



# ELFENBEIN

Beginnend mit etruskischem, byzantinischem und frühchristlichem Elfenbein gibt Eugen von Philippowich einen umfassenden Überblick über die Geschichte des europäischen Elfenbeins. Deutschland, Belgien, Holland, Frankreich, Schweiz, Italien, Spanien, Portugal, England und Skandinavien werden ausführlich behandelt.

Viel bisher noch nicht veröffentlichtes Material über die bedeutendsten Elfenbeinkünstler und ihre Werke ist enthalten.

Ein Verzeichnis der Monogramme der Meister und Künstler erhöht den Wert des Buches.

v. PHILIPPOVICH

---

ELFENBEIN







EUGEN V. PHILIPPOWICH · ELFENBEIN

BIBLIOTHEK FÜR KUNST- U. ANTIQUITÄTENFREUNDE

BAND XVII

---

ELFENBEIN



EIN HANDBUCH FÜR SAMMLER UND LIEBHABER

# ELFENBEIN

VON EUGEN V. PHILIPPOWICH

---

*Mit 247 Abbildungen*



KLINKHARDT & BIERMANN · BRAUNSCHWEIG

LH  
78820  
P552

Sächsische  
Landesbibliothek  
17. JULI 1969  
Dresden

Zell 1 Z-fhp

Alle Rechte, auch das der Übersetzung vorbehalten  
Published 1961  
Copyright by Klinkhardt & Biermann, Braunschweig  
Druck: Poeschel & Schulz-Schomburgk, Eschwege

## INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	
a) <i>Werkstoff</i>	1
b) <i>Sprachwurzeln</i>	1
c) <i>termini technici</i>	2
Einhorn	3
Walroßzahn	10
Geschichte des Elfenbeins	16
Etruskisches Elfenbein	20
Frühchristliche Elfenbein-Kunstwerke	22
Byzantinisches Elfenbein	27
Die Konsular-Diptychen	28
Elfenbeinkunstwerke der Karolingerzeit	32
<i>Ada-Gruppe</i>	32
<i>Luithard-Gruppe</i>	36
<i>Metzer Gruppe</i>	37
<i>Kleine Gruppen und Einzelstücke</i>	41
Ottonisches Elfenbein	45
Byzantinisches Elfenbein nach dem Bilderstreit	50
Charakteristika aus dem 11. Jahrhundert	54
Frankreich	57
Italien	76
<i>Werkstatt der Embriachi</i>	76
<i>Namentlich bekannte italienische Elfenbeinkünstler</i>	82
England	90

Skandinavien . . . . .	95
<i>Norwegen</i> . . . . .	95
<i>Dänemark</i> . . . . .	108
<i>Schweden</i> . . . . .	111
<i>Finnland</i> . . . . .	116
<i>Island</i> . . . . .	117
<i>Grönland</i> . . . . .	119
Schweiz . . . . .	120
Spanien und Portugal . . . . .	125
Holland und Belgien . . . . .	132
Deutschland . . . . .	142
Das neunzehnte Jahrhundert . . . . .	219
Gruppen-Darstellungen . . . . .	221
<i>Sebastian-Darstellung</i> . . . . .	221
<i>Hirtenstäbe</i> . . . . .	229
<i>Kruzifixe</i> . . . . .	233
<i>Bräutigam-Typus (Christkind)</i> . . . . .	238
<i>Kombinationsgruppen</i> . . . . .	240
<i>Anatomische Modelle</i> . . . . .	248
<i>Humpen</i> . . . . .	255
<i>Prunk- und Jagdschüsseln</i> . . . . .	258
<i>Elfenbeingriffe</i> . . . . .	262
<i>Uhren</i> . . . . .	265
<i>Waffen und Pulverflaschen</i> . . . . .	276
<i>Spielsteine</i> . . . . .	278
<i>Schiffsmodelle</i> . . . . .	280
Medaillons . . . . .	282
<i>A. Geschnitzte Portrait-Medaillons</i> . . . . .	282
<i>B. Kunstgedrechselte Medaillons</i> . . . . .	295
Kunstdrechlerei . . . . .	301
Fürstliche Elfenbeinkünstler . . . . .	315
Vorbilder . . . . .	319
Darstellungen in Bildern und Stichen . . . . .	323
Fälschungen . . . . .	325
Photographieren von Elfenbeinwerken . . . . .	328

Reinigung und Restaurierung . . . . .	331
Monogramme . . . . .	333
Anmerkungen . . . . .	341
Literatur . . . . .	347
Sachregister . . . . .	350



## EINLEITUNG

### *a) Werkstoff*

Der Titel dieses Buches heißt »Elfenbein«, und es ist daher selbstverständlich, daß der dominierende Werkstoff der hier beschriebenen Stücke das Elfenbein ist. Wenn nun noch eine Reihe verwandter Materialien mit einbezogen wurde, so entspricht das den Gepflogenheiten der großen Museen und der Einteilung der meistbekanntesten Fach-Kataloge.

Es handelt sich um Beinmaterialien, die dem Elfenbein im Aussehen gleichen: die Stoßzähne des Narwals, die Hauer des Walrosses, das Zahnbein des Nilpferds und die kleinen Zähne des Pottwals.

Die Größen dieser Hornbeine sind sehr unterschiedlich. Der linke Stoßzahn des Narwals, mit rechtsläufiger Windung, wird 2–3 m lang, der rechte ist verkümmert und erreicht selten eine Länge von 20 cm. Die Hauer des Walrosses werden 60–70 cm lang und die Eck- und Schneidezähne des Nilpferds etwa 40–60 cm.

Das eigentliche Elfenbein – die Stoßzähne des Elefanten – unterscheidet man nach seiner Herkunft in asiatisches, afrikanisches und Mammut-Elfenbein. Die Bestimmung des einzelnen ist oft schwierig, da Alter und Schicksal bei jedem Stück wesentliche Veränderungen bewirken können. Im allgemeinen jedoch ist als Regel anzunehmen, daß das asiatische Elfenbein weißer ist, hin und wieder einen leicht rötlichen Stich hat und schneller gilbt als das afrikanische, das zumeist etwas gelblich schimmert und härter ist. Das vorgeschichtliche Mammut-Elfenbein findet sich fast ausschließlich nur noch in Sibirien und wurde schon sehr früh für Schnitzarbeiten vom fernen Osten importiert.

Über diese tierischen Beinmaterialien hinaus soll noch das sogenannte »vegetabilische Elfenbein« erwähnt werden, wie man die Samen der Elfenbeinpalmbeere bezeichnet. Ihre Heimat ist Südamerika und die Südsee-Inseln. Die Größe der Kerne reicht für kleine, billige Drechslerarbeiten aus. In Schwefelsäure lösen sich diese Kerne auf.

### *b) Sprachwurzeln*

Die unterschiedliche Bezeichnung des Begriffes Elfenbein in den verschiedenen Sprachen ermöglicht eine Reihe von Rückschlüssen über den Weg und die Entwicklung der Elfenbeinkunst.

Der Name »Elfenbein« leitet sich vom griechischen *elephas* und vom lateinischen *ebur* sowie *elephantus* her. In den nördlicheren Ländern, wo man wohl das Produkt, nicht aber das Tier kannte, stand »*elephantus*« lange Zeit für »Elfenbein«. Erst im Althochdeutschen tritt die Wandlung der sprachlichen Bedeutung und damit die genauere Bezeichnung ein.

Das Lateinische trennt die beiden Begriffe viel früher, und es wird *ebur* = Elfenbein die Wurzel des französischen »ivoire«, des englischen »ivory« und des italienischen »avorio«.

Dem deutschen »Elfenbein« sprachverwandt ist das schwedische und dänische »elfenben«. Auch das Holländische kennt das Wort »elpenbeen«, benutzt daneben aber auch das romanische »ivoor«.

Einer ganz anderen Sprachwurzel entstammt das spanische Wort »marfil«, das dem arabischen *nāb-al-fīl* = Zahn des Elefanten entlehnt ist. »fil« heißt Elefant in der arabischen, türkischen und bulgarischen Sprache – wohl als Hinterlassenschaft der langen Türkenherrschaft über Bulgarien, denn das Wort für Elfenbein ist aus dem Russischen übernommen worden.

Das serbische »Phildish« = Elfenbein wiederum ähnelt dem türkischen »fil-dishi«, während im Serbischen wie im Russischen »Elefant« = *slon* heißt.

Seltsamerweise entfernt sich die etwa seit der Gotik gebräuchliche norwegische Bezeichnung »fiilsben« völlig vom nordisch-angelsächsischen Sprachgebrauch. Der Grund hierfür dürfte in der Tatsache zu suchen sein, daß Norwegen bis zur Gotik das Produkt seines eigenen Landes, den Walroßzahn verwendet hat. Wohl durch Handelsbeziehungen mit Spanien kam der spanische Name »marfil« ins Land, aus dem dann später das »fiilsben« wurde.

### *c) termini technici*

Jede Kunst und Herstellungsart hat ihre Spezialausdrücke. Als solcher ist die Bezeichnung »aus einem Stück gefertigt« zu verstehen, der sowohl bei Bildwerken als auch in der Kunstdrechselerei angewandt wird. Da die Ausmaße des Materials von vornherein eine Größenbegrenzung bedingen, muß der Künstler seinen Entwurf genau ausbalancieren. Die Dicke eines Elfenbeinzahnes von nur 15–16 cm erlaubt also, was die äußere Form anbelangt, allein in der Höhe und in der Krümmungsform des Zahnes eine Variation.



Die Bemerkung »aus einem Stück gearbeitet« hat also nicht nur die technische Bedeutung, sondern ist bereits ein Werturteil, eine Anerkennung der Kunst des Schnitzers oder des Drechslers, für den die Arbeit aus einem Stück eine weit größere Schwierigkeit bedeutete.

Überhaupt finden sich in der Kunstdrechlerei besonders viele termini technici. Sie sind zu trennen in allgemeine Werkstückbezeichnungen und Richtungsbezeichnungen. Werkstücke sind Contrefaitkugeln, Stachelkugeln und Dreifaltigkeitsringe, für die auch die Bezeichnung Trinitats- oder Dreieinigkeitsringe verwendet wird.

Unter dem Ausdruck »passig«, in alten Inventaren auch »passicht« geschrieben, versteht man die Steuerung der Drehbank durch ein Scheibensystem, das automatisch die vorgewählte Form ausarbeitet. »passig«- oder »Passicht«-Dreherei ist also eine Form- oder Fasson-Drechlerei. Die Formdrechlerei wird in alten Inventaren nach ihrer Linienrichtung mit verschiedenen Richtungsbezeichnungen versehen, etwa wie: glatt-oval, geschoben-oval, passicht-oval, gewunden-passicht. Auch der Ausdruck »oblong« wird verwendet.

Die verschiedenen Passig-Muster ermöglichen die Zuschreibung der Arbeiten an bestimmte Werkstätten.

Die allgemeine Bezeichnung der Kunstdrechslerarbeiten, mit Ausnahme der Contrefaitkugeln, ist wohl am besten mit Zieraufsatz oder Schaustück vorzunehmen. Speziell der Ausdruck »Schaustück« bezeichnet deutlich genug, daß diese elfenbeinernen Stachelkugeln oder geometrischen Figuren keinerlei praktischem Gebrauch dienen, sondern lediglich zum Beschauen da sind.

## EINHORN

Einen besonderen Platz unter den Schnitzmaterialien nimmt der Narwal-Zahn<sup>1</sup>, oder – wie er lange genannt wurde – das Einhorn<sup>2</sup> ein. Jahrhunderte lang hat man an die Existenz dieses Wundertieres mit dem seltsam gedrehten Horn geglaubt. So zeigt unter vielen anderen Darstellungen beispielsweise ein Gemälde in der Pinakothek von Ferrara unter den Tieren, die die Arche Noah besteigen, das Einhorn, als einziges weiß in dem braun-dunkel gehaltenen Gemälde. In der bildenden Kunst begegnet man in allen Jahrhunderten dem Einhorn, häufig als Symbol der Jungfräulichkeit und der Keuschheit.

Als Material wurde das »Einhorn« jahrhundertlang beträchtlich überschätzt. Phantastische Summen wurden geboten und bezahlt, um nur in den

### *Einhorn*

Besitz eines Hornes zu kommen, ja, man ging sogar so weit, sein Gewicht zehnfach mit Gold aufzuwiegen.

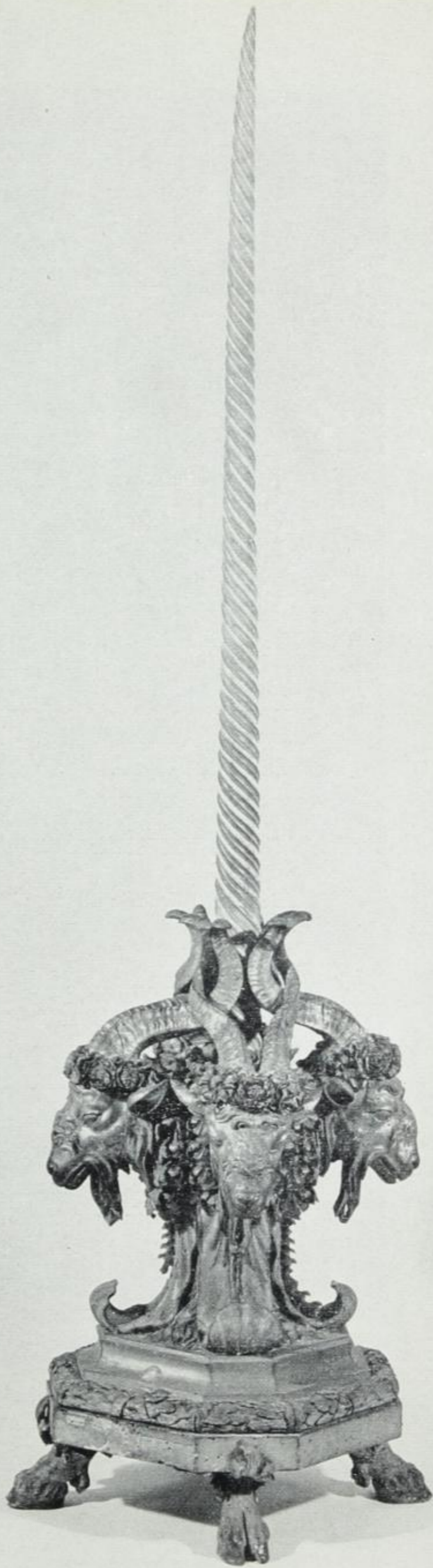
Pulverisiertes Einhorn galt als kostbares, aber auch absolut sicheres Mittel gegen Gift, und am Dresdener Hof gab es sogar eine Vorschrift, daß von dem sich dort befindlichen Narwalzahn nur in Gegenwart von zwei fürstlichen Personen für medizinische Zwecke abgeschabt werden durfte.

Die früheste Darstellung eines Einhorns aus Elfenbein, die mir bekannt ist, befindet sich auf einem Beschlagplättchen etruskischer Herkunft, heute im Besitz des National-Museums Kopenhagen. Das Horn ist klein, jedoch deutlich sichtbar.



1. Pokal, belegt mit Narwalzahnplatten, von Jakob Jensen Nordmand (ca. 1614–95). Höhe 33,0 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

2. Narwalzahn in  
Standfassung,  
vergoldete Holz-  
schnitzerei, 1550-  
1600, Höhe des  
Postaments 68cm.  
Bologna, Museo  
Civico.



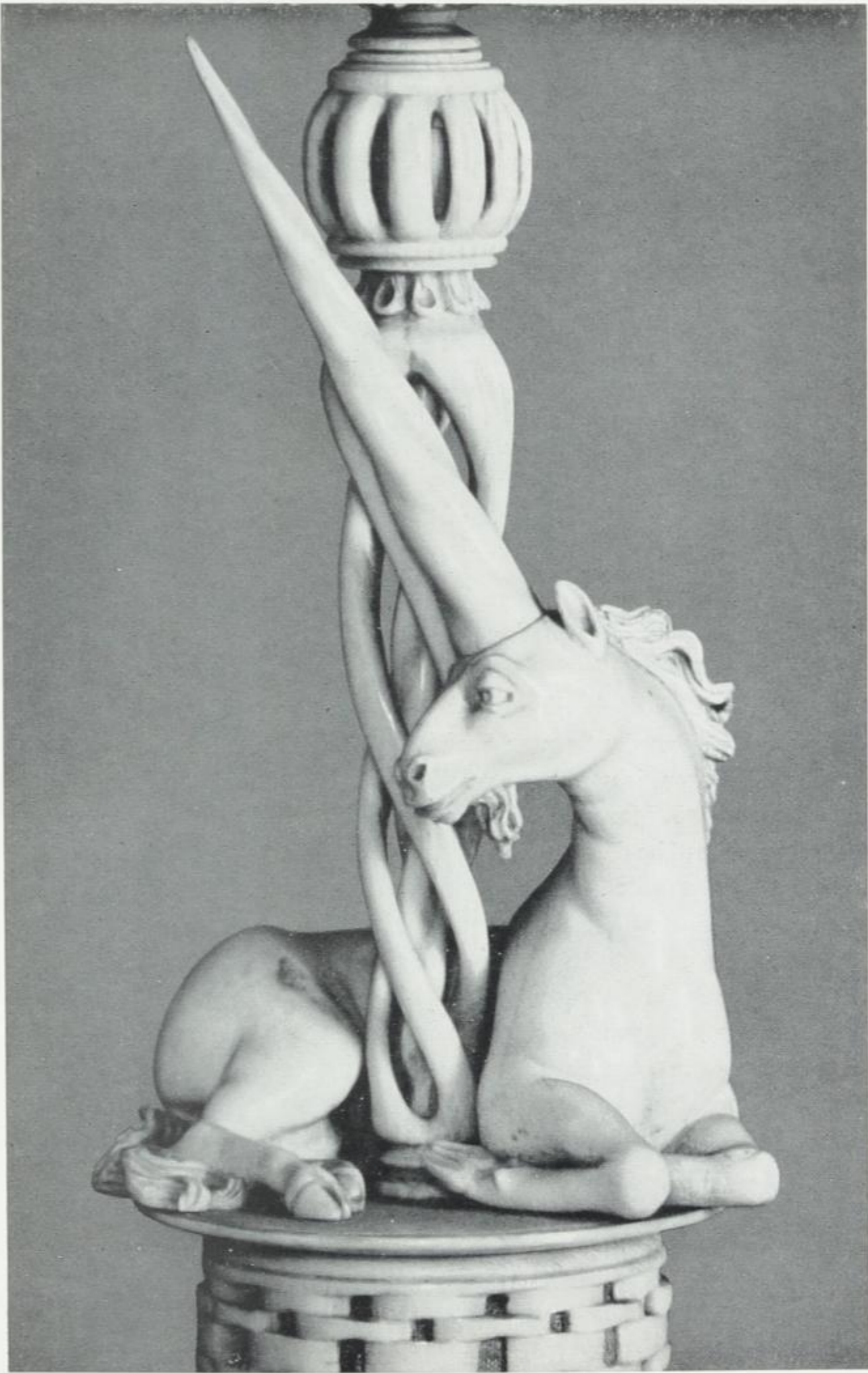


3. Uhrzifferblatt, Elfenbein mit Rand aus echtem Hirschhorn, Diameter 48 cm. Kremsmünster, Stiftsammlungen.

Die zahlreichen Becher aus Narwal, die bis heute erhalten blieben, angefangen vom reichgeschnitzten Stück der Münchener Schatzkammer [von Hans Reimer anno 1572] bis zu einfacheren Ausführungen (Bild 1), sollten dem Zweck dienen, eine eventuelle Giftbeimischung im Trunk unwirksam zu machen!

Eine sehr interessante Darstellung besitzt das Germanische Museum in Nürnberg: den in voller Länge gemalten Zahn eines Narwals aus St. Denis. Er ist hier mit all seinen natürlichen Windungen dargestellt; während der Originalzahn (Bild 2) im Museo Civico in Bologna nachgedrechselt und dadurch seiner ursprünglichen Struktur beraubt wurde. Die Standfassung besteht aus vergoldeter Holzschnitzerei.

Eine Christoph Angermair zugeschriebene Bearbeitung eines Narwal-



4. Detail einer Contrefaitkugel. Mariazell, Schatzkammer der Basilika.

zahn-Mantels zeigt die Verwandlung der Daphne. Das Stück befindet sich im Besitz des Grassi-Museums in Leipzig.

In bildlichen Wiedergaben ist sehr häufig das Einhorn neben einer Frauengestalt anzutreffen, was wohl darauf Bezug nimmt, daß, wie die Sage erzählt, ein Einhorn nur mit Hilfe einer Jungfrau eingefangen oder erlegt werden kann.

In der Dichtung »Trionfi« des Petrarca wird der Wagen der Keuschheit von einem Einhorngespann gezogen, und so zeigt es auch die Illustrierung des Werkes in den Elfenbeinschnitzereien am Reliquienschrein des Grazer Domes [siehe unter Länderartikel »Italien«].

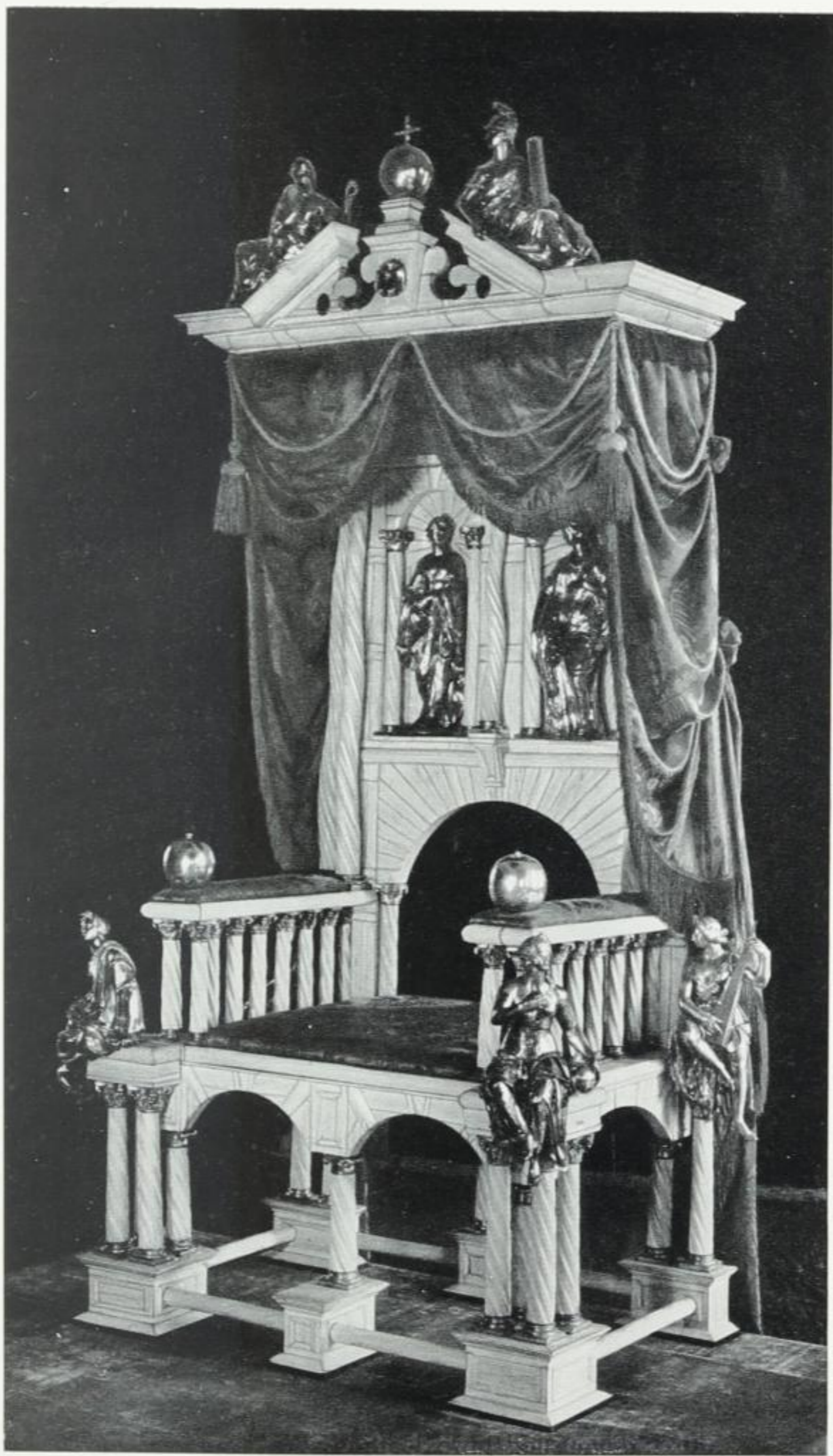
In den Feldern der Kremsmünsterer Elfenbein-Uhrscheibe (Bild 3) tritt ebenfalls ein Einhorngespann in Erscheinung, und als Einzeltier (Bild 4) finden wir es im Standfuß einer hervorragenden Drechslerarbeit, einer Contrefait-Kugel, in Mariazell, dem wichtigsten österreichischen Wallfahrtsort. Die Darstellung des Einhorns ist hier von ganz besonderer Qualität. Die Arbeit wird in der Schatzkammer der Basilika aufbewahrt.

Die mystische Kraft, die man dem Einhorn zuschrieb, beschränkte sich jedoch nicht nur auf seine giftabweisende Wirkung. Ein Naturstoff, der solche Kräfte barg, eignete sich selbstverständlich besser als viele andere für die Symbole der Herrschaft. Eine Reihe von Herrschafts-Stäben beweisen das, darunter vor allem das Szepter der Habsburger Hauskleinodien [um 1615, in der Weltlichen Schatzkammer Wien] und die beiden Narwalzähne aus dem Schatz von S. Marco, die den Kommandanten der venezianischen Flotte als Kommandostäbe dienten.

Der Glaube an eine symbolische Kraft dürfte bei der Wahl des Materials für den Thron der dänischen Könige in Schloß Rosenborg in Kopenhagen (Bild 5) ausschlaggebend gewesen sein. Trotz der Bescheinigung, daß der Thron einzig und allein aus Narwal hergestellt und verkleidet ist, scheinen einige Platten aus Elfenbein zu sein.

Der Thron muß im Zusammenhang mit den großen silbernen Löwen betrachtet werden, da er in der Idee und Auffassung dem sagenhaften Gold-und-Elfenbein-Thron König Salomos folgt. Seine Säulen sind zum Teil kunstgedreht. Die Metallfiguren wurden erst später von Johann Kohlmann [1684–1690] hinzugefügt. Der Thron selbst wurde von Bendix Grodtschilling von 1662–1665 angefertigt. Zur Krönung Christians V. wurde er als »Stuhl aus Einhorn« nach Frederiksborg gebracht.

Die Verwendung von unbearbeitetem Narwal zeigt ein Kruzifix, dessen Kreuz und flankierende Leuchter aus Narwal<sup>3</sup> sind. Der Christuskörper ist aus Elfenbein. Es wurde 1725–1726 angefertigt und befindet sich in Nymphenburg bei München.



5. Thronessel der dänischen Könige, Narwalzahn und Elfenbein, 1662–65, von Bendix Grodtschilling. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

## WALROSSZAHN

Die Bezeichnung für Walroßzahn lautet im Englischen »walrus« [tusk] oder »morse ivory«, wobei das Wort »morse« eine auffallende Ähnlichkeit mit dem russischen »morzh« aufweist. Das niederländische »Wallrus« hingegen entspricht dem deutschen »Walroß«.

Bereits im Jahre 1051 soll in Grönland ein Schachspiel aus Walroßzahn<sup>4</sup> als Geschenk für König Harald von Norwegen angefertigt worden sein. Ein interessantes und sehr schönes Stück ist das sogenannte Gunhild-Kreuz (Bild 6), das sich im Dänischen Nationalmuseum befindet. Es wurde laut Inschrift für die Prinzessin Gunhild, eine Nichte Knuths des Großen, der 1076 starb, angefertigt. Der Künstler hieß Liutger.

Um 1250 sind drei interessante Stücke aus dem dänischen Nationalmuseum anzusetzen. Sie sind aus Walroßzahn und stellen die »Auferstehung« (Bild 7), »die trauernden Frauen am Grabe« (Bild 8) und das »Jüngste Gericht« (Bild 9) dar. Sie sind zweifellos skandinavisch, möglicherweise dänisch mit wohl englischer Beeinflussung, denn es finden sich gewisse Ähnlichkeiten an einer Dose und »Christus als Herrscher« im Victoria and Albert Museum sowie zu den Figuren von St. Omer. Parallelen bestehen auch zu einer später datierten Gruppe der »Frauen am Grabe« aus Holz im Dänischen Nationalmuseum.

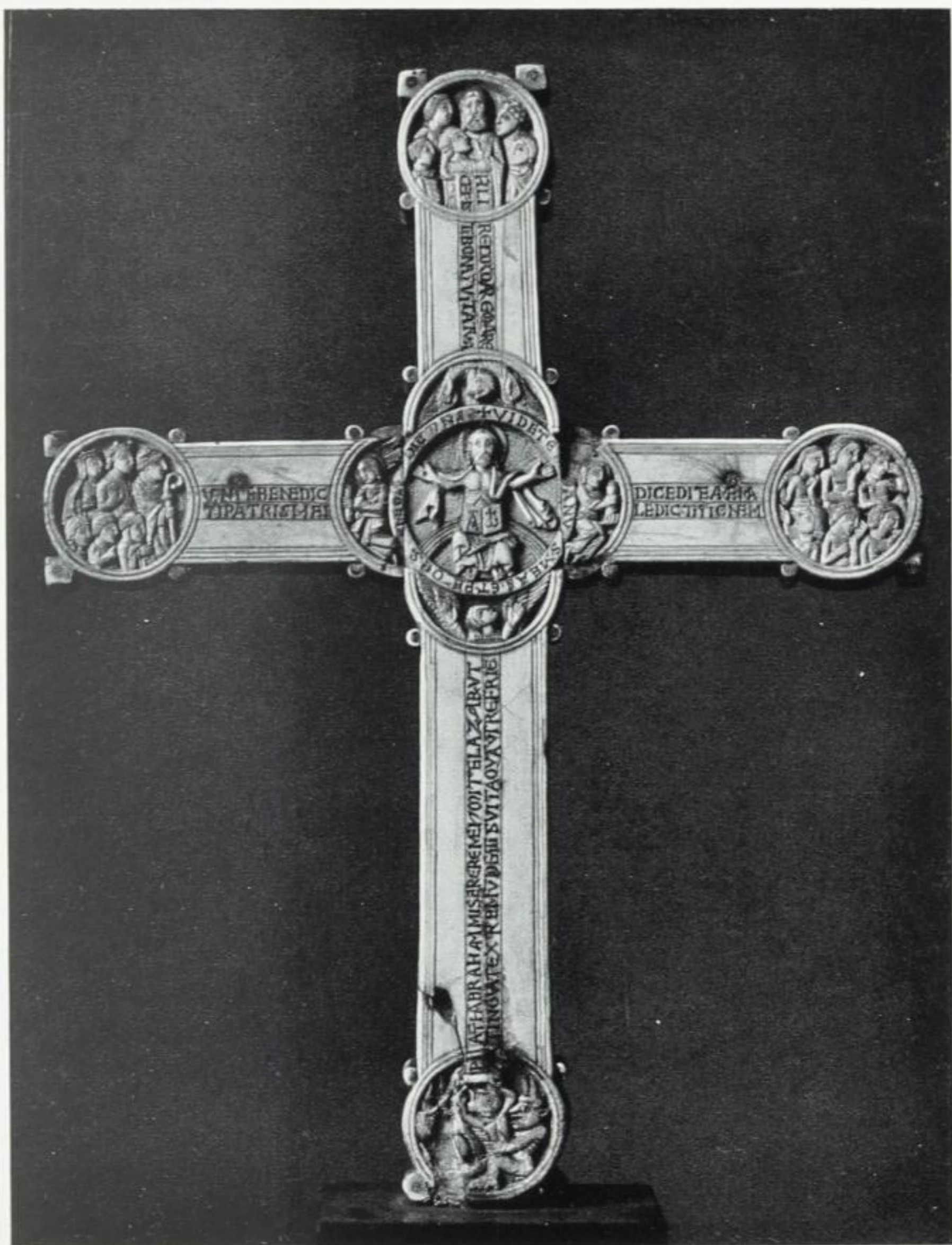
Ein ebenfalls nordeuropäisches Stück aus dem 12. Jahrhundert ist das Kopfstück eines Tau-Stabes im Victoria and Albert Museum in London. Weitere Beispiele aus diesem Material finden sich in zahlreichen englisch-nordischen Sammlungen.

Auch in südlicheren Gegenden fand der Walroßzahn als Schnitzmaterial Eingang. Dies beweist eine Barockgruppe »Die Elemente« (Bild 10), die Rauchmiller zugeschrieben wird, im Kunsthistorischen Museum in Wien. Der seltsame Materialzustand, in dem das Stück sich befindet, hat eine Parallele in dem »Christus« (Bild 11) von Lund, der ebenfalls eine Art Kristallisation des Walroßzahn-Materials aufweist.

Bei Elfenbein treten derartige veränderte Schichten nicht auf, was auch dem Nichtfachmann die Unterscheidung der Materialien erleichtert.

Die Verwendung von Walroßzahn für ein so großes Stück in dieser Zeit muß als Seltenheit bezeichnet werden. Gerade im 17. Jahrhundert wurde das Elfenbein durch die ausgedehnte Schifffahrt nach dem fernen Osten verhältnismäßig billig und hat dazu beigetragen, daß der bisher so kostbare Stoff auch für kleine Fürstenhöfe erschwinglich wurde. Das und die Tatsache, daß Elfenbein sich nicht wie Gold und Silber in Krisenzeiten ein-





6. Gunhild-Kreuz, dänisch? um 1076, Höhe 28,5 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

schmelzen ließ, erklärt den relativ großen Bestand. Der letztere glückliche Umstand dürfte auch ausschlaggebend gewesen sein, daß die Kette des Denkmalbestandes in Elfenbein seit der altchristlich-byzantinischen Epoche bis heute relativ gut erhalten blieb. Im allgemeinen sind die Stücke unverändert auf uns gekommen, obgleich einige teilweise umgeschnitzt wurden. Ihre Urform ist aber trotzdem gut erkennbar geblieben.



7. Auferstehung aus dem Grabe, Walroßzahn, dänisch, um 1250, Höhe 9,5 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

8. Die trauernden Frauen am Grabe, Walroßzahn, dänisch, um 1250, Höhe 8,8 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

9. Das Jüngste Gericht, Walroßzahn, dänisch, um 1250, Höhe 9,5 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

10. Die Grundelemente: Wasser und Erde, Walroßzahn, süddeutsch, etwa 1680, Höhe 43 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Um die Frage der Verbreitung des Walroßzahns als Material zu klären, muß man die grönländische Geschichte verfolgen.

Etwa um das Jahr 985 kommt der als friedlos erklärte Isländer, Erik der Rote, in die Heimat zurück und berichtet von einem Land, dem er den Namen »Grünland« gegeben hat, wahrscheinlich um es für die Unwissenden anziehender zu machen. Im nächsten Jahr zogen schon nicht weniger als 25 Schiffe nach dem neuen Land aus, doch nur 14 erreichten Grönland.

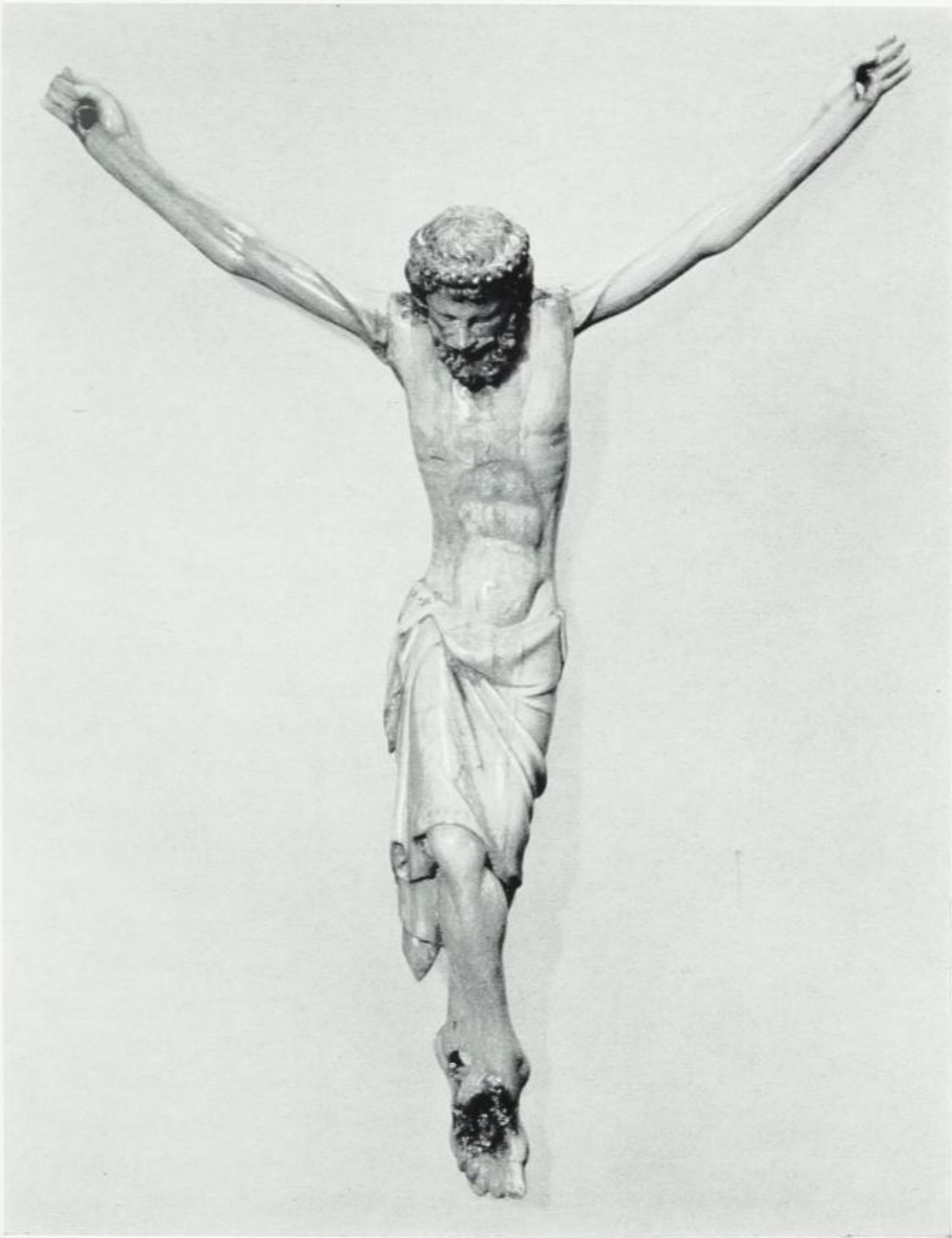
Im Jahre 1000 brachte Eriks Sohn, Leif der Glückliche, den ersten Priester ins Land und 1126 wurde Arnold der erste grönländische Bischof. Fünfzehn Kirchen waren bereits im Lande erbaut, von denen jede das »Rom-Geld«, eine päpstliche Steuer, in Walroßzahn zu erlegen hatte. Das öffnete diesem Material den Weg nach Süden.

Als Grönland 1261 mit Norwegen verbunden und dorthin steuerpflichtig wurde, hatte es ebenfalls einen Teil seiner Abgaben in Walroßzahn zu erfüllen; und von Norwegen aus ging das kostbare Material – zum Teil als Geschenk der Könige an andere Herrscher – in die südlicheren Länder.

Daß man den Walroßzahn im Wert tatsächlich den Edelmetallen gleichstellte, hat ein aufschlußreicher Grabungsfund<sup>5</sup> bewiesen, der im Jahre 1930 in Oslo ausgestellt wurde. Es waren zwei Walroßzähne, von denen einer schwach eingeritzte Runenzeichen trug. Beide waren vergraben worden, so, wie man es mit Edelmetallen in Kriegs- und Sturmzeiten zu tun pflegte.

Eine größere Bedeutung erlangten Arbeiten aus dem Material des Walroßzahnes vor allem in Rußland, wo es speziell in Archangelsk bereits im 12. Jahrhundert eine Blütezeit gab. Das Rohmaterial wurde auch in das Inland, nach Tobolsk, flußaufwärts des Ob und Irtysh, verbracht. 1649 wurde diese Industrie als kaiserliches Monopol erklärt.

Neben dem Gebrauch der kostbaren Materialien, welche die Jagd zur See ergab, ist die Verwendung von Walbein für Gebrauchsgegenstände allgemein üblich gewesen. Einerseits ermöglichten die größeren Platten vielfache Verwendung (Bild 61) und andererseits war der Wert des Materials ungleich geringer, so daß man daraus Käämme, Messer usw. anfertigte.



11. Kruzifix, Walroßzahn, 14. Jahrhundert, Höhe 28,2 cm, Breite 21,2 cm, von Lund, Universitets Historiska Museum.

## GESCHICHTE DES ELFENBEINS

Die erste Periode, die von dem bedeutenden Einfluß des Elfenbeins in der Kunst Zeugnis ablegt, ist das sogenannte *Éléphantien* oder *Éburnéen* im jüngeren Paläolithikum. Die Denkmalreste dieser Periode finden sich besonders in Frankreich und den Seedistrikten der Schweiz.

Es handelt sich dabei häufig um Ritzzeichnungen auf Rentierknochen oder Bein, aber auch um vollplastische Arbeiten aus Mammut-Elfenbein.



12. Elfenbeinköpfchen aus Brassempouy, Paläolithikum, Höhe 3,8 cm. St. Germain-en-Laye, National-Museum.

Zwei der bekanntesten erhaltenen Stücke sind die Venus, 65 mm hoch, und das Köpfchen aus Brassempouy (Bild 12). Besonders das 38 mm hohe Köpfchen ist ein Glanzstück unter den Plastiken aus der Zeit. Es befindet sich im Nationalmuseum von St. Germain-en-Laye.

Einen Rentierknochen mit der eingritzten Zeichnung (Bild 13) eines Rentiers bewahrt das Rosgarten-Museum in Konstanz auf. Das Knochenstück ist etwa 14 cm lang. Die Zeichnung füllt die Hälfte aus und ist von guter künstlerischer Qualität.

Prähistorische ägyptische Elfenbeinarbeiten sind dadurch interessant, daß sie sich weitgehend der Form des Stoßzahnes anpassen, wie beispielsweise zwei Unterarme im Louvre, die an der Spitze des Zahnes, beginnend mit der Manschette, eine deutliche schnitzerische Bearbeitung erfahren haben. Der Unterarm folgt nahezu unverändert der gebogenen Form des Zahnes.

Da dieses Buch sich vor allem mit europäischem Elfenbein befassen will, kann der Einfluß der anderen Kulturen lediglich am Rande gestreift werden.

Immer wieder tritt der Einfluß der Randgebiete des östlichen Mittelmeers deutlich in Erscheinung. Besonders die kretische Elfenbeinplastik hat Beispiele einer hochentwickelten Kunst aufzuweisen; auch Mesopotamien ist in die Einflußsphäre einzubeziehen.



13. Rentierknochen mit eingeritzter Zeichnung eines Rentieres, Länge ca. 14 cm.  
Konstanz, Rosgarten-Museum.

Wichtig aber ist, daß immer wieder Beispiele und Beweise angeführt werden, die die Wanderung von Kulturgütern aus extrem auseinander liegenden Zentren bezeugen. Durch diese sicheren Anhaltspunkte einer kulturellen Wechselwirkung steht fest, daß Kunstwerke über weiteste geographische Entfernungen hin Inspirationen vermitteln konnten. Zwei wichtige Stücke mögen hier Erwähnung finden.

Bei den Ausgrabungen der letzten Schicht der im Jahre 79 verschütteten Stadt Pompeji kam eine außergewöhnlich schöne Elfenbeinfigur der indischen Göttin Lakshmi (Bild 14) in einer Größe von 28 cm zutage.

Ein Beispiel der parallelen Gestaltung gleicher Themenkreise ist der Griff von einem malaischen Kris im Museo Correr in Venedig, der den geschnitzten Elfenbeingriffen europäischer Waffen entspricht. Mit ziemlicher Sicherheit ist anzunehmen, daß das ostasiatische Vorbild, den Waffengriff in Elfenbein figural auszuarbeiten, später europäisch abgewandelt, nachgeahmt wurde.

Im klassischen Altertum wurde Elfenbein außerordentlich geschätzt und bei seiner Bearbeitung ein ausgesprochener Luxus getrieben, vor allem durch die Kombination mit edlen und edelsten Materialien.

In der griechischen Literatur zum Beispiel finden sich genaue Schilderungen chryselephantiner Kunstwerke. Unter diesem Begriff sind beispielsweise überlebensgroße Standbilder zu verstehen, deren Holzkörper ganz und gar

mit Elfenbein bedeckt und deren Kleidung aus Gold war. Auch Bronze und vergoldetes Holz wurden für Gewänder und Attribute der Figuren verwendet. Zur besseren Konservierung der riesigen Denkmäler hatte man ein wohlüberlegtes Röhrensystem im Inneren konstruiert, das Öl oder Wasser gleichmäßig auf die Elfenbeinplatten verteilte und dadurch ihre Lebensdauer wesentlich verlängerte.

Die Herstellung der benötigten großen Platten muß durch Abschälen erfolgt sein, etwa in der Art der Arbeit unserer heutigen Furniermaschinen. Um das Geheimnis ihrer Technik zu ergründen hat man verschiedene Theorien verfolgt; doch hat sich herausgestellt, daß das Elfenbein seiner Struktur gemäß nur aufgerollt werden kann. Durch Schneiden kann man niemals derartig große und gleichmäßige Platten gewinnen.

Die größten Bildhauer des Altertums haben an solchen Plastiken gearbeitet, der bekannteste ist Phidias. Der Höhepunkt in der Entwicklung dieser Kunst dürfte im fünften vorchristlichen Jahrhundert gelegen haben.

Einige bekannte Werke seien hier genannt: die Elfenbeinstatuen auf der Akropolis, die Athena Parthenos von Phidias und eine Dionysos-Figur des Alkamenes (450–400). In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts schuf Kalamis I. eine Asklepios-Statue in Sikyon. Aus dem 6.–5. Jahrhundert stammt ein Sitzbild der Aphrodite von Kanachos I.

Andere Nachrichten sprechen von einer gold- und elfenbeinernen, stehenden Hebe des Naukydes I. und von den Werken des Kolotes I., der Athena in Elis und dem Asklepios in Kyllene. Auch der reichverzierte Tisch aus Elfenbein und Gold im Heraion, der zur Aufstellung der Siegerkränze benutzt wurde, soll von seiner Hand stammen.

In der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts arbeitete Theokosmos von Megara an einer Zeus-Statue. Als der peloponnesische Krieg im Jahre 431 ausbrach, war kein Geld mehr für solche Kunstwerke vorhanden, und der



14. Göttin Lakshmi, Elfenbein, Höhe 28 cm, gefunden bei Pompeji. Neapel, Museo Nazionale.



bereits vollendete Kopf aus Gold und Elfenbein mußte mit einem tönernen Rumpf vorlieb nehmen.

In der zweiten Hälfte des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts hat Endoios aus Athen ein Elfenbeinkultbild der Athena Alea in Tegea geschaffen, welches von Augustus nach Rom gebracht wurde. Es wurde im Forum des Augustus aufgestellt und bestand nur aus Elfenbein.

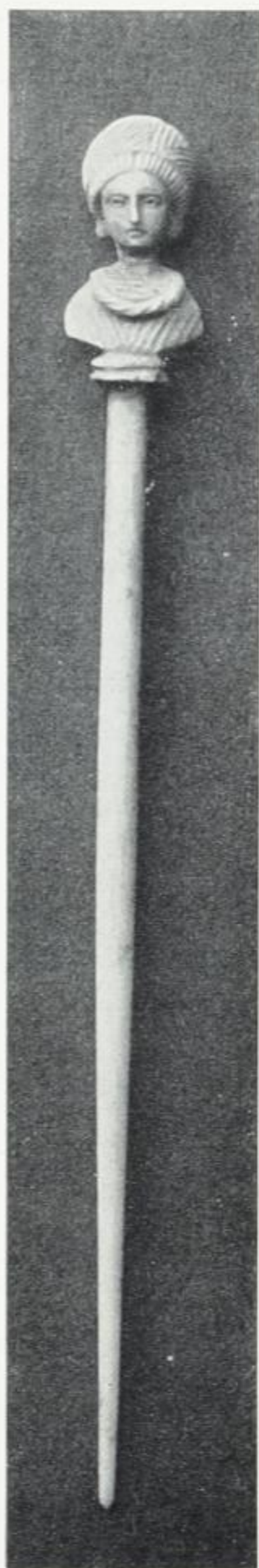
Menaichmos I, griechischer Bildhauer um 500 vor Chr., formte zusammen mit Soidas ein Goldelfenbeinbild der Artemis Laphria für Kalydon. Apollonios IX hat ein Goldelfenbeinbild des kapitolinischen Jupiters geschaffen, das für den Neubau des Domitian's bestimmt war.

Ein großes Kultbild aus Gold und Elfenbein, der Hera von Argon, schuf Polykleitos. Es ist etwa 420–417 v. Chr. entstanden.

Sehr genaue Nachrichten haben wir über ein Werk des griechischen Bildhauers Thrasymedes. Er schuf um das Jahr 370 v. Chr. das Kultbild des Asklepios aus Gold und Elfenbein. Um eine harmonische Gesamtwirkung zu erzielen, übertrug man ihm auch die Arbeit an der Decke im Tempelinneren und die Eingangstür, beide ebenfalls in Elfenbein und Gold. Wie die Bauinschrift berichtet, erhielt er dafür 9800 Drachmen und für 3700 Drachmen Elfenbein und goldene Nägel.

In späterer Zeit wird die »Chryselephantine Technik« fast ausschließlich für Herrscherbilder angewandt. So fand sich in Rom eine Statue Caesars und ein Reiterstandbild des Britannicus, welches Titus anfertigen ließ. Die meisten dieser Standbilder dürften jedoch zur Zeit Konstantins des Großen vernichtet worden sein, als dieser die heidnischen Götterbilder zerstören ließ. Nur einige wenige, erlesene Stücke sind noch im 9. Jahrhundert in Konstantinopel nachweisbar, wohin sie wohl gerettet wurden.

Die Kostbarkeit des Elfenbeins hat aber zu keiner Zeit Künstler davon zurückgehalten, neben großen Kunstwerken auch kleine Gerätschaften des täglichen Lebens zu gestalten. Wunderhübsch geschnitzte Haarnadeln (Bild 15,)



15. Haarnadel, Elfenbein, römisch. Kopenhagen, Nationalmuseum.

Elfenbein-Nippes (Bild 16) und kleine Zierstücke waren in römischer Zeit bekannt und beliebt. Intarsien an Möbeln, Elfenbeinfüße und ganze Prunkbetten waren im prunkliebenden Rom keine Seltenheit. Eines der prächtigsten aus Elfenbein, Gold und Purpur aber, das jemals hergestellt wurde, war das Prunkbett, das bei der Aufbahrung Caesars Leichnam trug.

Als äußere Zeichen der Macht und des Reichtums pflegte man bei den römischen Triumphzügen ganze Elefantenzähne mitzuführen; auch Schaubilder der eroberten Städte aus Elfenbein wurden mitgetragen. So ist überliefert, daß beim Triumphzug des Scipio im Jahre 188 v. Chr. nicht weniger als 1231 Elefantenzähne im Zuge zu sehen waren.

Auch in den Schatzkammern berühmter Tempel hat man Elefantenzähne als Kostbarkeit aufbewahrt.



16. Elfenbein-Nippes, gefunden bei Pompeji, 1. Jahrhundert. Kopenhagen, Nationalmuseum.

## ETRUSKISCHES ELFENBEIN

Eine bedeutende Epoche des Elfenbeins sind die Jahrhunderte von ungefähr 750 bis 275 v. Chr. Die in Mittelitalien ansässigen Etrusker, von den Römern Etruscii oder auch Tuscii genannt – der Sprachstamm spiegelt sich noch im heutigen »Toscana« wider – haben viel an Elfenbearbeiten hinterlassen. Die geographische Grenze ihres Kulturgebietes läuft etwa den Arno entlang bis Florenz und noch weiter östlich, wo sie östlich von Arezzo bis Perugia, genau südlich nach Rom geht, um von dort westlich durch die Küste hinauf zum Arno abzugrenzen.

Der Kampf, der in dieses Gebiet eindringenden Römer hat schließlich zum Erliegen der etruskischen Kultur geführt und um 280 v. Chr. steht ganz Etrurien unter römischer Herrschaft. Der Einfluß der etruskischen Elfenbeinkunst jedoch hält sich noch lange, und es scheint, daß den Römern der Brauch der Konsulardiptychen durch die Etrusker bekannt wurde.

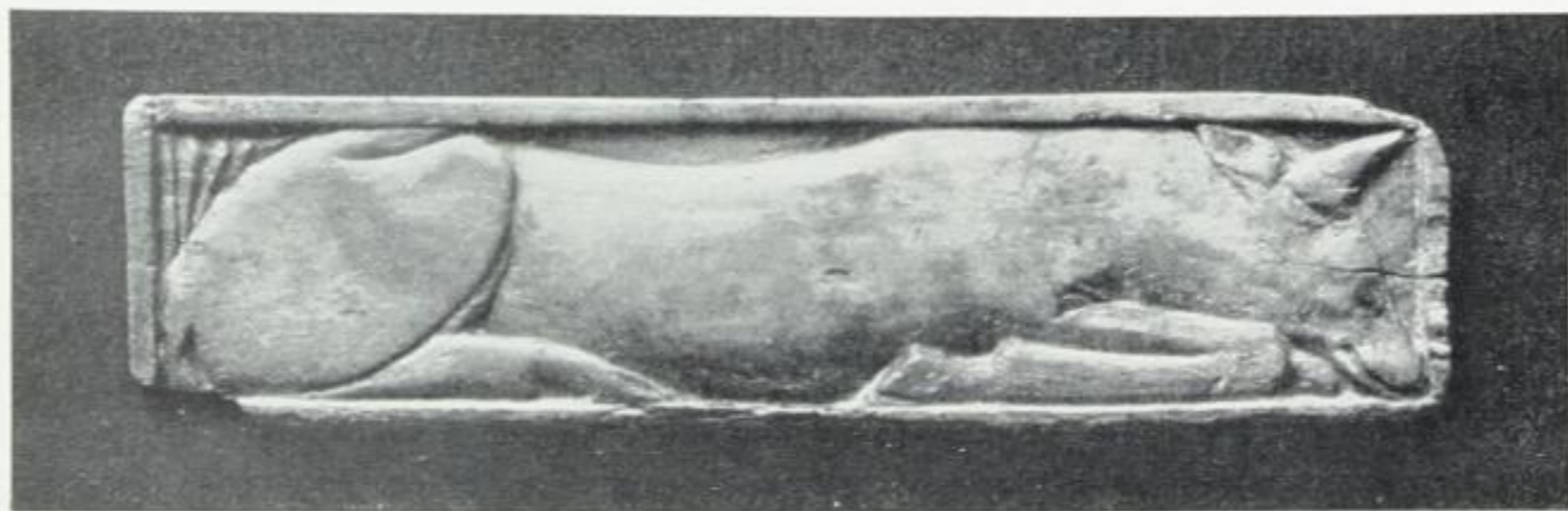
Der größte Teil der heute erhaltenen etruskischen Elfenbeinarbeiten besteht aus geschnitzten Elfenbeinplättchen, die als Möbelschmuck Verwendung fanden. Die Plättchen zeichnen sich durch außerordentlich sichere Zeichnung aus und bevorzugen Tierdarstellungen, wie Haustiere, Hunde und Schwimmvögel.



17. Ente, Elfenbein, etruskisch, etwa um 400 v. Christi, Größe 1,9x6,6 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

Überaus klar und überzeugend in ihrer einprägsamen Umrißform ist die Ente (Bild 17). Ähnlich, wenn auch nicht ganz so bestimmt, ist das Tier auf dem zweiten Plättchen (Bild 18). Es ist nicht ausgeschlossen, daß es sich um eine Einhorn-Darstellung handelt, denn für das kurze dicke Horn gibt es verschiedentlich Parallelen. Auf jeden Fall sind beide Plättchen anschauliche Beispiele für die hohe Kunst und Eigenart der etruskischen Elfenbeinschnitzerei.

Andere etruskische Elfenbeinarbeiten sind Pyxiden, Schalen, hervorragend ausgeführte vollplastische Tiere, beschnitzte Stoßzähne im Sinne der



18. Elfenbeinplättchen für Möbelverzierung, wahrscheinlich Darstellung eines Einhorns, etruskisch, etwa um 400 v. Christi, Größe 2x8 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

Olifants, sowie Hände bzw. Unterarme. Die Letzteren in vier bis acht Segmente unterteilt, weisen in den manschettensförmigen Segmenten prachtvolle Reliefschnitzereien auf.

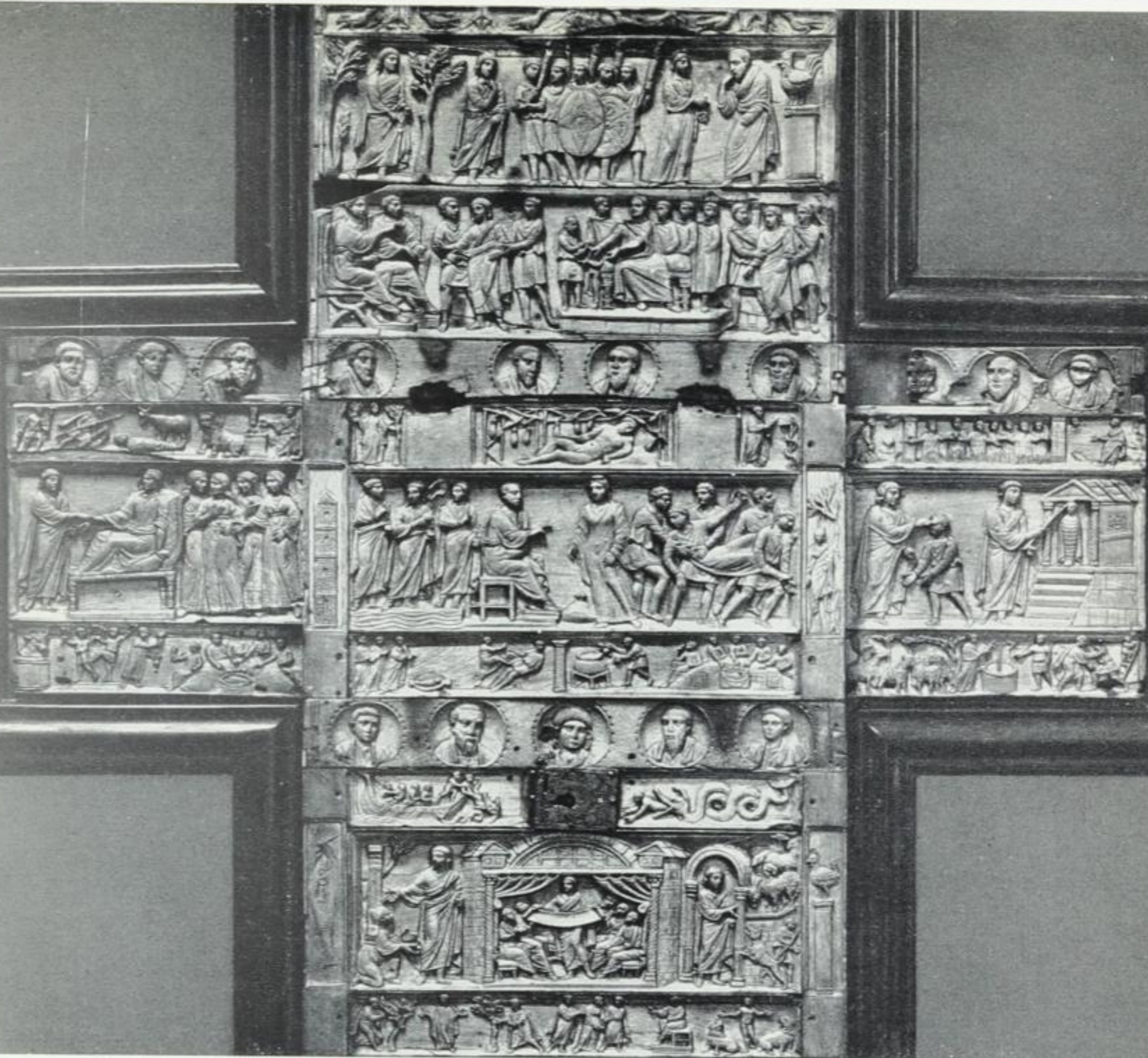
Die Abhängigkeit des etruskischen Elfenbeinstils von den Kulturen des Mittelmeerraumes ist gegeben. Eine Fortsetzung findet der etruskische Stil in der Beeinflussung der Römer.

## FRÜHCHRISTLICHE ELFENBEIN-KUNSTWERKE

In den ersten christlichen Jahrhunderten nehmen die Pyxiden einen wesentlichen Raum in der Elfenbeinkunst ein. Diese schon im Altertum beliebten Dosen (Bild 19) dienen auch jetzt noch zur Aufbewahrung von Schmuck, werden aber sehr bald, den kirchlichen Bedürfnissen angepaßt, als Behälter für Reliquien, Weihrauch und andere kultische Gegenstände verwendet. Ihre Außenseite ist reich geschnitzt, und erst die Themen der späteren Dosen sind christlich. Durch die Übernahme schon vorhandener antiker Pyxi-



19. Pyxis, Elfenbein, Venus und Adonis, um 500 v. Christi, Höhe 7,8 cm, Diameter 11,8 cm. Zürich, Schweiz. Landesmuseum.



20. Lipsanotek, Elfenbein, aufgelegte Teile eines Reliquienkastens, etwa um 370. Größe des Kästchens: Höhe 25 cm, Breite 32 cm, Tiefe 22 cm. Brescia, Museo Civico.

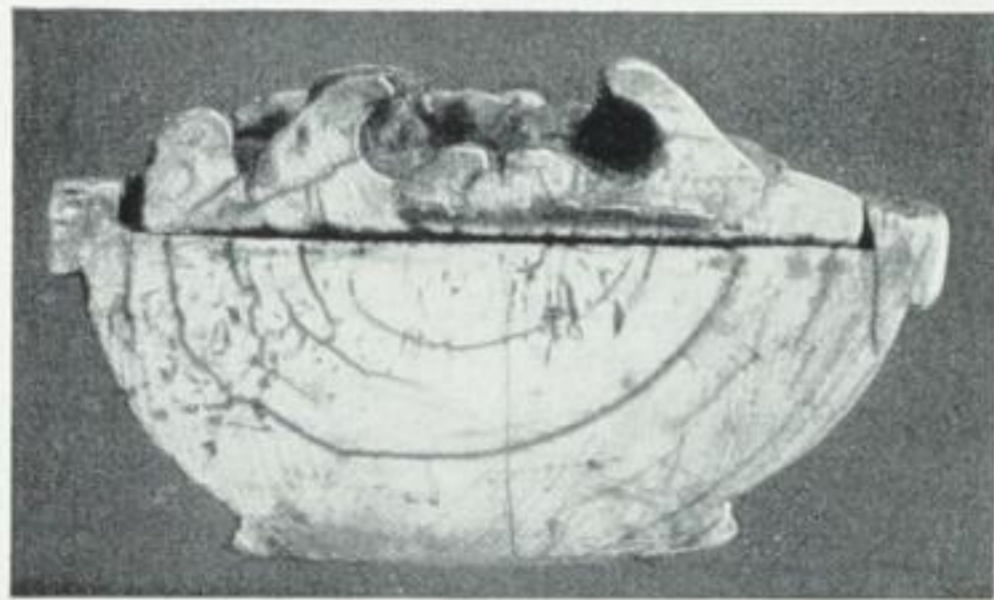
den in den christlichen Gebrauch ergab sich die Tatsache, daß auch die heidnische Götterwelt mit ihren Sagen vertreten war.

Ein Beispiel aus Bobbio zeigt einen Orpheus mit der Harfe von Tieren umgeben; ein ähnliches Stück aus Florenz variiert das gleiche Thema. Beide stammen aus dem Ende des vierten oder dem Anfang des fünften Jahrhunderts.

Äußerst bedeutsam ist ein Reliquienkasten, die Lipsanotek (Bild 20), in Brescia. Aus der Abbildung geht nicht hervor, daß es sich um Teile handelt, die später wieder zu einem Kästchen montiert wurden. Die Höhe des bestehenden Kästchens beträgt 25 cm, die Breite 32 und die Tiefe 22 cm. Die Lipsanotek ist auf etwa 370 zu datieren. Die künstlerisch hohe Stufe der Arbeit und die Reife der Darstellungen haben wiederholt zu anderen Datierungen Anlaß gegeben; die Grenze nach unten wurde sogar bis 315 angenommen. Auch thematisch ist das Werk mit seinen alt- und neutestamentarischen Zyklen in dieser Zeit ohne Parallelen. Als Entstehungsort ist Mailand anzunehmen.



20a. Medikamentenbüchse, Elfenbein, Aeskulap und Hygiea, um 400 v. Christi, Größe 12,4 x 7,8 cm. Sion, Musée de Valère.



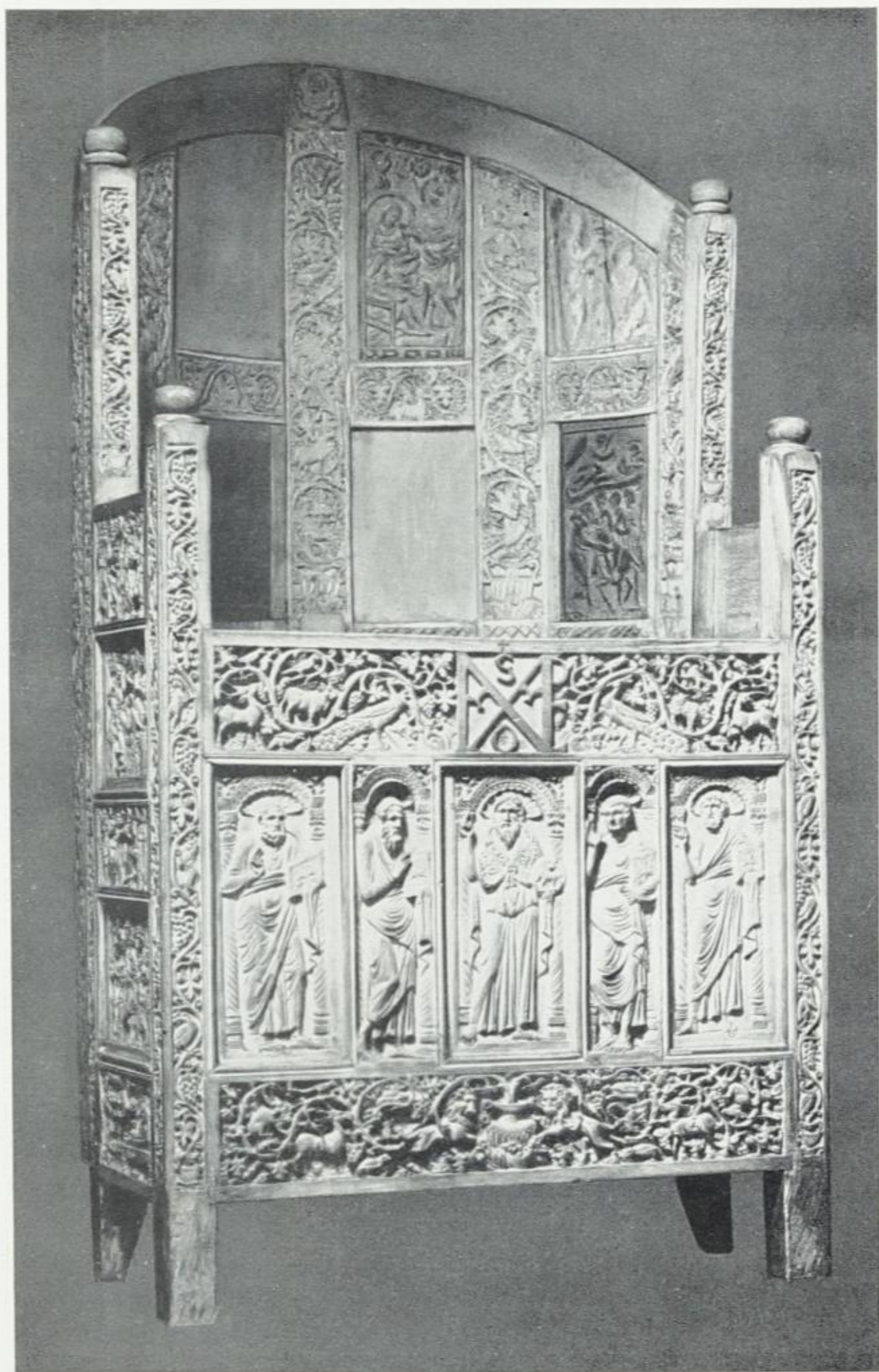
20b. Bodenseitiges Profil der Medikamentenbüchse.

Nicht übersehen dürfen wir zwei beachtliche Denkmäler der Elfenbeinkunst um die Wende zum 4. Jahrhundert: den Flügel eines Diptychons in der Sammlung Trivulzio im Kastell Sforza in Mailand und ein ihm verwandtes Stück im Bayerischen Nationalmuseum in München. Diese beiden Diptychenteile, der Mailänder mit den Frauen am Grabe, und der Münchner mit einer Himmelfahrt, gehören in die westliche Reichshälfte. Ebenso das frühe Diptychon der Symmachi [Paris] und der Nicomachi [London]. Die Werkstätten sind außer Rom vor allem in Mailand und Trier zu finden.

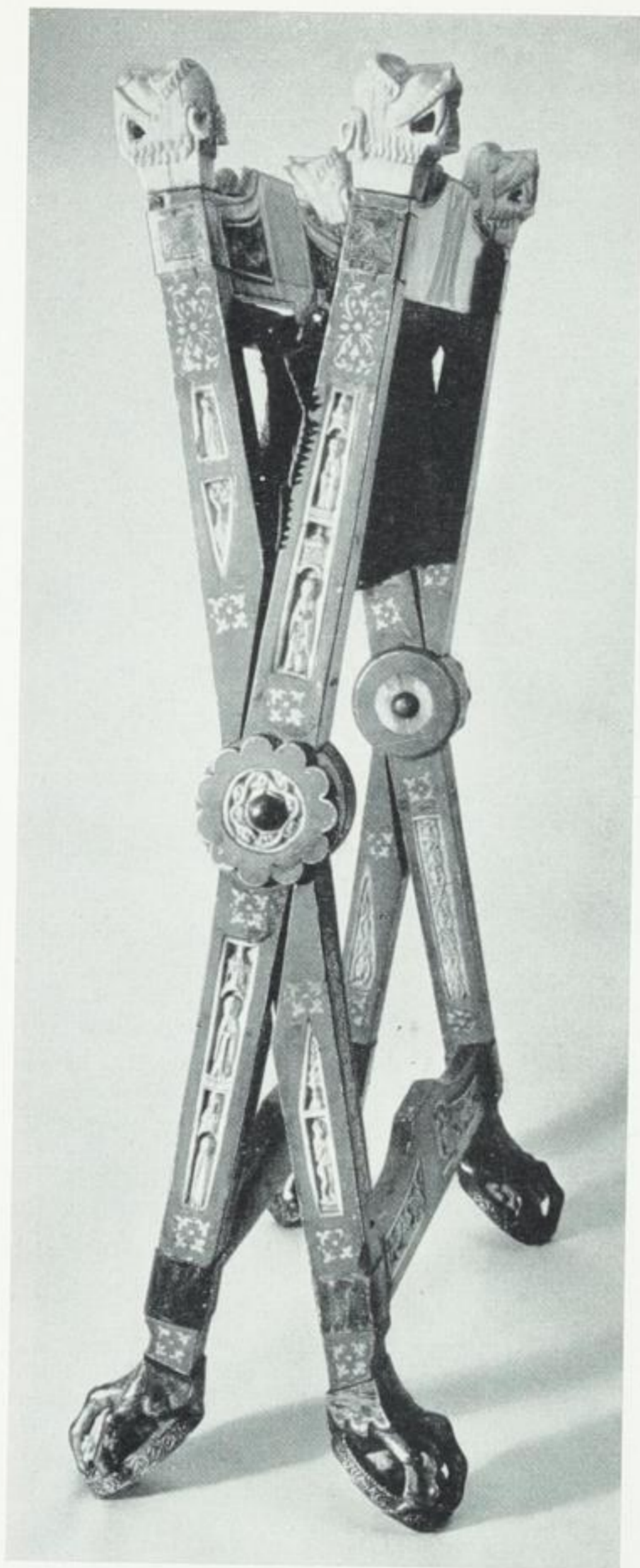
Ebenfalls reich geschnitzt treten elfenbeinerne Medikamentenbüchsen um das 5. und 6. Jahrhundert auf. Sie sind kaum mit anderen Behältnissen zu verwechseln, denn Aeskulap und Hygiea (Bild 20a, Bild 20b) sind die bevorzugten Vorbilder bei der künstlerischen Gestaltung.

Um diese Zeit treten auch die Diptychen mit reicher Elfenbeinschnitzerei auf, die gesondert besprochen werden.

Unstreitig zu den bedeutendsten Werken der Elfenbeinkunst gehört die Kathedra (Bild 21) des 556 verstorbenen Bischofs Maximian in Ravenna. Der Holzkern des Stuhles



21. Kathedra des Bischofs Maximian in Ravenna, Elfenbeinplatten auf Holzkern, etwa um 546–56, Höhe 1,50 m, Breite 60,5 cm. Ravenna, Museo Arcivescovile.



22. Faltstuhl (Faldistorium), Holz mit Elfenbeintafeln, um 1242. Salzburg, Stift Nonnberg.

verliehen und ermöglicht. Durch diese feststehende Zeitangabe ist eine Datierung möglich.

In das rot gefärbte Holzwerk des Stuhles sind zahlreiche, mit figürlichem

ist vollständig mit geschnitzten Elfenbeinplatten belegt, von denen nur wenige im Laufe der Zeit in Verlust geraten sind. Die fünf großen, figürlichen Platten der Frontalansicht haben je eine Höhe von 27 cm. Bei der stilistischen Betrachtung der Einzelteile läßt sich un schwer erkennen, daß verschiedene Künstler bei der Anfertigung der Elfenbeinreliefs tätig waren. Die thematische Behandlung umschließt zwei Zyklen, einen Christus- und einen Josefs-Zyklus. Das Ornament zeigt deutlich Stileinflüsse aus Alexandrien und Syrien.

Die Kathedra wird als das einzige, erhaltene Beispiel elfenbeinerner Möbelkunst angesehen, was nicht richtig ist. Andere Sitzmöbel von Bedeutung kennen wir aus anderer Zeit, wie den Thronessel von St. Peter in Rom, 4.-5. Jahrhundert, und den Thron Iwans III., der 1472 mit der Kaiserin Sophia-Zoe aus Konstantinopel nach Rußland kam.

In diesem Zusammenhang muß auch der Faltstuhl (Bild 22) des Benediktinerinnen-Klosters Nonnberg in Salzburg erwähnt werden. Das Recht sich des Faldistoriums [Faltstuhls] zu bedienen, wurde im Jahre 1242



Schnitzwerk versehene Elfenbeintafeln eingelassen. Den Abschluß der Stuhlfüße bilden Tierklauen, den oberen Abschluß Tierköpfe.

Der erst im 17. Jahrhundert hergestellte Thron der dänischen Könige wurde bereits bei »Narwal« behandelt.

## BYZANTINISCHES ELFENBEIN

Hauptzentren der Kunst entstehen niemals von ungefähr. Sie bilden sich immer dort, wo weltliche Macht so stark und gefestigt ist, daß sie die Kunst pflegen und sich ihrer bedienen kann.

Durch die Verlegung der Residenz Diokletians (284–305) in die Nähe von Byzanz entstand ein solches neues Machtzentrum. Im Jahre 330 wurde Byzanz Hauptstadt, und dann folgte 395 die Teilung in das oströmische und das weströmische Reich. Das oströmische oder byzantinische Reich umfaßte den größten Teil der Balkanhalbinsel einschließlich Griechenland, die Cyrenaika, einen Teil Armeniens, Kleinasien, Syrien und Ägypten.

Für die Elfenbeinkunst spielen neben Byzanz die Städte Antiochia in Syrien und Alexandria in Ägypten eine führende Rolle.

Wenn von byzantinischer Elfenbeinkunst gesprochen wird, so ist die Trennung zwischen altchristlich und byzantinisch eine Frage der Stilkritik. Viel wesentlicher jedoch ist die Unterscheidung in Epochen vor und nach dem Bilderstreit.

Im Jahre 725 sprach Kaiser Leo III. das Verbot der Bilderverehrung aus. Er wollte dadurch den neben der christlichen Staatsreligion in seinem Lande existierenden Religionen entgegenkommen und seine eigene Stellung stärken. Durch Jahrzehnte wogte der Streit hin und her, bis Kaiserin Theodora das Verbot im Jahre 842 wieder aufhob. Damit hatten die Ikonodulen über die Ikonoklasten [Bilderstreiter] gesiegt, jedoch mit dem philosophischen Kompromiß, daß die Götterbilder nicht mehr angebetet werden durften, sondern ihnen nur noch eine symbolische Bedeutung beizumessen sei. Nach diesem Streit entstand dann in dem großen, aus so vielen Ländern und Kulturen zusammengesetzten Reich der Stil der zweiten byzantinischen Epoche.

Zu ihren Hauptwerken gehören neben Kästchen die Diptychen des frühbyzantinischen Stils. Das in Florenz befindliche Diptychon einer Kaiserin und das in Wien stellen möglicherweise die gleiche Herrscherin, nämlich Arianna, dar. Beide Diptychen sind eigentlich nur Varianten.

## DIE KONSULAR-DIPTYCHEN

Im Altertum schon begegnen wir Diptychen, den durch Schnüre oder Ringe miteinander verbundenen, zweiteilig zusammenklappbaren Schreibtäfelchen. Sie sind durch eine lange Reihe von Jahrhunderten nachweisbar und treten bereits sehr früh als Elfenbeintäfelchen auf. Die vordere und rückwärtige Außenseite war später durch Ritzungen und Schnitzereien verziert; die einander zugekehrten Innenseiten hatten eine Kehlung zur Aufnahme der Wachsschicht, in die dann mit einem Griffel die Schriftzeichen eingeritzt wurden.

Ihre hohe und vor allem genau nachweisbare Blütezeit erreichten die Diptychen im 5. und 6. Jahrhundert. Konsuln und Beamte pflegten diese mehr oder minder kostbar gestalteten Täfelchen bei ihrem Amtsantritt persönlichen Freunden zu überreichen. Von diesem Brauch leitete man die Bezeichnung »Konsular-Diptychen« ab. Ihre Zeit reicht genau vom Jahre 406 bis zu Basilius, dem letzten Konsul, anno 541.

Ihre Form ist oft hochrechtwinklig. Die Darstellung zeigt zumeist das Bild des sein Amt antretenden Konsuls oder Beamten aber auch symbolische oder christliche Darstellungen, in seltenen Fällen den Beschenkten.

Als Dokumentation des plastischen Stiles mit allen seinen Abwandlungen sind diese libri elephantini von größter Bedeutung, vor allem, weil sie die Möglichkeit geben, einen zeitlich erfaßbaren Raum in der Geschichte der Elfenbeinkunst genau zu umreißen.

Der künstlerische Wert der Diptychen ist unterschiedlich. Sie zeigen aber, daß die Künstler – meist am Ort des Auftraggebers ansässig – zum großen Teil bestrebt waren, das Monumentale herauszuarbeiten.

Das in der Abbildung gezeigte Diptychon (Bild 23) aus dem Domschatz von Monza stellt einen Philosophen und eine Muse dar.

Ein Konsular-Diptychon von großer Anschaulichkeit ist das des Konsuls Boethius aus dem Jahre 487, im Museum Civico in Brescia.

Ein thematisch und künstlerisch sehr interessantes Diptychon aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zeigt die Personifikation von Rom und Byzanz, der Hauptstädte beider römischen Reiche. Es befindet sich im Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien.

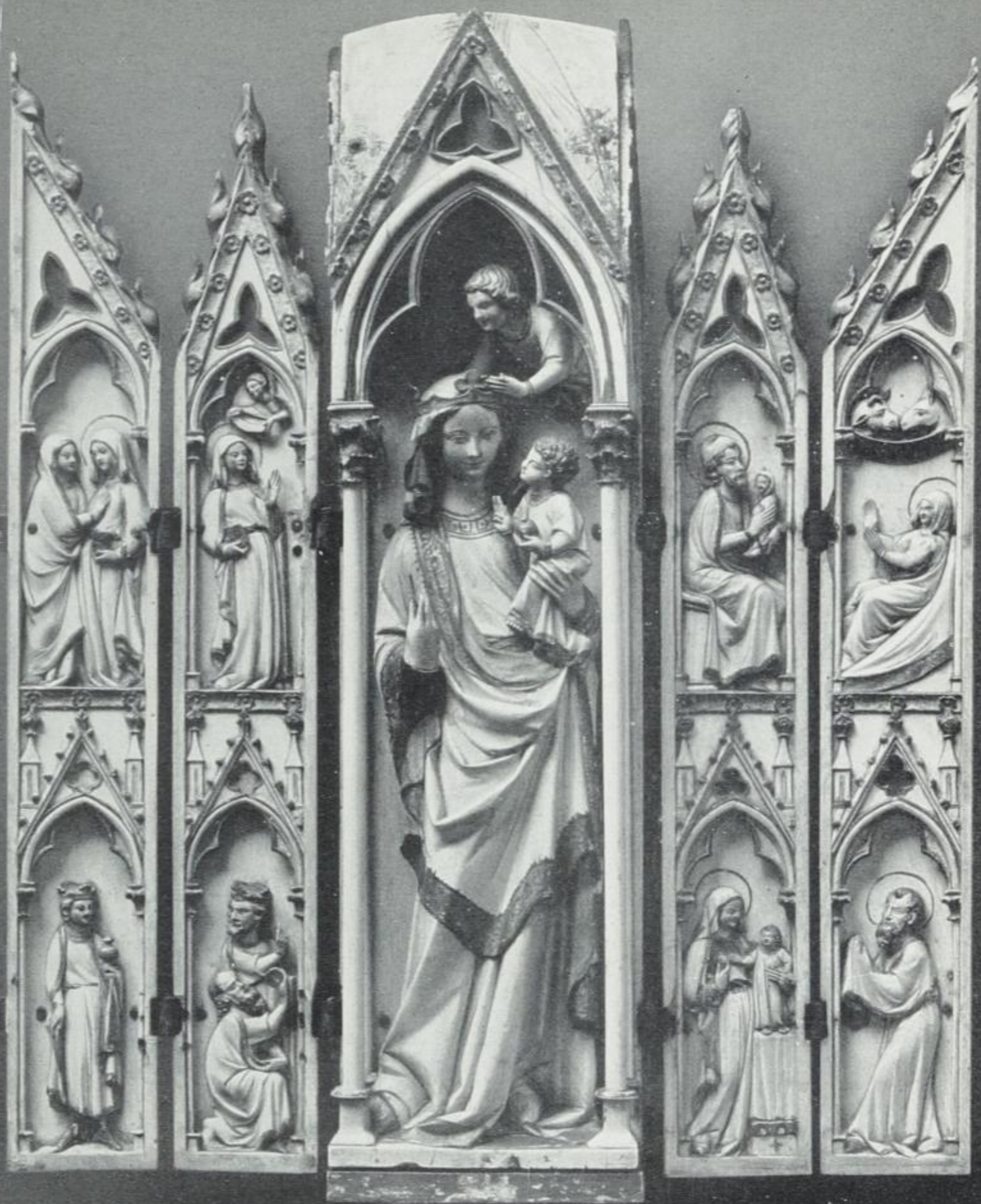
Ein Beamtendiptychon ist das des römischen Stadtvikars Probianus.



23. Diptychon mit Muse und Philosoph, Elfenbein, um 500, Größe 33,0 x 13,5 cm.  
Monza, Domschatz.



24. Diptychon des Konsuls Oreste, Elfenbein, um 530, Größe 34,4 x je 12,0 cm.  
London, Victoria and Albert Museum.



25. Polyptychon, Elfenbein, Mittelfeld. Marie mit Kind und Krönungsengel, französisch, etwa 1330, Größe 34,5 x 28,5 cm. London, Victoria and Albert Museum.

## ELFENBEINKUNSTWERKE DER KAROLINGERZEIT

### *Ada-Gruppe*

Die einzelnen Phasen der Elfenbeinkunst in der Karolingerzeit werden in drei Gruppen eingeteilt: in die Ada-, Luithard- und die Metzger Gruppe, wobei zu bemerken ist, daß die Franzosen die Ada-Gruppe als den »Style Charlemagne« und die Luithard-Gruppe als den »Stil Karls des Kahlen« bezeichnen.

Alle Tafeln der Ada-Gruppe sind stilistisch wie auch inhaltlich von einer illustrierten Handschrift abhängig, die im Auftrage der Äbtissin Ada um 800 geschrieben wurde. Auf Grund dieser künstlerischen Abhängigkeit hat man den Namen der Handschrift auch auf die Elfenbeine übertragen.

Die Bedeutung der Werke der Ada-Gruppe liegt nun hauptsächlich darin, daß sie eine Umsetzung des malerischen Stils ins Plastische vornehmen. Trotz ihrer Anlehnung an die Miniaturen der Klosterhandschriften, deren Entstehungsort nicht eindeutig festgelegt werden konnte, jedoch im Raume Aachen-Trier-Lorsch zu suchen ist, ist der stilistische Anteil der Spätantike unleugbar. Der Grund, daß dem Inhalt ein starker christlich-orientalisch-byzantinischer Einfluß eigen ist, dürfte zum Teil auf der Tatsache beruhen, daß der Bilderstreit in Byzanz eine Reihe von Künstlern außer Landes trieb.

Was die Größe anbelangt, so sind die Stücke der Ada-Gruppe etwa den Konsular-Diptychen gleich. In der Darstellung sind große Einzelfiguren in ruhig gelassener Haltung vorherrschend. Kleinfigurige Gruppen treten nur in Nebefeldern auf, wenn sie überhaupt in der Komposition vorkommen.

Als Hauptwerk ist der ehemalige Buchdeckel des Codex aureus von Lorsch anzusehen. Seine Vorderseite (Bild 26) befindet sich im Vatikanischen Museum, und das Victoria and Albert Museum besitzt die Rückseite.

Die Vorderseite hat eine Größe von 40 cm in der Höhe und 30 cm in der Breite. Die Gesamtfläche ist in fünf Einzelfelder aufgeteilt. Das Hauptfeld zeigt Christus als Sieger über Löwe und Drachen, jedes der flankierenden Seitenfelder einen Engel. Durch diese Komposition wird die Hauptfigur nicht nur in das Mittelfeld sondern auch in den Mittelpunkt gestellt, was sich rein äußerlich noch durch die geringere Breite der Seitenfelder dokumentiert.

Hierin zeigt sich besonders deutlich der Einfluß der Spätantike, die im Hauptfeld den Imperator, in den Nebefeldern die Untergebenen plazierte. Ein weiteres, direkt aus der Antike übernommenes Darstellungsmotiv ist das Medaillon, das im Kopfbild von schwebenden Engeln getragen wird. Das Fußfeld zeigt rechts die drei Könige vor Maria, links bei Herodes.



26. Buchdeckel des Codex aureus von Lorsch, Ada-Gruppe, Vorderseite, um 800 bis 900, Größe 37,7 x 27,5 cm. Rom, Vatikanisches Museum.

Die Maße der Rückseite sind ungefähr die gleichen. Hier steht im Mittelfeld eine thronende Maria mit dem Kinde, rechts davon Zacharias als Priester mit dem Weihrauchfaß, links Johannes der Täufer. Im Kopfbild sind wieder die beiden schwebenden Engel, im Medaillon ein Brustbild Christi. Im dreiegliederten Fußfeld ist in der Mitte die Anbetung durch Ochs und Esel dargestellt, rechts davon die Verkündigung der Hirten, und links, wohl als Teilszene des mittleren gedacht, Maria und Josef. Wenn auch Unterschiede in der Ausarbeitung der beiden Tafeln feststellbar sind, so stammen sie trotzdem wohl aus der gleichen Werkstatt. Ihre Datierung ist in das 9. Jahrhundert zu legen.

Als Frühwerk der Ada-Gruppe sind die beiden Buchdeckel aus Genoels-Elderen bei Tongern zu bezeichnen. Die Zeit ihrer Entstehung dürfte als Ende des 8. Jahrhunderts sein. Ihre Größe beträgt 30 zu 18 cm. Die durchbrochen gearbeiteten Platten setzen eine wirkungsvolle Unterlage voraus, die in diesem Falle aus Silber oder vergoldetem Kupfer bestanden haben dürfte. Wie bei den anderen Stücken der Ada-Gruppe dominiert auch hier die großfigurige Gestalt. Als Verbindung zu anderen Stilkreisen, etwa zu irisch-angelsächsischen, kann das Mäander-Ornament gedeutet werden, das die Randeinfassung ziert. Immerhin läßt dieses Ornament nicht unbedingt auf eine Stilverwandtschaft schließen, da es in der frühkarolingischen Kunst mehrfach auftritt. So in dem 781 für Karl den Großen geschriebenen Godescalc Evangeliar, das außerdem noch weitere Parallelen zu Genoels-Elderen zeigt und dadurch einwandfrei den Beweis seiner Zugehörigkeit zur Ada-Gruppe erbringt.

Die großfigurige Einzelgestalt, das Kennzeichen der Adagruppe, füllt das Hauptfeld eines Elfenbeins in der Bodleian Library in Oxford aus. Es ist Christus als Sieger über Löwen und Drachen. Eine kleinfigurige Bilderreihe mit Szenen aus der Jugend Christi und den Wundern umgibt das Hauptbild.

Eine Darstellung des Erzengels Michael in der Leipziger Stadtbibliothek ist mehr oder minder als Fragment zu bezeichnen, da der rechte Rand und der Fuß stark beschädigt sind.

Aus dem 9. bis 10. Jahrhundert stammt das Fragment einer Tafel (Bild 27) im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Der obere Teil dieser Himmelfahrt Christi fehlt, vorhanden ist nur noch die Gruppe der Zeugen der Himmelfahrt. Der Ausdruck »großfigurig« ist hier besonders deutlich demonstriert. Die heutige Größe der Tafel beträgt 9,3 auf 14 cm. Sie dürfte ein Teil einer elfenbeinernen Schreibtafel gewesen sein, worauf die Falzränder auf der Rückseite hinweisen.

Der Zeitraum, der die Adagruppe umfaßt, läßt sich nicht allzu genau umreißen. Er beginnt etwa um 790, hat seinen Schwerpunkt im ersten Viertel





27. Himmelfahrt Christi, mit Beziehung zur Ada-Gruppe, 10. Jahrhundert, Größe 14 x 9,3 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

des 9. Jahrhunderts und läßt sich bis in den Beginn des 10. Jahrhunderts verfolgen. Die bevorzugte Themengestaltung sind Szenen aus dem neuen Testament. Die Gruppe umfaßt etwa 40 Stück.

### *Luithard-Gruppe*

Vor der Mitte des 9. Jahrhunderts beginnt eine neue Stilform sich deutlicher abzuzeichnen. Sie entfernt sich mehr und mehr von der Hartlinigkeit und der Großfigurigkeit der Ada-Gruppe und bemüht sich um eine lebendige Gestaltung der Szenen. Dadurch werden mehr und kleinere Figuren notwendig.

Als Vorbild dieser Gruppe wird ebenfalls eine Handschrift angenommen: der für Karl den Kahlen [842–869] von Luithard geschriebene Psalter. Nach diesem Künstler bezeichnet man diese zweite Gruppe als Luithard-Gruppe.

Der künstlerische Vorwurf für die ihr zugehörenden Stücke scheint sich niemals von ruhigen Vorbildern abzuleiten sondern erinnert viel eher an rasch skizzierte Zeichnungen eines Malers. Natürlich arbeitet der Bildhauer mit ganz anderen technischen Voraussetzungen, kann also niemals die Leichtigkeit einer Zeichnung erreichen. Umso erstaunlicher ist es, wie die Werke der Luithardgruppe Szenen, Geschehnisse und oft geradezu die Fortspinnung eines Gedankens zum Ausdruck bringen.

Ihre Hauptwerke sind heute der Einbanddeckel des Psalters Karls des Kahlen in Paris, und in der Nationalbibliothek München das Kreuzigungsrelief. Beide dürften aus der gleichen Werkstatt stammen und sind zwischen 860 und 870 zu datieren. Die Pariser Tafeln haben nur je eine Größe von 14 zu 9 cm, das Münchener Relief – als das größte der Luithardgruppe – eine Höhe von 28 cm und eine Breite von 13 cm.

Die eigentliche Luithardgruppe umfaßt etwa ein Dutzend Arbeiten, denen noch zwei kleine Platten hinzuzurechnen sind, die erst nach dem Abschluß von Goldschmidt's Korpus entdeckt wurden. Es handelt sich um Apostel-Reliefs<sup>7</sup> aus Walroßzahn, deren Zugehörigkeit zu weiteren Stücken im Museum von Compiègne nicht zu übersehen ist.

Als Bildbeispiel wird ein Relief aus dem Landesmuseum in Zürich (Bild 28) gezeigt, das mit dem Gebetbuch Karls des Kahlen in Verbindung zu bringen ist, das sich in der Schatzkammer der Residenz in München befindet. Zu diesem Einband hatten ursprünglich zwei Elfenbeintafeln »Heimsuchung« und »Verkündigung« gehört.

### *Luithard-Gruppe*



28. Relief der Luithard-Gruppe, ca. um 870, Größe 11,2 x 8,8 cm. Zürich, Schweiz. Landesmuseum.

### *Metzer Gruppe*

Nachdem die beiden vorangehenden Gruppen ihre Namen nach Handschriften erhielten, wird die dritte Gruppe auf Grund ihrer ziemlich genau feststehenden Lokalisierung in und um Metz als die Metzer Gruppe oder Metzer Schule bezeichnet. Wegen ihrer weiteren Unterschiedlichkeit trennt man sie zumeist nochmals in die ältere und die jüngere.

Das Kernstück der älteren Metzger Gruppe ist das Drogo-Sakramentar, das für die Lokalisierung und Datierung von großer Wichtigkeit war. Es enthält nämlich eine Namensliste der Metzger Bischöfe, aus der einwandfrei hervorgeht, daß das Sakramentar unter Bischof Drogo [826–55] entstanden ist.

Die Stilistik der Metzger Gruppe beruht wie die der Luithard-Gruppe auf dem Malerischen, auch zeitlich liegt sie dieser am nächsten (Bild 29); es kann sogar angenommen werden, daß ihr ältester Zweig noch einige Dezennien vor der Luithard-Gruppe anzusetzen ist. Seine Schnitzerei ist mehr flach und enthält sich scharfer Linien. Sehr ausgeprägt ist die Vorliebe für den ausgesägten Reliefgrund, wie ihn der Drogo-Sakramentar und ein anderes Hauptwerk in der Pariser National-Bibliothek zeigen. Die Verwendung von Goldfolien und Farben betont die malerische Wirkung.

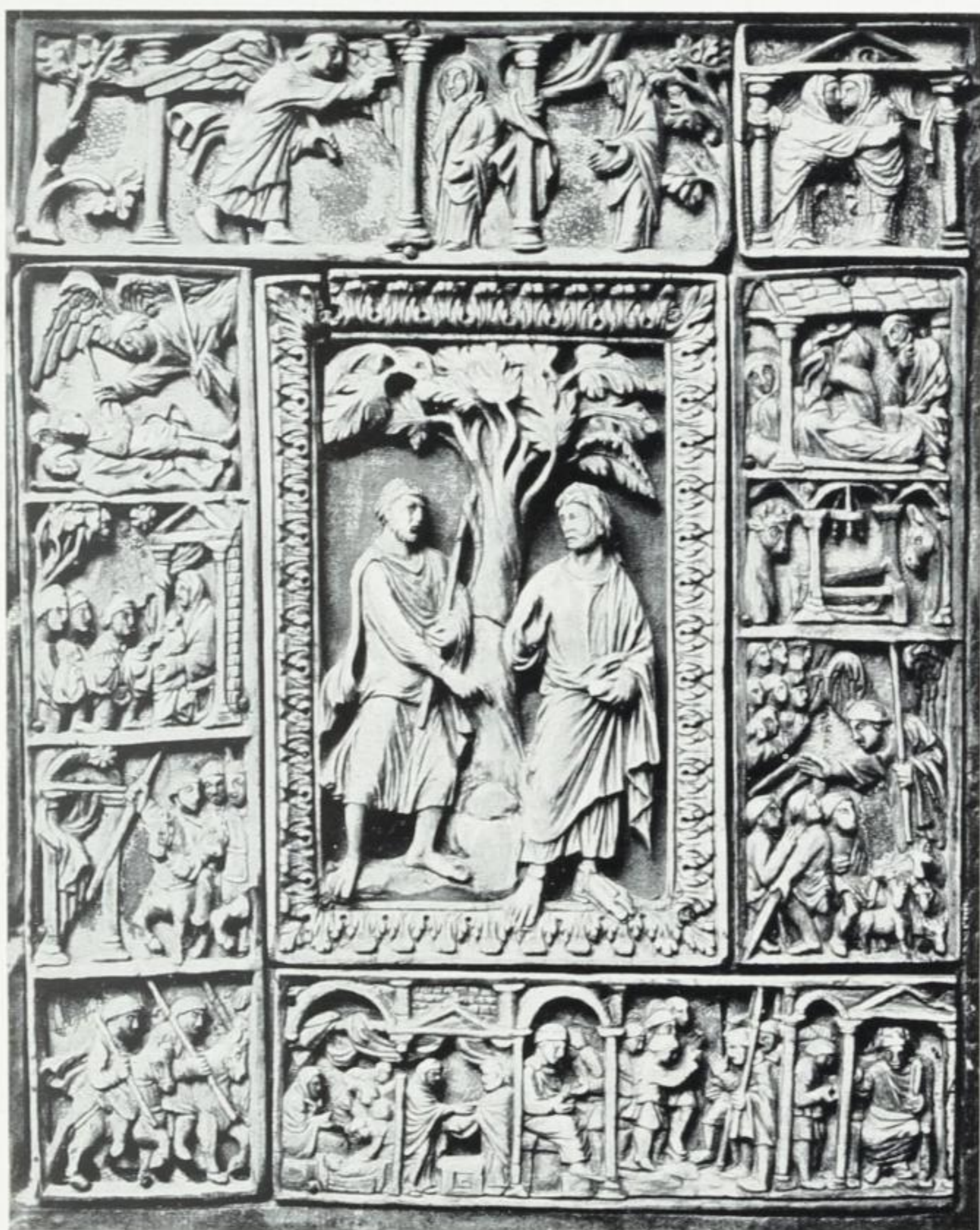
Der jüngeren Metzger Schule gehört ein Relief des Stiftes St. Paul (Bild 29a) an. Etwas früher anzusetzen, obwohl von sehr ähnlicher Komposition, ist eine Arbeit auf der Veste Coburg, bei der im wesentlichen nur die Gestalt Christi eine andere Position zeigt. Beide Stücke sind mit einem Rahmen von Blattwerk in sehr scharfer und kräftiger Ausbildung umgeben. Bemerkenswert ist die Harmonie der Figuren, ihre Verteilung im Raum und der starke Ausdruck der Gesten.

Die Arbeiten der Metzger Gruppe sind äußerst vielseitig. Sie umfassen nicht nur Buchdeckel sondern auch Kästchen und Gegenstände für den liturgischen Dienst, wie den sogenannten Heribertkamm in Köln. Im Besitz des Louvre wie auch des Herzog Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig befinden sich verschiedene dieser Stücke.

Das Fragment eines Kästchens<sup>8</sup> mit dem Thema des Ganges nach Emmaus (Bild 30), findet sich in der Sammlung Kofler-Truniger in Luzern. In der äußeren Umrandung weist es gewisse Ähnlichkeiten mit dem Braunschweiger Stück auf, die dem im Louvre aufbewahrten völlig fehlen.

Die Tafel, deren Symmetrie-Achse durch die Begrenzung des Gebäudes nach links gebildet wird, wirkt ungemein harmonisch in dieser Zweiteilung des Gesamtfeldes. Der geschlossenen Bildfülle der rechten Gebäudehälfte steht die lockere Gruppe der drei Gestalten gegenüber, in deren Ausdruck sich das Schreiten in drei Richtungen auszudrücken scheint. Ein großartiges Beispiel für die lebendige Darstellung der Bewegung.

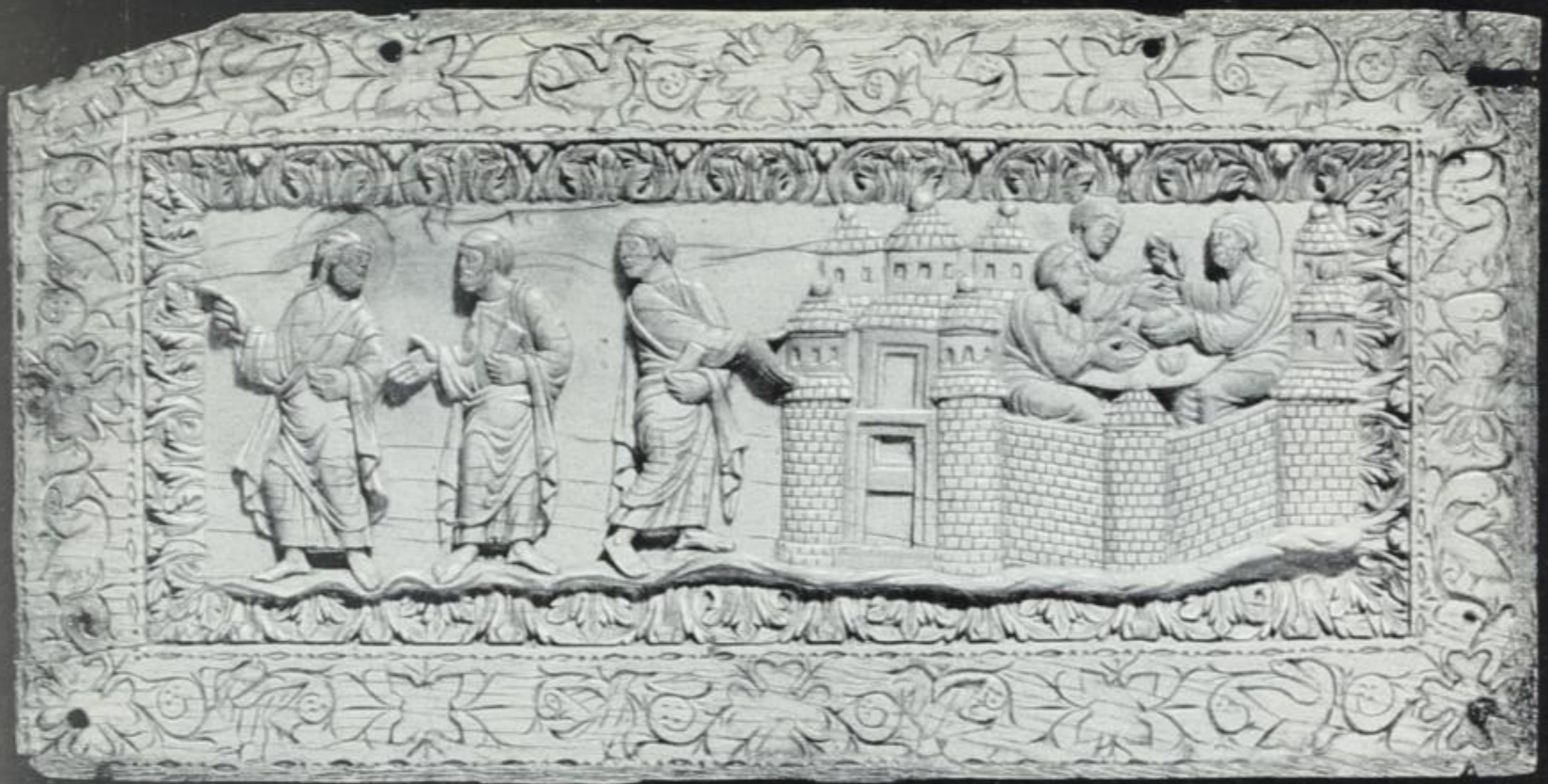
Der Stil der jüngeren Metzger Gruppe läßt sich bis weit in das 10. Jahrhundert hinein verfolgen, mit einer Ausdehnung bis in die Maas- und Niederrhein-Gegend.



29. Versuchung Christi (Hauptfeld), um 850, Größe 22 x 18 cm. Frankfurt a. Main, Stadtbibliothek.



29a. Himmelfahrt Christi, Jüngere Schule von Metz, um 850–900, die silberne Rahmenfassung 16. Jahrhundert, Größe 22,8 x 11,7 cm. St. Paul, Österreich, Stiftsammlungen.



30. Gang nach Emmaus, Jüngere Schule von Metz, um 850–900, Größe 11,6 x 23,5 cm.  
Luzern, Sammlung Kofler-Truniger.

#### *Kleine Gruppen und Einzelstücke*

Die Einteilung der verschiedenen Gruppen aus diesen Jahrhunderten wird wohl noch lange so erfolgen, wie Adolph Goldschmidt sie in seinem Werk über die mittelalterlichen Elfenbeinschnitzereien vorgenommen hat. Deshalb ist es nur recht und billig, ihr auch in diesem Buch hierin zu folgen.

Eine kleine Gruppe überaus eindrucksvoller Stücke wird durch eine Tafel aus Heiligenkreuz und durch Buchdeckel in Frankfurt und Cambridge repräsentiert. Allen drei Stücken ist eine unerhört strenge, lineare Auffassung eigen, deren harte Wirkung jedoch durch die abgerundeten Figuren zu einem völlig harmonischen Ganzen abgeschwächt wird.

Der Frankfurter Buchdeckel zeigt eine liturgische Handlung, wobei das Kompositionsschema in seiner linearen Strenge deutlich zu erkennen ist. Die Tischbegrenzung schneidet die 33 cm hohe Tafel in ein Kopf- und ein Fußfeld. Die Halbierung des Kopffeldes läßt aus genau Dreiviertel der Gesamthöhe die dominierende Gestalt des Ganzen sich majestätisch über *den Niederen* postieren. Ein Faltenwurf betont die Aufwärts-Bewegung, die Erhöhung der Majestas-Figur. Im Gegensatz hierzu sind für die anderen Gestalten nur senkrechte Falten verwendet, deren Linienführung noch gebrochen ist.

Im dazugehörigen Buchdeckel des Fitzwilliam-Museums in Cambridge ist das Hauptfeld mit einem Priester ausgefüllt, dessen Kopf, wie beim Frankfurter, an der Untergrenze des oberen Viertels beginnt. Seine Bedeutung



31. Buchdeckel, Elfenbeintafel mit Metallrahmen. Rückseite des Codex 53 (Evangelium Longum). Eigenhändige Arbeit des Mönchskünstlers Tuotilo, um 900. Größe der Elfenbeintafel 31,2 x 14,7 cm. St. Gallen, Stiftsbibliothek.





31 a. Buchdeckel, Elfenbeintafel mit Metallrahmen. Vorderseite des Codex 53 (Evangelium Longum). Um 900. Größe der Elfenbeintafel 31,2 x 14,7 cm. St. Gallen, Stiftsbibliothek.

wird einerseits durch den Faltenwurf seines Palliums, andererseits durch die sich steigernde Höhenanordnung betont. Die hinter ihm etwas erhöht stehenden Diakone sind ebenso gewandt wie die gleiche Anzahl auf der Frankfurter Tafel. Die Breite der Buchdeckel beträgt knapp 12 cm.

Die Tafel aus der Stiftssammlung von Heiligenkreuz ist ein Relief des hl. Gregor. Die dominierende Hauptfigur ist gleich weit vom oberen und unteren Rand der Tafelvertiefung entfernt. Obwohl auf die Ausarbeitung der Details sichtlich größter Wert gelegt wurde, scheint das Hauptaugenmerk der Hervorhebung der beherrschenden Gestalt gegolten zu haben. Die Tafel des hl. Gregor mit den Schreibern mißt 20,5 zu 12,5 cm.

Alle drei Stücke sind mit dem 9/10. Jahrhundert anzusetzen.

Zeitlich festlegbar ist auch ein Buchdeckel aus St. Gallen. Sein Schöpfer ist der 895–912 urkundlich genannte Elfenbeinschnitzer und Metallplastiker Tuotilo (Bild 31 und 31a), der erste namentlich bekannte Elfenbeinschnitzer des Mittelalters überhaupt.

Es ist hier darauf zu achten, daß lediglich die Tafel mit der Darstellung des hl. Gallus mit dem Bären als die Arbeit Tuotilos betrachtet werden kann, was erst seit 1933 feststeht. In diesem Jahr hat man die Elfenbeintafeln losgelöst, um die Frage zu klären, ob allenfalls auch die Rückseiten – im Buchdeckel unzugänglich versenkt – beschnitzt wären. Diese erwiesen sich jedoch als glatt, womit eine jahrzehntelange Diskussion um die Auslegung einer lateinischen Beschreibung ihr Ende fand. Bereits 1900 hat Mantuani in seiner Studie über Tuotilo dies richtig definiert, konnte sich aber nicht gegen die von der allgemeinen Erfahrung diktierten anderen Auffassungen durchsetzen, so daß erst diese rein technische Untersuchung von 1933 absolut Klarheit brachte, daß Tuotilo der Künstler der Gallus-Tafel ist. Von den beiden Buchdeckeln ist also lediglich die eine, mit den lokal St. Gallischen Darstellungen, Tuotilos Werk. Bei den Diskussionen um diese Buchdeckel stand nicht so sehr ihre künstlerische Bedeutung im Vordergrund, als vielmehr der Nachweis, daß wir es hier mit dem ersten gesicherten Werk eines nominell erfaßbaren Künstlers zu tun haben, der auf deutschem Boden gearbeitet hat und welcher der Anonymität des Mittelalters entrissen werden konnte.

## OTTONISCHES ELFENBEIN

Bei der Zusammenfassung zu einer neuen Gruppe versucht man jeweils die grundlegenden Unterschiede zur vorherigen aufzuzeigen. Es kann sich dabei manchmal nur um wenige skizzierte Linien handeln, deren Prägnanz überzeugend wirkt.



32. Heilung des Besessenen, zwischen 962 und 973, Größe 12,8 x 11,8 cm, Reichenau oder Mailand. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Hat die karolingische Kunst ihre Anlehnung über die Konsulardiptychen an die Antike nicht nur im geistigen Aufbau, sondern auch schon äußerlich durch die verwendeten Formate zu erkennen gegeben, so bringt die ottonische bereits hier den Wandel. Man verwendet nicht mehr das Hochformat sondern das Quadrat oder eine Form, die sich diesem nähert.

Am klarsten zeigen das die 16 Elfenbein-Tafeln der Reichenauer Gruppe (Bild 32), die als zweites Merkmal noch den durchbrochenen Hintergrund haben. Sie wurden von Otto I. für den Magdeburger Dom gestiftet. Die

Zeit ihrer Entstehung muß also zwischen der Kaiserkrönung 962 und dem Tode Ottos im Jahre 973 liegen.

Verschiedene Überlegungen, die besonders auf dem eigenartigen Format beruhen, führten zu dem Resultat, daß die Platten ursprünglich Teile eines Antependiums gewesen sind.

Obwohl Reichenau als Zugehörigkeitsbezeichnung gewählt wurde, spricht eine Reihe von Momenten dafür, daß der Sitz dieser Platten-Werkstätte Mailand gewesen ist. Einwandfrei sichere Anhaltspunkte konnten bisher weder für die eine noch für die andere Annahme erbracht werden.

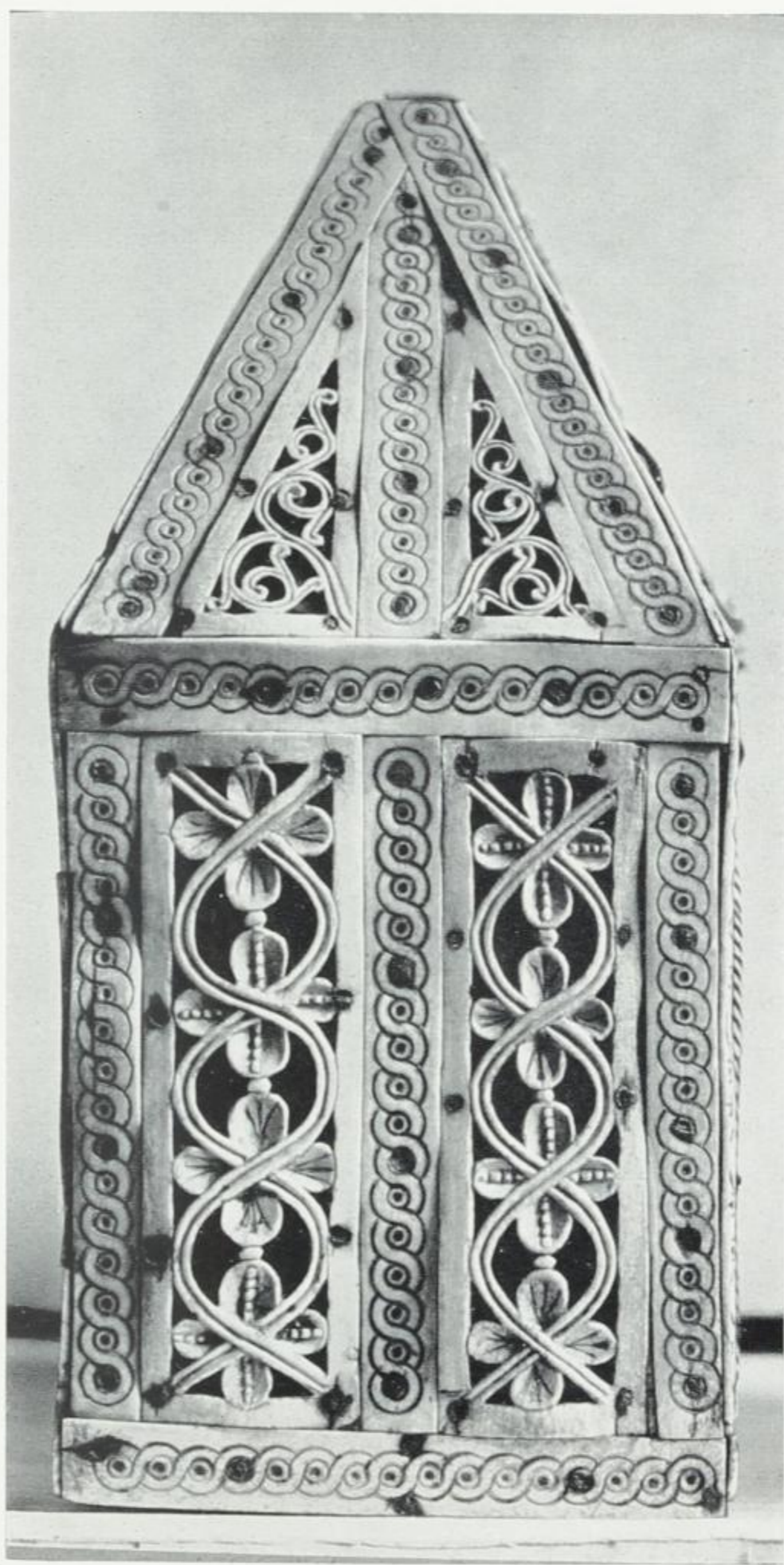
Eine andere, beachtliche Arbeit ist ein Weihwassergefäß, das 980 für den Empfang Otto II. in Mailand angefertigt wurde. Der Becher ist 18,5 cm hoch und hat einen oberen Durchmesser von 12,5 cm.



33. Hl. Nazarius, Meister des Registrum Gregorii zugeschrieben, etwa 1050, Größe 16,3 x 9,9 cm. Hannover, Kestner-Museum.

Als Arbeiten des »Meisters des Registrum Gregorii«<sup>9</sup> hat man die Nazarius-Tafel (Bild 33) des Kestner-Museums, eine erlesen schöne Madonna in Mainz und die Darbietung im Tempel angesehen. Die Plastik, den vorbestimmten Maßen des Materials folgend, hat bei der Mainzer Madonna eine Relieftiefe von 5,5 cm bei einer Höhe von 22 cm.

Die Arbeiten des »Echternacher Meisters« zeichnen sich keineswegs durch besonders gefälliges Aussehen aus. Seine Berliner Kreuzigung ist auf etwa 990 anzusetzen. Der Buchdeckel im Cluny-Museum zeigt besonders deutlich, daß es dem Meister nicht um Schönheit im Sinne ästhetischer Überlegungen ging, sondern um die Aussage und einen eigenwilligen, persönlichen Stil, der seinen Werken jedenfalls nicht abzusprechen ist.



34. Reliquienkästchen, Bein, spätlangobardischer Einfluß, 10. Jahrhundert. Höhe 18,5 cm, Länge 19,8 cm, Breite 8,0 cm. New York, Metropolitan Museum.

Eine Reihe von Gruppen mit mehr oder minder ausgeprägten, eigenen Kennzeichen aus der Zeit um die Jahrtausendwende wird unter der Bezeichnung »Lütticher Schule« zusammengefaßt. Die Arbeiten sind durchwegs kleinfigurig und lehnen sich stark an die Metzger an. Im Laufe des 11. Jahrhunderts breitet sie sich weiter aus und faßt besonders im Raume von Köln Fuß.

In diesen Epochen werden natürlich nicht nur Reliefs und Schaustücke sondern auch Gebrauchsgegenstände und Gerätschaften erzeugt, und ein, wenn auch geringerer, Teil ist erhalten geblieben. Es handelt sich hauptsächlich um Kästchen, Käämme und Schnallen.

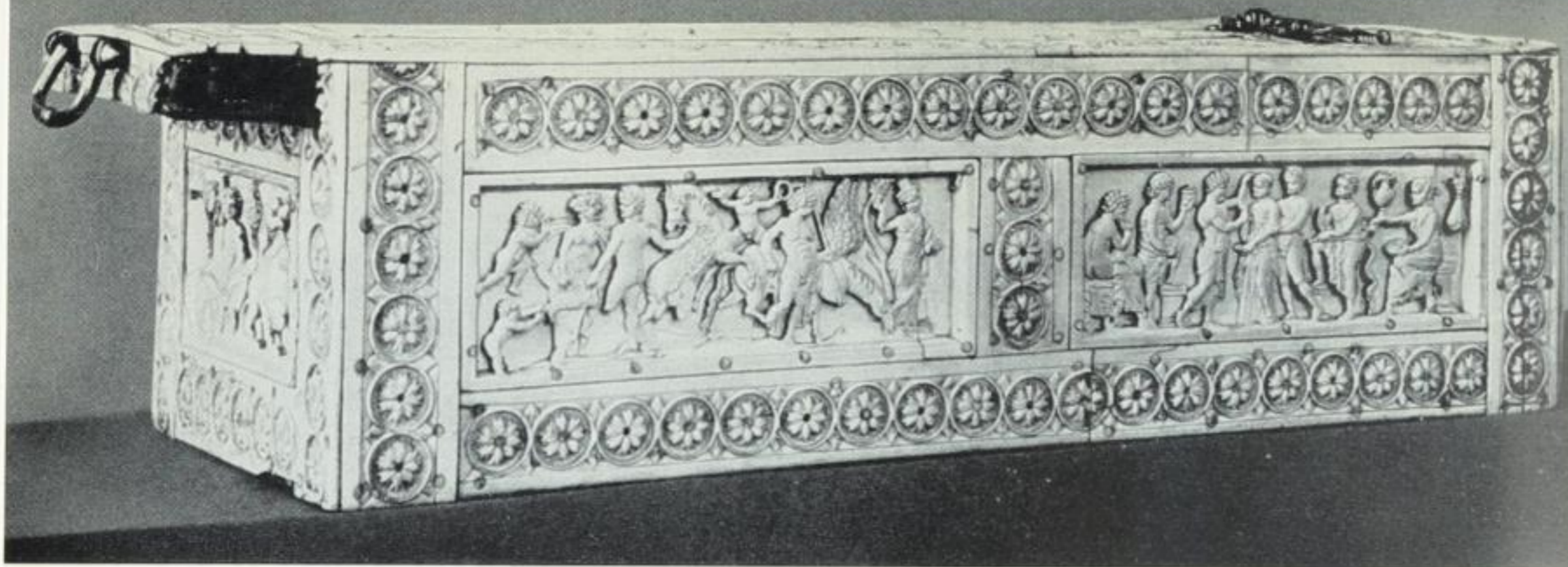
Aus dem Besitz des Stiftes St. Peter in Salzburg<sup>10</sup> befindet sich im Metropolitan-Museum in New York<sup>11</sup> ein Kästchen (Bild 34), eine Reliquienbursa, wie sich aus dem Kreuz erweist, die im 10. Jahrhundert entstand und den Einfluß des langobardischen Stils zeigt. Es besteht aus einem mit vergoldeten Kupferplatten belegtem Holzkern mit dachartigem Deckel, der ganz und gar von einem durchbrochenen Ornament aus Knochen überzogen ist. Seine Länge beträgt 20 cm, seine Höhe 18 cm und seine Breite 8 cm.

Zeitlich nicht mehr ganz hierher gehört ein Turmreliquiar (Bild 35) aus Köln vom Ende des 12. Jahrhunderts, dessen Zeltdach allerdings fehlt.

Der Ausdruck *turris eburnea* = elfenbeinerner Turm für die Gottesmutter steht mit diesem Reliquiar in engstem Zusammenhang. Auf ihm erscheint nämlich als einzige nichtbiblische Gestalt der Papst Sylvester. Dieser hatte im Jahr 325 das Konzil von Nicäa einberufen, auf dem Maria zur Gottesmutter erklärt wurde; gegen die Lehre der Arianer, die in ihr nur die Mutter eines nicht-göttlichen, also menschlichen Christus sehen wollten. Die Marien-Verehrung nahm von da an ihren Ausgang, was sich wiederum in der lauretanischen Litanei mit dem Ausdruck »Elfenbeinerner Turm« zu erkennen gibt. Wesentlich später, im 15. Jahrhundert, treffen wir wiederum den Ausdruck *turris eburnea* an, verschiedentlich irrig als Tabernakel bezeichnet.



35. Turmreliquiar, kölnisch, um 1200, Höhe 47,5 cm, unterer Durchmesser 26 cm.  
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



36. Byzantinisches Rosettenkästchen, aus Veroli (bei Rom) stammend, um 800–1000, 11,5 x 40,5 x 15,5 cm. London, Victoria and Albert Museum.

### BYZANTINISCHES ELFENBEIN NACH DEM BILDERSTREIT

Als Kaiser Leo III. im Jahre 725 die Bilderverehrung verbot, mußten die Elfenbeinarbeiter sich nach neuen Themen und neuen Verwendungsgebieten für ihre Kunst umsehen. Es entstanden auf profanem Gebiet eine Reihe von Kästchen, von denen der Veroli-Kasten (Bild 36) in London und in Wien das Kästchen aus der Kirche von Pirano die bekanntesten sind.

Die schnitzerisch verwendeten Themen lassen sich in etliche Zyklen einteilen, bei denen wir folgende zu unterscheiden haben: Tierdarstellungen, Adam-und-Eva-Gruppe, Szenen aus der Geschichte Josuas und Heiligenfiguren in antikisierender Auffassung. Die Kästen werden auch auf Grund ihrer bemerkenswertesten Verzierung kurz als »Rosettenkästchen« bezeichnet.

In der kirchlichen Kunst finden sich Reliefs mit charakteristisch durchbrochen gearbeiteten Himmelswölbungen und vereinzelt vollplastische Marienstatuetten<sup>12</sup>. Ein Beispiel dafür ist eine Madonna mit Kind aus dem 11. Jahrhundert im Victoria and Albert Museum in London.

Als Bildbeispiel für die Gruppen mit durchbrochenem Baldachin (Bild 37) sei ein Stück des Nationalmuseums in Kopenhagen erwähnt, das durch die Runen-Inschrift »iesus« am Suppedaneum auf ein sehr frühes Verbringen nach Skandinavien hinweist. Da wir noch durch weitere Beispiele über den Import aus Byzanz unterrichtet sind, bedeutet die Inschrift keineswegs, daß das für eine einheimische Arbeit der Zeit viel zu reife Stück im Lande<sup>6</sup>, also in Dänemark entstanden ist.

Gleichfalls eine byzantinische Arbeit ist der hl. Demetrius (Bild 38) aus der Sammlung Kofler/Luzern. Die Tafel wurde erst auf der





37. Kreuzigungsgruppe, byzantinisch, 1000–1100, Größe 23 x 12 cm, Runeninschrift »iesus«. Kopenhagen, Nationalmuseum.



38. Hl. Demetrius, byzantinisch, 900–1000, Größe 19,5 x 12,5 cm. Luzern, Sammlung Kofler.



39. Tod Mariä, byzantinisch, um 950–1000, Größe 13,2 x 14,6 cm. Klosterneuburg, Stiftsammlungen.

»Mostra degli Avori« 1956 in Ravenna – einer der bedeutendsten Ausstellungen mittelalterlicher Elfenbeine – einem größeren Kreis bekannt.

Das Sterbelager Mariens (Bild 39), mit noch deutlichen Spuren alter Bemalung und Vergoldung, zeigt ein gut erhaltenes Exemplar aus den Klosterneuburger Stiftsammlungen. Das Bildbeispiel illustriert damit den Marien-Typ.

## CHARAKTERISTIKA AUS DEM 11. JAHRHUNDERT

Eine eigene Gruppe bilden die kölnischen Arbeiten mit den gestichelten Reliefs. Hier sind die vertieften Linien nicht glatt gezogen, sondern ihr Niveau wird durch punktförmige Vertiefungen gebrochen. Sie wirken ausgesprochen dekorativ und bringen den Beweis, daß sich innerhalb des großen Konzepts sehr wohl Eigenformen entwickeln konnten.

Zu einer kleinen Gruppe, vermutlich auf Bamberg zu lokalisieren, gehört der Buchdeckel des Martyriums des hl. Kilian, vor Ende des 11. Jahrhunderts entstanden. Der durchbrochene Baldachin ist eine genaue Kopie des »Marientodes« vom Evangeliar Ottos III. aus der Münchener Staatsbibliothek. Der »Marientod« aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts ist eine rein byzantinische Arbeit, die hinsichtlich des Details des Baldachins, ein Vorbild für die Bamberger Arbeit war.

Auf eine besondere Gruppe in Italien sei hier noch verwiesen, auf das Antependium im Dom von Salerno. Es besteht aus 44 Platten und hat möglicherweise zu einer Kathedra gehört. Da der Zyklus der bisher bekannten Stücke unmöglich nur eine einzige Serie umfassen kann, nimmt man zwei, vielleicht sogar mehr Serien an. Die Einzeltafeln sind im zeichnerischen Schnitt sehr charakteristisch, und die erste Serie läßt sich in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts datieren. Als Bildbeispiel die, meines Wissens bisher noch nicht veröffentlichte Tafel mit der »Anbetung der heiligen Drei Könige«<sup>13</sup> (Bild 40) aus dem Willumsen-Museum in Frederikssund.

Mit Ende des 11. Jahrhunderts treten eine Reihe von Olifants<sup>14</sup> (Bild 41) oder Hifthörnern auf, die auf islamische Grundeinflüsse zurückzuführen sind. Die Schnitzereien weisen deutlich auf den Kunstkreis der fatimidisch-ägyptischen Werkstätten hin. Die Olifants erhalten sich bis weit in das 16. Jahrhundert hinein, verloren aber ihre Bedeutung als Jagd- und Signalhörner. Wegen ihres künstlerischen und Materialwertes blieben sie Sammlerstücke und finden sich auch in Kirchenschätzen. Ihre Länge kann bis zu 70 cm betragen. Vorbilder finden wir auch im byzantinischen Kunstkreis.



40. Anbetung der hl. Drei Könige, Schule von Salerno, um 1050–1100, Größe 16,5 x 14,2 cm, Dicke 12 mm. Frederikssund, Willumsen-Museum.



41. Detail eines Olifants, byzantinisch, Totallänge 55 cm, um 900–1100.  
Kopenhagen, Nationalmuseum.



42. Marienkrönung, französisch, um 1260, Einzelfigur (Madonna und Christus), Höhe 28,0 cm. Paris, Louvre.

## FRANKREICH

Die Zeit der Gotik in der Geschichte des europäischen Elfenbeins wird weitgehend von Frankreich beherrscht. So dominierend ist sein Einfluß, daß durch Generationen nur in bescheidenem Maße von selbständiger nationaler Eigenart in Deutschland, England und Italien gesprochen werden kann.

Auf den ersten Blick scheint unter den überaus zahlreich vorkommenden Reliefs zunächst keine klare Trennungslinie erkenntlich. Erst wenn man das Bildthema dieser kleinen Tafelchen betrachtet, ergibt sich die Möglichkeit, sie nach ihren Darstellungen zu unterscheiden. Wir können den Bestand auf diese Weise in zwei Hauptgruppen aufspalten. Außer den vollplastischen Einzelfiguren, welche von der romanischen Zeit zur Gotik überleiten und uns noch teilweise als geschlossene Gruppe begegnen, finden wir Reliefs in der Form von Diptychen oder Triptychen, die das Leben Mariä oder das Leben Christi schildern. Um sie als Hausaltäre verwenden zu können, war ehemals eine päpstliche Genehmigung notwendig, ohne die vor ihnen keine Messe gelesen werden durfte.



43. Maria mit Kind,  
französisch, u. 1300,  
Höhe 41,0 cm. Paris,  
Louvre.





44. Madonna mit Kind, französisch, um 1100-1120. Madrid, Museum Lázaro Galdiano.



45. Madonna mit Kind, französisch, um 1360–70, Höhe ohne Plinthe 20,3 cm. London, Britisches Museum.

Einzelfiguren haben diese großartige Periode französischer Elfenbeinkunst eingeleitet. Zu ihren Höchstleistungen gehört die »Marienkrönung« (Bild 42) im Louvre [um 1260], die in künstlerischer Beziehung zu der Großplastik aus den Bauhütten von Reims und Paris steht. Ihnen folgen später die »Kreuzabnahme«, der »Prophet«, der »Verkündigungengel« und die »Maria mit dem Kind« (Bild 43) [um 1300].

Eine Einzelplastik »Madonna mit Kind« (Bild 44), aus der Sammlung Lázaro Galdiano, ist früher als die Louvre-Stücke anzusetzen. Sie ist von außerordentlicher Bedeutung, doch lange nicht so bekannt, wie die oft publizierten Pariser Glanzstücke.

Weitere vollrunde Plastiken aus englischem Museumsbesitz (Bild 45) und aus dem Hamburger Museum (Bild 46) für Kunst und Gewerbe sollen den Überblick über die hervorragenden Leistungen der französischen Künstler ergänzen.

Gewichtige Überlegungen führen dazu, die Hüttenmeister großer Kathedralen als Schöpfer dieser Hauptwerke der Elfenbeinkunst anzusehen. Die Abhängigkeit der Elfenbein-Madonna von Giovanni Pisano aus dem Jahr 1299

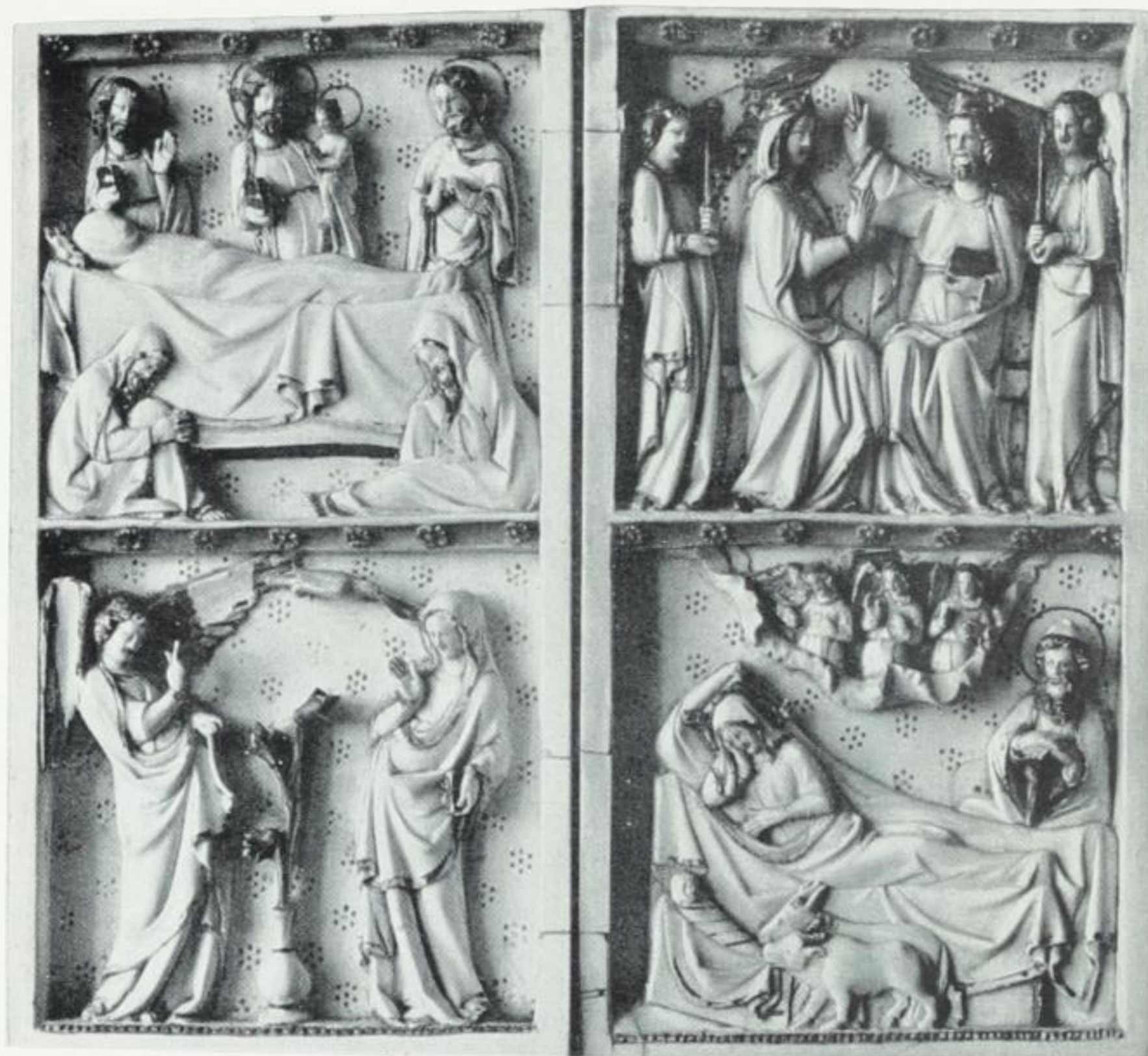
von der Trumau-Madonna des Nordportales von Notre-Dame ist erwiesen.

Um die Erfassung des ungeheuer großen Bestandes der französischen



46. Maria mit Kind, französisch, um 1270, Höhe 18,5 cm. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Elfenbeinkunst hat sich Koechlin mit seinem Katalog höchst verdient gemacht. Wohl stammen von ihm verschiedene Gruppenbezeichnungen, die man heute nicht mehr als instruktiv ansieht, doch ist entscheidend, daß er in seiner Zusammenstellung alles was greifbar war, einer interessierten Öffentlichkeit vorstellte.



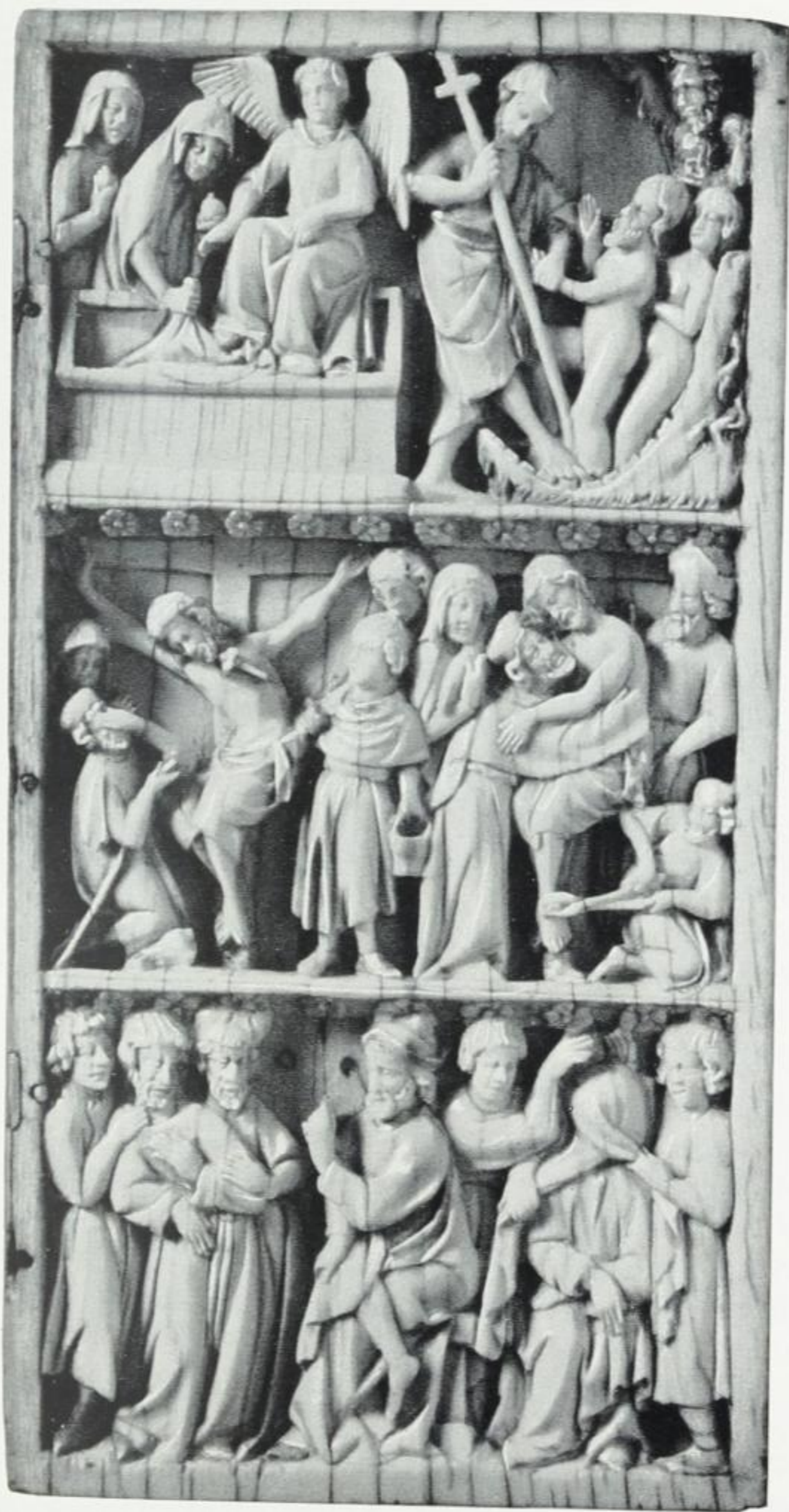
47. Diptychon mit Marien-Szenen, französisch, um 1330, Größe 17,0 x 18,8 cm. Klosterneuburg, Stiftsammlungen.

Den Versuch einer Trennung der italienischen Elfenbeinplastik dieser Zeit von der französischen, unternimmt Morey, indem er Mailand als Sitz einer Werkstätte annimmt, deren Hauptwerk das Diptychon des Vatikan<sup>15</sup> ist. Koechlin selbst hat den Namen des »Meister des Kremsmünsterer Diptychons«<sup>16</sup> geprägt und bezeichnet ihn als deutschen Künstler.

Neuerdings wird der Versuch unternommen, das oberrheinische Gebiet als Ausgangspunkt der großen Gruppe schwacher französischer Stücke zu betrachten und diese als deutsch zu bezeichnen. Der Versuch scheidet jedoch daran, daß sich keinerlei Belege finden lassen, die diese Theorie auch nur im geringsten stützen.

Eine Einteilung nach rein äußerlichen Kennzeichen, also nicht nach dem thematischen Inhalt, ermöglicht die Zusammenfassung verschiedener dekorativer Details wie des Rosettenmusters oder der Vierpaßfenster.

Ein Exemplar in der Klosterneuburger Stiftsammlung (Bild 47) zeigt an den Kopfleisten der Einzelfelder das Rosettenmuster. Der Bildinhalt befaßt



48. Rechter Flügel eines Passionsdiptychons, Rosettenmuster, französisch, um 1325, Größe 18,2 x 9,5 cm. Luzern, Sammlung Kofler.



49. Die Frauen am Grabe und Jüngstes Gericht, Teil eines Flügels mit Rosettenmuster, französisch, Größe 9,7 x 11,0 cm. Frederikssund, J. F. Willumsens Museum.

sich mit Szenen aus dem Leben Mariä, läßt jedoch in der Darstellung keinen geordneten chronologischen Ablauf erkennen. Links oben wird Maria auf dem Sterbelager gezeigt, dem sich nach unten die Verkündigung anschließt. Die Krönung Mariä steht auf der rechten Seite oben, unten die Geburt Christi. Die farbige Kontrastierung ist gut erhalten. Zeitlich ist das Werk auf etwa das erste Drittel des 14. Jahrhunderts anzusetzen.

Die Ikonographie dieses Sterbelagers verdient besondere Aufmerksamkeit. In den meisten Darstellungen ist das Lager von allen Aposteln umstanden, hier finden sich nur wenige. Auffallend ist ferner, daß der Körper der Gottesmutter bereits vollkommen in das Sterbetuch eingehüllt und nicht einmal mehr der Kopf sichtbar ist.

Ein weiteres Stück mit Rosettenmuster (Bild 48) ist ein Diptychon, dessen rechte Hälfte sich in der Sammlung Kofler/Luzern, die linke im Louvre befindet. Abgewandelt wurde die obere Szene dieses Stückes in einem fragmentarischen Täfelchen (Bild 49) des Willumsens Museum in Frederikssund,



50. Triptychon der Marien-Gruppe, französisch, um 1340, Größe 11 x 15,2 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

das an der linken oberen Ecke, wie auch an der Rahmeneinfassung, Ergänzungen aufweist. Die Darstellung des Höllenrachens, eines beliebten Details der Gotik, ist wesentlich später von Auer bei der Darstellung seiner Engelskämpfe<sup>17</sup> verwendet worden.

Die Einbeziehung verschiedener Architekturformen bei der Gestaltung des Reliefs ergibt weitere Möglichkeiten der Gruppensammenfassungen.

Auch Darstellungen mit durchbrochenem Hintergrund sind leicht als selbständige Gruppe erkennbar. Wesentlich zusammenfassender Charakter aller dieser Stücke bleibt aber immer die nur gering variierte thematische Bindung an gleiche Prototypen. Die Teilung in »Reliefs der Marienaltären (Bild 50) bzw. des Marienlebens<sup>18</sup>« und in »Reliefs mit Passions-Szenen« behält nach wie vor ihre Bedeutung.

In der Sammlung Kofler/Luzern befindet sich ein Diptychon mit Szenen aus dem Marienleben und der Passion Christi (Bild 51). Diese Tafelchen sind mit gleichrangigen Arkaden versehen. Das nachfolgende Beispiel dagegen zeigt die Betonung der Mittelarkade, unter die das Hauptereignis der Szene platziert wurde. Es handelt sich um ein Relief aus dem Besitz des Thorvaldsens-Museums in Kopenhagen (Bild 52), das übrigens noch einen gut erhaltenen Farbauftrag hat.



51. Diptychon mit Szenen aus dem Marienleben und der Passion Christi, französisch, etwa um 1370 (Größe 20,4 x 15,2 cm). Luzern, Sammlung Kofler.

Die Einbeziehung der Architektur zeigt sich auch an dem sehr schönen Diptychon mit Vierpaßformen (Bild 53) aus der Kofler-Sammlung. Die Szenen stellen links oben die heiligen Drei Könige, darunter Mariä Verkündigung, rechts unten Christi Geburt und darüber die Kreuzigung dar. Der Übergang der Vierpässe schließt die Diptychonhälfte zu einer völlig harmonisch wirkenden Einheit zusammen.

Neben der rein kirchlich betonten Kunst der französischen Gotik hat sich die Profan-Kunst nur mit wenigen beachtenswerten Werken durchgesetzt. Als Herstellungsort aller dieser Elfenbein-Kunstwerke ist Paris anzunehmen. Die geographisch günstige Lage im Schnittpunkt der Handelswege hatte diese Stadt seit langem zum künstlerischen Knotenpunkt gemacht. Ein »Livre de Metiers« sorgte für die genaue Regelung des Werkstattbetriebes und einzelne, überlieferte Namen aus dieser Epoche beweisen das Können der Elfenbeinspezialisten sogar als Hofkünstler.





52. Diptychon der Passionsgruppe, um 1360-70, Größe 17,5 x 15,2 cm. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum.

PIERRE AUBERT, Elfenbeinschnitzer in Tournay, stirbt vor 1408. Sein Neffe, Jean Aubert, fertigt 1395 eine Elfenbeinlaterne für die Königin an. Jehan le Braellier, tätig um 1352, arbeitet in Paris für die Könige Philippe VI., Jean II., und Charles V. Als Schachfigurenmacher, vermutlich in Elfenbein, scheint ein Bertrand 1296 in seiner archivalischen Notiz auf. JEHAN DE COUILLY, zwischen 1355 und 1387 bekannt, ist Lieferant für die Könige Karl V. und VI. von Frankreich sowie für den Herzog von Burgund. JEHAN CYME, Elfenbeinkünstler oder Kammhändler, zwischen 1371-1378 erfaßbar, arbeitet für den Herzog von Berry. PHILIPPE DANIEL, um 1433, ist ein Elfenbeinschnitzer und Drechsler in Paris, der für den Herzog von Burgund mit dessen Wappen geschmückte Toilettengegenstände anfertigt. JEHAN DANIEL, 1469-1488 nachweisbar, ist ebenfalls Elfenbeinschnitzer und Drechsler in Paris, wo er für den König und die Königin Elfenbeinarbeiten, Brettspiele, Würfel und eine Statuette liefert. HENRY DES GRÈS, ein Elfen-



53. Diptychon mit Vierpaßformen, französisch, um 1360, Größe 17,5 x 16,5 cm. Luzern, Sammlung Kofler.

beinkünstler, machte für die Herzöge von Burgund und Orleans in den Jahren 1386–1415 Spiegel und andere Gegenstände aus Elfenbein. RICHARD DES GRÈS ist gleichfalls für die Herzöge von Burgund und Orleans tätig; seine Arbeiten umfassen Spiegelkapseln, Käämme, Dosen und Schachfiguren. Er ist zwischen 1386 und 1415 bezeugt.

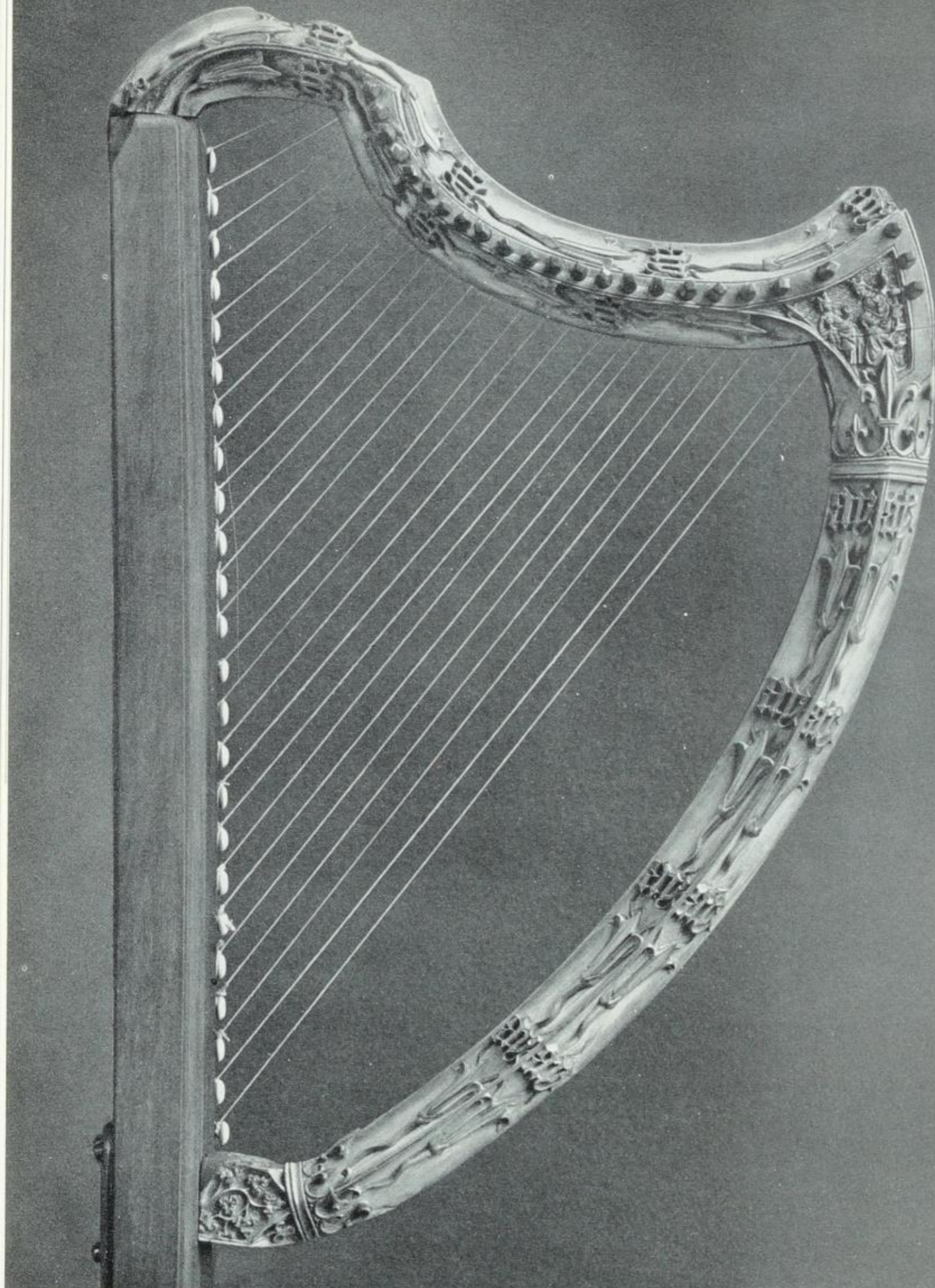
Aus dem 14. Jahrhundert sind JEAN LE SCELLEUR und JEHAN GIRART oder Girost bekannt, die beide in Paris gearbeitet haben. Um 1384 lebt ein Elfenbeinschnitzer Mahiet Sancon. Bereits früher, schon 1370 in Tournai, hören wir von dem Bildhauer JACQUES DE BRABANT, der 1400 in Cambrai stirbt. Er stiftet in Tournai eine Elfenbeinfigur der hl. Katharina. BERTHELOT HELIOT verkauft 1393 an Philipp den Kühnen zwei große Elfenbeintafeln für die Kartause von Champmolle. Falls diese beiden im Cluny-Museum aufbewahrten und der Tradition nach von Heliot stammenden



54. Künstler-Becher, französisch, um 1330–1350. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Tafeln »Oratoire des duchesses« tatsächlich jene 1393 gelieferten sein sollten, so kann Heliot nur der Verkäufer, nicht aber der Elfenbeinkünstler gewesen sein, denn es handelt sich um Werke der Embriachi.

Ob der prachtvolle Becher (Bild 54) in der Sammlung Lázaro Galdiano als profanes oder kirchliches Stück anzusehen ist, mag eventuell sein Thema beantworten: Verschiedene Künstler bei der Arbeit. Ein weiteres seltenes Stück ist die Elfenbeinharfe (Bild 55) im Louvre, die vermutlich eine flämische Arbeit ist, jedoch auch französisch sein könnte.



55. Elfenbeinharfe, flämisch oder französisch, Größe 42 x 23 cm. Paris, Louvre.



56. Spiegelkapsel, Breite 10,8 cm. Paris, Louvre.

Hauptartikel der Profankunst waren Spiegelkapseln (Bild 56), Schreib-  
täfelchen (Bild 56a), Kästchen, sowie prachtvolle Sättel, mit reichem Elfen-  
beinschmuck, von denen sich leider nur wenige erhalten haben. Obwohl die  
meisten der noch bewahrten Sättel deutschen Ursprungs sind, wie etwa der  
im Museo Civico in Bologna<sup>19</sup> (Bild 57) – der dies einwandfrei durch  
deutsche Inschriften<sup>20</sup> belegt –, so haben wir in der Literatur Nachweise, daß  
speziell die französischen Sättel sehr reich verziert waren.

Die Glanzzeit des französischen Elfenbeins endet mit der Gotik. In den  
folgenden Jahrhunderten wird die dominierende Stellung Frankreichs an  
Deutschland abgetreten, wenn auch in Dieppe und St. Claude, einem Holz-  
schnitzerzentrum, weiterhin in Elfenbein geschnitzt wird. Außerhalb dieser  
Zentren treten einzelne Künstler in Erscheinung, wie etwa ALAIN HOUSSAY,



56a. Schreibtäfelchen mit 6 Tafeln, französisch, etwa um 1340, Größe der einzelnen Täfelchen 10,5 x 6,0 cm. London, Victoria and Albert Museum.

Sohn eines Elfenbeinschnitzers Michel H. Beide sind in Nantes tätig, wo sich der Jüngere von 1649–1720 nachweisen läßt. ETIENNE PONCET um 1644–1650 Elfenbeinschnitzer in Lyon. In Paris arbeiteten MODESTE ROUSSEL um 1752 und NICOLAS FAVRE um 1657. FRANCOIS GIRARDON [Troyes 1628–1715 Paris] hat Elfenbeinkruzifixe geschaffen. Von größerem Interesse ist ANDRÉ LOUIS GILBERT [1746–1809], ein Pariser Ebenist, der figürlichen Elfenbeinschmuck verwendete, eine Art, die wir in seltenen Fällen auch bei süddeutschen Möbeln finden. Gleichfalls von überdurchschnittlichem Interesse ist eine Notiz, die von dem Bildhauer Morand, um 1782, berichtet, der zu den wenigen konkret nachweisbaren Künstlern gehört, die sowohl in Elfenbein als auch in Porzellan gearbeitet haben.

DAVID LE MARCHAND, bedeutender Elfenbeinporträtist, sowie der noch wichtigere Jean Cavalier, die sich weit über den Durchschnitt erhoben, werden noch eingehender unter England bzw. »Medaillons« erwähnt.



57. Sattel deutsch, etwa um 1440. Bologna, Museo Civico.

JEAN BAPTISTE GUILLERMIN, möglicherweise aus Lyon [1622–1699], tätig in Avignon und Paris, schuf ein prachtvolles Kruzifix, das im Museum Calvet/Avignon aufbewahrt wird. Das Lyoner Museum besitzt eine Elfenbeinmedaille von ihm. Sein Bruder, Jacques, 1640–1642 als Bildhauer in des Königs Diensten nachgewiesen, hat ebenfalls in Elfenbein gearbeitet.

Nachfolgend Elfenbeinkünstler aus St. Claude. PIERRE SIMON JAILLOT [Avignon b. St. Claude 1631?–1681 Paris] hinterließ ein signiertes Kruzifix, das sich auf dem Hochaltar der Kirche von Ailles befindet. HUBERT JAILLOT, 1712 angeblich 80-jährig gestorben, hat sich ab 1665 nur mehr als Kartenstecher betätigt. JOSEPH VUILLERME [1660–1720/23] begann an der Pariser Gobelinmanufaktur und zog sich später nach Rom zurück, wo er Kruzifixe in Holz und Elfenbein anfertigte. LEGERET, noch 1683 in Paris nachgewiesen, wurde durch Kruzifixe bekannt. JOSEPH ROSSET – »Rosset père« – [1706 bis 1786] schuf verschiedene religiöse Statuetten, wie die der Hl. Therese im Louvre, doch ist er vor allem für seine Bildnisbüsten, speziell die Voltaires, bekannt. Eine Büste Rousseaus in Stockholm ist signiert »Rosset Père A. St. Claude 1756«<sup>21</sup>. Außerdem hat er Tabatieren mit Elfenbeinmedaillons ver-



58. Muskatnußreiber mit dem Sturz des Ikaros, französisch, Anfang 18. Jahrh., Größe 21,5 x 5,7 cm. Stuttgart, Sammlungen des Landesgewerbeamtes.

ziert. Sein Sohn Jacques [1741–1826] ist im Museum von Chambéry mit einer Elfenbeinbüste Voltaires vertreten. Der jüngere Sohn, Antoine [1759–1818], fertigte Rousseau-Statuetten an.

Dieppe hatte vor allem Tabak- und Muskatnußreiber angefertigt, wovon die Sammlungen des Landesgewerbemuseums in Stuttgart ein schönes Beispiel »Sturz des Ikarus« (Bild 58) besitzen. Auch sonstige Gebrauchsgegenstände wurden neben religiöser Kunst dort erzeugt. MICHEL ANGUIER [1612–1686] hat 1668 ein Kruzifix für den Hochaltar der Sorbonne vollendet. MARTIN VANIER, gestorben 1685, wird als Elfenbeinschnitzer genannt. JEAN MAUGER, FILIE, JEAN MANCEL [Mansel], DAVID LE MARCHAND, möglicherweise auch Milet, sind ebenfalls Medaillonkünstler aus Dieppe, von denen Werke zum Teil im Museum von Dieppe erhalten sind.

Von der Familie BELLETESTE waren zwei Mitglieder als Schnitzer tätig, von denen der ältere, Jean-Antoine [1713–1811], im Jahre 1773 ein Porträt Trudaine's schuf. Louis-Charles-Antoine B. [Dieppe 1787–1832 Paris] begann seine Tätigkeit in Dieppe und übersiedelte später nach Paris. J. BELVILLE ist gleichfalls in Dieppe tätig. BLARD D. AE., um 1800, war bekannt für seine Reliefs mit der Kreuzabnahme, bei



denen er Elfenbeinreliefs auf Mosaikgrund legte, eine Technik, die auch Croquelois anwandte. JACQUES-NICOLAS BLARD, geb. Dieppe 1795, schuf einen Elfenbeinkasten, welcher der Herzogin von Lucca anlässlich ihrer Vermählung als Geschenk der Stadt überreicht wurde. Théodore Blard ist seit 1842 auf Pariser Ausstellungen mit Arbeiten, Büsten, Medaillons und 1857 mit einer Christusfigur vertreten gewesen. Blard d. J., Jean Cornu, sowie Cointre lieferten Bettlerfiguren, Nicolle Statuetten und Vasen mit Flachreliefs nach Vorbildern der Antike. Lefébure wird als ein wichtiger Künstler in Dieppe betrachtet. Von der Familie Graillon gilt Pierre Adrien [1809–1872] als der Vielseitigste, da sich sein Oeuvre nicht nur auf religiöse Kunstwerke beschränkte. Felix Adrien Henri, geb. 1833, ist im Museum von Dieppe mit einem Relief »Napoleon III. und seine Gemahlin« vertreten. César Adrien G., geb. 1831, hat mit dem Vater und Bruder zusammen gearbeitet.

SOUILLARD ist der Name einer Elfenbeinschnitzerfamilie in Dieppe, welche im 19. Jahrhundert mit vier Mitgliedern vertreten ist. Arbeiten befinden sich im Museum von Dieppe.

Vielleicht wäre noch Bienaymé zu nennen, der Christusstatuetten schnitzte. Als Mitarbeiter von Jacques-Nicolas Blard, lernen wir Clémence gen. Bonne-Vierge [1798–1831] kennen. Er war Schüler von Belleteste und erhielt seinen Beinamen weil er sich auf die Fertigung von Madonnenstatuen spezialisiert hatte.

SAMSON PHILIPPE BOUTEILLER [Dieppe 1767–1812 Rouen] lebte bis um 1800 in seiner Geburtsstadt und übersiedelte dann nach Rouen. Büsten, Porträtreliefs, Antikenkopien und Tiere in Elfenbein sind von ihm bekannt. Dailly, Schüler von Croquelois, ist ebenfalls in Dieppe geboren, übersiedelte aber später nach Paris, wo er Flachreliefs sowie Medaillons mit Revolutionsthemen, wie die Erstürmung der Bastille herstellte, die für Broschen verwendet wurden.

PIERRE CRUPPEVOLLE [Crucvolle], père [1680–1740] und sein Sohn Cruppevolle, le jeune [1726–1806] gleich dem Vater Elfenbeinschnitzer, waren auf Kruzifixe spezialisiert.

Nachzutragen zu den Künstlern aus St. Claude wäre JEAN BAPTISTE BASSET, von dem sich eine vollbezeichnete und 1696 datierte männliche Porträtbüste erhalten hat. Das 11,5 cm hohe Werk ist in Livorno entstanden, wo es der Künstler mit 2. März genannten Jahres datiert hat. Soweit ersichtlich, scheint der Künstler bisher in der Literatur nicht auf. Die hohe Qualität der Bildnisbüste läßt aber darauf schließen, daß dieser bisher übersehene Meister eine sehr geübte Hand besaß, was weitere, vorläufig unbekanntere Werke, wahrscheinlich macht.

## ITALIEN

### *Werkstatt der Embriachi*

Eine Reihe von Beinarbeiten des 15. Jahrhunderts hat ihren Namen nach dem aus Florenz stammenden Baldassare di Simone d'Aliotto degli Embriachi erhalten, der in Venedig eine große, reich produzierende Werkstatt leitete. Seine florentinische Abstammung ist wohl auch der Grund für die zeitweise Verwendung der Lilie – dem Wappen von Florenz – als Werkstattzeichen.

Die Arbeiten aus seiner Werkstatt sind in zwei Gruppen einzuteilen. Die eine umfaßt Altaraufsätze (Bild 59) und Hausaltärchen, die zweite profanes Gerät, worunter Brauttruhen für Schmuck, Spiegel, Kämmе und kleine Luxusmöbel zu verstehen sind.

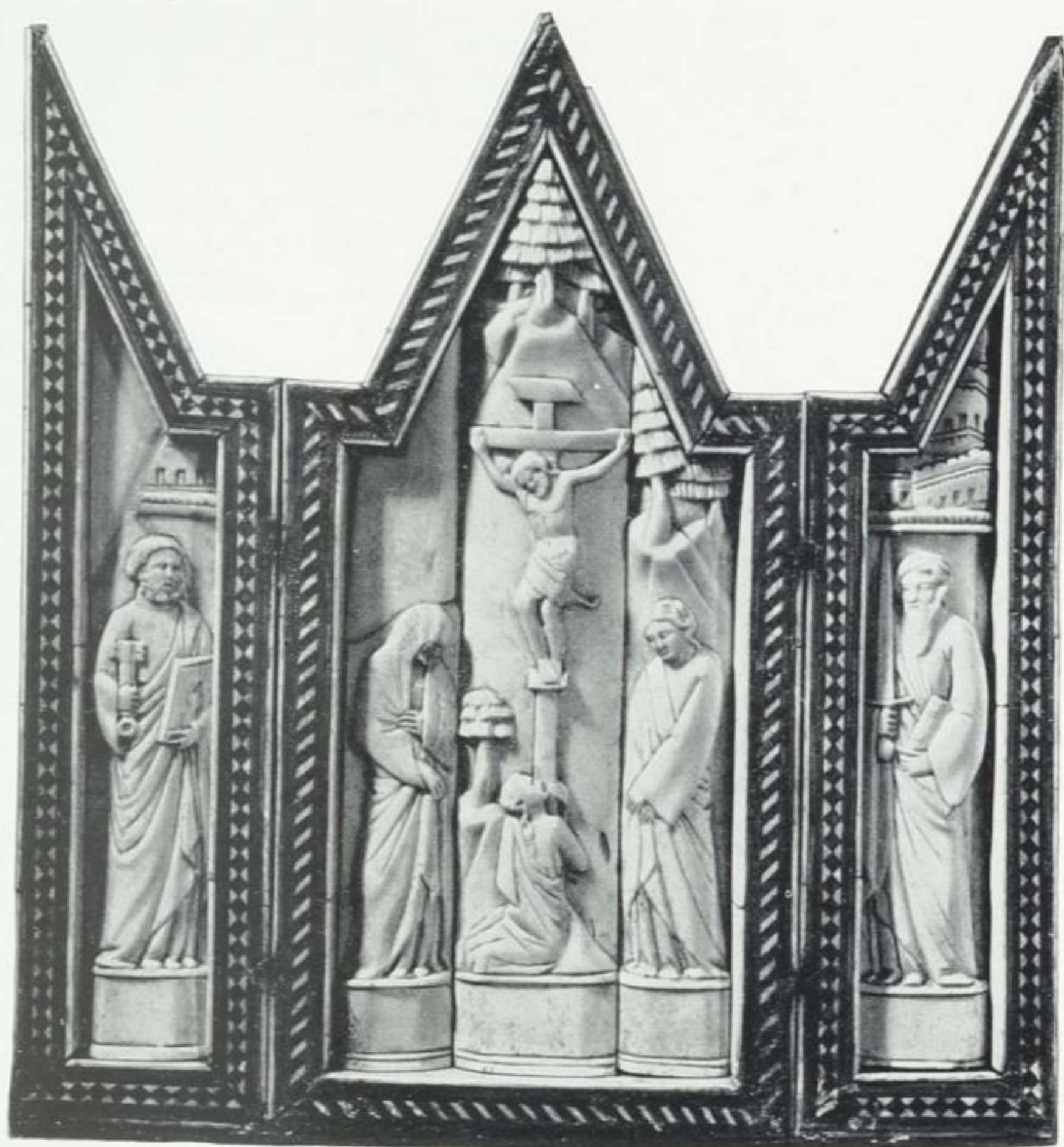
Teilweise wurde Elfenbein, im allgemeinen Bein, vor allem Pferdeknochen als Material verwendet. Bei der Auflösung einer Embriachi-Hinterlassenschaft wird ausdrücklich auch bearbeitetes und rohes Elfenbein angeführt. Sehr häufig finden sich Marqueterie-Verzierungen. Die Größenbegrenzung der Knochen dürfte die Einteilung in eine Reihe von kleinen Feldern begründen. Diese Einzelfelder wurden in größerer Menge geschnitzt und später beim Zusammenbau der Kästchen einfach vom Lager genommen. Der Beweis dafür ist die Tatsache, daß häufig eine geschnitzte Szene kein inhaltliches Anschlußstück hat und sozusagen ohne Fortsetzung bleibt.

In Urkunden wird Baldassare in den Jahren 1400 und 1409 genannt und zwar in dem Zusammenhang, daß er vom Kloster Certosa di Pavia für seinen berühmten Altaraufsatz und für zwei Kästchen größere Zahlungen erhielt. Die beiden Kästchen wurden später demontiert und kamen nach Mailand. Sie werden als die ersten nachweisbaren Stücke der Embriachi-Werkstatt angesehen. Baldassare war sicherlich lediglich Unternehmer, obwohl er in einer posthumen Urkunde von 1470 »Bildhauer« genannt wird.

Das Hauptstück der Werkstatt ist der erwähnte Altaraufsatz. Er hat die Form eines Triptychons mit Spitzgiebeln und erreicht eine Höhe von 2.60 m. In vierundsechzig marqueterie-gerahmten Feldern stehen die geschnitzten Figuren zahlreicher Heiliger.

Eine andere erhaltene große Arbeit ist wieder ein Altaraufsatz, der sich im Cluny-Museum in Paris befindet.

Bei den Embriachi-Arbeiten unterscheidet man eine ältere und eine jüngere Gruppe. Von diesen kann sich aber auch die jüngere, trotz des Versu-



59. Altärchen, Bein, aus der Embriachi-Werkstatt, Venedig, etwa um 1420, Größe 28,5 x 26,0 cm. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.

ches, neue Elemente zu bringen, nur bis in das vorletzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts halten.

Die Fixierung der Embriachi-Werkstatt<sup>22</sup> hat dazu verleitet, viele Fragen nach der Herkunft von Elfenbeinarbeiten der Zeit als gelöst zu betrachten. Auf diese Weise fallen auch Arbeiten unter »Embriachi-Werkstatt«, deren Herkunft absolut nicht erwiesen ist. Dadurch ist der Begriff »Embriachi-Werkstatt« praktisch zu einem Zeitbegriff geworden.

Möglicherweise italienisch aber nicht in Verbindung mit den Embriachi ist die folgende Gruppe.

Eine turris eburnea (Bild 60) trägt als Hauptfigur eine Maria; auf den Seitenflügeln sind Einzelfelder mit Darstellungen aus dem Leben der Got-



60. Turrus eburneus, norditalienisch, um 1440, Höhe 75 cm. Baden-Baden, Neues Schloß, Markgräflisch-Badische Sammlungen.

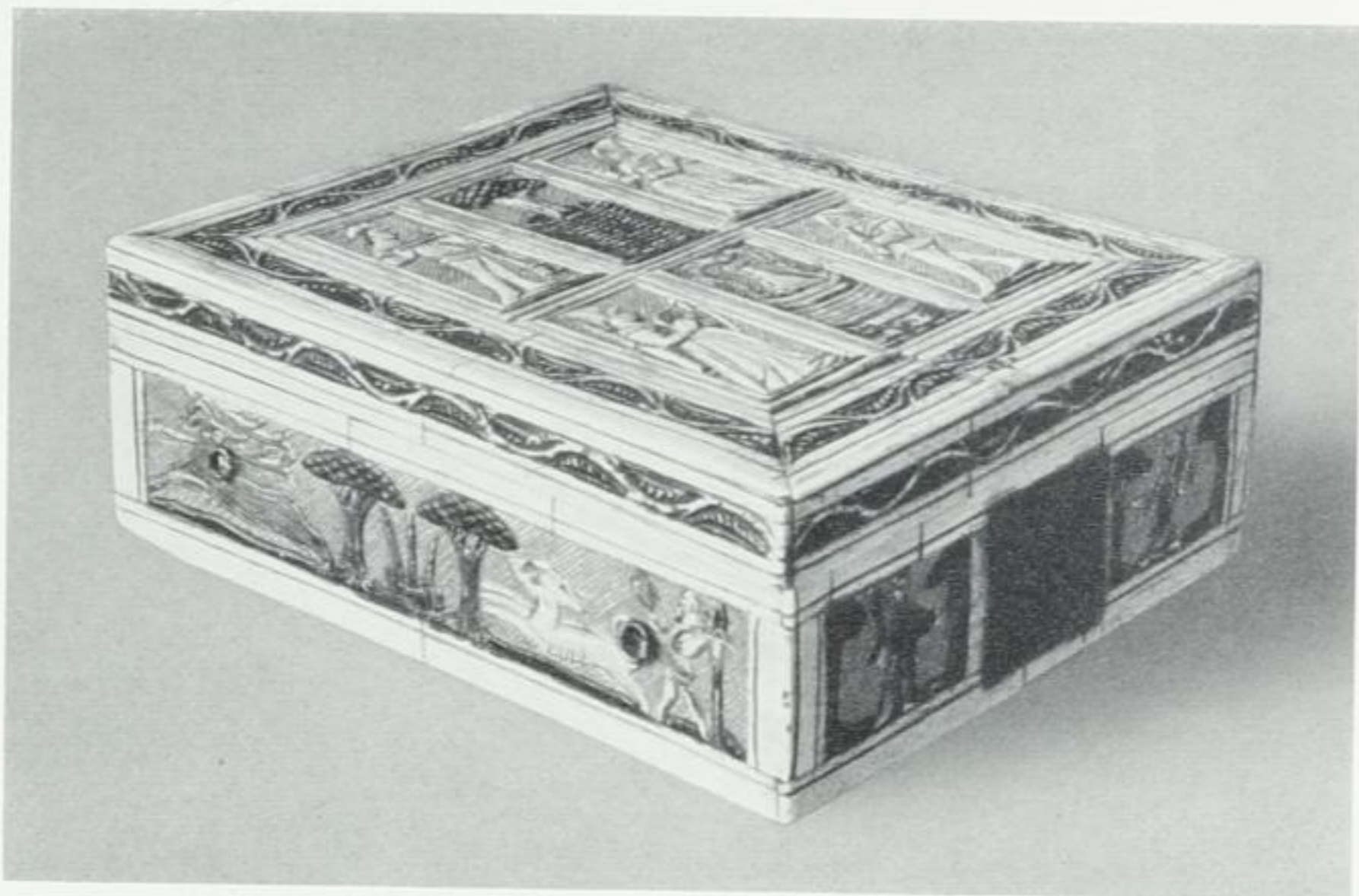
sich einige im Domschatz von Monza, im Museo Civico Cremona, im Archäologischen Museum Mailand, in Brügge und in der Markgräflisch Badischen Sammlung befinden. Alle Figuren sind stehend dargestellt bis auf die sitzende in Brügge.

Die Zugehörigkeit der Madonnen-Einzelplastiken, als Mittelpunkt des gedanklichen Aufbaus der turrus-eburneus [deren Rückseiten den Turm schließen] steht außer Zweifel: Die Figuren tragen schwer bestimmbar die

tesmutter. In der gleichen Technik existieren auch zahlreiche Kästchen, die meist auf tatzelförmigen Füßen stehen und vielfach mythologische oder Jagd-Darstellungen tragen.

Die Frage nach der Herkunft einer großen Zahl ähnlicher Kästchen (Bild 61) hat zu vielen Vermutungen Anlaß gegeben. Ein Kästchen aus dem (Bild 62) Historischen Museum in Frankfurt scheint durch sein Motiv auf Frankreich hinzudeuten. Die rechte untere Szene beweist auch, daß das Material auf Lager gearbeitet wurde, denn die Hand, die vom linken Bildrand hereinkommt, hätte im Thema des Nachbarbildes ihr natürliches Ansatzstück haben sollen, das aber fehlt. Kästchen in der Art der Rückseitenfelder der turrus eburneus sind ihrer Provenienz nach Frankreich, Piemont, Tirol, Provinz Venedig und Flandern zugeteilt worden.

Es scheint jedoch, daß das wichtigste Element nie richtig in die Waagschale geworfen wurde, nämlich die Auswertung der Einzelplastiken dieser elfenbeinernen Türme, von denen



61. Kästchen, belegt mit Beinplatten, französisch, um 1480–90, Größe 7 x 15,5 x 18,5 cm. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Stilistik ihrer Herkunft. Deshalb steht die Frage einer genauen Lokalisierung in den genannten Ländern offen.

Zu den wichtigsten Werken der italienischen Renaissance gehören unbedingt die elfenbeinverzierten Reliquienschreine (Bild 63) des Grazer Doms. Es handelt sich um zwei Truhen aus massivem Eichenholz mit einer Länge von 190 cm, einer Tiefe von 77 cm und einer Höhe von 95 cm. Sie sind an der Rückseite nicht verziert, was ihre Aufstellung an einer Wand beweist. Das Ziermaterial ist Bein und Elfenbein. Der Deckel trägt intarsiiert Wappen und Devisen des Hauses Gonzaga. Das Stirnfeld ist dreieggliedert, und die Szenen beziehen sich auf die »Trionfi« des Petrarca. Der eine Schrein zeigt von links nach rechts die Triumphzüge der Liebe (Bild 63a), Keuschheit und Tod; der zweite Schrein, ebenfalls der Dichtung folgend, Tod, Ruhm und Gott.

Das Grazer Objekt ist deswegen besonders wichtig, weil es, mit Ausnahme geringer Beschädigungen, den einzigen voll erhaltenen Zyklus darstellt. Andere Arbeiten, das gleiche Thema behandelnd, sind nur noch als Fragmente im Louvre<sup>23</sup> wie auch im Bargello<sup>24</sup> vorhanden.

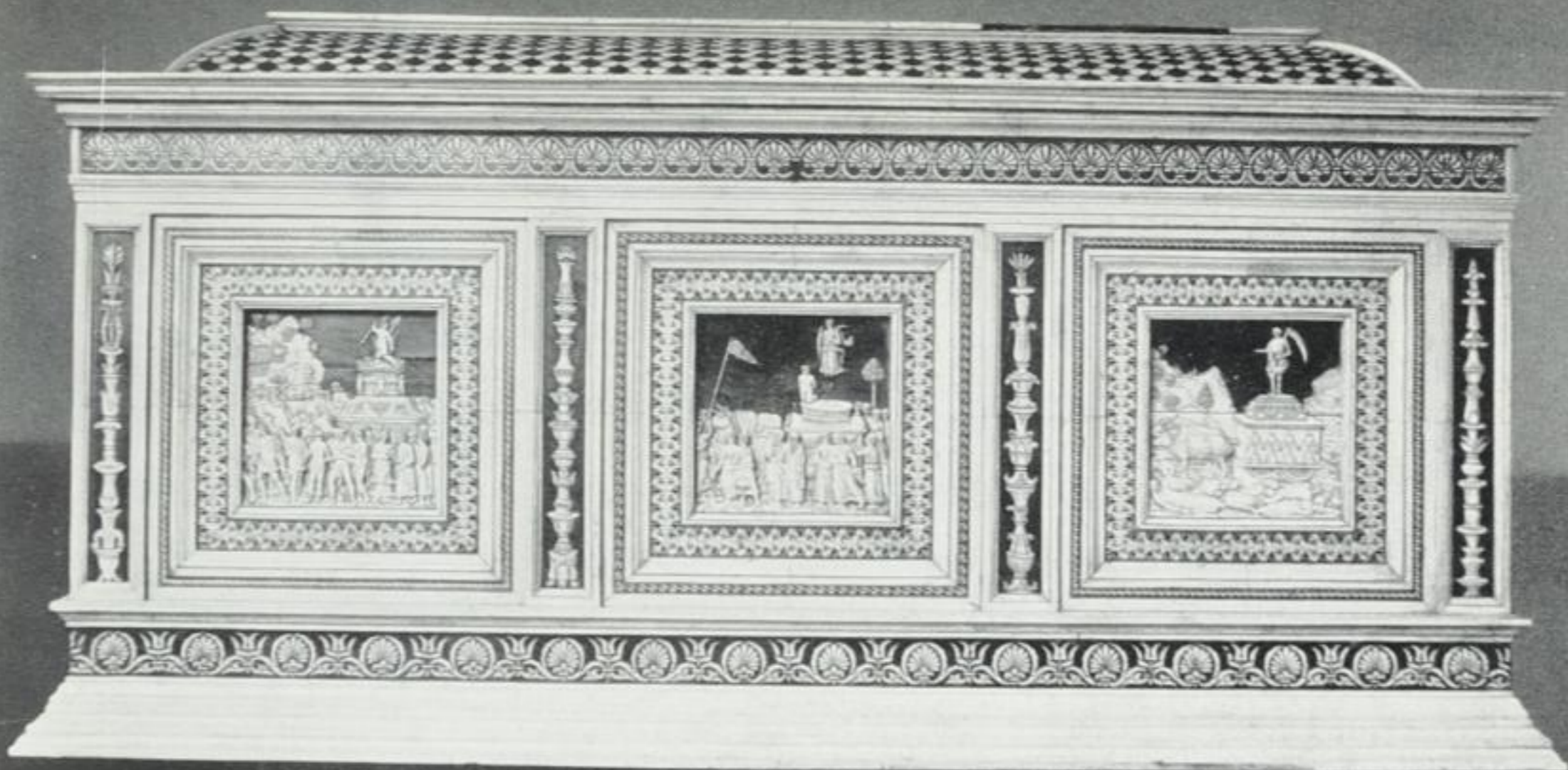
Der Weg der Reliquienschreine von Mantua nach Graz ist mit Sicherheit zu verfolgen. Als Brauttruhen kamen sie im Jahr 1477 mit Paola Gonzaga auf Schloß Bruck bei Lienz, der Residenz ihres Ehegemahls, dann über Görz nach Kloster Millstatt und von dort als Reliquientruhen in die Domkirche nach Graz.



62. Deckel eines Kästchens, Provenienz unsicher, evtl. französisch, um 1460–80. Frankfurt am Main, Historisches Museum.

Die Frage nach der künstlerischen Herkunft ließ sich durch Verfolgen ihrer Wege beantworten. Sie führt zu einer Verbindung mit dem Stil Mantegnas.

Ein interessantes Detail sei noch erwähnt: an diesem unzweifelhaft italienischen Werk sind zwei Schriftbänder<sup>25</sup> angebracht, von denen eines in deutscher, das andere in französischer Sprache ist.



63. Reliquienschrein  
Eichenholz und El-  
fenbein, Italienisch,  
um 1470, Größe  
95 x 190 x 77 cm.  
Graz, Domkirche.



63a. Detailfeld der  
Liebe.

### *Namentlich bekannte italienische Elfenbeinkünstler*

Wie bei den anderen Ländergruppen soll auch bei der italienischen nicht eine lückenlose Namenskette auszuarbeiten versucht werden; vielmehr soll nur ein Überblick aufzeigen, welche erfolgreichen Künstler heute noch nominell erfaßbar sind.

Wenn wir in zeitlicher Reihenfolge beginnen, so muß als erster GIOVANNI PISANO mit der ihm zugeschriebenen »Madonna mit Kind« aus dem Domschatz von Pisa genannt werden. Diese kann mit dem Jahre 1299 belegt werden.

GIOVANNI DI NICCOLUCCIO DA SIENA, ein Goldschmied, fertigte ein Elfenbeinhorn mit Silberbeschlag an, welches der hl. Franz von Assisi benützte, um das Volk zusammenzurufen. Die im Inventar von 1370 genau beschriebene Arbeit befindet sich im Schatz von S. Francesco in Assisi. Cenni di Francesco, Elfenbeinschnitzer in Siena, lieferte eine Arbeit für den Dom von Siena, wofür er 1412 eine Zahlung erhielt. Es handelte sich um eine Elfenbeintafel mit der Darstellung der Kreuzigung und der Anbetung der Könige.

In Bologna ist BEATO LODOVICO MORBIOLI [1433–1485] als Holz- und Elfenbeinschnitzer tätig. Um 1443 ist Niccolo Ziera, aus einer venezianischen Holzschnitzerfamilie stammend, in Verbindung mit Elfenbearbeiten genannt.

BACCIO CELLINI, um 1480, Onkel des Benvenuto Cellini, arbeitete ebenfalls in Elfenbein. Beim Herzog Cosimo I. in Florenz befand sich eine Elfenbeineinlegearbeit von seiner Hand. Giovanni Cellini, Vater des Benvenuto, soll nach des Sohnes Selbstbiographie ein sehr tüchtiger Elfenbeinkünstler gewesen sein. Er war eigentlich Baumeister. Benedetto da Majano, gestorben 1498, schuf, laut Vasari, Kruzifixe und Marienstatuetten.

Von F.F. BIANCHI einem 1507 verstorbenen italienischen Elfenbeinkünstler befindet sich in England eine bezeichnete Madonnenstatuette. 1512 hat CLEOFAS DE DONATO für den Hof in Mantua ein Schachbrett, sowie verschiedene kleinere Geräte aus Elfenbein und Ebenholz gefertigt. Er ist zwischen 1508 und 1530 nachzuweisen und war Kunstdrechsler und Intarsiator. Giovanni Bernardi [1496–1553], Sohn eines Goldschmiedes und selbst überaus berühmter Kristall- und Edelsteinschneider, soll gleichfalls in Elfenbein gearbeitet haben. 1529 ist Raffaello da Urbino in Mantua mit Elfenbeintätigkeit nachweisbar. Gregorio da Venezia fertigt 1540 das Chorgestühl – Nußholz intarsiert mit Elfenbein und Perlmutter – für den 1809 durch Erdbeben zerstörten Dom von Messina an. Um 1545 ist Eligio da Capua in Montevergine tätig. Er schnitzte für verschiedene Kirchen des Ordens Kru-



zifixe und Heiligenfiguren. Giovanni Germignasco, Bildschnitzer in Holz und Elfenbein, lebte um 1570 in Cremona. Francesco Capriani, Bildhauer, ist um 1566 bis um 1588 in Mantua, Volterra, Guastalla und Rom nachweisbar. Berühmt waren seine Paneele in Ebenholz und Elfenbein. Von Giovanni Battista Caraffei, einem Elfenbeinschnitzer aus Ormea in Piemont, wird 1595 ein Elfenbeinkruzifix erwähnt. Von FRANCESCO TERILLI besitzt das Kunsthistorische Museum in Wien<sup>26</sup> zwei Figuren einer Kreuzigungsgruppe, welche 1596 datiert und bezeichnet sind. Das Museo di Capodimonte in Neapel besitzt einen Christus an der Geißelsäule. Gleichfalls noch aus dem 16. Jahrhundert stammt ein Kruzifix im Grünen Gewölbe in Dresden, das von Giovanni Antonio Gualtero stammt. Es trägt die Bezeichnung: F. Jo. Ant. Gualtrius. 1599.

ALESSANDRO ALGARDI [Bologna 1602-1654] hatte einen großen Ruf als Kleinplastiker in Elfenbein<sup>27</sup>, Silber und Bronze unter Herzog Ferdinand in Mantua, wo er vermutlich seit etwa 1622 lebte. 1625 ist er in Rom. Die Erstürmung Mantua's 1630, verwischt die Spuren seiner dortigen Arbeiten.

Von Leone Leoni sind ebenfalls keine Werke erhalten, obgleich wir wissen, daß er in Elfenbein gearbeitet hat. In England wirkte der sehr produktive Francesco Fanelli; bestimmte Werke sind jedoch nicht nachweisbar.

Fast mehr ein Geduldsspiel denn ein Kunstwerk ist das hinter einem Elfenbeingitter stehende Pferd des FILIPPO PLANZONE im Museo degli Argenti in Florenz. Planzone, gen. il Siciliano, ist 1604 in Nicosia auf Sizilien geboren und stirbt 1630 in Genua. Er war Elfenbein- und Korallenschnitzer und arbeitete für den Großherzog von Toscana und Papst Urban VIII. Für den Großherzog schuf er eine hl. Margaretha mit dem Drachen aus Koralle mit reich verzierter Elfenbeinhülle. Ebenfalls Sizilianer ist Joseph Forti, der mit geschnitzten Griffschalen einer Waffe im Museo di Capodimonte in Neapel vertreten ist und noch nähere Erwähnung an anderer Stelle findet.

GEROLAMO POZZI fertigte einen Stab an, den Pius V. 1569 verschenkte. Dieser war 1898 auf der Ausstellung kirchlicher Kunst in Turin zu sehen.

GIOVANNI BATTISTA POZZI [Pozzo], geboren um 1670 bei Bergamo, gestorben 1752 in Rom, hat viel in Elfenbein nach Antiken kopiert. Bekannt ist sein Reliefmedaillon Philipp von Stosch darstellend. Eine ganze Reihe von Arbeiten befindet sich in England.

ANDREA POZZO [Pozzi], gebürtiger Italiener, wurde unter der Regierungszeit Karl III. von Spanien [1759-1788] zum Leiter der Elfenbeinwerkstätte in Buen Retiro ernannt. Im National-Museum in Madrid befinden sich zwei Elfenbeinreliefs von ihm, eine Geißelung Christi und eine Dornenkrönung.

GUISEPPE GUZZI, um 1600, ein Mailänder Künstler, bearbeitete einen Entwurf Arcimboldis, den die Miseroni in Elfenbein ausführten. Guzzi war Kristallschneider, jedoch auch Holz- und Elfenbeinschnitzer und bearbeitete den Kunstschränk.

ASCANIO DEI CHRISTI lebte als Elfenbeinschnitzer 1624 in Venedig und erhielt wegen seiner Kruzifixe den Beinamen »Christi«. 1743, über 90 Jahre alt, starb in Venedig der Elfenbeinschnitzer Angelo Rinaldi.

FRANCESCO MANGIOTTI, ein römischer Bildhauer, war im Haag, seit 1651 in Wien tätig, wo er ein Elfenbeinporträt Ferdinand III. schuf. Paolo Rozzi wird im 17. Jahrhundert als Elfenbeinschnitzer in Reggio erwähnt.

SANTI BRUNETTI, gestorben 1670, ist Bildhauer in Pistoja und Schüler des berühmten Kruzifixschnitzers Zeti. Von ihm sind einige gute Elfenbeinkruzifixe bekannt. Von Andrea Brustolon [Belluno 1662–1732 Mezzaterra/Belluno] sind Elfenbeinarbeiten in der Umgegend von Belluno, Pieve di Cadore, Nogaré usw. zu finden.

ANDREA FANTONI [Rovetta 1659–1734 ebda] lieferte bereits vor 1691 ein elfenbeinernes Kruzifix an einen venezianischen Literaten. In der Academie Carrara, Bergamo, findet sich ein Elfenbeinchristus von seiner Hand, zu dessen Füßen ein halbverwester Leichnam liegt.

GREGORIO DI POLONIA, Mönchskünstler, Elfenbeinschnitzer und Miniaturmaler, ist als wichtiges Beispiel dafür zu nennen, daß sich in den Reihen der Miniaturmaler auch Elfenbeinschnitzer finden. In einem Brief vom 20. Oktober 1640 macht er sich erbötig – gegen Lieferung des Rohmaterials – ein Kruzifix und eine Puttengruppe zu schnitzen. Gleichfalls Mönchskünstler ist Fulgentius Bakotic aus Gomiliza bei Spalato. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts geboren, verstirbt er 1793 in Umbrien. Seine Heiligenbilder in Holz und Elfenbein sind in Dalmatien und Italien.

CARLO BOCCA, aus Piemont, 18. Jahrhundert, war zeitweise in Genua als Schnitzer tätig und stellte Elfenbeinmosaik her. In Lodi und Mailand lebte Angelo Cavanna in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein elfenbeinerner Christus in Lodi ist von ihm.

ANTONIO LEONI, eine Hauptfigur italienischer Elfenbeinkünstler, vor allem in Düsseldorf nachzuweisen, wird an anderer Stelle eingehender behandelt (Bild 121/122).

GIAMBATTISTA DI DOMENICO Bissoni, gestorben in Genua 1657, war Schüler seines Vaters. Er schnitzte Statuetten und Gruppen in Holz und Elfenbein. Im gleichen Jahr, ebenfalls in Genua, verstirbt Stefano Costa, der ein Schüler Bissonis war, mit dem er zusammen gearbeitet hat. Da er auch Schüler von Giovanni Batt. Santacroce war – einem Enkel des Elfenbein-

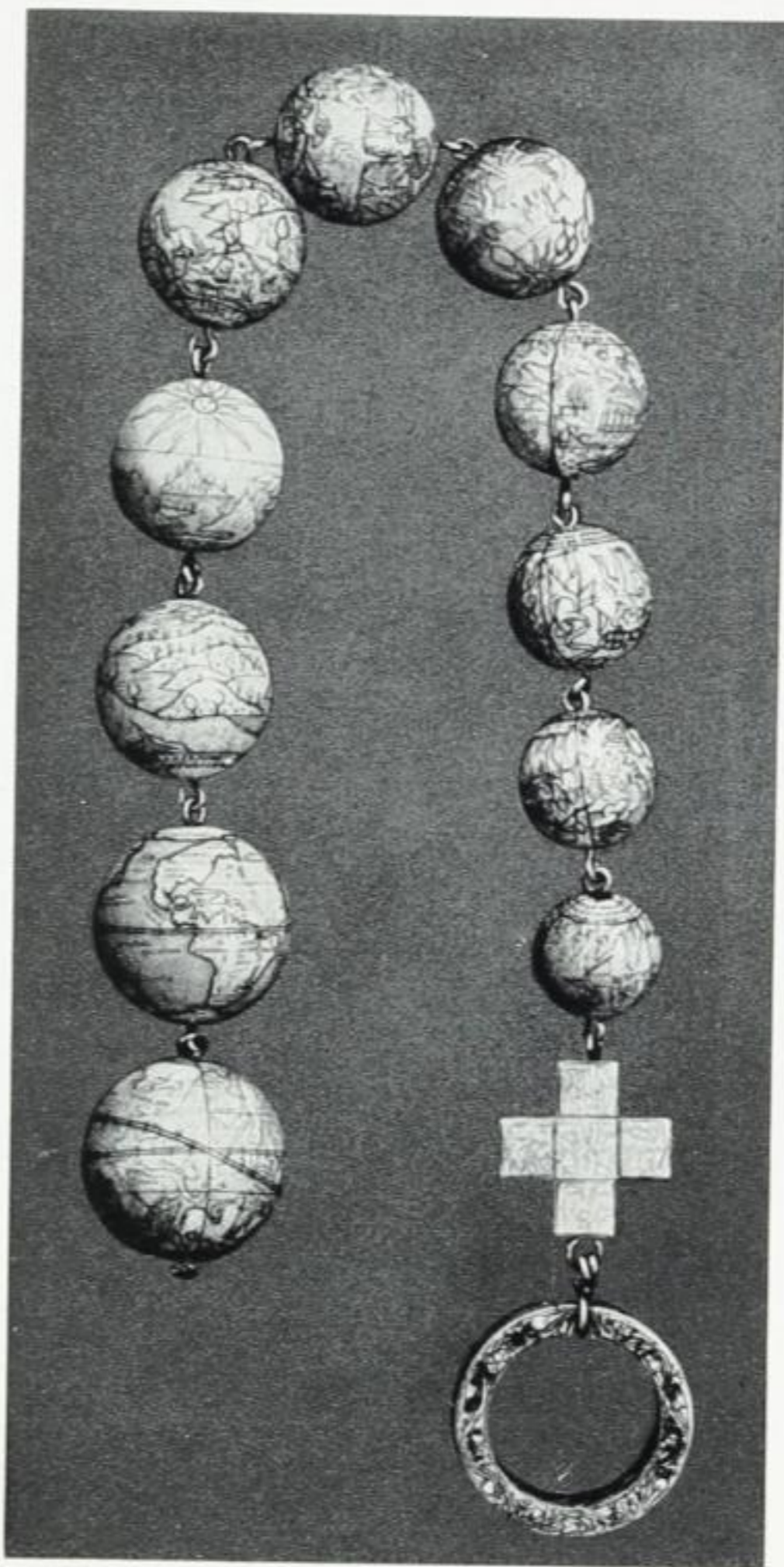
schnitzers Filippo Santacroce – so wird er auch von dieser Seite entsprechende künstlerische Impulse erhalten haben.

FILIPPO SANTACROCE GEN. PIPPO [Urbino – 1609 Genua], war Bildhauer und Mikroschnitzer. Figürliche Kompositionen in Elfenbein, Koralle und Halbedelsteinen mit religiösen und mythologischen Themen, sind bekannt.

Im Münsterschatz des Konstanzer Domes befindet sich ein Rosenkranz des Konstanzer Bischofs Anton Fugger [1604–1626], der aus gravierten Elfenbeinperlen besteht und insgesamt, mit dem feuervergoldeten Kettchen, etwa 37 cm lang ist. Die größte Perle zeigt den Zodiakus, als nächste folgt die Erdkugel. Die Szenen sind dem Alten Testament entnommen. Die Signatur befindet sich auf der größten Perle: Antonius Spanus. Tropien incidebat (Bild 64).

Ein weiteres Werk von Antonio Spano, 1555 datiert, war im Besitz des Prinzen Lucien Bonaparte. Die genaue Signatur lautete: Ant. Spano Tropiensis Nap. incisor. 1555. Es zeigt, daß sich Spano mit Gravierungen befaßt hat. Er war Maler und Elfenbeinkünstler, geboren in Tropea [Kalabrien], und starb in Mailand 1615. Unter Philipp II. kam er in spanische Dienste. Sein Familienname läßt vermuten, daß er vielleicht Spanier gewesen sein könnte. Sein Sohn Francisco ist als Elfenbeinschnitzer in Madrid bezeugt. Neuerlich also ein Fall, der den süditalienischen Künftler austausch mit Spanien dokumentiert, wie sich dies klar in Buen Retiro erweist.

PIETRO ANDREA TORRE, Bildschnitzer in Holz und Elfenbein, wurde



64. Rosenkranz des Konstanzer Bischofs Jakob Fugger (1604–26), Diameter der größten Perle 3 cm, signiert: Antonius Spanus. Tropien incidebat. Konstanz, Domschatz.

besonders wegen seiner schönen Kruzifixe gerühmt. Leider wissen wir aber auch von ihm nur durch schriftliche Überlieferung.

In diesem Zusammenhang mag kurz auf das Problem der zahlreichen Elfenbeinkruzifixe in Italien hingewiesen werden. Die Anfertigung von Elfenbeinkruzifixen wird immer mit den bewundertsten Namen unter den Bildhauern in Verbindung gebracht. Wir finden zahlreiche Exemplare herrlichster Elfenbeinkruzifixe, unter denen es auffallend viele ganz große Exemplare gibt, wobei ich unter »groß« ein Maß von etwa 60 cm ansehe.

Elfenbeinkruzifixe dieser Größenanordnung finden sich vielfach in italienischen Kirchen oder Sammlungen und in den meisten Fällen können wir damit rechnen, daß es sich um Arbeiten italienischer Künstler handelt. Ein konkreter Fall, bei dem wir nachweisen können, daß ein Kruzifix nicht italienischer Provenienz ist, sich jedoch in Italien befindet, ist ein Stück im Castello Sforzesco in Mailand. Dieses ist von Ludwig XV. dem Kardinal Durini geschenkt worden und stammt von einem niederländischen Künstler. Bei diesen Betrachtungen über Kruzifixe in italienischem Besitz bleibt natürlich der Bestand des Palazzo Pitti außer Betracht.

In Mailand besitzt das Museo Poldi Pezzoli einen großen Kruzifixus. Die nachfolgenden Arbeiten sind in Palermo, das besonders reich an Objekten dieser Art ist. Ein Stück wird im Museo Nazionale aufbewahrt. In der Capella Palatina am Hauptaltar ein großes Kruzifix, als Vortragskreuz zu Ostern, in der dortigen Schatzkammer ein weiteres großes Kruzifix. Gleich vier Elfenbeinkruzifixe in verschiedener Größenordnung, wovon ein großer, ein mittlerer und zwei kleinere Kruzifixe in San Giuseppe de Theatini.

Als eine eigene Gruppe muß jener Künstlerkreis betrachtet werden, der durch seine Elfenbeintätigkeit in Italien bekannt wurde. Das Streben der Bildhauer, sich an den Werken der Antike in Rom zu bilden, hat einerseits zu zahlreichen Antikenkopien in Elfenbein geführt, andererseits aber eine Elfenbeinbildhauerei zeitgenössischer Kunst hervorgebracht. MICHELE TEDESCO, bereits durch seinen Namen auf die Herkunft verweisend, ist Elfenbeinschnitzer in Venedig. Er stirbt vor 1516. GIACOMO FIAMMINGO ist ein niederländischer Elfenbeinschnitzer, der 1595 in Rom nachweisbar ist. Ein gleichnamiger Elfenbeinkünstler ist 1596 in Neapel tätig, wo er ein Schreibzeug anfertigt. Um 1620 arbeitet GIACOMO DAL TAVOLINO, ein Deutscher, als Holz- und Elfenbeinschnitzer in Mailand. PETER EHRENORT wird 1659 als Elfenbeinschnitzer für den Papst in Rom genannt. DAVID CLAUDE ist ein burgundischer Bildhauer, der 1678 in Rom ansässig ist, wo er durch Kruzifixe in Elfenbein bekannt wurde. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebt William Erwing, ein englischer Bildhauer, in Rom. 1822 stellt er in London Elfenbeinplastiken aus, wie u.a. ein Porträt Canovas, Pius VII.



65. Mikroschnitzerei, v. Francesco Tanadei (1770–1828), Medaillon, signiert: Fait Par Tanadey Turin, Diameter 8,5 cm. Linz, Landesmuseum.

All diese Einzel-Künstlerpersönlichkeiten haben jedoch nicht zu einer eigenen Schule geführt. Diese entsteht erst mit der Mikroschnitzerei. Hier ist der befruchtende Einfluß Bonzanigos zu nennen, durch den Italien nach langer Zeit wieder eine gewisse Bedeutung in der Elfenbeinkunst erlangte.

GIUSEPPE MARIA BONZANIGO [Asti 1744–1820 Turin] hat den größten Teil seines Lebens in Turin verbracht, wo seine Arbeiten noch heute in den Sammlungen studiert werden können. Im Louvre befindet sich ein Flachrelief, die Kaiserin Marie Louise darstellend.

Einer seiner Schüler war der aus der Schweiz stammende FRANCESCO TANADEI [Locarno 1770–1828 Turin]. Ein Großteil seiner Arbeiten befindet sich in Turin im Palazzo Madama. Das oberösterreichische Landesmuseum in Linz besitzt zwei bezeichnete Medaillons (Bild 65), die durch einen Lese-



66. Mädchenbüste, italienisch, um 1840, Höhe ohne Sockel 20,0 cm.  
Privatbesitz.



67./68. Fürstliches Paar. Höhe 8 cm. Privatbesitz.

fehler Ubell's [Hermann Ubell in Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1915, 18. Jg. S. 473 ff.] als Canadej bezeichnet werden.

Ein weiterer Bonzanigo-Schüler ist ARTERO. Die Reihe der Schnitzer ließe sich fortsetzen, doch ist vielfach der Kunstwert ihrer Arbeiten fraglich.

Wesentlich ist der positive Einfluß, der auf dem Gebiete der Elfenbein-Porträtkunst erzielt wurde. Ein schönes Beispiel hierfür ist die Büste eines Mädchens, um 1840 (Bild 66), die von einem vorläufig noch nicht namentlich bekannten Künstler stammt. Mit den beiden Reliefs eines Fürstenpaares (Bild 67, 68) sowie der Mädchenbüste haben wir glänzende Exponenten ihrer Zeit vor uns, denn das 19. Jahrhundert ist sonst eher schwach in der künstlerischen Ausdruckskraft seiner Elfenbeinarbeiten.

## ENGLAND

Wenn wir in der Karolingischen Zeit von einem irisch-angelsächsischen Stil sprechen, so beziehen wir uns auf die Vergleichsmöglichkeit, die die Buchmalerei bietet und die tatsächlich auf eine territorial abgesonderte Eigenheit hinweist. Wenn jetzt von »englischer« Kunst gesprochen wird, muß man allerdings in Betracht ziehen, daß einerseits eine französische Nachbarschaft zur Zeit der Gotik von starkem Einfluß ist, andererseits eine Verflechtung zwischen England und Skandinavien bemerkbar wird.

Die Reihe der interessanten englischen Stücke eröffnen Kästchen aus dem 8. Jahrhundert. Sie befinden sich im Britischen Museum und in Florenz. Ein anderes in Braunschweig ist im Gegensatz zu den genannten nicht figural sondern mit nordischen Ornamenten und Fabeltieren verziert. Das Kästchen im Britischen Museum ist aus Walbein, einem Material, dem wir bei einem der bedeutendsten Stücke rein englischer Provenienz auch wieder begegnen: der »Anbetung der Könige« (Bild 69 [11. Jahrhundert] im Victoria and Albert Museum. Eine Arbeit im Louvre<sup>28</sup> kommt dieser stilistisch nahe.

Ein Beispiel für die Ableitung von Buchminiaturen ist eine »Trauernde Maria mit Johannes unter dem Kreuz« im Archäologischen Museum in St. Omer. Es ist deshalb wichtig, weil man ihm das englische Benedictional of St. Aethelwold zuordnen kann.

Das Pedum des Hirtenstabes von Aghadoe (Bild 70) [11./12. Jahrhundert] im Historischen Museum Stockholm und einige Tau-Stäbe zeigen wiederum die Besonderheit dieses einmaligen nordischen Stils der immer mit Ornamenten und Fabelwesen arbeitet und nirgendwo anders zu finden ist.

Selbst wenn man in Betracht zieht, daß Walbein, Narwal und Walroß sich auch weiter südlich nachweisen lassen, so ist ihre Verwendung doch von Bedeutung beim Nachweis der Provenienz. Aus Walroß sind jene 67, auf der Rückseite mit Ornamenten verzierten Schachfiguren, deren Herkunftsfrage zwar große Territorien einbezieht, schließlich jedoch den Schluß zuläßt, daß Island – England – Skandinavien ihre künstlerische Heimat sind. Sie befinden sich im Britischen Museum und elf sind im National-Museum in Edinburgh<sup>29</sup>.

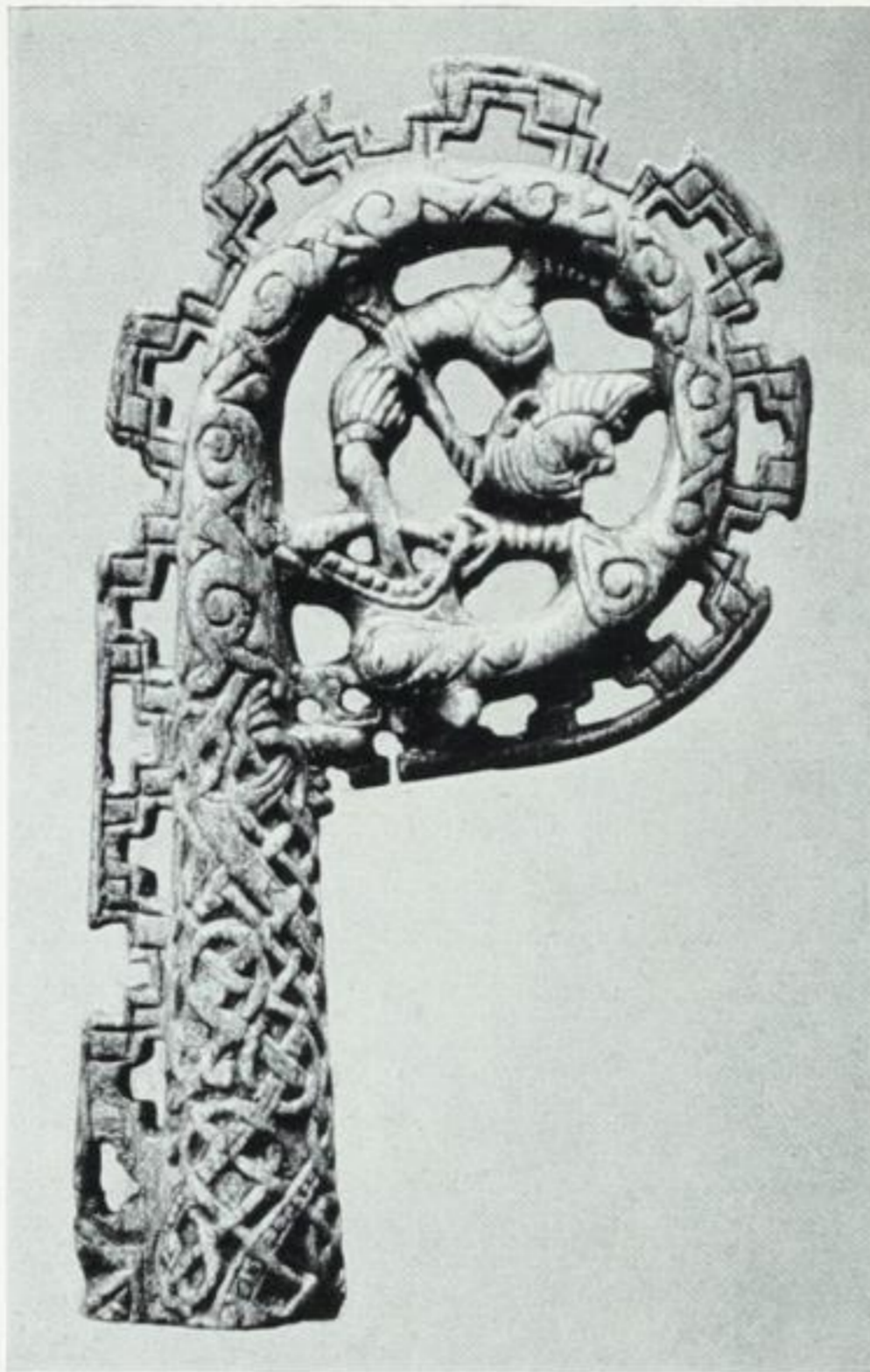
Die Besonderheit dieser Schachfiguren liegt nicht allein in dem kennzeichnenden Rückenmuster sondern auch in ihrer Blockform. Eine andere Serie aus dem 13. Jahrhundert hat mit diesem Stil völlig gebrochen. Jede ihrer Einzelfiguren ist von starker Bewegung, die noch durch lebhaftes Ornamentik unterstrichen wird.

Zu den Glanzstücken der gotischen Periode gehört ein ehemals farbig





69. Anbetung der Könige,  
Walbein, um 1100, Größe  
36 x 16 cm. London, Vic-  
toria and Albert Museum.



70. Krümme eines Hirtenstabes aus Aghadœ, irisch, etwa um 1100–1200. Stockholm, Historisches Museum.

angelegtes Diptychon (Bild 71) aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Victoria and Albert Museum.

Seine englische Herkunft unterstreicht ein Triptychon aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im Britischen Museum, welches das Wappen John Grandissons's, Bischofs von Exeter [1327–1369] trägt. Ein Diptychon dieser Gruppe, zur Hälfte im Louvre und im Britischen Museum, zeigt auf der englischen Hälfte die Verkündigung und Johannes den Täufer, auf der französischen die Krönung Mariä und den Evangelisten Johannes.

Aus dem 15. Jahrhundert stammen zwei Kästchen aus Walbein mit Bandornament, die sich als schottisch präsentieren. Eines davon im Nationalmuseum in Edinburgh.

Um wieder eine größere, englisch anzusprechende Gruppe von Elfenbeinkünstlern anzutreffen, ist ein Sprung bis etwa in die Mitte des 18. Jahrhunderts nötig. Dem Zeitgeschmack folgend handelt es sich um Künstler der Porträtskulptur. Wenn wir sie als englisch bezeichnen, so deshalb, weil nicht die Abstammung des Künstlers, sondern vor allem das künstlerische Milieu, das ihn geprägt hat, maßgeblich ist.

Ein Musterbeispiel hierfür ist DAVID LE MARCHAND (Bild 214), 1674 in Dieppe geboren. Seine Tätigkeit ist nur für England belegt, weshalb seine Arbeiten auch in kontinentalen Sammlungen außerordentlich selten sind. Unter »Medaillons« wird nochmals auf ihn Bezug genommen.

VON JACOB FRANS VERSKOVIS [Vescovers] sollen drei Elfenbein-Statuetten sein, die Palladio, Fiammingo und Inigo Jones darstellen. Er lebte in Italien und England, wo er 1749 starb. Die Statuetten werden im Victoria and Albert Museum aufbewahrt.



71. Diptychon, Maria und Christus, stehend, englisch, ca. um 1330, Größe 21,5 x 17,5 cm. London, Victoria and Albert Museum.

Ein weiterer elfenbeinverarbeitender Schüler Rysbracks war van der Hagen; ein guter Porträtplastiker, wie ein Relief und eine plastische Büste König Georgs II. von England unter Beweis stellen.

Erwähnenswert ist BENJAMIN CHEVERTON [1794–1876]. Von ihm fin-

det sich eine Büste im Victoria and Albert Museum und ein kleines Porträtrelief im Britischen Museum. Er konnte mit Hilfe einer Maschine verkleinerte Nachbildungen in Elfenbein erzeugen, die er von Marmor und anderen Materialien abnahm. Sowohl Reliefs wie vollrunde Büsten ließen sich damit verkleinert kopieren. Über derartige Maschinen hat bereits Plumier<sup>30</sup> ausführlich berichtet. Chevertons Maschine, mit der er 1828 zu arbeiten begann, wird heute noch in London aufbewahrt.

Wie in den meisten Ländern Europas tauchte auch in England die Mode der Mikroschnitzerei auf und verdrängte die echte Elfenbeinkunst. JOHN VOYEZ mag als einer dieser Schnitzer genannt werden. Von ihm sind Arbeiten im Holburne Museum in Bath; aus den Jahren 1792/1795, eine holländische Landschaft und eine Szene mit Herme, Pan und Nymphen.

FRANCESCO FANELLI, 1608–1665 nachgewiesen, stammte aus Florenz, verbrachte aber den größten Teil seines Lebens in England, weshalb er künstlerisch auch dorthin zu rechnen ist. Einen Namen und die Gunst Karls I. erwarb er sich mit einer Pygmalion-Statuette. In England etwa von 1610–42 tätig. Sandrart berichtet über seine mit Grottesken verzierten Vasen.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts stellt THOMAS ADYE in London kleinere Elfenbeinarbeiten her. Seine Tätigkeit ist von 1737–44 bezeugt.

RICHARD COCKLE LUCAS [1800–1883] arbeitete in Elfenbein, Wachs und anderen Materialien. Verschiedene seiner Werke sind im Victoria and Albert Museum und im Branch Museum/Bethnal Green, es sind kleine Kopien antiker Werke und Porträts. International bekannt wurde sein Name, als der Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm von Bode im Jahre 1909 eine Wachsbüste, die Florabüste, erwarb, die für eine Arbeit der italienischen Renaissance angesehen wurde und von der man behauptete, daß Lucas sie gearbeitet habe.

Der Bildhauer JOHN HENNING [1771–1851] fertigte 1812 eine verkleinerte Elfenbeinkopie einer Gruppe des Parthenonfrieses im Auftrag der Prinzessin Charlotte und der Prinzessin von Wales an.

Von Interesse ist JOHN JACKSON, um 1749, der in Holz, Horn-Schildpatt und Elfenbein arbeitete. Er war Reliefporträtdrechsler.

## SKANDINAVIEN

### *Norwegen*

Im skandinavischen Raum ist rein geographisch eine Unterscheidungsmöglichkeit nicht ohne weiteres gegeben, da die Elemente des Wikingerstils sich nicht mit Eindeutigkeit auf ein Land festlegen lassen.

Es besteht zwar keine völlige Sicherheit, doch machen wesentliche Argumente es wahrscheinlich, daß das Kästchen in der Domkirche zu Cam-



72. Schmuckkasten der hl. Kunigunde, Mammutelfenbein auf Holzkern, skandinavisch, um 1100 (Wikingerzeit), Seitenlänge 25 cm, Höhe 13 cm (Boden fast quadratisch). München, Bayerisches National-Museum.

min eine dänische Arbeit des Jellinge-Stils ist. Die Maße des Kästchens betragen 63 cm zu 33 cm bei einer Höhe von 26 cm. Stil- und zeitverwandt – etwa um das Jahr 1000 – ist das sogenannte Kästchen der hl. Kunigunde (Bild 72) im Bayerischen National-Museum. Es ist quadratisch, besteht aus Mammut-Elfenbein, hat ornamental verzierte Bronzebeschläge und eine Seitenlänge von 26 cm. Diesen beiden Stücken stilistisch verwandt ist eine Platte mit Ornamenten im Historischen Museum in Lund. Stilparallelen finden sich in den Bronzearbeiten der Wikingerzeit, die von etwa 800–1050 reicht.



73. Christuskorpus, Walroßzahn, Farbreste, norwegisch, um 1250, Höhe 19,0 cm. Oslo, Kunstindustrimuseum.

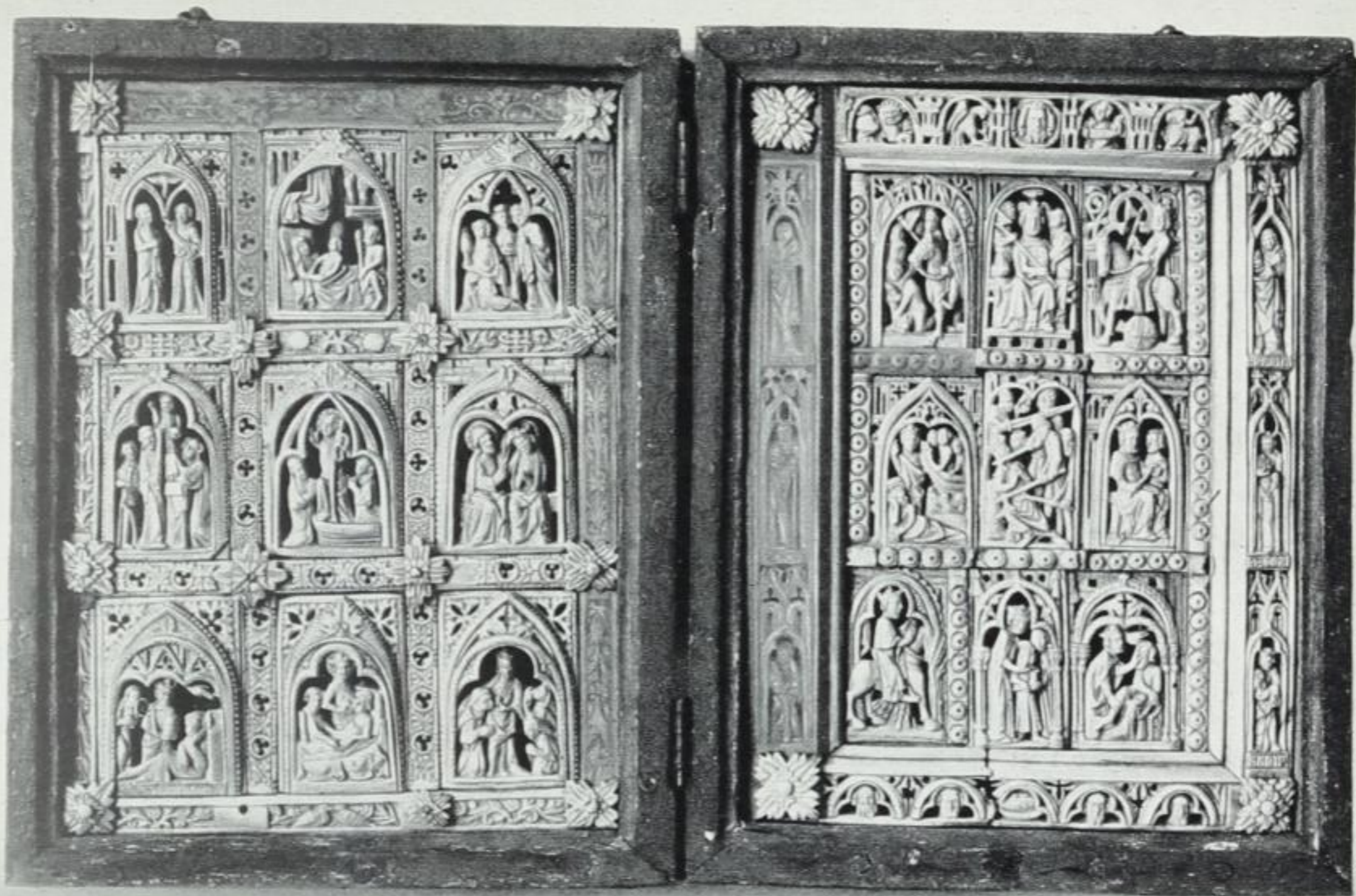
Ein Kästchen im Historischen Museum in Stockholm sowie ein ähnliches Stück im National-Museum in Kopenhagen sind als spezifisch skandinavische Arbeiten aus dem 13. Jahrhundert anzusehen. Obwohl Trondheim traditionsgemäß als Verarbeitungszentrum für Walroßarbeiten angesehen wird, ist nicht nachzuweisen, daß diese Arbeiten dort angefertigt wurden.

Zahlreiche Schachfiguren aller Zeiten und Stilarten sind erhalten geblieben. Unter ihnen heben sich die behelzten Ritter hoch zu Roß deutlich von ihren Artgenossen im Britischen Museum ab.

Aus der Zeit um 1200 stammt ein Jagdhorn skandinavischen Ursprungs im Bargello in Florenz.

Um die Wende der romantischen Zeit zur Gotik ist ein Christuskorpus (Bild 73) zu datieren, der früher in der Sammlung Emil Hannovers<sup>31</sup> war und sich jetzt im Kunstindustrimuseum in Oslo befindet. Stilistische Parallelen zu diesem Korpus sind in Skandinavien nicht unter den Beinhalten zu finden, wohl aber unter Plastiken anderen Materials.

Ein anderer Christus, zeitlich etwas später, und nicht von gleicher persönlich geprägter Ausdruckskraft, wurde in einem Grab des Dominikanerklosters in Trondheim<sup>32</sup> gefunden. Im Zusammenhang mit diesem Christus muß erwähnt werden, daß zu Beginn des 13. Jahrhunderts der Künstlermönch Matthäus von Paris zu organisatorischen Zwecken im Kloster Nidarholm in Trondheim war, nachdem er sich jahrelang als Vorsteher



74. Christian I. Reisealtar, ca. 1300, jeder Flügel Größe 36 x 28 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

des Scriptoriums im St. Albanskloster in England aufgehalten hatte. Er war ein guter Miniaturenmalers, und auch seine Metallarbeiten wurden gerühmt. Seine Miniaturmalereien werden zu Vergleichen bei der Bestimmung englischer Elfenbeinarbeiten herangezogen. Auf seinen Stileinfluß und seine Anregungen dürfte der Tau-Stab aus Walroß zurückzuführen sein, der im Munkholm-Kloster bei Ausgrabungen gefunden wurde und dem man Ähnlichkeiten mit Arbeiten aus St. Albans zuspricht.

Unter den Elfenbeinarbeiten, die das National-Museum in Kopenhagen aufbewahrt, verdient der sogenannte Reisealtar (Bild 74) König Christians I. [1426–1481] Beachtung. Der dänische Herrscher Christian I. wurde 1450 in Trondheim zum norwegischen König gekrönt, da die Länder in Union verbunden waren. Der Reisealtar<sup>33</sup> ist mit Recht als norwegische Arbeit anzusehen, vor allem wegen des Inhalts der Reliefs. Er besteht aus zwei Flügeln, die wegen ihres Themas als Olaf-Seite und Maria-Seite bezeichnet werden. Die gleichgroßen Flügel messen 36 cm zu 28 cm; die Einzelreliefs der Maria-Seite sind jedoch breiter als die der Olaf-Seite, da diese einen breiteren Rand hat. Die stilistische Verschiedenheit läßt die Vermutung zu, daß zwei Künstler die Urheber dieser Arbeit waren.

Inhaltlich stehen die Einzelreliefs in Zusammenhang mit dem hl. Olaf (Bild 75) der oben rechts hoch zu Roß mit Streitaxt und Weltkugel, dem Symbol des weltlichen Herrschers, zu sehen ist. Die Buchstaben A,A,E auf der Weltkugel versinnbildlichen die damals bekannten Erdteile. Die weiteren Reliefs berichten seine Lebensgeschichte, beweisen aber durch nichts die Herkunft des Stückes. In der rechten äußeren Seitenleiste stehen von oben nach unten Maria, Katharina und Sunniva, die norwegische Heilige Sunif. Die Kopfleiste zeigt die Symbolzeichen der Evangelisten und die Fußleiste die Köpfe der vier großen Propheten, in der Mitte das Haupt des Johannes auf der Schüssel.



75. Detail aus Christian I. Reisealtar.

Die Kopfleiste zeigt die Symbolzeichen der Evangelisten und die Fußleiste die Köpfe der vier großen Propheten, in der Mitte das Haupt des Johannes auf der Schüssel.

Von den Einzelreliefs der Marienseite müssen einige sehr genau beschrieben werden, um die Zugehörigkeit zu Norwegen zu erklären. In der isländischen Marienlegende hat ein Verehrer der Mutter Gottes sich wegen übergroßer Schmerzen die Zunge abgebissen. Auf Fürbitte der Engel kam Maria, legte ihre Brust an seinen Mund, »und da die heilige Milch in seinen Hals rann, wuchs die Zunge wieder«. Diese Legende erklärt die Darstellung des mittleren Reliefs der unteren Reihe.

Das rechts unten benachbarte Relief zeigt den hl. Bernhard in einer Situation, die gleicherweise nur durch die isländische Marienlegende deutbar ist. Diese erzählt, daß Maria dem dürstenden St. Bernhard ihre Brust bot, um die Zunge, die sie einst gepriesen hatte, von den Qualen des Durstes zu befreien.

Die Themen beider Flügel weisen also ganz unmißverständlich nach Norwegen, selbst wenn man berücksichtigt, daß die Verehrung des hl. Olaf auch in England bekannt war.

Über die Herkunft des Reisealtars existieren mehrere Versionen, die aber keineswegs stichhaltig sind. Es gibt nur einen sicheren Anhaltspunkt, und das sind die Buchstaben AK im Schriftband des Evangelisten Matthäus und



der Großbuchstabe A mit je einer flankierenden Krabbe auf der Marienseite. Beides weist auf Anna Krabbe hin, die die Tafel spätestens 1596 erhalten hat. Ob die links und rechts vom Monogramm angebrachten geschnitzten Zeichen ungelöste Monogramme oder Ornamente sind, sei allfälligen späteren Untersuchungen vorbehalten. Das eingeschlungene »S« könnte auf Stenholt, den Wohnsitz der Anna Krabbe hindeuten.

Sicher ist, daß dieser Altar einst im Besitz Christians I. war, daß seine künstlerische Herkunft auf Norwegen weist und seine Entstehung um 13000 festzulegen ist.

Eine einwandfreie skandinavische Arbeit ist auch eine Pyxis im Historischen Museum in Lund (Bild 76). Ein Bericht von 1429 nennt das Stück noch nicht, doch ein Inventar vom Jahre 1497 über die Schätze der Domkirche in Lund berichtet, daß »eine Elfenbeindose, verziert mit Aposteln« vom Bischof Aslak in Bergen als Geschenk an die Domkirche kam. Da Aslak Bolt später Erzbischof von Trondheim wurde, muß die Dose also noch zur Zeit seiner Stellung als Bischof ent-



76. Pyxis des Aslak Bolt, Elfenbein, silbermontiert, ca. um 1450, Höhe 9,5 cm. Lund, Universitets Historiska Museum.

standen sein. Die Pyxis ist 9,5 cm hoch, hat Oktaederform und ist mit ehemals vergoldetem Silber verziert. Das Material ist Elfenbein, woraus sich die Möglichkeit ableiten ließe, Bergen die große Seehandelsstadt, als ihren Herkunftsort anzunehmen.

Zwei Jagdhörner aus Walroßzahn im Bargello und in Stockholm sind zu beachten. Die Runeninschrift des einen weist deutlich auf norwegischen Ursprung hin. Man hat es früher als »Gangerrolfs Horn« bezeichnet, fälschlich, denn stilistisch kann es nicht in diese Zeit gehören. Das zweite wird »Erich von Pommerns Horn« genannt, was vermutlich richtig ist, denn von den drei Wappenschildern sind zwei leer, der dritte aber trägt das norwegische Königswappen, das mit dem Siegel Erich von Pommerns übereinstimmt. Auch die Datierung auf 1397 scheint gerechtfertigt.

Der Stillstand norwegischer, künstlerisch geprägter Elfenbeinarbeiten wird erst nach Jahrhunderten unterbrochen.



Zur Zeit der Blüte der großen Elfenbeinkunst Europas im 17. Jahrhundert zeigt auch Norwegen wieder ein künstlerisches Eigenleben, dessen Repräsentant MAGNUS BERG ist. Neben seiner starken Persönlichkeit treten die anderen zurück und sind praktisch von geringer Bedeutung.

Magnus Eliesen Berg ist der größte Elfenbeinkünstler, den Norwegen überhaupt hervorgebracht hat; allerdings ist es eine Streitfrage, ob man ihn als rein norwegisch bezeichnen kann, denn der Hauptteil seiner Arbeiten entstand in Dänemark.

Er ist 1666, vermutlich in Romedal, geboren, gestorben ist er 1739 in Kopenhagen.

Als Diener des dänischen Statthalters in Norwegen, Graf Ulrik Frederik Gyldenlöve, fiel er diesem durch seine kleinen Schnitzereien auf, die weit über dem Niveau der professionellen Bildhauer zu liegen schienen. Berg schnitzte Verschiedenes, darunter Putten für den Garten, die so zu Gyldenlöves Zufriedenheit ausfielen, daß er Berg mit einem Empfehlungsschreiben an seinen Halbbruder König Christian V. nach Kopenhagen schickte.

Bergs Lehrzeit fällt in die Jahre 1690-1694. Nach längerem Auslandaufenthalt beginnt er 1699 mit der Elfenbeinschnitzerei.

Wie selten ein Künstler hat er es verstanden, das Material bis zur Grenze des Möglichen auszunutzen. Wenn Petel beim Entwurf der jansenistischen Kruzifixe mit sicherem Blick die naturgegebene Grenze des Elfenbeins erkannte, so hat Berg die technischen Möglichkeiten bis zum Letzten ausgewertet und in seine Arbeiten einkomponiert (Bild 77a). Es ist deshalb auch nicht schwer seine Eigenart zu erkennen.

Daß Berg sich auch als Maler betätigt hat, beeinflusste seinen Elfenbeinstil und brachte die weichen Übergänge der einzelnen Tiefenfelder.

Seine Arbeiten sind nicht immer sicher zu datieren, da nur ein einziges Inventar von 1718 über die neun Werke Auskunft gibt, die vor diesem Zeitpunkt entstanden sind. Sein Biograph berichtet aber, daß er nach 1725 nur noch wenig und nach 1730 überhaupt nicht mehr gearbeitet hat. Die große Prunkvase »Das Wasser« wurde erst nach seinem Tode 1739 zusammengestellt. Die neun im Rosenborger Inventar genannten Arbeiten sind: »Erschaffung der Eva«, »Gang nach Golgatha«, »Dornenkrönung«, »Auferstehung«, »Christus und Thomas«, »Steinigung des hl. Stefan«, »Geißelung« und zwei Stücke mit mythologischen Themen: »Galatheas Triumph« und »Europa mit dem Stier«. Zeitbestimmt auf etwa 1727-1730 ist die Apotheose Frederiks IV.

←

77. Reiterrelief Frederik IV. v. Dänemark, v. Magnus Berg. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

Das von ihm hinterlassene Werk befindet sich zum großen Teil in Schloß Rosenberg, nur einige wenige Hauptwerke sind außerhalb der Sammlung der dänischen Könige zu finden. Das wohl großartigste und reifste Werk Bergs, das einer gedanklichen Einheit mit der Rosenborger Apotheose Frederiks IV. entsprungen ist, das Reiterrelief Frederik IV. von Dänemark (Bild 77), besitzt Hamburg. Einige Reliefs in Kassel sind fraglos ebenfalls eigenhändige Werke Bergs. Der enge Zusammenhang der beiden Höfe dürfte sie dorthin verschlagen haben, wenngleich nicht übersehen werden darf, daß Berg sich in Kassel aufgehalten hat, wo er in Hofdienste treten sollte.

Die Zuschreibung des hl. Franziskus der Klosterneuburger Stiftssammlung<sup>34</sup> an Berg ist nicht stichhaltig, obwohl gewisse Elemente an das ebenfalls Berg zugeschriebene Stück in München erinnern. Die unterschiedliche Technik der Werke ist aber so offensichtlich, daß wohl kaum je der Beweis angetreten werden kann, daß es sich tatsächlich um Arbeiten von Berg handelt. Berg arbeitet stets aus dünnen Platten den bläulich schimmernden Grund heraus, der Franziskus aber ist von Anbeginn an aus einer relativ dicken Platte herausgearbeitet.

Von den zeichnerischen beziehungsweise malerischen Arbeiten Bergs interessiert hier speziell der eigenhändige Entwurf (Bild 78) zu seinem größten Prunkwerk, der Vase »Wasser«, die sich aus Metallteilen, einer gläsernen Kuppel und Elfenbeinelementen zusammensetzt. Obwohl seine größte – 88 cm hoch –, ist es keineswegs seine beste Arbeit. Seine hervorragende Reliefschnitzerei, die ihn zum Schnitzer von Weltruf gemacht hat, tritt hier nur sehr bescheiden in Erscheinung. Die Zeichnung trägt den Sammlerstempel des nachmaligen Besitzers Lorenz Sprengler, dessen Elfenbeinarbeiten den Bestand der königlich-dänischen Kunstkammer stark vermehrt haben.

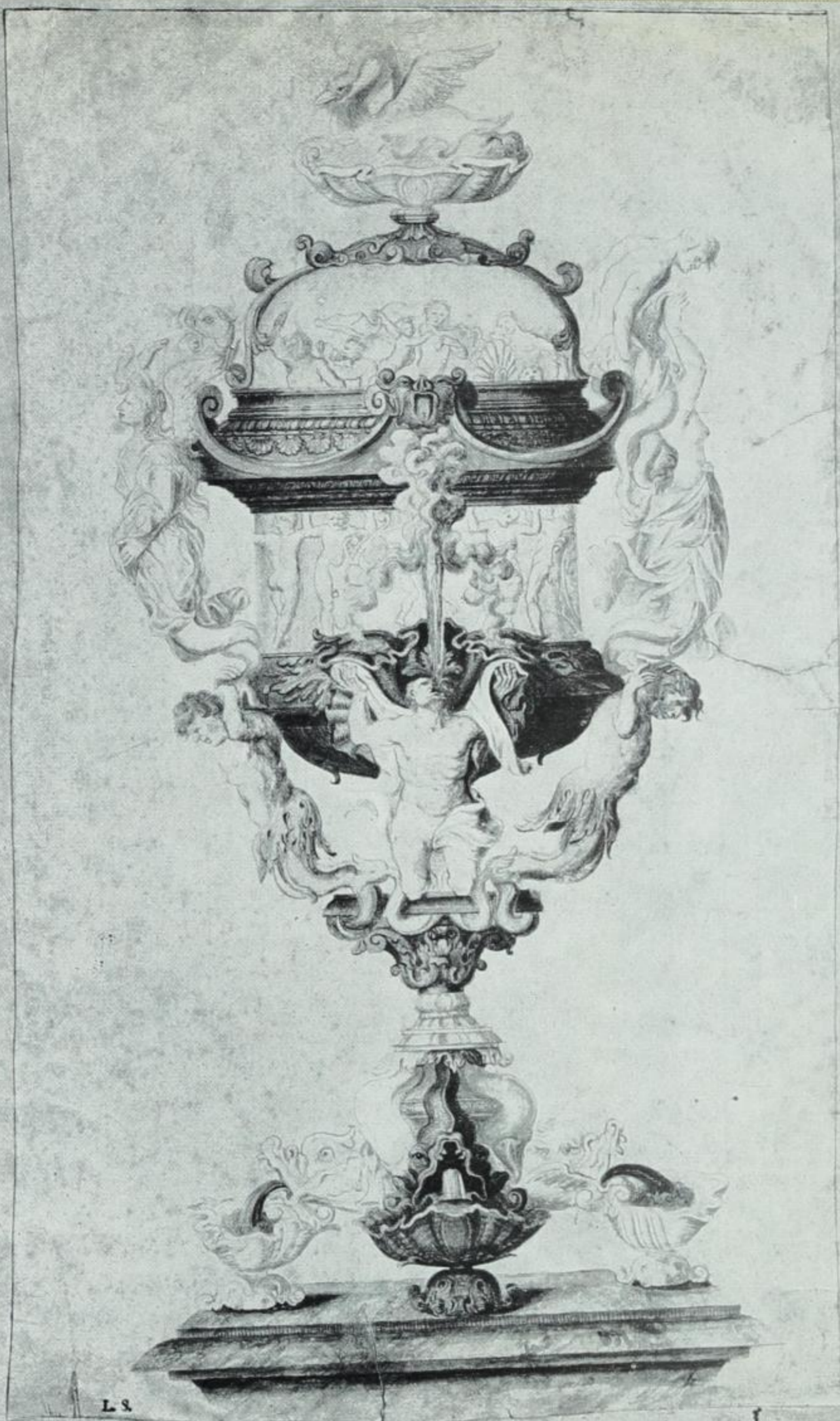
Eine kunstgedrechselte Nachahmung der »Galathea« befindet sich im Technischen Museum Kopenhagen. Fraglos ist diese viel später angefertigt worden, denn Bergs Arbeiten wurden zu seinen Lebzeiten nur von wenigen Kennern richtig gewertet, so daß zu seiner Zeit eine Nachahmung ohne jegliches Interesse gewesen wäre.

Die jährliche Bezahlung Bergs betrug unter Frederik IV. vierhundert Reichstaler. Nach dessen Tode 1732 erhielt er sechshundert Reichstaler. Der Wert seiner Werke wurde von Berg selbst mit dem Betrag von 7 000–8 000 Reichstalern veranschlagt. Er überließ sie dem Königshaus gegen eine auf Lebenszeit zu zahlende Pension, wie der plötzliche Zugang von zweiundzwanzig Arbeiten im Jahre 1731 zu beweisen scheint.

Mit JAKOB JENSEN NORDMAND [1614–1695] kam ein weitgereister Mann in die königliche Kunstkammer in Kopenhagen. Er war Seemann, ging



77a. Apostel Paulus, v. Magnus Berg, Größe ca. 15 x 10 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.



Das zierliche Local in Eisenstein und Silber aus dem Hofe des Königs von N. Berg  
 aus dem Hofe des Königs von Preussen und des Königs von Sachsen  
 Es halt das Element des Wasser aus dem Hofe des Königs von N. Berg  
 L. S. 452

nach Holland, bildete sich als Waffenschmied und Büchsenmacher aus, nahm an der holländischen Eroberung Brasiliens teil und landete 1684 im königlichen Dienst in Kopenhagen.

Von den Maastrichter Waffenschmieden scheint er die Verwendung des Elfenbeins gelernt zu haben, jedenfalls wird er der Lehrmeister der königlichen Familie in der Kunstdrehschleiferei. Er konstruierte eine Drehbank, die mit der Hand wie auch mit den Füßen bedient werden konnte und erzählt in seiner Lebensbeschreibung von vielen Arbeiten in Elfenbein und Bernstein. Sein Hauptwerk ist die Fregatte »Norwegischer Löwe« (Bild 79) [1654] für die er zwei volle Jahre benötigte.

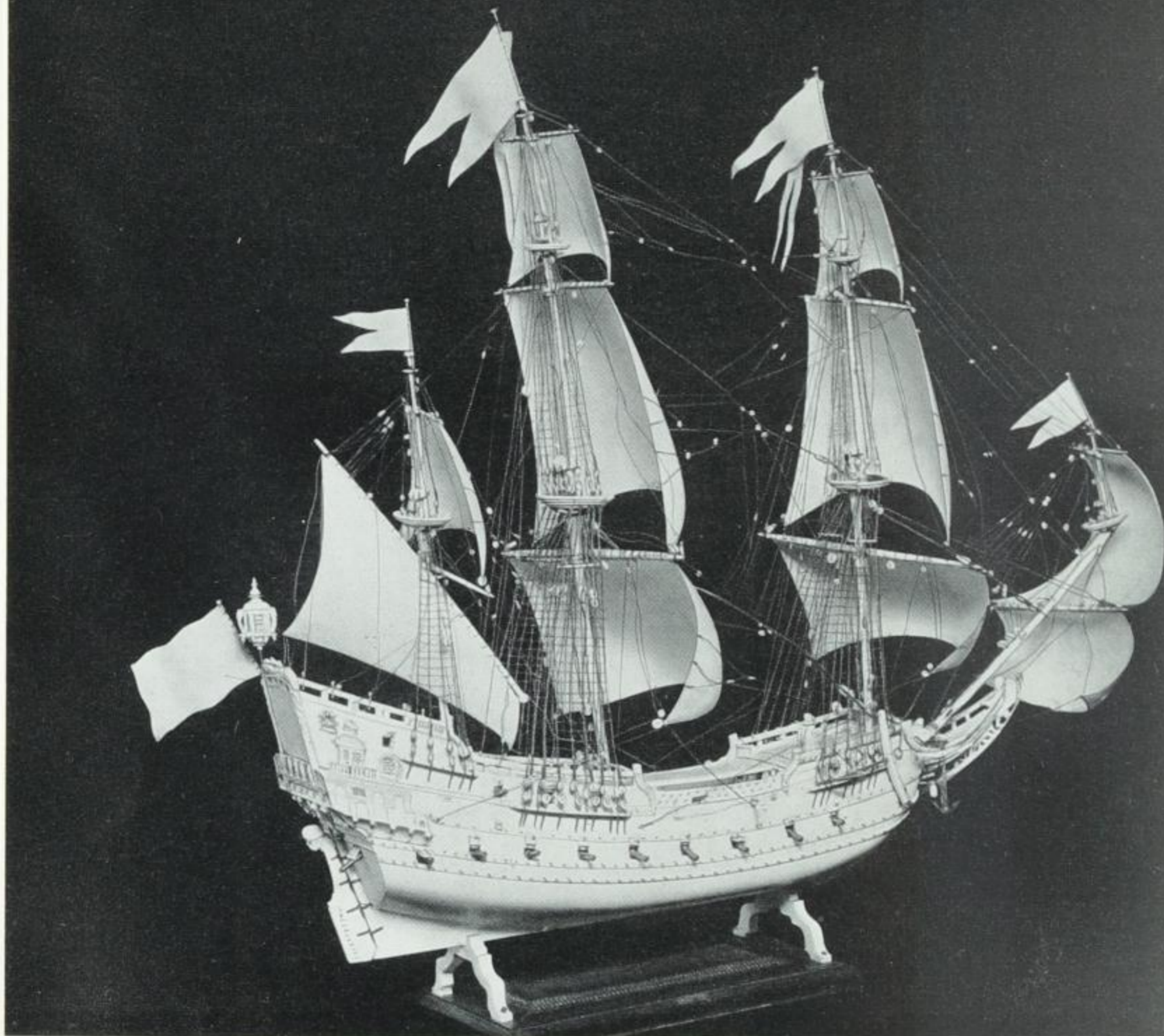
Zur Unterhaltung der königlichen Tischrunde verfertigte er ein kleines Boot aus Narwalzahn, das in einem Becher voll Wein durch einen Magneten dirigiert werden konnte.

Ein großer Teil der Narwal-Becher<sup>35</sup> in Schloß Rosenborg sind ebenfalls von seiner Hand. Der schönste davon ist 33 cm hoch und hat als Deckelbekrönung einen Eskimojäger, der sich auf einen Narwalzahn stützt. Der Mantel des Bechers ist glatt und hat außer Stand und Lippenfassung einen Mittelreifen aus Gold mit Blumenverzierung. Er entstand unter Frederiks III. [1648–1670] Regierungszeit und ist mit der Bezeichnung »F 3 1663« (Bild 1) versehen. Zwei weitere, Jensen zugeschriebene Becher zeichnen sich durch die beziehungsvolle Stand- und Henkelfassung aus. Ein Narwalkrug, dessen Daumenrast ein Eskimo bildet, besitzt als Füße drei Einhornfiguren, während ein entsprechender Walroßbecher Walrosse als Füße und Daumenrast hat. Beide entstanden um 1660.

Jörgen Christensen Garnaas wurde 1723 in Nees geboren und starb 1803 oder 1804 in Bergen. Im Jahre 1916 berichtete das Museum in Bergen in seinen Veröffentlichungen von zwei 10 cm hohen Figürchen<sup>36</sup>, einem Fischer und einem Mann im Kampf mit einem Bären, die jedoch von keinem großen künstlerischen Wert sind. Garnaas hat in Kopenhagen, wo sich noch mehr Stücke in der Art der Bergener befinden, gearbeitet. Wesentlich mehr Bedeutung als diese Stücke haben jedoch zwei Tierdarstellungen im Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig, von denen eine die Signatur »Jörgen Christensen Garnaas fecit 1758« trägt.

Der vollbezeichnete Windhund ist 12 cm lang. Lediglich die Jahreszahl »1758« trägt das Pendant, ein Löwe mit aufgerissenem Rachen. Garnaas' Bedeutung liegt auf kulturhistorischem Gebiet, was seine Figürchen »Trach-

←  
78. Entwurf zu d. größten Prunkwerk Magnus Bergs, der Vase »Wasser«, Pokalausmaße der Zeichnung: Höhe 34,4 cm, Breite 16,2 cm, Originalpokal 88,0 cm Höhe. Kopenhagen, Kupferstichsammlung.



79. Norwegischer Löwe, Fregatte, Elfenbein und Silber, v. Jakob Jensen Nordmand, um 1654, Höhe 85,0 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenberg.

ten der Zeit« zeigen. Außerdem haben sie dazu Anstoß gegeben, daß der Bildhauer Johann Georg Grund die Sandsteinfiguren in Nordmandsdalen im Schloßpark von Frederiksborg gearbeitet hat. Bei der Beurteilung der Qualität der Arbeiten von Garnaas muß berücksichtigt werden, daß er an Händen und Füßen verkrüppelt war.

ERIK FREDERIKSÖN MONRAD<sup>37</sup>, Pastorssohn von Øier [1652–1711] und selbst Pastor auf Lolland, fertigte ein Reliefporträt von Frederik IV. an. Er soll auch in Elfenbein und Bernstein gedrechselt haben. Es heißt, daß seine Arbeiten klein, also »en miniature« waren.

Ein Künstler, dessen Name einige Abwandlungen erfahren hat, ist Halvor Fanden. Ihm, wie auch Garnaas, wird der »Postreiter« (Bild 80) zugeschrieben; ein weiteres Exemplar, aus Walroßzahn, kam 1786 nach Rosen-



borg. Halvor Fanden, der mit dem Schnitzer Halvor Andersen identisch ist, lebte noch um 1700 in Bragersnäs bei Drammen.

Auch HANS BARLIEN VON OVERHALDEN ist als Schnitzer bekannt gewesen. Didrik Nielsson Muus [Ringsaker 1633–1706 Stord] war Maler und Schnitzer. Um 1660 schenkte er der Kopenhagener Kunstammer ein Elfenbeinkruzifix, das möglicherweise identisch ist mit einem Exemplar aus Buchsbaumholz und Elfenbein in den Sammlungen auf Schloß Rosenborg.



80. Postreiter, v. Halvor Fandan (?),  
Höhe 8,5 cm. Trondheim, Videnskaps-  
selskapets Oldsaksamling.



81. Kruzifix, dänische Arbeit unter französischer Stileinwirkung, Elfenbein (Korpus) und Walroßzahn (Arme), ca. um 1240, Höhe 72 cm. Herlufsholm, Dänemark.

*Dänemark*

Von den Stücken nationaler Kunst ist in erster Linie ein Kruzifix zu erwähnen, das im Laufe der vergangenen Jahrzehnte breiteren Kreisen bekannt geworden ist, aber hinsichtlich seiner künstlerischen Zuordnung noch nicht völlig geklärt ist. Dieses ganz außergewöhnlich bedeutsame Kunstwerk in der Kirche zu Herlufsholm (Bild 81), einem Benediktinerstift,



81a. Rückseite des Herlufsholmer Kreuzifix.

bedarf einer genaueren Untersuchung, um seine sachliche Zuordnung zu erreichen.

Das Material des aus zwei Stücken bestehenden Korpus ist Elfenbein, die Arme hingegen sind aus Walroßzahn. Die Gesamtlänge beträgt 72 cm. Der Annahme, daß die Arme nicht ursprünglich sind, steht kein Beweis gegenüber. Es weisen die Hände in ihrer zarten Schnitzerei den gleichen Charakter wie die Füße auf. Verständlicherweise wirkt die Färbung der beiden verschiedenen Materialien unterschiedlich, so daß die Meinung auftreten konnte, Körper und Arme seien nicht zusammengehörig.

Qualitätsmäßig steht das Herlufsholmkruzifix in keiner Weise den berühmtesten französischen Meisterwerken wie der »Kreuzabnahme«, dem »Propheten« oder dem »Engel« nach. Zeitlich ist diese Gruppe annähernd gleich, stilistisch aber sind wesentliche Unterscheidungsmerkmale erkennbar. Wenn, wie behauptet, der Herlufsholmer Kruzifixus französische Importarbeit wäre, dann ist kaum anzunehmen, daß sich sonst überhaupt kein anderes Werk von der Hand des gleichen Künstlers in ganz Frankreich befindet. Die Isolierung dieses Kruzifixes – gerade als Einzelwerk – scheint daher viel eher dadurch begründet, daß die Arbeit von einem international beeinflussten Künstler eventuell aus den Reihen des Benediktinerordens stammt. Die Beeinflussung des Stückes durch Frankreich steht außer Zweifel, jedoch nur dies. Arme wie Beine sind mit einem feinen Adernetz überzogen, das einerseits die Zusammengehörigkeit, also Ursprünglichkeit aller Teile betont und andererseits für angeblich stilistisch verwandte Stücke das gleiche Detail voraussetzt. Über dem ganzen Stück liegt viel mehr Sammlung, eine weitaus stärkere Innerlichkeit, als sie die französische Einzelplastik, die mit einer gewissen Theatralik operiert, aufweist. Ein Vergleich mit dem Haupt des Johannes der Kreuzabnahme beweist dies sofort. Zeitlich ist das Kruzifix mit Anfang des zweiten Drittels des 13. Jahrhunderts festzulegen.

Ein zeitlich wesentlich früheres Kunstwerk ist das Gunhild-Kreuz (Bild 6), das bereits bei dem Kapitel »Walroßzahn« eingehender behandelt wurde. Es ist um 1076 entstanden.

Obwohl diese beiden ausgezeichneten Kunstwerke einwandfrei als dänische Arbeiten anzusehen sind, ist von einer nationalen dänischen Kunst erst sehr viel später zu sprechen. Ähnlich wie die Malerei sich erst im 18. Jahrhundert mit eigenen Kräften zu regen begann, zeigt auch die Elfenbeinkunst erst in der Mitte dieses Jahrhunderts ihre ersten Ansätze.

Unter der Leitung des im Jahre 1743 nach Dänemark gekommenen Schweizer Kunstdrehslers Lorenz Spengler [siehe »Schweiz«] bildet sich eine eigene dänische Kunstdrehslergruppe, deren Arbeiten keineswegs mehr vom Stil der süddeutsch-nürnbergischen Gruppe abhängig sind.

Es waren fast immer Künstler anderer Nationalität, die in Dänemark tätig waren und hier ihre Hauptwerke schufen, so wie Magnus Berg, Jakob Jensen Nordmand, Bendix Grodtschilling (Bild 5), Lorenz Spengler, die aber unter dem Titel Dänemark billigerweise genannt werden müssen.

Einwandfrei dänische Künstler, also auch dänischer Nationalität sind: Niels Gyntelberg und Sören Seidelin Winther. Als Bernsteinschneider, Wachsbozierer und Elfenbeinkünstler machte GOTTFRIED WOLFFRAM (Bild 82) sich einen Namen. Von ihm ist eine Statue König Christians V. zu Pferd, für

die er im Jahre 1693 50 Reichstaler erhielt und ein Elfenbeinbecher, der 1695 mit 150 Reichstalern bezahlt wurde. Auch über die Grenzen seines Landes hinaus erfüllte er große Aufträge. In den Jahren 1701–1706 entwarf und bearbeitete er die Anfänge des für das Charlottenburger Schloß in Berlin bestimmten Bernsteinzimmers. Unter König Friedrich Wilhelm I. ging das Zimmer als Geschenk an den russischen Zaren Peter den Großen und wurde im Schloß Zarskoje Selo eingebaut. Es war zunächst in seinem Winterhaus und dann im neuen Palais aufgestellt.

Die große Gruppe der Kunstdrechsler aus Spenglers Schule wird unter »Kunstdrechsler« noch eingehend besprochen.

ERIK CHRISTIANUS KERN war ein dänischer Wachsbossierer, der 1764 ein Elfenbeinporträt Frederik V. geschaffen hat. Es befindet sich in Rosenborg. FREDERIK LUDWIG ZUSCHLAG

[1759–1808] hat einige Porträtmedaillons geschaffen, so u.a. die beiden Schwestern seiner ersten Frau. CHRISTIAN GEORG KLINGSEY [1819–1874], ein Kopenhagener, hat einige Arbeiten zwischen 1842–1851 ausgestellt, worunter sich auch Kopien nach Thorvaldsen befanden. Auch wäre noch Peter Jakob Frederik von Baudiz zu nennen, der sich ebenfalls in Elfenbein betätigt hat.



82. König Christian V. v. Dänemark, v. Gottfried Wolffram, monogrammiert: GW. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

### Schweden

Die Arbeiten JOHAN EPHRAIM BAUERTS [Stockholm 1726–1799 Kopenhagen] sind zum Teil im Rahmen eines Werkstattbetriebes entstanden, weshalb sein Name auch bisher in der Literatur kaum hervorgetreten ist. Er dürfte deutscher Abstammung gewesen sein, zumindest weist seine Verbindung zur deutschen St. Petri-Gemeinde in Kopenhagen darauf hin.

Bauert war ursprünglich Medailleur, arbeitete aber dann in der Werk-



83. Allegorie auf König Frederik V. v. Dänemark, v. J. E. Bauert, monogrammiert: I E B, um ca. 1758, Höhe der Figur ohne Postament ca. 19,0 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

arbeiten Bauerts; möglicherweise ist auch ein Aufsatz mit Atalante, Meleager und dem kalydonischen Eber von ihm, der sich in Rosenborg befindet.

stätte von Lorenz Spengler, mit dem zusammen er eine Reihe von Arbeiten geschaffen hat. Außer diesen Teilarbeiten gibt es aber auch völlig eigene Werke von ihm (Bild 83a) und zwar fast ausschließlich in Kopenhagen. In einem alten Inventar<sup>38</sup> im Mecklenburger Landesmuseum in Schwerin wird ein Becher mit den vier Weltteilen als eine Arbeit Bauerts geführt.

Seine Signatur tritt in Form zweier Monogramme auf, die manchmal sogar nebeneinander an dem gleichen Stück angebracht sind. Oft aber setzt er auch nur den Buchstaben B. wie bei einem Medaillon in der Allegorie Frederiks V. (Bild 83), doch findet sich in der gleichen Gruppe auch sein I E B.

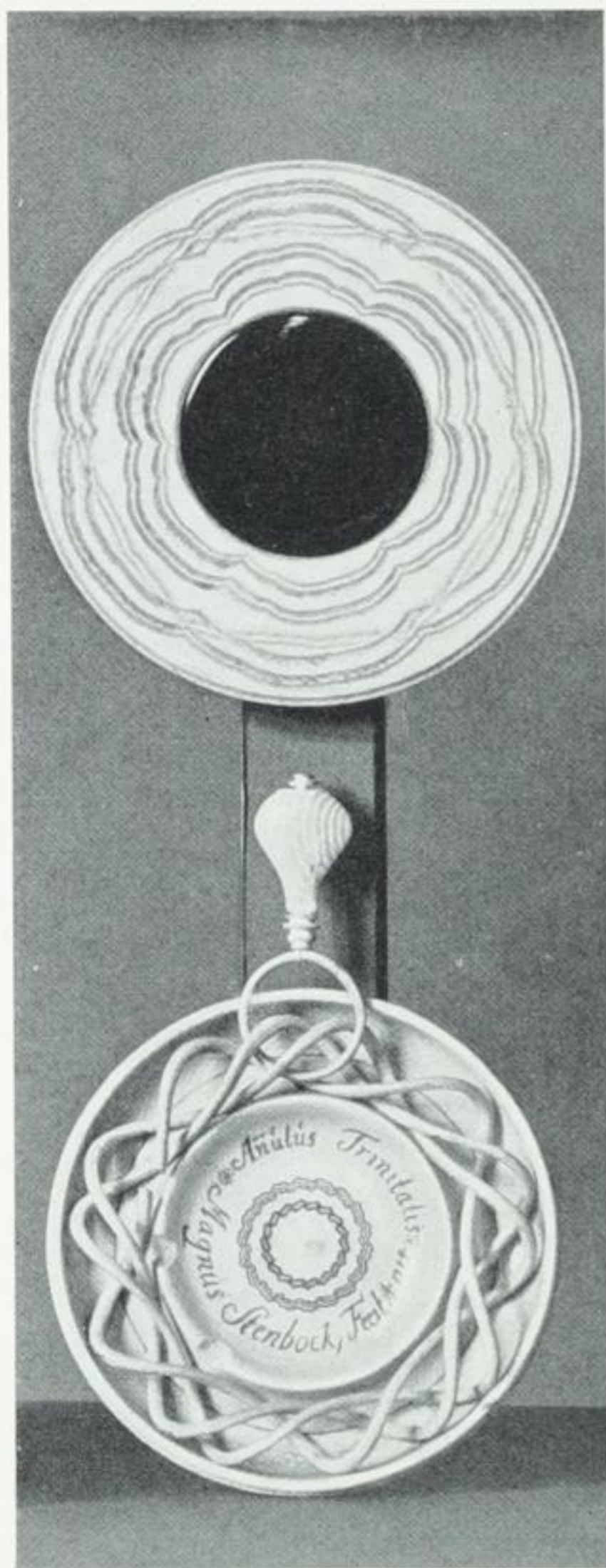
Im Kunstindustrimuseum Kopenhagen ist eine Gemeinschaftsarbeit Spengler-Bauert, ein Tempel mit einer Büste im Inneren, die, sign. B, von Bauert stammt.

Einen wesentlichen Anteil hat Bauert an der Ausschmückung der Fassung von Straußeneiern, die unter den Arbeiten in Rosenborg zu finden sind; vor einer alleinigen Zuschreibung an ihn muß aber gewarnt werden.

Zwei Porzellanformen im Landesmuseum Zürich mit den Porträts von Lorenz Spengler und seiner Frau basieren auf Ar-



83a. Mythologische Gruppe v. J. E. Bauert, monogrammiert J.E.B. Höhe 16 cm.  
Kopenhagen, Schloß Rosenberg



84. Dreifaltigkeitsring von Magnus Stenbock, um 1714, Diameter ca. 8 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

Auf jeden Fall liegt seine Stärke nicht so sehr im figürlichen als vielmehr in der Idee der Komposition und in der Ausführung der Büsten, die künstlerische Initiative verraten.

Wie Bauert ist auch RAIMUND FALTZ in Stockholm geboren [Stockholm 1658-1703 Berlin]. Sein Vater stammte aus Augsburg und war Goldschmied. Von 1688 ab arbeitet er in Berlin, wohin ihn Kurfürst Friedrich als Medailleur berufen hatte. Nach Kuglers Beschreibung der Kunstkammer befand sich dort ein geschnitztes Selbstporträt in Elfenbein, was beweist, daß er auch in diesem Material gearbeitet hat. Möglicherweise ist dieses Selbstporträt eines der vier Medaillons der Berliner Museen, die Volbach ihm zugeschrieben hat.

Annähernd ein Zeitgenosse ist der schwedische Feldmarschall Gustav Magnus Stenbock [1664-1717], der in Kopenhagen als Maler, Schnitzer und Drechsler arbeitete und dort als dänischer Kriegsgefangener starb. Im Schloß Rosenberg werden von ihm ein Dreifaltigkeitsring (Bild 84) und ein Pokal aufbewahrt, der »Magnus Stenbock Fecit A 1714« signiert ist. Der Dreifaltigkeitsring, in einem Etui aus Elfenbein, veranschaulicht Stenbocks Fähigkeiten als Drechsler.

Eine Walroßzahnarbeit in Lund, ein Kruzifix, wurde bereits im Kapitel »Walroßzahn« erwähnt. Aus gleichem Material ist der Torso eines Kruzifixes im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, dessen Herkunft Südschweden<sup>38a</sup> ist.

HEINRICH WILHELM, Bildhauer und Baumeister, arbeitete in Stockholm und starb dort 1652. Er soll in Elfenbein gearbeitet haben. Eine Tätigkeit im benachbarten Material des Alabaster ist jedenfalls bezeugt.



*Schweden*



85. Mikroschnitzerei, v. J. J. v. Bilang, 1740–1805, Höhe 27 cm. Helsinki, Nationalmuseum.



86. Pferd, von Johannes Takanen, 1849–1885, monogrammiert, Helsinki. Nationalmuseum.

*Finland*

Die Zahl der finnischen Elfenbeinschnitzer ist gering. Zu nennen ist eigentlich nur Jacob JOHAN VON BILANG, ein Offizier in französischen, später schwedischen Diensten. Er wurde 1740 in Haapajärvi geboren und starb 1805 in Helsinki. Sein Spezialgebiet war die Miniaturmalerei, auch Kupferstiche sind von ihm erhalten. Als Beispiel seiner eher bescheidenen Arbeiten sei eine Mikroschnitzerei (Bild 85) gezeigt, die ihn noch von seiner besten Seite zeigt. Im Jahre 1796 wird er Mitglied der Kunstakademie Stockholm. Er dürfte aber auch Kunstdrechsler gewesen sein, denn in Lund steht eine Drehbank, die er konstruiert haben soll, und im Augsburger Kabinett in Upsala ist eine elfenbeinerne Kette, die als sein Werk bezeichnet wird.

Als zweiter Künstler mag der Bildhauer JOHANNES TAKANEN [1849 bis 1885] erwähnt werden, der in seiner Frühzeit kleine Pferdchen (Bild 86) aus Elfenbein schnitzte.

Außerdem hat Finnland einige eingelegte Kabinettschränke aufzuweisen, deren Beinplatten mit Gravierungen aus dem Leben der Lappen verziert sind, für die vielfach als Vorlagen die Holzschnitte aus Johannes Schefferus »Laponia« [1637] verwendet wurden.

Die in Island vorhandenen Bein-  
arbeiten kann man eigentlich nur  
auf Grund ihres Materials, des  
Walroßzahns, als heimische Ar-  
beiten bezeichnen, denn es fehlt  
nahezu jegliche Kenntnis von  
Künstlern. Lediglich um das Jahr  
1600 taucht ein Name auf, der  
mit erhaltenen Beinschnitzereien  
in Verbindung gebracht werden  
kann. Es handelt sich um einen  
Bauern mit dem Namen Bryn-  
jólfur Jónsson. Einige Flachre-  
liefs aus Bein im Nationalmu-  
seum in Reykjavik werden ihm  
zugeschrieben.

Zeitlich wesentlich früher,  
durch die Art der Skulpturen  
jedoch sehr schwer festlegbar,  
sind zwei roh bearbeitete – viel-  
leicht gotische – Madonnen mit  
Kind (Bild 87). Besonders inter-  
essant an diesen beiden Stücken  
ist, daß sie als Grabbeigaben  
ausgegraben worden sind.

Erwähnenswert ist noch eine  
Anzahl von Trinkhörnern, von  
denen eines (Bild 88) als Bild-  
beispiel gebracht wird. Die sil-  
berne Fassung ist möglicherweise  
eine norddeutsche Arbeit und stammt etwa aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.  
Ähnliche Fassungen mit ähnlicher Ornamentik besitzt das Museum für  
Kunst und Kulturgeschichte in Lübeck.

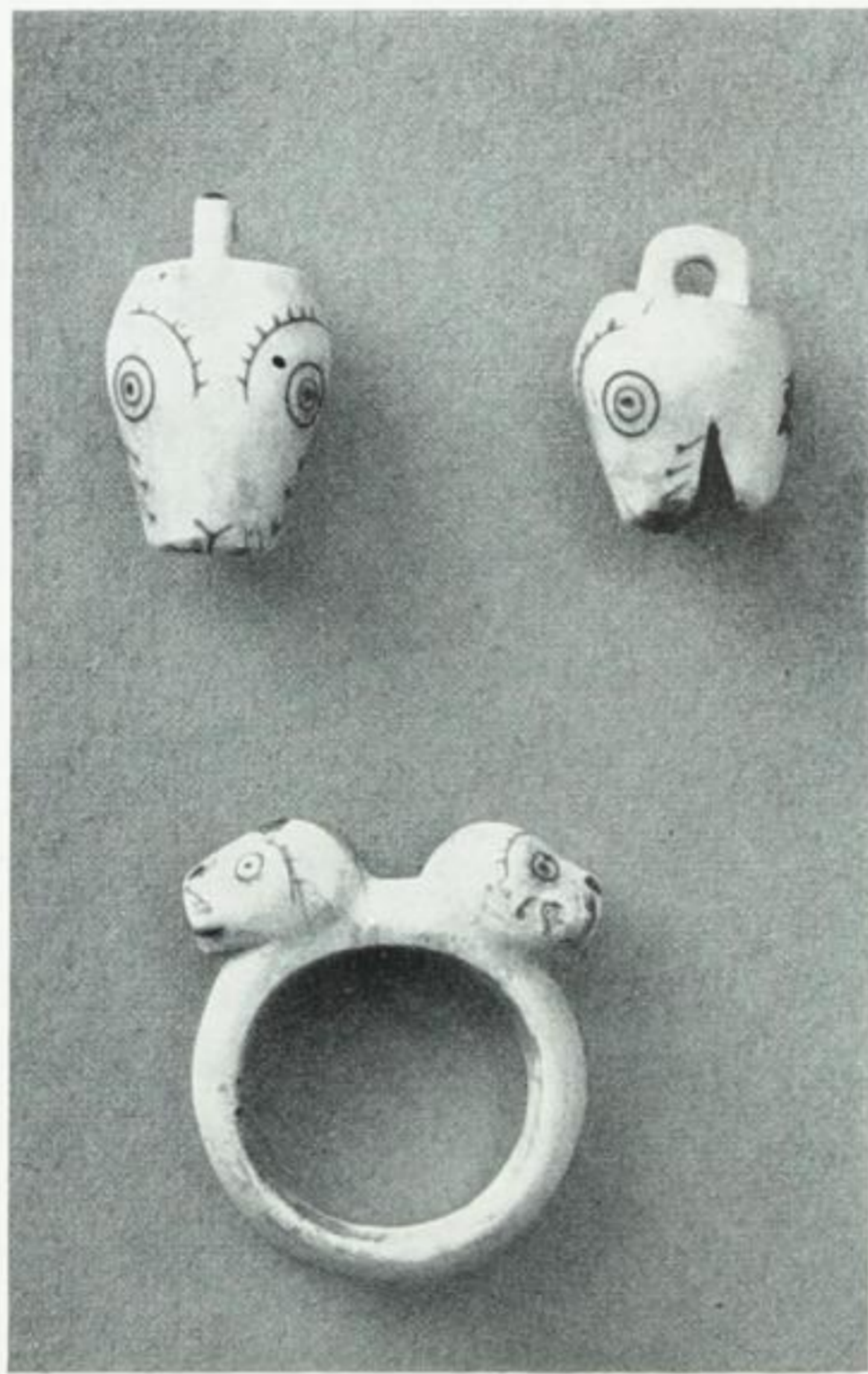
Margret hin haga ist eine Schnitzerin in der Frühzeit der Elfenbeinkunst  
in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts.



87. Madonna mit Kind, Walroßzahn, ca. um  
1300, Höhe 10,0 cm. Reykjavik, Isländisches  
Nationalmuseum.



88. Trinkhorn, isländisch, ca. um 1450, Länge 60 cm. Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum.



89. Ohranhänger und Fingerring, Bein, grönländisch. Kopenhagen, Nationalmuseum.

## Grönland

Interessant ist Grönland vor allem wegen der Eskimokunst<sup>38b</sup>, einer uns sehr fremden, ganz andere Themenkreise vertretenden Kunst.

Jegliche Art von kirchlicher tritt zugunsten angewandter Kunst völlig in den Hintergrund. Fingerringe (Bild 89), Anhänger für Ohrgehänge, Figuren, Amulette und besonders deutlich ausgeprägte Gebrauchsgegenstände, wie Schneebrillen, sind aus künstlerisch bearbeitetem Bein hergestellt.

Amulette, die immer einen großen Raum in der Welt einfacher Gedankengänge einnehmen, sind in der grönländischen Beinarbeit besonders häufig zu finden. Vor allem die Tupilak, seltsame Groteskwesen, die sich nicht gerade durch besondere Schönheit der Gestalt auszeichnen.

Einer der interessantesten Funde aus der Eskimo-Kultur wurde auf nord-amerikanischem Boden gemacht. Es ist dies der »schwimmende Eisbär« aus Elfenbein, dessen Skelettmuster eine Verbindung mit Sibirien beweist. Er stammt aus der Kultur des Dorsetvolkes.

1926 wurde in den Ruinen des Bischofssitzes Gardar bzw. in der dortigen Kirche des hl. Nikolaus die Krümme eines Bischofsstabes gefunden, welche sich heute in den Sammlungen des Dänischen Nationalmuseums in Kopenhagen befindet. Die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, daß diese Krümme von »Margret hin haga« stammt, denn sie hat für Bischof Paul von Skalholt in Island geschnitzt. Als Bischof Jon Smyrill Island verließ um sein Amt in Grönland anzutreten, hielt er sich bei seinem Freund, Bischof Paul von Skalholt auf, und es ist durchaus glaubhaft, daß der Scheidende ein Geschenk, nämlich jene Krümme erhielt.



90,91. Doppelseitig reliefgedrehtes Porträtmedaillon, Revers: Sophia Magdalena v. Dänemark, signiert: L. Spengler, T. Avers: Christian VI. v. Dänemark, beidseitig signiert; um 1744/46, Diameter 6,4 cm, Schaffhausen, Museum Allerheiligen.

## SCHWEIZ

Auch hier ist die Zahl der namentlich bedeutenden Elfenbeinkünstler nicht groß. Es gibt einige, die außerhalb ihres Landes wirkend, sich einen Namen erworben haben.

JOHANN ULRICH HURTER [Hurdter] – infolge eines später berichtigten Fehlers bei Sandrart<sup>39</sup> auch Furtner – lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von seinen vielen, zum Teil in der vollen Größe des Zahnes geschnitzten Elfenbeinarbeiten haben wir nur eine sehr unvollkommene Vorstellung, denn die Arbeiten gingen verloren und nur in der Literatur finden sich Hinweise und Rechnungen<sup>40</sup>. Sein Wirken läßt sich in Ulm nachweisen, wo er seine Ausbildung beim Bildhauer David Heschler empfing, der auch der Lehrmeister des Elfenbeinplastikers Melchior Barthel war.

Mehr überliefert ist über den gebürtigen Schaffhauser LORENZ SPENGLER [1720–1807 Kopenhagen]. Er bewies eine hervorragende Fachkenntnis als Drechsler (Bilder 90, 91, 92), die er sich in der Lehre bei Joh. Martin Teuber in Regensburg erworben hatte.

Spengler – der schon im Kapitel Dänemark erwähnt wurde – kam im

→

92. Pokal, bekrönt von Satyr mit Nymphe, v. Lorenz Spengler, um 1760, Höhe 41,3 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenberg.



Jahre 1743 über London nach Kopenhagen. Hier wird er Königlicher Kunst-drechsler, Lehrer der königlichen Familie und Leiter von zwei Werkstätten, aus denen wiederum eine Reihe guter Drechsler hervorgegangen sind. Spengler entwickelte einen eigenen Kunstdrechsler-Stil, der sich deutlich von der Nürnberger Schule abhebt und sich in einer größeren Anzahl von Arbeiten spiegelt, die in den königlichen Sammlungen in Rosenborg zu sehen sind (Bild 93, 93a).

Ebenfalls aus Schaffhausen gebürtig ist Alexander Trippel [1744–1793, Rom], der sich aber nur am Rande mit der Elfenbeinschnitzerei<sup>41</sup> beschäftigt hat, indem er 1760 in London unter I. C. Ludwig von Lücke's Anleitung schnitzt.

Unter den Mikroschnitzern sei der aus Locarno stammende Francesco Tanadei (Bild 65) genannt, der bereits bei Italien erwähnt wurde. Im Pariser Salon wurde 1829 sein Elfenbein-Porträt Zar Alexanders I. ausgestellt.

Ein Künstler von Schweizer Herkunft ist im 16. Jahrhundert Conrad Reyt<sup>42</sup>. Er arbeitete in Brüssel und schuf die Sybillen am Grabmal Philiberts von Savoyen, die er später in Elfenbein kopierte.

JOHANNES FRIEDRICH [1663–1731 St. Gallen] erhielt 1703 Bezahlung für einen Pokal, der mit Elfenbein und Korallen geziert war. Johann Herrli-berger, Kunstdrechsler aus Zürich, hat in Edelmetallen und Elfenbein gedrechselt. Schreiber, ein Elfenbeinschnitzer aus Hochdorf, Kanton Luzern, schnitzte und gravierte in Elfenbein. Diese Kenntnisse brachte er auch seinem Neffen, Jakob Frey d.Ae. bei. Der Neffe scheint sich aber nur schulmäßig damit befaßt zu haben. Jean Jacques Pradier [Genf 1790–1852 Bougival] ist als Elfenbeinschnitzer tätig gewesen.

Kaspar Aufdermaur aus Brunnen, mit einer Holzschnitzerei im Louvre vertreten, hat Madonnen und Christus-Darstellungen geschaffen, daneben sich aber auch mit Porträts abgegeben. J. Rietmann und Gustav Herold sind Künstler des 19. Jahrhunderts. Die Bildhauer Sindel und Seyler<sup>43</sup> arbeiteten gleichfalls in Elfenbein. Seyler, aus Schaffhausen, war 1769 in der Werkstätte Spenglers beschäftigt, während Sindel von 1759 bis 65 in der gleichen Werkstätte als Bildhauer in Elfenbein arbeitete.





93. Gottesfürchtigkeit, v. Lorenz Spengler, um 1761, Höhe der Figur 21,5 cm.  
Kopenhagen, Schloß Rosenborg.



93 a. Justitia, v. Lorenz Spengler, 1763, Höhe mit Postament 37,3 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

## SPANIEN UND PORTUGAL

Beide Länder haben wichtige Spuren in der Geschichte des europäischen Elfenbeins hinterlassen. Man muß die Geschichte Spaniens heranziehen, um die hispano-arabische Gruppe der Elfenbeine zu erklären, welche im Gegensatz zu den Goa-Arbeiten der Portugiesen abendländischen Ursprungs ist. Die spanisch-arabische Kunst stammt aus der Kultur des Mittelmeerkreises, während die Goa-Arbeiten in Asien entstanden sind.

Nach dem Sieg der Araber bei Jerez de la Frontera 711 errichteten die Omayyaden die arabische Herrschaft in Spanien. Im Jahre 755 gründet Ab-



94. Runde Dose, ca. 950–975, Höhe 11,8 cm, Diameter 10,6 cm. Luzern, Sammlung Kofler.

derrahman ein eigenes Kalifat mit Sitz in Cordoba, das bis 1031 in der Familie bleibt. Unter Abderrahman III. [912–961] wird ein kultureller Höhepunkt erreicht, und in diese Zeit fällt auch die Entstehung der ersten großen Gruppe künstlerischer Elfenbeinarbeiten mit starkem arabischen Einschlag.

Für die hohe Kultur des Hofes von Cordoba spricht eine Elfenbein-Pyxis aus dem 10. Jahrhundert. Die gute Arbeit des die Dose (Bild 94) umspinnenden Rankenwerks und der Tierfiguren ist ein ebenso prachtvolles

wie seltenes Beispiel für die omaijadische Kunst. Als im 11. Jahrhundert das Kalifat gestürzt wurde, und ein weniger kultivierter Araberstamm an die Herrschaft kam, die Almoraviden, begann ein neuer, maurischer, allerdings künstlerisch geringer zu bewertender Stil.

Etwa um die gleiche Zeit erstarkte im Norden Spaniens das Christentum und zeigt seinen Einfluß in der Kunst. Die nun entstehenden Elfenbeinarbeiten lassen sich auf die katalanische Buchmalerei beziehen. Aus dem Jahre 1063 ist eine Kruzifix-Darstellung (Bild 95) in Elfenbein nachweisbar, der weitere Werke folgen. Noch sind die Arbeiten anonym, aber ihr besonderer, der spanische Stil, ist mit einer gewissen Typik und starken Polychromierung unverkennbar.

Jahrhundertlang – bis in das 15. Jahrhundert hinein – arbeiten in Spanien nun beide Stilarten nebeneinander.

Der Versuch überlieferte Namen von spanischen Elfenbeinschnitzern, auch späterer Epochen, mit dem zugehörigen Werk zu verbinden, ist bisher nur selten geglückt. Aus der maurischen Epoche ist Khair aus Cordoba zu nennen, der ein Medaillon am Elfenbeinkasten im Domschatz von Pamp-lona signierte. Der datierte Kasten trägt die Jahreszahl 1005. An einem anderen Medaillon des gleichen Kastens die Signatur Obeida.

MOHAMED IBN ZEYAN ist ein maurischer Elfenbeinschnitzer, der mit einem bezeichneten und datierten Kästchen – 1026/1027 – im Museum von Burgos vertreten ist. Khalaff ist der Name eines maurischen Elfenbeinschnitzers aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, dessen Signatur an einem Kästchen zu finden ist.

Ein signiertes Schmuckkästchen mit Elfenbeineinlagen aus San Isidoro/Leon, in Madrid, Archäologisches Museum, stammt von Mohammed ibn es-Serrâdsch.

Ein Künstler, der 1033 ein Reliquiarium aus Goldblech, wertvollen Steinen und Elfenbein schuf, hieß möglicherweise Apparitio. 1808 ist dieses bis auf die geschnitzten Elfenbeinplatten, mit Szenen aus dem Leben des hl. Millan, zu Grunde gegangen.

Enrique, legendärer Sohn oder Enkel von König Alfonso X. von Castilien, soll eine ca 25 cm hohe Elfenbeinstatue der Madonna geschaffen haben, welche 1292 in das Clarissenkloster zu Allariz in Galicien, gelangte. Die Figur besteht aus Elfenbein und Holz. Die Reliefdarstellungen des aufklappbaren Madonnenkörpers zeigen elfenbeingeschnitzte Szenen aus dem Leben Mariä und Christi.

→

95. Kruzifix aus S. Isidoro/Leon. 1063, Größe 52 x 34 cm. Madrid, Museo Arqueologico.



JUAN FERNANDEZ, um 1560–1577 nachzuweisen, hat eine Armbrust signiert, welche Kaiser Karl V. gehörte und sich jetzt in der Real Armeria in Madrid vorfindet. Sie ist reich mit Elfenbein intarsiert.



96. Allegorie der Trauer, Fides, Werkstätte Buen Retiro, ca 1760–80, Foto MAS, Barcelona.

seiner Hand Kunstkabinette, welche Schildpatt-furniert und Elfenbein/Perlmutter-intarsiert sind. Die Verwendung dieser Materialien kennzeichnet speziell das ausgehende 17. und weiterhin das 18. Jahrhundert.

D. CELEDONIO DE ARCE, geboren in Burgos 1739, war im Jahre 1788 Hofbildhauer. Wir kennen von ihm eine Reiterstatue Karl IV. in Elfenbein. Salv. Carmona hat das Werk gestochen. Es kommt sehr selten vor, daß uns

JUAN ANTONIO HOMS, ein Mitglied der spanischen Bildhauerfamilie, schnitzte 1694 ein Elfenbeinkruzifix mit Maria und Johannes, das sich in der Kirche S. Nicolas in Palma befindet. Von BLANQUER-HOMS, einem mallorcinischen Bildhauer des 18. Jahrhunderts, befand sich ein Kruzifix im Dominikanerkloster in Palma.

DIEGO DE SANDE, tätig von 1712–1730 in Noya/Galicien, schuf etliche Arbeiten für Santiago de Compostela. So z. B. Christus an der Geißelsäule, einen Ecce Homo, sowie Elfenbeinputten.

FRAY JOSÉ MANUEL VAQUEZ [Granada 1697–1765 Cartuja de Granada] war Laienbruder der Kirche, wo er im Jahre 1750 eine Tür intarsierte. Er verwandte auserlesene Materialien, wie Schildpatt, Perlmutter, Kristall und Elfenbein.

In ähnlichen Materialien hat PABRO FIBRUG gearbeitet. Er war Kunsttischler in Lissabon, wo er sich im 17. Jahrhundert nachweisen läßt. Man kennt von



97. Allegorie, Werkstatt v. Buen Retiro, Madrid, ca. 1760–80. El Escorial



98. Büßende Magdalena, Werkstätte v. Buen Retiro, Madrid, ca. 1760–80.  
El Escorial

Reiterstatuetten in Elfenbein begegnen, die nicht von deutschen Elfenbeinkünstlern stammen.

Im 17. Jahrhundert ist ein Elfenbeinkünstler zu finden, über dessen Leben und Werk genauere Berichte existieren: RAYMUNDO CAPUZ [1665–1743]. Er war Hofbildhauer beim Prinzen von Asturien und Spezialist für profane Themen. Seine stilistische Eigenart ist, daß er das Inkarnat in Elfenbein, die Gewänder aus verschiedenfarbigem Holz formte.

Sein Bruder FRANCISCO CAPUZ [1665–1727] war seit 1679 Mitglied des Dominikanerordens. Seine Elfenbein-Plastiken, sowie Arbeiten in der Art der Nürnberger Kleinigkeits-Schnitzereien machten ihn bekannt.

Unter der Regierungszeit Karl III. von Spanien [1759–1788] gelangt die Madrider Werkstatt Buen Retiro (Bild 96–98) zu Ruhm und Ansehen. Ihr Leiter ist ANDREA POZZO, der bereits im Kapitel »Italien« erwähnt wurde. Außer ihm sind noch weitere Italiener in Madrid. Der politische Zusammenhang beider Sizilien mit Spanien hat den Austausch zwischen Capodimonte und Buen Retiro gefördert. Kriegereignisse machen jedoch dieser blühenden Werkstatt ein unerwartetes Ende, denn unter Wellington wird die Fabrik zerstört.

Der Beitrag Portugals zum Bestand der europäischen Kunstsammlungen besteht in den sogenannten Goa-Figuren, Arbeiten aus dieser portugiesischen Kolonie<sup>44</sup>, die unschwer durch ihre indischen Stileinflüsse zu erkennen sind.



Das in der Abbildung gebrachte Beispiel zeigt den Guten Hirten (Bild 99), auf einem Steine mit übergeschlagenen Beinen und Magdalena in der Nische unten ruhend. Bei manchen dieser Plastiken ragt rückwärts noch eine Art Stange hoch, auf deren oberem Ende Gottvater thront.

Die Ausführung dieses, dem indischen Gott Yima entlehnten Typs, dürfte größtenteils einer sehr einfachen, ökonomischen Überlegung entsprungen sein. Der zugespitzte Elefantenzahn fordert – wenn man möglichst wenig Material verschwenden will – zu einer solchen Komposition heraus, ganz abgesehen davon, daß das spitze Endstück des Zahnes das billigste Material war.



99. Der Gute Hirte, v. Goa, ca. 1700, Höhe 18,1 cm. Rom, Vatikanisches Museum.

## HOLLAND UND BELGIEN

Ein großer Teil künstlerisch verarbeiteten Elfenbeins wird in Inventaren und Katalogen mit der Bezeichnung »niederländisch« geführt. Besonders die



100. Rosenkranz, um 1520. Kopenhagen, Nationalmuseum.

nicht zu finden, obwohl wesentliche Anstrengungen unternommen wurden, diese bedeutende Elfenbeingruppe näher zu bestimmen. Bisher hat sich archivalisch oder stilkritisch keine klare Beziehung finden lassen.

FRANCIS VAN BOSSUIT [Brüssel 1635–1692 Amsterdam] gehört zu jener

Sammlungen im Louvre zeigen ausgezeichnete Stücke der Spätgotik und der beginnenden Renaissance, die künstlerisch ein völliges Eigenleben haben und nicht von den Einflüssen der gotischen Elfenbein-Großmacht Frankreich berührt sind.

Dazu gehören vor allem einige vollrunde Einzelplastiken von höchster Qualität und interessante Rosenkränze (Bild 100). Was aber die sogenannten »großen Rosenkranzperlen« (Bild 101) der Renaissance und der folgenden Jahrzehnte betrifft, so muß hier darauf hingewiesen werden, daß es sich dabei um die Knäufe von Richterstäben<sup>45</sup> handeln kann. Sie sind dreigesichtig und zeigen Tod, Herrscher und Frau, was als Hinweis auf die weltliche und geistige Herrschaft gedeutet wird. In vielen Fällen beweist die größer als für eine Schnur bestimmte Bohröffnung bereits die ursprüngliche Bestimmung.

In Maastricht stellte man Pistolen mit Elfenbeingriff<sup>46</sup> her, die von hoher Qualität sind. Zugehörige Künstlernamen gelang es

Gruppe flämischer Elfenbeinschnitzer, die erheblichen Einfluß auf ihre Zeitgenossen und Nachfolger ausgeübt haben. Von ihm existiert ein Kupferstich-Werk, das einen Großteil seiner Arbeiten wiedergibt: das »Cabinet de l'art de sculpture par le fameux sculpteur, Francis van Bossuit, exécuté en yvoire ou ébauché en terre, gravées d'après les dessins de Barent Graat par Matthys Pool«, Amsterdam 1727. Es enthält die Abbildungen eines großen Teils seiner Plastiken, manchmal sogar von mehreren Seiten gesehen, um für andere Künstler als Vorlage dienen zu können.

Auf Grund dieses Buches ist es möglich seine Originalarbeiten zu identifizieren und seine stilistischen Eigentümlichkeiten genau festzulegen. Danach läßt sich für Bossuit in Anspruch nehmen: »David sieht Bathseba im Bad« in der Wallace Collection London; »Tod des Adonis« und »Allegorie der Musik« im Rijksmuseum Amsterdam und »Flora« (Bild 102) im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.



101. Haupt, deutsch, etwa um 1650. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Diese vier Arbeiten weisen übereinstimmend im Hintergrund ein gesticheltes Muster auf, das jedoch bei dem Bossuit zugeschriebenen Relief im Herzog Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig »Apollo und Daphne« fehlt. Es scheint deshalb nicht ausgeschlossen, dieses Gegenstück zu »Mercur und Psyche« im gleichen Museum einem Meister zuzuweisen, dem die Bossuit-Tafeln als Vorlage dienten.

Die »Judith« (Bild 103) von PETER HENCKE [siehe unter »Deutschland«] scheint aus mehreren Vorlagen Bossuits zusammengesetzt zu sein. Der Kopfschmuck der Hencke'schen entspricht dem der Bossuit-Judith II. mit Diadem und Perlenkette; die Hand am Kopf jedoch sowie der Arm mit Perlenband und spiegelverkehrtem, abgeschlagenem Haupt der »Judith« von Tafel XCVII. Der Unterschied der beiden Judith-Reliefs von Hencke, untereinander, ist gering.

Die Tatsache, daß Bossuit seine Jugend und einen bedeutenden Teil seines Lebens in Italien verbrachte und Gelegenheit hatte, die dortigen Bildhauerwerke zu studieren, hat dazu beigetragen, seinen weichen Stil zu entwickeln.

Es ist möglich, daß noch mehr seiner Arbeiten erhalten blieben und irgendwann wieder ans Tageslicht kommen. Bei Versteigerungen im 19. Jahrhundert tauchten nämlich allein schon mehr als ein Dutzend Bossuits wieder auf.



102. Flora, v. Francis v. Bossuit, Größe 18,8 x 12,0 cm. Hamburg, Museum f. Kunst und Gewerbe.

Eine so große Kraft des künstlerischen Ausdrucks, wie sie Rubens gegeben war, mußte auch bei den Elfenbeinkünstlern wesentliche Spuren hinterlassen, zumal diese gern nach graphischen Vorlagen und Gemälden arbeiteten. Tatsächlich spiegelt Rubens sich in den Arbeiten von DU QUESNOY, OPSTAL, FAIDHERBE und anderen Darstellern von Kinderbacchanalien wie COSYNS, MANSEL und SCHEEMAECKERS.

Die Ähnlichkeit ihrer Motive und Ausarbeitungen macht es ziemlich illusorisch, die Kindergruppen dem einen oder anderen zuzuschreiben, denn es gibt nicht einmal von den Hauptmeistern einen sicheren Bestand an Vergleichsmaterial. Ein signierter Kindertanz in Madrid<sup>47</sup> von Faidherbe, wenige bezeichnete Arbeiten für den sehr typischen Opstal, ist so ziemlich

alles und keineswegs ausreichend, um die hunderte von Arbeiten mit allen ihren Varianten zu bestimmen.

Von den drei letztgenannten Schnitzern befinden sich einige Arbeiten im Bayerischen Nationalmuseum: von PEETER SCHEEMAECKERS [Antwerpen 1640–1714 Arendonk] ein »Kinderfest«, 9 zu 22 cm, mit Signatur; von Jan Cosyns [um 1647 geboren, 1678 als Meister in Brüssel nachweisbar und dort 1700 gestorben] ein signiertes Kinderbacchanal in der Größe 8 cm zu 22 cm, und von JEAN MANSEL ein halbes Dutzend solcher Kinderbacchanale in den Größen von 9 cm zu 19 resp. 12 und 14 cm. Von Cosyns ist bekannt, daß er unter Faidherbe als Großplastiker gearbeitet hat.

Bedeutender und charakteristischer als diese drei sind aber bei weitem Opstal, du Quesnoy und Faidherbe.

Gerard [van] Opstal [Antwerpen 1595–1668 Paris] ist durch die Form seiner silhouettierten Putten (Bild 104) leicht kenntlich, von denen mehrere in Paris aufbewahrt werden. In seinen Flachreliefs bemüht er sich mit Er-

folg Leben und Bewegung naturgetreu wiederzugeben. Die zeitgenössische Wertschätzung Opstals mag der Ankauf mehrerer Arbeiten, darunter 9 vollplastische Gruppen, durch Ludwig XIV. und der große Kreis seiner Nachahmer beweisen. Nachahmungen existieren in den verschiedensten Materialien.

FRANCOIS DU QUESNOY [Brüssel 1597–1643], auch in Abänderung seines Namens lateinisch Quercetus genannt oder populär »il Fiammingo«, der Flamme oder il Fattore di Putti. Er kommt um 1624 durch die Freundschaft mit Poussin mehr und mehr auf das Studium der Antike und Tizians. Urkundlich sind wir über eine Reihe von Arbeiten orientiert u.a. über eine Sebastians-Statuette, die ihm möglicherweise ein italienisches Stipendium einbrachte, und über



103. Judith mit dem Haupt des Holofernes, v. Peter Hencke (gest. 1777). Größe 9,4 x 6,1 cm. Strassbourg. Musée de l'Oeuvre de Notre Dame.

eine weitere Sebastians-Figur sowie ein Kruzifix, durch die er Verbindung zu höchster Stelle gewann, da sie 1626 an den Papst verkauft wurden. Bekannt sind seine Arbeiten nach Antiken, in Bronze und Elfenbein; in Verbindung damit steht ein »Cupido« im Grünen Gewölbe in Dresden. Das Vorbild für seine Kinderfiguren findet sich in Tizians Gemälde »Opfer der Venus« in Madrid.

Der bedeutendste und bekannteste Elfenbeinkünstler aber ist LUCAS FAIDHERBE (Faydherbe) [Mecheln 1617–1697]. Er war Bildhauer und Architekt. Sein enges Verhältnis zu Rubens – er stand dessen Haus in der Abwesenheit des Meisters vor – und die Tatsache, daß er sich nie in Italien aufgehalten hat, haben seine Stilbildung wesentlich beeinflußt. Dies dürfte der Grund sein, daß die starke, unverfälschte, flämische Ausdruckskraft in allen seinen Arbeiten erhalten blieb.

Ein Ausgangspunkt für die Festlegung von Faidherbe-Arbeiten ist das Versteigerungsverzeichnis nach Rubens' Tod, in dem der Vermerk ist, daß



104. Kinderbacchanal, v. Gerard van Opstal (1595–1668). Paris, Louvre.

der größte Teil der Elfenbein-Arbeiten von Faidherbe stammte. Das Kindertanzrelief im Prado konnte außer durch die Signatur auch noch hierdurch identifiziert werden. Von dieser signierten Arbeit leitet sich u. a. die Zuschreibung des Humpens in Markgräflisch-Badischem Besitz ab. Auch andere Museen besitzen Werke, deren Urheber vermutlich Faidherbe war, wie etwa Göteborgs Kunstgewerbemuseum Röhss mit dem silbergefaßten Elfenbeinhumpen (Bild 105).

Die Rekonstruktion des Werkes derjenigen Künstler, die nur gelegentlich in Elfenbein gearbeitet haben, ist äußerst mühsam und gelingt oft nur auf Grund alter Versteigerungskataloge.

Ein Relief »Pomona mit dem Füllhorn« wurde 1865 versteigert. Es hatte die Signatur: W. POMPE fec. Anv. 1773. Ein voll signiertes Kruzifix des gleichen Meisters ist in einer neueren Publikation abgebildet. Zwei zusammengehörige Reliefs, beide 1775 datiert, das eine noch zusätzlich W. Pompe signiert, erweitern das bisher bekannte Werk des Künstlers ganz beträchtlich. Es handelt sich um »Mars und Venus« und als Pendant »Apollo besiegt den Drachen Pytho«.

Jacob Cornelis COBAERT [Cope] wird am 3. Dezember 1587 durch den Auftrag, ein Relief mit der Madonna und der hl. Elisabeth an einen römischen Auftraggeber zu liefern, urkundlich als Elfenbeinschnitzer beglaubigt. Er stammte aus den Niederlanden, war in Rom tätig und starb etwa 80jährig unter dem Pontifikat Pauls V. [1609–1621]. Ganz zu Unrecht wurde ihm die viel spätere Prunkschüssel des Grünen Gewölbes zugeschrieben.

Artus QUELLIN[US], [Antwerpen 1609–1668] reiste 1639 in Italien,

war 1644/1645 in Frankreich, später in Schweden und arbeitete von 1650 bis 1664 in Amsterdam mit seinem Neffen Artus Quellinus d. J. und Rombout Verhulst zusammen.

Über Michel MOSTAERT [Mottaert, Mottart] wird berichtet, daß er in Antwerpen chryselephantin gearbeitet habe. Seine Signatur und die Jahreszahl 1671 finden sich in der Krone einer Elfenbeinstatue der Jungfrau Maria. Eine andere Jungfrauen-Statue ist »Michel Mostaert 1675« bezeichnet.

Unter den vielen Künstlern, deren Namen in der Literatur auftauchen, ist der wallonische Bildhauer Remi PANIER wiederum einer ohne greifbares Werk. Panier, aus Cambrai stammend, hatte eine Elfenbein-Pieta geschaffen, die 1650 an einen Kaufmann verkauft wurde.

Der Sohn des bereits erwähnten Walter Pompe [Lith 1703–1777 Antwerpen] Engelbert POMPE [Antwerpen 1743–1810] war ebenfalls als Elfenbeinkünstler tätig. Von ihm befindet sich ein großfiguriger Christus in der Kirche Saint-Antoine in Antwerpen. Das Kruzifix, belegt durch testamentarischen Vermerk, zeigt die typische, fast spielerisch bewegte Drapierung des Lententuches der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Von Pierre GEUNS [Maeseyck 1706–1776] ist eine gedrechselte Dose erhalten mit einer dem Deckel eingeschnitzten Gastmahls-Szene. Sie ist signiert: *Fait et tourné par P. Geuns, Maeseyck, A<sup>o</sup> 1748* und befindet sich im Musée du Cinquenaire in Brüssel. Außer Tabaksdosen und Medaillen scheint Geuns auch Kunstdrechslerarbeiten im Stile Zick'scher Arbeiten angefertigt zu haben.

Sein Zeitgenosse C. HAGAR tritt als Mikroschnitzer auf. Museen in Braunschweig und Berlin haben noch einige seiner Arbeiten.

Von großer Ausdruckskraft sind die Figuren J. B. XAVERY'S, der 1752 im Haag als Hofbildhauer starb. Die beiden Statuetten im Rijksmuseum, Faun und Faunin (Bild 106), sind von persönlicher Eigenart und sehr sorgfältiger Oberflächenbehandlung. Sie verraten den Künstler, der sein Handwerk bis ins Letzte beherrscht. Ein quer-ovales Flachrelief (Bild 107) mit dem Urteil des Paris, »Xaverij f« signiert, hat im Gegensatz zu den 1729 datierten freiplastischen Skulpturen keine Jahreszahl und stammt auch nicht von Jean Baptist sondern von T. Xavery, von dem wir zwei Arbeiten kennen. In der Eremitage in Leningrad befindet sich ein bezeichneter und 1775 datierter Elfenbeinkrug, der den monogrammierten Anfangsbuchstaben »T« aufweist. Die stilistische Übereinstimmung der Leningrader und Stockholmer Arbeit ist ganz offensichtlich.

Gleichfalls in Leningrad in der Eremitage ist ein Elfenbeinmedaillon mit der Darstellung einer weiblichen Halbfigur im Hauptfeld, 1656 datiert, von Philibert-Jean de la Curée.



105. Humpen, Elfenbein und Silber, Lucas Faidherbe zugeschrieben (1619-97),  
Höhe 30,5 cm. Göteborg, Kunstgewerbemuseum Röhss.





106. Faun und Faunin, v. J. B. Xavery, um 1729, Höhe 14,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



107. Urteil des Paris, v. T. Xavery, signiert: Xaverij f., Größe ca. 10,4 x 8,3 cm. Stockholm, Nationalmuseum.

Aus einem Verzeichnis des Jahres 1652 erfahren wir von zwei Elfenbeinarbeiten eines Jaques van Avont, der wohl aus der Mechelner Familie war, die größtenteils Statuenbildhauer stellte. Ein Abraham van Avont war Mitarbeiter von Faydherbe.

Von Matthieu van Beveren [Antwerpen 1630–1690 Brüssel] befand sich in einer Wiener Sammlung ein monogrammiertes Kruzifix.

Hieronymus Damian, Bildhauer aus Mecheln, kam 1576 nach München, wo er 1619 eine Geißelung Christi schuf. Von Albert Jansz. Vinckenbrinck [Spaandam, um 1604–1664/65 Amsterdam] wissen wir, daß er Gruppen und Statuetten angefertigt hat.

Hubrecht van den Eynde, verstorben 1661, Bildhauer in Antwerpen, hat gleichfalls in Elfenbein gearbeitet. Seine Arbeiten werden sehr gelobt. Artus Quellinus wird im Zusammenhang mit Eynde genannt, beispielsweise beim Michaelsaltar in Notre Dame von Antwerpen.

Als Beinschnitzer arbeitete Herman Albertsz. Rooswinckel, der bis 1621 mit John Osborne assoziiert war.

Lambert van Pruyszen, um 1650, Sohn des in Haarlem geborenen Elfenbeinschnitzers Jacob Hillebrantzen van P., übersiedelt nach Dieppe, womit

der sichtlich seltene Fall eintritt, daß die dortige Elfenbeinkolonie Zuwachs aus den Niederlanden erhält. Der noch an anderer Stelle genauer erwähnte Jean Mansel geht genau den umgekehrten Weg.

Lourens Som schnitzt 1743 in Amsterdam für ein Puppenhaus Miniaturgeräte, die im Gemeindemuseum im Haag aufbewahrt werden.

Trotz seines italienisch klingenden Namens ist Gabriel GRUPELLO [Geralsbergen 1644–1730 Kerkrade] in Ostflandern geboren. Er ist Schüler von Quellinus, wird 1673 Meister in Brüssel und arbeitet als Hofbildhauer von 1695–1716 in Düsseldorf, wo sich sein bekanntes Reiterdenkmal befindet. Im Jahre 1719 wird er in Brüssel von Kaiser Karl VI. zum Hofbildhauer ernannt. Elfenbeinarbeiten seiner Hand sind bekannt. Eine »Minerva« im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums in München, wird in Ableitung nach einer seiner Bronzearbeiten, ihm zugeschrieben. In Kerkrade befindet sich ein Christus von ihm.

Mit Namen Munk und Monogramm ist die Arbeit eines flämischen Elfenbeinschnitzers versehen, welche 1917 in Berlin versteigert wurde. Es handelt sich um einen Elfenbeinbecher des 18. Jahrhunderts mit der Darstellung der drei Grazien und dreier Putten.

Jan Lankhorst, der in Amsterdam 1729 und 1733 nachweisbar ist, wurde durch Flachreliefs bekannt. Außerdem haben sich Entwürfe von ihm erhalten, welche vermutlich für Elfenbeinarbeiten gedacht waren. Lankhorst war Goldschmied und Elfenbeinschnitzer.

## DEUTSCHLAND

Die führende Stellung, die Frankreich unbestritten in der Elfenbein-Gotik innehatte, geht in der nachgotischen Periode auf Deutschland über. Italien verfügt nur über einzelne Künstlerpersönlichkeiten und über die sehr produktive Werkstatt der Embriachi in Venedig. Die Tatsache, daß es sich um eine Werkstatt handelt, schließt bis zu einem gewissen Grade das individuelle Kunstwerk aus, doch darf keineswegs Produkt und Qualität – auch wenn sie nicht an die französischen Arbeiten heranreichen – unterschätzt werden.

Der Bestand deutscher Gotik ist nach den letzten Forschungen zwar umfangreicher als man ehemals anahm, bleibt aber, verglichen mit dem Frankreichs, noch immer verschwindend gering. Wenige Einzelstücke, vor allem aus dem 15. Jahrhundert bieten ein Bild reiner Gotik, doch ist von einer Produktion auf breiterer Ebene erst gegen Ende des 15. Anfang des 16. Jahrhunderts zu sprechen.

Wie in den meisten anderen Ländern, ist auch in Deutschland um diese Zeit die Elfenbeinkunst noch anonym. Wir haben Werke, können aber kaum einen zugehörigen Künstler nennen.

Von Einzelgruppen ist das Relief auf der Harburg, der »Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes« aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, fraglos als deutsch anzusehen.

Das Stift St. Peter in Salzburg ist im Besitz eines Medaillons »Maria mit dem Kind«, das rein gotische Formen aufweist. Die Schnitzerei der Rückseite dürfte jedoch einer späteren Zeit angehören.

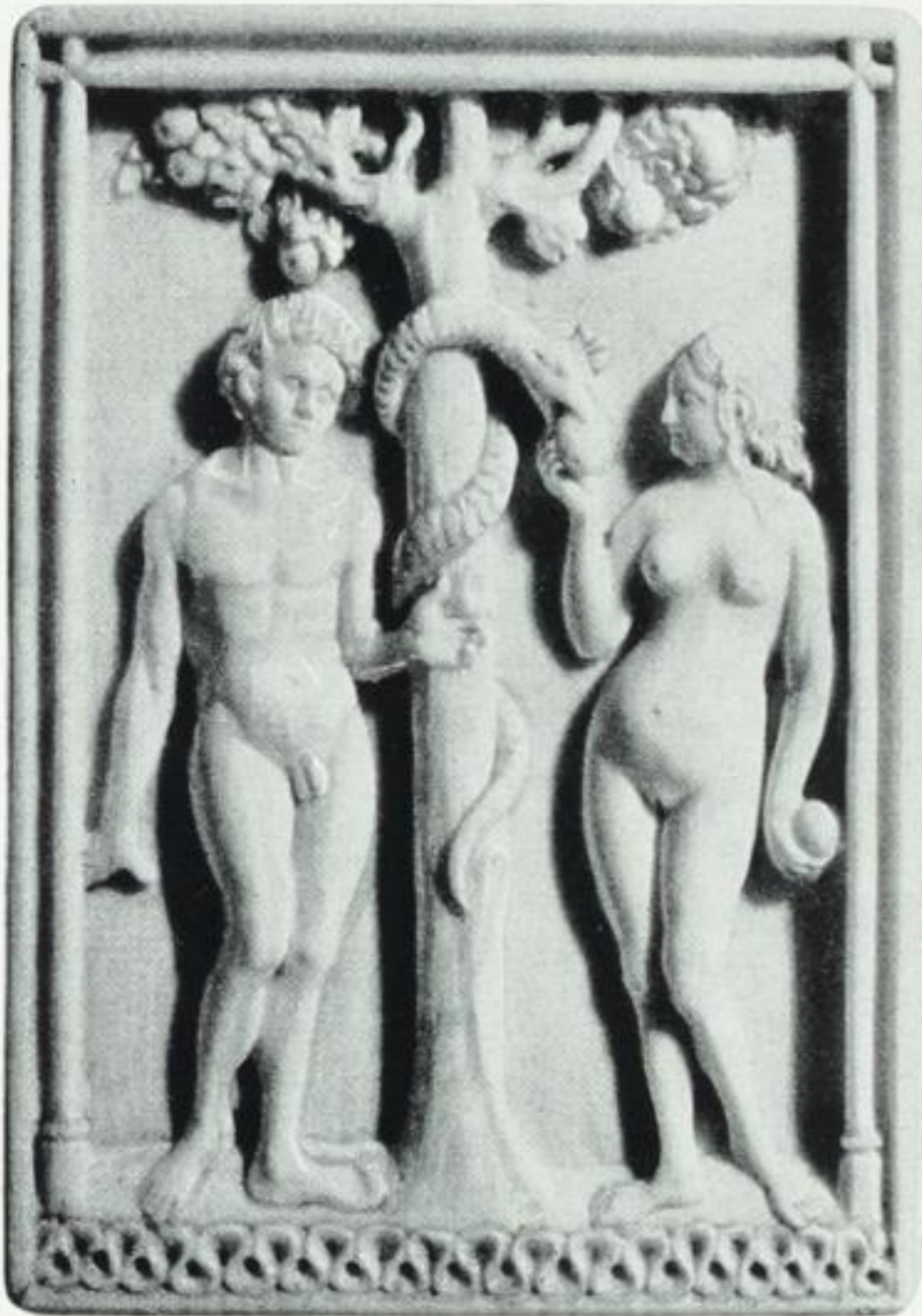
Wichtig ist der »Meister der Kremsmünsterer Diptychen« von dem sich u. a. Arbeiten in England befinden. Weiter eine Arbeit (Bild 108) im Besitz des Britischen Museums, welche sich von malerischen Vorwürfen Mitteldeutschlands ableiten läßt.

Ein schönes Relief mit der Darstellung des ersten Sündenfalles (Bild 109) ist in der Sammlung Kofler/Luzern. Die weichen Konturen geben geradezu



108. Triptychon, deutsch, 14. Jahrhundert, Höhe 94,0 cm. London, Britisches Museum.

den Eindruck eines Gemäldes. Stilistisch verwandt sind die etwas späteren Cosmas und Damian aus den Berliner Museen, die auf das Ende des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts angesetzt werden.



109. Der erste Sündenfall, deutsch, um 1620, Größe 8,9 x 6,3 cm. Luzern, Sammlung Kotler.

Die geschnitzten und bemalten Beinsättel (Bild 57) der deutschen Gotik<sup>20</sup> wurden bereits bei »Frankreich« erwähnt.

Die Hauptperiode der Elfenbeinschnitzerei mit erfaßbaren Künstlern beginnt erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Diese Periode, die bis ins späte 18. Jahrhundert reicht, hat eine große Anzahl von künstlerisch bedeutenden Werken und Meistern aufzuweisen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verdrängen dann die figürlichen Darstellungen aus dem neuen, modisch geförderten Material »Porzellan« das Elfenbein, und die Elfenbeinschnitzkunst tritt in den Hintergrund.

Der größte Meister der frühen Zeit ist Leonhard KERN [Forchtenberg/Wttbg. 1585–1662 Schwäbisch-Hall]. Schon bei seinen Zeitgenossen war sein Werk hochgeschätzt und nicht wenige Fürstenhöfe zahlten ihm feste Jahresgehälter dafür, daß er – wir würden heute sagen – freischaffender Hofkünstler bei ihnen war. Seine vielen Aufträge zwangen ihn zu großer Produktivität. Er prägte einen eigenen Typ von Gestalten, die viel nachempfunden wurden, und zwar waren es die kurzen, gedrungenen Figuren, von denen die »Aphrodite«<sup>48</sup> im Landesgewerbe-Museum Nürnberg ein ausgezeichnetes Beispiel ist, auch wenn sie nicht in Elfenbein sondern in Holz geschnitzt ist.

Viele seiner Arbeiten, hauptsächlich Kleinplastiken, finden sich in unzähligen Sammlungen.

Besonders deutlich erkennbar wird sein Stil in Einzelfiguren wie etwa »Adam und Eva«, »Abundantia«, ehemals in Nürnberg, »Hebe« in Berlin,



110. Kreuzigungsgruppe, v. Leonhard Kern (1585–1605). Wien, Schatzkammer.

verschiedenen Statuen in Wien, sowie »Hieronymus« und dem für die Reiche Kapelle der Residenz angefertigten »hl. Sebastian« in München. Besonders der Sebastian ähnelt in seiner figuralen Darstellung der Kreuzigungsgruppe (Bild 110) in der Wiener Schatzkammer, die früher aus den Arbeiten zweier Meister zusammengesetzt war, heute aber nach einer neuen Zusammenstellung ein reines Werk von Kern ist.

Die Zuschreibung des großen Reliefs in Wien wie auch der Stockholmer »Diana« an Kern erweckten jedenfalls Bedenken, da keines überzeugend seinen Stil zeigt.

Ein Vergleichsstück zur Bestimmung seiner Elfenbeinwerke bildet das monogrammierte Holzrelief<sup>49</sup> des Landesmuseums in Stuttgart. Das Thema, ein Kinderbacchanal, zeigt eine völlig neue Seite Kern'scher Kleinplastik.

Die Konstanzer Bildhauerfamilie SCHENK mit ihren Mitgliedern Christoph Daniel und Johann Caspar tritt mit einer Reihe von Arbeiten hervor. Durch die ihnen eigene Charakteristik ermöglichen sie die Bestimmung von weiteren unsignierten Werken. Als Bildbeispiel wird eine Arbeit von Christoph Daniel, eine »Magdalena« (Bild 111) aus dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe gebracht, die mit C. D. S. 1682 signiert ist. Seine Arbeiten sind weit verstreut. Zu den schönsten gehört jedenfalls ein »Sebastian« aus der Sammlung Delmar, ehemals Budapest, jetzt New York. Seine volle Signatur: C. D. Schenk: inv. et sculp. Constantia 16.80.<sup>50</sup> trägt die Elfenbein-Madonna im Museo degli Argenti [Palazzo Pitti] in Florenz.

CHRISTOPH DANIEL SCHENK [1633–91] arbeitete in Holz und Elfenbein<sup>51</sup> und er hat später noch mehrfach die Pitti-Madonna als Vorbild für Kleinplastiken in beiden Materialien genommen.



111. Büßende Magdalena, v. Christoph Daniel Schenk, 1682, Größe 11,1 x 7,5 cm. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Ein Altärchen, die Nr. 218 des Elfenbeinkataloges von Berliner kann ohne weiteres auf Christoph Daniel Schenk bezogen werden. Die Predella zeigt das Elfenbeinrelief einer Flucht nach Ägypten und das Altarfeld das Relief einer Madonna mit Kind; das elfenbeinerne Bekrönungsrelief zeigt die Anbetung der Hirten. Die Grundkonstruktion ist Holz. Der für Schenk typische Parallelfaltenstil tritt im wehenden Gewande der Madonna und der merkwürdig strähnigen Andeutung der Haare klar zutage. Ein dieser Madonna sehr nahestehendes Holzrelief ist im Schloßmuseum in Stuttgart.

Die Tätigkeit Christoph Daniel Schenks ist ab 1660 um Konstanz belegt, wo er 1691 stirbt.

JOHANN CASPAR SCHENK ermöglicht ebenfalls ein leichtes

Erkennen seiner Arbeiten. Er zeichnet mit dem Monogramm ICS, das er oft an schwer sichtbaren Stellen anbringt. Er stand seit 1665 in Diensten des Wiener Hofes und hinterließ dort eine Reihe von Arbeiten, darunter die »Ausführung Jesu aus Jerusalem«<sup>52</sup>, die infolge falscher Auslegung des Monogramms unter die Werke des Tiroler Johann Schnegg [Schneck] eingereiht wurde. Ebenfalls von ihm ist die Reliefdarstellung Kaiser Leopolds, die sich in Berlin befindet. Das Monogramm am Köcher lautet: ICS. und wird nochmals am Reichsapfel durch Großbuchstaben angedeutet. Zwei reich geschnitzte Pulverflaschen sind auch ein Werk von seiner Hand.

Nicht unwesentlich ist eine Nachricht, die besagt, daß Johann Caspar Schenk sich auch erfolgreich mit der Kunstdrechslerei befaßt haben soll, und zwar mit passig und oval gedrehten Arbeiten. Möglicherweise finden sich im Wiener Bestand noch Stücke, die sich auf ihn beziehen lassen.

Vom »Meister des Georg Friedrich von Brandenburg« stammt ein 1583 geschaffenes Reliefbildnis des genannten Fürsten, wonach der anonyme Medailleur – tätig in Schlesien – seinen Notnamen erhalten hat.



Hans Krumpper [Weilheim, um 1570-1634 München] wird mit gewichtiger Begründung ein elfenbeinernes Christkind in der Reichen Kapelle in München zugeschrieben.

In München um 1569-1582, sowie neuerdings ab 1585-1593, arbeitete Valentin Drausch, ein Goldschmied und Elfenbeinschnitzer aus Straßburg. Detaillierte Angaben hierüber finden sich in Briefen von Drausch an Herzog Wilhelm von Bayern. Ein weiterer Künstler aus Straßburg ist Hans Michael Egner, um 1574; er hat ein Eßbesteck und eine Elfenbeindose geschaffen.

Peter Ringering [Holstein 1612-1650 Danzig] ist als Kleinplastiker in Elfenbein nachgewiesen. Nähere Angaben über die folgenden Künstler besitzen wir nicht, jedoch kennen wir Arbeiten von ihnen. Von Johannes Otte befindet sich eine vollbezeichnete Johannesstatuette, 1640, im Kunsthistorischen Museum in Wien. Gleichfalls, lediglich durch die Inschrift ausgewiesen, ist eine 25 cm hohe Sebastiansstatuette die »Balthasar Crisman 1694« bezeichnet ist. Es ist das einzige Werk von diesem sonst unbekanntem Künstler.

Johann Seitz, Bildhauer in Passau, liefert 1668 ein elfenbeinernes Kruzifix für St. Florian. Die Witwe des Joh. Heinrich Neuss, Bildhauer in Köln, auch in Koblenz ansässig, verkauft 1685 aus dem Nachlaß an den Kurfürsten von Köln ein Elfenbeinkruzifix.

Aus der berühmten Goldschmiedfamilie Drentwett in Augsburg hat Abraham d. Ae. [um 1647-1727] ein Elfenbeinrelief geschaffen, das sich in Pommersfelden befand. Von drei Abraham Drentwett, gleichen Vor- und Familiennamens, gestorben 1708, 1712 und 1735, stammt gemeinsam oder als Einzelleistung ein silberner Wagen mit einem Faß und Elfenbeinfiguren, der sich beim Fürsten Nikolaus Esterhazy befand. Dieses Beispiel ist deswegen wichtig, weil es zeigt, daß die Goldschmiede nicht immer nur die Fassungen geschaffen haben.

Thomas Schwanthaler [Ried 1634-1707], ein Mitglied der bekannten Bildhauerfamilie, wird urkundlich als Bildhauer in Bein genannt, worunter, durch Materialankauf bezeugt, sicherlich Elfenbein zu verstehen ist.

Als Kunstdrechsler in Bein, tätig in Breslau, wird Johann Baede-Martini [1660-1748] genannt.

Karl Anton Wurzer [Bamberg 1739] liefert ein Elfenbeinkruzifix für den 1788 verstorbenen Domprobst von Hutten. Sein Sohn, Johann Wilhelm [Bamberg 1773-1846], begann bei ihm in verschiedenen Materialien, u. a. auch in Elfenbein zu arbeiten. Er lieferte Elfenbeinkruzifixe für namentlich genannte Auftraggeber. Leonhard Sattler, geboren in Altstetten/Allgäu, ist bereits seit vor 1711 in St. Florian ansässig, wo er 1744 stirbt. Er ist Holz-



112. Eleazar und Rebecca, v. J. Sporer (um 1720–59), Höhe ca. 24 cm. Bologna, Museo Civico.



113. Judith und Holofernes, v. J. Sporer (um 1720–59), Höhe ca. 24 cm.  
Bologna, Museo Civico.

und Elfenbeinschnitzer und erhält 1731 dreißig Gulden für drei Putten am neuen Willkomm.

Georg Friedel, kurpfälzischer Hofdrechsler in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, ist mit nachgewiesenen Arbeiten in den Dresdner Sammlungen vertreten.

Ludwig Koppin, geboren in Küstrin 1737, ist gegen 1789 in Berlin tätig. Ein bezeichnetes doppelseitiges Medaillon von 1780 ist von ihm bekannt. Vermutlich ist er identisch mit jenem Coppi [Koppi], der in der Elfenbeinwerkstätte von Lorenz Spengler in Kopenhagen rühmend erwähnt wird. Arbeiten lassen sich nicht nachweisen.

Von einem anonymen Elfenbeinschnitzer des 17. Jahrhunderts stammt eine »L« monogrammierte Arbeit. Es handelt sich um ein Elfenbeinmedaillon mit einem Frauenbildnis, das sich in der ehemaligen Sammlung Lanna befand.

Ebenfalls aus der Sammlung Lanna stammend, heute im Besitz des Österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien, ist eine ganz verbeinte und reich in Elfenbein gravierte Laute, welche 1715 von Heinrich Kramer, Lauten- und Geigenmacher in Wien, angefertigt wurde.

Auf österreichischem Boden, in Salzburg, wird in ganz früher Zeit, um die Mitte des 11. Jahrhunderts, von Thiemo berichtet, der einen Christophorus in Elfenbein schnitzte und dem Stift St. Peter schenkte. Thiemo wird 1090 Erzbischof von Salzburg. Er scheint einer jener Mönchskünstler zu sein, wie Gotzbertus, die sich dem Vernehmen nach mit Elfenbearbeiten abgaben. Erst viele Jahrhunderte später treffen wir in Johann Georg Hitzl [um 1706–1781] neuerdings einen salzburgischen Elfenbeinkünstler. 1778 schuf er für Michelbeuern ein Elfenbeinkruzifix. Der Sohn, Franz de Paula H. [Salzburg 1738–1819] verfertigte für den Kardinal von Salm in Laibach ein Elfenbeinkruzifix und für einen Salzburger Auftraggeber ein elfenbeinernes Loretto-Kindl.

Eine Zeit lang hat sich der Tiroler Joseph Bergler d. Ae. in Salzburg aufgehalten, wo er künstlerisch tätig war. Er ist in Windischmatrei 1718 geboren und stirbt in Passau 1788, wo er für verschiedene Liebhaber und für Kirchen kleinere Arbeiten in Elfenbein herstellte.

Die Zahl der in Italien tätigen Künstler deutscher Herkunft ist ziemlich groß, doch stehen den Nachrichten über ihr Ansehen vielfach nur bescheidene Angaben über ihre Werke gegenüber. Einer dieser Elfenbeinschnitzer ist Johann Sporer [Sommerach, um 1720–1759 Rom], der seit 1739 in Rom ansässig war.

Von seinen Werken kennen wir zwei signierte Gruppen, die im Besitz des Mecklenburgischen Staatsmuseums in Schwerin sind. Sie tragen die Signatur:

Giovanni Sporer fecit Roma Anno 1748<sup>53</sup>. Es sind »Apollo im Kampfe mit Python« und »Herkules im Kampf mit der Hydra«. Beide Arbeiten haben persönlichen Stil und zeigen gute anatomische Schulung.

Außerdem besitzt die Schweriner Sammlung ein Relief »Diana und Aktäon«, das aus dem Ankauf Engel<sup>54</sup> stammt und im Katalog als von »Giovanni Sporer Roma« bezeichnet wird. Es handelt sich sicherlich um einen Fehler, der auf »Sporer« berichtigt werden muß. Damit stehen drei Arbeiten für Vergleiche zur Verfügung.

Ich scheue mich nun nicht, die beiden außerordentlich schönen und wirklich gut geschnitzten Reliefs (Bild 112/113) des Museo Civico in Bologna mit Sporer eindeutig in Verbindung zu bringen. Die Reliefs weisen überzeugend ähnliche Züge mit den Arbeiten Sporers auf, so daß eine Zuschreibung voll gerechtfertigt ist. Überzeugend ist vor allem ein Vergleich der Haarbehandlung, sowie der männlichen Figuren.

Über die Arbeiten des in Braunschweig tätigen Joseph Ignaz Eichler sind wir durch seine Signatur orientiert. Er ist 1714 in Rom geboren, arbeitet seit Anfang der 30er-Jahre in Wolfenbüttel und Braunschweig und stirbt dort 1763. Seine Werke sind im Braunschweiger Herzog Anton-Ulrich-Museum und weisen nach, daß er außer in Elfenbein auch in anderen Materialien gearbeitet hat. Sein Stil erinnert an Hencke.

Ob es sich bei den Arbeiten des Monogrammistens HE um Eichler handelt, konnte bisher nicht geklärt werden, da die Auflösung des Monogramms sich – sogar wahrscheinlicher – auch auf den in Braunschweig lebenden und arbeitenden, kaum bekannten [JOHANN] HEINRICH EVERSMANN<sup>55</sup> beziehen läßt. Fraglos entsprechen seine Anfangsbuchstaben eher dem Monogramm als die Eichlers. Auf jeden Fall muß einer der in Braunschweig ansässigen Künstler der Urheber sein, da die Arbeiten des HE-Monogrammistens nur in Braunschweig vorkommen.

Hofbildhauer in Wolfenbüttel wie auch in Salzdahlum war der vermutlich aus Augsburg stammende SEBASTIAN HUGGENBERG [Ende 17. bis erstes Drittel des 18. Jahrhunderts]. Ein bezeichnetes Elfenbeinkruzifix, wohl aus dem Jahre 1727, ist heute noch in der Johanniskirche in Wolfenbüttel. VINCENZ GEORG HABERG, gestorben 1746, ist mit einigen Reliefs im Braunschweiger Museum vertreten, deren eines die Jahreszahl 1738 trägt. Es sind allegorische beziehungsweise mythologische Darstellungen, die auf nicht allzu hoher künstlerischer Stufe stehen.

Der Elfenbeinbestand der Braunschweiger Sammlungen wurde unter anderem auch durch Augsburger Künstler vermehrt wie ESAIAS PHILIPP STEUDTNER [1691–1760] und TOBIAS TREFFLER. Steudtner, der eigentlich Zeichner und Ornamentstecher war, ist mit einer allegorischen Gruppe

vertreten. Ein Doppelmedaillon mit den Bildnissen Herzog August Wilhelms [1714–1731] und seiner Gemahlin wird von einem Engel gestützt; auf der Rückseite sieht man die weibliche Figur der Fama, ein Saturn stützt ihr Buch, in das sie die Taten des Herzogspaares einträgt.

Mit dem Namen des Nürnbergers CHRISTOPH HARRICH verbindet sich kein nachgewiesenes Werk. Nach Doppelmayr soll er sich auf elfenbeinerne Totenköpfe spezialisiert haben, die äußerst naturgetreu gewesen sein sollen, doch fehlen die Angaben aller Details und Hinweise darauf, welche der zahllosen Totenschädel aus Elfenbein von Harrich stammen könnten.

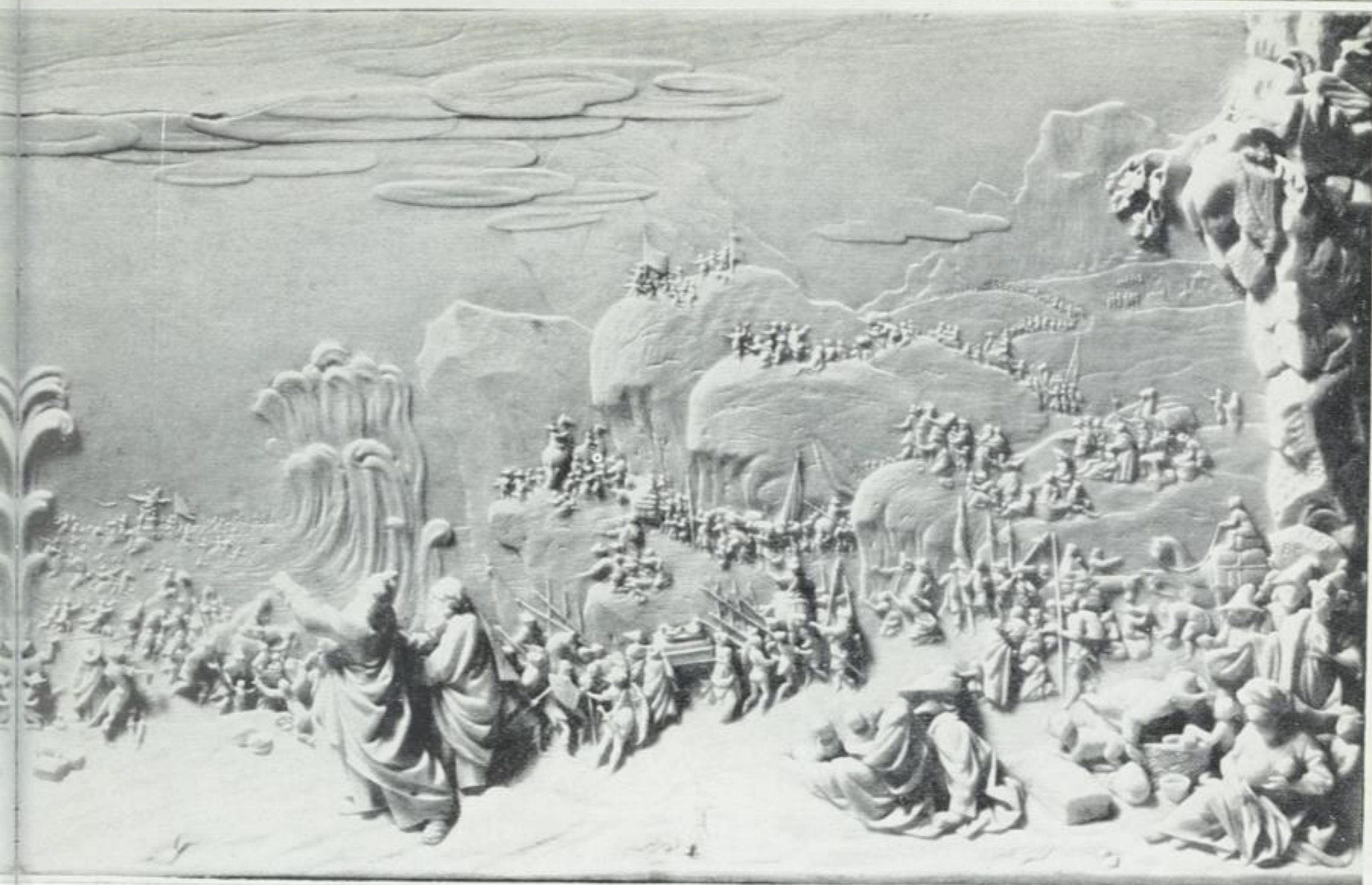
Kleine memento mori-Köpfe gibt es bereits mit der Jahreszahl 1504 und dem Monogramm F.K. und f.k. Sie wurden jahrhundertlang in jeweils abgeänderter Form angefertigt, und Harrich dürfte nur einer von vielen solcher Künstler gewesen sein. Über sein Leben ist nichts weiter bekannt, als daß er 1630 starb und GEORG SCHWANHARDT [1601–1667] sein Schüler war, womit noch nicht gesagt ist, daß dieser auch in Elfenbein gearbeitet haben muß.

DAVID HESCHLER gehört zu jener großen Anzahl von Künstlern, die von ihrer Zeit sehr geschätzt wurden, deren Werke aber verschollen und höchstens durch schriftliche Hinweise überliefert sind. Er lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Ulm. Im Kupferstichkabinett in Berlin befindet sich eine Zeichnung, »Herkules stehend mit Siegeskranz«, die: »Davit Heschler Bildhauer Jung, 1628.« signiert ist. Scherer hat deshalb »Herkules Kampf mit Antäus« im Hessischen Landesmuseum in Kassel ihm zugeschrieben und das Monogramm D.H.B. 1635 in: David Heschler Bildhauer, aufgelöst. Im übrigen geht die Gruppe auf eine Bronze von Giovanni di Bologna zurück.

Gleichfalls in Ulm gewirkt – dort 1653 belegt – hat JOHANN CHRISTIAN BRAUN, von dem im Bayerischen Nationalmuseum in München ein Hochrelief mit der Grablegung Christi ist. Es ist durch eine Tinteninschrift auf der Rückseite für Braun nachweisbar. Er lebt nach 1687.

Sein Sohn CHRISTIAN FRIEDRICH BRAUN [Ulm 1687–1748] ist ab 1704 Hofbildhauer in Ansbach unter Markgraf Wilhelm Friedrich. Seine Elfenbeintätigkeit belegt ein »Ecce homo« im Louvre in Paris.

CHRISTIAN JORHAN D. AE. [Griesbach/Nied.-Bay. 1727–1804 Landshut] scheint wegen seiner Genien und sonstigen kleinen Elfenbeinarbeiten bei seinen Zeitgenossen sehr beliebt gewesen zu sein. Er verbrachte seine Gesellenzeit bei Straub in München und war später in der Landshuter Gegend ein sehr fruchtbarer und gesuchter Bildhauer. Auch als sein Lehrer wird der für Elfenbeinarbeiten bezeugte Leonhard Riedlinger, gest. 1768 in Augsburg, genannt.



114. Durchzug der Juden durch das Rote Meer, monogrammiert: B. G. 1667, Größe 13,5 x 21,2 cm. Klosterneuburg, Stiftsammlung.

JOHANN MICHAEL HORNUNG [Schwäbisch-Hall 1646–1706] ist durch mit Jagdszenen verzierte Elfenbeinhumpen im Hessischen Landesmuseum und in Schloß Waldenburg vertreten. Beide Humpen sind voll bezeichnet.

BENEDIKT HERZ [1594–1635 Nürnberg] schnitzte Kruzifixe in Holz und Elfenbein. Er dürfte hauptsächlich als Kleinplastiker gearbeitet haben. Von seinen Werken ist nichts nachweisbar.

Von dem *Monogrammisten* B. G. sind eine Reihe von Arbeiten erhalten. Durch die datierten Stücke kann er zeitlich bestimmt werden, doch gibt es keine Anhaltspunkte ihn auch örtlich festzulegen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er Niederländer. Auf jeden Fall ist seine Technik außerordentlich überzeugend.

Ein Relief in den Stiftssammlungen Klosterneuburg ist B. G. 1667 bezeichnet und hat den »Zug der Juden durch das Rote Meer« (Bild 114) zum Thema. Andere Arbeiten des B. G.-Monogrammisten sind im Kunsthistorischen Museum Wien, darunter noch eine Datierung von 1643. Auch in Venedig ist ein signiertes Stück, ein »Hummer«, neben dem eine Wandertasche liegt in die das Monogramm B. G. eingeschnitten ist. Seine Größe beträgt 12 cm zu 7,5 cm. Monogrammiert und 1671 datiert, sind zwei Reliefs, Urteil des Paris und eine biblische Szene.

Ein Deckelpokal im Bayerischen Nationalmuseum weist eine gewisse Ähn-



115. Kampfszene, v. Ignaz Elhafen, monogrammiert: I. E., um 1700, Größe 10,2 x 20,5 cm. Stockholm, Nationalmuseum.

lichkeit mit der signierten Kanne in Wien auf, und steht wiederum einem Pokal in Kremsmünster nahe. Ebenso mag auch ein Zusammenhang mit dem Weihbrunnkessel »Christus und die barmherzige Samariterin« bestehen, von dem sich je ein Exemplar in München und Kremsmünster befindet.

Als »*Monogrammist P. M.*« bezeichnet der Katalog Berliner eine Gruppe von sechs Kinderbacchanalien, von denen *eines* das getrennte Monogramm trägt. Durchlaufend als typisches Element zeigt sich eine ganz flache Hintergrundsznitzerei mit Blattwerk.

Künstler, die sich ausschließlich oder überwiegend mit Elfenbein befaßt haben, sind in der Minderheit gegenüber denjenigen, die in verschiedenen Materialien und Größenordnungen gearbeitet haben. Zu den ausgesprochenen Kleinplastikern in Elfenbein gehört IGNAZ ELHAFEN.

Er wurde am 1. 8. 1658 in Innsbruck getauft, ist 1685 und 1697 in Wien nachweisbar, ab 1704 in Düsseldorf und dürfte vor 1725 gestorben sein.

Die Tatsache, daß Elhafens Werk in den Münchener Sammlungen stark vertreten ist, scheint den sonstigen Erfahrungen zu widersprechen, da im

→

116. Bacchantengruppe, v. Ignaz Elhafen, sign.: I. ELHAFEN. 1708, Größe 15,5 x 27,0 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum.

117. Bacchantengruppe, v. Ignaz Elhafen, Gegenstück zu Abb. 116, sign.: I. ELHAFEN. 1708, Größe 15,5 x 27,0 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum.

118. Satyrscene, v. Ignaz Elhafen, sign.: I. ELHAFEN. 170, Größe 14,8 x 19,4 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum.





allgemeinen das hinterlassene Werk im Einzugsgebiet des ausübenden Künstlers angetroffen wird. Die Erklärung dafür ist, daß der reiche Bestand an Elfenbeinkunstwerken aus Düsseldorf den Grundstock der Münchener Sammlung bildet, und Elhafen wiederum eine der künstlerischen Stützen am Hofe des Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf war.

Ein italienischer Aufenthalt und der daraus resultierende Einfluß hat Elhafens Stil geprägt, der in der Betonung und Schilderung des unbedeckten Körpers seine vorherrschende Note findet. Auffallend ist der Mangel religiöser Themen. Er schwelgt geradezu in der Darstellung der Nacktheit, für die er überall Gelegenheit sucht und findet, sei es in bacchantischen Reliefs, Venusdarstellungen oder dem Raub der Sabinerinnen.

Auch Kampfszenen gehören zum Bestand seiner Vorwürfe; interessant ist, daß in der Stockholmer Szene (Bild 115) die Hauptfiguren, der anstürmende Reiter von rechts und der hinunterstechende links nahezu Spiegelbilder sind.

Im allgemeinen verteilt Elhafen im Aufbau die Gruppe über die Gesamtbreite des Reliefs. Lediglich beim »Kindermord von Bethlehem«<sup>56</sup> scheidet der mordende Soldat die Tafel in eine rechte und eine linke Hälfte und ist gleichzeitig der Drehpunkt der Tiefenperspektive, die von rechts vorn nach links hinten geht. Durch diese Perspektive wird die Flucht der Mutter äußerst geschickt betont.

Eines seiner besten Werke ist der »Todessprung des Marcus Curtius«, eine vollplastische Arbeit von nahezu 40 cm Höhe. Eine Darstellung des gleichen, einst sehr beliebten Themas befindet sich unter den Elfenbeinschätzen des Palazzo Pitti, stammt jedoch von einem anderen Künstler.

Die große Ähnlichkeit einer Münchener Kampfszene mit der Stockholmer wird durch die fast millimetergleiche Größe der beiden Reliefs betont; außerdem zeigen das Stockholmer Stück und die Arbeiten (Bild 116–119) in München die gleichen Eigenheiten der technischen Ausführung. Die meisten haben eine Art Architekturrahmen, der oben halbrund abschließt, wohingegen die Seitenwände glatt sind. Diese Einzelheit erleichtert es, Elhafens Arbeiten von unbezeichneten Werken ähnlicher Auffassung zu unterscheiden.

Elhafen monogrammiert seine Arbeiten mit I. E., doch existiert auch eine voll ausgeschriebene Signatur an einer Münchener Satyrscene: I. Elhafen: 1710.

Außer München besitzen auch Braunschweig, Wien, Dijon, Leningrad, London, Stockholm und St. Florian Elfenbeinwerke des Künstlers, und erwähnenswert ist die Uhr (Bild 120) in den Markgräflichen Sammlungen in Baden-Baden.

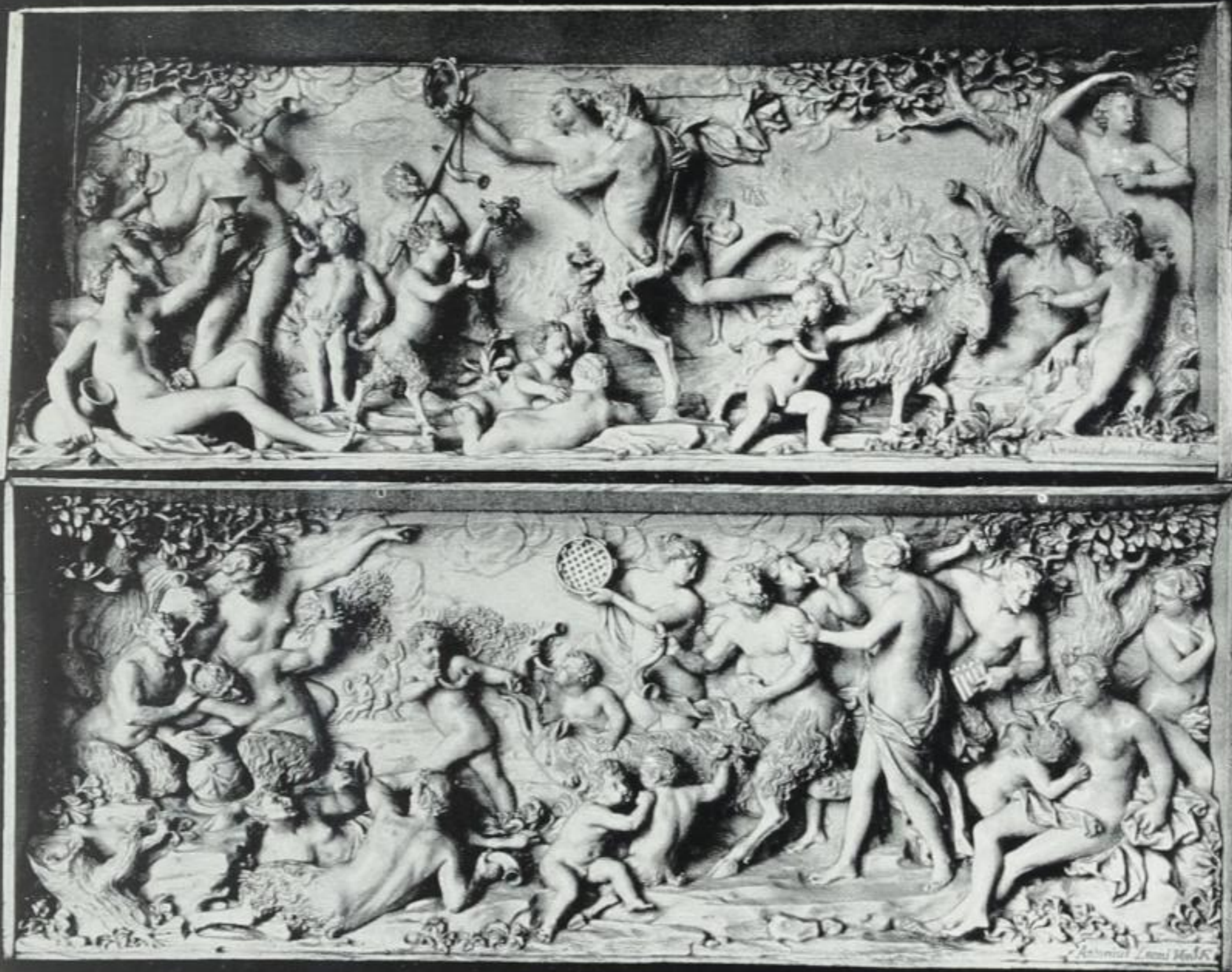


119. Ignaz Elhafen, Herkules (Höhe 38,3 cm) und Meleager (37,9 cm), Meleager monogrammiert: I. E. um 1710. München, Bayerisches Nationalmuseum.



120. Tischuhr, Elfenbein, Rundrelief, v. Ignaz Elhafen, Höhe des Reliefs 26,0 cm. Baden-Baden, Markgräflisch-Badische Sammlungen, Neues Schloß.

Sehr wesentlich für die Kenntnisse über den Bildhauer Elhafen sind hölzerne Reliefs in der Stiftsammlung Kremsmünster und eine von ihm unterzeichnete Quittung aus dem Jahre 1685: Ignati Elhafen Bildhauer in Wüen; auch eine Erwähnung Houbrakens über Düsseldorfer Künstler, die besagt,



121. Antonio Leoni, zwei Bacchanalien, »Raub der Proserpina« und »Opferung der Iphigenie«, etwa um 1700–1705. 16,1 bzw. 15,7 zu 47,4 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum.

daß »dort zwei sehr geschickte Elfenbeinarbeiter, der Italiener Antonio Leonio und Ignatius Eulhaffen, der lange in Rom gelebt hat«, waren, rundet das Bild seiner Persönlichkeit ab.

Mit ANTONIUS LEONI kommen wir zu einem anderen Großen des Elfenbeins, der zu seiner Zeit alle übrigen italienischen Elfenbeinkünstler an Können weit übertraf. Er stammte aus Venedig und ist in Düsseldorf von 1704 bis 1716 nachweisbar. Seine Herkunft bezeugt die Signatur eines Hochreliefs in München: Antonius Leoni[us] Venetus F.

Zwei Bacchanalien (Bild 121), der »Raub der Proserpina« sowie die »Opferung der Iphigenie«, beide Reliefs, zeigen deutlich seine unterschiedliche technische Behandlung des Rahmenabschlusses gegenüber Eulhaffen. Sie sind oben nicht abgerundet, sondern an allen vier Seiten glatt.

Eines seiner Hauptwerke ist das große Relief »Pauli Bekehrung« (Bild 122). Es wurde um die Jahrhundertwende in betrügerischer Weise als Vorlage für das Mittelfeld eines Schildes verwendet, dessen breiter Randstreifen und ein Wappen die Täuschung vollkommen machen sollten.



Antonius Lucchi  
Venetia F.

Die Replik eines stehenden »hl. Rochus« im Bayerischen Nationalmuseum muß nicht der gleichen Absicht gedient haben. Ein Rochus tauchte im Kunstgewerbemuseum Dresden sowie in einer Wiener Privatsammlung<sup>57</sup> auf, in deren Versteigerungskatalog er auch abgebildet war. Als Besteckgriff ist der eine Rochus 1892 anlässlich der Dresdener Elfenbein<sup>58</sup>-Ausstellung bezeichnet worden. Da ein Besteckgriff wertmäßig nicht allzu hoch zu veranschlagen ist, kann hier wohl kaum von Fälscherinteresse gesprochen werden.

Die Sammlungen des Landesgewerbemuseums Stuttgart besitzen ein Relief »Urteil des Paris«, 18,5 cm zu 12 cm, das unsigniert aber typisch für Leoni ist.

Im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums sind einige Elfenbeingruppen, die auf einer dünnen Scheibe im Kreis sitzende Figuren zeigen. Es handelt sich um Pendants, da immer je zwei zu einander passen. Die figurale Darstellung wechselt zwischen Faun-Putto oder Faunin-Putto. Offensichtlich handelt es sich um Stücke eines unvollendeten Tafelaufsatzes. Fertige Aufsätze dieser Art sind in Schloß Rosenberg (Bild 123–126) zu finden, bei denen solche Scheibengruppen der Basis eingebaut sind. Die Münchener stehen den Rosenborger Gruppen sehr nahe; so ist beispielsweise die Ausblasöffnung des Hifthorns bei beiden Gruppen kantig geschnitten.

Der Fuß des einen Rosenberg-Exemplars zeigt »Mars und Venus« (Bild 123), der des anderen »Apollo und Daphne« (Bild 124), deren Umwandlung in einen Baum bei Fingern und Haaren bereits begonnen hat. Das Tragstück der eigentlichen Schale wird aus zwei Putten gebildet, die sich gegenseitig Kränze aufsetzen.

In der gleichen Sammlung sind noch zwei andere Tafelaufsätze, deren Entstehung in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fallen dürfte. Ihr reiner Ziercharakter wird dadurch unterstrichen, daß die Platten mit Elfenbeinreliefs geschmückt sind. Wiederum findet sich ein Puttenreigen auf der Fußbasis, und der eigentliche Fuß ist durch eine Herkules-Szene (Bild 125) gebildet. Sehr beachtlich ist die feine Verarbeitung des Elfenbeinmaterials und die gelungene Tiefenperspektive, die besonders bei der Plattenszene »Urteil des Salomo« (Bild 126a) zum Ausdruck kommt.

Für die Anfertigung solchen Luxusgeschirrs, das reinen Prunkzwecken diene, kommt in erster Linie die alte Goldschmiedestadt Augsburg in Frage.

←

122. Pauli Bekehrung, v. Antonio Leoni, sign.: Antonius Leoni (us) Venetus F., ca. um 1705, Größe 39,5 x 27,0 cm.



123. Tafelaufsatz mit Venus- und Marsgruppe, Augsburg, ca. 1650, Höhe 32,0 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenberg.



124. Tafelaufsatz mit Apollo- und Daphnegruppe, Augsburg, ca. 1650, Höhe 32,0 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenberg.

Über den Bildhauer Ignaz Hillebrandt liegen nur spärliche Nachrichten vor; 1719 ist er in Türkheim/bayr. Schwaben tätig, wo er 1772 stirbt. Im Bayerischen Nationalmuseum eine »unbefleckte Empfängnis«, Maria knieend über dem Halbmond, je ein kleiner Engel rechts und links von ihr. Über dem Strahlenkranz sind die Taube des Hl. Geistes und einige Cherubsköpfchen.

JACOB DOBBERMANN [1682–1745 Kassel] hat als Bernsteinarbeiter begonnen und ist später zur Elfenbeinbildnerei übergegangen. Dies drückt sich in der Wandlung seines Stils aus, der anfänglich noch rund ist, dann aber kantig wird, das heißt, daß Dobbermann sich von der Notwendigkeit als Bernsteinschneider runde, große Flächen zu bilden, abwandte und sich immer mehr den technischen Gegebenheiten des Elfenbeins anpaßte.





125. Tafelaufsatz, Herkules im Kampf mit der Hydra, Augsburg, ca. 1650, Gesamthöhe 26,0 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

In seinen Medaillonarbeiten beweist er die Richtigkeit der von mir aufgestellten Faustregel, die besagt, daß Randbegrenzungen von Medaillons, in derselben Periode und vom gleichen Meister geschnitten, im allgemeinen untereinander eine übereinstimmende Linienführung zeigen. Von Dobbermann findet sich nun ein bezeichnetes und einige unbezeichnete Medaillons im reichen Medaillenbestand des Hessischen Landesmuseums in Kassel. Die Frage nach der Urheberschaft der unbezeichneten Medaillons läßt sich glatt lösen, denn man braucht nur Randmuster mit dem signierten Stück Dobbermanns übereinstimmend zusammenzufassen.



125a. Einatzmedaillon zu Abb. 125, Elfenbeindiameter 19,8 cm.

Die Qualität seiner Medaillons, für die er zumeist das hochovale Format wählt, ist ausgesprochen gut, wie es das Bildbeispiel »Ulrike Eleonore von Schweden« zeigt. Das Pendant dazu ist ein Porträt Karls XII. [Landesmuseum Kassel].

Von seinen anderen Arbeiten wird als Bildbeispiel eine Deckeldose (Bild 127) gebracht, die den Übergang vom runden »Bernstein-Stil« zum kantigen der Elfenbeinzeit deutlich macht. Sie ist deshalb wichtig, weil sie sich, obwohl unsigniert, im Deckelmotiv ganz einwandfrei als Dobbermanns Arbeit präsentiert, ebenso wie die Szene auf dem Dosenmantel nochmals klar auf seinen Stil hindeutet, auf die brave, kleinliche Landschaftsdarstellung. Eine Eigenheit von ihm ist auch der seinen Figuren anhaftende Buckel, der besonders bei dem Kasseler Relief »Diana und Jupiter« erkennbar wird. Im allgemeinen fehlt seinen Gestalten eine gute anatomische Durchbildung, was vor allem die unbedeckten Figuren erkennen lassen.

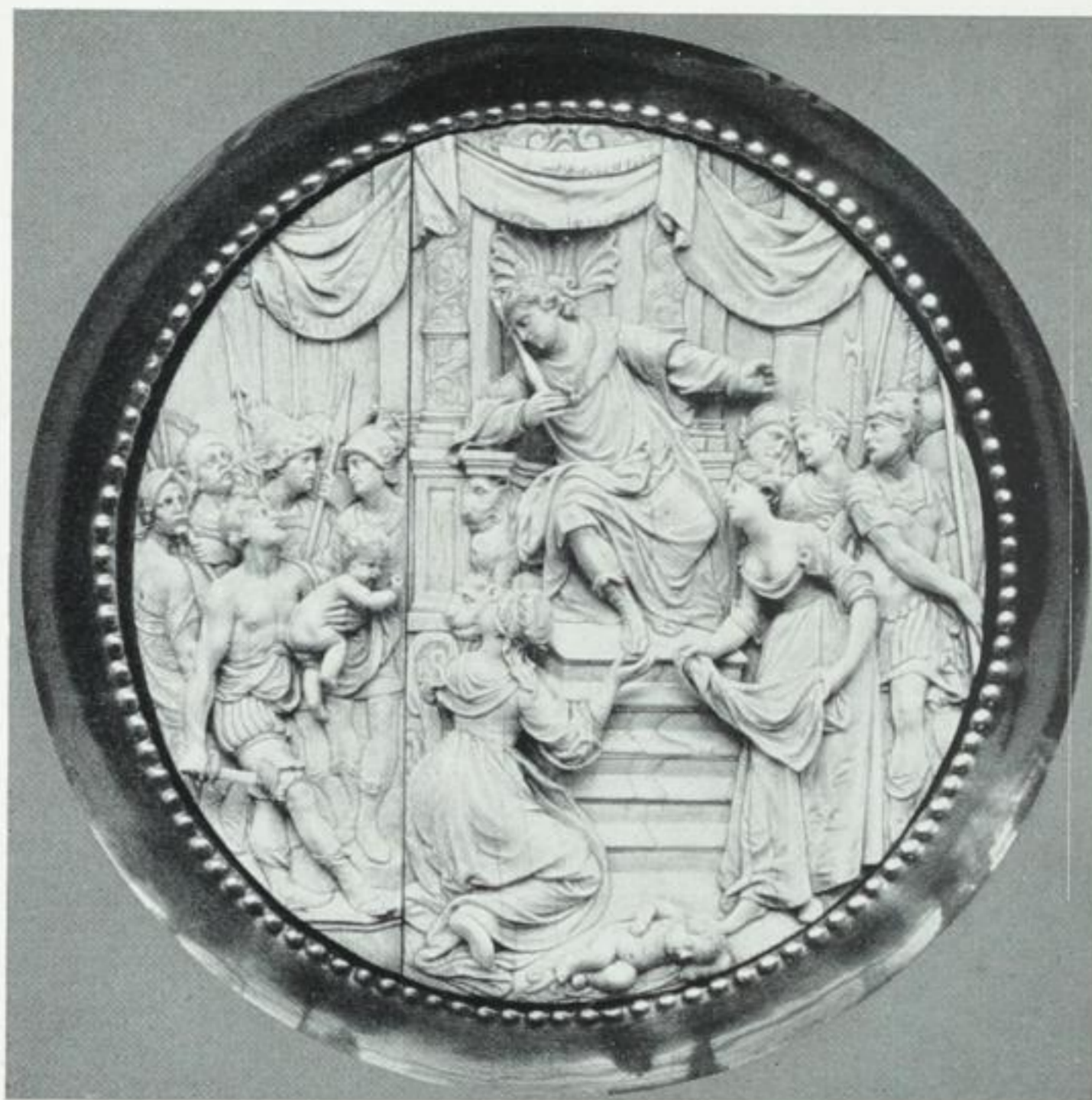
Jedenfalls ist im Porträtmedaillon die Ausdruckskraft Dobbermanns am stärksten; am schwächsten, wenn auch mit einer persönlichen Handführung, sind seine Landschaftsreliefs, teils als Dosen, teils nur als Reliefs, deren An-



126. Tafelaufsatz mit Herkules-Szene und Einsatzmedaillon, Salomos Urteil (Elfenbeindiameter 19,8 cm), Augsburg, ca. 1650, Gesamthöhe 26,0 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

zahl ziemlich beträchtlich ist. In Kassel, Rosenborg, Berlin, Dresden und anderen Orten finden sich solche stilistisch übereinstimmenden Arbeiten, die durch das Schlüsselstück, die Dose in Kopenhagen, auf Dobbermann festzulegen sind. Dobbermann ist seit 1716 in Diensten des Landgrafen Carl von Hessen. Die erste urkundliche Eintragung über seine Elfenbeintätigkeit findet sich aber erst 1737. Vorher hat er sich vermutlich im wesentlichen mit Bernstein abgegeben.

Eine der interessantesten Persönlichkeiten der vergehenden Elfenbeinkunst des 18. Jahrhunderts ist JOHANN CHRISTOPH LUDWIG VON LÜCKE,



126a. Einsatzmedaillon zu Abb. 126.

der vermutlich um 1700 in Dresden geboren ist und 1780 in Danzig stirbt. Er steht bereits zwischen dem Elfenbein und dem dieses langsam verdrängenden, für Plastiken so modern gewordenen Material, dem Porzellan. Er pendelt, im wahrsten Sinne des Wortes, geradezu zwischen beiden.

Lücke entstammte einer bekannten Elfenbeinschnitzer-Familie und war von Mitte April 1728 bis Ende Jänner 1729 zum ersten Male in einer Porzellanfabrik tätig, in Meißen. Daß er Elfenbein schnitzte, dokumentiert ein 86 cm großes Elfenbeinkruzifix in Dresden aus dem Jahre 1737.

Er war in Holland, Dänemark und England, hat sich in Wien aufgehalten und in Hamburg Porträtbüsten berühmter Bürger angefertigt. Seine Tätigkeit in Holland, die durch Arbeiten nachgewiesen ist, muß zwischen 1729 [Meißen] und 1733 als er sich wieder in Dresden niederließ und eine Reihe größerer Werke schuf, gelegen haben.

Am 8. November 1736 richtet er ein Gesuch an den König, in dem er über seine Tätigkeit als Elfenbeinschnitzer und Marmorbildner berichtet, und dem er seine Gruppe »Wiedererweckung der Kunst«<sup>59</sup> beifügt. Diese ist 25 cm hoch und besteht aus einem älteren Mann, der ein junges, über



127. Deckeldose, v. Jakob Dobbermann (gest. 1745). Kopenhagen, Nationalmuseum.



128. Raptusgruppe, J. C. L. v. Lücke zugeschrieben. Kopenhagen, Nationalmuseum.

dem Globus liegendes Mädchen umfaßt, während seitwärts ein weinender Putto mit dem Malgerät steht.

In der Ausführung ähnlich, jedoch kompositionell unterschiedlich, besitzt das Nationalmuseum Kopenhagen eine Raptus-Gruppe (Bild 128), die ich geneigt bin J. C. L. v. Lücke zuzuschreiben. Es handelt sich um eine künstlerisch sehr reife Arbeit.

Im Jahre 1750 wird Lücke Modellmeister der Wiener Porzellanmanufaktur. In einer dort erhaltenen Signatur taucht zum ersten Mal sein Adelsprädikat auf.

Mit Unterbrechungen ist er dann von 1752–1757 in Kopenhagen, wo unter anderen Arbeiten das »elfenbeinerne Wickelkind«, Erbprinz Friedrich, entsteht. Die Arbeit, bezeichnet: L. von Lücke fecit, muß 1753/54 entstanden sein, da der Prinz 1753 geboren wurde. 1754 wird dem Künstler vom König eine Pension ausgesetzt, und im gleichen Jahr fertigt er in Flensburg ein Reliefporträt Friedrich V. von Dänemark in Biskuitporzellan an.

Als ausgesprochener Könnner muß Lücke in seinen Porträtbüsten bezeichnet werden, wie bei der vor 1750 entstandenen des Hamburger Bürgermeisters Doormann (Bild 129) und einer anderen im Hamburger Museum

für Kunst und Gewerbe. Die Signatur: Ludwig Lück fecit London 1759, trägt die »Büste einer Unbekannten« (Bild 130) im Germanischen Museum Nürnberg. Eine vierte, neu aufgetauchte, »eine Lukretia«<sup>60</sup> aus Walroßzahn, vervollständigt den Überblick über seine ausgezeichneten Arbeiten.

Die Nürnberger »Unbekannte« bezieht gleich noch ein weiteres Stück in diesen Kreis ein, nämlich die Reliefbüste einer Unbekannten<sup>61</sup> im Bayerischen Nationalmuseum München. Zwei Stileigentümlichkeiten lassen sich daran deutlich demonstrieren: die plastische Ausformung kleinerer Attribute und die Behandlung der Gewandfalten. Schon am Kruzifix von 1737 waren die Blutropfen der Seitenwunde als einziges plastisch ausgeformt; im gleichen Prinzip sind die Perlenhalsbänder aller drei Frauenbüsten gebildet, und bei der »Lukretia« außerdem noch Tränentropfen. Das zweite Charakteristikum ist die eckige Brechung der Gewandfalten, die sich am ausgeprägtesten an der Büste des jungen David Doormann [etwa 1760] zeigt.

Zu der Vermutung, Lücke könnte anatomische Studien betrieben haben, führt das große elfenbeinerne Skelett im Grünen Gewölbe. Auch die bedeutende Qualität seiner Porträtbüsten wäre damit in Einklang zu bringen.

Fünf unbezeichnete Reliefbüsten aus Elfenbein können durch ein bezeichnetes Tonmodell Lücke zugewiesen werden. Ohne eine Vorbildung als Marmorbildhauer, über die er selbst



129. wahrscheinlich Bildnis des J. D. Doormann, ca. 1760, v. J. Chr. L. v. Lücke (1703–80), Höhe 18 cm. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.



130. Frauenbüste, v. Joh. Christoph Ludwig von Lücke, signiert 1759, Höhe 15,5 cm. Nürnberg Germanisches Nationalmuseum.

berichtet, wäre seine Urheberschaft schwerlich anzunehmen. Die Büstenreliefs befinden sich im Herzog Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig und im Hessischen Landesmuseum in Kassel.

Eine signierte vollplastische Büste einer russischen Kaiserin besitzt die Eremitage in Leningrad.

Zu seinen Hauptwerken gehört die »Schäferin« im Bayerischen Nationalmuseum. Sie ist signiert: Ludewig von Lück/fecit, und lehnt sich stark an die Art der Porzellanplastik an. Sie ist mit 40 cm überraschend groß.

Von den übrigen Familienmitgliedern ist der Vater [etwa 1670 bis gegen 1730 gestorben] durch ein signiertes Elfenbeinmedaillon Herzog Christian Ludwigs, das 1688 entstanden ist, bekannt. Dieses Medaillon befindet sich in Schwerin, während eine Scherenschleifergruppe von 12 cm Höhe in Gotha ist. Die Signatur an der Bodenplatte wurde durch einen Dübel teilweise zerstört, läßt sich jedoch durch den Restvergleich mit der Signatur einer Büste im Kaiser Friedrich-Museum einwandfrei auf KARL AUGUST LÜCKE D. AE. ergänzen.

Der Bruder J. Chr. Ludwigs, wie der Vater KARL AUGUST genannt, ist das dritte bekannte Mitglied der Elfenbeinschnitzer-Familie. Er dürfte etwa 1710 geboren sein und starb 1777 in Danzig. Von 1738–1757 ist er in Schwerin und Wittenberg tätig und arbeitet auch kurzfristig mit seinem Bruder zusammen. Er soll ein überzeugender Bildnischnitzer gewesen sein, so daß sich möglicherweise eine Reihe von bisher »namenlosen« Medaillons auf ihn beziehen läßt. Ein signiertes männliches Brustbild dieser Art ist im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. Sein zweimaliger Aufenthalt in Rußland, ab 1757 auf fünf Jahre, und später nochmals zwei Jahre, ergibt die Wahrscheinlichkeit, russische Bildnisse ihm zuzuschreiben, wie eine vollplastische Büste P. I. Schuwaloff vorstellend, im Besitz der Eremitage in Leningrad, erweist<sup>61a</sup>.

Zu den Arbeiten, die große Verwirrung mit ihren Zuschreibungen angerichtet haben, gehören die weit verstreuten Engelsstürze des Tirolers JAKOB AUER, geboren ca. 1640 in Haiming, gestorben 1706 in Grins/Landeck.

Er arbeitete von 1687–1693 mit STRUDL, FRÜHWIRTH und RAUCHMILLER an der Pestsäule in Wien und ist 1695–1702 in St. Florian nachweisbar, jedoch ist es nicht möglich seine Tätigkeit in Elfenbein<sup>62</sup> mit bestimmten Stücken in Verbindung zu bringen.

Sein Bruder THOMAS AUER wird bereits 1703 in Rechnungen für die

→

131. Sieg der Engel über die Teufel, v. Jakob Auer, rückseitig bezeichnet, 1696 datiert, Höhe 24,6 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum.





»Anfertigung von Docken für die neuen Kirchenstühle in St. Florian« erwähnt. Im Jahre 1707 verpflichtet er sich eine »von Helffenpain angefangene Arbeit des Jakob Auer<sup>63</sup> in St. Florian zu vollenden. Thomas schickte den Elfenbeinbildhauer Valentin Vitäl nach St. Florian, der die Arbeiten dort beendet.

JAKOB AUER scheint zu der gleichen Zeit, in der er in St. Florian wirkte, auch für den Abt von Kremsmünster gearbeitet zu haben, auf dessen Wunsch er für seine Arbeiten in »Holz, Elfenbein oder Stein« volle Verpflegung und 50 fl Bezahlung im Monat bekam.

Wesentlicher als diese nicht nachweisbaren Arbeiten in St. Florian und Kremsmünster sind aber seine Engelsstürze. Das wichtigste Stück (Bild 131) befindet sich in München und ist auf der Rückseite mit einem ligierten: J A 24 Novembris 96. versehen. Die Herkunft dieser Arbeit ist für die Beurteilung der anderen von Bedeutung: sie kam 1811 durch die Säkularisation aus dem Kloster Neustift bei Brixen nach Bayern! Der ursprüngliche Aufbewahrungsort war also Tirol.

Die Stiftssammlungen Klosterneuburg besitzen zwei solcher Engelsstürze (Bild 132), die deutlich zeigen, daß der Stoßzahn im Längsschnitt geteilt wurde, wodurch zwei echt barocke, sich einander zuneigende Pendants entstanden.

Das Thema dieser Stürze wiederholt sich meist. Es ist entweder der Erzengel Michael oder Christus der Weltenrichter die Zentralfigur, welcher eine Unzahl kleinerer Gestalten hinzugefügt sind. Manchmal zeigt die Sockelzone noch eine kleinere Darstellung wie im Jüngsten Gericht in Klosterneuburg.

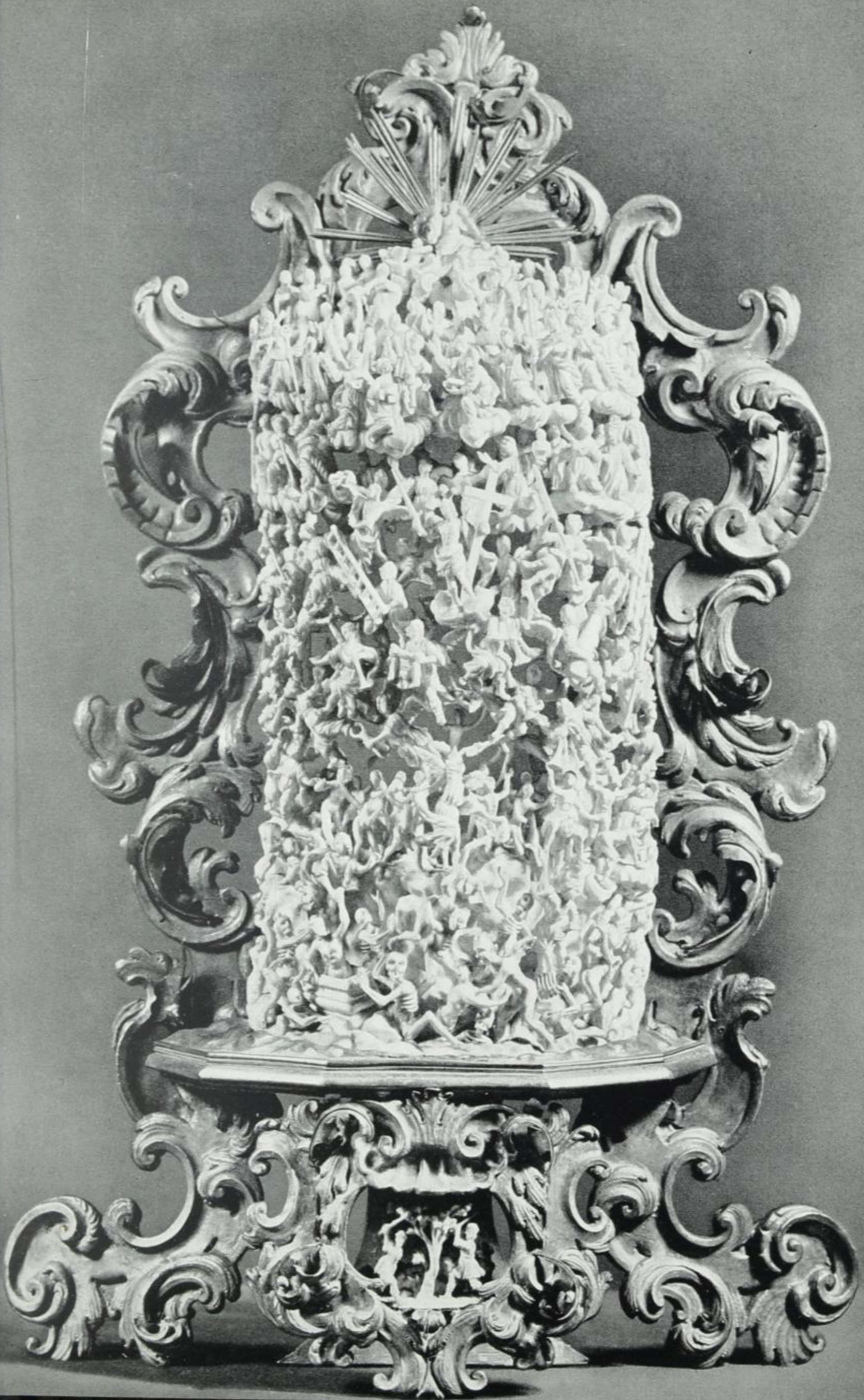
Weitere Stücke<sup>64</sup> besitzen das Victoria and Albert Museum, das Grüne Gewölbe, das Museo Arqueologico Nacional in Madrid, die Berliner Sammlungen und Palermo.

Das Klosterneuburger Exemplar ist mit 45 cm Höhe verhältnismäßig groß, das Münchener hingegen mißt nur 24,6 cm. Hier ist der gesamte Sockel aus Elfenbein, der bei dem Klosterneuburger ein Holzpostament mit Einfassung ist. Die Darstellung des Höllenrachens, dem weit aufgerissenen Maul eines Ungeheuers, hat Auer von den entsprechenden Darstellungen gotischer, französischer Reliefs – wie das bereits dort erwähnt wurde – übernommen.

Das Mißverständnis, auf Grund dessen diese Arbeiten als süditalienisch, napolitanisch bezeichnet wurden, ist darin zu suchen, daß die Fassungen der

→

132. Jüngstes Gericht, v. Jakob Auer, Elfenbein und Holz, Höhe 33 cm. Klosterneuburg, Stiftsammlungen.



Schnitzereien in Dresden mit Marken versehen wurden, die italienisch sein könnten. Beide Stücke kamen 1743 durch den Kurfürsten Friedrich August II. in die Kunstkammer. Er war der Vater Maria Amalias [1724–1760], die seit 1738 mit Karl III. König von Spanien und beider Sizilien verheiratet war.



133. Raub der Dejanira durch Nessus, süddeutsch, etwa um 1720–30, Höhe 40,7 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Das Überweisungsprotokoll bezeichnet die silbernen Rosen als »vermutlich in Rom gemacht« und die Elfenbeinarbeit als »in Neapel« verfertigt«. Über die Verbindung der Herrscherhäuser dürften die beiden Stücke nach Madrid gekommen sein.

Trotz dieser Vermutungen über die Entstehung der Elfenbeinstücke kann kein Zweifel bestehen, daß es sich in Wahrheit um eine typische Tiroler Arbeit handelt, vor allem, weil die in Neapel und Buen Retiro arbeitenden italienischen Elfenbeinschnitzer einen völlig anderen Stil pflegten, was in den Beschreibungen und Abbildungen unter »Spanien« erörtert wird.

Ebenfalls von Auer ist ein kleines Altärchen in den Vatikanischen Sammlungen, das eine ähnliche Holzfassung hat wie das Klosterneuburger Stück.

Der Dresdener »Sturz des Lucifer« besteht aus 142 Figuren, eine ebenfalls dort aufbewahrte, kleinere Arbeit ist ohne Sockel, nur 11 cm hoch und 8 cm breit, und hat 29 Figuren.

Die Auffassung, daß die Engelsstürze Arbeiten von Auer sind, wird durch einen Hinweis aus Tirol noch gestützt. Es soll sich auf einem nunmehr ver-

schollenen Altar anstelle eines Altarbildes ein Schnitzrelief mit stark gedrängter Komposition befunden haben, dessen Predella eine Krippendarstellung mit Freifiguren besaß. Auf einem alten Photo ist der Altar<sup>65</sup>, jedoch nicht die Predella zu sehen, man kann sich aber nach der Schilderung etwas Ähnliches wie den Altar im Vatikanischen Museum vorstellen.

Die Zuschreibung dieser Arbeiten versetzt uns in die Lage, Auer als Urheber des die »Dejanira raubenden Nessus« (Bild 133) abzulehnen. Genau so wenig sind der »Herkules mit Keule« in München und seine Replik in Stuttgart auf Auer zu beziehen. Die Auslegung des Monogramms der ersten Gruppe muß also anderswo gesucht werden.

Eines der bedeutendsten Kunstwerke des Bayerischen Nationalmuseums ist der »Münzschrein« (Bild 134, 134a) von CHRISTOPH ANGERMAIR. Sein Urheber dürfte der Sohn des Weilheimer Goldschmieds Abraham Angermaier gewesen sein, dessen Einfluß den Stil des Sohnes erklären würde. Christoph Angermair ist in Weilheim geboren, 1606 in Innsbruck, 1611 in Augsburg und 1620 wieder in Weilheim nachweisbar. Während seines ersten Jahres in Hofdiensten bei Kurfürst Maximilian I [1597–1650] beginnt er 1618 den Münzschrein, der 1624 vollendet ist. Die Masse des Schreins, der 22 Schubladen zur Aufbewahrung der Münzen enthält, betragen 85 cm Höhe, 44 cm Breite und 35 cm Tiefe.

Ein angeblicher Angermair-Schrein, ehemals im Besitz der Sammlung Schlichting, später im Louvre, ist eine moderne Fälschung.

Außer dem signierten Münzschrein in München findet sich ein ebenfalls signiertes Relief mit der Versuchung Christi im Britischen Museum.

Die Schachfiguren aus dem Pommerschen Kunstschränk in Berlin, ein signiertes Skelett mit Spaten [1632] in Dresden und weitere Arbeiten in München, mehrere davon in der Reichen Kapelle, vervollständigen den Eindruck, den dieser Künstler bisher bietet.

Eine nähere Besprechung der Gulgatha-Gruppe in der Reichen Kapelle, signiert: Christof Angermaier 1631 soll hier deswegen erfolgen, weil diese möglicherweise der Schlüssel zur Zuschreibung eines Bildwerkes mit gleichem Thema im Dänischen Nationalmuseum sein könnte. (Bild 135).

Die Münchener Tafel, 41,8 cm zu 49,5 cm, fällt durch ein merkwürdig lineares Kompositionsschema auf. Der Kreuzlängsbalken teilt das Relief praktisch in zwei gleiche Hälften. Die Randbegrenzung ist durch Bäume angedeutet, die Senkrechte wird durch eine Reihe von Lanzen und Wimpelstangen auffällig unterstrichen. Das Einfügen einer Geländestufe verleiht der Komposition außerordentliche Tiefe. In der letzten Tiefenzone, zwischen Kreuz und der Silhouette Jerusalems, ist eine Reihe merkwürdig flachgedrückter Gesichter erkennbar.

Die Kopenhagener Golgatha-Tafel verwendet eine Reihe gleicher Bauelemente zu ihrer Komposition. Sie hat die gleiche, auffallende Tiefensteigerung durch eine geradezu in das Blickfeld springende Gruppe von Soldaten, die um das Gewand Christi wüfeln. Die lineare Zweiteilung mit Unterstreichung der Senkrechten, je eine Lanze rechts und links des Kreuzes, und die flachen Gesichter der Zuschauergruppe ähneln sich genau so wie die Gestalt Christi mit dem sehr schlanken Körper und den verwandten Gesichtszügen. Auch die Pferde sind zu beachten, deren Mähnen in beiden Reliefs bei jedem Pferd anders fallen. Überzeugend sind die Züge der trauernden Frauen – rechts außen scheinbar die Stifterin der Tafel.

Es erheben sich keine Bedenken, das Werk Angermair zuzuschreiben<sup>66</sup>, denn gerade dieses drückt besonders eindeutig das aus, was an Angermair so gelobt wurde: daß seine Flachreliefs sich so hoch erheben, wie sonst nirgends.

Die Kopenhagener Golgatha-Gruppe mißt 54 cm zu 35 cm. Es sei bemerkt, daß eine Teilgruppe der Arbeit auf einen Stich zurückgeht und vom Relief auch noch eine Wiederholung existiert, die in Rom angefertigt wurde, datiert ist und aus einer bayerischen Sammlung stammt.

Eines der Glanzstücke des dänischen Nationalmuseums ist die berühmte »Kreuzabnahme« (Bild 136 und 136a) von GEORG PETEL. Man nimmt an, daß das Gemälde der »Kreuzabnahme« von Rubens im Antwerpener Dom [1611–1614] als Vorbild gedient hat, und daß die weichen Konturen des Bildes den Schnitzstil beeinflußten.

Petel [Petle] ist 1590 in Augsburg tätig, lernte bei DEGLER in Weilheim, arbeitete in Rom, war 1622 in Genua und Brüssel, wo er sich 1630 neuerdings befand, und starb 1634 in Augsburg an der Pest. Er ist der erste deutsche Bildhauer, der auf Grund seiner Studien des Naturproduktes – des Elefantenstoßzahns – seine Plastiken nach den Materialgegebenheiten schuf.

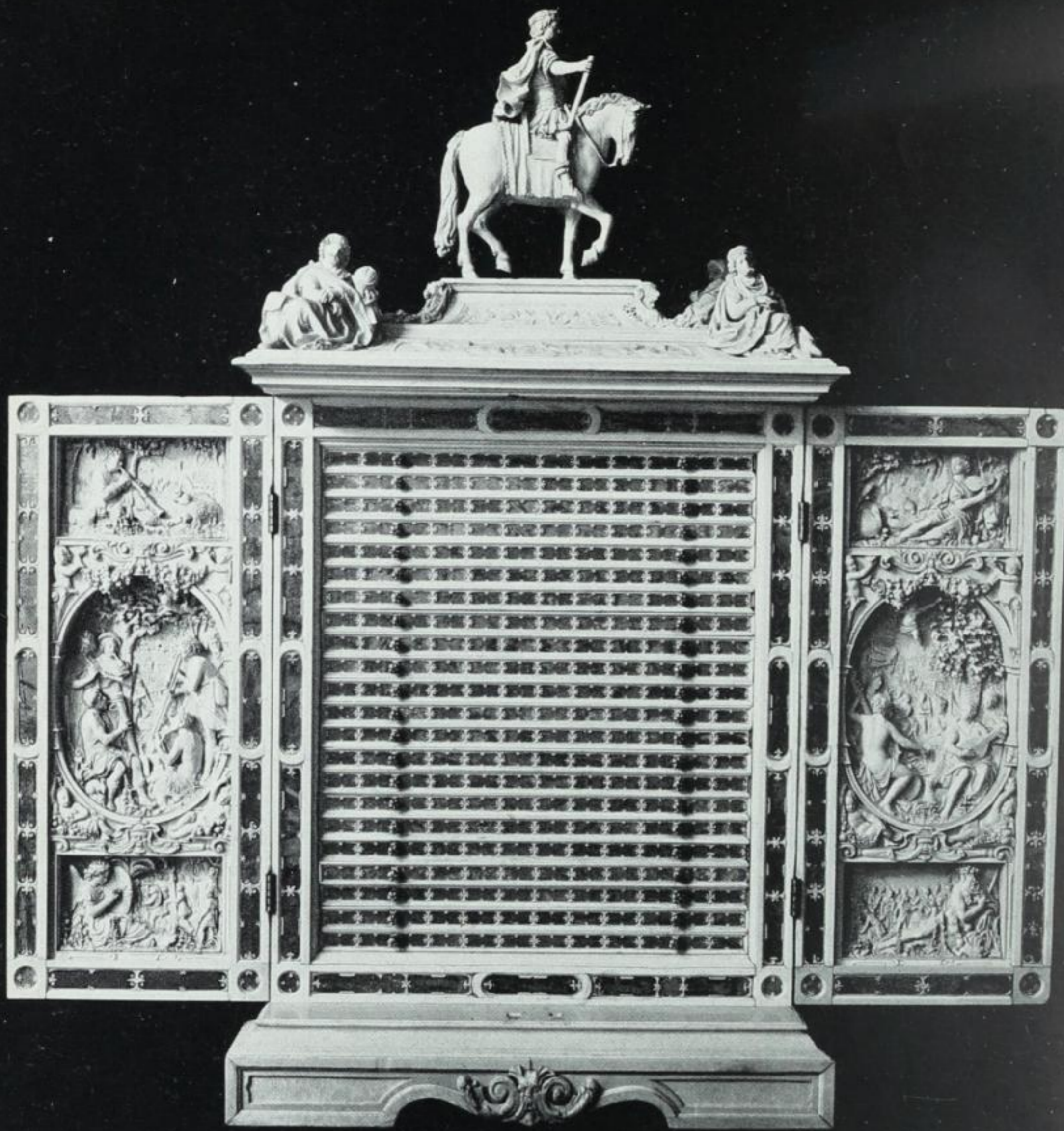
Für die Entwicklung des künstlerisch verarbeiteten Elfenbeins ist Petels gründlich durchdachte Technik von großer Bedeutung gewesen. Wie bereits früher erwähnt, verstand er wie kein anderer, die natürlichen Maßgegebenheiten des Stoßzahnes auszunutzen.

Die Verbreitung des jansenistischen Typs der Kruzifixe stammt von ihm, auch zwei Formen seines Sebastianstyps gingen von ihm aus. Bei dem vollplastischen, freistehenden Sebastian ist die Ausnutzung der natürlichen Rundform des Materials besonders deutlich erkennbar. Weder bei den Kruzifixen noch bei dieser Art der freiplastischen Figuren mußte »etwas ange-

→

134. Münzschein, v. Christoph Angermair, um 1618–1624, Größe 85,0 x 44,8 x 34,7  
München, Bayerisches Nationalmuseum.

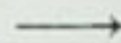




134a. Münzschein, v. Christoph Angermair, geöffnet, Einzeltüre 45,2 x 20,0 cm, Dicke 4,7 cm.

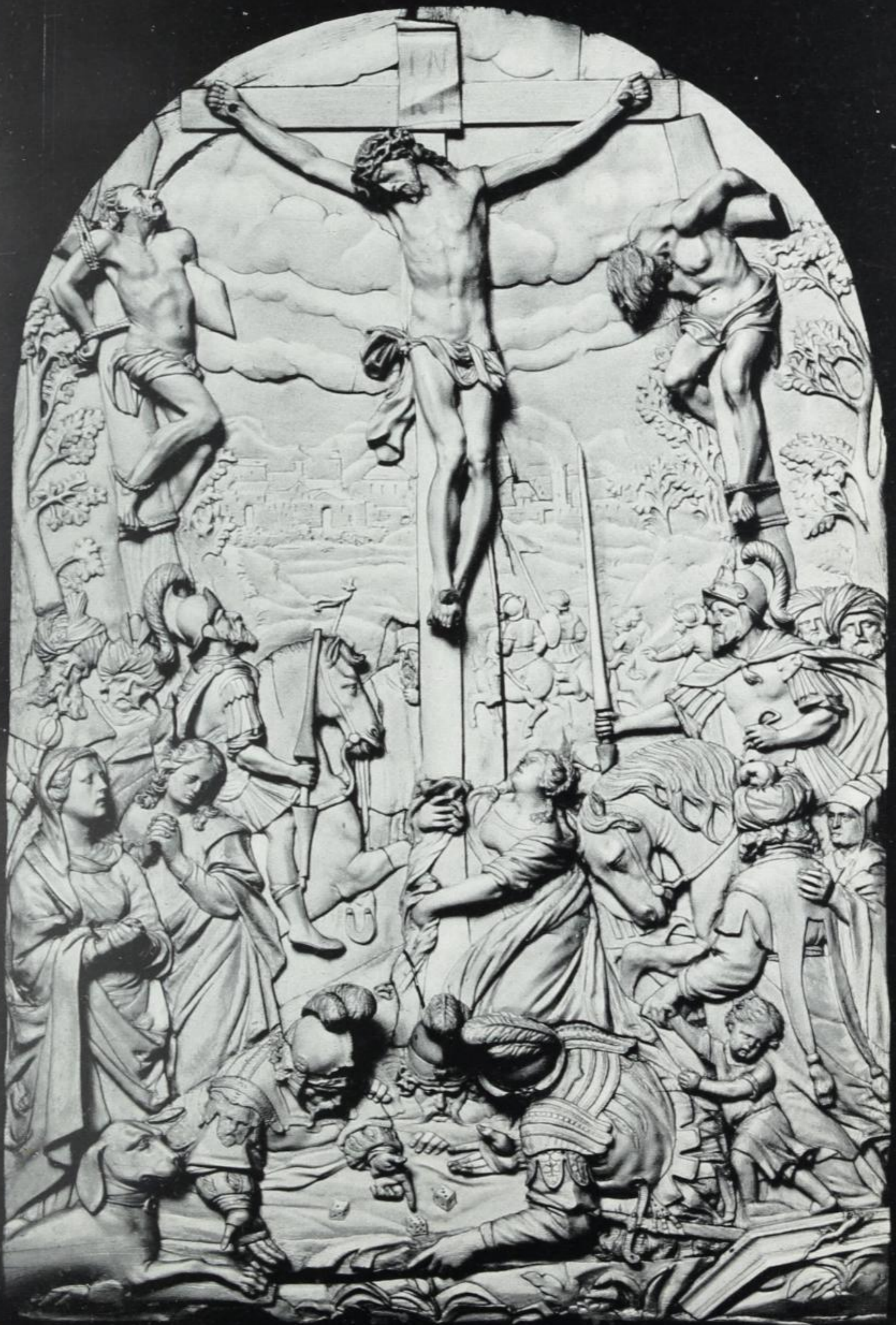
stückelt« werden. Der Künstler arbeitete »aus einem Stück« (Bild 137 und 138).

Das Sebastian-Relief im Museum von Troppau hat lange zu verschiedenen Vermutungen Anlaß gegeben, da es auf Grund des Monogramms Johann



135. Golgatha, Christoph Angermair zugeschrieben, Größe 54 x 35,0 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.





Pichler zugeschrieben wurde. Ein Vergleich mit der Oxforder<sup>67</sup> Venus ergab jedoch eindeutig, daß es auf Petel zu bestimmen ist, da die Buchstaben des Monogramms in der Ausführung völlig gleich sind.

In den Publikationen der alten Inventare werden verschiedene Vornamen für Petel genannt: Johann und Georg, sowie Iörg. Stetten nennt ihn im Text seines Buches Georg, im Register J. Petel, was zu irrigen Schlüssen geführt hat.

Ein Wiener Deckelkrug ist G. P. monogrammiert. Da das Monogramm aber ligiert ist, besteht die Möglichkeit, daß es I.G.P. heißt. Das Salzfaß in Stockholm jedoch trägt die Signatur I. P. F. Sein Vorname war Georg, abgekürzt auf Jörg, auch Iörg geschrieben, wobei das Wiener Monogramm möglicherweise: I[Iörg] G. P[etel] ausdrücken soll. Seine Urheberschaft an diesem Wiener Stück ist unbedingt richtig.

Die enge Verbindung, die zwischen Rubens und verschiedenen Elfenbeinkünstlern bestand, ist hinlänglich bekannt. Nach einer Skizze und im Auftrag von Rubens fertigte Petel ein Salzfaß an, das einen Triumph der Venus darstellt und heute in Stockholm ist; Matthias Rauchmiller folgte ebenfalls einer Rubenszeichnung für seinen berühmten Humpen, im Besitz des Fürsten von Liechtenstein. Das Motiv dieses Humpens wiederum diente Peter Hencke als Vorlage für ein Relief im Victoria and Albert Museum, folgt also indirekt dem Entwurf von Rubens.

MATTHIAS RAUCHMILLER ist in Radolfzell 1645 geboren, 1670 und 1671 in Mainz nachweisbar und bereits vor 1676 bis zu seinem Tode 1686 in Wien, mit kurzfristiger Abwesenheit, tätig. Er ist 1677 und 78 in Schlesien, sowie 1685 in Passau nachweisbar. Er ist Maler, Architekt, Bildhauer und Elfenbeinschnitzer und überragt durch seine künstlerische Vielseitigkeit viele seiner Elfenbein-Kollegen. Er ist der Schöpfer des Modells zur Wiener Dreifaltigkeitssäule [Pestsäule], die bei ihrer Errichtung von Fischer von Erlach umgestaltet wurde. Die Mitarbeit Jakob Auers wurde bereits erwähnt.

Einer der fruchtbarsten Barockplastiker ist BALTHASAR PERMOSER (Bild 139). Er wurde 1651 geboren und zwar in *Kammer bei Otting*, im Chiemgau, der zu der Zeit salzburgisch war. Seine Ausbildungsjahre führen ihn über Salzburg und Wien nach Florenz und Rom, wo er Verbindung mit Bernini hatte. Gegen 1680 ist er in Dresden nachweisbar. Hier erarbeitete er sich seinen großen Namen als Bildhauer und wird gemeinsam mit Pöppelmann der Begründer des »Zwingerstils«. Im Jahre 1695 vollendet er seine viel bewunderten Elfenbeinplastiken der »Jahreszeiten« (Bild 140 und 141). In den Jahren 1704–1710 hält er sich in Berlin auf und kehrt dann wieder zurück nach Dresden, wo er 1732 stirbt.



136. Kreuzabnahme, v. Georg Petel (gest. 1634), Größe 75 x 50 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.



136a. Detail aus der Kreuzabnahme v. Georg Petel, Abb. 136.

Permosers Elfenbeinarbeiten haben zu vielen Porzellannachbildungen<sup>110</sup> geführt, wobei speziell die »Jahreszeiten« Vorbild waren. Diese kennen wir auch in Elfenbeinnachbildungen, wie etwa zwei Figuren im Besitz des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, welche aber nicht von der Hand Permosers stammen.

Die Gruppe »Herkules, Omphale und Cupido«, aus dem Besitz des Grünen Gewölbes in Dresden, findet sich in einer Replik in Berlin, sowie in der Eremitage in Leningrad.

Unter Permosers Eindruck stand der Elfenbeinschnitzer RAIMUND FALTZ, † 1703, dessen Alabaster-Grabmal in der Peterskirche im alten Zentrum Berlins von Permoser geschaffen wurde. Es sind nur wenige Elfenbeinarbeiten von Faltz erhalten, doch läßt sich an dem wenigen, wie etwa im Selbstporträt Faltz', die Anlehnung an das Permosersche Porträtmedaillon Johann Georgs IV. von Sachsen erkennen.

Als Geselle Permosers wird 1722 PAUL EGELL [Mannheim 1691–1752] in Dresden genannt, dessen Hauptarbeit die Steinplastiken im Park von Schwetzingen sind. Seine »Engel-Pietà« (Bild 142) mit der guten technischen Behandlung des Materials bezeugt die Schulung eines großen Meisters.



137. Geißelung Christi, v. Georg Petel, Größe 26 x 16 cm. Kremsmünster, Stiftsammlungen.



138. Dornen-Krönung, v. Georg Petel, Größe 26 x 16 cm. Kremsmünster, Stiftsammlungen.



139. Herkules u. Omphale, v. Balthasar Permoser (1651–1732), Elfenbeinskulptur aus drei Teilen zusammengesetzt, entst. Ende 17. Jahrh., Größe 26 x 22 cm. Dresden, Grünes Gewölbe.



140. Frühling, v. Balthasar Permoser, sign.: BALTHASAR PERMOSER IN V. F., Höhe 23 cm. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum.



141. Sommer, v. Balthasar Permoser, monogrammiert: B. P. IN. V. 1695, Höhe 23,5 cm. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum.





142. Engel-Pietà, v. Paul Egell, 1720–25, Reliefmaß 18 x 10,5 cm. Köln, Kunstgewerbemuseum.

Ein anderer Schüler Permosers ist der Tiroler DOMINIKUS MOLIN, der nochmals unter den Künstlern der Kombinationsgruppe genannt wird.

Die bisher bei Thieme-Becker geführte Form des Namens Moling muß, nach einer Angabe Rasmus, auf Molin berichtigt werden.

Im Landesmuseum Innsbruck befinden sich vier Putten, die vier Elemente darstellend, auf schwarzen Holzpostamenten. Im gleichen Museum ist auch von ihm ein »Jäger mit Hunden« (Bild 143) und eine »Bäuerin mit Ziege«. Hinweise auf seine Tätigkeit als Elfenbeinschnitzer finden sich bei Denifle, der Figuren in Teodone gesehen hat und bei Spergs, der zwei Muttergottesbilder erwähnt. In seinem Nachlaß werden ein Kruzifix aus Elfenbein und »zwei gar kleine Bilder« aufgezählt. Ein anderes elfenbeinernes Kruzifix wurde von Antonio Corradini für 17 Dukaten erworben. Das ergibt bereits eine ganze Reihe von Arbeiten, die wohl kaum ohne den Einfluß Permosers, weniger vom Stilistischen, als von seinem Interesse für das Elfenbein her, entstanden wären. Jedenfalls verraten Molins Arbeiten einen gewissen künstlerischen Schwung und scheinen auch selbständig komponiert zu sein.

Ein Künstler, der aus Vorarlberg stammte, aber schon in jungen Jahren nach Tirol kam, war NICOLAUS MOLL [1676–1754]. Er wurde der Stammvater einer begabten Bildhauerfamilie. Seine künstlerische Verwandtschaft mit Permoser deutet eine Zusammenarbeit während dessen Salzburger Zeit an.

Auf seine Arbeit in Elfenbein bezieht sich eine überlieferte, kurze Notiz: »Vom älteren Moll besaß Carl Joseph eine Mariä Empfängnis aus Elfenbein, vom jüngeren Moll hatte er ein Kruzifix, ebenfalls aus Elfenbein, nebst hinzugehörigem Schlangl, Totenköpfl, Unserer Lieben Frau und dem Evangelisten Johannes<sup>68</sup>.«

Der »ältere Moll« ist fraglos Nikolaus, für den »jüngeren« kommen seine Söhne Johann Nikolaus und Balthasar, beide Bildhauer, und der Medailleur Anton Cassian in Betracht. Welcher der Söhne in diesem Fall der »jüngere Moll« ist, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen.

Im Kunsthistorischen Museum Wien befindet sich ein Putto, der auf einem Totenschädel schläft. Die Szene als solche ist bekannt und war vor allem in Freimaurerkreisen sehr beliebt. Sie ist signiert: W. F. Moll<sup>75</sup> und dürfte von einem Mitglied der Familie stammen, obwohl bisher keines mit der W. F. Moll-Signatur bekannt ist.

Das Hauptwerk des älteren Moll, Nikolaus, aber ist die Kanzel der St. Jakobs-Pfarrkirche in Innsbruck.

Eine Nikolaus Moll zugeschriebene Arbeit – Brustbild der Kaiserin Maria Theresia – befindet sich in Innsbruck. Sie wird durch die reiche Umrahmung der von zwei Haiducken flankierten, in vergoldeter Holzschnitzerei ausgeführten Vitrine noch besonders hervorgehoben.



143. Jäger mit zwei Hunden, v. Dominikus Molin (gest. 1761), Höhe 12,8 cm.  
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.



144. Kaiserin Maria Theresia (1717–80), v. Nikolaus Moll (1676–1754), Holzschnitzerei u. Elfenbeinmedaillon. Innsbruck, Palais Trapp.



144a) Elfenbeindetail aus Abb. 144, Kaiserin Maria Theresia.

Dieses Brustbild (Bild 144 und 144a) mit der Signatur »Moll« ermöglicht es, eine kleine Gruppe zusammenzufassen, denn es steht in so klarer Verbindung zu einer Büste<sup>69</sup> in den Berliner Museen, daß kein Zweifel an der Herstellung von der gleichen Hand besteht. Maria Theresia ist noch jung, und das Schwert, das die Berliner Variante zeigt, dürfte bei der Innsbrucker verlorengegangen sein. Die Maße betragen 17.5 cm zu 14.5 cm.

Bei der Berliner Büste sitzen die Fänge des Adlers auf einem Maskaron auf, was zu einer Arbeit im Britischen Museum (Bild 145) leitet und von dort weiter zu einer im Bayerischen Nationalmuseum, die beide für Moll in Anspruch genommen werden können.

Man hat auch vorgeschlagen, Balthasar Moll, also den Sohn von Nikolaus, geboren im gleichen Jahr wie die Kaiserin, der ab 1741 in Wien lebt, 1745 die goldene Medaille der Akademie erhält, 1751 Professor und Hofbildhauer wird und 1785 stirbt, als Urheber des mit »Moll« bezeichneten Stückes anzunehmen. Er hatte großen Anteil an der Anfertigung der Schausärge für die Kapuzinergruft in Wien und trat besonders durch Arbeiten für die Kaiserin hervor.

Die mit dem Maskaron versehene Arbeit in München ist eine kleine Dose<sup>70</sup> von 11.9 cm Länge, in der Form einer zur Faust geballten Hand, bei der zwischen Zeige- und Mittelfinger der Daumen herausragt. Diese Handhaltung nennt man auch »Fica«. Die hochreliefgeschnitzte Maske bildet den schwenkbaren Dosendeckel mit 5 cm zu 4 cm hochoval. Die Ansetzung als französisch ist zwar verständlich, doch in diesem Falle irrig, denn französische Maskarons finden sich als Teilstücke größerer Kompositionen, jedoch nicht als Hauptthema. Eine Pulverflasche der Sammlung Lazaro Galdiano in Madrid, bei der die Maskarons nur im Rahmen der Großfläche als Teilschmuck auftreten, beweist das. Im übrigen ist die Fica, die vielfach in Elfenbein, öfter jedoch in Koralle anzutreffen ist, eine typisch italienische, in geringerem Maße süddeutsche/österreichische Ausdrucksform. Allein schon das überwiegende Vorkommen in Koralle weist auf Italien und nicht auf Frankreich hin.

Die Münchener Abbildung ist ungünstig, während bei Dalton, Nr. 451, der Vergleich überzeugend ist, da die Maske von vorn mit der Berliner verglichen werden kann. Es handelt sich bei dem englischen Exemplar gleichfalls um eine Dose dieser Art, die mit sicherer Hand plastisch gestaltet ist.

Besitzer einer möglicherweise Orpheus und Eurydike darstellenden Elfenbeingruppe, signiert: LEON BAUR 1716, ist das Victoria and Albert Museum. Sie ist 24.5 cm hoch und von jener Eleganz, die für Augsburg charakteristisch war. Es handelt sich um die einzige bekannte Elfenbeinarbeit JOHANN LEONHARD BAUR'S [Augsburg 1681–1760 Augsburg]. In Wil-

helmshöhe befinden sich zwei vollbezeichnete Buchsbaumreliefs von ihm, die 1718 datiert sind.

Gleichfalls in Augsburg arbeitete BERNHARD STRAUSS aus Markdorf/Bodensee, wo er 1640 nachweisbar ist. Durch die klare Bezeichnung seiner Arbeiten war es möglich, seine künstlerische Persönlichkeit zu erfassen.

Am Boden eines silbergefaßten Humpens (Bild 146) im Victoria and Albert Museum bezeichnet er sich als: . . . Bernard Strauß, Goldschmidgesel, von Marckdorf am Bodensee. 1651.

Signiert und auf etwa 1662 anzusetzen sind je ein Humpen in Amsterdam und Wien. Beide tragen die Ortsbezeichnung »Aurifaber« = Augsburg, wo Strauß 1662 die Genehmigung erhielt, sich ansässig zu machen.

Sandrart rühmt ein elfenbeinernes Kruzifix von Strauß, das vielleicht mit dem signierten, 67 cm langen, in der Münchener Theatinerkirche identisch ist.

In Landshut befindet sich ein vollbezeichnetes, 1677 datiertes Kruzifix<sup>71</sup>, dessen Christuskörper 36 cm lang ist, und im Bayerischen Nationalmuseum wird ihm eine 80 cm hohe »Maria am Kreuze« zugeschrieben, die der Art des Christus am Kreuz sehr nahe kommt.

Seltsamerweise zeigt sich stilistisch ein sehr großer Unterschied zwischen der Art seiner Humpen und der Einzelfiguren, die übrigens fast alle »aus einem Stück« gearbeitet sind. Bei den Einzelfiguren bemüht er sich die Höhe zu betonen, die Relieffiguren des Londoner Humpens hingegen sind durchaus nicht hochgereckt, und die freiplastische Bekrönungsgruppe wirkt sogar ausgesprochen gedrungen.

Der Londoner Humpen hat in der Silberfassung als Abschluß einen Lorbeerkranz, der den Elfenbeinmantel oben und unten begrenzt. Nun bewahrt das Nationalmuseum in Kopenhagen auch einen Deckelbecher (Bild 147, 147a und 147b) mit geringer Metallmontierung, dessen Fuß ebenfalls einen Lorbeerkranz trägt und dessen Hauptszene das »Urteil des Paris« darstellt; auch eine Reihe von Lanzen weist er auf, wie der Londoner Pokal



145. Dosendeckel, v. Nikolaus Moll, um 1740, Größe 10,0 x 6,3 cm. London, Britisches Museum.



146. Humpen, v. Bernhard Strauss, Elfenbein und Silber, um 1651, Höhe 48,5 cm. London, Victoria and Albert Museum.



von Strauß. Die Putten sind sehr ähnlich, und die Qualität der Schnitzerei deutet auf eine sehr geübte Hand hin, so daß das Stück in Augsburg und im Kreis um Strauß entstanden sein könnte.

Die Arbeiten von Strauß in anderen Materialien sind nicht so gut wie seine Elfenbeinarbeiten, doch erhebt sich die Frage, ob dieser gute Schnitzer nicht noch als Urheber einer Reihe weiterer erstklassiger, unsignierter Arbeiten in Frage kommt.

ADAM LENCKHARDT [Würzburg 1610–1661 Wien] hat einige monogrammierte Arbeiten hinterlassen, so eine »Madonna mit Kind und Johannesknaben« in der Schatzkammer in Wien, die »Beweinung Christi«, ein quadratisches Relief von 9 cm Seitenlänge, im Victoria and Albert Museum und zwei Stücke im Metropolitan-Museum New York, von denen ein »Neptun« (Bild 148) 1632 datiert ist. Lenckhardt hat von 1647 bis 1655 in Wien für den Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein gearbeitet und war mit elf Elfenbeinarbeiten in dessen Sammlungen vertreten. Der »hl. Sebastian« dieses Verzeichnisses ist identisch mit dem in »Kunst und Kunsthandwerk« abgebildeten Stück [1913, S. 319], das im Troppauer Museum war.

Eine mit 1652 datierte und von ihm signierte Zeichnung eines Frauenraubes besitzt das Berliner Kupferstichkabinett.

Man hat versucht, das Monogramm »AL« auf ihn zu deuten, doch ist in

147. Deckelbecher, v. Bernhard Strauss (1640–81 nachweisbar), Höhe 32,5 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.





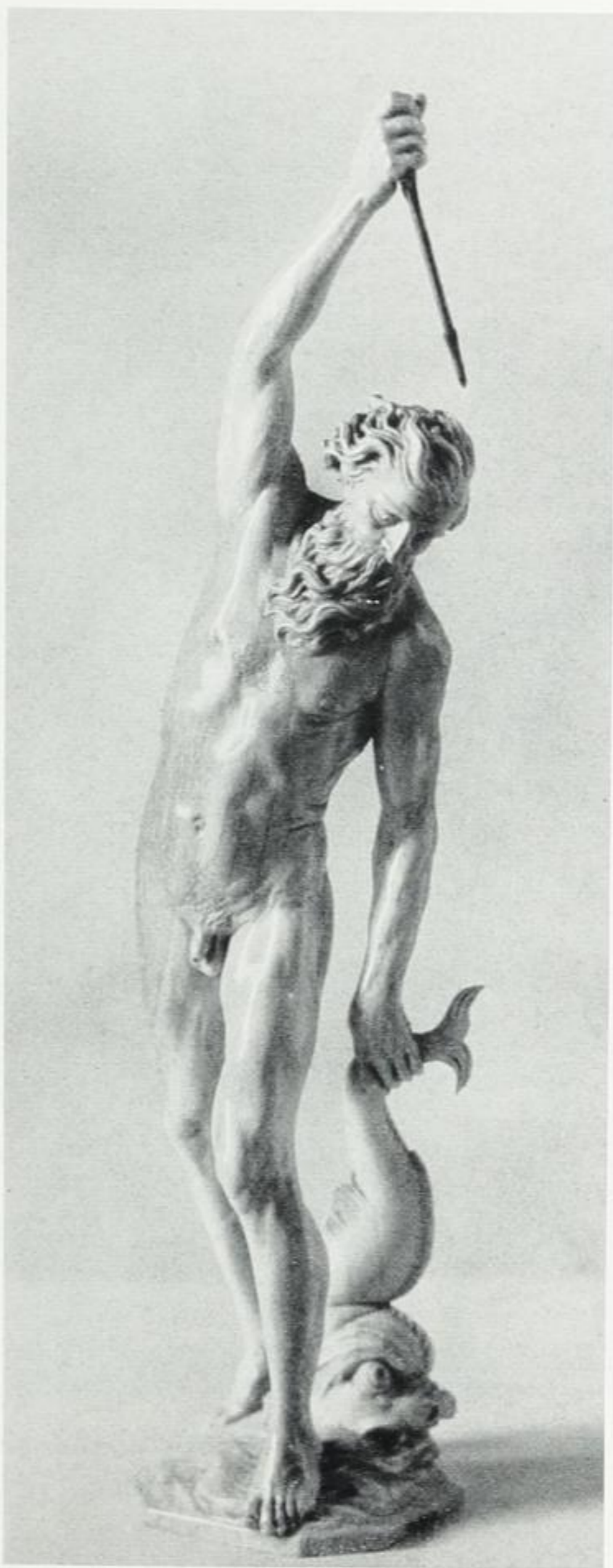
147a und 147b. Details von Abb. 147: Paris überreicht den Preis.

diesem Zusammenhang die Möglichkeit einer Deutung auf »ADAM LENCK« in Erwägung zu ziehen.

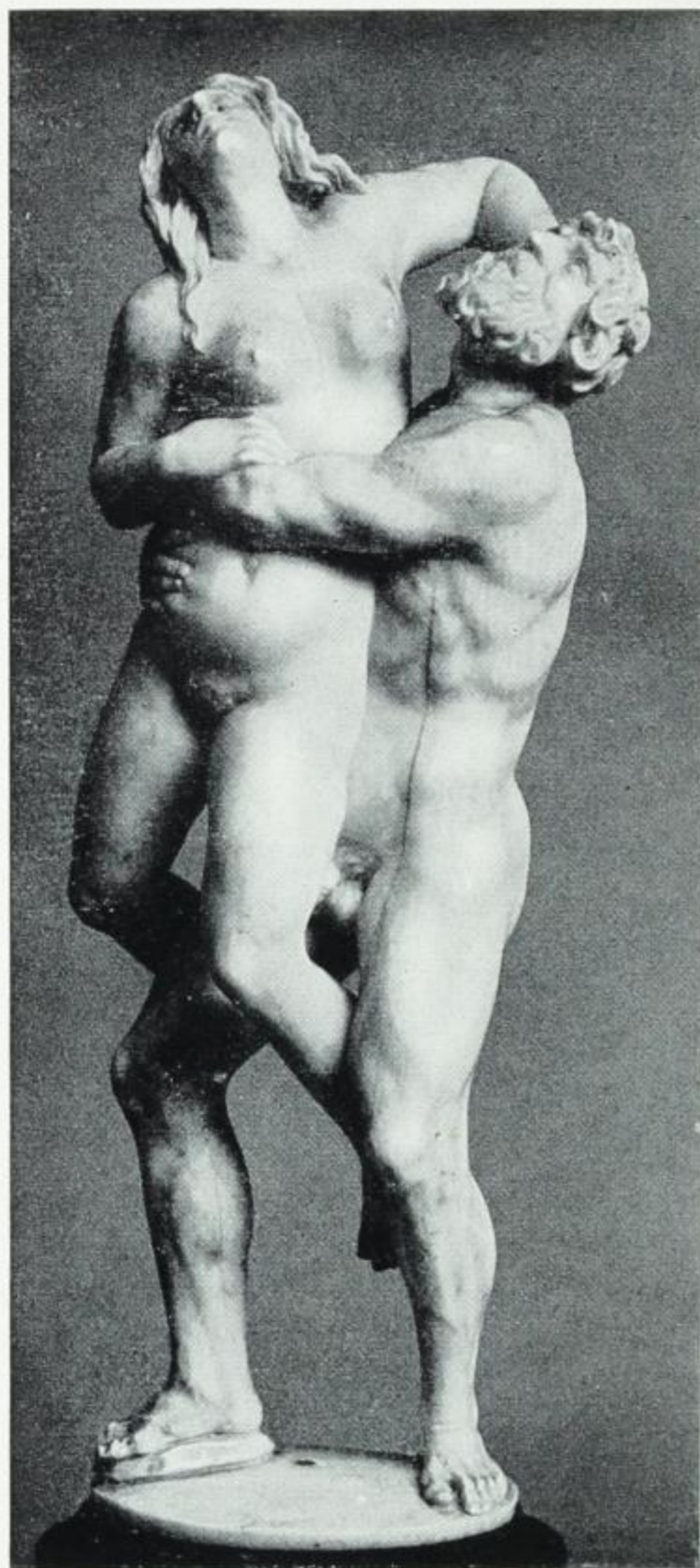
Lenck dürfte sowohl in Italien wie auch in Süddeutschland in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gearbeitet haben. Bekannt ist er durch die voll signierte Gruppe »Raub der Proserpina« (Bild 149) im Museo Correr in Venedig, die ADA: LENCK: S. bezeichnet ist. Ihre Höhe beträgt 22 cm.

Auf Grund der bekannten Daten Lenckhardts ist es unmöglich, ihm die AL-monogrammierte und mit 1679 datierte Gruppe eines »Satyrs und Nympe Corisca« im Kunsthistorischen Museum Wien zuzuschreiben, was jedoch für Adam Lenck der Fall wäre. Dadurch, daß sich an der venezianischen Gruppe die volle Signatur Lencks befindet und das Londoner Relief die vollausgeschriebene Signatur: ADAM LENCKHARDT. Sc. trägt, ist eine sichere stilistische Scheidung auch für die monogrammierten Stücke gegeben.

Die Gestalt des Bildhauers JOSEF MATTHIAS GÖTZ ist auf dem Elfenbeingebiet nur undeutlich erkennbar. Bekannt sind seine Putten am Altar der Dreifaltigkeitskapelle in Paura<sup>72</sup>, und fraglos von seiner Hand ist die Gruppe der vier Reliefs aus dem Brünner Museum. Seine Signatur, beziehungsweise sein Monogramm, hat im Künstlerlexikon Thieme-Becker eine irrije Auslegung erfahren, die berichtigt



148. Neptun, v. Adam Lenckhardt. New York, Metropolitan Museum of Art.



149. Raub der Proserpina, v. Adam Lenck, etwa um 1640, Höhe 22,0 cm. Venedig, Museo Correr.

gestellte Fingerhaltung läßt kaum an einen Zufall, sondern nur an einen persönlichen Stil denken, wie er sich bei Götz findet.

JOSEF MATTHIAS GÖTZ ist 1696 vermutlich in Bamberg geboren und 1760 in München gestorben, nachdem er seit Übergabe der Werkstatt St. Nikola im Jahre 1742 als Ingenieuroffizier tätig gewesen war.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß er an den Arbeiten Teutschmanns

werden muß. Das Marien-Relief (Bild 150) zeigt deutlich die Signatur . j. M. Göz. Die Verwendung des Kleinbuchstaben für Johann bzw. Jörg = j ist bereits aus anderen, etwa dem Petel-Monogramm, bekannt, so daß bei seinem »Sebastian« das Monogramm als eine durchaus übliche Form zu betrachten ist. Das Monogramm des Christusreliefs (Bild 151) lese ich als I. M. G.

Vermutlich auch von Götz dürfte ein Relief »Maria und Kind« sein, das Parallelen zu seinen anderen Arbeiten aufweist. Die glatten Nimben entsprechen der Art seiner Kreuzdarstellung, auch das Szepter und vor allem die affektierte Fingerhaltung. Der gedankliche Aufbau, in Art eines Fensters, ist bei allen drei Großreliefs gleich.

Das Relief »Maria und Kind« ist unter Nr. 661, Tafel 181 im Elfenbein-Katalog von R. Berliner über die Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums abgebildet. Die rückseitige Monogrammierung ist vermutlich nur ein Besitzvermerk, könnte aber auch als G.v.M. = Götz von München [aus München] deubar sein. Die so übertrieben dar-



150. Marienrelief, v. J. M. Götz (1696–1760), Größe 10,7 x 7,6 cm, Durchmesser 5,5 cm. Brünn, Umeleckoprumyslové Museum.



151. Christusrelief, v. J. M. Götz (1696–1760), Größe 10,6 x 7,4 cm, Durchmesser 5,5 cm. Brünn, Umeleckoprumyslové Museum.

[Deutschmanns] einen gewissen Anteil hatte, obwohl sich das stilistisch nicht ohne weiteres erkennen läßt, denn die Krümme Teutschmanns ist wesentlich bedeutender als die Reliefs von Götz. Da die Werkstätte in St. Nikola/Passau eine Klosterwerkstätte war, ist es verständlich, daß der Geselle und nachmalige Vorsteher Teutschmann die beiden Krümmen und Handgriffe für Äbte geschaffen hat. Die Verbindung Götz-Teutschmann läßt sich an Hand eines Briefes noch 1758 nachweisen, war also mit Übergabe der Werkstätte nicht beendet.

Ein Zeitgenosse ist Johann Valentin Götz [Mähren? 1694–1758 Bruchsal], der 1738 dem Kardinal Damian Hugo Schönborn in Bruchsal eine elfenbeinerne Immaculata zu dessen Namenstag schenkt. Möglicherweise ist

auch das elfenbeinerne Karfreitagskruzifix in der Sakristei der Schloßkirche von Bruchsal seine Arbeit.

Lazar Widmann [Pilsen, um 1700–1746 oder 1756 Beneschau] ist Kammerbildhauer des Grafen Wrtba, dem er »besonders feine Arbeiten in Alabaster und Elfenbein« schuf. In Böhmen tätig ist auch Josef Winterhalder [Vöhrenbach 1702–1869 Wien], der vor 1737 zwei Elfenbeinarbeiten geschaffen hat, wobei es sich um ein Muttergottesbild und ein Kruzifix handelt. Im Landesmuseum in Troppau hat sich ein ca. 50 cm hohes Monument aus schwarz gebeiztem Lindenholz mit der Figur des hl. Nepomuk erhalten.

Johann Michael Datzerat [Winden 1705–1782 Frankfurt a. M.] war Wachsbossierer und Bildhauer, tätig in Frankfurt, und fertigte Elfenbeinfiguren an.

Über Heinrich de la Rue, Elfenbeinschnitzer des 17. Jahrhunderts, haben wir Kenntnis aus einem erhaltenen und bezeichneten Werk, einer Bildnisbüste des Herzogs von Alba. Ob er Deutscher war, ist nicht klar.

Ein Porträtmedaillon Friedrich Wilhelm II. stammt von Carl Philipp Carbonnier [Magdeburg 1733 bis nach 1787], der bekannt für Porträtmedaillons in Elfenbein und Perlmutter war.

Elfenbeinkunstdrechsler war Heinrich Bayle, geboren in Bamberg 1760. Er schuf Kruzifixe, Porträtmedaillons und Fächer.

Johann Krusbecker, Bildhauer in Bremen, reicht 1764 ein Gesuch ein, worin er angibt durch sechs Jahre bei den besten Meistern in Holland, England und Berlin, in Holz, Elfenbein, Marmor und Stein gearbeitet zu haben.

Näheres über die Lebensumstände von J. B. Gatin wissen wir nicht, doch haben sich zwei geschnitzte und signierte Elfenbeinpfeifen in der Sammlung der Fürsten Lobkowitz in Raudnitz erhalten.

Gleichfalls nicht näher unterrichtet sind wir über N. L. Vaye, einen Elfenbeinschnitzer, der Ende des 18. Jahrhunderts in St. Petersburg in der Eremitage, sowie im Schloß zu Gatschina tätig war. Im Gegensatz hierzu erweist sich ein Reliefbild des hl. Andreas, im Besitz der österreichischen Staatssammlung, als von einem russischen Künstler gefertigt, da die Inschrift von einem Mechaniker Ihrer Kaiserlichen Majestät »Andrej Jartoff« spricht. Der Letztere ist also offensichtlich Russe, wohingegen Vaye's Herkunft unbekannt ist.

Vermutlich ist die Inschrift auf Andrej Nartoff (1693–1756) auszubessern. Er konstruierte eine Contrefaitmaschine, die 1721 fertig war, und muß somit auch unter die Reliefdrechsler gerechnet werden. Weitere russische Künstler sind Bobrezow, Dudin, F. I. Schubin (1740–1805), sowie

N. S. Wereschtschagin, der 1770 im Gouvernement Archangelsk geboren wurde und von dem beispielsweise die Eremitage in Leningrad einen 84 cm hohen Pokal aus dem Jahre 1798 aufbewahrt<sup>72a</sup>.

Ein »Scheer« bezeichnetes Reliefbrustbild einer Maria Verkündigung, mit Umrahmung 62 zu 51 cm groß, befindet sich in der Eremitage in Leningrad. Zeitlich ist es in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts anzusetzen.

In der Nähe Straubings, in Bogen, ist zwischen 1689 und 1716 der Bildhauer JOHANN GOTTFRIED FRISCH nachweisbar. Ein hochovales Relief Venus und Adonis stammt von ihm und hat auf der Rückseite das eingeschnitzte Monogramm: I. G. F. de Pogen. Frisch war nur mit Bildhauerarbeiten in Straubing bekannt bis dieses Zeugnis seiner Elfenbeintätigkeit auftauchte. Das Relief gruppiert eine überladene Szenerie um Venus und Adonis, zeigt aber gute Tiefenperspektive und eine klare Ausarbeitung des Hauptthemas. Zu Füßen Amors ist auf der Bildseite nochmals das Monogramm: I G F.

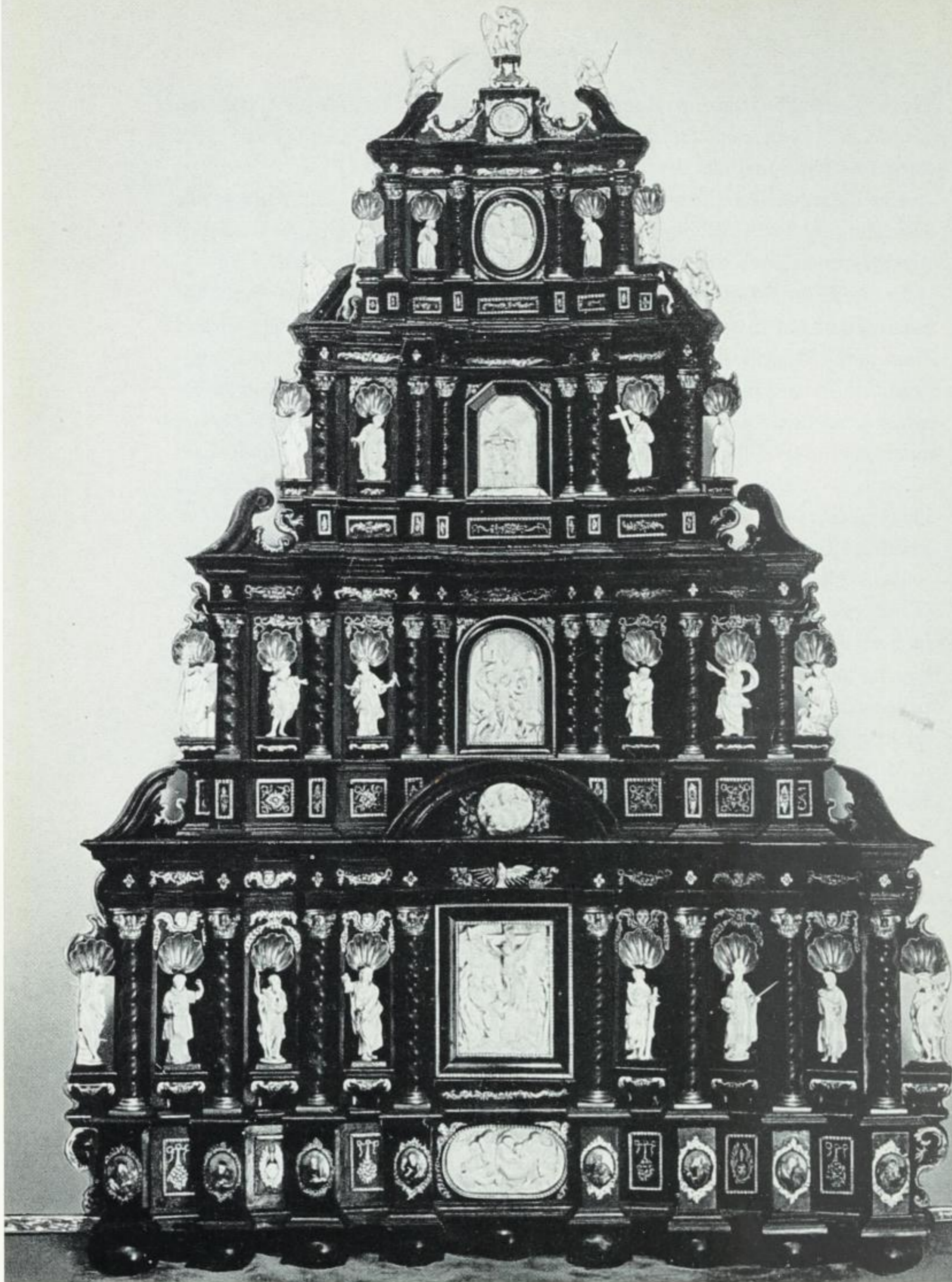
Dem gleichen Monogramm begegnen wir auch an einem Hauptwerk (Bild 152) der Stiftsammlung Kremsmünster, und es dürfte kaum ein Zweifel bestehen, daß wir es mit dem gleichen Meister zu tun haben. Der Altaraufbau ist 136 cm hoch und 90 cm breit. Das Monogramm IGF findet sich neben dem Totenschädel der Kreuzigungsgruppe. Für die Datierung ist wichtig, daß die Erwerbung vor 1688 vom Pfarrer von Vilshofen erfolgte.

Mit einem großen Werk der Elfenbeinkunst ist der Name der Brüder DOMINICUS UND FRANZ STAINHART [Steinhart] verbunden. Nach dem Entwurf von Carlo Fontana haben sie zwischen 1678–1680 einen Kabinettschrank für die Galerie des Palazzo Colonna in Rom angefertigt, dessen aufgeteilte Stirnfront durch eine Reihe von Elfenbeinreliefs geschmückt ist und dessen Hauptrelief nach Michelangelos »Jüngstem Gericht« geschnitzt wurde. Man schreibt den Brüdern auch ein Relief des Jüngsten Gerichts in Klosterneuburg zu.

Dominicus Steinhart ist in Weilheim geboren, seit 1682 in München nachweisbar, und starb 1717. Eine schriftliche Überlieferung erwähnt sechs Reliefs von ihm, sie sind jedoch verloren gegangen. Sein Bruder, Franz I., stirbt erst 1741 und war wie Dominicus in Diensten des Münchener Hofes. Auch weitere Familienmitglieder haben in Elfenbein nachweislich gearbeitet.

Der Bildhauer ANDREAS FASSBINDER<sup>73</sup> aus Duisdorf/Bonn wurde 1697 Bürger in München und Meister der Malerzunft. Er starb 1713 und soll sich auch mit Elfenbein befaßt haben.

Sein Zeitgenosse ist MATTHIAS LOTH aus Weilheim, dort 1675 getauft, er wurde 1705 Münchener Bürger und starb 1738. Das Bayerische



152. Hausaltar, süddeutsch, v. J. G. Frisch, um 1688, monogrammiert: IGF, Größe 136 x 90 cm. Kremsmünster, Stiftsammlungen.



Nationalmuseum bewahrt zwei Arbeiten von ihm, einen »Joseph« und den »Apostel Petrus«.

Mit dem Namen des Kitzbüheler Bildhauers ANDREAS FAISTENBERGER läßt sich kein bestimmbares Werk verbinden, wenn man von einem monogrammierten Kruzifix absieht, dessen Zuschreibung, nicht unbegründet, an ihn erfolgte.

Faistenberger ist 1647 geboren, kommt vermutlich 1670 nach Italien, läßt sich 1674 in München nieder und stirbt dort 1736. Ein Elfenbeinkruzifix · A.F. Anno 1681 · bezeichnet, ist seine einzige, ziemlich geklärte Arbeit, die erhalten blieb. Der Versuch, ihm eine Relief-Pieta zuzuschreiben ist durch den Vergleich mit der genannten Großplastik nicht möglich.

Eine Signatur gibt Kenntnis von einem bisher unbekanntem Augsburger Künstler. Es ist ein elfenbeinerner »Christus an der Geißelsäule« und die Signatur lautet: MATHIAS KOLB AV [Augustae Vindelicorum] = Augsburg. Diese Figur ist deswegen bemerkenswert, weil sie Augen aus Glasmasse besitzt, wie sie sich bei Simon Troger finden. Standplatte und Geißelsäule sind aus Holz, der Nimbus aus Messing und die Ketten aus Eisen. Die Zusammenstellung allein deutet schon auf die Goldschmiedestadt Augsburg hin, wengleich Kolb aktenmäßig dort nicht nachzuweisen ist. Die Datierung dieser Figur im Bayerischen Nationalmuseum ist in das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts zu legen; ihre Höhe beträgt 14,4 cm. Zwei weitere Arbeiten, Pendants, im Mecklenburgischen Staatsmuseum in Schwerin sind eine Judith mit dem Haupt des Holofernes, sowie ein David mit der Schleuder.

Die Auflösung eines Monogramms stößt immer dann auf Schwierigkeiten, wenn Künstler mit gleichen Anfangsbuchstaben zu annähernd gleicher Zeit lebten. Ein typischer Fall ist der des Monogrammistens PH. dessen Lösung Scherer geglückt ist, so daß er mit vollem Namen und zugehörigem Werk in der Kunstgeschichte geführt werden kann.

PETER HENCKE ist 1777 in Mainz gestorben, wo er auch gearbeitet haben dürfte. Die relativ große Anzahl seiner Arbeiten in der Braunschweiger Sammlung, hat Scherer zu der Überzeugung verleitet, daß er auch dort gelebt haben müsse. Diese Begründung scheint aber nicht stichhaltig zu sein, denn außer in Braunschweig befinden sich auch noch in anderen Sammlungen Arbeiten von ihm.

Noch zu Lebzeiten des Künstlers, 1775, war ein Kruzifix von etwa 23 cm Höhe in Frankfurt; das Mecklenburgische Landesmuseum hat eine »Madonna« und das Relief einer »Judith mit dem Haupt des Holofernes«<sup>74</sup>. Dieses Relief ist interessant, weil es eine der wesentlichsten offenen Fragen um Peter Hencke beantwortet hat, nachdem es mir geglückt ist in Straßburg

eine Variante zu entdecken, welche das Monogramm Henckes, aus einer anderen Epoche aufweist. Dieses Monogramm JPH, ligiert, war – von anderer Seite her – auf mutmaßlich Johann Pichler bezogen worden.



153. Paris mit Apfel, vermutlich österreichisch, 18. Jahrhdt., Höhe 13,5 cm. Malmö. Museum.

Nun ergab aber ein Vergleich der beiden Judith-Exemplare eine völlige Übereinstimmung, und es kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß Peter Hencke, der Monogrammist PH und der Monogrammist JPH, ein und dieselbe Person sind. Dadurch erweitert sich das Oeuvre von Hencke beträchtlich (Bild 103).

Wahrscheinlich ist das Straßburger Stück mit der seidig-weißen Struktur der Haarbehandlung des Holofernes-Kopfes die spätere, reifere Arbeit, denn das Schweriner ist härter in den Linien, genauer auf den Rahmen geschnitten, scheint noch exakt von seinem Vorbild beeinflusst und verrät auch eine gewisse Unsicherheit in der Ausführung des eingekerbten Monogramms; also eine Früharbeit.

Hencke hat jedenfalls nicht nur als Elfenbeinschnitzer gearbeitet sondern wohl hauptsächlich als Holzbildhauer. Er lieferte die Kanzel für die Mainzer St. Peterskirche und arbeitete mit an der Gestaltung des Schlosses. Er starb als Lehrer der Kurfürstlichen Kunstschule in Mainz.

Ein Künstler, der für die Auslegung des Monogrammes PH hätte in Vorschlag gebracht werden können, ist PAUL HEERMANN [Weigmannsdorf 1673–1732 Dresden], von dem bisher keine nachweisbaren Elfenbeinarbeiten existieren. Lediglich aus der Literatur ist bekannt, daß sich im Richterschen Bildersaal in Leipzig 1784 »eine ziemliche Anzahl von geschnittenen Figuren in Elfenbein von Balthasar Permoser, Paul Heermann und anderen

großen Meistern« befanden. Das einzige erhaltene Stück von ihm ist eine Marmorbüste Augusts des Starken mit der Signatur: PHeermann.

Von einem unbekanntem Schnitzer ist eine unbezeichnete Figur aus einem »Urteil des Paris« (Bild 153) im Malmöer Museum. Das sehr feine Stück dürfte auf einen österreichischen Künstler des 18. Jahrhunderts zurückzuführen sein.

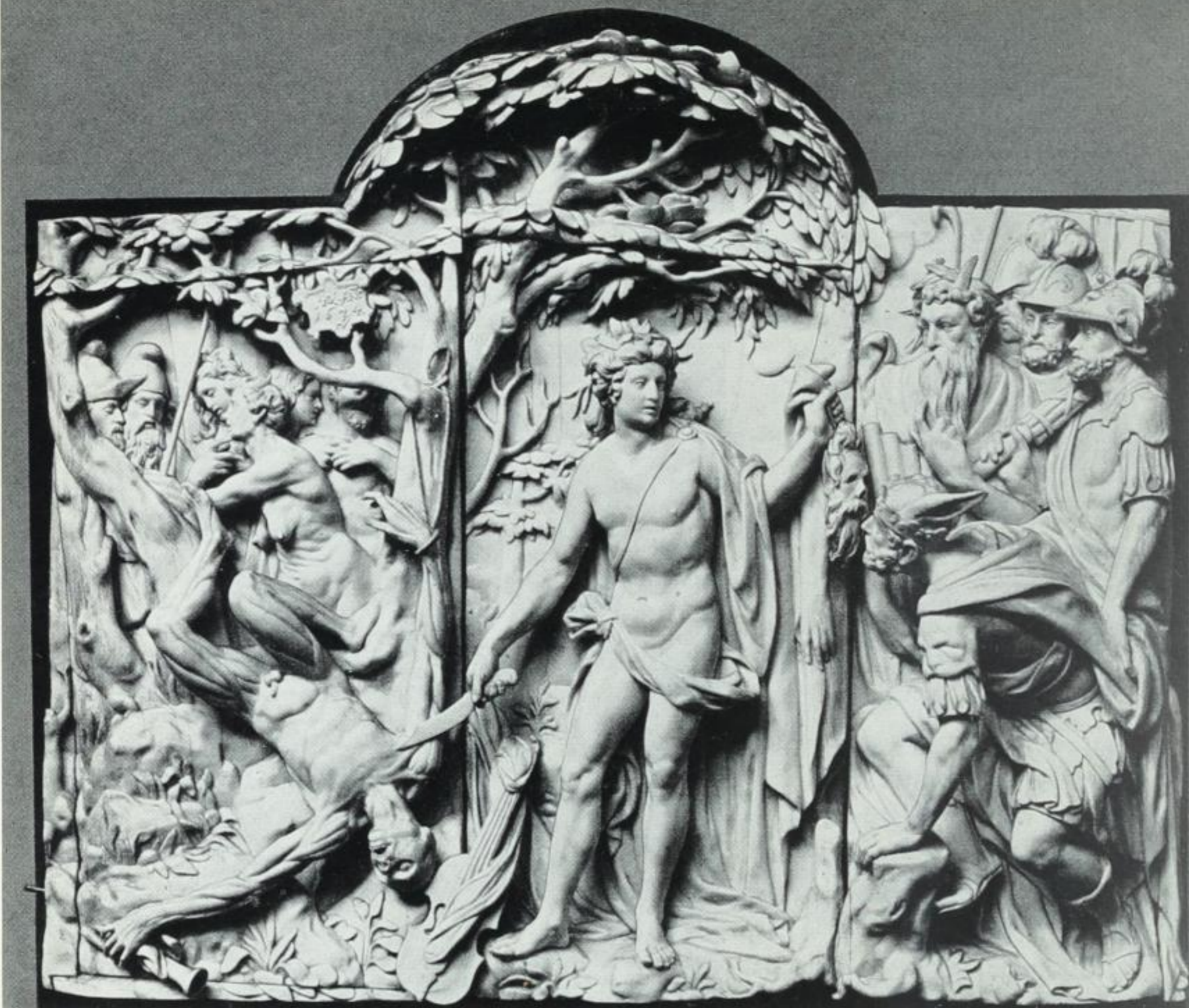
Dank der Studien von Wehrauch<sup>75a</sup> liegen heute genaue Nachrichten über HANS GEORG FUX vor. Er wurde in Ausserpfitsch bei Sterzing geboren und 1661 getauft. Von 1675–1678 war er bei dem Waffenschmied Hans Wild in Sterzing in der Lehre und von 1693 bis zu seinem Tode 1706 als Holzbildhauer in Straubing tätig. An Elfenbeinarbeiten gibt es von ihm eine Madonna im Palazzo Pitti, die als Vorstufe für eine Madonna in Hamburg (Bild 154) betrachtet werden kann. Ebenfalls in Hamburg befindet sich ein »Sebastian« und in München eine »Maria mit Johannes Evangelist unter dem Kreuz«. Sämtliche Figuren sind bezeichnet.

Das Werk eines unbekanntem Monogrammistens mit der Datierung 1624 ist die Apollo-Tafel (Bild 155) in Rosenborg. Es ist kaum anzunehmen, daß dieser Zeitgenosse Algardis nur dieses eine meisterliche Werk geschaffen hat. Er muß aus dem norddeutschen Raum stammen und dürfte eine gute italienische Schulung besessen haben. Ein Wappentäfelchen an der Tafel könnte für seine geographische Festlegung bedeutsam sein.

In Bremen war Theophil WILHELM FREESE seit 1721 tätig und starb auch dort 1763. Arbeiten von ihm sind in Berlin, Schwerin und Braunschweig. Seine Figuren sind von geradezu abschreckender Häßlichkeit oder mißver-



154. Sitzende Maria mit Kind, v. Hans Georg Fux (1661–1706), Höhe 12,6 cm. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.



155. Apollo-Relief, 1624, monogrammiert: HV., Größe 32x38,0 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

standener Realistik. Er kann kaum zu den großen Künstlern gerechnet werden, auch wenn man in Betracht zieht, daß er einen eigenen Stil gefunden hatte. Der von ihm signierte »Hieronymus« in Berlin ist 15 cm hoch, 1726 datiert und hat eine unbezeichnete Variante. Beide Arbeiten dürften jedoch auf ein früheres Vorbild italienischer Bronzen aus dem Kreis des Meisters der hageren Alten zurückzuführen sein. Ein in den Berliner Museen befindliches Medaillon, 4,5 cm zu 3,4 cm, ist signiert: T. W. Frese 1759.

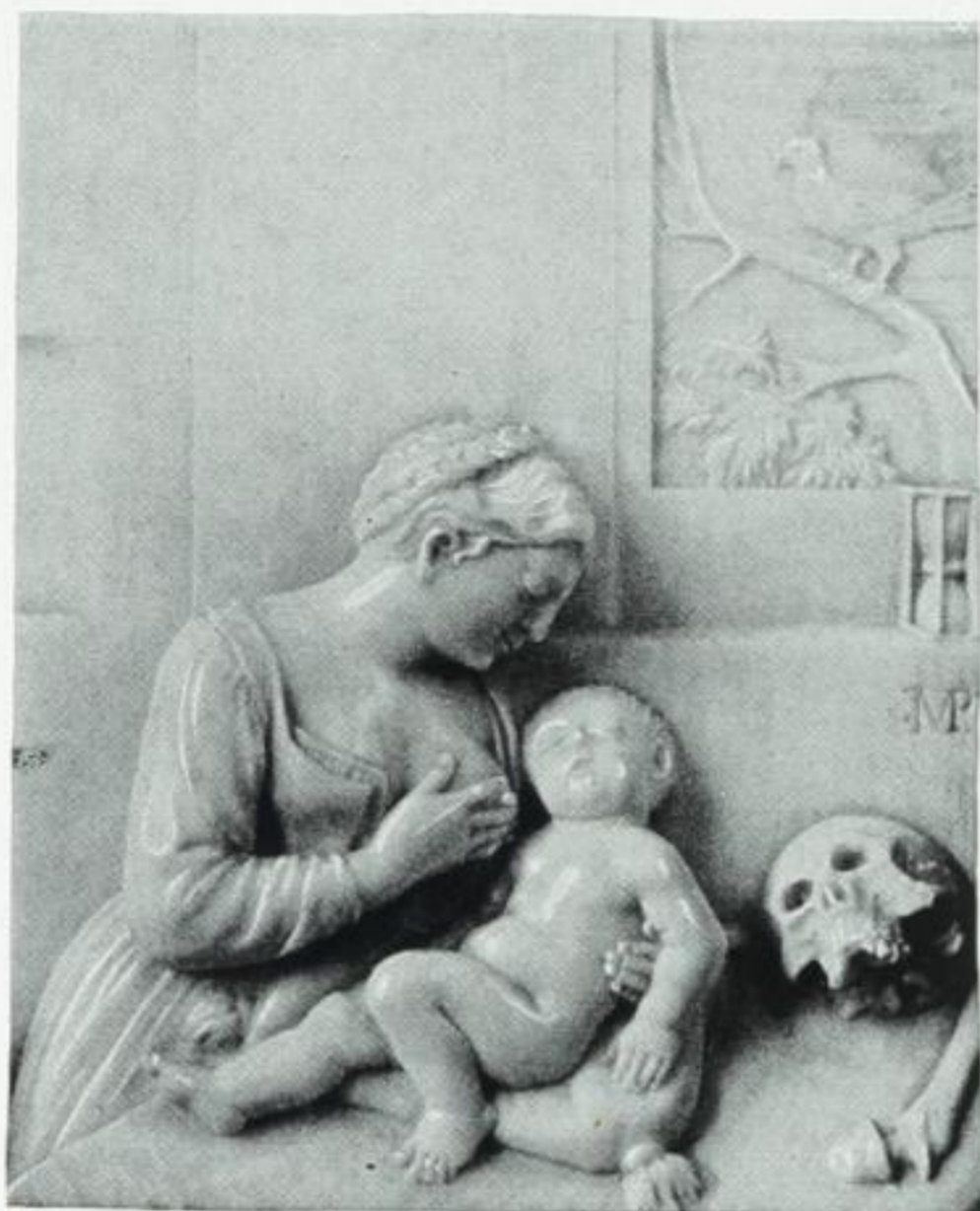
Eine überdimensionierte Venus-Figur in Schwerin ist: Th. W. Freese, Bremen 1726 F. C. signiert; sechs Reliefbildnisse im gleichen Museum sind entweder ebenfalls signiert oder können durch stilistischen Vergleich auf ihn zurückgeführt werden. Fünf davon messen 6,5 cm zu 5,1, das sechste, ein Brustbild Christi, ist etwas kleiner. Bei den Bildnissen beweist Freese jedenfalls ein größeres Können als bei seinen Figuren, die durchweg sehr



156. Christus im Garten Gethsemane v. Melchior Paulus, sign.: 1713, monogrammiert M: Paulus inv: fecit, Größe 16,5 x 12.6 cm. Schwerin, Staatliches Museum.

steif wirken. Im Besitz der Lübecker Sammlung befindet sich ein weiteres monogrammiertes Medaillon.

Die Schweriner Sammlung besitzt seit 1818 den Elfenbeinbestand des letzten Kölner Kurfürsten. Unter diesen Arbeiten befindet sich ein Relief »Christus im Garten von Gethsemane« (Bild 156) von MELCHIOR PAULUS [Ellwangen 1669–1745]. Ein weiteres Werk dieses Meisters befindet



157. Mutter mit Kind, v. Melchior Paulus (1669–1745), Größe 8,6 x 6,8 cm. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

sich in London, und im Kölner Domschatz sind zwölf signierte und datierte Reliefs aus der Zeit von 1703–1713. Ein monogrammiertes Relief »Mutter und Kind« (Bild 157) ist im Schloßmuseum Stuttgart. Eine monogrammierte und datierte Pieta in Gotha ist – als Ausnahme für den Reliefschnitzer – eine vollrunde Plastik.

Das Ankaufsverzeichnis<sup>76</sup>, das der Dresdener Medailleur Engel zusammenstellte, als Schwerin von ihm die Kölner Sammlung erwarb, nennt Elfenbeinkunstwerke und ihre Schöpfer: zwei Dosenreliefs von Bertholdus Stromair, eine »Diana« von Warmuth und eine 1728 datierte »Venus« von Franz Boettier. Eine »schlafende Venus« sollte von

Matthias Obermaier stammen. Von all den erwähnten Namen ist Obermaier [Meidling 1719–1799 Straubing] am leichtesten als der Straubinger Bildhauer zu identifizieren, der auch als Stukkateur einen guten Namen hatte. Zu den anderen Namen konnte bisher keine Persönlichkeit gefunden werden.

Ein Schüler Angermairs ist BALTHASAR ABLEITNER<sup>77</sup> gewesen, der 1613/14 vermutlich in Miesbach geboren wurde, bis zum Tode Angermairs bei ihm in der Lehre war, 1644 Meister wurde, von 1635–1642 in Rom arbeitete und von 1653 an kurfürstlicher Hofbildhauer und Angermairs Nachfolger in München war. Arbeiten von ihm konnten bisher nicht identifiziert werden, nur eine Nachricht besagt, daß er 1658 den Betrag von 40 fl. für ein Elfenbeinkruzifix erhielt. In der zweiten Hälfte 1633 sowie in den beiden Folgejahren hat er nachweislich in Wasserburg sowie in Laufen und

Berchtesgaden in Elfenbein gearbeitet. Im Zusammenhang mit ihm wird ein Bildhauer Wolf Leithner genannt, der 1683 einen Totenkopf in Elfenbein geschnitzt hat.

Es kommt häufig vor, daß eine größere Gruppe von Elfenbeinarbeiten in der Darstellung die gleichen Einzelheiten zeigt. Dies ist gewöhnlich der Hinweis auf die Bindung an einen bestimmten Landstrich, und findet sich bei fast allen alten Beständen. Auch hat das spezielle Interesse der Sammler häufig einen Kreis ortsgebundener Künstler geschaffen. Beispielsweise besitzen der Palazzo Pitti und Schloß Rosenborg eine Unzahl kunstgedrechselter Arbeiten, die man in München vergeblich sucht; Kassel wiederum besitzt eine große Anzahl von Medaillons, Wien hingegen ganz wenige.

Diese Andeutung mag genügen, um zu zeigen, daß zwischen Aufbewahrungsstätte und Aufenthaltsort der Künstler wichtige Verbindungen bestehen.

Mit einer äußerst charakteristischen Eigenheit tritt nun ein Elfenbeinmeister hervor, den ich als den »Palmenmeister« bezeichnen möchte. Er verwendet mit besonderer Vorliebe bei den meisten seiner Arbeiten eine Palme, deren charakteristischen, strähnigen Blattfall man kaum verwechseln kann. So zeigt ein Hifthorn (Bild 158) im Württembergischen Landesmuseum die Palme am linken Rande des oberen Feldes. Auch an etlichen Stücken des Bayerischen Nationalmuseums tritt diese Palme auf: an dem Elfenbein-Krug [Berliner, Abb. 872, Taf. 317] dessen Fassung von einem Weilheimer Goldschmied stammt; an einem Relief des hl. Sebastian [Nr. 578/Taf. 228] und einem Relief »Christi Taufe« [Nr. 579/Taf. 70]. Auf einem Relief »Beweinung Christi« ist die Palme ebenfalls zu finden.



158) Hifthorn, 17./18. Jahrhundert, Länge 29 cm. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.



159. Rückseite des Signalhorns (Pulverhorn), datiert 1647, monogrammiert: HME,



159a. Jagdhorn (Pulverflasche?), datiert 1647, monogrammiert: HME, Höhe 18,0 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.



Die Qualität dieser Stücke ist sehr verschieden, doch ist es wahrscheinlich möglich der künstlerischen Gestalt des »Palmenmeisters« durch eine genaue Untersuchung festere Umrisse zu geben. Das Wesentliche dieser Betrachtung liegt jedoch darin, daß die Palme auch dann gebracht wird, wenn sie nicht zur Szenerie, wie etwa beim heiligen Land, gehört, sondern daß sie als Eigenheit des Meisters angesehen werden muß. Seine Datierung dürfte auf die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert anzusetzen sein. Seine Herkunft wird wohl im süddeutschen Raum zu suchen sein.

Als *Monogrammist des ligierten HME* muß der Schöpfer der zahlreich auftretenden Tierpyramiden angesprochen werden, da es bisher nicht möglich war, seinen Namen zu identifizieren. Seine typischen Arbeiten finden sich in vielen Sammlungen, in Braunschweig, mit der Abbildung bei Scherer Ktlg-Nr. 524, in München, abgebildet bei Berliner Nr. 551/52, Gabelgriff [bei den Ösen noch mit Augsburger Email versehen] und auf Tafel 97, Nr. 177 ein Hifthorn. Höchstwahrscheinlich ist auch ein Degengriff Tafel 273 Nr. 389 von ihm. Diese Beispiele sind nicht vollständig sondern sollen lediglich einen Eindruck vermitteln. Die Idee der Komposition verrät Erfindungsgabe und die Qualität der Schnitzarbeit ist gut, so daß angenommen werden kann, daß der Meister auch noch andere Arbeiten geschaffen hat.

Eine Arbeit im Nationalmuseum Kopenhagen mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1647 (Bild 159) zeigt nicht nur die charakteristischen Tierdarstellungen sondern, weit wichtiger, auch eine weibliche Gestalt (Bild 159a) die vielleicht für die weitere Identifizierung wertvoll werden kann, sofern es gelingen sollte noch andere Darstellungen für diesen Meister in Anspruch zu nehmen. Die Bezeichnung befindet sich rechts und links von dem herunterhängenden Fuß, direkt unter dem Pferdekörper und an der Fußsohle. Aufschlußreich könnte der Schlangenring beim Mundrand sein. Ob wir es mit einem Signalhorn oder einer Zündpulverflasche zu tun haben, ist nicht einwandfrei festzustellen.

Zwei Künstler, die zwar zeitlich weit auseinander liegen, geographisch jedoch zusammen gehören, sollen hier näher erörtert werden. Es sind dies DANIEL HOPFER [Kaufbeuren 1470–1536 Augsburg] und CHRISTOPH JOSEPH ITELSPERGER [Cham 1763 – vermutlich 1836 Regensburg].

Auf dem Gebiet des Elfenbeins ist Hopfer nur durch eine Arbeit belegt und zwar durch eine »kniende Madonna« aus einer Verkündigung, die auf der Standfläche das Monogramm D.H. und die Jahreszahl 1527 eingeritzt trägt. Die Hauptbedeutung Hopfers liegt eigentlich auf dem Gebiet der graphischen Künste. Ausgehend von der Waffenätzung benutzte er das gleiche Verfahren zur Entwicklung der Radierung und wird in seinem



160. Deckelpokal, schwarz graviert, monogrammiert: B. D., datiert: 1581. Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.

Wappenbrief als Erfinder der Kupferstech-Kunst – in diesem Falle wohl richtiger Radierung – bezeichnet. Sein geistiges Eigentum am Entwurf seiner Blätter aber ist nur äußerst bescheiden, und man betrachtet ihn besser als reinen Formschneider.

Itelsperger arbeitete fast ausschließlich in antikisierender Form, weshalb seine Arbeiten auch lange Zeit hindurch viel früher und dadurch falsch angesetzt wurden. Da die Zeit des Nachempfindens und Nachbildens der Arbeiten von Dürer, Hans Daucher etc. bereits vorbei war, muß man Itelsperger sozusagen als Einzelgänger betrachten. Zahlreiche Arbeiten von ihm sind im Bayerischen Nationalmuseum. Sie weisen häufig die Tracht des 16. Jahrhunderts auf, wie etwa ein nach links blickender Frauenkopf erweist. Eine größere Arbeit ist seine »Kreuzabnahme« nach Michelangelo im Format 13,5 cm zu 9,5 cm. Die Auflösung des eingeschnittenen Monogramms: C.I. hat außer der Zuschreibung an Itelsperger auch zur Berichtigung der ursprünglich falschen zeitlichen Einstufung geführt. Im allgemeinen sind seine Arbeiten aber von sehr durchschnittlicher Qualität und ziemlich derb geschnitzt.

Aus ihrer großen Zahl trägt ein Muskelmann außer dem Monogramm auch die Jahreszahl 1800, die sich an einem stehenden Krieger in antiker Tracht ebenfalls findet. Von gewisser persönlicher Auffassung zeugt die Darstellung der Grazia Nasi nach dem Vorbild einer bekannten italienischen Plakette, die außer dem Monogramm C.I. keine weitere Angabe hat.

Ein Pokal (Bild 160) im Österreichischen Museum für angewandte Kunst zeigt eine Gravierung in schwarzer Farbe, in der üblichen Art also, in der die Kontrastwirkung Schwarz/Weiß ihren dekorativen Zweck erfüllen soll.

Farbige Gravierungen treten bei den Nürnberger Reiseuhren auf, vor allem grün und rot, was in hübscher Weise die silberne oder vergoldete Metallmontierung ergänzt.

Der Wiener Pokal ist sehr gedrungen in der Form, was auf eine sehr frühe Entstehung hinweist, also auf die Zeit, in der sich die Drechslerei noch nicht auf Schwierigkeiten einließ und eher ein Gebrauchs- als ein Luxusgerät schuf. Für das Monogramm: B.D. gibt es keine Auflösung, doch weist die Datierung 1581 auf die Zeit, in der Namen wie Lobenigk, Wecker oder Weckhardt und Pankraz Zeller auftauchen.

Ein noch früheres aber auch klobigeres Stück ist ein Pokal in den Sammlungen von Frederikssund, der höchstwahrscheinlich italienischen Ursprungs ist. Er dürfte aus dem 16. Jahrhundert, vielleicht sogar aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen. Daß solche einfachen Gerätschaften auch in kirchlichem Gebrauch standen, beweist ein Satz schmucklos gedrechselter elfenbeinerner Objekte im Museum in Trapani.

Der bedeutendste Anteil an graviertem Elfenbein findet sich aber bei

Möbeln, wie etwa die Lappenarbeiten<sup>79</sup> zeigen. Anstelle von Elfenbein wird dabei häufig Bein benutzt.

Da erstklassige Gravierungen vielfach von Kupferstechern beziehungsweise nach Kupferstichen oder Kupferstichvorlagen geschaffen wurden, sind die Monogramme an derartigen Elfenbeinarbeiten manchmal auf Kupferstecher und nicht auf eigentliche Elfenbeinkünstler hin, aufzulösen.

Den Kontrasteffekt, den die Elfenbeinkünstler durch die Schwarz-Weiß-Wirkung erzielten, setzten die Mikroschnitzer später in Farbflächenwerte um. Sie unterlegten ihre Arbeiten mit Blau, wie beispielsweise die Brüder Hess. Der Gedanke der Farben-Kombination als solcher ist uralte und ließ sich ja schon bei den ottonischen Elfenbeinen nachweisen.

An dem pommerschen Kunstschränk [1617] waren bekanntlich eine Reihe von Künstlern beteiligt, darunter auch Elfenbeinschnitzer. Das Schachspiel von Angermair<sup>78</sup> wurde bereits erwähnt, ein Spielbrett mit Silbergravierungen ist von Paul Göttich [Göttig] [1586–1622] der seit dem Jahre 1610 in Augsburg arbeitete. Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg bewahrt ein Elfenbein-Spielbrett von Göttich, das in ausgezeichneten Gravierungen Szenen aus der verkehrten Welt, u. a. m. schildert.

Etwa zur gleichen Zeit lebte Julius Franz Döteber [geboren in Celle, gestorben 1650 Leipzig]. Seine Tätigkeit als Holz- und Steinbildhauer wird für die Jahre 1622–1634 in Doberan nachgewiesen. Im Besitz der Berliner Museen ist ein Kreuzigungsaltärchen<sup>81</sup>.

Häufig wird der Vertrag, den Andreas Schlüter 1694 in Berlin mit dem Großen Kurfürsten schloß, als Beweis für seine Elfenbeintätigkeit angesehen. Diese Begründung ist aber sehr fragwürdig, denn bisher sind keine nachweisbaren Elfenbeinwerke Schlüters bekannt, und der Vertrag, den dem Künstler auferlegt, daß er an »Bildhauerarbeit, sei es Stein, Marmor, Elfenbein, Alabaster oder Holz« alles nach Wunsch seines Auftraggebers anfertigen soll, war nichts als die übliche Formulierung, wie wir würden heute sagen, der Standardvertrag.

Joachim Tielke [1640–1718]<sup>80</sup> erwarb sich einen Namen durch seine Intarsien, von denen sich eine Viola da Gamba des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz mit der Datierung von 1691 in München befindet. Eine spätere Viola da Gamba aus dem Jahre 1701 ist in Brüssel.

Ebenfalls als Spezialist für Einlegearbeiten bei Musikinstrumenten wird Lorenzo da Pavia genannt, der für Isabella d'Este arbeitete.

→

161. Kaiser Leopold I. als Türkensieger, v. Matthias Steinle (gest. 1727), um 1688, Höhe ca. 50 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Anton Lautenschein, Kunstschreiner, um 1700, war Elfenbeinintarsiator für Kunstschränke.

Auch von Jean Conrad Tornier sind Elfenbein-Intarsien bekannt, von denen sich eine Arbeit aus dem Jahre 1630 in der Wallace Collection in London befindet.

Bei den Intarsien und gravierten Arbeiten ist es oft schwer zu entscheiden, ob diese Art von Arbeiten noch dem Elfenbeingebiet zugerechnet werden kann. Dies muß wohl in den meisten Fällen von der Qualität und Ausführung des Stückes abhängig gemacht werden.

Aus den fürstlichen Kunstkammern, den Vorläufern unserer Museen, stammen die mit Schmucksteinen verzierten Bettlergestalten, deren Material, Halbedelsteine, Silber und Elfenbein, sie bereits als Arbeiten von Goldschmieden ausweist. Figuren dieser Art finden sich im Grünen Gewölbe von Christoph Köhler und Wilhelm Krüger. Von Wilhelm Krüger [Danzig 1680 bis 1756 Dresden] besitzt das Museum in Gotha ein Reiterstandbild aus Elfenbein und die vier Bettler der Gräfin Königsmark.

Krügers Söhne Gottlieb Wilhelm und Ephraim Benjamin folgten dem Vater und betätigten sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts ebenfalls in dessen Handwerk.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird Andreas oder Johann Heinrich Meissner, in Danzig, neben seiner Bildhauerarbeit, als Elfenbein- und Bernsteinschneider genannt.

Um die Werke von Justus Glesker [um 1620–1681] erfassen zu können, wird man bisher ungeklärte Elfenbeinarbeiten durch den Vergleich mit seinen Großplastiken bestimmen müssen. Es ist bekannt, daß er in Italien unter Bernini und du Quesnoy ausgebildet wurde und sich 1648 in Frankfurt niederließ. Das Nachlaßprotokoll bezeichnet ihn als Elfenbeinschnitzer.

Aus einer Frankfurter Künstlerfamilie stammt Servatius Hochecker [um 1689 bis 1735]. Als Elfenbeinarbeit ist von ihm ein »Sebastian« erhalten.

Am Florentiner Hof arbeiteten eine Reihe deutscher Bildschnitzer, von denen sich auch heute noch Arbeiten in Florenz befinden. Balthasar Stockamer [geboren um 1700] ist mit einer Kreuzigungsgruppe vertreten. Von ihm ist weiter bekannt, daß er im Auftrage Leopoldo de Medici's die Antiken der Villa Medici in Rom kopierte, ein Teil davon befindet sich ebenfalls in Florenz, so die 1668 vollendete Gruppe »Herkules und Jolaus im Kampfe mit der Hydra«.

Melchior Barthel [Dresden 1625–1672] hinterließ in Florenz ein Elfenbeinkruzifix. Man weiß von ihm, daß er siebzehn Jahre in Venedig lebte und Kopien antiker Bildwerke anfertigte, von denen einige in Dresden sind.

Um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert lebte in Brünn und Wien Johann Ignaz Bendl [gestorben 1730]. Eines von zwölf Elfenbein-Reliefs



162. Reiterstatuette mit Christian VI. von Dänemark, v. Simon Troger, um 1733, Höhe 41,5 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

mit Szenen aus der antiken Götter- und Heldensage trägt die Signatur: Ignaz Bendl 1684. Bendl war außerdem Bildhauer und Kupferstecher.

Von Paulus Bendl ist ein Elfenbeinrelief, das laut Signatur 1687 in Rom entstanden ist. Dieses Relief mit antiken Ringern vor dem Colosseum und der Cestiuspyramide befindet sich in Wien.

In der Elfenbeinsammlung des Wiener Kunsthistorischen Museums werden drei Reitergruppen<sup>82</sup> von Matthias Steinle [geboren in Salzburg 1643/44] aufbewahrt. Außer einer Kreuzigungsgruppe in der Schatzkammer sind weiter keine Elfenbeinarbeiten von ihm bekannt.

Reiterdenkmäler in Elfenbein sind einerseits verhältnismäßig selten, an-

dererseits sind sie nahezu als eine rein deutsche Spezialität zu betrachten, denn das Pferd des Filippo Planzone im Palazzo Pitti ist lediglich ein schnitzerisches Kuriosum.

Steinles Gruppe mit Kaiser Joseph I. ist signiert und 1693 datiert. Kaiser Leopold I. (Bild 161) aus dem Jahre 1688 wird als Bildbeispiel gebracht. Bei der Figur Kaiser Leopolds wird aus technischen Gründen der Fuß der liegenden Gestalt als Stütze für das Pferd in sehr geschickter Form verwendet.

Der Vergleich zwischen Steinles Arbeiten und dem Reiterdenkmal (Bild 162) von Simon Troger fällt jedenfalls zu Steinles Vorteil aus. Die Trogersche Figur ist unbezeichnet und befindet sich seit 1733 in den Sammlungen des dänischen Herrscherhauses<sup>83</sup> in Kopenhagen. Ein »1732« datiertes, sonst unbezeichnetes Reiterstandbild Augusts des Starken in der Eremitage in Leningrad ist gleichfalls Simon Troger zuzuschreiben.

Eine Raptus-Gruppe (Bild 10), die man als Prototyp einer »aus einem Stück«-Arbeit ansehen kann, ist in Wien. Sie besteht aus Walroßzahn und stellt die Elemente Wasser und Erde dar. Sie ist außerordentlich ruhig in der Gliederung, trotz des vielfachen Geschehens und deutet auf einen guten Meister hin, der allerdings namentlich nicht nachgewiesen werden konnte.

Mit Sebastian Schmid d. Ae., auch Schiftersbaste (Büchenschäfter) genannt, tritt uns ein Künstler entgegen, von dessen Werk wir lediglich literarisch Kenntnis haben. Er ist in Hohenstadt geboren und stirbt am 10. XI. 1727 in Schwäbisch Gmünd, dem Ort seiner Tätigkeit als Bildhauer. Nachdem sein erstes Kind 1691 zur Welt kommt, so wird er selbst wohl vor 1670 geboren worden sein. Bekannt von ihm ist ein großer Kalvarienberg in Elfenbein, dem man einen Liebhaberwert von 1000 fl. zulegte. Dem zugemessenen Werte nach muß es eine bedeutende Arbeit der Elfenbeinschnitzerei gewesen sein.

Von den zwei Geislinger Drechslern und Elfenbeinschnitzern Knoll hat Wilhelm Beuoni [gest. 1764] der Vater, ein großes, heute verschollenes Werk über die Leidensgeschichte Christi geschnitzt. Sein Sohn Michael [1740 bis 1800] vollendete eine minutiös durchgeführte, schon den Keim der Mikroschnitzerei<sup>84</sup> in sich tragende Allegorie auf das Haus Habsburg mit den kaiserlichen Bildnissen von Rudolf bis zu Joseph II., im Jahre 1769.

Die Arbeiten der Mikroschnitzer sind weniger als Kunst sondern besser als Künsteleien zu bezeichnen. Es seien deshalb hier nur einige wenige genannt.

Die Brüder Sebastian 1733, und Paul Hess 1744 geboren, die bereits erwähnt wurden, stammten aus Bamberg, arbeiteten in Brüssel und sind seit 1780 in Wien, wo sich auch noch Arbeiten von ihnen befinden.

Nicolaus Klammer [Wien 1769–1830 Graz] dürfte ein Schüler der Brü-



der Hess gewesen sein. Eine 1808 datierte Arbeit von ihm ist im Besitz des Fürsten Liechtenstein. Klammer arbeitet ab 1797 in Graz.

Die Mikroschnitzer lehnen sich in ihrer Art an die Nürnberger Kleinigkeitsschnitzer an, denen es ebenfalls auf minutiöse Arbeit ankam. Es wären zu nennen: der Kärntner Pronner aus Thalhausen, Hautscher, der in Nürnberg tätig war, B. G. Grün und Benedikt Herz [1594–1635], der auch Kreuzfixe hergestellt hat, wie auch Anna Felicitas Neuberger aus der bekannten Augsburger Künstlerfamilie. Sie schuf speziell Mikrokreuzfixe mit überschobenem Gänsekiel.

## DAS NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT

Ein eigenes kurzes Kapitel muß dem 19. Jahrhundert gewidmet werden, das den Abschluß der vorliegenden Zusammenstellung europäischen Elfenbeins durch die Jahrhunderte bildet. Versuche in diesem Jahrhundert, dem Elfenbein zu neuer Blüte zu verhelfen, wurden in Erbach und in Belgien unternommen. In Erbach, um den dortigen Elfenbeinschnitzern eine Lebensgrundlage zu schaffen und in Belgien, um die Produkte des eigenen Kolonialreiches zu verwerten.

Das Elfenbein war einerseits durch das in Mode gekommene Porzellan verdrängt worden, während es sich andererseits durch die übertriebene Künstelei seiner Fertigung selbst zu Grunde gerichtet hat. Nur vereinzelte Glanzstücke haben den Ruf des künstlerisch verarbeiteten Elfenbeins noch im 19. Jahrhundert erhalten. In der Kunst des Porträts werden teilweise Leistungen erzielt, die nahezu an die Blütezeit des Elfenbeins heranreichen. Hier ist vor allem Olav Olavsens Glosimodt [1821–1901] zu nennen. Von diesem norwegischen Künstler befinden sich Medaillons im Nationalhistorischen Museum in Hillerød, in Oslo und auch in Privatbesitz ein O. G. monogrammiertes und 1867 datiertes Herrenmedaillonbildnis von vorzüglicher Qualität.

Die beiden Reliefporträts eines Fürstenpaares (Bild 67 und 68) sowie zwei weitere Arbeiten, welche 1959 auf der Münchener Antiquitätenmesse ausgestellt waren, dürften von einem Hofkünstler stammen, der sich durch gute Arbeiten auszeichnet, vorläufig aber weder lokalisiert noch stilistisch eingeordnet werden konnte.

Ebenfalls zu den erfreulichen Leistungen dieses Jahrhunderts ist die Por-

trätbüste eines Mädchens, um 1840, zu zählen (Bild 66), welche wohl aus der Nachfolge des Bonzanigo stammt. Im Porträt haben die Schüler und Enkelschüler Bonzanigos ihre technische Schulung aus der Mikroschnitzerei im besten Sinne anwenden können, wie es das Beispiel zeigt.

In der kirchlichen Kunst finden wir gleichfalls nur selten hervorragende Stücke. Hier mag etwa der Franzose Peyronnet genannt werden, der mit einem bezeichneten Christus am Kreuz seine hervorragende handwerkliche Schulung beweist.



163. Sparbüchse, etwa um 1800–1830, Höhe ca. 8 cm. Privatbesitz.

Außerhalb ihrer Heimatländer haben zwei Künstler gewirkt: Der Deutsche G. Stephany<sup>85</sup>, um 1800, in Bath und London, sowie der Tiroler G. L. Griessing<sup>86</sup> in Kopenhagen, wo er etwa zwei Jahrzehnte nachweisbar ist.

Ein Beweis, daß die Kunstdrechslerei endlich wieder zur Einfachheit echter handwerklicher Kunst zurückgefunden hat, ist die kleine Sparbüchse (Bild 163), welche durch ihr Muster ein weiteres Stück im Kunstindustriemuseum in Kopenhagen auf das neunzehnte Jahrhundert bestimmen läßt.

Dieses Schaustück entspricht in seiner gedanklichen Konzeption Stücken des 17. Jahrhunderts, ist aber durch das Muster einwandfrei aus dem neunzehnten Jahrhundert.

Von Erbacher Elfenbeinkunst ist besonders die »Rose« zu nennen, welche eine weite Verbreitung gefunden hat.

Die Vielzahl der belgischen Künstler, welche uns bekannt ist, hat sich in modernen Kombinationsmaterialien versucht, worunter praktisch alle Edelmetalle, Buntmetalle und Steinarten zu zählen sind, die in Verbindung mit Elfenbein angewandt wurden.

## GRUPPEN-DARSTELLUNGEN

Einzelne Gebiete, vielleicht könnte man sagen Sachgebiete, welche in der Elfenbeinkunst besonders häufig vorkommen, sollen hier unter der Gruppendarstellung zusammengefaßt werden.

### *Sebastians-Darstellungen*

Unter den Martyriumsdarstellungen in der bildenden Kunst nimmt die des hl. Sebastian einen bevorzugten Platz ein. Speziell auf dem Gebiete der Skulptur trifft man sehr häufig auf künstlerisch hervorragende Darstellungen. Hierbei zeigt sich, daß die Gotik anatomisch gut modellierte Holzskulpturen, die Folgezeit ausgezeichnet anatomisch gearbeitete Elfenbeinplastiken aufweist.

Die Ursache für das häufigere Auftreten dieses Motivs, – der Sebastiansdarstellung –, speziell ab der Spätgotik, hat zum wesentlichen ihren Grund darin, daß der künstlerischen Gestaltungskraft am unbekleideten Körper neue Möglichkeiten gegeben waren. Zu den Variationen des gotischen Faltenstils trat mit der Modellierung des unbekleideten Körpers ein neues Wirkungsfeld, das reich gepflegt wurde. Die Wiederbelebung der Antike in der Renaissance und die damit wieder erstandene Freude an der Schönheit des Körpers trug das Ihre dazu bei, gerade der Sebastiansdarstellung neuen Auftrieb zu geben.

Abgesehen von der Darstellung des Gekreuzigten bietet kaum eine andere Wiedergabe religiöser Kunst solche Möglichkeiten, einen jugendlichen Körper mit der ganzen künstlerischen Ausdruckskraft zu zeigen, wie gerade die Sebastiansdarstellung. Hinzu kommt besonders bei den Elfenbeinarbei-



164. Hl. Sebastian Relief, v. Georg Petel (gest. 1634), Größe 15 x 10 cm. Troppau, Museum.

ten, daß sich einerseits das Material für die Wiedergabe des nackten Körpers gut eignet und andererseits die Form des Elfenbeinstoßzahnes eine vollrunde Skulptur ermöglicht.

Zwei Sebastiansdarstellungen von Petel haben Schule gemacht, wie viele Repliken zeigen; einmal die vollrunde Figur<sup>87</sup>, mit dem zur Seite geneigten Haupt, im Besitze des Bayerischen Nationalmuseums, und das oftmals kopierte Relief aus dem Museum von Troppau (Bild 164). Die Frage, ob tatsächlich Petel den Typ geschaffen oder ihn von einem fremden Entwurf übernommen hat, möchte ich offen lassen. Es scheint fast das letztere der Fall zu sein. Fest steht jedoch, daß Petel diesen Prototyp auf dem Elfenbeingebiet geschaffen hat.

Seine volle künstlerische Reife zeigt Hans Georg Fux am Sebastian des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe (Bild 165). Das Leiden des Heiligen wird durch die Haltung des wunderbar modellierten Körpers und die Neigung des Hauptes entsprechend zum Ausdruck gebracht.

Johann Pichler kombiniert seinen Sebastian mit einem Korallenbaum (Bild 166). In ähnlicher Weise hat auch Leonhard Kern einen Sebastian an den



165. Hl. Sebastian, v. Hanns Georg Fux (1661–1706), signiert, Höhe 22,5 cm. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.



166. Hl. Sebastian, v. Johann Pichler (1663–1719 od. 31), Elfenbein mit Koralle, Höhe 18,0 cm. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.

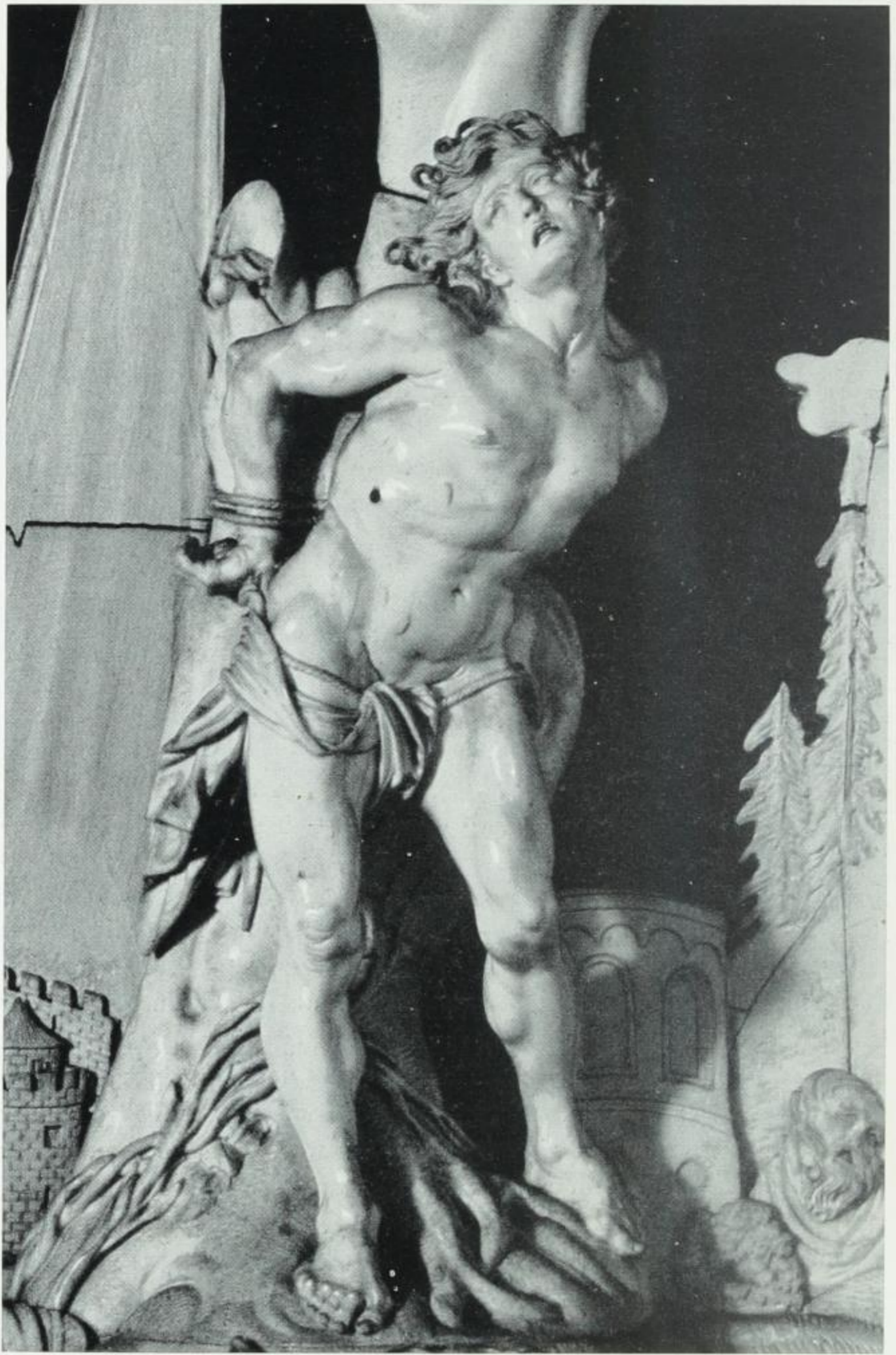
Marterpfahl aus Korallen gestellt, während Adam Lenckhardt sich bei der in Troppau als Leihgabe des Fürsten von Liechtenstein befindlichen Sebastiansfigur mit einem Stämmchen aus Eisenholz versucht hat.

Unbezeichnet und lediglich mit der Jahreszahl »1665« versehen ist das große, aus mehreren Platten zusammengesetzte Relief der »Marter des hl. Sebastian« im Kunsthistorischen Museum in Wien. An Größe praktisch



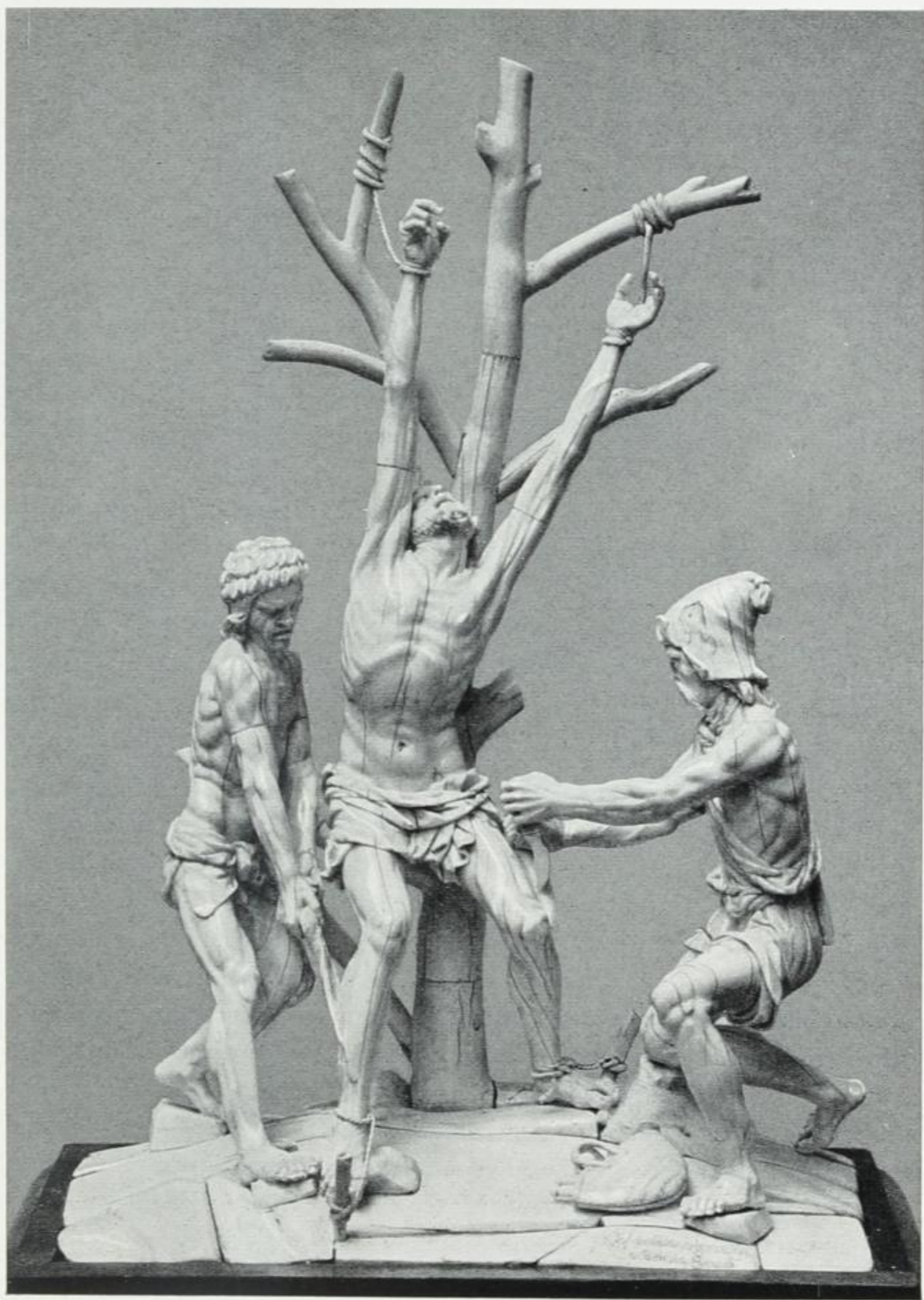
167. Relief, Marter des hl. Sebastian, süddeutsch, 1657, Größe 53 x 81 cm. Linz, Landesmuseum.

gleich – 53 cm zu 81 cm – ist ein Relief mit demselben Motiv aus dem Besitz des Oberösterreichischen Landesmuseums in Linz (Bild 167 und 167a). Beide Reliefs haben klar denselben künstlerischen Ursprung, er ist bei den Brüdern Martin und Michael Zürn zu suchen. Ob die Reliefs allenfalls eine Gemeinschaftsarbeit der Brüder mit ihrem Neffen Michael Zürn d. J. sein könnten, ist eine offene Frage, deren positive Beantwortung zu Gunsten der Brüder, vielleicht Martins, neigen dürfte. Die Einbeziehung des jüngeren Zürn ist deshalb zu erwägen, weil für ihn eine Elfenbeintätigkeit urkundlich belegt ist. Fraglos sind engste Zusammenhänge mit den Figuren der Kanzel in Wasserburg, sowie dem Sebastiansaltar in St. Georgen an der Mattig vorhanden. Martin und Michael Zürn sind etwa um 1585 in Waldsee geboren, sie dürften um 1658–1664, vermutlich in Braunau gestorben sein. Die verfügbaren Daten des jüngeren Zürn, der sich u. a. auch in Italien aufgehalten hat, betreffen 1636 bis nach 1691. Am 22. April 1682 liefert er ein elfenbeinernes Kruzifix an den Abt von Kremsmünster. Am 15. November gleichen Jahres werden ihm neuerdings zwei Arbeiten aus Elfenbein abgekauft. Diese zwei »Bilder« können jedoch kaum mit den zwei großen Sebastiansreliefs in Wien und Linz identisch sein, denn der Ankaufspreis



167a. Detail zur Marter des hl. Sebastian.

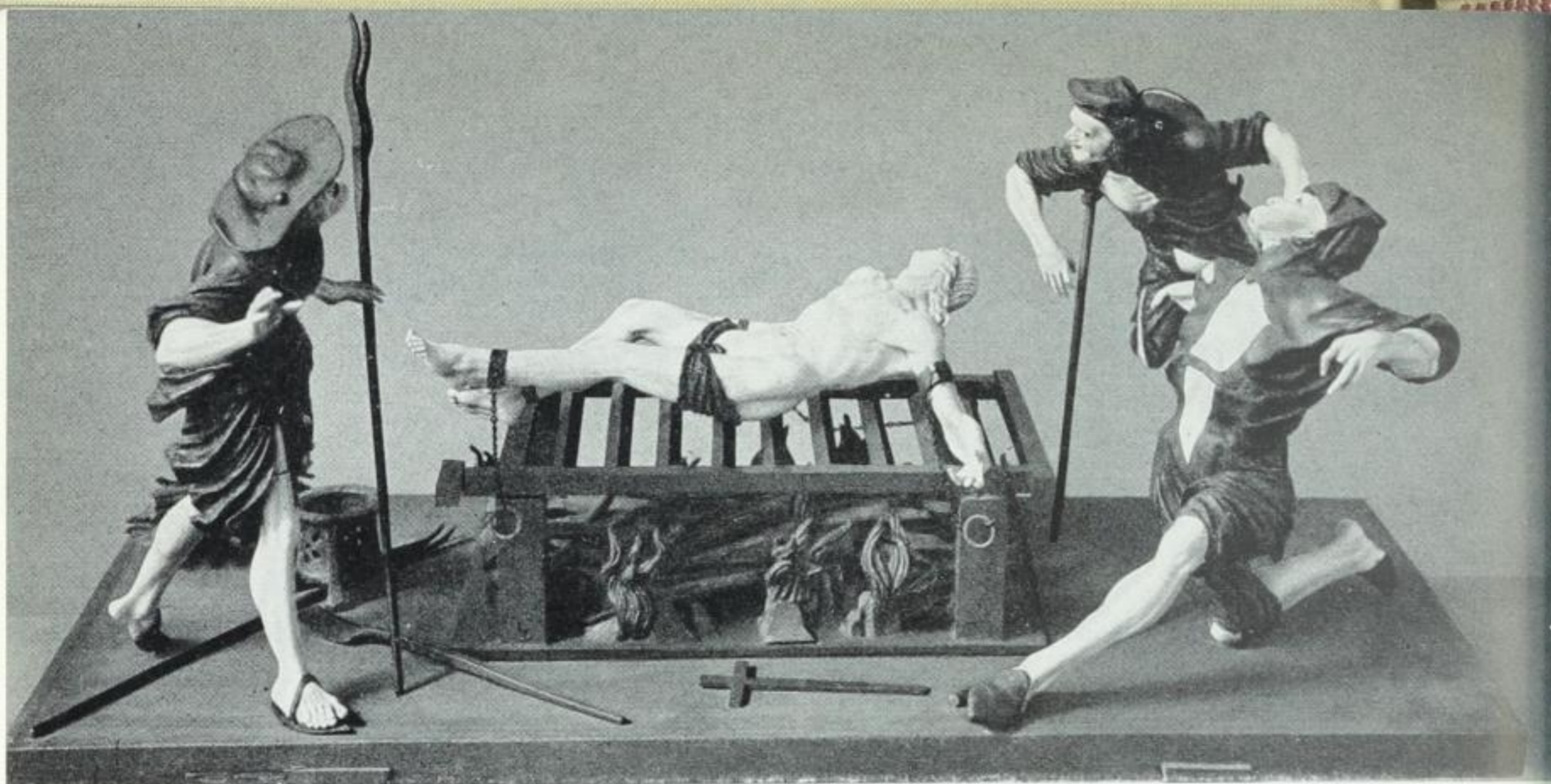




168. Marter des hl. Bartholomäus, schwäbisch, v. Jacobus Agnesius, 1638. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

hierfür liegt nach den Belegen des Stiftes unter dem Betrag für das Einzelstück des Kreuzes.

Stilistisch scheint eine gewisse Differenz zwischen dem Wiener und dem



169. Marter des hl. Laurentius, v. Simon Troger (1683–1768), monogrammiert: S. T., Sockelmaße 66,0 x 27,7 cm, Höhe ohne Sockel 28,6 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Linzer Relief zu bestehen, die sich vor allem in der Behandlung des Hintergrundes zeigt. Sie ist jedoch zum Teil rein technisch bedingt. Übereinstimmende Schwächen ähnlicher Partien zeigen sich bei der Sepulkralplastik der Brüder.

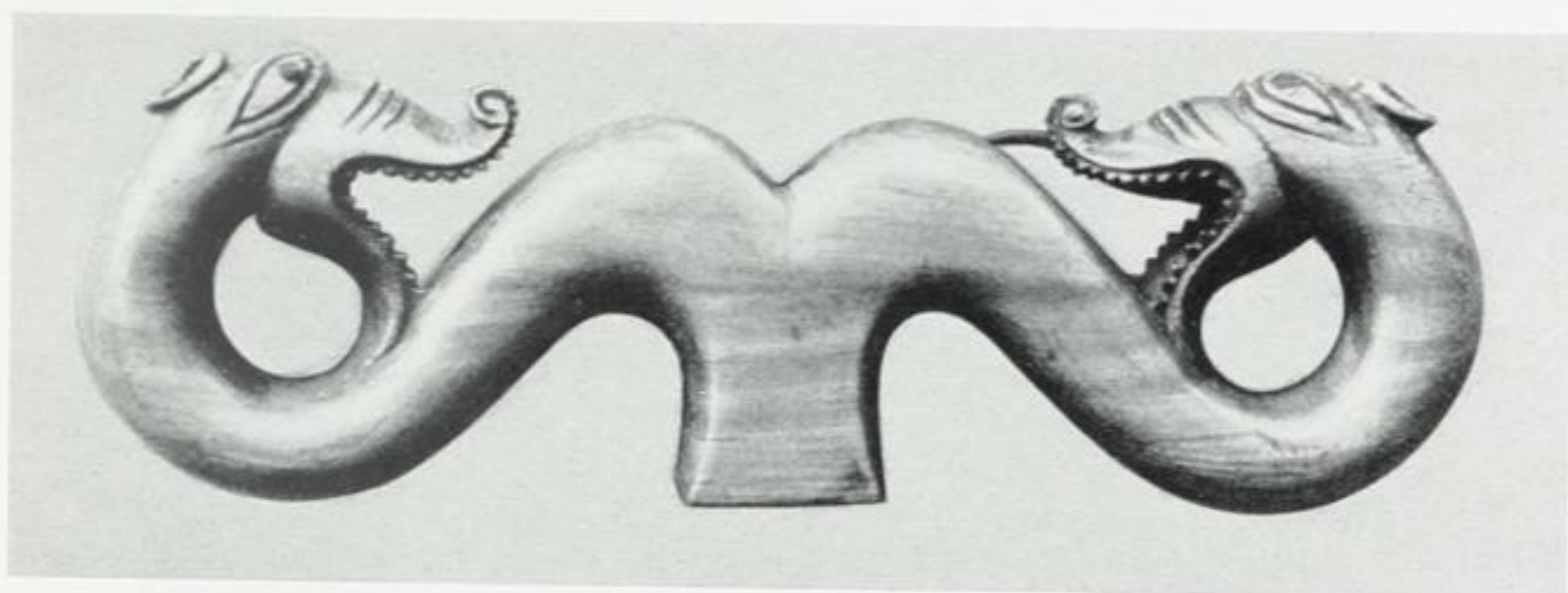
Unbedingt vereinbar mit den Voraussetzungen der Sebastiansdarstellungen ist die Marter des hl. Bartholomäus im Museum von Albi. Auch bei diesem Vorwurf bot sich die Möglichkeit, den nackten Körper in meisterlicher Wiedergabe zu zeigen und gleichzeitig ein religiöses Thema darzustellen. Eine Signatur weist auf den Künstler hin: 1638 Jacobus Agnesius Caluensis sculp. (Bild 168). Ähnlich wie die Brüder Zürn in ihrer künstlerischen Inschrift auf die Herkunft auf Schwaben verweisen, so zeigt auch Jacobus Agnesius seine Herkunft aus dem württembergischen Calw an. Von französischer Seite hat man in ihm einen Jacques l'Agneau de Douai sehen wollen, doch seine typisch schwäbische Art des Realismus seiner Auffassung spricht dagegen. Vermutlich verbirgt sich hinter der latinisierten Form des Familiennamens ein echter schwäbischer Lämmle (Lemmler).

Als Beispiel ähnlicher Auffassungen hinsichtlich des Entstehens der weiter verbreiteten Sebastiansdarstellungen sei auch noch auf die Laurentius-Marter (Bild 169) von Simon Troger verwiesen. Diese Arbeit befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum in München. Für Trogers Entwicklung ist diese Arbeit von besonderem Interesse, da diese Früharbeit sein Monogramm aufweist, dies gilt auch für eine weitere Arbeit<sup>88</sup>, die Marter des hl. Theodorus.

### Hirtenstäbe

Die Verwendung des Elfenbeins für kirchliche Geräte zeigt sich auch in den Hirtenstäben<sup>89</sup>, als deren symbolischer Vorläufer der Stab Moses' angenommen werden kann. Der Hirtenstab wird mit verschiedenen lateinischen Bezeichnungen belegt, von denen die gebräuchlichsten »baculus pastoralis« und »pedum« sind; im deutschen Sprachgebrauch heißt er Krummstab.

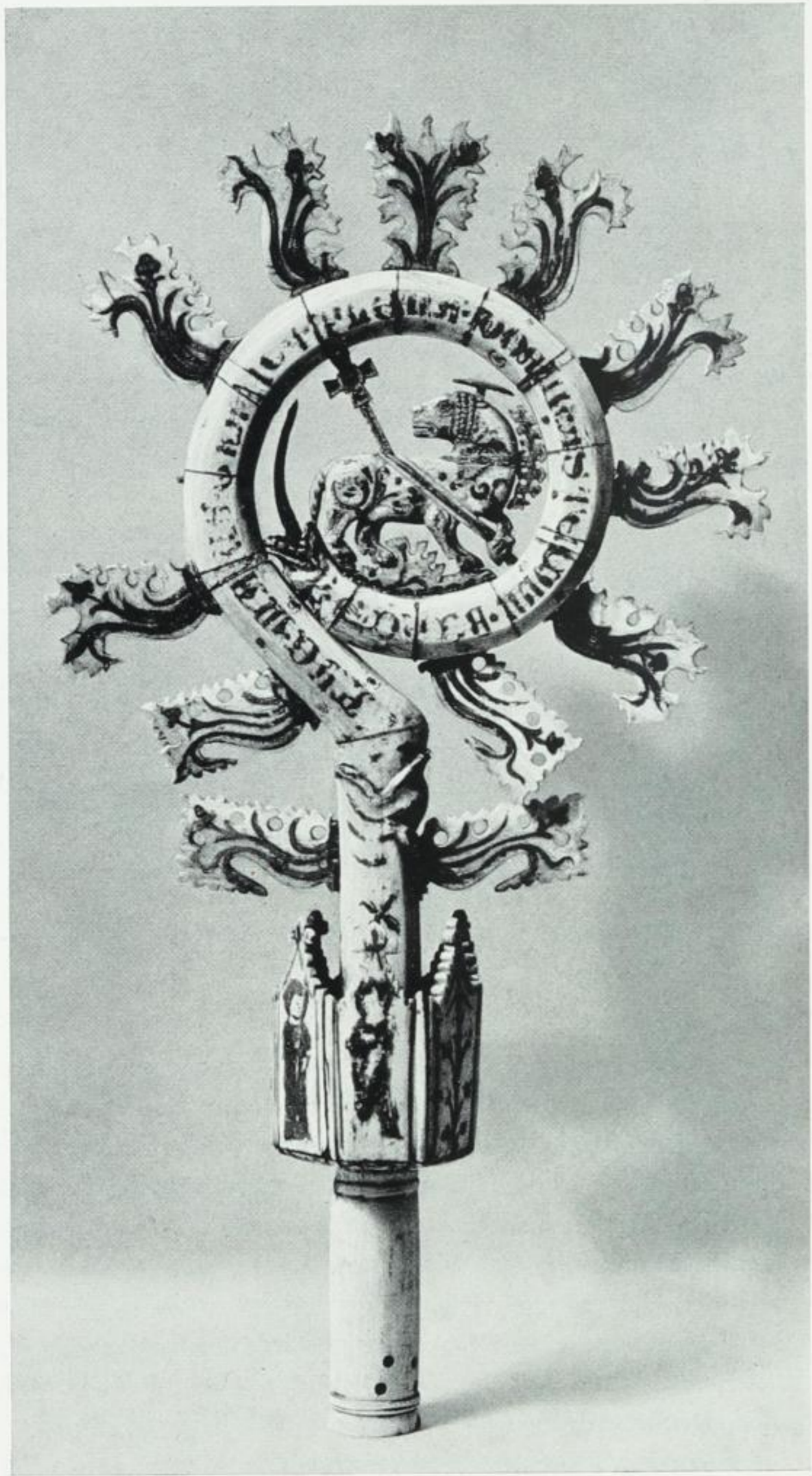
Es gibt zwei grundverschiedene Formen des Hirtenstabes: der eine krümmt sich am oberen Ende und heißt deshalb Krummstab, der andere bildet am oberen Ende ein T und wird nach dem griechischen Buchstaben  $\tau$  = Tau, Tau-Stub (Bild 170) genannt.



170. Tau-Stub, byzantinisch, 16. Jahrhundert, Länge 14,5 cm. Berlin, Staatliche Museen.

Die ursprüngliche Form des in seiner Verbreitung dominierenden Krummstabes hat eine Krümmung, die nur wenig eingezogen ist und etwa der Form eines Spazierstockes entspricht. Vermutlich stammen diese Krummstäbe von den Wanderstäben der irischen Wandermönche. Im weiteren Verlauf beginnen sie sich mehr und mehr zu einem Kreis, sogar zur Schneckenform einzudrehen, und es kann fast als Faustregel angenommen werden, daß ein Krummstab mit relativ offener Krümmung ein frühes Stück ist; je weiter der Kreis sich schließt bzw. zum Doppelkreis wird, umso später ist er anzusetzen. Unter »früh« und »spät« ist vor allem der Wechsel der Form in der romanischen Epoche anzusehen.

Auch die Form der Tau-Stäbe ist unterschiedlich. Manche sind reich verziert, wie ein außerordentlich breiter in Ferrara im Museo Civico aus später Zeit, möglicherweise aus dem 16. Jahrhundert, andere wiederum sind einfach, wie ein in Berlin<sup>90</sup> befindliches Stück.



171. Pedum, italienisch. New York, Metropolitan Museum of Art.

Die Formunterschiede der Krummstäbe werden deutlich an zwei Exemplaren, einem im Metropolitan-Museum in New York, dem anderen aus dem Nonnenbergkloster<sup>91</sup> in Salzburg. Beide Stäbe sind, obwohl aus verschiedener Zeit, gleich. Sie erhielten aber eine andere Krümmung durch das Einfügen eines Zwischengliedes.

Der Salzburger zeigt in der Krümme anstelle des »agnus dei« eine Gazelle, die von einem Falken gejagt wird. Diese Darstellung bringt das in der romanischen Zeit häufig verwendete, aus dem Fernen Osten kommende Motiv des arglosen Tieres, das von einem reißenden verfolgt und geschlagen wird, als Symbol der Gefahr durch Teufel und Sünde.

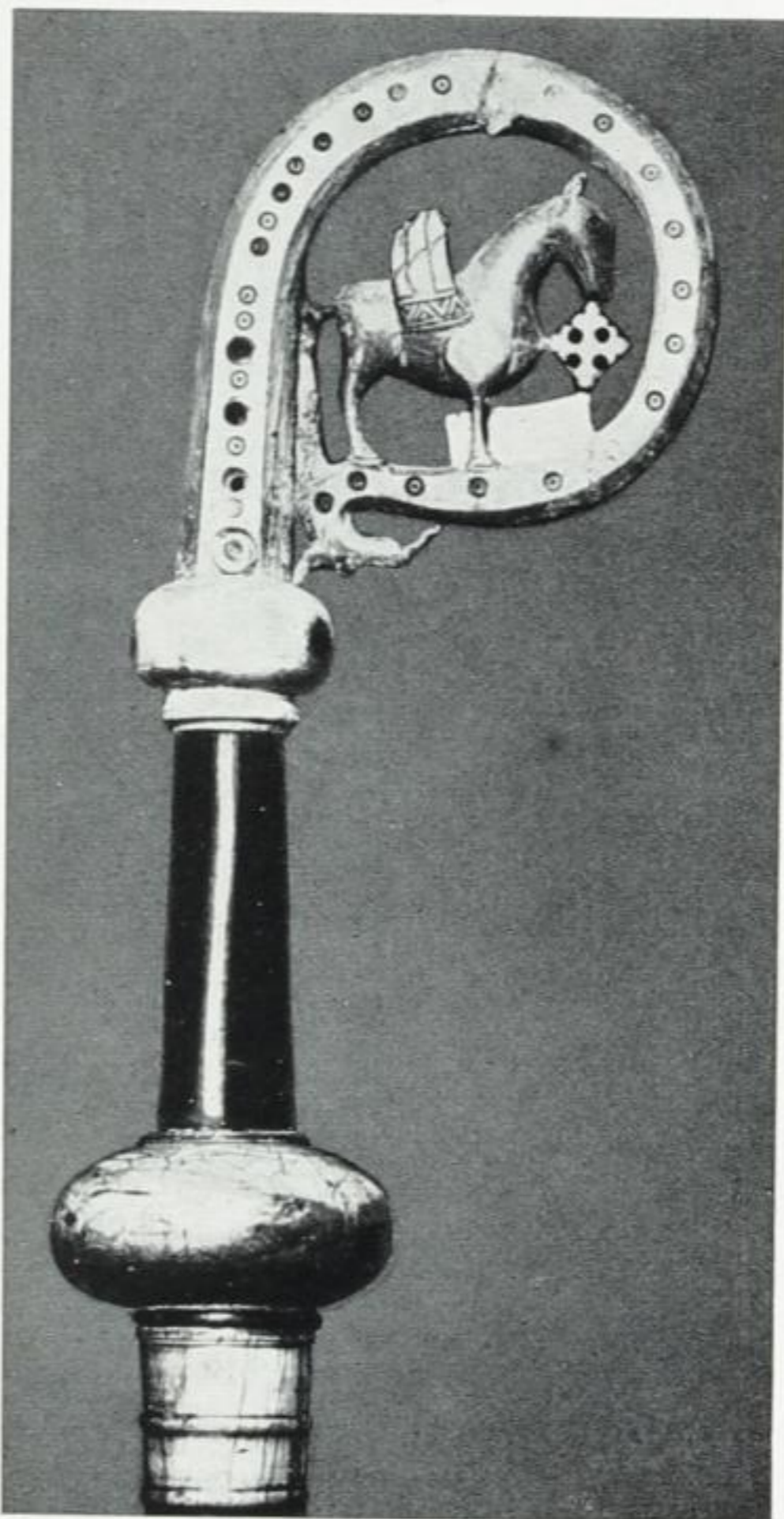
Der New Yorker Stab (Bild 171), eine spätere und gröbere Replik, verwendet das agnus dei.

In der Abbildung wird der Abtstab des Klosters Admont (Bild 172) gezeigt, der in der Krümme ein Pferd trägt. Der Überlieferung nach geht der Stab auf den Gründer des Klosters zurück.

So verschieden der Grundgedanke und die Formung von Tau-Stab und Krummstab auch sind, so haben sie doch oftmals ein Symbol gemeinsam: die Schlange, deren Kopf vielfach ihren Abschluß bildet.

Die französische Gotik ist eine besonders glanzvolle Periode der künstlerisch ausgearbeiteten Hirtenstäbe, wie eine Reihe schöner Beispiele in Berlin und London beweisen.

Als eines der Hauptstücke der elfenbeinernen Spätbarock-Plastik sei im Bild die monogrammierte Krümme von Teutschmann (Bild 173) – der bereits unter »Deutschland« erwähnt wurde – gezeigt. Eine zweite Krümme



172. Gebhardstab, der Tradition nach von 1074. Steiermark, Stift Admont.



173. Abtstab (Krümme), v. Joseph Teutschmann, um 1745, Höhe 33,9 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum.

### *Kruzifixe*

von ihm befindet sich im Victoria and Albert Museum. Sie ist jedoch wesentlich gröber gearbeitet und läßt sich auf den Abt des Cisterzienser Stifts Aldersbach, Theobald II Reitwinkler, zurückführen. Zusammen mit einem Stockgriff – nochmals erwähnt unter »Elfenbeingriffe« – gehört sie zeitlich in die Jahre zwischen 1745 und 1779. Beide Arbeiten tragen das Zeichen des Abtes, die Taube mit dem Ölzweig.

### *Kruzifixe*

Bei den Elfenbeinkunstwerken finden wir in der Gruppe der Kruzifixe den größten Bestand anonymer Kunstwerke, d.h. es gelingt in den seltensten Fällen, den Künstler mit Sicherheit festzustellen, der das Kruzifix geschaffen hat. Verschiedene Ursachen haben dazu geführt, daß sich eine relativ große Anzahl erstklassiger Kunstwerke unter den Kruzifixen findet. Hier ist vor allem an im Ausmaß größere Elfenbeinkruzifixe zu denken. Einerseits hat die Kostbarkeit des Materials verlangt, daß nur eine bedeutende Künstlerhand bei großen Stücken die Bearbeitung übertragen erhielt und andererseits hat die Eignung des Elfenbeins, zur Darstellung des Körpers, den Künstler dazu angeregt, der Aufgabe auch anatomisch gerecht zu werden. Eine Unzahl von Elfenbeinkruzifixen wird – ausgehend von der Kostbarkeit der Stücke – mit bedeutendsten Bildhauern in Verbindung gebracht. Konkrete Beweise hierfür fehlen in den allermeisten Fällen.

Ein Grund, warum die Kruzifixe namenlos auf uns gekommen sind, liegt darin, daß sich ganze Werkstätten praktisch nur mit der Anfertigung von Elfenbeinkruzifixen abgaben. Dies geht manchmal aus dem Künstlernamen hervor wie etwa bei Ascanio dei Christi, der um 1624 in Venedig lebte und durch seine Fertigung von Kruzifixen den Beinamen »dei Christi« erhielt. Man kennt zwar den Kruzifixschnitzer, nicht jedoch den Verbleib seiner Werke. Als Parallellfall wäre der französische Elfenbeinschnitzer Clémence [1798–1831] zu nennen, der in Bezug auf seine Spezialität den Beinamen »Bonne-Vierge« erhielt, da er besonders mit Madonnenstatuen bekannt wurde. Bekannt als Kruzifixschnitzer waren beispielsweise von den Franzosen Cruppevolle, père [1680–1740] und le jeune [1726–1806], C. David, seit 1678 in Rom ansässig, sowie Joseph Vuillerme [um 1660–1720/23], der ebenfalls in der ewigen Stadt für seine Elfenbeinkruzifixe berühmt war. Von den Italienern selbst mag etwa Santi Brunetti [gest. 1670] genannt werden, als dessen Lehrer der Kruzifixschnitzer Zeti genannt wird. Zeti, als Holzbildhauer überliefert, hieß auch Giovanni dai Crocifissi, was auf seinen Ruf als Kruzifixschnitzer hinweist.

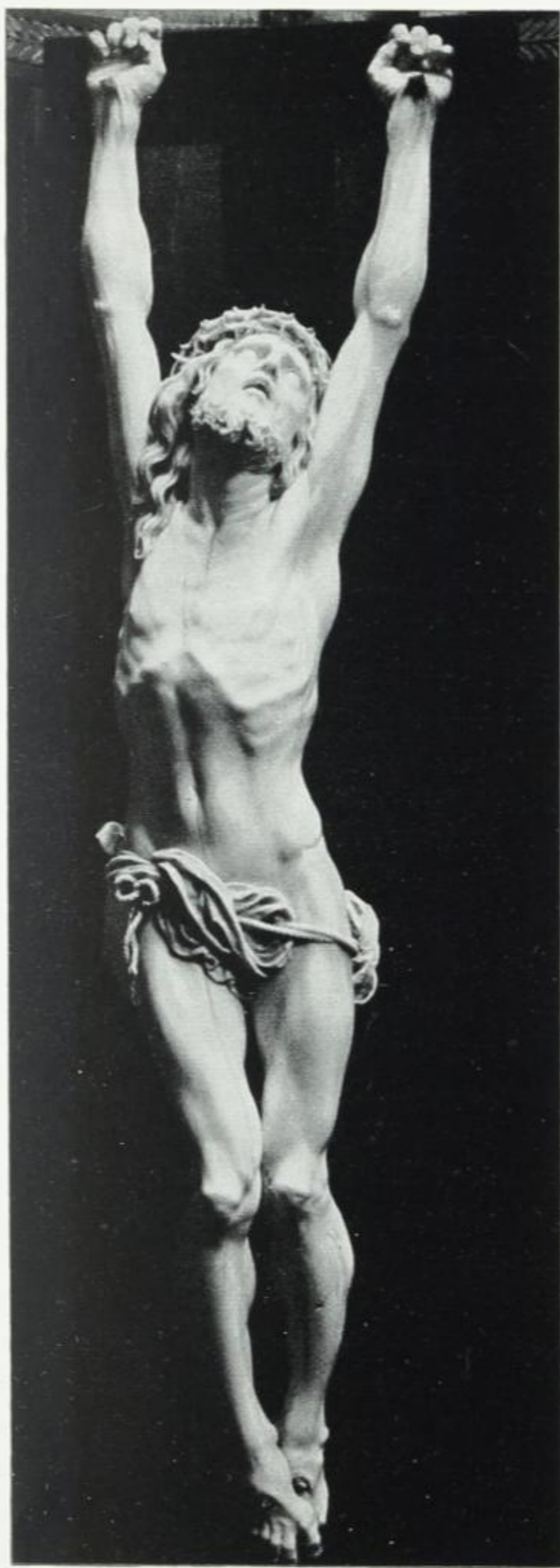
Tüchtige Künstler haben sich auch in diesem Material versucht, weil das Elfenbeinkruzifix als kostbares Geschenk für die hohen geistlichen Würdenträger beliebt war. Hierin liegt nun bereits ein Teil der Erklärung, warum die Kruzifixe vielfach anonym auf uns gekommen sind. Das Kruzifix ging in solchem Falle nicht in den Bestand eines Kunst- und Raritätenkabinetts über, sondern verblieb im Eigentum des entsprechenden Geistlichen. Bei Inventar-Aufnahmen wurde es als Einrichtungsgegenstand und nicht als Kunstgegenstand, mit Namensüberlieferung, verzeichnet.

Die Literatur kennt eine Reihe berühmter Künstler, für welche die Fertigung von Kruzifixen verbürgt ist. Die Bestimmung auf den Künstler wird in den seltensten Fällen beweiskräftig gelingen. Stattdessen ist es jedoch auf Grund der Form möglich, die Christusdarstellungen zu unterscheiden. Nachdem mit der Wende von der romanischen Epoche zur Gotik, der Wechsel vom Viernageltyp zum Dreinageltyp eintritt, bleibt die Form, in Variationen, bis etwa 1620 gleich. Um diese Zeit jedoch tritt ein entscheidender Wandel ein. Neben dem bisher und auch weiterhin üblichen Typ tritt eine Ausformung auf, welche unter der Bezeichnung »Jansenistische Kruzifixe« bekannt wird. Man versteht darunter Christus am Kreuz mit parallel hochgereckten Armen. Die allgemein übliche Darstellung zeigt hingegen die Arme ungefähr waagrecht.

Eine breite Welle solcher Christusdarstellungen, sowohl malerischer wie auch plastischer Ausführung, setzt ab ca. 1620 ein, dem Zeitpunkt, da Rubens seine leidenschaftlich bewegte Kreuzaufrichtung vollendet hat. Die nahe Verbindung von Rubens zu dem berühmten Elfenbeinschnitzer Petel bringt es mit sich, daß dessen jansenistischer Elfenbeinkruzifixus vermutlich etwa 1630 entsteht. Diese Arbeit, in der Reichen Kapelle in München aufbewahrt und im Katalog von R. Berliner unter der Nr. 682 verzeichnet, wird als diesbezüglicher Urtyp angesehen. Mit Hinblick auf ein erst kürzlich aufgetauchtes Stück wollen verschiedene Stellen in diesem Münchener Objekt nicht mehr die Erstausformung von Petel sehen. Unabhängig hiervon ist jedoch die Form der Christusfigur am Kreuz – mit hochgereckten Armen (Bild 174) – zweifelsfrei bereits vor Jansenius in Bein bzw. Elfenbein ausgeführt gewesen.

Einige kurze Hinweise sollen den Zusammenhang Rubens-Jansenius hier im zeitlichen Schema klarlegen. Cornelis Jansen d. J. zumeist Jansenius genannt [1585–1638], wurde 1630 Professor der Theologie in Löwen, 1636 Bischof zu Ypern. Das 1640, posthum, erschienene Buch »Augustinus« wurde 1641 von der Inquisition, 1642 durch eine Bulle Urban's VIII. als ketzerisch verboten. Vor allem das letztere Ereignis brachte es mit sich, daß die Universität Löwen, mehrere Bischöfe Belgiens und auch französische Grup-





174. Kruzifix mit sogen. jansenist. Christus. (Aufnahme Bundesdenkmalamt Wien.)  
Wien, Sakristei der Karmeliterkirche.

pen sich für das jansenistische Gedankengut einsetzten. Eine merkbare Beeinflussung dieser Gedankenströmungen auf künstlerische Elemente beginnt also zuerst mit dem Rubensbild, dem eine van Dyck-Version folgt, und sich wahrscheinlich in breiterer Form, erst mit dem Beginn der großen Auseinandersetzung um die Thesen des Jansenius fortsetzt.

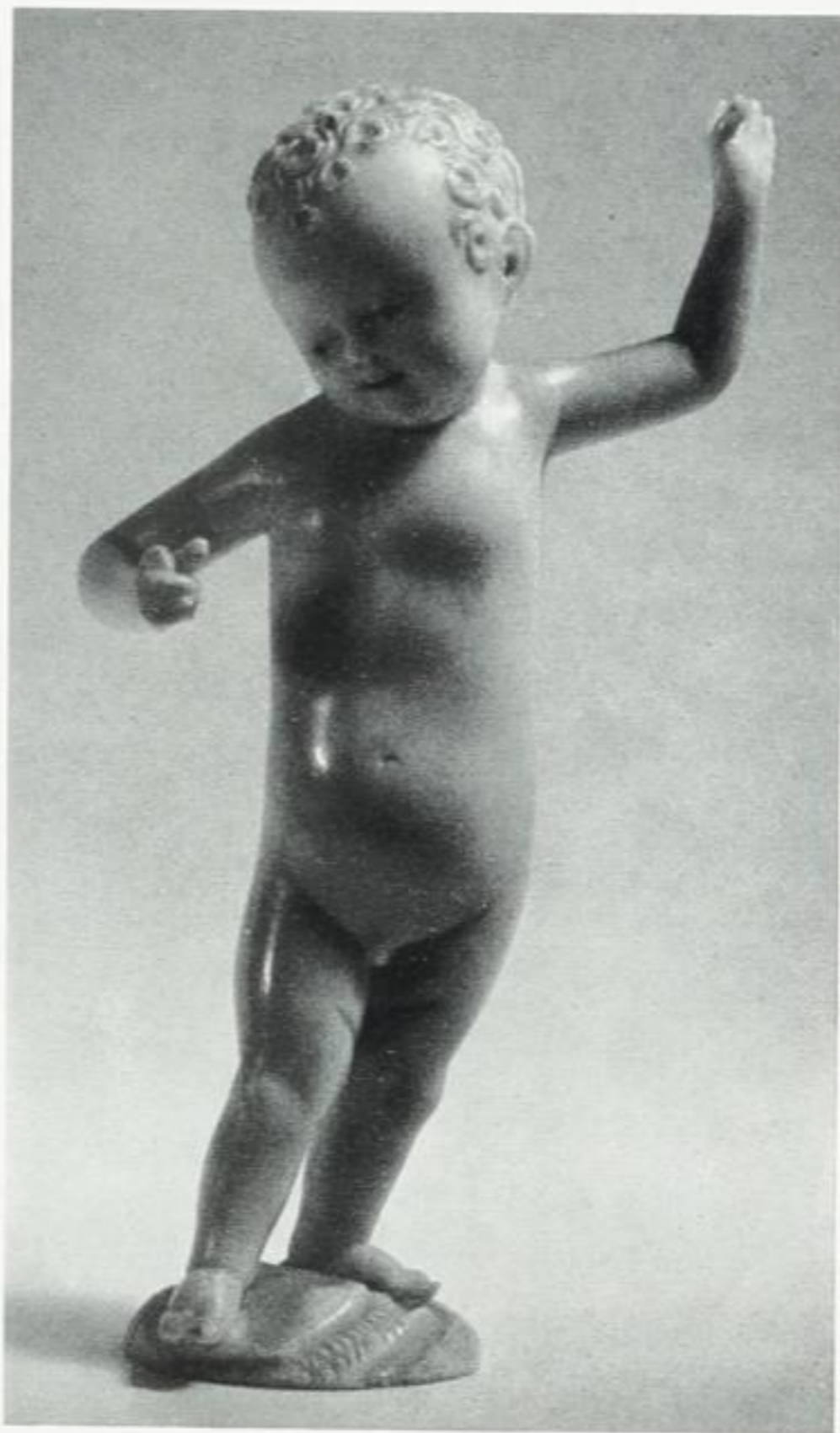
Das Beispiel einer vermutlich nürnbergischen Mikroschnitzerei, wie etwa im Stift St. Peter in Salzburg, zeigt aber, daß die Ausformung des Christus mit hochgereckten Armen durchaus nicht allein theologisch zu verstehen ist. Bei dieser Mikroschnitzerei ist die ganze Darstellung so klein gehalten, daß sie unter einem Gänsekiel bzw. einem Glasröhrchen Platz findet, indem der Federkiel überschoben wird und im Postamentscheibchen sein Widerlager findet. Um dies zu ermöglichen, muß aber die Armpartie des Gekreuzigten hochgereckt sein, d. h. also, daß lediglich ganz nüchterne Erwägungen dazu geführt haben, diese Form<sup>92</sup> der Schnitzerei, frei von sämtlichen allfälligen theologischen Erwägungen zu wählen. Der Petel'sche Kruzifixus hat eine Gesamtlänge von 65,5 cm und bei dieser extremen Länge wäre es unmöglich, ein Kruzifix zu arbeiten, das wie dieses aus einem Stoßzahn ohne Anstückelung gearbeitet ist, ohne die Arme angestückelt zu haben. Die jansenistische Form gestattet die Ausarbeitung aus einem Stück, was die Konstruktion der natürlichen Form des Elfenbeinstoßzahnes folgen läßt. Die jansenistische Form kommt also dem künstlerischen Wunsch eines Elfenbeinkünstlers besonders entgegen, weshalb nahezu ausschließlich jansenistische Kruzifixe Elfenbeinarbeiten sind. Einen Ausnahmefall bildet ein Holzkreuz des Stiftes St. Peter, das als memento mori für verstorbene Mitglieder des Stiftes auf die Dauer von dreißig Tagen aufgestellt wird.

Namentlich wird Anna Felicitas Neuberger, aus Augsburg, für solche Elfenbein-Mikroschnitzereien, Kruzifixe mit überschobenem Federkiel, überliefert. Im allgemeinen wird man jedoch solche erhaltenen Arbeiten auf Nürnberg beziehen können.

Das Kruzifix der Elfenbeinkunst tritt bis um 1400 in geringer Zahl freiplastisch auf (Bild 11, 73, 81, 95). Es muß deutlich zwischen Kreuzigungsdarstellung und freiplastischem Kruzifix unterschieden werden, denn die erstere Form, in Elfenbeintäfelchen, ist in vielen Exemplaren erhalten. Wie ein Bildbeispiel (Bild 37) zeigt, befindet sich ein Suppedaneum am Kreuz. Dies ist als Relikt jener Auffassung zu werten, daß Christus ein König war und als solcher nach orientalischer Rechtsauffassung nicht gekreuzigt werden durfte. Die Tafel INRI = Jesus Nazarenus Rex Judaeorum soll zwar nur zur Ver-spottung dienen, jedoch ist die Verhöhnung nur von Seiten der Soldaten zu sehen, während die Gläubigen im Gekreuzigten Ihren König verehren. Eine bildliche Darstellung, Jesus ans Kreuz genagelt, mußte beim orientalischen

### Kruzifixe

Betrachter des Kunstwerkes den Eindruck entstehen lassen, daß hier ein gemeiner Verbrecher dargestellt wurde. Diese kreuzigte man, einen König nicht. Um nun die Tatsache der Kreuzigung mit der Stellung des »Königs« bildlich vereinigen zu können, wurde Jesus als vor dem Kreuz stehend, auf dem Suppedaneum, dargestellt.



175. Christusknabe, Bräutigam-Typ, süddeutsch, um 1700, Höhe 6,5 cm. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.

Da das Kruzifix die Darstellung eines Entseelten zeigt, hat man im allgemeinen den natürlichen Ton des Efenbeins für am besten geeignet angesehen, dies auszudrücken. Ausnahmen hiervon zeigen vor allem spanische Kruzifixe, die sehr deutlich Farbe verwenden. Die Haare können stark vergoldet sein, die Farbe ist vielfach kraß-realistisch angewandt. Mehrere getönte Elfenbeinkruzifixe sind von dem Portugiesen Joaquim Machado de Castro [Coimbra 1731–1822 Lissabon] bekannt geworden.

### *Der Bräutigam-Typus*

In vielen Sammlungen und auch im Kunsthandel stößt man immer wieder auf die Einzelfigur des stehenden Christusknaben (Bild 175), der seiner Kleidung beraubt, sichtlich eine Funktion auszuüben hatte, worauf die vorge-streckte Hand einen Hinweis gibt. Das relativ zahlreiche Vorkommen beweist durch die übereinstimmende Ausformung, daß es sich hier um eine Typusfertigung handelt. Die Größe schwankt beträchtlich, nämlich zwischen 6 und 36 cm. Die beiden Abbildungen zeigen den Typ in Funktion und unbekleidet, wie er in den Sammlungen und im Handel angetroffen wird.

Dieser Typus stammt aus den Nonnenklöstern. Anlässlich der Ordensprofes einer Klosterfrau wurde ihr vielfach ein elfenbeinerner Christusknabe mitgegeben, der ein Geschenk der Verwandten für die nunmehr mit »Christus vermählte Braut« bedeutete, woher ich den Ausdruck »Bräutigam-Typus« ableite. Das Knäblein wurde mit reichem, teils echtem Schmuck behangen und bekleidet. Ein besonders reiches Beispiel zeigt der Bräutigam der Maria Anna Ernestine Gräfin Thun aus dem Kloster Nonnberg (Bild 176) in Salzburg, dessen Gesamtgröße inklusive Postament und Kreuz 82 cm beträgt. Das Christusfigürchen hält in der Linken ein Herz und einen Ring, als Zeichen, daß die Ordensfrau nun ihr Herz dem himmlischen Bräutigam vermählt hat. Es war der Klosterfrau gestattet das Figürchen immer in ihrer Zelle zu haben.

Über diese Figur, den Thun'schen Bräutigam, sind wir genau unterrichtet<sup>93</sup> und wissen, daß das Elfenbein in Berchtesgaden gekauft und für die Schnitzarbeit 30 fl bezahlt wurden. Die kleinen, zumeist polychromierten Figuren, haben durch Schnitzerei angedeutete Haare, während die großen Figuren einen glatten Haarboden aufweisen. Sie sollten echtes, natürliches Haar bekommen, in diesem Fall waren es Haare der Gräfin Thun. Das Elfenbein wurde vom Onkel der Klosterfrau, dem Erzbischof Graf Ernst Thun gespendet, die Goldschmiedearbeit in Passau ausgeführt, da ein Passus in der Rechnung davon berichtet: . . . »dem Goldschmied zu Passau und her zu bringen.« Die Figur ist 1704 entstanden.

Die Richtigkeit, daß diese Figürchen aus Benediktinerinnen-Klostern stammen, läßt sich neuerdings durch die Herkunft des unbekleideten Elfenbeinfigürchens belegen, das aus dem Benediktinerkloster Säben<sup>94</sup> stammt. Augen und Mund der Figuren sind farbig angedeutet. Vielfach sind die Haare goldfarben.

Möglicherweise ist der Vorgänger dieses Typs in jenen gotischen Christusknäbchen<sup>95</sup> zu sehen, die nach 1500 entstanden, mit Brüsseler Marke auf

uns gekommen sind. Hier handelt es sich allerdings um polychromierte Holzfiguren. Ihre Größe mit 18 bis 40 cm entspricht ungefähr dem angeführten Stück. Auch sie entstammen einer vorbestimmten Serienfertigung.



176. Thun'scher Bräutigam süddeutsch-salzburgisch, Höhe der Elfenbeinfigur 36 cm, Totalhöhe 82 cm. Salzburg, Stift Nonnberg.

Mit dem Bräutigam-Typ jedoch nicht zu verwechseln sind die liegenden Christkinder, die ebenfalls vielfach mit dem bei der Ordensprofess der Klosterfrau abgeschnittenen natürlichen Haar geschmückt wurden. Ein heute nicht mehr nachweisbares elfenbeinernes Christkind schuf Angermayr anlässlich seiner Innsbrucker Tätigkeit.

Beispiele des stehenden Christusknaben, also des Bräutigam-Typs, finden sich u. a. in Kloster Nonnberg/Salzburg, im Bargello/Florenz, im Bayerischen Nationalmuseum und vielen anderen Sammlungen.

### *Kombinationsgruppen*

In den meisten Sammlungen finden sich Figuren, die aus Holz und Elfenbein bestehen. Diese Kombinationen kann man in drei Varianten einteilen und zwar: a) die vollmassive Elfenbeinfigur, die mit Gewandteilen aus Holz bekleidet ist, b) die Figur aus Holz, deren sichtbare Fleishteile aus Elfenbein sind und c) die Gruppe, von der ein Teil ganz in Elfenbein, der andere in Holz ausgeführt ist.

Der bekannteste dieser Kombinationskünstler ist der Tiroler SIMON TROGER [Abfalterbach 1683–1768 Haidhausen/München], dem sozusagen in Bausch und Bogen alle Arbeiten dieser Art zugeschrieben werden. Das kann natürlich nicht der Fall sein, und der Grund dafür liegt einzig und allein in der Tatsache, daß bisher niemand diese Gruppen durchforscht und behandelt hat.

Troger war seit etwa 1721 in Meran bei Schmiedecker in der Lehre und bildete sich ca. 1723–1725 in Innsbruck bei Nikolaus Moll weiter. 1730 bis 1732 arbeitete er bei seinem Tiroler Landsmann Andreas Faistenberger in München. In der Münchener Vorstadt Haidhausen ließ er sich endgültig nieder und starb auch dort. Über seine künstlerische Entwicklung gibt es kaum Nachrichten. Auch der sonst so genaue Katalog der Elfenbeinarbeiten des Bayerischen Nationalmuseums läßt uns im Stich, was seinen Grund wohl darin hat, daß Troger bereits auf der Höhe seiner künstlerischen Laufbahn stand, als er in München arbeitete.

Zwei Gruppen im Münchener Museumsbestand sind mit Simon Trogers Anfangsbuchstaben bezeichnet und zwar die VEIT GRAUPPENSBERG zugeordneten Nummern 839 und 840. Die eine ist die »Marter des hl. Laurentius« (Bild 169), der über dem Feuer auf einem Rost liegt, dessen Tragstützen links den Buchstaben »S« und rechts das »T« tragen. Die zweite Gruppe, ebenfalls mit dem Monogramm »ST« schildert die »Marter des hl. Theodorus«, der von einem stehenden Henker gestreckt wird. Es dürfte kaum ein Zweifel bestehen, daß es sich um authentische Arbeiten Trogers handelt. Über GRAUPPENSBERG<sup>96</sup>, auch Krabensberger genannt, ist nur wenig bekannt. Er ist 1698 in Weihern geboren, ab 1731 in Bamberg nachweisbar, wo er 1774 stirbt. Seine Signatur »Vitus Grauppensberg« findet sich an einer Sebastiansfigur, die aber nur unwesentlich mit den vollplastisch aus Elfenbein bestehenden Gemarterten im Münchener Nationalmuseum übereinstimmt. Diese Tatsache spricht auch noch dafür, den »Laurentius« wie auch den »Theodorus« als Arbeiten Trogers anzusehen.

Viel eher als zu Grauppensberg könnte man von der Laurentiusgruppe

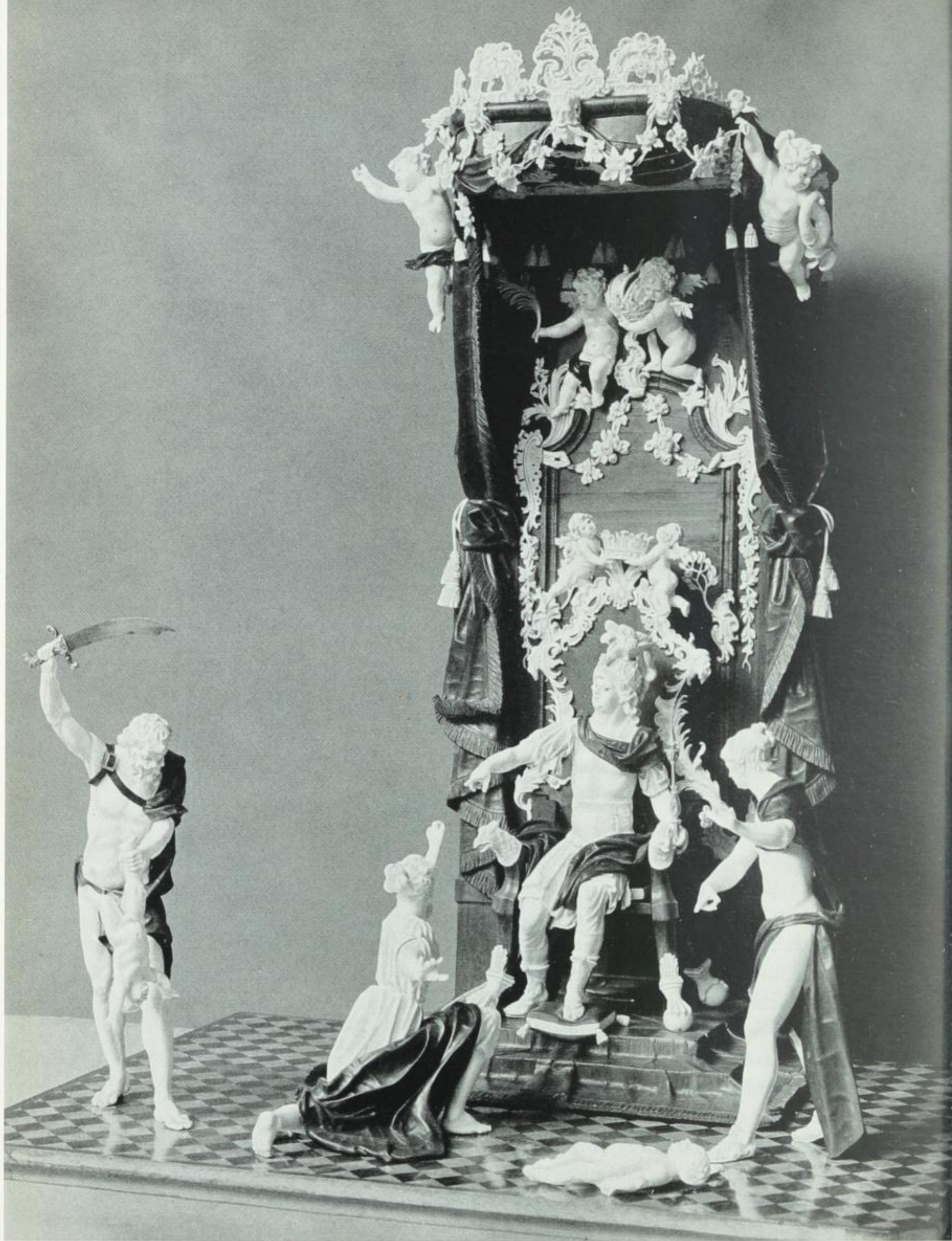
eine Verbindung zu dem hl. Sebastian von JOHANN PICHLER [Moos 1663–1719 oder 1731 Bozen] im Tiroler Landesmuseum ziehen. Der Sebastian ist mit Ausnahme des ebenfalls hölzernen Lendentuches vollplastisch aus Elfenbein. Von Pichler sind im gleichen Museum noch zwei weitere Figuren der Kombinationsgruppen, ein »Dudelsackspieler« (Bild 177) und eine Frau, bei denen Kopf, Hände, Unterarme sowie sichtbare Fleischteile aus Elfenbein sind.

In Trogers Bettlerfiguren läßt sich unschwer neapolitanisch-sizilianische Beeinflussung nachweisen. Auch die großen Gesten der Figuren seiner Weihnachtskrippe im Diözesanmuseum Wien kommen aus dem Süden und lassen sich wohl mit den Tänzen der Carbonari zur Weihnachtszeit erklären. Diese übertriebene Gestik, wie sie ähnlich in Wien, in den beiden Münchener Gruppen vorkommt, ist zweifelsfrei italienischen Ursprungs. Die verhältnismäßig geringe Verwendung von Elfenbein bei den frühen Arbeiten mag die simple Erklärung haben, daß der Meister noch nicht genug Geld hatte, sich das kostbare Material zu beschaffen; in späterer Zeit stellten die bayerischen Herrscher es ihm zur Verfügung und es entstanden die vollmassiven (Bild 178), großen Figuren.

Pichler und Troger sind nicht die einzigen Vertreter der Kombinationsgruppen (Bild 179, 180 und 181) in Tirol. Ihnen gesellt sich der schon



177. Dudelsackspieler, v. Johann Pichler (1663–1719/31), Holz und Elfenbein, Höhe 20,5 cm. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.



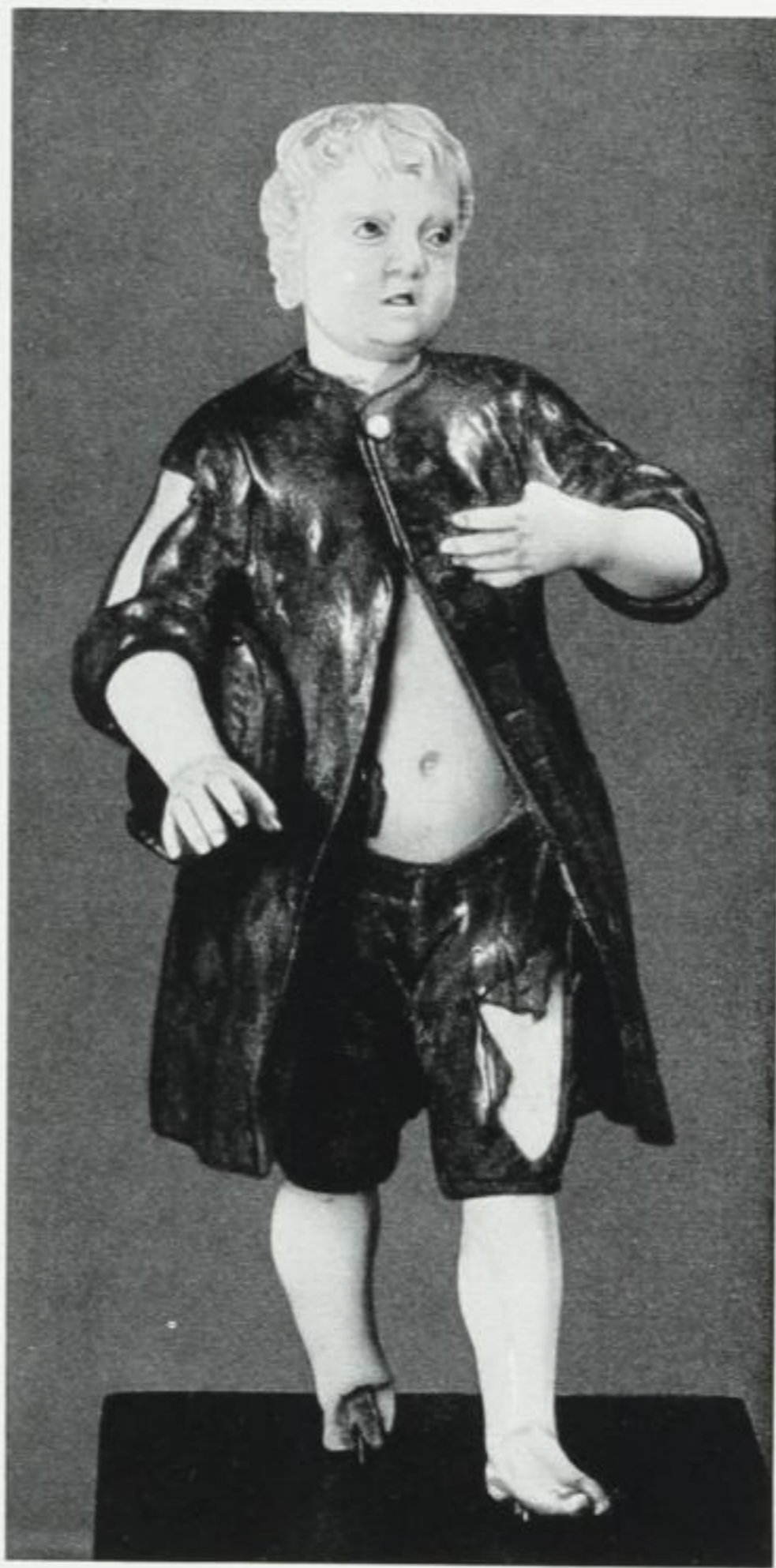


erwähnte DOMINIKUS MOLIN zu und STEFAN FÖGER [Imst 1726–1770 Innsbruck] von dem zwei Musikantenpaare (Bild 182) im Ferdinandeum sind und ein Bauer mit Rückenkorb im Bayerischen Nationalmuseum. Typisch für Föger ist seine Materialkombination Holz und Knochen und die Fußplatte seiner Figuren, die er immer in kleine Gebirge aufteilt.

Algardi zugeschrieben ist eine Gruppe, die die beiden Materialien in interessanter Weise scheidet und zwar in eine Felskulisse aus Holz und in vollplastische Figuren aus Elfenbein. Diese »Beweinung Christi« im Victoria and Albert Museum nähert sich der Art des hl. Michael (Bild 183) des JOHANN SCHNEGG [Imst 1724–1784 Arzl/Imst]. Hier ist der stehende Michael aus Elfenbein, der liegende Teufel aus Holz und einige Wolken wieder aus Elfenbein.

VON EHREGOTT BERNHARD BENDL [Pfarrkirchen 1668–1736 Augsburg] befindet sich ein »Sebastian« aus Buchs und Elfenbein im Kloster Maria Stern<sup>97</sup> in Augsburg.

Zu der Mischtechnik gehört auch die Kombination Elfenbein und Koralle. Sebastianfiguren von JOHANN PICHLER (Bild 166) – Pichler's Sebastian besitzt den Baum aus Koralle – und LEONHARD KERN wurde bereits erwähnt, andere Beispiele sind im Museo Pepoli in Trapani und eine größere Gruppe in Mariazell. Es handelt sich bei der Mariazeller Gruppe um



179. Knabe, süddeutsch, um 1750, Elfenbein und Holz. Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.

←  
178. Urteil des Salomo, v. Simon Troger (1683–1768), Größe 122 x 101,5 x 73 cm. London, Victoria and Albert Museum.

*Gruppendarstellungen*

181. Dame mit Muff, süddeutsch, um 1750, Holz mit Elfenbein. Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.



180. Kavalier, süddeutsch, um 1750, Holz mit Elfenbein. Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst.



182. Musikantenpaar, v. Stefan Föger (1726–1770), Holz mit Knochenbein, Höhe 20,0 cm. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.



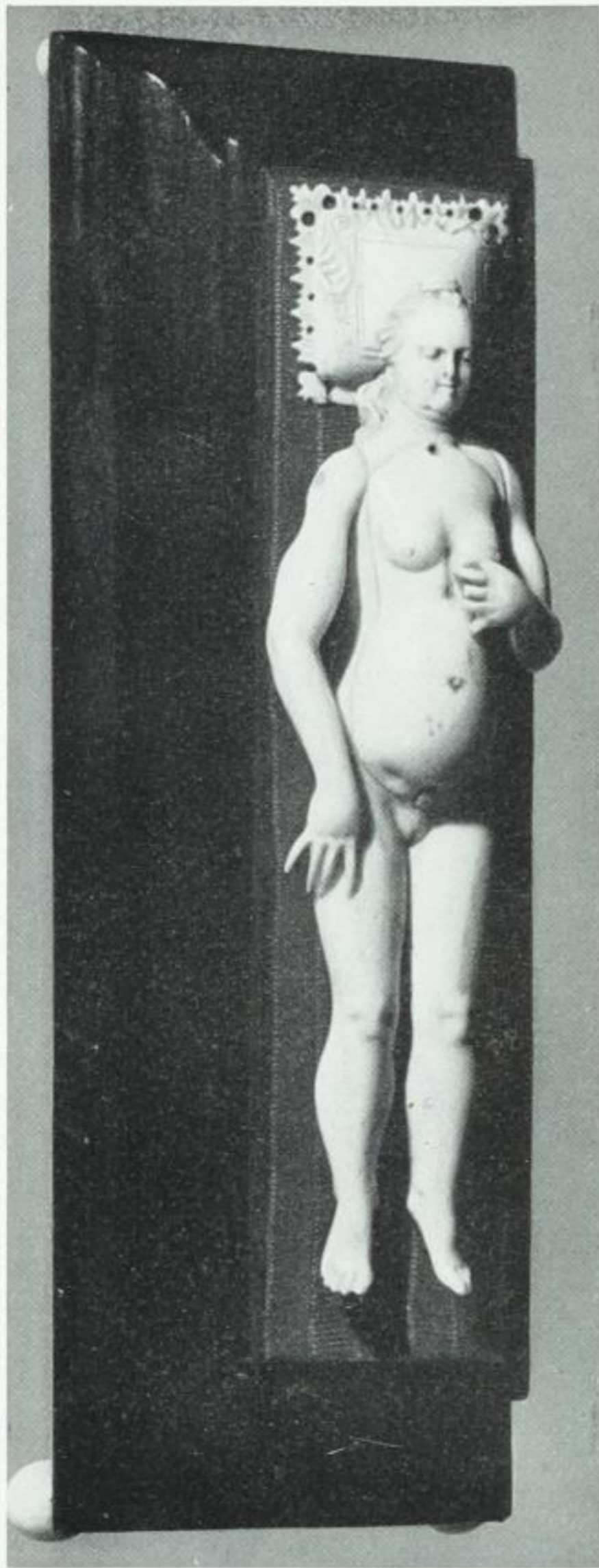
183. St. Michael und Luzifer, v. Johann Schnegg (1724–1784), Elfenbein und Holz, Höhe 66,8 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

### *Kombinationsgruppen*

eine Madonna mit Kind, aus Koralle, auf einem schwarzen, höhengestuftem Postament, die von zehn elfenbeinernen Figuren umgeben wird. An der Stirnfront des Postaments befinden sich die oktaederförmigen Bildnismedaillons der Stifter Ferdinand Ludwig Freiherr von Woppingen und Gemahlin [Anno 1672].

In ähnlicher Art, jedoch aus Elfenbein und Holz, hat Petel das Geißelungsrelief in St. Michael/München kombiniert.

Ein bedeutendes Werk dieses Kombinationsstils ist die Darstellung des »Daniel in der Löwengrube« aus den Stiftssammlungen von Klosterneuburg bei Wien. In der Hauptlinie, Trennung der Materialien in Elfenbein und Holz, erinnert das Werk an die sogenannte Algardigruppe<sup>98</sup> mit der Felskulisse. Die Arbeit ist ein ganz reifes Meisterwerk, kann jedoch nicht Troger<sup>90</sup> zugewiesen werden, was u. a. bereits die fehlenden Glasaugen beweisen. Man denkt bei den ausgezeichnet geschnittenen Löwen daran, daß sie nur einem Tiroler Schnitzer der Krippenkunst ihre Entstehung verdanken können. Mit allem Vorbehalt ist hier vielleicht ein Werk des Johann Schnegg zu sehen, der bedauerlicherweise seine gesamten Skizzen in seinen letzten Lebensjahren vernichtet hat.



184. Frau, anatomisches Lehrmodell, v. Stephan Zick (1639–1715). Kopenhagen, Med.-hist. Museum.

Eine große Zahl medizinischer Lehrmodelle<sup>100</sup> ist aus Elfenbein, dem für die Darstellung des Inkarnats so geeigneten Material, hergestellt. Es gibt vollfigürliche 15–19 cm große weibliche und männliche Modelle; Augen- und Ohrenmodelle, Skelette und Schädelmodelle.

Bei den weiblichen (Bild 184) Modellen ist immer, bei den männlichen (Bild 185) meistens die Bauch- und Brustdecke abhebbar, damit die inneren Organe gezeigt werden können.

Auf deutschem Boden ist STEPHAN ZICK [Nürnberg 1639–1715] der bekannteste Hersteller. Die Frage »Zick oder Hahn?« muß zugunsten Zicks entschieden werden, denn die frühesten Modelle verweisen durch ihre Perücke in die Blütezeit dieser Mode, nämlich in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der Stephan Zick und seine Werkstätte in voller Tätigkeit sind. Der Schweinfurter Hahn aber wird erst ein Jahr vor Zicks Tod 1714 geboren.

Außer Stephan Zick sind JOHANN MICHAEL HAHN und dessen beide Söhne Adam und Conrad mit der Darstellung solcher Modelle bekannt geworden.

Die auf Zick zurückgehende Gruppe ist leicht an dem anatomischen Fehler der geteilten Kniescheibe erkennbar. Zicks anatomische Kenntnisse waren eben nicht einwandfrei, worauf später noch einmal Bezug genommen wird. Auch die Ausführung der meist nur ausgebohrten Grübchen an den Händen und die abgespreizten kleinen Finger sind für ihn charakteristisch. Die Zusammengehörigkeit eines Paares kann

man jeweils von den übereinstimmenden Polstern ableiten.

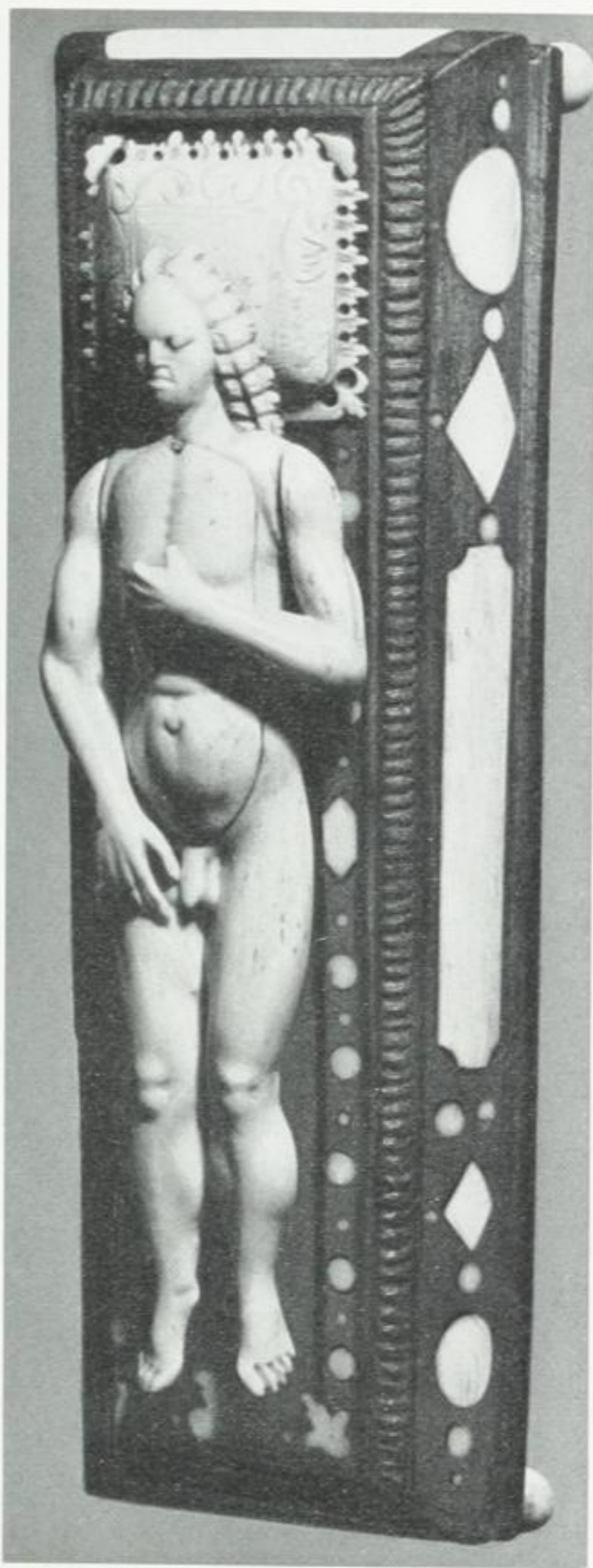
Modelle von zerlegbaren, meist *drechslerisch* hergestellten Augen sind belegt für Stephan Zick, J. M. TEUBER, NIELS GYNTELBERG, die drei HAHNS und für CHERUBIN D'ORLÉANS durch eine Arbeit im florentinischen Museum für Geschichte der Wissenschaften. Diese Augen befinden sich manchmal in hölzernen Dosen, die auf Nürnberg hinweisen. Die erste Beschreibung des »Zick-schen Kunstauges« erfolgte 1680 in Nürnberg und wurde von Doppelmayr fünfzig Jahre später übernommen. Teubers<sup>101</sup> Werk bildet neben dem Auge auch noch ein Ohr ab.

Solche anatomisch angefertigten Augen wurden im 18. Jahrhundert auch in Berchtesgaden hergestellt.

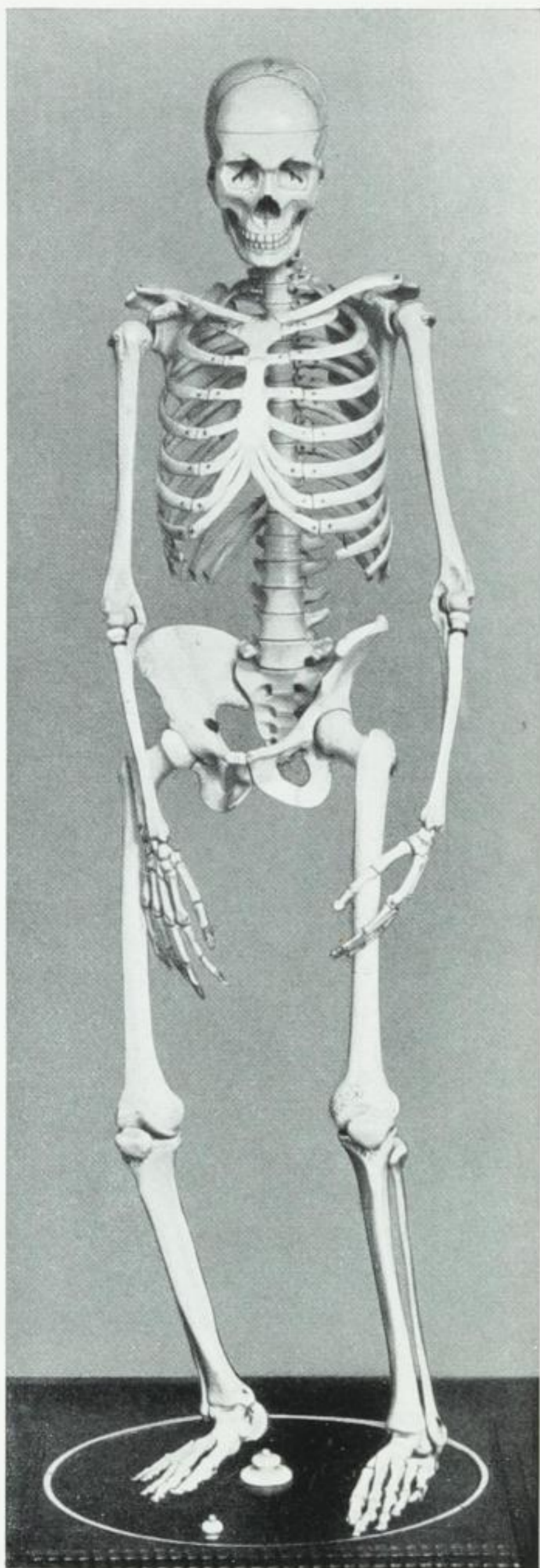
Ohrenmodelle gibt es von den gleichen Meistern, zu denen sich vermutlich noch LORENZ SPENLER gesellte, der gleichfalls Augen herstellte.

Ein hervorragendes Stück der ziemlich seltenen Skelette besitzt das Nationalmuseum (Bild 186) Kopenhagen. Es wurde von NIELS GYNTELBERG [1626 bis nach 1661] hergestellt, der in Leyden und Italien studiert hat. Gyntelberg hat ein Lehrmodell geschaffen, das drehbar angeordnet ist und dessen Hirnschale aufgeklappt werden kann.

Fast ebenso selten wie die Skelette sind elfenbeinerne Schädelmodelle (Bild 187), von denen das Anatomische Institut Basel, das Stift St. Florian und das Stift Kremsmünster<sup>102</sup> einige besitzen. Das Baseler Exemplar könnte japanischen Ursprungs sein; das in Kremsmünster hat eine größte Höhe von 14 cm und eine Tiefe von 11 cm.



185. Mann mit Perücke, anatomisches Lehrmodell, v. Stephan Zick (1639–1717), Kopenhagen, Med.-hist. Museum.



186. Skelett, v. Niels Gyntelberg (1626 – gest. nach 1661), Höhe 73,0 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

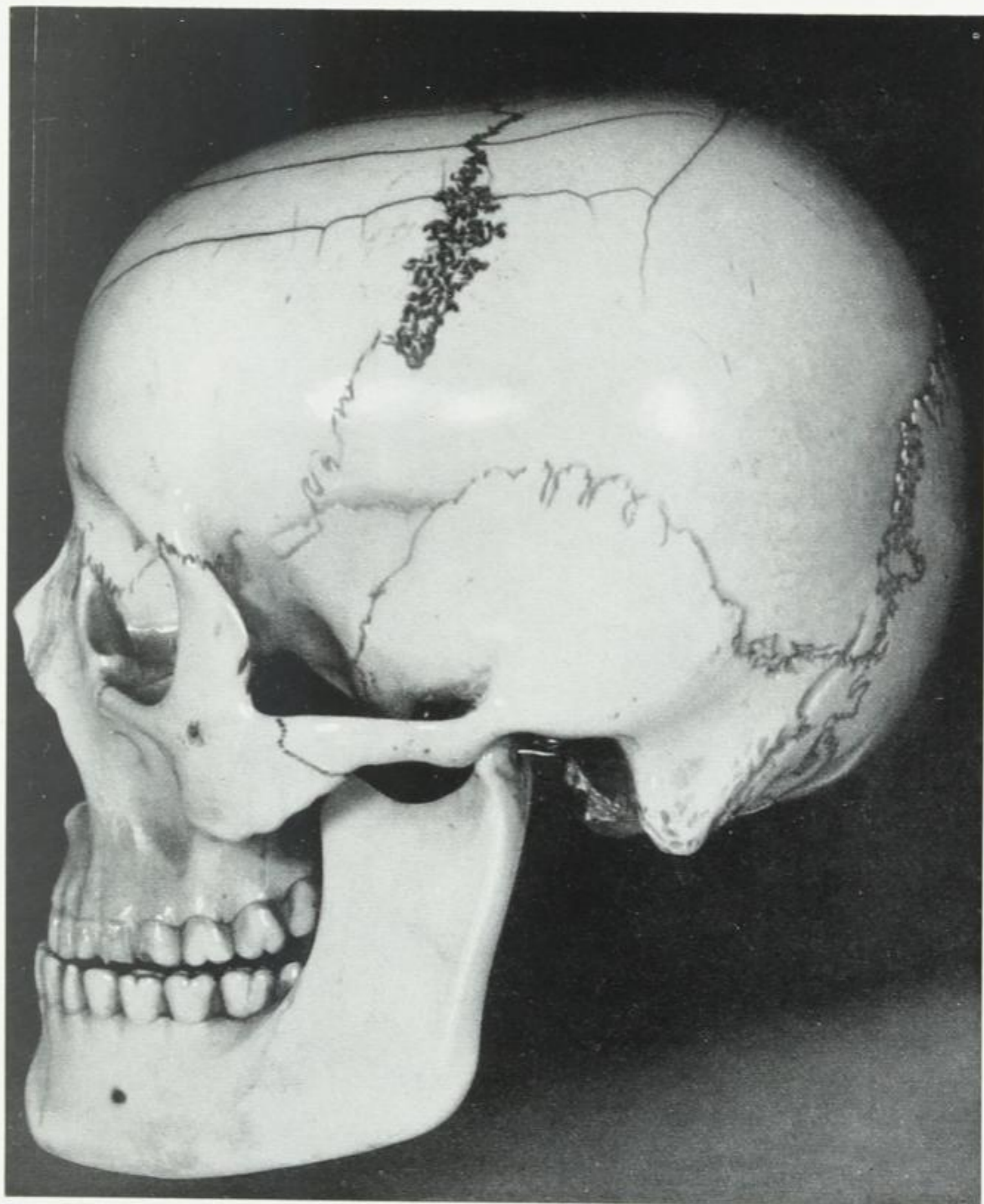
Deutlich einer anderen Werkstatt gehören vollfigurige anatomische Modelle des 18. Jahrhunderts an, die sich durch die Frisur (Bild 188) der Frauen und das Ruhebett aus Schildpatt von denen aus der Zick-Werkstatt unterscheiden. Beispiele hiervon im HerzogAnton-Ulrich-Museum in Braunschweig sowie im Kestnermuseum in Hannover.

Daß Nürnberg noch sehr lange derartige Modelle herstellte, bezeugt ein Verkaufsmagazin aus dem Jahre 1803, das »eine anatomische schwangere Frau von Helfenbein, 8 Zoll lang, man kann den Leib öffnen, kostet 13 fl.« neben Augen (Bild 189) und Ohrmodellen anpreist. Ein erstes dieser Verkaufsmagazine erschien schon 1794, auch in französischer Sprache.

Von J.W.Kirchner wurde 1777 an die Sammlungen in Kassel ein Paar anatomischer Modelle verkauft. Diese verschollenen Stücke weisen sich durch die erhaltene Katalogbeschreibung als Arbeiten um 1700 aus, können also bestenfalls nur Kirchner'sche Kopien nach früherem Vorbild gewesen sein.

Außer den anatomischen Modellen, welche zu Lehrzwecken dienten – vor allem um am weiblichen Modell den Foetus zu zeigen – gibt es in seltenen Fällen auch Modelle, welche die Funktion der Lunge, des Magens und des Darmtraktes in der Form zeigen, daß in den entsprechenden Zonen

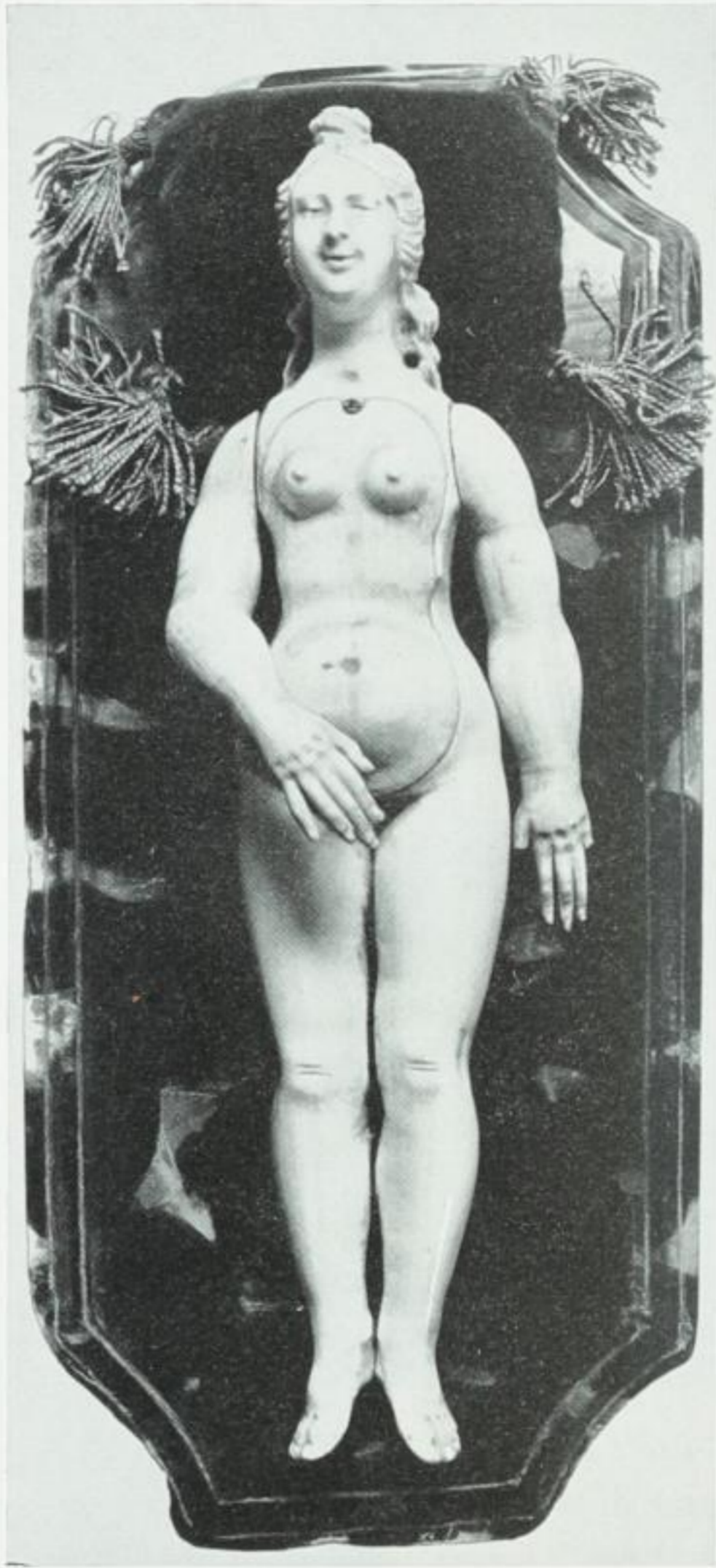




187. Schädel, Größe 13,4 x 10,3 x 12,9 cm. Basel, Anatomisches Institut.

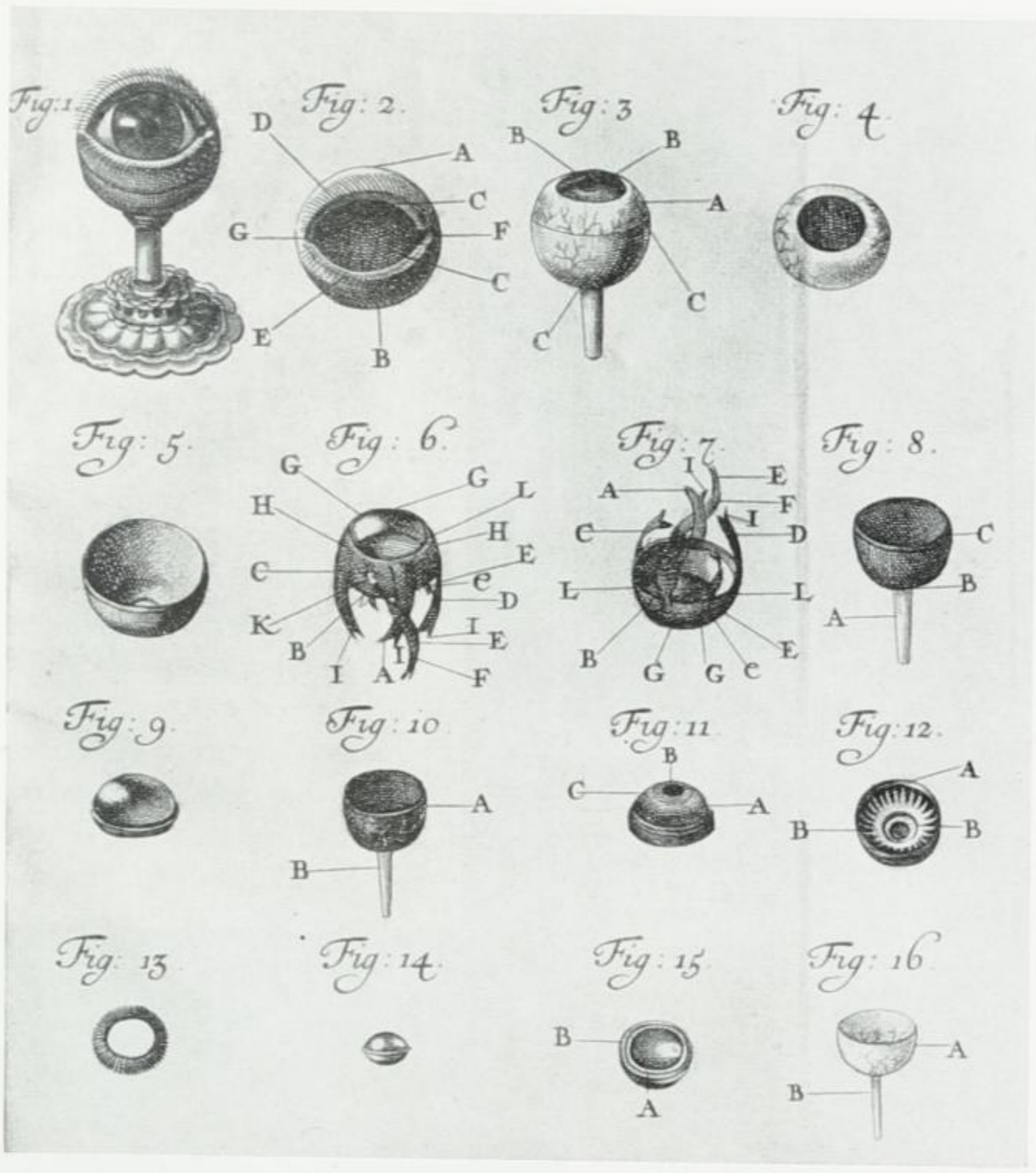
### Gruppendarstellungen

Handwerker Funktionen ausführen, was alles im geöffneten Zustand der Elfenbeinfigur zu sehen ist. Diese Figuren gehen möglicherweise auf chinesische Abbildungen zurück.



188. Anatomisches Lehrmodell, deutsch, um 1740, Elfenbein auf Schildpattunterlage, Korpuslänge 16,2 cm. Hannover, Kestner Museum.

Stephan Zick war nicht sehr glücklich in der Fertigung seiner Ohrmodelle, die ziemlich schlecht gemacht wurden. Die Zick wurden 1784 durch einen Ritter Taylor unterwiesen, die schiefe Richtung des Sehnervs zu verbessern. David Zick, gestorben 1777, verkauft diese Augen, so daß die Familie lange mit der Produktion anatomischer Modelle beschäftigt ist.



189. Nürnberger Druck, 1680, 1. Darstellung eines elfenbeinernen Auges, v. Stephan Zick.



190. Krug, v. Matthias Rauchmiller, 1676. Sammlung des Fürsten v. Liechtenstein.



191. Pokal, sign. E. F. Betzolt, Höhe 24,8 cm. Weimar, Schloßmuseum.

## Humpen

Zu den Spitzenerzeugnissen der Elfenbeinkunst gehören die Prunkhumpen und Pokale. Man hat hier zwischen Arbeiten ganz aus Elfenbein und solchen aus Elfenbein mit Silber- oder sonstigen Metallmontierungen zu unterscheiden.

Die reinen Elfenbeinhumpen sind in der Minderzahl und nur selten in Sammlungen anzutreffen. Beispiele dafür sind u. a. RAUCHMILLERS (Bild 190) Krug in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein, BETZOLTS (Bild 191) Humpen im Schloßmuseum Weimar und mehrere Pokale in Kremsmünster.

Ein Elfenbeinpokal (Bild 192) ohne Montierung ist von LORENZ SPENGLER. Die gleiche Szene der Cuppa, der Mythos der Jo, findet sich auch in einem weiteren, ungefaßten Stück der Braunschweiger Sammlung<sup>103</sup>. Vermutlich gehen beide Arbeiten auf das gleiche Vorbild zurück.

Eine Besonderheit bietet der Krug des Kunstindustrimuseums in Kopenhagen mit seinem flach geschnittenen Dekor. Er ist mit NEYBORCH (Bild 193) Anno 1681. bezeichnet. Über Borch ist nichts Näheres bekannt, doch ist kaum anzunehmen, daß er Elfenbeinschnitzer war, da er die Gegebenheiten des Materials nicht zu nützen versteht. Die Arbeit deutet eher auf einen Goldschmied hin oder vielleicht auf einen nordischen Holz- oder Bernsteinschnitzer.



192. Deckelpokal mit Szenen aus dem Mythos der Jo., v. Lorenz Spengler (1720–1807), ca. um 1760, Höhe 40,0 cm, Privatbesitz.

Diese flache, für Elfenbein ungewohnte Bearbeitung, findet sich beispielsweise an einem Elfenbein-Humpen im Britischen Museum (Bild 194), den Pelka von Bernsteinarbeiten ableitet.



193. Deckelkrug, sign.: Ney Borch Anno 1681, Höhe 16 cm. Kopenhagen, Kunstindustrimuseum.

Montiere Humpen stellen zum Teil eine kombinierte Arbeit von niederländischen Schnitzern und süddeutschen Goldschmieden dar, deren Sitz vor allem Augsburg war.

Von PETEL stammt der bereits erwähnte Humpen in Wien und möglicherweise ein gefaßter im Kunstgewerbemuseum Röhss<sup>104</sup> in Göteborg, da dessen Monogramm dem bekannten von Petel sehr ähnelt. Er ist in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu datieren.

Ein montierter Humpen, ebenfalls aus Göteborg, zeigt stärkste Anklänge an FAIDHERBE. Der Ausgangspunkt aller Betrachtungen über Faidherbe

*Humpen*



194. Deckelhumpen, norddeutsch, um 1660. Höhe 13,8 cm. London, Britisches Museum.



195. Humpen, Lucas Faidherbe (1619–97) zugeschrieben, Elfenbein und Silber. Baden-Baden, Neues Schloß, Markgräflisch-Badische Sammlungen.

### *Gruppendarstellungen*

ist immer das monogrammierte Relief im Prado, die einzige einwandfrei belegte Arbeit. Faidherbe wird auch der Humpen (Bild 195) in der markgräflisch badischen Sammlung zugeschrieben.

Ein großer Teil der ehemals montierten und gefaßten Humpen zeigt sich heute ungefaßt, denn ihr Edelmetall mußte häufig die Finanzen der Herrscher aufbessern und fiel dem Schmelzofen zum Opfer. So blieb nur der elfenbeinerne Teil dieser Humpen erhalten.

### *Prunk- und Jagdschüsseln*

Wie der Name bereits sagt, handelt es sich hier nicht um Gebrauchsgegenstände sondern um reine Luxusgeräte, die nur als Schaustücke Verwendung fanden. Sehr häufig gehört zu den Schüsseln auch ein passender Krug.

Ein Teil dieser Schüsseln ist mit Jagdszenen verziert – daher der Name »Jagdschüsseln« – und auch das Verkleidungsmaterial der Kannen deutet auf die Jagd hin, es ist Hirschhorn. Beispiele der Kannen ohne Hirschhorn finden sich in Malmö, Berlin und Hohenstein. Das einfachste Stück einer Schüssel mit Mittelmedaillon, Randstreifenmedaillons und Hirschhornrand ist in Malmö und wird von einer Kanne ohne Hirschhorn ergänzt.

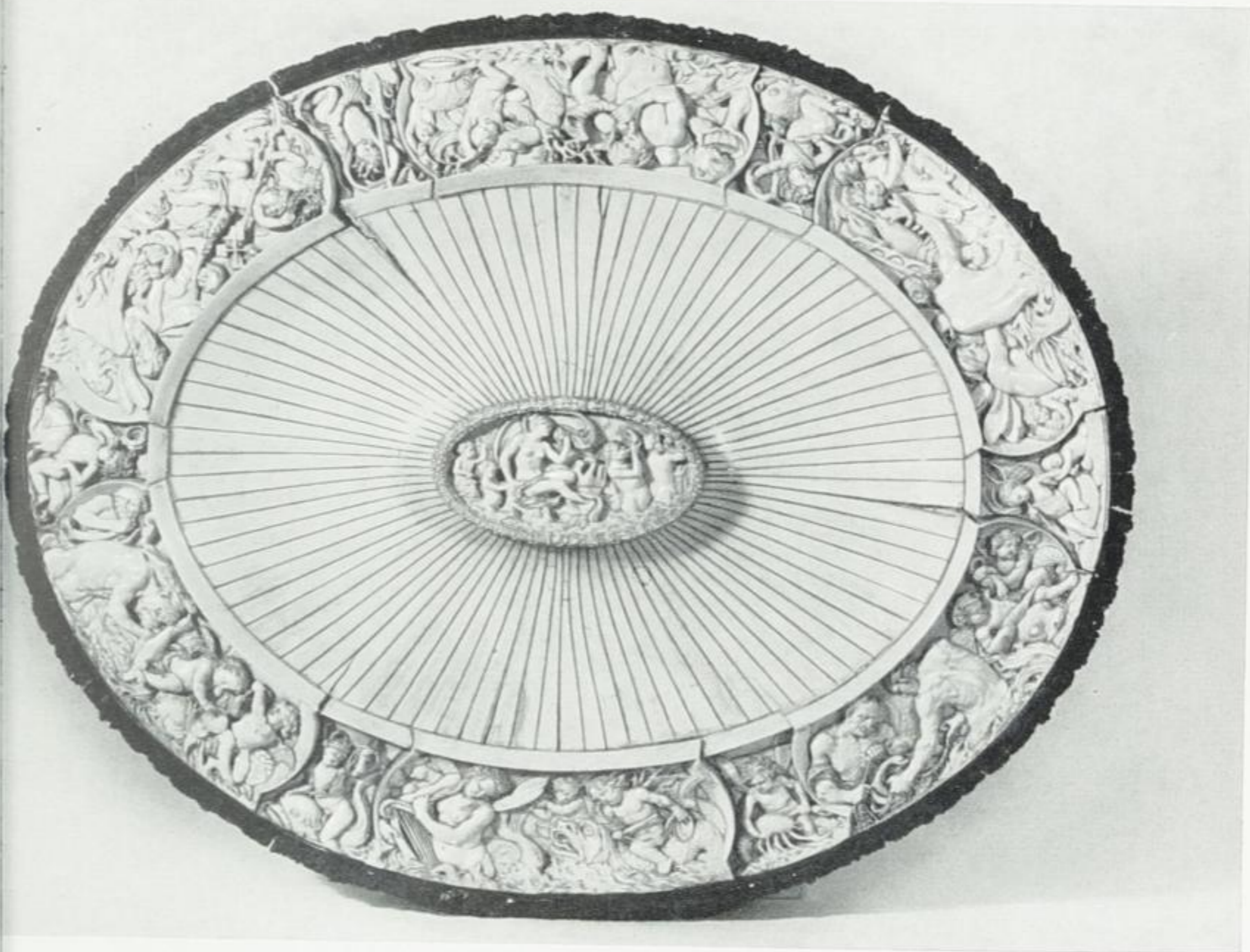
Gewisse Gruppen dieser an sich ziemlich häufig vorkommenden Schüsseln können auf die gleiche Hand zurückgeführt werden. Ein Name, der mit der Herstellung solcher Prunkschüsseln eng verknüpft ist, ist der der Brüder MAUCHER, Johann Michael [1645 bis etwa 1700] der als Büchsenmacher begann, und Christoph [1642 bis nach 1705], der als Elfenbeinschnitzer und Bernsteinschneider bekannt wurde.

Eine Gruppe von je einer Schüssel und Kanne in Neuenstein und Berlin ist signiert, beziehungsweise monogrammiert von Michael Maucher und bildet den Ausgangspunkt für weitere Ableitungen.

Eine andere zusammengehörige Gruppe besteht aus zwei ovalen Schüsseln mit Kannen in Bologna, von denen die eine im Mittelmedaillon die schaumgeborene Venus (Bild 196) und die Jahreszahl 1672, die andere eine undatierte Davidszene (Bild 197) trägt, sowie einer silbergefaßten, runden in Stockholm<sup>105</sup>.

Die stilistische Ähnlichkeit der Berliner Aktäon<sup>106</sup> und dieser Schüssel und der Bologneser tritt durch die gleiche Randbegrenzung des Mittelmedaillons mit Lorbeerkranz und Masken – die auch bei der Stockholmer Schüssel auftritt – durch die übereinstimmenden Segmentgrenzen und den Hirschhornrand augenfällig in Erscheinung. Weitere Parallelen bestehen in der gleichen





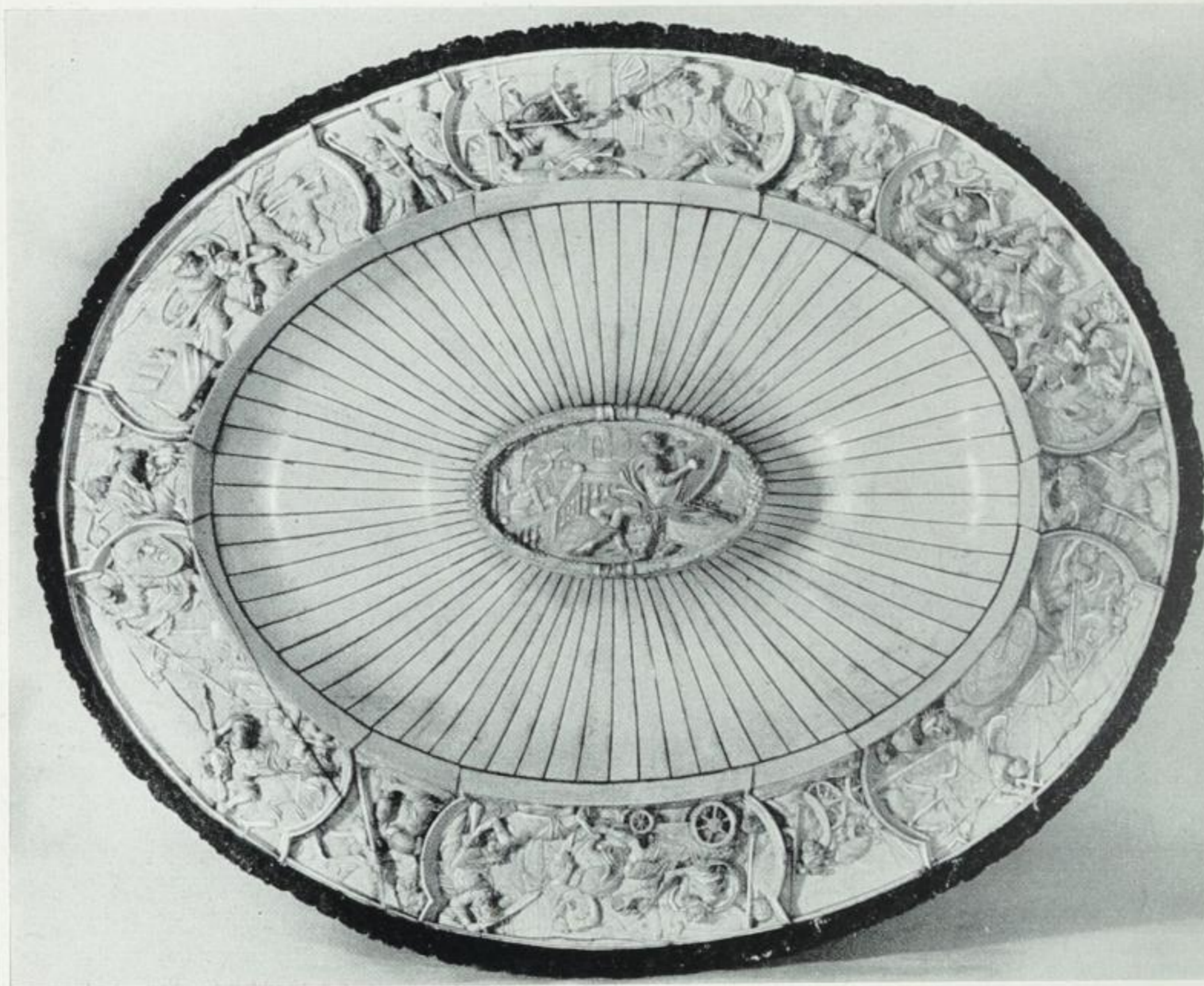
196. Venusschüssel, v. Joh. Michael Maucher, datiert 1672, Größe ca. 58 x 74 cm.  
Bologna, Museo Civico.

Größe von 59 zu 72 cm und der gleichbleibenden Zahl der Randmedaillons von je sechs. Nur die Stockholmer runde Schüssel hat acht Medaillons und den beachtlichen Durchmesser von 67 cm.

In ihrer Ausführung nun unterscheiden sich die bezeichneten und die unbezeichneten, obwohl sie fraglos aus der gleichen Werkstätte stammen, erheblich. Die bezeichneten füllen den Raum zwischen Rand und Medaillon mit ungeheuer überladener Schnitzerei aus, während die unbezeichneten diesen Raum mit schlichten, konzentrischen Elfenbeinstreifen bedecken. Dadurch macht die Unruhe der ersteren einer überlegenen Ruhe der künstlerischen Komposition Platz.

Jedenfalls sind die Bologneser Schüsseln in ihrer schnitzerischen Qualität reifer und feiner.

Die immer wieder auftretende Vermutung, daß Christoph Maucher an



197. Davidschüssel, v. Joh. Michal Maucher, Gegenstück zur Venusschüssel, Größe ca. 58 x 74 cm. Bologna, Museo Civico.

diesen Schüsseln maßgeblich beteiligt war, scheint durch den Vergleich der verschiedenen Schüsseln mit der Wiener Allegorie ad absurdum geführt. Wenn nämlich die Allegorie (Bild 198) Kaiser Leopolds I. im Wiener Kunsthistorischen Museum als reifste Arbeit Mauchers angesehen wird, die seinen Altersstil zeigt, so ist ihr Stil unvereinbar mit dem klar akzentuierten der Schüsseln.

Auf jeden Fall sind verhältnismäßig viele dieser Prunkschüsseln erhalten, wie die Museen in Braunschweig, Dresden, Neapel, London und Wien neben den oben erwähnten in Berlin, Stockholm und Bologna beweisen.

Zwei Gruppen-Exemplare seien hier noch erwähnt: eine ovale Schüssel<sup>107</sup> im Bayerischen Nationalmuseum, die gewisse Parallelen und Zugehörigkeit zu der Uhr in Kremsmünster zeigt.



198. Allegorische Gruppe auf Kaiser Leopold I., v. Christoph Maucher (1642 – gest. nach 1705). Wien, Kunsthistorisches Museum.

## Elfenbeingriffe



199. Messergriff, Falkner mit Jagdfalken, unter franz. Einfluß, ca. 1350, Größe 8,1 x 2,1 cm. Lund, Universitets Historiska Museet.

MICHAEL DÄBELER [1635–1702] belegt sind, treten häufig auf. Däbeler, holländischer Herkunft, war Hofbildhauer in Berlin und arbeitete seit 1674 für den Kurfürsten Friedrich Wilhelm. Ein monogrammierter Griff läßt sich zeitlich festlegen, da er auf die Überreichung des Hosenbandordens an den Großen Kurfürsten im Jahre 1690 anspielt. Auch Petschaftgriffe von Däbeler mit figuralen und Tierdarstellungen sollen existieren.

Den zahllosen Hirtenstäben steht auf profanem Gebiet eine ungleich größere Gruppe verschiedener Arten von Griffen gegenüber, die sich hauptsächlich an Bestecken und Waffen befinden. Die Idee, Elfenbein für diesen Zweck zu verwenden, dürfte von den Ursprungsländern des Elfenbeins übernommen worden sein, wie es unter anderen ein ostasiatischer Kris im Museo Correr in Venedig beweist.

Das Luxusmaterial Elfenbein hatte an der Tafel der Großen einen doppelten Zweck zu erfüllen: einmal der Prunksucht seiner Besitzer genüge zu tun, zum anderen aber einer praktischen Verwendung zu dienen.

Ein ausgesprochen frühes Beispiel ist der gotische Messergriff<sup>108</sup> mit dem Falkner (Bild 199), der starken französischen Einfluß zeigt. Er wurde in Schweden gefunden, muß aber aus Frankreich oder einer englischen, stark französisch beeinflussten Werkstatt stammen.

Erheblich später, wohl für das 17. Jahrhundert anzusetzen, ist der Griff einer Stichwaffe im Nationalmuseum Kopenhagen. Die drei Köpfe mit Narrenkappen dürften auf die Dreizahl der Schneiden hinweisen, möglicherweise aber auch die drei Lebensalter versinnbildlichen.

Die Blütezeit der Besteckgriffe wie auch der Prunkwaffen setzt mit dem Glanz der Barockzeit ein. Kinderpyramiden, wie sie für

### Elfenbeingriffe

Einer der besten und einfallsreichsten Schnitzer dieser kleinen Kunstwerke der Elfenbeingriffe war der bereits mehrfach erwähnte JOSEPH TEUTSCHMANN, von dem verschiedene Griffe im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrt werden. Eine Eigenheit von ihm sind die an der



200. Stockgriff, v. Josef Teutschmann, zwischen 1745 und 1779. Privatbesitz.



201. Stockgriff einer Jahreszeitenreihe: »Sommer«, Franz Anton Bustelli (gest. 1763) zugeschrieben. Kopenhagen, Kunstindustrimuseum.

Rundung umlaufenden Pfeifen, wie die monogrammierte Krümme und der Stockgriff (Bild 200) sie zeigen.

Teutschmann wurde 1717 in Imst geboren, übernimmt 1742 die Werkstatt von Jos. Matth. Götz in Passau, wo er 1787 stirbt. Der Stockgriff entstand zwischen 1745 und 1779 und läßt sich durch die Taube mit dem Oelzweig, auf dem Haupt des Chronos, auf den Abt Theobald Reitwinkler beziehen.

Auch noch verschiedene andere Griffe sind im gleichen Museum von Teutschmann, darunter ein Hirschfängergriff, dessen Bekrönung ein Hund

ist, der mit den Pfoten einen Vogel hält, der ihn in den Hals pickt. Auch hier finden sich wieder die typischen Teutschmann-Pfeifen.

Wahrscheinlich lassen sich noch weitere Griffe auf diesen Schnitzer festlegen; auf jeden Fall sind außer den beiden berühmten Krümmen noch mehr Arbeiten seiner Hand erhalten.



202. Elfenbeinbüste als Porzellanvorbild, ca. um 1740. Privatbesitz.

Etwa auf die gleiche Zeit und ortsmäßig ebenfalls auf Bayern festzulegen ist ein elfenbeinerner Stockgriff (Bild 201). Es ist sehr wahrscheinlich, daß es sich um eine Arbeit des als Porzellanplastiker bekannten FRANZ ANTON BUSTELLI<sup>100</sup> handelt, von dessen Leben wenig bekannt ist und dessen Abstammung aus dem Tessin oder aus Bayern bisher nicht eindeutig eruiert werden konnte. Bekannt ist jedenfalls, daß er 1754 in die Porzellan-Manufaktur [Neudeck-]Nymphenburg eintrat und bis zu seinem Tode 1763 der Schöpfer figürlicher Spitzenleistungen war.

Die Zuschreibung einer Elfenbeinschnitzerei an einen Porzellanmodelleur scheint im ersten Augenblick vielleicht undenkbar, doch gibt es mehrfach Hinweise dafür, daß mit der Kleinplastik

(Bild 202) vertraute Künstler aus der absterbenden Elfenbein epoche in die aufblühende des Porzellans hinüberwechselten, wie dies bereits von J. C. L. von LÜCKE gesagt wurde.

Der Nachweis, wer und wieviele Künstler sich zuerst im Material des Elfenbeins versucht haben, ist mit Hinblick auf weitere Tätigkeit beim Porzellan<sup>110</sup> bisher noch kaum geprüft worden. Bustelli kann ohne weiteres in beiden Lagern mit Geschick gearbeitet haben. Der Stockgriff ist bisher in zwei Varianten<sup>111</sup> bekannt geworden.

## Uhren

Eine Elfenbeinarbeit von großer dekorativer Schönheit ist die Wanduhr des Stiftes Kremsmünster (Bild 3).

Sie besteht aus sechs verschieden breiten, parallelen Ringen, von denen fünf reliefgeschnittene Verzierungen und der zweite von außen die Ziffern tragen. Der sehr breite äußere Ring ist in sechs Bildsegmente aufgeteilt, die, jeweils über zwei Ziffern reichend, Szenen aus den »Trionfi« des Petrarca (Bild 203) zeigen. Es sind dies der Triumph der Gottheit, der Liebe, der Keuschheit, des Ruhmes, der Zeit und des Todes, in der Reihenfolge, daß die Keuschheit über die Liebe, der Tod über die Keuschheit, der Ruhm über den Tod, die Zeit über den Ruhm und die Gottheit über die Zeit siegt.

Die Attribute der einzelnen Sujets werden teils von Petrarca, teils von späteren Darstellungen hergeleitet. Dadurch sind die Sinnbilder der Evangelisten der Gottheit, das Einhorn der Keuschheit, das Hirschgespann (Bild 203a) der Zeit und das Ochsesgespann dem Tod zugeordnet. Alle diese Symbole sind auf der Uhr vertreten, außerdem noch die Elefanten als Attribute des Ruhmes. Die Darstellung unter Ziffer I und II muß die der Liebe sein.

Allerdings folgt die Uhr nicht genau der vom Dichter gegebenen Reihenfolge. Es müßte vielmehr die Darstellung des Todes, die hier unter den Ziffern IX und X angebracht ist, unter V und VI stehen und die beiden folgenden so verschieben, daß die Zeit, das Hirschgespann, neben der Gottheit seinen Platz findet.

Die schmalen inneren Ringe tragen geschnittene Symbole des täglichen Lebens, der menschlichen Berufe und die Zeichen der Tierkreise.

Die schnitzerische Arbeit, hauptsächlich des äußeren Bildringes, ist von großer künstlerischer Reife, bietet jedoch keinen eindeutigen Anhaltspunkt für die Person des Künstlers oder seine Herkunft. Es ist möglich, daß er in den Kreisen der Meister der Prunkschüsseln zu suchen ist.

Jedenfalls läßt sich sagen, daß die Uhr stilistisch nur sehr wenig Verbindung zu den Arbeiten Mauchers hat, eher kommt sie der ovalen Elfenbeinschüssel<sup>112</sup> im Nationalmuseum München nahe, mit der sie den flachen Reliefschnitt und die Umrißzeichnung der Einzelfiguren gemeinsam hat.

Der hier eigentlich irreführende Rand aus teils echtem, teils imitiertem Hirschhorn soll erst im 19. Jahrhundert der Uhr angefügt worden sein. Das Uhrwerk selbst fehlt.

Als Terminus steht fest, daß sie im Jahre 1682 unter Abt Erenbert



203. Detail des Uhrzifferblattes (Bild 3): »Triumph der Liebe«.

II. Schreyvogel für 103 Gulden vom Stift Kremsmünster erworben wurde.

Unter den Tischuhren ist besonders die von Elhafen (Bild 120) zu nennen. Über einem Sockel aus getriebenem Metall mit großen, eingesetzten Halbedelsteinen erhebt sich ein reich geschnitzter, zylindrischer Elfenbeinmantel in der Höhe von 26 cm. Als Bekrönung steht darüber eine vollplastische Mittelfigur auf dem waagrechten Zifferblatt. Die Signatur lautet: Ignativs. Elhafen. Wien. 1697.

Ebenfalls mit einer Skulptur, einer Elfenbeinstatue »Christus an der Geißelsäule« aus der Nachfolge Georg Petels, ist eine Prunkuhr von David Buschmann bekrönt, die auf etwa 1640 zu datieren ist. Sie befindet sich in den Städtischen Sammlungen in Augsburg.

Noch zwei weitere Elfenbeinuhren sollen hier besonders genannt werden.

Im schwedischen Schloß Gripsholm befindet sich eine Standuhr (Bild 204), deren Gehäuse vollkommen mit Elfenbeinreliefs verkleidet ist. Die Reliefs stellen jeweils einzeln Allegorien der Musik (Bild 204a), der Mathe-





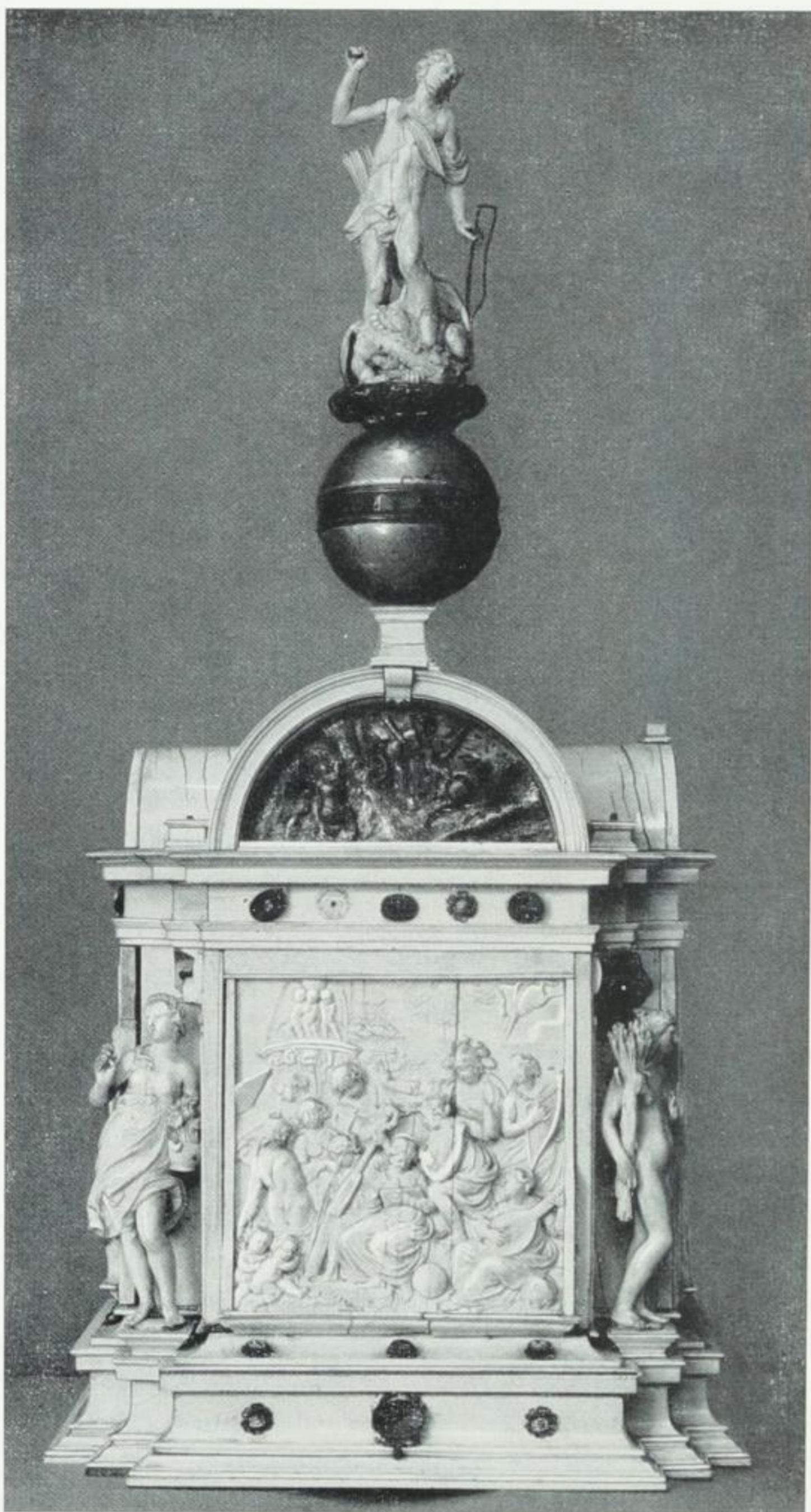
203a. Detail des Uhrzifferblattes (Bild 3): »Triumph der Zeit«.

matik, der Geographie und der Göttlichen Vorsehung dar. An den vier Ecken stehen vollplastische Einzelfiguren der Jahreszeiten, ebenfalls aus Elfenbein. Die Bekrönung des Ganzen bildet ein hl. Michael der auf dem erlegten Drachen steht. Der vollplastische Michael ist 20 cm hoch.

Eine Parallele hierzu, die sogar auf die Hand des gleichen Schnitzers hinweist, ist ein Kästchen (Bild 205) in der Sammlung von Schloß Rosenberg. Nicht nur die gleiche Art der Reliefverkleidung, sondern auch die der Eckfiguren im gleichen Thema, machen die Ähnlichkeit vollkommen.

Der Stil der Uhr wie auch des Kästchens ist so überzeugend augsburgisch, daß es kaum noch der Nachweise durch Signaturen bedurft hätte. Das Uhrwerk stammt von dem Augsburger Uhrmacher Abraham Scheuerlin, und auf einer Silberscheibe befindet sich neben einem Posthorn, das als Meistermarke der Augsburger Goldschmiedfamilie Jäger bekannt ist, das Augsburger Pinienzapfen-Zeichen. Auch das Rosenborger Kästchen trägt eine Markierung, nicht die gleiche allerdings, doch handelt es sich fraglos ebenfalls um einen Augsburger Goldschmiedstempel.

Auch wenn sich vorläufig nicht nachweisen läßt, wer eigentlich der Schnit-



204. Standuhr, zwischen 1636 und 1694, Uhrgehäuse: Breite 45,0 cm, Höhe 45,0 cm.  
Schweden, Schloß Gripsholm.

zer dieser beiden Stücke war, so läßt sich jedenfalls sagen, daß es sich um Augsburger, und zwar möglicherweise um Schnitzarbeiten von Goldschmieden handelt.



204a. Detail der Abb. 204, Allegorie der Musik, Größe 18 x 18 cm.

Eine weitere Uhr (Bild 206) befindet sich im Nationalmuseum in Kopenhagen und stammt ursprünglich aus der Gottorpschen Kunst- und Wunderkammer. Sie soll vom HERZOG CHRISTIAN ALBERT VON HOLSTEIN angefertigt worden sein. Das Gehäuse verbindet Holz mit Elfenbein. Der durchbrochen und mit Sägeschnitt gearbeitete Bekrönungsring hat Parallelen in süddeutschen Arbeiten und man dürfte nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß der Lehrer oder Mitarbeiter des Herzogs süddeutscher Abstammung war. Ein Pendant hierzu in der gleichen Sammlung.

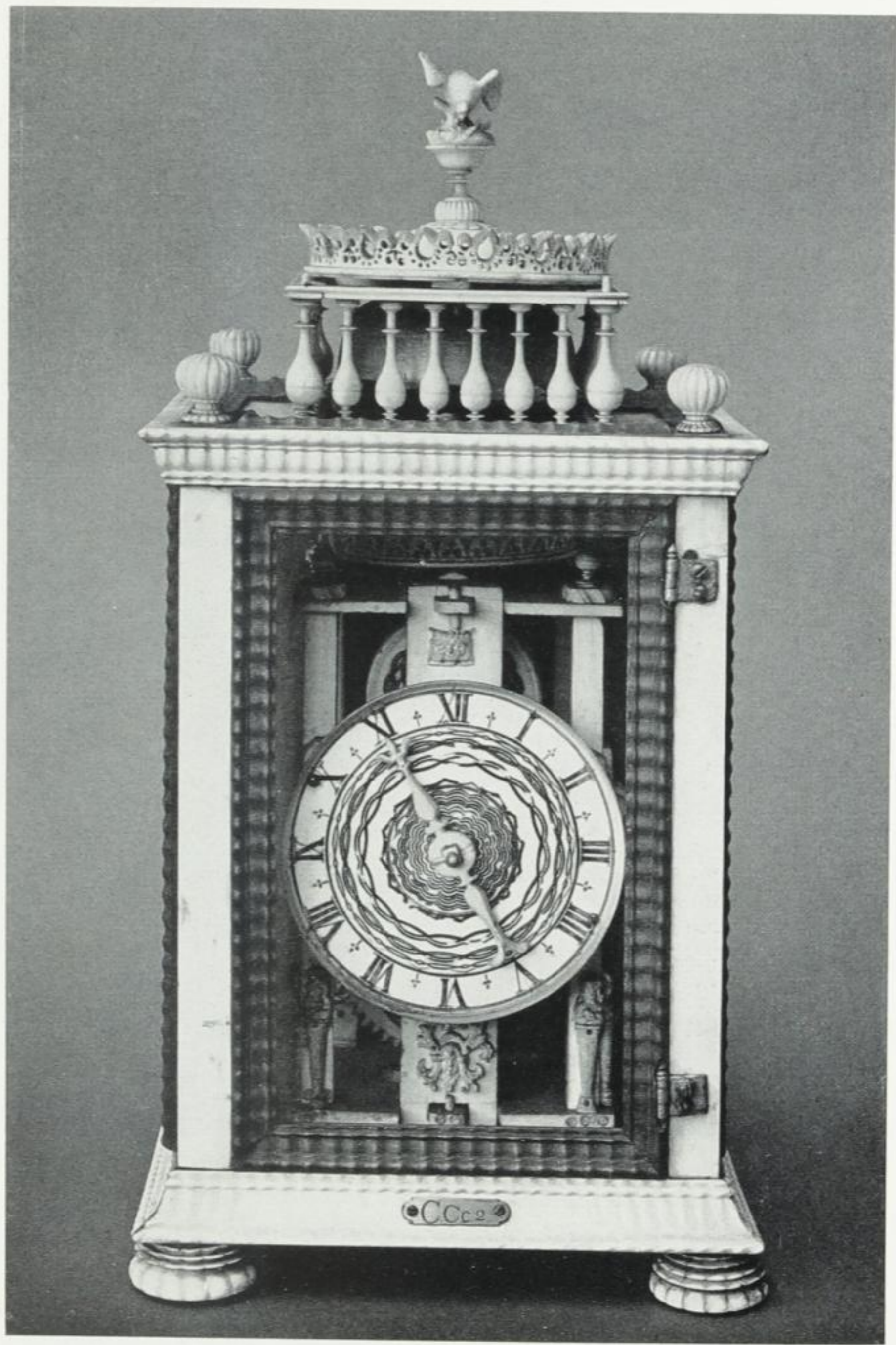
Die ganz frühen Elfenbeinuhren sind im allgemeinen nur mit bescheide-



205. Kästchen mit allegorischen Reliefs und Jahreszeitenfiguren, vor 1656, größte Breite ca. 27,0 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenberg.

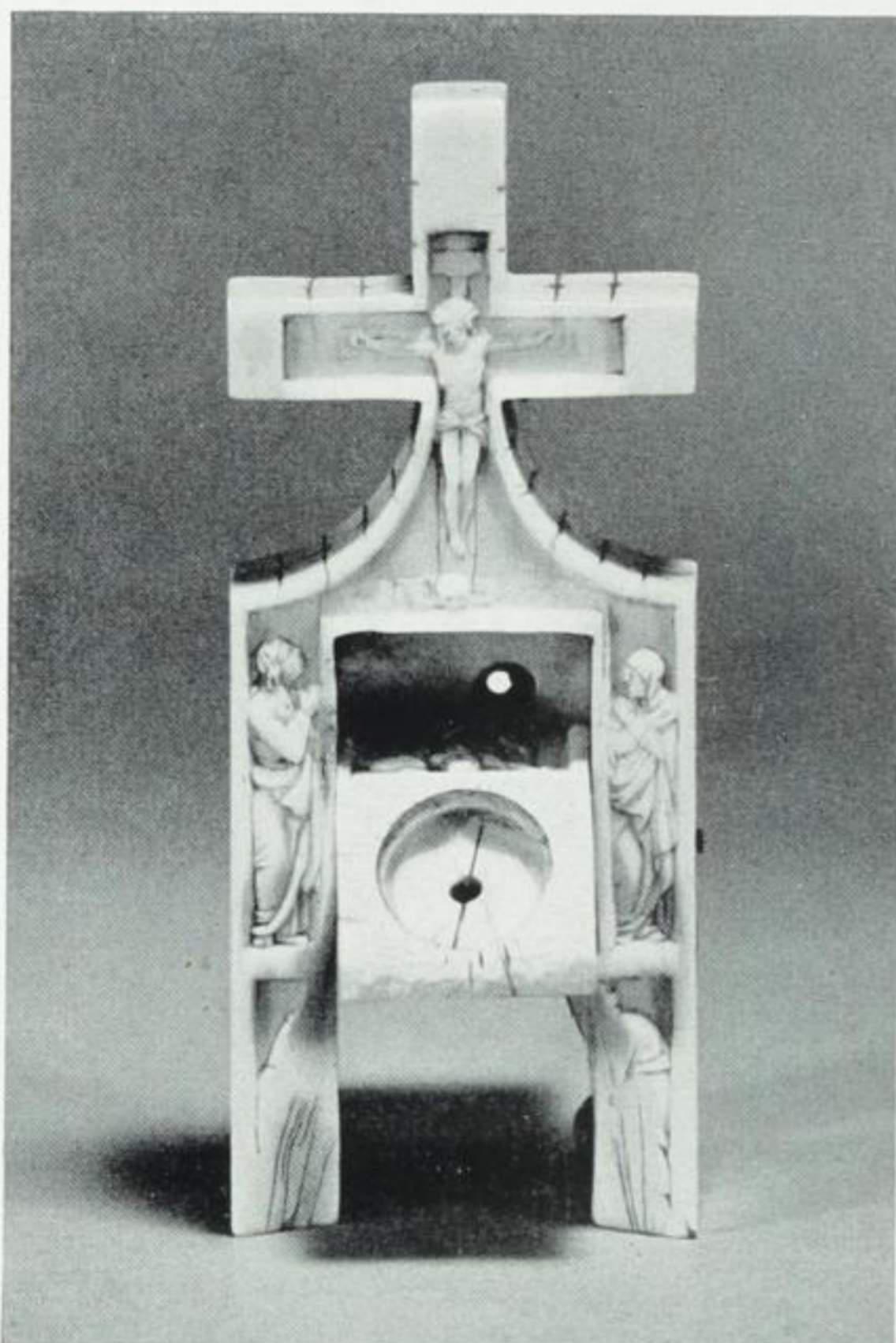
nen farbigen Gravierungen verziert, wie eine Zylinderuhr im Bayerischen Nationalmuseum in München aus dem Jahre 1455 zeigt.

Aus dem 16. Jahrhundert stammt eine elfenbeinerne Crux horloga im Germanischen Museum Nürnberg (Bild 206a), die von dem bekannten Nürnberger Mathematiker und Kompaßmacher Georg Hartmann [Eggolstein 1499–1564 Nürnberg] angefertigt wurde. Sie ist, im Gegensatz zu den sonst sehr sachlichen und schmucklosen Arbeiten Hartmanns, mit den Reliefs einer Auferstehung, einer Kreuzigung und mit einem Wappen geschmückt.



206. Tischuhr, möglicherweise angefertigt v. Herzog Christian Albert v. Holstein, Höhe ca. 35 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

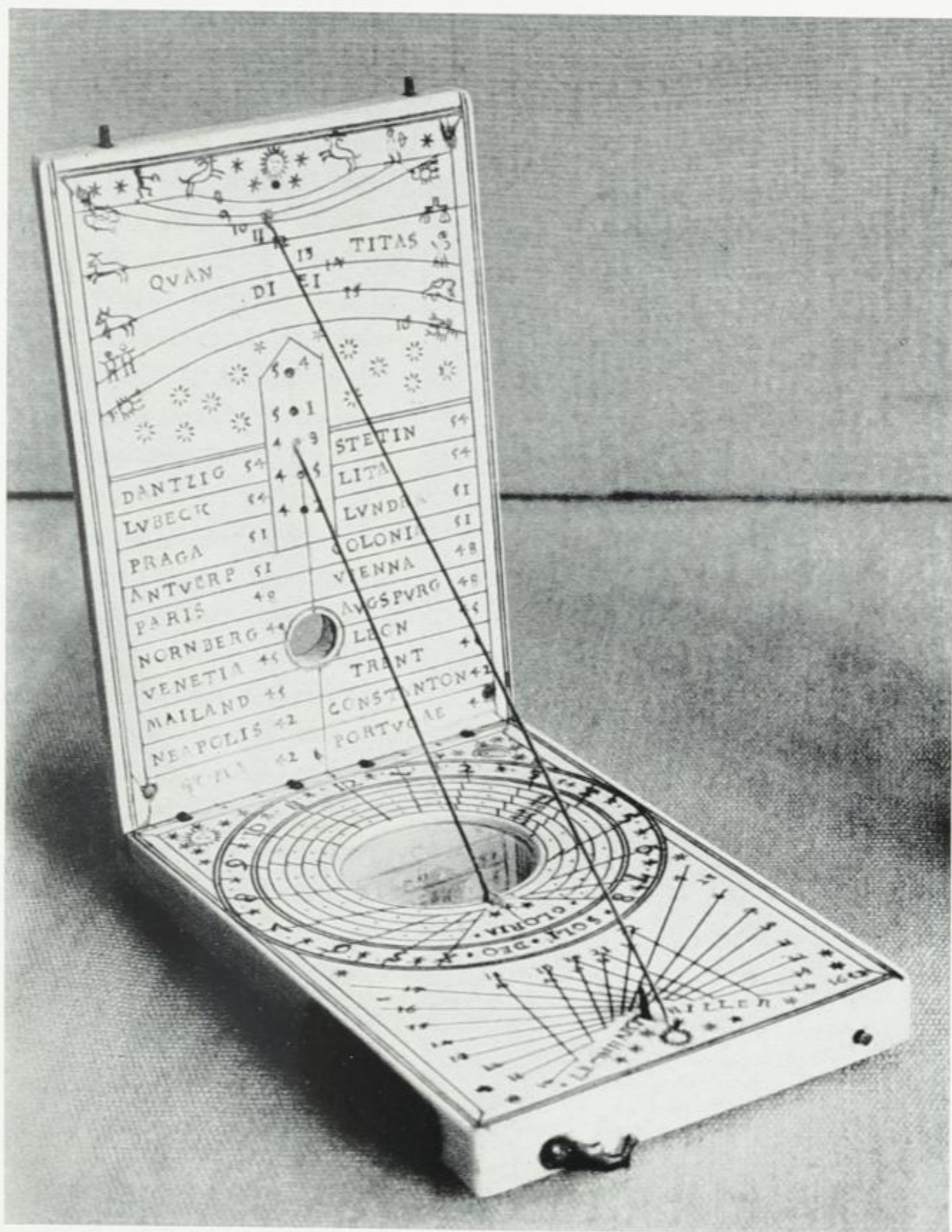
Im 17. Jahrhundert beginnt man sich von den nur aus Elfenbein bestehenden Uhren abzuwenden und kombiniert gern mit anderen Materialien, vorwiegend mit Schildpatt. Im Laufe der Zeit, im 18. Jahrhundert, werden die Uhren sogar ganz mit Schildplatt verkleidet und das Elfenbein nur noch für architektonische Dekorationen und kleine Figuren verwendet, die man



206a. Crux horloga, v. Georg Hartmann (1499–1564) Nürnberg, Germanisches Museum.

in die Schildpattnischen stellt. Eine Reihe derartiger Uhren stammen aus den alten fürstlichen Kunstkammern.

Eine völlig andere Art von Uhren – noch mit Hilfe der Sonne arbeitend – beginnt sich seit dem 16. Jahrhundert auszubreiten. Es sind flache Täfelchen mit schwarzer oder farbiger Gravierung, die jedoch selten Anspruch auf künstlerische Qualität erheben können. Diese große Gruppe erhaltener Uhren aus Elfenbein, Taschensonnenuhren oder Kompaß-Sonnenuhren genannt, lassen sich in der Mehrzahl der Fälle auf Nürnberg bestimmen. Zeit-



207. Reisesonnenuhr, v. Leonhart Miller, sign.: Leonhart Miller 1652. Aarhus, »Den gamle By«.

lich treten diese in zeitgenössischen italienischen Werken als *Horologetti tedeschi* = deutsche Uhrchen bezeichneten Kompaß-Sonnenuhren hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und vor allem im ganzen 17. Jahrhundert besonders stark in Erscheinung.



208. Zündpulverflasche und Uhr, deutsch, um 1600. Kopenhagen, Nationalmuseum.

von Elfenbeinkompassen bzw. Sonnenuhren. Paulus Reinmann, wiederum ein Nürnberger Sonnenuhrmacher, verstorben 1608, hinterließ einen 1606 datierten Elfenbeinkompaß, der sich in Hannover im Kestner-Museum befindet. Hieronymus Reinmann schuf eine 1569 datierte Sonnenuhr. Werkstattzeichen ist anscheinend eine Krone bei der gesamten Familie.

Als weiterer Hersteller von elfenbeinernen Arbeiten dieser Art ist Al-

Da diese Uhrwerkstätten vielfach außer Namen und Jahreszahl auch ein Werkstattzeichen anzubringen pflegten, ist die Bestimmung relativ leicht vorzunehmen. Die Familie Miller, sowohl in Nürnberg wie auch Augsburg vertreten, zeigt als Werkstattzeichen eine heraldische Lilie. Von den Millers einige Jahreszahlen: Lienhart 1622 [Kopenhagen, Kunstindustrimuseum], 1627 [Innsbruck, Ferdinandeum], als Leonhart Millner 1625 [Innsbruck, Ferdinandeum]; mit gleichem Werkstattzeichen, jedoch Leonhart Miller 1642 [Innsbruck, Ferdinandeum], 1652 [Aarhus, Den gamle By] (Bild 207), sowie Nikolaus Miller 1642 [Innsbruck]. Von Leonhard Miller finden sich u. a. weitere Arbeiten im Museo Correr, im Joanneum, sowie im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe.

Von Hans Felt, Nürnberg 1566, stammt eine elfenbeinerne Sonnenuhr. Hans Dreschell, gleichfalls Nürnberg, war Hersteller



bert Karner zu nennen, von dem datierte Arbeiten von 1663 und 1667 bekannt sind. Die Kompaßmacherfamilie Tucher aus Augsburg, 16./17. Jahrhundert, versieht ihre gravierten Elfenbeintäfelchen mit dem Werkstattzeichen einer gekrönten Schlange.

Dieppe, bekannt für die Herstellung gewerblicher Elfenbeinarbeiten, hat gleichfalls einige Künstler der Taschensonnenuhren aufzuweisen, was ein Beispiel aus dem Victoria and Albert Museum in London zeigt. Die Signatur lautet: Gabriel Bloud/Dieppe. Aus derselben Stadt stammt der Künstler eines Elfenbeinastrolabiums: »Ephraim Senecal à Dieppe fec.« Diese Astrolabium war in der Sammlung Lanna.

Henri Robert, Marseille, ist eine Sonnenuhr bezeichnet, die sich im Victoria and Albert Museum befindet. Chardin aus Anger hat gleichfalls Klappuhren in Elfenbein gemacht.

Die Unterscheidung der unsignierten Taschensonnenuhren hinsichtlich ihrer deutschen oder allenfalls französischen Herkunft läßt sich ganz einfach durch den Wortlaut der Ortsnamen klären, die in der jeweiligen Landessprache ihren Ausdruck finden.

Von H. G. Welligsen stammt eine Würfelsonnenuhr mit dem Globus aus Elfenbein, in Silberfassung. Sie stammt aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und befindet sich im Besitz des Hessischen Landesmuseums in Kassel.

Ähnlich den Satteluhren, muß man sich die Zündpulverflasche mit der eingebauten Uhr denken (Bild 208). Da die eingeschnitzten Motive auf die Jagd deuten, ist anzunehmen, daß die Uhr im vorgenannten Sinn Anwendung fand, wenn der Besitzer sich auf der Jagd befand. Wenngleich die künstlerische Qualität nicht überaus hoch ist, so haben wir hier doch ein seltenes Stück vor uns.

In der ehemaligen Collection Spitzer befand sich eine Sonnenuhr aus Holz mit Elfenbeineinlagen, die Bergwerksdarstellungen zeigte. Diese als deutsch bezeichnete Uhr war 1632 datiert, viereckig in der Form, mit 64 zu 64 mm Ausmaß.

In der Sammlung Przykowski in Jedrzejow, Polen, befinden sich neben geläufigen Namen auch seltene Arbeiten, deren Signatur vermerkt werden muß. So eine Sonnenuhr im Typus der Miller-Arbeiten, signiert Valentyne Pyne Wien 1659. Rund, in Form einer Dose, eine Arbeit des 17. Jahrhunderts, signiert Christian Christiaensen Amsterdam.

Wohl der Bedeutendste unter den Büchenschäftern ist JOHANN MICHAEL MAUCHER. Am Schaft einer Radschloßbüchse bezeichnet er sich selbst als »Bildhauer und Büchenschäfter in Schwäbisch Gmünd«. Von ihm stammen eine ganze Reihe<sup>113</sup> von Prunkbüchsen, deren Elfenbeinplatten figürlich überaus reich verziert sind. Maucher hat jedoch auch Gebrauchsgegenstände hergestellt. So 1676/77 drei elfenbeinerne Tabaksbüchsen und 1681/82 einen Türken-, und einen Mohrenkopf.

Das Museo Capodimonte in Neapel besitzt einen Degen, dessen Griffschalen aus Elfenbeinreliefs bestehen. Die Signatur lautet: JOSEPH FORTI SICULUS F. Das »SICVLVS« könnte in »SIC[ILIAN]US aufzulösen sein; Sizilien hatte in den Korallen ein ähnliches Schnitzmaterial, und es kam häufig vor, daß Korallenschnitzer auch in Elfenbein arbeiteten. Die Szene der Griffschalen dürfte sich übrigens auf die Ermordung Caesars beziehen lassen.

Eine Büchse im Tojhusmuseum in Kopenhagen ist mit einer gravierten Beinplatte geschmückt und trägt die Signatur: GERDT HENNYGES Anno 1652.

Von ausgezeichneter Qualität sind die haarfeinen Gravuren des bayerischen Künstlers ADAM VISCHER, 1599–1610 nachweisbar, an den »Göttinnen«-Büchsen im gleichen Museum. Vischer zeichnet mit einem Monogramm und zwar mit einem großen A, dem ein großes V ligiert ist. Die von ihm gern verwendeten Halbfiguren von Göttinnen haben den Büchsen den Namen gegeben.

Sehr reiche Elfenbeinverzierung weisen die Pistolen aus Maastricht<sup>113a</sup> auf, deren Lauf in Elfenbein gebettet ist. Sie sind leicht durch den in Form eines behelmten Männerkopfes gebildeten Knauf, dessen Augen aus Glasmasse sind, zu erkennen. Beispiele hierfür besitzt das Bayerische Nationalmuseum in München, sowie zahlreiche weitere Sammlungen.

Gegenstände, die nicht nur einen praktischen Zweck erfüllen, sondern auch dem Luxusbedürfnis seiner Besitzer deutlich frönten, waren die Pulverflaschen. Ein Exemplar im Nationalmuseum Kopenhagen ist nicht nur ein Pulverbehälter sondern auch eine Uhr [unter Uhren erwähnt]. Verzierungen mit Schmucksteinen an Pulverflaschen sind sehr selten.

Die Pulverflasche (Bild 209) mit dem Y und der Grafenkrone dürfte von der gleichen Hand stammen wie verschiedene Arbeiten im Victoria and Albert Museum<sup>114</sup>, der Wallace Collection, im Louvre und im Musée de l'Armée in Paris. Nicht geklärt ist die geographische und zeitliche Zuord-

nung, die ich mit Vorbehalt auf Schwaben/Elsaß und auf das 16/17. Jahrhundert festlegen will.

Ein anderes sehr schönes Stück ist die Halbschale einer Pulverflasche (Bild 210), vermutlich mit der Darstellung des Kampfes Herkules' mit Antäus.

Das Material dieser Pulverflaschen ist Hirschhorn, die geschnitzten Verzierungen lassen sich teilweise auf Vorlagen von Ornamentstichen zurückführen.

Die Motive dieser Pulverhörner sind oft denen auf den Griffen von Stichwaffen und Messern ähnlich. Es ist anzunehmen, daß man dem Geschmack der Landsknechte entgegenkam, denn anders ist die Verwendung der obszönen Motive nicht zu erklären. Jedenfalls geht man nie fehl, wenn man derartige Stücke der Landsknechtszeit zeitlich zuordnet. Hauptsächlich handelt es sich um süddeutsche, schweizerische und hin und wieder auch niederländische Arbeiten. Sie sind ziemlich häufig und in sehr vielen Sammlungen zu finden, wie etwa im Museo Poldi Pezzoli [Pulverhorn], Museo Stibbert in Florenz, usw.



209. Pulverflasche, Hirschhorn, um 1570. Strassbourg, Musée de l'Oeuvre de Notre Dame.

Einen völlig neuen Stil vertreten die nordischen Pulverhörner, die sich vor allem in Norwegen finden. Sie sind aus der glatten Oberfläche geschnitten und verwenden Motive aus dem nordischen Sagenkreis und aus der nordischen Geschichte.

In der Livrustkammr in Stockholm befindet sich von Johann David Höfer [Höfer], einem Berliner Büchsenmacher vom Anfang des 18. Jahrhunderts, eine Büchse, deren Schaft gravierte Elfenbeinintarsien [Simon, Leda, usw.] aufweist. In derselben Sammlung ist von Samuel Kluge, aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, eine Pulverflasche mit Kugelbeutel, die graviert und geschnitzt ist.

Juan Fernandez, ein Armbrustschnitzer aus der 2. Hälfte des 16. Jahr-



210. Pulverflasche, Hirschhorn, deutsch, um 1600, Höhe ca. 17 cm. Kopenhagen, Nationalmuseum.

hunderts, ist in der Real Armeria in Madrid mit einer elfenbeinintarsierten Armbrust vertreten. Sie gehörte Kaiser Karl V.

Von einem Elfenbeinschnitzer erhalten wir durch die Signatur an einem Pulverhorn Kenntnis: »Hanns Mair 1609«.

Heinrich Krauss erhält 1629 für den Silberbeschlag an einer Pulverflasche in Elfenbein Bezahlung in Dresden. Vermutlich wird er wohl auch die Pulverflasche gemacht haben.

Jean Neeff, ein Elfenbeinschnitzer des 18. Jahrhunderts, ist durch ein Hifthorn mit geschnitzter Saujagd und einem Degen mit Elfenbeingriff, von 1732, bekannt geworden.

### Spielsteine

Mit großer Vorliebe wurde Elfenbein für die Figuren und Steine von Brettspielen verwendet. Vor allem sind es die Figuren des königlichen Spiels, des Schachs, die immer wieder Künstler wie auch Auftraggeber verlockt haben, noch schönere, noch neuere, noch interessantere Varianten zu schaffen.

Wohl die ältesten und berühmtesten Schachfiguren sind die, welche Karl dem Großen vom Kalifen Harun al Raschid zum Geschenk gemacht wurden. Sie werden heute in der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrt. Sogar die Signatur des Schnitzers findet sich in der Bodenplatte: Yusuf Al-Nahili<sup>115</sup>.

Noch ein anderes Schachspiel, etwas jünger, etwa aus dem 12. Jahrhundert, ist höchst interessant. Es ist bisher nicht gelungen seinen Ursprung und seine Herkunft eindeutig festzulegen. Die Figuren machen den Eindruck von Wikingerkriegerern und lassen auf norwegisch-angelsächsischen

Ursprung schließen; auch die Möglichkeit einer isländischen Herkunft ist nicht von der Hand zu weisen.

Ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert ist eine solche Serie im Museum von Edinburgh, die bereits im Kapitel »England« erwähnt wurde.

Ein interessanter Brettstein aus Elfenbein (Bild 211) befindet sich in der Sammlung Kofler/Luzern. Sein Thema konnte noch nicht ganz geklärt werden, da die Personen der Kämpfenden nur schwer deutbar sind: die zweiköpfige Figur läßt an Geryones im Kampf mit Herkules denken. Jedenfalls dürfte es eine Szene mit zeitlichem Ablauf sein, da die zweite, am



211. Spielstein für Brettspiel, Walroßzahn, um 1200, Durchmesser 6,4 cm.  
Luzern, Sammlung Kofler.

Boden liegende zweiköpfige Gestalt durch den Fuß des Siegers auf ihrem Nacken als besiegt dargestellt ist. Nach dem Elfenbeinwerk von Adolph Goldschmidt ist der Brettstein kölnischer Provenienz und auf die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu datieren. Eine zweite Version hält den Stein für englisch im Stil St. Albans.

Aus einer erheblich späteren Zeit, aus dem 18. Jahrhundert, ist ein beiderseitig geschnittener Brettstein von 45 mm Durchmesser im Schloßmuseum Weimar. Auf der Vorderseite trägt er das Porträt der Prinzessin Christiane von Waldeck, auf der Rückseite ein Blumenarrangement. Sein Urheber ist unbekannt, wichtig aber ist, daß dieser Stein eines der wenigen Beispiele reliefgedrehter Arbeiten ist, d. h. daß die beiden Seiten nicht geschnitzt sind, sondern auf der Kunstdrehelbank hergestellt wurden.

## Gruppendarstellungen

Einen Hinweis auf das Spiel geben manchmal die Rückseiten (Bild 56) der französischen Spiegelkapseln aus der Gotik. Hier wird ab und zu ein Kavalier mit seiner Dame beim Schachspiel gezeigt. Aus dieser Zeit sind vielfach Elfenbeinkünstler nur dadurch belegt, daß sie in den archivalischen Verzeichnissen als Lieferanten der Spiele angeführt sind.

## Schiffsmodelle

In zahlreichen Sammlungen gibt es größere und kleinere Schiffsmodelle aus Elfenbein oder Narwalzahn, die ähnlich den Prunkschüsseln, nur einen dekorativen Zweck zu erfüllen hatten. Diese Tafelaufsätze werden manchmal auch Trinkschiffe genannt.

Unter dem wohl größten Bestand, in Schloß Rosenborg, befindet sich der »Norwegische Löwe« (Bild 79), der von JAKOB JENSEN NORDMAND nach zweijähriger Arbeit im Januar 1654 fertiggestellt wurde. Die Segel sind wahrscheinlich in Öl gekocht worden, um Geschmeidigkeit zu erzielen; die Bestückung und die Taue sind aus Silber. Zur Herstellung dieses Schiffes hatte er drei Elefantenzähne aus dem Besitz des Königs erhalten.

Seine Schiffsmodelle müssen beim Herrscherhaus sehr beliebt gewesen sein, denn in der Sammlung befindet sich noch ein halbes Dutzend von ihm und auch auf das bereits unter »Dänemark« erwähnte kleine Boot aus Narwalzahn mit goldenen Beschlägen und goldenem Anker, das durch einen Magneten gesteuert in einem Becher Wein schwimmen konnte, sei hier nochmals verwiesen.

Ein Trinkschiff ist der bekannte Tafelaufsatz von LORENZ ZICK aus dem Jahre 1643 – übrigens seine einzige signierte Arbeit – im Kunsthistorischen Museum in Wien. Lorenz ist hier seinem Vater Peter Zick gefolgt, dessen elfenbeinerne Trinkgeschirre als Spezialität galten.

Kein besonderes Kunstwerk, was die Elfenbearbeitung anbetrifft, ist eine Galeere, die GEORG BURRER, im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in Stuttgart tätig, anfertigte; es ist ein sogenannter Automat, der unter Mithilfe des Uhrmachers Georg Ernst 1626 entstand. Eine weitere bezeichnete Arbeit befindet sich gleichfalls im Kunsthistorischen Museum in Wien.

Zwei kleinere Schiffe, vermutlich aus dem 18. Jahrhundert, mit einer Höhe von 5–6 cm besitzt das Bayerische Nationalmuseum.

Bedeutender noch als der »Norwegische Löwe« ist wohl die große Fregatte von JAKOB ZELLER, Dresden 1620. Sie trägt am Rumpf die Genealogie des sächsischen Fürstenhauses und ist zusammen mit dem prachtvollen

Tragfuß über einen Meter hoch. Am Hauptsegel – als Besitzvermerk – die aufgemalten Wappen des regierenden Kurfürsten und seiner Gemahlin.

Eine Arbeit von PETER ZICK [1571–1629] ist vermutlich das Schiff im Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig. Es trägt das kaiserliche Wappen. Da Zick in Prag der Lehrmeister Kaiser Rudolfs in der Elfenbeinschnitzerei war, liegt es sehr nahe, daß das Schiff aus dieser Zeit stammt und für den Kaiser bestimmt war oder ihm gehörte. Es war damals üblich, Wappen oder Initialien als Besitzervermerk anzubringen, wie es auf dem Wiener Trinkschiff ja auch die Initialien Ferdinands III. auf dem Segel zeigen.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß das Schiff über den 1613 verstorbenen Herzog Heinrich Julius von Braunschweig in die Sammlungen gelangte, denn er war am kaiserlichen Hof in Prag politischer Berater und wird es wohl dort als Geschenk erhalten haben.

Von LOUIS BELLETESTE [1757–1819], wohl einem Mitglied der Diepper Elfenbeinschnitzerfamilie, wird berichtet, daß er »im Jahre 1810 ein elfenbeinernes Schiff herstellte, das er Napoleon in Fontainebleau vorführte«.

Jean Podevin [1789–1854] ist Elfenbeinschnitzer in Dieppe und das dortige Museum bewahrt ein Schiffsmodell von ihm auf.

Jaime Isern [Barcelona 1798–1880 ebda] war ein blinder spanischer Elfenbeinschnitzer, der dreheln und schnitzen lernte. König Ferdinand III. setzte ihm eine jährliche Pension für ein Elfenbeinbootsmodell aus, das 1828 in den Escorial kam.

Im Museum für Hamburgische Geschichte befindet sich ein Schiff aus Bein, das Gefangene der Franzosenzeit um 1810 angefertigt haben.

Gleichfalls von Gefangenen angefertigt wurde ein elfenbeineres Modell des Kriegsschiffes »Venus«, das sich im Niederländischen Schiffahrtsmuseum in Amsterdam befindet. Die Gefangenen haben es 1808 in Südafrika geschnitzt.

Wie aus dem Nachruf für den 1807 verstorbenen Lorenz Spengler hervor geht, hat dieser auch elfenbeinerne Schiffsmodelle mit Takelage hergestellt. Seine Arbeiten sind wohl am ehesten in dänischem Besitz zu finden.

In der Sammlung Veil in Zürich sind einige Modelle, darunter auch ein französisches. Diese kostbaren Modelle nennt man auch – da sie Geschenke waren – »Boudoir-Schiffe« nach ihrem vorbestimmten Aufstellungsplatz.

## MEDAILLONS

### *A. Geschnitzte Porträt-Medaillons*

Der größte und berühmteste Schnitzer von Elfenbeinporträtmedaillons ist fraglos JEAN CAVALIER.

Über das Leben dieses Künstlers sind wir hinreichend orientiert, so daß es möglich ist, seinen Weg auf Grund seiner Arbeiten zu verfolgen und daraus Schlüsse auf sein Schicksal zu ziehen.

Auf den ersten Blick scheint Cavalier ein ruheloser Mensch gewesen zu sein, denn seine Arbeiten sind in vielen Ländern nachweisbar – außer in seinem Heimatland Frankreich. Diese Ruhelosigkeit dürfte jedoch keine Charaktereigenschaft gewesen sein sondern die Folge der Zeitverhältnisse. Zunächst einmal scheint Cavalier schon sehr früh einen guten Namen als Porträtist gehabt zu haben, und Porträtisten waren zu fast allen Zeiten gesucht. Darüber hinaus besteht kaum ein Zweifel darüber, daß Cavalier Hugenotte und somit als Religionsflüchtling mehr oder minder heimatlos war.

Der Ort seiner Geburt und das Jahr sind nicht bekannt. Zum ersten Male taucht sein Name im Jahre 1683 auf einem Medaillon auf, das den berühmten Reisenden Samuel Pepys darstellt, der sich auf dem Wege nach Nordafrika in diesem Jahre in Paris aufhielt.

Im Jahre 1685 erfolgte die Aufhebung des Ediktes von Nantes, dessen Folge ein unabsehbarer Flüchtlingsstrom war. Es ist anzunehmen, daß Cavalier unter diesen Flüchtlingen war, denn schon im Jahre 1687 schnitzte er ein Elfenbeinbildnis des Kurprinzen Wilhelm von der Pfalz, der in Düsseldorf regierte.

In Braunschweig gibt es drei Medaillons von ihm, die 1688 datiert sind und die Annahme zulassen, daß er in diesem Jahr dort tätig war. Im folgenden, 1689, arbeitet er für den Münchener Hof, wie noch erhaltene Rechnungen einwandfrei beweisen.

Mit »London 1690« sind zwei Arbeiten bezeichnet, und in einem amtlichen Schreiben vom 11. 12. 1690 wird er sogar »the kings medaillist« genannt.

Am 5. Januar 1691 gibt ihm der in England verheiratete dänische Prinz Georg ein Empfehlungsschreiben an König Christian V. von Dänemark, in dessen Land er sich länger aufgehalten zu haben scheint. Rechnungsbelege aus dem Jahre 1693 berichten, daß der »Franzos« 300 Reichstaler für zehn Elfenbeinporträts der königlichen Familie bekommen hat.



Die Annahme, daß Cavalier Hugenotte war, wird nochmals durch die Porträts prominenter Hugentotten in Kopenhagen untermauert. Er porträtierte nämlich *Barbette*, den berühmten Hofminiaturmaler, der ab 1729 Kirchenvorsteher war, und den Generaldeputierten der Reformierten Gemeinde, Jacques d'Agard.

Aus dem Jahre 1697 gibt es weitere Belege und Notizen<sup>116</sup> über seinen Aufenthalt in Kopenhagen; sie sprechen von dem »Fransos med Tilnavn Cavalier« [Franzose mit Familiennamen C.], und aus einer Rechnung in Höhe von 85 Reichstalern für einen Zahnstocher und eine Dose kann man schließen, daß der Meister sich doch nicht ausschließlich auf Porträts festgelegt hatte.

Im ganzen hat er – laut einem alten Verzeichnis – in dieser Zeit 22 Porträts in Kopenhagen angefertigt.

1694 oder 1695 kommt er nach Schweden. Aus diesem Jahr stammen Medaillons der Prinzessin Ulrike Eleonore und Karls XII. von Schweden. Cavalier hat damals auch in Wachs gearbeitet, ersichtlich aus eigenhändigem Brief – heute im Stockholmer Reichsarchiv – in dem er von 25 Wachsbildern des Königs und von 12 der königlichen Prinzessinnen spricht.

Ob es nun sein Ruf als Porträtist war oder eine gewisse Abenteuerlust, jedenfalls geht Cavalier im Laufe des Jahres 1697 als Reisebegleiter des schwedischen Beauftragten Fabritius nach Rußland und porträtiert dort noch im gleichen Jahr den Onkel des Zaren, Liev Kirilowitz Naryschkin. Als Fabritius später von Rußland nach Persien weiterreist, begleitet Cavalier ihn auch dorthin. Ein Jahr später ist Fabritius wieder in Stockholm, jedoch ohne Cavalier, der in der persischen Hauptstadt gestorben war.

Aus den heute noch vorhandenen Unterlagen über die Reise geht hervor, daß Jean Cavalier einen Bruder Denis hatte, der mit auf der persischen Reise war und dort ebenfalls starb. [Die Ansicht von A. Julius, daß C. zwei Brüder gehabt hat, dürfte unrichtig sein. Bei der fraglichen Quelle »Kostgeld for ihm und seinen brüder« handelt es sich wohl lediglich um eine veraltete Form von Bruder.]

Immerhin könnte die Tatsache, daß Cavalier ständig mit seinem Bruder lebte und reiste, die Möglichkeit zulassen, daß schwächere Arbeiten in Cavaliers Art von eben diesem Bruder stammen.

Technisch gesehen lassen sich die Medaillons Cavaliers in drei Gruppen ordnen: Ovale Medaillons ohne besonders abgesetzten Rand (Bild 212), Rundmedaillons mit kantig-hartem<sup>117</sup> und solche mit weich übergehendem Rand.

In seltenen Fällen, wie dem im Schloßmuseum in Stuttgart, ist das Medaillon beidseitig geschnitten, ein anderes, hartrandiges, doppelseitiges befindet sich in Kassel. Die hartrandigen Medaillons sind bei weitem in der Minderzahl und dürften im allgemeinen seinen Frühstil repräsentieren. Sie werden hauptsächlich in Berlin, München und Kassel aufbewahrt.



212. Porträt des Frederik Walter, v. Jean Cavalier, monogrammiert: C, Durchmesser 6,0 cm. Kopenhagen, Kunstindustrimuseum.

Im ganzen sind von Cavalier mehr als hundert signierte und etwa sechzig unsignierte Medaillons erhalten.

Zeitlich und im Stil kommen die Elfenbein-Medaillons von GOTTFRIED WOLFFRAM (Bild 82) denen von Jean Cavalier nahe. Wolfram wird 1691 als königlich dänischer Hofkunstdrechsler genannt, sein Name kehrt bis 1715 in dänischen und Berliner Notizen wieder. Wolfram

wurde bereits im Zusammenhang mit dem für das Charlottenburger Schloß bestimmten und später in Zarskoje Selo aufgestellten Bernstein-Zimmer erwähnt.

Von seinen Elfenbeinarbeiten befinden sich verschiedene Porträts in den Sammlungen von Rosenborg, außerdem ist es möglich, daß ein Relief König Christians V. zu Pferd von seiner Hand stammt. Im Jahre 1701 sollen fünf »Historien« von ihm angefertigt worden sein, die aber nicht mehr nachweisbar sind.

Die Ähnlichkeit seiner Arbeiten mit denen Cavaliers läßt es ratsam erscheinen, unbezeichnete Stücke im dänischen wie auch im Berliner Raum auf die Möglichkeit einer Zuschreibung an Wolfram zu prüfen.

Wenig bekannt ist über den Medailleur SALOMON GOUIN. Ein Medaillon in London ist mit G. und nochmals mit »S. Gouin F. Mosco 1705« bezeichnet. In der Eremitage befinden sich ein Porträt Zar Peters aus dem Jahre 1704 und ein »Unbekannter mit Allongeperücke«, in Berlin ein monogrammiertes Brustbild und in Stockholm im Nationalmuseum und im Historischen Museum (Bild 213) je ein männliches Reliefporträt.

Gouin ist möglicherweise Belgier gewesen, der um 1700 in russische Dienste trat und dort 1720 starb. Seine Arbeiten sind nicht sehr überzeugend und erinnern an die Art David le Marchands. Zusammen mit Cavalier war er in Ispahan, wo dieser und sein Bruder Denis, 1698/99 starben.

213. Arztporträt, Jakob Friederich Below, v. Salomon Gouin, sign.: Gouin, um 1700. Stockholm, Historiska Museum.



214. Unbekannter, v. David le Marchand, sign.: D. Le Mar. D F., Größe 8 x 7 cm. Stockholm, Nationalmuseum.

Trotz seiner Herkunft aus dem französischen Elfenbeinzentrum Dieppe zählen die Engländer DAVID LE MARCHAND [1674–1726] zu den Ihrigen. Seine Arbeiten wurden bereits unter dem Kapitel »Frankreich« und »England« erwähnt.

Der gute Name Marchands als Elfenbeinkünstler wurde im wesentlichen durch seine Medaillons begründet, von denen sich das eines »Unbekannten« im Nationalmuseum in Stockholm (Bild 214) und ein anderes in den Braunschweiger Sammlungen befindet. Eine Reihe weiterer Arbeiten werden von M. Longhurst angeführt und befinden sich in englischem Besitz.

Seine vollplastischen Arbeiten sind wesentlich schwächer, was bei der Büste der Anne Churchill noch nicht allzu stark, bei der »Venus mit Cupido« im Victoria and Albert Museum jedoch deutlich zutage tritt.

J. W. KIRCHNER hat in verschiedenen Materialien gearbeitet. Es gibt auch einige Wachsporträte von ihm. Er war sächsisch-hildburghausischer Hofgraveur, kam 1771 nach Kassel und starb dort 1793 oder 1794. Von ihm sind zwei Arbeiten in Elfenbein aus dem Jahre 1780 erhalten und die verkleinerte Replik eines Medaillons des Landgrafen Friedrich II.

JOACHIM [JUCHUM, JOKUM] HENNE [1663–1704] ist für die Jahre 1665 und 1669 in Hamburg belegt, wo sich eine Medaille mit seiner Signatur »J. H. F. A ° 1665« befindet.

Auch über seine Herkunft<sup>118</sup> sind die Nachrichten sehr spärlich, möglicherweise stammt er aus dem Ort Henne in Jütland. In den Jahren 1671 bis 1675 und nochmals von 1691–1692 hielt er sich in der dänischen Hauptstadt auf. Möglicherweise war Henne zwischen seinem zweimaligen Aufenthalt in Kopenhagen auch in Gottorp, worauf manches hindeutet. In den Jahren 1702–1707 war er, wohl hauptsächlich als Miniaturmaler, in Berlin tätig, doch erwähnt Nicolai auch Arbeiten als Wachsbossierer und Elfenbeinschnitzer. In Berlin befindet sich auch ein Medaillon, das das Bild eines Mannes (Bild 215) zeigt und mit »H. A. M. B. Anno 1663« und dem vollen Namen bezeichnet ist. Ein zweites im gleichen Museumsbestand ist unbezeichnet, jedoch typisch für Henne.

Ein anderes Medaillon, im Museum für Hamburgische Geschichte, stellt den dortigen Bürgermeister Barthold Twestreng (Bild 216) dar. Dieser wurde im Jahre der Anfertigung Bürgermeister. Die Signatur lautet: Hamb: Anno 1663 Jochim Hennen Fecit.

Fest steht immerhin, daß er starke Bindungen an Hamburg hatte, worauf verschiedene Arbeiten auch hindeuten. Ein aus zwei Hälften bestehendes Medaillon zeigt den Baupatron der Hamburger Michaelskirche, den Bürgermeister Berthold Möller auf der einen Seite und die Michaelskirche auf der anderen. Das Medaillon ist bezeichnet und auf das Jahr 1665 anzusetzen.

Auf Grund seiner Miniaturmalereien lassen sich noch weitere Arbeiten, größtenteils in Rosenborg, belegen. Typisch für ihn ist die Einbeziehung architektonischer Details und Vorhangdraperien als Hintergrundschmuck seiner Porträts, die nicht in ganzer Figur dargestellt sind.

Ein Medaillon des Kunstsammlers Philipp von Stosch in Berlin aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammt von GIOVANNI BATTISTA POZZO, der in dem Kapitel »Italien« bereits erwähnt wurde. Die Walters Art Gal-



215. Porträt eines Unbekannten, v. Joachim Henne, Größe 14 x 9,7 cm. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.



216. Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Barthold Twestreng (1612–68). Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte.

lery in Baltimore besitzt ein Porträtmedaillon, welches Sir Charles H. Williams darstellt.

Ein Medaillon von äußerst realistischer Auffassung in den Berliner Museen mit dem Bildnis eines Mannes trägt die Signatur »T. W. Frese 1759«. Weitere Medaillons des gleichen Schnitzers, der in dem Kapitel »Deutschland« bereits genannt wurde, befinden sich in den Sammlungen in Schwerin (Bild 217).

MICHAEL HAMMER wurde 1750 in Nürnberg geboren und ist bis 1790 dort nachweisbar. Es ist bekannt, daß er Medailleur, Drechsler und Elfenbeinschnitzer war, und Meusel berichtet, daß er auch Elfenbeinporträts angefertigt hat. Ein monogrammiertes, silhouettiertes Hochrelief Michelangelos befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum in München.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zwischen 1763 und 1787 lebte der aus Reichenberg gebürtige Bildhauer JOHANN BERGMANN in Brünn und schnitzte dort eine Reihe von Elfenbeinporträts, denen man eine überzeugende Ähnlichkeit mit dem Dargestellten nachsagte.

Im Landesgewerbe-Museum Stuttgart ist ein Reliefporträt Voltaires, das 4 cm hoch und mit »KAUXDORFF F.« bezeichnet ist. Es handelt sich um eine Arbeit des in Gotha tätig gewesenen Zeichners und Steinschneiders und dürfte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden sein.

Im Besitz des Britischen Museums ist ein Medaillon Kaiser Leopold I. (Bild 218), das die Signatur »HAMMERAN fecit 1679« trägt. Möglicherweise ist dieser »Hammeran« mit G. M. Hamerani identisch.

Monogrammiert »J:G: fecit« ist ein Bildnis des Hofpredigers Jespersen im Kunstindustrimuseum Kopenhagen. Jespersen wurde 1688 Konfessionaribus und starb 1714. Das Täfelchen aber dürfte erst später, also nach seinem Tode, entstanden sein.

Besonders zahlreich und in ihrer unterschiedlichen Art der Auffassung und Ausführung interessant sind die Elfenbeinporträts darstellend den schwedischen König Karl XII., der im Jahre 1697, bereits mit 15 Jahren, König wurde und schon 1718 starb.

Zwei Bildnismedaillons von CAVALIER, wovon eines 1696 datiert ist, besagen durch ihre Inschrift, daß Karl noch Kronprinz war [Princeps Haeridit]. Eines zeigt einen kleinen Modeprinzen mit Allongeperücke und wal lendem Federhut. Technisch interessant ist die Eigenheit des hochovalen Medaillons, das bei einem Maß von 7 zu 6 cm einen profilierten Rand hat, was sonst nicht vorkommt, wenn das Medaillon oval ist.

Ein Medaillon eines unbekanntenen Schnitzers befindet sich in Berlin und



217. Reliefbrustbilder, v. Theophil Wilhelm Frese, um 1752, Größe 6,5 x 5,1 cm. Schwerin, Staatliches Museum.



*Geschnitzte Porträt-Medaillons*



218. Kaiser Leopold I (1658–1703),  
sign.: Hammeran fecit 1679, Höhe  
6,7 cm. London, Britisches Museum.



219. Ulrika Eleonora d. J., Königin  
v. Schweden, v. Jacob Dobbermann,  
Größe 12,5 x 9,3 cm. Paris, Institut  
Tessin.

zeigt ebenfalls noch den Prinzen, aber bereits viel ernster aufgefaßt, doch noch ohne die Insignien der Königswürde.

Diese finden sich auf einem Porträt von einem unbekanntem Künstler. Hier trägt Karl bereits die Schärpe mit den 3 Kronen, die ein integrierender Bestandteil des schwedischen Wappens sind. Diese Elfenbeindose mit dem Porträt befindet sich in Finnlands Nationalmuseum.

Ein weiteres Medaillon ist im Besitz des Landesmuseums Kassel und stammt von JACOB DOBBERMANN. Es ist hochoval mit Dobbermanns typischem Randprofil und hat das Todesjahr Karls vermerkt, woraus zu schließen wäre, daß es erst nach seinem Tode entstanden ist. Ein anderes Dobbermann-Medaillon zeigt Bild 219.

Ernst Friedrich Lü[c]ke, Rüstkammerbildhauer in Dresden um 1700 signiert am Halsabschnitt mit E. F. Lücke das Medaillonbrustbild eines Herrschers, vermutlich August der Starke, in den Braunschweiger Sammlungen.

1871 kam in England ein Medaillon zur Versteigerung, das König Heinrich VII. und die Königin Elisabeth zeigte. Die Signatur lautete: Motleius F. 1740.

Von französischen Porträtkünstlern sind einige zu erwähnen. Jean Manger, gegen 1640 bis um 1719/22 nachweisbar, stammt aus Dieppe, in welchem Museum er mit etlichen Medaillons vertreten ist. Unter Ludwig XIV. war er Medailleur in Paris.

Filie ist ein weiterer französischer Künstler, dessen Signatur auf einem Elfenbeinmedaillon vorkommt, welches die *princesse palatine* vorstellt und sich im Museum von Dieppe befindet. Er war vermutlich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig.

Die Mitglieder der Künstlerfamilie Rosset, bereits an anderer Stelle im Länderartikel kurz erwähnt, sind hauptsächlich durch Büsten bekannt geworden. Joseph Rosset père [1706–1786] gen. Du Pont, seine Söhne Jacques [1741–1826] sowie Antoine [1749–1818] sind nachweislich mit einer ganzen Reihe von Elfenbeinarbeiten bekannt geworden. Vom Letzteren befindet sich ein Porträtmedaillon des Abbé Gentet in der Bibliothek von Dôle.

Dank der gründlichen Untersuchungen Dejong's<sup>118A</sup> ist es nunmehr möglich geworden, über den Elfenbeinschnitzer Jean Mansel eingehend zu berichten. Bisher waren lediglich die sechs Kinderbacchanalien im Bayerischen Nationalmuseum am bekanntesten gewesen. Über seinen Lebenslauf war man sich ganz unklar. Nachdem ihn noch Trautmann 1869, wiewohl mit irrigem Vornamen, als Franzosen anführt, so ging diese Kenntnis später verloren und erst die nunmehrigen Belege beweisen, daß er aus



220. Pierre Hermes, v. Jean Mansel, Größe 8 x 6,1 cm. Maastricht, Bonnefantenumuseum.



221. Theodorus van den Heuvel, v. Jean Mansel, Größe 8 x 7,2 cm. Maastricht, Bonnefantenumuseum.

Dieppe stammt und als hugenottischer Flüchtling in die Niederlande kam. Er läßt sich in Amsterdam 1682–1687/88, nachher in Maastricht 1687/88 bis um 1700 nachweisen. Ein weiteres Datum ergibt sich aus kirchlichen Archivalien, die ihn 1681 in Amsterdam eingetragen, bezeugen.

Das Stedelijk Museum in Amsterdam besitzt zwei Medaillons, »Aktäon« und die »Beweinung des Adonis durch Venus« mit der Signatur: JEAN MANSEL FECIT A AMSTERDAM. Außerdem sind in Maastricht (Bild 220/221) zwei Medaillons. In Frankreich befinden sich zwei Porträtmedaillons Elisabetha Guépin und Johannus Lefebvre darstellend. Sie sind signiert.

Eine Anzahl von Medaillons begegnet uns immer wieder in den verschiedensten Sammlungen, die mit sehr fraglichen Zuschreibungen versehen sind, sich jedoch durch keinerlei Literaturstelle aus zeitgenössischen Berichten belegen lassen. Besonders Dürer wird öfters mit Elfenbein-Medaillons in Verbindung gebracht. Es ist zwar nicht ausgeschlossen, daß sich dieser bedeutende Künstler auch im Material des Elfenbeins versucht haben könnte, doch besitzen wir keinerlei Belege über eine solche Tätigkeit. Zwei Beispiele aus dem Nationalmuseum in Stockholm können herangezogen werden, die Darstellung Kaiser Maximilians und des Franz von Burg. Beide

sind nach Dürer-Vorlagen gearbeitet, jedoch mit Dürers Monogramm versehen.



222. Gedrehseltes Pferd-Medaillon, bayerisch, evtl. v. M. Chr. Teuber, um 1670-80, Durchmesser 8,7 cm. Kassel, Hessisches Landesmuseum.

### B. Kunstgedrechselte Medaillons

Diese weitaus seltenere Form von Reliefmedaillons, welche nicht nur Porträt Darstellungen umfaßt, sondern auch Landschaftsbilder, Monogramme, Schriftsätze, Tierwiedergaben (Bild 222) usw. beruht auf der technischen Übertragung eines handgefertigten »Vorbild-Medaillons«. Der Künstler fertigte in Gips, Lehm, Wachs oder ähnlichem Material zuerst ein Abbild des geplanten endgültigen Medaillons.

Dieses Erst-Medaillon wurde dann in hartes Holz, weitaus seltener in Metall, Messing oder Stahl, übertragen und zum Schluß auf mechanischem Wege in gleicher, verkleinerter oder vergrößerter Form in das endgültige Material, Elfenbein, reproduziert.

Eine absolut sichere Nachricht, wo diese Technik ihren Anfang genommen hat, besitzen wir nicht. Doch weisen alle Belege auf die alte berühmte Kunstdrechlerstadt Nürnberg hin, da dort auch eine bestimmte, spezifisch nürnbergische, d. h. Zick'sche Spezialität, in dieser Technik ihren Anfang genommen hat. Es handelt sich um die Contrefaitkugeln mit Schriftplatte, deren Buchstaben gedrechselt und nicht geschnitzt sind.

Der gedrechselte Schriftsatz (Bild 223), im Aufbau der Contrefaitkugeln (Bild 229, 230) eingefügt, lautet: SCHREIBEN UND TRUCKHEN GILT NIT UIL MEHR \* DURCH TRAXLER KUNST GIBT GOTT DIE EHR \* Der Durchmesser des Plättchens beträgt etwa 38 mm, was von Zierleisten, variierend abhängt. Beispiele solcher Contrefaitkugeln, mit gedrechselter Schriftplatte, finden sich in Wien, Museum für angewandte Kunst, in Graz im Museum für Kulturgeschichte und Kunstgewerbe, und ein ganz auserlesenes Beispiel in der Schatzkammer der Basilika Mariazell. Diese Schriftplättchen, deren Text wir noch in einer zweiten, leicht abgeänderten Variante, kennen, sind ein sicherer Hinweis auf Nürnberg. Die Dresdener Contrefaitkugeln Lobenigks von 1589 und Jakob Zellerss von 1611, haben keine Schriftplatte.

Eine weitere sichere Quelle für die Existenz solcher Arbeiten ist Teubers Werk über die Kunstdrechslerei<sup>101</sup>. Teuber berichtet, daß diese Art der Medaillon-Darstellung sehr kompliziert war und die Herstellung des Metall-



223. Schriftplatte, mit gedrechselter Schrift, Teil einer Contrefaitkugel, Durchmesser 38,0 mm. Graz, Museum f. Kulturgeschichte und Kunstgewerbe (Johanneum).

Vorbildes etwa zwanzigmal soviel kostete wie ein hölzernes. Überhaupt bietet Teubers Werk über die Kunstdrechserei eine gute Orientierung über die Existenz solcher Arbeiten und Technik, z. B. die Beifügung zur Erklärung der Abbildungen unter Nr. XXXIII: »Ist eine Dose, worauf eine Landschaft gedreht ist, . . .«

Ein gedrechseltes Reliefmedaillon (Bild 224) das von Teubers Vater stammt, befindet sich im Museum der Stadt Regensburg und trägt auf der



224. Raub der Dejanira durch Nessus, reliefgedrechseltes Medaillon, v. Martin Christoph Täuber, 1684, Durchmesser 5,6 cm. Museum der Stadt Regensburg.

gedrechselten, hölzernen Zierflasche die mit Zinn eingelegte Schrift: »Martin Christoph Täuber in Regensburg. 1684«.

Mit Hilfe dieses Medaillons ist es möglich, weitere Arbeiten auf Martin Christoph Teuber zu beziehen, so eine Dose in Rosenborg/Kopenhagen (Bild 225 und 225a), sowie eine weitere in Kassel und andere Arbeiten dort, die sich untereinander sehr gleichen und auf Grund des gesicherten Täuber-Medaillons wohl diesem zugeschrieben werden können. Ein dieser Gruppe<sup>119</sup> zugehöriger Humpen, u. a. mit dem bayerischen Wappen geziert, umlaufend reliefgedrechselt, wurde 1928 in Wien versteigert.

Arbeiten dieser Art hat auch Zar Peter der Große persönlich angefertigt, von denen sich in Rosenborg ein Pokal und eine Kompaßdose, sowie in Kassel ein großes Medaillon befinden.

Künstler, die gedrechselte Medaillons hergestellt haben und namentlich erfaßt werden konnten, sind: Philipp Senger, Friedrich Kleinert [1633 bis 1714], Lorenz Zick [1594–1666] und Stephan Zick [1639–1715], alle in Nürnberg. Für Kopenhagen belegt haben wir den als Landschaftsdrechsler genannten Antoni Schäffer [Shepherd], tätig 1683–1701, sowie Lorenz Spengler [1720–1807]. In Regensburg gab es drei Teuber, den erwähnten Vater Martin Christoph sowie den Sohn Johann Martin Teuber [Täuber], der das Werk über die Kunstdrechserei schrieb und einige Arbeiten seines Vaters abbildete. Der Großvater, ebenfalls Elfenbeindrechsler, hieß Martin. Über ihn besitzen wir keine Beweise, daß er reliefdrechselte.



225. Reliefgedrechselte Dose, Mr. Chr. Täuber zugeschrieben, entstanden zwischen 1670 und 1699. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.



225a. Dosendeckel mit Porträt v. Königin Charlotte Amalie von Dänemark (1650–1714). Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

Einige vortreffliche Arbeiten dieser Art konnten bisher noch keinem Urheber zugeschrieben werden. Dazu gehört auch in den Berliner Sammlungen ein hochovales, reliefgedrechseltes Medaillon einer unbekleideten jungen Frau, auf das linke Knie niedergelassen sowie halb sitzend auf einer Kugel, etwa im Stile G. F. Ebenhechts. Das Medaillon ist wohl nicht von ihm, kommt aber seinem Stil nahe.

Von Ebenhecht, 1757 in Potsdam verstorben, kennen wir zwei bezeichnete Flachreliefs aus der Leipziger Stadtbibliothek. Er hat sich ursprünglich in Leipzig betätigt, jedoch gegen die Mitte des Jahrhunderts nach Berlin begeben, wo er in verschiedenen Materialien arbeitete.

Ebenfalls um die Jahrhundertmitte, genau 1751, wurde das einzige im Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien befindliche Reliefmedaillon (Bild 226) angefertigt. Es handelt sich um ein Selbstporträt des Herzogs Josef Friedrich von Sachsen-Hildburghausen. Es hat einen Durchmesser von 10,3 cm und damit die durchschnittliche Größe zeitgenössischer Arbeiten. 1751 wurde es von ihm anlässlich der Grundsteinlegung der Egidienkirche in Kroisenbrunn/Nieder-Österreich angefertigt. Das Medaillon ist nachträglich bei der abschließenden Behandlung sehr überschliffen worden. Lediglich an ganz wenigen Stellen in der Vertiefung des Ordensbandes sind noch die allerfeinsten Drehrillen zu erkennen.

Im Text zu Kupferstichreproduktionen von Elfenbeinpokalen und Elfen-

beinbüsten bezeichnet sich DANIEL VADING<sup>120</sup> als Kurfürstlich-Brandenburgischer »Conterfeydreher«. Die von ihm durch diese Kupferstiche nachgewiesenen Arbeiten sind durchweg Schnitzereien. Diese von Berliner veröffentlichten Stiche zeigen nur durch ihren Text an, daß Vading auch als Porträtdrechsler gearbeitet hat.

Vom Lebenslauf Vadings ist nur wenig bekannt. Dänische Archive ergaben, daß er auf Grund eines gedrehten Luther-Porträts, für das er 50 Reichstaler erhielt, nach Kopen-



226. Gedrechseltes Porträt v. Herzog Josef Friedrich von Sachsen-Hildburghausen (Selbstporträt, eigenhändig angefertigt), 1751, Durchmesser 103 mm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

hagen berufen wurde. Feststehende Daten über ihn lauten: Dresden–Leipzig 1667, Kopenhagen Ende 1667 bis Anfang 1668, Berlin 1670, Wien 1673, Berlin 1696. Er dürfte etwa 1705 gestorben sein. Es ist möglich, daß Vading als Drechsler tüchtiger war als seine geschnitzten Arbeiten aussagen, jedenfalls gehört er nicht zu den bedeutenden Namen der Kunstdrechserei wie die Arbeiten der Zickwerkstätte in Nürnberg mit den Contrefaitkugeln und ihren gedrechselten Schriftplatten.

Ein geschnittes Medaillon läßt sich von einem kunst- oder reliefgedrechselten ganz einfach

an Hand der vorhandenen Drehrillen unterscheiden. Auch der Abstand der Drehrillen bzw. die groben stehengelassenen Stege sind ein Merkmal für die Beurteilung der Qualität wie auch ein Vergleichsmoment verwandter Stücke.

Wie bereits erwähnt, sind die reliefgedrechselten Medaillons äußerst selten und bedeutende Sammlungen wie Florenz, Wien und München verfügen nur über wenige Stücke.

Das einzige Wiener Stück im Kunsthistorischen Museum wurde bereits erwähnt. Das Bayerische Nationalmuseum besitzt 3 Medaillons, von denen 2 unbedeutend, bzw. das eine davon eine sehr grobe Arbeit zeigt, während die Feinpulverflasche beidseitig mit je 7 gedrehten Medaillons geschmückt ist. Diese stehen stilistisch einem Medaillon des Ferdinandeums in Innsbruck, einem des Herzog Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig und einer Arbeit der Stiftssammlungen Kremsmünster nahe.



Eine vorzügliche Arbeit des 18. Jahrhunderts ist eine Dose (Bild 227) im Bayerischen Landesgewerbemuseum in Nürnberg mit einer Allegorie der schönen Künste auf dem Deckel und einer Allegorie der Jagd auf dem Dosenboden.

Wirkliche Meisterschaft beweist ein oval gedrehtes Medaillon mit dem Porträt Cosimos III. (Bild 228) von Senger im Musei degli Argenti im Palazzo Pitti in Florenz. Zugehörig ist ein gleichfalls reliefgedrechseltes Monogramm-Medaillon.



227. Elfenbeindose mit gedrechselten Darstellungen der Allegorie der Malerei (Deckel) und der Allegorie der Jagd (Dosenboden), um 1750, Durchmesser 7,5 cm. Nürnberg, Sammlungen der Bayerischen Landesgewerbeanstalt.

Den größten Bestand haben das Schloßmuseum Weimar und durch die Tätigkeit von Spengler die Sammlung der dänischen Könige in Schloß Rosenberg in Kopenhagen aufzuweisen. Von Spengler stammt auch das sogar doppelseitig reliefgedrehte Medaillon im Museum Allerheiligen in Schaffhausen (Bild 90).

In einem literarischen Dokument vom Ende des 17. Jahrhunderts wird berichtet, daß die Porträtdrechselerei unter Leopold I. erfunden worden sei. Noch genauer wird gesagt: »Seit Leopold das Szepter führt«, also im Jahre 1658<sup>121</sup>. Derartige Angaben sind nicht allzu wörtlich zu nehmen, doch geben sie oft einen wertvollen Fingerzeig. Leopold ist als Liebhaber naturwissenschaftlicher Studien bekannt gewesen und nach ihm ist die berühmte naturwissenschaftliche Akademie in Halle benannt worden. Auch einer der berühmtesten Kunst- und Porträtdrechsler, Lorenz Spengler, wurde dort Ehrenmitglied. Man darf nicht vergessen, daß die Kunstdrechselerei damals vielfach als eine königliche Kunst<sup>123</sup> angesehen wurde und daß die Arbeiten

als wirklich kostbare Kunstwerke bewertet wurden. Dies beweist u. a. auch ein reliefgedrehtes Elfenbeinmedaillon aus Privatbesitz, das im umschriebenen Feld einen Amor mit dem Pfeil zeigt. Mit der Linken faßt der Amor nach Blumen, die Szene ist von Rankenwerk umgeben. Das im Diameter



228. Reliefgedrehtes Medaillonporträt v. Cosimo III., v. Philipp Senger, monogrammiert F.S. Florenz, Palazzo Pitti.

69 mm messende Medaillon hat folgende Umschrift: Fecit Carolus Alexan. D. G. Dux Loth. Bar. Vermutlich hat das »fecit« infolge der Adelstitel eine andere Plazierung erhalten, als dies sonst üblich ist.

Außerhalb der genannten Kunstdrechslerzentren begegnet uns mit John Jackson ein Reliefporträtdrechsler, der 1749 in London tätig ist. Er arbeitet in verschiedenen Materialien, darunter auch in Elfenbein. Die Dargestellten sind zeitgenössische Persönlichkeiten, wie etwa Isaac Newton und Karl II. Die Medaillons wurden an Dosen angebracht.

## KUNSTDRECHSLEREI

Im Gebiet der Kunstdrechserei sind zahlreiche Zentren und Einzelkünstler bekannt, denen der wesentliche Teil des vorhandenen Bestandes zugeschrieben werden kann. Das Fehlen von Signaturen spielt hier eine unwesentliche Rolle, da die meisten Arbeiten aus Familienwerkstätten kamen, die sich praktisch als Einheit präsentieren.

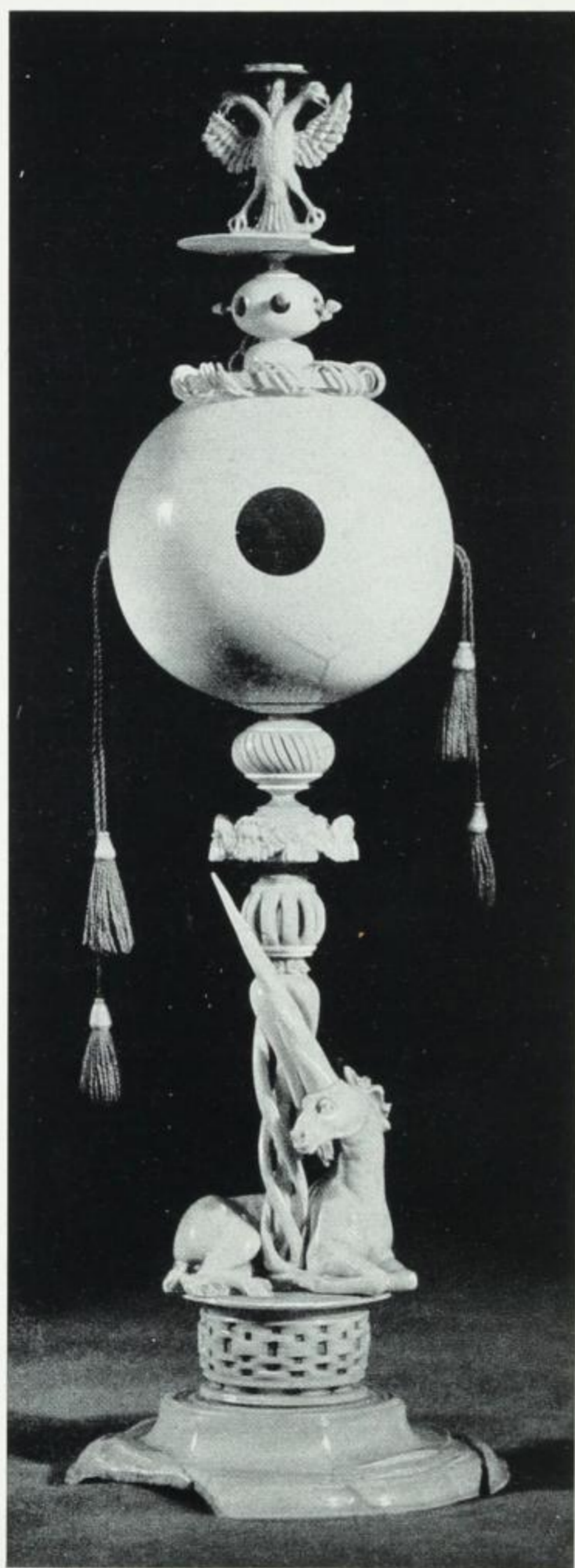
Um der Frage nach der Unterscheidung und Bestimmung französischer und deutscher Kunstdrechslerarbeiten überhaupt näherzutreten zu können, muß man zunächst einmal feststellen, wann und wo sich früheste Zentren befunden haben. Vor allem ist einmal Nürnberg zu nennen, ferner Dresden und Regensburg.

Das in Frankreich erschienene und später auch, gemeinsam mit Teuber<sup>101</sup>, in Deutschland herausgegebene Werk Plumiers zeigt deutlich, daß die französischen Kenntnisse dieser Handwerkskunst vor allem durch Studienreisen auf deutschem Boden gewonnen wurden. Praktisch heißt das, daß es kaum einen eigenen französischen Bestand alter Drechslerarbeiten gibt, sondern alle Arbeiten mehr oder minder auf den Ausgangspunkt Nürnberg zurückgeführt werden können. Als Plumiers Werk 1701 erschien, war Lorenz Zick bereits fünfunddreißig Jahre tot, aber der Ruhm seiner von den Söhnen weitergeführten Werkstatt war schon in alle Länder Europas gedrungen.

Ein Dresdener Katalog aus dem Jahre 1589 nennt eine Reihe von elfenbeingedrechselten Kunstwerken, die aus Dänemark gekommen waren, was erkennen läßt, daß derartige Arbeiten schon damals in Dresden hochgeschätzt wurden. Doch nicht nur das, Dresden hat auch selbst eine Reihe guter Elfenbeindrechsler aufzuweisen, wie Egidius Lobenigk aus Köln, der 1584–1591 tätig war, Georg Wecker [Weickhardt] aus München, der von 1578–1591 als Hofkunstdrechsler nachweisbar ist, und Jakob Zeller. Von Wecker waren über 50 Elfenbeinarbeiten im Grünen Gewölbe. Jakob Zeller führt 22 Arbeiten an, die er bis 1618 abgeliefert hat.

Der Unterschied in der Arbeitsweise der Dresdener und der Nürnberger Drechsler besteht darin, daß es in Dresden niemals Serienfertigungen gegeben hat. Dies zeigt sich besonders klar an den vereinzelt Beispielen der Dresdener Contrefaitkugeln, denen Nürnberger Serienerzeugnisse, wenngleich variiert, gegenüberstehen.

Auch Regensburg war durch drei Generationen der bekannten Kunstdrechslerfamilie Teuber zu einem wichtigen Zentrum der Drechserei geworden. Lorenz Spengler [Schaffhausen 1720–1807 Kopenhagen], dänischer



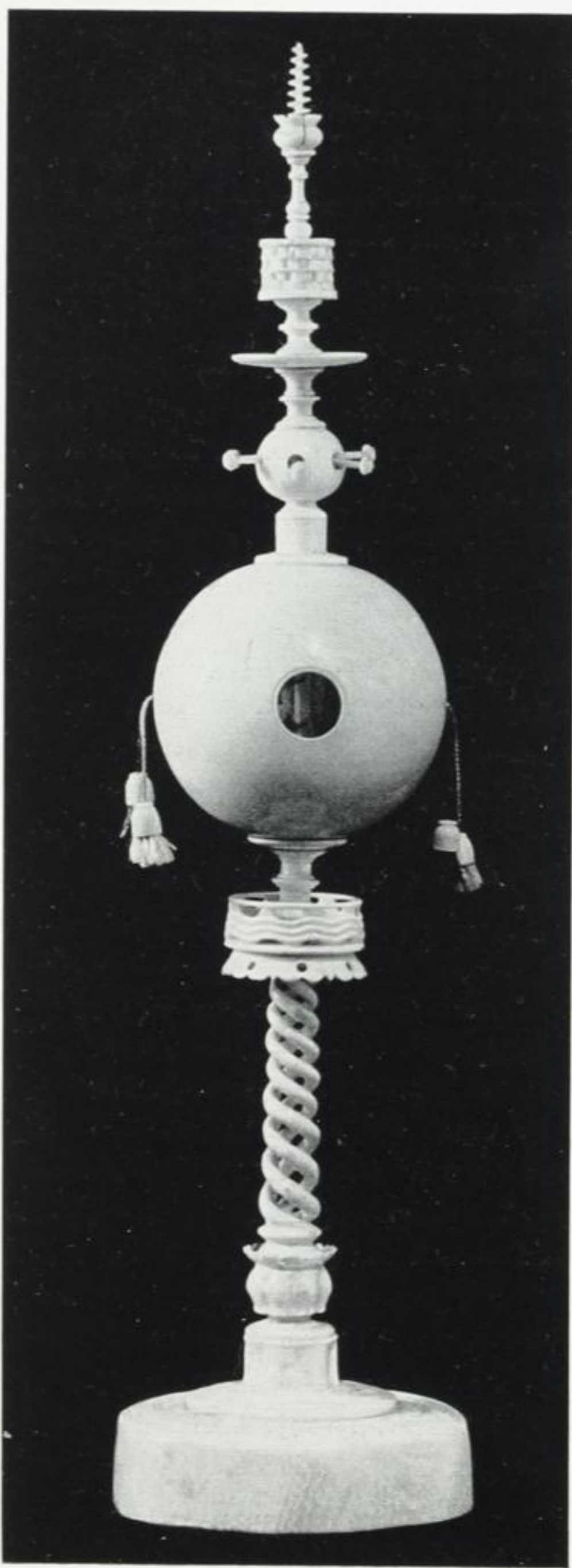
229. Contrefaitkugel, Werkstatt Zick, Nürnberg. Mariazell, Schatzkammer der Basilika.

Hofkunstdrechsler, und auch der Schweinfurter J. H. Hahn waren dort in der Lehre und das Buch Johann Martin Teubers über Kunstdrechserei<sup>101</sup> machte den Namen seines Autors in ganz Europa bekannt.

Eine gewisse, wenn auch kleinere Rolle, dürfte Geißlingen gespielt haben. Hierfür sind zwar keine Nachweise durch belegte Arbeiten vorhanden, doch liegen Berichte vor, die u. a. besagen, daß die Geißlinger Arbeit für ihre Genauigkeit berühmt war. Vermutlich ist unter »Genauigkeit« Elfenbein-Mikroarbeit zu verstehen, denn es wird z. B. berichtet, daß Abraham Elias Resch [Geisslingen 1560–1609 ebda] ein Pfefferkorn, ausgefüllt mit drei Kegelspielen, angefertigt hat, welches in den Besitz des Papstes Paul kam. Geißlingen scheint in erster Linie sein Rohmaterial von Straßburg bezogen zu haben. Dort werden der Kunstdrechsler Michael Maul und seine beiden Söhne rühmend genannt.

Ein ähnliches Zentrum wie Geißlingen scheint Berchtesgaden gewesen zu sein, doch ergeben die bisher erhobenen Forschungen noch zu wenige Detailkenntnisse. Wir wissen also nicht, ob hauptsächlich geschnitzt oder gedrechselt wurde. Jedenfalls scheint ein nicht unwesentlicher Export dortiger Erzeugnisse bis in fernste Länder erfolgt zu sein.

In Augsburg hat sich die Kunstdrechslerei nicht durchgesetzt, was wohl in der Stadt der Goldschmiede nicht verwunderlich ist. Wohl berichtet Stetten in seinem Kapitel über die Drechslerei von den älteren Drechslern, die »Kutschen von Elfenbein, welche von Flöhen gezogen werden konnten, und dergleichen verfertigten, deren Namen aber nicht erhalten, zum wenigsten mir nicht bekannt geworden sind«. Zwei Künstler sind uns jedoch bekannt und zwar Michael Langbacher, etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts tätig, und Tobias Treffler, Silberschmied und Elfenbeindrechsler. Vom Ersteren wird berichtet, daß er Contrefaitkugeln gearbeitet hat. Treffler kommt 1648 nach Braunschweig, wohin ihn Herzog August Wilhelm [1597 bis 1666] berief, der in seiner Jugend ebenfalls Elfenbeindreheln gelernt hatte. Treffler lieferte dem Herzog verschiedene Arbeiten, so auch passig gedrehte Pokale. Der Grund seiner Berufung nach Braunschweig lag jedoch darin, daß er die Söhne, den nachmaligen Herzog Anton Ulrich und dessen Brüder, unterrichten sollte. Trefflers Arbeiten bildeten mit den Grundstock zu der so umfassenden Braunschweiger Elfensammlung, die zu den wichtigsten in Europa zählt.



230. Contrefaitkugel mit Porträt der Kaiserin Maria Theresia und ihrem Gemahl, Standfuß als Dose. Kremsmünster, Stiftsammlungen.

Zu den beachtenswertesten Arbeiten der Kunstdrechsler überhaupt gehören die Contrefaitkugeln. Man versteht hierunter eine große Kugel, in deren Innerem sich eine Reihe weiterer, immer kleiner werdender Kugeln befindet, die alle aus der ursprünglich massiven Kugel herausgearbeitet wurden. Anstelle mehrerer Kugeln können auch eine oder zwei Scheiben, wiederum aus ein und derselben Massivkugel, im Inneren der Kugel sein, auf denen Bildnisse oder dekorative Schnitzereien angebracht sind. In ganz seltenen Fällen befindet sich in der Hohlkugel ein Miniaturluster mit geschwungenen Armen, der durch das Schloß eingeführt, innen montiert wird.

Der Name Contrefaitkugel wird für das ganze Stück verwendet, das aus Tragfuß, der eigentlichen Kugel und der Bekrönung besteht. Woher die Bezeichnung ursprünglich stammt, ist nicht ganz klar, doch hat es jedenfalls nichts mit einer Ableitung von Konterfey zu tun. In den frühen Dresdener Inventaren stoßen wir auch auf den Ausdruck »Kontrafekt«. Irrigerweise<sup>122</sup> werden die Contrefaitkugeln auch als »Chinesische Bälle« bezeichnet, was insofern unrichtig ist, als diese auch heute erzeugten Kugeln ihrem Ursprung nach nicht chinesisch sondern deutsch sind. Auf Grund von Beispielen aus anderen Gebieten hat China diese seiner Mentalität so entsprechende Geduldarbeit, leicht abgewandelt, wieder nach Europa re-exportiert. Als Abart der Contrefaitkugel wäre noch die Stachelkugel zu nennen, die mit später eingefügten Stacheln gespickt ist.

Die Herstellung der Contrefaitkugeln läßt sich hauptsächlich auf Nürnberg und die FAMILIE ZICK zurückführen. Wie geschickt diese Familienwerkstatt arbeitete, zeigt als Beispiel die Contrefaitkugel (Bild 229) von Mariazell<sup>125</sup>. Der feingeschnittene Tragfuß mit dem Einhorn ermöglicht eine Verbindung zu dem verbrannten Darmstädter Exemplar mit der Herkulesfigur. Die eigentliche Kugel enthält die bemalten Elfenbeintäfelchen, die durch die seitlichen Zugschnüre hochgezogen werden können. Oberhalb der Kugel befindet sich ein Dreifaltigkeitsring, der in äußerst komplizierter Art über dem Mittelreifen einen dreiparallelen, gewundenen Ring hat. Typisch für die Zick-Werkstätte ist die flachgedrückte Kugel, die das Verbindungsglied zu der Standplatte des gekrönten Doppeladlers bildet.

Eine signierte Arbeit von Lorenz Zick [1594–1666] besitzt Wien mit dem Trinkschiff von 1643. Trinkschiffe sind nun gerade in Nürnberg von den dortigen Goldschmieden in großer Zahl angefertigt worden. Das elfenbeinerne von Lorenz Zick zeigt das Bestreben der Kunstdrechsler, zu beweisen, daß sie im Stande waren, auf ihrem Gebiet die Goldschmiedearbeiten nachzuahmen bzw. sogar zu übertreffen. Aus diesem Wettstreit heraus sind die elfenbeinernen Buckelpokale entstanden. Unter dem gleichen Aspekt sind auch die elfenbeinernen Blumen zu betrachten, die wohl als Antwort auf



230 a. Detail zu Abb. 229, Gerätschaften des Dosen-Standfußes der Contrefaitkugel. Kremsmünster, Stiftsammlungen.

den Naturabguß etwa eines Wenzel Jamnitzer zu betrachten sind. Als Beweis dieses edlen Wettstreites mag auch gewertet werden, daß Doppelmayr<sup>124</sup> neben einem goldenen Dreifaltigkeitsring den elfenbeinernen von Stephan Zick nachbildet, wobei in diesem Falle unstrittig größere Meisterschaft dazu gehörte aus dem spröden Material des Elfenbeins den Trinitatis-Ring heraus zu dreheln.

Die Anerkennung, welche die Zicks genossen, dokumentiert sich auch durch die Tatsache, daß Peter Zick [1571–1629] der Lehrer Kaiser Rudolfs in Prag war und Lorenz Zick, das berühmteste Mitglied der Familie, der Lehrmeister Kaiser Ferdinands in Wien.

Als interessantes kulturgeschichtliches Dokument kann man eine Contrefaitkugel aus der Zick-Werkstätte ansehen, deren Basis aus einer Dose (Bild 230 und 230a) besteht, in der sich fünfundvierzig Haushaltsgeräte befinden, womit uns ein Beispiel der nürnbergischen Kleinigkeitsdrechslerei und -Schnitzerei vorliegt. In der Kugel selbst befinden sich die gemalten Porträts der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahls Franz von Lothringen.

Kleinigkeitsdrechsler in Nürnberg war der aus Thalhausen in Kärnten stammende Leo Pronner, der um die Jahrhundertwende nach Nürnberg



231. Pokal mit Stachelkugel, Werkstatt Zick, Nürnberg, ca. um 1660, Höhe ca. 51 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

kommt und dort 1630 stirbt. Er soll einen Kirsch kern mit hundert zierlich geschnitzten Möbeln und Hausgeräten gefüllt haben, Angaben, von denen man kaum annehmen kann, daß nicht ein gut Teil Phantasie mit-schwingt. Pronner war Zeughausleutnant.

Eine Stachelkugel (Bild 231) der Zick-Werkstätte in der Sammlung der dänischen Könige auf Schloß Rosenborg in Kopen-hagen ist mit den ausgesägten Buchstaben »C A« gekennzeichnet. Möglicherweise stammt sie von Caspar Zick dem Älteren [1632–1682]. Wohl von dem jüngeren Zick [1650–1731] hingegen stammt eine Arbeit im Palazzo Pitti, die am Sockel schwarz gravierte Szenen trägt und mit J. C. Zick bezeichnet ist. Die geschnitzte Statuette stellt unter Beweis, daß die Werkstätte auch über ausgezeichnete Schnitzer verfügte.

Elfenbeinerne Gebrauchsgegenstände nürnbergischer Art (Bild 232) sind Leuchter, Schraubflaschen, Besteckgriffe und Humpen, die vielfach Vorbildern aus Zinn, Silber oder Messing<sup>128</sup> nachgedrechselt sind.

Vermutlich nürnbergisch, jedenfalls aber süddeutsch, ist eine kleine, eiförmige Deckel-dose mit farbigen Gravierungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Ti-roler Landesmuseum. Ihre Ornamentik lehnt sich sehr stark an die Grottesken in der Loggia des Raffael bzw. in den Stanzen des Vatikans an, die in der deutschen Spät-renaissance gern verwendete Motive waren.

Drechslerarbeiten, die viel Aufsehen er-regten und über die sogar eine Dissertation bei der Universität Altorf existiert, waren die Dreifaltigkeitsringe. Sie sind anscheinend von dem Ingolstädter Jesuitenpater Scherer schon vor 1660 erfunden worden. Die Nürn-berger Goldschmiede Johann Heel und Al-



brecht Götze haben solche Ringe aus Silber und Gold 1670 angefertigt, Stephan Zick in Elfenbein 1680. Von ihm sollen nur drei solcher Ringe existieren. Obwohl diese Ringe nicht sehr häufig vorkommen, sind sie doch nicht so selten wie man vielleicht annehmen könnte. Ein handgeschnittener ist im Besitz des Stiftes St. Peter in Salzburg. Gedrechselte gibt es in Rosenberg von Magnus Stenbock [1664 bis 1717] (Bild 84), in London möglicherweise den 1743 von Lorenz Spengler verfertigten und den bereits erwähnten an der Contrefaitkugel in Mariazell, aus der Zickwerkstätte (Bild 229).

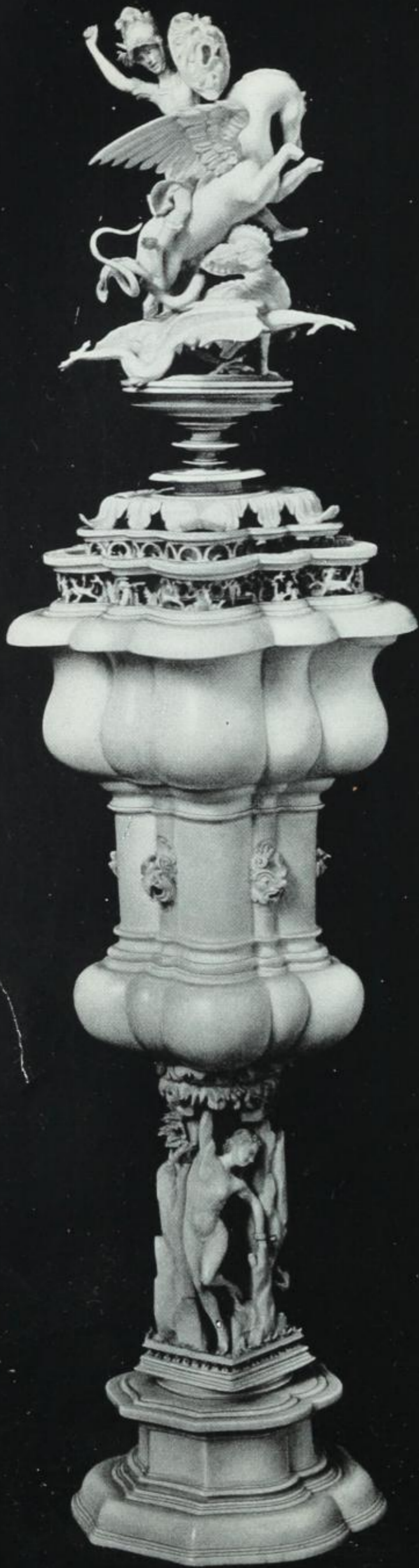
Einen der größten Bestände an nürnbergischem Elfenbein besitzt die Sammlung der dänischen Könige in Schloß Rosenberg. Es ist alter Kunstkammerbestand, der direkt aus Nürnberg nach Dänemark kam. Durch den Verlust der Elfenbeinbestände des Germanischen Museums in Nürnberg sind heute Kopenhagen und Florenz die einzigen großen Sammelstätten speziell nürnbergischer Elfenbeinkunst.

Eine kleine jedoch gute Samm-

232. Gedrechselter Büstengriff eines Türken, Werkstatt Zick, Nürnberg. Frankfurt am Main, Historisches Museum.

233. Gedrechselter Pokal, signiert: MARCUS HEIDEN FECIT ANNO 1637. Weimar, Schloßmuseum, Staatliche Kunstsammlungen.





lung hat außerdem noch das schon mehrfach erwähnte Kunstindustriemuseum in Kopenhagen.

MARKUS HEIDEN aus Coburg kam 1638 nach Weimar. Dort und im Palazzo Pitti finden sich einige signierte Arbeiten, die sich deutlich von der Nürnberger Art unterscheiden. Typisch für diesen Drechsler sind die Füße seiner Pokale (Bild 233), die aus Gesichtern mit sehr scharfer Markierung gebildet werden, und teilweise sogar ins Fratzenhafte gehen. Seine früheste, bekannte Arbeit in Florenz ist 1625 datiert, die später, 1648, in Weimar angefertigt worden ist.

Heidens Arbeiten weisen außer den seltsamen Füßen noch eine andere Eigenart auf, nämlich seine Vorliebe für durchbrochen gearbeitete Kuppeln und andere Architekturformen, die er in seine Kompositionen einbezieht.

Sein Deckelkrug mit der Signatur: Marcus Heiden fecit Anno 1637, zeigt gewisse Anklänge an französische Entwürfe und zwar hinsichtlich des Mantels. 1637 wurde Heiden Drechslermeister an der herzoglichen Werkstätte in Weimar.

Es wäre möglich, die ganze Gruppe von Pokalen, deren Hersteller nicht bekannt ist, im Museo degli Argenti im Palazzo Pitti in Florenz auf Grund ähnlicher Charakteristika Heiden zuzuschreiben, wenn dies nicht durch eine

234. Pokal, gedrechselt und geschnitzt, v. Jacob Zeller, sign.: Jacob Zeller 1610, Höhe 42,0 cm. Stockholm, Königliches Schloß.

Nachricht in Frage gestellt würde, die besagt, daß am Anfang des 17. Jahrhunderts ein Kunstdrechsler Müller [Miller] bekannt war, der 1611 zum Preise von 36 fl einen Becher an den Herzog von Pommern lieferte, »oblong rund und in die eigg getreuet«. Derselbe Müller hat nun auch dem Großherzog von Toscana für 2000 Dukaten eine ganze »Kredenz solcher Becher« angefertigt. Erst das Ergebnis einer genaueren Untersuchung wird klären können, ob die beiden großen Schränke mit Pokalen im Pitti Palast nicht einen wesentlichen Teil dieser Müllerschen Erzeugnisse enthalten. Von der Überlegung ausgehend, daß ein Becher 36 fl gekostet hat, müßte es sich um sechzig Pokale gehandelt haben.

[Die Bezeichnung fl = floren stammt ursprünglich aus Florenz, dessen Blumenwappen, die Lilie, auf dem Umweg über lateinisch flos = Blume, italienisch fiorina, als »Floren« eine Währungsbezeichnung in ganz Europa wurde.]

JACOB ZELLER, dessen Vater Panckraz seit 1583 am Dresdener Hofe tätig war, scheint gemeinsam mit Markus Heiden einen eigenen Stil geprägt zu haben. Beide verwenden gern Maskarons und andere skulpturelle Verzierungen. Ein Pokal in Stockholm (Bild 234) zeigt wiederum, daß Zeller sowohl Drechsler als auch Schnitzer war. Das Tragstück dieses Pokals

235. Gedrehselter Pokal, v. Jonas Witsen, 1673, Höhe 38,0 cm. Stuttgart, Sammlungen des Landesgewerbeamtes.



zeigt Andromeda, die Bekrönungsgruppe Perseus im Kampf mit dem Ungeheuer. Zeller, aus Regensburg stammend [1581–1620] wurde 1610 Hofkunstdrechsler in Dresden, wo er sein Hauptwerk, die Fregatte, 1620 vollendet.

Ein Muster, typisch für die Spengler-Werkstatt, zeigt ein kleines Döschen im Kunstindustriemuseum in Kopenhagen. Es trägt im Schraubdeckel ein Bernsteinmedaillon, monogrammiert A. Möglicherweise ist es von MAGNUS GUSTAVUS ARBIEN [Kristiania 1716–1760 Kopenhagen]. Von diesem Medailleur ist bekannt, daß er den Auftrag bekam, zum 300jährigen Jubiläum des Hauses Oldenburg im Jahre 1749 eine Medaille mit zwölf kleinen Porträts anzufertigen. Das Döschen kann nicht vor 1746 entstanden sein und das Medaillon steht in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zur Jubiläumsmedaille.

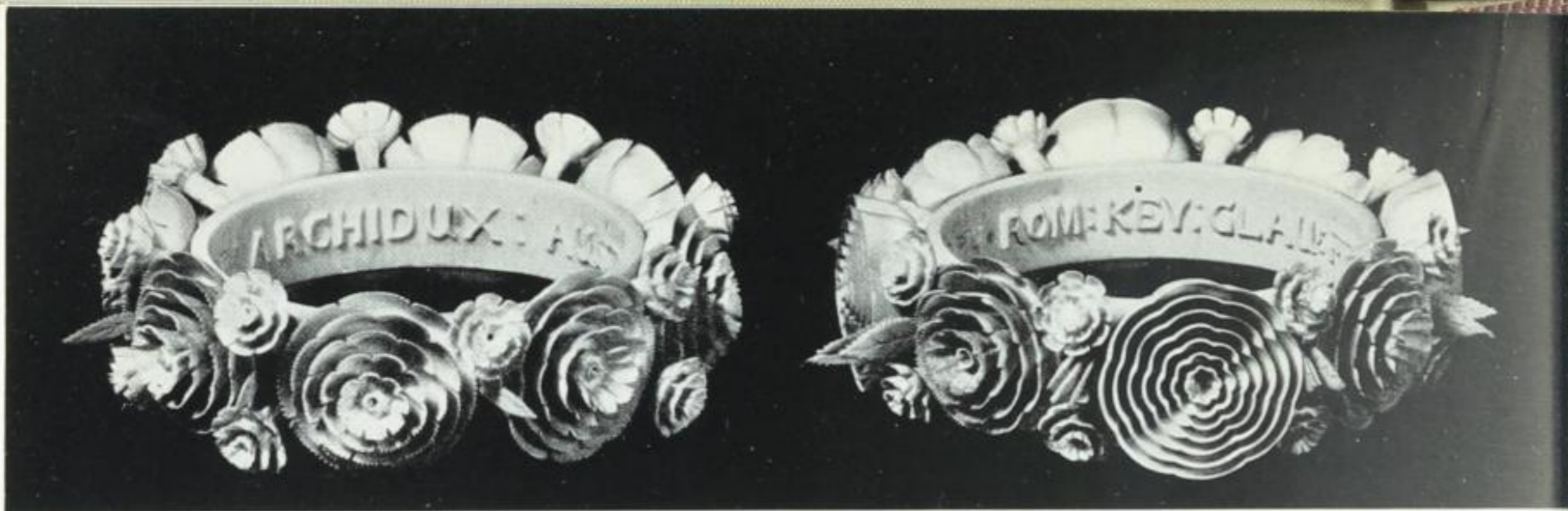
Den Beweis, daß die Persönlichkeit eines Kunstdrechslers ganze Schulen schaffen konnte, erbringen die Zick und Teuber in Deutschland und Lorenz Spengler in Dänemark. Von Spengler (Bild 192) stammt der größte, geschlossene Bestand an Elfenbeinarbeiten in Rosenberg. Nachgewiesene Arbeiten seiner Schüler gibt es von J. B. BAUERT<sup>126</sup>, OPIZ und SCHWARZ. Weitere Schüler sind HOLM, COPPY [Koppi], GRAUMANN sowie die in seiner Werkstatt als Bildhauer tätigen Schweizer SINDEL und SEYLER. Inwieweit der als Kunstdrechsler und Elfenbeinschnitzer tätige SÖREN SEIDELIN WINTHER [Hundslund 1810–1847 Rom] als Enkelschüler bezeichnet werden kann, ist unklar. Arbeiten von ihm befinden sich im Thorwaldsenmuseum und eine 25 cm hohe Athene ist in Rosenberg.

Etwa in die Zeit von Spenglers Tätigkeit fällt die Entstehung der beiden signierten Pokale, die ein königlicher Kammerdiener gedrechselt hat. Es sind einfachere Arbeiten, die er dem König als Geburtstagsgeschenk überreichte. Die Signatur der 26 cm hohen Pokale lautet: N. J. Jessen. Le 31 Martij 1756. Er scheint der Kammerdiener der drehelnden Königin Louise gewesen zu sein.

Ein 43 cm hoher Pokal, datiert 1705, wurde von Georg Steiner für den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Bensberg gedreht. Er befindet sich heute in Stuttgart, wo noch ein anderes Einzelstück ist, ein passig gedrehter Pokal mit der Signatur Jonas Witsen me fecit Ao 1673 (Bild 235). Ob die geschnitzte Bekrönungsfigur aus der gleichen Zeit stammt, wage ich zu bezweifeln. Es gibt wohl in der Goldschmiedekunst Parallelen hierzu, wie etwa den Pokal in der Reichen Kapelle in München mit der Statuette des Kaisers Matthias aus dem Jahre 1620, jedoch nicht in der Kunstdrechserei. Drechsler-Arbeiten enden im allgemeinen aus technischen Gründen nicht figural.



236. Gedrechselter Pokal, um 1680, Höhe 24,0 cm. Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein.



237. Rosenreifen, v. Daniel Vading, 1673. Wien, Kunsthistorisches Museum.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind KRAUS D. AE. und sein Sohn für den Fürsten Liechtenstein tätig. Nachdem der jüngere Kraus um 1680 als liechtensteinischer Kunstdrechsler genannt wird, kann ihm vielleicht der abgebildete Pokal (Bild 236) zugeschrieben werden.

DANIEL VADING – unter den Porträtdrexlern nochmals erwähnt – dürfte die beiden Rosenreifen (Bild 237) gedrechselt haben. Die eingeschnitzten Namen Kaiser Leopolds I. und seiner zweiten Gemahlin Claudia Felicitas deuten auf ihre Hochzeit 1673. Die Urheberschaft Vadings ist umso wahrscheinlicher, als gerade im Jahre 1673 ein Aufenthalt des Drechslers in Wien nachweisbar ist.

Ein interessanter Pokal aus der Zick-Werkstätte hat die gedrechselte Büste eines Türken (Bild 238) im Tragstück; eine Parallele dazu findet sich an einem Griff im Historischen Museum in Frankfurt, Bild 232.

Eine Jagdpfeife im Hessischen Landesmuseum in Kassel ist: HANNS EISENBERG fecit Anno 1624. bezeichnet. Von dem gleichen Drechsler gibt es im Kunsthistorischen Museum in Wien einen Pokal, eine Gemeinschaftsarbeit mit Markus Heiden.

MATTHIAS DREJER hat 1673 eine Dose (Bild 239) gedrechselt, deren Schwarz-weiß-Gravierung und Datierung eine gewisse Hilfe bei der Bestimmung anderer Kunstdrechslerarbeiten bedeuten könnte.

Arbeiten, die auf französische Drechsler hinweisen oder auch nur französischen Ursprungs sind, gibt es – wie bereits am Anfang dieses Kapitels dargelegt – nur sehr wenige.

In der Sammlung der Medici in Florenz sollen sich Erzeugnisse eines Kunstdrechslers FAUCHER aus Poitiers befinden. In der Annahme, daß diese Nachricht den Tatsachen entspricht, ließe sich daraus schließen, daß Faucher zu seiner Zeit eine bekannte Persönlichkeit war, dessen Name über die Grenzen seines Heimatlandes hinaus einen guten Klang hatte; denn die Medici-Sammlungen legten immer den größten Wert auf Arbeiten bedeutender Köpfe.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß zwei gedrechselte Gefäße im Museo Civico in Bologna und eine kleinere Dose in Kopenhagen französischen Ursprungs sind. Sie stimmen in ihren Formen einigermaßen mit den Abbildungen in Plumiers Buch überein. Allerdings waren diese Vorlagen allen Kunstdrechslern zugänglich, und es ist schwer ohne irgendwelche weiteren Unterlagen für die Provenienz eine definitive Bestimmung vorzunehmen.

Im österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien gibt es ein Buch mit vierundvierzig Blättern mit lavierten Federzeichnungen von kunstgedrechselten Elfenbeinarbeiten. Die Blätter sind von Jean Paul Baron de Buol gezeichnet worden und nennen als Urheber der gezeigten Stücke eine Reihe von Namen, die teilweise unbekannt sind, darunter einen Godefridus Krickel mit der Jahreszahl 1749. Vermutlich handelt es sich bei diesem Werk zum Teil um die bildliche Wiedergabe tatsächlich vorhandener Arbeiten, zum Teil aber auch nur um Vorlagen. Auf jeden Fall scheint Plumiers Werk als Grundlage und Vorbild verwendet zu sein; desgleichen ist Kleinerts illustriertes Huldigungsgedicht eine wichtige Voraussetzung hierfür. Krickel erweist sich jedenfalls durch diese Nachzeichnung als Reliefdrechsler. Gleichfalls Reliefdrechsler war Friedrich Kleinert [1633–1714], aus Bartenstein in Ostpreußen stammend, jedoch in Nürnberg tätig.

Die zeitgenössische Beachtung der Kunstdrechslerei hat vor allem ihre Ursache darin, daß es zum Erziehungsprogramm der männlichen Mitglieder der regierenden Häuser<sup>127</sup> gehörte, ein Hand-



238. Gedrechselter Pokal mit Türkenbüste als Tragfuß, Werkstatt Zick, Nürnberg, ca. um 1660, Höhe 50 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenberg.

werk zu erlernen und vielfach fiel die Wahl auf die Kunstdrechlerei, die also standesgemäß war. Am kaiserlichen Hofe in Wien resultierte daraus, daß man Johann Caspar Schenk<sup>127</sup> 1665 zum »Hof-Painstecher« ernannte. Er war der erste, der diese Stelle innehatte. Er ist bekannt wegen seiner



239. Deckeldose, sign.: MATHIAS DREJER. Anno 1673, Durchmesser 6,5 cm. Kopenhagen, Kunstindustriemuseum.

Schnitzarbeiten. Zeitgenössische Quellen haben ihn jedoch auch als Kunstdrechsler »passig und oval« sehr gelobt.

Als Hofkunstdrechsler, von Kopenhagen nach Florenz berufen, wurde Philipp Senger. Er wirkte für Cosimo III. [1670 bis 1723]. Eine Arbeit Sengers befindet sich in London, Victoria and Albert Museum. Dieser Pokal, dessen Tragstück ein Putto ist, wurde nach einer Idee des Großherzogs von Philipp Senger ausgeführt. Da die Schreibung des Künstlernamens hier »Senger« lautet, besteht kein

Grund, die italienisierte Form Sengher oder die Umlautschreibung Sänger anzuwenden. Senger war in Florenz von 1681–1694 tätig. Aus dem ersten Jahr seiner dortigen Tätigkeit stammt ein bezeichneter kunstgedrechselter Pokal, heute im Besitz des Victoria and Albert Museums, den sein Schüler, Prinz Ferdinand von Toskana, geschaffen hat.

Es mag vielleicht angebracht sein, noch kurz darauf hinzuweisen, daß im neunzehnten Jahrhundert Ansätze dazu da waren, die Kunstdrechlerei in den Formen des 17./18. Jahrhunderts wieder aufleben zu lassen. Arbeiten dieser Art, modern in alter Technik, haben Saueracker in Nürnberg und Endres in München angefertigt.



## FÜRSTLICHE ELFENBEINKÜNSTLER

Die Kunstdrechserei hat zu allen Zeiten in höchsten Kreisen wohlwollende Unterstützung und Interesse gefunden. In den meisten Herrscherhäusern verlangte die Erziehung, daß die Prinzen ein Handwerk erlernten und dabei fiel die Wahl häufig auf die Kunstdrechserei, die als standesgemäß betrachtet wurde und vor allem nur jenen nebenberuflich zugänglich war, die sich den kostspieligen Luxus einer Kunstdrechslerbank und des teuren Materials leisten konnten. Als Lehrer wurden berühmte Kunstdrechsler berufen.

Aber nicht nur männliche Mitglieder regierender Häuser sind als Drechsler hervorgetreten, auch Frauen haben sich mit Geschick in der Elfenbeinkunst versucht. So befinden sich im Königlichen Schloß in Stockholm, Jugendarbeiten von Karl XII. (1682–1718) von Schweden und Hedwig Sophie von Schweden.

Das Geschenk der Tiroler Landstände an Kaiser Maximilian I. [1459 bis 1519], eine reich verzierte Kunstdrechslerbank, befindet sich heute in der Sammlung auf Burg Kreuzenstein.

Nach seiner Abdankung hat sich Kaiser Karl V. [1500–1558] in seinen beiden letzten Lebensjahren im Kloster San Juste mit der Kunstdrechserei befaßt.

Kaiser Rudolf II. [1552–1612] hatte als Lehrmeister den Nürnberger Peter Zick. 1594 verfertigte Rudolf II. ein Schachbrett aus Elfenbein. Weiter ist bekannt, daß er ein Spinnrad angefertigt hat. Kaiser Ferdinand III. [1608–1657] berief Lorenz Zick nach Wien, um sich von diesem in der Drechslerkunst unterweisen zu lassen. Lorenz gilt als das berühmteste Mitglied der Familie.

Unter Kaiser Leopold I. [1640–1705] nahm die Elfenbeinkunst besonderen Aufschwung, soll doch während seiner Regierungszeit das Porträtdrechseln erfunden worden sein. Diese Nachricht ist vermutlich dahingehend zu berichtigen, daß in dieser Zeit die größte Verbreitung dieser Spezialkunst erreicht wurde.

Auch Mitglieder des Bayerischen Herrscherhauses haben sich der Elfenbeinkunst gewidmet, wie u. a. eine gedrechselte Hostienbüchse in der Schatzkammer im Kölner Dom sowie eine signierte Arbeit im Königlichen Schloß in Stockholm beweisen. Von Kurfürst Maximilian I. [1573 bis 1651] gibt es einen gedrechselten Deckelpokal sowie Leuchter und eine geschnitzte Maria mit Kind, Arbeiten, die sich erhalten haben. Sein Sohn, Kurfürst Ferdinand Maria [1636–1679] war gleichfalls als Kunstdrechsler tätig. Eine ovale Schale mit Deckel, signiert, befindet sich in München. Ma-

ximilian III. Josef, Kurfürst von Bayern [1727–1777], der Förderer des Elfenbeinschnitzers Simon Troger, wird auf einem Gemälde von Jacob Dorner d.Ä. gezeigt. Zur Seite des Kurfürsten, der sich an der Fußdrehbank betätigt, steht Graf Salern. Das Gemälde entstand 1765.

Das sächsische Herrscherhaus hat sich schon sehr früh für Elfenbearbeiten interessiert. So befindet sich im Grünen Gewölbe in Dresden ein elfenbeinerner Krug mit dem Relief einer Schlacht, der von Kurfürst August von Sachsen [1553–1586] stammt. Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen [1585–1656] war in der Wiener Kunstkammer mit einem Elfenbeinpokal, versehen mit dem kurfürstlichen Wappen, vertreten. Der Pokal stand auf einem Elefantenfuß. Von seinem Sohn, Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen [1613–1680] gab es im Historischen Museum in Dresden zwei elfenbeinerne Ruhhörner. Das eine war mit Allegorien der Vergänglichkeit, das andere mit Darstellungen der Aktäonsage geschmückt.

Besonders hervorgetan hat sich Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar [1589–1612], der sogar Mitglied der Weimarer Drechslerzunft wurde. Er berief Markus Heiden nach Weimar, mit dem er zusammen arbeitete. Ein Elfenbeinernes Ruhhorn von ihm ist im Historischen Museum in Dresden.

Graf Franz I. zu Erbach-Erbach [Erbach 1754–1823 ebda] wurde 1783 Obermeister der Erbacher Drechslerzunft. Ihm ist die Förderung der Erbacher Elfenbeinschnitzerkunst zu danken.

Herzog Alfonso I. von Ferrara [1467–1534] war ein bekannter Kunstdrechsler, der Flöten, Schachspiele und Büchsen gedrechselt hat. Von wirklicher Bedeutung in Italien war jedoch Cosimo III. in Florenz, der Philipp Senger und eine Reihe anderer Künstler, Markus Heiden usw. an seinen Hof berief. Er soll auch selbst in Elfenbein gearbeitet haben. Durch Inschrift nachweisbar ist jedenfalls sein Entwurf für einen Pokal im Victoria and Albert Museum, der von Senger ausgeführt wurde. Vom Prinzen Ferdinand de Medici, bezeichnet und 1681 datiert, befindet sich im gleichen Londoner Museum ein kunstgedrechselter Elfenbeinpokal, der den Sengerischen Arbeiten stark ähnelt, was nicht verwunderlich ist, da der Prinz sein Schüler war.

Bei all diesen fürstlichen Arbeiten ist im allgemeinen als sehr wesentliches Element die Lehrermitarbeit festzustellen, was u.a. besonders deutlich an Arbeiten des dänischen Hofes während der Zeit der Lehrtätigkeit Lorenz Spenglers zu bemerken ist. Spengler hat seit 1743 in Kopenhagen unterrichtet.

Durch verwandschaftliche Verbindungen haben sich die jungen hessischen Prinzen am dänischen Hof aufgehalten. Es sind aus der Zeit ihrer

Anwesenheit etliche gedrechselte Elfenbeinarbeiten<sup>129</sup> in Schloß Rosenberg aufbewahrt. Aus Hanau sandte einer der Prinzen, Erbprinz Wilhelm, 1765, einen heute gleichfalls in Rosenberg befindlichen Pokal. Von ihm befinden sich auch Arbeiten in Kassel.

Besonderes Interesse für Drechslerarbeiten bekundete Königin Louise, die Tochter Georg II. von England, die 1751 in Kopenhagen starb. In alten Inventaren wird eine Pyramide von ihr genannt, die sie eigenhändig drechselte, sowie ein Elfenbeinluster mit sechzehn Armen in zwei Lagen, der ebenfalls in Rosenberg aufbewahrt wird. Das gleiche Inventar besagt, daß König Christian VI. und Frederik V. von Dänemark Elfenbeindosen drechselten, welche sich im übrigen noch im Bestand vorfinden. Von Georg III. von England [1738–1820] befand sich ehemals in den Braunschweiger Sammlungen eine Tabakdose in ovaler Form aus durchbrochenem Elfenbein.

Von der dänischen Königin Juliane-Marie stammt ein sechssäuliger, noch erhaltener Elfenbein-Tempel, der auf sechs geriffelten Kugeln ruht und ihr bekröntes Monogramm trägt. Hier wird besonders Spenglers Einfluß deutlich, da sich ein zugehöriger Entwurf von seiner Hand in der Kupferstichsammlung in Kopenhagen befindet. Der 1754 angefertigte Tempel ist 44 cm hoch.

Im 17. Jahrhundert wird eine Fürstin Lobkowitz genannt, die so tüchtig war, daß sie sich im Porträtdrechseln versuchte. In derselben Art hat auch Zar Peter der Große [1672–1725] gearbeitet, von dem sich in Dreden zwei Tabatieren, in Kassel ein reliefgedrehtes großes Medaillon und in Kopenhagen eine reliefgedrehte Kompaßdose sowie ein gleich gearbeiteter Pokal (Bild 240) befinden.

Prinz Friedrich Carl von Hohenlohe-Kirchberg [1751–1791] hat in Elfenbein geschnitzt. Von Graf Lodron [um 1780] eine Schale im Bayerischen Nationalmuseum.

Es zeigt sich also, daß das Interesse für die Drechslerei sehr verbreitet war und die Drechslerarbeiten der regierenden Häuser auch die Aristokraten ermunterte. So werden u. a. noch als Kunstdrechsler genannt: Angehörige der Familien Stubenberg, Traun, Starhemberg, Kufstein, Oettingen, Hardegg usw. Fürst Carl und Prinz Hartmann von Liechtenstein werden extra hervorgehoben, daß sie oblong und passig drechselten.



240. Pokal, v. Peter d. Gr. v. Rußland, Höhe 35,6 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

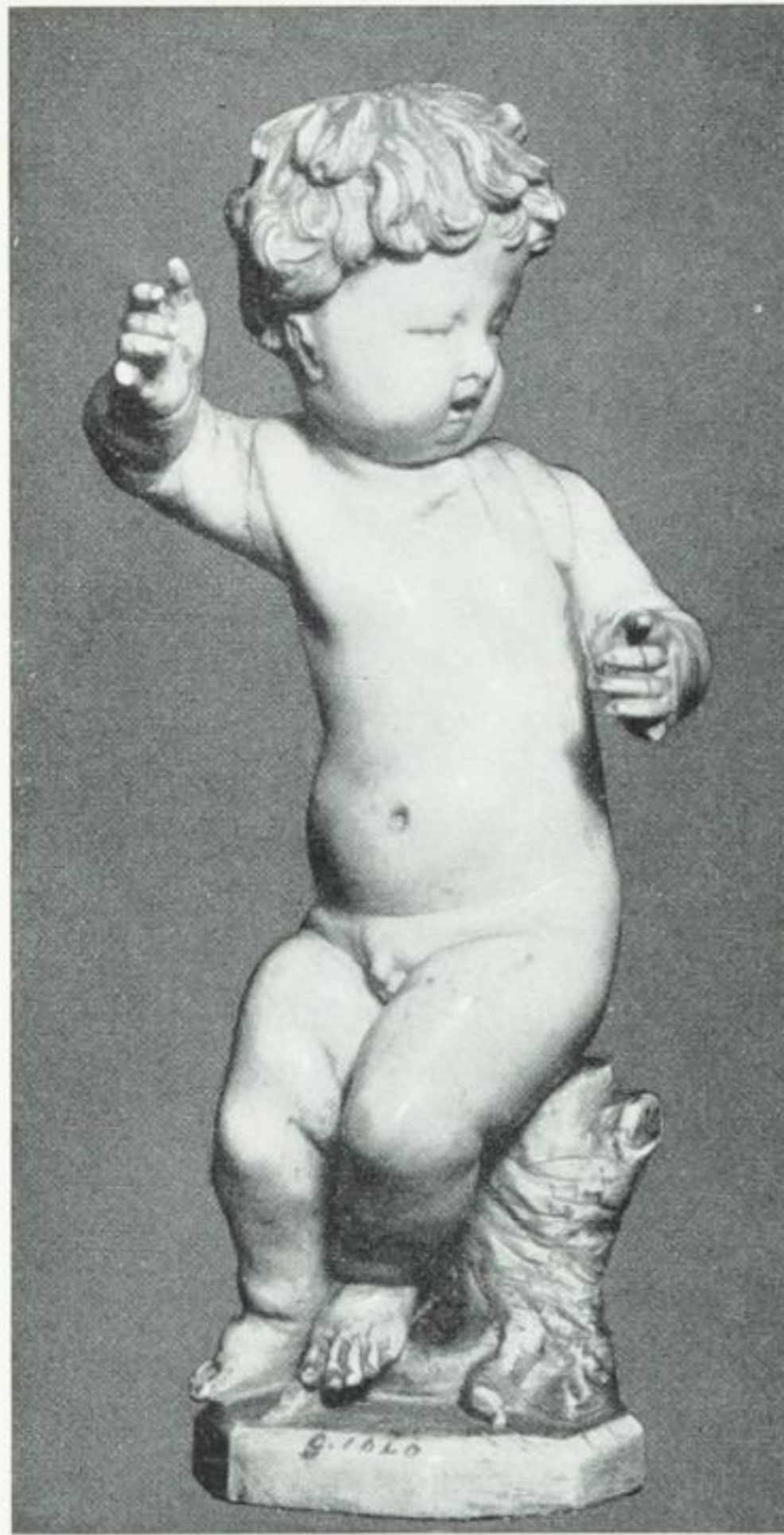
## VORBILDER

Es kann und soll im Rahmen dieser Arbeit nur ganz allgemein auf die Vorbilder der Elfenbeinkünstler hingewiesen werden. So wie im Laufe der Entwicklung das Elfenbein das Porzellan beeinflusst hat, so standen die Buchminiaturen und Kleinbronzen wegweisend am Anfang der europäischen Elfenbeinkunst.

Es ist nicht immer leicht, den Ursprung zu finden und die Umwege zu verfolgen, die schließlich zu dem letzten künstlerischen Produkt geführt haben. Ein einziges Beispiel mag das näher erläutern. In den Sammlungen auf Schloß Rosenberg befindet sich die Elfenbeinstatue einer Diana auf reich verziertem Postament. Die Gruppe ist klar als aus der Werkstatt Lorenz Spenglers erkennbar. Das Vorbild dieser eigentlich recht plump gearbeiteten »Diana« nun steht im Schloßpark von Fredensborg<sup>130</sup> und ist ein 1756 geschaffenes Werk von Simon Carl Stanley [1703–1761]. Damit könnte man das Vorbild gefunden haben; doch ist dies nur auf dänischem Boden der Fall, denn auch Stanley hat nicht selbständig gearbeitet und sein Motiv von Grupellos »Diana« im Brüsseler Museum bezogen.

Gabriel Grupello, Sohn eines Mailänders, war in Belgien tätig und schuf seine Diana 1693. In der Kirche von Kirchrath [Kerkraede] bei Aachen befindet sich ein von ihm geschnitztes und monogrammiertes Elfenbeinkreuzifix, ein zweites ist möglicherweise in den Wiener Beständen. Von diesem Gesichtspunkt aus wäre es nun nicht ausgeschlossen, daß Stanley die Rosenborger Diana selbst geschnitzt hätte und zwar unter offenkundigem Beistand der Spengler-Werkstatt. Stanley war Engländer und hat bei P. Scheemaecker d. J. gelernt, von dem wir Elfenbeinarbeiten kennen.

Mit Scheemaeckers, Faidherbe, du Quesnoy und anderen werden die Kinderbacchanalien in Verbindung gebracht, deren Vorbild von Rubens stammt. Nun ist dies nur bedingt richtig, denn der eigentliche Schöpfer ist in Italien zu suchen. Bereits 1544 tritt in vatikanischen Inventaren die Bezeichnung »Giuchi di putti« auf und bezieht sich auf Entwürfe von Teppichkartons des Giovanni da Udine. Diese Kartons mit Putten und Festons wurden nach Flandern gesandt und dort ausgeführt. In ihnen sind nun die echten und tatsächlichen Vorbilder der so überaus beliebten und verbreiteten *Putten-Serien*<sup>131</sup> zu suchen. Als Beispiel wird im Bild ein Vortrefflicher Putto (Bild 241) des Willumsens-Museums in Frederiksund, mit Monogramm und Datum, gezeigt.



241. Putto, bez.: G. 1620, flämisch, Höhe 13,0 cm. Frederikssund, J. F. Willumsens Museum.

In der weiteren Entwicklung hat du Quesnoy, »il fattore di putti« seinen Puttenstil an andere Künstler weitergegeben und ist damit nur ein Meilenstein in der Reihe, die bei Giovanni da Udine begonnen hat.

Von Giovanni Bolognas (Bild 242) Bronzen lassen sich mehrere Elfenbeinarbeiten ableiten. Ein Dudelsackbläser mit einem roten Stein als Armband scheint als Einzelfigur geplant zu sein, was bemerkenswert ist, denn Exemplare mit Schmucksteinen finden sich im Sinne barocken Geschmacks sonst zumeist paarweise.

Auch die David Heschler zugeschriebene Gruppe »Herkules im Kampf mit Antäus« in Kassel geht auf ein Vorbild Bolognas zurück.

Eine Ansbacher »Apollo und Daphne«-Gruppe geht auf ein Vorbild Berninis zurück und ein Krieger in München hat große Ähnlichkeit mit Berninis »David«.

Die Stiche von Callot wurden vielfach als Vorlagen für Elfen-

beinfiguren benutzt, die dann wiederum die Vorbilder für Porzellanplastiken waren, wie eine Fürstenberger Porzellanfigur (Bild 243) zeigt. Solche Elfenbeinfiguren, nach Callot, finden sich z. B. in Dresden und Stockholm.

Das in Klosterneuburg befindliche Relief »Das Jüngste Gericht« von den Brüdern geht auf Michelangelos Jüngstes Gericht zurück.

Die büßende Magdalena (Bild 98) der Werkstatt Buen Retiro in Madrid wiederum geht auf das Gemälde von Pompeo Batoni in Dresden zurück und zwei Allegorien (Bild 96, 97) aus der gleichen Werkstätte auf Marmorarbeiten von dem Italiener Antonio Corradini.

Zu einem Brunnenmodell der Stiftssammlungen Klosterneuburg – in El-

*Buen Retiro*

fenbein und Schildpatt – findet sich der ausgeführte Brunnen in Palermo. Ein weiteres Modell ist ein Medaillon in Elfenbein, das anlässlich des Sieges in der Kögebucht, bei Kopenhagen, angefertigt wurde und den danach geschlagenen Medaillen als Vorbild diente.



242. Dudelsackbläser nach Giovanni di Bologna's Bronze. Höhe 10,8 cm, Kopenhagen, Nationalmuseum.



243. Porzellan-Modell von Simon Feilner, Fürstenberg, um 1755, Höhe 14 cm.  
Zürich, Sammlung Ducret.



## DARSTELLUNG IN BILDERN UND STICHEN

Die Kenntnis verschollener Arbeiten erhalten wir teilweise durch Darstellungen in Stichen oder auf Ölgemälden. So ist beispielsweise eine gesicherte Kenntnis über den Stil des Kunstdrehslers Daniel Vading durch Stiche mit zugehöriger Erläuterung überliefert, die Werke von ihm zeigen.

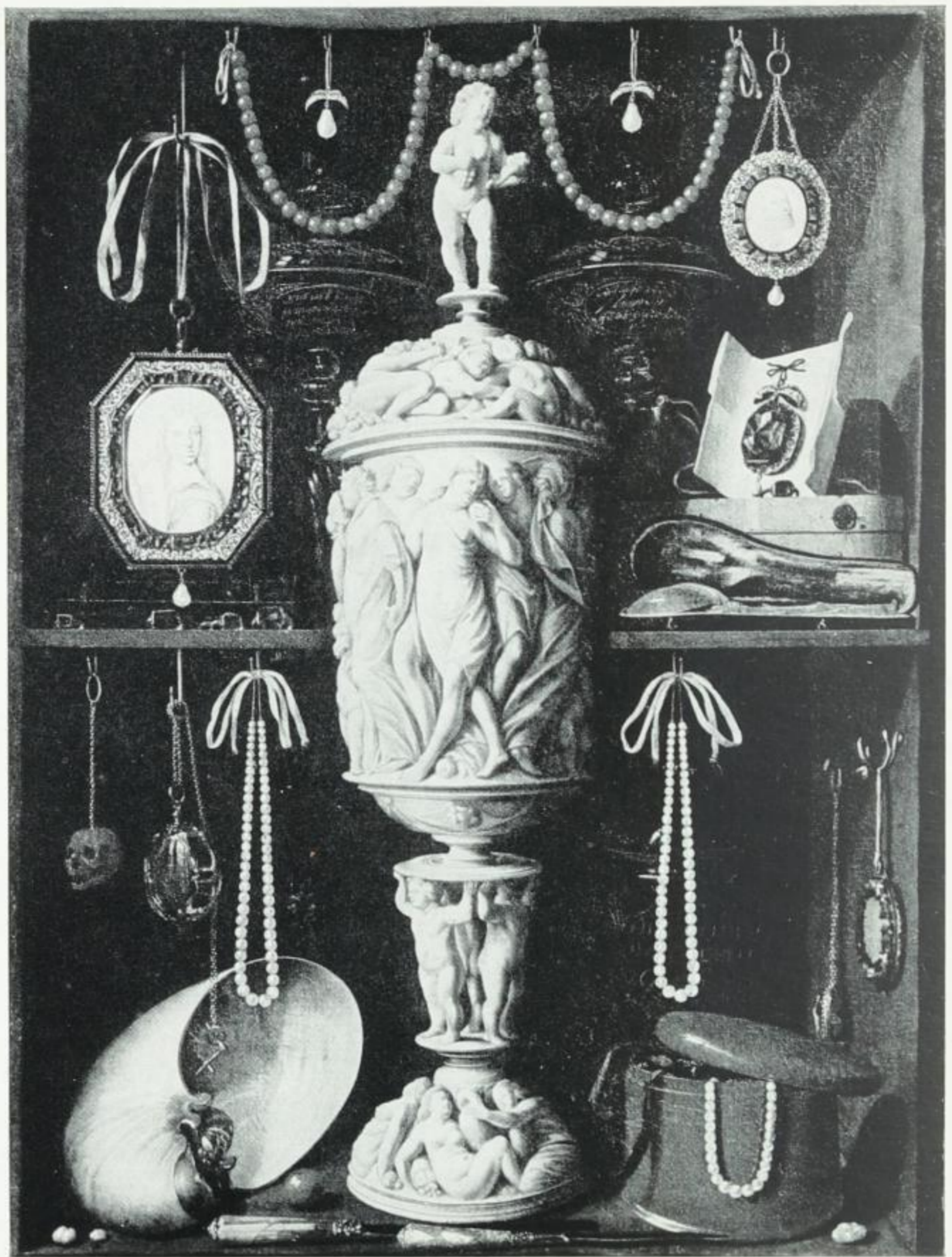
Der gleiche Fall trifft für den Kunstdrehsler Kleinert zu, dessen deutliches Monogramm neben einer Reihe von gedrechselten Elfenbeinpokalen zu sehen ist, die zweifelsfrei von ihm hergestellt wurden.

Das bedeutendste Kunstwerk der Porträtreliefdrehslerei<sup>132</sup>, von Lorenz Spengler, ist uns gleichfalls nur durch einen Stich überliefert. In diesem speziellen Fall hat sich allerdings noch das Gipsmodell hierzu erhalten, so daß wir diese Darstellung seines Vaters auch dadurch kennen. Spengler selbst ist in einem Gemälde von Vigilius Erichsen abgebildet, wobei er in der Hand eine gedrechselte Elfenbearbeit hält. Eine andere Darstellung läßt neben Spengler noch Teile einer Drechslerbank erkennen.

Jan Wilckens van Verelt, 1692 verstorben, auch als Jan Holländer bekannt, wurde gleichfalls auf einem Ölbild abgebildet. Hier wird er mit einem Pokal gezeigt, wobei angenommen wird, daß er das Kunstwerk selbst gefertigt hat. Der Pokal steht stilistisch Petel nahe. Das Bild befindet sich im Nationalhistorischen Museum auf Schloß Frederiksborg in Dänemark.

Gleichfalls in Dänemark, als Leihgabe im Kunstindustrimuseum, sowie in Hamburg<sup>133</sup> im Museum für Kunst und Gewerbe, ebenfalls als Leihgabe, befindet sich je ein Gemälde von Johann Georg Hinz [Th.-B. »Hainz«], welche beide einen Kunstkammerschrank (Bild 244) darstellen. Hinz ist in dem seit 1640 dänischen Altona ansässig gewesen und dürfte auch dänischer Staatsbürger gewesen sein, denn in der Beschriftung des Pokals auf seinem Bilde, im Schrank rechts hinten, spricht er von »unserem König«. Außerdem wird er 1668 Hamburger Bürger, muß also vorher etwas anderes gewesen sein. Das Hamburger Bild ist noch »Georg Hainz Altona fecit 1666« bezeichnet.

Für uns ist die Kenntnis wichtig, daß Hinz dafür bekannt war, immer die neuesten Modeschmucksachen abzubilden. Wir sind nämlich gerade durch die Quodlibets von Hinz über den Meister der großen Elfenbeinpokale orientiert. Von diesem anonymen Künstler bildet er je einen Pokal ab. Ein Original befindet sich in Schloß Rosenborg in Kopenhagen. Es ist also anzunehmen, daß der Künstler ein zu Lebzeiten des Hinz sehr bekannter Meister war, nachdem diese großen Elfenbeinpokale das Hauptfeld der Gemälde ausfüllen. Hinz ist bis etwa 1700 in Hamburg nachweisbar; er hat



244. QuodLibet, v. Johann Georg Hinz, vermutlich vor 1668, Größe 83,5 x 61 cm. Kopenhagen, Kunstindustrimuseum (als Leihgabe des Statens Museum for Kunst).

jedoch nicht nur Quodlibets gemalt, sondern ist auch als Porträtmaler<sup>134</sup> bekannt geworden. Ob sich eine Beschriftung in seinem Quodlibet »Des Nordens großer Meister« auf den Elfenbeinkünstler beziehen lassen kann, sei dahin gestellt. Als »des Nordens großer Meister« käme nur Magnus Berg in Betracht und er scheidet für diese Arbeiten jedenfalls aus.

Eine wesentliche Quelle über verschollene Arbeiten von Bossuit ist sein Vorlagewerk von 1727, das in Amsterdam erschien. Doppelmayr in Nürnberg und Teuber in Regensburg überliefern uns in ihren Werken ebenfalls Abbildungen von Elfenbeinkunstwerken. Plumier, Lyon, tut das Gleiche im französischen Raum.

## FÄLSCHUNGEN

Die Technik der Fälscher ist praktisch immer die gleiche, immer versuchen sie, die originale Schnitzkunst nachzuahmen, sich also der jeweiligen Schnitztechnik anzupassen und durch künstliches Vergilben ein entsprechendes Alter vorzutäuschen.

Für das künstliche Altern in Form der Vergilbung wendete man die verschiedensten Mittel an. Neben Tabaksaft und Kaffeesud wurde auch Gerberlohe gebraucht, selbst unter Dünger wurde Elfenbein vergraben, um die Patina des Alters zu bekommen. Andere Fälscher gaben Truthühnern kleine Elfenbeinstücke, z. B. Schachfiguren, zum Verschlucken, weil man herausfand, daß ihr Magensaft ein hervorragendes Vergilbungsmittel war. Während echtes, altes Elfenbein bei längerem Einwirken von Tageslicht wieder seine natürliche Farbe erhält, bleibt das in oben beschriebener Art präparierte Elfenbein gelb. Dies ist ein wichtiger Anhaltspunkt zum Erkennen von Fälschungen. Ob dieses Mittel gegenüber Fälscherkünstlern, die sich der modernen Chemie bedienen, nicht versagt, bleibt zweifelhaft.

Altes Elfenbein weist häufig Risse und Sprünge auf, künstlich läßt sich dies durch die Behandlung mit heißem Wasser und schnellem Trocknen am Feuer erreichen.

Die Zahl kleinerer gefälschter Stücke ist sehr groß. Schwerwiegender waren die Fälschungen gotischer Diptychen, die lange Zeit von Dieppe aus geliefert und nur an ihren neuzeitlichen Scharnieren zu erkennen waren.

Es kam aber auch vor, daß tüchtige Schnitzer sich nach einer Nebenbeschäftigung umsahen. Als die Werkstatt Buen Retiro zerstört wurde, gerie-

ten die Arbeiter in Not. Von ihnen stammen nun eine ganze Reihe von Fälschungen, und zwar nicht nur kleine Stücke, sondern auch größere und sogar große Altäre, die sie für gutes Geld verkauften.

Eine Reihe von fragwürdigen Stücken zählt M. Longhurst im Katalog des Victoria and Albert Museums auf. R. Berliner berichtet über falsche Stücke<sup>135</sup>. Pelka bringt ein sehr ausführliches Kapitel über Fälschungen, von denen – unillustriert – auch Eudel-Rössler berichtet. Am besten ist die Zusammenfassung einer Reihe von Artikeln in O. Kurz »Fakes« [London 1948] mit einigen Abbildungen.

Bekannt ist die Hearn-Collection mit ihrer Vielzahl von Elfenbeinfälschungen. Der Pariser Fälscher Marcy steht mit seinem Namen für eine ganze Gruppenzeichnung, »Marcy-Fälschungen«. Pallas [1859–1926], war Spezialist für hispano-maurische Arbeiten.

Dournès, ein Elfenbeinschnitzer aus Toulouse, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts lebte, war für seine Geschicklichkeit in der Restaurierung und Nachahmung alter Elfenbeinkunstwerke bekannt. 1860 erwarb ein Museum einen »Charlemagne« von ihm, der lange Zeit für echt gehalten wurde.

Wichtige Anhaltspunkte, ob es sich um eine Fälschung handelt, gibt die Stilkritik. Als Beispiel läßt sich hier das Tristankästchen der Eremitage anführen. Bei der Ergänzung des ursprünglich fragmentarischen Kästchens hat der Schnitzer Fehler gemacht. In der Szene, in der Isolde König Makes Schlafgemach verläßt, hat ihr Gewand geraffte Falten. Diese hochgerafften, gehbehindernden Gewandteile sollen ihre Absicht, wegzugehen, andeuten. Bei der Schlaf-Szene auf dem Deckel, der erst später ergänzt wurde, sind aber die gerafften Falten unlogisch, also vom Fälscher irrig der schmalen Seite des Kästchens entlehnt. Anlässlich der Untersuchung des Tristankästchens wurde auch die Frage aufgeworfen, ob bereits im frühen 19. Jahrhundert dem Original nahekommende Fälschungen angefertigt wurden. Diese Frage ist in Zweifelsfällen von wesentlicher Bedeutung, da gerade bei Kleinplastik Fälschungen sich durchaus nicht leicht bestimmen lassen.

Ist ein Stück, dessen Echtheit bezweifelt wird, bereits früher als im 19. Jahrhundert in den Sammlungsbestand eines Museums oder einer großen Sammlung einwandfrei nachweisbar eingegangen, so kann man bei gotischen Arbeiten von vornherein annehmen, daß sie echt sind. Erst im 19. Jahrhundert entstand das große Sammlerinteresse für Arbeiten der Renaissance und der Gotik. Da dieses nicht befriedigt werden konnte, versuchten Fälscher das fehlende Angebot an originalen Kunstwerken zu ersetzen.

Im wesentlichen ist festzuhalten, daß die Arbeiten der Romantiker Anlaß zu Fälschungen, wenngleich in sekundärer Linie, gegeben haben. Fäl-

schungen vorher sind also als zweckbestimmte Ausnahmen zu betrachten. Hierher gehört z. B. die Fälschung eines Siegels in Belgien, mit dessen Hilfe ein Rechtsanspruch dokumentiert werden sollte.

Vielfach erweist sich eine Arbeit als klare Fälschung, sobald es gelungen ist, die Vorbilder zu finden. Ein Beispiel hierfür bietet ein Täfelchen aus der nachgelassenen Sammlung des Malers Willumsen im Museum in Frederikssund. Es handelt sich um Herodes und Salome, die Täfelchengröße beträgt 11,6 zu 7,8 cm. Das Relief ist, wie Prof. Schnitzler freundlicherweise mitteilt, eine Kopie nach einem Kapitell im Kreuzgang der Kathedrale St. Etienne von Toulouse, das sich im dortigen Augustiner-Museum befindet. Die Auffassung, daß jenes Relief eine Fälschung sei, konnte durch dieses Vorbild besonders klar zusätzlich gestützt werden.

Je bedeutender ein urplötzlich aufgetauchtes Hauptwerk jedweden Kunstzweiges ist, desto wesentlicher wird die Frage nach der Provenienz zu stellen sein. An dieser Frage scheitern die meisten Fälschungen. Mittelmäßige Stücke lassen sich nicht immer sehr weit zurück verfolgen, wesentliche Wertobjekte jedoch in den allermeisten Fällen ziemlich genau. Nun ist es immer ein bekannter Trick gewesen, die Frage der Provenienz durch Dokumente zu belegen, die zwar echt sind, wobei aber dem ganzen Handel trotzdem ein wesentlicher Schönheitsfehler anhaften kann. Ein solches Beispiel zeigt ein ottonisches Elfenbeinkunstwerk, ehemals im Stift Seitenstetten. Das Originalkunstwerk wurde nach Amerika verkauft, eine Kopie an dessen Platz in Seitenstetten gestellt. In diesem Falle ist natürlich eine böse Absicht nicht anzunehmen, jedoch wird das gleiche Verfahren oft genug in betrügerischer Absicht angewendet, d. h. es werden keine Hinweise gegeben, daß sich nunmehr eine Kopie am ursprünglichen Platz befindet und es wird dann die Kopie, als echt, neuerdings verkauft.

## PHOTOGRAPHIEREN VON ELFENBEINWERKEN

Um gute Aufnahmen von Elfenbearbeiten zu erzielen ist die erste Vorbedingung, daß die Gegenstände absolut sauber sind. Sie waren zumeist durch Jahrzehnte dem Staub ausgesetzt, der in alle Fugen der Schnitzarbeit eingedrungen ist und sich durch seinen Fettgehalt dort festsetzte. Ein einfaches Abstauben genügt deshalb nicht. Die Gegenstände müssen in handwarmem Wasser mit Seife gereinigt werden.

Nach dieser Behandlung zeigen sie jedes Detail und auch die Zeichnung sonst verschwommen wirkender Kanten in der Photographie kommt weich aber deutlich zur Geltung. Das ist besonders bei Pokalen wichtig.

Das zweite Moment, das besondere Beachtung erfordert, ist die Frage der Beleuchtung. Im allgemeinen erzielt man mit Oberlicht eine gute, plastische Wirkung. Zur Erzielung etwas ausgefallener Effekte kann man aber auch zu ungewöhnlicheren Lichtgebungen greifen. Als Beispiel dafür sei eine Dose von Dobbermann (Bild 245) gezeigt, die versuchsweise vom Doseninneren bzw. der Rückseite her stark angestrahlt wurde. Auf diese Weise tritt die Tiefenperspektive besonders hervor. Die gleiche Dose wird in diesem Buch als Illustrierung der Werke Dobbermanns schon einmal gezeigt (Bild 127), jedoch mit direktem Lichteinfall, der allerdings zu wenig auf harte Konturschatten gestellt war.

Es ist immer die Herausarbeitung der Konturen wichtig, die neben dem Oberlicht auch durch hartes Seitenlicht erreicht werden kann (Bild 67, 68).

Der Hintergrund soll neutral gehalten werden, damit niemals ein hartes Weiß neben Schwarz steht und dem Elfenbein die Wärme seines Materials nimmt.

Die beste Wirkung läßt sich durch seitlich einfallendes Tageslicht erreichen. Die Aufnahme der Dose mit rechts stehendem Deckel (Bild 246) zeigt, wie das am einfachsten geschieht. Bei Reliefs genügt ein schräges Aufstellen, um diesen seitlichen Lichteinfall zu bekommen.

Schwach konturierte Medaillons kann man notfalls mit weichem, leicht wieder entfernbarem Graphitstift nachzeichnen. Bei starkrandigen Medaillons muß man beachten, daß kein dunkler Randstreifen entsteht und eventuell mit direktem Lichteinfall arbeiten.

Unter den in diesem Buch gezeigten Abbildungen finden sich nahezu alle Varianten, doch sei hier auf einige Aufnahmen besonders hingewiesen. Bei der »Marter des hl. Bartholomäus« (Bild 168) haben Hintergrund und Elfenbein nahezu den gleichen Ton, und doch ergibt sich eine sehr gute Plastik. Bei Egells (Bild 142) »Pieta« wird durch den Lichteinfall von der

*Photographische Wirkungen*

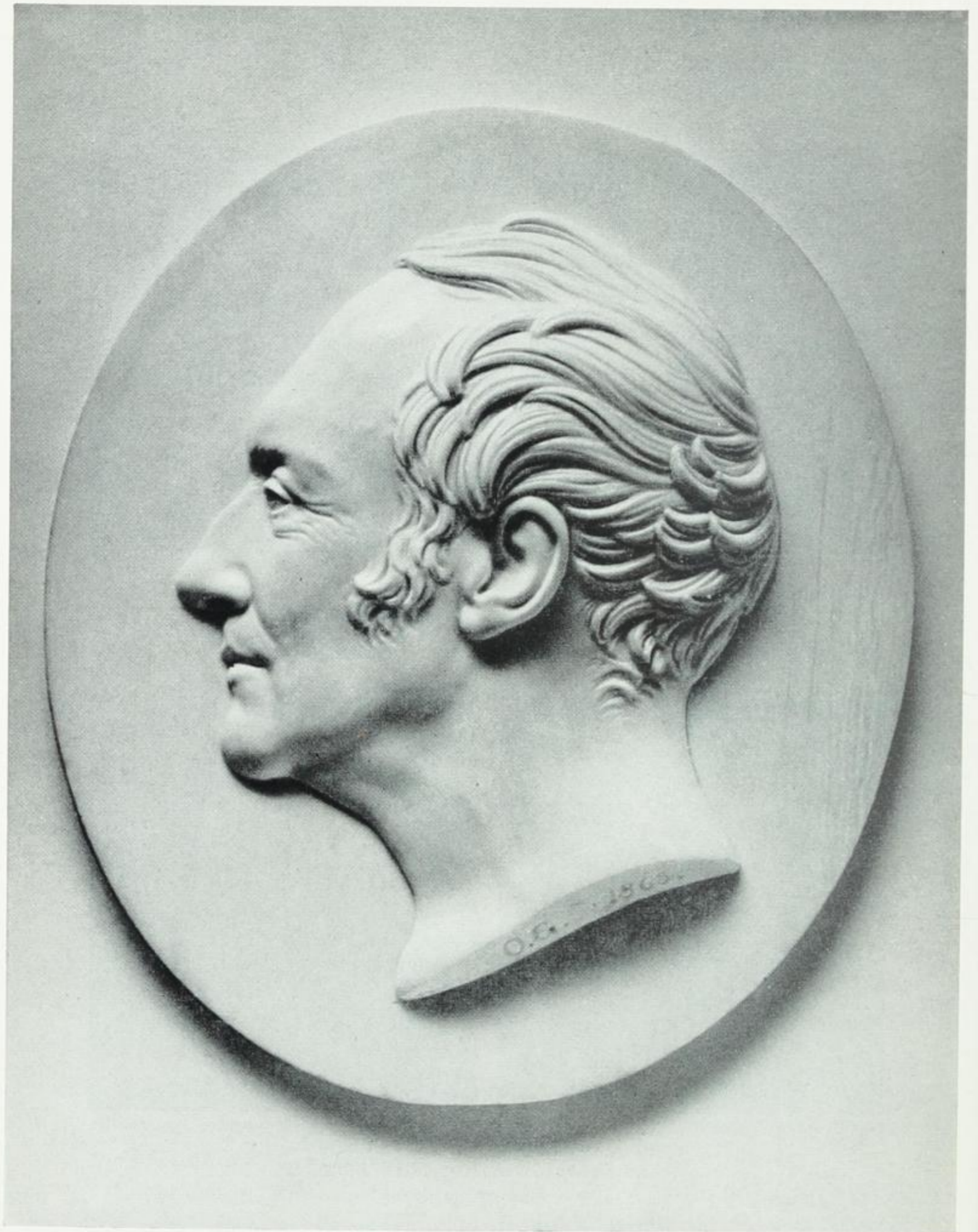
Seite ein großartiger Effekt erzielt. Die Mädchenbüste (Bild 66) steht auf einem hohen schwarzen Sockel, um eine eindrucksvolle Bildwirkung zu erreichen, wird dieser Sockel fast ganz weggelassen.



245. Geschnittene Dose, v. rückwärts beleuchtet, v. Jakob Dobbermann (gest. 1745). Durchmesser 12,5 cm. Kopenhagen Nationalmuseum.



246. Dose, holländisch, um 1640, Durchmesser etwa 9,0 cm. Kopenhagen, Schloß Rosenborg.



247. Olav Glosimodt (1821–1901), Bildnisrelief, signiert: O. G. 1868. 11,4 x 9,6 cm.  
Privatbesitz.



## REINIGUNG UND RESTAURIERUNG

Die meisten Elfenbeinkunstwerke sind ohne irgendeinen Schutz dem Staub und der Verschmutzung ausgesetzt und sollen deshalb von Zeit zu Zeit gereinigt werden. Ein oberflächliches oder auch sorgfältiges Abpinseln genügt nur in den seltensten Fällen, da der fetthaltige Staub sehr schnell eine Bindung mit der Oberfläche des Elfenbeins eingeht. Es empfiehlt sich deshalb, das Stück in warmes Seifenwasser zu tauchen und mit einer weichen Bürste oder einem Pinsel vorsichtig zu säubern. Das Wasser soll niemals heiß sondern gerade handwarm sein. Nach mehrmaligem Eintauchen und leichtem Bürsten löst sich im allgemeinen die Schmutzschicht.

Sollte diese Behandlung jedoch in dem einen oder anderen Falle nicht ausreichen, so muß man anstelle der Seife zu einem synthetischen Waschmittel greifen. Diese Mittel sind alle erheblich schärfer als Seife und haben den Nachteil, daß sie jeglichen Fettstoff auflösen. Da nun das Elfenbein an und für sich durch lange Lagerung ausdörft und somit eine weitgehende Entfettung eintritt, besteht die Gefahr, daß durch das die letzten Fettreste lösende Mittel später kleine Risse entstehen. Wenn es also möglich ist, soll man einer guten Seife vor allen anderen Waschmitteln den Vorzug geben.

Mit sehr einfachen Mitteln hingegen kann man der Gilbung des Elfenbeins entgegentreten. Sie entsteht durch Lichtmangel und das besagt, daß der Aufbewahrungsort zu dunkel ist oder, bei nur teilweisem Gelbwerden, daß ein Teil des Elfenbeinstückes zu lange dem Licht abgewandt war. Wenn man diese Objekte nun in einen hellen Raum bringt, so zeigt sich – selbstverständlich abhängig vom Grad der Verfärbung – schon nach einiger Zeit, ungefähr einem halben Jahr, daß das Elfenbein seine ursprüngliche Farbtönung zurückbekommt. Selbstverständlich darf Elfenbein nicht ungeschützt praller Sonne ausgesetzt werden, denn die Hitze könnte es zum Bersten bringen.

Risse im Elfenbein können aber auch durch zu starkes Austrocknen entstehen. Gewöhnlich trägt ein falscher Aufbewahrungsort die Schuld, etwa ein sehr warmer Raum mit Zentralheizung ohne Verdunster. In diesem Falle ist die Gefahr für Humpen mit Metalleinsatz besonders groß. Der Ausdehnungskoeffizient der beiden Materialien ist völlig verschieden. Das Silber erwärmt sich viel schneller und so können silberne Einsätze den Elfenbeinmantel innerhalb eines Tages sprengen.

Bei der Restaurierung von Elfenbeinwerken handelt es sich in den meisten Fällen entweder um die Ergänzung von verlorenen Teilen oder um das Ausfüllen von Rissen. Vor allem bei diesen Schäden soll man nicht zu lange

warten, da es schwierig wird, wenn die Kanten erst durch Staub verfärbt sind. Als Füllmaterial empfiehlt sich leicht getönter Gips. Auch bei Stücken, die durch Sturz oder sonstige Gewaltanwendung zerbrochen oder zerstört wurden, kann man oft durch Füllmasse den Gesamteindruck noch retten. Eine ganze Reihe von antiken Werken konnte auf diese Weise restauriert werden, beispielsweise die bereits erwähnte Statuette der Göttin Lakshmi, (Bild 14) die völlig zerbrochen in Pompeji ausgegraben wurde.



Besonders aber möchte ich noch einmal darauf hinweisen, daß von den häufig genannten und empfohlenen Mitteln, wie Auskochen und Auslaugen etc., unbedingt abzuraten ist. Wie schon bereits oben gesagt, neigt das Elfenbein zur Rißbildung, wenn ihm sein Fettgehalt entzogen wird. Die Schlußbehandlung einer Elfenbeinarbeit mit Nußöl hat also nicht nur den Zweck, das Ausgleichen der Konturen durch Abschleifen zu erleichtern, sondern soll auch durch die zusätzliche Fettzufuhr die Konservierung unterstützen.

Einen Hinweis auf einschlägige Literatur, sowohl der alten als auch der allerneuesten, habe ich<sup>136</sup> an anderer Stelle gegeben.

Ein wesentlicher Fehler wird vielfach bei der Montierung von Elfenbeinfiguren und Reliefs gemacht, indem die Elfenbeinarbeiten mit Metallschrauben auf Holzpostamenten befestigt werden. Eisenschrauben beginnen von innen heraus das Elfenbein rostfarben zu verändern, während Messingschrauben eine grünspanige Farbänderung des Elfenbeins bewirken. Die Stärke der Farbänderung hängt von der Länge der Einwirkung rostig gewordener Eisenteile ab, verfärbt aber auch durch zentimeterdicke Elfenbeinschichten. Vom Rostherd ausgehend wird die Oberfläche etliche Quadratzentimeter rostüberzogen und geht eine sehr harte Verbindung ein, deren Entfernung meist nur mechanisch vorgenommen werden kann.

Elfenbeinkunstwerke sollen möglichst mit Elfenbeinstiften befestigt werden, wodurch eine Verfärbung vermieden wird.

## MONOGRAMME

- A. F. Anno 1681 Andreas Faistenberger [?]. Kruzifix. Fig. 53, Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance.
- A L 1679 Adam Lenck. Elfenbeinschnitzer, 2. Hälfte 17. Jahrhundert. Satyr und Nymphe Corisca; Wien, Kunsthistorisches Museum.
- A. L.  
A. M. V. C. Adam Lenckhardt [Wien 1610–1661 Würzburg]  
Vid. Scherer »Elfenbeinplastik seit der Renaissance« p. 120
- A. Q. F. Venus und Amor, abgebildet T. XXIX in »Les Tailleurs d'Yvoire« v. Genevieve van Bever. Bruxelles 1946. [Artus Quellinus?].  
Lt. Nagler, Monogrammisten I, 1320, Reliefs bibl. Themen.
- ASP  Lt. Nagler, Monogrammisten I, 1320, Reliefs bibl. Themen.
- A. V.  
AV Albert Vinckenbrinck [1604–1664].  
Adam Visscher [1599–1610 nachweisbar]. Gravierungen.
- AV 1722  München, Bayerisches Nationalmuseum: Büste eines Knaben, vollplastisch. Abgeb. Ktlg. Berliner Nr. 459, T. 269. Büstenhöhe 12,5 cm.
- B Johann Ephraim Bauert [Stockholm 1726–1799 Kopenhagen]. Vid. E. v. Philippovich, J. E. Bauert als Elfenbeinkünstler. Konsthistorisk Tidskrift, Heft 3–4; Stockholm 1958.
- B. D. 1581 Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst: Pokal, gedrechselt, schwarz graviert.  
Abbildung Nr. 114.
- B. G. 1667 Balthasar Permoser [Kammer 1651–1732 Dresden]
- B. P. Balthasar Permoser. Abbildung Nr. 141.
- B. P. IN. V. 1695 Erhaben, oder vertieft graviert: Jean Cavalier [gestorben 1698/99]. Abbildung Nr. 212.
- C

*Monogramme*

- C. D. S. Christoph Daniel Schenk [gest. Konstanz 1691].  
Abbildung Nr. 111.
- C. I. Christoph Itelsberger [Cham 1763 bis vermutlich  
1836 Regensburg] Ktlg. Berliner, Bayerisches  
Nationalmuseum Nr. 746-775.
- C. L. M. Paris, Musée des Arts Décoratifs, Vollplastische  
Gruppe, Kreuzabnahme(?), Inv.-No D. 33465;  
schwäbisch, barock.
- C. W. 1701 Flachrelief, ruhende Venus, Hintergrund Gebäu-  
de, war in der 1832 durch J. A. Börner kata-  
logisierten Sammlung Heinlein in Nürnberg.
- C. W. E. Clemens Wenceslaus, Erzbischof und Kurfürst  
von Trier hat nach Nagler, Monogrammisten  
II Nr. 849 Flachreliefs in Elfenbein geschnitzt  
und so monogrammiert. Er wurde 1738 geb.  
und 1768 Erzbischof.
- DH 1527 Daniel Hopfer [Um 1470-1536 Augsburg].  
D. H. B. 1635 Ehem. Kassel, Hess. Landesmuseum [nunmehr  
verschollen]: Gruppe »Herkules im Kampf  
mit Antäus«, deren Monogramm von Scherer  
versuchsweise in David Heschler, Bildhauer,  
aufgelöst.
- D. L. M. David Le Marchand [Dieppe 1674-1726].  
D. L. M. F.  
D M Braunschweig. Scherer-Ktlg. 272/73, Abb. T. 47,  
Reliefs, Apostelköpfe, 6,5 zu 7,5 cm Deutsch-  
niederländisch, 17./18. Jahrhundert.
- D. S. Dominicus Stainhart [Weilheim 1655-1722 Mün-  
chen].
- E. B. 1739 Christusfigur am Kreuz, vollrund, monogram-  
miert. Figurenhöhe 58,5 cm. Abgebild. Auk-  
tionsktlg. Smlg. J. Bossard, Luzern, Juli 1910,  
Nr. 1433, Abb. Tafel XXV.
- E. L. Egidius Lobenigk [Köln - vor 10. 4. 1595], 1584  
Hofdrechsler in Dresden geworden, wo die  
monogrammierte Reiterstatuette des Marcus  
Curtius sich im Grünen Gewölbe befand.
- F. F. F. Francesco Terilli/Feltre, um 1600 [Franciscus Fel-  
trens Fecit].
- F. H. Elfenbeinkruzifix, 43,8 cm hoch, zweimal mono-

*Monogramme*

- grammiert. F. H. Erwähnt im Ktlg. der 331. Kunstauktion C. J. Wawra, Februar 1931, unter Nr. 166 »Die Sammlung Kommerzialrat Arthur Specht, Wien«.  
Deutsch, 17. Jahrhundert.
- F H München, Ktlg. Berliner Nr. 740, Abb. T. 270: Hl. Krieger, vollrund. Deutsch, um 1800.
- F. H. P. Kruzifix; vid. illustrierter Ktlg. der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände, Wien 1887, Nr. 975. Stift St. Paul i. Lav. Vermutlich 17. Jahrhundert.
- F. K. 1504 Stuttgart, Schloßmuseum, Inv.-Nr. 17, janusartiger Schädel.
- f. K. 1504 Braunschweig, Scherer-Ktlg. Nr. 16 Abb. T. 6: Janusartiges Haupt eines Sterbenden und Totenschädel. 3 cm hoch.
- F. T. F. Francesco Terilli [Feltre]. Johannes Evangelist, Kunsthistorisches Museum, Wien. Abgeb. bei Schlosser, Bildwerke in Elfenbein etc., T. XXXIV, 2.
- F. V. Christus am Kreuz. Abb. T. XLII in »Les Tailleurs d'Yvoire« von Genevieve van Bever, Bruxelles 1946. [Francois Verbrugen?].
- F W München, Bayerisches Nationalmuseum Spielbrett mit Elfenbein, Perlmutter und Metalleinlagen. Um 1560–1580. Siehe Festschrift »Kunst und Kunsthandwerk«, München 1955, Nr. 96.
- G. Salomon Gouin [um 1700 – gest. 1720].
- G. 1620 Frederikssund, J. F. Willumsens Museum. Putto. Abbildung Nr. 241.
- G. F. Georg Friedel. Kurpfälzischer Hofdrechsler, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Signatur G. F. sowie Fischreier.
- G. S. München, Ktlg. Berliner Nr. 297, Abb. T. 121: Hl. Margarete, vollrund, 23,1 cm. 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts Deutsch.
- G. VDR London, British Museum; Dalton, Catalogue of the ivory carvings, Pl. CI, No 428, Medaillon, Brustbild (Peter d. Große?) 9,7 zu 7,3 cm. Niederländisch, 1. Viertel 18. Jahrhundert.

Monogramme

- GW Gottfried Wolfram [1691-1715 nachweisbar].  
Abbildung Nr. 82.
- GW 1581 Georg [Weckhardt] Wecker.  
H. A. München, Ktlg. Berliner Nr. 723, Abb. T. 264:  
Säule mit Kamelreiter, 34,0 cm. Deutsch, 18.  
Jahrhundert.
- HD 1532 Medaille, Lyoner Privatbesitz, wohl nach Hans  
Daucher.
- HE Johann Heinrich Eversmann [- 1720-1730 -]  
Joseph Ignaz Eichler [1714-1763]
- H. G. 1563 Braunschweig, Scherer-Ktlg. Nr. 24, Abb. T. 7:  
Arbeitskästchen aus Nußholz, mit schwarz  
gravierten Elfenbeinplatten. 30 zu 10 cm,  
Breite 17 cm.
- H. G. W. (Ligiert) Berlin, Ktlg. Volbach Nr. K. 3290, Flachrelief, 7  
zu 9 cm, H. G. Welligsen.
- HME 1647 HME Kopenhagen, Nationalmuseum. Jagdsignalhorn,  
reich reliefiert geschnitzt. 20 cm lang. Abbil-  
dung Nr. 159.
- HS Berlin, Ktlg. Volbach Nr. K. 3201. Gravierung auf  
Elfenbein. Kastenseite 6 zu 12 cm. Süddeutsch,  
um 1600.
- VH 1674 M Braunschweig, Scherer-Ktlg. Nr. 225, Abb. T. 35:  
Herkules und Omphale, Hochrelief, 12 cm Fi-  
gurenhöhe.
- HO Anno 1624 |Θ| Kopenhagen, Schloß Rosenborg. Relief mit der  
Hauptszene des Apollo, sowie getrennt, dar-  
über Wappenkartusche. Künstlermonogramm:  
HV HV. Abbildung Nr. 155.
- I. A. München, Ktlg. Berliner Nr. 441, Abb. T. 202:  
Raub der Dejanira durch Nessus. Versuchs-  
weise, jedoch sicher irrig, dem Jakob Auer zu-  
geschrieben. Abbildung Nr. 133.
- I. C. Jean Cavalier [gest. 1698/99].
- I. C. S. Johann Caspar Schenk [- Konstanz - 1674 Wien]
- I. E. Ignaz Elhafen [Innsbruck 1658 - gest. vor 1725].  
Abbildung Nr. 115.
- I. E. B. Johann Ephraim Bauert [Stockholm 1726-1799  
Kopenhagen]
- I. G. F. Kremsmünster, Stiftssammlungen. Hausaltar aus


Monogramme

- Holz mit drei größeren, vier kleineren Reliefs und 22 Nischenfiguren aus Elfenbein. Süd-deutsch, 2. Hälfte 18. Jahrhundert. Vermutlich von Johann Gottfried Frisch, tätig vor 1688, bis 1716 nachweisbar. Abbildung Nr. 152.
- I. G. F. de Pogen 1689 Johann Gottfried Frisch [aus Bogen b. Straubing]. Relief, München, Ktlg. Berliner Nr. 230, T. 194.
- I L G Stift Heiligenkreuz: Christus am Marterpfahl. 16,5 cm.
- (IGP?) ⚔ Elfenbeinpokal, mit Humpenfassung aus Silber. Göteborg, Röhss Kunstgewerbemuseum. Abgebildet in: Falk Simons Donation. Göteborg 1958, pag. 136. Süddeutsche Arbeit.
- I. M. G. Josef Matthias Götz [Bamberg? 1696-1760 München]. Abbildung Nr. 151.
- I. P. F. Jörg Petel [Fecit]. Salzfaß »Triumph der Venus«, Stockholm, Königliches Schloß. Abgebildet bei A. Julius »Jean Cavalier, etc.« Tafel 5.
- I I K Elfenbeinskulpturen, 16. Jahrhundert. Vid. Nagler Monogrammisten Bd. III, Nr. 2649.
- IS 1671 ⚔ Braunschweig, Scherer-Ktlg. Nr. 231, Abb. T. 37: Relief, Bathseba im Bad, von David belauscht. 15 zu 15,5 cm. Niederländisch?
- I S Relief: Abbildung [im Text] Nr. 24 bei Adolph T Goldschmidt »Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhundert.« 1. Band, Berlin 1914.
- T Relief, auf der Rückseite einer Tafel, um 1000: »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, 17. Jahrhundert. Gesamtgröße der Platte 20,6 zu 14,7 cm.
- I T Joseph Teutschmann [Imst 1717-1787 Passau]. Abbildung Nr. 173.
- JA (ligiert) Jakob Auer [Haiming - 1706 Grins]. Abbildung Nr. 131.
- J D Jakob Dobbermann [1682-1745 Kassel].
- J: G: fecit Kopenhagen, Kunstindustrimuseum. Porträtrelief, nach 1714. Maße 13,5 zu 9,3 cm.

- J. H. F. Ao 1665  
 JPH JP  
 L  
 Joachim Henne [- 1663-1707]. Doppelseitige Elfenbeinmedaille, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
- L. F.  
 LK K  
 Lucas Faidherbe [Getauft Mecheln 1617-1677 ebda]. Relief, Madrid, Prado.
- M. A. B. 1541  
 Gotha, Statuette des Herkules. Vid. Nagler, Monogrammisten, Band IV, Nr. 1548.
- M B 1690  
 Magnus Berg. Hierzu vid. L. Dietrichson »Magnus Berg« pag. 195/96.
- MD  
 M. D. F. S. C. 1. 6. 8. 4.  
 Michael Däbeler [Schweinitz 1635-1702]  
 Gotha, Museum. Elfenbeinhumpen in vergoldeter Silberfassung.
- MH  
 Michael Hammer [Nürnberg 1750 - bis nach 1790 ebda nachweisbar]. München, Ktlg. Berliner Nr. 618, Abb. T. 165, Brustbild in Reliefschnitzerei; 5 cm.
- M. H.  
 Jagdgewehr, reich in Elfenbein geschnitzt und graviert. Wien, Kunsthistorisches Museum. Huber?
- M. H. Fecit 1646  
 Markus Heiden [- 1625-1638]. Berlin, Ktlg. Volbach oberer Teil eines Tafelaufsatzes.
- MK  
 Munk, flämischer Elfenbeinschnitzer. Name und Monogramm an einem Elfenbeinbecher mit Darstellungen der drei Grazien und dreier Putten. Vid. Auktion bei Lepke, Berlin, 15. 5. 1917, Nr. 92; Skulpturensammlung aus Privatbesitz.
- MM M  
 Johann Michael Maucher [Schwäbisch Gmünd 1645 - um 1700 Würzburg?).
- MM  
 Michel Molard (Mollart, Molart) (Dieppe 1641 bis 1713 Dieppe). Monogrammiertes Medaillon, Ludwig XIV., im Deutschen Museum Berlin



*Monogramme*

- ihm zugeschrieben. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 49 (1928) 220 A. 10.
- MP  
MT. Melchior Paulus [1669–1745]. Abbildung Nr. 157. Elfenbeinschnitzer, Anfang 17. Jahrhundert. In der Berliner Kunstammer Schüssel mit Gießkanne. Auf dem Relief der Fuchsjagd hat der Hundeführer eine Schere am Kniegürtel, dort erscheint das Monogramm. Nagler, Monogrammisten, Band IV, 2192.
- MVA Paris, Musée Cluny. Elfenbeinrelief mit Bildnis des Sebastian Elps. Der Künstler tätig ca 1550 ist ein niederdeutscher Medailleur und Schnitzer in Holz, Elfenbein und Bernstein.
- M. V. B. Matthieu van Beveren [Antwerpen 1630–1690 Brüssel]? Monogrammiertes Kruzifix in Wien, Ehem. Samlg. Specht.
- N. C. Mikro-Allegorie. G. R. Stanton: Ivory Miniature Sculpture; The Connoisseur, October 1935, Vol. 96, Nr. 410, p. 212, Abb. V.
- 1591  
OW  
PB 1625 Berlin, Ktlg. Volbach K. 3144. Tafelaufsatz, Triumph des Neptun, 50 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Statuette des Auferstandenen.
- P. C.  
F. München, Ktlg. Berliner, Nr. 166, Abb. T. 172: Aderlaßmessergriff. 2. Viertel 17. Jahrhundert, 10,5 cm. Niederlande.
- P. E. Vid. Thieme-Becker, Band XXXVII, Monogrammisten. Elfenbeinkünstler, 1. Hälfte 16. Jahrhundert, vermutlich Nürnberg.
- PH   
PM Peter Hencke [gest. Mainz 1777]. München, Ktlg. Berliner Nr. 246, Abb. T. 154. Relief, Kinderbacchanal. Niederländisch.
- PMD Berlin, Ktlg. Volbach Nr. J. 742, Abb. T. 75: Männliches Bildnis, Relief. 8,2 zu 6,6 cm. Ende 17. Jahrhundert.
- S. S. W. Sören Seidelin Winther [Hundslund 1810–1847 Rom].
- St. Z. Lt. Nagler, Monogrammisten, Band V. 391, Stephan Zick. Hier keine Angabe von Werken.
- S. T. Simon Troger [1638–1768]. Abbildung Nr. 169.

*Monogramme*

- T. W. F. Theophilus Wilhelm Freese [- 1721-1763 Bremen]. Hochovales Reliefmedaillon, Allegorie der Vergänglichkeit. 8,8 zu 6,4 cm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.
- V. G. H.  
V. G. H. F.  
V. H.  
V. H. F.
- w.  
W
- W. H. W. 1689 Georg Wecker [Weckhardt], nachweisbar in Dresden 1578 bis 1591.  
Braunschweig, Scherer-Ktlg. Nr. 352/53, Abb. T. 54: Zwei Medaillonporträts. Deutsch-dänisch?
- WL fecit Landgraf Wilhelm [v. Hessen-Kassel]. Rotunde, Rosenborg, Kopenhagen, Inv.-Nr. 12-234, Höhe 22,0 cm.
- Z Z K Nagler, Monogrammisten, Bd. V., 2133 spricht mit Bezug auf Graesse's Guide de l'amateur d'objects d'art et de curiosité, von einem Elfenbeinbildhauer des 16./17. Jahrhunderts ohne näher Werke anzugeben.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Guido Schönberger, Narwal-Einhorn. Studien über einen seltenen Werkstoff. Städel-Jahrbuch, IX. Band 1935/36, Frankfurt a. M., pag. 167-248.
- <sup>2</sup> Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Spalte 1504-1544. Stuttgart 1957.
- <sup>3</sup> Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Spalte 1350, Bild 23. Stuttgart 1958.
- <sup>4</sup> G. F. Kunz, Ivory and the Elephant, New York 1916, pag. 304.
- <sup>5</sup> Siehe Lit., Ausstellung Oslo: No 1, Museum Trondhjem 2383.
- <sup>6</sup> Paul Nørlund, Aarbøger for nordisk Oldkyndighed, København 1934.
- <sup>7</sup> Franz Rademacher in: Pantheon 29, 1942, pag. 21-23.
- <sup>8</sup> Hermann Schnitzler, Eine Metzger Emmaustafel. Wallraf-Richartz-Jahrbuch Band XX, Köln 1958, pag. 41-54.
- <sup>9</sup> Carl Nordenfalk, Der Meister des Registrum Gregorii. Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, 1950. p. 75, Bild 19.
- <sup>10</sup> Österreichische Kunsttopographie, Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg. 1913. Bild 104-106: Reliquienkästchen.
- <sup>11</sup> Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York. Neue Serie XI. p. 277.
- <sup>12</sup> Early Christian and Byzantine Exhibition. Baltimore Museum of Art. April-June 1947.
- <sup>13</sup> Bezüglich der Barttracht, nachdem einer der Könige bartlos ist und im allgemeinen die Figuren gleich sind, ein Parallel-Stück in einem Steinrelief des Castello Sforzesco in Mailand, Inv.-No 08, aus dem 12. Jahrhundert, wo gleichfalls ein König, der erste von links, bartlos ist.
- <sup>14</sup> O. v. Falke in: Pantheon 1930, 1. Heft, p. 39, Bild 4.
- <sup>15</sup> Morey, a.a.O., Katalog-Nr. A 82.
- <sup>16</sup> Natanson, a.a.O., Bild No 56.
- <sup>17</sup> Siehe Literatur, Klosterneuburg: Bild 18, links unten »Höllendrachen«.
- <sup>18</sup> Siehe Lit. Koechlin, a.a.O., No 564, Pl. IC.
- <sup>19</sup> Siehe Lit. Koechlin, a.a.O., No 1251 b, Pl. CCVIII.
- <sup>20</sup> J. v. Schlosser, Die Werkstatt der Embriachi in Venedig. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXII, 1899, p. 220 bis 282. Bologna-Exemplar pag. 237 No VIII.
- <sup>21</sup> Rosset d. Ä. ist Joseph [St. Claude 1706-1786 ebda.].
- <sup>22</sup> H. Semper, Über ein italienisches Beintriptychon des XIV. Jahrhunderts im Ferdinandeum und diesem verwandte Kunstwerke. Ferdinandeums-Zeitschrift, III. Folge. 40. Heft. Innsbruck 1896.
- <sup>23</sup> Siehe Lit. O. Pelka, a.a.O., Bild 159.
- <sup>24</sup> Siehe Lit. Chr. Scherer. Elfenbeinplastik, a.a.O., Bild 1.

- <sup>25</sup> Siehe Lit. Koechlin, a.a.O., Tom. I, p. 463/4.
- <sup>26</sup> Abgebildet bei J. v. Schlosser, siehe Lit.
- <sup>27</sup> Hans Posse, Alessandro Algardi. Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen. 1905. p. 169–201. Band 26.  
F. W. Volbach, Kunstwerke aus deutschem Privatbesitz, Band I: Die Sammlung Silten. Berlin 1923. Ktlg.No. 20. Bild 5; Tf. III, Gesamtbild; 78 zu 72 cm. Christus 31, Maria 27,5 cm.
- <sup>28</sup> M. Longhurst, English Ivories, a.a.O., Bild 25, No XXIII, p. 139.
- <sup>29</sup> M. Longhurst, English Ivories, a.a.O., Bild 37, No XLII, p. 151.
- <sup>30</sup> R. P. Charles Plumier, L'Art de Tourner / Die Kunst zu dreheln. Leipzig 1776. Mit 84 Kupfertafeln. Erste Auflage, nur französisch: Lyon 1701.
- <sup>31</sup> Thor Kielland, Den bitre Kristus [En norsk benskulptur fra ca 1250]. Aarbok 1929–1930, Kunstindustri Museet i Oslo, p. 7–17, Bild 1–3 Christusfigur; Bild 4 eine weitere Christusfigur, Walroß, Trondheim ca. 1250.
- <sup>32</sup> Siehe Anmerkung 31, Bild 4.
- <sup>33</sup> M. Mackeprang, Det saakaldte Christian I. s. rejsealtar. Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie. København 1926, p. 77–98.
- <sup>34</sup> Siehe Lit. H. Klapsia, a.a.O., Bild 15, Ktlg.-No 30.
- <sup>35</sup> Abgebildet bei Schönberger, siehe Anmerkung 1.
- <sup>36</sup> Einar Lexow, Jørgen Garnaas og Nordmandsdalen. Bergens Museum Aarbok 1915/16, Bild 1 und 2.
- <sup>37</sup> L. Dietrichson, a.a.O., p. 17/18.
- <sup>38</sup> Gerd Dettmann, Die Elfenbeinsammlung des letzten Kölner Kurfürsten. [Max Franz von Österreich]. Belvedere/Forum, p. 29–31, Band 9 und 10. Wien 1926.
- <sup>38a</sup> Hermann Schnitzler, »Ein Kruzifix aus Walroßzahn«, Festschrift Erich Meyer, pag. 84–87. Hamburg 1959.
- <sup>38b</sup> Jørgen Meldgaard, »Eskimo skulptur«, Kopenhagen 1959.
- <sup>39</sup> Sandrart's Academie, Edition Peltzer. München 1925.
- <sup>40</sup> Max Schefold in: »Das Schwäbische Museum«, No 9, 1933, p. 38–41.
- <sup>41</sup> Eugen v. Philippovich, Kritische Betrachtungen zu Arbeiten der Schaffhauser Bildhauer Alexander Trippel und Johann Jakob Schmid.  
Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Heft 35, p. 127/128: Lücke und Trippel. Thayngen 1958.
- <sup>42</sup> Singer, Künstler-Lexikon, Bd. IV., p. 52.
- <sup>43</sup> J. C. Spengler, Artistiske Efterretninger som Bidrag til dansk Kunsthistorie. Kjøbenhavn 1818.
- <sup>44</sup> Noch 1848 hat sich das besondere Interesse in Goa, für Elfenbein, deutlich dokumentiert, da man sich aus Afrika die beiden größten Stoßzähne für die Kathedrale kommen ließ, welche zu haben waren. Sie wogen 170 und 180 Pfund. Siehe Kunz, a.a.O., p. 410.
- <sup>45</sup> »Über Verzierung von Richterstäben« in: Anzeige für Kunde der deutschen Vorzeit, Spalte 447/48. 9. Bd., Jg. 1862. Nürnberg.
- <sup>46</sup> Siehe Lit., R. Berliner, a.a.O., Bild 268 auf Tafel 290.
- <sup>47</sup> Abgebildet bei Chr. Scherer, Elfenbeinplastik etc., a.a.O., Bild No 32.
- <sup>48</sup> Die kunsthistorischen Sammlungen der Bayerischen Landesgewerbeanstalt. Nürnberg 1928.
- <sup>49</sup> Morton H. Benrath, »Zu Leonhard Kern«. Belvedere/Forum, Juni–Dez. 1926.

### Anmerkungen

- <sup>50</sup> Erich Herzog, Christoph Daniel Schenk. Jahresbericht des Kunsthist. Instituts in Florenz, 1953/54 und 54/55 [Anhang].
- <sup>51</sup> ad Schenk, E. W. Braun in Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, I., 1950, p. 266 ff.  
Wilhelm Boeck in: »Das Münster«, 6. Jg. 1953, p. 66 ff.
- <sup>52</sup> Bruno Binder, Ivory Carvings, Masterpieces of the Austrian Baroque. Apollo, Vol. 16, 1932/33, p. 285-89. Bild 288.
- <sup>53</sup> O. Pelka, Elfenbein, Berlin 1923, Bild 227 und 228.
- <sup>54</sup> Siehe Anmerkung 38.
- <sup>55</sup> Siehe Lit. Chr. Scherer, Braunschweig, a.a.O., p. 101: ad Eversmann Erläuterungen.
- <sup>56</sup> W. F. Volbach, Die Sammlung Silten. Berlin 1923. No 21, Ignaz Elhafen, Tafel V: Betlehemitischer Kindermord, 15:26 cm. Das Relief befindet sich im Grünen Gewölbe in Dresden.
- <sup>57</sup> Versteigerungskatalog C. J. Wawra, 298. Auktion. Wien 27. 3. 1928.
- <sup>58</sup> Karl Berling, Von der Dresdener Elfenbeinausstellung. Vom Fels zum Meer, p. 485-494. Bild p. 487: Elfenbeinfigur als Besteckgriff.
- <sup>59</sup> Chr. Scherer, Elfenbeinplastik, etc. a.a.O., Bild 72.
- <sup>60</sup> Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Spalte 1355, Bild 26.
- <sup>61</sup> R. Berliner, Lit. München, a.a.O., Bild 658, Tafel 268.
- <sup>61a</sup> E. Lapkovskaja, Deux bustes d'ivoire de J. Chr. L. Lücke et de K. A. Lücke. Publikationen der Eremitage, Westeuropäische Kunst, Bd. I, Moskau 1956.
- <sup>62</sup> A. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Linz 1886. p. 179.
- <sup>63</sup> Siehe Anmerkung 62, dortiger Text unter Jahr 1709: [Bildhauer in Elfenbein, Valentin Vitäl, aus Tirol] »Welcher durch drei Monate zwölf Tage allerlei Stückl, welche Ihro Gnaden aus der Auer'schen Verlassenschaft roh und unausgearbeitet überkommen haben, ausgearbeitet und gefertigt hat, welche sich im Bildersaal im Kasten finden.« Die Stücke lassen sich heute nicht mehr nachweisen.
- <sup>64</sup> Mrs. E. Neville Jackson »A Student in Sicily«, London 1926, Pl. opp. p. 138.
- <sup>65</sup> Tiroler Heimatblätter, 27. Jg., Heft 4/6; Bild No 3. Innsbruck 1952.
- <sup>66</sup> Eine Arbeit in Schiefer, muß in diese Betrachtungen miteinbezogen werden. Julius Leisching, »Das Erzherzog-Rainer-Museum« Brünn, Tafel X; 57,5 zu 35 cm. Christus aus Bronze [ergänzt?].
- <sup>67</sup> E. W. Braun, »Studien über Georg Petel« in: Belvedere, 1932; p. 118-120. Sechs Bilder. Im Artikel eine irriige Angabe über Johann Pichlers Geburtsdatum.
- <sup>68</sup> Veröffentlichungen des Mus. Ferd., 34. Jg., 1954: Hans Hochenegg »Carl Josef von Weinhart zu Thierburg und Vollandsegg«, p. 22.
- <sup>69</sup> Lit., Volbach, Berlin: K. 9171, Tafel 78.
- <sup>70</sup> Lit., R. Berliner, München, a.a.O., No 280. Bild Tafel 127.
- <sup>71</sup> Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Spalte 1349, Bild 22.
- <sup>72</sup> Rudolf Guby in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts Wien, 13; 1919, p. 119.
- <sup>72a</sup> W. N. Wasiliew, Nartoffs Beschreibung des »Theatrum Maximarum« (Zur Geschichte Peter I. Schnitzwerkstatt). Bd. III, pag. 40 ff., Publikationen der Eremitage in Leningrad. Leningrad 1959.
- <sup>73</sup> Lit., R. Berliner, München, a.a.O., p. 149, rechte Spalte, Zusammenfassung des Textes der Nrn. 876-886.

- <sup>74</sup> Siehe Anmerkung 38. Abgebildet daselbst.
- <sup>75</sup> Lit., J. v. Schlosser, Wien, a.a.O., Bild Tafel 47, No 2.
- <sup>75<sup>a</sup></sup> Hans R. Weihrauch, »Hans Georg Fux, Elfenbeinschnitzer und Holzbildhauer«, Festschrift Erich Meyer, pag. 228–236. Hamburg 1959.
- <sup>76</sup> Siehe Anmerkung 38.
- <sup>77</sup> A. Ableitner und Karl Busch in: Münchener Jahrbuch f. Bild. Kunst, N. F. II, 1934, Beiblatt p. III–VIII.
- <sup>78</sup> Julius Lessing / A. Brüning, Der Pommer'sche Kunstschränk. Berlin 1905. Schachspiel, Abbildung Tafel 38.
- <sup>79</sup> Lappenarbeiten gehen vielfach auf die Vorlagen von Johannes Schefferus' Werk »Laponia«, 1637 gedruckt, zurück.
- <sup>80</sup> Tielke stammt vermutlich aus Ostpreußen und stirbt in Hamburg.
- <sup>81</sup> Hans Möhle in: Berliner Museen 54, 1933, p. 86–92.
- <sup>82</sup> H. Klapsia, 3 Reiterstatuetten aus Elfenbein von M. Steinle [Der Kunstbrief, 1948].
- <sup>83</sup> In den vorhandenen Belegen wird der Eingang des Stückes mit 1733 angeführt, so daß es in diesem Jahr oder zumindest mit einem terminus ante 1733 versehen werden kann.
- <sup>84</sup> Abgebildet bei O. Pelka, Elfenbein. Berlin 1923, Bild 177.
- <sup>85</sup> The Connoisseur 96, 1935, p. 210–212.
- <sup>86</sup> Jörgen Bast, Schwartzerne i Svaertegade. Kopenhagen 1951.
- <sup>87</sup> Lit., R. Berliner, München, a.a.O., Ktlg.-No. 205, Tafel 120.
- <sup>88</sup> Inv.-Nrn. R 4927 und 5006, entspricht Ktlg.-Nrn. von R. Berliner: 839 und 840. Beide Stücke mit den getrennten Buchstaben »S« und »T«, gezeichnet. Die Nrn. angeführt unter: Veit Grauppenberg.
- <sup>89</sup> ad Hirtenstäbe, O. v. Falke in: Pantheon XVI, 1935 [Juli–Dez.] p. 266–270: »Ein Bischofsstab islamischer Arbeit und seine Verwandten«, mit 9 Abbildungen. Magda von Barany-Oberschall in: Ztschrft. f. Kunstwissenschaft, Bd. XII, Heft 1–2, 1958. Berlin; »Baculus Pastoralis.«
- <sup>90</sup> Falke, siehe Anmerkung 89, widerspricht einer frühen Berliner und Salzburger Datierung. Er hält den Berliner Tau-Stab für 16./17. Jahrhundert.
- <sup>91</sup> Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Spalte 1325, Bild 10; auch P. B. Cott: Siculo-Arabie Ivories; Princeton 1939. Bild 170, Pl. 64.
- <sup>92</sup> Lit., C. R. Morey: Rom, a.a.O., Abb. No A 137.
- <sup>93</sup> Österreichische Kunsttopographie, Salzburg, Nonnberg.
- <sup>94</sup> Das Innsbrucker Exemplar stammt daher.
- <sup>95</sup> Hubert Wilm: Die gotische Holzfigur, 1940<sup>2</sup>, Stuttgart. Bild 125 und 126; ein dritter Christusknabe im Text erwähnt.
- <sup>96</sup> Bezüglich Grauppenberg, siehe R. Berliner, Elfenbein-Katalog München, wo unter No 848, p. 140, eine Zusammenfassung der Nrn. 839–848 erfolgt, mit genaueren Hinweisen betreffs Literatur.
- <sup>97</sup> Hertha Lünenschloß in: Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, N. F. 10, 1933, p. 281, Anmerkung 5.
- <sup>98</sup> »Algardi-Gruppe«, sogen., abgeb. in: Review of the Principal Acquisitions 1930 [1931], Tafel 7; Victoria and Albert Museum, London. Weiteres, siehe Anmerkung 27.
- <sup>99</sup> Heinrich Klapsia: Zum Katalog der Bildwerke in der Klosterneuburger Kunst-

### Anmerkungen

- sammlung. I. Simon Troger von Haidhausen; Bild 168 Daniel in der Löwen-grube. *Belvedere* 13, 1938/1943, Heft 5-8.
- <sup>100</sup> Eugen von Philippovich, Anatomische Modelle in Elfenbein und anderen Materialien. *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und Naturwissenschaft*, Band 44, Heft 2. Wiesbaden 1960.
- <sup>101</sup> Joh. Martin Teuber, Vollständiger Unterricht von der gemeinen und höhern Drehkunst, etc., Regensburg-Wien 1756. Es existieren drei Auflagen, die letzte gemeinsam mit Plumier, siehe Anmerkung 30.
- <sup>102</sup> Das Kremsmünster-Exemplar *kann* auch, nur als memento, gelten.
- <sup>103</sup> Siehe Literatur Ch. Scherer, Braunschweig, a.a.O., No. 352, Bild Tafel 54.
- <sup>104</sup> Göran Axel-Nilsson, Falk Simons donation. Göteborg 1958; Bilder zu Seite 136 und 137.
- <sup>105</sup> Lit., A. Julius, Jean Cavalier, etc., a.a.O., Bild Tafel 7.
- <sup>106</sup> Lit., F. W. Volbach, Berlin, a.a.O., Tafel 83.
- <sup>107</sup> Lit., R. Berliner, München, a.a.O., Schüssel Nr. 221.
- <sup>108</sup> Meddelanden från Lund Universitets Historiska Museum 1930/1931, IV.
- <sup>109</sup> Dr. Carl Graepler in: *Keramik-Freunde der Schweiz*; Mitteilungsblatt No 33, Dez. 1955, p. 16: »Ein Beitrag zur Bustelli-Forschung« Bild 17: Elfenbeinstockgriff. Variante zum Exemplar Kopenhagen, Kunstindustrimuseum.
- <sup>110</sup> Eugen von Philippovich, Elfenbein und Porzellan. *Keramik-Freunde der Schweiz*; Mitteilungsblatt Nr. 47 Juli 1959, p. 24, Bild 5-12.
- <sup>111</sup> Als »Winter« ehemals im Kunstgewerbemuseum in Dresden, als »Sommer«, Bild 17 im Artikel Graepler [Anm. 109], sowie vorliegende Textilillustration Bild 201.
- <sup>112</sup> Lit., R. Berliner, München, a.a.O., Schüssel Ktlg.-No. 221, Tfln. 132/133.
- <sup>113</sup> U.a. in New York, siehe: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1931, p. 98, Elfenbeinrelief. Büchsenmacher I. C. Scheffl aus Graz.
- <sup>113a</sup> Emil Ilgner, »Maastrichter Elfenbeinpistolen«, *Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde*, 1931, pag. 210-214.
- <sup>114</sup> Lit., M. Longhurst, London, a.a.O., Powder Flask, Inv.- No. 170-1894, 30 cm lang, Bild Tafel LXXXIII, möglicherweise zugehörig. In der Wallace Coll. zugehöriges Exempl., abgeb. Tafel LXXXII, A. Maskell, *Ivories*, London 1905.
- <sup>115</sup> Abgebildet bei G. F. Kunz: *Ivory and the Elephant*, Bild zu p. 100.
- <sup>116</sup> H. C. Bering-Liisberg, *Kunstkammeret*. København 1897, p. 121.
- <sup>117</sup> Lit., Berliner, München, a.a.O., Ktlg.-Nr. 275, Tafel 164.
- <sup>118</sup> A. Rhode, *Der Elfenbeinschnitzer Joachim Henne* [Cicerone XVII, 1925, Heft 10, p. 489-497] I. Teil, mit 9 Bildern; II. Teil, Heft 11, p. 555-561, mit 9 Bildern.
- <sup>118a</sup> A. A. M. N. Dejong, »De ivoorsnijder Jean Mansel. Dieppe-Amsterdam-Maastricht« in: *De Maasgouw. Tijdschrift voor Limburgse geschiedenis en oudheidkunde* 79 [1960] 2; Spalte 47-57.
- <sup>119</sup> Deckelkrug, H 13,5 cm, Diameter 10 cm; abgebildet im Auktions-Ktlg. Wawra, 298. Auktion, Wien 27. 3. 1928, Tafel IV. No 75.
- <sup>120</sup> Rudolf Berliner, *Der Kunstschreier Daniel Vading*. »Kunstwanderer«, IV. Jg., 1922, pag. 169-171; mit vier Bildern.
- <sup>121</sup> Dem widerspricht ein wesentlich früheres Gedicht, nämlich jenes von Hans Weber, Nürnberg 1589, der darin ausführt: »... Viel schöne Bilder von freyer Hand getreht...«

## Anmerkungen

- <sup>122</sup> Lit., Kunz, a.a.O., opp. p. 118. Bild
- <sup>123</sup> Eugen von Philippovich: Elfenbeinarbeiten hessischer Prinzen des achtzehnten Jahrhunderts in Kopenhagen. Neues Magazin für Hanauische Geschichte, Nr. 4, 3. Bd., 1958.
- <sup>124</sup> Joh. Gabr. Doppelmayr, Hist. Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730.
- <sup>125</sup> Eugen von Philippovich, Der Konterfettenbecher, eine Arbeit der Zick-Werkstätte. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1959, XIII, Heft 2, pag. 60.
- <sup>126</sup> Eugen von Philippovich, Johann Ephraim Bauert als Elfenbeinkünstler. Konsthistorisk Tidskrift, Heft 3-4, p. 108-121. Stockholm 1958.
- <sup>127</sup> Die zeitgenössische Notiz spricht von Caspar Schneck. Es handelt sich sicherlich um einen Schreibfehler und ist Johann Caspar Schenk darunter zu verstehen.
- <sup>128</sup> Siehe Anm. 48, Bild 11, Messingleuchter.
- <sup>129</sup> Siehe Anm. 127.
- <sup>130</sup> Danmarks Billedhuggerkunst, København 1950; Bild p. 229; Diana 1756.
- <sup>131</sup> Ernst Diez, Ein Karton der »Giuochi di Putti« für Leo X. Beiträge zur Gesch. der Raffaelwerkstätte, in: Jb. d. kgl. preuß. Kstsmlgn., 31. Bd., Berlin 1910, p. 30-31; 1 Tafel, 2 Textabbildungen.
- <sup>132</sup> Kupferstich von O. H. de Lode.
- <sup>133</sup> Abgebildet in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Spalten 1343/1344, Bild 19.
- <sup>134</sup> R. A. Peltzer, »Georg Hinz, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst«, N. F. 1934, Bd. XI, unter kleinere Beiträge, XI-XVII.
- <sup>135</sup> Rudolf Berliner, »Über einige Kleinplastiken«, Belvedere, 9. Jg., Juli-Dezember 1930, p. 99-111; Tafel 71, No 1, 2, 3.
- <sup>136</sup> Siehe Anmerkung 125. Dasselbst einige Literaturstellen zitiert.



## LITERATUR

### Hauskataloge der Museen:

- Berlin: W. F. Volbach, Die Elfenbeinbildwerke, Berlin 1923.  
Braunschweig: Chr. Scherer, Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung. Leipzig 1931.  
Brüssel: Jos. Destrée, Catalogue des ivoires, des objets en nacre, etc. Brüssel 1902.  
Dresden: J. L. Sponzel, Das Grüne Gewölbe zu Dresden, Band IV, Gefäße und Bildwerke aus Elfenbein, Horn etc. Leipzig 1932.  
Klosterneuburg: H. Klapsia, Katalog der Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg, IV. Bildwerke aus Elfenbein, Holz etc. Wien 1942.  
London: G. M. Dalton, Catalogue of the ivory carvings of the christian Era, ... [British Museum]. London 1909.  
London: M. H. Longhurst, Catalogue of carvings in ivory [Victoria and Albert Museum], 2 Bände. London 1927-1929.  
Moskau: Swiontkowskaja, »Bildwerke aus Bein« [Collection du Musée Historique Russe]. Moskau 1923.  
München: R. Berliner, Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn. Augsburg 1926.  
Paris: Emile Molinier, Catalogue des ivoires [Musée National du Louvre]. Paris 1896.  
Rom [Vatikan]: C. R. Morey, Gli oggetti di avorio e di osso. Rom [Vatikan] 1936.  
Wien: J. v. Schlosser, Kunsthistorische Sammlungen, Werke der Kleinplastik, Band 2, Bildwerke in Holz, Wachs und Elfenbein. Wien 1910.

### Allgemeine Darstellungen:

- Christian Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Straßburg 1897.  
Christian Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Leipzig [1905].  
Ambroise Milet, Ivoires et ivoiriers de Dieppe. Etude historique. Paris 1906.  
L. Dietrichson, Magnus Berg. Kristiania/Kopenhagen 1912.  
G. F. Kunz, Ivory and the Elephant. New York 1916.  
O. Pelka, Elfenbein. Berlin 1923, 2. Aufl.  
R. Koechlin, Les Ivoires français, 3 Bände. Paris 1924.  
A. Julius, Jean Cavalier och några andra elfenbenssnidare. Upsala/Stockholm 1926.  
M. H. Longhurst, English Ivories. London 1926.  
J. Ferrandis, Marfiles y Azabaches Españoles. Barcelona 1928.  
R. Delbrueck: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Berlin 1929.

### Literatur

- E. Coudenhove-Erthal, Die Reliquienschreine des Grazer Doms und ihre Beziehung zu Andrea Mantegna. Graz 1931.
- A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII. bis XI. Jahrhundert. Berlin 1914-1934.
- A. Goldschmidt - K. Weitzmann: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts. 1930-1934.
- G. C. Williamson, The book of Ivory. London 1938.
- P. B. Cott, Siculo-Arabic Ivories. Text- und Bildband. Princeton 1939.
- José Ferrandis, Marfiles arabes de Occidente. 2 Bände. Madrid 1935-1940.
- G. van Bever, Les »Tailleurs d'Yvoire« de la Renaissance au XIX<sup>e</sup> siècle. Brüssel 1946.
- L. Grodecki, Ivoires français. Paris 1947.
- J. Natanson, Gothic Ivories. of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries. London 1951.
- W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz 1952, 2. Aufl.
- J. Natanson, Early Christian Ivories. London 1953.
- Y. Huls, Ivoires d'Etrurie. Brüssel/Rom 1957.
- W. P. Fagg, Afro-Portugiesisches Elfenbein. Prag 1959.
- I. N. Uchanova, Künstlerisch geschnitzte russische Beinarbeiten vom 18. Jhdt. bis zum Beginn des 19. Jhdts. in den Sammlungen der Eremitage. 8<sup>o</sup>, 40 S. 20 Abb. Leningrad 1960.
- E. v. Philippovich: Simon Troger und andere Elfenbeinkünstler aus Tirol. Schlern-Schriften, No 216, Universitätsverlag Wagner, Innsbruck 1961.

#### Artikel [Neumaterial] seit 1950:

- S. Camman, Carvings in Walrus Ivory. Bulletin University Museum, Vol. 18, Nr. 3, September 1954. Philadelphia.
- E. Herzog und A. Röss, »Elfenbein« in Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Spalte 1307-1362. Stuttgart 1958.
- I. N. Uchanova, Neues Material über den hervorragenden Meister der Kunstsznitzerei in Bein N. S. Wereschtschagin. Bd. III, pag. 111-119, Publikationen der Eremitage in Leningrad. Leningrad 1959.
- E. v. Philippovich, Elfenbeinkunstwerke Nürnberger Provenienz. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Band 49/1959.

#### Privatsammlungen. Kataloge:

- A. Darcel, La Collection Spitzer, Band I, Les Ivoires. Paris 1890.
- R. Koechlin, Catalogue raisonné de la Collection Martin le Roy. Band 2, Ivoires et sculptures. Paris 1906.
- André Pératé, Collections Georges Hoentschel. Paris 1911.
- The Notable Art Collection formed by the late George A. Hearn. Elfenbein Nrn. 635-1104. New York 1918.
- Versteigerungskatalog C. J. Wawra, 298. Auktion, 27. 3. 1928. Wien.
- W. F. Volbach, Die Elfenbeine der Sammlung Kofler-Truniger Luzern. (Zum Druck vorgesehen 1961)

## Literatur

### Ausstellungen bzw. Kataloge:

- Dresden 1892, Kunstgewerbemuseum; Elfenbeinausstellung.
- London 1923, Burlington Fine Arts Club, Catalogue of an Exhibition of Carvings in Ivory. Burlington Magazine Nr. CCXLN, Vol. XLIII.
- Oslo 1930, Kunstindustrimuseum Oslo, Febr.-März. Thor Kielland, Benskulptur og Hornarbeider i Norge og paa Island. Ca 500-1850.
- Ravenna 1956, Avori Dell'Alto Medio Evo; Katalog von G. Bovini und L. B. Ottolenghi, in einer 2. verbesserten Auflage erschienen.
- Bologna 1959, Museo Civico, 20. September-11. Oktober, »Lavori in Osso e avorio dalla preistoria al rococò«.
- Zürich 1960, Kunstgewerbemuseum »Gestaltetes Elfenbein«, 4. Okt.-13. Nov. [Wanderausstellung Bern-Zürich-Genf].

## REGISTER

- Ableitner, Balthasar 208  
 Adye, Thomas 94  
 Ada-Gruppe 32 ff.  
 Agnesius, Jacobus 228; Bild 168  
 Akropolis 18  
 Alfonso I. von Ferrara Herzog 316  
 Algardi, Alessandro 83  
 Alkamenes 18  
 Almoraviden 126  
 Amulette 119  
 Anatomische Modelle 248 ff., 344; Bild 184–189  
 Andersen, Halver 107  
 Angermair, Christoph 6, 175, 239; Bild 134, 134a, 135  
 Anguier, Michel 74  
 Apparitio 126  
 Appollonios IX 19  
 Arbien, Magnus Gustavus 310  
 Arce, D. Celedonio de 128  
 Archangelsk 14, 201  
 Artero 89  
 Ascanio dei Christi 84  
 Aubert, Jean 67  
 Aubert, Pierre 67  
 Auer, Jacob 170 ff., 337; Bild 131, 132  
 Auer, Thomas 170  
 Aufdermauer, Kaspar 122  
 Augen 249, 250; Bild 189  
 August von Sachsen 316  
 August Wilhelm von Braunschweig 303  
 Avont, Jaque van 140
- Baede-Martini, Johann 147  
 Bakotic, Fulgentius 84  
 Barlien, Hans 107  
 Barthel, Melchior 120, 216  
 Batoni, Pompeo 320  
 Baudiz, Peter Jakob Frederik von 111  
 Bauert, Johan Ephraim 111 ff., 310, 333, 336; Bild 83, 83a  
 Baur, Johann Leonhard 192  
 Bayle, Heinrich 200  
 Becher 105  
 Belleteste, Jean, Antoine 74  
 Belleteste, Louis 281  
 Belleteste, Louis-Charles-Antoine 74
- Belville, J. 74  
 Bendl, Ehregott Bernhard 243  
 Bendl, Johann Ignaz 216  
 Bendl, Paulus 217  
 Benedetto da Majano 82  
 Berg, Magnus 101 ff., 110, 325, 338; Bild 77, 77a, 78  
 Berchtesgaden 209, 238, 302  
 Bergler, Joseph d. Ae. 150  
 Bergmann, Johann 289  
 Bernardi, Giovanni 82  
 Bertrand 67  
 Betzolt 255; Bild 191  
 Beveren, Matthieu van 140, 339  
 Bianchi, F. F. 82  
 Bienaymé 75  
 Bilang, Jacob Johan von 116; Bild 85  
 Bilderstreit 27, 50  
 Bischofsstab 119  
 Bissoni, Giambattista di Demenico 84  
 Blanquer-Homs 128  
 Blard, d. Ae. 74  
 Blard d. J. 75  
 Blard, Jaques – Nicolas 75  
 Blard, Théodore 75  
 Bloud, Gabriel 275  
 Bobrezow 200  
 Bocca, Carlo 84  
 Boettier, Franz 208  
 Bonne-Vierge 75, 233  
 Bonzanigo, Guseppe Maria 87, 220  
 Borch, Ney 255; Bild 193  
 Bossuit, Francis van 132, 325; Bild 102  
 Bouteiller, Samson, Philippe 75  
 Brabant, Jacques de 68  
 Braellier, Jehan le 67  
 Bräutigam-Typ 238; Bild 175, 176  
 Brassempuy 16; Bild 12  
 Braun, Christian Friedrich 152  
 Braun, Johann Christian 152  
 Brautruhen 76  
 Brunetti, Santi 84, 233  
 Brustolon, Andrea 84  
 Buchdeckel 34, 38, 41 ff., 54  
 Buol, Jean Paul de 313  
 Burrer, Georg 280  
 Buschmann, David 266
- Bustelli, Franz Anton 264; Bild 201  
 Byzanz 27
- Canadej 89  
 Capuz, Francisco 130  
 Capuz, Raymundo 130  
 Capriani, Francesco 83  
 Caraffei, Giovanni Battista 83  
 Carbonnier, Carl Philipp 199  
 Carl Alexander von Lothringen, Herzog 300  
 Cavalier, Denis 283  
 Cavalier, Jean 72, 282, 289, 333, 336; Bild 212  
 Cavanna, Angelo 84  
 Cellini, Baccio 82  
 Cellini, Giovanni 82  
 Cenni di Francesco 82  
 Chardin 275  
 Cheverton, Benjamin 93  
 Christi, Ascanio dei 84, 233  
 Christian VI. von Dänemark 317  
 Christian Albert von Holstein, Herzog 269; Bild 206  
 Christiaensen, Christian 275  
 Christkinder 239  
 Christusknaben 238  
 Chryselephantin 17, 19  
 Clemence 75, 233  
 Clemens Wenceslaus von Trier 334  
 Cleofas de Donato 82  
 Cobaert, Jacob Cornelis 136  
 Codex aureus 32  
 Cointre 75  
 Contrefaitkugeln 3, 301, 304, 305; Bild 229, 230  
 Coppy 310  
 Cornu, Jean 75  
 Cosimo III 316  
 Costa, Stefano 84  
 Cosyns, Jan 134  
 Couilly, Jehan de 67  
 Crisman, Balthasar 147  
 Crocifissi, Giovanni dai 233  
 Croquelois 75  
 Crucvolle 75, 233  
 Cruppevolle, le jeune 75, 233  
 Cruppevolle, père 75, 233  
 Cruppevolle, Pierre 75  
 Crux horloga 270

## Register

- Curée, Philibert-Jean de la 137  
 Cyme, Jehan 67
- Däbeler, Michael 262, 338  
 Dänemark 108 ff.  
 Dailly 75  
 Damian, Hieronymus 140  
 Daniel, Jehan 67  
 Daniel, Philippe 67  
 Datzerat, Johann Michael 200  
 David, Claude 86, 233  
 Degler 176  
 Dieppe 71, 74, 275, 292  
 Diptychon 27, 28, 62, 64, 65, 66, 91  
 Dobbermann, Jacob 162 ff., 292, 337; Bild 127, 219, 245  
 Döteber, Julius Franz 214  
 Donato, Cleofas de 82  
 Dorner, Jacob d. Ae. 316  
 Dournes 326  
 Drausch, Valentin 147  
 Dreifaltigkeitsringe 3, 306; Bild 84  
 Drejer, Matthias 312  
 Drentwett, Abraham d. Ae. 146  
 Dreschell, Hans 274  
 Drogo-Sakramentar 38  
 Dürer 293  
 Dudin 200
- Ebenhech, G. F. 297  
 Eburneen 16  
 Echternacher Meister 46  
 Edikt von Nantes 282  
 Egell, Paul 182; Bild 142  
 Egner, Hans Michael 147  
 Ehrenort, Peter 86  
 Eichler, Joseph Ignaz 151, 336  
 Einhorn 3, 4, 21  
 Eisenberg, Hanns 312  
 Eléphantien 16  
 Elhafen, Ignaz 154, 266, 336; Bild 115-120  
 Eligio da Capua 82  
 Embriachi, Werkstatt 76  
 Embriachi, Baldassare di Simone d'Aliotto degli 76  
 Embriachi, Werkstatt 76  
 Endoios 19  
 Endres 314  
 Enrique 126  
 Erbach 221  
 Erwing, William 86  
 Etrusker 20  
 Evangelium Longum 43  
 Eversmann, Heinrich 151, 336  
 Eynde, Hubrecht van den 140
- Faidherbe, Lucas 134, 136, 256, 258, 319, 338.  
 Faistenberger, Andreas 203, 333  
 Faltstuhl 26; Bild 22  
 Faltz, Raimund 114, 182  
 Fanden, Halvor 106  
 Fanelli, Francesco 83, 94  
 Fantoni, Andrea 84  
 Fassbinder, Andreas 201  
 Faucher 312
- Favre, Nicolas 72  
 Felt, Hans 274  
 Ferdinand III. Kaiser 315  
 Ferdinand de Medici 316  
 Ferdinand Maria, Kurfürst 315  
 Fernandez, Juan 128, 277  
 Fiammingo, Giacomo 86  
 Fibrug, Pabro 128  
 Figuren 119  
 Filie 74  
 Finnland 116 ff.  
 Fischer von Erlach 180  
 Föger, Stefan 243; Bild 182  
 Forti, Joseph 83, 276  
 Frankreich 57 ff.  
 Franz I, Graf zu Erbach-Erbach 316  
 Frederik V. von Dänemark 317  
 Freese, Theophil Wilhelm 205 ff., 289, 340; Bild 217  
 Frey, Jakob d. Ae. 122  
 Friedel, Georg 150, 335  
 Friedrich Carl von Hohenlohe-Kirchberg 317  
 Friedrich, Johannes 122  
 Frisch, Johann Gottfried 201, 337; Bild 152  
 Frühwirth 170  
 Fux, Hans Georg 205, 223; Bild 154, 165  
 Garnaas, Jörgen Christensen 105, 106
- Gatin, J. B. 200  
 Georg III. von England 317  
 Germignasco, Giovanni 83  
 Geuns, Pierre 137  
 Giacomo Fiammingo 86  
 Gilbert, André Louis 72  
 Giovanni di Niccoluccio da Siena 82  
 Giovanni, da Udine 320  
 Girardon, Francois 72  
 Girert, Jehan 68  
 Girost, Jehan 68  
 Glesker, Justus 216  
 Glosimodt, Olav Olavsens 219; Bild 247  
 Goa-Figuren 125, 130, 131; Bild 99  
 Göttich, Paul 214  
 Götz, Albrecht 307  
 Götz, Johann Valentin 199  
 Götz, Josef Matthias 198 ff., 263, 337; Bild 150, 151  
 Gotzbertus 150  
 Gouin, Salomon 284, 335; Bild 213  
 Graillon, César Adrien 75  
 Graillon, Felix Adrien Henri 75  
 Graillon, Pierre Adrien 75  
 Graumann 310  
 Grauppensberg, Veit 240  
 Gregorio da Venezia 82  
 Gregorio di Polonia 84  
 Grès, Henry des 67  
 Grès, Richard des 68  
 Griessing, G. L. 220
- Grodtschilling, Bendix 8, 110; Bild 5  
 Grönland 14, 119  
 Grün, B. G. 219  
 Grupello, Gabriel 141, 319  
 Gualtero, Giovanni Antonio 83  
 Guillermin, Jacques 73  
 Guillermin, Jean Baptiste 73  
 Gunhild, Prinzessin 10  
 Gunhild-Kreuz 10, 110; Bild 6  
 Guzzi, Giuseppe 84  
 Gyntelberg Niels 110, 249
- Haarnadeln 19; Bild 15  
 Haberg, Vincenz Georg 151, 340  
 Hagar, C. 137  
 Hagen, van der 93  
 Hahn, Adam 248  
 Hahn, Conrad 248  
 Hahn, Johann Michael 248  
 Hamerani, G. M. 289  
 Hammer, Michael 289, 338  
 Hammeran 289; Bild 218  
 Harald von Norwegen 10  
 Hardegg 317  
 Harrich, Christoph 152  
 Hartmann, Georg 270; Bild 206a  
 Hausaltar 57  
 Hautscher 219  
 Hedwig Sophie von Schweden 315  
 Heel, Johann 306  
 Heermann, Paul 204, 205  
 Heiden, Markus 308, 312, 316, 338; Bild 233  
 Heliot, Berthelot 68  
 Hencke, Peter 133, 180, 203, 339; Bild 103  
 Henne, Joachim 286, 338; Bild 215, 216  
 Henning, John 94  
 Hennyges, Gerdt 276  
 Heribertkamm 38  
 Herlufsholmer Kruzifix 108-110; Bild 81, 81a  
 Herold, Gustav 122  
 Herrliberger, Johann 122  
 Herz, Benedikt 153, 219  
 Herzog Christian Albert von Holstein 269  
 Heschler, David 120, 152, 320, 334  
 Hess, Brüder 214  
 Hess, Paul 218  
 Hess, Sebastian 218  
 Hillebrandt, Ignaz 162  
 Hinz, Georg 323; Bild 244  
 Hirtenstab 90, 229  
 Hitzl, Franz de Paula 150  
 Hitzl, Georg 150  
 Hochecker, Servatius 216  
 Hofer, Johann David 277  
 Holländer, Jan 323  
 Holm 310  
 Homs, Juan Antonio 128  
 Hopfer, Daniel 211, 334  
 Hornung, Johann, Michael 153  
 Houssay, Alain 71  
 Houssay, Michel 72

## Register

- Huber 338  
Huggenberg, Sebastian 151  
Hurter, Johann Ulrich 120
- Ikonodulen 27  
Ikonoklasten 27  
Intarsien 20  
Isern, Jaime 281  
Island 117, 119  
Itelsperger, Christoph Joseph 211, 334
- Jackson, John 94, 300  
Jagdhorn 99  
Jagdschüssel 258 ff.  
Jaillot, Hubert 73  
Jaillot, Pierre Simon 73  
Jamnitzer, Wenzel 305  
Jansen, Cornelis d. J. 234  
Jansenistische Kruzifixe 101, 176, 234; Bild 174  
Jansenius 234  
Jellinge-Stil 95  
Jessen, N. J. 310  
Johann Georg I von Sachsen 316  
Johann Georg II von Sachsen 316  
Jönsson, Brynjolfur 117  
Jorhan, Christian d. Ae. 151  
Josef Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, Herzog 297; Bild 226  
Juliane Marie Königin von Dänemark 317
- Kämme 14, 38, 48, 68, 76  
Kästchen 22, 38, 47, 48, 78  
Kalamis I 18  
Kanachos I 18  
Karl V., Kaiser 315  
Karl XII von Schweden 315  
Karner, Albert 274  
Kathedra des Bischofs Maximian in Ravenna 24; Bild 21  
Kauxdorff, F. 289  
Kern, Erik Christianus 111  
Kern, Leonhard 144, 338; Bild 110  
Khair 126  
Khalaff 126  
Kindergruppen 134, 160, 319  
Kirchner, J. W. 250, 286  
Klammer, Nicolaus 218  
Kleinert, Friedrich 296, 313  
Klingsey, Christian Georg 111  
Kluge, Samuel 277  
Knoll, Michael 218  
Knoll, Wilhelm Beuoni 218  
Koechlin 61  
Köhler, Christoph 216  
Kölnische Gruppe 54  
Kofler/Luzern 38, 51, 64, 65, 66, 142, 143, 279  
Kohlmann, Johann 8  
Kolb, Matthias 203  
Kolotes I 18  
Koppi 150, 310  
Koppin, Ludwig 150
- Kossulardiptychon 21, 28; Bild 24  
Koralle 83, 85, 122, 192, 223, 243, 247, 276  
Kramer, Heinrich 150  
Kraus d. Ae. 312  
Kraus d. J. 312  
Krauss, Heinrich 278  
Krickel, Godefridus 313  
Kris 17  
Krüger, Ephraim Benjamin 216  
Krüger, Gottlieb Wilhelm 216  
Krüger, Wilhelm 216  
Krumpper, Hans 147  
Krusbecker, Johann 200  
Kruzifix 108, 233  
Kufstein 317  
Kunigunde 95
- Lämmle 228  
l'Agneau de Douai, Jacques 228  
Langbucher, Michael 303  
Landhorst, Jan 141  
Lappenarbeiter 214  
Lautenschein, Anton 216  
Lefebure 75  
Legeret 73  
Leithner, Wolf 209  
Lenck, Adam 197, 333; Bild 149  
Lenckhardt, Adam 195 ff., 224, 333; Bild 148  
Leoni, Antonio 84  
Leoni, Antonius 160  
Leoni, Leone 83  
Leopold I 315  
Libri elephantini 28  
Lichtenstein, Carl Hartmann 317  
Lipsanothek 23; Bild 20  
Liutger 10  
Lobenigk 213, 295, 301  
Lobenigk, Egidius 301, 334  
Lobkowitz, Fürstin 317  
Lodron, Graf 317  
Loth, Matthias 200  
Lucas, Richard Cockle 94  
Lücke, Johann Christoph Ludwig von 122, 165 ff., 264; Bild 128-130  
Lücke, Karl August d. Ä. 170  
Lücke, Karl August d. J. 170  
Lü(c)ke, Ernst Friedrich 292  
Lütticher Schule 48  
Louise von Dänemark, Königin 317  
Luithard-Gruppe 36
- Maastrichter Pistolen 132, 276, 345  
Machads de Castro, Joaquim 237  
Madonna mit Kind 117  
Mair, Hanns 278  
Mammut 1, 16  
Mangiotti, Francesco 84  
Mansel, Jean 74, 134, 141, 292; Bild 220, 221  
Marchand, David le 72, 74, 92, 285, 334; Bild 214  
Marcy 326  
Margret hin haga 117, 119
- Matthäus von Paris 96  
Maucher, Christoph 258; Bild 198  
Maucher, Johann Michael 258, 265, 276, 338; Bild 196, 197  
Mauger, Jean 74  
Maul, Michael 302  
maurische Epoche 126  
Maximian, Bischof 24  
Maximilian I, Kurfürst 315  
Medikamentenbüchsen 24; Bild 20a, 20b  
Meissner, Andreas oder Johann Heinrich 216  
Meister des Georg Friedrich von Brandenburg 146  
Meister des Kremsmünsterer Diptychons 62, 142  
Meister des Registrum Gregorii 46, 341; Bild 33  
Menaichmos I 19  
Messergriff 262  
Metzer Gruppe 37, 38  
Mikroschnitzer 85, 137, 214, 219  
Mikroschnitzerei 81, 94, 116, 219, 236; Bild 65, 85  
Milet 74  
Miller, Lienhart 274  
Miller, Nikolaus 274  
Millner, Leonhart 274  
Miniaturmaler und Elfenbeinschnitzer 84, 116, 286  
Miseroni 84  
Mohamed ibn Zeyan 126  
Mohammed ibn es-Serradsch 126  
Molard, Michel 338  
Molin, Dominikus 187, 243; Bild 143  
Moling 187  
Moll, Anton Cassian 187  
Moll, Balthasar 188, 192  
Moll, Johann Nikolaus 188; Bild 144, 144a, 145  
Moll, Nicolaus 188  
Moll, W. F. 188  
Monogrammist B. D. 213, 333; Bild 160  
Monogrammist B. G. 152, 333; Bild 114  
Monogrammist F. K. 152, 335  
Monogrammist G. 1620, 320, 335; Bild 241  
Monogrammist HME 211  
Monogrammist HV 205, 336; Bild 155  
Monogrammist J. G. 289, 337  
Monogrammist L 147, 338  
Monogrammist P. M. 154  
Monrad, Erik Frederikson 106  
Morand 72  
Morbioli, Beato Lodovico 82  
Mostaert, Michel 137  
Mostra degli Avori 50, 53  
Motleius 292  
Müller 309  
Münzschrein 175  
Munk 141, 338  
Muskatnußreiber 74; Bild 58  
Muus, Didrik Nielsson 107

## Register

- Nartoff, Andrej 199, 343  
 Narwal 1  
 Narwal-Becher 105  
 Narwal, unbearbeitet 8  
 Narwal-Zahn 3, 4, 6  
 Naukydes I 18  
 Neeff, Jean 278  
 Neuburger, Anna Felicitas 219, 236  
 Neuss, Joh. Heinrich 147  
 Nicolle 75  
 Nilpferd 1  
 Nippes 20; Bild 16  
 Nordmand, Jakob Jensen 102-110, 280; Bild 1, 79  
 Norwegen 14  
  
 Obermaier, Matthias 208  
 Obeida 126  
 Oettingen 317  
 Ohren-Modell 248  
 Olifant 22, 54; Bild 41  
 Omaidjen 125  
 Opiz 310  
 Opstal, Gerard (van) 134; Bild 104  
 Orléans, Cherubin d' 249  
 Osborne, John 140  
 Otte, Johannes 147  
 Ottonische Elfenbeine 45 ff.  
 Overhalden, Hans Barlien von 107  
  
 Pallas 326  
 Palmenmeister 209; Bild 158  
 Panier, Remi 137  
 passig 3  
 Paulus, Melchior 207; Bild 156, 157  
 Pavia, Lorenzo da 214  
 Permoser, Balthasar 180 ff., 333; Bild 139-141  
 Petel, Jörg 101, 176, 223, 234, 247, 256; Bild 136, 136a, 137, 138, 164  
 Peter der Grosse 296, 317; Bild 240  
 Peyronnet 220  
 Pferdchen 116  
 Phidias 18  
 Photographieren 328  
 Pichler, Johann 180, 203, 223, 241, 243; Bild 166, 177  
 Pisano, Giovanni 60, 82  
 Planzone, Filippo 83  
 Plumier 94, 342  
 Podevin, Jean 281  
 Polonia, Gregorio di 84  
 Polykleitos 19  
 Pompe, Engelbert 137  
 Pompe, Walter 136  
 Poncet, Etienne 72  
 Portugal 125 ff.  
 Porzellan 72, 112, 143, 166, 168, 182, 219, 264, 345; Bild 243  
 Pottwal 1  
 Pozzi, Gerolamo 83  
 Pozzi, Giovanni Battista 83  
 Pozzo, Andrea 83, 130  
  
 Pozzo, Giovanni Battista 289  
 Pradier 122  
 Pronner 219  
 Pronner, Leo 305  
 Prunkschüssel 258 ff.  
 Pruyszen, Jacob Hillebrantzen van 140  
 Pruyszen, Lambert 140  
 Pulverflaschen 276 ff.  
 Putten 319  
 Pyne, Valentyne 275  
 Pyxis 22, 99, 125; Bild 19  
  
 Quellin(us), Artus 136, 333  
 Quesnoy Francois, du 135, 319, 320  
  
 Raffaello da Urbino 82  
 Rauchmiller, Matthias 10, 170, 180, 255; Bild 190  
 Reichenauer, Gruppe 46  
 Reimer, Hans 6  
 Reinigen 331  
 Reinmann, Hieronymus 274  
 Reinmann, Paulus 274  
 Reisealter 97  
 Reitwinkler, Theobald II 233  
 Relief der Marienaltären 65; Bild 50  
 Relief des Marienlebens 65  
 Relief der Passionsgruppe 65; Bild 52  
 Reliquienbursa 48; Bild 34  
 Reliquienschreine 79; Bild 63  
 Resch, Abraham Elias 302  
 Restaurieren 331  
 Rey, Conrad 122  
 Riedlingen, Leonhard 152  
 Rietmann, J. 122  
 Rinaldi, Angelo 84  
 Ringering, Peter 146  
 Robert, Henri 275  
 Rooszwinkel, Herman Albertsz. 140  
 Rosenkranz 85, 132; Bild 64, 100  
 Rosettenkästchen 50; Bild 36  
 Rosettenmuster 62; Bild 47, 48, 49  
 Rosset, Antoine 74, 292  
 Rosset, Jacques 74  
 Rosset, Joseph 73  
 Rosset, Joseph père gen. Du Pont 292  
 Rosset père 73  
 Roussel, Modeste 72  
 Rozzi, Paolo 84  
 Rudolf II., Kaiser 315  
 Rue, Heinrich de la 200  
 Runen-Inschrift 14, 50, 99  
 Rußland 14, 283  
 Russische Künstler 200, 201  
 Rysbrack 93  
  
 St. Claude 71, 73 ff.  
 Salerino-Gruppe 54; Bild 40  
 Sammlung: Kofler-Truniger, Luzern, siehe »Kofler/Luzern«  
  
 Veil, Zürich 281  
 Sancon Mahiet 68  
 Sande, Diego de 128  
 Santacroce, Filippo 85  
 Sattel 71; Bild 57  
 Sattler, Leonhard 147  
 Saueracker 314  
 Scelleur, Jean le 68  
 Schachfiguren 68, 90, 96  
 Schachspiel 10, 67, 278, 280  
 Schäffer, Antoni 296  
 Sebastians Darstellungen 221 ff.  
 Seitz, Johann 147  
 Senecal, Ephraim 275  
 Senger, Philipp 296, 299, 314, 316  
 Seyler 122, 310  
 Shepherd 296  
 Sindel 122, 310  
 Skelett 174, 249; Bild 186  
 Soidas 19  
 Som Lourens 141  
 Souillard 75  
 Spanien 125 ff.  
 Spano, Antonio 85; Bild 64  
 Spano, Francisco 85  
 Spengler, Lorenz 110, 112, 120, 150, 249, 255, 281, 296, 299, 307, 310, 316, 319, 323; Bild 90-93a  
 Spiegel 76  
 Spiegelkapseln 71; Bild 56  
 Spielsteine 278  
 Sporer, Johann 150; Bild 112, 113  
 Scheemaekers, Peeter 134, 319  
 Scheer 201  
 Scheff, I. C. Büchsenmacher 345  
 Schefferus, Johannes 116  
 Schenk, Christoph Daniel 145, 334; Bild 111  
 Schenk, Johann Caspar 146, 314, 336  
 Scherer 306  
 Scheuerlin, Abraham 267  
 Schiffsmodele 105, 280; Bild 79  
 Schlüter, Andreas 214  
 Schmid, Sebastian d. Ae. 218  
 Schmuck 76  
 Schmuckkasten 95  
 Schnegg, Johann 243, 247; Bild 183  
 Schreiber 122  
 Schreibtäfelchen 71; Bild 56a  
 Schubert, F. I. 200  
 Schwanhardt, Georg 152  
 Schwanthaler, Thomas 147  
 Schwarz 310  
 Schweiz 120 ff.  
 Stachelkugel 3  
 Stainhart, Dominicus 201, 334  
 Steinhart, Franz 201  
 Stanley, Simon Carl 319  
 Starhemberg 317  
 Steiner, Georg 310  
 Steinle, Matthias 217 ff.; Bild 161  
 Stenbock, Magnus 114, 307; Bild 84

## Register

- Stephany, G. 220  
 Steudtner, Esaias Philipp 151, 152  
 Stockamer, Balthasar 216  
 Strauss, Bernhard 193; Bild 146, 147a, 147b  
 Stromair, Bertholdus 208  
 Strudl 170  
 Style Charlemagne 32  
 Stubenberg 317  
 Suppedaneum 50, 236, 237
- Tabakreiber 74  
 Täuber, Martin Christoph 296; Bild 224  
 Takanen, Johannes 116; Bild 86  
 Tanadei, Francesco 87, 122; Bild 65  
 Tau-Stab 90, 97, 229  
 Tavolino, Giacomo dal 86  
 Taylor, Ritter 252  
 Tedesco, Michele 86  
 Terilli, Francesco 83, 334, 335  
 Teuber 310  
 Teuber, Johann Martin 120, 249, 296, 345  
 Teuber, Martin 196  
 Teutschmann, Josef 198, 231, 263, 337; Bild 173, 200  
 Theokosmos von Megara 18  
 Tielke, Joachim 214, Anm. 80  
 Thiemo 150  
 Thrasymedes 19  
 Tornier, Jean Conrad 216  
 Torre, Pietro Andrea 85  
 Traun 317  
 Treffler, Tobias 151, 303
- Trinkhorn 117; Bild 88  
 Trinkschiff 304  
 Trippel, Alexander 122  
 Troger, Simon 203, 218, 228, 240, 241, 316, 339; Bild 169, 178  
 Tucher 275  
 Tuotilo 44; Bild 31  
 Tupilak 119  
 Turmreliquiar 48; Bild 35  
 Turris eburnea 48, 77; Bild 60
- Uhren 155, 213, 260, 265 ff.; Bild 3, 120, 203, 203a, 204, 204a, 206, 206a, 207, 208
- Vading, Daniel 298, 312, 323; Bild 237  
 Vanier, Martin 74  
 Vaquez, José Manuel 128  
 Vaye, N. L. 200  
 Vegetabilisches Elfenbein 1  
 Verelt, Jan Wilckens van 323  
 Verskovis, Jacob Frans 92  
 Vierpaßfenster, -form 62; Bild 53  
 Vinckenbrinck, Albert Jansz. 140, 333  
 Vischer, Adam 276, 333  
 Vital, Valentin 172, 343  
 Voyez, John 94  
 Vuillerme, Joseph 73, 233
- Waffen 132, 262, 276 ff.  
 Walbein 14, 90, 92; Bild 69  
 Walroßzahn 1, 10  
 Wecker, Georg 213, 301, 336, 340
- Welligsen, H. G. 275, 336  
 Wereschtschagin, N. S. 201  
 Widmann, Lazar 199  
 Wikingerzeit 95  
 Wilhelm, Heinrich 114  
 Wilhelm von Hessen-Kassel 317, 340  
 Wilhelm IV, Herzog von Sachsen-Weimar 316  
 Winterhalder, Josef 200  
 Winther, Sören Seidelin 110, 310, 339  
 Witsen, Jonas 310; Bild 235  
 Wolffram, Gottfried 110, 284, 336; Bild 82  
 Wurzer, Karl Anton 147  
 Wurzer, Johann Wilhelm 146
- Yusuf Al-Nahili 278
- Zeller, Jakob 280, 295, 301, 309; Bild 234  
 Zeller, Pankraz 213, 309  
 Zeti 84, 233  
 Zick 295, 310  
 Zick, Caspar 306  
 Zick, David 252  
 Zick, J. Caspar 306  
 Zick, Lorenz 280, 304, 305, 315  
 Zick, Peter 281, 305, 315  
 Zick, Stephan 248, 252, 296  
 Zick-Werkstätte 312  
 Ziera, Niccolo 82  
 Zürn, Martin 225; Bild 167, 167a  
 Zürn, Michael 225  
 Zürn, Michael d. J. 225  
 Zuschlag, Frederik Ludwig 111



*Robert Schmidt*

## MÖBEL

Von der vorgotischen Zeit bis zum Biedermeier.  
8. Auflage, 305 Seiten, 239 Abbildungen, 11 Farbtafeln,  
Schutzumschlag, Ganzleinen  
DM 26,-

Die wichtigsten Möbelformen, alle charakteristischen Merkmale der einzelnen Stilperioden sowie der Anteil der bedeutendsten Meister und der einzelnen Länder (Italien, Frankreich, Deutschland und – nach dem Rokoko – England) an ihrer Entwicklung werden klar und überzeugend dargelegt.

*Ignaz Schlosser*

## DAS ALTE GLAS

302 Seiten, 229 Abbildungen, 6 Farbtafeln,  
Schutzumschlag, Ganzleinen  
DM 38,-

Dr. Schlosser, Direktor des Museums für angewandte Kunst in Wien, gibt in diesem Werk einen Abriß über das künstlerisch gestaltete Glasgefäß von der Spätantike bis zum 20. Jahrhundert. Die einzelnen Glashütten mit den typischen Merkmalen ihrer Schöpfungen und ihre berühmten Meister werden beschrieben.

*Martin Feddersen*

## CHINESISCHES KUNSTGEWERBE

3. Auflage, 304 Seiten, 221 Abbildungen, 8 Farbtafeln,  
Schutzumschlag, Ganzleinen  
DM 36,-

Von der Vor- und Frühgeschichte angefangen bis zur Neuzeit, wird chinesisches Kunstgewerbe soweit es Sammlerwert besitzt, behandelt. Keramik in der Vielfalt ihrer Malerei und Technik, Metallarbeiten aus den verschiedensten Stilperioden, Bronzespiegel, Jade, Elfenbein, Knochen, Perlmutter, Bernstein, Glas in seinen frühen Formen und späteren Gestalt, Lackarbeiten und Textilien der einzelnen Zeitperioden werden in großer Fülle und doch sorgfältig gegliedert gezeigt.

*Schnorr von Carolsfeld/Köllmann*

## PORZELLAN

*der europäischen Fabriken*

5., von Erich Köllmann völlig neu bearbeitete Auflage, 592 Seiten,  
306 Abbildungen, 8 Farbtafeln, Schutzumschlag, Ganzleinen  
DM 44,-

Kunsthistoriker, Antiquitätenhändler, Sammler und alle Freunde von edlem Porzellan finden hier die Schöpfungen der europäischen Manufakturen in ihren Eigenarten und typischen Formen. Text und Bilder sind zu einer harmonischen Einheit verwachsen und beraten alle, die sich beruflich oder aus Liebhaberei mit dieser schönen Materie beschäftigen.

AUS DER  
BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTENFREUNDE

- Bd. 2: FEDDERSEN, M., Japanisches Kunstgewerbe.  
Ganzl. . . . . DM 38,—
- Bd. 3: SCHNORR VON CAROLSFELD/KÖLLMANN, Porzellan. 5. Aufl. Ganzl. . . . . DM 44,—
- Bd. 5: SCHMIDT, R., Möbel. 7. Aufl. Ganzl. . . . . DM 26,—
- Bd. 7: BASSERMANN-JORDAN/BERTELE, Uhren. 4. Aufl. Ganzl. . . . . DM 76,—
- Bd. 10: SCHMIDT, H., Alte Seidenstoffe. Ganzl. . . . . DM 48,—
- Bd. 14: SCHOTTENLOHER, K., Das alte Buch. 3. Aufl. Ganzl. . . . . DM 28,—
- Bd. 15: NIENHOLDT, E., Kostümkunde. Ganzl. . . . . DM 52,—
- Bd. 19: ROPERS, Morgenländische Teppiche. 8. Aufl. Ganzl. . . . . DM 58,—
- Bd. 24: LEPORINI, H., Der Kupferstich-Sammler. 2. Aufl. Ganzl. . . . . DM 26,—
- Bd. 30: LEPORINI, H., Die Künstlerzeichnung. 2. Aufl. Ganzl. . . . . DM 34,—
- Bd. 35: FEDDERSEN, M., Chinesisches Kunstgewerbe. 3. Aufl. Ganzl. . . . . DM 36,—
- Bd. 36: SCHLOSSER, I., Das alte Glas. Ganzl. . . . . DM 38,—
- Bd. 38: HOLZHAUSEN, W., Lackkunst in Europa. Ganzl. . . . . DM 56,—
- Bd. 40: HIMMELHEBER, H., Negerkunst und Negerkünstler. Ganzl. . . . . DM 56,—
- Bd. 41: BAYER, A., Ansbacher Porzellan. 2. Aufl. Leinen . . . . . DM 26,—
- Bd. 42: BAYER, A., Die Ansbacher Fayence-Fabriken. 2. Aufl. Leinen . . . . . DM 30,—



14. 08. 74

- 5. Feb. 1988

Wolke

Hinweise

Signatur 43. 8° 3017	Stok f
-------------------------	-----------

RS	Bub E	AK fu
	Titelaufn. fu	AKB -

FK  
Kunstgewerbe K

Bio K                      Bild K

SWK  
Elfenbein - Kunst

Sonderstandort L	Signum 13, 1460	Ausleihervermerk R
---------------------	--------------------	-----------------------

III. 9. 280 I d-G 80 62

43. 8° 3017

