

Diana Mihoc Andrásy

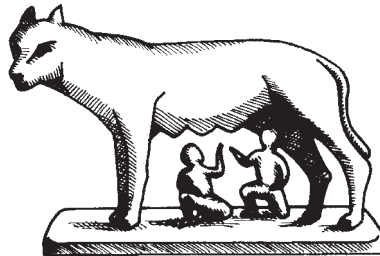
**Banatul catolic al secolului al XVIII-lea
ilustrat în argintăria barocă**

**18th Century Catholic Banat
Illustrated in Baroque Silverwork**

MVSEVM BANATICVM
TEMESIENSE

BIBLIOTHECA HISTORICA
ET ARCHAEOLOGICA
BANATICA

XLI



Edenda curavit
Dr. Florin Draşovean

TIMIŞOARA MMVI

Diana Mihoc Andrásy

**Banatul catolic al secolului al XVIII-lea
ilustrat în argintăria barocă**

**18th Century Catholic Banat
Illustrated in Baroque Silverwork**

**EDITURA MIRTON
Timișoara, 2006**

Concept, imagini, prelucrare imagini, tehnoredactare computerizată, copertă:
AttilaAndrásy

Biserica catolică, zguduită de reforma religioasă și de conflictele militare din timpul războiului de treizeci de ani (încheiat în anul 1648), va încerca o revenire în forță prin Contrareformă. În Europa catolică, barocul a devenit expresia artistică a Contrareformei, un baroc care a făcut uz de toate mijloacele în efortul său de a obține maximum de efect. Era de așteptat ca arta argintăriei, la rândul său, să atingă apogeul în acele zone în care Contrareforma s-a manifestat cel mai puternic în artă: la Roma și în Italia de Sud, Spania, Germania de Sud și principatele ereditare ale Austriei (Hernmarck 1977:305-306).

Biserica Romei reprezenta încă o instituție extrem de puternică, fiind susținută de o vie credință interioară. Catolicii trăiau cu convingerea fermă că Dumnezeu trăiește și doreau să-L aducă pe pământ, construindu-I spații monumentale, în care oamenii să-L venerze și să-I aducă mulțumire. Nimic nu era destul de frumos și de minunat pentru aceasta; bucuria imensă și pietatea pământească au încercat să găsească un mod de

Weakened by Reformation and military conflicts of the Thirty Years' War (ended in 1648), the Catholic Church would aim to a strong revival through Counter-Reformation. Within Catholic Europe, it was the baroque to become the artistic expression of Counter-Reformation, a baroque style that neglected no means in its efforts to achieve maximum effect. It was clear that it should have been in those areas where the Counter-Reformation expressed itself most strongly in the arts as a whole, that silverwork too, achieved its ultimate expression: in Rome and Southern Italy, Spain, Southern Germany, and the hereditary principalities of Austria (Hernmarck 1977:305-306).

The Church of Rome was still an extremely powerful institution, being supported by a fervent inner faith. Catholics firmly believed that God do exist and wanted Him present on earth, building monumental places where people could venerate Him and thank to Him. Nothing was beautiful and magnificent enough for

exprimare adecvat. Totul trebuia să strălucească, omul se vedea reflectat într-o lume încântătoare și era fericit cu adevărat în credința sa. Această credință era cea care îi oferea sprijin și putere: „*Acum vedem o imagine voalată într-o oglindă, dar atunci ne vom privi față în față*” (1 Cor. 13,12). Ideile și dogmele anunțate de Conciliul de la Trento¹, prin care Biserica Romano-Catolică apăra folosirea imaginilor sacre, vor da un nou impuls și o nouă energie artei Contrareformei, arta și literatura, într-o anumită măsură, fiind singurele domenii în care era posibilă o libertate de exprimare. În acest spirit, Conciliul de la Trento a creat reforme care au „deschis” interiorul bisericilor către o mai bună acustică și către linii mai bune de perspectivă. Cu o vizibilitate mai mare a altarului principal și cu o participare mai intimă a laicilor la celebrarea *Missei Romana*, arta vizuală, dar și arta aplicată, se vor dezvolta spre încântarea oamenilor. Misa a devenit mai puțin un ritual pentru preoți și mai mult unul pentru credincioși, pentru publicul larg.

Astfel, Biserica Catolică și, în special iezuiții, vor face uz de o formă de devoțiune care implica folosirea a nenumărate efecte teatrale pentru a-l impresiona și a-l convinge pe

this end; therefore, the immense joy and earthly piety would try for an appropriate way to express.

Everything was meant to shine; man found himself reflected into a fascinating world and was happy with his faith. Moreover, it was the faith that gave him support and strength: *‘Now we are seeing a dim reflection in the mirror; but then we shall be seeing face to face’* (1 Cor. 13, 12).

The ideas and dogmas announced by the Council of Trent¹ in which the Roman Catholic Church defended the use of the sacred images would give a new impulse and energy to Counter-Reformation art. Art and literature, at some extent, were the only areas in which a liberty of expression was possible. In this spirit, the Council of Trent created reforms that ‘opened up’ the interiors of the churches for better acoustics and better lines of sight. With the greater visibility of the high altar and the more intimate participation of the laity in the celebration of the Mass, both visual art and applied art flourished to delight the people. Mass became less a ritual for the priests themselves and more one for the faithful, the larger public.

Consequently, the Catholic Church and, particularly, the Jesuits, exploited a form of devotion that called upon

credincios, efecte care nu puteau fi socotite drept exagerări sau „chemări” senzuale, atât timp cât ele se făceau în numele Bisericii (Minor 1999:47-48,155). Slujbele iezuiților erau opere de artă complete, semănând cu piese de teatru care se oficiau în jurul sacrificiului divin: transsubstanțierea, transformarea pâinii și a vinului în trupul și sângele lui Iisus.

Liturgia barocă era o sărbătoare pentru toate simțurile credincioșilor: muzica de orgă, mirosul tămâiei și al lumânărilor umpleau spațiul artistic luminat al bisericii, însuflețit de figuri de marmură și stuc, deasupra căruia se deschidea spațiul ceresc, împodobit cu figurile sfinților. Punctul culminant al liturghiei, partea sacramentală care conține actul eucharistic, îl reprezintă *elevatio* – ridicarea monstranțelor și a potirelor, obiecte în care prezența lui Iisus este reală și în ale căror aur și pietre prețioase se materializează prezența sa suprarreală (Catalog 2003:31). Nu este, prin urmare, surprinzător că se cheltuiău sume mari pentru decorarea bisericilor și pentru îmbogățirea tezaurilor acestora, fapt foarte important pentru artiștii și meșterii argintari, care vor beneficia, astfel, de numeroase comenzi.

Argintăria reflectă, de fapt, toate transformările prin care societatea europeană a trecut în secolele al XVII-

so many theatrical devices to impress and persuade the worshipper, that there hardly could be any criticism of exaggeration or even sensual ‘appeal’, as long as these appeared to be in the service of the Church (Minor 1999:47-48,155). The Jesuit celebrations were absolute works of art, imitating theatre plays, celebrated around the divine sacrifice: transubstantiation, the transformation of bread and wine into body and blood of Jesus.

Baroque liturgy was a celebration to the senses of the faithful: organ music, the smell of incense and candles that fill the elaborate illuminated space of the Church, adorned with marble and stucco figures, crowned with the heavenly space, decorated with figures of saints. The culmination of the liturgy, the sacramental part embracing the Eucharist, is represented by *elevatio* – the act of elevating the monstrances and chalices, objects that embody the real presence of Jesus and whose gold and gemstones stand for His surreal presence (Catalogue 2003:31). It is not surprising, therefore, the great amount of money spent for decorating the churches and enriching their treasures, as well as the important effect of this fact on artists and silversmiths, who would

lea și al XVIII-lea, fiind direct influențată de schimbările în mentalitate și de noile idealuri stilistice. Din punct de vedere artistic accentul se va pune mai puțin pe măreție și mai mult pe comoditate. Prin urmare, modificarea idealului stilistic al perioadei a început de la căutarea efectului, efectele emfatice ale formei și dezlănțuirea nemijlocită a puterii – elemente care reprezintă însăși esența barocului matur, care se extinde apoi spre exuberanța și creativitatea asimetrică a rococo-ului, când întreaga piesă devine un ornament bizar și fantastic – ornamentul *rocaille*. În sfârșit, dezvoltarea stilistică a perioadei va ajunge la negarea decorației opulente și întoarcerea la simplitate și la formele antice, privite ca o eliberare de exagerările anterioare, o apărare a bunului simț și a utilității – elemente de bază ale neoclasicismului.

Toate aceste schimbări ideologice și curente cultural-artistice pot fi studiate în Banat, provincia imperială a habsburgilor. Pentru Imperiul Habsburgic epoca studiată se află sub incidența schimbării din punct de vedere politic, ideologic, cultural și artistic. Atmosfera de victorie din timpul domniei lui Carol al VI-lea (1711-1740) se va încheia odată cu moartea sa și stingerea dinastiei în

consequently get numerous working opportunities.

Actually, silverwork reflected all the transformations undertaken by European society in the 17th and 18th centuries, being directly influenced by changes in mentality and new stylistic ideals. From an artistic perspective there was less emphasis on magnificence and more on convenience. Hence, the changing of stylistic ideals in the period started with the seeking for effect, emphatic effects of form and breathtaking unleashing of power – elements standing for the very essence of high baroque, and extended to the exuberance and asymmetrical creativity of the rococo, when the entire piece became one single bizarre and fantastic ornament – the *rocaille*. Finally, the stylistic development of the period would result in rejection of opulent decoration and return to simplicity and antique forms, viewed as an escape from earlier exaggeration, a defence of common sense and utility – to exemplify the basic elements of neo-classicism.

All these ideological changes and cultural-artistic trends could be studied in Banat, the Habsburgs' imperial province. For the Habsburg Empire the age is set on the verge of change, a political, ideological,

linie masculină. La momentul respectiv, schimbarea ideologică, *Aufklärung*, devenea esențială pentru supraviețuirea imperiului. Prin urmare, Maria Theresa (1740-1780) a inițiat un amplu program de reforme administrative, economice și religioase, continuate de Iosif al II-lea (1780-1790). Reformele religioase vor avea un impact direct asupra artei argintăriei; dizolvarea Ordinului lui Iisus și a mănăstirilor catolice contemplative având drept consecință modificarea vieții religioase și distrugerea unei mari părți a tezaurilor de argintărie.

Provincia Banat în secolul al XVIII-lea – ca parte a Imperiului Habsburgic și sub influența directă a Europei catolice, va reprezenta o regiune extrem de importantă pentru politica imperială. Evoluția culturală și artistică a Banatului se structurează în funcție de două tendințe: cea oficială catolică și cea tradițională ortodoxă. Evoluția lor paralelă va marca particularismul provinciei, având drept rezultat dualismul expresiilor artistice, existența unor modele tipologice, formale și compoziționale, de fapt reprezentări ale spiritului globalizant al barocului. Aș dori să încep analizarea argintăriei ecleziastice catolice din Banat cu câteva considerații asupra dezvoltării

cultural, and artistic change. The triumphant atmosphere of Carol VI's reign (1711-1740) ended with his death and the extinction of the dynasty in the male line of descent. At the time, ideological change, the so-called *Aufklärung*, became essential for the survival of the empire. Therefore, Maria Theresa (1740-1780) initiated an extended program of administrative, economic, and religious reforms, carried on at a higher level by Joseph II (1780-1790). Religious reforms were to have a direct impact on silverwork art; the dissolution of Jesuit Order and contemplative Catholic monasteries having religious life changed and a great amount of silverwork treasures devastated.

The province of Banat in the 18th century – as part of the Habsburg Empire and directly influenced by Catholic Europe, would represent an extremely important region for the imperial politics. The cultural and artistic evolution in Banat is structured considering two tendencies: the official Catholic and the traditional Orthodox. Their parallel evolution would stand for the particularity of the province, resulting in the dualism of artistic expressions, in the existence of typological, formal

artistice în Viena și Germania de Sud. Evoluția lor similară este izbitoare, în special, în arta bisericească și în operele argintarilor pentru Biserica Catolică (Hernmarck 1977:27). Mă voi axa în principal asupra argintăriei vieneze în secolul al XVIII-lea deoarece marea majoritate a obiectelor de argint analizate sunt aduse de la Viena, importate de către înalții demnitari ai bisericii catolice imediat după cucerirea provinciei de către armatele imperiale (1716) sau reprezintă comenzi imperiale pentru decorarea noilor biserici Romano-Catolice. Sunt menționate, de asemenea, câteva aspecte ale contextului politico-ideologic în care argintăria vieneză s-a dezvoltat și a concurat cu centrele din Germania de Sud.

Argintăria avea nevoie de o capitală, fiind o artă strâns legată de bogăția marilor orașe comerciale germane. Asemeni tuturor meșteșugurilor, argintăria era un fenomen urban, dezvoltarea sa depinzând de existența unei clientele înstărite. În Evul Mediu târziu și în perioada Renașterii, argintarii germani erau de departe cei mai prolifici din Europa. Un factor crucial pentru toți argintarii era sistemul de breaslă, care a exercitat o influență ce depășea cu mult granițele imperiului. Un alt factor

and compositional models, actually representations of the globalizing spirit of the baroque.

I would like to begin the analysis of Catholic ecclesiastic silverwork in Banat with several considerations on the artistic development in Vienna and Southern Germany. Their similar evolution is particularly striking in church art and in silversmith's work for the Catholic Church (Hernmarck 1977:27). The main focus of my analysis is on Viennese silverwork in the 18th century, as the great majority of the silverwork objects considered came from Vienna, either imported by the great personalities of the Catholic Church immediately after the imperial army conquered the province (1716), or representing imperial commands for adorning the new Roman Catholic churches. A few aspects of the political-ideological context are also mentioned, context in which Viennese silverwork flourished and challenged the centres in Southern Germany.

Silverwork called for capital, being an art closely associated with the wealth of the great German trading cities. Like all guild crafts, silverwork was an urban phenomenon, needing a wealthy clientele to flourish. In the Late Middle Ages and the Renaissance, the German silversmiths were by far the most prolific in

hotărâtor din interiorul sistemului de breaslă l-a reprezentat asociația calfelor. Calfa itinerantă a fost, în principal, un fenomen specific german, calfelor datorându-li-se meritul răspândirii măiestriei germane și a stilului specific epocii, mulți stabilindu-se și devenind meșteri în alt loc decât cel de origine (Hernmarck 1977:19-20).

În Austria primele ateliere de argintărie au funcționat în mănăstiri, iar primii argintari au fost meșterii itineranți care călătoreau din mănăstire în mănăstire. În orașele mari sunt menționați meșterii „liberi”, primul dintre ei fiind atestat la Salzburg, urmând apoi Innsbruck și Viena. Argintarii vienezi sunt amintiți prima dată în anul 1288, în timp ce prima regulă de breaslă datează din anul 1366 (Reitzner 1952:121; Catalog 2003:14). Primii meșteri vienezi cunoscuți după nume sunt din perioada romanică, când erau atestați șase argintari (Reitzner 1952:130)², numărul acestora ajungând, în 1520, la câteva sute. Meșterii argintari au fost un grup social apreciat, ocupând o vreme îndelungată primul loc în ierarhia breslelor. Această poziție privilegiată se datora, în principal, materialului pe care îl prelucrau. Privilegiul acesta era însoțit însă de obligații foarte stricte, metalul prețios

Europe. A crucial factor to all silversmiths was the guild system, which exerted an influence that reached far beyond the borders of the empire. Within this guild system was another key factor that is the journeymen's association. The itinerant journeyman was chiefly a German phenomenon and it was thanks to these itinerant journeymen that both German craftsmanship and the prevailing style were spread, for many journeymen settled down to become masters in foreign parts (Hernmarck 1977:19-20).

In Austria, the first silver workshops were in monasteries, while the first silversmiths were the itinerant masters, who were travelling from one monastery to another. 'Free' masters were mentioned in the big cities, the first in Salzburg, then in Innsbruck and Vienna. Viennese silversmiths were first mentioned in 1288, while the first rule of their guild could be traced back to 1366 (Reitzner 1952:121; Catalogue 2003:14). The first Viennese masters known by name were from the Romanesque period, when six silversmiths were attested (Reitzner 1952:130)². Their number would increase to several hundreds in 1520. Silversmiths were an important social group, holding for a long time the first

impunând, în primul rând, corectitudine desăvârșită din partea meșterului. În afara criteriului estetic, piesele de argintărie se constituiau într-o importantă rezervă de capital pe care proprietarul nu ezita, în caz de nevoie, să o transforme în bani. Prin urmare, argintarii exercitau un autocontrol foarte riguros pentru a câștiga încrederea clientelei, fiind extrem de important ca aceasta să fie sigură că gramajul metalului prețios nu a fost modificat prin prelucrare (Catalog 2003:14). Toată această organizare are la bază motive politice și economice, dar și dorința meșterilor argintari de a crea un centru puternic al breslei lor la Viena, concurența orașelor din Germania de Sud fiind puternică.

Fără îndoială, concurența cea mai mare pentru argintăria vieneză o reprezentau centrele de argintărie din Bavaria: München, Augsburg și Nürnberg. Chiar dacă München a fost pentru o perioadă îndelungată cel mai important centru de argintărie din Germania de Sud, cel mai bun argint din punct de vedere calitativ din Europa se făcea la Nürnberg. Iar, dacă Nürnberg deținea întâietatea în ceea ce privește calitatea argintului, Augsburg deținea locul principal în Europa în ceea ce privește cantitatea pieselor de argintărie executate,

place in the hierarchy of the guilds. This privileged position was mainly held due to the material they worked with. Still, the privilege was accompanied by very strict obligations; mainly, the precious metal demanded absolute correctness of the silversmith. Besides the aesthetic criterion, silverwork objects represent an important monetary reserve; the owner could have the object transformed in its cash value whenever necessary. Hence, silversmiths made use of a very rigorous self-control for obtaining the clients' trust, of a great importance being the certainty that gram weight is to be preserved during the technical process (Catalogue 2003:14). Political and economic reasons support all this organization, but also the silversmiths' aspiration to create a strong centre of their guild in Vienna, a counterpart to centres in Southern Germany.

There is no doubt that the biggest competition to Viennese silverwork was represented by the Bavarian centres: Munich, Augsburg, and Nuremberg. Munich was, for a long time, the most important silverwork centre in Southern Germany; yet, the best quality of silver in Europe was made in Nuremberg. While Nuremberg held the first position

devenind, în secolul al XVII-lea, centrul argintăriei din Bavaria (Reitzner 1952:254,259-260,269). Din punct de vedere cultural cele două mari centre din Germania de Sud, Nürnberg și Augsburg, sunt foarte diferite. În timp ce Nürnberg a rămas fidel personalității sale medievale, Augsburg a acceptat un sistem elaborat de breaslă care va deveni model pentru multe alte orașe. Augsburg a devenit, după Reforma religioasă, principalul furnizor de obiecte de argint pentru bisericile catolice (Hernmarck 1977:23-24). În cele din urmă, comanda dată meșterilor argintari din Augsburg a devenit o chestiune de prestigiu, orașul devenind prima opțiune în arta argintăriei, meșterii săi fiind celebri prin magia cu care prelucrau metalul prețios (Catalog 1990:16; Cséfalvay 1997:45; Catalog 2003:15). Încă înainte de 1650, orașul a devenit principalul centru de argintărie german, poziție menținută și întărită până la mijlocul secolului al XVIII-lea. Piesele din Augsburg, din această perioadă, prezintă o tradiție proprie de argintărie baroc repoussé, tradiție care se va perpetua în secolul al XVIII-lea și al cărei principal reprezentant a fost Johann Andreas Thelot. Un curent contrar – barocul francez a apărut în jurul anului 1700,

concerning the quality of silver, Augsburg was the main centre in Europe in matter of quantity, the amount of objects executed, becoming the centre of silverwork in Bavaria in the 17th century (Reitzner 1952:254,259-260,269).

From a cultural point of view the two great South German cities, Nuremberg and Augsburg are very different. While Nuremberg clung to its mediaeval personality, Augsburg accepted an elaborate guild system which was to be the prototype of many other cities. After the Reformation, it was Augsburg to become the principal furnisher of silver objects for Catholic churches (Hernmarck 1977:23-24). Finally, the order given to a craftsman of Augsburg has become a matter of prestige, the city becoming the first option in silverwork, its masters being famous for the magic they put in transforming the precious metal. (Catalogue 1990:16; Cséfalvay 1997:45; Catalogue 2003:15). Even before 1650 the city had become the leading German silverwork centre and, until the mid-18th century it continued to reinforce and maintain its standing. Augsburg pieces from this period shows a native tradition of rich repoussé baroque silver, a tradition which survived into the 18th

iar interpretarea barocului tardiv francez realizată la Augsburg va deveni extrem de populară, piesele de aici fiind exportate în toată Europa (Hernmarck 1977:27).

Orașele Bavariei au deținut locul principal în preferințele comanditarilor în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, la început München, apoi Nürnberg și Augsburg. Cu toate acestea, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, superioritatea meșterilor germani asupra celor vienezi începe să scadă încet, dar constant, remarcându-se creșterea numărului atelierelor de argintărie și a comenzilor din Viena. Produsele vieneze devin tot mai cunoscute, meșterii vienezi câștigând teren în fața celor din Augsburg, Viena consolidându-și definitiv locul printre centrele de argintărie importante ale Europei. Meșterilor vienezi li se datorează, în mare parte, dezvoltarea meseriei, atât prin lucrările lor excepționale, dar și prin învățământul academic și o bună comercializare. Astfel, în timp ce Viena prospera, câștigându-și locul între centrele de argintărie din Europa, Augsburg-ul a pierdut legătura cu curentele moderne. Dacă în ceea ce privește meșteșugul în sine, obiectele din Augsburg erau de aceeași calitate, spre sfârșitul

century, and of which Johann Andreas Thelot is the most important representative. A contrary trend – the French baroque emerged around 1700 and it was to be Augsburg interpretation of late French baroque to become enormously popular, Augsburg pieces being exported to all parts of Europe (Hernmarck 1977:27).

Bavarian towns represented the first place in commissioners' preferences for the 16th and 17th centuries, at first Munich, than Nuremberg and Augsburg. However, in the first half of the 18th century, the superiority of German masters in front of the Viennese silversmiths was slowly but constantly diminished, an increase in the number of silver workshops and commands being observed in the case of Vienna. Viennese objects were becoming more appreciated and the masters more competitive, Vienna incontestably winning its place among the important silverwork centres in Europe. The advancement of the craft was made possible due to the Viennese masters, to their highly skilled works, but also due to academic learning and good commercialization. Therefore, as Vienna flourished among the main European centres, Augsburg lost contact with modern trends. Even if

perioadei baroc și în perioada rococo ele erau convenționale, lipsite de acea creativitate și siguranță a stilului care le-a făcut celebre (Catalog 2003:16,24).

Cel mai important meșter vienez de la 1700 este Johann Baptist Khünischbauer, în timp ce, perioada celei de-a doua treimi a secolului al XVIII-lea este dominată de măiestria lui Anton Matthias Domanek (1713-1779, meșter 1737), membru al Academiei vieneze. Un alt nume de marcă al argintăriei vieneze din secolul al XVIII-lea este Joseph Moser (1715-1801, meșter 1746), meșter atestat prin numeroase lucrări și în Banat, unde a executat comenzi pentru împărăteasă, pentru ordinul iezuiților, pentru Timișoara – în biserica Sf. Katharina și pentru mănăstirea Maria-Radna – Arad (Reitzner 1952:163,184; Roos 1998:56-57; Catalog 2003:35,44-47,62).

Diferitele stiluri care au concurat și s-au succedat unul altuia în secolul al XVII-lea au fost eterogene. Fiecare dintre aceste curente stilistice își putea trasa originea în primul rând în Germania. Faptul că Germania a deținut această supremație se datora producției pe scară largă a cărților de ornamente pentru argintari. Structura bine stabilită a breslelor de argintărie

the craftsmanship was at the same level and the objects made in Augsburg exhibited the same quality, towards the end of the baroque and during rococo period, they were conventional, lacking the creativity and certainty of style that made them famous (Catalogue 2003:16,24).

The most important Viennese silversmith around the year 1700 was Johann Baptist Khünischbauer, while the second third of the 18th century was being dominated by the skill of Anton Matthias Domanek (1713-1779, master 1737), member of Viennese Academy. Another famous name of the Viennese silverwork in the 18th century was Joseph Moser (1715-1801, master 1746). Joseph Moser has also been documented in Banat, completing commands for the Empress, for the Jesuit order, for Timișoara – in the parish church Saint Katharine and for the Monastery Maria-Radna – Arad (Reitzner 1952:163,184; Roos 1998:56-57; Catalogue 2003:35,44-47,62).

The various styles which competed with and succeeded one another in the 17th century were highly heterogeneous. Nevertheless, every one of the stylistic trends had its source above all in Germany. That Germany should have been so dominant was due to its large-scale

germane și exportul făcut de principalele orașe din Germania, mai ales de Augsburg, a făcut ca aceste cărți de ornamente să se răspândească în toată Europa.

Cea mai importantă schimbare stilistică care a apărut în timpul perioadei baroc a fost trecerea din Germania spre Franța – ca și arbitru al stilului (Hernmarck 1977:59,64). Noile modele pariziene ajungeau prima oară în Germania de Sud și doar apoi la Viena. Respingerea culturii și artei franceze de către habsburgii a făcut ca, la începutul secolului al XVIII-lea, argintăria vieneză să fie cu mult în urmă față de restul Europei. Împărăteasa Maria Theresa se va apropia, cu timpul, tot mai mult de Franța, ceea ce va permite cunoașterea și răspândirea esteticii franceze în rândul argintarilor de la curte, pentru început, apoi în întregul imperiu. Prin urmare, arta franceză va deveni modelul urmat de Viena în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (Catalog 2003:22).

Wenzel Kaunitz-Rietberg, fost ambasador la Paris, a încercat să aducă la Viena estetica franceză prin crearea unei școli de manufactură în anul 1757. Scopul acestei școli era ridicarea nivelului calitativ în breasla artiștilor, rafinarea gusturilor și

output of pattern sheets for silversmiths. The firm structure of German goldsmiths' guilds and the export business of the major German cities, above all that of Augsburg, helped to spread these pattern sheets all over Europe.

The most important stylistic change which occurred during the baroque period was the shift from Germany to France as the arbiter of style (Hernmarck 1977:59,64). New models from Paris reached Southern Germany, and, eventually, Vienna. The rejection of French culture and art in the Habsburg Empire resulted in an underdevelopment of Viennese silverwork at the beginning of the 18th century, as compared to the rest of Europe. In time, Empress Maria Theresa would become closer to France, allowing French aesthetics to become known and spread through silversmiths at court, then through the whole empire. Therefore, French art would be the leading model to Vienna in the second half of the 18th century (Catalogue 2003:22).

A former French ambassador, Wenzel Kaunitz-Rietberg, tried to attract French aesthetics in Vienna by creating a manufacturing school in 1757. The aim of this school was to increase quality level in silversmiths' guild, to refine their taste and to

dezvoltarea aptitudinilor argintarilor vienezi. Cărțile de ornamente erau comandate la Paris pentru familiarizarea artiștilor vienezi cu noile tendințe din moda franceză. Școala de prelucrare a metalelor înființată de Jakob Schmutzer și condusă ulterior de argintarul Anton Matthias Domanec, a avut o influență majoră asupra argintarilor. Toate aceste măsuri educative vor duce, în final, la impunerea stilului neoclasic în Imperiul Habsburgic. Neoclasicismul a însemnat renegarea varietății, a bogăției și a formelor sinuoase reprezentate de baroc, noua simplitate a stilului ducând la revenirea argintarilor la mai multă funcționalitate și la îngrădirea spiritului creator. Stilul neoclasic a trebuit să lupte o perioadă îndelungată pentru a reuși să se impună, între timp apărând multe stiluri de tranziție (Hernmarck 1977:71; Catalog 2003:23).

Arta prelucrării metalelor prețioase va ajunge la apogeu în arta religioasă, piesele de argintărie fiind destinate în primul rând exprimării și stimulării devoțiunii religioase. Obiectele analizate aparțin colecției Episcopiei Romano-Catolice de Timișoara. Simbolistica obiectelor sacre se suprapune destinației lor ușurând, în acest fel, înțelegerea aspectelor

develop Viennese masters' skills. Volumes of ornaments were ordered to Paris for familiarizing the Viennese artists with the new trends in French style. The school of metal processing founded by Jakob Schmutzer and subsequently headed by Anton Matthias Domanec, have had a major influence on silversmiths.

All these educative actions would finally impose the neo-classical style in the Habsburg Empire. Neoclassicism stands for the negation of variety, of richness and sinuous forms typical for baroque, the new simplicity of style having made the silversmiths returning to a greater functionality and restricting their creative spirit. The neo-classical style had to struggle long and hard before it triumphed and many transitional styles appeared in the period of transition (Hernmarck 1977:71; Catalogue 2003:23).

The art of working with precious metals would reach its apogee in the religious art, silverwork objects being used, in principal, for expressing and stimulating religious devotion. The objects analysed belong to the collection of the Roman Catholic Bishopric of Timișoara. The symbolic meaning of sacred objects overlaps with their purpose clarifying, in this way, the dogmatic

dogmatice și de cult ale actului sacramental, perceperea relației complexe – apropiată dar, în același timp, distantă – dintre om și divinitate (Catalog 1992b:102).

Aș vrea să încep analizarea argintăriei romano-catolice cu *vasa sacra*: monstranțe, relievere, ciborii, potire și patene. Simbolistica cultică a vaselor sacre a avut un puternic efect conservator însă acest nu lucru nu le va afecta ornamentația, forma fiind mai conservatoare decât ornamentul.

Monstranțele sunt obiectele care necesită o tratare amănunțită, ele reprezentând apogeul creativității argintarilor, fiind totodată și obiectele cu cea mai bogată simbolistică. Credința catolică în transsubstanțiere a dus la apariția monstranței, obiectul în care hostia folosită în timpul Mesei este expusă în așa fel încât să fie privită de toată lumea. Una dintre expresiile sociale ale Contrareforme a fost organizarea unor procesiuni mai elaborate parcă ca niciodată. Monstranțe de ceremonie bogat decorate au fost produse pentru marile procesiuni baroce (Cséfalvay 1997:51), obiecte în care sacramentul sub forma pâinii, a trupului lui Christos este purtat și arătat credincioșilor. Obiceiul este introdus în lumea catolică de papa Urban al

and cultic aspects of sacramental act, the perception of complex relation – close but still distant – between man and divinity (Catalogue 1992b:102). I would like to begin the analysis of Roman Catholic silverwork with *vasa sacra*: monstrances, reliquaries, ciboria, chalices, and patens. The cult significance of all sacred vessels had a strongly conservative effect, but this did not affect their ornamentation, form being more conservative than ornament.

Monstrances are the ones that deserve a closer analysis for representing the apogee of silversmiths' creativity, also being the objects with the richest symbolical meaning. The Catholic belief in transubstantiation gave birth to the monstrance, in which the Host of the Mass is placed for all to see. One of the social expressions of Counter-Reformation was the organization of ever more elaborate processions. Richly decorated monstrances were created for the great baroque parades (Cséfalvay 1997:51), objects in which the sacrament – the bread, the body of Christ – was exhibited and presented to the faithful. The ritual was introduced in the Catholic faith by the Pope Urban IV in 1264, when transubstantiation became a dogma of the church (Hernmarck 1977:317;

IV-lea în anul 1264, când transsubstanțierea devine dogmă a bisercii (Hernmarck 1977:317; Catalog 1992b:101; Simion 1997:123). Primele monstranțe sunt însă mai timpurii, datând din secolul al XII-lea, cunoscute sub numele de *expositoria*. O altă denumire dată monstranței este *ostensorium*, inițial orice recipient în care o relicvă sacră era expusă vederii publicului. Primele exemplare erau mari și impunătoare, fiind uneori combinate cu relicvare. Exemplarele mai târzii, din secolul al XVII-lea până la începutul secolului al XIX-lea, aveau două straturi de cristal care înconjurau hostia, susținute de o bază cu picior și înconjurată de razele solare, având uneori deasupra o cruce sau o coroană, sau fiind împodobite cu figuri, pietre prețioase și perle (Reitzner 1952:138; Mollett 1996:217; Newman 2000:214).

Opoziția violentă a protestanților față de transsubstanțiere a făcut ca monstranțele să fie puternic detestate, fiind confiscate și distruse fără milă. Practic niciun exemplar dintre monstranțele tipice goticului târziu, așa numitele „monstranțe turn”, nu a supraviețuit. Acest tip are o talpă și un picior cu nodus, fiind bogat decorat cu detalii arhitecturale. Piciorul susține partea superioară arhitecturală

Catalogue 1992b:101; Simion 1997:123). The first monstrances are more antique, coming from the 12th century, known as *expositoria*. Another name given to the monstrance is *ostensorium*, originally being any receptacle in which a sacred relic was exposed to public view. Early examples were large and imposing, and were sometimes combined with reliquaries. Later objects, in the 17th to early 19th centuries, display two layers of crystal which enclose the Host, supported by a stemmed base and surrounded by solar rays, sometimes surmounted by a cross or a crown, and sometimes decorated with figures, gemstones, and pearls (Reitzner 1952:138; Mollett, 1996:217; Newman 2000:214).

The Protestant religion's fierce opposition to transubstantiation made monstrances objects of particular hate, being ruthless confiscated and destroyed. Practically, none of the typical late gothic monstrance, the so-called 'tower monstrance' was preserved. It has a foot and a stem with a node, decorated with a wealth of architectural details. The stem supports the strongly architectural upper section which embraces the centre of the monstrance, containing the piece of bread, the crescent-shape

care adăpostește centrul monstranței incluzând lunula în formă de seceră. Uneori, în locul ornamentelor gotice de tip arhitectural, lăcașul hostiei avea forma unui edicul – o mică construcție hexagonală sau patrulateră cu geamuri caracteristice arhitecturii gotice târzii sau renascentiste, care îi va da întregii construcții înfățișarea unei lanterne, de unde și numele de „monstranță în formă de lanternă” (Hernmarck 1977:317-318).

În sfârșit, „monstranța soarelui” a fost tipul cel mai des întâlnit începând cu secolul al XVII-lea. În modul cel mai simplu, forma sa poate fi descrisă ca un disc circular susținută de un picior cu talpă. Un geam circular este plasat în mijlocul discului pentru a adăposti hostia, înconjurând-o cu sticlă. Câteodată discul este încercuit de raze de soare.

Ideile și dogmele anunțate în Conciliul de la Trent s-au materializat în monstranța barocă, care ajunge să fie supradimensionată, atingând uneori înălțimi de peste doi metri (Reitzner 1952:55). În centrul acestor dogme se găsește ideea despre prezența reală a lui Iisus în hostie și miracolul transsubstanțierii în timpul liturghiei. Prin urmare, monstranța a devenit punctul culminant al Euharistiei în cultul romano-catolic,

lunula. Sometimes, instead of providing the section containing the Host with gothic ornaments of an architectural type, the container was made as an *aedicula* – a little hexagonal or four-sided building with architecturally conceived windows in late gothic or renaissance style, giving the whole composition the appearance of a lantern, the ‘lantern-shaped monstrance’ (Hernmarck 1977:317-318).

Finally, it was the ‘sun monstrance’ to become the commonest type from the 17th century onwards. Most simply its form can be described as a circular disc supported on a footed stem. A circular window is being placed in the middle of the disc, where the Host is preserved between panes of glass at the front and the back. Sometimes the disc is surrounded by rays of sun.

The ideas and dogmas announced by the Council of Trent expressed themselves into the baroque monstrance, which tended to be oversized, with a height of over two metres (Reitzner 1952:55). The idea of the very presence of Jesus in the Host and the miracle of transubstantiation during the liturgy is a central part of the dogma. It is not surprising, therefore, that the monstrance has become the most significant element of the Eucharist

simbolul victoriei pentru Biserica Catolică, care triumfa, prin aceasta, detașându-se de biserica protestantă. Monstranța trebuia să amintească de taina prezenței fizice a lui Iisus, razele aurii ale soarelui care pleacă de la hostie fiind semnul palpabil al prezenței reale a lui Iisus și, în același timp, a supranaturalului. Monstranța era însăși întruchiparea psalmului „*In sole posuit tabernaculum suum*” (Ps.19,6).

Contrareforma avea o adevărată predispoziție spre efecte puternice, prin urmare monstranței – cel mai sacru obiect al Mesei, trebuia să i se dea o formă cât mai ieșită din comun. Exista o tendință generală de decorare a monstranței cu emailuri pictate, pietre prețioase și o bogăție de efecte formale, toate cu intenția de a accentua miracolul transsubstanțierii. Cele mai splendide piese au fost create în acele părți ale Europei în care Contrareforma a avut cel mai mare impact: Italia, Spania, Portugalia, Germania de Sud și Austria (Hernmarck 1977:319-320).

Simbolistica monstranței este extrem de complexă, reprezentările figurative și inscripțiile de pe suprafața sa de reprezentare propagând interpretarea escatologică a ideii de bază a catolicismului: moartea lui Iisus și sacrificiul Fiului lui Dumnezeu

in the Roman Catholic faith, the symbol of victory for the Catholic Church, triumphant and severing from the Protestant Church. The monstrance has had to commemorate the mystery of Jesus’ physical presence, the golden rays of sun originating from the Host being the tangible sign of His real presence and, in the same time, of the supernatural. The monstrance has been the very embodiment of the psalm ‘*In sole posuit tabernaculum suum*’ (Ps.19,6).

The Counter-Reformation was strongly disposed towards powerful effects, therefore the monstrance – the most sacred vessel in the Mass, was to be given as striking a form as possible. There was a general tend to endow the monstrances with a range of enamelwork colours, precious stones and a wealth of formal effects, all intended to stress the miracle of transubstantiation. The most magnificent pieces were made in those parts of Europe where the Counter-Reformation made its greatest impact: Italy, Spain, Portugal, Southern Germany and Austria (Hernmarck 1977:319-320). The symbolism of the monstrance is extremely complex, figural representations and inscriptions on its displaying surface propagate the

semnifică triumful asupra răului și salvarea pentru omenire. Coroana de raze reprezintă, în spațiul austriac și sud-german, conținutul ceresc al liturghiei, care se îmbină cu liturghia pământească în timpul celebrării slujbei, deschizându-se în felul acesta Raiul. Sfânta Treime poate fi ușor recunoscută în prezența lui Dumnezeu-Tatăl pe tron, înconjurat de îngeri, Iisus în forma hostiei sfințite, *lunula* – lucrată de obicei în aur pur – în formă de seceră încastrată într-o fereastră transparentă, și Sfântul Duh – porumbelul care coboară pe pământ (Hernmarck 1977:321; Catalog 2003:17). Sacrificiul divin este indicat de cruce, de mielul de pe carte, de cele șapte peceti, precum și de simbolurile eucharistice: ciorchinii de struguri și spicele de grâu. Maria, ca mamă a omenirii, o nouă Evă imaculată, intermediară între credincioși și divinitate, apare în completarea simbolisticii, alături de îngerii care zboară printre nori, înconjurând hostia – *panis angelorum*.

Credința în Iisus – reprezentat în hostie – a înviat dorința credincioșilor de a vedea monstrața. Astfel, *elevatio*, ridicarea monstraței reprezintă punctul cel mai important al părții sacramentale a liturghiei. Dorința credincioșilor de a se ruga și

eschatological interpretation of the basic idea of Catholicism: Jesus' death and Son of God's sacrifice signify triumph over evil and salvation for mankind. As concerning Austria and Southern Germany, the crown of rays stands for the celestial part of the liturgy that combines with the earthly sacrament during the celebration of the Mass, opening, in this way, the Heaven. The Holy Trinity could be easily identified in the presence of the Holy Father on the throne, surrounded by angels, Jesus as the consecrated Host, the *lunula* – usually made of pure gold – represented in the form of a sickle embedded in a transparent glass, and the Holy Spirit – the dove descending on earth (Hernmarck 1977:321; Catalogue 2003:17). The divine sacrifice is indicated by the cross, the lamb on the book, the seven seals, and the symbols of Eucharist: bunches of grape and sheaves of wheat. Mary, as the mother of mankind, a new immaculate Eve, standing between the faithful and the divinity, completes the symbolism, along with the floating angels in the middle of the clouds, surrounding the Host – *panis angelorum*.

Faith in Jesus – embodied in the Host – reanimated the wish for actually seeing the monstrance. Therefore, *elevatio*, rising of monstrance,

în afara slujbei propriu-zise corespunde creșterii de acțiuni euharistice în care monstranța era arătată credincioșilor, piesa prețioasă fiind tot timpul în centrul evlaviei și al rugăciunilor, culminând cu rugăciunea de patruzeci de ore din Vinerea Mare când monstranța este așezată deasupra sfântului mormânt (Catalog 2003:19).

Schema compozițională a monstranței baroc vieneze pleacă de la proiectul de altar a lui Matthias Steinl. Iisus apare prezentat în centrul unui *pyx* (Mollett 1996:269; Newman 2000:253-254)³ înconjurat de nori și raze. Formele arhitectonice determină rama expositorium-ului, care adăpostește hostia ca pe un tabernacol. Vaze ornamentale și pilaștri susținuți de un pedestal de volute împodobesc construcția miniaturală încoronată de o semi-cupolă sau de un baldachin. Această schemă compozițională va rămâne fără concurență în Viena până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, aparând în diferite variante și la Graz, Praga, Budapesta, chiar și München. Arhetipul pare să fi fost o monstranță executată de argintarii vienezi Johann Caspar Holbein și Johann Augustin Stadler în anul 1722 pentru mănăstirea Herzogenburg, creatorul compoziției fiind probabil Matthias

represents the highest part of sacramental part of the liturgy. The faithful yearn for praying, besides the sacrament, coincides with the growing number of Eucharistic activities where the monstrance was exhibited to the faithful. The precious object has been standing in the centre of devoutness and prayers, culminating with the forty-hour prayer in the Holy Friday, procession during which the monstrance is placed above the holy shrine (Catalogue 2003:19).

The organizational scheme of Viennese baroque monstrance originated in the altar project made by Matthias Steinl. Jesus is shown in the centre of a *pyx* (Mollett 1996: 269; Newman 2000:253-254)³, surrounded by clouds and rays. Architectural forms determine the framework of the expositorium, in which the Host is being protected, as a tabernacle. Ornamental vases and pilasters supported by a volute pedestal decorate the miniature creation surmounted by a half-dome or a canopy. This compositional scheme would have no competition in Vienna to the end of the 18th century, being present in different variants in Graz, Prague, Budapest, and even Munich. It seems that its archetype was a monstrance made by

Steinl, monstrața devenind astfel, o reflexie miniaturală a arhitecturii reale (Catalog 2003:19).

Unul dintre cele mai mari proiecte bisericesti din perioada domniei Mariei Theresa a fost construirea și decorarea Catedralei Romano-Catolice din Timișoara, construcție demarată încă în timpul împăratului Carol al VI-lea, în anul 1736. Pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, împărăteasa a dat ordin artiștilor și comercianților de artă din Viena să înceapă decorarea bisericii. Comanda pentru argintăria din biserică a fost preluată de argintarul vienez Joseph Moser. Argintăria a fost predată în anul 1754, valorând în total suma de 2.506 florini și fiind compusă din: o lampă de argint pentru altarul principal, șase potire de argint aurit, o monstrață de argint aurit, o monstrață pentru moaștele Sf. Gheorghe, două ciborii de argint aurit, un recipient de argint pentru ulei sfințit, o cruce pacificală de argint aurit, o cruce capitulară de argint, un vas de argint pentru tămâie, două cănițe de altar și patru candelă de sacrificiu (Catalog 2003:44).

Monstrața executată de Moser pentru Domul din Timișoara se înscrie în schema compozițională a monstrațelor vieneze, putând fi considerată o lucrare extrem de

the Viennese silversmiths Johann Caspar Holbein and Johann Augustin Stadler for the monastery of Herzogenburg, in the year 1722. The author of the project might have been Matthias Steinl, the monstrance becoming, in this way, a miniature reflection of the real architecture (Catalogue 2003:19).

One of the greater religious projects of Maria Theresa's reign represented the erection and decoration of the Roman Catholic Cathedral of Timișoara. The construction had begun in 1736, during Carol VI's reign. Starting with the middle of the 18th century, the Empress commanded the adornment of the new church to the Viennese artists and art dealers. The order for the church's silverwork was given to the Viennese silversmith Joseph Moser. The silverwork was delivered in 1754, and it worth a total sum of 2.506 florins, being made of: a silver lamp for the high altar, six silver-gilt chalices, a silver-gilt monstrance, a monstrance for Saint George's relics, two silver-gilt ciboria, a silver receptacle for holy oil, a silver-gilt pacifical cross, a silver capitulary cross, a silver vase for incense, two altar cruets, and four sacrifice votive lights (Catalogue 2003:44).

The monstrance created by Moser for the Cathedral of Timișoara could be

importantă în opera lui Moser, ea reprezentând punctul de plecare al unui grup de monstranțe realizate în decurs de treizeci de ani. Formele de bază ale acestor piese erau mai bogate sau mai simple, în funcție de cerințele și de posibilitățile financiare ale comanditarului, structura rămânea însă aceeași, trecând de schimbările stilistice din baroc spre clasicism. Stylus-ul se ridică deasupra suprafeței de reprezentare, volutele laterale caracterizate de forță, linii sinuoase și o cupolă mică formează pyx-ul, în centrul căruia se află hostia. Compoziția este întotdeauna desăvârșită prin reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl care tronează în vârf împreună cu Sfântul Duh – porumbelul, iar în părțile laterale îngenunchează doi îngeri într-o rugăciune eternă. O coroană de raze foarte strânsă închide expositorium-ul (Catalog 2003:44).

Monstranța din Timișoara din anul 1754 (cat.1) se înscrie în această schemă compozițională. Talpa ovală formată din patru lobi marcați de volute puternic reliefate și nodusul în formă de vas susțin expositorium-ul, încadrat de două volute puternice, pe care se sprijină cei doi îngeri. Lăcașul hostiei este înconjurat de pietre albe și roșii, lunula fiind încastrată cu aceleași pietre. Compoziția este

ranked among the compositional scheme of Viennese monstrances. It could be considered an extremely important work in Moser's creation, standing at the origin of a group of monstrances realized in a thirty-year period. The basic forms of those objects were either richer or simpler, according to the commissioner's demands and financial possibilities, yet the structure remained the same, surpassing the stylistic changes from baroque to classicism. The stylus surmounts the displaying surface; the lateral volutes are characterized by force, while sinuous lines and a small cupola are forming the pyx, where the Host is being enclosed. The composition is always being completed by the representation of the Holy Father who dominates the top of the object, accompanied by the Holy Spirit – the dove, while two angles kneel laterally in an eternal prayer. A very tight crown of rays closes the expositorium (Catalogue 2003:44).

The monstrance of Timișoara, made in the year 1754 (cat.1), can be ranked among this compositional scheme. The oval quatre-foiled food made of strong volutes and the vase-shaped node support the expositorium, framed by two strong volutes, where the two angels are resting on. Both

încununată de Dumnezeu-Tatăl, reprezentat într-o atitudine plină de mișcare și dramatism, așezat pe un nor învolburat, cu sceptrul în mâna stângă, sprijinindu-se pe globul pământesc și binecuvântând cu dreapta, sub această reprezentare apare Sfântul Duh în formă de porumbel, înconjurat de raze.

Această schemă compozițională este mult simplificată de Moser pe parcursul secolului, decorațiile fiind reduse tot mai mult, meșterul argintar renunțând, în cele din urmă, la figuri, înlocuindu-le cu ornamente clasiciste: coloane, vase ornamentale, ghirlande.

Astfel, în anul 1783 îl regăsim pe Joseph Moser lucrând pentru Timișoara, de această dată pentru biserica parohială Sfânta Katharina. Monstranța pe care o execută cu această ocazie (cat.2) transcende schema compozițională urmată vreme de treizeci de ani, opera rezultată aparținând în totalitate stilului clasicist. Talpa ovală a piesei este reliefată de patru baze de coloane și decorată cu ghirlande, expositorium-ul este prezentat ca spațiu arhitectonic, susținut lateral de două coloane, care înlocuiesc volutele anterioare, lateral fiind plasate două vase ornamentale cu flori, în locul celor doi îngeri. Pyx-ul

the Host and the lunula are set with white and red stones. The creation is dominated by the Holy Father, displayed in a dramatic attitude, on a whirling cloud, with the sceptre in His left hand, resting on an orb, and blessing with His right hand. The Holy Spirit in the form of a dove is placed beneath, encircled by rays.

This is the compositional scheme to be much simplified by Moser along the century, the decorations being progressively reduced, the silversmith eventually renouncing to the use of figures, replacing them with classical ornaments: columns, ornamental vases, and wreaths.

Therefore, in the year 1783, Joseph Moser once again worked for Timișoara, namely for the parish church Saint Katharine. The monstrance he created this time (cat.2) has transcended the compositional scheme followed for thirty years, the resulting piece being entirely a neo-classic creation. The oval foot of the object is outlined by four column bases and decorated with wreaths; the expositorium is being presented as architectural space, supported, laterally, by two columns that replace the previous volutes. Two ornamental flower vases are placed on both sides, taking the place of the previous angels. The pyx is oval-

este de formă ovală, încadrat de pietre albe având deasupra o ghirlandă de flori încastrată cu pietre roșii, în centru este plasată o piatră galbenă, iar lunula este decorată cu pietre roșii și albe. Locul lui Dumnezeu-Tatăl în apex îl va lua o cruce simplă.

Este interesant de urmărit evoluția stilistică a acestui meșter vienez de la monstrața baroc din anul 1754 la cea clasicistă din anul 1783, fiind extrem de clare toate schimbările în mentalitatea și ideologia perioadei, precum și evoluția gustului comanditarilor în conformitate cu aceste schimbări.

Următoarea monstrață pe care doresc să o prezint (cat.3) ar putea fi atribuită prin analogie aceluiași meșter argintar, Joseph Moser. Din păcate, piesa nu prezintă mărci de identificare, lipsind atât marca de probă, cât și cea de meșter. Există două explicații posibile în acest caz, obiectul poate fi opera unui argintar al coroanei sau poate fi vorba de un obiect vechi modificat la dorința proprietarului. Argintarii imperiali reprezentau un grup elitist de meșteri care, după ce își terminau ucenicia conform regulilor breslei, nu mai concureau pentru titlul de meșteri, ci intrau direct în serviciul coroanei. Acest statut îi absolvea de controlul breslei. Meșterii imperiali erau aceia

shaped, set with white stones, crowned by a flower coronal set with red stones, with a yellow stone in the middle. The lunula is decorated with red and white stones. The Holy Father in the apex is replaced by a plain cross.

The stylistic evolution of this master is worth mentioning, for it could be traced from the baroque monstrance of the year 1754 to the classicist one of the year 1783. All the changes in the ideology of the period, as well as the evolution in commissioners' tastes according to these changes, are extremely visible.

The next monstrance I would like to examine (cat.3) might be ascribed, according to an analogy, to the same silversmith, Joseph Moser. Unfortunately, the object does not display identification marks, both the hallmark and the master mark being omitted. Two explanations might exist in this case; the piece could have been executed by an imperial silversmith, or could be an ancient object modified according to its owner's desire. Imperial silversmiths represented an exclusive group of masters. After their apprenticeship, made according to the guild's rules, they did not enter the guild as masters, but directly work for the imperial crown. This status made

care puteau executa obiecte marcate doar cu marcă de meşter, însă doar atunci când lucrau pentru Curtea imperială. Atunci când meşterii imperiali lucrau pentru persoane private, obiectele trebuiau marcate şi de către breaslă sau oraş. Atunci când un obiect vechi era modificat se renunţa la controlul breslei şi, implicit, la aplicarea mărcii de probă pe piesă, dacă nu era adăugat material sau dacă nu avea loc un schimb de proprietari (Reitzner 1952:108; Catalog 2003:15).

Din păcate, nici una dintre explicaţii nu pare potrivită în cazul nostru, Moser lucrând pentru împărăteasă, dar obţinând titlul de meşter la 21 iunie 1746, iar monstraşa în cauză semănând până la identificare cu cea realizată de Moser pentru Timișoara în anul 1783. Este posibil ca o restaurare a piesei să ducă la îndepărtarea mărcilor, sau poate fi vorba despre un alt meşter sau chiar despre un *störer*, un meşteşugar care producea piese de argintărie fără să-şi încheie ucenicia şi fără să obţină titlul de meşter (Zöllner 1997:350; Catalog 2003:15)⁴, care copiază monstraşa lui Moser, executând o piesă aproape identică. Singura diferenţă o reprezintă pietrele care decorează lunula, în acest caz fiind vorba de pietre verzi, iar ghirlanda

them free of the guild's control. Imperial masters were the ones who could execute objects punched only with the master mark, exclusively when they work for the imperial crown. In the situation of objects made for private commissioners, the pieces had to be punched with the guild or the city mark. When an ancient object was modified, the guild's control was no longer considered necessary. Therefore, a new hallmark was not to be punched, in the unique situation the gram weight and the owner remained the same (Reitzner 1952:108; Catalogue 2003:15).

Regrettably, none of the two situations previously mentioned could seem appropriate in this particular case. Moser worked for the empress, but he was also appointed master on 21st June 1746. More than that, the monstrance analysed closely resembles the piece created by Moser for Timișoara, in the year 1783. It is likely that a restoration of the piece might remove the marks, or the object could be executed by another master, or even a *störer* – a craftsman who made silver objects without finishing his apprenticeship and without obtaining his qualification as master (Zöllner 1997:350; Catalogue 2003:15)⁴ – who copied Moser's

de flori și pietre roșii care încoronează lunula are în centru o piatră mov. Totuși, pare puțin probabil ca un *störer* să fi ajuns la un asemenea grad de stăpânire a meșteșugului, încât să poată realiza piesa în discuție. Mai mult decât atât, Reitzner nu îl menționează pe Moser printre meșterii imperiali din secolul al XVIII-lea (Reitzner 1952:184)⁵. Luând în considerare toate acestea, consider că piesa îi poate fi atribuită lui Joseph Moser, prin analogie cu mostranța din anul 1783.

Nici următoarea monstranță (cat.4) nu prezintă mărci de identificare, stilul baroc al piesei indicând drept perioadă de execuție prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Compoziția este mai simplă, iar reprezentările figurative lipsesc în totalitate. Talpa ovală din patru lobi și nodusul în formă de vas sunt decorate cu motive de scoică și volute, iar expositorium-ul este marcat de o structură de volute și pietre de diferite culori care înconjoară pyx-ul de formă ovală. O cruce și un clopot stilizat sunt plasate pe axa longitudinală a piesei, în apex. Ultima monstranță din prezentarea mea este total diferită ca schemă compozițională, fiind vorba despre o piesă care provine din Augsburg (cat.5). În contrast cu rama puternic construită și întotdeauna clar

monstrance, executing an almost identical object. The only visible difference of the two pieces is given by the stones decorating the lunula – in this case green stones, while the flower coronal displays a mauve one. Still, there seems hardly possible that a *störer* could have possessed such a mastery to create this monstrance. More than that, Moser is not mentioned by Reitzner among the imperial masters in the 18th century (Reitzner 1952:184)⁵. Considering all the above, I do believe that the object could be ascribed, due to the analogy made with the monstrance of 1783, to Joseph Moser.

The next monstrance (cat.4) is to be another piece with no identification marks. Nevertheless, the baroque style of the object points to establishing its date of execution in the first half of the 18th century. The composition is simpler this time, while figurative representations are totally missing. The oval quatre-foiled foot and the vase-shaped node are decorated with shells and volutes, the expositorium being framed by a structure made of volutes and different stones, enclosing the oval-shaped pyx. A cross and an outlined bell are being placed along the longitudinal axe.

structurată a monstrațelor din Viena, zona de imagine a monstrațelor din Augsburg este nestructurată, reprezentând o încrângătură de linii curbe, în care sunt plasate simboluri eucharistice, figuri și raze (Catalog 2003:19). Este și cazul acestei lucrări, a cărei schemă compozițională complexă are în centru lăcașul hostiei în formă de inimă, conținând în interior lunula nedecorată și fiind încadrat de Fecioara Maria și Sf. Ioan Evanghelistul. Pe axul longitudinal al piesei, dedesubtul pyx-ului, este reprezentat un înger ținând în mână voalul cu chipul lui Iisus, în timp ce deasupra apar redat o coroană, Dumnezeu-Tatăl, iar în apex o cruce cu reprezentarea Sfântului Duh, porumbelul înconjurat de raze. Expositorium-ul este încadrat de o bordură de motive fitomorfe și pietre și de o coroană de raze ondulate. Meșterul care a executat-o este Ludwig Schneider, născut în Bachern în 1640/1650, activ în perioada 1685-1729, marca de probă de pe piesă fiind Augsburg 1696-1705 (Rosenberg 1922: 159,160; Reitzner 1952:265; Catalog 2005:319). Marc Rosenberg consideră că meșterului argintar din Augsburg îi pot fi atribuite aproximativ 80 piese.

Relicvarul este numele dat oricărui altar sau cutie portabilă destinată

The last monstrance in my presentation follows an entirely different compositional scheme, coming from Augsburg (cat.5). In contrast with the forceful and constantly structured frame in the case of Viennese monstrances, the displaying surface of Augsburg pieces is not structured, representing a combination of curved lines, where Eucharistic symbols, figures and rays are being placed (Catalogue 2003:19). This is also the case with this object; its complex compositional scheme protects the Host tabernacle – resembling a heart – with an undecorated lunula, bounded by the Virgin and Saint John the Evangelist. An angel holding a veil with Jesus' figure is depicted under the pxy, along the longitudinal axe, while in the upper part a crown and the figure of the Holy Father are being represented. The Holy Spirit on a cross, wrapped in rays of sun, adorns the whole structure. The expositorium is bordered by vegetal motifs, stones, and a crown of waving rays. The silversmith has been identified as Ludwig Schneider, master born in Bachern c.1640/1650, in activity during the period 1685-1729, the Augsburg hallmark being 1696-1705 (Rosenberg 1922:159,160; Reitzner 1952:265; Catalogue 2005:319).

păstrării relicvelor religioase. Importanța relicvelor în cultul catolic a reprezentat un imbold pentru inventivitatea oamenilor de a crea obiecte potrivite pentru a le păstra. Prin urmare, relicvarul apare fie ca vas independent, fie integrat unei cruci sau monstranțe. Relicvarele destinate păstrării unor relicve foarte prețioase, cum ar fi oasele unui sfânt, erau decorate și ornamentate fastuos cu pietre prețioase, tipurile mai puțin prețioase fiind realizate din argint sau argint aurit. Câteodată, relicvarele erau realizate sub foma părții corpului omenesc a cărei relicvă o conțineau: cap, picior, deget. Relicvarele pot fi purtate în jurul gâtului, caz în care se numesc *encolpium* sau *phylacterium* sau pot fi folosite pentru procesiuni, numindu-se *feretrum* (Hernmarck 1977:346; Catalog 1992b:102; Mollett 1996:277; Newman 2000:261).

Cele două relicvare din colecția episcopiei de Timișoara sunt piese splendide, primul dintre ele fiind o altă lucrare a lui Joseph Moser pentru Catedrala Romano-Catolică. Relicvarul Sfântului Gheorghe (cat.6), patronul catedralei, a fost realizat în anul 1754 (făcând parte din comanda imperială pentru sfințirea Domului Romano-Catolic), și corespunde, în mare parte,

Approximately 80 pieces have been ascribed to this silversmith by Marc Rosenberg.

Reliquary is the name given to every altar or portable box for keeping or displaying religious relics. The importance of relics to the Catholic faith has been a drive to human inventiveness in devising suitable vessels for preserving them. Therefore, a reliquary can be either an independent vase, or integrated in a cross or monstrance. No group of liturgical plate can vary so widely in form or quality. Some of them, especially those made to contain an important relic, such as the bones of a saint, were often highly decorated and ornamented with gemstones, but less pretentious types were made of silver or silver gilt. Sometimes, reliquaries were made in the form of the part of the human body that was said to be the enclosed relic: head, arm, foot, or finger. They could be worn round the neck, case in which they are called *encolpium* or *phylacterium*, or they could be carried procesionally, being named *feretrum* (Hernmarck 1977:346; Catalogue 1992b:102; Mollett 1996:277; Newman 2000:261).

The two reliquaries in the collection of Timișoara Bishopric are exquisite pieces. The first of them is another

monstranței realizată cu aceeași ocazie. Nodusul este diferit, relicvarul prezentând un nodus de un stil mai vechi, în formă de pară. Imaginea redă simbolistica catedralei din Timișoara – protectoare a credinței. În acest caz, relicvarul devine un simbol al victoriei bisericii – *ecclesia triumphas*, iar Sfântul Gheorghe – *miles christianus*, cel care conduce spre victorie. Relicvarul seamănă cu un *tropaion*, armele alcătuind suprafața de reprezentare: în părțile laterale sunt redată drapele, lănci, săbii, pumnale, scuturi, compoziția este încununată de un coif, așezat ca o coroană, iar dedesubt este întins balaurul. Pyx-ul este înconjurat de frunze de palmier și de o coroană de dafin (Catalog 2003:46).

Cel de-al doilea relicvar vine din tot din Austria, de această dată de la Graz, meșterul argintar fiind probabil Johann Mach Hagner in Bruck, activ în perioada 1780-1806. Marca de probă din Graz datează piesa în ultimul sfert al secolului al XVIII-lea (Reitzner 1952:245,248). Relicvarul meșterului Hagner din Graz (cat.7) are formă de monstranță, talpa, nodusul și suprafața de reprezentare fiind bogat decorate cu elemente rocaillie, volute și trandafiri. Câmpul central al expositorium-ului conține

work of Joseph Moser for the Roman Catholic Cathedral. The reliquary of Saint George (cat.6), the patron saint of the cathedral, was realized in the year 1754 (being part of the imperial command for the sanctification of the Roman Catholic Dome) and corresponds, mostly, to the monstrance made for that occasion. Still, the node is different, the reliquary displaying a more ancient, pear-shaped node. The image exhibits the symbology of Timișoara cathedral – guardian of the faith. In this case, the reliquary becomes a symbol for the victory of the church – *ecclesia triumphas*, while Saint George stands for *miles christianus*, the one who leads to victory. The reliquary is represented as a *tropaion*, where the arms illustrate the displaying surface: banners, spears, swords, daggers, and shields frame the composition. A helmet adorns the scene, while the dragon lies beneath. The pyx is encircled by palm leaves and a laurel wreath (Catalogue 2003:46).

The second reliquary was also made in Austria, namely in Graz, the silversmith probably being Johann Mach Hagner in Bruck, in activity from 1780 to 1806. Graz hallmark indicates the last quarter of the 18th century as the period of execution (Reitzner 1952:245,248). The

cinci casete cu relieve dispuse în formă de cruce: medalionul central conține un fragment din Sfânta Cruce, medalionul din stânga o relicvă a Sfântului Iosif de Calazanza, cel din dreapta – a Sfântul Hieronimus, cel de sus – a Sfântului Gheorghe, iar cel de jos – a împărătesei Elena. Compoziția este înconjurată de o coroană de raze și încununată de o cruce.

Tot din categoria *vasa sacra* face parte și **ciboriul**, vasul în care se păstrează hostia consacrată pentru Eucharist. Datorită credinței catolice în transsubstanțiere, ciboriul era un obiect liturgic important pentru desfășurarea Mesei, având o formă corespunzătoare. Ciboriul este un obiect de forma unui potir cu capac. În secolul al XV-lea avea o talpă, ca cea a potirului, care susținea fie o cupă ca a potirelor (ciboriu) sau o casetă rectangulară (pyx). Capacul este încoronat uneori de o cruce, care poate fi așezată pe o sferă. Ciboriul este folosit doar în interiorul bisericii, fiind astfel diferit de pyx, mai mic ca dimensiuni și purtat în exteriorul lăcașului de cult de către preot, atunci când vizitează bolnavii. După secolul al XV-lea popularitatea monștranțelor elaborate a făcut ca ciboriile să devină destul de rare, ele nu au încetat însă să fie create pentru a fi folosite în

reliquary created by master Hagner of Graz (cat.7) resembles a monstrance, the foot, the node, and the displaying surface being richly decorated with rocaillie elements, volutes, and roses. The central part of the expositorium displays five relic caskets representing a cross: the central medallion encases a fragment of the Holy Cross, the left one contains a relic of Saint Joseph of Calazanza, the right one – of Saint Hieronymus, the superior one – of Saint George, and the inferior one – of Empress Helen. The composition is framed by a crown of rays and surmounted by a cross.

Another object in the *vasa sacra* category is represented by the **ciborium**, a vessel in which the consecrated Host for Eucharist is being preserved. Because of the Catholic belief in transubstantiation, the ciborium was an important liturgical object in the Mass, and was therefore given an appearance to match this importance. The ciborium is a chalice-shaped vessel with a tightly fitting cover. In the 15th century it usually had a foot, like that of a chalice that may support either a chalice-like bowl (a ciborium) or a rectangular casket (a pyx). The cover is sometimes surmounted by a cross, occasionally resting upon an orb. It

scopuri liturgice de către Biserica Catolică (Hernmarck 1977:316; Catalog 1992b:101; Mollett 1996:73; Newman 2000:75).

Primul dintre cele trei ciborii (cat.8) pe care doresc să le prezint poate fi datat (conform inscripției de pe talpă) în anul 1715. Obiectul nu prezintă mărci, atribuirea lui și locul de proveniență neputând fi stabilite cu certitudine. Talpa ciboriului este sextlobată, decorată cu trei medalioane de formă ovală pe care apar redate instrumentele Patimilor și voalul cu chipul lui Iisus, înconjurat de ornamente fitomorfe. Nodusul în formă de vas e decorat cu trei medalioane, iar cupa are un decor fitomorf traforat.

Următoarele două piese au fost executate la Viena, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, aparținând în totalitate stilului baroc. Ciboriul meșterului argintar cu inițialele LG sau LC este marcat cu marca de probă Viena 172? (cat.9). Decorul piesei constă din volute puternice și simbolurile eucharistice: spice de grâu și ciorchini de struguri, ornamentație care se repetă pe talpa obiectului, pe nodusul în formă de fleuron, pe cupa și pe capacul piesei cu crucea ordinului de Malta în vârful. Al doilea ciboriu (cat.10) este marcat cu marca de probă Viena 1734 și a

is for use only in a church, as distinguished from a pyx, which is smaller and may be taken out by the priest when visiting the sick. After the 15th century the popularity of elaborate monstrances reduced ciboria to relative rarity, but they have never ceased to be made for liturgical purposes in the Catholic Church (Hernmarck 1977:316; Catalogue 1992b:101; Mollett 1996:73; Newman 2000:75).

The first of the three ciboria (cat.8) I would like to analyse could be dated (according to the inscription engraved on the rim of the foot) in 1715. No identification marks were punched on the object; therefore, its master and place of origin cannot be certainly established. The six-foiled foot is ornamented with three oval shaped medallions, depicting the instruments of the Passion, and the veil with Jesus' figure, framed by vegetal decorations. Three medallions decorate the vase-shaped node, while the bowl exhibits a fretted vegetal ornamentation.

The following two pieces were made in Vienna, in the first half of the 18th century, totally belonging to the baroque style. The ciborium created by the silversmith LG or LC was punched with Vienna hallmark for 172? (cat.9). The piece is decorated with strong volutes, the symbols of

fost realizat de meșterul argintar Johann Joseph Ignati Reymann, în activitate începând cu anul 1725, retras înainte de 1748 (Reitzner 1952:171). Decorația piesei constă din vase ornamentale de flori cu bordură de scoici și volute, flancate de capete de îngeri – pe talpa ciboriului, și de rețele de flori – pe cupa acestuia.

Doresc să închei prezentarea obiectelor de altar care trebuie consacrate cu o altă piesă încărcată de simboluri, **potirul**. Potirul ocupă o poziție centrală între obiectele ecleziastice, fiind tratat cu cea mai mare venerație în Biserica Creștină. Punctul culminant al liturghiei romano-catolice, *Missa Romana*, este reprezentat de *elevatio*, ridicarea monstranțelor și a potirelor, obiecte în care prezența lui Iisus este reală și în ale căror aur și pietre prețioase se materializează prezența sa supranaturală. Potirul este o cupă din metal prețios cu funcție liturgică, în el turnându-se vinul pentru împărtășanie care, în timpul liturghiei, se transsubstanțiază în sângele lui Iisus. Simbolistica lui include reprezentarea paharului cu vin folosit de Iisus Hristos la Cina cea de taină, pahar al cărui conținut a fost dat ucenicilor Săi. Conform unei alte concepții, potirul poate simboliza și vasul în care Sf. Ioan Evanghelistul

Eucharist: sheaves of wheat and bunches of grape. The same ornamentation is displayed on the foot, the fleuron-shaped node, the bowl, and the cover with the Maltese cross on the top. The second ciborium (cat.10) was punched with Vienna hallmark for 1734 and was made by the silversmith Johann Joseph Ignati Reymann, active from the year 1725, retired before 1748 (Reitzner 1952:171). Floral ornamental vases with a frame of shells and volutes, bordered by angel heads – on the foot, and by floral nets – on the bowl, decorate the object.

The presentation of the consecrated altarpieces ends with another object, rich in symbols, that is the **chalice**. The chalice occupies a central position among ecclesiastical vessels, being regarded with greater veneration than any other piece used in the Christian Church. *Elevatio*, the highest part of Roman Catholic liturgy, *Missa Romana*, is represented by the act of rising the monstrances and chalices, objects where Jesus' presence is real, while his supernatural presence is embodied in the gold and gemstones that adorn them. The chalice is a bowl of precious metal of liturgical role: it is in the chalice that wine for the Eucharist is being poured, and,

ar fi strâns sângele scurs din trupul lui Iisus, fiind, de altfel, și un atribut al Sf. Ioan Evanghelistul – potirul și șarpele care apare din el. Potirele pot fi de mai multe tipuri, *ministeriales* – care servesc la împărțirea vinului, *offertorii* – folosite de diaconi pentru a păstra vinul oferit de credincioși, *majores* și *minores* – diferențiate în funcție de mărime (Catalog 1992b:101; Mollett 1996:66; Simion 1990:120).

Venerarea profundă a potirului a avut un impact conservator major asupra formei sale. După secolul al XII-lea devine obligatoriu ca potirele să fie realizate din metal prețios. Forma de bază a potirului a fost stabilită cu mult înainte de mijlocul secolului al XV-lea: o cupă rotunjită la bază, susținută de un picior cu talpă și un nodus. În secolul al XIV-lea talpa era hexagonală cu margini dantelate, baza fiind asemănătoare unei stele în șase colțuri, tip care va supraviețui, și în secolul al XV-lea. În această perioadă va deveni extrem de răspândit un tip de potir a cărui caracteristică principală este talpa decorată cu șase limbi rectangulare, având o secțiune sextlobată. Potirele gotice târzii sunt foarte variate în ceea ce privește gradul de elaborare și caracterul decorației, de la piese nedecorate la cele gravate, elaborat

during the liturgy, transubstantiated into Christ's blood. Its symbolical meaning is rich; the chalice might stand for the cup of wine used by Christ for the Last Supper, its essence being given to His disciples. According to another interpretation, the chalice could signify the vessel in which Saint John the Evangelist would have collected Christ's dripped blood, the object actually being a mark of Saint John the Evangelist: the chalice with the snake in it. Chalices could be of different types, *ministeriales* – serving for the distribution of wine, *offertorii* – used by the deacons for preserving the wine offered by the faithful, *majores*, and *minores* – according to their size (Catalogue 1992b:101; Mollett 1996:66; Simion 1997:120).

The profound veneration of the chalice has had a most conservative impact on its form. Starting with the 12th century it has been required for chalices to be made only of precious metals. Long before the mid-15th century the basic form of the chalice had already been established: a bowl rounded at the bottom, the cup supported on a footed stem, and the node. In the 14th century the foot was hexagonal with scalloped sides, the ground plan resembling a hexagonal star, type that survived into the 15th

ciocănite, deseori în combinație cu email. Forma gotică a potirelor se va păstra în timpul Renașterii, ornamentația fiind cea care indică stilul perioadei (Hernmarck 1977 :306-307).

Nodusul primelor potire a fost doar o sferă turtită de la începutul secolului al XV-lea, aspectul modificat al tălpii va afecta piciorul și nodusul în egală măsură. De obicei, nodusul hexagonal implica și un picior hexagonal, deseori acesta afecta și ornamentația nodusului. Decorarea acestuia cu șase ornamente proeminente în relief a fost deosebit de răspândită, fiecare dintre acestea având câte o literă inscripționată (I.H.E.S.U.S). Acest tip va supraviețui pe tot parcursul secolului, uneori modificat aproape complet (Hernmarck 1977:308).

Cupa potirului a trecut la rândul său prin mari modificări în decursul timpului. Astfel, cupa largă, semicirculară a potirului romanic a fost urmată de tipul gotic, mai înalt și mai suplu, cu o tendință puternică spre conul invers. Odată cu Renașterea, forma se va apropia din nou de semicerc, cu laturi drepte și bază rotunjită. Cu toate că religia nu a simțit nevoia de schimbare, aceasta a fost forțată de impulsurile stilistice. Renașterea a însemnat întoarcerea la o talpă circulară și un picior turnat

century as well. In this period of time, a type of chalice whose main characteristic is a foot adorned with six rectangular tongues, giving it a hexafoil section, became extremely widespread. Late gothic chalices vary widely in the elaboration and character of their decoration, from undecorated pieces to engraved ones, richly chased, often combined with enamel. The gothic form of the chalices was preserved during the Renaissance, the ornamentation showing the style of the period (Hernmarck 1977:306-307).

The node of the early chalices had been a flattened sphere but by the beginning of the 15th century, the changed appearance of the foot had also affected the stem and node. Usually the hexagonal node logically implied a hexagonal stem, and often this also affected the ornamentation of the node. The decoration of the node with six prominent bosses was particularly popular, each usually being inscribed with a letter (I.H.E.S.U.S), type that survived down the century, although often modified almost out of recognition (Hernmarck 1977:308).

The bowl of the chalice also underwent great modification in the course of time. Therefore, the wide, hemispherical bowl of Romanesque

unde nodusul nu este decât un detaliu. Ornamentul orizontal și vertical a dus la împărțirea suprafeței în câmpuri, fiecare dintre ele cu un detaliu decorativ, de obicei oval, plasat în centru: o piatră montată sau un medalion de email (Hernmarck 1977:309).

În țările în care Contrareforma a avut cel mai mare impact potirele au cunoscut o varietate de forme somptuoase în a doua jumătate a secolului al XVII-lea și în secolul al XVIII-lea. Diferența dintre aceste potire și cele din țările protestante este izbitoare. Folosirea opulentă a figurilor simbolice sau biblice de către potirele catolice contrastează cu simplitatea absolută a cupei de împărțășanie a protestanților. Potirele și-au păstrat forma de bază: talpă, picior cu nodus și cupă, însă piciorul și nodusul sunt tratate cu o asemenea imaginație încât forma tradițională se păstrează doar într-o mică măsură. Talpa este decorată cu figuri turnate și ornamente splendide, în timp ce partea inferioară a cupei este înconjurată de puternice ornamente în relief. Alegerea motivelor are o mai mare încărcătură simbolică sau alegorică decât în cazul potirelor anterioare (Hernmarck 1977:311).

chalice was followed by the gothic type, taller and more slender, strongly inclined towards the inverted cone. With the Renaissance, the shape again became closer to the hemisphere, with straight sides and a rounded bottom. Although religion had seen no need for change, stylistic impulses brought it about. The Renaissance meant a return to a circular foot and a moulded stem in which the node is no more than a detail. Horizontal and vertical ornament led to a distribution of the surface into fields, with a decorative detail, usually oval, in the centre of each: an inset stone or an enamel medallion (Hernmarck 1977:309).

It was in those countries where the Counter-Reformation made its greatest impact that chalices assumed a variety of lavish forms in the second half of the 17th and in the 18th century. The difference between these chalices and those made in Protestant countries is striking. The opulent use of figures, either symbolic or biblical of Catholic chalices, contrasts with the completely plain communion cup of the Protestants. The chalices retained their basic form: foot, stem with node, and bowl, but the stem and its node are treated so imaginatively that little remains of the traditional form. The foot is used for cast figures and splendid ornamentation, while the

Potirele baroce prezintă, în general, o cupă cilindrică de dimensiuni mici, nodus în formă de ou sau de vas, pentru potirele de ceremonie fiind preferată o decorație abundentă din pietre prețioase și emailuri pictate sau o combinație a acestora. În ceea ce privește aspectele tehnice de execuție, talpa, piciorul și nodusul sunt, în general, prelucrate prin ciocănire (Reitzner 1952:138; Cséfalvay 1997:47).

În zona Germaniei de Sud și a Austriei s-a dezvoltat, în timpul barocului târziu și a perioadei rococo, o artă cu puternice trăsături proprii care și-a găsit expresia în multe compoziții remarcabile de potire, în principal piesele executate la Augsburg. Medalioanele de email montate erau caracteristica Augsburg-ului, exploatate din plin în cazul potirelor într-o combinație de efecte strălucitoare ca formă și culoare. Perioada rococo a folosit și mai mult medalioanele de email și pietrele prețioase, ornamentația sa asimetrică fiind exploatată pe deplin în decorația în relief (Hernmarck 1977:311-312).

Potirul este, de obicei, însoțit de **patenă**, o mică farfurie de metal prețios folosită pentru a acoperi potirul și a păstra bucățele din hostie după ce aceasta a fost ruptă de către

lower section of the bowl is surrounded by powerful relief ornamentation. The choice of motives is very much more symbolic or allegorical than was the case of earlier chalices (Hernmarck 1977:311).

Baroque chalices generally display a small cylindrical bowl, egg- or vase-shaped node, a rich decoration of precious stones and enamel paintings, or a combination of the two, being preferred for ceremonial pieces. As regarding the technical aspects, the foot, the stem and the node are generally chased (Reitzner 1952:138; Cséfalvay 1997:47).

During the late baroque and rococo periods the South German – Austrian region developed a highly characteristic art of its own which found expression in many remarkable chalice compositions, mainly Augsburg pieces. Inset enamel medallions were Augsburg speciality, fully exploited in the chalices, with a combination of brilliant effects in both form and colour. The rococo period made even greater use of enamel medallions and precious stones, its asymmetrical ornamentation being totally exploited in relief decoration. (Hernmarck 1977:311-312).

preot. Patena simbolizează, datorită formei sale circulare, divinitatea desăvârșită, fără început și fără sfârșit, reprezentând totodată și imaginea Patimilor Mântuitorului. Forma acestui obiect în toată simplitatea lui naturală a fost conservată extraordinar de-a lungul secolelor, patenele fiind puțin decorate, de obicei având gravat Mielul Pascal sau literele IHS (Hernmarck 1977:313; Catalog 1992b:101; Mollett 1996:245; Newman 2000:235).

În colecția Episcopiei Romano-Catolice de Timișoara se află un număr de șapte potire, trei dintre ele fiind realizate la Viena. Probabil cea mai veche piesă din colecție și, fără îndoială una dintre cele mai valoroase, este potirul lucrat în filigran cu medalioane de email pictat (cat.11), marcat cu marca de probă Viena 1699 și realizat de unul dintre meșterii vienezi activi în această perioadă, având inițialele FW: Frantz Wöscherer, documentat între anii 1674-1706 sau Friedrich Wirth (Würth) în activitate între 1697-1728 (Reitzner 1952:157,160). Ne aflăm fără îndoială în fața unui potir de ceremonie, talpa sextlobată, nodusul și cupa fiind bogat decorate cu filigran în formă de viță-de-vie și ciorchini de struguri. Pe talpa piesei

The chalice is generally accompanied by a **paten**, a small plate of precious metal, used to cover over the chalice, and to hold the pieces of the Host after it has been broken by the priest. Because of its circular form, the paten symbolizes the perfect divinity, having no origin and no completion, also standing for the image of the Passion of the Christ. The form of this object in all its natural simplicity was retained with extraordinary conservatism down the centuries, the patens being lightly decorated, usually with an engraved Paschal Lamb or the letters IHS (Hernmarck 1977:313; Catalogue 1992b:101; Mollett 1996:245; Newman 2000:235).

Romano Catholic Bishopric of Timișoara exhibits seven chalices, three of them being realized in Vienna. The most antique piece in the collection and, undoubtedly, one of the most valuable, is the filigree chalice with painted enamel medallions (cat.11). The chalice was punched with Vienna mark for 1699, its author being one of the Viennese masters of the period identified by the initials FW: Frantz Wöscherer, documented in the period 1674-1706 or Friedrich Wirth (Würth), active during the period 1697-1728 (Reitzner 1952:157,160). Clearly, we

și pe cupa sa apar câte trei medalioane de email pictat, înconjurate de pietre roșii și albastre, reprezentând scene din Patimile lui Iisus.

Următoarea piesă vine tot de la Viena, fiind probabil executată de Johann Georg Baptist Letie, activ între 1730-1776 (Reitzner 1952:172) și marcată cu marca Viena 1731 (cat.12). Atât talpa sextlobată a potirului, cât și cupa sa, sunt decorate cu medalioane de email pictat redând scene din Patimi și putti în zbor plasați alternativ. Una dintre scenele de pe talpă reprezintă stema episcopului de Cenad, Adalbert von Falkenstein (Catalog 1992a:75), unul dintre putti ține în mână un potir, iar altul voalul cu chipul lui Iisus. Putti care despart scenele de pe cupa potirului țin în mână o cruce și o punguță. Decorul este completat de volute și motive fitomorfe.

Același meșter vienez Johann Georg Baptist Letie semnează și următorul potir, marcat cu marca vieneză din anul 1754 (cat.13). Dacă medalioanele de email lipsesc de această dată, decorația este mai abundentă, fiind formată din volute puternice, scoici și simboluri eucharistice: spice de grâu și ciorchini de struguri, ornamente prezente pe talpa sextlobată a potirului, pe nodusul marcat de volute care îi dau mișcare

speak of a ceremonial chalice; its six-foiled foot, its node and bowl being richly decorated with filigree of grapevine and bunches of grape. Three painted enamel medallions, set with red and blue stones, are displayed on both the foot and the bowl of the object, depicting scenes of the Passion of Christ.

The next chalice was also made in Vienna, probably a creation of Johann Georg Baptist Letie, in activity from 1730 to 1776 (Reitzner 1952:172), punched with Vienna mark for 1731 (cat.12). The six-foiled foot and the bowl are decorated with painted enamel medallions, alternating scenes of the Passion and flying putti. One of the scenes reproduced on the foot contains the coat of arms of Adalbert von Falkenstein, bishop of Cenad (Catalogue 1992a:75). Of the two putti, one is carrying a chalice, the other one the veil with Jesus' face. As concerning the bowl, the putti are bearing a cross and a little bag. The decoration is completed by volutes and vegetal motifs.

The same Viennese silversmith Johann Georg Baptist Letie is the author of another chalice, punched with Vienna mark for 1754 (cat.13). Even if the enamel medallions are missing this time, the ornamentation is even richer,

și pe cupa potirului. Putem compara, încă o dată, evoluția stilului unui meșter argintar care se supune atât dorinței și posibilităților financiare ale comanditarului, cât și schimbărilor din moda epocii.

În continuarea analizei mele, voi prezenta un potir franciscan (cat. 14), comandat inițial pentru mănăstirea franciscană Sf. Bernardin de Siena din Austria, posibil de către pater Maximilian Gabl în anul 1747, așa cum reiese din inscripția de pe talpa potirului: *MAXIMILIAN GABL GWARD(IANUS) 1747*. Nu se știe când a ajuns potirul în Banat, la Săcălaz, unde a fost ultima dată folosit. Talpa potirului și cupa prezintă șase medalioane de email, încadrate de volute puternic reliefate, scoici, panglici, spice de grâu. Nodusul piesei este, în mod evident, o variantă ulterioară a celui original. Medalioanele de pe cupă o prezintă pe Fecioara Maria, flancată de cei doi sfinți ai ordinului, Francisc de Assisi și Antoniu de Padova cu Iisus în brațe, în timp ce medalioanele de pe talpă redau scene din viața Sfântului Johannes de Capestrano (Roos 1998:150-151). Singura marcă care apare pe acest potir este „12 · I”⁶, reprezentând *repunzierungsstempel*, ștampila de remarcare mare. Cifra „12” în acest caz nu semnifică

made of strong volutes, shells and symbols of Eucharist: sheaves of wheat and bunches of grape, decoration present on the six-foiled foot, the volute-shaped node, and the bowl. We are able to compare once again the stylistic evolution in a silversmith's work, subject to the commissioner's will and financial possibilities, but also to the changes in the fashion of the period.

The next object of my analysis is a Franciscan chalice (cat. 14), initially ordered for the Franciscan monastery St. Bernardin of Sienna, Austria, possibly by pater Maximilian Gabl, in the year 1747, according to the inscription engraved on the foot: ‘*MAXIMILIAN GABL GWARD (IANUS) 1747*’. We do not know when the chalice had arrived in Banat, in Săcălaz, where it was used for the last time. The foot and the bowl are decorated with six enamel medallions, framed by forceful volutes, shells, ribbons, and sheaves of wheat. The node is, obviously, a later replacement of the original. Medallions on the bowl present the Virgin, framed by the two saints of the order, Francis of Assisi and Anthony of Padua holding Jesus. Scenes of St. Johannes of Capistrano's life are presented by means of the medallions on the foot (Roos

puritatea argintului în *lothoni*, ci faptul că s-au plătit 12 creițari/*lothon* argint ca taxă de răscumpărare pentru obiect, litera reprezentând orașul unde a avut loc acțiunea de remarcare, în acest caz inițiala „I” fiind simbolul orașului Klagenfurt (Reitzner 1952:203). Inscripția în latină de pe talpa potirului, din păcate destul de neclară, conține alături de numele comanditarului și data 1747 și, posibil, numele meșterului „*VALENTIN PUENTIZ fecit*”.

Următoarele două potire reprezintă piese donate de episcopul de Cenad, Adalbert von Falkenstein în anul 1737, în conformitate cu inscripțiile identice care apar pe cele două obiecte. Primul dintre ele este un potir cu patenă, operă a meșterului din Augsburg cu inițialele MB (cat.15). Atât talpa sextlobată a potirului, piciorul și nodusul fațetate, cât și cupa și patena acestuia, sunt foarte simple, nedecorate. Cel de-al doilea potir (cat.16) nu prezintă mărci de identificare, fiind, de asemenea, lipsit de decor. Analogiile se opresc însă aici, talpa, piciorul și nodusul fiind diferite de ale potirului din Augsburg. Ultimul dintre potirele colecției studiate poate fi considerat o piesă provincială (cat.17), deși nu are mărci care să indice locul de proveniență sau meșterul argintar. Decorul nu mai este

1998:150-151). The only mark punched on the chalice is '12 · I' – standing for *repunzierungsstempel*, the big re-punching mark. In this case, 12 does not represent the purity of the silver in *lothe*, but the compensation tax of 12 *kreuzern*/paid per silver *loth*, while the letter stands for the city where re-punching took place, in this case 'I' – being the symbol of Klagenfurt (Reitzner 1952:203). The Latin inscription on the foot, hardly legible, includes the name of the commissioner and the year 1757, but also the name of the potential master: '*VALENTIN PUENTIZ fecit*'.

In 1737, Adalbert von Falkenstein, bishop of Cenad, donated the two chalices to be analyzed further on, as the identical inscriptions on the two objects mentioned. The first of them, accompanied by a paten, was made in Augsburg by the master with initials MB (cat.15). The six-foiled foot, the stem, the bowl, and the paten are very plain, undecorated. The second chalice (cat.16) has no identification marks, also lacking the ornaments. The foot, the stem, and the node of this chalice are different as compared to the previous object; the analogies between the two could only be traced in their lack of decoration.

aplicat cu atâta siguranță, figurile umane cu aripi de pasăre care apar pe nodus sunt tratate cu o oarecare stângăcie, iar cupa decorată cu elemente florale traforate – lalele și heliantus, mărginite de o ornamentație denticulară, sugerează influențe din arta brâncovenească.

Următoarele obiecte din prezentarea mea sunt piesele de cult care nu trebuie sfințite, *vasa non-sacra*: hrismatorii, cănițe de altar, navicule și cădelnițe. **Hrismatoriul** este vasul în care se păstrează uleiul consacrat – *chrism*, sfințit de episcop în Joia Mare. Unele exemplare sunt de formă cilindrică, având un capac care se înșurubează și o cruce în vârf. Mai des întâlnit este recipientul cu trei cavități pentru cele trei uleiuri sacramentale. Acest recipient poate fi o cutie alungită cu capac, conținând un vas prevăzut cu trei despărțituri pentru cele trei flacoane. Al doilea tip este de forma unui container cu trei părți pentru cele trei flacoane. Aceste flacoane pot fi marcate pe capac cu inițialele: „S” pentru *Olium Sacrationis* – folosit la botez, „C” pentru *Olium Cathecumenorum* – pentru confirmare și „I” pentru *Olium Infirmorum* – pentru ungerea bolnavilor. În arta creștină uleiul sfânt este atributul Mariei Magdalena și al Sfântului Iosif din Arimathaea

The last chalice in the collection can be considered a provincial piece (cat.17), although no identification marks to establish the place of origin or the silversmith are present. The ornaments miss the former confidence; the winged human figures on the node are rather unpolished, while the bowl depicting fretted floral elements – tulips and helianthus, framed by a denticulate decoration, suggests influences from the Brancovan art.

The next objects in my presentation are cultic objects that are not consecrated, *vasa non-sacra*, namely chrismatories, altar cruets, incense-boats, and thuribles. The **chrismatory** is the vessel in which the *chrism* – the consecrated oil, blessed by the bishop on Holy Thursday – is being preserved. Some examples are in the form of a cylindrical receptacle with a screw cover surmounted by a cross. More often, the chrismatory is a container for three small flasks for sacramental oils. This type could be an oblong covered box, incorporating a receptacle with three holes for the flasks. The second type is a trefoil container for the three flasks. The flasks could be marked on the lids with the initials: ‘S’ for *Olium Sacrationis* – to be used for baptism, ‘C’ for *Olium Cathecumenorum* – for

(Catalog 1992b:102; Mollett 1996:72,202; Newman 2000:74).

Două hrismatorii se găsesc expuse în colecția pe care am avut posibilitatea să o studiez. Unul dintre ele vine de la Viena, fiind marcat cu marca vieneză a anului 1731 (cat.18). Piesa este o cutiuță cilindrică sprijinită pe patru piciorușe, reprezentându-i pe cei patru evangheliști redați figurativ: Ioan – vulturul, Luca – taurul, Marcu – leul, iar Matei – îngerul. Hrismatoriul are trei despărțituri pentru cele trei uleiuri sfinte, acoperite de un capac cu o cruce în vârful. O inscripție în latină care deslușește funcțiile obiectului se desfășoară în patru registre pe corpul cutiuței.

Chiar dacă al doilea hrismatoriu depășește cronologic perioada pe care mi-am propus să o cercetez, doresc să îl menționez datorită mărcii de probă care apare pe piesă: Arad, prima jumătate a secolului al XIX-lea, meșterul fiind Noë Schönwald (1814-1891, meșter cca.1840) (Köszeghy 1936:2,3). Hrismatoriul (cat.19) este de formă ovală, nedecorat, pe capac având gravată crucea malteză și literele „CIO”.

Cămile de altar sunt folosite de Biserica Catolică, unde vinul este băut doar de clerici nu și de laici. Cămile sunt de obicei pereche, una dintre ele fiind folosită pentru vin (deseori

confirmation, and ‘I’ for *Olium Infirmorum* – for anointing the sick.

In the Christian art, the consecrated oil is the attribute of Mary Magdalene and St. Joseph of Arimathea (Catalogue 1992b:102; Mollett 1996:72,202; Newman 2000:74).

Two chrismatories are exhibited in the collection of Roman Catholic Bishopric. One of them was made in Vienna, punched with Vienna mark for 1731 (cat.18). The object is a cylindrical receptacle standing on four little feet – the figurative representations of the four evangelists: John – the eagle, Luke – the bull, Mark – the lion and Matthew – the angel. The chrismatory has three flasks for the sacramental oils, covered by a top surmounted by a cross. A Latin inscription, identifying the purpose of the object, is displayed in four layers round the box.

Even if the second chrismatory belongs to the 19th century, exceeding the period covered by my study, I would like to include it because of its hallmark: Arad, first half of the 19th century, the master being Noë Schönwald (1814-1891, master around 1840) (Köszeghy 1936:2,3). The chrismatory (cat.19) is oval-shaped, plain, with the Maltese cross and the letters ‘CIO’ engraved on the cover.

marcată cu litera „V” de la *vinum*) și una pentru apa cu care este amestecat (marcată cu litera „A” – *aqua*). Unele dintre cămile de altar erau realizate din argint, altele însă erau de cristal decorat cu argint, permițând distingerea ușoară a conținutului. Primele exemplare erau de forma unei cănițe de lapte, cu mâner și cioc, ulterior ele sunt în formă de vas, cu mâner înalt. Piesele medievale târzii care s-au păstrat sunt foarte asemănătoare cu argintăria laică. În timpul Renașterii, cămile folosite în biserică vor avea un aspect mai impunător, câteodată fiind însoțite de o tavă ovală, caz în care decorația este identică pentru toate piesele din set. Cele două căni folosite în timpul Mesei nu s-au schimbat în timpul perioadei baroc, fiind piese executate elegant, ornamentate într-un mod tipic perioadei. Este vizibilă tendința generală de a alege tot timpul forme laice pentru aceste obiecte. Devine de asemenea tot mai comună tendința de a plasa cele două *ampullae* pe o tavă sau într-o ramă, ele ajungând astfel să fie asemănătoare cu obiectele folosite la masă. Decorația abundentă va reveni în modă odată cu perioada rococo, forma și ornamentația cănițelor fiind inspirată din argintăria laică (Reitzner

The **altar cruets** are used in the Catholic Church where the wine is drunk only by the clergy and not by the laity. A pair of cruets are generally used, one for the wine (often marked with a letter 'V' for *vinum*) and the other one for the water which is mixed with it (marked with a letter 'A' for *aqua*). Many of the cruets were made of silver, but some were of crystal with silver decorations, thus enabling the contents to be readily distinguished. Some early altar cruets are in the form of small milk-jug, with handle and beak; later examples are vase-shaped with a high handle. Late medieval pieces which have survived are very similar to secular silver. It was during the Renaissance that cruets for church use came to have a more luxurious aspect, sometimes an oval tray being made to match, case in which the decoration is the same for all the pieces in the set. The two cruets for the Mass did not change in the baroque period, being elegantly executed pieces, ornamented in a way typical of the period. The general tendency to choose secular forms for them at the time is clearly visible. It also became commoner to place both the *ampullae* on a tray or in a frame and so they came to resemble the cruets seen on the dinner table. Towards the mid-18th century richer

1952:138; Hernmarck 1977:313-316; Newman 2000:17).

Setul pe care doresc să îl analizez este alcătuit din două cănițe și o tavă (cat.20), marcate cu marca de Viena din 1741. Anul în care a fost executat setul indică faptul că meșterul poate fi oricare dintre cei trei argintari vienezi identificați de Reitzner având inițialele IK: Johann Kheyttten menționat din 1727 până în 1748, Johann Krembsler activ între 1729-1752 sau Joseph Kransch în activitate începând cu anul 1729 și până înainte de 1748 (Reitzner 1952:172). Setul este un ansamblu baroc extrem de elaborat, impresionant prin bogăția ornamentală și finețea execuției. Tava este de formă ovală, având câmpul central decorat cu două medalioane circulare pe care apar inscripțiile: „IHS” și „IIXXR”, încadrate de o bordură decorată de scoici și volute puternice. Spice de grâu, flori și scoici completează decorul tavei. Cele două cănițe pentru vin și pentru apă sunt identice, toarta fiind în formă de cap de putto montat pe un mâner în formă de volută. Corpul cănițelor și capacul acestora sunt decorate cu aceeași bogată ornamentație: scoici și volute. Unul dintre acești trei meșteri vienezi, Johann Kheyttten, Johann Krembsler sau Joseph Kransch, a executat și următoarea piesă, o **naviculă** care

decoration came into fashion again with the rococo period, and both form and decoration of the cruets were derived from secular plate (Reitzner 1952:138; Hernmarck 1977:313-316; Newman 2000:17).

The set I would like to analyse is made of a pair of altar cruets and a tray (cat.20), marked with Vienna mark for 1741. The year of execution indicates as possible author one of the three silversmiths with the initials IK, identified by Reitzner: Johann Kheyttten mentioned in the year 1727, and still active up to 1748, Johann Krembsler in activity during the period 1729-1752 or Joseph Kransch working from 1729 and ending his career earlier than 1748 (Reitzner 1952:172). It is an extremely elaborate baroque work of art, the richness of ornamentation and the exquisite refinement of details being impressive. The tray is oval-shaped, its central field being decorated with two circular medallions displaying the inscriptions 'IHS' and 'IIXXR', framed by a border of shells and strong volutes. Sheaves of wheat, flowers and shells extend the decoration of the tray. The two cruets, one for wine and one for water, are identical, the ear is in the form of a putto head mounted on a volute-shaped handle. The body and the

completează colecția Episcopiei Romano-Catolice de Timișoara. Navicula este recipientul în formă de vaporas, în care se păstrează tămâia înainte de a fi pusă în cădelniță. Câteodată navicula este parțial acoperită cu un capac mobil și este însoțită de o linguriță cu lanț, folosită pentru a lua tămâia din naviculă și a o pune în cădelniță. În principiu majoritatea acestor piese sunt realizate într-o formă simplă și sumară, dictată de caracteristicile navale. Primele piese au fost create în Evul Mediu, continuând să existe până în secolul al XVIII-lea. Deseori sunt simple și nedecorate, cu toate că ulterior „carena” și „puntea” sunt decorate în stilul epocii prin ciocănire (Hernmarck 1977:342; Mollett 1996:222; Newman 2000:176). Vaporasul analizat (cat.21) este de formă ovală, cu o parte mobilă care permite accesul la tămâie, cealaltă parte terminându-se cu un mâner asemeni prorei unei nave. Piesa se sprijină pe o talpă ovală și pe un picior cu nodus în formă de fleuron, fiind ornamentată cu scoici și volute. Anul care apare pe marca de probă din Viena – 1741, indică faptul că este probabil vorba de o singură comandă, dată argintarului vienez, care includea cănițele de altar și tava, precum și navicula.

cover are decorated with the same rich ornamentation: shells and volutes.

The same master, namely one of the three Viennese silversmiths previously mentioned: Johann Kheyttten, Johann Krembsor or Joseph Kransch, created the next object, an **incense boat**, which completes the collection of Roman Catholic Bishopric of Timișoara. The incense boat is a boat-shaped receptacle in which incense is being kept, before it is placed in thurible. Sometimes, the object is partly covered by a mobile lid and is accompanied by a chained small spoon for pouring the incense from the boat into the thurible. Briefly, most such vessels are in the simple and summary forms to which their nautical qualities restrict them. The first pieces were made in the Middle Ages and continued to be made for a long time, even into the 18th century. Often they are simple and unadorned, though at a later date the ‘hull’ and the ‘deck’ are decorated in repoussé work in the style of the age (Hernmarck 1977:342; Mollett 1996:222; Newman 2000:176). The incense boat analysed (cat.21) is oval-shaped, with a mobile lid for reaching the incense, the opposite part exhibiting a handle resembling the bows of a ship. The object is

Setul comandat conține și o **cădelniță**, vasul în care tămâia este aprinsă la începutul liturghiei. Nu există un motiv religios pentru realizarea în argint a cădelnițelor, acest lucru întâlnindu-se doar în cazul bisericilor mari și foarte bogate. Practica arderii tămâiei în scopuri religioase este foarte veche și își are originea în Orient. Simbolistica cădelniței este complexă, ea putând simboliza vasul în care magii au adus daruri pruncului Iisus, sau vasul în care mironosițele au purtat mirtul pentru a unge corpul lui Iisus la mormânt. Focul sugerează divinitatea lui Iisus, fumul fiind o reprezentare a Sfântului Duh, ridicarea rugăciunii credincioșilor către Dumnezeu (Catalog 1992b:102; Mollett 1996:319; Simion 1997:121; Newman 2000:66).

Forma cădelniței a fost definitivată în timpul goticului târziu, piesa fiind compusă dintr-o parte inferioară în formă de vas care stă pe o talpă joasă și o parte superioară perforată, cu lanțuri atașate. Atunci când vasul este legănat dintr-o parte în alta, fumul se ridică prin perforațiile părții superioare. Cele mai vechi cădelnițe sunt reprezentate ca două semisfere alăturate. În perioada goticului târziu partea superioară este din argint turnat, având un design arhitectural cu geomuri gotice. Forma de bază a

supported by an oval-shaped foot and a stem with a fleuron-shaped node, being ornamented with shells and volutes. The year displayed by Vienna mark – 1741 indicates that all pieces are probably part of the same command, executed by the Viennese silversmith, including the altar cruets and the tray, as well as the incense boat.

The set also incorporates a **thurible**, the vase in which the incense is lighted at the beginning of the liturgy. There is no liturgical reason why thuribles should be made of silver, and it was only the great and wealthy churches which could afford them. The practice of burning incense for religious purposes is very ancient, and originated in the East. The symbology of the piece is complex; it may illustrate the receptacle used by the magi for bringing gifts to the child Jesus, or it may stand for the vessel in which the prudes carried the myrtle to anoint Jesus' body at the grave. The fire stands for Jesus' divinity, the smoke being a representation of the Holy Spirit, the ascension of prayers to God. (Catalogue 1992b:102; Mollett 1996:319; Simion 1997:121; Newman 2000:66).

It was during the late gothic period that the thurible's form became

obiectului nu a fost modificată în timpul Renașterii, supraviețuind chiar și elementul arhitectural, arhitectura gotică fiind înlocuită de coloane și arcade renascentiste. Elementul arhitectural va dispărea în baroc, fiind înlocuit de ornament, forma de bază fiind aceeași (Hernmarck 1977:341-342).

Din păcate, doar o parte a cădelniței originale prezentată (cat.22) se păstrează. Este posibil ca partea inferioară a piesei să se fi pierdut sau distrus, astfel încât, la începutul secolului al XIX-lea, partea inferioară a piesei să fi fost înlocuită cu una comandată meșterului Joseph Löffler din Bratislava (Vártelek), menționat în anul 1828 (Kőszeghy 1936:308,309; Reitzner 1952:284,287). Execuția acestuia reușește să se integreze în mod fericit întregului ansamblu. Cădelnița este ornamentată cu elemente de decor baroc, scoici și volute, care apar pe corpul cădelniței și pe mânerul acesteia.

În general, lumina este considerată, în arta creștină, o emblemă a pietății (Mollett 1996:188). Astfel, **sfeșnicele de altar** sunt aprinse înainte de oficierea liturghiei și simbolizează cele două valențe ale carității, iubirea față de Dumnezeu și astrele – soarele și luna – care însoțesc reprezentarea

established, consisting of a bowl-shaped lower section on a low foot and a pierced upper section, to which chains are attached. When the vessel is swung from side on its chains, the smoke pours out through the pierced upper section. The oldest thuribles are in the shape of two adjoined hemispheres. In the late gothic period the uppermost is usually cast silver, of architectural design with gothic windows. The basic form of the object was not modified during the Renaissance, even the architectural element survived, gothic architecture being replaced by renaissance columns and vaultings. During the baroque this architectural element disappeared, being replaced by ornament, the basic form still being the same (Hernmarck 1977:341-342). Unfortunately, only a part of the original thurible displayed (cat.22) has survived. It is likely that the inferior part of the object had been lost or destroyed, therefore a replacement was ordered at the beginning of the 19th century. The command was given to master Joseph Löffler of Bratislava (Vártelek), mentioned in 1828 (Kőszeghy 1936:308,309; Reitzner 1952:284,287). His execution appropriately fits the entire set. The thurible is decorated with baroque

lui Iisus. Sfeșnicele gotice nu au avut influență asupra dezvoltării formale a obiectelor ulterioare, însă Renașterea și-a găsit o formă proprie derivată din Roma antică care va stabili stilul perioadelor următoare: o talpă triunghiulară cu volute sau labe de leu la colțuri și un picior în formă de balustru. În baroc se vor realiza numeroase sfeșnice de altar, dar de o calitate care nu se poate compara cu execuțiile perioadelor anterioare. Există două tipuri principale, primul care își are originea în sfeșnicele Renașterii, influențate la rândul lor de candelabrele antice, și cel de-al doilea care are o talpă circulară, susținută de un picior în formă de coloană răsucită. Primul dintre cele două tipuri este mai impunător, detaliile turnate fiind proeminente. În epoca barocului, sfeșnicele de altar pot ajunge la înălțimea de trei metri, fiind bogat decorate cu ornamente vegetale sau rocaillle. Cele care sunt plasate pe altar aparțin de regulă, unui set care include și crucea de altar. Deseori sfeșnicele sunt în seturi de patru sau șase piese, ceea ce reprezintă o noutate, în perioada anterioară doar două obiecte fiind plasate pe altar (Reitzner 1952:138; Hernmarck 1977:336; Catalog 1992b:102; Newman 2000:17).

elements, shells and volutes displayed on its body and handle.

Generally, Christian art considered light as an emblem of piety (Mollett 1996:188). Therefore, the **altar candlesticks** were lighted up before the celebration of the liturgy. They symbolize the two valences of charity: the love for God and the stars – the sun and the moon – that accompany Jesus' representation. The gothic candlesticks had no influence on the formal development of later objects, but the Renaissance found a form of its own derived from Roman antiquity, which set the style for the future: a triangular foot with volutes or lions' paws at the corners and a baluster-shaped stem. During the baroque, a great number of altar candlesticks were made, but of a quality rarely comparable with the achievements of the earlier periods. There are two basic types, one derived from the renaissance candlestick, which in turn is influenced by the antique candelabra, and the other one with a circular foot, supported a twisted pillar stem. Of the two types the first is the more magnificent, cast detail being prominent. In the baroque age, the altar candlesticks could reach up to a three-meter high, being richly decorated with rocaillle or vegetal

Sfeșnicul pe care doresc să îl analizez (cat.23) are o talpă triunghiulară modelată din volute, nodus în formă de vas, iar suportul de lumânări are o formă ondulată, decorul alcătuindu-se din elemente rocaille și motive fitomorfe. Obiectul nu prezintă mărci care să ducă la identificarea meșterului sau a locului de proveniență, stilul piesei sugerând ca dată a execuției a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, locul de proveniență fiind Europa centrală.

Crucea reprezintă cel mai important simbol al creștinismului, principalul obiect de adorare al creștinilor, simbolizându-l pe Iisus Hristos suferind pentru omenire. În cazul crucilor de lemn ferecate în argint, demersul artistic este dublu, prelucrarea metalului îmbinându-se cu sculptura miniaturală în lemn. Începând cu secolul al X-lea devine tradițională plasarea unei cruci deasupra altarului. În secolul al XV-lea practica era deja răspândită, însă nu considerată indispensabilă pentru celebrarea Mesei, așa cum a decretat ulterior Biserica Catholică. De asemenea, nu era necesar ca piesa să fie realizată din argint solid, în multe cazuri fiind vorba despre o cruce de lemn placat cu argint (Hernmarck 1977:331). Crucea pe care am cercetat-o (cat.24) este sculptată

ornaments. Those placed on the altar itself were usually made as a set with the cross. Often they came in sets of four or six, a novelty as previously only two candlesticks had been placed on the altar (Reitzner 1952:138; Hernmarck 1977:336; Catalog 1992b:102; Newman 2000:17).

The candlestick I would like to analyse (cat.23) stands on a triangular foot made of volutes. The node is vase-shaped and the wavy candlestick itself is decorated with rocaille and vegetal motifs. No identification marks were punched on the object for establishing the master or the place of origin; yet, the style of the piece points to the second half of the 18th century as date of execution, and to Central Europe as place of origin.

It is certain that the **cross** represents the most important Christian symbol, the main object to worship for the Christians, symbolising Jesus Christ's sacrifice for mankind. In the case of crosses of wood encased in silver, the artistic approach is double, metalwork being merged with miniature wooden sculpture. From the 10th century it has been traditional to place a cross upon the altar. In the 15th century the practice was common, but was not regarded as indispensable for the celebration of the Mass, as the Catholic Church later decreed. Nor it

miniatural în lemn și ferecată în argint. Nici această piesă nu poate fi atribuită cu certitudine, neavând mărci de identificare aplicate. Prelucrarea sugerează anumite stângăcii, indicând drept autor un meșter de provincie.

Doresc să închei prezentarea argintăriei din colecția Episcopiei Romano-Catolice de Timișoara cu una dintre **cârjele episcopale** (celelate două aflate în colecție depășind perioada analizată), alegerea acestei piese în finalul expunerii mele nefiind întâmplătoare, fiind vorba despre o piesă executată la Timișoara la mijlocul secolului al XVIII-lea. În esență, cârja episcopală reprezintă toiagul păstorului, simbolizându-l elocvent pe Iisus – Bunul Păstor al turmei. Unul dintre capetele toiagului este terminat cu un cârlig cu care păstorul își salvează de pericol mielul rătăcit. Cârja episcopală a devenit emblema responsabilității pastorale a episcopilor și a stareților. Cârja episcopală, *pedum*, este diferită de cârja procesională a arhiepiscopului, care are un crucifix în vârf. Până în secolul al XV-lea cârjele episcopale nu erau executate din metal prețios. În acel moment cârligul a ajuns să fie un ornament elaborat, cu decor gotic în formă de frunze care subliniau conturul exterior al piesei și cu figura unui sfânt, de obicei sfântul care

was necessary that the cross should be made of solid silver, in many cases being a wooden cross plated with silver (Hernmarck 1977:331). The cross I have studied (cat.24) is sculpted in wood and encased in silver. No identification marks were punched on the object; therefore, it cannot be certainly ascribed. Certain awkwardness can be noticed regarding the execution, indicating a provincial master as the author of the cross.

I would like to end the analysis of the silverwork in the collection of Roman Catholic Bishopric of Timișoara with one of the **croziers** (the other two belonging to a later period). My choice for this particular object as the last one analysed is not accidental, for it was made in Timișoara at the middle of the 18th century. The crozier basically represents a shepherd's crook, eloquently symbolizing Christ the Good Shepard of the flock. At one end of its tall staff is a curved hook, with which the shepherd rescues his lost lambs from danger. The crozier had become the symbol of office for bishops and abbots. The bishop's staff, *pedum*, is different from the archbishop's processional cross-staff bearing a crucifix. Not until the 15th century crosiers were commonly

patrona biserica, plasat în centru. Cârligul se va extinde în așa fel încât va forma un cerc aproape complet, dedesubt fiind plasat un nodus arhitectural, un edicul gotic cu nișe în care sunt reprezentate alte figuri. Aceasta a fost forma care va fi recunoscută ulterior și va rămâne neschimbată secole de-a rândul. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea au fost realizate numeroase cârje episcopale, aproape în exclusivitate pentru Biserica Catolică. Câteodată sfântul va dispărea, iar nodusul dintre cârlig și toiag, care anterior ajunsese la un asemenea nivel ridicat de elaborare, va fi doar o ridicătură, în timp ce ornamentele gotice în formă de frunze se vor transforma în ornamente fitomorfe imaginative. În unele cazuri cârjele episcopale sunt decorate cu filigran (Hernmarck 1977:337-339; Mollett 1996:98; Newman 2000:96).

Cârja episcopală realizată la Timișoara (cat.25) este reprezentată în formă de vrej cu frunze, decorat cu caboșoane, în interiorul acestuia fiind executat bustul în relief al Sfântului Nicolae (posibil Sfântul Gerard de Cenad)⁷ cu cârja în mâna stângă, înconjurat de raze. Pe haina episcopală este aplicată marca de probă de Timișoara, mijlocul secolului al XVIII-lea (Kószeghy

made in precious metals. By this time the crook had developed into an elaborate ornament, with gothic foliage and crockets enhancing the outer contour and with the figure of a saint, usually the patron saint of the church, inset in the centre. The crook itself is extended so as to form almost a complete circle, beneath being an architectural node, a gothic aedicule with niches containing other figures. This was the form which subsequently became established and which has remained the same down the centuries. The late 17th and 18th centuries saw the creation of numerous crosiers almost exclusively for the Catholic Church. Sometimes the patron saint disappears and the node between the crook and the staff, which had formerly reached such a high level of elaboration, remains only as a lump, while the gothic crockets turn into rather freely conceived foliate ornament. In some cases, these later crosiers are enhanced with filigree work (Hernmarck 1977:337-339; Mollett 1996:98; Newman 2000:96).

The crosier made in Timișoara (cat.25) has been realized in the form of a creeping stalk with leaves, set with stones. The bust of a saint, probably Saint Nicholas (possibly Saint Gerard of Cenad)⁷, worked in

1936:353,354)⁸. Această piesă îmi susține teoria conform căreia existența mărcilor de probă pentru Timișoara indică clar prezența aici a unor ateliere de argintărie și a unor meșteri argintari (Mihoc 2002:203).

Fără îndoială, piesele de argintărie analizate reprezintă doar o mică parte din multitudinea de piese care au decorat bisericile romano-catolice din Banat, servind la oficierea cultului, sau au fost păstrate în tezaurile ecleziastice. Acest lucru este valabil pentru întreg imperiul habsburgic, din perioada Mariei Theresa și cea a lui Iosif al II-lea păstrându-se doar o parte neglijabilă a obiectelor existente. Reformele lor religioase vor avea un impact direct asupra artei argintăriei; desființarea Ordinului lui Iisus și a mănăstirilor catolice contemplative având drept rezultat schimbarea vieții religioase și devastarea unei mari părți a tezaurilor de argintărie.

De la începutul secolului al XVIII-lea, Austria se va confrunta cu probleme politice și economice care vor afecta în mod direct arta argintăriei. Prin urmare, folosirea metalelor prețioase din colecțiile private sau bisericești a devenit o metodă obișnuită pentru a subvenționa bugetul statului. Cu toate acestea, adevăratul dezastru pentru

relief, caring the staff in his left hand and surrounded by rays, has been placed inside the stalk. Timișoara mark, middle of the 18th century (Kőszeghy 1936:353,354)⁸, was punched on the bishop's cope. This object supports my theory that the existence of Timișoara hallmarks clearly indicates the presence of workshops and silversmiths in Timișoara (Mihoc 2002:203).

Catholic ecclesiastical silverwork analysed has certainly illustrated only a small amount of the pieces that had adorned the Roman Catholic churches in Banat, used for celebrating the Mass, or preserved in religious treasures. The same is true for the entire Habsburg Empire, only a negligible part of the existing objects having survived Mary Theresa and Joseph II's reign. The religious reforms made by them were to have a direct impact on silverwork art; the dissolution of Jesuit Order and contemplative Catholic monasteries having religious life changed and a great amount of silverwork treasures devastated.

Starting with the beginning of the 18th century, Austria was confronted with political and economical crises, directly affecting the silverwork art. Accordingly, the use of precious metals from private or clerical

argintărie se va produce la începutul secolului al XIX-lea, când Austria se va afla în fața unor mari probleme financiare din cauza războaielor împotriva lui Napoleon. Cele două valuri de distrugere din perioada războaielor napoleoniene (1806/1807 și 1809/1810) au sacrificat marea majoritate a argintăriei laice și o mare parte a tezaurelor ecleziastice. Obiectele de argintărie care au supraviețuit sunt marcate cu mărci de taxă care indică taxele compensatorii plătite pentru a le răscumpăra. În principal, mărcile de taxă sunt următoarele: marca de remarcare (*repunzierungsstempel*), marca de eliberare (*befreiungsstempel/freistempel*), marca de taxă (*taxstempel*) și marca de înmagazinare (*vorratsstempel*) (Reitzner 1952:203,205-206; Catalog 2003:29-30; Mihoc 2004:171-181).

Cu toate acestea, o parte a tezaurelor bisericești au rămas, ca prin minune, neatins. Nu mai este relevantă motivația care a stat la baza acestui lucru, pietate religioasă, respect față de tradiție sau față de valoarea artistică a pieselor. Fără sacrificiile bănești făcute pentru răscumpărarea obiectelor de argintărie sau fără riscul asumat în cazul ascunderii lor, moștenirea culturală pe care aceste

collections has become a customary method intended to support the state's budget. Nevertheless, the real disaster for silversmith was to follow at the beginning of the 19th century, when Austria faced major financial difficulties due to Napoleon and the wars against him. The two waves of destruction during the Napoleonic wars (1806/1807 and 1809/1810) sacrificed the great majority of lay silverwork and a great amount of ecclesiastical treasures. Tax marks, indicating the compensation taxes paid for exempting the silverwork pieces, are to be found on the objects that survived. Mainly, the tax marks were the following: the mark of repunching (*repunzierungsstempel*), the exemption mark (*befreiungsstempel/freistempel*), the tax mark (*taxstempel*) and the depositing mark (*vorratsstempel*) (Reitzner 1952: 203,205-206; Catalogue 2003:29-30;Mihoc 2004:171-181).

Still, a part of religious treasures has remained, miraculously, untouched. The reason for this fact is no longer relevant, either religious piety or respect for tradition, or artistic value of the objects. Without the material sacrifices for compensating the silverwork objects or without the risk taken for hiding them, the cultural

autentice lucrări de artă o reprezintă ar fi fost pierdută.

Aș dori să subliniez o dată în plus valoarea pieselor de argintărie aparținând colecției Episcopiei Romano-Catolice de Timișoara. Doar faptul că împărăreasa Maria Theresa a comandat toată colecția de argintărie a Catedralei Romano-Catolice de Timișoara unui argintar celebru din Viena, Joseph Moser, îmi susține argumentația. Faptul că același Joseph Moser a lucrat atât pentru biserica Sfânta Katharina din Timișoara cât și pentru biserica de pelerinaj Maria-Radna (Arad) în decursul celei de-a doua jumătăți a secolului, este o dovadă în plus pentru dorința Casei de Habsburg și a Bisericii Catolice, prin reprezentanții săi din Banat, de a face din provincie o parte integrantă a imperiului, prin folosirea unuia dintre cei mai faimoși argintari vienezi ai perioadei în Banat.

Tezaurul ecleziastic analizat prezintă toate caracteristicile stilului în ceea ce privește forma, ornamentația și motivele caracteristice, atât pentru epoca baroc, cât și pentru cea rococo sau neoclasică. Mai mult, piesele păstrate vorbesc cât se poate de limpede despre evoluția centrelor faimoase de argintărie ale perioadei sau despre preferința comanditarilor față de unul sau altul dintre acestea,

heritage of these authentic works of art would have been lost.

Once more, I would like to emphasize the value of the 18th century silverwork objects belonging to the collection of Roman Catholic Bishopric of Timișoara. A supporting argument is represented by the fact that Empress Maria Theresa commanded the entire silverwork collection of the Roman Catholic Cathedral of Timișoara to a famous Viennese silversmith, Joseph Moser. The same master, Joseph Moser, worked, in the second half of the 18th century, both for the church Saint Katharine of Timișoara and for the pilgrimage church Maria-Radna (Arad). This is another confirmation that the House of Habsburg and the Catholic Church wished to make the province of Banat part of the Empire, by using one of the most famous Viennese silversmiths of the period in the province.

Ecclesiastical silverwork analysed display all stylistic characteristics of baroque, rococo, and neo-classicism as concerning form, ornamentation, and typical motifs. More than that, the pieces preserved clearly indicate the evolution underwent by the famous silverwork centres of the period, or the commissioners' preference for one of these centres,

toate acestea sporind valoarea excepțională a colecției de argintărie a Episcopiei Romano-Catolice de Timișoara.

¹ Cel de-al Nouăsprezecelea Conciliu Ecumenic al Bisericii Catolice a avut loc la Trento, în Italia, între 1545 și 1563, în urma provocărilor teologice ale Reformei. Este considerat unul dintre cele mai importante concilii din istoria Bisericii Catolice, specificând în mod clar doctrina catolică în ceea ce privește salvarea, sacramentele, canonul Biblic, și standardizând liturgia.

² Primii meșteri cunoscuți după nume: Meister Engelbertus, Meister Fridericus, Meister Henrich, Meister Philippus, Meister Sintram, Meister Walther.

³ Cf. Mollett: orice cutie mică folosită pentru sacramente, care conține relicve. Cf. Newman: recipient în care hostia este păstrată pentru a fi venerată în biserică, purtată la procesiuni și dusă bolnavilor (*viaticum*) pentru administrarea sacramentului. Tipul *viaticum* era de obicei o cutie mică – *pyxis*, câteodată de forma unui ceas de buzunar. Piesele folosite în altar erau de forma unor cupe acoperite – *cuppa*, sau, în cazul în care erau suspendate deasupra altarului, erau o reprezentare a Duhului Sfânt sub forma unui porumbel. Câteodată hostia era păstrată într-o cutie interioară – *capsula* – în interiorul *pyx*-ului. Era necesar ca *pyx*-ul să fie prevăzut cu un capac care se putea închide în siguranță pentru

all these enhancing the exceptional value of the silverwork collection belonging to the Roman-Catholic Bishopric of Timișoara.

¹ The Nineteenth Ecumenical Council of the Catholic Church held in the city of Trent, Italy between 1545 and 1563 as a result to the theological challenges of the Protestant Reformation. It is considered one of the most important councils in the history of the Catholic Church, clearly specifying Catholic doctrines on salvation, the sacraments, the Biblical canon, and standardizing the Mass.

² The first masters known by name: Meister Engelbertus, Meister Fridericus, Meister Henrich, Meister Philippus, Meister Sintram, Meister Walther.

³ According to Mollett: any small box, used for sacraments, which contains relics. According to Newman: receptacle in which the Host is reserved for veneration in church, for carrying it in procession, and for bringing it to the sick (*viaticum*) to administer the sacrament. The *viaticum*

type was usually a small box – *pyxis*, sometimes in the form of a watch-case. The pieces intended for altar use were in the form of a covered cup – *cuppa*, or in the case they were suspended over the altar, were in the form of a dove – standing for the Holy Spirit. Sometimes the Host was kept in an inner case – *capsula* – within the *pyx*. The *pyx* was required to have a securely fastened cover to prevent accidental opening. Some

prevenirea deschiderii accidentale. Unele exemplare erau realizate din cristal pentru ca hostia să poată fi văzută. Atunci când piesa era de forma unui potir, era asemănătoare ciboriului.

⁴ Cf. Zöllner: în 1679 la 100.000 meșteri și calfe din provinciile ereditare ale Casei de Habsburg erau 50000 störer.

⁵ Meșterii imperiali la Viena în secolul XVIII: cat.910: Georg Würschbauer (la 1735); cat.911: J.J. Plächl (din 1737); cat. 912: H. Kolb (la 1750); cat.913: Ign. Schwab, argintar al Camerei (1753-1774); cat.914:Georg Kocksel (din 1755); cat.915: Jos. Fleischmann, lucrător în aur (la 1757); cat.916: Franz Mach, argintar al Camerei (1760-1805); cat.917: Christian Würth (la 1760 realizează vesela pentru Franz I);cat.918: Johann Paul Kolbe, profesor la Academia vieneză în 1752 (menționat la 1760); cat.919: J. Jünger, meșter specializat în email (la 1778); cat.920: Christoph Jünger, meșter specializat în email (la 1778).

⁶ Cf. Roos: marca este 18 I și reprezintă marca meșterului argintar.

⁷ Cf. Catalog 1992a:77 – bustul îi aparține Sfântului Gerard, episcop de Cenad, piesa fiind prelucrată din alamă aurită. Aplicarea mărcii de probă nu și-ar fi avut rostul în cazul unei piese din alamă, marca certificând puritatea argintului.

⁸ Se pare că este vorba despre o copie mai simplă a cârjei făcută la Viena în anul 1732.

examples were made of crystal so that the Host was visible. When the piece was in the form of a chalice it was closely related to a ciborium.

⁴ According to Zöllner: in the hereditary provinces of the House of Habsburg, in 1679, there existed 50,000 *störer* corresponding to a number of 100,000 masters and journeymen.

⁵ Imperial masters in Vienna in the 18th century: cat.910: Georg Würschbauer (in 1735); cat.911: J.J. Plächl (from 1737); cat. 912: H. Kolb (at 1750); cat.913: Ign. Schwab, silversmith of the Chamber (1753-1774); cat.914:Georg Kocksel (from 1755); cat.915: Jos. Fleischmann, goldsmith (in 1757); cat.916: Franz Mach, silversmith of the Chamber (1760-1805); cat.917: Christian Würth (la 1760 executed the plates and dishes for Franz I);cat.918: Johann Paul Kolbe, professor at the Viennese Academy in 1752 (mentioned in 1760); cat.919: J. Jünger, master in enamel (in 1778); cat.920: Christoph Jünger, master in enamel (in 1778).

⁶ According to Roos: the mark is 18 I representing the master mark.

⁷ According to Catalogue 1992a:77 – the bust is of St. Gerard, bishop of Cenad, the piece being made of gilded brass. The hallmark for silver would not be necessary in case of a brass object, its role being to certify the purity of the silver.

⁸ Apparently it was a simpler copy of the crosier made in Vienna in 1732.

CATALOG

I.

Monstranță

Joseph Moser, Viena 1754.

Marcat: Reitzner 1952:175 cat.697 Jos. Moser
1747-1800.

CATALOGUE

I.

Monstrance

Joseph Moser, Vienna 1754

Marked: Reitzner 1952:175 cat.697 Jos. Moser
1747-1800.



Argint aurit, 13 *lothoni*, ciocănit, pietre albe, roșii .

H. 71 cm, , D talpă 28,5 x 22 cm, Dcoroană raze 44 x 34 cm.

Stare de conservare foarte bună.

Silver-gilt, 13 *lothe*, chased, white, red stones.

H. 71 cm, D foot 28.5 x 22 cm, D crown of rays 44 x 34 cm.

Very good condition.

Piesă care face parte din comanda imperială executată de Joseph Moser pentru sfințirea Catedralei Romano-Catolice din Timișoara. Monstranță cu talpa ovală formată din patru lobi marcați de volute puternic reliefate și nodus în formă de vas. Expositorium-ul este încadrat de două volute puternice, pe care se sprijină cei doi îngeri. Lăcașul hostiei este înconjurat de pietre albe și roșii, lunula fiind încastrată cu aceleași pietre. Compoziția este încununată de Dumnezeu-Tatăl, reprezentat într-o atitudine plină de mișcare și dramatism, așezat pe un nor învolburat, cu sceptrul în mâna stângă, sprijinindu-se pe globul pământesc și binecuvântând cu dreapta, sub această reprezentare apărând Sfântul Duh în formă de porumbel, înconjurat de raze. Mărcile (marca meșterului Joseph Moser și marca de probă Viena 1754) apar pe talpa piesei.



The object is part of the imperial command executed by Joseph Moser for the sanctification of Roman Catholic Cathedral of Timișoara. Monstrance with an oval quatre-foiled foot made of strong volutes and a vase-shaped node. The expositorium is framed by two strong volutes, on which two angels are resting. Both the host and the lunula are set with white and red stones. The composition is dominated by the Holy Father, displayed in a dramatic attitude, on a whirling cloud, with the sceptre in His left hand, resting on an orb, and blessing with His right hand. The Holy Spirit in the form of a dove is placed beneath, encircled by rays. The marks (Joseph Moser's master mark and Vienna mark for 1754) were punched on the rim of the foot.

Bibliografie: Catalog 1992a:77-78, cat.240; Catalog 2003:45 fig.19; p.149 nr.17. Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Bibliography: Catalogue 1992a:77-78 cat.240; Catalogue 2003:45 fig.19, p.149 no.17. Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

2.

Monstranță

Joseph Moser, Viena 1783.

Marcat: Reitzner 1952:175 cat.697 Jos. Moser
1747-1800.

2.

Monstrance

Joseph Moser, Vienna 1783.

Marked: Reitzner 1952:175 cat.697 Jos. Moser
1747-1800.



Argint aurit, 13 *lothoni*, ciocănit, pietre roșii,
albe, galbene.

H. 65 cm, , D talpă 25 x 19 cm, D coroană raze
40 x 30 cm.

Stare de conservare foarte bună.

Silver-gilt, 13 *lothe*, chased, red, white, yellow
stones.

H. 65 cm, D foot 25 x 19 cm, D crown of rays
40 x 30 cm.

Very good condition.

Monstranță în stil clasicist executată de Moser pentru biserica Sf. Katharina-Cetate. Talpa ovală a piesei este reliefată de patru baze de coloane și decorată cu ghirlande, expositorium-ul este prezentat ca spațiu arhitectonic, susținut lateral de două coloane, încadrate de două vase ornamentale cu flori. Pyx-ul este de formă ovală, încadrat de pietre albe având deasupra o ghirlandă de flori încadrată cu pietre roșii, în centru fiind plasată o piatră galbenă, iar lunula este decorată cu pietre roșii și albe. Locul lui Dumnezeu-Tatăl în apex îl va lua o cruce simplă. Mărcile (marca meșterului Joseph Moser și marca de probă Viena 1783) apar pe talpa piesei.

Classicist monstrance made by Joseph Moser for the parish church Saint Katharine. The oval foot of the object is outlined by four column bases and decorated with wreaths; the expositorium is displayed as architectural space, supported, laterally, by two columns. Two ornamental flower vases are placed on both sides. The pyx is oval-shaped, set with white stones, crowned by a flower coronal set with red stones, with a yellow stone in the middle. The lunula is decorated with red and white stones. The Holy Father in the apex is replaced by a plain cross. The marks (Joseph Moser's master mark and Vienna mark for 1783) were punched on the rim of the foot.



Bibliografie: Catalog 2003:35 fig.14, p.154 nr.127.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Bibliography: Catalogue 2003:35 fig.14, p.154 no.127.
Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

3.
Monstranță
Joseph Moser (?), Viena cca.1783 (?).
Nemarcată.

3.
Monstrance
Joseph Moser (?), Vienna 1783 (?).
Unmarked.



Argint aurit, ciocănit, pietre roșii, albe, verzi,
mov.
H. 65 cm, , D talpă 25 x 19 cm, D coroană raze
40 x 30 cm.
Stare de conservare foarte bună.

Silver-gilt, chased, red, white, green, mauve
stones.
H. 65 cm, D foot 25 x 19 cm, D crown of rays
40 x 30 cm.
Very good condition.

Monstranța a cărei asemănare cu lucrarea lui Joseph Moser din anul 1783 (cat.2) este evidentă. Singura diferență vizibilă a celor două piese o reprezintă pietrele care decorează lunula, în acest caz fiind vorba de pietre verzi, iar ghirlanda de flori și pietre roșii plasată deasupra acesteia are în centru o piatră mov. Din păcate, piesa nu prezintă mărci de identificare, lipsind atât marca de probă cât și cea de meșter. Cu toate acestea, consider că monstranța îi poate fi atribuită lui Joseph Moser, prin analogie cu monstranța din 1783.

Monstrance that closely resembles the piece created by Joseph Moser in 1783 (cat.2). The only visible difference of the two pieces is given by the stones decorating the lunula – in this case green stones, while the flower coronal set with red stones has a mauve stone. Unfortunately, no identification marks (hallmark and master mark) are present. Still, I do consider the object could be ascribed, due to the analogy made with the monstrance of 1783, to Joseph Moser.



Nepublicată.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Unpublished.
Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

4.

Monstranță

Europa centrală ½ sec.XVIII.

Nemarcată.

Argint aurit, ciocănit, pietre roșii, albastre, verzi, albe, galbene.

H. 53 cm, D talpă 19 x 14 cm, D coroană raze 34 x 25 cm.

Stare de conservare foarte bună.

Compoziția este mai simplă ca a pieselor anterioare, iar reprezentările figurative lipsesc în totalitate. Talpa ovală din patru lobi și nodusul în formă de vas sunt decorate cu motive de scoică și volute, iar expositorium-ul este marcat de o structură de volute și pietre de diferite culori care înconjoară pyx-ul de formă ovală. O cruce și un clopot stilizat sunt plasate pe axa longitudinală a piesei, în apex. Monstranța nu prezintă mărci de identificare, stilul baroc al piesei indicând drept perioadă posibilă de execuție prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

Nepublicată.

Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

4.

Monstrance

Central Europe ½ of the 18th c.

Unmarked.

Silver-gilt, chased, red, blue, green, white, yellow stones.

H. 53 cm, D foot 19 x 14 cm, D crown of rays 34 x 25 cm.

Very good condition

The composition of this monstrance is simpler as compared to the previous pieces, while figurative representations are totally missing. The oval quatre-foiled foot and the vase-shaped node are

decorated with shells and volutes, the expositorium being framed by a structure made of volute and different stones, enclosing the oval-shaped pyx. A cross and an outlined bell are being placed along the longitudinal axe. No identification marks are present; nevertheless, the baroque style of the object points to establishing its date of execution in the first half of the 18th century.

Unpublished.

Roman Catholic Bishopric of Timișoara.



5.

Monstranță

Ludwig Schneider, Augsburg 1696-1705.

Marcat: Rosenberg 1922:159-160 catalog 727, p.31 marcă probă 202; Reitzner 1952:265 catalog Augsburg Ludv. Schneider 1685-1729.

Argint aurit, ciocănit, pietre roșii, albastre.

H. 65 cm, D talpă 25 x 20 cm, D coroană raze 44 x 30 cm.

Stare de conservare bună

Monstranță cu talpă ovală în patru lobi, decorată cu capete de putti și decor de frunze și fructe, nodus în formă de vas decorat cu medalioane ovale. Schema compozițională complexă a expositorium-ului are în centru lăcașul hostiei în formă de inimă, conținând în interior lunula nedecorată și fiind încadrat de Fecioara Maria și Sf. Ioan Evanghelistul. Pe axul longitudinal al piesei, dedesubtul pyx-ului, este



5.

Monstrance

Ludwig Schneider, Augsburg 1696-1705.

Marked: Rosenberg 1922:159-160 cat.727, p.31 hallmark 202; Reitzner 1952:265 cat. Augsburg Ludv. Schneider 1685-1729.

Silver-gilt, chased, red, blue stones.

H. 65 cm, D foot 25 x 20 cm, D crown of rays 44 x 30 cm.

Fair condition.

Monstrance with an oval quatre-foiled foot ornamented with putti's heads, leaves and fruits. The node is vase-shaped, decorated with oval medallions. The complex compositional scheme of the expositorium shelters the host tabernacle – resembling a heart – with an undecorated lunula, bounded by the Virgin and Saint John the Evangelist.

reprezentat un înger ținând în mână voalul cu chipul lui Iisus, în timp ce deasupra apar redată o coroană, figura lui Dumnezeu-Tatăl, iar în apex o cruce cu reprezentarea Sfântului Duh, porumbelul înconjurat de raze. Expositorium-ul este încadrat de o

An angel holding a veil with Jesus' figure is depicted under the pxy, along the longitudinal axe, while in the upper part a crown and the figure of the Holy Father are being represented. The Holy Spirit on a cross, wrapped in sunbeams, is the image that adorns the



bordură de motive fitomorfe și pietre și de o coroană de raze ondulate. Mărcile (marca meșterului argintar Ludwig Schneider și marca de probă Augsburg 1696-1705) apar pe talpa piesei.

whole structure. The expository is bordered by vegetal motifs, stones, and a crown of waving rays. The marks (Ludwig Schneider's master mark and Augsburg mark for 1696-1705) were punched on the foot.

Bibliografie: Catalog 1992a:76, cat.233.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Bibliography: Catalogue 1992a:76, cat.233.
Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

6.
Relicvar Sfântul Gheorghe
Joseph Moser, Viena 1754.

Marcat: Reitzner 1952:175 cat.697 Jos. Moser
1747-1800.

Argint aurit, 13 lothoni, ciocănit.
H. 46 cm, D talpă 19 x 14,5 cm, D expositorium
28 x 18,5 cm.
Stare de conservare bună.

Piesă care face parte din comanda imperială executată de Joseph Moser pentru sfințirea Catedralei Romano-Catolice din Timișoara. Talpa piesei este ovală, alcătuită din patru lobi cu decor de volute și scoici, iar nodusul este în formă de pară. Relicvarul Sfântului Gheorghe redă simbolistica catedralei din Timișoara – protectoare a credinței, relicvarul devenind, în acest fel, un simbol al victoriei bisericii – *ecclesia triumphas*, Sfântul Gheorghe fiind *miles christianus*, cel care conduce spre victorie. Relicvarul seamănă cu un *tropaion*, armele



6.
Reliquary of Saint George
Joseph Moser, Vienna 1754.

Marked: Reitzer 1952:175 cat.697 Jos. Moser
1747-1800.

Silver-gilt, 13 lothe, chased.
H. 46 cm, D foot 19 x 14.5 cm, D expositorium
28 x 18.5 cm.
Fair condition.

The piece was part of the imperial command realized for the sanctification of Roman Catholic Cathedral of Timișoara. The foot is oval-shaped, quatre-foiled, and is ornamented with volutes and shells, while the node is pear-shaped. The reliquary of Saint George exhibits the symbology of Timișoara cathedral – guardian of the faith, the reliquary becoming, in this way, a symbol for the victory of the church – *ecclesia triumphas*, while Saint George stands for *miles christianus*, the one who leads to victory. The reliquary is represented as a *tropaion*, where the arms illustrated the

alcătuiind suprafața de reprezentare: în părțile laterale sunt redată drapel, lănci, săbii, pumnale, scuturi, compoziția este

încununată de un coif, așezat ca o coroană, iar dedesubt este întins balaurul. Pyx-ul, din pacate nu cel original, este înconjurat de frunze de palmier și de o coroană de dafin. Mărcile (marca meșterului argintar Joseph Moser și marca de probă Viena 1754) apar pe talpa piesei.



displaying surface: banners, spears, swords, daggers, and shields frame the composition. A helmet adorns the scene, while the dragon

lies beneath. The pyx, regrettably not the original one, is encircled by palm leaves and a laurel wreath. The marks



(Joseph Moser's master mark and Vienna mark for 1754) were punched on the rim of the foot.

Bibliografie: Catalog 1992a:76 cat.232; Catalog 2003:46 fig.20, p.149 nr.18. Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Bibliography: Catalogue 1992a:76 cat.232; Catalogue 2003:46 fig.20, p.149 no.18. Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

7.

Relicvar

Johann Mach Hagner in Bruck, Graz
1780-1806.

Marcat: Reitzner 1952:248 cat.Graz:

Joh.Mach Hagner in Bruch 1780-1806, p.245
marcă probă Graz fig.P155, P156.

7.

Reliquary

Johann Mach Hagner in Bruck, Graz
1780-1806.

Marked: Reitzner 1952:248 cat. Graz:

Jos.Mach Hagner in Bruch 1780-1806, p.245
fig.P155, P156 Graz hallmark.



Argint aurit, ciocănit.

H. 39 cm, , D talpă 15 x 12 cm, D expositorium
24 x 22 cm.

Stare de conservare foarte bună.

Silver-gilt, chased.

H. 39 cm, D foot 15 x 12 cm, D expositorium
24 x 22 cm.

Very good condition.

Relicvar în formă de monstranță, având talpa ovală în patru lobi, nodusul în formă de vas și suprafața de reprezentare bogat decorate cu volute și trandafiri. Câmpul central al piesei conține cinci casete cu relicve dispuse în formă de cruce: medalionul central conține un fragment din Sfânta Cruce, medalionul din stânga o relievă a Sfântului Iosif de Calazanza, cel din dreapta – a Sfântului Hieronimus, cel de sus – a Sfântului Gheorghe, iar cel de jos – a împărătesei Elena. Compoziția este înconjurată de o coroană de raze și încununată de o cruce. Marca

Reliquary in form of a monstrance with an oval quatre-foiled foot and a vase-shaped node. The displaying surface has been richly decorated with volutes and roses. The central part of the expositorium displays five relic caskets representing a cross: the central medallion encases a fragment of the Holy Cross, the left one contains a relic of Saint Joseph of Calazanza, the right one – of Saint Hieronymus, the superior one – of Saint George, and the inferior one – of Empress Helen. The composition is framed by a crown of rays and surmounted by a cross. Johann



meșterului Johann Mach Hagner in Bruck, destul de neclară, apare pe talpa piesei, iar marca de probă Graz, apare pe spatele relicvarului. Se păstrează și cutia originală de piele maro a piesei.

Mach Hagner in Bruck's master mark, pretty vague, was punch on the foot, while Graz hallmark on the reverse. The original brown leather box is still preserved.

Bibliografie: Catalog 1992a:77 cat.236.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Bibliography: Catalogue 1992a:77 cat.236.
Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

8.

Ciboriu

Europa centrală, posibil 1715.

Nemarcant.

Argint aurit, ciocănit, traforat.

H. 36 cm, D talpă 16,5 cm, H.cupă 18 cm, D cupă 13 cm. Stare de conservare bună.

Talpa ciboriului este sextlobată, decorată cu trei medalioane de formă ovală pe care apar redată instrumentele Patimilor și voalul cu chipul lui Iisus, înconjurată de ornamente fitomorfe. Nodusul este în formă de vas, decorat cu trei medalioane, în timp ce cupa potirului are un decor fitomorf traforat. Capacul piesei are o cruce în vârf. Pe talpa ciboriului apar gravate inițialele C.A.V. și data 1715. Piesa nu prezintă mărci de identificare.

Nepublicat.

Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

8.

Ciborium

Central Europe, possibly 1715.

Unmarked.

Silver-gilt, chased, fretted.

H. 36 cm, D foot 16.5 cm, H. bowl 18 cm, D bowl 13 cm. Fair condition.

The six-foiled foot of the ciborium is ornamented with three oval-shaped medallions, depicting the instruments of the Passion, and the veil with Jesus' figure, framed by vegetal decorations. Three medallions decorate the vase-shaped node, while the bowl exhibits a fretted vegetal ornamentation, with a cross on the top. The initials C.A.V. and the year 1715 were engraved on the foot. No identification marks are present.



Unpublished.

Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

9.

Ciboriu

Meșter LG sau LC, Viena 172?.

Marcat.

Argint aurit, 13 lothoni, ciocănit.

H. 34 cm, , D talpă 17 cm, H.cupă 16 cm, D cupă 12 cm. Stare de conservare foarte bună.

Ciboriu cu talpă circulară sextlobată și nodus în formă de fleuron, cu decor alcătuit din volute puternice și simbolurile eucharistice: spice de grâu și ciorchini de struguri, ornamentație care se repetă pe cupa și pe capacul piesei cu crucea ordinului de Malta în vârf. Mărcile (marca de meșter cu inițialele LG sau LC, destul de neclară, și marca de probă Viena 172?, cu ultima cifră a anului ilizibilă) apar pe talpa piesei.



Nepublicat.

Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

9.

Ciborium

Master LG or LC, Vienna 172?.

Marked.

Silver-gilt, 13 lothe, chased.

H. 34 cm, D foot 17 cm, H. bowl 16 cm, D bowl 12 cm. Very good condition.

Ciborium with a six-foiled circular foot and a fleuron-shaped node, decorated with strong volutes and the symbols of Eucharist: sheaves of wheat and bunches of grape. The same ornamentation is displayed on the bowl and the cover, surmounted by the Maltese cross. The marks (the master mark with initials LG or LC, hardly legible, and Vienna mark for 172? with the last figure totally illegible) were punched on the foot.

Unpublished.

Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

10.

Ciboriu

Johann Joseph Ignati Reymann,
Viena 1734.

Marcat: Reitzner 1952:171 cat.565 Joh. Jos.
Ignati Reymann 1725-după 1728/înainte 1748.

Argint aurit, 13 *lothoni*, ciocănit.

H. 36 cm, D talpă 18 cm, H. cupă 16 cm, D
cupă 12 cm.

Stare de conservare foarte bună.

Ciboriu cu talpă
sextlobată și
nodus în formă
de vas. Decorația
constă din vase
ornamentale de
flori cu bordură
de scoici și
volute, flancate
de capete de
îngeri – pe talpa
ciboriului, și de
rețele de flori – pe
cupa acestuia.
Mărcile (marca
meșterului
argintar Johann
Joseph Ignati
Reymann și
marca de probă
Viena 1734) apar
pe talpa piesei.



Nepublicat.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

10.

Ciborium

Johann Joseph Ignati Reymann,
Vienna 1734.

Marked: Reitzner 1952:171 cat.565 Joh. Jos.
Ignati Reymann 1725–after 1728/before 1748.

Silver-gilt, 13 *lothe*, chased.

H. 36 cm, D foot 18 cm, H. bowl 16 cm, D
bowl 12 cm.

Very good condition.

Six-foiled foot
ciborium with a
vase-shaped node.
Floral ornamental
vases with a
frame of shells
and volutes,
bordered by angel
heads – on the
foot, and by floral
nets – on the
bowl, decorate the
object. The marks
(Johann Joseph
Ignati Reymann's
master mark and
Vienna mark for
1734) were
punched on the
rim of the foot.

Unpublished.
Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

II.

Potir

Frantz Wöscherer sau **Friedrich Wirth (Würth)**, Viena 1699.

Marcat: Reitzner 1952:157 cat.390 Franz Wöscherer 1674-1706; p.160 cat.463 Friedrich Wirth (Würth) 1697-1728.

II.

Chalice

Franz Wöscherer or **Friedrich Wirth (Würth)**, Vienna 1699.

Marked: Reitzner 1952:157 cat.390 Franz Wöscherer 1674-1706; p.160 cat.463 Friedrich Wirth (Würth) 1697-1728.



Argint aurit, 13 *lothoni*, ciocănit, filigranat, email pictat, pietre roșii, verzi, albastre.

H. 25,5 cm, D talpă 17,5 cm, H.cupă 9,5 cm, D cupă 10 cm.

Stare de conservare foarte bună.

Silver-gilt, 13 *lothe*, chased, filigree decoration, enamel painting, red, green, blue stones.

H. 25.5 cm, D foot 17.5 cm, H. bowl 9.5 cm, D bowl 10 cm.

Very good condition.

Potir de ceremonie cu talpa circulară sextlobată, nodusul în formă de vas și cupa bogat decorate cu filigran în formă de viță-de-vie și ciorchini de struguri. Pe talpa piesei și pe cupa sa apar câte trei medalioane de email pictat,

înconjurate de caboșoane roșii și albastre, reprezentând scene din Patimile lui Iisus. La baza nodusului este gravată inscripția în latină *ANNO 16~Æ~K~A~A~S~M~99*. Mărcile (marca meșterului Frantz Wöscherer/Friedrich Wirth (Würth) și marca de probă Viena 1699) apar pe talpa piesei.



Ceremonial chalice with its circular six-foiled foot, vase-shaped node, and bowl richly decorated with filigree of grapevine and bunches of grape. Three painted enamel medallions, set with red and blue stones, are displayed on both the foot and the bowl

of the object, depicting scenes of the Passion of Christ. A Latin inscription



was engraved at the base of the node: *ANNO 16~Æ~K~A~A~S~M~99*. The marks (the master mark: Frantz Wöscherer/Friedrich Wirth (Würth) and Vienna mark for 1699) were punched on the foot.

Nepublicat.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Unpublished.
Roman Catholic Bishporic of Timișoara.

12.

Potir

**Johann Georg Baptist Letie, Viena
1731.**

Marcat: Reitzner 1952:172 cat.609 Joh.
Georg Baptist Letie 1730-1776.

12.

Chalice

**Johann Georg Baptist Letie, Vienna
1731.**

Marked: Reitzner 1952:172 cat.609 Joh. Georg
Baptist Letie 1730-1776.



Argint aurit, 13 *lothoni*, ciocănit, email, pietre
roșii, albe.

H. 25,5 cm, , D talpă 16,5 cm, H.cupă 9,5 cm,
D cupă 10 cm.

Stare de conservare foarte bună.

Silver-gilt, 13 *lothe*, chased, enamel painting,
red, white stones.

H. 25.5 cm, D foot 16.5 cm, H. bowl 9.5 cm, D
bowl 10 cm.

Very good condition.

Potir cu talpă circulară sextlobată și nodus în formă de vas decorat cu volute. Talpa și cupa potirului sunt decorate cu



șase medalioane de email pictat redând scene din Patimi și putti în zbor plasați alternativ. Unul dintre medalioanele de pe talpă reprezintă stema episcopului de Cenad Adalbert von Falkenstein, iar cei doi putti țin în mână un potir, respectiv voalul cu chipul lui Iisus. Putti de pe cupa potirului țin în mână o cruce și o punguță. Decorul este completat de volute și motive fitomorfe. Stema de pe talpa piesei ne indică faptul ca ne aflăm în fața unei comenzi a episcopului de Falkenstein dată argintarului vienez. Mărcile (marca meșterului Johann Georg Baptist Letie și marca de probă Viena 1731) apar pe talpa piesei.

Bibliografie: Catalog 1992a:75 cat.229.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

The circular six-foiled foot and the vase-shaped node of the chalice are ornamented with volutes. The foot and the bowl are decorated with six painted enamel medallions, alternating scenes of the Passion and flying putti. One of the medallions on the foot is displaying the coat of arms of Adalbert von Falkenstein, bishop of Cenad. Of the two putti, one is carrying a chalice, the other one the veil with Jesus' figure. The putti on the cup are bearing a cross and a little bag. The decoration is completed by volutes and vegetal motifs. The coat of arms indicates the fact that the chalice was a command given to the Viennese silversmith by the bishop of Falkenstein. The marks (Johann Georg Baptist Letie's mark and Vienna mark for 1731) were punched on the foot.



Bibliography: Catalogue 1992a:75 cat.229.
Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

13.

Potir

Johann Georg Baptist Letie, Viena
1754.

Marcat: Reitzner 1952:172 cat.609 Joh.
Georg Baptist Letie 1730-1776.

Argint aurit, 13 *lothoni*, ciocănit.

H. 26 cm, D talpă 16 cm, H.cupă 9 cm, D cupă
9,5 cm.

Stare de conservare foarte bună.

Potir cu talpă
circulară
sextlobată, nodus
în formă de vas și
cupă cu decor de
volute puternice,
simboluri
eucharistice –
spice de grâu și
ciorchini de
struguri – și
scoici. Mărcile
(marca
meșterului
argintar Johann
Georg Baptist
Letie și marca de
probă Viena
1754) apar pe
talpa potirului.



Nepublicat.

Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

13.

Chalice

Johann Georg Baptist Letie, Vienna
1754.

Marked: Reitzner 1952:172 cat.609 Joh. Georg
Baptist Letie 1730-1776.

Silver-gilt, 13 *lothe*, chased.

H. 26 cm, D foot 16 cm, H. bowl 9 cm, D bowl
9.5 cm.

Very good condition.

Chalice with a
circular six-foiled
foot, a volute-
shaped node, and a
bowl decorated
with strong
volute, symbols
of Eucharist –
sheaves of wheat
and bunches of
grape – and shells.
The marks (Johann
Georg Baptist
Letie's mark and
Vienna mark for
1731) were
punched on the
foot.

Unpublished.

Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

14.

Potir

Meșter **Valentin Puentiz** (?), Europa Centrală, posibil 1747.

Marcat: Reitzner 1952:203 – *repunzierungsstempel*.

Argint aurit, ciocănit, email.

H. 29 cm, D talpă 19 cm, H.cupă 10,5 cm, D cupă 11 cm.

Stare de conservare bună.

Potir cu tematică franciscană. Nodus de altă proveniență, nedecorat. Talpa circulară a potirului și cupa decorate

cu șase medalioane de email încadrate de volute puternic reliefate, scoici, panglici, spice de grâu. Medalioanele de pe cupă o prezintă pe Fecioara Maria, flancată de cei doi sfinți ai ordinului, Francisc de Assisi și Antoniu de Padova cu Iisus în brațe, în timp ce medalioanele de pe talpă redau scene din



14.

Chalice

Valentin Puentiz (?), Central Europe, possibly 1747.

Marked: Reitzner 1952:203 – *repunzierungsstempel*.

Silver-gilt, chased, enamel painting.

H. 29 cm, D foot 19 cm, H. bowl 10.5 cm, D bowl 11 cm.

Fair condition.

Chalice that exhibit a Franciscan theme. Plain node of another origin.

The circular foot and the bowl are decorated with six enamel

medallions, framed by forceful volutes, shells, ribbons, sheaves of wheat. Medallions on the bowl present the Virgin, framed by the two saints of the order, Francis of Assisi and Anthony of Padua holding Jesus. Scenes of St. Johannes of Capistrano's life are presented by means of the medallions on

viața Sfântului Johannes de Capestrano. Pe talpa potirului apare inscripția în latină, destul de neclară, *MAXIMILIAN GABL ... 1747 ... VALENTIN ... PUENTIZ ... fecit*. Maximilian Gabl ar putea reprezenta numele comanditarului sau al donatorului piesei, iar Valentin Puentiz meșterul care a executat-o. Singura marcă care apare pe acest potir este „12 · I”, reprezentând *repunzierungsstempel*, ștampila de remarcare mare, „12” – în acest caz nu semnifică puritatea argintului, ci faptul că s-au plătit 12 creițari/*lothon* argint pentru răscumpărarea piesei, litera reprezentând orașul unde a avut loc acțiunea de remarcare, în acest caz inițiala „I” fiind simbolul orașului Klagenfurt. Potirul a fost realizat, fără îndoială, în Europa Centrală, într-unul dintre centrele cu tradiție în argintărie din Austria, Bavaria sau Ungaria, stilul baroc elaborat al piesei vorbind despre un meșter cunoscut în perioadă.

Bibliografie: Catalog 1992a:75 cat.228; Roos 1998:150-151.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

the foot. A Latin inscription, hardly legible was engraved on the foot: *MAXIMILIAN GABL ... 1747... VALENTIN ... PUENTIZ ... fecit*. Therefore, Maximilian Gable could be the name of the commissioner or the donor, while Valentin Puentiz the name of the potential master. The only mark punched on the chalice is '12 · I' – mark standing for *repunzierungs-stempel*, the big re-punching mark. In this case, 12 does not represent the purity of the silver, but the compensation tax of 12 *kreuzern*/silver *loth* paid for the object, while the letter stands for the city where re-punching took place, in this case 'I' – symbol of Klagenfurt. The chalice was, undoubtedly, executed in Central Europe, in a traditional silverwork centre of Austria, Bavaria, or Hungary, the elaborate baroque style of the piece indicating a well-known master of the period as the author of the object.

Bibliography: Catalogue 1992a:75 cat.228; Roos 1998:150-151.
Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

15.

Potir cu patenă

Meșter **MB**, Augsburg, posibil 1737.
Marcat.

Argint aurit, ciocănit, cizelat.

H. 19,5 cm, D talpă 12,5 cm, H.cupă 7,5 cm, D cupă 8,5 cm.

Stare de conservare bună.

Potir cu talpă sextlobată, nodus cu șase fațete, cupă și patenă nedecorate. Pe talpă se găsește inscripția în latină *Ex dono Fll^m ae R^m Dni, Adalberti I.R.J. Baronis de Falkenstein Eppi Csanadiensis, 1737*. Episcopul de Cenad este, prin urmare, comanditarul piesei. Mărcile (marca de meșter cu inițialele MB și marca de probă Augsburg) apar pe talpa potirului.



Nepublicat.

Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

15.

Chalice and paten

Master **MB**, Augsburg, possibly 1737.
Marked.

Silver-gilt, chased, embossed.

H. 19.5 cm, D foot 12.5 cm, H. bowl 7.5 cm, D bowl 8.5 cm.

Fair condition.

Chalice with a six-foiled foot, six-sided node, plain bowl and paten.

The Latin inscription *Ex dono Fll^m ae R^m Dni, Adalberti I.R.J. Baronis de Falkenstein Eppi Csanadiensis, 1737* was engraved on the foot. The bishop of Cenad is, therefore, the commissioner of this piece. The marks (master mark with initials MB and Augsburg hallmark) were punched on the rim of the foot.

Unpublished.

Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

16.

Potir

Europa centrală, posibil 1737.

Nemarcant.

Argint aurit, ciocănit.

H. 22 cm, D talpă 13,5 cm, H.cupă 7,5 cm, D cupă 8,5 cm. Stare de conservare bună.

Potir cu talpă circulară sextlobată, nodus și cupă nedecorate. Pe talpă se găsește inscripția în latină *Ex dono Fll^m ae R^m Dni, Adalberti I.R.J. Baronis de Falkenstein Eppi Csanadiensis, 1737*, inscripție identică cu cea care apare la piesa anterioară (cat. 15). Ne aflăm, desigur, în fața aceluiași comanditar, episcopul de Falkenstein. Piesa nu prezintă mărci de identificare.



Nepublicat.

Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

16.

Chalice

Central Europe, possibly 1737.

Unmarked.

Silver-gilt, chased.

H. 22 cm, D foot 10.5 cm, H. bowl 9 cm, D bowl 9.5 cm. Very good condition.

Chalice with a circular six-foiled foot, plain node and bowl. The Latin inscription *Ex dono Fll^m ae R^m Dni, Adalberti I.R.J. Baronis de Falkenstein Eppi Csanadiensis, 1737* was engraved on the foot. The inscription is identical with the one engraved on the previous piece (cat.15). The bishop of Falkenstein also commanded this object. No identification marks are present.

Unpublished.

Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

17.

Potir

Europa sud-estică sec.XVIII.

Nemarcant.

Argint aurit, ciocănit, traforat.

H. 22 cm, D talpă 10,5 cm, H.cupă 9 cm, D cupă 9,5 cm. Stare de conservare bună.

Potir cu talpă circulară ornamentată cu decor floral. Nodusul în formă de vas prezintă două figuri umane cu aripi de pasăre, având sub ele o coroană încadrată de inițialele *C.P.* Cupa este decorată cu elemente florale traforate – lalele și heliantus, mărginite de o ornamentație denticulară. Decorul floral al potirului sugerează influențe din arta brâncovenească și, posibil, un meșter provincial. Piesa nu prezintă mărci de identificare.



17.

Chalice

South-eastern Europe, 18th century.

Unmarked.

Silver, chased, fretted.

H. 22 cm, D foot 10.5 cm, H. bowl 9 cm, D bowl 9.5 cm. Fair condition.

Chalice with a circular foot ornamented with floral elements. The vase-shaped node exhibits two winged human figures, having a crown – framed by the initials *C.P.* – placed beneath. The bowl is decorated with fretted floral elements – tulips and helianthus, framed by a denticulate decoration, suggesting influences from the Brancovan art, and, probably, a provincial master. No identification marks are present.

Nepublicat.

Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Unpublished.

Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

18.

Hrismatoriu

Vienna 1731.

Marcat.

Argint, 13 lothoni, turnat, ciocănit.

H. 10,5 cm, , D talpă 4,5 cm.

Stare de conservare bună.

Piesa este o cutiuță cilindrică sprijinită pe patru piciorușe, reprezentându-i pe cei patru evangheliști redați figurativ: Ioan – vulturul, Luca – taurul, Marcu – leul, iar Matei – îngerul. Hrismatoriu are trei despărțituri pentru cele trei uleiuri sfinte, acoperite de un capac cu o cruce în vârful. O inscripție în latină identificând funcțiile obiectului se desfășoară în patru registre pe corpul cutiuței:

r.1 *CRISMA. OL: SALUTIS. OL: INFIRM:*

r.2 *UNQUENTES EUM OL: INNOM: DOM. c.:s:v:14 Ep: Jac. Ap.*

r.3 *SACRAMENTUM. SS. EUCHARIST:*

r.4 *CARO ENIM MEA, VESRE EST CIB: ET SAN: & c: Ioan: VI: V: 56.*

Nepublicat.

Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

18.

Chrismatory

Vienna 1731.

Marked.

Silver, 13 lothe, cast, chased.

H. 10.5 cm, D foot 4.5 cm.

Fair condition.

The object is a cylindrical receptacle standing on four little feet – the figurative representations of the four evangelists: John – the eagle, Luke – the bull, Mark – the lion and Matthew – the angel. The chrismatory has three flasks for the sacramental oils, covered by a top surmounted by a cross.

A Latin inscription, identifying the purpose of the object, is displayed in four layers round the box:

r.1 *CRISMA. OL: SALUTIS. OL: INFIRM:*

r.2 *UNQUENTES EUM OL: INNOM: DOM. c.:s:v:14 Ep: Jac. Ap.*

r.3 *SACRAMENTUM. SS. EUCHARIST:*

r.4 *CARO ENIM MEA, VESRE EST CIB: ET SAN: & c: Ioan: VI: V: 56.*

Unpublished.

Roman Catholic Bishopric of Timișoara.



19.

Hrismatoriu

Noë Schönwald, Arad mijl.sec.XIX.

Marcat: Kőszeghy 1936:3 cat.18 Nöe Schönwald (n.1814, meşter cca.1840, †1891); p. 2 marcă probă nr.7.

Argint, ciocănit, gravat.
H. 3 cm, , D 7 x 5,5 cm.
Stare de conservare bună.

19.

Chrismatory

Noë Schönwald, Arad mid.19th c.

Marked: Kőszeghy 1936:3 cat.18 Noë Schönwald (born 1814, master around 1840, †1891); p.2 hallmark no.7.

Silver, chased, engraved.
H. 3 cm, D 7 x 5.5 cm.
Fair condition.



Hrismatoriul este de formă ovală, nedecorat, pe capac având gravată crucea malteză și literele *CIO*. Mărcile (marca meşterului Noë Schönwald și marca de probă Arad mijlocul sec.XIX) apar pe partea de jos a piesei.

Nepublicat.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Oval-shaped chrismatory, plain, with the Maltese cross and the letters *CIO* engraved on the cover. The marks (Noë Schönwald's master mark and Arad mark for mid. 19th c.) were punch on the inferior part of the piece.

Unpublished.
Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

20.

Cănițe altar cu tavă

Johann Kheyttten, Johann Krembser
sau **Joseph Kransch**, Viena 1741.

Marcat: Reitzner 1952:172 cat.580 Joh.
Kheyttten 1727-înainte 1748; cat.596 Joh.
Krembser 1729-1752; cat.602 Jos. Kransch
1729-înainte 1748.

20.

Altar cruets and tray

Johann Kheyttten, Johann Krembser
or **Joseph Kransch**, Vienna 1741.

Marked: Reitzner 1952:172 cat.580 Joh.
Kheyttten 1727-before 1748; cat.596 Joh.
Krembser 1729-1752; cat.602 Jos. Kransch
1729-before 1748.



Argint, 13 *lothoni*, ciocănit.

Tava D 41 x 35, cănițe H. 15 cm, D talpă 7 cm,
D cupă 8 cm.

Stare de conservare foarte bună.

Silver, 13 *lothe*, chased.

Tray D 41 x 35, cruets H. 15 cm, D foot 7 cm,
D bowl 8 cm.

Very good condition.

Set alcătuit din două cănițe de altar și o tavă care alcătuiesc un ansamblu baroc extrem de elaborat, impresionant prin bogăția ornamentală și finețea execuției. Tava este de formă ovală, având câmpul central decorat cu două medalioane circulare pe care apar inscripțiile: *IHS* și *IIXXR*, încadrate de o bordură decorată de scoici și volute puternice. Spice de grâu, flori și scoici completează decorul tavei.

Cele două cănițe pentru vin și pentru apă sunt identice, toarta fiind în formă de cap de putto montat pe un mâner în formă de volută.

Corpul cănițelor și capacul acestora sunt decorate cu aceeași bogată ornamentație: scoici și volute.

Mărcile (marca de meșter și marca de probă Viena 1741) apar pe capacul cănițelor și pe medalioanele din câmpul central al tăvii.



Set made of a pair of altar cruets and a tray, an extremely elaborate work of art in the baroque style, impressive by its richness of ornamentation and the exquisite refinement of execution.

The tray is oval-shaped, its central field is decorated with two circular medallions displaying the inscriptions *IHS* and *IIXXR*, framed by a border of shells and strong volutes. Sheaves of wheat, flowers and shells extend the

decoration of the tray. The two cruets, one for wine and one for water, are identical, the ear is in the form of a putto head mounted on a volute-shaped handle. The body and the cover are decorated with the same rich ornamentation: shells and volutes.

The marks (master mark and Vienna mark for 1741) were punched on the cover of each cruet and on the medallions in the central field of the tray.

21.

Naviculă

Johann Kheyttten, Johann Krembser sau **Joseph Kransch**, Viena 1741.

Marcat: Reitzner 1952:172 cat.580 Joh. Kheyttten 1727-înainte 1748; cat.596 Joh. Krembser 1729-1752; cat.602 Jos. Kransch 1729-înainte 1748.

Argint, 13 *lothoni*, ciocănit.

H. 19 cm, D talpă 12 x 10 cm, D vaporăș 16 x 10 cm. Stare de conservare foarte bună.

Naviculă sprijinită pe o talpă ovală și un picior cu nodus în formă de fleuron,

ornamentată cu scoici și volute. Mărcile (marca meșterului argintar și marca de probă Viena 1741) apar pe talpa piesei și pe vaporăș. Este posibil să fie vorba de o singură comandă, dată argintarului vienez, care includea cănițele de altar și tava, precum și navicula.

Nepublicat.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

21.

Incense boat

Johann Kheyttten, Johann Krembser or **Joseph Kransch**, Vienna 1741.

Marked: Reitzner 1952:172 cat.580 Joh. Kheyttten 1727-before 1748; cat.596 Joh. Krembser 1729-1752; cat.602 Jos. Kransch 1729-before 1748.

Silver, 13 *lothe*, chased.

H. 19 cm, D foot 12 x 10 cm, D boat 16 x 10 cm. Very good condition.

Incense-boat supported by an oval-shaped foot and a stem with a fleuron-shaped node,

ornamented with shells and volutes. The marks (the silversmith mark and Vienna mark for 1741) were punched on the foot and the boat. It may be possible that the boat, together with the altar cruets and the tray, were part of the same command, executed by the Viennese silversmith.



Unpublished.
Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

22.

Cădelniță

Johann Kheyttten, Johann Krembsler sau **Joseph Kransch**, Viena 1741 – partea superioară.

Joseph Löffler, Bratislava (Vártelek), posibil 1828 – partea inferioară.

Marcat: Reitzner 1952:172, cat.580 Joh. Kheyttten 1727-înainte 1748; cat.596 Joh.

22.

Thurible

Johann Kheyttten, Johann Krembsler or **Joseph Kransch**, Vienna 1741 – superior part.

Joseph Löffler, Bratislava (Vártelek), possibly 1828 – inferior part.

Marked: Reitzner 1952:172 cat.580 Joh. Kheyttten 1727-before 1748; cat.596 Joh.



Krembsler 1729-1752; cat.602 Jos. Kransch 1729-înainte 1748 – partea superioară.

Kőszeghy 1936:309 cat. 1852, p.308 marcă probă nr.1811; Reitzner 1952:287 cat. Preßburg

Krembsler 1729-1752; cat.602 Jos. Kransch 1729-before 1748 – superior part.

Kőszeghy 1936:309 cat.1852, p.308 hallmark no.1811; Reitzner 1952:287 cat. Preßburg

Joseph Löffler – la 1828, p.284 marcă probă
fig.P222 – partea inferioară.

Argint, 13 *lothoni*, ciocănit.
H. 98 cm cu lanț, H. 29 cm, D talpă 13 cm.
Stare de conservare bună.

Este posibil ca aceeași comandă (cânițe altar cu tavă, naviculă) să includă și o cădelniță păstrată, din păcate, doar parțial. Probabil că partea inferioară a piesei s-a pierdut sau distrus, astfel încât a fost comandată alta meșterului Joseph Löffler din Bratislava (Vártelek). Execuția acestuia reușește să se integreze în mod fericit întregului ansamblu. Cădelnița este ornamentată cu elemente de decor baroc, scoici și volute, care apar pe corpul cădelniței și pe mânerul acesteia. Mărcile apar pe talpa piesei și pe inelul central al acesteia.

Bibliografie: Kőszeghy 1936:308-309,
cat.1811,1852.
Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Joseph Löffler – in 1828, p.284 hallmark
fig.P222 – inferior part.

Silver, 13 *lothe*, chased.
H. with chain 98 cm, H. 29 cm, D foot 13 cm.
Fair condition.

It may be possible that the same command (altar cruets with tray, incense-boat) had originally included a thurible as well. Unfortunately, only a part of it has survived. It is likely that the inferior part of the object has been lost or destroyed, therefore a replacement was ordered to master Joseph Löffler of Bratislava (Vártelek). His execution appropriately fits the entire set. The thurible is decorated with baroque elements, shells and volutes displayed on its body and handle. The marks were punched on the foot and the central part.

Bibliography: Kőszeghy 1936:308-309,
cat.1811,1852.
Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

23.

Sfeșnic de altar

Europa centrală, $2/2$ sec. XVIII.

Nemarcant

Argint, turnat, ciocănit.

H. 45 cm.

Stare de conservare bună.

Sfeșnic de altar cu bază trepidă modelată din volute și nodus în formă de vas. Suportul de lumânări are o formă ondulată. Decorul piesei este alcătuit din volute și motive fitomorfe. Piesa nu prezintă mărci care să ne ajute la identificarea ei, stilul de execuție sugerând ca dată posibilă a execuției a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, piesa fiind executată, fără îndoială, în Europa centrală.

23.

Altar candlestick

Central Europe, $2/2$ of the 18th c.

Unmarked.

Silver, cast, chased.

H. 45 cm.

Fair condition.

Altar candlestick with a tripod base made of volutes and a vase-shaped node. The wavy-shaped candlestick is decorated with rocaille and vegetal motifs. No identification marks are present for establishing the master or the place of origin; yet, the style of the piece points to the second half of the 18th century as the date of execution, and to Central Europe as place of origin.



Nepublicat.

Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Unpublished.

Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

24.

Cruce

Europa sud-estică sec. XVIII.

Nemarcată.

Argint, ciocănit, traforat, lemn.

H. 21 cm D talpă 9 cm.

Stare de conservare mediocră.

24.

Cross

South-eastern Europe, 18th c.

Unmarked.

Silver, chased, fretted, wood.

H. 21 cm, D foot 9 cm.

Partly damaged.



Cruce sculptată în lemn și ferecată în argint. Piesa nu poate fi atribuită unui meșter, neavând mărci de identificare aplicate. Prelucrarea sugerează anumite stângăcii, indicând un meșter de provincie.

Nepublicată.

Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Cross sculpted in wood and encased in silver. No identification marks are punched on the object; therefore, it cannot be certainly ascribed. Certain awkwardness can be noticed regarding the execution, indicating a provincial master.

Unpublished.

Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

25.

Cârjă episcopală

Timișoara mijlocul sec.XVIII.

Marcă: Kőszeghy 1936:354 cat. 2101, p.353
marcă probă nr.2089.

25.

Crosier

Timișoara, mid. 18th c.

Marked: Kőszeghy 1936:354 cat.2101, p.353
hallmark no.2089.



Argint, ciocănit, pietre roșii, mov.
D 31 x 20 cm.
Stare de conservare bună.

Silver, chased, red, mauve stones.
D 31 x 20 cm.
Fair condition.

Cârja episcopală realizată la Timișoara este reprezentată în formă de vrej cu frunze, decorat cu caboșoane, în interiorul acestuia fiind executat bustul în relief a Sfântului Nicolae (posibil Sfântul Gerard de Cenad) cu cârja în mâna stângă, înconjurat de raze. Pe haina episcopală este aplicată marca de probă Timișoara, mijlocul sec. al XVIII-lea.



The crozier made in Timișoara is realized in the form of a creeping stalk with leaves, set with stones. The bust of Saint Nicholas (possibly Saint Gerard of Cenad), worked in relief, carrying the staff in his left hand, surrounded by rays, has been placed inside the stalk. Timișoara mark for mid. 18th century, has been punched on the bishop's cope.



Bibliografie: Kőszeghy 1936:353 cat.2089; p.354 cat.2101; Catalog 1992a:77 cat.238. Episcopia Romano-Catolică de Timișoara.

Bibliography: Kőszeghy 1936:353 cat.2089, p.354 cat.2101; Catalogue 1992a:77 cat.238. Roman Catholic Bishopric of Timișoara.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

- Catalog/Catalogue 1990 *Baroque and Rococo*, Catalogue I-II, Museum of Applied Arts, Budapest, 1990,1991.
- Catalog/Catalogue 1992a *Barocul în Banat*, Catalog de expoziție, Timișoara, 1992.
- Catalog/Catalogue 1992b *Biserica germanilor din Transilvania la 800 de ani*, Catalog de expoziție, Muzeul Brukenthal Sibiu, 1992.
- Catalog/Catalogue 2003 *Glanz des Ewigen. Der Wiener Goldschmied Joseph Moser 1715-1801*, Kunsthistorische Museum, Wien, 2003.
- Catalog/Catalogue 2005 Bauer, R., Distelberger, R., Krenn, S., *The Secular and Ecclesiastical Treasuries*, Illustrated Guide, Kunsthistorisches Museum Vienna, Residenz Verlag, St. Pölten-Salzburg, 2005.
- Cséfalvay 1997 Cséfalvay, Pál, *Esztergom: the Cathedral, the Treasury and the Castle Museum*, Helikon Publishing House, Budapest, 1997.
- Hernmarck 1977 Hernmarck, Carl, *The Art of the European Silversmith 1430-1830*, vol.I-II, Sotheby Parke Bernet, London, 1977.
- Kószeghy 1936 Kószeghy, Elemér, *Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1936.
- Mihoc 2002 Mihoc Andrásy, Diana, *Introducere în studiul argintăriei secolului al XVIII-lea în Banat*, în *Patrimonium Banaticum*, I, Timișoara, 2002, pp.193-208.
- Mihoc 2004 Mihoc Andrásy, Diana, *Mărci de taxă aplicate pe piese de argintărie*, în *Patrimonium Banaticum*, III, Timișoara, 2004, pp.171-181.
- Minor 1999 Minor, Vernon Hyde, *Baroque & Rococo. Art & Culture*, London, 1999.
- Mollett 1996 Mollett, J.W., *Dictionary of Art and Archaeology*, London, 1996.
- Newman 2000 Newman, Harold, *An Illustrated Dictionary of Silverware*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000.
- Reitzner 1952 Reitzner, Victor, *Alt-Wien-Lexicon für Österreichische und Süddeutsche Kunst und Kunstgewerbe. 3. Edelmetalle und deren Punzen*, Wien, 1952.
- Roos 1998 Roos, Martin, *Maria-Radna. Ein Wallfahrtsort im Südosten Europas*, Band I, Schnell & Steiner, Regensburg, 1998.
- Rosenberg 1922 Rosenberg, Marc, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, R₃, Erster Band, Deutschland A-C, Frankfurter Verglas-Anstalt A.-G., Frankfurt Am Main, 1922.
- Simion 1997 Simion, Victor, *Masterpieces of the Precious Metalwork Art in Romania*, Muzeul Național de Artă al României, Ed. Tehnică, București, 1997.
- Zöllner 1997 Zöllner, Erich, *Istoria Austriei. De la începuturi până în prezent*, vol.I, Ed. Enciclopedică, București, 1997.