



1 Reliquienaltärchen, Nürnberg, um 1340, Mittel-
tafel. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
Inv.Nr. KG1. Foto: GNM,
Georg Janßen

1— Geschichte der Applikationen bis 1400

Die Singularität der Fassung der Georgfigur hat erstmals 1979 auf dem Begleitkolloquium zur Kölner Ausstellung „Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern“ eine staunende und bewundernde Erwähnung gefunden. „Die Fassung ist das Aufregende an der Figur“, stellte Günther Bräutigam fest, und Robert Suckale erweiterte diese Feststellung: „Es ist wahrscheinlich eine der besten Fassungen, die man aus der Zeit hat.“¹

Thomas Brachert und Friedrich Kobler beschrieben in ihrem Beitrag zur Fassung von Bildwerken im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte technische Einzelheiten des hl. Georg.² Bereits 1972 hatte Thomas Brachert in seinem Aufsatz zu Techniken der polychromen Holzskulptur auf die Figur hingewiesen.

Auch wenn die Fassung der Georgfigur in Nürnberg auf der Kölner Tagung als einzigartig anerkannt und häufiger besprochen wurde, hat man sie in der Folgezeit in keinen kunsttechnischen Zusammenhang gestellt, weder

¹— Zur Skulptur vgl. Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 2). Nürnberg 2007, S. 424, Kat.Nr. 387; ebd., Frank Matthias Kammel: Andachtsbild und Formenvielfalt: Skulptur, S. 277–298, S. 278. – Anton Legner (Hrsg.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Köln 1978, Bd. 2, S. 671, Abb. S. 672 (Heinz Stafski); Bd. 4: Das internationale Kolloquium vom 5. bis zum 12. März 1979 anlässlich der Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Köln 1980. Gespräche in der Ausstellung und im Kölner Dom. Zweiter Rundgang durch die Ausstellung, S. 44–59, hier S. 57–59, Zitate G. Bräutigam und R. Suckale S. 57 bzw. 58. – Thomas Brachert: Die Techniken der polychromierten Holzskulptur, Teil 1. In: Maltechnik, Restauro 3, 1972, S. 153–178; Teil 2. In: Maltechnik, Restauro 4, 1972, S. 237–264. – Thomas Brachert, Friedrich Kobler: Fassung von Bildwerken. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII, München 1978, Sp. 743–826, hier Sp. 771, 782, 786, 803, Abb. 18, Sp. 775; vgl. http://www.rdklabor.de/wiki/Fassung_von_Bildwerken [21.12.2021]. – Arnulf von Ulmann: The Virtual Reconstruction of Mediaeval Polychromy. In: Vinzenz Brinkmann, Oliver Primavesi, Max Hollein: Proceedings of the Johann David Passavant Colloquium, Circumlitio: The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture Frankfurt a.M. 2008 (Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung). München 2010, S. 382–392. ²— Brachert/Kobler 1978 (Anm. 1), Sp. 771, 782, 786, 803, Abb. 18, Sp. 775.

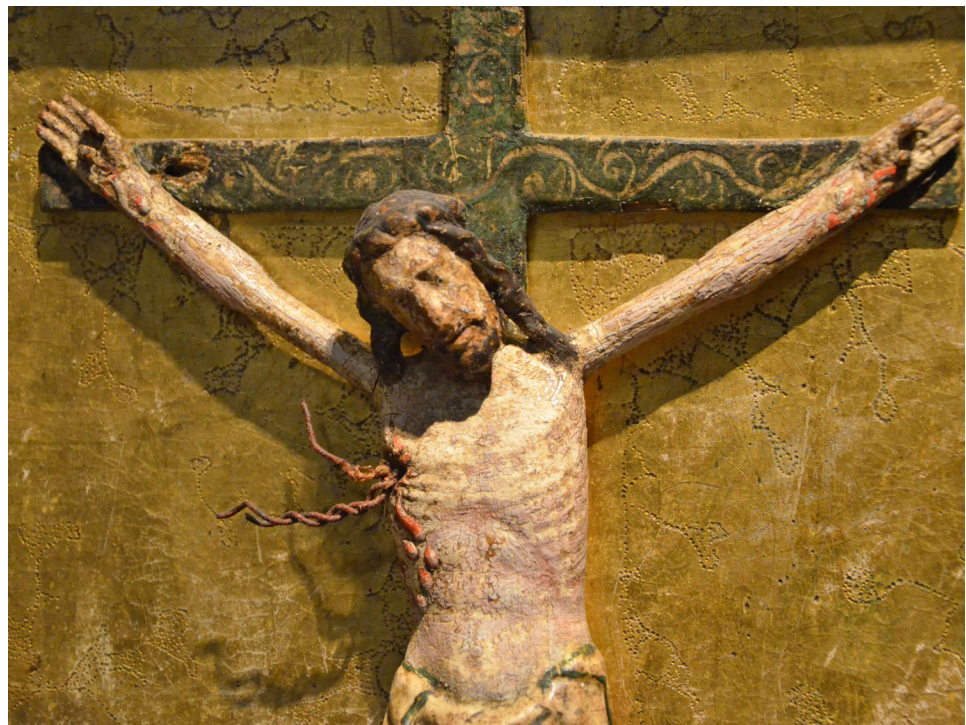
durch Thomas Bracherts Aufsatz in „Maltechnik“ noch im „Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte“. In diesen für die Geschichte der Fassung des Mittelalters so verdienstvollen Beiträgen werden die Begriffe Fremdmaterial und Applikation synonym verwendet, ebenso in Bracherts 2001 publiziertem „Lexikon historischer Maltechniken“.³ Für die kunsttechnische Ableitung und deren Interpretation wird jedoch gerade die charakteristische Verwendung vorgefertigter Teile in der Fassung im Gegensatz zu in der Fassung verborgenen Werkstoffen zu einem beschreibungsnotwendigen Merkmal. Ohne die Unterscheidung, ohne die Definition der Termini Applikation und Fremdmaterial, kann eine Darstellung der kunsttechnischen Tradition, aber auch der kunsttechnisch-künstlerischen Leistung nicht angemessen gelingen.

Fremdmaterialien zur Formgebung und Oberflächenwirkung

Mit dem Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol in Köln, das wohl zwischen 1304 und 1312 entstanden ist und eine spätere Fassung trägt, besitzen wir ein markantes Beispiel für die Erweiterung der klassischen Fassung aus Grundierungen, Malschichten und Auflagen von Metallfolien durch Kordeln, eine Technik, die sich bei einem schlesischen Kruzifix von 1370/80 des Warschauer Nationalmuseums ausdrucksvoll wiederholt.⁴

3– Thomas Brachert: Lexikon historischer Maltechniken, Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum 5). München 2001, S. 23–24, s.v. Applikation. **4**– Gabelkruzifix, 1304, und Detail: Füße. Köln, St. Maria im Kapitol, siehe <https://www.bildindex.de/document/obj05062259?medium=mi01156g13> und <https://www.bildindex.de/document/obj05062259?medium=mi01157b03> [21.12.2021]. Godehard Hoffmann: Der Crucifixus dolorosus aus St. Maria im Kapitol zu Köln. Neue Erkenntnisse anlässlich seiner Restaurierung. In: Kunstchronik 53, 2000, H. 6, S. 241–246. – Godehard Hoffmann: Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Cruzifigi dolorosi in Europa (Arbeitshefte der rheinischen Denkmalpflege 69 / Studien zu Kunstdenkmälern im Erzbistum Köln 2). Worms 2006. – Kruzifixus, Schlesien, um 1370–80. Warschau, Nationalmuseum, Inv.Nr. 187305. – Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400 (Anm. 1), Bd. 2, Abb. S. 496; Bd. 4 (Kolloquiumsband; Anm. 1), S. 63, Abb. 2. – Arnulf von Ulmann: Das Repertoire der Fremdmaterialien in Notkes Werkstatt. In: Anu Mänd, Uwe Albrecht (Hrsg.): Art, Cult and Patronage. Die visuelle Kultur im Ostseeraum zur Zeit Bernt Notkes. Kiel 2013, S. 208–215. – Der Gebrauch von Schnüren darf in der Geschichte der Fasstechnik bis in das späte Mittelalter als ungebrochen bezeichnet werden. Hier seien als Beispiele genannt: – Lübeck, Domkirche: Bernt Notke, Triumphkreuz 1477; siehe Arnulf von Ulmann: „...dem Original getreu nachgebildet...“. Zu den liturgischen Gewändern am Triumphkreuz von Bernt Notke, 1477. In: Unter der Lupe. Neue Forschungen zur Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag. Ulm 2000, S. 147–160. – Brescia, Neuer Dom: Kreuzigungsgruppe, spätes 15. Jh.: in Kreidegrund eingelegte Kordeln als Adern. – Köln, Museum Schnütgen: Hl. Hieronymus, Niederrhein, um 1460/70, Inv.Nr. A201; siehe Anton Legner: Spätgotische Skulpturen im Schnütgen-Museum. Auswahlkatalog. Köln 1970, Abb. S. 13, Nr. 7, S. 77. – Berlin, Bode-Museum: Flügelretabel, Brüssel, 1480, Inv.Nr. 8077. – Berlin, Bode-Museum: Erasmus Grasser, Kalvarienberg mit der Kreuzigung Christi, um 1490, Inv.Nr. 8184. – Gotha, Schlossmuseum, Retabel aus Deubach, um 1500, Inv. Nr. P3; siehe Allmuth Schuttwolf: Schlossmuseum Gotha. Sammlung der Plastik (1150–1850). Gotha 1995, S. 36–40. – Mailand, Pinacoteca di Brera: Carlo Crivelli, Triptychon aus Camerino, 1482, Inv. Nr. 155-350-351. Auf der linken Seitentafel trägt Petrus seinen aus Holz gearbeiteten, frei vor der Malfläche stehenden Schlüsselbund an gedrehten Kordeln; siehe <http://pinacotecabrera.org/mostra/carlo-crivelli-a-brera/#&gid=1&pid=2> [21.12.2021]. – Breisach, Münster: Meister HL, Breisacher Altar, 1. Hälfte 16. Jh., hier wird aus dem bisher genutzten Material der Kordeln als Fremdmaterial nun eigentlich eine Applikation, indem der hl. Gervasius eine aus Kordeln geflochtene Peitsche, die Bleigeißel seines Martyriums, erhält; siehe Werner Noack: Der Breisacher Altar. Königstein im Taunus, o.J. [1950], Abb. 40–41, und [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Breisacher_Munster_Hochaltar_\(Gervasius_und_Protasius\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Breisacher_Munster_Hochaltar_(Gervasius_und_Protasius).jpg) [21.12.2021].

Beiden Kruzifixen wurden Kordeln auf den Holzkern angeheftet und mit Kreidegrund überzogen. Damit war der Verlauf der Adern vorgegeben. Der Kölner Kruzifixus weist eine zweite Verwendung der Kordeln auf: Während dieser Werkstoff an den Adern durch den Kreidegrund unsichtbar gemacht wurde, zeichnet er sich formgebend an der Dornenkrone ab. Der Fassmaler oder Bildhauer – so er nicht beide Berufe in sich vereinte – hat die Dornenkrone aus gedrehten Kordeln zu einer Krone geflochten, das Kordelmaterial durch den nachfolgenden Fassungsaufrag aber nicht vollständig verdeckt.⁵ Eine entsprechende Technik wurde ebenfalls bei einem Reliquienaltärchen von 1340 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg angewendet (Abb. 1, 2).⁶ Das aus der Seitenwunde strömende Blut ist durch dünne, gedrehte Fäden dargestellt. Die Fäden sind nur mit roter Farbe bemalt, so dass sich ihr Material noch leicht erkennen lässt. Fassmaler haben dieses Hilfsmittel also in zwei technischen Spielarten verwendet: Dem Form gebenden Material, überdeckt von vollständiger Fassung, steht ein Werkstoff gegenüber, dem durch Auftragen nur von Farbe ein Rest seines Oberflächencharakters erhalten blieb und der damit in Kontrast zu einer durch Kreidegrund charakterisierten Oberfläche steht.



2 Reliquienaltärchen, Nürnberg, um 1340, Mitteltafel. Detail: Oberkörper des Gekreuzigten. Foto: GNM, Georg Janßen

5— Hans-Wilhelm Schwanz: Zur Technologie des Cruzifixus dolorosus in St. Maria im Kapitol zu Köln. In: Hoffmann 2006 (Anm. 4), S. 151–164, hier S. 159 und 163. – Eine gute Abbildung der in der Grundierungsmasse liegenden Kordeln als Formgeber für die Adern ist zu finden in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V., XV, Köln 2000, S. 19, Taf. 3; vgl. auch für die Blutlinien der Seitenwunde: <http://www.romanische-kirchen-koeln.de/index.php?id=663> [22.12.2021]. – Weitere Beiträge zu dem Kruzifixus in St. Maria im Kapitol: Godehard Hoffmann: Der Cruzifixus dolorosus in St. Marien im Kapitol. Neue Erkenntnisse nach seiner Restaurierung und ihre Bedeutung für die Kunst des frühen 14. Jahrhunderts. In: Colonia Romanica XV, 2000, S. 9–82; Hans-Wilhelm Schwanz: Zur Technologie des Cruzifixus dolorosus in St. Maria im Kapitol. In: ebd., S. 83–88; Regina Urbanek: Der Cruzifixus dolorosus in St. Maria vom Frieden in Köln. Zur Technologie und Restaurierung. In: ebd., S. 89–96. 6— Reliquienaltärchen, Nürnberg, um 1340, Mitteltafel. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. KG1. – Daniel Hess: Fokus 5, Die Bildwelt des Altars. In: Mittelalter (Anm. 1), S. 290–298, hier S. 292–293, Kat.Nr. 455, Abb. 451, S. 433, Inv.Nr. KG1. – Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder, Katja von Baum (Hrsg.): Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum. Bd. I: Franken, 2 Teilbde. Regensburg 2019. Teil I: Kat.Nr. 1, Reliquienscrein, Nürnberg (?), um 1340, S. 43–56 (Lisa Eckstein, Daniel Hess), S. 42, Abb. 1.1, S. 44, Abb. 1.2, 1.3.



3 Thronende Muttergottes, Westfalen, um 1230. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2363. Foto: GNM, Jürgen Musolf

4 Thronende Muttergottes, Westfalen, um 1230. Detail: Haaransatz an der linken Schläfe. Foto: © Liebieghaus Skulpturensammlung



Als Form gebende Fremdmaterialien wurden aber auch andere Werkstoffe eingesetzt. Zur Ausprägung der Haartracht bei einer westfälischen, um 1230 geschaffenen thronenden Madonna im Germanischen Nationalmuseum wurden Weidenruten unter der Fassung eingebettet (Abb. 3, 4).⁷

Es fällt ein weiteres interessantes kunsttechnisches Merkmal auf. In der Brust des Knaben klapft ein rundliches Loch, an dessen Rändern die Fransen einer Leinwand zu sehen sind, die auf der gesamten Skulptur die Unterlage für die Fassung bildet (Abb. 5). Für die Madonna darf der verlorene Gegenstand sicher in Anlehnung an die spätromanische Oelinghausener Madonna der Zeit um 1180 rekonstruiert werden (Abb. 6).⁸ Hier ist der Saum des Kragens, der sich gleichsam wie ein modernes Pallium um den Hals legt, besetzt mit Schmucksteinen, in der Mitte jedoch prangt ein in Form eines Cabochon geschliffener und polierter Bergkristall mit Mittelgrad. Diese Schmuckform wird schon in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts in Fassungen eingebaut, wie an einer mittelhheinischen thronenden Muttergottes des Frankfurter Liebieghauses zu sehen ist (Abb. 7).⁹ Die dortige Erneuerung des Bergkristalls ist durch die grubenartige Vertiefung gerechtfertigt.

7— Thronende Muttergottes, Westfalen, um 1230. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Pl.O.2363. – Frank Matthias Kammel: Marienbild und Altarfigur. In: *Mittelalter* (Anm. 1), S. 145, 404, Kat.Nr. 207, Abb. 130, und <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.2363>. 8— Madonna, Westfalen, 12. Jh. Klosterkirche Oelinghausen. – Klaus Endemann: *Material und Gestalt. Beobachtungen an zwei mittelalterlichen Skulpturen Westfalens*. In: *Westfalen – Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 58, 1978, S. 79–87. – Tobias Kunz: *Skulptur um 1200 – Migration und Kunsttransfer: Das Kölner Atelier der Viklau-Madonna auf Gotland und sein europäisches Umfeld*. Petersberg 2007, S. 115. 9— Thronende Muttergottes mit Kind (Siechenhaus-Madonna), Mittelrhein, um 1050, Inv.Nr. 889; siehe Detlef Zinke: *Nachantike großplastische Bildwerke*. Liebieghaus – Museum alter Plastik. Bd. 1: Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland 800–1380 (Wissenschaftliche Kataloge / Liebieghaus – Museum alter Plastik, hrsg. von Herbert Beck). Melsungen 1981, S. 118–121, Kat.Nr. 60. – Anna Pawlik: *Das Bildwerk als Reliquiar: Funktionen früher Großplastik im 9. bis 11. Jahrhundert*. Petersberg 2013, S. 223–227, Abb. 121 und 124. – Eine historische Aufnahme der Skulptur ohne Brustschmuck ist abgebildet bei Wilhelm Müseler: *Geist und Antlitz der römischen Zeit*. Berlin 1936, S. 43.



5 Thronende Muttergottes, Westfalen, um 1230. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2363. Detail: Brustbild des Kindes. Foto: GNM, Arnulf von Ulmann



6 Madonna, Westfalen, 12. Jh. Klosterkirche Oelinghausen. Foto: wikimedia commons / Machahn, CC BY-SA 3.0



7 Thronende Muttergottes mit Kind (Siechenhaus-Madonna), Mittelrhein, um 1050. Detail mit Bergkristall-Cabochon. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt a.M., Inv.Nr. LH889. Foto: Arnulf von Ulmann

Die mittelalterlichen Fassmaler kannten also grundsätzlich zwei unterschiedliche Hilfsmittel, die Formen und Oberflächenwirkungen ihrer Figuren zu erweitern. Zum einen betteten sie formgebende Werkstoffe in ihren Kreidegrund ein oder bedeckten ihn nur mit Farbe, zum anderen schmückten sie ihre Oberflächen mit ausgewählten Gegenständen.

Applikationen fanden überregional im gesamten Mittelalter Anwendung. Neben Bergkristallen lassen sich Glas und Glasfluss, Metall und Blei-Zinnlegierungen als Appliken finden. Bereits im 11. Jahrhundert begegnen wir am sogenannten Grab des Sachsenherzogs Widukind (730–785), dem großen Widersacher Karls des Großen (747/48–814), in der ehemaligen Stiftskirche zu Enger bei Bielefeld einem ausgeprägten Schmucksystem an heute verlorenen Kristalleinlagen. Die Oberfläche der Mulden an Spangenkronen, Gewandsäumen und am Plafond, in denen sich in der Stuckmasse neben Werkzeugspuren auch Nagellöcher abzeichnen, deuten zweifelsfrei auf Applikationen hin, die als „Ziersteine“ bezeichnet werden. Der Oberfläche zufolge trugen die Augen sicher ebenfalls eine Inkrustation (Abb. 8).¹⁰ Hier muss auch die Tumba des Markgrafen von Meißen und der Lausitz Wiprecht von Groitzsch (um 1050–1124) in der Stadtkirche St. Laurentius in Pegau genannt werden. Die Grablege des Ritters befand sich ursprünglich in dem Benediktinerkloster St. Jakob in Pegau, das er als Sühnezeichen für die grausame Ermordung seiner Feinde gegründet hatte und das im frühen 16. Jahrhundert abgetragen wurde, ohne jedoch die Grablege des Markgrafen aufzugeben. Das Kloster bezeugte seinem Gründer eine hohe Verehrung, die sich in der Stiftung des Grabmals um 1225, also gut 100 Jahre nach seinem Tod, äußerte. Die Tradition dieser Verehrung setzte sich fort mit der Translozierung der Tumba in die Stadtkirche von Pegau.

Die prächtige Ausstattung der Darstellung des Wiprecht von Groitzsch wird zu Recht als ungewöhnlich bezeichnet. Schild, Gewandung und Tumbaplatte sind mit einer Vielzahl von Ziersteinen besetzt, deren Verluste man 1871 rekonstruierte und damit der Ritterdarstellung eine Ausstrahlung wiederzugeben versuchte, die sich aus unterschiedlich geformten Gruben ergibt. Mit ihren modernen Ergänzungen konnte sie allerdings schon wegen mangelnder Symmetrie der Ziersteinarten, vor allem aber wegen des starken gläsernen Oberflächencharakters kaum einen dem Original entsprechenden Eindruck erzielen (Abb. 9).¹¹

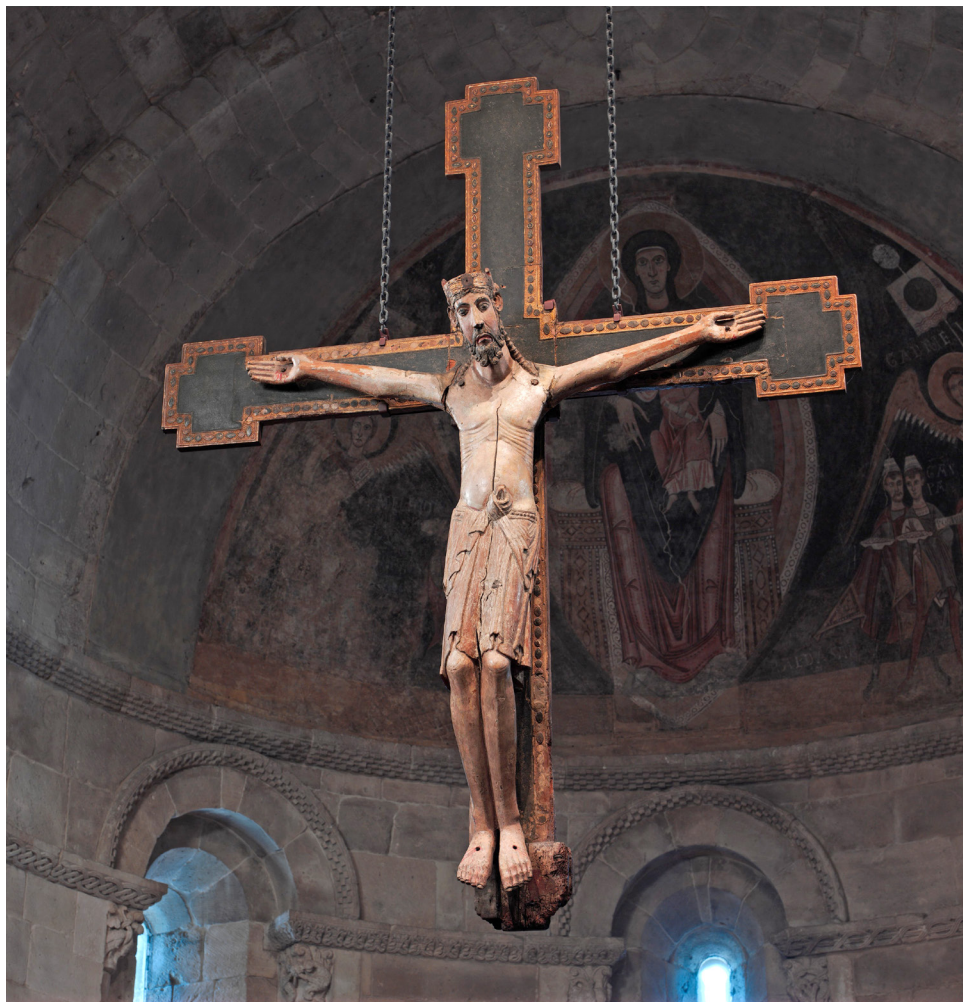
10– Grabplatte des Widukind, Westfalen, Ende 11. Jh. Enger, Evangelische Pfarrkirche / ehemalige Stiftskirche St. Dionysius.– Dorothea Kluge, Wilfried Hansmann: Nordrhein-Westfalen, 2. Westfalen. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler / Georg Dehio. Begr. vom Tag der Denkmalpflege 1900. Fortgef. von Ernst Gall. München/Berlin 1986, S. 153–154, s.v. Enger. – 1377 hat Kaiser Karl IV. das Grab Widukinds besucht und es gründlich in Stand setzen lassen. 1578 reiste der westfälische Gelehrte Reinerus Reineccius im Auftrag des Kurfürsten Herzog August von Sachsen (1526–1586) zu einer Untersuchung des Grabmals nach Enger, begleitet von einem Maler und einem Bildhauer. **11**– Tumba des Wiprecht von Groitzsch (1541–1595), Sachsen, um 1225. Pegau, Stadtkirche St. Laurentius. – Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt in Europa der Kathedralen. Ausst. Kat. Naumburg 2011. Hrsg. von Hartmut Krohm, Holger Kunde u.a. (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeit 4). Petersberg 2011. Bd. 2, S. 847–851, 973–976; Bd. 3: Forschungen und Beiträge zum internationalen wissenschaftlichen Kolloquium in Naumburg, 5.–8.10.2011 (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeit 5). Petersberg 2012, hier Stefan Trinks: Von Santiago nach Naumburg und zurück. Die Naumburger Stifterfiguren in ihren europäischen Außenbezügen, S. 218–241, S. 227, Abb. 11. – Ein Abguss der Tumba von 1893 (Inv.Nr. Gd279) befindet sich im Germanischen Nationalmuseum. Er präsentiert die in Pegau entfernte, historisierende Fassung von 1896, in der die Applikationen fehlten; siehe Objektkatalog des Germanischen Nationalmuseums: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gd279>.



8 Grabplatte des Widukind, Westfalen, Ende 11. Jh. Enger, Evangelische Pfarrkirche / ehemalige Stiftskirche St. Dionysius. Foto: © Bildarchiv Foto Marburg / Harald Busch



9 Tumba des Wiprecht von Groitzsch, Sachsen, um 1225. Pegau, Stadtkirche St. Laurentius. Foto: © Bildarchiv Foto Marburg / Max Hirmer



10 Kruzifix, Kastilien-León, um 1150–1200. New York, The Metropolitan Museum of Art, Samuel D. Lee Fund, Inv.Nr. 35.36a, b. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York

Ein frühes Beispiel reichen Gebrauchs von Glaseinlagen ist der um 1150–1200 entstandene überlebensgroße Kruzifixus aus Palencia, Kastilien-León, in The Cloisters, der Zweigstelle (für mittelalterliche Kunst) des New Yorker Metropolitan Museum of Art. Die Ränder des Kreuzbalkens zieren eingelegte Steine. Auch die Krone war mit Applikationen geschmückt, die leider verloren sind (Abb. 10).¹²

Im Jahr 1077 begann der Neubau der Kathedrale von Santiago de Compostela, deren Pórtico de la Gloria mit der zentralen Darstellung des hl. Jakobus um die Zeit bis 1188 von Meister Mateo (1161–1217) geschaffen worden sein soll. Keine weitere Bauplastik der gesamten Kathedrale, allein die Trumeaufigur des hl. Jakobus vom Pórtico, ist mit einer Applikation geschmückt. Sie trägt einen metallenen vergoldeten Nimbus, der ringsum mit Bergkristallen versehen ist, die wegen ihrer Größe eine sichtbare Fernwirkung haben. Wenn heute der Schmuck eher als exotisch wahrgenommen wird, liegt dies sicher an der verlorenen Fassung, die mit dem Heiligenschein eine sinnvolle Harmonie ergab und deren Expressivität sich nicht nur im erhaltenen Inkarnat des Apostels, sondern auch in den Bemalungsresten der assistierenden Figuren seiner Schüler erfahren lässt (Abb. 11).¹³

12— Kruzifix, Palencia, Kastilien-León, um 1150/1200. New York, The Metropolitan Museum of Art, Samuel D. Lee Fund, 1935, Inv.Nr. 35.36a, b, siehe <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/473008?sortBy=Relevance&ft=35.36a%2c+b&pg=1&rpp=20&pos=2> [21.12.2021]. – Bonnie Young: A Walk through The Cloisters. New York. 9. Aufl. 1997, S. 20–21. 13— Hl. Jakobus vom Pórtico de la Gloria, Meister Mateo, bis 1188. Santiago de Compostela, Kathedrale. – Der Naumburger Meister 2011 (Anm. 11), Bd. 3, S. 227.



11 Hl. Jakobus vom Trumeau der Kathedrale von Santiago de Compostela, 1188. Detail: Kopf mit Nimbus. Foto aus: Der Naumburger Meister 2012 (Anm. 11), Bd. 3, S. 227, © Goldschmidt-Zentrum, Stefan Trinks

Auch aus dem niedersächsischen Raum sind Applikationen bekannt. Das Niedersächsische Landesmuseum in Hannover beherbergt eine Muttergottes der Zeit um 1160/80 aus der Klosterkirche Nikolausberg bei Göttingen.¹⁴ Der Sockel ist mit Bergkristall-Applikationen belegt. Die steinbesetzten Säume und Kragen weisen ein Schmucksystem auf, wie es sich an der Madonna mit dem Bergkristall, der Oelinghausener Madonna (siehe oben Abb. 6) und dem Werler Gnadenbild wiederholt (Abb. 12).¹⁵ Es ist überaus interessant, dass die Madonna des Landesmuseums am Halssaum selbst auf der Rückseite eine verlorene Applikation besaß.

14– Thronende Muttergottes, Niedersachsen, um 1160/80. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Niedersächsische Landesgalerie, Inv.Nr. WM XXIII.– Gert von der Osten: Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie, II. Katalog der Bildwerke. Hannover 1957, S. 32, Nr. 4, siehe <https://www.bildindex.de/document/obj22013331/fmc1851333/?part=0> [22.12.2021]. – Klaus Endemann: Das Marienbild von Werl. In: Westfalen 53, 1975, S. 53–80. **15**– Gnadenbild, Westfalen, um 1180. Werl, Wallfahrtsbasilika. – Dehio Nordrhein-Westfalen 2, 1986 (Anm. 10), S. 589, s.v. Franziskanerklosterkirche Mariä Heimsuchung. – Für das Werler Gnadenbild wurden Kronen zu unterschiedlichen Zeiten angefertigt, die ursprüngliche Krone ist verloren. – Endemann 1975 (Anm. 14), S. 53–80. – Kunz 2007 (Anm. 8), S. 117–118, Abb. 84–87, zur Werler Madonna S. 115–116, Abb. 82; das Andachtsbild wird ebenfalls um 1180 datiert.



12 Gnadenbild, Westfalen, um 1180. Werl, Wallfahrtsbasilika. Foto: Bildarchiv Foto Marburg / Schnell und Steiner / Andreas Lechtape

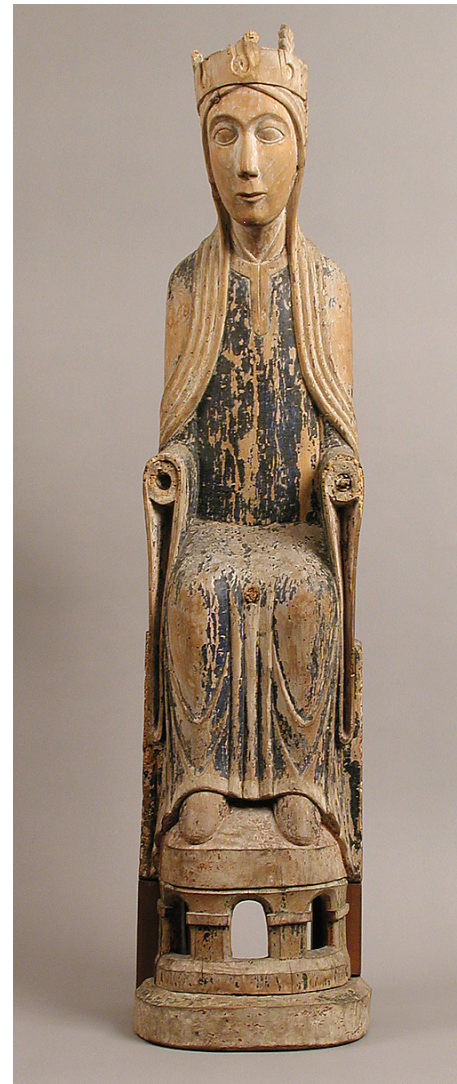
Für Applikationen in Oberschwaben sei die thronende Muttergottes aus Ittenhausen angeführt, die in die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert wird. Deren Oberflächenrelief weist auf heute verlorene, reiche und großformatige Applikationen an den Gewandsäumen hin, die im Katalog „Suevia Sacra“ als Glasperlen oder Steine bezeichnet werden (Abb. 13).¹⁶ Verziert ist aber nur die Madonna, der segnende Christus blieb von diesen Schmuckformen ausgeschlossen. Mit den starken muldenförmigen Abschnitzungen am Kopf der Madonna könnten weiter Applikationen entfernt worden sein.

Auch skandinavischen Fassmalern war die Technik der Applikation bekannt, wie dies eine vermutlich aus Gotland stammende thronende Madonna der Zeit (um 1175–1200) im New Yorker Metropolitan Museum of Art zeigt, bei der sich die Schmucksteinzutaten auf die Krone beschränken (Abb. 14).¹⁷

13 Ittenhausener Madonna, wohl aus der Benediktinerabtei Zwiefalten, Mitte 12. Jh. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Leihgabe aus Privatbesitz, Inv.Nr. L 1950-46. Foto: Landesmuseum Württemberg, P. Frankenstein, H. Zwietsch



14 Thronende Madonna, Gotland (?), um 1175–1200. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 17.190.716. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York



16– Ittenhausener Madonna, wohl aus der Benediktinerabtei Zwiefalten, Mitte 12. Jh. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Leihgabe aus Privatbesitz, Inv.Nr. L 1950-46. – Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben. Ausst.Kat. Augsburg. 3. Aufl. 1973, S. 93–94, Nr. 42. Die Skulptur stammt aus der Annakapelle in Ittenhausen, heute Langenenslingen, Kreis Biberach; ursprünglicher Standort war wohl die Benediktinerabtei Zwiefalten, siehe Legendäre Meisterwerke. Kulturgeschichte(n) aus Württemberg, Landesmuseum Württemberg. Stuttgart 2012, S. 153. **17**– Thronende Madonna, Gotland (?), um 1175–1200. New York, The Metropolitan Museum of Art, Geschenk von J. Pierpont Morgan 1917, Inv.Nr. 17.190.716; siehe <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/464587> [22.12.2021]. – Kunz 2007 (Anm. 8), S. 117–118, Abb. 84–87. Tobias Kunz, der sich mit dieser Publikation der Verbindung des kölnisch-westfälischen Kulturraumes mit Gotland widmet, führt weitere Skulpturen mit Bergkristall-Applikationen auf, darunter vor allem den Kruzifixus aus Hemse, um 1170/80, siehe S. 312, Taf. 6–9.

Als weiteres Beispiel für den nördlichen Ostseeraum sei eine thronende Muttergottes des Dänischen Nationalmuseums in Kopenhagen angeführt, die um 1225–50 entstanden ist (Abb. 15). Wiederum ist das Kind von der besonderen Ausschmückung ausgenommen. Die Zusammenstellung eines mittleren runden Steins mit flankierenden Rechtecken formt auf dem Kleid der Maria einen Brustschmuck. Während die mittlere Öffnung ein Kristall gefüllt haben kann, wären für die flankierenden Rechtecke Glaseinlagen denkbar, die wohl erst mit der Fassung eine gemalte Verbindung erhielten und damit ein bildgebendes Schmucksystem vermittelten – ein Motiv, das in der Folgezeit weiterhin Anwendung fand, wie bei den noch zu besprechenden französischen Madonnen in Glasgow, London und Washington oder der Nürnberger Madonna vom Weinmarkt im Germanischen Nationalmuseum.¹⁸

Welche eigentümliche Pracht Skulpturenfassungen mit applizierten Werkstoffen innewohnt, sei am Beispiel einer weiblichen Heiligenfigur des Pariser Louvre dargestellt. Die um 1300 geschaffene Skulptur aus dem Rheinland oder dem Maasgebiet trägt noch sehr aussagekräftige Reste ihrer ursprünglichen Fassung (Abb. 16, 17).¹⁹ Unter einem blau gefütterten, aufwendig gesäum-



15 Thronende Madonna, Dänemark, um 1225–50. Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv.Nr. D456/2020. Foto: Nationalmuseet Denmark, Arnold Mikkelsen

18– Thronende Madonna, Dänemark, um 1225–50. Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv.Nr. D456/2020. **19**– Thronende Heilige mit Krone und Buch, Maasregion oder Rheinland, um 1300. Paris, Louvre, Inv.Nr. RFR 47, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010095661#> [28.12.2021].

ten roten Mantel mit grünem Lüster auf der Kante erscheint ein goldenes Kleid mit einem ungewöhnlichen Goldmuster, das in Pastigliatechnik ausgearbeitet ist: In eine rautenförmige Grundstruktur sind Vierpässe eingeschrieben, die durch ein Band aufgetropfter Pastigliaperlen voneinander getrennt sind. Die breite Bordüre des Mantels trägt ein identisches Muster. Das Gewebe darf sicher als die Umsetzung eines realen Stoffes gelten, das einer plastischen Stickerei entsprechen könnte. In diese mattgolden erscheinende Oberfläche sind große Bergkristalle in Form von Cabochons direkt in den Kreidegrund eingearbeitet, zwischen denen rote und grüne Schmucksteine liegen. Auch der Kronreif trägt diesen Schmuck. Verloren sind die Bergkristalle auf der Brust und an den Schultern auf der Borte des Mantels.

16 Thronende Heilige,
Maasgebiet oder
Rheinland, um 1300. Paris,
Louvre, Inv.Nr. RFR 47.
Foto: Musée du Louvre/
P. Philibert



17 Thronende Heilige, Maasgebiet oder Rheinland,
um 1300. Detail: Brustbereich. Foto: Musée du Louvre/
P. Philibert

Gleichfalls Materialkombination nutzte um 1300 der niedersächsische Fassmaler für die Büste einer der 11000 Märtyrerinnen, die das Niedersächsische Landesmuseum Hannover präsentiert und die aus der Predella der Goldenen Tafel der Michaeliskirche zu Lüneburg stammt.²⁰ An den Säumen und in der Krone finden sich in unterschiedlichen Formen sogenannte Glasflüsse, opak erscheinende Glasplättchen, aber zudem – an zentraler Stelle – ein Bergkristall. Dies alles liegt weit verteilt zwischen Pastigliatropfen. Nicht nur die Kombination der Steine, auch deren lockere Fügung in dem System der Pastigliaimitate unterscheidet sich vom Schmucksystem der französischen und rheinischen Figuren, bei denen das Ornamentensystem enger zusammengefügt wurde, wofür die weibliche Heilige des Louvre (Abb. 16, 17) und die thronende Madonna in London (Abb. 23, 24) beispielhaft seien.

Dieses Schmucksystem, die Steinapplikation neben Pastigliatropfen zu setzen, hat auch der Meister des Wienhausener Auferstehenden aus dem letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts realisiert, nicht nur zur Gestaltung von Nimbus, sondern auch um den Sarkophag zu einem kostbaren Schrein für den Christusleib zu machen. Während am Nimbus die Pastigliatropfen sehr dicht liegen, um auf engem Raum kleine Steinimitationen darzustellen, die ehemals Licht in kleinen Punkten reflektierten, wird die Pastigliatechnik am Sarkophag ähnlich der Büste in der Niedersächsischen Landesgalerie in lockerer Anordnung genutzt. Die großen ovalen Fehlstellen im Nimbus und die kleineren runden am Sarkophag zeigen die Verluste der Bergkristalle, von denen je nur noch einer erhalten ist (Abb. 18).

20— Gert von der Osten: Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie, II. Katalog der Bildwerke. Hannover 1957, S. 51–52, Nr. 31. – Zum Schatz der Goldenen Tafel siehe Regine Marth: Der Schatz der Goldenen Tafel, Kestner-Museum Hannover (Museum Kestnerianum 2). Hannover 1994.



18 Auferstehender, um 1290, Wienhausen. Kloster Wienhausen, Inv.Nr. WIE Ac 001.
Foto: Klosterkammer Hannover, Ulrich Loeper

Bergkristalle verkörpern Reinheit, Klarheit des Glaubens und Vollkommenheit.²¹ Als eine ganz besondere Ausgestaltung dieses ikonografischen Bezugs muss man die Heinrich von Konstanz (um 1240–1306) zugeschriebene Gruppe der Heimsuchung im Metropolitan Museum of Art in New York bewerten. Sie stammt aus dem ehemaligen Dominikanerinnenkloster St. Katharinental bei Diessenhofen am Rhein im Kanton Thurgau, ehemals Diözese Konstanz, und wird in die Jahre 1310/20 datiert (Abb. 19). Die pretiös erscheinende Fassung der Heimsuchungsgruppe, der Begegnung der schwangeren Maria und Elisabeth, wird übersteigert durch zwei große Bergkristalle, die eine Aushöhlung verschließen und gleichzeitig den Blick in den Inhalt der Höhlung mit der Leibesfrucht der beiden Frauen freigeben. Die Figürchen der Ungeborenen in den Höhlungen sind verloren, nur in derjenigen der hl. Elisabeth ist die Halterung dafür noch vorhanden (Abb. 20).²² In dieser Tradition der Ausstattung einer Bildhauerarbeit mit Schatzkunst steht die ungefähr 100 Jahre später, um 1420 in Passau entstandene Heimsuchungsgruppe des Germanischen Nationalmuseums, die sowohl ihre Fassung als auch die einem Reliquiar gleichenden Verschlüsse über den Leibesfrüchten der beiden Frauen verloren hat. Dank der Ausführung in Stein bzw. der Embryos aus Ton sind jedoch die Figürchen von Jesus und Johannes erhalten geblieben (Abb. 21, 22).²³

21– Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 22. Stuttgart 2008, s.v. Kristall (Bergkristall), Sp. 125–132 (Katharina Glau). **22**– Heimsuchungsgruppe, New York, The Metropolitan Museum of Art, Geschenk von J. Pierpont Morgan, Inv.Nr. 17.190.724, siehe <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/464596> [22.12.2021]. – Die Beschreibung des Museums weist die rechte Figur als Mariens Cousine Elisabeth aus. Formal wird dies damit begründet, dass die linke Frau ihre Hand auf die Schulter der anderen legt, die ihrerseits mit der Hand auf der Brust einen Ergebnheitsgestus einnimmt. Auch der Blumenkranz, der Brautkranz, um die Stirn der linken Frau verweist auf Maria. Die Fassung dagegen könnte eine seitenverkehrte Zuordnung rechtfertigen. Mit dem Besatz aus Feh – dem grauen Winterfell eines Eichhörnchens, das u.a. in Zunftwappen der Kürschner erscheint – auf der Innenseite des goldenen Mantels wird Elisabeth gegenüber Maria mit dem roten Mantelfutter als ranghöher dargestellt. Nicht selten erhalten Madonnen als Innenfutter ihrer Mäntel einen Fehbesatz, so bei den beiden hier angeführten Madonnen: Thronende Madonna, Köln, um 1330. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.25, siehe Mittelalter (Anm. 1), Kat., S. 422, Abb. 421, sowie <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.25>; und Thronende Muttergottes aus Altenberg, 1334. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. L81/57, siehe Bayerisches Nationalmuseum München – Führer durch die Schausammlung. München 1983, S. 20 mit Abb., und <https://www.bildindex.de/document/obj00070190?medium=bnmD28701&part=21> [22.12.2021]; die Säume sind ebenfalls mit Steinen zwischen Pastigliatropfen besetzt. Das im Katalog als Hermelin bezeichnete Innenfutter des Mantels bildet jedoch ein Feh ab. Die Madonna war Zentralfigur des Hochaltares in der Klosterkirche Altenberg, dessen Flügel sich im Städel Museum in Frankfurt a.M. befinden, siehe <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/altenberger-altar> [22.12.2021]. **23**– Heimsuchung, Passau, um 1420. Leibesfrucht Mariens. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2401. – Kammal 2007 (Anm. 1), S. 276–289, hier S. 286–287, Abb. 258; S. 426, Kat.Nr. 402, und <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.2401>.



19 Heimsuchung, Heinrich von Konstanz zugeschrieben, Konstanz, um 1310/20. The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.Nr. 17.190.724. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York



20 Heimsuchung, Heinrich von Konstanz zugeschrieben. Detail: Brustbild Maria und Elisabeth. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York



21 Heimsuchung, Passau, um 1420. Leibesfrucht Mariens. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2401. Foto: GNM, Monika Runge



22 Heimsuchung, Passau, um 1420. Detail: Leibesfrucht Mariens. Foto: GNM, Arnulf von Ulmann

Mit den Untersuchungen der Holzskulpturen des Museums Schnütgen hat Ulrike Bergmann eine umfangliche Beschreibung auch der Fassungen für den Zeitraum zwischen 1000 und 1400 vorgelegt.²⁴ Mit der sogenannten Muttergottes mit dem Bergkristall steht ein interessantes Artefakt zur Verfügung, da auf einer um 1220/30 entstandenen Skulptur eine ungefähr 100 Jahre jüngere Fassung erhalten ist, die die für Köln im 14. Jahrhundert so typische Kombination aus durch die Pastigliatechnik gewonnene tropfenartige Oberflächenstruktur in Verbindung mit Applikationen eindrucksvoll vertritt.²⁵ Selbst wenn Bergmann nicht ausschließen kann, dass die großen Steine zur ursprünglichen Fassung gehören,²⁶ ist die Übernahme der schildförmigen Halssäume aus der Entstehungszeit der Figur und deren Einbindung in das neue Fassungskonzept aufschlussreich: Denn das moderne Schmuckprinzip bezieht sich nun nicht mehr, wie bei diesen Fassungen vorherrschend, auf eine feine Betonung von Säumen und grafischen Verläufen der Skulptur, sondern erscheint jetzt flächig ausgedehnt. Auch mit der Ausschmückung des Thronsockels geht der Fassmaler in die Fläche. Leider fehlen die Glaseinlagen, die in Verbindung zu den vielfarbigen noch vorhandenen Glasflüssen den kostbaren Charakter noch sinnfälliger gemacht hätten.

Ganz im Gegensatz zu diesem auf breite Wirkung angelegten Schmuck sei auf eine liebliche Marienfigur des Victoria and Albert Museum in London hingewiesen, die wohl in Lüttich zwischen 1330 und 1350 entstanden ist (Abb. 23, 24).²⁷ Kleid und Mantel sind polimentvergoldet, aber offensichtlich ohne roten Bolus.²⁸ Die glänzenden Gewänder werden von einem breiten, in mattem Gold gehaltenen Saum eingefasst, der mit Pastiglia-Perlen und dazwischen mit gläsernen Kugeln geschmückt ist. Diese plastischen und mit Applikationen versehenen Borten zieren ausschließlich die Säume der einheitlich vergoldeten Gewänder. In diesem eigentlich unplastischen Stoffgemenge wird das neue Schmuckprinzip zu einem Ordnungsprinzip. Es macht die Figur lesbar. Es trennt die Gewänder voneinander, indem die Bänder den sich über- und unterschneidenden Kaskaden der Gewandränder folgen und so dem Auge die Sehhilfe bieten, mit der es Kleid und Mantel unterscheiden kann.

Auf der Brust ist eine Vertiefung ausgeschlagen worden, die mit einem Glas oder Kristall verschlossen war; die blau ausgelegte Höhlung verlangt geradezu nach einer transparenten Abdeckung. Deren Rand begleitet eine gemalte schwarze Kontur, die wiederum mit aufgetropften Pastiglia-Perlen besetzt ist. Damit hat das Kleid ebenfalls einen eigenständigen Schmuck erhalten, der als Brosche gedeutet werden soll. Wegen der Größe besteht hier formal durchaus eine Verwandtschaft zu den eingefassten Bergkristallen der New Yorker Heimsuchungsgruppe und dem Reliquiar des hl. Georg in Nürnberg.

24– Ulrike Bergmann: Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400). Köln 1989. – Madonna mit dem Bergkristall: Inv.Nr. A14. **25**– Muttergottes mit dem Bergkristall, Köln, um 1220/30, Fassung I. Hälfte 14. Jh. Köln, Museum Schnütgen, Inv.Nr. A14. Foto: https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05172247/rba_c006138 [22.12.2021]. **26**– Bergmann 1989 (Anm. 24), S. 154. **27**– Marienstatue, Lüttich (?), um 1330–1350. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. A.4-1929, siehe <http://collections.vam.ac.uk/item/O70158/virgin-statue-unknown/> [22.12.2021]. **28**– Roter Bolus wird zumindest in Köln erst ab 1350 gebraucht, vgl. Bergmann 1989 (Anm. 24), S. 154.

Als Vertreter der kölnischen Fassung des 14. Jahrhunderts kann die rheinische Figur eines hl. Bischofs Paolino in der Kirche Chiesa di San Paolino in Lucca wegen ihrer singulären Eigenart nicht fehlen. Sie wird um 1379/80 datiert.²⁹ Diese Bischofsfigur entspricht fasstechnisch zwar der „Kölner Mode“, gleichzeitig widerspricht sie aber auch deren Gestaltungsprinzip. Die Schmuckbänder mit ihren eingelegten Steinen und Gläsern, von denen die Mehrzahl verloren ist, werden nicht zur feinen Betonung und Gliederung der Figur oder als delikater Besatz zur Wertsteigerung des ausgeschmückten Gegenstands eingesetzt; sie belegen Mitra, Kasel und Amikt vielmehr so vollständig, als sei eine freie Fläche unerwünscht. Das nährt die Vermutung, die Figur stamme zwar aus dem Rheinland, die Fassung indes sei eine italienische Variante der kölnischen Vorlage – was allerdings ohne Vergleichstücke vorerst im Raum stehen bleiben muss.³⁰

23 Marienstatue, wohl Lüttich, um 1330/50. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. A.4-1929. Foto: Victoria and Albert Museum, London



24 Marienstatue, wohl Lüttich, um 1330/50. Detail: Höhlung. Foto: Victoria and Albert Museum, London

29— Scultura lignea: Lucca 1200–1425. Ausst.Kat. Museo Nazionale di Villa Guinigi Lucca. Hrsg. von Clara Baracchini. Florenz 1995, Bd. 1, S. 207–208, Nr. 65 (Serennella Castri). – Olga Pujmanová: On the Sources of Inspiration of the Art at the Court of Charles IV. In: Jiří Fajt (Hrsg.): Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration. Proceedings from the International Symposium, Convent of St. Agnes of Bohemia, 23.–25.9.1998. Prag 2003, S. 86–102, hier S. 94–96. 30— Pujmanová 2003 (Anm. 29), S. 86–102, hier S. 94–96. Alle von Olga Pujmanová genannten Vergleiche beziehen sich nur auf die Formen, vergleichbare Fassungen werden nicht herangezogen.

Als deutsche Vorläufer der Schmuckkombination aus Pastiglia und Applikation dürfen die um 1280–90 geschaffenen Chorpfeilerfiguren des Kölner Doms herangezogen werden, deren Gewandsäume mit hintermalten und eingelegten Glasplättchen an den Figuren der Hl. Simon, Philippus und Bartholomäus eine köstliche Variante erhalten haben.³¹ Schon um einige Jahre früher taucht diese Schmuckart an der Kreuzigungsszene des Lettners der Kathedrale Saint-Etienne in Bourges auf, dessen Entstehung in der kunstgeschichtlichen Literatur in das Jahr 1237 oder um 1260 diskutiert wird.³² Nicht nur Glaseinlagen wurden verwendet, darüber hinaus selbst kleine farbige gemusterte Emailplättchen als Saumzierrat eingesetzt.

Hintermalte Glasinkrustationen finden im 14. Jahrhundert in Frankreich eine besondere Ausprägung, für deren hohe Qualität die Madonnen der Burrell Collection in Glasgow, des Victoria and Albert Museum in London und der National Gallery of Art in Washington D.C. stehen. Die Gruppe dieser französischen Madonnenfiguren aus Stein stammt aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Sie haben alle ihre Bemalung verloren, Reste der Glasinkrustationen sind zum Teil aber noch vorhanden. Gewisse Schmuckmerkmale sind allen Skulpturen gemein. Mit Ausnahme der Madonna in Washington, die alle Einlagen verloren hat, tragen die Kronen und Säume der Gewandung Inkrustationen in unterschiedlichen Formen. Die Madonna in Washington besaß auf ihrem Kleid in Brusthöhe offensichtlich auch eine Art Schließe, deren inkrustierte Teile wohl durch die ehemals vorhandene Fassung bildhaft zusammengebunden waren (Abb. 25).³³ Die Skulptur in der Glasgower Burrell Collection mit ihren vergleichsweise wenig unterschiedlichen Dekorationsformen zeigt im Kleidsaum auf der Rückseite noch zwei hintermalte Glasplättchen.³⁴ Dagegen haben sich bei der Londoner Figur mit der größten Vielfalt an Applikationsformen verschieden farbige Gläser in ihrer Krone noch erhalten. Die Art der Glasformen an den Säumen darf man als einen ganz besonders exquisiten Schmuck bezeichnen. Gleichsam wie kleine Kekse aus Spritzgebäck, bei denen sich aus den zusammenlaufenden Rippen eine erhöht stehende Spitze ergibt, zieren diese Gläser die Gewandsäume (Abb. 26). Als besonderer Reiz ist die Hintermalung mit kleinen roten Lilienblüten zwischen grünen Trennlinien hervorzuheben.³⁵

31– Marc Peez: Die Farbfassungen der Chorpfeilerfiguren des Kölner Doms – ein Zwischenbericht. In: Thomas Danzl u.a. (Hrsg.): Polychrome Steinskulptur des 13. Jahrhunderts. Beiträge zur Tagung des Naumburg Kollegs vom 13. bis 15. Oktober 2011 in Naumburg/Saale. Görlitz, Zittau 2012, S. 70–76. **32**– Jean Wirth: Die Rhetorik des Faltenwurfs am Beispiel der Naumburger Stifterfiguren. In: Der Naumburger Meister 2011 (Anm. II), Bd. 2, S. 1254–1262, hier S. 1259–1260. **33**– Madonna mit Kind, Frankreich, um 1325–50. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1961.9.99; siehe <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46198.html> [22.12.2021]. **34**– Madonna mit Kind, Frankreich, 1325–50. Glasgow, Burrell Collection, Inv.Nr. 44.2, siehe <https://boppardconservationproject.wordpress.com/tag/virgin-and-child/> [22.12.2021]. Die beiden Kataloge von William Wells (Hrsg.): Treasures from the Burrell Collection. Catalogue of an Exhibition held at the Hayward Gallery London, 18 March – 4 May 1975. London 1975, und von John Julius Norwich: The Burrell Collection. Neu bearb. Ausgabe Glasgow 1997, führen die Madonna nicht auf. – Die Burrell Collection besitzt darüber hinaus noch einen Madonnenkopf, der die gleichen Inkrustationsmerkmale aufweist und zeitlich wie regional der stehenden Muttergottes zuzurechnen ist. **35**– Madonna mit Kind, wohl Normandie, um 1350/70. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 7949:1-1862; siehe <http://collections.vam.ac.uk/item/O108808/the-virgin-and-child-statue-unknown/> [22.12.2021].



25 Madonna mit Kind,
Frankreich, um 1325–50.
Washington, National
Gallery, Samuel H.
Kress Collection, Inv.Nr.
1961.9.99. Foto: National
Gallery of Art, Washington



26 Madonna mit Kind, wohl Normandie, um 1350/70.
Detail: Glaseinlage. Victoria and Albert Museum,
Inv.Nr. 7949:1-1862. Foto: GNM, Arnulf von Ulmann



27a,b Thronende Madonna, um 1290, Wienhausen, Gesamt- und Seitenansicht. Kloster Wienhausen, Inv. Nr. WIE Ac 002. Foto: Klosterkammer Hannover, Christiane Adolf

Metallapplikationen

Neben Glasflüssen und Bergkristallen finden sich Metallapplikationen und hier, wenn man die Anzahl der überkommenen Werke zugrunde legt, neben Kupfer vor allem Applikationen aus Blei. Den Kragen und das Buch des Johannes aus der Sonnenburger Triumphkreuzgruppe aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts im Kölner Museum Schnütgen zieren sechsblättrige Blüten; die gleichen Ornamente schmückten ehemals auch die Marienfigur, wie an den Nagellöchern zu erkennen ist.³⁶ Ein wesentlich reicheres Schmucksystem weist die thronende Madonna aus dem Kloster Wienhausen auf, die aus dem letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts stammt (Abb. 27a,b). Ihr blauer Mantel ist besetzt mit vergoldeten Adlern aus einer Blei-Zinnlegierung, deren Verluste an den Löchern erkennbar sind und deren weiße Ränder den Kreidegrund der Fassung zeigen. Soweit ersichtlich, ist es das einzige Beispiel einer figürlichen Applikation. In seiner ursprünglichen Wirkung mag der Marienmantel einen blauen Samt mit eingewebten goldenen Adlern vermittelt haben, der, wenn auch entfernt, an den Blauen Sternenmantel Heinrich II. (973–1024) im Bamberger Domschatz erinnern mag.

³⁶— Johannes aus der Sonnenburger Triumphkreuzgruppe, Pustertal, um 1186/1200. Köln, Museum Schnütgen, Inv.Nr. A762, siehe <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/CPSNJDVFV LFGVXZ3B2U2MT3QMT3GJBF6> [22.12.2021]. – Bergmann 1989 (Anm. 24), S. 141–146, hier S. 141. Die Blumen werden als Rosetten bezeichnet und der Erstfassung zugerechnet. – Siehe auch https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05114545/rba_d038842_02 [22.12.2021]

28 Madonna mit Kind und zwei Engeln. Verona, 1321. Detail: Kronreifen des Jesuskindes. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1961.9.95. Foto: Arnulf von Ulmann



Als Beispiel für das frühe 14. Jahrhundert kann eine veronesische thronende Muttergottes der National Gallery of Art in Washington D.C. präsentiert werden, die laut Inschrift auf dem Buch Christi 1321 entstanden ist.³⁷ Die starke frontale Ausbildung der Figurengruppe wird durch ein Tuch betont, auf dem die Madonna sitzt und dessen Enden die flankierenden Engel hinter ihr in die Höhe halten. Damit verschleiern sie die Umrisslinien ihres Oberkörpers. Die Muttergottes und ihr Sohn tragen Kronreifen, deren Ränder zumindest bei Christus stark abgerundet erscheinen. Der Oberflächencharakter lässt sich nicht als eine mechanische Zerstörung deuten, vielmehr weisen die runden, glänzenden Ränder des Kronreifs auf ein Abgreifen mit Händen hin, als vermittelte das Christuskind vielleicht als besonders verehrungswürdiger Teil dieses Andachtsbilds durch Berührung eine besondere Gnade. Für beide Kronen hatte man die heute fehlenden Lilienzacken aus Metall gearbeitet und in die vorgebohrten Löcher eingelassen. Auf dem Kronreif des Jesuskindes sind noch Reste dieser Applikation erhalten (Abb. 28), während die Krone Mariens nur verfüllte Löcher zeigt.

37— Madonna mit Kind und zwei Engeln, Verona, 1321. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1961.9.95, siehe <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46194.html> [22.12.2021]. Die Inschrift auf dem Buch lautet: CONTINET IN GERMIO CELV(M) TERRA(M) Q(UE)REGENTE(M) VIRGO DEI GENETRIX MCCCXXI.

Die Kronlilien der Washingtoner Madonna waren sicher aus einer Blei-Zinn-Legierung gefertigt. Dieses in unserem Zusammenhang wichtige Material wurde an der oberrheinischen Madonna aus dem Kloster Admont von 1330 des Grazer Landesmuseums ebenfalls verwendet. Der Museumskatalog beschreibt den heutigen Zustand zwar als barocke Erweiterung, daran darf jedoch gezweifelt werden.³⁸ Zunächst erscheinen die Metallblumen mit ihren Schmucksteinen am Kronreif und als Mantelbrosche nicht barock, zudem darf man sicher feststellen, dass die Krone formal dieses Schmuckes bedarf. Die Ausformung des Mantels auf der Brust der Madonna kann ohne eine Schließe nicht überzeugen. Neben der Krone, die zusätzlich auch in ihren metallenen Rosetten Glasschmuck trägt, waren alle Bordüren der Bekleidung mit Applikationen besetzt, einschließlich des Gürtels. Mit dem Besatz auf der Krone erhielt die Madonnenfigur eine neuartige Applikationsart. In die Metallapplikationen ist ein Stein eingearbeitet, eine Applikation als wirkliche Schmucksteinfassung. Zumindest die Kombination aus Metall und Stein, gleichsam als Imitat einer Schmucksteinfassung, treffen wir gleichfalls bei den Madonnen aus Altenmarkt und Krumau an. Eine wirkliche Schmucksteinfassung als Applikation begegnet erst wieder um 1418 an den beiden Armreliquien-Kästen der Goldenen Tafel aus dem Lüneburger Michaeliskloster (Abb. 29).³⁹



29 Reliquienkästen aus dem Schatz der Goldenen Tafel, um 1418 (?). Hannover, Museum August Kestner, Inv.Nr. WMXXIa,41/46. Landeshauptstadt Hannover, Museum August Kestner. Fotograf: Chr. Tepper

38— Madonna aus Stift Admont, Burgund oder Oberrhein, um 1300/10. Graz, Universalmuseum Joanneum, Inv.Nr. P14. Siehe Katalog Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum: Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke – Schreinaltäre – Skulpturen. Mit Beiträgen zum technischen Aufbau der Kunstwerke von Günther Diem. Bearb. von Gottfried Biedermann und Günther Diem. Graz 1982, S. 199, Kat.Nr. 78, zur Zuschreibung S. 200–202. Als Vergleichsbeispiel für die Applikationen wird mit Verweis auf die Publikation „Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland“ auf die Kölner thronende Madonna aus der Pfarrkirche St. Johann Baptist in Köln verwiesen, deren Schmuck jedoch in keiner Weise dem der Admonter Figur entspricht, sondern das typisch kölnische Dekorationsmuster aus in Kreidegrund eingepressten Glasperlen und Pastiglia-Kügelchen aufweist; vgl. Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland. Gesamtkatalog zur Ausstellung des Landeskonservators Rheinland im Rheinischen Landesmuseum Bonn im Sommer 1967. Hrsg. von Hans Peter Hilger, Ernst Willemssen. Düsseldorf 1967, S. 73–76, Abb. 7. – <https://www.museum-joanneum.at/alte-galerie/ausstellungen/ausstellungen/ewigkeit-und-abbild/maria/admonter-madonna> [22.12.2021]. 39— Reliquienkästen aus dem Schatz der Goldenen Tafel, um 1418 (?). Hannover, Museum August Kestner, Inv.Nr. WMXXIa,41/46. Siehe Marth 1994 (Anm. 20), S. 18, Abb. 17, S. 34, Kat.

Wenn auch ca. 30 Jahre jünger als die Nürnberger Georgfigur, sollte die Madonna aus Altenmarkt im salzburgischen Pongau, die vor 1393 in Prag entstanden ist und zur Frühstufe der böhmischen Schönen Madonnen gehört, wegen ihrer Mantelschließe hier nicht unerwähnt bleiben.⁴⁰ Die Schließe bildet sich aus zwei Teilen, als Grundplatte dient ein Vierpass, in dessen Ecken Zacken eingefügt sind. Auf diese Platte wurde ein gleichseitiges Kreuz aufgelegt, dessen Enden je einen Dreipass aus halbierten Erbsen bilden und das als Fassung für einen milchig hellgrünen Schmuckstein dient. Die Dreipassform der Erbse erscheint ebenfalls am Dusing des Nürnberger Georg. Der im Parler-Katalog abgedruckte Restaurierungsbericht zur Altenmarkter Madonna vermutet sicher zu Recht wegen der Form und Oberfläche der Dreipassenden Zinn als Applikationsmaterial. Damit wäre hier eine flächig gegossene Applikation nachgewiesen und gleichzeitig für zahlreiche böhmische Madonnen ein zuverlässiger Hinweis auf abgängige Schmuckelemente dieser Art gewonnen, die in den Löchern der Mantelbroschen befestigt waren. Als hervorragendes Beispiel sei auf die um 1390/1400 datierte Krumauer Madonna des Kunsthistorischen Museums in Wien verwiesen: Sie besitzt eine identische Grundplatte für die Mantelschließe wie die Altenmarkter Madonna, während von der Applikation nur noch die Befestigungslöcher vorhanden sind.⁴¹

Als singulär in der Art ihrer Metallapplikation darf die steinerne Madonna vom Nürnberger Haus Weinmarkt 12a von 1360/70 gelten, die als Außenplastikur diente (Abb. 30). Die Muttergottes trägt eine Bekrönung ähnlich einer Tiara. An deren unterem Rand ist ein Reif aus Kupferblech erhalten, der mit seinen Rosetten sicher vergoldet war. An den Zacken des Reifs sind aufgenietete Blättchen zu erkennen, in denen man verlorene Kreuzlinien vermuten darf. Spuren auf der Steinoberfläche über dem erhaltenen Kronreif deuten auf einen zweiten verlorenen Ring hin (Abb. 31).⁴² Auch auf ihrer Brust muss die Muttergottes einen aufgesetzten Schmuck getragen haben, dessen Befestigung

40– Madonna, Österreich, 1393. Altenmarkt (Pongau), Pfarrkirche. Siehe Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400 (Anm. 1), Bd. 1, S. 408–409, als Aufbewahrungsort wird die Pfarrkirche angegeben; farbige Abb. Bd. 2, S. 459, als Aufbewahrungsort hier jedoch der Pfarrhof genannt; die Altenmarkter Madonna befindet sich seit November 2014 wieder in der Pfarrkirche, vgl. <http://www.pfarre-altenmarkt.at/die-altenmarkter-madonna/> [22.12.2021]. **41**– Krumauer Madonna, Österreich, 1390–1400. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. KK_10156. Siehe www.khm.at/de/object/9728bbc783/ [22.12.2021]. – Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400 (Anm. 1), Bd. 1, S. 408–409; Bd. 2, Abb. S. 686; in der technischen Beschreibung heißt es: „Es fehlen linker Arm und Fuß und rechte Hand des Kindes, Mariens Krone und ihr Schmuck.“ – Manfred Koller, Giovanna Zehetmaier: Die Schöne Madonna von Krumau und ihre Restaurierung. In: Restauratorenblätter 18, Gefasste Skulpturen I, Mittelalter. Klosterneuburg/Wien 1997, S. 125–130. – Auch Jacopo della Quercia (um 1371/74–1438) hat zumindest einmal in seine Fassungen Applikationen eingesetzt. Der hl. Blasius (S. Biagio) in der Kirche S. Antonio o della Misericordia in Pietrasanta trug in seiner Mitra ganz offensichtlich Schmucksteine. Die rosettenförmige Mantelschließe enthält noch einige Glasflüsse, der zentrale Schmuck der Rosette ist leider verloren. Die Figur wird in das zweite Jahrzehnt des 15. Jh. datiert, vgl. Scultura lignea 1995 (Anm. 29), Bd. 1, zu S. Biagio: S. 200–204, Nr. 63; hl. Bischof: S. 207–209, Nr. 65 mit Abb.; die restauratorischen Untersuchungsberichte ebd., Bd. 2, S. Biagio: S. 146–149, Nr. 63; hl. Bischof: S. 153–155, Nr. 65. **42**– Muttergottes, Nürnberg, um 1360/70. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2078; siehe Heinz Stafski: Die mittelalterlichen Bildwerke, Bd. 1: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450 (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Nürnberg 1965, S. 67, Abb. S. 70, siehe <http://objekt-katalog.gnm.de/objekt/Pl.O.2078>.

zwei verfüllte Löcher an dem Kleidsaum in Brusthöhe markieren. Es mögen vergoldete Broschen gewesen sein, die durch Binnenmalerei der Fassung miteinander verbunden waren. Ihre ikonografische Bedeutung als Strahlenkranzmadonna wird durch den seitlich aus dem Steinblock gehauenen Wolkenkranz kenntlich, der kaum merklich über die Silhouette der Skulptur herausragt; er wirkt eigentlich erst in der seitlichen Betrachtung und schmiegt sich wie ein Band an die Figur. In dem unteren Teil dieses Wolkenbands wurden Befestigungsvorrichtungen aus Eisenstiften mit Haltekrampen eingelassen, während im Schulterbereich mit Blei vergossene Löcher zu sehen sind. Diese Merkmale seien hier als Halterungen für einen verlorenen Strahlenkranz gedeutet (Abb. 32): Ursprünglich prangten vor den wohl blau bemalten Wolken Strahlen, sicher aus vergoldetem Messing. Damit darf man bei dieser Skulptur mit dem Tiara-Schmuck, der Brosche und dem Strahlenkranz von einem ausgeprägten System von Metallapplikationen sprechen, das kaum ohne Vorläufer hier zum ersten Mal realisiert worden sein wird.



30 Muttergottes, Nürnberg, 1360–70. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2078 (Depositum der Stadt Nürnberg seit 1908). Foto: GNM, Arnulf von Ulmann



31 Muttergottes, Nürnberg, 1360–70. Detail: Kopf der Madonna. Foto: GNM, Arnulf von Ulmann



32 Muttergottes, Nürnberg, 1360–70. Detail: Reste des Strahlenkranzes mit Löchern der Nimbenstrahlen. Foto: GNM, Arnulf von Ulmann

33 Die Kurfürsten von Köln und Brandenburg vom Schönen Brunnen, Nürnberg, 1385–92. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.264 und Pl.O.258. Foto: GNM, Arnulf von Ulmann



Mit der Erwähnung des Schönen Brunnens vom Nürnberger Hauptmarkt von 1385–1396 wird zwar der darzustellende Zeitraum im Verhältnis zu der Georgstatue von 1365 überschritten, doch zwingt die künstlerische Nähe dieses Werks zu dessen näherer Betrachtung (Abb. 33).⁴³ Der Schöne Brunnen, dessen originale Reste im Germanischen Nationalmuseum aufgestellt sind, präsentiert mit der Figur des Kurfürsten von Brandenburg einen überraschenden Hinweis auf eine Metallapplikation (Abb. 34). Der Schmuck seines Hüftgürtels, des Dusings, ist verloren. Hier sind Metallapplikationen zu vermuten, denn an jenen Stellen, an denen aufgesetzte quadratische Gürtelglieder gesessen haben müssen, finden sich Löcher mit Bleidübeln. Im Hinblick auf das gesamte Fi-

43— Stafski 1965 (Anm. 42), S. 82–107, Inv.Nr. Pl.O.251–298: Kurfürst von Brandenburg: Inv.Nr. Pl.O.258, Kurfürst von Böhmen: Inv.Nr. Pl.O.262, Kurfürst von Trier: Inv.Nr. Pl.O.259. – Rainer Kahsnitz: Head of King Arthur, from the Schöner Brunnen. In: Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550. Ausst.Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. München 1986, S. 132–135, Nr. 14., Inv.Nr. Pl.O.251, siehe auch <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.251>.



34 Der Kurfürst von Brandenburg vom Schönen Brunnen, Nürnberg, 1385–92, Inv.Nr. Pl.O.258. Foto: GNM, Arnulf von Ulmann



35 Der Kurfürst von Böhmen vom Schönen Brunnen, Nürnberg, 1385–92, Inv.Nr. Pl.O.262. Foto: GNM, Arnulf von Ulmann

gurenensemble kann die Frage nicht ausbleiben, warum gerade der Herrscher über Brandenburg einen Schmuck erhielt, der an den begleitenden Statuen qualitativ und formgerecht in Stein gehauen werden konnte, wie vor allem an der Darstellung des Kurfürsten von Böhmen zu sehen ist (Abb. 35). Vor dem Verlust der Polychromie wird der applizierte Rüstungsschmuck des Kurfürsten von Brandenburg sicher golden erschienen und aus großer Entfernung wohl kaum in seiner materiellen Eigenart wahrnehmbar gewesen sein. Sollte hier also tatsächlich eine abgängige Applikation vorhanden gewesen sein, wäre der Kurfürst von Brandenburg allen anderen Gestalten durch einen besonderen Schmuck vorangestellt, auch wenn er sich auf den Dusing beschränkt. Vielleicht spiegelt sich hier im Rückblick die Politik Karls IV. (1316–1378) um die Eingliederung der Mark Brandenburg in das Königtum Böhmen wider, die durch den Vertrag von Fürstenwalde 1373 abgeschlossen wurde und durch den Karl IV. auch die Kurfürstenwürde Brandenburgs erhielt.

Metallapplikationen an Skulpturen, zumal in ihrer Funktion als Teil der Außenarchitektur, können auch einen rein pragmatischen Grund haben. Die Wimperge des Westportals der Marktkirche in Hannover schmückten bis zur Zerstörung 1943 links eine Figur des hl. Georg und rechts des hl. Jakobus d.Ä., die beide um 1360 entstanden sind. Die überlebensgroße Georgdarstellung hat den Krieg überdauert und ihren Platz heute in der nördlichen Apsis des Kirchenschiffs gefunden.⁴⁴ Der Ritterheilige steht wie die Nürnberger Figur auf Schwanz und Hals des Drachen. Neben dem tiefliegenden Dusing haben beide Skulpturen die Lanzenrichtung gemeinsam. Die Waffe des Georg in Hannover ist, der grünen korrodierten Oberfläche nach zu schließen, aus Kupfer gearbeitet. Die Wahl des Materials darf sicher der handwerklich-technischen Schwierigkeit zugeschrieben werden, dass eine Lanze in dieser Größe kaum in Stein gehauen werden kann; Holz ist für eine Außenskulptur ungeeignet. Zieht man aber eine sicher ehemals vorhandene, matt erscheinende Fassung der Figur in Betracht, so bewirkt eine Waffe aus glänzendem, gar vergoldetem Metall eine erhöhte Bildhaftigkeit, zumal sie die senkrecht ausgerichtete Figur, wie beim Nürnberger Georg, diagonal überschneidet.

Die in unserem Zusammenhang wichtigen Bleiapplikationen wurden auch am Kreuzigungs- sowie am Heiligen- und Märtyrerretabel verwendet, die Jacques de Baerze (tätig vor 1384, gest. nach 1399) schnitzte und Melchior Broederlam (1350–1410) malte und fasste und die nach neunjähriger Arbeitszeit 1399 in der Kartause von Champmol aufgestellt wurden.⁴⁵ Die feinen mattgoldenen glänzenden, radialen Strahlen der Nimben heben sich vom glänzenden Goldhintergrund deutlich ab. Neben ihren ungleichmäßigen Abständen verraten vor allem die verbogenen Strahlen, dass hier kein Eichenholz verwendet worden sein kann, sondern vielmehr das elastische Material einer Bleilegierung.

Die mittelalterlichen Fassmaler nutzten unterschiedliche Techniken zur Erweiterung von Form und Oberfläche. Zum einen betteten sie die zusätzlichen Werkstoffe in den Kreidegrund ein, wodurch sie für den Oberflächencharakter als Fremdmaterial unsichtbar wurden, zum anderen wurden sie auf die Fassung montiert. Im Grenzbereich liegen jene Werkstoffe, die, nur durch Farbe bedeckt, noch einen Rest ihres Materialcharakters behalten haben.

⁴⁴– Hl. Georg, Niedersachsen, um 1360. Hannover, Marktkirche, siehe Gottfried Kiesow u.a.: Bremen, Niedersachsen. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler / Georg Dehio. München/Darmstadt 1977, s.v. Hannover, Ev. Marktkirche St. Jacobi und Georgii, S. 406–408. Als Reste des ehemaligen Figurenschmucks des Portals werden zwei Köpfe und ein hl. Michael genannt; 2., stark erw. Aufl., Neubearb. von Gerd Weiß u.a. München, Berlin 1992, S. 609: zwei Köpfe und ein hl. Georg. Die heutige Aufstellung der Figur ist nicht erwähnt. Sie ist durch den Schild mit dem Georgkreuz eindeutig als dieser hl. Krieger ausgewiesen. – Ulfrid Müller: Marktkirche Hannover (DKV-Kunsthändler Nr. 351/3). München, Berlin 2003, S. 14. ⁴⁵– Anbetung der Könige vom Kreuzigungsretabel aus der Kartause von Champmol, Jacques de Baerze und Melchior Broederlam, 1399, Inv.Nr. CA 1420 A, Dijon, Musée des Beaux Arts. Siehe Micheline Comblen-Sonkes, Nicole Veronee-Verhaegen: Le Musée des beaux-arts de Dijon. Les Primitifs flamands I (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle 14). Brüssel 1986, technische Beschreibungen der Skulpturen des Kreuzigungsschreines S. 153–154, des Heiligen- und Märtyrerretabels S. 156–158; für beide Schreine fehlt der Hinweis auf die angeschraubten Heiligenscheine. Beide Retabel sind aus Eichenholz geschnitzt. – Eine Aufnahme der Rückseite des hl. Georg aus dem Kreuzigungsschrein mit dem angeschraubten Heiligenschein ist abgebildet bei Wiltrud Mersmann: Jaques de Baerze und Claus Sluter. In: Aachener Kunstblätter 12, 1969, S. 13, Abb. 12. – Dominique Deneffe, Famke Peters, Wim Fremout: Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège 9). Bd. 1: Catalogue. Brüssel 2009, S. 113, Abb. 30.

Das verbergende Überdecken eines Werkstoffs durch die Fassungsschichten sowie die Ergänzung der Fassung auf seiner Oberfläche durch Material mit eigenem Form-, Material- und Oberflächencharakter unterlag ganz offensichtlich einer künstlerischen, einer formal-ästhetischen Absicht, deren Bedeutung ein Forschungsdesiderat darstellt und zu seiner Charakterisierung einer terminologischen Trennung bedarf. Mit den Begriffen „Fremdmaterial“ oder „Applikation“ als austauschbare Termini wären die unterschiedlichen Techniken nicht unterscheidbar und für deren Würdigung nicht trennbar. Jene Werkstoffe, die von der Fassung umschlossen und verdeckt sind, werden hier „Fremdmaterial“ genannt, gleichsam als Hilfsmittel zur Erweiterung der klassischen mittelalterlichen Materialien zum Aufbau einer Polychromie. Entscheidend ist der Gebrauch unter der Fassungsoberfläche und damit der Verlust der materialspezifischen Wirkung. Die Bezeichnung „Applikation“ sollen jene Werkstoffe erhalten, die auf die Fassung appliziert wurden und neben der Form ihren Farb- und Oberflächencharakter behalten⁴⁶ – man muss geradezu sagen, wegen dieser Eigenschaften auf die Fassung aufgelegt wurden. Verkürzt ausgedrückt: Fremdmaterial und Applikation unterscheiden sich durch ihren Platz im Fassungs Aufbau. Der Begriff der Applikation in der Bedeutung von Anheften, Aufsetzen im Sinne einer „Applike“ kennzeichnet die Funktion der Technik: Ein vorgefertigter Gegenstand doppelt die bestehende Oberfläche auf, man könnte auch von einem Beschlag sprechen.⁴⁷

Eine Applikation wird in der Fassung demonstrativ mit ihren Charakteristika zur Schau gestellt, ihre Herstellung liegt aber nicht in der Hand des Bildhauers oder Fassmalers. Weder der Schliff von Bergkristallen noch der Guss einer Metallapplike, die Herstellung eines Kronreifs oder das Blasen eines „Glashäubchens“ – wie es die Londoner Figur aus Frankreich zeigt – konnte von diesen Gewerken hergestellt werden. Der Bildhauer/Fassmaler musste sich diese Gegenstände bei seinen Handwerkskollegen kaufen, er erwarb damit stets ein vorgefertigtes Produkt. Eine Applikation definiert sich daher nicht nur durch ihre Stellung in der Fassung, sondern auch durch ihre Eigenart als stets vorgefertigtes Produkt; dabei ist es unerheblich, ob diese Gegenstände eine Veredelung ihrer Oberfläche z.B. durch eine Vergoldung erhalten haben.⁴⁸

⁴⁶– Arnulf von Ulmann: „...dem Original getreu nachgebildet...“. Zu den liturgischen Gewändern am Triumphkreuz von Bernt Notke, 1477. In: Unter der Lupe. Neue Forschungen zur Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Anna Moraht-Fromm. Ulm, Stuttgart 2000, S. 147–160. ⁴⁷– Von Beschlägen spricht man etwa bei Möbeln und Buchdeckeln, von Appliken oder Applikationen z.B. in der Textilkunst. ⁴⁸– Es sei darauf verwiesen, dass sich eine Feuervergoldung durch Glanz und Färbung von der ebenfalls glänzenden Polimentvergoldung abhebt. Bei ersterer fehlen die sogenannten Anschüsse, die bei einer Polimentvergoldung technisch bedingten Überlappungen der Goldblätter. Auch Ölvergoldungen auf Metall und Kreidegrund unterscheiden sich. Insgesamt hebt sich eine Feuervergoldung durch eine gleichmäßige Ruhe von den Polimentvergoldungen ab.

Der eigenständige Materialcharakter einer Applikation ist immer von dem einer Fassung abgetrennt.⁴⁹ Damit kann nun auch jene Ergänzung begrifflich eingeordnet werden, die nur durch Farbe der Fassung bedeckt wird. Da ihr die Merkmale der materiellen Eigenständigkeit und des vorgefertigten Produkts fehlen, sollten deren Werkstoffe dem Fremdmaterial zugeordnet werden.⁵⁰

Die im 14. und 15. Jahrhundert zahlreich applizierten Sterne oder Pailletten aus Pergament sind demnach gleichfalls keine Applikationen, sondern Fremdmaterial, da sie durch ihre Vergoldung den Materialcharakter ihres Trägers verloren haben und in der Fassmalerwerkstatt hergestellt werden konnten. Gerade hinsichtlich der allgemein gut bekannten Technik der applizierten Pergamentsterne sei auf eine Kunstgattung verwiesen, die im Zusammenhang mit Fremdmaterial oder Applikationen noch keinen Eingang in die kunsttechnische Literatur gefunden hat. Die Rede ist von den englischen Alabasterreliefs, die in großer Zahl im Victoria and Albert Museum sowie im British Museum gesammelt wurden. Ein frühes Relief aus der Zeit um 1370 mit der Auferstehung Christi zeigt auf dem Kreuzbalken und dem Hintergrund ungleich große Kreise, die unschwer als verlorener Schmuck erkannt werden. Der Hintergrund mit seiner rauen Fläche trägt eine Vergoldung auf rotem Grund. Die leeren Kreise in dem vergoldeten Plafond sind vollständig glatt, sodass man hier kaum auf angeklebte Schmuckelemente schließen darf.⁵¹ Die Antwort auf die Frage nach dem Material des verlorenen Hintergrundschmucks gibt ein Relief des Victoria and Albert Museum, ebenfalls mit einer Auferstehungsszene.⁵² Hier

49– Applikationen blieben nicht auf Skulpturen beschränkt, sondern sind auch Tafelbildern und Wandmalereien eingefügt worden. Der Mühlhausener Altar der Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 1038, entstand in Prag in der Nachfolge Meister Theoderichs im Jahr 1385 und war für die Veitskapelle im heutigen Stuttgart-Mühlhausen gestiftet worden. Die Benagelung der Nimben, Spangen und Gürtel ist nicht original, sondern ersetzt einen Schmuck aus Halbedelsteinen oder farbigen Glaspasten, siehe Ina Conzen: Staatsgalerie Stuttgart – Die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert. München, Stuttgart 2008, S. 54–55, Nr. 2; ferner <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/2674BE3F-49CF714AD060BD86770A661F.html> [22.12.2021]. – Die St. Petersburger Eremitage präsentiert ein 1384/85 datiertes Tafelpaar von Spinello Aretino (um 1346–1410) mit den Hl. Benedikt und Pontianus, siehe <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/29285/?lng=de> [22.12.2021]. Der hl. Pontianus, Inv.Nr. GE-275, trägt eine goldene Kette um seine Schultern, in deren Mitte ein achtzackiger Stern hängt. An den Spitzen des Sterns verweisen Löcher auf verlorene Einlagen, die wohl als Schmucksteine ausgeführt waren. – In diesem Zusammenhang sei auf Carlo Crivelli (1430/35 – vor 1500) verwiesen, der auf seinem Triptychon aus S. Domenico in der Brera zu Mailand die Schlüssel des hl. Petrus in einem Hochrelief ausarbeitete, in dem die Schlüssel vollplastisch vor der Malebene an einer gedrehten Kordel hängen, siehe <http://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2014/10/Crivelli-PolitticoGualdo.jpg> [22.12.2021]. Die Madonna des Mittelfeldes trägt eine große, plastisch aufgeformte Mantelschleife, in deren Mitte ein Schmuckstein in den Kreidegrund eingelegt ist. Das Werk ist im Mittelfeld signiert und 1482 datiert; Abb. s. Luisa Arrigoni: Vollständiger Führer durch die Sammlungen der Pinakothek, Brera. Florenz 1997, S. 82. – Rolf E. Straub berichtet, dass sowohl Carlo Crivelli als auch Gentile da Fabriano (um 1370/85–1427) Glaseinsätze verwendet haben, leider werden die Objekte nicht genannt: Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge, Rolf E. Straub, Manfred Koller: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei. Stuttgart 1984, S. 173. **50**– Brachert 2001 (Anm. 3), S. 23–24, s.v. Applikationen. Es wird nicht zwischen Fremdmaterial und Applikationen unterschieden. **51**– Auferstehung Christi, Alabasterrelief, England, um 1370. London, The British Museum, Inv.Nr. 1905,0522.1, siehe http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=49438&partId=1&searchText=1905.0522.1&page=1 [22.12.2021]. Schätze der Weltkulturen. Werke aus 2 Millionen Jahren Kulturgeschichte. Ausst.Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. v. Jutta Frings. London 2012, S. 193, Nr. 201. **52**– Auferstehung Christi, Alabasterrelief, England, um 1400–1420. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. A.81-1946; siehe <http://collections.vam.ac.uk/item/O70284/the-resurrection-panel-unknown/> [22.12.2021].

haben sich einige Halbkugeln auf dem Hintergrund erhalten. Die gemeinsame Oberflächenstruktur von Hintergrund und Kugeln ließe bei unversehrter Polychromie vermuten, hier seien Kugeln aus dem Alabaster herausgeschlagen und mit einer nicht geglätteten Grundierungsschicht für die Vergoldung abgedeckt worden. Tatsächlich sind die Kugeln aber nicht Teil des Werkblocks, sondern aus Gips geformt; sie wurden offensichtlich nur in die Grundierungen eingedrückt und gingen daher leicht verloren. Zur Erweiterung der skulpturalen Form wählte der Bildhauer oder Fassmaler vorgefertigte Halbkugeln aus Gips. Damit verfügte er zwar über ein vorgefertigtes Produkt, das er aber sicher selbst herstellen konnte. Er bedeckte dieses Produkt vollständig mit Fassung und verhüllte damit seinen Materialcharakter. Der Gips erfüllt so die Eigenschaft eines Fremdstoffs.

Die Fassung der Nürnberger Georgfigur ist in dieser reichen, differenzierten Tradition der Fassmalerkunst entstanden. Die prunkvolle, kontrastreiche und kostbar erscheinende Fassung zeichnet sich in dieser Tradition weniger durch die Applikationen selbst aus als vielmehr durch deren Vielfalt in Verbindung mit dem Reliquiar. Maßwerkplaketten als Dusingschmuck, Nägel an Teilen der Rüstung, vergoldete Messing-Dreipässe an dem Waffenrock: All dieses wurde vordem noch nicht in einer Fassung vereinigt.