

Lothar Lambacher

Goldschmiede-, Email- und Elfenbeinarbeiten der Gotik

Die mitteleuropäische Goldschmiedekunst der Gotik stellt sich dem Betrachter als ein besonders vielgestaltiges kunsthistorisches Phänomen dar. Die aus dem mittleren 13. bis frühen 16. Jahrhundert auf uns gekommenen Werke erscheinen stilistisch wie funktional überaus heterogen. Soweit es der Forschung gelungen ist, räumlich oder zeitlich übergreifende Traditionslinien aufzuzeigen, fassen diese oft nur kleine Teile eines Denkmalbestandes, der wohl wie kaum ein anderer im Laufe der Zeit Dezimierungen erfahren hat.

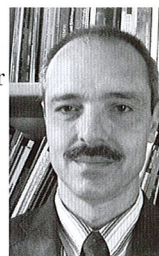
Allein schon das kostspielige Material der verwendeten Edelmetalle und Juwelen machte die Werke der Goldschmiedekunst stets auch zugleich zu Wertobjekten die verpfändet, versetzt und eingeschmolzen werden konnten. Die Neuverwendung des Goldes und Silbers von älteren Geräten und Münzen sowie die Wiederbenutzung edler Steine war während des gesamten Mittelalters gängige Praxis in den Werkstätten der Goldschmiede. Grundsätzlich betraf dies sowohl profane wie sakrale Werke, doch sind Letztere häufiger dem Schicksal des Materialkreislaufs entgangen, wenn sie Bestandteil eines wohlbehüteten Reliquienschatzes wurden. Die vom überkommenen Denkmalbestand abgeleitete und noch immer viele kunsthistorische Darstellungen prägende These, die Produktion des Goldschmiedehandwerks habe bis weit in das 15. Jahrhundert hinein ganz überwiegend sakralen Zwecken gedient, entspricht jedenfalls den historischen Tatsachen nur bedingt. Schriftquellen des 14. Jahrhunderts korrigieren diese Vorstellung deutlich: Profanes Tafelgerät, Kleidungs- und Körperschmuck sowie Siegelstempel waren die Alltagsaufgaben der Goldschmiede. Aufwändig gearbeitetes Altargerät, künstlerisch anspruchsvolle Reliquiare oder Insignien weltlicher und geistlicher Macht waren dagegen Ausnahmen, zu deren Ausführung viele Werkstätten wohl überhaupt niemals befähigt waren. Solcherart Ausnahmen jedoch bilden die Marksteine der Schöpferkraft der Epoche. Sie bezeichnen die Gipfelinie in der Entwicklung der Goldschmiedekunst, die während des gesamten Mittelalters auf gleichem Niveau mit den Hauptwerken anderer Gattungen stand.

Sakrale Werke

Nur relativ selten zählen auch die zur eucharistischen Feier gebrauchten liturgischen Altargeräte zu derart herausragenden Leistungen spätmittel-

Zum Autor

Geb. 1957 in Quedlinburg, Studium der Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1984–1995 an der Skulpturensammlung, seither am Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin tätig, derzeit Oberkustos der Mittelalterabteilung und Stellvertretender Direktor. Forschungsschwerpunkte auf dem Gebiet der mittelalterlichen Schatzkunst, u. a. Leitung eines langfristigen interdisziplinären Forschungsprojektes zum so genannten Giselaschmuck; daneben Arbeiten zum Berliner Barock, insbesondere über Schloss Köpenick (Dependance des Berliner Kunstgewerbemuseums) und dessen Stuckaturen.





terlicher Goldschmiedekunst. Kelch und Patene wie auch das zur Aufbewahrung der Hostie dienende Ziborium waren in der Regel alltägliche sakrale Gebrauchsgegenstände. Dennoch haben sich insbesondere unter den zahlreich erhaltenen gotischen Messkelchen auch etliche Arbeiten exzeptionellen Ranges erhalten, wie beispielsweise der um 1260 entstandene *Wolfgangskelch* im Regensburger Domschatz (Abb. 1), der *Kelch des Domvikars Keleman* im Osnabrücker Domschatz aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts, der etwa ein Jahrhundert jüngere *Kelch aus St. Peter und Paul* in Görlitz im Warschauer Muzeum Narodowe oder der um 1480/90 wohl in Danzig gearbeitete *Kelch aus Heinersdorf* im Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 2). Die ausgewählten Beispiele veranschaulichen zugleich den charakteristischen Formwandel der Kelche im späten Mittelalter: Die seit der Romanik halbkugelige Kelchschale (Kuppa) wurde im Laufe der Zeit zunehmend eingezogen und erscheint trichterförmig. Im 15. Jahrhundert weitete sich die Kuppa wieder, schließlich nahm sie die Form einer umgekehrten Glocke an. Zugleich dehnten sich ornamentierte Kelchkörbe aus, die seit dem 14. Jahrhundert immer häufiger das Äußere der Kelchschale von unten umfingen. Sie konnten in spätgotischer Zeit die gesamte Kuppa überwuchern. Auch der aus Kelchfuß, Schaft und Knauf (Nodus) bestehende Ständer der Kelche veränderte mit der Zeit seine Gestalt. Er wurde gestreckter und trat gegenüber der Kuppa stärker hervor. Die oft gedrückt kugelförmigen Knäufe romanischer Kelche wurden seit der frühen Gotik häufig von sechs oder acht runden oder rautenförmigen Zapfen durchdrungen, an deren Enden sich zumeist emaillierte Plättchen befinden, die mit figürlichen Darstellungen oder mit den einzelnen Buchstaben der Worte IHESVS oder AVE MARIA geschmückt sind. Vor allem bei anspruchsvollen Werken des 15. Jahrhunderts kommen so genannte Tabernakelknäufe vor, die wie eine Kapelle mit Figurennischen gestaltet sind. In ähnlich signifikanter Weise veränderte sich im Laufe des späten Mittelalters die Form des Kelchfußes. Neben die im 13. Jahrhundert absolut vorherrschenden runden Füße traten in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geometrisch strenge sechs- oder achteckige Formen, aus denen sich

noch vor der Jahrhundertmitte durch Einschwingen der Seiten die bis Anfang des 15. Jahrhunderts typischen elegant bewegten Sternfüße entwickelten. Ebenfalls seit dem 14. Jahrhundert wurden rosettenförmige Füße mit zumeist sechs halbrund abschließenden Passfeldern üblich. Diese Form wurde im 15. Jahrhundert in vielfältigsten Ausprägungen zum Leitmotiv. Neben der Variation der in der Regel geraden Anzahl der Passfelder treten auch diverse geschweifte Umrisse und zwischen die Pässe eingeschobene Ecknasen in zahlreichen Kombinationen auf.

Diese formalen Entwicklungstendenzen der einzelnen Teile des Kelchständers gelten gleichermaßen auch für die Unterteile des kunst- und liturgiegeschichtlich signifikantesten sakralen Geräts der Gotik, die Hostienmonstranz. Seit dem 13. Jahrhundert ist die konsekrierte Hostie auf dem Altar zur Verehrung ausgesetzt und in Prozessionen mitgeführt worden. Die Einführung des Fronleichnamfestes 1264 führte schnell zu einer weiten Verbreitung dieser Formen der Verehrung des verwandelten Leibes Christi. Erst seit der Mitte des 14. Jahrhunderts benutzte man dazu ein besonderes Gerät, die Monstranz. Ihre Gestalt hat sich aus dem Ostensorium, einem Vorzeigehältnis für Reliquien, entwickelt. Wie dieses besitzt die Monstranz ein Schaugefäß aus Bergkristall oder Glas, in dem die von einem halbmondförmigen Träger, der Lunula, gehaltene Hostie präsentiert wird. Ihre Funktion, die Hostie für alle Gläubigen im Kirchenraum und bei Prozessionen gut sichtbar zu machen, führte dazu, dass sich aus dem ursprünglich meist eng an die vertikale Achse des Schaugeräts gebundenen Aufbau insbesondere bei den zahlreichen Kölner Arbeiten des frühen 15. Jahrhunderts fassadenartig verbreiterte Mittelteile entwickelten. Im Verlaufe des 15. Jahrhunderts wurden turmartige Monstranzen üblich, die mit ihren durch reiches Maß- und Strebewerk gebildeten Aufbauten enorme Größen von weit über einem Meter Höhe erreichen konnten, wie etwa bei der bald nach 1490 entstandenen *Hallwyl-Monstranz* im Basler Münsterschatz (Abb. 3). Die Details der architektonischen Formen der Geräte geben nicht selten Hinweise auf die zeitliche Einordnung und landschaftliche Herkunft dieser Meisterwerke spätgotischer Goldschmiedekunst.

Auch die vielfältigen Formen der Reliquiare unterlagen während des späten Mittelalters charakteristischen Veränderungen, denen trotz aller immer wieder auftretender retardierender Entwicklungen eine bestimmte

Abb. 1
(gegenüberliegende Seite oben)
Kelch des hl. Wolfgang, Regensburg (?), um 1260, Silber, vergoldet, H. 17,9 cm. Regensburg, Domschatz.

Bild: Achim Hubel, *Der Regensburger Domschatz*, München/Zürich 1976.

Abb. 2
(gegenüberliegende Seite unten)
Kelch aus Heinersdorf (Brandenburg), Danzig (?), um 1480/90, Silber, vergoldet, Ungarisches Drabtemail, H. 16,7 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Bild: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum.

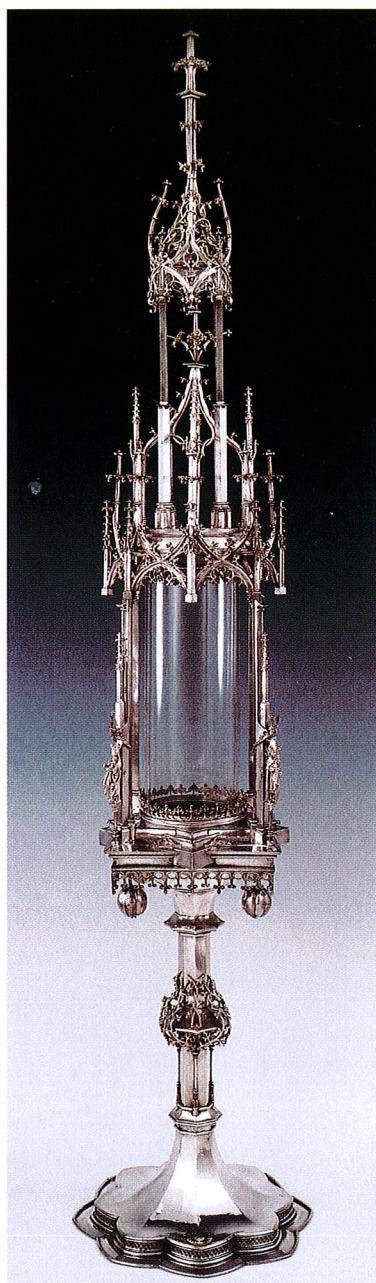


Abb. 3
Hallwyl-Monstranz aus dem Basler Münsterschatz, Jörg Schongauer (zugeschrieben), Basel, bald nach 1490, Silber, teilweise vergoldet, Email, H. 113,2 cm. Basel, Historisches Museum.
Bild: *Der Basler Münsterschatz*, Ausst.-Kat. Basel 2001.



funktionale und damit zugleich formale Grundtendenz eigen ist. Während die Reliquien in Byzanz stets sichtbar aufbewahrt wurden, hat man sie im Westen zunächst für den Gläubigen unsichtbar im Reliquiar verschlossen. Erst seit dem frühen 13. Jahrhundert wurde es auch in der lateinischen Kirche üblich, die Reliquie selbst schaubar zu machen, um sich ihrer Existenz durch eigenen Augenschein unmittelbar versichern zu können. Viele Reliquiare wurden daher mit Fenstern oder Gittern versehen, hinter denen die Reliquie ansichtig war. Das Ostensorium, seiner Schaufunktion wegen auch als Reliquien-Monstranz bezeichnet, entwickelte sich unter diesen Voraussetzungen zur typischen Reliquiarform des späten Mittelalters. Eines der schönsten Beispiele ist die 1385 von der Äbtissin Elisabeth von Nassau gestiftete Reliquien-Monstranz im Essener Münsterschatz (Abb. 4).

Daneben existierten jedoch auch die traditionellen, im frühen und hohen Mittelalter entwickelten Reliquiarformen fort. Die kreuzförmigen Reliquiare, im Typus der *crux gemmata* Leittyp ottonischer Sakralkunst, traten im 13. und 14. Jahrhundert vornehmlich in Gestalt figürlicher Reliquienkreuze auf. Werke wie das um 1286 entstandene *Reliquienkreuz aus St. Trudpert* in Münstertal in der Eremitage zu St. Petersburg (Abb. 5) oder das früher im Berliner Kunstgewerbemuseum bewahrte und seit dem Zweiten Weltkrieg verschollene *Kapellenkreuz aus dem Basler Münsterschatz* aus der Zeit um 1330 zeigen, zu welcher hohen bildkünstlerischen Leistungen einzelne Goldschmiede fähig waren. Die Qualität ihrer figürlichen Bildwerke steht ebenbürtig neben den besten skulpturalen Leistungen der zeitgenössischen Bildhauer und Schnitzer, von denen nicht selten die Modelle für die fi-

Abb. 4 (oben)

Reliquienmonstranz der Äbtissin Elisabeth von Nassau, Essen (?), 1385, Silber, vergoldet, H. 56 cm. Essen, Domschatz.

Bild: Leonhard Küppers/Paul Mikat, *Der Essener Münsterschatz*, Essen 1966.

Abb. 5 (unten)

Kreuz aus St. Trudpert in Münstertal (Breisgau), Straßburg, um 1280, Gold und Silber vergoldet, H. 71 cm. St. Petersburg, Eremitage.

Bild: Klaus Mangold (Hrsg.), *Das Kreuz aus St. Trudpert in Münstertal in der Staatlichen Eremitage St. Petersburg*, München 2003.

gürlichen Arbeiten der Goldschmiede stammten. Vergleichbares gilt in Bezug auf die Gestaltung architektonischer Formen: Das um 1350 in Köln entstandene *Dreiturmreliquiar* des Aachener Domschatzes ist zugleich eine der virtuosesten architektonischen Gestaltungen des 14. Jahrhunderts. Mit Recht bezeichnete Johann Michael Fritz die Goldschmiedekunst der Gotik als »Mikrokosmos aller Kunstgattungen in edlem Metall«.

Beispielhaft verdichten sich die seit dem 13. Jahrhundert in der sakralen Goldschmiedekunst vorherrschenden Tendenzen zur Sichtbarmachung der Heiltümer und zur bildlichen Darstellung der Glaubensinhalte in einem Werk wie dem um 1475 wohl in Lübeck entstandenen *St. Georgs-Reliquiar* aus Elbing im Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 6). Dem heutigen Betrachter erscheint die allansichtig gearbeitete Statuette des Drachentöters zunächst als ein präziöses Kunstammerstück, dessen Zweckbestimmung allein in der Demonstration der außergewöhnlichen bildnerischen Fähigkeiten seines Schöpfers beruht. Die künstlerisch so überzeugend formulierte tänzerische Leichtigkeit mit der das Ungeheuer überwunden wird, sollte freilich vor allem als Ausdruck jener göttlichen Kraft verstanden werden, mittels derer der Heilige die Inkarnation des Bösen besiegt. Die unmittelbare Funktion des in Silber getriebenen Bildwerkes ist die eines Ostensoriums: In einer runden Kapsel auf der Standfläche wurden ursprünglich unter einem geschliffenen Bergkristall Reliquien zur Schau gestellt.

Bei aller Deutlichkeit, mit der die prägenden funktionalen und formalen Grundtendenzen der gotischen Epoche in der Entwicklung der Goldschmiedearbeiten fassbar werden, gibt es doch zahlreiche Werke und Werkgruppen, die der skizzierten Hauptlinie nicht ohne weiteres subsumierbar erscheinen. Dabei handelt es sich keineswegs immer nur um Beispiele jener besonders zahlreichen Schöpfungen, die weitgehend ohne eigenen gestalterischen Anspruch althergebrachte Formen wiederholen. So ist der 1339 in Braunschweig entstandene prächtige Einband des *Plenars Herzog Ottos des Mildens* aus dem Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum ein spätes Beispiel der ohnehin nicht sehr häufigen Buchreliquiare. Außer dem im Zentrum des Buchdeckels sichtbaren Partikel vom Heiligen Kreuz werden hier alle anderen im Einband verwahrten Reliquien ausgerechnet von den sekundär verwendeten Teilen eines exquisiten venezianischen Spielbretts mit Darstellungen profaner Szenen verborgen. Den rückseitigen Buchdeckel ziert ein teilweise vergoldetes Silberblech mit der gravierten Darstellung des hl. Blasius, zu seinen Füßen erscheinen der Stifter Herzog Otto der Milde von Braunschweig-Göttingen und seine zweite Gemahlin Agnes von Brandenburg (Abb. 7). Es han-



Abb. 6 (oben)
St. Georgs-Reliquiar aus Elbing, Lübeck (?), um 1475, Silber, teilweise vergoldet, H. 30,5 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum. Bild: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Abb. 7 (unten)
Rückdeckel vom *Plenar Herzog Ottos des Mildens* im Welfenschatz, Braunschweig, 1339, Silber, teilweise vergoldet, H. 35,4 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum. Bild: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum.

delt sich hierbei um eine der bedeutendsten grafischen Darstellungen der deutschen Kunst des 14. Jahrhunderts.

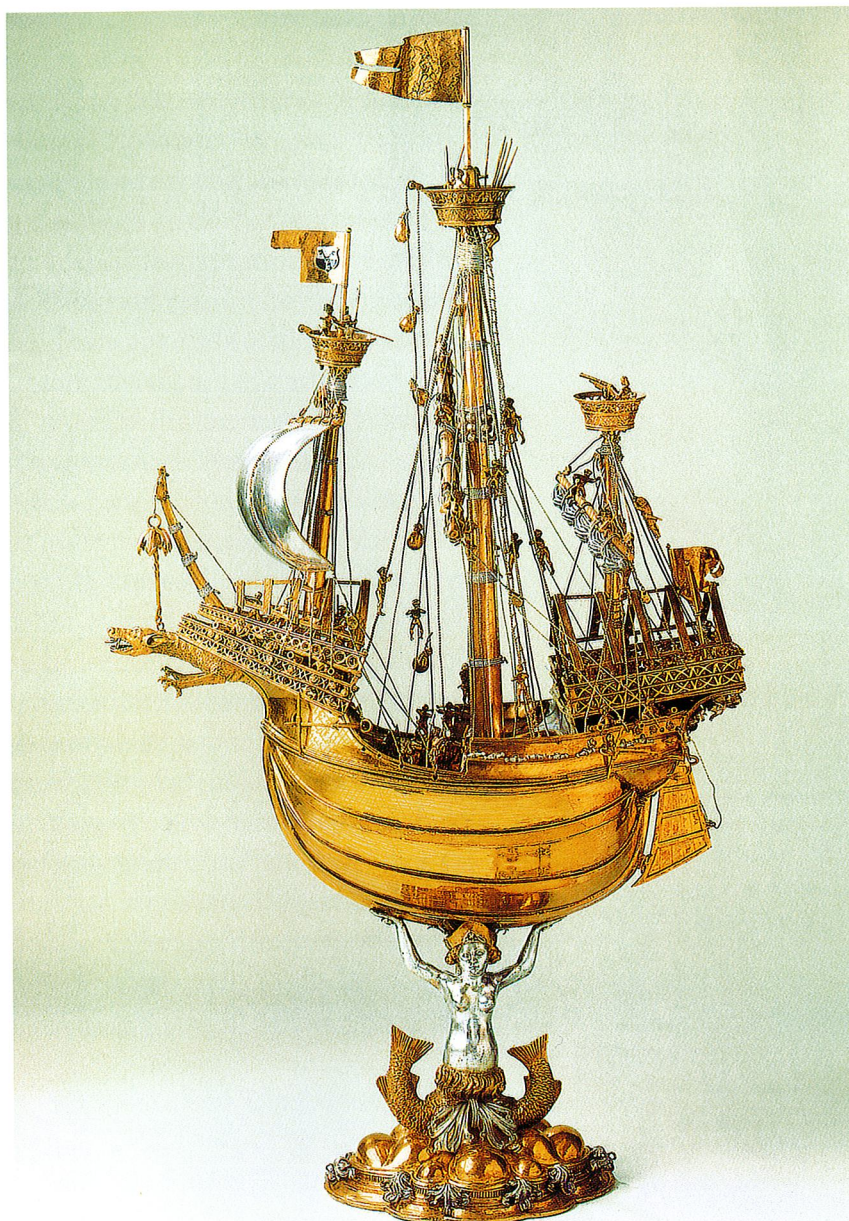
Die großen Reliquienschreine, Hauptaufgabe der romanischen Goldschmiedekunst, geraten in der Gotik zunehmend aus dem Mittelpunkt der künstlerischen Produktion. Sie erscheinen unabhängig von ihrer stilistischen Aktualität und Qualität als konservative Schöpfungen. Eine bemerkenswerte Sonderentwicklung hat ihr Zentrum in Nürnberg, wo um 1391 mit dem *Schrein des hl. Sebaldus* und 1438/40 mit dem *Schrein für die Reichskleinodien* zwei künstlerisch herausragende Werke entstanden, deren heraldisch bestimmter Dekor sich dem zeittypischen Bestreben nach Anschaulichkeit gänzlich entzieht.

Profane Werke

Mit dem Erstarken der Städte und des Patriziats im späten Mittelalter ging eine gesteigerte Nachfrage nach Goldschmiedearbeiten profaner Zweckbestimmung einher. Wichtige Auftraggeber waren Räte und Zünfte, denen nach Maßgabe ihrer wirtschaftlichen Möglichkeiten an der Mehrung der Bestände ihres repräsentativen Rats- bzw. Zunftsilbers gelegen war. Seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts besitzen wir Zeugnisse von der Existenz städtischen Silbers, so in Frankfurt, Hamburg oder Köln. Aus dem 15. Jahrhundert kennen wir die Ratssilber-Inventare Bremens (1428), Kölns (1446) und Lübecks (1460). Auf uns gekommen sind aus spätgotischer Zeit neben etlichen Einzelwerken indessen nur die Kernbestände des auf verschiedene Museen verstreuten *Ingolstädter* sowie des *Lüneburger Ratssilbers*. Das *Lüneburger Ratssilber* im Berliner Kunstgewerbemuseum ist das mit Abstand umfangreichste und bedeutendste erhaltene Ensemble seiner Art. Die in ihm zusammen mit zahlreichen hochrangigen Arbeiten der Renaissance bewahrten spätgotischen Werke repräsentieren alle wichtigen Typen spätmittelalterlichen Ratssilbers. Ihrer Funktion als Tafelgerät entsprechend sind vor allem Pokale, Becher, Konfektschalen und die zugehörigen Bestecke sowie Gießgefäße und -becken für die Händewaschung

Abb. 8
Konfektschale des Johannes von dem Lobe aus dem Lüneburger Ratssilber, Lüneburg, um 1480, Silber, teilweise vergoldet, Email, H. 20 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.
Bild: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum.





erhalten. Spätgotische Ratssilberbestände sind – ganz im Gegensatz zu den oft vierteiligen einheitlichen Ratsservice des Barock – durch eine bemerkenswerte formale Vielfalt gekennzeichnet. Diese ist ganz wesentlich der Sitte persönlicher Stiftungen für das Ratssilber, etwa aus Anlass des Amtsantritts eines Bürgermeisters, geschuldet. Mit der Stiftung war stets der Gedanke der Memoria, des Gedächtnisses an den Stifter verbunden, so dass schon aus diesem Grunde den Geräten ein hoher Grad an Individualität eigentümlich ist. Ein schönes Beispiel ist die 1482 aus dem Nachlass des Ratsherren Johannes von dem Lohe in das *Lüneburger Ratssilber* gestiftete Konfektschale auf drei Schildhaltern (Abb. 8). Das Werk weist mit der getriebenen Buckelung des Schalenrandes eine für die Spätgotik charakteristische formale Neuerung auf. Buckelpokale wie der gegen 1504 in Lübeck entstandene akeleiförmige des Probstes Johannes Barum im *Lüneburger Ratssilber* (Abb. 9) dürfen gewissermaßen als Leittyp durerzeitlicher Goldschmiedekunst angesehen werden. Ihre Herstellung beschränkte sich keineswegs auf das bedeutende Produktionszentrum Nürnberg, auch waren gebuckelte Geräte durchaus nicht ausschließlich für den profanen Ge-

Abb. 9 (links)
Buckelpokal des Johannes Barum aus dem *Lüneburger Ratssilber*, Berthold Holthusen oder Jakob Plate, Lübeck, gegen 1504, Silber, vergoldet, H. 60 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.
Bild: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Abb. 10 (rechts)
Schlüsselfelder Schiff, Nürnberg, 1503, Silber, teilweise vergoldet, H. 81,5 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Bild: Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance, Ausst.-Kat. Nürnberg 1986.

brauch bestimmt, wie der überkommene Denkmalbestand nahe zu legen scheint.

Außer für den korporativen Bedarf der Räte und Zünfte arbeiteten die Goldschmiede in einem in der älteren Literatur gänzlich unterschätzten Umfang auch für den privaten Gebrauch. Dies betrifft einerseits Werke, die im persönlichen Auftrag entstanden, wie etwa das 1503 in Nürnberg hergestellte, als repräsentativer Tafelaufsatz und als Trinkgefäß zugleich dienende *Schlüsselfelder Schiff* im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 10). Andererseits ist hier aber vor allem die massenhafte Anfertigung von Körper- und Kleidungsschmuck wie Ringe, Ketten, Ohrgehänge sowie Gewand-schließen, Broschen, Gürtel oder Appliken für einen offenbar stark florierenden Käufermarkt hervorzuheben. Umfangreiche Depotfunde zeigen, wie stark schon seit dem 13. Jahrhundert die Nachfrage nach gehandeltem Schmuck aus Edelmetall war. Zu nennen sind hier beispielsweise der 1997 in Fuchsenhof bei Freistadt (Oberösterreich) zutage getretene Schatz aus der Zeit um 1270, der bereits seit 1896 im Berliner Kunstgewerbemuseum bewahrte Pritzwalker Silberfund aus dem frühen 14. Jahrhundert und der erst 1999 aufgefundene Silberschatz im Stettiner Muzeum Narodowe aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Insbesondere im baltischen Raum treten in derartigen Schmuckfunden besonders häufig Ringspangen mit zwei sich fassenden Handpaaren auf. Diese so genannten »Handtreue-Bratzen« dienten als Verlobungsgeschenk, woraus sich ihre weite Verbreitung erklärt. Stilistisch lassen sie sich ebenso wie die meisten anderen einfachen Schmuckstücke oft nur vage einordnen. In vielen Fällen geben in den Fund-

Abb. 11
Pfälzer Krone, Westeuropa, um
1370/80, Gold, Edelsteine,
Email, H. 17 cm. München,
Schatzkammer der Residenz.
Bild: Herbert Brunner, *Die
Kunstschätze der Münchner
Residenz*, München 1977.



komplexen vergesellschaftete Münzen die entscheidenden Hinweise auf die Datierung dieser Goldschmiedearbeiten.

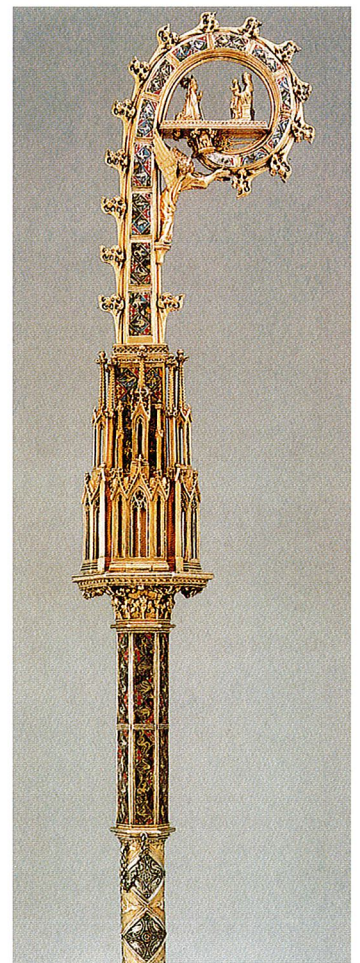
Im Gegensatz dazu können Insignien weltlicher oder geistlicher Macht oftmals mit konkreten Daten von Regentschaften, Episkopatzen oder Weihen in Verbindung gebracht werden. Bei besonders hochrangigen – und daher sehr selten in Auftrag gegebenen – Insignien fehlt es häufig an unmittelbaren typologisch-formalen Vergleichsbeispielen. Dies gilt insbesondere natürlich für die wenigen erhaltenen tragbaren Kronen aus dem späten Mittelalter. Als herausragende Beispiele gelten die um 1280 entstandene so genannte *Heinrichskrone* aus dem Bamberger Domschatz in der Schatzkammer der Münchner Residenz, die etwas jüngere Frauenkrone im 1988 aufgefundenen Schatz von Neumarkt in Schlesien, die böhmische *Wenzelskrone* von 1346 im Prager Veitsdom und vor allem die um 1370/80 datierte *Pfälzer Krone* (Abb. 11), die sich ebenfalls in der Schatzkammer der Münchner Residenz befindet.

Zentren und Techniken

Im Interesse der Einhaltung des Feingehaltes der Goldschmiedearbeiten wurde – zuerst 1275 in Paris – das Beschauzeichen eingeführt. Bald darauf in den südlichen Niederlanden, 1363 in Straßburg und seit dem frühen 15. Jahrhundert in Nürnberg wurden solche städtischen Stempelungen nach und nach an allen wichtigen Produktionsorten üblich. Da sich jedoch aus der Zeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts nur wenige Werke mit dem Beschauzeichen ihres Herkunftsortes erhalten haben, ist die Stempelung für die Herkunftsbestimmung der Goldschmiedearbeiten bis in die letzte Phase der Gotik hinein nur sehr selten hilfreich. Neben die städtischen Beschauzeichen eingeschlagene Meistermarken treten noch später auf, in Nürnberg sind sie beispielsweise erst seit 1541 üblich. Insbesondere für die Lokalisierung sakraler Werke bleibt in der Regel die Hypothese einer relativ starken landschaftlichen Gebundenheit eine häufige Grundannahme der Kunstgeschichtsschreibung. So gilt die Weihe des hochgotischen Kölner Domchores unter Erzbischof Heinrich von Virneburg im Jahre 1322 als Anlass für die Anfertigung eines heute allgemein als Hauptwerk Kölner Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts angesprochenen Bischofsstabs im dortigen Domschatz (Abb. 12), ohne dass zwingende stilkritische Gründe für seine Herstellung in der Rheinmetropole sprechen. Wenn man gewiss auch sehr zahlreiche Ausnahmen in Betracht ziehen muss, so darf doch sicher mit Recht davon ausgegangen werden, dass mit der Herstellung von Goldschmiedearbeiten häufiger die Handwerker im eigenen Ort oder in den geistlichen und wirtschaftlichen Zentren der Region beauftragt wurden, als dass die Werke von weit her beschafft wurden.

Ungeachtet der Vielzahl von Unsicherheitsfaktoren bei der Ortsbestimmung lassen sich bestimmte Zentren der gotischen Goldschmiedekunst in Mitteleuropa benennen: In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts waren dies neben Westfalen und Niedersachsen vornehmlich die oberrheinischen Städte Straßburg, Basel und Konstanz, die bis in spätgotische Zeit hinein führend blieben. Im 14. Jahrhundert befanden sich hier wichtige Werkstätten für die Herstellung transluziden Emails. Die ursprünglich wohl von Paris ausgehende Technik des Tiefschnittschmelzes zeichnet sich dadurch aus,

Abb. 12
Bischofsstab, Köln (?), um
1322, Silber, vergoldet, trans-
luzide Emails, H. 146 cm.
Köln, Domschatzkammer.
Bild: Leonie Becks und Rolf
Lauer, Die Schatzkammer des
Kölner Doms, Köln 2000.



das – meist in Silber – geschnittene Flachreliefs mit durchscheinendem Email überschmolzen werden. Die auf diese Weise entstehenden differenzierten Materialstärken des aufliegenden Emails rufen unterschiedlich intensive Tönungen seiner Farbigkeit hervor. Eine gleichsam automatische Lokalisierung dieser subtilen transluziden Emailarbeiten an den Oberrhein, wie in der älteren Literatur zuweilen üblich, ist indessen keinesfalls statthaft. Ihre Herstellung war schon bald in ganz Mitteleuropa etabliert. Man darf diese Technik zweifellos als ein Charakteristikum der Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts bezeichnen, auch wenn sie noch lange darüber hinaus Anwendung fand.

Seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts wird auch Köln – Zentrum der hochromanischen Schatzkunst – wieder als wichtiger Produktionsort fassbar. Im weiteren Verlauf des 14. Jahrhunderts etablierten sich Prag, Krakau und Danzig sowie gegen Ende des Säkulums Nürnberg als bedeutende Zentren der Goldschmiedekunst. Eine technologische Sonderentwicklung ist seit dem frühen 15. Jahrhundert in Ungarn sowie in Schlesien und im Ordensland zu beobachten: die Verwendung des so genannten Ungarischen Drahtemails. Dabei bilden dem Trägerblech aufgelötete, meist tordierte Gold- oder Silberdrähte ornamentale Zellen, die nach dem Einschmelzen des häufig stark farbigen Emails nicht abgeschliffen wurden. Im ausgehenden 15. Jahrhundert erweiterte sich der Kreis der nachweisbaren Produktionsstätten der Goldschmiede beträchtlich, als neue Hauptorte des Handwerks traten Lübeck und Augsburg hinzu.

Abb. 13
Muttergottes aus der Sainte-Chapelle (Detail), Paris, vor 1265/79, Elfenbein, teilweise gefasst, H. 41 cm. Paris, Musée du Louvre.
Bild: Hans-Werner Hegemann, *Das Elfenbein in Kunst und Kultur Europas*, Mainz 1988.



Elfenbeinkunst

Seit dem 13. Jahrhundert veränderte sich das Verhältnis zwischen den Werken der Goldschmiedekunst und der Elfenbeinschnitzerei grundlegend. Wurden in der romanischen Schatzkunst Elfenbeinreliefs an Tragaltären oder Buchdeckeln als Träger zentraler Bildinhalte funktional und formal in die Gesamtkomposition integriert, so emanzipierten sich die Elfenbeinarbeiten mit Beginn der Gotik zunehmend als eigenständige skulpturale Gattung. Goldschmiedearbeiten traten nun gelegentlich als Montierungen, edle Sockel oder Appliken in den Dienst der Bildwerke aus Elfenbein. Vollplastische Arbeiten wie die vor 1265/79 in Paris entstandene *Muttergottes aus der Sainte-Chapelle* im Louvre (Abb. 13) zeugen von einem direkten Zusammenhang mit der französischen Kathedralplastik und haben zur Prägung des Begriffs »Monumentaler Stil« (Gaborit-Chopin) für derartige Elfenbeinbildwerke des 13. Jahrhunderts aus der Ile de France geführt.

Paris war das mit Abstand wichtigste Zentrum der gotischen Elfenbeinkunst. Daneben spielten die Rheinlande, England und Italien nur eine untergeordnete Rolle. Der wertvolle Rohstoff war durch den Aufschwung des Orienthandels in Folge der Kreuzzüge relativ reichlich vorhanden. Eine spürbar steigende Nachfrage führte in Paris im Laufe des 13. Jahrhunderts zur Etablierung von zahlreichen Werkstätten der Elfenbeinschnitzer, die ihre Erzeugnisse über Boutiquen öffentlich anboten. Dem Bedarf des Kundenkreises aus Adel und reichem Bürgertum entsprechend, entwickelten sich seit Ende des 13. Jahrhunderts charakteristische Typen gotischer Elfenbeinarbeiten: Diptychen, Triptychen und kleine Tabernakel für die Privatandacht an Haus- oder Reisealtären waren die häufigsten Formen sakraler Werke. Ihre massenhafte Produktion führte bald zur Ausprägung serienhafter Gestaltungen und stereotyper ikonografischer Schemata. Im Zentrum des Repertoires stehen die Szenen der Maria in der Herrlichkeit, der Kreuzigung sowie der Jugend und Passion Christi.

Seit dem 14. Jahrhundert wurden vermehrt auch profane Gerätschaften aus dem luxuriösen Elfenbein gefertigt: Schreibtäfelchen und Griffel, Dosen und Kästchen, Spielfiguren und Käämme. Ein besonders typisches Elfenbeingerät der Gotik kam kurz vor 1300 in Mode: die Spiegelkapsel (Abb. 14). Scharniere oder Schnüre verbanden zwei runde Elfenbeinscheiben, zwischen denen ein Metallspiegel verwahrt wurde. Die Reliefs der Außenseiten zeigen meist Minneszenen oder Darstellungen aus Ritterromanen.

Zu einer eigentümlichen Spätblüte kam es in der Werkstatt der Embriachi, die um 1400 von Florenz nach Venedig übersiedelte. Schmale Reliefs aus Pferdebein, gerahmt von geometrischen Einlegearbeiten *alla certosina* schmücken ihre Klappaltären oder Kästchen, die der Möbelkunst der Renaissance oft näher stehen als der Schatzkunst der Gotik.

Gemessen am Umfang der Produktion, nicht aber hinsichtlich der künstlerischen Schöpferkraft darf das 14. Jahrhundert als der Höhepunkt mittelalterlicher Elfenbeinkunst gelten. Im 15. Jahrhundert setzte ein rascher Niedergang ein, der um 1450 zum weitgehenden Erliegen der Gattung führte.

Forschungsstand

Die Goldschmiedekunst der Gotik gelangte, verglichen mit den Werken der Romanik, erst relativ spät in den Blickpunkt systematischer kunstgeschichtlicher Forschung. Den Bestandsaufnahmen des erhaltenen Materials durch die großen kunsthistorischen Ausstellungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und die parallele Erschließung durch die Inventarbände der Bau- und Kunstdenkmäler folgten als erste zusammenfassende Darstellungen die beiden noch immer grundlegenden typengeschichtlichen Darstellungen von Joseph Braun über ›Das christliche Altargerät‹ (1932) und ›Die Reliquiare des christlichen Kultes‹ (1940). Die kunstge-



Abb. 14
Spiegelkapsel mit Minneszene,
Paris (?), 1320–1340, Elfen-
bein, Dm. 12,9 cm. Baltimore,
Walters Art Gallery.
Bild: Hans-Werner Hegemann,
Das Elfenbein in Kunst und
Kultur Europas, Mainz 1988.

schichtliche Forschung befasste sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts verstärkt mit regionalen Übersichtsdarstellungen (Nürnberg, Oberrhein, Westfalen) und mit der Erforschung einzelner Werktypen (Kelche, Monstranzen, Kopfreliquiare, Statuetten). Die erste und noch immer einzige wirklich umfassende, bis heute grundlegende und in allen kunsthistorischen Kernaussagen nach wie vor aktuelle Gesamtdarstellung ist die von Johann Michael Fritz 1982 vorgelegte Arbeit über die ›Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa‹. Danielle Gaborit-Chopins ›Elfenbeinkunst im Mittelalter‹ (1978) darf auf ihrem Gebiet einen vergleichbaren Rang beanspruchen.

Die jüngere Forschung hat vor allem auf zwei Feldern neue Akzente gesetzt. Mit der Entwicklung moderner naturwissenschaftlicher Materialanalyseverfahren hat sich in den vergangenen Jahrzehnten eine neue Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte etabliert, deren Möglichkeiten und Grenzen sich immer deutlicher abzeichnen. Erst die neuesten, praktisch zerstörungsfreien Analysemethoden, wie beispielsweise die Raman-Mikrospektrometrie als Hilfsmittel bei der Bestimmung von Mineralien oder der Einsatz Protonen-Induzierter X-ray Emissionen (PIXE) bei der Untersuchung von Legierungen erlauben eine denkmalgerechte Anwendung. Die bisherigen Ergebnisse zeigen jedoch, dass bloße ›Reihenuntersuchungen‹ von Objekten ohne vorherige präzise Formulierung einer auf den Gegenstand bezogenen konkreten Fragestellung in aller Regel keine kunsthistorisch relevanten Resultate liefern. In durchdachter Kombination mit einer eingehenden kunstwissenschaftlichen Problematisierung und begleitenden stillkritischen und technologischen Untersuchungen erscheinen derartige Verfahren jedoch durchaus geeignet, neue Erkenntnisse speziell über die Entstehungs- und Reparaturgeschichte einzelner Werke zu gewinnen.

In der traditionellen kunstgeschichtlichen Forschung zeichnete sich in den vergangenen Jahren ein intensiviertes Interesse an der Erforschung einzelner Schatzkomplexe ab. Städtische Schätze wie das *Lüneburger Ratssilber*, Kirchenschätze wie der *Schatz von St. Viktor* in Xanten und der *Basler Münsterschatz* oder Depotfunde wie jener aus Fuchsenhof – um nur einige Beispiele mit einem bedeutenden Kernbestand gotischer Werke zu nennen – wurden dabei sowohl mit Blick auf die enthaltenen Einzelwerke als auch hinsichtlich ihrer jeweiligen Besonderheiten als historisch gewachsene Einheiten untersucht. Das Aufdecken der über die Summe der Einzelstücke hinausgehenden ideellen Bedeutungsebenen und historischen Zusammenhänge der Schätze erscheint nicht allein für die Epoche der Gotik als eine der Hauptaufgaben gegenwärtiger Forschungen zur Goldschmiedekunst.

Auswahlbibliografie:

Raymond Koechlin, Les Ivoires Gothiques Français, 3 Bde., Paris 1924.

Joseph Braun, Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung, München 1932.

Joseph Braun, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg 1940.

Heinrich Kohlhaussen, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540, Berlin 1968.

Hans-Jörgen Heuser, Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter, Berlin 1974.

Danielle Gaborit-Chopin, Elfenbeinkunst im Mittelalter, Berlin 1978.

Johann Michael Fritz, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, München 1982.

Stefan Bursche, Das Lüneburger Ratssilber, Berlin 1990.

Der Basler Münsterschatz, Ausst.-Kat. Basel 2001.