



1, 2 Hl. Georg: Säume des Waffenrocks: 3D-Rekonstruktion und aktueller Zustand.
Rekonstruktion: Alexander Dumproff; Foto: GNM, Georg Janßen



3 Kurfürst von Böhmen vom Schönen Brunnen, Nürnberg, 1385/92. Detail: Kniekachel. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.262. Foto: GNM, Arnulf von Ulmann

Arnulf von Ulmann

2— Die Georgstatue und ihr Verhältnis zur Schatzkunst

Erst die virtuelle Rekonstruktion (siehe Kap. I,3, Abb. 1) veranschaulicht die prunkvolle, in ihrer Farbgebung kontrastreiche und mit ihrer Nuancierung und Stofflichkeit kostbar erscheinende Fassung der Georgfigur. Die Fassmalerei gemeinsam mit den unterschiedlichen, kostbar wirkenden Applikationen vermittelt eine Nähe zur Goldschmiedekunst. Es gilt nun, die Abhängigkeit zur Schatzkunst zu untersuchen, da die Komponenten der Fassung aus Malerei und Applikationen Anregungen, wenn nicht gar Zulieferungen, aus dem Kunsthandwerk nahelegen.

Die Verzierung des Waffenrocks

Für den Saumbesatz des Waffenrocks mit den Dreipässen lässt sich keine funktionelle Parallele aufzeigen (Abb. 1, 2). Das aus starrem Kupfer bestehende Dreipassband eignet sich wegen der mangelnden Flexibilität eigentlich nicht als Textilapplikation, sondern ist sicher für wenig elastische Untergründe gedacht. Wenn ein solches Dreipassornament überhaupt Textilien geschmückt haben sollte, dann dürfte es eher als Stickerei ausgeführt worden sein.

An dem 1385/92, also rund 20 Jahre später entstandenen Nürnberger Schönen Brunnen findet sich ein solches Ornamentband als Rüstungsschmuck auf den Kniekacheln des Kurfürsten von Böhmen (Abb. 3), ein nicht flexibler Schmuck auf der Darstellung einer nicht flexiblen Unterlage. Doch auch für eine nicht dem Tragekomfort eines textilen Kleidungsstücks entsprechende Verzierung – wie bei der Georgfigur – gibt es weitere Beispiele, so etwa einen Beschlag dieser Art am Kragen des Kleids einer Holzskulptur der hl. Barbara aus dem frühen 15. Jahrhundert im Bayerischen Nationalmuseum, München.¹



4 Kurfürst von Böhmen vom Schönen Brunnen, Nürnberg, 1385–92.
Detail: Mantelbesatz. Foto: GNM, Arnulf von Ulmann

Auf eine vereinfachte Darstellung der Dreipassleisten am Waffenrock der Georgfigur weist die Besatzform auf dem Mantelsaum des Kurfürsten von Böhmen hin: Er besteht aus zwei Teilen (Abb. 4). Neben einer quadratischen Schmuckform mit wechselndem Binnenschmuck ziert den Mantelsaum ein Ornament mit einem in sich verschlungenen Band, wie es als goldener Gürtelbeschlag im sogenannten Karlsteinschatz des Prager Kunstgewerbemuseums vorkommt, wenn auch in anderer Ordnung der Verschlingung (Abb. 5).² Solche aufgenähten Einzelteile schränken den Tragekomfort des Mantels zwar ein, der Mantel bleibt aber wegen der einzelnen Beschläge frei beweglich. So mag das Vorbild für das Dreipassband am Waffenrock der Georgfigur in seiner ursprünglichen Form aus Teilstücken bestanden haben, auf die der Bildhauer hier jedoch verzichtete, da sie für die bildhafte Wirkung ohne Bedeutung waren.

1— Der Kurfürst von Böhmen vom Schönen Brunnen, Nürnberg, 1385–92, Inv.Nr. Pl.O.262. – Figur der hl. Barbara, Schwaben, um 1430: Kragen mit einem metallenen geschneuften Maßwerkfries geschmückt, an den Spitzen Krabben; München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. 1132, siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heilige_Barbara,_Schwaben,_um_1430_BNM-1.jpg [22.12.2021]. 2— Objekte aus dem Karlsteinschatz („Nejcennější části karlštejského pokladu“), Prag, 1350–1400. Prag, Kunstgewerbemuseum, siehe <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/karlstejsky-poklad-poprve-v-cele-krase-350976> [22.12.2021]. Siehe Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437. Ausst.Kat. Prager Burg; The Metropolitan Museum of Art, New York. Hrsg. von Jiří Fajt. München 2006, S. 115–116, Kat.Nr. 25.a-k (Helena Koenigsmarková).



5 Objekte aus dem Karlsteinschatz („Nejcennější části karlštejnského pokladu“), Prag, 1350–1400, Inv.Nr. 90968–90997. Prag, Kunstgewerbemuseum. Foto: u(p)m, The Museum of Decorative Arts in Prague



6a,b Hl. Georg: Reliquiarrahmen, aktueller Zustand, und 3D-Rekonstruktion. Foto: GNM, Georg Janßen; Rekonstruktion: Alexander Dumproff

Der Rahmen des Reliquiars

Die Verwendung von Bergkristallen beachtenswerter Größe und damit besonderer Funktion an Skulpturen wurde bereits im Kapitel zur Geschichte der Applikationen an den Skulpturengruppen der Heimsuchung im Metropolitan Museum (siehe Kap. II,1, Abb. 19, 20) und im Germanischen Nationalmuseum dargestellt (siehe Kap. II,1, Abb. 21, 22); auch die thronende Figur einer Heiligen aus dem Rheinland oder dem Maasgebiet mit ihrem sehr großen und die Figur beherrschenden Broschenimitat soll hier noch einmal erwähnt sein (siehe Kap. II,1, Abb. 16, 17).

Den Messingrahmen des Reliquiars zieren bei der Georgfigur Herzen mit einer Mittellinie, deren Spitzen zur Reliquiaröffnung zeigen und die durch eine Schraffur gleichsam einen Hintergrund erhalten haben (Abb. 6a,b). Für diese Schmuckform lassen sich aus der Goldschmiedekunst mehrere Beispiele anführen.

Der Lippenrand einer Achatschale im Kunsthistorischen Museum in Wien aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, die Anton Legner in direkte Verbindung zur Hofkunst Karls IV. stellt, zeigt ein identisches Muster (Abb. 7),³ wie auch ein sogenannter Doppelmaskerkopf des späten 14. Jahrhunderts im Palaz-

³— Achatschale mit Fuß, Prag, 3. Viertel 14. Jh. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. Kunst-kammer, 6699, siehe <https://www.khm.at/objektdb/detail/92710/> [2.2.2022]. Anton Legner: Wände aus Edelstein und Gefäße aus Kristall. In: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Hrsg. von Anton Legner. Bd. 1–5. Köln 1978, Bd. 3, S. 169–182, Abb. S. 178.

7 Achatschale mit Fuß,
Prag, 3. Viertel 14. Jh.
Wien, Kunsthistorisches
Museum, Inv.Nr. Kunst-
kammer, 6699. Foto:
Kunsthistorisches Museum,
Wien, CC BY-NC-SA 4.0



zo Pitti, Florenz, der in Salzburg entstanden sein soll (Abb. 8).⁴ Ein drittes süddeutsches Gefäß aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum, das auf 1384 datiert werden kann, lässt sich dieser Mustergruppe zuordnen (Abb. 9).⁵ Die Schalen selbst lieferten wohl Steinschneider an die Goldschmiede, die den passenden Fuß- und Lippenrand montierten.⁶ Auf eine solche Zulieferung war auch der Fassmaler der Georgskulptur angewiesen.

Einem vierten Trinkgefäß aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im New Yorker Metropolitan Museum kommt in diesem Zusammenhang wegen der zeitlichen Nähe und der Kombination aus Bergkristall und Goldschmiedearbeit besondere Bedeutung zu. Das Gefäß selbst besteht aus einem geschnittenen Bergkristall mit einer Einfassung aus vergoldetem Silber (Abb. 10).⁷ Unter dem Lippenrand hat der Goldschmied ein umlaufendes Band mit Herzen gestaltet, die mit der Spitze nach oben weisen und die wiederum eine Mittellinie sowie gravierte Zwischenräume aufweisen. Alle angeführten Beispiele sind österreichische, süddeutsche oder Wiener Goldschmiedearbeiten. Und mit dem Trinkgefäß im Metropolitan Museum lässt sich sogar ein Vorläufer dieses Herzmusters nachweisen.

4— Kelch aus Bruyèreholz mit Goldverzierungen (Schatz von Salzburg), o.Dat. („gothisch“). Florenz, Museo degli Argenti. – Sabine Czymmek (Red.) in: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400 (Anm. 3), Bd. 3, S. 167. – Noch ungefähr 100 Jahre später wird dieses Schmucksystem auf einem englischen Ahornbecher verwendet: Schale, englisch, 2. Hälfte 15. Jh., Ahorn, Rand vergoldetes Silber mit Beschriftung in Englisch. New York, The Metropolitan Museum, Inv.Nr. 55.25, siehe <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471558> [22.12.2021]. 5— Scheuer, Süddeutschland (Oberrhein?), 1384. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.Nr. 1930.63, siehe <https://smb.museum-digital.de/object/82342> [4.2.2022]. – Heinrich Kohlhaufen: Geschichte des deutschen Kunsthandwerks. München 1955, S. 164. 6— Zu Steinschleiferei und Steinen vermeintlich innewohnenden Kräften siehe Legner 1978 (Anm. 3), S. 169–182. 7— Deckelbecher, Bergkristallgefäß Venedig 1325/50, Einfassung Wien 1340/60. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1989, Inv.Nr. 1989.293, siehe <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/469921?rpp=30&pg=1&ft=1989.293&pos=1> [22.12.2021] – William D. Wixom (Hrsg.): Mirror of the Medieval World. New York 1999, S. 156, Nr. 183 mit Abb.



8 Kelch aus Bruyèreholz mit Goldverzierungen (Schatz von Salzburg), o.Dat. („gothisch“). Florenz, Museo degli Argenti. Foto: Scala, Florenz, mit freundlicher Genehmigung des Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo



9 Scheuer, Süddeutschland (Oberrhein?), 1384. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.Nr. 1930,63. Foto: Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, CC BY-NC-SA-3.0, Hans-Joachim Bartsch



10 Deckelbecher, Bergkristallschliff Venedig, 1325/50, Fassung Wien, 1340/60. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Inv.Nr. 1989.293. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York

Die Verzierung des Dusings

Der Parler-Katalog zur Kunst der Luxemburger präsentiert auf einer Doppelseite architekturgebundene Maßwerkformen des 14. Jahrhunderts.⁸ Im Vergleich der geometrischen Formen fällt am Georg eine herausstechende Eigenart auf: Ein Kreis wird von einer Raute eingeschlossen, die sich ergebenden Zwickel füllt ein Dreierschneuß aus. Innerhalb des Kreises überschneiden sich kreuzweise zwei spitz zulaufende Mandelformen. Die Überschneidung geschlossener Formen ist architekturgebundenen Maßwerken fremd; In der steingehauenen Architektur werden immer geschlossene geometrische Formen aneinandergestellt, ohne sich zu überschneiden oder neue geometrische Formen zu erzeugen.

Eine der Dusingapplikation vergleichbare Gestaltung findet sich in einem französischen Pilgerzeichen im Metropolitan Museum, das ins 14.–16. Jahrhundert datiert wird, ohne Hinweis auf einen Pilgerort (Abb. 11). Dieses Pilgerzeichen besteht nur aus Maßwerk. Das Grundgerüst bildet ein Quadrat, das zwei Diagonale in vier gleiche Dreiecke teilen. In diesen Dreiecken werden neue Formen nicht durch Einschreiben geschlossener Formen gebildet, sondern durch sich kreuzende, zur Mitte laufende Kreissegmente, aus denen in der Mitte ein Viererschneuß entsteht. Die durch die Kreissegmente geschaffenen Freiflächen enthalten Dreierschneuße, die an den Segmentbögen durch gerippte Nasen entstehen.⁹ Eine formale Verwandtschaft zum Maßwerk des Nürnberger Georg ergibt sich aus den Stegen der Segmente, die den Verlauf der Linien charakterisieren (Abb. 12).



11 Hl. Georg: Dusingapplikation.
Foto: GNM, Georg Janßen



12 Pilgerzeichen, französisch, 14.–16. Jh.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1977,
Inv.Nr. 1977.240.101. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York

8— Götz Czymmek: Maßwerk. In: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400 (Anm. 3), Bd. 3, S. 51–53. 9— Pilgerzeichen, Blei, französisch, 14.–16. Jh. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1977, Inv.Nr. 1977.240.101, siehe <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/472002?rpp=30&pg=1&ft=1977%2c+240.101.&pos=1> [27.12.2021].

Dieses Konstruktionsprinzip findet sich auch im Maßwerk des „Gitterleins“ vor Adam und Eva am Hl.-Kreuz-Altar in der ehemaligen Zisterzienserkirche in Bad Doberan aus der Werkstatt Meister Bertrams, um 1368.¹⁰ Das obere runde Maßwerkfeld der rechten Tür wurde aus vier sich überschneidenden Kreisen gebildet, wodurch sich in ihren Schnittflächen eine Raute ergibt, in die ein Vierpass eingelegt ist. Dieses Merkmal erscheint ebenso am Dusing der Georgskulptur. Auch wenn sich die Maßwerke in Doberan und an der Nürnberger Figur leicht unterscheiden, ihr Konstruktionssystem ist gleich. In beiden Fällen entstanden neue Formen durch Überschneidung und nicht durch Reihung in sich geschlossener Geometrien.

In ihrer Publikation zu den Blei-Zinn-Applikationen auf dem Hintergrund der Tafel mit der Darstellung des hl. Simon in der Hl.-Kreuz-Kapelle auf Burg Karlstein stellte Helena Koenigsmarková für eine dieser Applikationen eine Verbindung zu dem Dusingschmuck der Georgfigur in Nürnberg her.¹¹ In Höhe der Nasenspitze des Simon wurde auf der linken Seite die in diesem Zusammenhang wichtige Applikation aufgenagelt, die zum Teil über dem Haar des Simon liegt. Bei aller Ähnlichkeit des Maßwerktypus weicht das Karlsteiner Beispiel aber erheblich von dem Nürnberger Muster ab. Es fehlt die rahmende Raute, in die bei dem Nürnberger Beschlag alle Maßwerkformen eingeschrieben sind. In Prag ist das Model rund.

Die Applikationen verbinden zwar den Hofmaler Karls IV., Meister Theoderich (1343–1381), mit dem Nürnberger Georg, auf eine reale kunsttechnische Verbindung darf daraus jedoch nicht geschlossen werden, denn die Blei-Zinn-Beschläge können ein Import nach Prag sein. Eine zeitgleiche Verwendung dieses Massenprodukts schließt eine ortsgleiche Verwendung nicht ein. In kunsttechnischer Hinsicht sind Beschläge in Nürnberg und Karlstein bedeutend: Das Repertoire an Maßwerkapplikationen, die in der bildenden Kunst Verwendung finden können, wird wesentlich erweitert.¹²

10– „Gitterlein“ vor der Darstellung von Adam und Eva vor der Pforte, Werkstatt des Meisters Bertram von Minden, um 1368. Doberan, Klosterkirche, Hl.-Kreuz-Altar, siehe <https://www.bildindex.de/document/obj20091247?part=2> [27.12.2021]. **11**– Hl. Simon, Meister Theoderich, Prag, 1365. Burg Karlstein, Hl.-Kreuz-Kapelle, siehe https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/2063619_CZR_280_002.jpeg [27.12.2021]. – Helena Koenigsmarková: Metal Appliques on the Reverse Side of the St. Simon Panel. 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 1998. Prag 2003, S. 85. – Schon Rolf E. Straub hatte in seinem Beitrag zur Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters auf diesen Fund hingewiesen: Rolf E. Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1. Stuttgart 1984, S. 173–176: Geprägte Applikationen. Allerdings interpretiert Straub diese Applikationen auf der Simon-Tafel als aus Zinnfolien bestehend, die in eine Form getrieben mit plastischer Masse hinterfüllt seien. – Jiří Fajt: The Sacred Halls of Karlštejn Castle. Prag 1998, S. 44, Abb. 40. – Jiří Fajt (Hrsg.): Magister Theodoricus, Court Painter to Emperor Charles IV. The Pictorial Decoration of the Shrines at Karlštejn Castle. Prag 1998, S. 328–329, Abb. S. 329. **12**– Ebd. – Die Karlsteiner Simon-Tafel wird als ein „Experimentierfeld“ bezeichnet. Der Hintergrund war vollständig mit Plaketten belegt, wie an den Nagelköpfen zu sehen ist. Die originale Montage ist an den beschnittenen und bemalten Rändern der Haare und der rechten Schulter zu erkennen. Damit dürfen die quadratischen, die langen und runden Applikationen als original angesehen werden. Aber es erhebt sich die Frage, ob der heute überkommene Zustand dem originalen entsprechen kann. Die Vielfältigkeit der Motive im Hinblick auf die formale Geschlossenheit der anderen Tafeln, aber auch die nur hier angewendete Technik der Blei-Zinn-Applikationen lässt Zweifel an einer ursprünglichen Anordnung aufkommen.

Wie bereits erwähnt, wird die Maßwerkkonstruktion der eingeschriebenen Geometrien mit einer Ausnahme außerhalb der Architektur angewandt. Es fällt aber ebenso die Seltenheit dieser Konstruktion auf. Regional scheint sie sich nicht eingrenzen zu lassen. Die Beispiele in Karlstein und Nürnberg sind in ihrer Provenienz noch nicht bestimmt, das Pilgerzeichen des Metropolitan Museums soll aus Frankreich stammen, für Doberan wird mit Frankreich, Deutschland und Skandinavien ein sehr weiter Kulturbereich vorgeschlagen, während für die Skulpturen Nürnberg seinen Einfluss geltend machen konnte.¹³

Die Serienproduktion von Blei-Zinn-Appliken ist aus dem Wallfahrtswesen bekannt, die im gleichen Gussverfahren, dem sogenannten Gitterguss entstanden und von denen einige Gussformen erhalten sind.¹⁴ Die Vielzahl der nun bekannten gleichen Gittergüsse in Nürnberg und Karlstein deutet nicht auf eine „Sonderanfertigung“. Die Serienproduktion von Gittergüssen lässt sich schon im 13. Jahrhundert belegen. Theodor Müller hat sich dieser Gattung bereits 1955 gewidmet und ein breites Produktionsspektrum an figürlichen und ornamentalen Blei-Zinn-Applikationen vorgestellt.¹⁵

Zu einem beschlagenen Kasten des späten 13. Jahrhunderts im Domschatz in Brixen (Abb. 13) lassen sich zwei weitere hinzufügen, die sich im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 14) und im Pariser Musée Cluny (Abb. 15) befinden.¹⁶

13– Jens Christian Jensen: Der Lettneraltar der Zisterzienserabtei Doberan. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 3, 1964, S. 229–274. **14–** Auf diesen Sachverhalt hat auch Helena Koenigsmarková 2003 (Anm. 11), S. 83–84, hingewiesen. – Zu erhaltenen Gussmodellen siehe Anette Scherer: Drei Gußmodel für Pilgerzeichen. In: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Hrsg. von Frank Matthias Kammel. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2000, S. 375–376, Kat.Nr. 207a–c, mit Abb. **15–** Theodor Müller: Ein Reliquienkasten im Brixener Domschatz. Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Festschrift zum 70. Geburtstag Josef Weingartner's (Schlern-Schriften 139). Innsbruck 1955, S. 131–138. – Es scheint, als habe die Technik der Blei-Zinn-Applikation auch die Gestaltung von gemalten Kästchen beeinflusst. Als Beispiel sei ein rheinisches Kästchen für Spielzeug im Metropolitan Museum, New York, von ca. 1300 angeführt. Die Ordnung des aufgemalten Schmucks erinnert an mit Zinnapplikationen beschlagene Kästchen, so dass man meinen könnte, hier sei der billige Gitterguss in einer billigen Version einer ohnehin schon billigen Massenware imitiert worden: Kästchen, oberrheinisch, ca. 1300, New York, Metropolitan Museum, Inv.Nr. 1976.327, siehe <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/465986?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=1976.327&offset=0&rpp=20&pos=1> [2.2.22]. **16–** Reliquienkassette, Zypern, um 1200, o. Inv.Nr. Brixen, Diözesanmuseum, Domschatz. – Gold und Silber, Südtiroler Kirchenschätze vom Mittelalter bis zur Säkularisation. Hrsg. von Leo Andergassen. Ausst.Kat. Diözesanmuseum Brixen. Brixen 2003, S. 89, mit Abb. – Reliquienkasten, Westfalen oder Frankreich, um 1300. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. KG170, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/KG170>. – Germanisches Nationalmuseum, Führer durch die Sammlungen. Nürnberg 2001, S. 46, Inv.Nr. KG170. – Reliquienkasten, Spanien, 14. Jh. Paris, Musée de Cluny – Musée National du Moyen Âge, Inv.Nr. Cl. 1942, siehe Müller 1955 (Anm. 15), S. 137; auf S. 133 beschreibt Theodor Müller ein weiteres Behältnis aus der Sammlung Basilewsky in Paris, zu dem aber keine Abbildung verfügbar ist.



13 Reliquienkassette,
Zypern (?), um 1200.
Brixen, Diözesanmuseum,
Domschatz, o. Inv.Nr.
Foto: © Diözesanmuseum
Hofburg Brixen



14 Reliquienkasten,
Westfalen oder Frank-
reich, um 1300. Nürnberg,
Germanisches National-
museum, Inv.Nr. KG170.
Foto: GNM, Monika Runge



15 Reliquienkasten,
Spanien, 14. Jh. Paris,
Musée de Cluny – Musée
National du Moyen Âge,
Inv.Nr. Cl. 1942. Foto: bpk /
RMN – Grand Palais / Jean-
Gilles Berizzi



16 Kästchen, Deutschland oder Frankreich, Mitte 13. Jh.
München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. MA 2504.
Foto: © Bayerisches Nationalmuseum, Dr. Sybe Wartena

Für die Mitte des 13. Jahrhunderts konnte Theodor Müller ebenfalls eine Gruppe von Reliquienkästen mit identischen Beschlägen zusammenstellen. Er nennt einen Kasten im Bayerischen Nationalmuseum, München (Abb. 16), und im Kirchenschatz St. Servatius in Maastricht (Abb. 17).¹⁷ Dem sei hier nun noch ein Kasten des Metropolitan Museum in New York beigelegt (Abb. 18).¹⁸

17– Kästchen, Deutschland oder Frankreich, Mitte 13. Jh. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. MA 2504; Reliquienkästchen mit Textilfragment des Heiligen Grabtuchs, 14. Jh. Italien oder Umgebung Nürnberg. Maastricht, Schatkamer Sint Servaas, Inv.Nr. SSS0981. – De Monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Provincie Limburg. Eerste Stuk: De Monumenten in de Gemeente Maastricht. Den Haag 1953, S. 427, Abb. 51. Der Eintrag bezeichnet den Kasten als französisch oder italienisch, entstanden im 14. Jh. **18**– Reliquienkasten, deutsch, 13. Jh. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1912, Inv.Nr. 12.135.7, siehe <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/463561?rpp=30&pg=1&ft=12.135.7&pos=1> [27.12.2021].



17 Reliquienkästchen mit Textilfragment des Heiligen Grabtuchs, 14. Jh. Italien oder Umgebung Nürnberg. Maastricht, Schatkamer Sint Servaas, Inv.Nr. SSS0981. Foto: Schatkamer Sint Servaas Maastricht

18 Reliquienkasten, deutsch, 13. Jh. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 12.135.7. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York



Anders als bei der „Brixen-Gruppe“ kann für die Kästen in München, Maastricht und New York kein Zweifel an der Herkunft aus derselben Werkstatt bestehen. Die gleichen Blei-Zinn-Streifen mit Doppeladler, Hirsch, Löwe und Greif liegen auf allen Seiten identisch, nur beim Maastrichter Kasten wurde die Anordnung auf dem Deckel variiert.

Als das wohl bedeutendste und am besten erhaltene, aber auch am sorgfältigsten gearbeitete Beispiel von Kästen darf man das Reliquiar von 1346 im Fritzlärer Domschatz bezeichnen (Abb. 19).¹⁹ Hier hat der Kastenmacher auf vollständige Symmetrie geachtet. An diesem Behältnis ist die Befransung noch vollständig erhalten, bei den Exemplaren in Brixen und Nürnberg nur noch rudimentär.



19 Kastenreliquiar, Frankreich (?), 2. Hälfte 14. Jh. Fritzlär, Domschatz, Inv.Nr. 450008.
Foto: Dommuseum Fritzlär, Barbara Rinn-Kupka

19— Kastenreliquiar, Frankreich (?), 2. Hälfte 14. Jh., Inv.Nr. 450008. Fritzlär, Domschatz. Der Domschatz in Fritzlär bewahrt ein Armreliquiar mit Beschlagwerk aus der Mitte des 13. Jh., das die vier Evangelisten darstellt. Siehe Müller 1955 (Anm. 15), S. 133.

Auch Kästen mit Maßwerkschmuck haben sich seit dem 13. Jahrhundert erhalten und zeugen wiederum von in Massen hergestellten Blei-Zinn-Güssen. Hier hat Theodor Müller ebenfalls eine Gruppe zusammengestellt.

Einer Reliquien- oder Handschuhschatulle aus dem 13. Jahrhundert im Victoria and Albert Museum in London (Abb. 20) entspricht ein identisches Stück, das sich Theodor Müller zufolge im Mindener Domschatz befinden soll (Abb. 21). Auf einem Kasten mit Walmdach im Frankfurter Museum Angewandte Kunst sind identische Maßwerke montiert, ebenso auf einem Reliquienbehälter im Museo Nazionale del Bargello in Florenz (Abb. 22, 23).²⁰

20 Reliquien- oder Handschuhkästen, Frankreich, um 1320 bzw. 13. Jh. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 222-1894. Foto: Victoria and Albert Museum



21 Kasten, 1201/1300, Minden?. Domschatz Minden. Foto: © Bildarchiv Foto Marburg



20— Reliquien- oder Handschuhkästen, Frankreich, um 1320 bzw. 13. Jh. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 222-1894, siehe <https://collections.vam.ac.uk/item/O73157/casket-unknown/#> [27.12.2021]. – Kasten, 1201/1300, Minden?. Domschatz Minden, siehe Theodor Müller 1955 (Anm. 15), S. 133. Auf Anfrage im Domschatz Minden ist dieser Kasten dort nicht vorhanden. Da er auch nicht in älteren Inventaren verzeichnet ist, kann es sich nicht um einen Kriegsverlust handeln. Das Foto steht in der Datenbank Foto Marburg/Bildindex mit dem Hinweis „Foto: unbekannt Aufn.-Datum: 1916/1923 (...) Zugang 1933, Fotokonvolut: Karl Ernst Osthaus-Archiv & Projekt historische fotografische Negative“ zur Verfügung: <https://www.bildindex.de/document/obj20596629?part=0&medium=fm620232> [28.1.2022]. – Schrein, Frankreich, 13. Jh. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv.Nr. 760. – Schrein, Frankfurt am Main, Museum Angewandte Kunst, Inv. Nr. 6804.



22 Schrein, Frankreich,
13. Jh. Florenz, Museo
Nazionale del Bargello,
Inv.Nr. 760. Foto: Gabinetto
Fotografico delle Gallerie
degli Uffizi



23 Schrein, Vorderseite,
Inv. Nr. 6804. Frankfurt
am Main, Museum
Angewandte Kunst. Foto:
Museum Angewandte
Kunst

Die Londoner und Mindener Exemplare tragen unverkennbar eine gemeinsame Handschrift. Wegen der eingepassten Bänder jeweils an der linken oberen und rechten unteren Ecke können auch diese Behältnisse nur aus derselben Werkstatt stammen.

Den Zierrat der Mindener und Londoner Schatullen haben auch die Kistenmacher für Behälter im Frankfurter Museum Angewandte Kunst und im Florentiner Museo Nazionale del Bargello gewählt, deren Deckel als Dächer ausgebildet sind (Abb. 22, 23). Bei beiden waren die Formate des Kastens und der Beschläge so aufeinander abgestimmt, dass die Maßwerkbänder symmetrisch und nahezu passgerecht qualitativvoll montiert werden konnten.

Aus dem großen Reliquienschatz der „Goldenen Tafel“ des Lüneburger Klosters St. Michaelis blieben zwei Reliquienkästen mit einer überraschenden Kunsttechnik erhalten (siehe Kap. II,1, Abb. 29).²¹ Nicht auf der Vorderseite mit den Schlössern, sondern auf der Rückseite sind die Kästen in besonderer Weise ausgestattet, die bislang an Objekten des Kunsthandwerks noch nicht gesehen wurde: mit der typisch rheinisch-französischen Bortenschmuckform, bei der Pastigliatropfen mit Glaseinlagen kombiniert sind, wie z.B. an der Madonna aus Lüttich im Victoria and Albert Museum (siehe Kap. II,1, Abb. 23, 24). Darüber hinaus ist die versilberte Fläche der Lüneburger Kästen mit Gittergüssen belegt. Zwischen Glassteinen in quadratischen Fassungen mit Blättern sind drei Tondi mit den Evangelistensymbolen von Matthäus, Johannes und Markus gesetzt. Man vermutet, dass die Kästen zeitgleich mit der Errichtung der Goldenen Tafel 1418 zu datieren sind. Doch darf sicher auch eine frühere Entstehungszeit angenommen werden, da die Goldene Tafel für einen bereits bestehenden Reliquienschatz geschaffen wurde, zu dem die beiden Schatullen gleichfalls gehört haben können. Deren Fasstechnik der Pastigliatropfen neben Glaseinlagen ist bereits ausgebildet an der Madonna aus Lüttich, um 1330–50, aber ebenso an der früheren weiblichen Büste einer der 11000 Märtyrerinnen aus der Goldenen Tafel, die im Landesmuseum Hannover bewahrt und um 1300 datiert wird.²²

Die beiden Reliquienkästen der Lüneburger Goldenen Tafel beweisen, mit welchen Freiheiten sich künstlerische Techniken anwenden ließen. Techniken der Schatzkunst konnten in Fassungen integriert werden, Techniken der Fassung standen dem Kunsthandwerk zur Verfügung. Sei es nun Experimentierfreude oder der künstlerische Wille, Techniken entsprechend dem angestrebten Ziel einzusetzen – es könnten diese Motive gewesen sein, Gittergüsse mit ihrer zurückreichenden Tradition aus der Schatzkunst in die Fassung zu übernehmen.

Der Dusingschmuck der Georgstatue steht in technischer Hinsicht in einer Tradition des Kunsthandwerks, die bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht. Alle Kastenmaßwerke hätten, abgesehen von dem reichen Binnenschmuck, in der Architektur Verwendung finden können. Entstehungszeit und -ort des Dusingschmucks mit seinem signifikanten Maßwerkmerkmal indes lassen sich leider nicht festlegen. Wann der Blei-Zinn-Schmuck in Form eines Maßwerks von der Schatzkunst auf die Skulptur gleichsam übergesprungen ist, bleibt ungewiss. Spätestens die Werkstätten des Prager Meisters Theoderich auf Karlstein und die der Georgskulptur haben diesen Zierrat als geeignet für die Ausschmückung ihrer Werke gesehen und übernommen.

21– Reliquienkästchen aus der Goldenen Tafel, St. Michaelis, Lüneburg, um 1418 (?). Hannover, Museum August Kestner, Inv.Nr. WM XXIa, 40. – Regine Marth: Der Schatz der Goldenen Tafel, Kestner-Museum Hannover (Museum Kestnerianum 2). Hannover 1994, S. 18, Abb. 17, S. 34, Kat. Nr. 25. **22**– Gert von der Osten: Kataloge in der Niedersächsischen Landesgalerie, II. Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover / Niedersächsische Landesgalerie und Städtische Galerie Hannover. München 1957, S. 51–52.

Die Beschläge in Burg Karlstein und in Nürnberg sowie die Kästen der Goldenen Tafel sind ein Hinweis auf die freie Verfügbarkeit von Techniken unterschiedlicher Gewerke, aber erst mit der Simon-Tafel und der Statue des hl. Georg wird diese Verfügbarkeit in deren spezifischer Verwendung fassbar.²³ Die Applikationen an der Georgfigur bilden darüber hinaus mit ihrer Vielfalt an Materialien ein im 14. Jahrhundert singuläres Gestaltungssystem, das in dieser Art keine Nachfolge gefunden zu haben scheint. Die hochrangig und komplex gestaltete Qualität der Polychromie und deren handwerklich hochstehende Ausführung lassen vermuten, dass – wenngleich die Fassung heute singulär überliefert ist – sie aus einer hochentwickelten Fassmalerwerkstatt stammt, die kaum nur diese eine Figur geschaffen haben wird.

Die vergoldeten Blei-Zinn-Applikationen wären wegen ihrer Materialeigenschaft eigentlich als „Talmi“ zu bezeichnen. Dem billigen Material wird im wahrsten Sinne des Wortes eine Haut übergestülpt, die es in teure Werkstoffe der Schatzkunst umdeutet.

Der Fassmaler des Georg nutzte neben dieser damals üblichen „Talmitechnik“²⁴ auch Produkte der Steinschneider und Gelbgießer. Er kombinierte Billiges mit Teurem. Man mag Reliquien in einem „Talmikästchen“ aufbewahren und an Gedenktagen zur Verehrung herausnehmen. Der Figur des hl. Georg aber ist ein Ostensorium beigefügt zur immerwährenden sichtbaren Ausstellung von Reliquien. Das Reliquiar auf der Brust erhält seine Aufwertung durch die Form der Skulptur und die Gestaltung der Fassung. „Talmi“ mag der Fassmaler hier als unwürdig empfunden haben und wählte die teure und authentische Arbeit eines Steinschneiders und Gelbgießers.

Die Farbfassung als Email-Imitat

„Unvorstellbar prächtig muss das Aussehen dieser hoheitsvollen Marienfigur [...] gewesen sein: Mit Ausnahme der Inkarnate war die gesamte Skulptur mit einer Metallfassung versehen. Mantel, Kleid und Untergewand Mariens waren vergoldet, ebenso das Kleid des Kindes. Der Thron hatte eine Silberfassung. Nur sehr sparsame Farbakzente wurden gesetzt [...]. Dies bedeutet, dass die Muttergottes ursprünglich einem Werk der Goldschmiedekunst äußerlich zum Verwechseln ähnlich sah und legt nahe, dass man gerade diese kostbare Wirkung intendierte.“²⁵

23– An einer Skulptur lässt sich eine Blei-Zinn-Applikation in Form eines Maßwerks erst wieder mit dem Melker Kreuzifix von 1478 nachweisen. Die Schmuckleiste läuft mittig über das Lententuch des Gekreuzigten und ist mit Stiften aufgenagelt. Man könnte die Applikation als ein in die Stoffbahn eingewebtes Muster deuten. In der böhmischen Tafelmalerie besteht hierzu mit der Kreuzigung aus dem Zisterzienserkloster von Vyšší Brod (Hohenfurth) ein Vergleichsbeispiel, das vor 1380 datiert wird und somit zeitlich näher an die Georgfigur in Nürnberg rückt. Siehe Manfred Koller, Christine Pesche: Drei Kreuzifixe der Spätgotik aus Niederösterreich. In: Restauratorenblätter 18: Gefaßte Skulpturen I, Mittelalter. Klosterneuburg, Wien 1997, S. 143–146. – Weitere Literatur zu Maßwerkapplikationen des 15. Jh. bei Sibylle Lauth: Rahmenformen gotischer Altarretabel. Filigrane Maßwerkleisten aus gegossenem Zinn. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 11, 1997, S. 29–38; Werner Ziems: Der ehemalige Hochaltar aus der St. Nikolaikirche zu Jüterbog. Bestand und Untersuchungsergebnisse. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 10, 1997, S. 39–50. **24**– Talmi ist heute ein umgangssprachlicher Begriff für falsches Gold. Talmigold ist eine gelbe Kupferlegierung aus Kupfer, Zinn und Zink, das mit Gold plattiert als Draht oder Blech weiterverarbeitet wird, siehe Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 16. Leipzig, Wien 1897, S. 664, s.v. Talmigold. **25**– Ulrike Bergmann: Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400). Köln 1989. S. 157–164, bes. 161–162, Kat.Nr. 15. Die technologische Untersuchung S. 157–160, zur Namensgebung der Figur S. 162.



24 Sogenannte Aachener Madonna, Köln, um 1230. Köln, Museum Schnütgen, Inv.Nr. A 15. Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln / Patrick Schwarz

So beschreibt Ulrike Bergmann das ursprüngliche Erscheinungsbild der sogenannten Aachener Madonna aus der Zeit um 1230 (Abb. 24) auf der Grundlage ihrer Untersuchung als der Schatzkunst nahestehend: als Intention, einer Fassung zwar die Wirkung einer Goldschmiedearbeit zu geben, aber kein Imitat vorzustellen. Anton Legner sieht hier ebenfalls deutliche Verbindungen zur Goldschmiedekunst. Für ihn imitiert die Fassung der Aachener Madonna „ein metallbeschlagenes oder getriebenes Werk der Goldschmiedekunst“. Auch die „metallische Härte der Gewandfältelung scheint den technischen Stil des Goldschmiedes zu reflektieren [...]. Skulptur und Goldschmiedewerk gleichen einander im Erscheinungsbild vollkommen [...] [sie waren] kaum noch unterscheidbar.“²⁶

26— Sogenannte Aachener Madonna, Köln, um 1230. Köln, Museum Schnütgen, Inv.Nr. A 15. – Anton Legner: Rheinische Kunst und das Kölner Schnütgen-Museum. Köln 1991, S. 236.

Das Germanische Nationalmuseum kann mit einer kleinen thronenden Muttergottes, die zeitgleich im Maasgebiet entstand (Abb. 25), eine Vorstellung der Interpretationen der Aachener Madonna vermitteln, da diese Figur mit ihrer im Wesentlichen intakten Fassung sinnfällig einen kostbaren Charakter vermittelt. Die Gesetzmäßigkeit des Kontrasts, durch die in der figürlichen Schatzkunst die Unterscheidung von Formen und damit die Lesbarkeit erreicht wird, lässt sich hier studieren. Der wegen des fehlenden roten Bolus kalt wirkenden, aber glänzenden Polimentvergoldung steht die matte Ölvergoldung der Haare gegenüber, die allerdings nur noch in kleinen Resten vorhanden ist. Die Madonna sitzt auf einem versilberten Thron, der heute vergraut erscheint. Damit heben sich die figürlichen Teile voneinander ab. Nur das Inkarnat entspricht nicht seiner Zeit, das in einer Versilberung oder Vergoldung erscheinen müsste, wie auch gelüsterte Flächen in der figürlichen Schatzkunst des 13. Jahrhunderts nicht zu finden sind. Dennoch sind die Anleihen aus der Schatzkunst unübersehbar.²⁷

Mit der oberschwäbischen Figur eines hl. Johannes des Täufers im Germanischen Nationalmuseum vom Ende des 13. Jahrhunderts steht ein Beispiel zur Verfügung, bei der auf Grund der Fasstechnik die Wiedergabe, die Imitation von Goldschmiedearbeit, deutlicher als bei den vorausgegangenen Figuren ausfällt, wenngleich die Oberflächen des Inkarnats und der Mantelinnenseite nicht der Goldschmiedekunst entsprechen (siehe Kap. I,2, Abb. 2).²⁸ An der Skulptur dominieren die Metallfarben. Auch hier setzen sich die Haare und das Lamm mit den matten Vergoldungen von der Glanzvergoldung des Mantels mit seinen verlorenen Applikationen in dem aufstuckierten Saum ab. Ein wesentlicher Beitrag zum Charakter einer Goldschmiedearbeit kommt dem ebenfalls weitgehend verlorenen Kelch zu, an dessen erhaltenem Fuß noch die Abdrücke von Applikationen und die Mattvergoldung erkennbar sind. In diesen Kelch führte offenbar einst ein rot gefärbter Draht aus der Brust des Opferlammes, der das Blut des Erlösers darstellte. Die Plinthe der Figur war ehemals versilbert und mit Bergkristallen besetzt.

27– Thronende Muttergottes, Maasland, um 1220/30. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.305, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.305>. – Frank Matthias Kammel: Marienbild und Altarfigur. In: *Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert* (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 2). Nürnberg 2007, S. 139–149, hier S. 143–144 und 404, Kat.Nr. 208. – Eberhard König: Erscheinungsform und ästhetisches Ideal mittelalterlicher Kunst – Schatzkunst als Leitkunst. In: Gert Melville, Martial Staub (Hrsg.): *Enzyklopädie des Mittelalters*, Bd. II., Darmstadt 2008, S. 73–75. König sieht die mittelalterliche bildende Kunst bis mindestens 1470 grundsätzlich abhängig von den Wirkungen der Schatzkunst. **28**– Johannes der Täufer, Oberschwaben, um 1280. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2342, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.2342>. – Kammel 2007 (Anm. 27), S. 148–149 und 405, Kat.Nr. 217. – Arnulf von Ulmann: Die ursprüngliche Pracht. In: Arnulf von Ulmann (Hrsg.): *Anti-Aging für die Kunst. Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit* (Veröffentlichung des Institutes für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum 7). Nürnberg 2003, S. 211–213, Abb. 80. – Martin Tischler: Retusche – eine Annäherung an das Original? In: Ebd., S. 62–68, Abb. 26 und 27. – Von dieser Figur wurde ebenfalls eine virtuelle 3D-Rekonstruktion als Diplomarbeit an der Hochschule Ansbach angefertigt: Ramona Mrugalla: *Digitale Rekonstruktion einer mittelalterlichen Statue des Heiligen Johannes und multimediale Präsentation der Ergebnisse*. Hochschule Ansbach 2008, Sign. 200/Q 00093.



25 Thronende Muttergottes, Maasland, um 1220/30. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. PL.O.305. Foto: GNM

Eine voll ständig vergoldete Figur auf einer silbernen, mit Kristallen geschmückten Plinthe dürfte sicher als ein Imitat aus kostbarem Metall angesehen werden – wenn nicht das azuritfarbene Mantelfutter mit seiner matten Oberfläche wäre, das keiner in der Schatzkunst angewandten Technik entspricht. Diese Fläche müsste glänzen, sofern hier das in der Schatzkunst gängige Email umgesetzt werden sollte. Auch das Inkarnat, das als Kaltmalerei zu deuten wäre, widerspricht der Schatzkunst des 13. Jahrhunderts.

Ein Bindeglied zwischen der Inkarnatfassung einer Skulptur und der Kaltmalerei in der Schatzkunst ist an einem Reliquienschrein aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im Metropolitan Museum zu sehen. Im Schrein dieses goldenen Reliquienaltärs mit Szenen aus dem Leben Mariens und der Kindheit Christi, dessen Flügel in transluzidem Email gearbeitet sind, sitzt Maria, die ihr Kind stillt, flankiert von zwei Engeln, die in ihren Händen Reliquienbehälter präsentieren. Alle Inkarnate sind kalt aufgetragen (Abb. 26).²⁹ Die Kaltbemalung war in der Schatzkunst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts kein Einzelfall, wie die Reliquienbüste der hl. Juliana von Nikomedia im Metropolitan Museum beweist (Abb. 27a,b).³⁰ Mit solchen kalt aufgemalten Inkarnaten können nun alle jene Skulpturen als Schatzkunstimitat interpretiert werden, deren Metallfassungen den beschriebenen Gesetzen der Kontraste entsprechen.



26 Reliquienschrein, Jean de Touyl (um 1325–1349/50) zugeschrieben, Paris, 2. Viertel 14. Jh. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1962, Inv.Nr. 62.96. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York

29— Reliquienschrein, Jean de Touyl zugeschrieben, Paris, 2. Viertel 14. Jh. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1962, Inv.Nr. 62.96. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470310?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=62.96&offset=0&rpp=30&pos=1> 30— Reliquienbüste der hl. Juliana, Italien, um 1376 (Weiterbearbeitung einer älteren, männlichen Kupferbüste). New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1961, Inv.Nr. 61.266. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471908?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=61.266&offset=0&rpp=20&pos=1> – Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400 (Anm. 3), Bd. 1, S. 33 mit Abb. (Rainer Palm).



27a,b Reliquienbüste der hl. Juliana, Italien, um 1376. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1961, Inv.Nr. 61.266. Fotos: The Metropolitan Museum of Art, New York

In Anlehnung an das Reliquienaltärchen und die Reliquienbüste der hl. Juliana von Nikomedia im New Yorker Metropolitan Museum kann das Inkarnat der Georgfigur durchaus als gültiges Äquivalent für ein Werk der Schatzkunst gelten, aus der mit den Applikationen wesentliche Merkmale in die Fassung inkorporiert wurden und deren Versilberung und Vergoldung den kostbaren Charakter figürlicher Schatzkunst untermauern.

So soll nun der Frage nachgegangen werden, ob man in dieser Skulptur über Anspielungen auf Arbeiten in Edelmetall hinaus eine monumentale Schatzkunst-Imitation vermuten darf. Für die Fassung des Drachen lässt sich eine Analogie so leicht nicht herstellen. Die aufgedeckte, überraschende Vielfarbigkeit des Lüsters entspricht nicht der mittelalterlichen Emailkunst des 14. Jahrhunderts mit ihren einfarbigen, in Gruben eingebrannten Emailflächen, wie bei dem zur Rekonstruktion des grünen Lüsters herangezogenen Ziborium aus dem Kloster Tennenbach, Oberrhein, 1320/40, im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 28).³¹ Wenden wir uns aber einer neuen, in Frankreich entwickelten Emailtechnik zu, so könnte eine Analogie glücken.

31– Ziborium aus Kloster Tennenbach (Breisgau), Oberrhein, 1320–40. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. KG1334. – Ralf Schürer: Fokus 2, Stifter und ihre Bildnisse. In: *Mittelalter 2007* (Anm. 27), S. 114–122, Abb. 104; Sabine Lata: Gefäße für den Gottesdienst. In: Ebd., S. 301–307, Abb. 276, S. 429, Kat.Nr. 429, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/KG1334>.



28 Ziborium aus Kloster Tennenbach (Breisgau), Oberrhein, 1320–40. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. KG1334. Foto: GNM, Jürgen Musolf

Als Karl IV. 1378 Frankreich besuchte, erhielt er zum Geschenk einen – leider verlorenen – Prunkbecher, den die schon zu ihren Lebzeiten hochberühmte Schriftstellerin und Philosophin Christine de Pizan (1364–1429/30) in ihrem „Le livre des faits et bonnes mœurs du sage roy Charles V“ beschreibt. Es war ein emaillierter Pokal, dessen Außenseite einen reich geschmückten Himmel darstellte, während die Innenseite Tierkreiszeichen zierte, in die wohl auch metallene Gestirne eingeschmolzen waren. Renate Eikelmann schließt daraus, dass um diese Zeit die Technik des „email en ronde-bosse“, die Maleremail und in Emailmasse eingelegte Metallfolien bereits „eingeführt“ waren. Eikelmann datiert die Entstehung des „email en ronde-bosse“ in die Zeit um 1360 und stützt sich dabei auf Quellen zu einer verlorenen Skulptur, die sich 1360–1368 im Schatz des Herzogs von Anjou befand.³²

32– Renate Eikelmann: „mit Niederländischen schmelzwerch“. Das Regensburger Emailkästchen. In: Schatzkammerstücke aus der Herbstzeit des Mittelalters. Das Regensburger Emailkästchen und sein Umkreis. Hrsg. von Reinhold Baumstark. Ausst.Kat. Bayerisches Nationalmuseum. München 1992, S. 47–48, 50, Zitat S. 48: „Im Schatz des Herzogs von Anjou aus den Jahren 1360–1368 befand sich z.B. eine Skulptur, deren blau emaillierter Mantel mit Blättern bemalt war. [...] Hier handelt es sich eindeutig um einen frühen Beleg für die Kombination von email en ronde-bosse und Maleremail.“ – Siehe auch: Renate Eikelmann: Franko-flämische Emailplastik des Spätmittelalters. Phil. Diss. (maschinenschriftl.), München 1984.

In dieser neuen Technik wird der metallene Träger aufgeraut, um zwischen Metallträger und der aufzutragenden Emailpaste eine Verbindung herzustellen. Dadurch war es möglich, Email ohne Gruben einzuschmelzen und einen runden Körper vollständig zu emaillieren. Sowohl das transluzide als auch das opake Email kann in dieser Technik angewendet werden. Auf dieser Technik baut das sogenannte Maleremail auf, das nicht mit der Emailmalerei verwechselt werden darf. Der Goldschmied nutzt nun nicht mehr das Metall als „Malgrund“, sondern setzt auf die vorhandene Emailschiicht eine zweite Schicht auf, die er für die Binnenmalerei nutzt.

Objekte, die diese Techniken repräsentieren, sind leider erst aus späterer Zeit erhalten. Aber es sind sehr bedeutende Objekte. Das New Yorker Metropolitan Museum bewahrt ein in Paris entstandenes Relief mit der Grablegung Christi von ca. 1390–1405 (Abb. 29). Die in der Technik des Maleremail aufgesetzten Blumen auf dem Mantel einer der Marien setzt deutliche Akzente.³³ An den Fehlstellen in den Gewändern und am Sarkophag ist die aufgeraute, tremolierte Metallfläche gut zu erkennen, die den gewuggelten Flächen in der Fassmalerei nicht unähnlich ist.³⁴ Mit dem Reliquiar des Heiligen Dornes im British Museum, das vor 1397 entstand, ist ein Kleinod mit bemerkenswertem historischem Hintergrund erhalten.³⁵ Für die angestrebte Analogie zwischen Fassmalerei und Schatzkunst kommt dem Hügel über dem burgartig gestalteten Sockel Bedeutung zu. Auf den Zinnen der Burg blasen Engel in blumengeschmückten weißen Kleidern zum Jüngsten Gericht. Aus ihren Gräbern erheben sich die Toten, und gerade unter dem Schriftband, welches die Echtheit des Hl. Dornes beschreibt, küsst sich ein Paar, glücklich, nun endlich wieder vereint zu sein. Auf dem grünen Hügel, dem Gottesacker, wachsen Blumen. Speziell diese Blumen sind hier von Interesse: In einen weißen Kreis sind rote Punkte getupft, formal durchaus den Farbtupfern der Binnenmalerei des Dra- chen der Georgskulptur vergleichbar.

33— Grablegung Christi, Paris, 1390–1405. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection, 1982, Inv.Nr. 1982.60.398, siehe <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/466104?rpp=30&pg=1&ft=1982.60.398.&pos=1> [27.12.2021]. – William D. Wixom (Hrsg.): *Mirror of the Medieval World*. New York 1999, S. 167, Nr. 203 mit Abb. **34**— Die Technik des Wuggelns oder Stelzens kam wohl mit Lukas Moser (um 1390–nach 1434) in Gebrauch. Ein Hohleisen in der Breite eines Schraubenziehers wird von dem Fassmaler mit Druck in einer Zickzackbewegung schräg vom Körper weg über den Kreidegrund geführt. Dadurch entsteht ein Muster aus fortlaufenden V-Formen. In der Goldschmiedekunst spricht man von Tremolieren. – Siehe: Rolf E. Straub: *Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters*. In: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1. Stuttgart 1984, S. 170. – Thomas Brachert: *Lexikon historischer Maltechniken: Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie* (Veröffentlichung des Institutes für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum 5). München 2001, S. 273 mit Abb. **35**— Hl.-Dorn-Reliquiar, Paris, vor 1397, London, British Museum, Inv.Nr. WB.67. Der Datenbankeintrag https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_WB-67 [27.12.2021] enthält unter „Curator’s comments“ auch einen umfangreichen Artikel zu Geschichte, Ursprung und Datierung. – Theodor Müller, Erich Steingräber: *Die französische Goldemailplastik um 1400*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., Bd. 5, 1954, S. 29–79. – Renate Eikermann 1984 (Anm. 32).



29 Grablegung Christi, Paris, um 1390–1405. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection, 1982, Inv.Nr. 1982.60.398. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York

Mit der gelüsterten Färbung des Drachenkörpers imitierte der Fassmaler die Technik des „*émail en ronde-bosse*“, in der Binnenmalerei des Drachens setzte er das Maleremail fasstechnisch um. Damit schuf er eine malerische Kopie, die der hoch aktuellen französischen Goldschmiedekunst entsprach. Allerdings bleibt noch die gelüsterte Vielfarbigkeit des Drachen zu klären, bei der sich zwei verschiedenfarbige transluzide Flächen unmittelbar berühren und ineinander verschmelzen – eine Wirkung, die an den genannten Email-Vergleichsbeispielen nicht vorkommt. Sicher ist es zulässig, hier den Fassmaler in seiner Kreativität zu sehen, der sich trotz der Absicht, eine in seiner Zeit hoch aktuelle technische Errungenschaft malerisch umzusetzen, nicht in seinem Willen zu drastischer Farbgebung einschränken wollte und die damaligen Möglichkeiten des „*émail en ronde-bosse*“ überschritt.³⁶

Zu einem weiteren Dekor der Georgfigur gibt es ebenfalls keine Entsprechung in der Bearbeitung von Oberflächen der Schatzkunst: Die punzierte Oberfläche am Waffenrock Georgs (siehe Kap. I,2, Abb. 18) imitiert keine Technik aus der Goldschmiedekunst, vielmehr ist die Nachahmung eines textilen Stoffs sinnfällig. Das große gerahmte Reliquiar ist nicht auf das Textil genäht, vielmehr muss man sich den Waffenrock aufgeschnitten vorstellen, durch dessen Schauloch aus Bergkristall die Goldschmiedearbeit sichtbar wird (siehe Kap. I,3, Abb. 14). Damit könnte man sich eine bekleidete Heiligenfigur vorstellen, was durch die überlieferte Tradition aber nicht gestützt wird. Im Gegensatz zu hölzernen Skulpturen sind aus dem Mittelalter keine textil bekleideten Goldschmiedefiguren bekannt.³⁷

Trotz dieser beiden Abweichungen bleibt das „Leitmotiv“ des Fassungskonzepts die Schatzkunst.³⁸ Dieses Leitmotiv wird auch dadurch nicht verletzt, dass die miniaturhafte Goldschmiedetechnik kaum ins Monumentale übernommen werden kann, wie auch eine Treiarbeit in der Größe der Georgskulptur technisch nicht möglich ist. Mit den sinnfälligen materiellen Anleihen aus anderen Gewerken entstand eine fast lebensgroße Skulptur, deren Prunk den Betenden zur Verehrung des Heiligen überzeugt haben muss. Solche glanzvollen, opulent gefassten Figuren könnten in mehreren Ausführungen geschaffen worden sein, aber nicht etwa von Goldschmiedern, sondern von innovationsfreudigen Bildhauern und Fassmalern.

36– Das m.E. früheste Beispiel zweier sich berührender Emails ist der Prunkpokal Kaiser Friedrichs III. im Kunsthistorischen Museum in Wien, 3. Viertel 15. Jh. Siehe Eikermann 1992 (Anm. 32), S. 46, Abb. 28, S. 48. **37**– Die über Jahrhunderte andauernde Sitte, Skulpturen zu bekleiden, hat mit der Publikation zu den Kleidern für Skulpturen des Klosters Wienhausen eine neue Würdigung erfahren. Siehe Charlotte Klack-Eitzen, Wiebke Haae, Tanja Weißgraf: Heilige Röcke. Kleider für Skulpturen in Wienhausen. Regensburg 2013. **38**– Eberhard König: Erscheinungsform und ästhetisches Ideal mittelalterlicher Kunst – Schatzkunst als Leitkunst. In: Gert Melville und Martial Staub (Hrsg.): Enzyklopädie des Mittelalters, Bd. II. Darmstadt 2008, S. 73–75. König sieht die mittelalterliche bildende Kunst grundsätzlich abhängig von den Wirkungen der Schatzkunst bis mindestens 1470.



1 Hl. Georg: linkes Auge. Foto: GNM, Georg Janßen