

Diese Einführung richtet sich an den Ausstellungsbesucher, der es nicht gewohnt ist, eine Fülle gleichartig anmutender Kunstwerke mit Genuß zu erfassen. **Der** Betrachter sei angesprochen, der gewillt ist, in den Werken der Elfenbein- und Emaillkunst die Entwicklungsgeschichte europäischer Kunst in einem fast ein Jahrtausend umfassenden Zeitraum abzulesen. Darin liegt nicht zuletzt der Reiz und die großartige Einseitigkeit der hier zusammengetragenen Stücke. Ihr Material folgt ganz bestimmten nicht auswechselbaren Bedingtheiten. Elfenbein und Email zwingen dem Künstler ihr Gesetz auf. Zur künstlerischen Summe jeder einzelnen Platte gehört ihre Materialgerechtigkeit. Das sind Darstellungen, die in Elfenbein, in Email »gedacht« sind. Gerade das Elfenbein verlangt äußerste Linienschärfe, die keine »Reuezüge« erlaubt. Der klare Kontur, der dann mit dem Eisen herausgearbeitet wird, ist Element eines »kristallinen« Stiles, zu dem die transparent anmutende Oberfläche des Materials und das feine Spiel von Licht und Schatten, wie es durch das zarte Relief entsteht, entscheidend beiträgt. Die Phantasie des Betrachters muß freilich alte Zusammenhänge ergänzen, und den Akkord zusammenfügen, wie ihn das Gold eines Buchdeckels, die Edelsteine einer Rahmung und die sparsamen Farbakzente, die den Reliefs selbst aufgesetzt waren, in Verbindung mit den Elfenbeinen, bildeten. Wie in klösterlicher Werkstatt diese kleinen Wunderwerke entstanden, davon gibt der in allen künstlerischen Techniken bewanderte Mönch Theophilus, der um 1100 seine »Schedula diversarum artium« schrieb, eine Vorstellung. Nach seinem Zeugnis wurde die Tafel mit Kreidegrund überzogen, indem man die Zeichnung mit feinem Griffel markierte, um sie dann in verschiedener Tiefenlage mit dem Stichel auszuheben. Der Saft einer Wurzel, die er »Rubrica« nennt, färbte das Elfenbein rot. Durch Kochen in Wein oder Essig ließ es sich so einweichen, daß es biegsam wurde. Durchbrechungen wurden durch die Zusammenfügung dünner Platten verhindert. Die Anweisungen des gelehrten Mönches geben zum Verständnis des künstlerischen Stils kaum Anhaltspunkte. Seine Bestimmung ist aber gerade im Bereich der Elfenbeinkunst außerordentlich schwierig. Die Künstlermönche sind selten seßhaft gewesen. Manchmal läßt sich die Spur eines Großen durch eine ganze europäische Stilprovinz hindurch verfolgen, und sie alle tragen im Mittelalter byzantinisches Erbe mit sich. Erst als die Isle de France der abendländischen Welt die Gotik schenkte, wurden die strengen Schemata zurückgedrängt, aus denen die dogmatisch geprägten Bildtypen lebten. Es wäre unsinnig, das eine gegen das andere aufzurechnen. Entwicklung bedeutet nicht Fortschritt und »in der Kunst wie in allem Lebendigen gibt es keinen Fortschritt, nur Varietäten des Reizes« (Hebbel). Wer die Sprache der Elfenbeine recht versteht, der wird die Schwerpunkte des Weltgeschehens eines ganzen Jahrtausends verlebendigt sehen: Rom und Ravenna, Byzanz und Alexandrien, Aachen und Paris. Nichts gibt uns so unmittelbar Kunde von der Zeit seiner Entstehung wie das Kunstwerk. In ihm haben sich die bedeutendsten Kräfte und die fruchtbarsten Gedanken bildhaft ausgedrückt. So bieten sie sich auch zur Ausdeutung eines Zeitalters an, als mit Karl dem Großen der geschichtliche Ablauf auf einige Jahrzehnte in Aachen und den Ländern am Rhein bestimmt wurde.

Das Jahr 1965 sieht zahlreiche Fremde in Aachen. Zu den Pilgerscharen, die zur Heiligtumsfahrt in die Stadt kommen, gesellen sich zahllose Besucher der Karlsruhenausstellung, die in den Räumen des Rathauses Leben und Werk des vor 800 Jahren in Aachen heilig gesprochenen Kaisers in künstlerischer und geschichtlicher Dokumentation kennenlernen wollen. Wenn in diesen Tagen das Suermondt-Museum seine eigenen Sammlungen um diese einzigartige Kollektion erweitert, so will es damit seinen Beitrag dazu leisten, daß der künstlerische Reichtum dieser Stadt gemehrt und eine heile Welt in den Zeugnissen ihrer Kunst anschaulich werde. Was Künstler, die Adalbert Stifter einmal die größten Wohltäter der Menschheit genannt hat, zum Verständnis ihrer Epoche beigetragen haben, und was über ihre geschichtliche Bedingtheit in die Zeitfreiheit, die das echte Kunstwerk schafft, hinein ragt, das soll vor Besuchern ausgebreitet werden, die den Gang zu den Quellen nicht scheuen.

Diese zeitweilige Bereicherung ihres Kunstbesitzes dankt die Stadt dem Schweizer Sammler Ernst Kofler, der für 3 Monate die mittelalterlichen Kostbarkeiten seiner von enzyklopädischem Geiste geprägten Sammlung dem Suermondt-Museum anvertraut hat. Es will scheinen, als ob hier eine jahrhundertalte Kollektion versammelt wäre, in der durch Generationen hindurch eines zum anderen sich gesellt, Unvollkommenes wieder ausgeschieden und so ein Entwicklungsablauf sichtbar gemacht wurde, wie ihn sonst eben nur die klärende Ordnung zeitlicher Distanz schafft. Um so erstaunlicher ist es, daß in knapp 20 Jahren diese außergewöhnliche Sammlung entstanden ist. Doch selbst heute will sie nicht als etwas Endgültiges betrachtet sein, und angesichts der herrlichen Stücke, die gerade in der jüngsten Vergangenheit hinzugewonnen werden konnten, erinnert man sich des Goetheschen Gedankens, »daß in der Kunst wie im Leben kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei«.

Aus der Fülle der Sammlung Kofler mit ihren Schätzen ägyptischer Kunst, koptischer Textilien, islamischer Keramik, persischer Miniaturen, byzantinischen Schmucks und naturvölkischer Plastik wurde für die Aachener Ausstellung die Abteilung mittelalterlicher Kunst ausgewählt. Der Entschluß zu dieser Begrenzung wurde nicht leicht, denn es wäre sicherlich reizvoll gewesen, verschiedene Zeitepochen durch Zeugnisse der Kunst der verschiedensten Kulturen zu erhellen. Wenn hierauf verzichtet wurde, so darum, weil die mittelalterlichen Elfenbeine und Emails den künstlerischen und geistigen Schwerpunkt der Luzerner Sammlung bilden und eine besonders glückliche Ergänzung der gleichzeitig im Aachener Rathaus gezeigten Ausstellung »Karl der Große – Leben und Wirkung« darstellen. Das wird besonders angesichts der herrlichen karolingischen Metzger Emmaustafel deutlich, die zum schönsten zählt, was sich aus der jüngeren Metzger Schule des 3. Viertels des 9. Jahrhunderts erhalten hat. Dem echten Gespür und Finderglück des Sammlers ist es zu danken, daß dieses Stück wiederentdeckt und durch Hermann Schnitzler in die Kunstgeschichte eingeführt werden konnte. Steht in dieser Darstellung noch das novellistische Element im Vordergrund, so ist etwa dem hl. Demetrius, einer byzantinischen Schnitzerei aus der Zeit der Jahrtausendwende ein hohes Maß von würdevoller Repräsentanz zu eigen, obgleich diese Platte noch der Stufe byzantinischer Kunst angehört, auf der das Leben noch nicht im abstrakten Schema erstarrt ist. Mit der »Hodegetria« des späten 10. Jahrhunderts ist eine unmittelbare »Verwandte« der »Wegführerin« vom Buchdeckel des karolingischen Aachener Schatzkammerevangeliers nach Aachen gekommen. Wenig später mag eine Platte mit der Darstellung des Marientodes entstanden sein, die die charakteristische byzantinische Bilderfindung der »Koimesis« in stiller Schönheit vorträgt und im Empfindungsreichtum ihrer Darstellung verhaltenen Schmerzes schon Ansätze in sich birgt, die sich um 1220 im Straßburger »Marienod« monumental entfalten sollten. Eine Reihe von Elfenbeinkästchen zeigen die vielfachen Variationsmöglichkeiten, die siculo-arabische und hispano-maureske Schnitzer für diesen Typ gefunden haben. Aus dem gleichen maurischen Kunstkreis stammt eine zyklische Pyxis, bei der Löwen, Gazellen und Papageien ähnlich wie bei den fast ein halbes Jahrtausend älteren Bacchusreliefs des Aachener Heinrichsambos in üppigem Ranken- und Blattwerk »nisten«. Die Eigenart französischer Werkstätten des 14. Jahrhunderts lassen sich in dieser Vollständigkeit nur an ganz wenigen Stellen der Erde studieren. Der Typ der thronenden Madonna, die sich von der Starre der »Sedes sapientiae« durch ihre bewegte Anmut, ihr feines Lächeln, ihren natürlichen Charme unterscheidet, ist gleicherweise vertreten wie die stehende Muttergottes, in der sich das Königliche mit dem Liebenswertem paart, oder die Maria lactans, jene innige Bilderfindung der Mystik. Einer der Hauptziehungspunkte in der Pariser Ausstellung »Les Trésors des Eglises de France« war die Elfenbeinmadonna des frühen 14. Jahrhunderts aus Villeneuve-Lès-Avignons. Ihre königliche Schwester aus der ehemaligen Pariser Sammlung Larcade vermittelt auch in der Aachener Ausstellung alle jene Eigenarten, die in der unübersetzbaren Wendung »Notre Dame« zusammenklingen. Unübersehbar erscheint die Fülle der Diptychen und Triptychen mit den typischen Themen der Geburtsgeschichte Christi, der Passion, des Marienlebens und des Jüngsten Gerichts. Nicht nur die formalen Möglichkeiten französischer Schnitzkunst des hohen Mittelalters sind hier in ihren besten Vertretern ausgebreitet, nicht minder vollständig ist die Sammlung ikonographischer Bildtypen. Bei vielen spürt man selbst im kleinen Format des Elfenbeinreliefs das monumentale Vorbild französischer Kathedralplastik. Von besonderem Liebreiz sind die mariologischen Darstellungen. Von hier ist der Schritt nicht weit zur Anmut höfischer Minneszenen, wie sie die zahlreichen Spiegelkapseln und Doppelkämme zieren. So ist hier in miniaturhaftem Format das ganze Weltgedicht des Mittelalters vor dem staunenden Auge ausgebreitet. Von der karolingischen Bilderzählung, in der gleichsam die geschriebene Textzeile die begleitende Form der Darstellung bestimmt, über die geprägten und durch Jahrhunderte kaum veränderten Bildtypen der byzantinischen Kunst zu den aus französischem Charme lebenden, im Bereich des Artistischen unübertroffenen Werken einer höfischen Sphäre spannt sich der Bogen dieser Elfenbeine. Sie haben einmal Reliquienbehälter geschmückt, Hostienpyxiden umfaßt, Buchdeckel geziert, als Brettsteine gedient, als Reisealtären hochgestellte Persönlichkeiten begleitet oder als Medium privater Andacht gedient. Es spricht für die eingangs zitierte »heile Welt«, daß Sakrales und Profanes schlackenlos in eine Gußform geflossen ist und die Fülle des Daseins in den kleinen Kunstwerken aus Elfenbein ihren Niederschlag gefunden hat. Wenngleich einzelne Themengruppen häufiger wiederkehren, so besticht eben doch in der einzelnen Tafel die Frische und der Phantasie-reichtum der individuellen künstlerischen Handschrift des jeweiligen Meisters. So wird man in dem Meister jenes prachtvollen Diptychons der Marienkrönung und der Deesis, wie es auf Tafel 15 wiedergegeben wird, einen Elfenbeinschnitzer sehen dürfen, der dem Meister der Marienreliefs vom Chor von Notre Dame in nichts nachsteht.

Nicht nur der künstlerische und ikonographische Inhalt macht diese kleinen Kunstwerke so faszinierend. Nicht weniger bedeutungsvoll ist ihr kulturgeschichtlicher Wert. Aus Dingen von alltäglicher Belanglosigkeit, einer Schreibtafel etwa, einer Spiegelkapsel, einem Kamm oder einem Kompaß

werden Objekte eines höchsten, verfeinerten Luxus. Der Ritterroman und die Lieder der Minnesänger, das Epos von Tristan und Isolde, das Urteil Salomons wie auch Vorwürfe des Talmud bieten den Künstlern die Möglichkeit, die Bewußtseinsinhalte ihrer Zeit in Bilder und Parabeln zu kleiden. Man hat sich von der Direktheit und der ungebrochenen Aussagefülle des formelhaft geprägten byzantinischen und romanischen Kultbildes weit entfernt, und der Betrachter muß erst Schicht für Schicht schauend durchdringen, bis er zum geistigen Ursprung der Darstellung hindurchfindet. Unverkennbar ist die Zunahme des dekorativen Elements, das die handelnden Figuren, seien es nun Apostel oder Engel, Ritter auf der Falkenbeize oder Paare im Spiel der Minne in den übergeordneten Organismus eines ornamentalen Zusammenhanges einbezieht. Nicht nur der Wandel der Darstellung, die Akzentverschiebung innerhalb eines alten Bildtyps, sondern auch die neue Bewertung des Schmuckhaften und seine Entwicklung von der vegetabilisch gezierten Rahmenleiste zur filigranhafte feinen Architektur, die eine Umsetzung von Elementen der Baukunst darstellt, läßt sich hier verfolgen. Der Figurenstil gewinnt feminine Züge, fern jeder Individualistik. Ein Paradies von zeitloser Schönheit, in dem Sakrales und Profanes Platz hat, tut sich auf und es mutet seltsam an, wenn, wie in der unter Nummer S 107 abgebildeten Tafel, zeitgenössische Architekturen mit wehrhaften Mauern, Toren und spitzgiebeligen, zinnenbewehrten Dächern an die reale Gefährdung des Daseins in jener Zeit erinnern. An einigen Elfenbeinen erkennt man noch Spuren einstiger Bemalung, die darauf hinweisen, daß mit wenigen kostbaren Farbakzenten die Schönheit der feingemalten Elfenbeinoberfläche durch einen blauen Mantelsaum, einen goldenen Nimbus oder die farbige Folie des Grundes noch gesteigert werden konnte.

Wir haben uns daran gewöhnt, diese Elfenbeintafeln nur im aufgeklappten Zustand vor uns zu sehen. Doch sind die Diptychen und Triptychen deren Flügel sich in Scharnieren bewegen lassen, ursprünglich wohl nur selten geöffnet worden. So wird es angesichts der Fülle der aufgeklappten Flügelaltären schwer, nachzuvollziehen, was der Betrachter einstmals vor einem solchen eminent kostbaren Schnitzwerk empfunden haben mag. Die Überforderung des heutigen Ausstellungsbesuchers wird hier offenkundig und die Gefahr sichtbar, daß das Einzelwerk in der Fülle untergehen kann. So verlangt gerade eine solche Ausstellung, deren Objekte sich auf den ersten Blick sehr zu gleichen scheinen, eine lange, intensive Beschäftigung mit dem einzelnen Stück. Im Vergleich mit anderem, Benachbartem steigert sich seine Wirkung, und man wird sich an ein »Sehen in Nuancen« gewöhnen müssen, wenn man Gewinn von dieser Ausstellung haben will. Wie gern würde man den hier gezeigten Kunstwerken den ihnen adäquaten Lebensraum schaffen, um die Gefahr der Reihung zu bannen. Dies läßt sich leider nicht realisieren und es ist sicher, daß es dem Betrachter hier nicht leicht gemacht wird. Er soll hier geistig zusammen halten was in früheren Jahrhunderten entstanden ist, soll in **einem** Bild zusammen sehen, was die großen Kulturnationen hervorgebracht haben, soll antike Anmut mit byzantinischer Bedeutungsfülle vereinigen, soll zu den Quellbereichen der hellenistischen Welt, Roms und Italiens, Kleinasien und Syriens, des semitischen Ostens und der mütterlichen Provinz der Isle de France hinabsteigen, muß sich berühren lassen von der die Kontinente, Europa und Asien miteinander verbindenden Stadt Konstantinopel. So verbirgt sich in den kleinen Platten der Elfenbeine eine Enzyklopädie des europäischen Geistes, und geistigen Genuß wird der verspüren, der sich die Quellen erschließt.

Das Elfenbein folgt den Gesetzen plastischer Gestaltung. Seine Skala reicht vom zarten Relief bis zur nahezu vollplastischen Wirkung. Stets jedoch vermittelt es die Vorstellung körperlichen Seins. Ganz anders die Emails, die in der Sammlung Kofler gleichsam das Gegengewicht zu den Elfenbeinen bilden. Das Element der Farbe und ihrer unkörperlichen Anwendung steht im Vordergrund. Flächige Abstraktion des Bildes ist niemals konsequenter erreicht worden als in diesen hochmittelalterlichen Emails. In der Sammlung Kofler liegt der Schwerpunkt auf den Werken des südfranzösischen Limoges. Hier wird der Nachweis erbracht, daß bei aller Andersartigkeit die Limousiner Emails den Vergleich mit den Werken des Maaslandes nicht zu scheuen brauchen. Wie sie haben sie dazu beigetragen, den Gräbern der Heiligen und den Gedenkstätten des Christentums ihren Glanz zu verleihen. So berichtet das *liber pontificalis*, daß Kaiser Valentinian unter dem Pontifikat Sixtus III. (432 – 440) die Konstantinsmemorie mit den Figuren Christi und der zwölf Apostel schmücken ließ. Das Gold und die kostbaren Steine, aus denen diese einzigartige Zierde gefertigt war, sind der Sarazenenplünderung des Jahres 846 zum Opfer gefallen. Leo IV. (847 – 855) ließ sie in Silber »ad anticum decus ed statum« erneuern. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts beschloß Innozenz III. die Memorie abermals mit neuem Glanz auszustatten. Und diesmal ließ man das Bild des von Aposteln umgebenen Christkönigs in Limousiner Email anfertigen. Sieben dieser Figuren haben sich bis zum heutigen Tage erhalten und erweisen die Bedeutung einer Werkstatt, die gewürdigt war, mit ihren Arbeiten am vornehmsten Platz der Christenheit vertreten zu sein.

Ihre Anfänge entspringen dem Wunsch, das kostbare byzantinische Cloisonné in einfacherer Technik zu imitieren. Es scheint, daß die Abteien von Grandmont und Saint Martial in der Entwicklung der südfranzösischen Emaillkunst eine Rolle gespielt haben, bevor sich die Werkstätten in Limoges konzentrierten. Trotz des scheinbar gleichförmigen Aussehens lassen sich die Emails der Sammlung Kofler in gewisse Entwicklungsphasen einordnen. So bestimmen gegen Ende des 12. Jahrhunderts die völlig emaillierten Figuren, deren Köpfe gegossen, ziseliert und vergoldet sind, den Gesamteindruck. Gegen Mitte des 13. Jahrhunderts überwiegen Arbeiten, in denen der Grund mit Sternen, Rosetten und vegetabilischem Ornament geziert und in Kontrast zum Glanz des vergoldeten Kupfers gebracht ist. Mit dem herrlichen, im Louvre bewahrten Reliquiar des heiligen Franz von Assisi, der im Jahre 1228 heilig gesprochen wurde, haben wir einen gewissen Datierungsanhalt für diesen Typus. Doch auch Metallplastiken, in denen das Email nur für farbige Akzente in der Bildung der Augen, des Bordürenschrucks usw. verwandt wurde, bewahrt die Sammlung Kofler. Ihnen lassen sich die prachtvollen Geräte für den liturgischen Gebrauch, die eucharistischen Tauben, Pyxiden und Ziborien, Leuchter und Ostensorien, Weihrauchfässer und -schiffchen, Stabkrümmen und Buchdeckel anschließen.

Der Farbakkord Blau und Gold ist vorherrschend. Wie beiläufig stellt sich die Erinnerung in die französischen Königsfarben ein, wie sie, vom Licht getroffen, etwa in den Querhausfenstern der Kathedrale von Chartres aufleuchten. Aus blauem Grund sind goldene Ornamente ausgespart, die in unendlichem Rapport die Wände der Schreine, die Balken der Kreuze, die Flächen der Buchdeckel überziehen. Grün, rot, gelb und blau blühen aus diesen Ranken die Blüten auf, die die Flächen beleben. In dieses zauberhafte Spiel der Farben sind die Figuren hineingestellt, goldschimmernd in ihrer Körperlosigkeit oder in dünnem Relief der Fläche vorgesetzt und dennoch diese nicht verletzend. Diese Sammlung macht deutlich, wie vielfältig die künstlerische Sprache war, die der Emaillkunst, die gemeinhin mit dem Schlagwort »Limoges« abgetan wird, eigentümlich ist. Hier ist gewiß eine Technik entwickelt worden, die die Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung einengt, und gerade deshalb bot sie dem einzelnen Meister die Möglichkeit zur individuellen Aussage. Plastischen Werken aus Limoges wie jener großartigen Madonna der Sammlung Kofler eignet die strenge Schönheit des Kultbildes, und nur wo das künstlerische Gesetz der Limousiner Technik verletzt wird, wo sie abgeleitet ins Malerische, verliert die Emaillkunst ihr Eigenstes und wird zu einer von der Malerei abgeleiteten Bildkunst. Man wird Zeuge jenes erregenden Vorganges, wie eine künstlerische Technik sich ihren eigenen Stil schafft und Formen bildet, in denen die Fläche zum eigentlichen künstlerischen Medium wird. Das von solcher Schönheit der farbigen Erscheinung verwöhnte Auge muß sich mühsam zurückfinden, um vom herrlichen Rankenornament eines Kreuzes das Heilszeichen des »arbor vitae«, des Lebensbaumes abzuheben oder in die wundervolle ornamentale Auflösung der Seitenfläche eines Reliquierschreines die Gestalt eines Engels mit mächtigen Flügeln hineinzusehen.

Der Glanz dieser Farben und ihre unkörperliche Transparenz leuchtet nicht nur am unversehrten Gegenstand auf, er entfaltet seine Schönheit ebenfalls in den kleinen Schmelzplatten, die sich von großen Schreinen erhalten haben, den Fragmenten eines Kreuzes oder den Beschlägen einer Truhe. Nicht weniger als das Spiel der Farben beeindruckt die geometrische Ordnung, die die sinnverwirrende Pracht glanzvoller Farbigekeit in ein Ordnungsschema bannt, in dem Kreis und Stern, Raute und Quadrat, Bogen und Ellipse viel bedeuten. Niemals Selbstzweck, stets einer Funktion dienend, sind diese Emails Zeugnisse einer Kunst, die ganzheitlichem Denken entspringt und sich nur vor dem Hintergrund einer intakten Welt begreifen läßt, einer Welt, die sich in den Zeugnissen ihrer Kunst einen Spiegel dessen schuf, was ihr verheißen ward.

ERNST GÜNTHER GRIMME