

Augsburger Goldschmiedekunst für das Reichsstift Obermünster in Regensburg – zur Typologie des Maximilianischen Monstranzentypus

von

Matthias Mayerhofer

Gold, Silber und edle Gesteine nach oftmals erhalten gebliebenen meisterlichen Entwürfen in Vorzeichnungen zu weltlichem und liturgischem Gerät zusammenzubringen, war seit jeher kennzeichnendes Merkmal der im Auftrag verschiedener Würdenträger arbeitenden Orfévristen. So sammelte sich in den profanen und kirchlichen Schatzkammern im Verlauf der Jahrhunderte eine gewaltige Anzahl von Objekten an, die sich heute zumeist entweder in Staats- oder in Kirchenbesitz befinden. Dies ist nicht ungewöhnlich, waren diese Objekte doch von jeher einer bestimmten Funktion im Zeremoniell des Hofes oder in der liturgischen Abfolge des Gottesdienstes zugeordnet.

Gerade aber ihres Materials wegen waren die Geräte aus Gold, Silber und Edelmetallen von besonderer Anfälligkeit im Bezug auf ihre Überdauerung auf unsere heutigen Tage – weniger wegen der Materialbeschaffenheit, als vielmehr ihres Materialwertes wegen. So gingen bedeutende Arbeiten berühmter Künstler und Goldschmiede oftmals zur Finanzierung von Kriegen, Staatsanleihen und Bauvorhaben der Nachwelt verloren. Erinnert sei z.B. an den gewaltigen französischen Staatsschatz des Sonnenkönigs, der einen der berühmtesten Thronessel der Weltgeschichte – den Silberthron – enthielt, bevor er zur Finanzierung der Festungsbauten seines Marschalls Vauban (1633–1707) sprichwörtlich „versilbert“ wurde¹. Doch nicht nur in Frankreich, auch in Bayern wussten weltliche Herrscher insbesondere im Rahmen der Säkularisation des 19. Jahrhunderts auf den ungeheuren Materialwert goldener und silberner Objekte zurückzugreifen, wenn sie das enteignete liturgische Gerät der Kirchen und Klöster in ihrer Hauptstadt in die Schmelze bringen ließen.

Ebenso spektakulär wie tragisch ist die Geschichte einer der wichtigsten Edelmetallarbeiten des 17. Jahrhunderts: Die „Gemmingen-Monstranz“. Diese Arbeit des Augsburger Goldschmieds Hans Jakob I. Bair (um 1564–1628) war so bedeutend, dass deren Abbildung der kaiserliche Gesandte, Bischof Gottfried von Eichstätt, 1613 Papst Paul V. (1552/1605–1621) überreichte². 1806 wurde sie im Zuge der

¹ Dargestellt ist der Thron mit weiteren Teilen des französischen Silberschatzes auf einem Gemälde von Claude Guy Hallé (1652–1736), Empfang des Dogen von Genua am 15. Mai 1685 in Versailles, Versailles (Schloss).

² Vgl. Abbildung in: LORENZ SELING: Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868, München 1980, Bd. 2, Abb. 13.

Säkularisation nach München verbracht und dort zur Finanzierung der in Paris gearbeiteten Kroninsignien des soeben entstandenen bayerischen Königshauses verwendet. Auf diese Weise wurde die Nachwelt vielfach hochbedeutender Objekte beraubt, die von ihrem Materialwert in der Gesamtsumme gesehen manchmal gar vernachlässigbar gewesen wären, die aber beispielsweise aufgrund ihres Alters oder ihrer Provenienz einen in Währungen nicht auszudrückenden, so gesehen unschätzbaren, Wert darstellten.

Zwar wurde die Kirche in Bayern im Verlauf des 19. Jahrhunderts teilweise auch wieder restituiert, doch was ihre liturgischen Geräte anlangt, blieb vieles für immer geschmolzen und damit verloren.

Umso erfreulicher ist es, dass mit dem 1979 von den bischöflichen Kunstsammlungen Regensburg erarbeitetem Bestandskatalog nicht nur ein Verzeichnis der erhalten gebliebenen Goldschmiedekunst dieses Bistums vorgelegt wurde, sondern ein Großteil des erhalten gebliebenen Besitzes im selben Jahr zum vielfach beachteten Mittelpunkt der Ausstellung „Kostbarkeiten aus kirchlichen Schatzkammern“ im Diözesanmuseum Obermünster geworden war.

Anlässlich der Auflösung des Knabenkonvikts im Bischöflichen Studienseminar von Westmünster wurde im Jahre 2009 aus der dortigen Hauskapelle eine beachtliche Anzahl liturgischen Gerätes in den Schatz des Hohen Domes von St. Peter überführt. Die Objekte waren bei der Gründung des Studienseminars im Jahre 1969 aus den bischöflichen Kunstsammlungen in Obermünster dorthin verbracht worden, erfüllten seither weitere 40 Jahre ihre Bestimmung bei den täglichen Andachten und Messen und sollen von nun an ihre Verwendung in der Liturgie des Regensburger Domes finden.

Das bemerkenswerteste Objekt dieses Bestandes ist zweifellos eine 81,2 cm hohe frühbarocke Monstranz des Augsburgers Goldschmiedemeisters Georg Ernst (Meister 1625–1651). Ernst, der zwischen 1639 und 1649 Beschauemeister seiner Zunft und bis zu seinem Tod Mitglied im Großen Rat war, fertigte diese Arbeit wohl zwischen 1630 und 1640 in der kaiserlichen Reichsstadt und punzierte sie mit seiner Meistermarke GE³.

Die mit einer Vielzahl von meist in Traubenform herabhängenden roten Pyropen⁴ verzierte Arbeit entstand, so ist anzunehmen, während der 41 Jahre langen Regierungszeit der Äbtissin Katharina Praxedis von Perckhausen (reg. 1608–1649), die sie für die Kirche ihres Reichsstiftes Obermünster in Regensburg in Auftrag gegeben hatte⁵.

Gerade vor dem oben in nur zwei prominenten Beispielen aufgezeigten historischen Hintergrund ist die Existenz dieser Monstranz außerordentlich bemerkenswert. Nicht nur, dass dieses Werk der Beleg für eine sehr frühe und qualitätsvolle

³ Vgl. Marc ROSENBERG: *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Berlin 1922.

⁴ Der in verschiedenen rötlichen Abschattierungen (schwarzrot bis rosa) vorkommende Pyrop gehört zur Gruppe der Granate und wurde im 17. Jahrhundert aus dem nahegelegenen böhmischen Erzgebirge, wo sich in Podsedice bis heute die größten Lagerstätten dieses Steines befinden, nach Bayern importiert.

⁵ Das Doppelgrabmal der Äbtissin und ihrer Mutter Ehrentrud ist eines der sechzehn erhalten gebliebenen Grabmäler im Bezirk von Obermünster. Vgl. dazu: Oskar RAITH/Josef GERL: *Die Grabmäler der Äbtissinnen von Obermünster*, in: Paul MAI: *Obermünster Regensburg. Von den Anfängen bis heute* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg vom 18. Juli bis 2. Oktober 2008], Regensburg 2008, 28–30.

Arbeit der Augsburger Goldschmiede ist, sondern insbesondere in stilgeschichtlicher Hinsicht kann man ihr große Bedeutung zusprechen. Bezeichnet sie in ihrem Aufbau doch den Übergang von der gotischen bzw. renaissancezeitlichen Form der „Turmmonstranz“, zum Typus der „Strahlenmonstranz“, der bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, die Regionen übergreifende, allgemein gültige Präsentationsform des visualisierten Leibes Jesu Christi werden sollte.

Der ovale Fuß steht auf vier gegossenen Muscheln mit Volutenbesatz. Er folgt damit der grundsätzlich symmetrischen Ausrichtung des Fußes, welche sich in den vier konvex gebuckelten Feldern, die senkrecht und waagrecht über- und nebeneinander liegen und mit Engelsköpfchen verziert sind, wiederholt. Relativ schlicht und damit in deutlichem Kontrast zu der aufwändigen Arbeit am Fuß und dem Schaugefäß, fällt der Schaft der Monstranz aus. Die schlichte, sich nach oben hin verjüngende Stabform, entwickelt sich aus dem Fuß heraus und endet in einem vierpassigen Nodus, der wiederum von Engelsköpfchen und Blumengirlanden verziert wird. Diese Schlichtheit ist ausnahmslos unter Berücksichtigung der Verwendung des Objektes zu erklären, das vom Priester während der langen Prozessionen getragen und zur Segnung der Gläubigen hochgehoben werden muss. Schon aus Gründen des Objektschutzes sollte es hierbei gut in der Hand liegen.

Der Aufbau des hochrechteckigen Schaugefäßes wird von schlanken, balusterartigen Säulchen gerahmt und bekrönt. Mit dieser sich bis zum Rand und dem oberen Teil des Objektes hinziehenden, stetigen Wiederholung und Betonung von Vertikalität weht bei der frühbarocken Arbeit noch die alte Tradition des mittelalterlichen bzw. renaissancezeitlichen Typus der „Turmmonstranz“ nach. Bezeichnend aber dafür, dass sich das Motiv des um 1630/40 äußerst altertümlich anmutenden gotischen Formenkanons überkommen hatte, ist die Tatsache, dass das Motiv der Baluster und Säulchen hier rein dekorative Funktionen erfüllte, ja sogar fast wie eine Reminiszenz an überkommene Motive Anwendung fand. Die ihnen ursprünglich zukommende „tragende“ oder „betonende“ Funktion erfüllen sie bei dieser Monstranz nicht mehr.

Dies war bei den Turmmonstranzen der Gotik und Renaissance anders, denn da bildeten Säulchen, Baluster, Kapitele, Sockel und Baldachin den formalen Aufbau des Objektes und waren grundlegend notwendige Bestandteile der Komposition.

Die eigentliche Besonderheit des Objektes liegt allerdings darin, dass die aus dem gotischen Formenkanon nachwehenden Motive von einem gewaltigen goldenen Strahlenkranz hinterfangen werden. Dies bedeutet, dass es hier eines der ersten Male zu einer Loslösung und damit Fortschreibung althergebrachter Ornamentik kam.

Der Wunsch nach etwas Neuem war geboren und man erkennt deutlich, wie sehr sich die führenden Künstler der Zeit – und zu diesen ist Georg Ernst als Meister der Augsburger Goldschmiedezunft zu rechnen – darum bemühten, zu einer neuen Form der Darstellung zu gelangen. Dass man am Beginn des barocken Zeitalters auf das Motiv der Strahlen zurückgriff, ist nicht ungewöhnlich sondern bezeichnend für eine Stilepoche, die ganz und gar auf Visualisierung von Pracht bei der Vermittlung spiritueller Aussagen setzte⁶. Die typologische Gleichsetzung Christi mit der Sonne

⁶ Dies gilt im Übrigen auch für die weltlichen Herrscher, die dabei waren, den großen Personenkult des Absolutismus einzuführen. Eine Entwicklung, die in Bayern schon mit Kurfürst Maximilian I. ihren Auftakt genommen hatte und die mit dem Sonnenkult um Ludwig XIV. von Frankreich sicherlich europaweit ihren Höhepunkt erfuhr. Die Sonne ist Mittelpunkt des Universums und so verstand sich der barocke Fürst innerhalb seines Staates als der Mittelpunkt, um den sich alles drehte.

mag zu Beginn des 17. Jahrhunderts wörtliche Übertragung gefunden haben, als man damit begann, vom Turmaufbau des Präsentationsgerätes des Leibes Christi abzurücken und diesen durch ein Strahlengefäß ersetzte. Sicherlich war es genau dieser Gedanke, der dann im späten 18. Jahrhundert dazu führte, dass die Strahlen mit geschliffenen weißen Glassteinen und manchmal auch mit Diamanten besetzt wurden⁷. Das Motiv des Strahles sollte durch das ersetzt werden, wofür dieser eigentlich steht: Licht. Der gläserne, weißfunkelnde Stein war geradezu prädestiniert, Christus als die strahlende Sonne, als Fürst des Lichtes zu symbolisieren.

Natürlich ist, und das kennen wir gerade im Kunstgewerbe auch aus späteren Epochen und anderen Bereichen, dass man sich auch als Entwerfer neuer Formen und Gestaltungsmodi nicht sofort und radikal von althergebrachten Motiven trennen konnte⁸.

Die Bedeutung der „Obermünster-Monstranz“ liegt primär darin, dass der ausführende Goldschmied Ernst hier den Versuch unternommen hat, von den überkommenen Stilformen der vor ihm liegenden Generationen wegzukommen und gleichzeitig mit dem von ihm vorgelegten Design stil- und gattungsbildende Wirkung erzielte.

Der Typus der „Strahlenkranzmonstranz“ feierte seine Hochkonjunktur während des gesamten 18. Jahrhunderts; und sogar noch im 19. Jahrhundert, einer Zeit, welche gerne die Stile vorangegangener Epochen kombinierte, griff man immer wieder wie selbstverständlich auf diesen Formenkanon zurück.

Georg Ernsts Arbeit datiert in die dreißiger oder frühen vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Dass sie damit in stilistischer Hinsicht eine spektakuläre Sonderposition einnimmt, wird am deutlichsten, wenn wir uns zum Vergleich einige Beispiele derselben Epoche vergegenwärtigen. So folgt die berühmte Renaissance-Monstranz des in München arbeitenden Goldschmieds Gottfried Lang für die Stadtpfarrkirche St. Jakob in Straubing noch ganz und gar dem klassischen Aufbau der Turmmonstranz⁹. Diese Arbeit ist zwischen 1617 und 1632 entstanden. Zwar lassen sich auch nach 1640 noch seltene Beispiele für Monstranzen finden, die in ihrem Aufbau der Turmform mehr als der Strahlenkranzform folgen, doch ist festzustellen, dass diese, wie z. B. die Arbeit Matthias Voglrieders aus Straubing, in durchweg ländlichen Regionen entstanden¹⁰. Sowohl die Arbeiten in der Hauptstadt, als auch diejenigen aus dem größten deutschen Goldschmiedezentrum der Zeit – Augsburg – folgen in etwa ab der Mitte des 17. Jahrhunderts dem neuen Ornamentkanon des Barock. Damit war dem Typus der Strahlenkranzmonstranz zum Durchbruch verholfen.

In ihrer figürlichen Ausstattung folgt die hier näher zu besprechende Monstranz Georg Ernsts im Regensburger Domschatz noch dem klassischen Aufbau der Turmmonstranz, wenn der Goldschmied links und rechts neben dem Schaukasten jeweils einen Heiligen zur Darstellung bringt.

⁷ Besonders schöne Beispiele dafür bieten die Monstranzen von Franz Anton Gutwein oder Johann Alois Seethaler, abgebildet in: Lorenz SELING (wie Anm. 2), Abb. 660 u. 661.

⁸ So z. B. in der Möbelkunde mit dem „Stil Transition“, der kurzen Übergangsphase, welche zwischen dem Formenkanon des Rokoko und des frühen Klassizismus liegt.

⁹ Abgebildet in: Paul MAI: Die Kostbarkeiten aus Kirchlichen Schatzkammern. Goldschmiedekunst im Bistum Regensburg, München-Zürich 1979, Abb. 125; ferner in: Hermann REIDEL/Alfons HUBER: Straubing St. Jakob, Regensburg⁹2001.

¹⁰ Vgl. die Monstranz des Straubinger Meisters in der Stadtpfarrkirche von Oberschneiding. Dazu: MAI (wie Anm. 9), Abb. 126.

Üblicherweise beziehen sich die Darstellungen dieser Heiligen auf das Patronat der auftraggebenden Pfarreien. Oftmals werden aber auch die übergeordneten Diözesanheiligen dargestellt. So zum Beispiel die hl. Barbara an einer Monstranz für die gleichnamige Kirche von Abensberg¹¹, die Heiligen Jakobus und Tiburtius für die gleichnamige Stadtpfarrkirche in Straubing¹², oder aber der hl. Wolfgang als Heiliger der Diözese Regensburg auf einer Landshuter Arbeit, die sich heute in der Pfarrkirche von Rottenegg befindet¹³.

Dass im Falle der „Obermünster-Monstranz“ die Heiligen Petrus und Paulus zur Darstellung kommen, ist zunächst verwunderlich, da weder der eine noch der andere Heilige (und dies auch nicht im 17. Jahrhundert) für das Freie Reichsstift eine Rolle spielte. Dass sich die auftraggebende Äbtissin Katharina von Perckhausen bei den ihr zur Auswahl stehenden Heiligen für die ersten großen Apostelfürsten entschied, ist anders zu begründen:

Bayern stand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter der Regierung des nochmaligen Kurfürsten Maximilian I. (1573–1651). Seine vorderste Position im Reich bei der Durchführung der Gegenreformation ist von der Wissenschaft vielfach besprochen worden, ebenso wie seine Verdienste um die Sicherung des katholischen Glaubens in Bayern¹⁴. Die Kunstpolitik Maximilians, die anders als bei seinem Vater Wilhelm V. der Visualisierung staatlicher Zielsetzungen dienen sollte, „instrumentalisierte“ Architekten, Maler, Kupferstecher, Bildhauer und, wie sich an der „Obermünster-Monstranz“ zeigen lässt, eben auch und sogar die Goldschmiede jener Zeit. Zwar war die Darstellung der Lokalheiligen auf den Monstranzen von außerordentlicher Bedeutung, denn diese waren es, die wie kein zweites liturgisches Gerät, dem pilgernden Volk Gottes vor Augen gestellt wurden und mit den in den Patrozinien verehrten Heiligen konnte man sich besonders identifizieren. Aber mit der Darstellung der Heiligen Petrus und Paulus an der Monstranz Georg Ernsts wurden andere, sozusagen übergeordnete Ziele verfolgt.

Gerade im gegenreformatorischen Zeitalter war es notwendig, sich im Glaubenskampf gegen Luthertum und Calvinismus zu rüsten und dabei stützte man sich insbesondere auf die himmlische Fürsprache der Heiligen und Seligen. Die Äbtissin vertraute in dieser Angelegenheit offensichtlich weniger den Lokalheiligen, als vielmehr den großen Apostelfürsten der ersten Stunden der Christenheit.

Die Überhöhung der Bedeutung der zeitlich und räumlich Christus möglichst nahestehenden Heiligen darf gerade für die Zeit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht unterschätzt werden¹⁵. Bezeichnend dafür ist, dass die Monstranz Georg Ernsts mit ihrer Darstellung der Apostelfürsten nicht alleine steht, denn auch die Monstranz des Straubinger Goldschmiedes Matthias Voglrieder von 1679 zeigt den ersten Bischof von Rom und Paulus, seinen Mitsreiter im Apostolat der soeben gestifteten Kirche Jesu Christi¹⁶. Und durch die die Monstranz nach oben hin ab-

¹¹ Vgl. MAI (wie Anm. 9), Abb. 123.

¹² Vgl. MAI (wie Anm. 9), Abb. 125.

¹³ Vgl. MAI (wie Anm. 9), Abb. 122.

¹⁴ Vgl. u. a.: Dieter ALBRECHT: Maximilian I. von Bayern 1573–1651, München 1998; zuletzt Matthias MAYERHOFER: Kupferstiche im Dienst politischer Propaganda. Die *Bavaria Sancta et Pia* des Pater Matthäus RADER SJ, in: Materialienreihe der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 2011.

¹⁵ MAYERHOFER (wie Anm. 14).

¹⁶ Heute in der Stadtpfarrkirche von Oberschneiding. Vgl. dazu: MAI (wie Anm. 9), Abb. 126.

schließende Darstellung der Mutter Gottes über dem Schaugefäß erfährt dieses liturgische Gerät eine zusätzliche Steigerung in ihrer politischen Aussagekraft. Betrachtet man die süddeutsche Monstranzproduktion vom ausgehenden 16. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, so ist festzustellen, dass die das Schaugefäß und damit die gesamte Monstranz bekrönende Figur beinahe immer eine Darstellung der Mutter des Herrn bildet. Nur manchmal wird zusätzlich über Maria auch noch Gottvater oder der Gekreuzigte dargestellt. Doch auch bei diesen Monstranzen liegt das Hauptaugenmerk sowohl in der Anordnung als auch der Proportion der Plastik auf Maria¹⁷.

Mit dem Ende der Regentschaft Maximilians I. (1651) und ab dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts scheint Maria mehr und mehr eine untergeordnete Rolle zu spielen. Sie verlässt ihre exponierte Position zu Gunsten eines Platzes zwischen Schauf und Schaugefäß. Den oberen Abschluss von Monstranzen bilden fortan (und bis ins 19. Jahrhundert hinein) dann erst in den Vordergrund tretende, großangelegte Darstellungen Gottvaters und der Heilig-Geist-Taube.

Doch es ist nicht irgendeine Darstellung Marias, die auf den Monstranzen des Maximilianischen Bayern gezeigt werden. Es handelt sich stets um den Darstellungstypus der Himmelskönigin, wie er – *Patrona Bavariae* oder *Patrona Boiariae* genannt – für das Grabmal Herzog Wilhelms V. (1548–1626) und für die Fassade der neugebauten Residenzflügel Herzog Maximilians in München von bayerischen Hofkünstlern kreiert worden war¹⁸.

Auch die Bedeutung Marias im Maximilianischen Bayern war ebenso wie die Religionspolitik des bayerischen Kurfürsten vielfach Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen, kann und soll daher hier nicht erneut aufgerollt werden¹⁹. Festgehalten werden muss, was nicht erstaunlich erscheint, dass die von Maximilians Vorgaben beherrschte Religionspolitik in Bayern auch von den Pfarreien, Klöstern und wie im Fall des Regensburger Obermünsters sogar von einem Freien Reichsstift in einer Freien Reichsstadt adaptiert worden ist.

Der Marienkult der jesuitischen Spiritualität, die Marianische Praxis, die nach ihr benannten Kongregationen, deren Mitglied Maximilian I. war und deren Entstehung und Fortbestand er zeitlebens förderte, sein gelebtes Beispiel bei den oft tagelangen mit Mühsal durchwanderten Wallfahrten zu den großen bayerischen Marienheiligtümern Ettal, Tuntenhausen (dessen Gnadenaltar er stiftete), immer wieder Altötting und sogar bis nach Loreto, gipfelte darin, das ganze Land dem Schutz der Mutter des Herren anzuvertrauen und Maria auf nachhaltigste Weise als Landespatronin zu installieren²⁰.

¹⁷ Vgl. beispielsweise die prächtige Turmmonstranz des Münchener Hofgoldschmiedes Ferdinand Zschokk, die dieser zwischen 1631 und 1635 im Auftrag der Regensburger Domherren anfertigte; Achim HUBEL: *Der Regensburger Domschatz*, München-Zürich 1976, Nr. 32, Inv.-Nr.: D 1974/26.

¹⁸ Vgl. die später so genannte *Patrona Bavariae* auf der Mariensäule in München (Säule von 1638, die Statue von Hubert Gerhard (1550/60–1620) wahrscheinlich 1593 für o. g. Grabmal) oder die *Patrona Boiariae* des Bildhauers Hans Krumper (1570–1634), die 1616 in der neuen Fassade der Münchener Residenz aufstellung fand.

¹⁹ Vgl. Alois SCHMID: *Marienerverehrung Kurfürst Maximilians I. von Bayern*, in: Anton ZIEGENAUS: *Maria in der Evangelisierung. Beiträge zur mariologischen Prägung der Verkündigung*, Regensburg 1993, 33–57; ALBRECHT (wie Anm. 14), 292–297.

²⁰ SCHMID (wie Anm. 19), 46.

Die Darstellung Marias an oberster Stelle auf süddeutschen Monstranzen der Maximilianischen Ära trägt also politischen Ambitionen des Herrscherhauses Rechnung, die durch die Vorgabe des Hofes religiös formiert wurde und dabei selbst die kleinsten Ortschaften des Landes erreichte.

Dies verdeutlicht sich insbesondere im Vergleich zu nach-Maximilianischen Monstranzen, bei denen von dieser überhöhten Darstellung Marias keine Rede mehr sein kann. Die Position, die Maria auf den süddeutschen Monstranzen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingenommen hatte, sollte sie nicht wieder erreichen.

Wie aufgezeigt werden konnte, ist die „Obermünster-Monstranz“ des Hohen Domes von St. Peter in Regensburg von herausragender Bedeutung für die Erforschung stilgeschichtlicher Zusammenhänge und Entwicklungen auf dem Gebiet der Geschichte des Darstellungskanons liturgischer Geräte. Umso erfreulicher ist es, dass dieser bedeutenden deutschen Goldschmiedearbeit im Zuge ihrer Überführung in den Domschatz eine fachmännische Restaurierung zgedacht wird.



Georg Ernst „Obermünster-Monstranz“