

3. Elfenbein, Knochen und Hirschhorn.

Die Bedeutung und Verwendung von Bein im Spätmittelalter

Im 1894 von Julius von Schlosser veröffentlichten Grundlagenwerk zu den Beinsätteln werden deren beinerne Oberflächenverzierungen als Elfenbeinarbeiten ausgewiesen.³⁹⁴ Der Begriff ›Elfenbein‹ bezeichnet primär den Stoßzahn eines Elefanten, kann aber auch für den Stoßzahn eines Mammuts oder unter anderem für die Zähne eines Walrosses, Pottwals, Narwals, Nilpferdes, Wildschweines, Löwen, Krokodiles und Affen gebraucht werden.³⁹⁵ Dazu existiert ein aus Palmensamen gewonnenes vegetables Elfenbein. Der Terminus ›Elfenbein‹ ist somit mehrdeutig und missverständlich. Im Hinblick auf die im mitteleuropäischen Spätmittelalter für Beinschnitzereien üblicherweise verwandten Materialien ist er jedoch auf den Stoßzahn eines Elefanten einzugrenzen und soll hier allein in diesem Sinn verwendet werden.

Entgegen Julius von Schlossers Annahme kamen für die Beinauflagen der erhaltenen Beinsättel nicht Elfenbein, sondern Knochen und Hirschhorn zur Anwendung. Allein für die beiden Sattelbögen aus dem 13. und 14. Jahrhundert (Kat. Nr. 1 und 2) wurde Elfenbein verarbeitet. Der Kunsthistoriker könnte die organischen Materialien aufgrund ihrer gleichartigen physischen Eigenschaften, wie ihrer warmen weißen bis gelblichen Farbigekeit und ihrer festen, glatten Oberfläche, verwechselt haben.³⁹⁶ Dazu hat er wohl bloß einzelne Beinsättel in natura gesehen und gründete seine Objektanalysen vorrangig auf Abbildungen und schriftliche Objektinformationen. Ende des 19. Jahrhunderts war er mit seiner Materialdeutung nicht allein und unter anderem Georg Hiltl, J. Alois Kuhn und Annibale Campani wiesen den Oberflächendekor der Beinsättel als Elfenbein aus.³⁹⁷ Obwohl Sir Guy Francis Laking 1920 und István Genthon 1970 in ihren Forschungen diesen Fehler korrigierten,³⁹⁸ hält sich der Irrglaube der elfenbeinerne Materialität der Beinsättel hartnäckig. In der Forschung werden die Materialien Elfenbein, Knochen und Hirschhorn auch noch in der Gegenwart miteinander verwechselt.³⁹⁹

Dabei bedarf es oftmals allein optischer Hilfsmittel, um Elfenbein von Knochen und Hirschhorn zu unterscheiden, denn ihre strukturelle Zusammensetzung weicht voneinander ab. Der Stoßzahn eines Elefanten verfügt im Inneren über eine kegelförmige Nervenöhle (Pulpa), die in den

Zahn hineinragt und mit einer durchbluteten, muskelweichen Masse gefüllt ist. Bei einem ausgewachsenen Elefanten kann sie ein bis zwei Drittel der Gesamtlänge des Stoßzahns einnehmen. Allein dessen Spitze ist bis auf einen Nervenkanal im Zentrum massiv. In zahlreichen hauchdünnen Einzelkegeln bildet sich der Stoßzahn des Elefanten um die Pulpa herum, wodurch er im Querschnitt eine rosettenförmige Struktur aufweist (Abb. 59).⁴⁰⁰

Herkömmliche Knochen setzten sich hingegen aus einem harten und einem schwammartigen Gewebe, der *substantia compacta* und *substantia spongiosa*, zusammen. Die Kompakta nimmt den Außenbereich des Knochens ein und beansprucht etwa 80% eines Skeletts. Die Spongiosa, bestehend aus gitterähnlich angeordneten dünneren und dickeren Bälkchen, Stäbchen und Platten, befindet sich im Inneren des Knochens. Ihre Stärke und Anordnung ist von der mechanischen Beanspruchung des Knochens abhängig. Bei Röhrenknochen, wie Oberschenkelknochen und Wadenbeinen, ist das schwammartige Knochengewebe vor allem an den Enden (Epiphysen) anzutreffen. Bei flachen Knochen, wie Schulterblättern und Rippen, umschließen zwei kompakte Knochentafeln eine geringe, gleichmäßig verteilte Menge des spongiösen Knochenmaterials. Die *substantia spongiosa* ist mit rotem Knochenmark gefüllt und das kompakte Knochengewebe besteht aus kleinen, kreisförmigen Knochenstrukturen, den sogenannten Osteonen. Das Zentrum eines jeden Osteons ist der Havers-Kanal, der Blutgefäße, Nerven und Bindegewebe enthält.⁴⁰¹ An der Oberfläche von Knochen und Knochenschnitzereien sind die Havers-Kanäle und zum Teil die *substantia spongiosa* in Form schwarzer Punkte und Linien sichtbar (Abb. 4.7 bis 4.10), wodurch sich Knochen von Elfenbein deutlich abhebt.⁴⁰² Im direkten Materialvergleich ist Elfenbein schwerer, härter und dichter als Knochen.⁴⁰³ Weiterhin ist Knochen stumpfer, poröser, spröder, weniger elastisch und nicht so hoch polierbar wie Elfenbein.⁴⁰⁴

Eine Sonderform des Knochens ist das Geweih eines hirschartigen Tieres (Cerviden).⁴⁰⁵ Es handelt sich bei dem Geweih um einen sich jährlich erneuernden Teil des Stirnfortsatzes des Cerviden. Analog zum Knochen setzt er sich aus einem kompakten und spongiösen Knochengewebe zusammen (Abb. 60). Im Unterschied zum Knochen besitzt

die Kompakta des Geweihs keine glatte, sondern eine unebene Oberfläche.⁴⁰⁶ Je nach Art des Cerviden treten das kompakte und spongiöse Knochengewebe in unterschiedlichem Maß zueinander auf. Selbst im Verlauf eines Geweihabschnittes können ihre Stärke und Dichte variieren. Im Bereich der Endenspitzen, Dornen oder Leisten ist die Kompakta besonders massiv.⁴⁰⁷ Umhüllt wird sie wie bei herkömmlichen Knochen von einer Knochenhaut (Periost), die Nerven und Gefäße enthält. Ferner ist sie anfangs von einem behaarten und zumeist braun pigmentierten Hautmantel, dem Bast, umgeben.⁴⁰⁸ Der Rothirsch und andere Geweihträger streifen den Bast an Bäumen und Sträuchern gewaltsam ab. Bei diesem sogenannten Fegen werden die Gefäße und Nervenfasern der Knochenhaut beschädigt, wodurch Blutungen entstehen.⁴⁰⁹ Infolge der Oxidation von Blut und Pflanzensäften verfärbt sich die Oberfläche des kompakten Knochengewebes braun.⁴¹⁰ Eben diese braune Färbung sowie die unebene Struktur der Kompakta sind Kennzeichen des Hirschhorns. In der gotischen Beinkunst wurde die oberste Schicht der Kompakta allerdings vielfach abgetragen, weshalb Hirschhorn und Knochen optisch kaum voneinander unterschieden werden können.

Hirschhorn ist poröser, weniger polierfähig, aber elastischer als Knochen und kann aus diesem Grund leichter in eine andere Form gebracht werden.⁴¹¹ In Verbindung mit seiner vertikalen Wuchsrichtung ist es zur Herstellung der Sattelaußenumrandung besonders geeignet. Für mehrere Beinsättel wurde in der Forschung zudem die Annahme vertreten, deren gesamter Beindekoration sei aus Hirschhorn gefertigt (wie für Kat. Nr. 3, 4, 18 und 19).⁴¹² Angesichts der großformatigen Platten, die auf den Sattelbäumen aufgebracht sind, ist dies aber unwahrscheinlich. Es handelt sich bei den Platten und den Beinleisten an den Längsachsen und Sattelvorderbögen eher um flache Knochen, die aus den Schulterblättern und Rippen von Rindern, Pferden oder anderen Nutztieren hergestellt wurden.⁴¹³ Die strukturelle Oberflächenbeschaffenheit und das Format der verwendeten Materialien sind also bedeutende Indikatoren bei der Bestimmung beinerer Materialien.

Mit Blick auf urkundliche Quellen wird deutlich, dass die Knochen- und Hirschhornauflagen der Beinsättel nicht erst seit dem 19. Jahrhundert als Elfenbeinarbeiten ausgewiesen wurden. In einer Schatzkammerakte des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien von 1750 werden die Schnitzereien des Habsburg-Sattels (Kat. Nr. 25) als »[...] zirathen und figuren von helfenbein«⁴¹⁴ betitelt. In einem Nachlassinventar der Bevernschen Kunstkammer von 1678 wird der Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) als ein mit Elfenbein belegter Sattel⁴¹⁵ und in einem Rüstkammerinventar des Schlosses Ambras bei Innsbruck von 1613 wird der Ambras-Sattel (Kat. Nr. 26) als »pämb von helffenpain alter arbeit«⁴¹⁶ (Baum von Elfenbein alter Arbeit) beschrieben. Die Verfasser des Be-

standsverzeichnisses der Waffensammlung in den Uffizien von 1631, Antonmaria Bianchi und sein Neffe Gregorio, waren sich anscheinend uneins über die Materialität der Beinauflagen von vier Beinsätteln. In diesem ist zu lesen: »*Quattro fusti di selle di legnio commesso dosso, o avorio che tre lavorate a fiure et una a fogliami che fra esse una ve guancialetti di velluto verde*«⁴¹⁷ (Vier Sattelbäume aus Holz, belegt mit Knochen oder Elfenbein, von denen drei aus Eiche gemacht sind und einer aus Laub, darunter einer mit einem Polster aus grünem Samt). Der Name Antonmaria Bianchi taucht schon in einem früheren Inventar der Waffensammlung von 1598 auf, wo er als »*maestro archebusieri*«⁴¹⁸ (Meister der Arkebusen) ausgewiesen wird. Es könnte sich demnach bei einem der zwei Verfasser des späteren Inventars von 1631 um einen Waffenhersteller und somit um einen Experten gehandelt haben, der die beineren Materialien nicht eindeutig bestimmen konnte. Allerdings gelten zwei der vier Beinsättel als verschollen. Die anderen beiden Werke befinden sich im Museo Nazionale del Bargello in Florenz (Kat. Nr. 13 und 14). Es kann auf diese Weise nicht ausgeschlossen werden, dass zwei der Sättel tatsächlich mit Elfenbein bestückt waren.

Weitere vier nicht zuzuordnende Beinsättel werden in einem Schatzkammerinventar des Alcázar von Segovia von 1503 genannt.⁴¹⁹ Die Beinauflagen der Sättel werden hier als Knochenarbeiten ausgewiesen, genauso wie jene zweier Sättel in einem Inventar der *Guardaroba Estense* von 1494: »*Due selle da cavallo lavorate cu' figure dosso arzonate*«⁴²⁰ (Zwei Pferdesättel gearbeitet mit Figuren von Knochen an den Sattelbögen). Bei einem der zwei Sättel handelt es sich wahrscheinlich um den ca. 1474 gefertigten Este-Sattel (Kat. Nr. 20). Der zweite nicht zuzuordnende Knochensattel könnte bereits im Bestandsinventar des Castello Estense in Ferrara von 1436 erwähnt worden sein. Dort ist zu lesen: »*Sela una de osso grande da torniero dise li predicti che era stada de uno imperadore*«⁴²¹ (Ein großer Turniersattel von Knochen, von dem der oben Genannte⁴²² sagte, dass er zu einem Kaiser gehörte).

Anhand der angeführten Inventare entsteht der Eindruck, die Beinsättel des 15. Jahrhunderts wurden in ihrer Entstehungszeit als Knochensättel wahrgenommen. Ab dem 17. Jahrhundert wurden sie aus einer Unkenntnis des Materials heraus unbewusst oder bewusst – vielleicht um die Bedeutung der Sammlung oder des Objekts aufzuwerten – als Elfenbeinarbeiten ausgegeben. Ob sich diese Beobachtung bestätigt oder ob es bereits im Spätmittelalter zur Verwechslung der drei Materialien Elfenbein, Knochen und Hirschhorn kam, soll im Folgenden analysiert werden. Ferner zielt das Kapitel darauf ab, den Materialwert und die ideelle Bedeutung der Werkstoffe im 15. Jahrhundert zu bestimmen. Zu diesem Zweck werden die Anwendungsbereiche von Elfenbein, Knochen und Hirschhorn sowie das

Schnitzhandwerk des Spätmittelalters in den Blick genommen, denn Materialhierarchien und -bedeutungen waren wertvolle Anhaltspunkte für den sozialen Gebrauch und die Beurteilung der aus ihnen gefertigten Werke.

3.1 KNOCHEN ODER ELFENBEIN? ZUR MATERIELLEN WAHRNEHMUNG DER BEINSÄTTEL IN HISTORISCHEN QUELLEN DES SPÄTMITTELALTERS

In den oben genannten Bestandsverzeichnissen der Familie Este von 1436 und 1494 werden die Auflagen der Beinsättel als Knochenarbeiten ausgewiesen. Im Inventar von 1436 wird im Kontext eines Handspiegels und im Inventar von 1494 in Verbindung mit einem Schachbrett das Material Elfenbein erwähnt.⁴²³ Zudem wird im Inventar von 1494 zweifach von einer Medaille aus Horn berichtet.⁴²⁴ Die Urheber der beiden Inventare unterschieden also zwischen Knochen und Elfenbein beziehungsweise Knochen, Elfenbein und Horn, jedoch anscheinend nicht zwischen Knochen und Hirschhorn. Zumindest wird in ihnen kein Gegenstand aus Hirschhorn erwähnt.

Im Wesentlichen begrenzen sich die Objektbeschreibungen in den Inventaren auf die Werkstoffangaben. Die Form und Verzierungen der Sättel werden nicht oder nur summarisch thematisiert, wodurch ihr Aussehen kaum nachvollzogen werden kann. Stattdessen wird die Identität der Sättel und allgemeinhin der genannten Objekte vorrangig durch ihre Materialität definiert. Ein vergleichbares Vorgehen ist in Rechnungsakten des französischen Königs Karl VI. (1368–1422), der burgundischen Herzöge Philipp II. der Kühne (1342–1404) und Johann Ohnefurcht (1371–1419) und des Grafen von Eu Raoul I. de Brienne (um 1300–1345) zu beobachten.⁴²⁵ In ihnen sind Sättel mit Elfenbein-, Knochen- und Hornauflagen verzeichnet. Angesichts fehlender Sättel mit Hornauflagen könnte es sich bei den Hornbesätzen um Hirschhornauflagen handeln. Der in den Rechnungsakten verwendete Begriff »cor«⁴²⁶ ist jedoch primär mit Horn zu übersetzen. Ergänzt werden die Werkstoffbezeichnungen oftmals durch Farbangaben. Die Knochenauflagen werden primär als weiß beschrieben. In einer Rechnung von 1399, ausgestellt vom Rennstall Karls VI., heißt es beispielweise: »A Marie, femme feu Jehan de Troies, sellier, pour deux selles pour ledit seigneur, les arçons devant et derriere bordez d'oz blanc [...]«⁴²⁷ (An Marie, Frau des verstorbenen Jehan de Troies, Sattler, für zwei Sättel für den genannten Herrn, die Sattelbögen vorn und hinten gesäumt von weißem Knochen).

Die Urheber der Inventare und Rechnungen könnten sich aus ökonomischen Gründen auf die Material- und Farbangaben der Objekte beschränkt haben. Plausibler ist es aber,

dass der Wert der Objekte in erster Linie an ihrem Material bemessen worden ist. Unterstützt wird diese These durch Objekt- und Quellenanalysen des Kunsthistorikers Thomas Raff.⁴²⁸ Mittels dieser stellt er eine Klassifizierung von Realien am Materialwert bis in die Renaissance heraus. Eine Loslösung von diesem Wertsystem und eine zunehmende Wertschätzung des künstlerischen Schaffens bei der Beurteilung von Kunstwerken offenbart sich unter anderem erst in einem Inventar der Kunstkammer von Margarete von Österreich (1480–1530) von 1523. In diesem wird darüber informiert, dass auf ausdrückliche Anweisung der Besitzerin hin, nicht mehr das Gewicht der Kunstwerke verzeichnet wurde.⁴²⁹ Die Materialität der Beinauflagen der Beinsättel war demnach ausschlaggebend für ihre zeitgenössische Beurteilung.

Da Hirschhorn im Unterschied zu Elfenbein und Horn in den angeführten Inventaren und Rechnungsakten nicht genannt oder eindeutig von Knochen unterschieden wird, vielleicht weil es im verarbeiteten Zustand kaum von Knochen abgegrenzt werden kann, ist zu vermuten, dass beide Materialien einen verwandten Nutzen und Wert besaßen. Hirschhorn könnte gegenüber den anderen organischen Materialien aber auch sehr selten für die kunsthandwerklichen Produkte verwendet worden sein. Eine Wertung der Knochen-, Horn- und Elfenbeinsättel lässt sich anhand der Quellen oder des am Ende einer jeden Rechnung verzeichneten Objektpreises nicht bemessen, da zusammen mit den Sätteln Sattelzeuge in variierenden Ausführungen aufgeführt werden, die in die jeweiligen Preisangaben inbegriffen sind. Zumal die Rechnungen verschiedenen Zeiten sowie Regionen entstammen und so mehrere Währungen wie Inflationen zu berücksichtigen wären. Alle drei Beinsattelarten wurden aber für den Adel und Angehörige des Hofes gefertigt, waren also weitgehend für einen Auftraggeberkreis bestimmt.

3.2 ANWENDUNGSGEBIETE VON BEINEN IM SPÄTMITTELALTER

Aus dem ausgehenden 14. und dem 15. Jahrhundert sind zahlreiche figürliche Schnitzereien aus Knochen erhalten, darunter Miniaturbilder, Kästchen, Altarbilder, Triptychen und Spielbretter (Abb. 62–65).⁴³⁰ Eher selten lassen sich Schnitzereien aus Hirschhorn finden, wie an Armbrüsten (Abb. 42–44)⁴³¹ – teils geschuldet einer fehlenden oder fehlerhaften Unterscheidung zwischen den beinernen Materialien in der Forschung.⁴³² Knochen und Hirschhorn wurden bereits in der Vor- und Frühgeschichte universell genutzt und beschnitzt.⁴³³ Im Früh- und Hochmittelalter wurden sie unter anderem zu Kämmen, Messergriffen, Flöten, Würfeln, Spielsteinen, Paternosterringen und -perlen sowie

Gürtelschnallen verarbeitet.⁴³⁴ Es handelt sich primär um Alltagsgegenstände, die auch aus anderen Materialien, wie Holz und Metall, hergestellt wurden. Knochen und Hirschhorn kamen wahrscheinlich dann zum Einsatz, wenn ihre helle Farbe als Gestaltungsmittel erwünscht war.⁴³⁵ Bei Kämmen war zudem deren materieller Symbolwert von Bedeutung, der in Kapitel 3.4 umrissen wird. Würfel und Paternosterringe entstanden wahrscheinlich bevorzugt aus Knochen, da das Rohmaterial optimale Voraussetzungen für deren Herstellung bot.⁴³⁶ Archäologische Ausgrabungen zeigen, dass mit der Entwicklung des städtischen Handwerks Hirschhorn schrittweise von Knochen verdrängt wurde. Geweihe waren aufwendiger zu beschaffen und durch ihre variierende, natürliche Formgebung und unebene Oberflächenstruktur nicht so ertragreich wie Knochen.⁴³⁷ Sie wurden im Wald aufgesammelt oder dem erlegten Wild abgeschlagen und waren vermutlich bei Händlern erhältlich.⁴³⁸ Als Abfallprodukt des Fleischkonsums standen Knochen kostengünstig sowie in großen Mengen zur Verfügung und wurden direkt vom Metzger oder Kuttler bezogen.

Mit Ausnahme von einigen Messergriffen sowie Spiel- und Schachfiguren weisen die Objekte aus Knochen und Hirschhorn vor Ende des 14. Jahrhunderts zumeist keine oder nur eine schlichte Verzierung aus eingeritzten Linien und Kreisen auf. Es handelt sich um Massenprodukte, oftmals minderer Qualität, die billig, das heißt von einem breiten Käuferkreis erworben wurden.⁴³⁹ Eine Sonderstellung nehmen die Kästchen, Pyxiden und Tragaltäre aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein, die mit geschnitzten Knochen und vereinzelt mit Walrosszahn aufwendig in einer Kölner Werkstatt, der sogenannten Großen Beinschnitzerwerkstatt, gefertigt wurden. Der Großen Beinschnitzerwerkstatt werden nicht weniger als 41 erhaltene Objekte und Fragmente zugeschrieben.⁴⁴⁰ Sie bilden vorrangig christliche Darstellungen ab. Nur auf einem Kästchen ist ein profanes Figurenprogramm aus Kampf- und Minneszenen, die wohl Episoden aus *Tristan und Isold* illustrieren, gezeigt.⁴⁴¹ Mehrere Kästchen und Pyxiden wurden als Reliquiare in Kirchen und Klöstern genutzt,⁴⁴² darunter ein Kästchen im Musée du Louvre, das sich wahrscheinlich ehemals in der Abtei Saint-Maur befand.⁴⁴³ Nicht auszuschließen ist, dass die Objekte als Auftragswerke oder seriell hergestellte Produkte im Rahmen von Reliquienschenkungen an die Kirchen und Klöster gelangten. Ferner könnten sie als Wallfahrtsabzeichen und -andenken oder als Spezialität der Kölner Märkte vom Adel oder Klerus angekauft worden sein.⁴⁴⁴ Im Unterschied zu den schlichten Alltagsgegenständen aus Knochen handelt es sich um Objekte im Besitz einer höheren Gesellschaftsschicht. Diese Stellung beanspruchten bis ins späte 14. Jahrhundert primär Objekte aus Elfenbein, wie Statuetten, Spiegelkapseln, Kämmen, Käst-

chen, Schreibtafeln sowie Dip- und Triptychen mit christlichen und profanen Schnitzereien.⁴⁴⁵

Elfenbein war ein aufwendig, vorrangig aus Nord- und Südost-Afrika importierter Werkstoff, dessen Verfügbarkeit wesentlich von der politischen Stabilität seiner Herkunftsregionen und den nationalen wie internationalen Handelsbeziehungen abhing.⁴⁴⁶ Der Niedergang und Zusammenbruch des fatimidischen Reiches 1171 war womöglich ein wesentlicher Faktor für das weitgehende Fehlen des Materials in Europa im 11. und 12. Jahrhundert. Auf Grundlage eines sich im 12. Jahrhundert etablierenden Handelssystems in Ägypten sowie einer von Händlern aus Genua in Verbindung mit einer erfolgreichen Textilindustrie neu errichteten atlantischen Schiffsroute erreichte Elfenbein hingegen ab ca. 1240 in einer noch nie dagewesenen Fülle Europa und insbesondere Nordfrankreich.⁴⁴⁷

Paris avancierte in diesem Zuge zu dem wohl bedeutendsten Zentrum der Elfenbeinschnitzerei, wovon zahlreiche hochqualitative Objekte zeugen.⁴⁴⁸ Eines der imposantesten Erzeugnisse der Pariser Elfenbeinschnitzerei dieser Zeit ist eine Madonna mit Kind von ca. 1260 bis 1270 im Musée du Louvre, die durch ihre enorme Größe, Schönheit und detaillierte Machart beeindruckt (Abb. 61).⁴⁴⁹ Die Elfenbeinstatue befand sich wohl vom späten 13. bis zum 18. Jahrhundert in der königlichen Kapelle Sainte-Chapelle in Paris und wurde zur privaten Andacht und Kontemplation genutzt. Ob es sich um eine Auftragsarbeit des französischen Königs Ludwig IX. (1214–1270) handelt oder ob sie durch eine Schenkung in seinen Besitz gelangte, ist ungewiss. Wie bei den Werken der Großen Beinschnitzerwerkstatt ist die Provenienz der meisten Elfenbeinschnitzereien weitgehend unbekannt.⁴⁵⁰ Dass sie sich im Besitz des Adels und Klerus befanden, ist aber angesichts ihrer materiellen Kostbarkeit, die sich aus dem aufwendigen Import und der begrenzten Verfügbarkeit des Elfenbeins ergibt, und der Quellenerwähnungen unbestritten. Eine Rechnung von 1386 bescheinigt zum Beispiel den Ankauf von drei Kämmen aus Elfenbein für Philipp II. den Kühnen (1342–1404) und seine Ehefrau Margarete von Dampierre (1350–1405): »à Henry de Grées, pignier, demourant à Paris, pour un gros pigne d'ivoire pour Mgr [Monseigneur] et pour une paire de pignes d'ivoire pour mademoiselle la contesse de Nevers«⁴⁵¹ (an Henry de Grées, Kammmacher, wohnend in Paris, für einen großen Kamm aus Elfenbein für meinen Herrn und für ein Kammpaar aus Elfenbein für meine Dame die Herzogin von Nevers). Elfenbeinerne Kämmen als auch Spiegelkapseln und Kästchen waren vermutlich primär Schaustücke, Geschenke und Minnegaben. Nicht auszuschließen ist zudem, dass sie bei der körperlichen Pflege sowie zur Aufbewahrung von Hygieneartikeln eingesetzt wurden.⁴⁵²

An der Wende zum 15. Jahrhundert ist ein Verfall der französischen Elfenbeinschnitzerei zu verzeichnen, der sich an

einer verringerten Anzahl erhaltener Erzeugnisse sowie an ihrer qualitativ minderwertigeren Ausführung festmachen lässt. Im Verhältnis zum 14. Jahrhundert sind aus dem 15. Jahrhundert nur wenige Elfenbeinwerke bekannt, die vermehrt in die Niederlande und nach Norditalien zu verorten sind.⁴⁵³ Eben dort liegt auch der Ursprung zahlreicher Knochenschnitzereien, die auf eine Blütezeit der Knochenverarbeitung schließen lassen.⁴⁵⁴ Bis auf die Embriachi-Werkstatt in Venedig sind bislang keine weiteren Urheber beziehungsweise Werkstätten der Knochenschnitzerei namentlich und räumlich nachgewiesen. Festzustellen ist jedoch, dass mit Kästchen, Altarbildern, Triptychen und Spiegelfassungen aus Knochen nahezu dieselben profanen und religiöse Objekte hergestellt wurden, wie zuvor und zeitgleich aus Elfenbein. Vielleicht entstanden die Knochen- und Elfenbeinarbeiten sogar bei denselben Urhebern, eine These, auf die im folgenden Unterkapitel näher eingegangen wird.

Eine Tendenz, bevorzugt religiöse Objekte aus Elfenbein zu fertigen, ist nicht festzustellen. Die Embriachi-Werkstatt fertigte sowohl religiöse als auch profane Kunstwerke aus Knochen.⁴⁵⁵ Eine Trennung zwischen profaner und religiöser Kunst existierte im Mittelalter nicht.⁴⁵⁶ Jedoch sind vollplastische Statuetten oftmals aus Elfenbein hergestellt. Dies erklärt sich aus der physischen Beschaffenheit des Rohstoffs, denn aus keinem anderen Material lassen sich vergleichbar große Werkstücke aus kompaktem Bein gewinnen.⁴⁵⁷ Die gotischen Madonnen und Heiligenfiguren sind zwischen sieben und 30 cm hoch. Die Madonna mit Kind aus Sainte-Chapelle besitzt sogar eine Höhe von 41 cm. Einige wenige Heiligenstatuetten aus Knochen im Bayerischen Nationalmuseum erreichen dagegen gerade eine Höhe von 4 cm.⁴⁵⁸ Besonders beliebt wurden im 15. Jahrhundert Spielkästchen mit Knocheneinlagen und -auflagen, die zur Aufbewahrung von Schachfiguren und im auseinandergeklappten oder umgedrehten Zustand als Spielbrett dienten (Abb. 62 und 63).⁴⁵⁹ Dazu wurden ab dem 15. Jahrhundert Armbrüste mit Hirschhorn- und Beinschnitzereien aufwendig dekoriert (Abb. 42–44).⁴⁶⁰ Die gezeigte Armbrüst in New York vereint christliche und profane Darstellungen und bildet auf der Oberseite das Wappen seines früheren Besitzers, des ungarischen Königs Matthias Corvinus (1443–1490), ab.⁴⁶¹

Somit sind die Knochen- und Hirschhornschnitzereien des 15. Jahrhunderts wie die Elfenbeinarbeiten einer gehobenen Käuferschaft zuzuordnen. Neben dem Adel und dem Klerus kamen aber nun auch Angehörige der städtischen Oberschicht, die sich maßgeblich am höfischen Geschmack und deren Kunstformen orientierten, als Abnehmer der Produkte in Frage.⁴⁶² Ein »forzierino d'osso lavorato a bianco e nero«⁴⁶³ (Kästchen aus Knochen gearbeitet in Weiß und Schwarz) kann 1400 als Eigentum von Margherita Datini

(1360–1423), der Frau des italienischen Kaufmanns Francesco di Marco Datini (1335–1410), nachgewiesen werden. Möglicherweise handelte es sich um eine Arbeit der Embriachi-Werkstatt, für die kontrastreiche und fantasievolle Einlegearbeiten aus Holz, Bein und Horn charakteristisch sind (Abb. 64 und 65).⁴⁶⁴ Zwei Retabel der Embriachi-Werkstatt in der Certosa di Pavia und in der Abtei in Poissy (gegenwärtig im Musée du Louvre) wurden vom Herzog von Mailand Gian Galeazzo Visconti (1351–1402) und dem französischen Herzog Jean de Berry (1340–1416) in Auftrag gegeben.⁴⁶⁵ Im Prager Veitsdom wurde 1918 ein Kästchen mit Knochenschnitzereien geborgen, welches trotz seines profanen Bildprogramms 1376 mit Reliquien des heiligen Sigismund bestückt worden war.⁴⁶⁶ Die Materialien Knochen und Hirschhorn, die bis dato primär zur Herstellung von schlichten Alltagsgegenständen der unteren Schichten herangezogen wurden, dienten folglich ab der Wende zum 15. Jahrhundert neben Elfenbein für Luxusobjekte der höheren Schichten.

Mit dem wachsenden Abnehmerkreis für Prunkobjekte aus Bein könnte der Einsatz von Knochen und Hirschhorn attraktiv geworden sein. Zumal ab 1350 ein Rückgang der Verfügbarkeit von Elfenbein in Europa zu verzeichnen ist.⁴⁶⁷ Aufgrund ihrer verwandten Eigenschaften dienten Knochen und Hirschhorn als Ersatzmaterialien für Elfenbein.⁴⁶⁸ Die steigende Nachfrage nach Elfenbeinobjekten wurde demnach durch Knochen- und Hirschhornarbeiten befriedigt. Bereits im 11./12. Jahrhundert gelangte Elfenbein nur in geringen Mengen nach Europa, was zur Entstehung der prachtvollen Kölner Knochenschnitzereien geführt haben könnte. Die Blütezeit der Knochenschnitzerei im 12. und 15. Jahrhundert gründete folglich jeweils auf der Materialknappheit von Elfenbein – eine Hypothese, die anhand der folgenden Betrachtung zum mittelalterlichen Schnitzhandwerk noch eingehender erörtert wird.

3.3 BEINVERARBEITUNG IM SPÄTMITTELALTER

Spuren der Beinverarbeitung aus dem Mittelalter lassen sich in allen Siedlungsformen, das heißt im Kontext von Klöstern und Burgen, im ländlichen Bereich sowie in den Städten, finden. Zur Beinschnitzerei bedarf es keiner hochspezialisierten Werkzeuge oder aufwendiger technischer Anlagen, sodass zudem Wanderhandwerker nicht ausgeschlossen werden können.⁴⁶⁹ Seit dem 11. Jahrhundert entwickelte sich das beinverarbeitende Handwerk insbesondere in den Städten.⁴⁷⁰ Paris gilt als Herkunftsort zahlreicher qualitativvoller Elfenbeinschnitzereien der ersten Hälfte des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. Aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind 45 Elfenbeinschnitzereien bekannt, die der sogenannten Kremsmünster-Werkstatt in

Köln zugeordnet werden.⁴⁷¹ Ab etwa den 1370er-Jahren bis in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts produzierte die Embriachi-Werkstatt unter Leitung des wohlhabenden Florentiner Kaufmanns und Diplomaten Baldassare Ubriachi (gest. 1406) zunächst wohl in Florenz und später in Venedig Knochenschnitzereien.⁴⁷² Im Testament von Baldassare Ubriachi wird Giovanni di Jacopo als »*maestro de' miei lavori dell'osso*«⁴⁷³ (Meister meiner Werke aus Knochen) bezeichnet. Giovanni di Jacopo war demnach maßgeblich an der Fertigung der Knochenschnitzereien der Embriachi-Werkstatt beteiligt.

Zu seiner Person sind nur wenige Informationen, wie seine florentinische Herkunft, bekannt. Sein Stil ist maßgeblich von der Florentiner Kunst der 1360er- bis 70er-Jahre geprägt.⁴⁷⁴ Neben Knochenschnitzereien werden ihm ein Kandelaber aus Marmor im Baptisterium San Giovanni in Florenz und mehrere Marmorreliefs an der Außenfassade des Oratoriums San Donato in Campignalla von ca. 1320 zugeschrieben.⁴⁷⁵ Demnach führte Giovanni di Jacopo Werke in unterschiedlichen Materialien aus und war zeitweilig für Baldassare Ubriachi tätig. Inwieweit er in den täglichen Werkstattbetrieb der Embriachi-Werkstatt eingebunden war, ist unbekannt. In Anbetracht der stilistischen Homogenität der erhaltenen Schnitzereien sowie ihrer wiederkehrenden Bildthemen ist es vorstellbar, dass er Modelle entwarf, nach welchen andere Werkstattmitarbeiter die Knochenschnitzereien ausführten.⁴⁷⁶ Es handelte sich bei Giovanni di Jacopo nicht um einen genuin auf die Beinverarbeitung fixierten Bildschnitzer, genau wie die wenigen weiteren namentlich bekannten Urheber gotischer Beinschnitzereien, wie zum Beispiel Giovanni Pisano (ca. 1250–nach 1314) und Jean de Marville (auch Hennequin, erwähnt zwischen 1369–1389), die am ehesten als Bildhauer zu bezeichnen sind.

Giovanni Pisano lernte bei seinem Vater Nicola und reiste als Wanderkünstler von Auftrag zu Auftrag.⁴⁷⁷ Eine Zeit lang ließ er sich in Siena nieder, um Arbeiten an der Domfassade auszuüben. Später leitete er in Pisa die Dombauhütte. Von seinem künstlerischen Schaffen zeugen primär Arbeiten in Stein (Abb. 9 und 11). Es werden ihm aber ebenso eine elfenbeinerne Madonna mit Kind im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa und ein fragmentarisch erhaltener, gekreuzigter Christus aus Elfenbein im Victoria and Albert Museum in London zugeschrieben.⁴⁷⁸ Jean de Marville wird erstmals 1366 für seine Arbeiten an der Kollegiatskirche in Lille erwähnt. Um 1371/72 avancierte er zum »*varlet de chambre*«⁴⁷⁹ des burgundischen Herzogs Philipps II. der Kühne. Das heißt, er stand ab dieser Zeit unmittelbar in dessen Dienst und war wohl ohne größere Unterbrechungen in Dijon tätig. Eine seiner prominentesten Arbeiten war das Grabmal des Herzogs in Marmor und Alabaster, dessen Fertigstellung er nicht mehr erlebte.⁴⁸⁰ Eine erhaltene Kno-

chen- oder Elfenbeinarbeit kann Jean de Marville nicht zugeschrieben werden. Dass er Schnitzereien in Elfenbein ausführte, belegt jedoch eine Rechnung von 1377: »à Jehan Girart, tabletier, de Paris [...], pour 26 l. [livres] d'ivoire que Mgr [Monseigneur] fit panre et acheter de lui, et icelli fit baillier à Mainreville, son tailleur de menus euvres, pour faire certaines besoignes que Mgr lui avoit enchargiées«⁴⁸¹ (an Jehan Girart, Schnitzer von Schreibtäfelchen, von Paris [...], für 26 livres von Elfenbein, den mein Herr genommen und gekauft hat von ihm, und welches er an Mainreville weitergegeben hat, seinen Schnitzer von kleinen Werken, um einige Arbeiten zu fertigen, die ihm der Herr aufgetragen hat). In der erstmals 1504 in Florenz erschienenen, kunsttheoretischen Schrift *De sculptura* von Pomponius Gauricus (um 1481/82–1530) werden Skulpturen aus Elfenbein zur Bildhauerkunst gezählt.⁴⁸² Nach den verarbeiteten Materialien werden darin fünf Arten der Bildhauerei unterschieden: die Bildhauerei in Holz und Elfenbein, Ton, Gips, Stein sowie Metall. Als prominente Stellvertreter der Schnitzkunst in Elfenbein werden der antike Bildhauer Phidias, gemeint ist hier wohl der Sohn des Charmide (um 500–432), der kolossale Götterbilder aus Gold und Elfenbein fertigte, und der mythische Bildhauer Pygmalion angeführt.⁴⁸³ Im *Roman de la Rose* wird Pygmalion als Bildhauer (»*entaillierres*«) beschrieben, der Statuen in Stein, Bein, Holz, Wachs, Metall und allen anderen Stoffen fertigt.⁴⁸⁴ Ihm gelingt es, eine wunderschöne und derart lebendig wirkende Frauenstatue aus Elfenbein zu schnitzen, dass er sich in diese verliebt. Da er sich seiner starken Gefühle für die Statue nicht erwehren kann, sucht er Rat im Tempel der Venus. Um Pygmalion von seinen Liebesqualen zu befreien, erweckt die Liebesgöttin die Elfenbeinstatue daraufhin zum Leben. Diese Erzählung im *Roman de la Rose* basiert auf Ovids *Metamorphoseon libri*,⁴⁸⁵ wurde aber von Jean de Meun (um 1240–1305) abgewandelt und erweitert. Während Ovid Pygmalion als Elfenbeinschnitzer vorstellt, ist er im *Roman de la Rose* ein Bildhauer, der mit unterschiedlichen Werkstoffen arbeitet, dessen Hauptwerk allerdings eine weibliche Elfenbeinstatue darstellt. Aus diesem Grund führt ihn Pomponius Gauricus als Elfenbeinschnitzer innerhalb der Bildhauerkunst an.⁴⁸⁶ Die Abänderung der antiken Vorlage könnte der Absicht geschuldet sein, Pygmalion dem zeitgenössischen Typus eines Bildhauers anzupassen, der wie anhand von Giovanni Pisano, Jean de Marville und Giovanni di Jacopo vorgestellt, sich nicht auf die Verarbeitung eines Materials beschränkte. Neben Bildhauern verarbeiteten im Spätmittelalter noch weitere Gewerbe das Material Bein. In den ca. 1268 von Étienne Boileau niedergeschriebenen Regularien für Pariser Händler und Handwerker, dem *Livre des métiers*, werden acht Berufsgruppen aufgeführt, die Produkte aus Bein herstellen: die »*Couteliers, faiseurs de manches*«⁴⁸⁷ (Messer-

schmiede, Hersteller von Griffen), »*Patenotriers d'os et de cor*«⁴⁸⁸ (Hersteller von Paternostern aus Knochen und Horn), »*Patrenostriers et Faisiers de Bouclètes à saulers, etc.*«⁴⁸⁹ (Paternosterer und Gießer von Schnallen aus Metall, etc.), »*Ymagiers-Tailleurs*«⁴⁹⁰ (Bildschnitzer), »*Peintres et Taillières Ymagiers*«⁴⁹¹ (Maler und Bildschnitzer), »*Pingniers et Lanterniers*«⁴⁹² (Kamm- und Lampenmacher), »*ceus qui font tables à écrire*«⁴⁹³ (Schnitzer von Schreibtafeln) und »*Deiciers*«⁴⁹⁴ (Würfelmacher). Ein derartiges sich nach Produkten differenzierendes Handwerk im Stadtraum ist für das Mittelalter kennzeichnend. Nach den Forschungen der Archäologin und Historikerin Marianne Erath lässt sich ab Ende des 13. Jahrhunderts für das städtische, beinverarbeitende Handwerk in Süddeutschland eine zunehmende Rationalisierung beobachten.⁴⁹⁵ Zunehmend mehr Werkstätten spezialisierten sich auf die Anfertigung eines oder einiger weniger Produkte. Sie normierten diese, um sie schneller und in größeren Stückzahlen herstellen und damit kostengünstiger anbieten zu können. Die Qualität und Originalität der Erzeugnisse nahmen in diesem Prozess ab. Wohl nur zu einem geringen Anteil wurden aufwendigere Fassungen der Produkte mit unter anderem figürlichen Schnitzereien angefertigt. Vor allem in den Städten waren im Zuge dieser Entwicklung Kamm-, Paternoster- und Würfelmacher verbreitet.⁴⁹⁶

Ein genuines Knochen- oder Elfenbeinschnitzergewerbe hat es wahrscheinlich nur selten gegeben, sondern eher Werkstätten, die bevorzugt beinerne Materialien verarbeiteten. Nach dem *Livre des métiers* nutzten die acht oben genannten Pariser Berufsgruppen zur Herstellung ihrer Erzeugnisse neben Knochen unter anderem Hirschhorn, Elfenbein, Horn, Holz, Stein und Metall. Lediglich die *Pingniers et Lanterniers* sowie *Patenotriers d'os et de cor* verwendeten vermutlich ausschließlich beinerne Materialien.⁴⁹⁷ Insbesondere bei den Paternosterern scheint eine Spezialisierung des Handwerks derart vorangeschritten gewesen zu sein, dass sich Werkstätten bildeten, die sich auf die Verarbeitung von zwei Materialien festlegten. In den Regularien werden auf diese Weise noch »*Patenotriers de corail et de coquilles*« (Hersteller von Paternostern aus Korallen und Muscheln) und »*Patenotriers d'ambre et de gest*« (Hersteller von Paternostern aus Bernstein und Gagat) aufgeführt.⁴⁹⁸ Selbst für die Embriachi-Werkstatt, die primär in Knochen ihre figürlichen Schnitzereien ausführte, können einzelne Elfenbeinarbeiten nachgewiesen werden, wie die beiden bereits genannten Retabel in Pavia und Paris.⁴⁹⁹

Dabei glich sich die Verarbeitung von Elfenbein, Knochen und Hirschhorn wahrscheinlich sehr. Bereits Theophilus Presbyter erläutert in seiner Anfang des 12. Jahrhunderts verfassten Schriftensammlung *Schedula de diversis artibus* dieselben Bearbeitungsmethoden für das Schnitzen, Vergolden, Schäften und Einfärben von unterschiedlichen

Arten von Bein, worunter er Elfenbein, Walrosszahn und Hirschhorn nennt.⁵⁰⁰ In späteren Handbüchern zur Bildhauerei – wie Lorenzo Ghibertis (um 1378–1455) *I commentarii*,⁵⁰¹ Leon Battista Albertis (1404–1472) *De statua*⁵⁰² sowie *De re aedificatoria*,⁵⁰³ Benvenuto Cellinis (1500–1571) *Trattati dell'oreficeria e della scultura*⁵⁰⁴ und Giorgio Vasaris (1511–1574) *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*⁵⁰⁵ – werden keine Bearbeitungstechniken von Bein erläutert. In Pomponius Gauricus *De sculptura* wird die Schnitzkunst in Holz und Elfenbein als die einfachste Art der Bildhauerkunst gekennzeichnet, da sie lediglich aus den drei Werkschritten Schnitzen, Leimen und Bemalen bestehe.⁵⁰⁶

Eine Bemalung an gotischen Beinschnitzereien ist häufig kaum noch zu erkennen, was modernen Oberflächenbereinigungen geschuldet sein kann.⁵⁰⁷ Im Falle, dass noch eine Polychromie nachweisbar ist, muss zwischen einer originalen und nachträglichen Fassung unterschieden werden. Ein Arbeitsschritt, der bei einer Verwendung zeitgemäßer Pigmente und Bindemittel, oftmals schwerfällt.⁵⁰⁸ Zumal von der ursprünglichen Fassung nicht selten mikroskopisch kleine Pigmentreste erhalten sind. Dennoch lassen sich erste gemeinsame Gestaltungsprinzipien zum Farbauftrag gotischer Beinschnitzereien nennen.⁵⁰⁹ Typisch für Knochen- wie Elfenbeinschnitzereien sind Teilpolychromien. Vor allem bei dem kostbaren Elfenbein sollte keinesfalls der helle Grundwerkstoff durch Fassungen gänzlich verdeckt werden. Es galt vielmehr die Schönheit der beinerne Materialien durch einen akzentuierten Farbgebrauch zu unterstreichen.⁵¹⁰ Neben Vergoldungen kamen häufig die Grundfarben Blau und Rot zur Anwendung, die direkt auf das Bein aufgetragen wurden.⁵¹¹ Als Bindemittel dienten Lösungen aus Pergamentschnipseln sowie der Blase eines Störs, aber auch Eiweiß oder Mixturen aus Öl, Harz und Wachs.⁵¹² Rote Farbpigmente sind bevorzugt an den Lippen der Figuren und Tiere wahrnehmbar.⁵¹³ Ihre Pupillen werden mit blauer oder schwarzer Farbe betont.⁵¹⁴ Das Innenfutter von Mänteln oder Kleidern ist wiederholt blau und bei den Schnitzereien der Embriachi-Werkstatt auch rot gefasst. Vergoldungen kommen unter anderem an Haaren, Augenbrauen, Schuhen, Gürteln, Gewandsäumen, architektonischen Elementen und im Hintergrund von Reliefschnitzereien vor.⁵¹⁵ An den Gewandsäumen und im Hintergrund von Figurenszenen bilden sie filigrane Borten beziehungsweise Muster, die nicht mittels Eintiefungen oder Höhungen in das Bein vorgebildet sind (Abb. 61 und 65). Ab dem 15. Jahrhundert ist bei den Knochen- wie Elfenbeinschnitzereien ein tendenziell höherer Farbgebrauch zu beobachten.⁵¹⁶ Bei südniederländischen Elfenbein- sowie Knochenkästchen sind so größere Partien im landschaftlichen Hintergrund der Figurenszenen grün und braun bemalt, während die Figuren pointiert gefasst sind (Abb. 62).⁵¹⁷ Eine nahezu voll-

ständige Polychromie der Elfenbeinoberfläche ist bei einigen französischen Miniaturreliefs der Zeit sichtbar.⁵¹⁸

Grundlegend ähneln sich gotische Elfenbein- und Knochenschnitzereien in ihrer farblichen Gestaltung folglich sehr. Des Weiteren ist aus den Analysen festzuhalten, dass vor allem ab dem ausgehenden 14. Jahrhundert Elfenbein und Knochen von denselben städtischen Werkstätten auf verwandte Art und Weise zu ähnlichen Luxusgütern für eine gehobene Käuferschaft verarbeitet wurden. Durch ihre vergleichbaren materiellen Eigenschaften waren die Beinarbeiten nach ihrer Verarbeitung kaum voneinander unterscheidbar. Mit Blick auf die Materialknappheit von Elfenbein in Europa ab etwa 1350 hat Knochen sehr wahrscheinlich als Austauschmaterial für Elfenbein gedient.

Knochen erlangte durch die Embriachi-Werkstatt zugleich wohl aber auch ein höheres Ansehen. Denn bei ihren Erzeugnissen ist die Herkunft des Beinmaterials durch die schmalen, vertikal aneinandergesetzten Beinauflagen offensichtlich. An den Seiten des Sainte-Chapelle-Kästchens bilden jeweils vier Knochenleisten eine Bildszene, die eine Episode aus der griechischen Argonauten-Sage zeigt (Abb. 64 und 65).⁵¹⁹ Umrahmt werden die Figurenszenen von aufwendigen Horn- und Knochenintarsien, die in die hölzerne Grundkonstruktion des Kästchens eingelassen sind. Zusammen mit figürlichen Knochenschnitzereien erstrecken sie sich über einen opulenten, konkav geformten Deckel. Die französischen Elfenbeinkästchen des 14. Jahrhunderts bestehen im Vergleich dazu durch ein schlichtes, geradliniges Design. Sechs großformatige Elfenbeinplatten ergeben, wie beim Londoner Kompositkästchen (Abb. 14),⁵²⁰ ein lineares Rechteck. Von den Schnitzereien der Elfenbeinplatten lenken lediglich die Metallscharniere ab, die den Deckel halten und die Seitenteile stabilisieren. Eine klare rechteckige Form besitzen ebenfalls die südniederländischen Kästchen des 15. Jahrhunderts, wie das Londoner Spielkästchen (Abb. 62 und 63).⁵²¹ Auf einem Holzkern sind hier große Knochenplatten montiert, die den Anschein erwecken, es handle sich um Elfenbein. Diesen Ansatz verfolgte die Embriachi-Werkstatt mit ihren Erzeugnissen nicht. Das Sainte-Chapelle-Kästchen hebt sich im Gegenteil durch sein eigenes, charakteristisches Design deutlich von früheren und zeitgenössischen Elfenbeinkästchen ab. Mit Blick auf die hohe Anzahl der erhaltenen Erzeugnisse der Embriachi-Werkstatt hatte dieses Design wohl großen Erfolg und entsprach dem Zeitgeschmack. Nach der Kunsthistorikerin Paula Nutall könnten aufwendig geschnitzte Knochenobjekte sogar ausgehend von der Embriachi-Werkstatt modern geworden sein.⁵²² Knochen wurde in dieser Zeit dementsprechend nicht mehr allein mit schlichten, massenhaft produzierten und billigen Alltagsgütern der unteren Gesellschaftsschichten assoziiert. Das Material war ab dem ausgehenden 14. Jahrhundert ein wichtiges Ausgangsmate-

rial für die Herstellung von als neuartig und begehrenswert empfundenen Objekten und mithin die einzige Alternative zur Fertigung von Luxusgütern elfenbeinernen Charakters, welche vom Adel, Klerus und der städtischen Oberschicht nachgefragt und angekauft wurden.⁵²³

Die Knochen- und Hirschhornauflagen der Beinsättel besaßen demzufolge zwar nicht den hohen materiellen Wert von Elfenbein. Sie bestanden aber aus neu zur Geltung gelangten Materialien mit vergleichbarer optischer Wirkung. Durch ihre großformatigen, beschnitzten Knochenplatten und ihre farbliche Gestaltung sehen die Beinauflagen Elfenbeinarbeiten zum Verwechseln ähnlich, ja geben sogar bewusst vor Elfenbeinarbeiten zu sein.⁵²⁴ Die Qualität der Beinschnitzereien der Beinsättel variiert. Mit ihren sehr plastischen und dynamischen Figurendarstellungen wurden die Beinauflagen der drei Budapester Beinsättel (Kat. Nr. 8–10) von talentierten Schnitzern, wohl Bildschnitzern/Bildhauern, geschaffen. Dagegen sind die Darstellungen anderer Beinsättel (unter anderem Kat. Nr. 3, 4, 5 und 15) mit ihren gleichartigen, schablonenhaften Figuren von geringem Niveau. Die Zusammenstellung, Wahl und Platzierung der Bildprogramme zeugen aber trotz ihrer partiellen Gleichförmigkeit von einer künstlerischen Erfindungsgabe, die einen kreativen Kopf im Herstellungsprozess der Sättel vermuten lassen. Hierdurch wird die These von gesonderten Vorlagenzeichnern, welche die Bildprogramme entwarfen, bestätigt.⁵²⁵ Das heißt, wahrscheinlich wurden die Beinarbeiten der Beinsättel von mehreren städtischen Gewerbebezügen in Zusammenarbeit ausgeführt. Neben Bildschnitzern/Bildhauern sind Handwerksbetriebe vorstellbar, die sich um ihre Beinprodukte verdient machten. Ob diese selbst die Polychromie aufbrachten oder diese Aufgabe Maler übernahmen, ist unbestimmt. Im *Livre des métiers* werden Bildschnitzer und Maler (*Peintres et Tailleurs d'Ymagiers*)⁵²⁶ einmal zusammen in einer Berufsgruppe erwähnt, wobei offen bleibt, ob es sich um Schnitzer und Maler in einer Werkstatt handelte oder ob die Tätigkeiten des Schnitzens und Malens von einer Person übernommen wurde.⁵²⁷ Für gotische Holzschnitarbeiten ist bekannt, dass deren Bemalung von Fassmalern ausgeführt wurde.⁵²⁸ In Venedig existieren spätestens seit dem 13. Jahrhundert verschiedene spezialisierte Maler, darunter Kisten- und Sattelmaler.⁵²⁹ Demnach könnten die Beinauflagen der Beinsättel von gesonderten Malern gefasst worden sein. Je nach Region und ihrer wirtschaftlichen Stärke variierte die Anzahl und der Spezialisierungsgrad der städtischen Gewerbe, was sich in unterschiedlichen Zunftsyste men niederschlug. Koordiniert wurde die Herstellung der Beinsättel wahrscheinlich von Sattlern, welche die Aufträge erhielten, den Sattelbaum samt Behütung und Lederauflagen fertigten und eventuell die Beinauflagen an die Satteloberfläche anpassten.⁵³⁰

3.4 ZUR IDEELLEN BEDEUTUNG DER BEINERNEN MATERIALIEN

»Wahrhaft schön und glänzend ist der ›Leib aus Elfenbein und wird deshalb elfenbeinern genannt oder ist so zu nennen, weil, wie das Elfenbein die ganze Schönheit und den ganzen Wert eines Körpers, nämlich des Elefanten, ausmacht, so ist dieser Leib [...]. Gewiß ist Elfenbein schöner und kostbarer als Fleisch oder der übrige Körper, von dem es genommen worden ist, und dennoch ist das Fleisch dieses Geliebten schöner, reiner und unvergleichlich heiliger als die ganze Masse, aus deren Nachkommen es gewonnen worden ist. Denn der Zustand aller Menschen ist so, daß es keinen gibt, der nicht wahrheitsgemäß sagen muß: ›Siehe, in Schuld bin ich geboren, in Sünde hat meine Mutter mich empfangen‹ (Ps 51,7: Ps 50,7 Vg.), ausgenommen diesen einen und einzigen, einzigartigen und alleinigen, den ich ohne jede Schuld und ohne alle Sünden empfangen habe, ich, seine Mutter, die unversehrte Mutter, Mutter in unberührter Empfängnis, unverletzt und unbefleckt in der Geburt und nach der Geburt. Solcher Art ist ›sein Leib aus Elfenbein‹, das heißt, ist er selbst der reinste Mensch, jedem Laster gegenüber kalt, gegen alles, was aus dem Fleische und dem Blute kommt (vgl. Joh. 1,13) überaus fest, leidenschaftslos und rein, ›heilig, schuldlos, unbefleckt und abgesondert von den Sünden‹ in allem (Hebr 7,26).«⁵³¹

Dieses Zitat des Exegeten Rupert von Deutz (ca. 1075/76–1129) entstammt seiner Auslegung des *Hohen Lieds Salomos* und befasst sich mit einem in Vers 5,14 vorgenommenen Vergleich des Körpers von Salomo mit Elfenbein. Rupert von Deutz führt hier sämtliche Qualitäten und Ideale an, die er mit dem Material Elfenbein verbindet und die, wie im Folgenden erörtert wird, auch bei dessen Einsatz in der spätmittelalterlichen Beinkunst eine Rolle spielten, wie Schönheit, Glanz, Reinheit und Sündenlosigkeit.

Dass Elfenbein im Mittelalter als schön empfunden wurde, basierte maßgeblich auf seiner weißen, warmen Farbe, denn eben diese wurde, wie keine andere Farbe mit Schönheit assoziiert. So gehörte eine weiße Haut zum Schönheitsideal. In volkssprachlichen wie lateinischen Texten sind schöne Personen, zumeist Adlige und Heilige, weißhäutig.⁵³² Die von Pygmalion erschaffene wunderschöne Frauenstatue aus Elfenbein im *Roman de la Rose* wird wegen ihrer Hautfarbe gerühmt: »Selbst Helena und Lavinia waren nicht von so schöner Hautfarbe und so guter Figur geboren, so wohlgeformt sie auch waren, noch hatten sie ein Zehntel dieser Schönheit.«⁵³³ In Hartmann von Aues mittelhochdeutschen Versroman *Erec* besitzt die wunderschöne Enite eine weiße Haut wie ein Schwan, die durch ihr schmutziges und zerrissenes Hemd scheint: »dar under war ir hemde sal/und ouch zebrochen eteswâ:/sô schein diu lich dâ/durch wîz alsam ein swan.« (Ihr Hemd darunter war schmutzig/und an vielen

Stellen zerrissen,/dort schimmerte ihr Körper/schwanenweiß hindurch.)⁵³⁴ Die Farbe Weiß besitzt eine hohe Leuchtbeziehungsweise Strahlkraft, auf die hier angespielt wird und auf die mittelalterliche Autoren, wenn sie die weiße Hautfarbe oder andere weiße Ausstattungselemente ihrer Protagonisten beschreiben, gern verweisen.

Indirekt deutet dieses weiße Strahlen auf einen vorbildhaften Charakter hin, denn die Physiognomik, das heißt die Verbindung zwischen der äußeren und inneren Natur eines Menschen, war im Mittelalter sehr verbreitet.⁵³⁵ Die von Venus verlebendigte Elfenbeinstatue des Pygmalion ist auf diese Weise ihrer äußeren Schönheit entsprechend, eine vollkommene Partnerin, die über marianische Tugenden, wie Sündenlosigkeit und Jungfräulichkeit, verfügt.⁵³⁶ Gemäß ihrer im Laufe des Versromans ansteigenden inneren Vervollkommnung bis zu ihrer Überhöhung zur reinsten Frauengestalt, wächst auch Enites äußere Vervollkommnung in Form einer immer schöneren und reicheren Ausstattung.⁵³⁷ Bei beiden Beispielen verknüpfen die mittelalterlichen Dichter eine äußere mit einer inneren Schönheit. Sie funktionalisieren geschickt die Farbe Weiß, die schon in der Bibel Reinheit, Sündenlosigkeit und Tugendhaftigkeit veranschaulicht (Mt 17,2/Lk 9,29/Offb 3,4–3,5).⁵³⁸

Bis ins 15. Jahrhundert hinein hatten derartige Farbsymboliken in der Bildenden Kunst einen hohen Stellenwert. Die Farbe hatte nicht vorrangig die Aufgabe, das Material eines Gegenstandes in der Bildfläche zu illusionieren. Sie besaß eine Symbolik und ihr oblag ein hoher materieller Wert, der ihre Anwendung beeinflusste. Die Farbigkeit von Gegenständen oder der Natur in mittelalterlichen Kunstwerken weicht durch dieses Vorgehen von ihrem natürlichen Vorkommen ab.⁵³⁹ In seinem um 1435/36 niedergeschriebenen Traktat *Della pittura* sah sich Leon Battista Alberti aus diesem Grund noch immer gezwungen, die Künstler zu tadeln, die durch den übermäßigen Einsatz von Gold und nicht durch eine geschickte Farbgestaltung ihren Arbeiten Erhabenheit verliehen.⁵⁴⁰ In seinem Architekturtraktat *De re aedificatoria* von 1485 propagiert Leon Battista Alberti dennoch ein Bewusstsein für die Bedeutung und Auswahl der Materialien bei der Konzeption eines Kunstwerkes.⁵⁴¹ Anhand von Götterstatuen erklärt er, dass das Material der Form und Funktion des Kunstwerkes angepasst sein müsse. Bei der Fertigung von Götterstatuen sei so ein Werkstoff zu wählen, welches den Göttern ähnlich sei. Sinnbilder der Göttlichkeit seien Seltenheit und Dauerhaftigkeit, Eigenschaften, die im besonderen Maße Marmor und Bronze erfüllen. Gold dagegen sei für Skulpturen ungeeignet, da es nicht in ausreichender Qualität verarbeitet und die Figuren wegen ihres materiellen Wertes wiederverwendet werden könnten.

Materialsemantiken waren demnach für Schnitzer und Bildhauer von Belang. Mit seiner hellen bis weißen Farbe

und seinem Glanz, der durch eine Politur der Materialoberfläche zusätzlich gesteigert werden konnte, war insbesondere Elfenbein für Heiligen- oder andere vorbildhafte Figuraldarstellungen prädestiniert. Zumal es in der zeitgenössischen Literatur wiederholt mit dem menschlichen Körper und der Haut in Verbindung gebracht wurde. Aber auch Materialien mit nahezu den gleichen Eigenschaften, wie Knochen und Hirschhorn, konnten diesem Zweck dienen. Zusammen mit Vergoldungen, die das Licht zusätzlich reflektieren, müssen beinerne Heiligenfiguren in kirchlichen und damit in maßgeblich durch Kerzen illuminierten, gedämpften Räumen eine besondere Wirkung besessen haben.⁵⁴² Allein Elfenbein erfüllte mit seiner Seltenheit jedoch alle der von Leon Battista Alberti geforderten Anforderungen an die Materialität von Götterstatuen.

Eine wesentliche Rolle bei der Materialdeutung von Elfenbein spielte neben seinen physischen Eigenschaften, dessen Herkunft. Dementsprechend lässt Rupert von Deutz in seiner Auslegung des Hoheliedes den Elefanten und die ihm beigemessenen Eigenschaften nicht unerwähnt. Der Elefant war in Europa ein weitgehend unbekanntes exotisches Tier. Der Erzbischof Isidor von Sevilla (um 560–636) schrieb ihm in den *Etymologiae* ein Lebensalter von 300 Jahren zu.⁵⁴³ Nach dem *Physiologus* besitzt er einen geringen sexuellen Trieb.⁵⁴⁴ Bei einer Übertragung dieser Tiereigenschaften auf das Elfenbein könnte es als ein fremdländisches, langlebiges und vor allem als ein reines Material wahrgenommen worden sein. Auf diese Weise und auf Basis von mariologischen Auslegungen der Bibel (hier insbesondere Hld 7,5/1. Kön 10,18–10,20) gab es eine Verbindung zwischen dem Material Elfenbein und Maria.⁵⁴⁵ Ferner ist der Elefant nach dem *Physiologus* in der Lage eine Schlange, die vordringlich das Böse symbolisiert,⁵⁴⁶ zu töten.⁵⁴⁷ Als primäre Waffen des Elefanten dienen die Stoßzähne, deren Kraft schützende Eigenschaften zuerkannt worden sein könnten.⁵⁴⁸

Ähnlich lässt sich das Geweih vom Hirsch interpretieren, der im *Physiologus* ebenso als Gegner der Schlange antritt.⁵⁴⁹ Da aber in den spätmittelalterlichen Rechnungen und Inventaren zu den Beinsätteln Hirschhorn keine Erwähnung findet und allein zwischen Elfenbein, Knochen und Horn unterschieden wird, ist zu vermuten, dass spezifische Materialdeutungen des Hirschhorns bei der zeitgenössischen Deutung der Beinsättel zu vernachlässigen sind. Aus diesem Grund wird auf weiterführende Interpretationen des Materials verzichtet. Bei Knochen scheinen spezifische Tierdeutungen ebenso eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben, da deren tierische Herkunft in den Quellen nicht eindeutig benannt wird. Knochen im Allgemeinen

standen, wie Hirschhorn und Elfenbein, für die Lebenskraft und Überwindung des Todes, weshalb im frühen Mittelalter Bestatteten beinerne Kämme beigegeben wurden.⁵⁵⁰

Insgesamt ist durch die ähnlichen Eigenschaften der Materialien und die äußerliche Annäherung von Knochen und Hirschhorn an Elfenbein davon auszugehen, dass die Beinauflagen der Beinsättel vergleichbare Materialdeutungen wie Elfenbeinschnitzereien evozierten.⁵⁵¹ Das bedeutet, obwohl nach den angeführten Rechnungen und Inventaren bekannt war, dass es sich bei den Beinauflagen der Beinsättel um Knochen, einem Material deutlich geringeren Wertes als Elfenbein handelte, erschloss sich ihr Aussagegehalt maßgeblich durch die Verknüpfungen zu diesem. Elfenbein stellte durch seinen hohen Materialwert den gehobenen gesellschaftlichen Status seines Eigentümers zur Schau. Des Weiteren versinnbildlichte es, maßgeblich beeinflusst von literarischen Personenbeschreibungen, wie kein anderes weißes Material die äußere und innere Schönheit eines Menschen sowie dessen Reinheit und Tugendhaftigkeit. Übertragen auf die Beinsättel zeichneten die Knochen- und Hirschhornaufgaben die Objektbesitzer als ehrenhafte und tadellose Personen höheren Standes aus. Aus diesem Grund war es nicht nötig, die Beinauflagen zu verzieren, um den Objekten eine tiefere Bedeutung zu verleihen. So existierten Beinsättel ohne Schnitzereien, wie der Harding-Sattel (Kat. Nr. 11), oder mit einem nahezu ausschließlich ornamentalen Dekor, wie der Hohenzollern- und Montgomerie-Sattel (Kat. Nr. 3 und 15). Zu beachten ist hierbei, dass Sättel bis ins Spätmittelalter nicht zu den traditionellen Anwendungsgebieten von Bein gehörten. Es muss folglich bei den Reitzeugen bewusst zur Anwendung gekommen sein.

Bei den figürlich beschnitzten Beinsätteln wird durch die abgebildeten Ideal- und Leitbilder der Minne und des Rittertums konkretisiert, mit welchen Verhaltens- und Wertevorstellungen sich der Objekteigentümer identifizierte. Innerbildlich gesehen, werden die in Bein abgebildeten höfischen Männer und Frauen zu Idealfiguren stilisiert. Die durch die Szenen vermittelten Vor- und Leitbilder erlangten hierdurch zusätzlich an Gewichtung. Grundlegend wurde mit den höfischen Liebesschnitzereien auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts an die Darstellungstradition angeknüpft, die Minne-Ikonografie auf beinernen Luxusobjekten abzubilden, wie sie sich ab dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts durch eine Vielzahl französischer Elfenbeinobjekte konstituierte und nachfolgend von ausländischen Werkstätten übernommen und auf Knochenarbeiten angewandt wurde.