

1 Kruzifix. Gold, emaill. Paris, um 1425-30. Lissabon, Mus. Nac. de Arte Antiga
(Veröffentl. m. frdl. Genehm. des Ministério da Educação Nac.-Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes)

NACHTRÄGE UND MARGINALIEN
ZUR FRANZÖSISCH-NIEDERLÄNDISCHEN GOLDSCHMIEDEKUNST
DES FRÜHEN 15. JAHRHUNDERTS

Erich Steingräber

I

Seit dem ausgehenden 13. bis in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts war Paris das Zentrum der europäischen Goldschmiedekunst. Die überragende Wertschätzung, die der *faber aurifex* genoß, mögen folgende Vergleichszahlen verdeutlichen: schon 1292 lebten in Paris 116 Goldschmiede gegenüber 24 Bildhauern und 33 Malern! Sie nahmen den bedeutendsten Platz unter den sechs *Corps des métiers ou des marchands de la ville de Paris* ein. Allein sie besaßen das Privileg, während der königlichen Tafel beim Buffet zu assistieren. Ihre stolze Devise lautete: *In sacra inque coronas*, im Dienst von Kirche und Thron.

Seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert, als die vier Söhne des 1364 verstorbenen Königs Johann des Guten mit einem unbeschreiblich prunkvollen Hofzeremoniell die „burgun-

dische Epoche“ herbeiführten, wurde Paris zunehmend zu einem kosmopolitischen Sammelbecken. Besonders südniederländisch-flandrische Einflüsse machten sich stark geltend. Indessen waren die assimilierenden und prägenden Kräfte der Metropole immer noch so stark, daß ein zwar reich facettierter, aber doch einheitlicher Hofstil entstand, der als „style international“ für ganz Europa vorbildlich wurde.

Die Bedeutung der französisch-niederländischen Goldschmiedekunst zur Zeit ihrer Blüte um 1400 beruht nicht zuletzt auf ihrem technischen und künstlerischen Erfindungsreichtum. Das wichtigste Novum dieser prunkliebenden Zeit waren die plastischen Goldemailerbeiten, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts den transluziden Silberreliefschmelz weitgehend ablösten. Es handelt sich hierbei um eine Technik, die bildhafte Wirkungen von einer völlig neuen Unmittelbarkeit realisierte und damit zum ersten Mal die künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten der kostbar schimmernden Oberfläche erprobte. Man kann heute kaum noch ahnen, wie „modern“ solche Arbeiten auf die Zeitgenossen gewirkt haben.

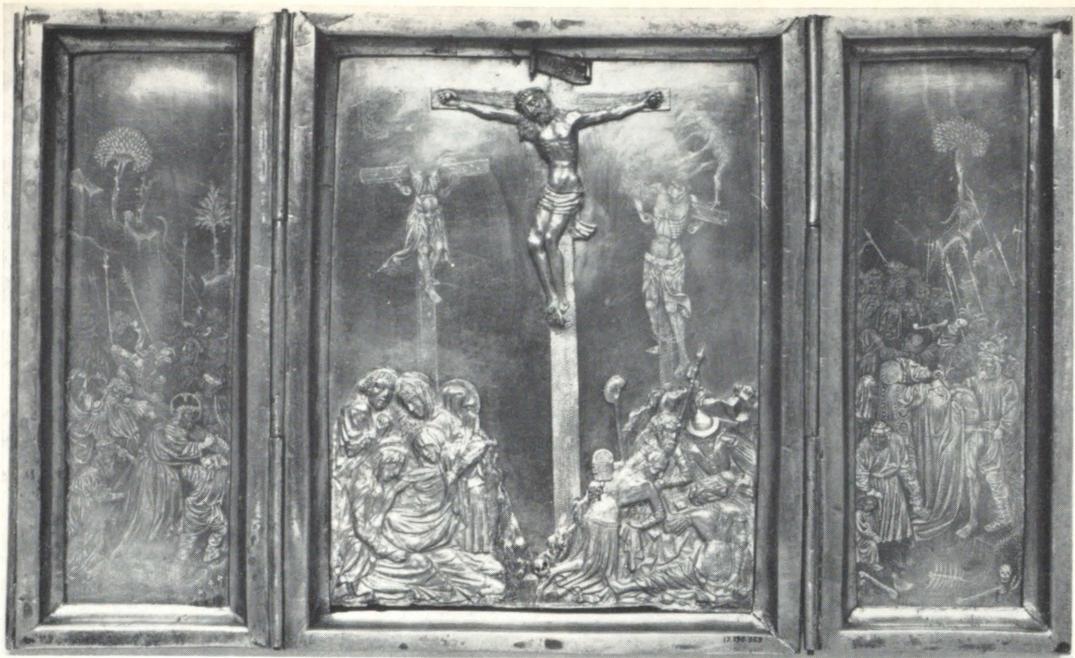
Die wenigen auf uns überkommenen Goldemailerbeiten sind nichts als membra disjecta, schwacher Abglanz vergangener Pracht. Jedes neu auftauchende Stück verdient deshalb Würdigung. Im Anschluß an die 1954 publizierte Zusammenstellung¹ soll im folgenden ein bisher verkanntes Kruzifix vorgestellt werden, das sich im Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon befindet (Abb. 1)². Mit der weißen Emailhaut des Inkarnats kontrastieren die schwarzbraunen Haare und die roten Blutstropfen der Seitenwunde. Die Dornenkrone ist grün emailliert. Der schlanke Körper wird von einem ruhigen Umriß umschrieben und weicht nur leicht von den rechtwinkligen Achsen des (modernen) Kreuzes ab. Es ist ein gesammelter, ernst in sein Schicksal ergebener Christus.

Wir sind überzeugt, daß sich das Kruzifix zwanglos der bisher bekannten Gruppe Pariser Goldemailerbeiten einordnen läßt. Das ernste Haupt ist mit dem Johannes-Haupt in Genua zu vergleichen, die formelhafte Modellierung des Brustkorbes und der schmale vorgewölbte Leib treten ebenso bei den Christusfiguren der Paxtafel in Arezzo, an dem von Papst Sixtus V. nach Montalto gestifteten Reliquiar und am Kalvarienberg in Esztergom auf³. Wie beim Kreuz in Esztergom wurden als Nagelköpfe Diamantspitzsteine in Kastenfassungen verwendet⁴. Das geraffte, stofflich füllige Lendentuch besitzt nicht mehr jene melodiose Schönlinigkeit der frühen Arbeiten dieser Gruppe, sondern weist ebenfalls in die Nähe des im 3. Jahrzehnt entstandenen Kalvarienberges aus dem Besitz des ungarischen Königs Matthias Corvinus in Esztergom, dessen stark niederländisch beeinflusste Figuren in ähnlicher Weise von einem neuen Verhältnis zur Wirklichkeit zeugen und damit einzelne charakteristische Züge der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts vorwegnehmen. Dennoch handelt es sich dabei um „Herbst des Mittelalters“ (Huizinga). Die Profanität der neuen Optik hat die religiöse Rangordnung des Kunstwerks nicht völlig außer Kraft gesetzt.

II

Im Metropolitan Museum in New York befindet sich ein bisher unveröffentlichtes Reisealtärchen aus vergoldetem Kupfer, dessen Mittelteil und Flügel von breiten, gekehlten Rahmen eingefasst werden (Abb. 2)⁵. Bei geöffneten Flügeln ergibt sich folgendes Triptychon: im Zentrum sehen wir den Kreuzestod Christi auf Golgatha, links die Kreuztragung, rechts die Entkleidung Christi. Zwei verschiedene Techniken wurden dabei verwendet: der Gekreuzigte, die Gruppe der trauernden Frauen mit Johannes und die Gruppe der Kriegsknechte heben sich in flachem Relief vom vergoldeten Grund ab, während die gekreuzigten Schächer sowie die Darstellungen auf den Flügeln in den Goldgrund punziert wurden. Im Mittelteil ragen die Kreuze hoch über die Frauen und Kriegsknechte hinaus, während sich der Horizont des Schauplatzes mit den volkreichen Szenen der Flügel als Felskulisse mit Bäumen weit hinauf schiebt. Der Goldschmied besaß Sinn für Gruppenbildungen, Erzählerfreude und Gefallen an der Wiedergabe kostümlicher Details. Im übrigen dominieren die langen, weich fließenden Gewänder, die den Körpern knapp folgen.

Dieser Sinn für szenische Verknüpfungen der Figuren untereinander in Verbindung mit einer bühenhaft räumlichen Komposition verweist auf die stark von flandrischen Ein-



2 Reise-Flügelaltar. Kupfer, vergold. u. punziert. Frankreich-Niederlande, um 1425-30. New York, Metrop. Mus.

flüssen bestimmte nordfranzösische Plastik im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. Die Quelle solcher Gruppenbildungen in der Plastik ist nicht in der monumentalen Steinskulptur Claus Sluters zu suchen, der ja auch aus dem Norden nach Dijon kam, sondern offensichtlich im Kreis der von niederländischen Künstlern geprägten Hofkunst des Herzogs von Berry. Die wenigen erhaltenen Belegstücke sind aus Holz oder Alabaster und durch manche Fäden mit der Kleinkunst verknüpft. Am Anfang steht die bedeutende Alabastergruppe einer Darbringung im Tempel (Paris, Musée de Cluny) aus der Zeit um 1400, die auch schon André Beauneveu zugeschrieben wurde, den Jean de Berry aus den Niederlanden an seinen Hof in Bourges berief⁶. Es folgt eine etwas spätere flandrische Holzgruppe der Kreuztragung (Paris, Musée de Cluny)⁷. Auch die Gruppe aus einem Schnitzaltar in der Kirche St. Sauveur in Hakendover gehört trotz ihrer noch mit der Hofkunst um 1400 verbundenen konventionellen Grundhaltung durchaus in unseren Zusammenhang⁸. Die volkreichsten Gruppenbildungen treten in den flandrischen Passionsaltären auf, die bis nach Skandinavien exportiert wurden. Eines der frühesten erhaltenen Beispiele ist der geschnitzte Hochaltar der Dortmunder Reinoldikirche aus der Zeit um 1425, dessen von den drei Kreuzen überlagte Gruppenkomposition mit den Darstellungen des New Yorker Reisealtärchens zu vergleichen ist. Zu erwähnen ist ferner die Alabastergruppe der trauernden Frauen von einer Kreuzigung im Schlesischen Museum in Breslau (Wrocław), die der Abt des Sandklosters 1431 von einem Pariser Händler kaufte⁹. Der Gewandstil und die zart gestimmte Verbindung der Frauen untereinander entspricht der Reliefgruppe der Trauernden auf unserem Altärchen. In diesem Milieu dürften schließlich auch die Meister der figurenreichen Kreuztragung aus St. Martin in Lorch (Berlin, Stiftg. Preuß. Kulturbesitz, Skulpturenabteilung) und der berühmten Alabaster-Kreuzigungsgruppe aus Rimini (Frankfurt, Liebieghaus) geschult worden sein¹⁰. Damit dürfte der künstlerische Ort des Reliefstils unseres Altärchens ausreichend umschrieben sein. In der gleichzeitigen Goldschmiedekunst weist das Relief eines getriebenen Medaillons mit der Kreuztragung Christi enge Verwandtschaft auf (Abb. 3). Dem typisch niederländischen Motiv der das Kreuz stützenden Maria begegneten wir bereits in der oben erwähnten Holzgruppe im Musée de Cluny in Paris. Die Rankenornamente des Grundes sind in derselben Punziertechnik ausgeführt wie die Darstellungen auf den Flügeln des Altärchens.



3 Medaillon mit Kreuztragung. Gold, getrieben. Frankreich-Niederlande, um 1425-30. London, Vict. a. Alb. Mus.

Diese bisher nie zusammenhängend gewürdigte Punzertechnik scheint in der französisch-niederländischen Goldschmiedekunst seit dem späten 14. Jahrhundert beheimatet gewesen zu sein. In den Inventaren ist immer wieder von *travail pointillé, greneté* (von *granum, grain*) oder *opus punctorium* die Rede¹¹. Im Gegensatz zu den mit dem Stichel „gestochenen“ Bildern, deren mehr graphischer Duktus (Umrißlinie, Strichelung und Schraffierung) den Kupferstich unmittelbar vorbereitete, folgt die Punktpunzierung unter Verzicht auf jede Konturierung den weichen Rundungen der Figuren. Dort wo die mit einem nadelartigen Punzen eingeschlagenen Punkte dicht gesetzt werden, entstehen durch das von den aufgeworfenen Graten reflektierte Licht die „hellen“ Stellen, während der unbearbeitete glatte Goldgrund die „Schatten“ bildet.

Die gleichen Punzierungen finden sich sowohl in den Goldgründen der Tafel- wie der Buchmalerei. Der offensichtlich im Kreis der französischen Hofkunst um 1400 geschulte Meister vom Heiligenkreuz versah den Goldgrund seiner Tafel mit dem Tod der Hl. Klara mit musizierenden Engeln über Wolkenbändern (Abb. 6; die Aufnahme wurde bei falscher Beleuchtung gemacht, so daß die Darstellung „negativ“ erscheint)¹². In dem um 1420 entstandenen *Livre d'Heures* der Bibliothèque Mazarine Nr. 469 sind die Goldgründe der Miniaturen mit punzierten Ranken, Rosetten und Wolkenbändern dekoriert¹³. Der Arbeitsvorgang, bei dem gewissermaßen nur die lichten Stellen mit den Punzen „gehört“ werden, entspricht im Prinzip den vor dunklen Grund gesetzten Grisailen der niederländischen Malerei oder in der Goldschmiedekunst den demselben Kunstkreis entwachsenen Inkunabeln des Maleremails, die wiederum mit der Buchmalerei korrespondieren. Schon in den Inventaren König Karls V. werden *miniatures en blanche et noire* erwähnt. Im Gebetbuch der Jeanne d'Evreux im Metropolitan Museum in New York, das Jean Pucelle illuminierte, kommen Halbgrisailen vor, bei denen nur das Inkarnat farbig getönt wurde. Dies ist in der Regel auch bei den frühen Maleremails der Fall¹⁴. Ein schönes Beispiel bildet ein Medaillon in der Walters Art Gallery in Baltimore, das auf einer Seite die Madonna der Ara Coeli, auf der anderen Kaiser Augustus zeigt (Abb. 4)¹⁵. Die in fein abgestuften Tonwerten tüpfelnd modellierte Figur setzt die Kunst der Brüder von Limburg in den Miniaturen der „Belles Heures“ und der „Très Riches Heures“ des Jean de Berry voraus. Damals entstanden auch die frühesten weiß gehöhten Zeichnungen auf dunkel gefärbtem Papiergrund, die in den meisten Fällen als Vorzeichnungen für Emails oder punzierte Darstellungen interpretiert werden dürfen¹⁶. Zwar war das optische Prinzip Allgemeingut der europäischen Zeichnung des frühen 15. Jahrhunderts, nirgends aber tritt es vorbehaltloser auf als in den aus dichten oder dünnen Lagen feinsten Striche und Punkte weich modellierten Figuren der niederländischen Zeichnungen.

Die Punktpunzierung darf also genau wie das frühe Maleremail als legitimes Kind des „weichen Stils“ aufgefaßt werden. Es ist bezeichnend, daß die französisch-niederländische

4 Medaillon mit Hl. Maria der Ara Coeli. Gold mit Maleremail (Halbgrisaille). Paris, um 1410-20. Baltimore, Walters Art Gall.

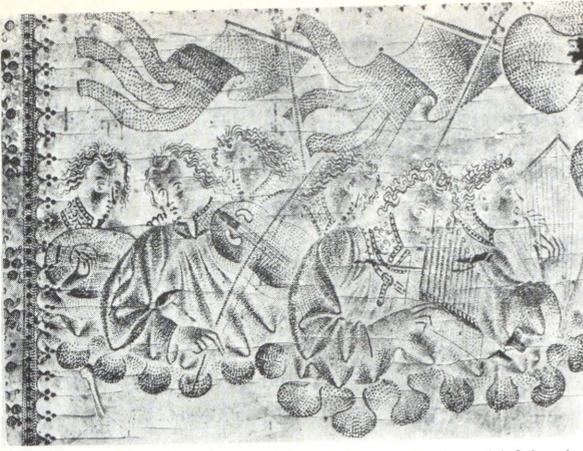


5 Punzierte Rückseite (Tod u. Himmelfahrt Mariä) von einem Reliquienaltärchen. Paris, um 1400. Amsterdam, Rijksmus.



Goldschmiedekunst des frühen 15. Jahrhunderts fast völlig auf den harten Duktus der „gestochenen“ Bilder verzichtet und neben Email und Edelsteinen nur das *opus punctorium* zur Geltung kommt. Im folgenden seien einige Beispiele dieser für die Zeit ein Novum darstellenden Technik ohne Anspruch auf Vollständigkeit erwähnt. Es handelt sich häufig um kostbare Arbeiten der Hofkunst, auf denen uns punzierte Bilder begegnen. Ein Reliquiar in Form eines Flügelaltärchens im Amsterdamer Rijksmuseum besitzt im Erbärmdebild des geöffneten Mittelteils eines der schönsten Beispiele der Pariser Goldemailplastik der Zeit um 1400¹⁷. Die Rückseite dagegen weist fein punzierte Darstellungen auf: das Antlitz Christi auf der Verschlussplatte des Reliquienbehälters sowie den Tod und die Himmelfahrt Mariens (Abb. 5). Die Fotografie, die die Punzierung in richtiger Beleuchtung wiedergibt, dokumentiert überzeugend die enge Verwandtschaft mit den gleichzeitigen getüpfelten Grisailen in der Buchmalerei und im Email.

Niederländischen oder rheinischen Ursprungs dürfte ein noch ganz dem „weichen Stil“ verpflichtetes Reisealtärchen sein, das im Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt aufbewahrt wird (Abb. 7; auch hier erweckt die Fotografie wieder einen „negativen“ Eindruck)¹⁸. Es wurde genau wie das Altärchen in New York aus feuervergoldetem Kupfer gefertigt und zeigt im geöffneten Mittelfeld die Anbetung der Hll. Drei Könige als Flachrelief, auf den Innenseiten der Flügel die punzierten Gestalten der Hl. Barbara und der Hl. Katharina, und auf den geschlossenen Außenflügeln die Verkündigung an Maria. Im Vergleich zu den Darstellungen auf dem New Yorker Altärchen wirken die punzierten Bilder dieses Kleinods altertümlicher. Der schönlinige Fluß der in weiten Falten fließenden Gewänder breitet sich in der Fläche aus. Auch im Relief des Mittelteils war der Goldschmied bestrebt, die Fläche möglichst gleichmäßig zu füllen.



6 Punzierte Engel aus dem Goldgrund einer Tafel mit dem Tod der Hl. Klara. Meister von Heiligenkreuz, um 1410. Washington, Nat. Gall.



7 Reise-Flügelaltar (geschlossen). Kupfer, vergold. u. punziert. Niederlande oder Rheinland, um 1420. Frankfurt, Mus. f. Kunsthandwerk



8 Punzierte Außenseite eines Flügels vom Reliquiar des Hl. Blutes. Silber, vergold. In Paris geschulter, in Böhmen tätiger Goldschmied (?), um 1410. Venedig, S. Tomà

Das bisher wenig beachtete Reliquiar des Hl. Blutes in S. Tomà in Venedig zeigt auf den Außenseiten der Flügel zwölf punzierte Heiligenfiguren (Abb. 8)¹⁹; die Innenseiten der Flügel sind dagegen mit zwölf Heiligen in Silberreliefschmelz geschmückt. Unter ihnen befinden sich auch die auf den böhmisch-schlesischen Kunstkreis verweisenden Hll. Wenzel und Hedwig. Der Stil der zarten und eleganten Figuren ist indessen ohne die Voraussetzungen der französischen Hofkunst um 1400 nicht denkbar. Die beiden vollplastischen Engel im Mittelschrein vertreten einen Typus, der sich von den assistierenden Engeln der Mittelgruppe der Notre-Dame-la-Blanche in Bourges ableiten läßt²⁰. Der Goldschmied war entweder ein in Frankreich geschulter Wanderkünstler, der in Böhmen tätig war, oder das Reliquiar wurde von einem böhmischen Auftraggeber — vermittelt durch die westeuropäische Verbindung der Luxemburger — in einer französisch-flandrischen Werkstatt bestellt.

Nur ganz vereinzelt finden sich punzierte Goldschmiedearbeiten außerhalb des französisch-flandrischen Kunstkreises, zu dem auch noch die Erzdiözese Köln zu rechnen ist²¹. Ein Spätling dieser ihrem Wesen nach dem „weichen Stil“ verpflichteten Technik findet sich auf



9 Abdruck einer punzierten Platte mit Verkündigung an Maria. Oberitalien, Mitte 15. Jahrh. Wien, Albertina

oberitalienischem Boden. Die 19,6:20,4 cm große Platte ist verloren, aber ein 1772 angefertigter Abdruck hat sich in der Albertina in Wien erhalten (Abb. 9)²². Auf dem oberen Rand nennt sich selbstbewußt der offenbar in Reggio/Emilia ansässige Goldschmied: BONIMCOMTRVS//DE//REGIO//FECIT. So stark die Figuren der Verkündigung auch noch dem höfischen Stil des frühen 15. Jahrhunderts verpflichtet sind, im Vorhangmotiv mit den auf Säulen stehenden Engeln wird deutlich, daß die Arbeit kaum vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein kann. Die Darstellung, die nie für den Druck bestimmt war, erscheint im Abdruck „negativ“, ganz so wie fotografische Wiedergaben von falsch beleuchteten punzierten Platten (vgl. Abb. 4, 7, 8). Zugleich wird daraus deutlich, daß diese Goldschmiedetechnik — im Gegensatz zu den gestochenen Bildern — nicht als Wegbereiter des zur Reproduktion bestimmten, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts auftretenden Metallschnitts angesehen werden darf²³.

III

In den französischen Inventaren des 14. und 15. Jahrhunderts spielen kostbar in Gold gefaßte, mit Edelsteinen und Email verzierte Kristallbecher eine auffallende Rolle. Sie gehörten offenbar zu den begehrenswertesten Kleinodien dieser prunkliebenden Zeit. Obwohl damals Venedig ein auf orientalische Vorbilder zurückgehendes altes Monopol für den Kristallschliff besaß, möchte man annehmen, daß in den französisch-niederländischen Hofwerkstätten nicht nur Edelsteine geschliffen, sondern auch Bergkristalle zu Hohlgefäßen verarbeitet wurden. Der handwerkliche Prozeß war ja grundsätzlich der gleiche. Auffallend ist allerdings, daß es sich in Venedig und Frankreich immer um nahezu dieselben facettierten Becherformen handelt, auch dann, wenn die Fassungen zeitlich sehr unterschieden sind. Die Frage der Provenienz der in gotischer Zeit gefaßten Kristallgefäße kann deshalb heute immer noch nicht eindeutig beantwortet werden²⁴.

Bisher waren nur zwei französische Beispiele von in Gold gefaßten Kristallbechern aus spätmittelalterlicher Zeit bekannt²⁵: das Dornenkronenreliquiar aus dem Schatz des Lorenzo il Magnifico in S. Lorenzo in Florenz — ein von „en ronde bosse“ emaillierten wilden



10 Ostensorium. Kristall in z. T. emaill. u. mit Perlen u. Edelsteinen besetzter Goldfassung. Frankreich-Niederlande, um 1430-40. Mailand, Domschatz



11 Dornenkronen-Reliquiar. Kristall in z. T. emaill. u. mit Perlen u. Edelsteinen besetzter Goldfassung. Frankreich-Niederlande, um 1430-1440. Florenz, S. Lorenzo

Männern getragener Kristallbecher in goldener, mit Edelsteinen reich bestückter Fassung (Abb. 11)²⁶ — und der etwa gleichzeitig im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts geschaffene „burgundische Hofbecher“ aus dem Besitz Herzog Philipps des Guten in der Weltlichen Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien, dessen goldene Fassung teilweise emailliert und kostbar mit Perlen, Diamanten und Rubinen besetzt ist²⁷. Dabei fällt auf, daß es zwischen Profan- und Sakralgerät keine grundsätzlichen Unterschiede mehr gibt. Die Gefäße sind rein formal als Ahnen aller höfischen Prunkpokale anzusprechen, in denen sich die kostbarsten Materialien glanzvoll vereinigen.

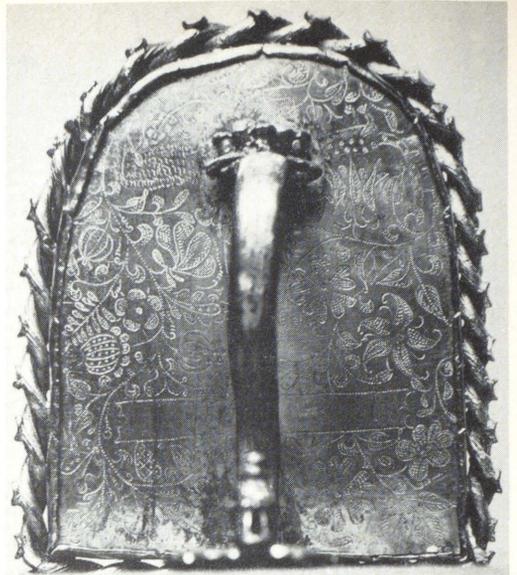
Den beiden Kleinodien kann ein in Gold gefaßtes Kristall-Ostensorium im Mailänder Domschatz zugesellt werden (Abb. 10)²⁸. Der achtkantige, sich nach oben leicht weitende Kristallbecher sitzt mit einem angeschliffenen Zapfen in einem als Baumstamm ausgebildeten Schaft, dessen vier spiralgewundene „Wurzeln“ auf einem Standing in Form eines



12 Halskette (Ausschnitt). Gold, email. Frankreich-Niederlande, um 1430-40. Schloß Langenburg/Württ.

blattlosen Astes aufliegen. Der Standring ist mit vier Edelsteinen in hohen Kastenfassungen besetzt. Zwischen den „Wurzeln“ winden sich à jour gearbeitete, grün emaillierte und mit Perlen verzierte Blattranken. Der kuppelförmige Kristalldeckel besitzt einen breiten, mit Edelsteinen und Perlen bestückten Rand, der von einem goldenen Ast gesäumt wird. Das bekrönende Kreuz dürfte, genau wie die in den Kristallbecher eingeschnittenen Engelfigürchen, Zutat des späten 16. oder frühen 17. Jahrhunderts sein. Offenbar wurde erst zu jener Zeit der Becher als Ostensorium adaptiert. Auch der „unhandliche“ Schaft bekräftigt die Annahme, daß der Becher ursprünglich anderen Zwecken diente²⁹.

Der optische Gesamteindruck des Ostensoriums wird sehr wesentlich durch den „style rustique“ seiner Fassung bestimmt. Bisher sah man das naturalistische Astwerk, das in der Goldschmiedekunst hauptsächlich am Fuß und Schaft von Pokalen auftritt und die abstrakte gotische Ranke ablöst, als eine vorwiegend deutsche Erscheinung an, die in den Astpokalen der Dürer-Zeit kulminiert. Indessen lassen sich die Anfänge dieses spätgotischen Naturalismus seit den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts mit mehreren Beispielen aus der französisch-niederländischen Goldschmiedekunst belegen³⁰. Der Schaft einer Paxtafel im Domschatz von Toledo erscheint in Form eines naturalistisch ausgebildeten Baumstammes, der in diesem Fall wohl den Paradiesbaum meint³¹. Das Reliquiar in S. Lorenzo in Florenz (Abb. 11) ruht auf den Schultern von wilden Männern in phantastischer Zaddeltracht, jenen Natur- und Sturmdämonen, die in der Waldwildnis zu Hause sind. Sie stehen in einem dichten Gestrüpp von Sträuchern und Ästen. Eine sehr rustikale Thematik im Zusammenhang mit einem Reliquienbehälter³²! Das anschaulichste Belegstück dieses für die damalige Zeit völlig neuen „style rustique“ aber bietet der prächtige goldemailierte Halsschmuck in Schloß Langenburg, der aus einzelnen Gliedern kompliziert verschlungener Äste besteht (Abb. 12)³³. Einen noch rustikaleren Halsschmuck aus Astwerk trägt ein Stifter auf dem Bild des „Lebensbrunnens“ von Jan van Eyck, das in einer im Prado in Madrid verwahrten Kopie überliefert ist³⁴. Am häufigsten treten verschlungene blattlose Äste in Form von Rahmungen auf. Es genüge hier der Hinweis auf den Rahmen eines traditionell Jean Fouquet zugeschriebenen Emailmedaillons mit der Ausgießung des Hl. Geistes, das sich früher im Berliner Schloßmuseum befand³⁵, oder auf eine französisch-niederländische Pax-Tafel, deren Astrahmen durch die Wiedergabe der Runzeln der Rinde besonders naturalistisch wirkt (Abb. 13 a, b). Die Vorderseite des bisher unveröffentlichten Kleinods zeigt ein in Buchholz geschnittenes Relief der Kreuzabnahme, die Rückseite punzierte Blütenranken. Die Zahl der Beispiele ließe sich vermehren, doch worauf es uns ankam, wurde hoffentlich deutlich: wir meinen, daß auch der „style rustique“ — genau wie die anderen Inventionen,



13 Pax-Tafel (Vorder- u. Rückseite). Silber, vergold.; Relief Buchholz. Frankreich-Niederlande, um 1440. Florenz, Mus. Naz.

von denen die Rede war — ein legitimes Kind der von einem neuen Verhältnis zur Wirklichkeit geprägten französisch-niederländischen Goldschmiedekunst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist.

ANMERKUNGEN

- 1 Theodor Müller-E. Steingraber: Die französische Goldemailplastik um 1400. In: Münchn. Jb. 3. F. 5, 1954, S. 29 ff. Ein dort nicht publizierter Anhänger mit der Maria lactans in der Abteikirche von St. Benoit sur Loire bei E. Steingraber: *L'Arte del Gioiello in Europa*. Florenz 1965, Abb. 52. Ulrich Middeldorf veröffentlichte einige Inventarauszüge zu diesem Thema: *On the Origins of "Email sur ronde-bosse"*. In: *Gaz. des Beaux-Arts* vi, 55, 1960, S. 233 ff.
- 2 Inv. Nr. 888. Höhe des Corpus 8,9 cm. Die Arme waren am Ansatz gebrochen; da der Schaden schlecht repariert worden ist, läßt sich nicht mehr mit aller Sicherheit sagen, ob die jetzt fast rechtwinklige Haltung der Arme völlig ursprünglich ist. — Erworben 1940 aus einer Privatslg. in Tomar. Als Arbeit des frühen 16. Jhs. veröffentlicht von Francisco Augusto Garcêz Teixeira: *A Cruz Minoelina do Convento de Cristo*. In: *Contribuições para a História das Artes em Portugal* II. Lissabon 1938 (frdl. Mitteilg. von Direktor Maria José de Mendonça, Lissabon). — Die Fotografie verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Prof. Dr. Hans R. Hahnloser, Bern.
- 3 Th. Müller-E. Steingraber (Anm. 1), Kat. Nr. 5, 12, 17, Abb. 10-13, 29, 36-38.
- 4 Die auf die „Merveilles des Indes“ (1661) des Robert de Berken zurückgehende Überlieferung, wonach der Steinschleifer Louis de Berken am Hof Karls des Kühnen der Erfinder des Diamantschliffes gewesen sei, gehört ins Reich der Fabel. Die Inventare berichten, daß man schon im 14. Jahrh. verstand, den Diamanten zum Spitzstein zu verarbeiten, indem man seine natürliche Oktaederform halbierte. Um 1430 berichtet Guillebert von Metz von einem Meister Hermann, der Diamanten in verschiedenen Formen schliff.
- 5 Inv. Nr. 17 190 369. H. 24,7 cm, Br. (bei geöffneten Flügeln) 42 cm; dort als spanische Arbeit bezeichnet.
- 6 Th. Müller: *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*. Harmondsworth 1966, S. 22, Taf. 21 B.
- 7 Ebda, Taf. 15 A.
- 8 Ebda, S. 22, Taf. 18.
- 9 Ebda, S. 63, Taf. 74.
- 10 Alfred Schädler: Zum Werk des Meisters der Lorcher Kreuztragung. In: Münchn. Jb. 3. F. 5, 1954, S. 80 ff. Zum Rimini-Meister äußerte sich zuletzt Th. Müller (Anm. 6), S. 63 ff., Taf. 73 B.
- 11 Vgl. Léon de Laborde (*Glossaire français du moyen âge*. Paris 1872, S. 334 f.) oder Victor Gay (*Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance* 1. Paris 1887, S. 796; 2. Paris 1928, S. 250): *Une coupe d'argent, dorée dedens, et dehors grenetée d'une chasse et d'arbres et sur le couvercle un bouton frazé blanc* (Ducs de Bourgogne, Nr. 2383; Inv. de Charles le Téméraire von 1467).
- 12 Vgl. zuletzt: *Europäische Kunst um 1400*. Ausstellung Wien 1962, Kat. Nr. 50/51.
- 13 Henry Martin: *La miniature française du XIIIe au XVe siècle*. Paris-Brüssel 1924, Taf. 99.

- 14 Vgl. Heinrich Kohlhaussen: Niederländisch Schmelzwerk. In: Jb. d. Preuß. Kunstslgn. 52, 1931, S. 153 ff. — E. Steingraber: Email. In: RDK 5, Sp. 43 f. Abb. 29. Für die aus der niederländischen Gruppe auszuscheidenden burgundisierenden, vielfach von Niederländern und Deutschen in Venedig hergestellten Emailarbeiten vgl. Ders.: Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts. In: Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz 10, 1962, S. 147 ff.
- 15 Für die Ikonographie vgl. Philippe Verdier: The medaillon of Ara Coeli and the earliest Burgundian painted enamels. In: Journ. of the Walters Art Gall. 24, 1961, S. 9 ff.
- 16 Das trifft insbesondere für eine Zeichnung mit dem Hl. Georg in der Albertina, Wien (Franz Winzinger: Deutsche Meisterzeichnungen der Gotik. München 1949, Nr. 9) und ein musterbuchartiges Blatt mit Tieren im Stadel, Frankfurt (Erwin Gradmam: Ein Musterblatt in Frankfurt a. M. und die Emailmalerei der burgundischen Becher in Wien. In: Graph. Künste 56, 1933. Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst, S. 27 ff.) zu.
- 17 H. 12,7 cm. Th. Müller-E. Steingraber (Anm. 1), S. 72 Kat. Nr. 11.
- 18 Br. (bei geöffneten Flügeln) 32 cm. Vgl. Ferdinand Luthmer: Triptychon in vergoldetem Kupfer: In: Z. f. christl. Kunst 2, 1889, S. 74 f.; auf Taf. VI ist das Altärchen in geöffnetem Zustand abgebildet.
- 19 Europäische Kunst um 1400 (Anm. 12), Kat. Nr. 440, Taf. 18 (bei geöffneten Flügeln). Die Fotografie der punzierten Außenseite besorgte liebenswürdigerweise Prof. Dr. Francesco Valcanover, Venedig.
- 20 Georg Troesch: Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters. Frankfurt 1940, Taf. IX.
- 21 Johann Michael Fritz, der in seinem verdienstvollen Werk über die „gestochenen Bilder“ die Gruppe der punzierten Arbeiten ausspart, weil sie im deutschen Raum keine wesentliche Rolle spielen, weiß nur auf Punzierungen an Kölner Goldschmiedewerken, die aber untergeordneter ornamentaler Art sind, hinzuweisen: Gestochene Bilder — Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik. Köln-Graz 1966, S. 99 Anm. 165.
- 22 Arpad Weixlgärtner: Ungedruckte Stiche. In: Jb. d. kunsthist. Slgn. d. allerhöchsten Kaiserhauses 29, 1911, S. 346, Taf. xxxviii. — Das Blatt weist folgende Bezeichnung mit Tinte auf: *N° Esemplare cavato da una lastra d'ottone dorata stata appresso di me Carlo Bianconi l'anno 1772. Stampa pregevolissima per l'antichità dell'artefice della lastra si bene incisa. Dovrebbe essere del 1460, o 70.*
- 23 Es ist bezeichnend für den „höfischen“ Charakter dieser Technik, daß sie später noch einmal im Bereich der „Kunstkammer“ auftrat. Zu den schönsten punzierten Arbeiten dieser Zeit zählt die Darstellung des Wettlaufs der Atalante und des Hippomenes auf dem Rand der Prunkschüssel zur Trionfkanne von Christoph Jamnitzer im Kunsthist. Museum, Wien. Marc Rosenberg: Der Goldschmiede Merkzeichen 3. 3. Aufl. Frankfurt 1925, Taf. 86/87.
- 24 Vgl. Otto von Falke: Gotisch oder Fatimidisch? In: Pantheon 3, 1930, S. 120 ff.
- 25 Ähnliche, aber in Silber gefaßte Kristallbecher erscheinen bereits im 14. Jahrh.: das Reliquiar aus der Abtei Paraclet bei Amiens (Les trésors des églises de France. Ausstellung Paris 1965, Kat. Nr. 61, Taf. 115) und ein Becher mit der Marke von Avignon im Museo Poldi Pezzoli in Mailand. Vor allem in Venedig läßt sich diese Kristallbecherform belegen: vgl. E. Steingraber (Anm. 14; 1962), Abb. 52, 56 — Josef Braun: Die Reliquiare. Freiburg i. Br. 1940, Taf. 4 Abb. 15. Die übrigen Kristallgefäßformen — Vasen, Schalen, Scheuern u. a. — bleiben hier unberücksichtigt, da kein Gefäß in goldener Fassung bekannt geworden ist.
- 26 Th. Müller-E. Steingraber (Anm. 1) S. 74 Kat. Nr. 19, Abb. 40, 42-45.
- 27 Hermann Fillitz: Die Schatzkammer in Wien. Wien 1964, S. 90, Abb. 27.
- 28 H. 28,5 cm. Laut freundl. Auskunft der Verwaltung der Fabbrica del Duomo (Dott. Ernesto Brivio) ist über die Provenienz des Ostensoriums, das als Arbeit aus dem 16. Jahrh. im Dommus. ausgestellt ist, nichts bekannt.
- 29 Die Frage, ob das Gefäß früher profanen Zwecken oder als Reliquiar diente, ist nicht zu beantworten. Nach J. Braun (Das christliche Altargerät. München 1932, S. 352) wurde schon im späten Mittelalter nicht selten der gleiche Behälter bald zur Aufnahme des Allerheiligsten, bald zu der von Reliquien benutzt. Die Grenzen zwischen Reliquiar und Monstranz sind also fließend.
- 30 Bereits in den um 1415/17 von Hubert van Eyck illuminierten Heures de Turin (verbrannt) entdeckt man Ranken, die aus naturalistischem Wurzelwerk wachsen. Vgl. Hermann Beenken: Hubert und Jan van Eyck. 2. Aufl. München 1943, Taf. 12. Gewöhnlich versteht man in der Kunstgeschichte unter „style rustique“ die Verwendung des auf antike Vorbilder zurückgehenden Naturabgusses, der wohl erstmals in der Umrahmung von Ghibertis zweiter Baptisteriumstür auftritt und seine Blüte im Paduanischen Atelier von Andrea Riccio sowie später bei Giovanni Bologna und Wenzel Jamnitzer erlebte: vgl. Ernst Kris: Der Stil „rustique“. In: Jb. d. Kunsthist. Slgn. Wien NF 1, 1926, S. 137 ff.
- 31 Th. Müller-E. Steingraber (Anm. 1), Abb. 9.
- 32 Aus späterer Zeit ist u. a. das St. Georgs-Reliquiar der Elbinger Georgenbruderschaft, eine Arbeit Bernt Notkes, zu nennen, das ebenfalls von wilden Leuten getragen wird. Vgl.: Die wilden Leute des Mittelalters. Ausstellung Hamburg 1963, Kat. Nr. 82. Die wilden Leute sprechen also grundsätzlich nicht gegen die Verwendung als Reliquiar von Anfang an.
- 33 Th. Müller-E. Steingraber (Anm. 1), S. 75 Kat. Nr. 21; gegen die angenommene Verwendung als „Narrenkette“ wendet sich: Europäische Kunst um 1400 (Anm. 12), Kat. Nr. 451.
- 34 Friedrich Winkler: Die Stifter des Lebensbrunnens und andere van Eyck-Fragen. In: Pantheon 4, 1931, S. 188 ff., Abb. S. 190.
- 35 Willy Burger: Abendländische Schmelzarbeiten. Berlin 1930, Abb. 100. Für das Fortleben des Astwerkrahmens insbesondere im niederländischen Raum vgl. E. Steingraber: Einige Bemerkungen zu einem flämischen Anhängen-Keinod. In: Pantheon 18, 1960, S. 298 f.