



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

Arnulf von Ulmann

3— Die Fassung und ihr Verhältnis zur Malerei

Wie zuvor für die Applikationen soll im Folgenden die Frage geklärt werden, aus welchen Quellen sich die Malerei der Fassung speist. Die Fassmalerei ist nach Ernst Willemsen die „würdige Schwester der Tafelmalerei“.¹ Am Prager Georg bestätigt sich diese Erkenntnis erneut, wie die Rekonstruktion der prunkvollen Fassung zeigt (siehe Kap. I,3, Abb. 1). Der Fassmaler hat kunsttechnische Mittel zugunsten eines Spiels aus nahsichtigem Detail und fernsichtiger Wirkung eingesetzt. So mögen die kaum wahrnehmbaren unterschiedlichen Vergoldungen und die einfache, aber wirkungsvoll eingesetzte Kugelpunze zur Strukturierung des Waffenrocks aus der Distanz schwerlich sichtbar sein, führen jedoch zu einem exquisiten Gesamtbild.

Die Malweise der Brauen

Die Polychromie weist bei den Augen des hl. Ritters ein kleines, doch sehr bemerkenswertes Detail auf, das leider nur durch stark vergrößerte Aufnahmen sichtbar ist (Abb. 1). Die Augenbrauen sind nicht, wie man auf Grund der Tradition mittelalterlicher Fassungen des 14. Jahrhunderts vermuten könnte, mit einem einfachen einfarbigen Strich gemalt, vielmehr sind einzelne Härchen aus dem nassen Brauestrich herausgezogen.

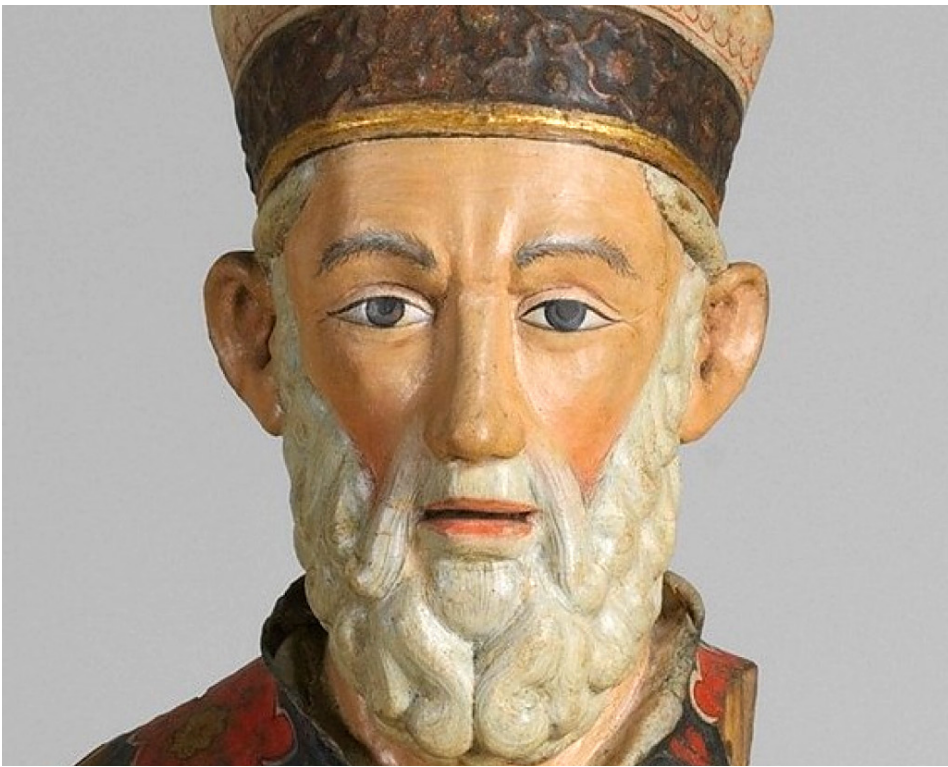
¹— Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland. Gesamtkatalog zur Ausstellung des Landeskonservators Rheinland im Rheinischen Landesmuseum Bonn im Sommer 1967. Hrsg. von Hans Peter Hilger und Ernst Willemsen. Düsseldorf 1967, S. 45.



2 Auferstehender, um 1290, Wienhausen. Detail: Kopf des Auferstehenden. Kloster Wienhausen, Inv. Nr. WIE Ac 001. Foto: Klosterkammer Hannover, Ulrich Loeper

Bereits am Ausgang des 13. Jahrhunderts findet sich dieses Detail (Abb. 2). Dem Auferstehenden im Kloster Wienhausen gibt der Fassmaler feine, von den Augenbrauen abstehende Härchen. Auch auf die Wangen werden vom Bart her feine Haarstriche gezogen. In der Maltechnik scheint zum Nürnberger Georg ein Unterschied zu bestehen. Während am Prager Georg Härchen und Brauen nass in nass gemalt wurden, wurden in Wienhausen die Haare an Braue und Bart von der trockenen Farbe aus gezogen. Es lassen sich für Skulpturenfassungen noch zwei weitere Vergleichsbeispiele anführen, diesmal aus dem 14. Jahrhundert. In der Wand- und Tafelmalerei sowie bei Zeichnungen ist diese Gestaltung der Brauen häufiger anzutreffen.²

²— In der Tafelmalerei des 15. Jh. sind gestrichelte Augenbrauen regelmäßig anzutreffen und ein Merkmal bei männlichen Gesichtsdarstellungen. Als Beispiele seien genannt: Sechs Tafeln eines Marienaltars, Nürnberg, um 1400/10, hier insbesondere der Bethlehemische Kindermord, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Gml14; siehe Daniel Hess: Fokus 5, Die Bildwelt des Altars. In: *Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert (Die Schau-sammlungen des Germanischen Nationalmuseums 2)*. Nürnberg 2007, S. 290–298, hier S. 294, Abb. 263, und S. 434, Kat.Nr. 459.



3a,b Hl. Nikolaus, Umbrien?, um 1350–75: Gesicht und Gesamtansicht. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 25.120.218. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York

Eine weitere bekannte Fassung mit gemalten Brauenhärchen stammt aus der Zeit um 1350–75. Die – wohl umbrische – Figur eines hl. Niklaus im Metropolitan Museum, New York, zeigt den weißbärtigen Heiligen mit grauen Augenbrauen, deren Härchen zu beiden Seiten abstehen (Abb. 3a,b).³ Daran schließt sich die Schreinmadonna aus dem westpreußischen Roggenhausen im Germanischen Nationalmuseum an, die um 1390 und damit ca. 30 Jahre nach dem hl. Georg entstanden ist. Der geöffnete Schrein gibt den Blick frei auf den Thron der Dreifaltigkeit mit Gottvater: Dessen dunkle Augenbrauen wurden zügig mit einem Strich gemalt und aus deren nasser Farbe die Härchen offenbar mit einem Borstenpinsel herausgezogen. Selbst die Wimpern scheinen auf diese Weise gemalt zu sein (Abb. 4, 5).⁴ Da man zwischen Umbrien und Westpreußen kaum eine Abhängigkeit für dieses motivische Detail herstellen kann, ist von einem voneinander unabhängigen Auftreten dieses Merkmals auszugehen.

³– Hl. Nikolaus, Umbrien?, um 1350–75. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1925, Inv.Nr. 25.120.218, siehe <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/472312?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=umbria+1350+saint&offset=0&rpp=20&pos=2> [27.12.2021] ⁴– Schreinmadonna aus Roggenhausen, Westpreußen, um 1390. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2397; siehe Frank Matthias Kammel: Andachtsbild und Formenvielfalt: Skulptur. In: *Mittelalter 2007* (Anm. 2), S. 276–289, hier S. 280–281, Abb. 251, und S. 425, Kat.Nr. 394; <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.2397>.



4, 5 Schreinmadonna aus Roggenhausen, Westpreußen, um 1390. Gesamtansicht in geöffnetem Zustand und Detail: Augen Gottvaters. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2397. Foto: GNM, Georg Janßen

Anders verhält es sich in der Tafelmalerei und in der Zeichenkunst. Hier kann sehr wohl eine Beziehung zur Georgfigur in Nürnberg hergestellt werden. Die Reihe beginnt mit dem Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich (1339–1365) im Wiener Dom Museum aus der Zeit zwischen 1360–65. Trotz des reduzierten originalen malerischen Bestands darf die Gestaltung von Augenbrauen und Wimpern als zuverlässig angesehen werden (Abb. 6). Nicht nur die Augenbrauen, sogar die Wimpern und Barthaare sind einzeln gestrichelt.⁵

Ein ebenfalls zeitlich und regional übereinstimmendes Beispiel findet sich in der Wandmalerei: Die Hl.-Kreuz-Kapelle auf Burg Karlstein sollte ursprünglich mit Wandmalereien ausgestattet werden, deren Anordnung wohl der heutigen, ikonostaseartigen Wandverkleidung entsprach. Den Entschluss, das künstlerische Medium, nicht aber das Programm zu ändern, fasste man offensichtlich noch während der Vorbereitung der Wandmalereien. Auf der Hauptwand über dem Altar blieben die Unterzeichnungen für Bildnisse unter den stattdessen angebrachten Gemäldetafeln erhalten. Eine dieser Unterzeichnungen stellt einen Petruskopf dar, dessen Gesichtszüge bereits detailliert ausformuliert sind. Sehr deutlich treten aus den energisch wirkenden Augenbrauen die einzelnen Härchen hervor. Die Zeit des Wechsels zur Ausstattung mit Tafelgemälden wird in die Jahre um 1360 gelegt. Die Forschung erkennt darin einen Vorläufer Meister Theoderichs, der erst nach der Plan-

⁵— Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich, 1360–65. Wien, Dom Museum, Inv.Nr. L-II, siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rudolf_IV.jpg [27.12.2021]. – Arthur Saliger: Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum (Katalog des Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseums, N.F. 1), Wien 1973, S. 35–39, Kat.Nr. 10.



6 Porträt Herzog Rudolf IV. von Österreich, 1360–65. Dom Museum Wien – Domkapitel, Inv.Nr. L-II. Foto: © Dom Museum Wien

änderung mit seiner Werkstatt in Karlstein tätig wurde.⁶ Meister Theoderich nimmt in seinem Heiligenzyklus das Motiv der gemalten Augenbrauen auf, so bei seinen Darstellungen des hl. Georg und Kaiser Karls des Großen.⁷

Aber auch im Rheinland war diese Malweise der Augenbrauen bekannt. Von einem Kölner Meister stammt die Tafel mit den Heiligen Cordula, Ursula und Johannes dem Täufer. Die Tafel aus der ehemaligen Johanniter-Kommende St. Johannes und Cordula in Köln, heute im Germanischen Nationalmuseum, ist im späten 14. Jahrhundert entstanden (siehe Kap. I,3, Abb. 34a,b).⁸

6— Jiří Fajt, Jan Royt, Libor Gottfried: *The Sacred Halls of Karlštejn Castle*. Prag 1998, S. 27, Abb. 25. – Jiří Fajt (Hrsg.): *Magister Theodoricus, Court Painter to Emperor Charles IV. The Pictorial Decoration of the Shrines at Karlštejn Castle*. Prag 1998, S. 486–487. 7— Fajt 1998 (Anm. 6), S. 345–346. – Jiří Fajt: *Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*. München, Berlin 2006, S. 116–119, Kat.Nr. 27b. 8— *Altartafel mit drei Heiligen aus der Kölner Johanniterordenskirche St. Johannes und Cordula, Köln, um 1370–90*, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Gm9. – Eberhard Lutze, Eberhard Wiegand (Bearb.): *Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts. Text- und Bildband*. Leipzig 1936–37, S. 113, Abb. 358, 359. – <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm9>. – Katja von Baum, Benno Baumbauer, Lisa Eckstein, Daniel Hess (Hrsg.): *Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 2: Köln, Niederlande, Westfalen, Nieder-, Mittel- und Oberrhein*. Regensburg 2022, Kat.Nr. 1.

Sehr viel früher ist dieses Motiv bereits in Italien vorbereitet. Mit einem Gesichtsausdruck zwischen Unwillen und Bewunderung lässt ein Maler im Stil des Simone Martini (1280–1344) auf seiner Tafel von 1342, die den von seinen Eltern wiedergefundenen zwölfjährigen Jesus zeigt, Josef auf seinen Sohn blicken, der mit verschränkten Armen nahezu gleichgültig, wenn nicht gar überheblich auf seine Mutter blickt, als er für sein Zurückbleiben im Jerusalemer Tempel zur Rede gestellt wird. Teil des Gesichtsausdrucks des Vaters sind neben der faltigen Stirn die mit starkem Akzent gesetzten weißen Brauen.⁹ Ganz ähnlich zeigt sich die Malweise der Brauen bei der Darstellung des Petrus im Marientod aus Košátky von 1360 im Museum of Fine Arts in Boston. Kopfhaltung, Haartracht, Bärte und eben auch die Augenbrauen sind, wie alle Köpfe, der oberitalischen Malerei entlehnt. Im Marientod haben mit Ausnahme von Christus alle männlichen Gestalten deutlich akzentuierte Brauen, einschließlich des blond dargestellten Johannes.¹⁰ Ebenso erscheint das Motiv der gemalten Brauen auf den Hohenfurther Tafeln von 1350–55 in der Prager Nationalgalerie, von denen hier als Beispiele Longinus aus der Kreuzigung, Paulus aus dem Pfingstwunder und Nikodemus aus der Kreuzigung genannt seien.

In der Tafelmalerei scheint es für das Augenbrauen-Motiv eine gute Vermittlung aus Siena nach Böhmen gegeben zu haben, während es in der Skulpturenfassung einerseits in der Region des späteren Westpreußens, andererseits in Oberitalien gebraucht wurde. Mit dieser weit verbreiteten Verfügbarkeit kann man kaum von einer räumlichen Einengung für dieses Motiv in der Fassmalerei sprechen. Ebenso wenig lässt sich entscheiden, wann dieses Gestaltungselement in Fassungen aufgenommen wurde.

Die Punzierung des Waffenrocks der Georgfigur

Der Fassmaler hat für das rote Kreuz und den weißen Plafond des Waffenrocks zwei unterschiedliche Textilgestaltungen mit goldenem Rankenwerk gewählt und dabei die vegetabilen Muster in Polimenttechnik auf Zwischgold dargestellt. Die starren, flächigen Reflexe, die sich durch die Polimenttechnik ergeben, hat er mit einer kugelförmigen Punzierung gebrochen.¹¹ Es ist die einzige verwendete Punze an der Georgskulptur. Dabei wurden die goldenen Flächen nicht wahllos mit der Punze gefüllt. Vielmehr betont eine geordnete Linienführung an den Blatträndern den Verlauf der Volutenranken; auch in die Konturen des roten Kreuzes sind die Punzen mit hoher Präzision wie eine Perlenkette aneinander gereiht (siehe Kap. I,2, Abb. 18).

⁹— Der von seinen Eltern wiedergefundene zwölfjährige Jesus, Stil des Simone Martini, Avignon, 1342. Liverpool, Walker Art Gallery, Inv.Nr. WAG2787, siehe <https://www.akg-images.co.uk/archive/The-12%E2%80%93year-old-Jesus-in-the-Temple-2UMDHUWRK2IB.html> [27.12.2021]. ¹⁰— Marientod aus Košátky, Böhmen, um 1350. Boston, Museum of Fine Arts, Inv.Nr. 50.2716. Das in der Datenbank des Museums <https://collections.mfa.org/objects/33412/dormition-of-the-virgin?ctx=752016a8-ef33-4db3-8383-28bec865a83b&idx=99> [27.12.2021] verfügbare Bildmaterial lässt leider keine Aussage über die Brauen Christi zu. – Jaroslav Pešina: Der Hohenfurther Meister. Prag 1982. – Karl M. Swoboda: Gotik in Böhmen. München 1969, S. 171–179. ¹¹— Siehe hierzu die Kap. II,1 und 2, zur Rekonstruktion der Fassung.

Punzierungen in der zeitgleichen Tafelmalerei

In der Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts sind Punzen in einer überaus großen Vielfalt verbreitet und dienen der Akzentuierung von Hintergründen, Textilmustern, Heiligenscheinen und Rahmenwerk.¹² Dabei wusste zum Beispiel der Florentiner Bernardo Daddi (um 1295 – um 1348) auf seinem Madonnenbild im Getty Museum die Heiligenscheine zu einem feinen Netz auszubauen und auch den profilierten Rahmen durch ein gepunztes Schmuckband optisch zu verbreitern.¹³

Die noch ornamentalere Wirkung durch eine reiche Punzierung hat auch der Maler im Stil des Simone Martini auf seiner Tafel mit dem von seinen Eltern wiedergefundenen zwölfjährigen Jesus in der Walker Art Gallery, Liverpool, umgesetzt.¹⁴ Die Punzen erhöhen Reiz und optischen Wert des Bilds, sie schaffen zudem einen Übergang vom profilierten Rahmen zu der Tafel selbst, aber sie bleiben Schmuck.

In den 1340er Jahren findet der Florentiner Pacino di Bonaguida (um 1280–1339) im sogenannten Chiarito-Tabernakel eine besondere Verwendung der Kugelpunze (Abb. 7).¹⁵ Die Mitteltafel des Triptychons mit ihrem polimentvergoldeten Relief forderte den Maler zugunsten der Lesbarkeit zu einer geradezu delikaten Punzierung heraus, um innerhalb der glänzenden Vergoldung das Auge des Betrachters zu führen.

Das Mittelfeld zeigt die Austeilung der Eucharistie an die Apostel durch Christus. Sie empfangen den Leib des Herrn durch Strahlen, die vom Nabel des segnenden Christus ausgehen. Die geritzten Falten der Gewänder des Erlösers und der Apostel sind durch sauber angeordnete Punzenlinien gebrochen. Die Ausgestaltung der Nimben entspricht der christlichen Hierarchie der dargestellten Personen. Dem Buch und Halssaum der Christusfigur wurde durch die Punzierung Stofflichkeit vermittelt; ob hier Applikationen oder aufwendige plastische Stickerei als Vorbild dienten, ist nicht zu entscheiden. Als einziges Werkzeug dienten Kugelpunzen in zwei unterschiedlichen Größen. Die punzierten vegetabilen Ranken trennen die reliefierten Figuren vom Hintergrund, während die sehr dicht liegenden punzierten Punktlinien in dem Relief deren Gewandfaltung hervorheben.

12– Rolf E. Straub: Die Punzierung und Trassierung. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1. Stuttgart 1968, S. 189–197. **13**– Madonna mit Thomas von Aquin und Apostel Paulus, Bernardo Daddi, Florenz, um 1330. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv.Nr. 93.PB.16, siehe <http://www.getty.edu/art/collection/objects/860/bernardo-daddi-the-virgin-mary-with-saints-thomas-aquinas-and-paul-italian-about-1335/> [27.12.2021]. – Wie sehr die polychrome Gestaltung eines Rahmens an Fassmalerei heranreicht, verdeutlicht das Gehäuse eines Reliquiars im New Yorker Metropolitan Museum, das in das 14. Jh. datiert wird. Der Goldgrund in der Darstellung des Schmerzensmanns im Wimberg wurde mit Kugelpunzen unterschiedlicher Größe ornamentiert, ebenso die Heiligenscheine und der Rahmen der Ostensorien. Siehe Reliquiar, Siena, 14. Jh. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1918, Inv.Nr. 18.70.17, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/465934?rpp=30&pg=1&ft=18.70.17&pos=1> [27.12.2021]. **14**– Vgl. Anm. 9. **15**– Chiarito-Tabernakel, Pacino di Bonaguida, Florenz, 1340er Jahre. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv.Nr. 85.PB.311, siehe <http://www.getty.edu/art/collection/objects/773/pacino-di-bonaguida-the-chiarito-tabernacle-italian-1340s/> [27.12.2021]. – Auf der Aufnahme lässt sich die Goldwirkung vor allem auf der rechten, helleren Seite nachvollziehen. Die Polimentvergoldung ist an den sog. Überschüssen in den Gewändern der Apostel sehr gut zu erkennen.



7 Mittelteil des Chiarito-Tabernakels, Pacino di Bonaguida, Florenz, 1340er Jahre. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv.Nr. 85.PB.311. Foto: J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Entschieden zurückhaltender werden Punzen in der böhmischen Malerei eingesetzt. Den böhmischen Tafelmalern muss die eigenständige Bildwirkung von Punzen fremd gewesen sein. Der Passionszyklus der Prager Nationalgalerie aus Kloster Hohenfurth (Vyšší Brod) veranschaulicht dies sehr deutlich.¹⁶ So sehr die Tafeln durch die venezianische und toskanische Malerei der 1340er Jahre angeregt worden sein mögen, den ornamentalen Charakter und die Ausgestaltung mit Punzen hat die Hohenfurth Werkstatt nicht übernommen.¹⁷ In der Regel wird hier jeweils nur eine gereimte Punzenform zur Konturierung von Heiligenscheinen eingesetzt, die Kombination unterschiedlicher Stempel erscheint dezent realisiert am Kleidsaum der Maria im Pfingstwunder.

Die Zurückhaltung, Oberfläche zugunsten von Lesbarkeit zu akzentuieren, wiederholt sich im Marienod aus Košátky.¹⁸ Die Heiligenscheine der Apostel vor allem auf der rechten Seite sind nicht alle mit Punzen konturiert, sodass man meinen könnte, der Punzenschmuck der Tafel sei unvollendet.¹⁹ Die feinen Ritzungen der Nimben von Maria und Christus fügen sich geradezu unauffällig in die Verteilung von Farbe und Goldton ein und heben sehr dezent die Verbindung zwischen Mutter und Sohn hervor.

Die aufgebrochenen Goldmuster der Georgfigur in Nürnberg tragen in gewisser Weise der technisch richtigen Wiedergabe eines Textils Rechnung, bei denen der Goldfaden matt erscheint. Die Punzierung mattiert die reflektierenden Flächen hier aber nicht, vielmehr spaltet sie die Reflektion in kleine Punkte auf (siehe Kap. I,2, Abb. 18). Das Licht bricht sich nicht mehr in der Fläche, sondern in den winzigen konkaven Senken der Punzen. Es ist wohl nicht das Detail der Kugelpunzierung, das erkannt werden soll, sondern dieser Effekt bei Lichteinfall.²⁰ Die vielen Gesenke funkeln im Lichteinfall unterschiedlich.²¹ Die Kugelpunze wird nicht zur Bestimmung eines Gewebes eingesetzt, sondern als Gestaltungsmittel.

16– Pfingstbild, Meister der Hohenfurth Tafeln, Böhmen, 1350–55. Prag, Nationalgalerie, Inv.Nr. O 6786-6794, siehe Pešina 1982 (Anm. 10), Abb. 66. – Swoboda 1969 (Anm. 10), S. 171–179. **17**– Interessanter Weise finden sich neben dieser sehr einfachen Form außerdem Motivpunzen. Die Nimben des Pfingstwunders tragen Sternpunzen, wie auch die Christusfigur in der Auferstehungsszene. Siehe Rolf E. Straub: Die Punzierung und Trassierung. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Bd. 1, Stuttgart 1968, S. 192–198, hier S. 192–193. **18**– Marienod aus Košátky, Böhmen, um 1350. Boston, Museum of Fine Arts, Inv.Nr. 50.2716, siehe <https://collections.mfa.org/objects/33412/dormition-of-the-virgin?ctx=752016a8-ef33-4db3-8383-28bec865a83b&idx=99> [27.12.2021]. **19**– Kunsttechnisch ließe sich diese „Nachlässigkeit“ dadurch erklären, dass die Punzierung den letzten Arbeitsgang an dem Gemälde darstellt. Die Punzen werden immer in die fertige Vergoldung eingedrückt. Dagegen müssen die Ritzungen in den Nimben von Christus und Maria noch vor dem Auftragen des Polimentes erfolgen, da eine Ritzung die Goldfläche verletzen würde. **20**– Dieser Effekt wurde später in der Malerei Melchior Broederlams (nachgewiesen 1381–1410) auf dessen Verkündigungsszene in dem Kreuzigungsschein von Jacques de Baerze (tätig vor 1384, gest. 1399) ebenfalls effektiv eingesetzt. Siehe Micheline Comblen-Sonkes, Nicole Veronée-Verhaegen: Le Musée des Beaux-Arts de Dijon. Les Primitifs Flamands, I. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle, Bd. 14. Brüssel 1986, Taf. CVIII–CXXVII. **21**– Der Museumsbesucher realisiert selten, dass er den Artefakten in einer entfremdeten Umgebung gegenübersteht. Nicht nur der Platz, für den das Objekt bestimmt war, ist verloren, sondern auch die Lichtverhältnisse. Selbst wenn der Prager Georg noch eine makellose Fassung trüge, entspräche seine Wirkung im Museum keinesfalls der in einem sakralen Raum mit farbigen Glasfenstern und einer flackernden Kerzenbeleuchtung, wobei ferner die Tages- und Jahreszeit eine Rolle spielt, in der zuweilen das einfallende Sonnenlicht Raum und Ausstattung in eine geheimnisvolle Atmosphäre taucht.

Mit einer vollkommen unterschiedlichen Wirkung werden Brokatgewebe in der italienischen Malerei durch Kugelpunzen strukturiert. Die Abmessung des Stempels ist so klein, dass aus der Entfernung keine bestimmte Form, sondern ein Muster in dunklerer Tönung wahrgenommen wird. So füllt Simone Martini das Gewandmuster seines Verkündigungsendels von ca. 1330 in der National Gallery in Washington mit feinen Kugelpunzen, die nicht nur wegen ihrer geringen Größe, sondern vor allem wegen ihrer unordentlichen und Platz füllenden Anordnung in ihrer Form unkenntlich bleiben.²²

Die Darstellung von Webtechnik und damit Materialität in der Malerei mittels Kugelpunzen bleibt in der oberitalienischen Tafelmalerei angewandte Technik, wobei diese Punze zunehmend einen eigenen ornamentalen Charakter gewinnt. Nardo di Cione (um 1320–1365/66) schuf um 1360 ein kleines Triptychon mit der Muttergottes, der Petrus und der Evangelist Johannes auf den Tafeln zur Seite stehen, heute in der National Gallery of Art, Washington.²³ Mit großer Sorgfalt hat Nardo di Cione die Stempel auf dem Brokattuch des Kindes auf Lücke gesetzt und damit eine geordnete Struktur geschaffen, wie bereits zehn Jahre zuvor auf einem Madonnenbild im Milwaukee Art Museum.²⁴

Die gereichte Punze, allerdings ohne Sorgfalt gesetzt, findet sich bei dem Florentiner Agnolo Gaddi (um 1350–1396) auf einer Darstellung der thronenden Madonna im Kreise von vier Heiligen der National Gallery of Victoria in Melbourne.²⁵ Die Punzierung des Kleidmusters liegt flächendeckend, einige Ranken sind sogar ausgelassen (Abb. 8, 9). Mit dieser unordentlichen Struktur setzt der Künstler eher auf Fernwirkung, wie schon Simone Martini in seiner Verkündigung. Zur Darstellung der anhaltenden Punztechnik mit diesem Stempel sei letztlich auf eine Muttergottesdarstellung von Gherardo Starnina (um 1360–1413) von 1410 im J. Paul Getty Museum verwiesen, dessen Thronbehang die sauber und sorgfältig auf Lücke liegenden Stempel Nardo di Ciones wieder aufnimmt.²⁶

Mit dem Einsatz der Kugelpunze zur Darstellung von Textilien bleibt dieses Werkzeug noch immer im Bereich des Ornamentalen. Die Punze selbst trägt keine Bildwirkung, sie entfaltet Wirkung erst in der Reihung beziehungsweise der Bündelung. Die Summe der immer gleichen Form erzeugt auf der Fläche ein Bild, in der der Stempel als Einzelform unerheblich ist. Das Gewebe wird definiert durch das Zusammenspiel von Form, Farbe und strukturierter Oberfläche.

22– Verkündigungsendel, Simone Martini, um 1333. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1939.1.216, siehe <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.357.html> [27.12.2021]. **23**– Madonna mit Kind und den Aposteln Petrus und Johannes Ev., Nardo di Cione, Florenz, 1360. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1939.261 a–c, siehe <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.402.html> [27.12.2021]. **24**– Madonna mit Kind, Nardo di Cione, um 1350. Milwaukee, Art Museum, Inv.Nr. M1995.679, siehe <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/madonna-and-child/2wEjgYDAoxXrRg?hl=de&projectId=art-project> [27.12.2021]. **25**– Thronende Madonna mit den Heiligen Petrus, Johannes d.T., Jakobus und Nikolaus, Agnolo Gaddi, Florenz, 1388–90. Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv.Nr. 2003.690, siehe <http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/74594/> [27.12.2021]. **26**– Madonna mit Kind und Engeln, Gherardo Starnina, Florenz, um 1410. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv.Nr. 82.PB.108, siehe <http://www.getty.edu/art/collection/objects/704/gherardo-starnina-master-of-the-bambino-vispo-madonna-and-child-with-musical-angels-italian-about-1410/> [27.12.2021].



8 Thronende Madonna mit den Heiligen Petrus, Johannes d.T., Jakobus und Nikolaus, Agnolo Gaddi, Florenz, um 1388–90. Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv.Nr. 2003.690. Foto: National Gallery of Victoria, Melbourne



9 Thronende Madonna mit den Heiligen Petrus, Johannes d.T., Jakobus und Nikolaus. Detail: Kleid der Maria. Foto: National Gallery of Victoria, Melbourne

Indes kann für die Zeit um 1350 in der böhmischen und italienischen Malerei bei der Verwendung der Kugelpunze eine neue Funktion erkannt werden. Die Punze dient nicht mehr nur dem Ornamentalen, sie wird bewusst zur Definition eines Gegenstandes eingesetzt. Die Glatzer Madonna, mit ihrer Datierung um 1350 in unmittelbarer Nähe zu den Hohenfurther Tafeln der Prager Nationalgalerie, trägt sehr zurückhaltenden Punzenschmuck in dieser doppelten Bedeutung (Abb. 10). Kugelpunzen zieren die Heiligenscheine, die Diademe und Broschen der Engel, die Kreuze der Löwentabernakel, das Kreuz des Weltapfels und den Kragen des Stifterpluviales, deren Vertiefungen nicht in ihrer Form, sondern als Lichtpunkte erscheinen.²⁷ Der sparsame Punzenschmuck wird besonders am Nimbus, dem Szepter und der Krone der Maria mit ihren glatten Flächen deutlich. Hier verschwimmen die Teile ineinander, die durch eine Punzierung leicht voneinander hätten getrennt werden können. Andererseits treffen wir in diesem Bild zum ersten Mal auf eine Materialidentifikation durch Punzen. Während die Nimben als immaterielle Erscheinungen zur Darstellung überirdischer Wesen dienen, sind die Kreuze der Löwentabernakel, der Broschen und Diademe der Engel bei allem überirdischem Bezug durch die Stempel als reale metallene Gegenstände zu erkennen.

Die Funktion der Materialidentifikation kommt ebenfalls bei den im gleichen Zeitraum entstandenen Hohenfurther Tafeln vor, wenn auch nicht in dieser bildlich klaren Art. Die Kopfbedeckung des Hauptmanns der Kreuzigungstafel wird mit seinem Bügel erst durch die beiden Punzen mit Kugel und Blüte deutlich, wobei sich das dargestellte Material weniger aus den Punzen denn aus der Versilberung ergibt. Es sollte wohl eine Textilhaube mit einem Metallbügel dargestellt werden. Eine eindeutige Vermittlung von Material fehlt ebenso bei der Rüstung mit ihrem mit Punzen geschmückten Besatz. Erst die vier Knöpfe des Fezumhangs darf man als sicher metallene ansehen.²⁸

Eine sehr deutliche Materialcharakterisierung kann man an dem Drei­flügelretabel des Meisters der Madonna des Palazzo Venezia aus der Zeit um 1350 aufzeigen.²⁹ Das Kopenhagener Statens Museum for Kunst beherbergt die Flügel dieses Retabels mit den Darstellungen der hl. Corona, auch Stephana genannt, und des hl. Victor von Siena, die beide zu den Erzmärtyrern gezählt werden (Abb. 11).³⁰ Hier interessieren zunächst nicht die Punzen auf dem goldenen Gürtel, dem Schmuckstreifen auf der Scheide und dem Schulterband des Schwerts, sondern die kleinen Platten, über die mit Ösen und Ringen die

27– Stephan Kemperdick: Deutsche und böhmische Gemälde 1230–1430. Gemäldegalerie Berlin – Kritischer Bestandskatalog. Petersberg 2010, S. 78–109. **28**– Hauptmann aus der Kreuzigungsszene, Meister der Hohenfurther Tafeln, Böhmen, 1350–55. Prag, Nationalgalerie, Inv.Nr. O 6786-6794, siehe Pešina 1982 (Anm. 10), Abb. 44. **29**– Die Definition einer Goldbrosche, gleichsam die Definition von Schatzkunst durch Malerei, hat 1335 Bartolomeo Bulgarini (um 1300/10–1378) in seiner Katharina-Darstellung durch Punzierung hergestellt, hier allerdings durch sehr kleine Ringpunzen: Hl. Katharina von Alexandrien, Bartolomeo Bulgarini, Siena, um 1335/40. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1943.4.20, <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.12118.html> [27.12.2021]. **30**– Hl. Victor von Siena, Meister der Madonna des Palazzo Venezia, Siena, um 1350. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.Nr. KMS3625, siehe <https://collection.smk.dk/#/detail/KMS3625> [27.12.2021]. – Von dem Retabel sind einige Teile verloren, erhaltene Tafeln sind über mehrere Museen verstreut. Die Mittel­tafel des Retabels mit der Anbetung durch die Hirten – selbst nur ein Rest des Mittelfeldes – befindet sich im Harvard Art Museum / Fogg Museum in Cambridge (MA). Die Kreuzigung aus der Predella besitzt der Louvre und die Blendung des hl. Victor das Städel Museum. Siehe: Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie: Verzeichnis der Gemälde. Frankfurt a.M. 1987, S. 63, Abb. 2, Die Blendung des hl. Victor, Inv.Nr. 2135, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/blendung-des-heiligen-viktor> [27.12.2021] (als Bartolomeo Bulgarini).

Schwertscheide befestigt ist. Dem Band wurde als Montagehilfe, zur Verstärkung des Lederbands, eine Metallplatte angeheftet, die erst durch die vier Kugelpunzen als metallener Gegenstand verstanden werden kann. Die Punzen definieren den Bildgegenstand, sie haben keinen ornamentalen Charakter, sondern eine eigenständige Bildwirkung gewonnen. Auch Hüft- und Schwertgürtel sind durch die Punzen als vergoldetes Leder definiert.

In der Tafelmalerei dient die Kugelpunze also insgesamt eher als ein Element der Ausschmückung, zur Vermittlung von Stofflichkeit bleiben Punzierungen offensichtlich eine Randerscheinung.

10 Glatzer Madonna, Prag, 1343–50. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 1624. Foto: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders





11 Hl. Victor von Siena,
Meister der Madonna des
Palazzo Venezia, Siena, um
1350. Kopenhagen, Statens
Museum for Kunst, Inv.Nr.
KMS3625. Foto: Statens
Museum for Kunst, Kopen-
hagen

Punzierungen in der zeitgleichen Skulpturenfassung und älteren Beispielen aus der Buchmalerei

Punzen gehören auch zum Repertoire des Fassmalers. Mit ihrer Untersuchung zu den Büsten der Goldenen Kammer in St. Ursula in Köln hat Regina Urbanek einen reichen Bestand vorgestellt.³¹ Die Nadel- und Kugelpunzen beschränken sich auf Ränder, Säume oder Kragen. Die vergoldeten Flächen bleiben bis auf sehr wenige Ausnahmen glatt.

Dieses System gilt für Fassungen des 14. Jahrhunderts allgemein. Die Punzierung bewirkt ornamentale Gestaltung, wobei die Punze zuweilen so klein ist, dass sie eigentlich mehr die Reflektion des Goldgrunds bricht und verdunkelt, als dass sie selbst in ihrer Form in Erscheinung tritt. Als Beispiel sei die um 1330 geschaffene Reliquienbüste eines hl. Diakons angeführt (Abb. 12), dessen Musterung des Büstenrands durch den verdunkelnden Effekt der Punze bewirkt wird.³² Die gleiche Wirkung zeigt eine weibliche Büste der Zeit um 1340 in der Goldenen Kammer (Nr. 55), deren Surcot entgegen den allgemein anzutreffenden glatten Flächen ein fein punziertes, das Kleid vollständig bedeckendes großes Eichenblattmuster erhalten hat (Abb. 13, 14). Die Verdunkelung der Oberfläche durch Punzierung ist an dem gleichzeitigen Chiarito-Tabernakel von Pacino di Bonaguida zu finden (vgl. Abb. 7). Mit dieser Technik, dort mit Weinblättern, wurde bereits um 1320 eine weibliche Büste aus St. Kunibert versehen (Abb. 15).³³

Nun könnte man meinen, hier sei ein Gewebe abgebildet worden, aber ein über die Flächen gezogenes vegetables Textilmuster lässt sich für diese Zeit weder in der Tafelmalerei noch als realer Stoff finden.³⁴ Für einen Vorläufer eines derartigen flächendeckenden Schmucksystems wird man die Buchmalerei heranziehen müssen. So wird beispielsweise der Goldgrund der Bildinitiale D mit der Salbung König Davids im sogenannten Gorleston-Psalter, entstanden 1310–1324, in der British Library vollständig mit einem Blattmuster überzogen.³⁵

31– Regina Urbanek: Die Goldene Kammer von St. Ursula in Köln. Zu Gestalt und Ausstattung vom Mittelalter bis zum Barock. Worms 2010. **32**– Reliquienbüste eines hl. Diakon, Köln, 1330. Köln, St. Ursula, Goldene Kammer, Inv.Nr. 004-313-F167. – Urbanek 2010 (Anm. 31), S. 180, Kat.Nr. 31. **33**– Reliquienbüste einer weiblichen Heiligen, um 1340. Köln, St. Ursula, Goldene Kammer, Inv.Nr. 004-313-F191; Reliquienbüste einer Heiligen, Köln, um 1320. Köln, St. Kunibert, Inv.Nr. 004-314-F069. – Urbanek 2010 (Anm. 31), S. 209–210, Kat.Nr. 55, S. 41–42, Abb. 49. **34**– Brigitte Klesse: Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Bern 1967. **35**– Bildinitiale mit der Salbung König Davids, Gorleston Psalter, England, 1310–24, fol. 35r. London, British Library, Add MS 49622. Das Manuskript ist eine Anfertigung für ein Mitglied der St. Andrew-Gemeinde in Gorleston (Suffolk), siehe http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_49622 und http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_f035r [27.12.2021].



12 Reliquienbüste eines
hl. Diakon, Köln, 1330.
Köln, St. Ursula, Goldene
Kammer, Inv.Nr. 004-313-
F167. Foto: Erzbistum Köln,
Helmuth Stahl, Köln



13, 14 Reliquienbüste einer weiblichen Heiligen, um 1340. Gesamtansicht und Detail des Surcot.
Köln, St. Ursula, Goldene Kammer, Inv.Nr. 004-313-F191. Foto: Erzbistum Köln, Helmuth Stahl, Köln



15 Reliquienbüste einer Heiligen, Köln, um 1320. Köln, St. Kunibert, Inv.Nr. 004-314-F069.
Foto: Erzbistum Köln/Schuster

Für den Einsatz der Kugelpunze zur ornamentalen Flächengestaltung finden sich ebenfalls Vorläufer in der Buchmalerei. Das gepunzte Streublumenmuster auf dem Goldgrund einer Bildinitiale mit dem Erzengel Michael aus dem sogenannten Stowe Breviary der British Library, das 1322–25 entstand, findet sich gleichartig an einer Reliquienbüste der Goldenen Kammer um 1340 (Abb. 16, 17).³⁶

Die Reihung der Punzen in den Rankenmustern der Nürnberger Georgfigur mit der offensichtlichen Absicht, die Goldfläche nicht voll auszufüllen, sondern eher Blattgrate oder Blattkonturen hervorzuheben (siehe Kap. I,2, Abb. 16, 17), lässt sich in der zeitgleichen Tafelmalerei und Polychromie südlich und nördlich der Alpen in dieser Art jedoch nicht finden. Die Punzen liegen immer flächendeckend, wie an den aufgeführten Beispielen, etwa der Madonnenendarstellung von Nardo di Cione in Washington D.C. (Anm. 24): Hier erscheinen die Punzen nicht möglichst platzsparend, sondern sorgfältig auf Lücke gesetzt. Noch immer bleibt die Punze damit nur in ihrer Formation wirksam und ist nicht wie bei der Georgfigur als einzelnes Muster von bildlicher Wirkung. Ein dem Nürnberger Georg vergleichbares Stempelsystem findet sich in der Tafelmalerei erst später, so beispielsweise um 1387 mit dem Taufretabel von Niccolò di Pietro Gerini (um 1340–1415) in der Londoner National Gallery. Die Mitteltafel mit der Taufe Christi durch Johannes den Täufer wird auf den Flügeln flankiert von den Aposteln Petrus und Paulus. Die beiden Heiligen stehen auf einem kompliziert gemusterten Brokat, dessen Punzierung – ganz wie im System bei der Nürnberger Georgfigur – Formen und Konturen durch saubere Reihung hervorhebt.³⁷

Dieses Motiv hat um 1420 Gentile da Fabriano (um 1370/85–1427) in seiner Marienkrönung, heute im J. Paul Getty Museum, kompliziert weiterentwickelt.³⁸ In einer Kombination aus Schraffur und Stempel wurde ein Textil abgebildet, für das eine Verbindung zu einer Vorlage oder gar zu einer Webtechnik nicht mehr gezogen werden kann. In einem geradezu irisierenden Goldton wird reine Kostbarkeit vorgestellt.

Die eigentümliche Reflektion des Lichts durch die Kugelpunze, bei der diese Stempelart auch in ihrer Form erkannt wird, wandte der Fassmaler des hl. Georg in den 1360er Jahren offensichtlich erstmals an. So ist der besondere Einsatz der großen Kugelpunze mit der eigenständigen bildhaften Wirkung an der Georgfigur in Nürnberg als eine Besonderheit, vielleicht sogar als Erfindung, anzusehen, für die noch keine Vorläufer gefunden worden sind.

36– Bildinitiale mit dem Erzengel Michael, Stowe Breviary, England, 1322–25, fol. 305r. London, British Library, Stowe MS 12; http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Stowe_MS_12 und http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=stowe_ms_12_f305r [27.12.2021]. – Reliquienbüste einer Heiligen, Köln, um 1340. Köln, St. Ursula, Goldene Kammer, Inv.Nr. 004-313-F211. – Urbanek 2010 (Anm. 31), S. 232–233, Kat.Nr. 75. **37**– Taufaltar, Niccolò di Pietro Gerini, sign. und dat. 1387. London, National Gallery, Inv.Nr. NG579.1, siehe <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/niccolo-di-pietro-gerini-the-baptism-of-christ-main-tier-central-panel> und <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/niccolo-di-pietro-gerini-saint-paul-right-main-tier-panel> [27.12.2021]. – Britta New u.a.: Niccolò di Pietro Gerini's "Baptism Altarpiece". Technique, Conservation and Original Design. In: National Gallery Technical Bulletin 33, 2012, S. 27–48, <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin/niccol%C3%B2-di-pietro-gerini-s-baptism-altarpiece-technique-conservation-and-original-design> [27.12.2021]. **38**– Marienkrönung, Gentile da Fabriano, um 1420. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv.Nr. 77.PB.92. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, siehe <http://www.getty.edu/art/collection/objects/646/gentile-da-fabriano-coronation-of-the-virgin-italian-about-1420/?dz=0.5000,0.6622,0.42> [27.12.2021]– Die Tafel diente ursprünglich als Prozessionsstandarte, auf deren Rückseite vor dem Auseinandersägen die Stigmatisierung des hl. Franziskus gemalt war, heute in einer italienischen Privatsammlung. Die Website www.zeno.org/Kunstwerke/B/Gentile+da+Fabriano%3A+Marienkrönung [27.12.2021] bildet eine weitere Marienkrönung von Gentile da Fabriano ab, gleichfalls in Privatbesitz. Soweit sich aus der dortigen Reproduktion erkennen lässt, ist diese Tafel ein sehr genaues Doppel der Tafel aus dem Getty Museum, jedoch mit einem gänzlich anderen Rahmen.



16, 17 Reliquienbüste einer Heiligen, Köln, um 1340, Vorder- und Rückseite. Köln, St. Ursula, Goldene Kammer, Inv.Nr. 004-313-F211-01 und 02. Foto: Erzbistum Köln, Helmuth Stahl, Köln



Lüster am Drachen der Georgskulptur

Eine weitere ausgesprochen ungewöhnliche Gestaltung hat der Drache mit seinen vielfarbigem Lüster aus Gold – Goldgelb – Grün – Blau und den Geschwulsten erfahren (Abb. 18a,b). Für die vielfarbige Lüsterung kann kein Vergleichsbeispiel benannt werden. Mehrfarbige Lüster dieser Art sind im Mittelalter überhaupt unbekannt. Sie gehören zu den Singularitäten der Fassung, für die zwar eine Interpretation als Goldschmiedeimitation vorgeschlagen wurde, für deren Farbige aber keine Vorbilder existieren. Auffallend bleibt die Großflächigkeit, für die als Gegenstück der Kreuzaltar in Bad Doberan von 1360 mit den großen grünen Blättern um das Kreuz als Zeichen für den Lebensbaum anzuführen ist (Abb. 19), auch wenn man hier nur die Wiederholung der mittelalterlichen Fassung aus dem Jahr 1896 beurteilen kann.³⁹ Die Blätter besitzen keine Binnenmalerei, sie sind einfarbig. Als weit zurückliegendes Beispiel eines großflächigen transparenten Überzugs – wenngleich nicht auf Silber, sondern auf Zinnfolie – darf das Scheibenkreuz der Soester Kirche Maria zur Höhe (Hohnekirche) aus den Jahren um 1230 herangezogen werden (Abb. 20–22). Die Wirkung der Fassung prägt der nahezu alles bedeckende gelbe und rote Lack, in dem sich die gelb gelüsteren Akanthusranken von einem roten Hintergrund abheben.⁴⁰

39– Kreuzaltar, 1360. Bad Doberan, ehem. Zisterzienserkloster, siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bad_Doberan-Kloster-M%C3%BCnster-Innen-Kreuzaltar-Christusseite-Triumpfkreuz0741.jpg [18.1.2022]. – Johannes Voss: Anmerkungen zur Geschichte des Kreuzaltars und seines Retabels im Doberaner Münster, Konzeption und Ergebnisse der Restaurierung 1975–1984. In: Uwe Albrecht u.a. (Hrsg.): *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*. Berlin 1994, S. 112–123.

40– Scheibenkreuz, um 1230, Soest, Hohnekirche, siehe <https://www.hohnegemeinde.de/die-kirche/kleiner-rundgang/suedliches-seitenschiff/scheibenkreuz/> [18.1.22]. – Die Paderborner Imad Madonna und das Soester Scheibenkreuz im Umkreis romanischer Kunst in Westfalen. *Ausst.Kat. Landesmuseum Münster* 1972, Kat.Nr. 12. – Hilde Claussen, Klaus Endemann: Entdeckungen am Scheibenkreuz. In: *Soester Zeitschrift*, H. 4, 1972, S. 59–62. – Wegen ihrer Nähe zum Scheibenkreuz in Soest müssen fünf kleine sächsische Reliefs des Metropolitan Museum in New York genannt werden, die wohl zwischen 1200 und 1225 entstanden. Dargestellt sind Propheten und Evangelisten, die ursprünglich ein Reliquiengehäuse geschmückt haben sollen. Alle Reliefs bilden in der Polychromie den Kanon Rot–Gold. Als Beispiel sei hier auf einen schreibenden Evangelisten verwiesen, dessen roter, mit Streublumen gemusterter Mantel eindeutig mit Farblack überzogen ist. Auch wenn – den Aufnahmen nach zu schließen – diese Farbe nicht auf einer Metallfolie liegt, ist die Verwendung eines Farblacks als farblich bestimmendes Element neben der Mattvergoldung erwähnenswert, wobei einschränkend zugestanden werden muss, dass die Reliefs in New York nur 4,9 x 4,1 cm messen. Siehe New York, The Metropolitan Museum of Art, *Miniaturereliefs von Propheten und Evangelisten, Sachsen, 1220–1225, Bequest of George Blumenthal, 1941, Inv.Nr. 41.190.236*, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/467969?rpp=30&pg=1&ft=41.190.236&pos=1> [28.12.2021]. In technischer Hinsicht sind sie damit dem Grünlüster in Nürnberg nicht vergleichbar, aber bezogen auf die Formate kommt dem Lack eine bildbestimmende Wirkung zu: Er akzentuiert nicht die Fassung, er bestimmt sie, wie auch die Lüsterungen die Erscheinung des Drachen der Nürnberger Georgskulptur bestimmen.

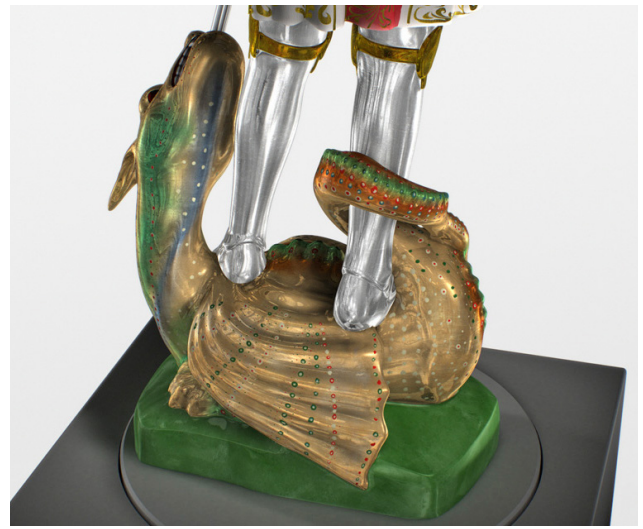
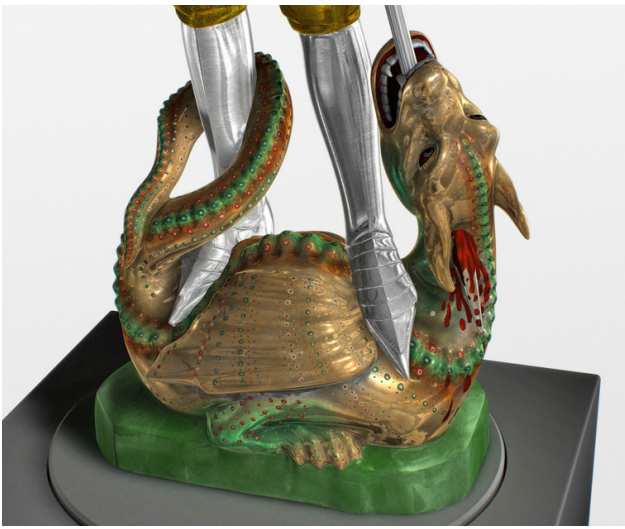


Abb. 18a,b Hl. Georg, 3D-Rekonstruktion: Drache. Rekonstruktion: Hochschule Ansbach, Alexander Dumproff



Abb. 19 Kreuzaltar, 1360. Bad Doberan, ehem. Zisterzienserkloster. Foto: wikimedia commons / Rainer Halama, CC SA 3.0



Abb. 20–22 Scheibenkreuz, um 1230, Gesamtaufnahme und Details. Soest, Hohnekirche.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer / Irmgard Ernstmeier-Hirmer, Details: Arnulf von Ulmann



23, 24 Hl. Nikolaus, Köln, um 1320, Vorder- und Rückseite. Köln, Kolumba – Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Inv.Nr. A 5. Fotos: Kolumba, Köln / Lothar Schnepf

Mit einem zeitlich großen Sprung nach Köln kann mit dem thronenden Nikolaus, entstanden um 1320, im Kunstmuseum des Erzbistums Köln ein großflächiger Lüster auf Silberfolie angeführt werden (Abb. 23, 24). Die Kasel des Bischofs imitiert einen Samtbrotkat, dessen rote und grüne Muster aus dem Krapplack- und Kupferresinatüberzügen ausgeschabt wurden und somit silbern erscheinen.⁴¹ Als weiteres Beispiel für einen großflächigen Lüster lässt sich die etwas spätere weibliche Reliquienbüste im Museum Schnütgen nennen (Abb. 25), die wegen ihrer Fassung singular neben den anderen goldenen Kölner Reliquienbüsten steht.⁴² Statt einer dominierenden Goldfassung hat der Fassmaler ein florales Muster gewählt, das Ulrike Bergmann als italienischen Sternfliesenmustern eng verwandt beschreibt und bereits an der Chorpfeilermadonna des Kölner Domes (1290–1300) verwendet wurde.⁴³ Der ursprüngliche Farbton des grünen Lüsters auf Silber ist wegen der natürlichen Verdunkelung (Bräunung) verloren gegangen.

⁴¹– Hl. Nikolaus, Köln, um 1320. Köln, Kolumba – Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Inv.Nr. A 5. – Günther Borchers (Hrsg.): Berichte über die Tätigkeit der Restaurierungswerkstatt in den Jahren 1965–1970. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege XVIII, Kevelaer 1971, S. 174–175, Taf. XIX, S. 286–289, Nr. 246–249. – Hilger/Willemsen 1967 (Anm. 1), Nr. 12, S. 86–90, Abb. 12–12a. – Nina Gülicher: Der Heilige Nikolaus auf dem Thron. Kolumba, Werkhefte und Bücher 33. Köln 2009, S. 8–9.

⁴²– Reliquienbüste einer weiblichen Heiligen, Köln, um 1340. Köln, Museum Schnütgen, Inv.Nr. A 974. – Ulrike Bergmann: Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400). Köln 1989, S. 287–290, Kat.Nr. 77. ⁴³– Barbara Beaucamp-Markowsky: Zu den Gewandmustern der Chorpfeilerfiguren im Kölner Dom. In: Kölner Domblatt 42, 1977, S. 75–92, Abb. 11. – Dies.: Die Gewandmuster der Chorpfeilerfiguren und ihre Vorbilder. In: Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes. Festschrift Barbara Schock-Werner. Kölner Domblatt – Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins 77, 2012, S. 232–255.

25 Reliquienbüste einer weiblichen Heiligen, Köln, um 1340. Köln, Museum Schnütgen, Inv.Nr. A 974. Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln



Im Bestand der Totenschilder des Germanischen Nationalmuseums stammen die frühesten Beispiele aus der Zeit nach 1350 und gedenken Verstorbener der Patrizierfamilie Grundherr. Die älteste Tafel wurde für Heinrich Grundherr nach dessen Tod 1351 angefertigt. Das Familienwappen stellt in Rot einen silbernen, rot bezungenen, bekrönten, aufsteigenden Löwenrumpf dar (Abb. 26). Der übermalte Schildgrund zeigt an Ausbrüchen einen ursprünglich sehr hell erscheinenden Lüster auf Blattsilber mit vegetabilen Ranken, die verschwärzt erscheinen (Abb. 27).⁴⁴

⁴⁴– Totenschild für Heinrich Grundherr, gest. 1351, Nürnberg zw. 1371 und 1379. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. KG33, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/KG33>. – Auszug aus dem Protokoll von Dipl.Rest. Astrid Roth: „Nach dem Glätten der Grundierung ist flächig in allen Partien Blattsilber aufgetragen worden [...]. Der Wappengrund ist mit einem Rotlack versehen, auf dem partiell ein in Zinnoberrot aufgetragenes Muster liegt.“ Restaurierungsakten im IKK am GNM. – Das Germanische Nationalmuseum hat in einem Forschungsprojekt seinen Bestand von 153 Totenschilden des 14. bis 17. Jh. bearbeitet, der zur größten Sammlung dieser Art weltweit zählt. Projekttitle: „Jenseitsvorsorge und ständische Repräsentation. Interdisziplinäre Erschließung der spätmittelalterlichen Totenschilder im Germanischen Nationalmuseum“. Projektlaufzeit: 2014–2017. Förderung: Leibniz-Gemeinschaft im Rahmen der Förderlinie „Nachwuchsförderung“ (Leibniz-Wettbewerb 2014), <https://www.gnm.de/forschung/projekte/totenschilder/> [10.1.2022]. – Der gedruckte Bestandskatalog der Totenschilder ist 2020 erschienen: Die Nürnberger Totenschilder des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum. Jenseitsvorsorge und ständische Repräsentation städtischer Eliten. Bestandskatalog. Bd. I: Aufsätze, Bd. II: Katalog. Hrsg. von Frank Matthias Kammel, Katja Putzer, Anna Pawlik und Elisabeth Taube. Nürnberg 2020, zum Grundherr-Totenschild siehe Bd. II, S. 376–381, Kat.Nr. 3; sowie Bd. I, S. 126, Abb. 155.



26 Totenschild für Heinrich Grundherr (gest. 1351), Nürnberg, zw. 1371 und 1379. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. KG33. Foto: GNM, Monika Runge



27 Totenschild für Heinrich Grundherr (gest. 1351). Detail: Goldluster auf dem Wappengrund. Foto: GNM



28 Schreinmadonna aus Roggenhausen, Westpreußen, um 1390. Detail: Figur Gottvaters. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2397. Foto: GNM, Georg Janßen

Für die unmittelbare Folgezeit soll hier auf die – in Zusammenhang mit der Gestaltung von Augenbrauen in der Fassmalerei bereits erwähnte – Roggenhausener Schreinmadonna im Germanischen Nationalmuseum mit ihrem großflächigen roten Lüster hingewiesen werden. Er bedeckt das gesamte Futter des Umhangs der Figur Gottvaters und bewirkt somit einen starken Kontrast zu dessen Außenseite, der heute wegen des altersbedingten Ausbleichens allerdings nicht mehr unmittelbar wahrzunehmen ist (Abb. 28, vgl. Abb. 4).⁴⁵

Für die Nachfolgezeit sei als Beispiel einer großflächigen Lüsterung noch die Georgstatue des Kreuzigungsretabels von 1399 im Musée des Beaux-Arts in Dijon genannt, deren Drachenfigur eine monochrome braun-grünliche Lasur auf Gold trägt.⁴⁶

Sei es einer Überlieferungslücke oder tatsächlich einer eigenständigen Erfindung des Fassmalers geschuldet: Für die vielgestaltige Lüsterfassung des Drachen der Nürnberger Georgskulptur lassen sich bis auf die vorgestellten technischen Parallelen weder Vorläufer noch zeitgleiche Vergleichsbeispiele anführen.

⁴⁵– Schreinmadonna aus Roggenhausen, Westpreußen, um 1390. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O. 2397. – Frank Matthias Kammel: Andachtsbild und Formenvielfalt: Skulptur. In: *Mittelalter 2007* (Anm. 2), S. 276–289, hier S. 288 und S. 426, Kat.Nr. 403. ⁴⁶– Micheline Comblen-Sonkes: *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon. Les Primitifs Flamands, I. Corpus de la Peinture des Anciens Pays – Bas Méridinaux au Quinzième Siècle*, Bd. 14. Brüssel 1986, S. 153.

Die noppenförmigen Geschwulste des Drachen

Die Noppen oder Geschwulste, bei denen bis zu drei sich verkleinernde Farbpunkte übereinander gesetzt sind, verteilen sich nicht willkürlich über den Körper, sondern bilden regelmäßige Linien in immer bestimmten Abständen. Vor allem an den Drachenflügeln und dem unteren Schwanz ist diese grafische Ordnung sinnfällig (siehe oben Abb. 18a,b), die senkrecht zu den Rippen der Drachenflügel steht.

Der nur wenig später, 1373 entstandene Bronzeguss des Drachenkampfes des hl. Georg zu Pferd auf dem Domplatz zu Prag von den Brüdern Martin und Georg von Klausenberg (14. Jh.) trägt auf dem Drachenkörper verteilt leicht erhabene kreisrunde Schuppen.⁴⁷

Ein der grafischen geordneten Binnenmalerei der Nürnberger Statue deutlich näher stehendes Beispiel ist die englische Alabasterfigur eines hl. Georgs zu Pferde in der National Gallery of Art, Washington D.C., die zwischen 1370 und 1420 datiert wird (Abb. 29).⁴⁸ Der Ritter hat die Lanze in den Leib des



29 Drachenkampf des hl. Georg, England, 1370–1420. Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1953.2.2. Foto: National Gallery of Art, Washington D.C.

⁴⁷– Drachenkampf des hl. Georg, Martin und Georg Klausenberg, 1373. Prag, Domplatz. Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_\(Heiliger\)#/media/Datei:Sv._ji%C5%99%C3%AD_a_drak.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_(Heiliger)#/media/Datei:Sv._ji%C5%99%C3%AD_a_drak.jpg) [18.1.2022] – Fajt, Karl IV. 2006 (Anm. 7), S. 228–230, Kat.Nr. 77. Die Reiterstatue trug Spuren von Ölvergoldung. ⁴⁸– Saint George and the Dragon, England, 1370–1420. Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1953.2.2, siehe <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.42391.html> [28.12.2021].

Drachen gestoßen, der sich in die todbringende Waffe verbeißt. Der Leib des Drachen ist weiß, seine Flügel erscheinen dunkelgrün, sein Kopf, der Rücken mit der Wirbelsäule und der Schwanz rot. Die gleichmäßigen schwarzen Punkte, die sich von der Schädeldecke über den Rücken bis in die Schwanzspitze hinziehen, erinnern durchaus, wenn auch in stark reduzierter Form, an das Gestaltungsprinzip beim Drachen der Nürnberger Georgskulptur.

In der italienischen Tafelmalerei dagegen ist das System der dreifarbig übereinander aufgestuften Farbflecken in Ambrogio Lorenzettis (um 1290–um 1348) Darstellung des Erzengels Michael als Drachentöter von 1330–35 zu finden, die sich in der Fondazione Musei Senesi in Siena befindet.⁴⁹ Der sich wild windende mehrköpfige Drache ist vom Schwanz über das Rückgrat bis zu den Köpfen in einer Weise gepunktet, die wegen der verschobenen mehrfarbigen Punkte an den Federschmuck eines Fasans erinnert. Auch die roten Flügelspitzen tragen ein Ornament, das aus mehrfarbigen Sicheln besteht. Für die deutsche Tafelmalerei um 1330 sei auf den Drachenkampf Michaels auf dem rechten Seitenflügel des Altenberger Altars im Frankfurter Städel Museum verwiesen: Hier trägt der Drache sehr viel zurückhaltender auf dem Oberkörper und dem Schwanz weiße Punkte.⁵⁰

Für die Ausbildung der Geschwulste gibt es auch in der Buchmalerei einen Anhaltspunkt. Ein Graduale des Kölner Dominikanerinnenklosters aus der Zeit um 1360, das in der Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek bewahrt wird, beinhaltet eine Bildinitiale mit der Darstellung des Erzengels Michael. Sehr deutlich trägt der Drache Luzifer zweifarbige Punkte auf seinem Rücken.⁵⁰

Diese sehr unterschiedlichen Beispiele können nur Anklänge an eine grafisch bestimmte Farbgebung aufzeigen, jedoch keine Abhängigkeiten bezüglich der Nürnberger Georgskulptur. Erst im späteren 15. Jahrhundert erscheinen Darstellungen, die dem Charakter der Drachenbemalung bei der Nürnberger Skulptur nahekommen, so etwa der Drachenkampf von Paolo Uccello (um 1397–1475) von 1470 in der Londoner National Gallery. Seine „Augen“ auf den Drachenflügeln erscheinen wegen der farbigen Unterschiede zwischen dem rechten und linken Flügel, aber auch aufgrund der perspektivisch richtigen Darstellung recht bedrohlich.⁵²

49– Retabel der Abtei Rofeno: Erzengel Michael erschlägt den Drachen, flankiert von den Hl. Bartholomäus und Benedikt, Ambrogio Lorenzetti, Siena, 1330–35. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli, siehe <https://artsandculture.google.com/asset/sAGysy5zysRGtQ> [28.12.2021]. **50**– Erzengel Michael tötet den Drachen, Detail aus dem Altenberger Altar, rheinischer Meister, um 1330. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.Nr. SG 358–361. – Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie: Verzeichnis der Gemälde. Frankfurt a.M. 1987, S. 69, rechter Flügel, oben links: Hl. Michael, siehe <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/altenberger-altar> [28.12.2021]. **51**– Bildinitiale mit Erzengel Michael, Graduale aus dem Dominikanerinnenkloster St. Gertrud in Köln, Köln, um 1360. Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 1150, fol. 190v; siehe <https://digital.dombibliothek-koeln.de/urn:nbn:de:hbz:kn28-3-3778-p0432-3> [28.12.2021]. **52**– Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen, Paolo Uccello, Florenz, um 1470. London, National Gallery, Inv.Nr. NG6294, siehe <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon> [28.12.2021].

Fassungsschemata spätmittelalterlicher Skulpturen

Die Skulpturenfassung des 14. Jahrhunderts kann in drei Gruppen unterteilt werden. An wohl dominierender Stelle stehen großflächige Vergoldungen, denen eine flächige Oberflächenstrukturierung fehlt. Für dieses schon im 13. Jahrhundert vorbereitete und weit über das 14. Jahrhundert hinaus umgesetzte Fassungskonzept soll hier eine um 1220–30 geschaffene thronende Madonna aus dem Maasgebiet stehen, heute im Germanischen Nationalmuseum (siehe Kap. II,2, Abb. 25).⁵³ Für das 14. Jahrhundert lassen sich Figurenzyklen von Altarschreinen anführen, wie dem des ehemaligen Benediktinerklosters in Cismar von 1310–20 (Abb. 30)⁵⁴ oder dem Kreuzaltar des ehemaligen Zisterzienserklosters in Bad Doberan von 1360/70. Einzelfiguren wie Andachtsbilder gehören ebenfalls zu dieser Gruppe, so die Figur eines Weisen aus dem Morgenland von 1300–25 aus Flandern oder die Heinrich von Konstanz zugeschriebene Heimsuchungsgruppe aus den Jahren um 1310–20 (siehe Kap. II,1, Abb. 19).⁵⁵ Mit der Muttergottes auf dem Löwenthron im Germanischen Nationalmuseum, entstanden um 1360/70, kann dieses Fassungskonzept etwa auch in Niederschlesien verortet werden (Abb. 31).⁵⁶ Als späteres Beispiel sei ferner auf die Roggenhausener Madonna verwiesen (siehe Kap. I,2, Abb. 1). Dagegen kann die Standfigur eines hl. Bischofs, wohl Umbrien, um 1350–70 (siehe Anm. 3), nur bedingt zu dieser Gruppe gezählt werden: Die gemalte ornamentale Ausgestaltung unterbricht die großflächige Vergoldung, auch wenn sie – anders als Punzierungen – im eigentlichen Sinne keine Oberflächenstruktur darstellt; das Polimentgold dominiert die Kasel nicht mehr.

Diesen golden gefassten Skulpturen sind ihre nicht strukturierten Flächen gemein; sie tragen allenfalls an Gewandsäumen Oberflächenreliefs. So müssen die Kölner Büsten aus St. Kunibert und der Goldenen Kammer in Köln in dieser Gruppe von Fassungen als Sonderformen gelten (siehe oben Abb. 12–17).

53– Thronende Muttergottes, Maasland, um 1220–30. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr.Pl.O.305. – Frank Matthias Kammel: Marienbild und Altarfigur. In: *Mittelalter 2007* (Anm. 2), S. 139–149, hier S. 143, Abb. 129, und S. 404, Kat.Nr. 208, und <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.305>. – Mit der thronenden Madonna des Presbyters Martinus von 1199 im Berliner Bode-Museum (Inv.Nr. 29) reicht dieses Fassungsprinzip sogar in das 12. Jh. zurück.

54– Benediktzyklus aus dem Hochaltar des ehemaligen Benediktinerklosters in Cismar, um 1310–20, siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Klosterkirche_Cismar?uselang=de#/media/File:Altar_Kloster_Cismar_2016-06-26-9971.jpg [28.12.2021]. – Bernd Bünsche: Das Cismarer Hochaltarretabel. Konservierung und Restaurierung 1991–2002. In: *Jahrbuch der Stiftung Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf*, N.F. 8, 2001/2002 (2003).

55– Marienseite des Kreuzaltars im ehemaligen Zisterzienserkloster in Bad Doberan, um 1360–70, siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bad_Doberan-Kloster-M%C3%BCnster-Innen-Kreuzaltar-Marienseite0694.JPG [10.1.2022]. Figur eines Königs, möglicherweise aus einer Gruppe der Weisen aus dem Morgenland, Flandern, um 1300–25. New York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 1952, Inv.Nr. 52.82, siehe <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/471430?rpp=30&pg=1&ft=52.82&pos=2> [28.12.2021]. – Heimsuchung, zugeschrieben Heinrich von Konstanz. New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of J. Pierpont Morgan, 1917; Inv.Nr. 17.190.724, siehe <https://images.metmuseum.org/CRDImages/md/original/DP344571.jpg> [28.12.2021].

56– Muttergottes auf dem Löwenthron, Niederschlesien, um 1370. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O.2876; siehe Frank Matthias Kammel: Andachtsbild und Formenvielfalt: Skulptur. In: *Mittelalter 2007* (Anm. 2), S. 276–289, hier S. 280, Abb. 250, und S. 424, Kat.Nr. 388, sowie <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.2876>.



30 Hochaltar des ehemaligen Benediktinerklosters in Cismar, um 1310–20. Detail: Benediktzyklus.
Foto: wikimedia commons, Hans A. Rosbach / CC BY-SA 3.0



31 Muttergottes auf dem Löwenthron, Niederschlesien, um 1370.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
Inv.Nr. Pl.O.2876. Foto:
GNM, Monika Runge



32 Hl. Agnes, Bodenseegebiet, um 1320/30. Freiburg/Breisgau, Augustinermuseum, Inv.Nr. S 51/002. Foto: Arnulf von Ulmann

Dieser Form von Fassungen stehen in einer zweiten Gruppe Skulpturen gegenüber, deren Bemalung ebenfalls der Tradition des 13. Jahrhunderts verpflichtet ist und die häufig auf einfarbig bemalten Gewandteilen Streumuster tragen. Von den vielen Beispielen einer ungemusterten Fassung des 13. Jahrhunderts sei eine westfälische Muttergottes im Germanischen Nationalmuseum angeführt (siehe Kap. II,1, Abb. 3).⁵⁷ Die Fortsetzung dieser Fassungsart dokumentiert eine Skulptur der hl. Agnes von 1320/30 aus dem Freiburger Augustinermuseum, nun mit großen Streumustern auf den einheitlich gefassten Kleidungsteilen (Abb. 32).⁵⁸ In Italien wurde dieses Fassungssystem gleichfalls verwendet. Der um 1350–68 geschaffene Verkündigungengel von Nino Pisano

57— Thronende Muttergottes, Westfalen, um 1230. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv Nr. Pl.O.2363. – Kammel 2007 (Anm. 27), S. 145, Abb. 130, und S. 404, Kat.Nr. 207, sowie <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.2363>. 58— Hl. Agnes, Bodenseegebiet, um 1320–30. Freiburg/Breisgau, Augustinermuseum, Inv.Nr. S 51/002, Patenschaft: Messmer Foundation Riegel. <https://onlinesammlung.freiburg.de/de/object/F9978BE049C018ADB8A136BAE346DBBB>

33,34 Erzengel Gabriel aus einer Verkündigungsgruppe, Nino Pisano, Toskana, um 1350–68. Gesamtansicht und Muster der Mantelaußenseite. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 7719:1-1861. Foto: Victoria and Albert Museum, London, Detail: Arnulf von Ulmann



(tätig 1349–1368) im Victoria and Albert Museum (Abb. 33, 34) darf herangezogen werden; zwar macht der Erhaltungszustand der Fassung nur noch die blaue Innenseite des weißen Mantels sinnfällig, doch lassen dessen wenn auch spärlich erhaltene Streumuster Bezüge zu italienischen Stoffen zu.⁵⁹ Die Darstellung eines hl. Bischofs von 1370–80 in der Chiesa di San Paolino in Lucca kann trotz der dominierenden Wirkung durch die vielfältigen Applikationen und Pastigliarelieferung nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch sie zu der Fassungsgruppe der einfarbig bemalten Gewandteile gehört.⁶⁰

59— Verkündigungengel, Nino Pisano, Toskana, um 1350–68. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 7719:1-1861. In dem Muster des Mantels wird eine Ähnlichkeit zu einem Gewebe gesehen, das in Spanien oder Italien zwischen 1270 und 1330 hergestellt wurde und wovon sich ein Fragment im Victoria and Albert Museum befindet (Inv.Nr. T.66-1910) siehe <http://collections.vam.ac.uk/item/O15370/woven-silk-unknown/>; zur Skulptur siehe <http://collections.vam.ac.uk/item/O127337/angel-of-the-annunciation-stature-pisano-nino/> [beide 4.1.2022]. 60— Hl. Bischof, Lucca, 1370–80, Zustand vor der Restaurierung. Lucca, Chiesa di San Paolino. – Scultura lignea: Lucca 1200–1425. Ausst.Kat. Museo Nazionale di Villa Guinigi Lucca. Hrsg. von Clara Baracchini. Florenz 1995, Bd. 2, S. 153–155, Nr. 65.

Die Skulpturenfassungen mit Textildarstellungen stellen eine dritte Gattung dar. Solche Fassungen sind für das 14. Jahrhundert ungewöhnlich selten überliefert, es lassen sich nur zwei Holzskulpturen benennen. Für das 13. Jahrhundert dagegen gibt es mit den Kölner Dompfeilerfiguren, um 1280, und denen der Pariser Sainte Chapelle, um 1240, in der Steinskulptur bemerkenswerte Beispiele.⁶¹

Die Textildarstellung einer weiblichen Reliquienbüste des Kölner Schnütgen Museums, deren goldenes Sternfliesenmuster auf grünem Grund liegt, wurde bereits auf italienische Vorbilder zurückgeführt (Abb. 35, 36).⁶² Die in Reihe angeordneten Vierpässe erzeugen in den Zwischenräumen Oktogone mit konkav eingeschwungenen Seiten, die auf die frühen geradlinigen Formen dieses Mustertyps zurückgehen.⁶³ Das Konstruktionsprinzip des Oktogons, bedingt durch die Reihung von Vierpässen, hat der Meister der Fogg-Pietà (um 1310–1340), auch Meister von Figline genannt, auf dem Vorhang hinter einer thronenden Madonna mit Engeln und Heiligen in der Collegiata in Figline Valdarno um 1350 angewandt.⁶⁴ Auch für Füllungen der Passformen mit den feinen vegetabilen Formen in den Vierpässen, ebenso für die charakteristischen zwei Vögel, mit ihren rückwärts zueinander gedrehten Köpfen und den sie trennenden Blattzweig, gibt es Beispiele des 14. Jahrhunderts. Das Vogelmotiv, allerdings mit Sternen zwischen den Köpfen, verwendete der Meister der Dominikaner-Bildnisse in einer wohl um 1340 geschaffenen Darstellung der hl. Margarete in der Florentiner Galleria Bellini.⁶⁵

61– Die 1373 aufgestellte Figur des hl. Wenzel im Dom zu Prag kann dieser Gruppe nicht hinzugefügt werden, da die sichtbare Fassung nicht die ursprüngliche ist. Siehe Anton Legner (Hrsg.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Bd. 4: Das Internationale Kolloquium vom 5. bis zum 12. März 1979 anlässlich der Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Köln 1980, S. 179–181. Kaiser Karl IV. 1316–2016. Ausst.Kat. Prag, Nationalgalerie und andere Orte, und Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Hrsg. v. Jiří Fajt, Helena Dáňová. Prag 2016, S. 12–13 u.a. – Ebenso muss die Büste eines jugendlichen Heiligen in der Goldenen Kammer in St. Ursula in Köln ausscheiden, da die ursprüngliche Versilberung des Korpus keine Punzen trug; sie hätten in der Grundierung als Eindrücke erkennbar sein müssen. Siehe Anton Legner (Hrsg.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Bd. 1. Köln 1978, S. 184: Silberfassung, Krone und Steinbesatz verloren; Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400, Bd. 4 (Kolloquiumsband), S. 39–40. – Beaucamp-Markowsky 1977 (Anm. 43), S. 75–92. Die Standbilder im Chor des Domes umfassen die zwölf Apostel sowie Christus und Maria. Beaucamp-Markowsky wies an Hand von Geweben nach, dass die Muster vor ihrer Restaurierung im 19. Jh. sorgfältig kopiert wurden und damit durchaus auch in ihrer steifen Wiederholung das originale Mustersystem widerspiegeln. Beaucamp-Markowsky 2012 (Anm. 43), S. 233–255. – Urbanek 2010 (Anm. 31), S. 255–256, Nr. 95. **62**– Reliquienbüste einer weiblichen Heiligen, Köln, um 1340. Köln, Museum Schnütgen. Inv.Nr. A 974. – Ulrike Bergmann: Museum Schnütgen. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400). Köln 1989, S. 287–290, Kat.Nr. 77. **63**– Klesse 1967 (Anm. 34), S. 38–63. **64**– Ebd., S. 202, Kat.Nr. 71, siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Meister_der_Piet%C3%A1_Fogg#/media/Datei:Maestro_di_figline_Madonna_in_trono_col_Bambino_fra_San_Ludovico_di_Tolosa_e_Sant'Elisabetta_di_Ungheria.jpg [14.1.2022]. Darüber hinaus haben Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci (tätig 1334–1363) und auch Niccolò di Pietro Gerini diesen Mustertyp verwendet; ebd., S. 202, Kat.Nr. 72; S. 203, Kat.Nr. 73. **65**– Ebd., S. 329, Kat.Nr. 263. – Das Motiv der antithetisch stehenden Vögel mit dem Blattzweig in der Mitte ist sehr ähnlich bereits auf dem Umhang der Kölner Chorpfeilermadonna dargestellt. Siehe Beaucamp-Markowsky 2012 (Anm. 43), S. 241, Abb. 9, S. 242. – Francescuccio Ghissi (tätig 1359–1395) verwendete dieses Muster auf seinem Gemälde einer thronenden Madonna für das Kleid der Maria, sign. und dat. 1374, in S. Andrea in Montegiorgio; siehe Klesse 1967 (Anm. 34), S. 322, Kat.Nr. 249. Foto: <https://www.flickr.com/photos/bigcamera/15572595447> [14.1.2022].



35, 36 Reliquienbüste einer weiblichen Heiligen, Köln, um 1340, Vorderseite und Rückseite. Köln, Museum Schnütgen, Inv.Nr. A 974. Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln

Das zweite Beispiel einer Fassung mit Textilmustern weist die vor 1340 entstandene Skulptur eines thronenden hl. Nikolaus im Kunstmuseum des Erzbistums Köln auf (siehe oben Abb. 23, 24).⁶⁶ Die Fassung der Kassel zeigt auf grün gelüstertem Grund silberne Adler mit nach rechts gewendeten Köpfen in Vierpässen mit rotem Hintergrund, deren Zwischenräume mit Blättern gefüllt sind. Das Motiv des Adlers wird in der italienischen Malerei bereits im 13. Jahrhundert verwendet und reicht bis 1384.⁶⁷ Dieses Motiv erscheint ferner auf der Fassung der Chorpfeiler-Maria im Kölner Dom.⁶⁸ Adler in Vierpässen können nicht nachgewiesen werden, wohl aber Adler in Medaillons in diagonalem Wechsel mit Vierpässen, so auf einer Tafel aus der Romagna aus den 1320er Jahren in der Pinacoteca in Faenza.⁶⁹

Dem Nürnberger Georg kann man keine der beschriebenen Fassungsgattungen zuordnen, wenngleich das vegetabile Muster auf dem weißen Waffenrock auf den ersten Blick eine Zugehörigkeit nahelegt. Diesen Mustern fehlt zur realitätsnahen Wiedergabe eines Gewebes der webtechnisch notwendige Rapport. Damit steht der Nürnberger Georg mit diesem Fassungsteil isoliert in der Fassungstradition.

66— Hl. Nikolaus, Köln, um 1320. Köln, Kolumba – Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Inv.Nr. A 5. – Borchers 1971 (Anm. 41), S. 174–175, Abb. Taf. XIX, S. 286–289, Nr. 246–249. – Hilger/Willemsen 1967 (Anm. 1), Nr. 12, S. 86–90, Abb. 12–12a. – Gülicher 2009 (Anm. 41). **67**— Klesse 1967 (Anm. 34), S. 309, Kat.Nr. 282: Thronende Madonna mit Kind, toskanische Schule, letztes Viertel 13. Jh., ehemals Florenz (E. Volpi), und weitere 10 Parallelbeispiele, darunter 5 aus der Zeit um 1345–1390. **68**— Beaucamp-Markowsky 2012 (Anm. 43), S. 251, Abb. 20, S. 252. **69**— Klesse 1967 (Anm. 34), S. 311, Kat.Nr. 230.

Die Rankenornamente der Georgfigur

Die Nürnberger Figur hebt sich mit einem wesentlichen Merkmal von den genannten Beispielen ab: In dem roten Georgkreuz erwächst aus feinen Ästen ein rundum laufendes, sich fächerartig ausweitendes Blattwerk, das in dem Bündel der feinen Äste oder Stiele wiederum einen neuen Ast findet, der sich als eigenes Gewächs ausbreitet und sich auch teilen kann (Abb. 37a,b,c). Erst in der rekonstruierenden Fotoretusche zeigt sich sinnfällig das Fehlen des Rappports.⁷⁰

Die Verwendung sich frei entwickelnder Ranken hatte für die vorbereitenden Fassarbeiten Folgen. Der Fassmaler wählte keinen Rappport, den er durch Reihung zu einem sich wiederholenden Muster hätte zusammenfügen können. Mit dem Verzicht auf die webtechnisch korrekte Imitation eines Gewebes muss er dagegen seine Muster vollständig vorzeichnen, und zwar passgerecht. Der Maler wollte sich wohl nicht dem Zwang eines Rappports unterwerfen, sondern den gesamten Waffenrock nach seinem Gestaltungswillen malerisch durchformen. So stellt sich nun die Frage, welche textile Herstellungstechnik hier gezeigt wird, die das Rankenmuster in seiner materiellen Eigenart dem Betrachter verständlich macht. Es kann nur eine Goldstickerei gemeint sein, will man an der Vorstellung festhalten, dem Betrachter nur mit einer technisch korrekten Wiedergabe eine Orientierung und damit ein Verständnis des dargestellten Gegenstands geben zu können.



37a,b,c Hl. Georg,
Waffenrock, rotes Georg-
kreuz, Querbalken auf der
rechter Hüfte: drei Stadien
der Rekonstruktion mittels
Fotoretusche. Foto: Arnulf
von Ulmann

⁷⁰— Während sich anhand der Umrisslinien und Punzeindrücke das Muster bis auf den mittleren Teil nahezu vollständig rekonstruieren ließ, stellt die Fotoretusche dieses Teils eine spekulative Rekonstruktion dar (unteres Bild).

Rankenmuster waren im 14. Jahrhundert in den unterschiedlichsten Kunstgattungen weit verbreitet. Für die Fassmalerei lassen sich indes nur drei Skulpturen anführen, deren Muster als Nachbildung von Stickerei interpretiert werden können. Das rapportlose Rankenmuster am Halssaum der um 1340 geschaffenen weiblichen Büste im Museum Schnütgen imitiert sicher kein Gewebe, sondern eine Stickerei (vgl. Abb. 25).⁷¹ Auch der Kaselstab und die Infuln des thronenden Nikolaus im Kölner Diözesanmuseum weisen ein Rankenmuster ohne Rapport auf (vgl. Abb. 23, 24). Während der Kaselstab aufgemalt wurde, sind die Ornamente der Infuln ausgeritzt (Sgraffiti).⁷²

In der Buchmalerei gehören Ranken geradezu zum üblichen Repertoire. Aus den zahlreichen Manuskripten seien zwei Beispiele angeführt, zum einen der Bildhintergrund der Arche Noah aus einer in Frankreich 1356/57 entstandenen Bible historiale⁷³ sowie im Bildgrund der Miniatur mit dem Krönungseid Karls V. von Frankreich (1338–1380) vor dem Erzbischof von Reims im Krönungsbuch Karls V. von 1365–80.⁷⁴ In steten Variationen war das rapportlose Rankenwerk zur Gestaltung von Hintergründen eine sehr regelmäßig verwendete Schmuckform. Man wird sie kaum als monumentale Stickereien zu verstehen haben, aber die formale Ähnlichkeit zur Verzierung des Georgkreuzes des Nürnberger Ritters ist nicht zu übersehen.⁷⁵

Unter dem technischen Aspekt der gestickten Ranken an der Georgskulptur wie auch an den Kölner Figuren bietet sich zum Vergleich eine italienische Seidenmalerei des 14. Jahrhunderts mit einem Zyklus zum Leben Christi im Metropolitan Museum of Art in New York an, deren Hintergründe mit gestickten Ranken geschmückt sind. Aus dieser Reihe sei die Taufe Christi als Beispiel genannt (Abb. 38).⁷⁶ Ein interessantes Vergleichsstück mit Rankenwerk auf nahezu gleichfarbigem Grund zeigt eine Illustration im Luttrell Psalter von 1325–40 in der British Library.⁷⁷ Zu sehen sind der Besteller der Handschrift Sir Geoffrey Luttrell (1276–1345) in ritterlicher Rüstung hoch zu Ross, seine Frau Agnes und seine Schwiegertochter.

71– Bergmann 1989 (Anm. 42), S. 287–290, Kat.Nr. 77. – Auch fasstechnisch mag hier der Hinweis verborgen liegen, es handele sich um Stickerei, denn das Ornament wurde mit Pudergold auf die frei aufgetragene Grundierung aufgelegt. **72**– Die Reliquienbüste eines Diakons in der Goldenen Kammer von St. Ursula in Köln bietet, wenn auch aus dem 15. Jh., ein weiteres Beispiel in die Fläche frei gemalten Rankenwerks ohne Rapport. Das Reliquiengehäuse verschließt eine Klappe, deren Innenseite mit einem weißen, die Flächen füllenden Rankenwerk auf ehemals silbernem Grund bemalt ist. Siehe Urbanek 2010 (Anm. 31), S. 175–176, Kat.Nr. 27, mit Abb.; ebd., S. 173–174, Kat.Nr. 26, mit Abb. **73**– Arche Noah, Guyard des Moulins, Bible historiale, Frankreich, 1356–57, Bd. 1, fol. 11v. London, British Library, MS 17 E, siehe http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=0&ref=Royal_MS_17_E_VII_vol_1 und http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_17_e_vii_vol_1_f011v [28.12.2021]. **74**– König Karl V. von Frankreich schwört den Krönungseid, Krönungsbuch Karls V., Paris, 1365–80, fol. 46v. London, British Library, Cotton Tiberius B. VIII; siehe http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_Tiberius_B_VIII/2 und http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_tiberius_b_viii/2_f046v [10.1.2022]. Siehe auch François Avril: Manuscript Painting at the Court of France. The Fourteenth Century (1310–1380). London 1978, S. 93, Abb. 27. **75**– Das rapportlose Rankenwerk zur Gestaltung von Hintergründen war in der Buchmalerei zumindest während des gesamten 14. Jh. eine sehr häufig verwendete Schmuckform. Aus der Vielzahl der erhaltenen Manuskripte seien hier erwähnt: Stundenbuch der Jeanne von Navarra, nach 1336; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Nouv. Acq. Lat. 3145, fol. 109. Siehe Avril 1978 (Anm. 74), S. 72, Abb. 17, sowie Guillaume de Machaut: Le Remède de Fortune, Le Dit du Lion, 1350; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr. 1586. Siehe Avril 1978, S. 84, Abb. 23. **76**– Taufe Christi, Seide auf Leinen, Italien, 14. Jh. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1958, Inv.Nr. 58.139, siehe <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/468546?rpp=30&pg=1&ft=58.139&pos=1> [28.12.2021]. **77**– Sir Geoffrey Luttrell zu Pferd, seine Frau und seine Schwiegertochter, Luttrell Psalter, Nordengland, 1325–40. London, British Library, Add MS 42130, fol. 202v, siehe http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=0&ref=Add_MS_42130 und http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_42130_f202v [28.12.2021].

38 Taufe Christi, Seide auf Leinen, Italien, 14. Jh. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1958, Inv.Nr. 58.139. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York



In beiden Fällen kommt dem Rankenwerk rein ornamentaler Charakter zu, wie sehr wahrscheinlich ebenso der Wiedergabe eines Banners in der Ergebnheitsadresse der Stadt Prato an Robert von Anjou (1278–1343), König von Neapel, dem sogenannten Lobgedicht von Convenevole da Prato.⁷⁸ Das Loblied entstand um 1335, als sich die toskanische Stadt unter den Schutz des Königs stellte. Folio 23v zeigt zwei von einem jungen Mann gehaltene Banner, demjenigen der Anjou mit den Lilien sowie dem in Gelb und Rot mit einem lateinischen Sinnspruch. Dem Lilienbanner mit seinem webtechnisch richtig abgebildeten Rapport, für den auf ein reales Gewebe im Metropolitan Museum verwiesen werden kann,⁷⁹ steht das Spruchbanner gegenüber, dessen Volutenranken keinen Rapport aufweisen und das damit auch kein eingewebtes Muster abbildet. Es sei dahingestellt, ob das Ornament beim realen Banner aufgemalt oder aufgestickt war – entscheidend ist, dass Teilnehmer einer öffentlichen Zeremonie mit Bannerträgern den repräsentativen Charakter und weniger eine „materialgerechte“ Wiedergabe wahrnahmen, zumal gemalte oder gestickte Fahnen durchaus üblich waren.⁸⁰

78— Standartenträger, Carmina Regia, Toskana, um 1335–40, fol. 23v. London, British Library, Royal MS 6 E IX, siehe dazu auch http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_6_E_IX&index=0 und http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_6_e_ix_f023v [28.12.2021]. **79**— Brokat, Seide mit Metallfäden, Frankreich oder Italien, 13.–14. Jh. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1909; Inv.Nr. 09.50.1022, siehe <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/463230?rpp=30&pg=1&ft=09.50.1022&pos=1> [10.1.2022]. **80**— Jacopo da Pontormo (1494–1556) schuf 24 neuartige Fahnen für Begräbnisse mit dem Bild der Madonna und malte darunter, wie es bislang üblich war, auf einen Streifen die Wappen der Familien. „Die Größe und fast neue Manier aller Fahnen ließ die, welche bis dahin üblich gewesen waren, beinahe als ärmlich erscheinen ...“. Ernst Förster: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567*, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister, Bd. IV. Stuttgart, Tübingen 1846, S. 240.

Auf der Suche nach bildlichen Wiedergaben von Stickereien, die als Rankenwerk gestaltet sind, finden sich Ritterdarstellungen in der Buchmalerei, vornehmlich in Romanen der Artussage. Die Pariser Bibliothèque Nationale de France besitzt eine Handschrift zum Themenkreis der Artussagen von „Gautier Map“ (um 1140–um 1208/10) aus dem 14. Jahrhundert, in der Ritter in einem „Georgwaffenrock“ zu sehen sind. In den beiden Darstellungen auf Folio 8v sind Waffenröcke mit Rankenmustern verziert. Ein Reiterduell auf Folio 17v aus der gleichen Handschrift präsentiert den Ritter Galahad in einer „Georgrüstung“ mit weißen Volutenranken auf weißlichem Grund, die nicht als Damast, sondern als weiße Stickerei zu verstehen sind.⁸¹ Eine Miniatur mit dem Drachenkampf des hl. Georg in einem französischen Stundenbuch der Bibliothèque Nationale zeigt nicht nur Rankenstickerei auf seinem Waffenrock, sondern zudem den Drachen mit reihenförmig angeordneten Geschwulsten, die Ähnlichkeiten zum Nürnberger Drachen aufweisen.⁸²

Des Weiteren erscheinen Volutenranken auf Ritterschilden, wie auf einem sienesischen Tafelbild des hl. Michael im Kampf mit dem Luziferdrachen aus der Zeit um 1350 im National Museum of Western Art, Tokyo.⁸³ Dem Schild des Michael mit seiner antikisierenden Rüstung ist ein rotes Georgkreuz aufgemalt. Kreuz und Grund sind mit Ranken bemalt, die in ihrer Art durchaus der Georgskulptur nahestehen; gemeinsam sind ihnen die Feingliedrigkeit der Verästelung und die dünnen Blätter. Auf Michaels Schild wird das Kreuz, wie auch beim Nürnberger Georg, von einer Kontur begleitet, die hier als gepunzte Linie erscheint (Abb. 39–41).⁸⁴ Formal und zeitlich näher an der Georgstatue sind die Volutenranken auf Ambrogio Lorenzettis Michael-Darstellung auf dem Retabel der Abtei Rofeno.⁸⁵

81– „Gautier Map“, Lancelot du Lac, Pavia oder Mailand, um 1380–85, fol. 8v: Die Ritter der Tafelrunde verlassen die Stadt Camelot sowie Abschied Galahads, Gawains und der anderen Ritter von König Artus; fol. 17v: Galahad greift Lancelot und Parzival an, die ihn nicht erkannt haben, und stößt Lancelot aus dem Sattel. Detail: Galahad. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Français 343. Siehe <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84584343/f20.item> und <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84584343/f38.item> [28.12.2021]. **82–** Stundenbuch, Italien, 14. Jh., fol. 327v: Drachenkampf des hl. Georg. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 757, siehe <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470209d/f658.image.r=Latin%20757.langEN> [28.12.2021]. **83–** Hl. Michael im Kampf mit dem Drachen, Siena (früher Barna da Siena zugeschrieben), um 1350. Tokyo, National Museum of Western Art, Inv.Nr. P.1968-0003, <https://collection.nmwa.go.jp/en/P.1968-0003.html> [28.12.2021], unter dem Titel „St. Michael and the Dragon“. – Mitsumasa Takanashi (Hrsg.): Illustrated Summary Catalogue of Paintings, Sculpture and Decorative Arts. The National Museum of Western Art, Tokyo. Tokyo 2003, S. 61. Diese Darstellung findet eine spätere Wiederholung in einer Michaeleldarstellung im Walters Art Museum in Baltimore, bei der weder Kleidung noch Schild mit Ornamenten geschmückt sind: Erzengel Michael tötet den Drachen, Meister der hl. Verdinia (1380–1420) zugesch., Toscana, 1380–1389, Inv.Nr. 37.705. **84–** Die Malerei bietet immer wieder Schwierigkeiten bei der Identifikation des dargestellten Materials oder Produktionsverfahrens. Das wegen seiner Punzierung oben erwähnte monumentale Retabel mit der Taufe Christi in der National Gallery in London von Niccolò di Pietro Gerini von 1387 (vgl. Anm. 37) bietet hierzu ein gutes Beispiel. Das Lendentuch Christi wird als feines und dünnes seidenes Gewebe wiedergegeben, das auf der Vorderseite ein goldenes Band mit einem filigranen Rankenmuster zeigt. Nicht zu entscheiden ist, ob dieses Band als gestickt oder gewebt zu interpretieren ist. Wäre es gewebt, so kann das Ornament nur als Kette verstanden werden, die von dem seidenen weißen Faden derart durchschossen wird, dass das Muster entsteht. Vorstellbar ist damit auch eine Stickerei. **85–** Erzengel Michael tötet den Drachen, flankiert von den Heiligen Bartholomäus und Benedikt, Retabel der Abtei Rofeno, Ambrogio Lorenzetti, Siena, 1330–35. Siena, Fondazione Musei Senesi.



39 Hl. Michael im Kampf mit dem Drachen, Siena (früher Barna da Siena zugeschrieben), um 1350. Detail: Rüstung und Schild. Tokyo, National Museum of Western Art, Inv.Nr. P. 1968-0003. Foto: National Museum of Western Art, Tokyo

40 Hl. Georg, 3D-Rekonstruktion, Waffenrock: rotes Georgkreuz. Rekonstruktion: Hochschule Ansbach, Alexander Dumproff



41 Hl. Georg, aktueller Zustand, Querbalken des roten Georgkreuzes über der rechten Hüfte. Foto: GNM, Georg Janßen



Am Nürnberger Georg ist das Muster des weißen Grunds des Waffenrocks wegen seiner erheblichen Verluste kaum ablesbar (Abb. 42–44). Erst in der Rekonstruktion wird das Mustersystem erkennbar (Abb. 45a,b). Der Fassmaler hat wiederum ein sich kreisförmig windendes volutenartiges Rankenmuster gewählt, das sich in feine Äste und Ranken verzweigt. Die wesentliche Erweiterung des Rankenmusters besteht in einer abstrakten kelchartigen Blütenform, die in die Kreisform der Ranken eingeschrieben ist. Über der Öffnung erscheinen, gleichsam als Staubgefäße, auf Lücke gesetzte Sichel mit Konturen aus drei Strichen.

Auch dieses Ornament hat keinen Rapport. Die Kelchblüten als Blickfang vermitteln nur den Eindruck einer Regelmäßigkeit, die aber im Abstand und selbst in der Ausrichtung der Blüten fehlt (Abb. 46).



42–44 Hl. Georg,
Waffenrock, punziertes
Rankenornament, aktueller
Zustand. Fotos: GNM,
Georg Janßen

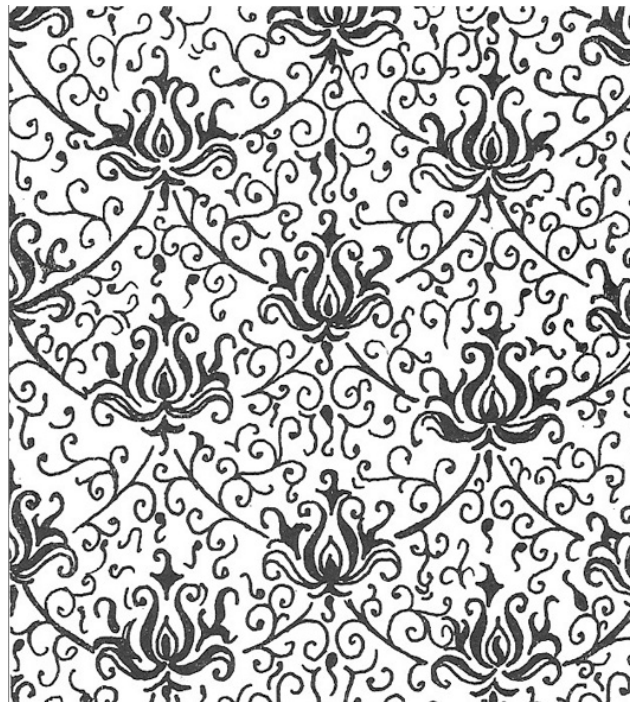


45a,b Hl. Georg,
 Waffenrock: 3D-Rekonstruktion und zeichnerische Rekonstruktion.
 3D-Rekonstruktion:
 Hochschule Ansbach,
 Alexander Dumproff; zeichnerische Rekonstruktion:
 Sibylle Herkner



Volutenartiges Rankenwerk ist in der Buch- und Tafelmalerei nachzuweisen, wie oben ausgeführt. Allen Beispielen fehlt jedoch eine Blüte als Füllstück.⁸⁶ So mag der Fassmaler bei der Entscheidung, beide Gewebepartien mit dem gleichen Schmucksystem wiederzugeben, in einem Füllornament ein Unterscheidungsmerkmal gesucht und gefunden haben, das er in anderen Vorlagen gesehen hat. Aus den vielen Beispielen von Kelchblüten könnte als Vergleichsbeispiel ein Muster im Gemälde einer thronenden Madonna von Paolo Veneziano (tätig 1333–1358) in der Kirche San Martino in Chioggia, datiert 1349, herangezogen werden, das aus feinen Spiralranken besteht und auf dessen Kreuzpunkten „Dreiblattbegrünungen“ sitzen (Abb. 46).⁸⁷ Beide Blüten haben die Kelchblätter gemein, wobei der Maler des Georg-Waffenrocks die Lappenblätter an der Kelchbasis und an der Blütenöffnung durch Sichelblätter ausgetauscht hat. Der grafische Unterschied ist sinnfällig: Die Blüte im Gewandmuster des hl. Stephan ist mit den Ranken vernetzt, in Nürnberg steht die Blüte isoliert.

46 Thronende Madonna mit Heiligen, Paolo Veneziano, Florenz, dat. 1349: Umzeichnung des Musters vom Mantel der Madonna. Chioggia, San Martino. Aus: Klesse 1967 (Anm. 34), S. 448, Nr. 461



86— Das einzige gefundene Beispiel eines in etwa vergleichbaren Rankenschemas mit sich einreisendem Blattwerk stammt aus der Zeit um 1420. Siehe Klesse 1967 (Anm. 34), S. 467, Kat.Nr. 491: Muster des Hintergrunds im Bild der Madonna dell' Umità, Maestro del Bambino Vispo, um 1420, Privatbesitz. Die Gewebedarstellung hat außerdem einen Rapport. 87— Thronende Madonna mit Heiligen, Paolo Veneziano, Florenz, dat. 1349: Umzeichnung des Musters vom Mantel der Madonna. Chioggia, San Martino, siehe Klesse 1967 (Anm. 34), S. 448, Nr. 461; zu diesem Beispiel gibt Klesse vier weitere Parallelen an. – Darüber hinaus seien für das Motiv der Volutenkelche auf Ranken genannt: Verkündigung Mariens mit Heiligen, Lorenzo Veneziano, sign. und dat. 1371, Muster im Gewand des hl. Stephan. Venedig, Galleria dell' Accademia (Nr. 9); siehe Klesse 1967 (Anm. 34), S. 450, Kat.Nr. 463. – Vier Heilige, Paolo Veneziano, Brescia, Muster vom Mantel des hl. Nikolaus. Pinacoteca Tosio Martinengo; siehe Klesse 1967 (Anm. 34), S. 446, Kat.Nr. 460; ebd. ferner S. 458, Kat.Nr. 476 (Allegretto Nuzi), S. 462, Kat.Nr. 482 (Florentiner Schule), S. 462, Kat.Nr. 483 (Giovanni di Bartolomeo Cristiani).

Die Wahl zweier ähnlicher Rankenmuster für Kreuz und Fond von Georgs Waffenrock mag dem Wunsch des Fassmalers geschuldet sein, ihn einheitlich zu gestalten. Während das Ornament des roten Kreuzes als gestickter Besatz durchaus realitätsnah erscheint, kann dies für den weißen Rock nicht gelten. Der Fond des Waffenrocks mit der Zierform der Kelchblüte kann nur als gewebtes und geschneidertes Tuch verstanden werden. So verwundert es, hier keinen Rapport zu finden.

Indes sind aus der Tafelmalerei unregelmäßige Muster in Gewebedarstellungen bekannt. Vielen dieser Muster ist ihre Kleinteiligkeit gemein, ihre Blätter oder abstrakten Muster sind derart fein und immer als Streumuster über die Flächen gelegt, dass sie das Fehlen eines Rapports nicht erkennen lassen. Gleich zweimal hat Pietro Lorenzetti (um 1280–1348) ein Streumuster auf seiner Tafel mit der thronenden Madonna, um 1319, im Museum of Art in Philadelphia verwendet. Das Kleid der Maria und die Throndecke haben vergleichbare Muster, die so fein und dicht gestreut liegen, dass die Frage nach einem Rapport gar nicht erst aufkommt.⁸⁸

In gleicher Weise verwenden Niccolò di Ser Sozzo (tätig um 1350–1363) und Francesco di Neri da Volterra (tätig 1338–vor 1386) diese Musterart und Ordnung auf ihrem Triptychon mit dem Marientod von 1334–68 im Museum of Fine Arts in Boston. Die rechte Tafel zeigt den Apostel Paulus und den Erzmärtyrer Stephanus. Dessen Dalmatika haben die Maler ein so feines, eng liegendes Streumuster gegeben, dass das Auge geradezu irritiert wird.⁸⁹

Muster ohne Rapport malte auch Ambrogio Lorenzetti (um 1290–um 1348) auf dem bereits besprochenen Triptychon der Abtei Rofeno mit dem Erzengel Michael (Anm. 49). Das Kleid des hl. Bartholomäus auf der linken Tafel zieren sogenannte Hakenblätter als Streumuster.⁹⁰

88– Thronende Madonna mit Kind, Stifter und Heiligen, Pietro Lorenzetti, Siena, um 1319. Philadelphia, Museum of Art, Inv.Nr. Cat.91, EW1985-21-1,2, siehe <https://www.philamuseum.org/collection/object/102744> und <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102744.html?mulR=88814532|> [28.12.2021]. – Klesse 1967 (Anm. 34), S. 258, Nr. 151. Klesse nennt diese Blattformen „Spaltblätter“. Von diesem Mustertyp führt sie 13 Parallelen auf, deren letzte 1380 datiert wird. **89**– Marientod und Aufnahme Mariens in den Himmel, Niccolò di Ser Sozzo und Francesco Neri da Volterra, Florenz, 1334–68. Boston, Museum of Fine Arts, Inv.Nr. 83.175b, siehe <http://www.mfa.org/collections/object/the-dormition-and-assumption-of-the-virgin-center-panel-30919> [28.12.2021]. **90**– Hl. Bartholomäus, linker Flügel vom Retabel der Abtei Rofeno, Ambrogio Lorenzetti, Siena, 1330–35. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli, siehe <https://artsandculture.google.com/asset/sAGysy5zysRGtQ> [28.12.2021]. – Klesse 1967 (Anm. 34), S. 256, Nr. 149a und 149b. Die von Klesse dokumentierten Beispiele mit Hakenblättern stammen beide von Ambrogio Lorenzetti: Martyrium der Franziskaner, 1330–31, Siena, S. Francesco; Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus, um 1332–34, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 8348-8349.



47 Hl. Bartholomäus, Werkstatt des Simone Martini, Siena, 1317–19. New York, The Metropolitan Museum of Art, Maitland F. Giggs Collection, Bequest of Maitland F. Giggs, 1943, Inv.Nr. 4398.10. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York

Allerdings gaben Maler ihren Textilmustern mitunter auch den Anschein eines Rapports, wofür als frühes Beispiel die Tafel mit dem hl. Bartholomäus aus der Werkstatt Simone Martinis von 1317–19 im Metropolitan Museum in New York zitiert werden soll (Abb. 47).⁹¹ Das rötliche Kleid ist sehr kleinteilig gemustert und erweckt wegen der typischen, wiederholten Blattkombinationen den Eindruck eines Rapports. Das Muster ist jedoch als „falscher“ Rapport zu bezeichnen. Die gleiche Absicht, einen Rapport vorzutäuschen, findet sich in der Verkündigungsszene des Paolo Veneziano von 1348–50 im J. Paul Getty Museum.⁹² Während das Tuch hinter Maria durchaus einen Rapport erkennen lässt, will

91– Hl. Bartholomäus, Werkstatt des Simone Martini, Siena, 1317–19. New York, The Metropolitan Museum of Art, Maitland F. Giggs Collection, Bequest of Maitland F. Giggs, 1943, Inv.Nr. 4398.10, siehe <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437677?rpp=30&pg=1&ft=Simone+Martini&pos=4> [28.12.2021]. – Klesse 1967 (Anm. 34), S. 258, Nr. 151. Von diesem Muster führt Klesse 13 Parallelen auf, das späteste Beispiel von 1380; darunter eine Tafel des Pietro Lorenzetti von 1335/42 in der National Gallery, London, Inv Nr. NG1113, der dieses Muster in Polimentgold realisierte: Klesse 1967 (Anm. 34), S. 258, Nr. 151(e), vgl. <http://www.mfa.org/collections/object/saint-john-the-evangelist-and-a-deacon-saint-right-panel-30921> [10.1.2022]. 92– Verkündigung, Paolo Veneziano, Venedig, um 1348–50. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv.Nr. 87.PB.117, siehe <http://www.getty.edu/art/collection/objects/813/paolo-veneziano-the-annunciation-italian-about-1348-1350/> [28.12.2021]. Im Hinblick auf die Präzision des Musters ist das Format der Tafeln von 16,7 x 20,3 cm zu beachten.

dies auf ihrem Kleid nicht gelingen. Auch wenn sich die kelchförmigen Blüten in diagonaler Ordnung im unteren Gewandteil wiederholen, hat der Künstler das übrige Rankenwerk, vor allem auf dem Oberkörper, freihändig eingesetzt.

Eine sehr viel deutlichere „Fälschung“ eines gewebten Rapports haben Andrea di Cione, gen. Orcagna (1308–1368), und sein jüngerer Bruder Jacopo di Cione (um 1325–1399) auf der Tafel einer vor 1370 geschaffenen thronenden Madonna unter Trinitätsfiguren und Engeln in der National Gallery of Art in Washington D.C. gemalt (Abb. 48, 49).⁹³ Bei dem vorderen Engel meint man auf dem ersten Blick einen Rapport zu erkennen, das markante Muster unter den verschränkten Armen taucht unter den Ellenbogen wieder auf, wie unter dem Gürtel und auch bei den Knien. Aber ein regelmäßiger Abstand, wie er sich durch einen Rapport ergeben müsste, fehlt. Der Blick wird gleichsam irregeleitet durch das grazile kleinteilige Blattwerk. Bei dem hinteren Engel mit dem roten Kleid wird das Erkennen eines Rapports durch die ungleiche Wiederholung eines Musters verhindert, das ebenfalls unter den verschränkten Armen und oberhalb des Knies eingesetzt wurde. Es ist ein dreizackiges Blatt, das auf einem sich fächerartig ausbreitenden Blatt liegt und dessen Stiel volutenartig unter die Fächerblätter gezogen ist.

Auf der oben erwähnten Tafel von Agnolo Gaddi mit der thronenden Madonna und vier Heiligen von 1388–90 in Melbourne ist das Kleid Mariens mit einem Rankenmuster verziert, das bei flüchtigem Hinsehen einen Rapport suggeriert, obwohl das Muster tatsächlich keinerlei Regelmäßigkeit aufweist (siehe oben Abb. 8, 9). Der irrige Eindruck wird durch die wiederkehrenden Volutenranken vermittelt, die sich aber nie gleichen oder in der Ausrichtung übereinstimmen.

Rapportlose Gewebedarstellungen finden sich gleichfalls in Schlesien und Österreich, wenn auch in sehr vereinfachter Art. Mit der Illustration der hl. Hedwig in der Vita der Heiligen von 1353 des Getty Museums in Los Angeles wird der Betrachter mit Gewebedarstellungen konfrontiert, deren Interpretation Schwierigkeiten bereitet.⁹⁴ Die Heilige steht vor einem Thron mit Kissen, auf dem seitlich die Eltern der Heiligen knien, Ludwig I., König von Ungarn (1326–1382), und Elisabeth von Bosnien (1340–1387). Den hellen Rankenmustern mit verschlungenen Ästen auf dem Kissen und dem Kleid des Königs fehlt ein Rapport, wie auch der Rankenverzierung in den roten Dreipässen im Nimbus Hedwigs, der mit einem Gewebe hinterfangen zu sein scheint.⁹⁵

93— Andrea und Jacopo di Cione, Madonna mit Kind und Engeln, vor 1370. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1952.5.518, siehe <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.41628.html> [28.12.2021] – Klesse 1967 (Anm. 34), S. 255, Kat.Nr. 146, mit folgender Musterbeschreibung: „Dichte versetzte – oder auch ins Rapportlose übergehende – Anordnung von Palmettenformen“. **94**— Hedwig von Ungarn, Vita beatae Hedwigis, Schlesien, 1353. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XI, 7, fol.12v / Sign. 83.MN.126, siehe <http://www.getty.edu/art/collection/objects/1407/court-workshop-of-duke-ludwig-i-of-liegnitz-and-brieg-and-nicolaus-of-prussia-vita-beatae-hedwigis-silesian-1353/> [28.12.2021] – Fajt 2006 (Anm. 7), S. 318–319, Nr. 112. **95**— Solche verästelte Ranken fügen sich ein in zeitgleiche Darstellungen wie der von sechs Heiligen auf einer Tafel von Paolo Veneziano, um 1350, in S. Giacomo in Bologna. Siehe Klesse 1967 (Anm. 34), S. 264, Nr. 156. Paolo Veneziano hat das Design feiner dünner Ranken sehr oft angewandt, allerdings im Rapport und einem zentralen Motiv, siehe Klesse 1967 (Anm. 34), S. 263, Nr. 154: Thronende Madonna mit Engeln, sign. und dat. 1347, Carpineta, Chiesa della Immacolata Concezione, und Nr. 155: Thronende Madonna, Kreuzigung und Heilige, dat. 1355, ehemals Pirano, Collegiata di S. Giorgio. Zu beiden Beispielen nennt Brigitte Klesse Parallelen.

Eine besondere Darstellungsfunktion erfüllt das rapportfreie Rankenwerk auf der Krone des Erzherzogs Rudolf IV. von Österreich, 1339–1365 (siehe oben Abb. 6).⁹⁶ Sein Porträt, entstanden 1360–65, im Dom Museum in Wien zeigt eine Krone mit einem aufsteigenden weißen vegetabilen Muster, das am Reif aus Ranken erwächst. Der Zwischenraum zwischen den Kronzacken kann nicht ergänzt werden, da sich keine logische Fortführung ergibt. Das Rankenwerk bildet in jeder Zacke eine geschlossene Form. Auch wenn die Volutenranken an eine textile Vorlage erinnern, kann hier kaum eine Stickerei imitiert worden sein. Die Herzogskrone kann nur eine getriebene Goldschmiedearbeit darstellen, deren Ornament sich aus dem allgemein verfügbaren und frei wandelbaren Musterkatalog seiner Zeit speist.

Mit künstlerischer Freiheit erlaubten sich Maler offensichtlich Verstöße gegen die technisch korrekte Wiedergabe von Geweben. Sie täuschten sogar durch das Einfügen regelmäßig erscheinender Motive Rapporte vor. Aber entgegen dem Muster des Waffenrocks des Nürnberger Georg sind diese kleinteilig, während der Waffenrock des Georg ein großes Volutenmuster trägt, wie es in den Waffenröcken der Ritter aus der Artussage (14. Jh.), dem hl. Michael von Ambrogio Lorenzetti (1330–35) oder dem Michael in Tokyo (um 1350) zu sehen ist (siehe Anm. 81, 83, 85).

Volutenartige Ranken waren in der Tafel- und Buchmalerei weit verbreitet. In der Tafelmalerei wurde dieses Textilmuster ohne Rapport in der Regel als kleinteiliges Streumuster eingesetzt. Die Tafel- und Fassmalerei nördlich der Alpen dagegen kennt derartige Rankenformen nicht.

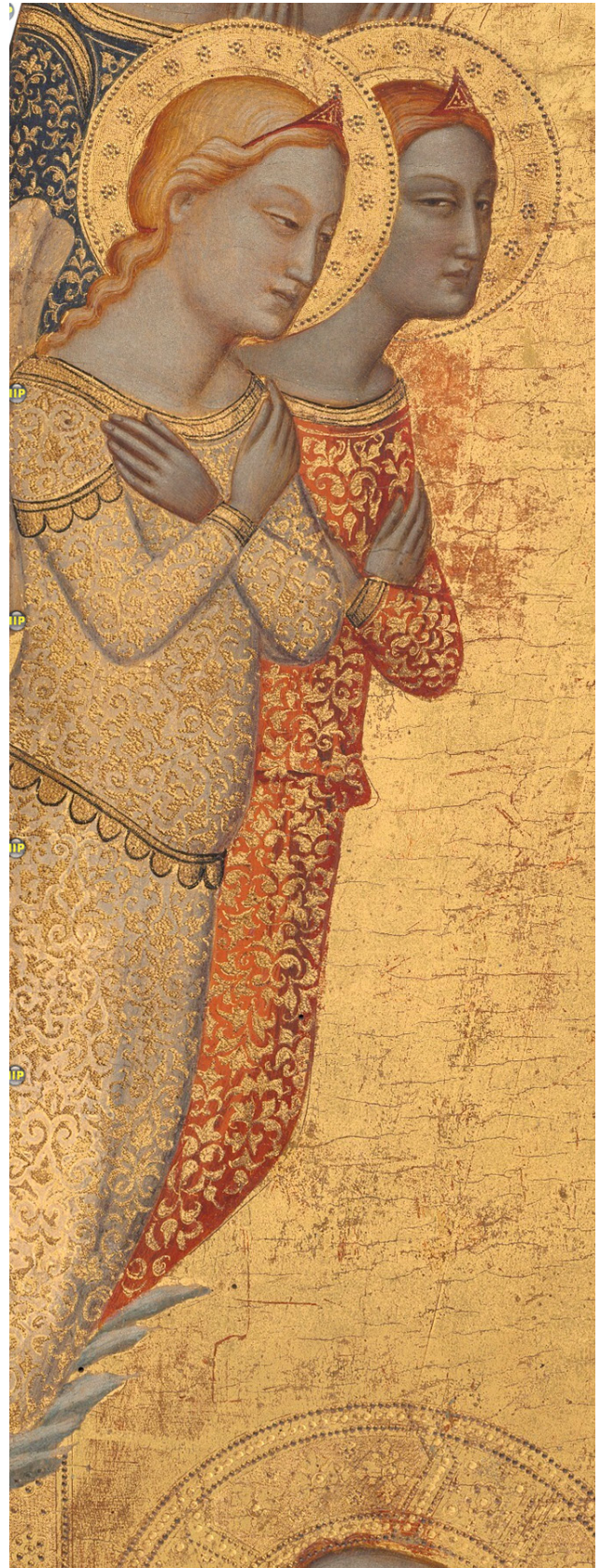
Der Fassmaler des hl. Georg setzte zwei unterschiedliche Volutenranken gleichen Charakters zugunsten einer einheitlichen malerischen Wirkung ein. Einerseits imitierte er auf dem roten Kreuz eine Goldstickerei, andererseits kombinierte er auf dem weißen Plafond seine Mustererfindung mit einer zentral gesetzten Kelchblume, einem geradezu klassischen Motiv der italienischen Seidenweberei. Durch das zentrale Schmuckelement als Blickfang täuschte er die Wiedergabe eines Rapport-Gewebes vor, das immer ein zentrales Motiv aufweist. Für die Fassmalerei bleibt die Darstellung einer derart großflächigen Stickerei, aber vor allem eines „falschen“ Rapports, ein Einzelfall. Nicht nur der falsche Rapport, auch die Wiedergabe eines solchen Musters mit seiner raffinierten Punzierung auf der Fläche einer Fassung ist singulär.

Es beweist sich hier die Charakterisierung von Fassung durch Ernst Wilmsen als einer würdigen Schwester der Tafelmalerei als richtig. Man könnte meinen, der Fassmaler der Nürnberger Georgstatue sei ein Südländer oder südländisch orientierter Künstler, der in Böhmen, vielleicht sogar in Prag, die Statue eines dort heimischen Bildhauers bemalte. Die künstlerische Tradition auf Burg Karlstein und der Hohenfurther Tafeln würde diese These stützen. Die entscheidenden Merkmale der gemalten Polychromieteile der Nürnberger Figur kommen aus der italienischen Tafelmalerei und nicht aus der Skulpturenfassung. Damit ist die Vermutung begründet, der Fassmaler sei ein Tafelmaler gewesen. Die hohe künstlerische und technische Qualität der Fassung ist ohne einen Vorgänger nicht denkbar; dessen Werke sind leider verloren und lassen so die Figur des hl. Georg zu einem Solitär in der Geschichte der Polychromie werden.

96— Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich, 1360–65. Wien, Dom Museum, Inv.Nr. L-II, siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rudolf_IV.jpg [27.12.2021]. – Saliger 1973 (Anm. 5), S. 35–39, Kat.Nr. 10.



48 Andrea und Jacopo di Cione, Madonna mit Kind und Engeln, vor 1370. Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1952.5.518. Foto: National Gallery of Art, Washington D.C.



49 Andrea und Jacopo di Cione, Madonna mit Kind und Engeln, vor 1370. Detail: Engel