

MITTELALTERLICHE ELFENBEINARBEITEN

Published @ 2017 Trieste Publishing Pty Ltd

ISBN 9780649776672

Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten by W. F. Volbach

Except for use in any review, the reproduction or utilisation of this work in whole or in part in any form by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including xerography, photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, is forbidden without the permission of the publisher, Trieste Publishing Pty Ltd, PO Box 1576 Collingwood, Victoria 3066 Australia.

All rights reserved.

Edited by Trieste Publishing Pty Ltd.
Cover @ 2017

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out, or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form or binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser.

www.triestepublishing.com

W. F. VOLBACH

**MITTELALTERLICHE
ELFENBEINARBEITEN**

ORBIS PICTUS WELTKUNST-BÜCHEREI
HERAUSGEGEBEN VON PAUL WESTHEIM

BAND II

MITTELALTERLICHE
ELFENBEINARBEITEN

W. F. VOLBACH

1.-6. TAUSEND

VERLAG ERNST WASMUTH A. G. BERLIN



SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

Scharf geschieden stehen Denken und Kunstempfinden des Altertums und des Mittelalters sich gegenüber. Bei den antiken Werken erhalten wir den Eindruck einer auf das schärfste ausgeprägten künstlerischen Einzelpersönlichkeit, einer Kunst höchster Subjektivität. Der mittelalterliche Künstler läßt die Persönlichkeit hinter der Idee seines Kunstwerkes zurücktreten. Er kündigt die Sache der Allgemeinheit in strenger Objektivität. Der Bildner, der Sänger und der Dichter dieser Zeit ist nichts anderes als der Mund der Gemeinde. Ihre Persönlichkeit, ihre Namen erfahren wir nicht. Dadurch erhält ihre Kunst den Charakter einer aus der Allgemeinheit entsprossenen Volkskunst, während die Antike in ihrem innersten Wesen stets eine aristokratische war.

Nicht plötzlich und unvermittelt hat sich diese Wandlung und mit ihr ein neues Kunstwollen und Empfinden durchgesetzt. Lange schon vor ihrem Zusammenbruch ahnen wir in der ausgehenden Antike die Kräfte, die am Werke sind, zu einer neuen Weltanschauung sich durchzuringen. Der Sieg des Christentums aber bedeutet die endgültige Überwindung der antiken Weltanschauung. Mit ihm schwindet die alte Welt wie in nichts dahin. Diese Welt, die den Alten als das Wirkliche, als Endziel alles Seienden erschienen war, welche mit den Sinnen zu genießen und aufzunchmen als Zweck ersclien. Der Tod dagegen das Ende alles Seienden. — Und diese Welt zerbricht und eine neue erhebt sich strahlend im Osten. Diese neue aber ist erfüllt von einem Klange der Sehnsucht nach einer bisher nur geahnten neuen unzerstörbaren Wirklichkeit, die sich nicht in Trümmer schlagen läßt, wie die alte. Diese Welt aber liegt weit über den Sinnen, weit hinter aller Erscheinung, unkörperlich in der Sphäre des Geistigen, Übersinnlichen und Göttlichen. Sie ist das Ziel aller Sehnsucht. Die alte Erde wird zum Wege, den wir mühsam wandeln müssen, um durch des Todes dunkle Pforte einzugehen in die lichte Welt Gottes. So tritt an die Stelle der realistischen Weltanschauung der Antike nun mit durch das Christentum ein transzendentaler Idealismus, der, gesteigert, immer mehr zu einem alles vergeistigendem Mystizismus wird. Die Kunst aber bildet den sichtbaren und höchsten Ausdruck dieser Wandlungen. Auch sie strebt nun, die Welt der realen Wirklichkeit zu verneinen und an ihre Stelle eine erhöhte, ideale zu stellen, in höchster Ausprägung das Materielle gleichsam in Seele aufzulösen. Das Unausprechliche, das hinter der Erscheinung liegende Übersinnliche auszusprechen, dazu fühlt sie Kraft und Bestimmung in sich. Hatten die Alten die Götter zur Erde herabgeholt, um in ihrem Bilde die Ausprägung höchster Menschlichkeit darzustellen, so strebt die neue Kunst umgekehrt danach, den Menschen über sich selbst zu erheben, alles Materielle in ihm zu verwischen und unter der Erscheinung das Göttliche in ihm auszusprechen. In ihrer Entwicklung geht die Kunst bis zur völligen Mißachtung aller Realität, ja, einem absichtlichen Vernichten des sinnlich Erschauten, getragen von dem starken Verlangen nach dem Unwirklichen, Übersinnlichen.

Außerlich kennzeichnet sich diese künstlerische Wandlung in der Aufgabe der plastischen Raumdarstellung durch perspektivische Mittel. So überwindet man den dreidimensionalen Raum. Aus dieser Auffassung erklärt sich von selbst die Vernachlässigung der selbständigen Freiplastik schon von frühmittelalterlicher Zeit an. Wohl fehlt es nicht an monumentalen Schöpfungen, aber sie erscheinen nur als Teile eines größeren Ganzen und ordnen sich dem architektonischen Gedanken des Baues ein. Die Kleinplastik aber wendet sich fast ausschließlich dem Relief zu. Die Figur selbst steht isoliert auf der Fläche, nur in sich wirkend. Gegenstände und Menschen, die vordem durch Bewegungsmotive verbunden und in Beziehung gesetzt waren, lösen sich voneinander und reihen sich gleich einem Ornament nebeneinander auf der Fläche. Die Einzelfiguren verlieren hierbei ihre vollrunde Durchbildung. An Stelle eines durch kühne Überschneidungen gesteigerten und betonten Ineinanderwirkens tritt jetzt eine flächenhafte Durchbildung der Formen. Die vorher der Wirklichkeit folgende bunte Mannigfaltigkeit des Faltenwurfes verschwindet, die Falten lösen sich in Linien auf, die das Gefühl der Stofflichkeit verwischen. Die Figur steht nun, berechnet auf Vorderansicht, frontal vor dem Beschauer, symmetrisch wiederum in eine Gruppe eingeordnet. Was aber hier als Mangel auf den ersten Blick erscheint, die Vernachlässigung in der Darstellung des Wirklichen, der Aufgabe der Bewegung und des sichtbaren Zusammenhangs, das wird dieser mittelalterlichen Kunst gerade zum Vorteil. Durch sie tritt an Stelle des äußeren Scheines das innerliche Leben. Das zwölfte Jahrhundert zeigt die volle Entfaltung der neuen Ideale. Hier aber, auf dem Punkte höchster Vergeistigung, beginnt langsam eine Wandlung einzusetzen, die der sinnlichen Erscheinung wieder mehr zu ihrem Rechte verhelfen will, und die in der Folge zu neuem Realismus führt. Noch ist die verborgene waltende Kraft nicht deutlich. Die Macht eines tief gefühlvollen Mystizismus, wie er sich in dem rein gefühlsmäßigen Erleben Gottes eines Seuse ausspricht, ist zu stark. Aber die Anzeichen für eine Umwandlung mehren sich. Immer deutlicher erkennen wir das Streben, der Alleinherrschaft ausschweifenden Gefühls die Verstandesmacht entgegenzusetzen. Man sehnt sich nach der Erde zurück. Aus der Sphäre des Übersinnlichen steigt die Kunst langsam herab.

Schon ein Überblick über die uns erhaltenen Gegenstände der Elfenbeinkunst zeigt diesen Entwicklungsgang der Kunst. Unter den ältesten Werken sind noch profane Arbeiten, Porträts, von der Eitelkeit der Vornehmen in Auftrag gegeben. So tritt uns die Kaiserin (Abb. 5) entgegen, in schwerem goldenen Diadem, bekleidet mit perlbesetzter und bestickter Chlamys, Zepter und Reichsapfel in den Händen, im Prunk des byzantinischen Hofes; auf einer anderen (Abb. 3) der römische Konsul in reicher Amtstracht bei den Spielen. Sein Bildnis, als Neujahrgeschenk für seine Freunde bestimmt, konnte ihnen zugleich als Schreibtafel dienen. Neben diese offiziellen Porträtdarstellungen treten aber zugleich schon Werke rein religiöser Kunst. Zusammengefaltete Schreibtafeln für den gottesdienstlichen Gebrauch, die man bei be-

sonders prunkvollen Stücken aus fünf Teilen zusammensetzte, Bischofsstühle, mit bilderreichen Elfenbeinplatten belegt, ferner Kästen und Büchsen aus dem Rund des Zahnes. Vollplastische Statuetten dagegen fehlen. Die Bilderfeindlichkeit der byzantinischen Kaiser des 8. und 9. Jahrhunderts unterbricht für die östliche Welt die Entwicklung der bildenden Kunst. Im Abendlande aber steht ihr der kulturelle Tiefstand im 7. und 8. Jahrhundert entgegen. Erst in der Zeit Karls des Großen steigt hier die Kunst wieder zu neuer Blüte empor. Nun werden auch der Elfenbeinschnitzerei neue Aufgaben im Dienste der Kirche gestellt. Mit Vorliebe verwendet man die Schnitzereien zur Verzierung der Buchdeckel. Bei der Kostbarkeit des Materials benutzt man hier gelegentlich frühchristliche Schreibtafeln, nachdem man das alte Relief abgeschliffen hatte. Hierdurch wird die in frühchristlicher Zeit beliebte längliche Form der Tafeln auch zu Beginn des 9. Jahrhunderts zunächst noch beibehalten. Erst in ottonischer Zeit gestaltet man sie breiter. Die Reliefs der Deckel faßt man in wundervolle Rahmen mit kostbaren Steinen und Filigran, das zarte Weiß des Elfenbeins steigernd durch die Pracht des Goldes und die Farbigkeit der Juwelen und antiken Gemmen. Die Darstellungen passen sich dem Inhalt des Buches an, für das sie bestimmt sind. Den Evangelienbüchern dienen gern die Symbole der Evangelisten, oder Szenen aus den Schriften des Neuen Testaments, besonders der Wunder und Leidensgeschichte Christi zur Zierde. Auf Psalterhandschriften erscheint König David (Abb. 14), oder Illustrationen der Psalmen (Abb. 15). Neue Anschauungen und Auffassungen des religiösen Lebens erweitern naturgemäß den bildnerischen Kreis. So tritt im späteren Mittelalter neben den älteren Abbildungen die Darstellung Gottes in der himmlischen Herrlichkeit, die „majestas domini“ in den Vordergrund. Daneben erscheint die Kreuzigung häufiger, die in frühchristlicher Zeit nur vereinzelt auftrat, in dem Maße, wie die Anteilnahme der Menschen am Leiden Christi stärker wird. Die wundervolle Poesie der Marienverehrung schafft zahlreiche Darstellungen der Gottesmutter mit dem Kind, und gegen Ende des Mittelalters mehren sich die Szenen aus den Legenden der Heiligen. — Zur Verzierung von Kästen (Abb. 35) verwendet man bei größeren Stücken auch Walroßzahn oder Hirschgeweih, das man aus dem Norden einführte. Freilich fehlt diesen Arbeiten der warme Glanz der Oberfläche, der dem Elfenbein seinen besonderen Reiz verleiht. Neu ist von ottonischer Zeit an die Herstellung von Weihwassergefäßen und Altarvorsätzen (Abb. 28, 38 u. 39) aus Elfenbein. Daneben finden wir es zu Knöpfen, Kämmen, die zur Konsekration des Bischofs dienen (Abb. 17 u. 36 b) und zu den Krummstäben (Abb. 46) der geistlichen Würdenträger verarbeitet. Bei letzteren soll die Verbindung des Elfenbeins mit dem Holze die zweifache Natur Christi, als Mensch und als Gott, symbolisieren. Erst am Ende des Mittelalters erscheinen auch weltliche Gegenstände, wie Brettsteine (Abb. 45) und Schachfiguren. Ihre Formen sind durch Vorlagen aus dem Orient bedingt.

Der Beliebtheit und Verbreitung der Elfenbeinschnitzkunst entspricht die große

Technik. Mit dem wachsenden Reichtum der Szenen werden die Einzelfiguren kleiner und zierlicher. Um trotzdem ein klares Erkennen zu gewährleisten, muß die Plastizität des Reliefs stärker entwickelt werden, und man wagt selbst Unterschneidungen. Meist waren es Mönche, die in ihren Klosterwerkstätten die Schneidetechnik immer mehr verfeinerten. Der gelehrte Mönch Theophilus hat den Künstlern seiner Zeit eine interessante Anweisung hinterlassen. Nach seinem Rate sollen sie die Tafel erst mit einem Kreidegrund überziehen, auf dem man die Umrisslinien der Zeichnung mit einem feinen Eisen sich vormerkt, um dann mit Hilfe verschiedener Stichel die Gründe auszuheben. Weiterhin lehrt er, das Elfenbein mit einer Wurzel, „Rubrica“ genannt, rot zu färben, es zur bequemeren Verarbeitung und, um es biegen zu können, durch Kochen in Wein oder Essig wie Wachs zu erweichen, es aus dünnen Platten zusammensetzen, um Durchbrechungen zu erhalten, in die man zu besonderem Schmuck Goldplättchen einfügt. Die Anwendung von Vergoldung bei Elfenbeinreliefs war schon im frühen Mittelalter beliebt. Es gibt aus dieser Zeit Tafeln mit Spuren von Vergoldung sowie feiner Bemalung der Gewänder. Im späteren Mittelalter tritt die dunkle Tönung des Hintergrundes auf, gelegentlich auch die Verzierung mit farbigen Steinen.

Der mittelalterliche Künstler zeigt für sein Material und seine Ausdrucksmöglichkeit eine Beobachtungsgabe, die nie wieder erreicht wurde. Eine Materialgerechtigkeit, die mit seltener Zielsicherheit einen Stil schafft, der gleichsam aus dem Stoff herauswächst. Wie keine andere Masse gestattet ihm das Elfenbein eine Linienführung von klarster Schärfe. Die Dichte zwingt ihn zu festem Schnitt, bei dem jeder Kontur scharf gerissen mit dem Eisen herausgearbeitet ist. So entsteht eine Besonderheit des Stils, die sich zur Holzbearbeitung verhält wie etwa die Zeichnung mit Silberstift zur weichen der Kohle. Dabei kann der Künstler die Linien mit ungemeiner Feinheit dicht nebeneinander setzen, ohne zu fürchten, daß sie verwischen, andererseits die einzelnen Schichten in feinsten Lagerung übereinander ordnen. Dabei mildert die weiche emailartige, fast durchsichtige Oberfläche des Elfenbeins die Schärfe. Das feine Relief schafft dabei Lichter und Schatten von eigenartig nderischem Glanze, wie sie nur dem Elfenbein eigen sind. Niemals irren diese Künstler, niemals greifen sie zu Vorwürfen und Aufgaben, die ihrem Material entgegenstehen, niemals vergessen sie, die Vorzüge des Materials zum Ausdrucksmittel zu erheben und auszunutzen. Erst zum Ausgang des Mittelalters verwischen sich die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen. Man überträgt Werke der Stein- und Holzplastik in Elfenbein.

Die Heimat des Elfenbeins ist Asien und Afrika. Doch sind diese Länder deswegen nicht die Wiege und Hauptpflegestätte der Elfenbeinschnitzkunst. Schon in antiker Zeit ist der unbearbeitete Zahn des Elefanten ein beliebter Handelsartikel gewesen, der in allen Ländern eingeführt und dort erst verarbeitet wurde. Elfenbeinschnitzer gibt es an vielen künstlerischen Stätten. Sie stehen so völlig in dem Kreis

des allgemeinen Kunstschaffens, daß es ein aussichtsloses Unternehmen wäre, die Geschichte der Elfenbeinschnitzerei zu schreiben unter Nichtberücksichtigung der allgemeinen Kunstentwicklung. Die Arbeiten aus spätantiker Zeit haben ihren Ursprung in Syrien, Kleinasien, Alexandria und Rom. Sie sind, trotz einer gleichmäßigen fortschreitenden Stillnie, durch gewisse lokale Eigentümlichkeiten voneinander unterschieden. Im frühen Mittelalter tritt nun noch — bald nach 330 — Konstantinopel als neues Kulturzentrum hinzu, steht aber zunächst noch produktiv hinter jenen alten Kunststätten zurück. Etwas nüchtern erscheinen seine Werke, wie das Porträt einer Kaiserin (Abb. 5), oder der Erzengel (Abb. 4), wenn wir sie mit Reliefs alexandrinischer Meister, an die sie sich oft anlehnten, wie dem Bacchus der Aachener Domkanzel (Abb. 7), vergleichen. In Rom kreuzen sich zu viele Einflüsse, als daß ein einheitlicher Stil klar ersichtlich wäre. Das Porträt des Konsuls Felix (Abb. 3) läßt nicht mit voller Schärfe ein ausgesprochenes Kunstvolles erkennen. — Wie weit sich in vorkarolingischer Zeit die Völker nördlich der Alpen an der Elfenbeinschnitzerei beteiligen, wissen wir nicht. Sie treten erst mit der neu aufblühenden Kultur Karls des Großen sichtbar in die Entwicklung ein, freilich, um dann die Führung mit zu übernehmen. Die großen Kulturzentren rechts und links des Rheines werden nun zu Pflegstätten der Elfenbeinschnitzerei. Der kaiserliche Hof hielt sich mit Vorliebe in Aachen auf, und verschiedene Gründe machen es wahrscheinlich, daß in dieser Gegend auch die frühesten Arbeiten (Abb. 9, 10) entstanden. Eine Reihe herrlicher Buchdeckel aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 11, 12, 16 u. 17), die in Beziehung zu den Erzbischöfen von Metz stehen und wohl auch dort für sie gearbeitet sind, lassen auch in dieser Stadt eine bedeutende Werkstatt von der Mitte des Jahrhunderts an vermuten. Auch die westfränkischen Klöster treten bald darauf mit Elfenbeinschnitzereien hervor. Eine Werkstatt befand sich vielleicht in Corbie (Abb. 14, 15) bei Reims, deren elegant zeichnerischen Stil wir in einer großen Reihe von Arbeiten wiederfinden (Abb. 13—15). Die großen Klöster Süddeutschlands, St. Gallen, wo Tuotilo arbeitete (Abb. 20, 21) und die Reichenau treten erst kurz vor 900 mit bedeutenden Leistungen hervor. Besonders auf das letztere Kloster läßt sich mit Wahrscheinlichkeit eine stilistisch nahe zusammengehörige Gruppe von Arbeiten zurückführen (Abb. 28). Eine größere Zahl von Schnitzereien aus der zweiten Hälfte des 10. und dem 11. Jahrhundert weist in seiner Entstehung nach dem Niederrhein und den Niederlanden. Lüttich (Abb. 32) scheint hier ein wichtiges Zentrum gewesen zu sein, von wo Einflüsse sich wiederum nach Köln und bis Westfalen erstrecken. Auch Trier und der Mittelrhein steht in der Elfenbeinkunst nicht zurück, wie verschiedene Arbeiten zeigen (Abb. 29—31). Der Einfluß byzantinischer Meister zeigt sich deutlich in einer Gruppe von Schnitzereien, die in Bamberg (Abb. 35) entstanden sein wird, und wirkt noch stärker auf die Kunst von Süditalien (37—39), wo im 11. und 12. Jahrhundert eine weitwirkende und bedeutende Werkstatt mit Beziehung zu Montecassino besteht. Trotzdem ist auch hier nicht die nationale Eigenart verwischt, wie man