begriff der fürnehmsten Dingen/ damit ein jede recht und wol zugerichte Kirchen/ geziert und aufgebutzt seyn solle/ allen Prelaten und Pfarrherren durch das gantze Bistumb Regenspurg sehr notwendig. IN Lateinischer und Teutscher Sprach/ sambt beygesetzten ettlichen schönen figuren. Beschrieben Durch Herrn Jacob Müllern/ H. Schrifft Doctorn/ und wolermelter hoher Stifft Regenspurg / von Bäpst. Heyl. Verordneten Vicarium/ etc. Gedruckt zu München bey Adam Berg Anno Domini 1591.

**O' Malley 1997**

O' Malley, John W., S. J., Die frühe Gesellschaft Jesu, in: Ausst. Kat. München 1997, S. 31-40.

**van Os 2000**

van Os, Henk, Der Weg zum Himmel. Reliquienverehrung im Mittelalter (2000), Regensburg 2001.

**Pallavicino 1680**

I Trionfi dell' Architettura nella sontuosa Residenza di Monaco. Descritti e rapresentati All' Alt.za Serenissima di Fernando Maria Duca dell' una e l'altra Baviera, Conte Palatino del Reno, Elettore del S. R. I & c. dal Marchese Ranuccio Pallavicino, in Augusta per Simone Uzschneider 1680.

**Pastor Bd. 8**

Pastor, Ludwig, Frhr. von, Die Geschichte der Päpste, seit dem Ausgang des Mittelalters, 16 Bde., Freiburg 1920.

**Pechstein 1974**

Pechstein, Klaus, Der Merkelsche Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Nürnbergs 61. 1974, S. 90-121.

**Pistorini 1644**

Pistorini, Baldassare, Descrittione compendiosa del Palagio Elettorale di Monaco, 17. August 1644.

**Pomian 1998**

Pomian, Krzysztof, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1998.

**Richter 1983**

Richter, Ernst-Ludwig, Altes Silber. Imitiert-kopiert-gefälscht, München 1983.

**Rosenberg 1923**

Rosenberg, Marc, Der Goldschmiede Merkzeichen, Frankfurt 1923, 3. Auflage.

**Rudolf 1994**

Rudolf, Hans Ulrich, Die Heilig-Blut-Verehrung im Überblick. Von den Anfängen bis zum Ende der Klosterzeit 1094-1803, in: 900 Jahre Heilig-Blut-Verehrung in Weingarten 1094-1994. Festschrift zum Heilig-Blut-Jubiläum am 12.4.1994, Norbert Kruse und Hans Ulrich Rudolf (Hgg.), Weingarten 1994.

**Sauermost 1980**

Sauermost, Heinz Jürgen, Zur Rolle St. Michaels im Rahmen der wilhelminisch-maximilianischen Kunst, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 1, S. 167-174.

**Schneider 1991**

Schneider, Carl, Das Christentum, in: Propyläen Weltgeschichte 4. Frankfurt, Berlin 1991.

**Schöps 1978**

Schöps, Hans-Joachim, Deutsche Geistesgeschichte der Neuzeit. Ein Abriß in 5 Bd., Bd. 2, Das Zeitalter des Barock. Zwischen Aufklärung und Reformation, Mainz 1978.

**Schürer 2002**

Schürer, Ralf, Vom alten Ruhm der Goldschmiedearbeit. Nürnberger Silber in Europa, in: Aus. Kat. Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg 1400-1800, Nürnberg 2002.

**Schütte 2003**

Schütte, Rudolf-Alexander, Die Silberkammer der Landgrafen von Hessen-Kassel. Bestandskatalog der Goldschmiedearbeiten des 15.-18. Jahrhunderts in den staatlichen Museen in Kassel (Katalog der Staatlichen Museen Kassel, Band 30), Kassel 2003.

**Seelig 1984**

Seelig, Lorenz, Kirchliche Schätze aus bayerischen Schlössern. Liturgische Gewänder und Geräte des 16.-19. Jh., München 1984.

**Seelig 1989**

Seelig, Lorenz, Modell und Ausführung in der Metallkunst (= Bildführer des Bayerischen Nationalmuseums 15.), München 1989.

**Seelig 1997**

Seelig, Lorenz, *Dieweil wir dann nach dergleichen Heiltumb und edlen Clainod sonder Begirde tragen*. Der von Herzog Wilhelm V. begründete Reliquienschatz der Jesuitenkirche St. Michael in München, in: Ausst. Kat. Rom in Bayern, München 1997, S. 199-262.

**Seling 1980**

Seling, Helmut, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868. Meister, Marken, Werke, 3 Bände, München 1980. (Supplement zu Band III, Meister Marken, Beschauzeichen, München 1994)

**Snoek 1995**

Snoek, Godefridus. J. C., Medieval piety from relics to the eucharist. A process of mutual interaction (= Studies in the history of christian thought Bd. 63), Leiden, New York und Köln 1995.

**Staudhamer 1914**

Staudhamer, S., Die Reiche Kapelle in der königlichen Residenz zu München, in: Die Christliche Kunst 10. 1913/1914, S. 320-352.



**Steiner 1980**

Steiner, Peter Bernhard, Der gottselige Fürst und die Konfessionalisierung Altbayerns, in: Ausst. Kat. München 1980 Bd. II. 1., S. 252-263.

**Stierhof 1980**

Stierhof, Horst H., Zur Baugeschichte der Maximilianischen Residenz, in: Ausst. Kat. München 1980, Bd. II, 1, S. 269-278.

**Suckale 1977**

Suckale, Robert, Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: Städel Jahrbuch N. F. 6. 1977, S. 177-208.

**Trophea Bavarica 1597**

Trophea Bavarica. Bayerisches Siegeszeichen, Faksimilierter Nachdruck der Erstausgabe München 1597 mit Übersetzung und Kommentaar, Günter Hess, Sabine M. Schneider und Claudia Wiener (Hgg.), (= Jesuitica Bd. 1) München 1997.

**Ulsamer 1960**

Ulsamer, Willi, Wolfgang Agricola, Stiftsdekan von Spalt 1536-1601. Ein Beitrag zur Geschichte des Klerus im Bistum Eichstätt, Kalmütz 1960 (Schriften des Instituts für fränkische Landesforschung 9.).

**Warncke 1979**

Warncke, Carsten-Peter, Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650, Berlin 1979.

**Wimmer 1854**

Wimmer, F., Bibliographie des bayerischen Concordates von 1583, in: Deutingers Beiträgen V., 119 München 1854.

**Woeckel 1992**

Woeckel, Gerhard P., *Pietas Bavarica*. Wallfahrt, Prozession und Exvoto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der

Gegenreformation bis zur Säkularisation und der „*Renovabis Ecclesiae*“, Weißenhorn 1992.

**Zinnkann 2004**

Zinnkann, Heidrun, Email 12.-17. Jahrhundert, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, Frankfurt 2004.

## **Archivalien**

Geheimes Hausarchiv München, Hausurkunde 1584 1/5  
(frühestes Inventar der Geheimen Kammerkapelle).

Geheimes Hausarchiv München, Reiche Kapelle Urkunden,  
139 I ( Testimonium zur Reliquie der Geißelsäule auf Latein),  
Reiche Kapelle Urkunden, 139 III (Testimonium zur Reliquie  
der Geißelsäule auf Deutsch).

Geheimes Hausarchiv München, Reiche Kapelle, Urkunden 98  
(Reliquientestimonium von Wilhelm V.).

Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und  
Seen, Museumsabteilung, Reponierte Registratur, Fach Nr. 27,  
Akt Nr. 3 (Inventar von 1786) und Akt Nr. 4 (Inventar von  
1807), interne Signatur 127 (Inventar von 1845).

Bayerisches Staatsarchiv München, GR F.(asz.) 513/65°  
(Reliquientestimonien sowie Korrespondenz zu Reliquien).

## **Danksagung**

Mein herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Ulrich Schneider, ohne ihn wäre die Arbeit nie fertig gestellt worden, Prof. Dr. Robert Suckale, der mich sehr gut ausgebildet hat, Dr. Daniela Gräfin v. Pfeil, ihre Kritik und Freundschaft hat die Arbeit begleitet, Dr. Lorenz Seelig, der meine Faszination für die süddeutsche Goldschmiedekunst geweckt hat. Für ihre anteilnehmende Begleitung danke ich Dr. Christoph Graf v. Pfeil, Donata Reimnitz, Clemens Graf v. Wisser und Hendrik de Booiij. Ferne danke ich für ihre wertvolle Unterstützung der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser Gärten und Seen in München, namentlich Dr. Sabine Heym, dem Geheimen Hausarchiv München, namentlich Dr. Gerhard Immler und dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv München. Nicht zuletzt gilt meiner Familie vor allem Pom-Pom, Marie und meinen Eltern mein großer Dank für beinahe unendliche Geduld.