

Elfenbein im Gewerbemuseum

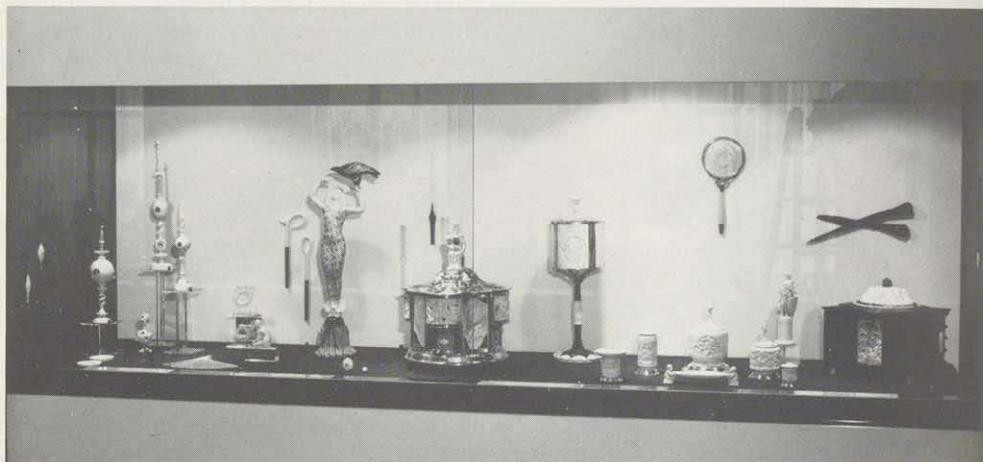


Abb. 1

Elfenbein ist ein begehrtes und kostbares Material, das Künstler und Kunsthändler seit Urzeiten zu vielfältiger Gestaltung reizte. Als teures Naturprodukt, das relativ schwierig zu beschaffen war, diente es in erster Linie künstlerischen Zwecken, wie der Herstellung von Skulpturen und Reliefs, aber auch von Luxusgeräten und — wenn auch selten — von Gebrauchsgegenständen. Dabei lockte nicht nur die Schönheit des Materials zu seiner Verarbeitung, sondern auch seine vorteilhaften Eigenschaften, denn es ist hart und dicht, gleichzeitig aber auch elastisch und polierfähig und damit für viele handwerkliche Techniken, wie sägen, meiseln, schnitzen und drechseln geeignet.

Aus diesem Grunde sind Elfenbein-Gegenstände auch in einem Gewerbemuseum zu finden, denn ein solches Museum soll ja auch handwerkliche Produkte in vielfältigen Ausführungen zeigen und über die verschiedenartigen Anwendungsmöglichkeiten des Materials unterrichten.

Dazu kommt noch, daß Nürnberg, das über Jahrhunderte eine sehr wichtige Rolle als Handelsstadt spielte, auch bedeutende Elfenbeindrechsler und Elfenbeinbildhauer hervorgebracht hat. Genügend Gründe also, im Gewerbemuseum eine Vitrine dem Elfenbein zu widmen, oder besser gesagt, einen ganz kleinen Ausschnitt aus der reichen Geschichte der Elfenbeinbearbeitung zu zeigen (Abb. 1). Das Nürnberger Gewerbemuseum besitzt keine umfangreiche Sammlung von Elfenbeingegenständen, dafür sind sie aber von hoher Qualität.

Bevor wir uns den Ausstellungsstücken in der Vitrine zuwenden, sollten wir einen Blick auf die Geschichte des Elfenbeinhandwerks werfen, weil die gezeigten Gegenstände im größeren Zusammenhang noch mehr an Bedeutung gewinnen.

Elfenbein stammt von den Stoßzähnen der Elefanten oder des Mammuts. Ersatzweise verwendet man auch Zähne des Walrosses, des Narwals oder des Nilpferdes. Seine Verwendungsmöglichkeiten sind zahlreich, sowohl für Bildhauer als

auch als Mal- oder Intarsiengrund für Zier- und Schmuckgegenstände, für Modeartikel und Gefäße.

Es war bei fast allen Völkern begehrt und wurde zu allen Zeiten verwendet, von der Steinzeit, über die frühen Hochkulturen von Mesopotamien, Ägypten, Kreta bis in unsere Tage, in denen es nun allerdings von der Ausrottung bedroht ist.

Eine besondere Hochblüte erlebte das Elfenbein in der byzantinischen Kunst sowie in der sakralen Kunst des Mittelalters. Die Menschen der Renaissance haben es weniger geschätzt und fast nur als Intarsienmaterial verwendet. Im Barock dagegen erlangte es erneut große Beliebtheit. Es entstanden zahlreiche Skulpturen und Reliefs, denn dies Material eignet sich ja besonders zur Darstellung des nackten menschlichen Körpers und kam somit der sinnenfreudigen Barockzeit sehr entgegen. Weil man aber die handwerkliche Technik bis an die Grenze des Möglichen trieb, kam es auch zu einem gewissen Überdruß. Gleichzeitig erfand Böttcher das europ. Porzellan und Porzellanplastiken wurden zur großen Mode und ersetzten die Elfenbeinskulpturen. Beides führte zum Niedergang der Elfenbeinkunst.

Dagegen nahm am E. d. 17. Jh. und im 18. Jh. die Elfenbeindrechserei einen außerordentlichen Aufschwung. Sie wurde fürstliche und adelige Liebhaberei. Davon wird noch im einzelnen zu reden sein. Im 19. Jh. zeigte man zunächst wenig Interesse am Elfenbein. Es wurde meist nur als Malgrund für Miniaturen, für Medaillons und Schmuckgegenstände verwendet.

Das E. d. 19. Jh. brachte dann eine Wende: Durch die Weltausstellungen entstanden Anstöße, die Elfenbeinkunst neu zu beleben.

1894 z. B. ließ der belgische König auf der Weltausstellung in Antwerpen einen Wettbewerb für Elfenbeinkünstler ausschreiben. Er wollte damit die Verarbeitung eigener Materialien in den belgischen Kolonien anregen und fördern und so zur Hebung eigenständiger Wirtschaftszweige dieser Länder beitragen. In Europa hat

dieser Wettbewerb jedenfalls ein lebhaftes Interesse an der Elfenbeinkunst hervorgerufen. Und schließlich war auch der Jugendstil diesem „Edelstoff“ zugetan, vor allem in der Kombination mit verschiedenen Edelmetallen und Edelsteinen.

Damit sind wir nun bei unserer Ausstellungsvitrine angelangt, denn gerade Nürnberger Jugendstil-Künstler haben dieses Material gerne und in hervorragender Weise verwendet.

Beginnen wir mit Ferdinand Semmelroth, Bildhauer und Zeichner. Er betrieb eine kunsthandwerkliche Werkstatt in Nürnberg und verwendete Elfenbein als Material für Schmuckgegenstände und Intarsien.



Abb. 2a

Abb. 2b

In unserer Vitrine sind 2 ovale Anhänger von ihm zu sehen (Abb 2a und 2b). Sie sind beide reich mit Jugendstilornamenten dekoriert. Der eine zeigt die Kombination



Abb. 3

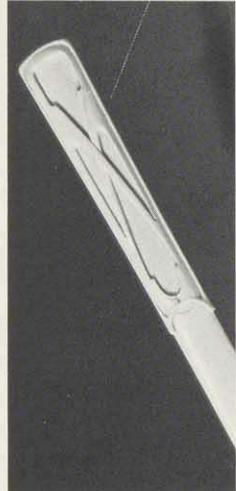


Abb. 4a



Abb. 4b

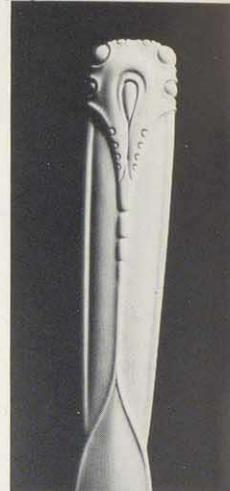


Abb. 4c

von Elfenbein und Opalen, der andere hängt an einem silber-vergoldeten, durchbrochen gearbeiteten Herz und ist zusätzlich mit Bernstein tropfen geschmückt.

Weiter stammen von der Hand Semmelroths 2 Hutnadeln (Abb. 3) und 3 Brieföffner (Abb. 4a, b, c). Auch hier findet sich die Kombination Elfenbein und Bernstein und am Griff eines Falzmessers Ebenholz, eine besonders raffinierte Verbindung durch den starken Farbkontrast der beiden Materialien.

Das eine Briefmesser ist 1903 entstanden im 3. Meisterkurs des Bay. Gewerbemuseums unter der Leitung von Richard Riemerschmid. Die beiden anderen Falzmesser, die Hutnadeln und die Anhänger stammen aus den Jahren 1907 und 1908 und wurden im 7. Meisterkurs — unter der Leitung von Paul Haustein — entworfen und von Ferdinand Semmelroth ausgeführt.

Ganz besondere Bedeutung aber hat das Elfenbein im künstlerischen Schaffen des Nürnberger Meisters Emil Kellermann. Er ist der Schöpfer der Prunkstücke dieser Vitrine. Geboren 1870 in Berlin, lebte er — nach einer Bildhauerausbildung — seit 1894 in Nürnberg bis zu seinem Tode 1934. Zuerst war er bei der Elfenbeinfirma Behl beschäftigt und lernte dort das Elfenbein als Gestaltungsmittel kennen.

Es sollte fortan sein Werkstoff bleiben. Die andere entscheidende Begegnung für Kellermann war das Zusammentreffen mit Friedrich Adler, dem Kunstgewerbelehrer aus Hamburg, der die Meisterkurse des Gewerbe-Museum von 1910 bis 1913 leitete und dessen „Stil“ entscheidenden Einfluß auf das weitere Schaffen Kellermanns haben sollte. In enger Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern entstanden mehrere bedeutende Arbeiten, die alle vom Nürnberger Gewerbe-Museum angekauft wurden und in unserer Vitrine zu sehen sind.

Die erste Arbeit war die im 9. Meisterkurs 1910 unter Leitung Adlers entworfene Rheingold-Kassette (Abb. 5). Aus der Signatur (unten am Wellenberg) erfahren wir: „im Auftrag der bay. Landesgewerbeanstalt entworfen und geschnitten von Emil Kellermann. Schreinerausarbeit von Bildhauer Valentin Oeckler, 1911“ (Abb. 6).

Es handelt sich um einen rechteckigen Kasten, dessen Wände aus einem Ebenholzgitter gebildet sind, in das als Füllungen quadratische Plättchen aus Iris-Perlmutter eingelegt sind. Auf der Vorder- und Rückseite befindet sich je eine große hochrechteckige Elfenbeintafel mit Reliefschnitzerei. In der Frontplatte mit dem

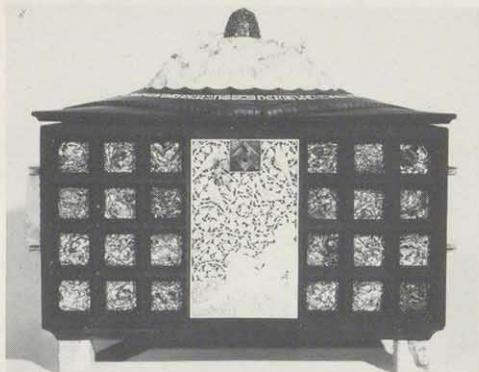


Abb. 5

eingefügten Schloß sehen wir Siegfried als nackten Jüngling auf einer Wiese sitzend und dem Gesang der Vögel im Laubwerk lauschend (Abb. 7a). Die Rückseite zeigt Siegfried in Rüstung mit Schild und Späer, wieder umgeben von üppigen Blattranken, auf denen sich Vögel tummeln. Er hat sich niedergekniet an einer Quelle und trinkt

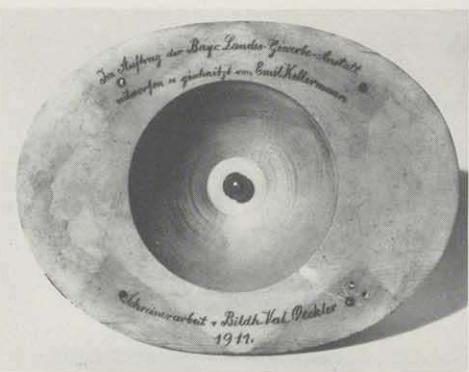


Abb. 6

aus einer Schale. Beide Platten tragen die Signatur von Emil Kellermann (EK) (Abb. 7b). Auf den Seitenteilen sitzen die Bügelgriffe aus Elfenbein vor einer Silberplatte, darüber und darunter Elfenbeinfelder mit je 4 eingelassenen Opalen. Die Kassette ruht auf 4 würzelförmigen Füßen mit vorne über Eck eingeschnittenen

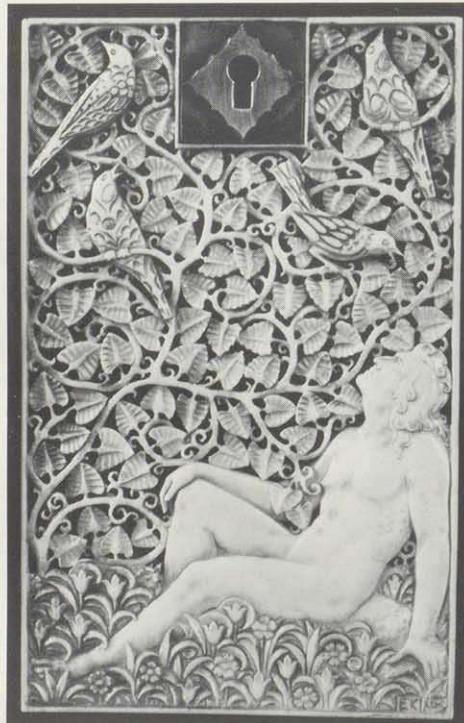


Abb. 7a

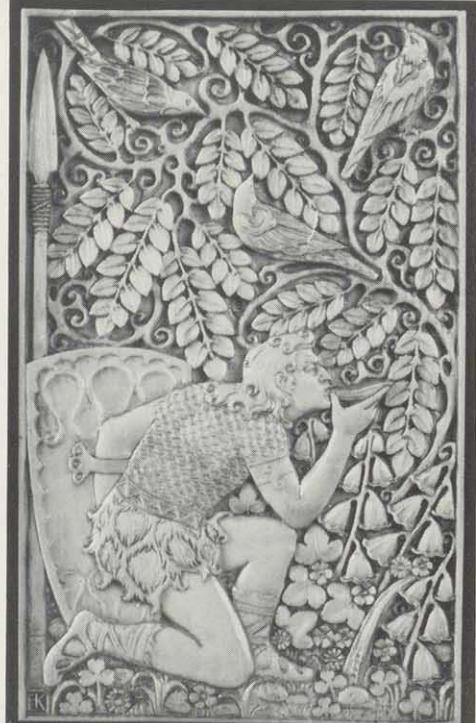


Abb. 7b

Masken, vermutlich Alberich, Mime und die Riesen oder auch Hagen darstellend. Auf dem Ebenholzdeckel mit eingelegter Elfenbein-Umschrift finden wir schließlich einen ovalen Wellenberg aus Elfenbein, darin die 3 schwimmenden Rheintöchter. In der Mitte aufragend das Rheingold: Ein unregelmäßiger goldschimmernder Bernstein in einem Netz aus Silberranken.

Die Kassette ist auf den ersten Blick eine höchst eigenartige, für unser Gefühl vielleicht sogar fremdartige oder überladene und überentworfene Schöpfung, aber bei näherem Betrachten sicher eine kongeniale Auseinandersetzung mit der Oper Richard Wagners, der sie gewidmet ist. Kraftstrotzend barbarisch, laut und ungeschlacht und zugleich lyrisch-zart, schimmernd und schillernd und in jeder Einzelheit von höchster Qualität. Die raffinierteste Mischung von Gegenständen, die so wohl nur ein deutscher Künstler schaffen konnte. Wenn eine Übersetzung von Musik in bildende Kunst möglich ist, dann ist sie hier gelungen und dies nun nicht auf einem großen Gemälde, sondern ausgerechnet in Form einer Kassette. Andererseits, was wäre überzeugender als das Rheingold gerade in Form einer Schatulle darzustellen, die es hinter ihren Gitterwänden bergen und bannen könnte. Je länger man das Stück betrachtet, um so mehr findet man bis ins kleinste Detail Bezüge zu der gestellten Aufgabe und die heißt nun einmal „Rheingoldkassette“ und nicht die vollendetste oder die funktionellste Form einer Schatztruhe.

Wie leicht kommt man zu Fehlurteilen über ein „Kunstwerk“, wenn man nicht versucht, es aus sich heraus zu beurteilen, sondern fremde Maßstäbe daran legt! Und gerade dies kann einem so komplexen Werk wie unserer Kassette leicht geschehen, denn unsere düsenflugschnelle Zeit erlaubt kaum mehr als einen allzu flüchtigen Blick auf ein so unwichtiges Ding wie eine Kassette — unter vielen — in einem Museum.

Nun, das wäre die Schöpfung. Wie sind die Schöpfer zu beurteilen? Wir wissen,

dass Kellermann diesen Kasten machen wollte, dass also die Aufgabe von ihm selbst gestellt wurde und ich meine, dass auch der literarisch ins Detail durchdachte Gesamtentwurf auf ihn zurückgeht. Anders die ornamentalen Details. Ihre Formenwelt und ihr Rhythmus sind sicher von Adler beeinflusst, wenn auch verhalten. Die dicht gesponnenen Ranken, mit ihrem malerischen Hell-Dunkel-Effekt finden sich auch in anderen Arbeiten Adlers. Oder auch der in Silber gefasste Bernstein entspricht Adlerschem Ornamentempfinden. Nichts mit dem Lehrer zu tun hat die literarische Umdeutbarkeit jedes Details an diesem Stück. Dies ist ganz und gar nicht seine Art, ihm ging es immer in erster Linie um die Bewältigung des Ornamentalen. Aber gerade dies mag den so stark zu Symbolen und Allegorien neigenden Kellermann besonders angezogen haben, lernte er doch dadurch, seine Vorstellungen auch über Ornamentales einfließen zu lassen und damit das allzu direkte des Symbolismus bändigen. Fast ist man geneigt zu sagen, eine ideale Lehrer-Schüler-Verbindung, die zu solchen Ergebnissen führt. Es zeigt sich jedenfalls an der Beziehung Adler — Kellermann deutlich, dass Adler die hervorragende Begabung hatte, zu künstlerischem Gestalten anzuregen und dabei selbst im Hintergrund zu bleiben, dass er also die Fähigkeiten eines idealen Kunstpädagogen besaß. Und sicher war Emil Kellermann einer seiner besten Schüler. Ein weiterer Blick in unsere Vitrine zeigt jedenfalls wie glücklich und erfolgreich dieses Zusammenwirken war.

Schon das nächste Stück, die Boudoirlampe (Abb. 8) mit dem Namen „Frauenlob“ macht dies deutlich. Der Entwurf geht wohl überwiegend auf Adler zurück, denn dieses Stück trägt nicht nur die Signatur von Emil Kellermann, sondern auch die von Adler und auf der Innenseite der Fußplatte, also wieder verdeckt, hat Kellermann eingeschrieben: Im Jahre 1912 schnitzte Emil Kellermann, Nürnberg, die Lampe „Frauenlob“. Er bezeichnete sich hier also nicht als Entwerfer (Abb. 9).



Abb. 8

Die Lampe ist eine Kombination von Elfenbein, Holz, Silber und Perlmutt. Den Schirm bilden 4 konvexe Elfenbeinplatten, ganz überzogen mit Ranken, in denen sich Vögel tummeln. In einem doppelherzförmigen Oval steht wie in einer Mandorla eine schöne, junge, reich gewandete Frau, einmal mädchenhaft verhalten, dann verführerisch lockend, dann als Muse und schließlich als Mutter. Auch hier literarische Bezüge, aber leiser, undeutlicher und ganz eingebunden in eine reiche, sehr schön, sehr naturverbundene Ornamentik auch an Fuß und Deckplatte.

Als nächstes folgt die große Elfenbeinplastik „Inspiration“ (Abb. 10). Auf einem Marmorsockel mit eingelassener beweglicher Opalinkugel steht auf Zehenspitzen hoch aufgerichtet, den Kopf leicht nach hinten geneigt, eine junge Frau mit erhobenen Armen. Auf der linken Hand sitzt ein Adler aus Ebenholz, in den Flügeln schimmern Elfenbein- und Gold-einlagen. Der Blick der Frau ist auf das Tier gerichtet. Die Figur soll wohl das Lehrer-Schülerverhältnis zwischen Adler und



Abb. 9

Kellermann symbolisieren [!]. Die Idee dürfte in ihrer Direktheit wohl auf Kellermann zurückgehen, der Entwurf jedoch von Adler stammen. Die Signaturen finden sich unten im Saum des Gewandes, auf der Vorderseite die Adler-, auf der Rückseite die Kellermann-Signatur. Der Entwurf entstand 1911, die Ausführung dauerte bis November 1912.

Wer sich klar macht, daß man bei der Bearbeitung von Elfenbein immer von der Form des Zahnes auszugehen hat und daß man auch den Verlauf des Zahnnervs, der



Abb. 10



Abb. 11

sich als schwarzer Streifen durch das Material zieht, berücksichtigen muß, wird ein Gefühl dafür bekommen, wie diffizil Entwurf und Ausführung einer Elfenbeinplastik angelegt sein müssen.

Die Figur ist diesen Bedingungen hervorragend angepaßt. Das ornamentierte Obergewand verdeckt ganz natürlich den zwangsläufigen Ansatz der Arme und ein Kabinettstück ist ganz sicher die Lösung des Untergewandes. Die Faltenkaskade, besonders der Rückseite, wirkt wie eine Blüte, die das schlanke anliegende Gewand darüber, das die Körperformen verhüllend betont, geradezu herausfordert (Abb. 11). Unaufdringlich und doch überzeugend auch die Beziehung zwischen dem Vogel und der Figur durch die Andeutung der Kreisform, die aber offen bleibt und so das spontane, zufällige und flüchtige der Begegnung ebenso ausdrückt wie die Intensität dieses Kontaktes.

Wieder also viel Reflexion und herrliche Ornamentik und doch so, daß sie kaum gewollt oder gar ausgeklügelt, sondern mehr geahnt, instinkтив, aber absolut stimmend erscheint. Oder war es anders, wurde dies bis in jede Einzelheit überlegt? Wir können es nicht sicher sagen, obwohl sich das alles erst in unserem Jahrhundert abgespielt hat.

Es gibt allerdings ein altes Foto, das zumindest zeigt, daß man sich sehr ernsthaft Gedanken um die Arbeit gemacht hat. Der glückliche Zufall will, daß dieses Foto gerade mit der Entstehung unserer Elfenbeinfigur zu tun hat (Abb. 12). In der Mitte der Gruppe am Tisch sitzt Friedrich Adler, der Leiter der Meisterkurse und hält den Adler unserer Figur in der Hand, links neben ihm steht die Rohform der Figur und wieder links daneben im weißen Kittel Emil Kellermann, der Elfenbeinbildhauer. Die Szene zeigt den Unterrichtsraum im heutigen Hauptgebäude der Landesgewerbeanstalt, in dem die kunstgewerblichen Meisterkurse des Bay. Gewerbemuseums stattfanden. Die anderen Herren sind weitere Teilnehmer des Adlerkurses (15. Juli - 10. August) 1912, die interessiert die Arbeit des Kollegen betrachten, aber die eigentliche Konzentration darauf findet zwischen Adler und Kellermann statt und so, wie sich das eben auch aus den gemeinsamen Arbeiten der beiden ablesen läßt. Zugleich ist dieses Foto ein hochinteressantes Dokument, zeigt es doch ein Stück bedeutender Geschichte des Gewerbe-museums. Es ist bis jetzt auch das einzige Dokumentarfoto dieser Art, das sich erhalten hat. Auch als Werkfoto eines



Abb. 12

Sammlungsgegenstandes, das diesen in seiner Entwicklung zeigt, hat es singuläre Bedeutung.

Zur Verdeutlichung des Problems Elfenbeinplastik, zeigen wir in der Vitrine einen kleinen Mädchenakt (Abb. 13), der um 1899 in den Vereinigten Werkstätten



Abb. 13.

für Kunst und Handwerk in München entstanden ist und die Signatur AD trägt. Allein der Größenvergleich zeigt schon, wie schwierig große Figuren in diesem Material zu bewältigen sind.

Ein weiteres umfangreiches Werk von Adler — Kellermann ist die Prunkschüssel (Abb. 14). Auch hier wieder eine Materialkombination aus Elfenbein, Silber, Ebenholz, Perlmutt, Schildpatt, Lapislazuli, Korallen und Bernstein. Allein die Aufzählung dieser Stoffe zeigt schon, daß diesen Kompositionen genaue Überlegungen und Planungen zugrunde liegen. Die unterschiedlichsten Materialien, scheint es, sind hier aufgehäuft. In Wirklichkeit sind sie in Farbe, Form, Struktur und

Glanz aufs Feinste aufeinander abgestimmt, so daß sie sich gegenseitig ergänzen und steigern, ohne daß eines davon das andere übertönt oder unterdrückt. Wieder auf den ersten Blick fremdartig, ungewohnt, überladen und doch ein in sich harmonisches, geschlossenes Ganzes, das man so nicht feinsinniger und handwerklich perfekter ausführen könnte.

Auch dies eine Programmarbeit und diesmal mit engstem Bezug auf Nürnberg und das Bayerische Gewerbemuseum. Die hochrechteckigen Platten sind Allegorien des Handwerks (Schmied mit kunstvollem Gitter) — des Kunsthandswerks (nackte weibl. Gestalt aus Ornament schleieren aufsteigend, einen Engel mit Lorbeerkrantz haltend) — der Industrie (bekleidete junge Frau mit einem Rad) und des Handels (Merkur, der Götterbote als junger Mann).

Diese Allegorien verkörpern das Programm des Bayerischen Gewerbemuseums, das sich bemüht Handwerk, Kunsthandswerk (Geschmack), Industrie und Handel zu fördern. Diese Darstellungen werden getrennt durch querrechteck-



Abb. 14

kige konvexe Platten auf denen sich Putten in üppigen Weinranken tummeln. Der Weinberg, der allen reiche Früchte bringt, als Allegorie für alle diejenigen, die sich dieses Programms bedienen.

Auf dem Deckel, der sich hügelartig aufwölbt, thront Nürnberg, die huldsame Stadt: Eine prächtig gewandte Frau mit Mauerkrone und Füllhorn, das Stadtwap-pen auf der Brust. Das Gesicht hat, wie bei all diesen Symbolfiguren Kellermanns, keine individuellen Züge, sondern ist ebenmäßig schön, unpersönlich und ein klein wenig verschwommen, wie es Sym-bolgestalten angemessen ist.

Es ist dieses Nürnberg, in dessen Mauern das Gewerbemuseum wirkt und dessen Wohlwollen es genießt, zu dessen Glanz es aber auch seinen Beitrag leistet.

Sicher, dieses Prunkgefäß ist ein Werk im Stil seiner Zeit. Zurückblickend aus unserer Sicht und der Erfahrung Bauhaus, moderne Kunst, Betonarchitektur oder Funktionalismus, Abstraktion und Sachlichkeit — ein Gegenstand der Fin de siècle-Stimmung aufkommen lässt, bei dem wir das Gefühl haben, hier sei die Grenze des Machbaren erreicht. Sicher ist richtig, zu überbieten ist dies nicht. In seiner Art ist es bis zum letzten ausgeklügelt, nicht nur in den literarischen Bezügen, sondern auch im Formalen: Im Zusammenspiel der Materialien und Farben, dem Reichtum der Ornamentik und dem Wechselspiel von konkaven und konvexen Formen, alles schwingend und in Bewegung, wie lebendige Institutionen — statuarisch nur die Gestalt Nürnbergs, die eben auch das Dauernde im Wandel darstellt. Man könnte so weiterfahren und käme immer zu dem Ergebnis: In seiner Art eine vollkommene Leistung.

Der Entwurf entstand sicher 1913 in Zusammensetzung von Friedrich Adler und Emil Kellermann, von dem es 1914 ausge-führt wurde. Die Silberarbeiten führte die Fa. Wich, Nürnberg, aus. 1914 gab es keinen Meisterkurs in Nürnberg, weil Friedrich Adler wegen seiner Beteiligung an der Werkbundausstellung in Köln nicht zur Verfügung stand. Durch den Aus-



Abb. 15

bruch des 1. Weltkrieges — Adler kam an die Front — fanden diese Kurse schließ-lich ein jähes Ende.

Und so haben wir in der 6teiligen Toilettengarnitur und dem kleinen, silber-gefaßten Anhänger (Abb. 15 und 16) die letzten Werke dieser künstlerischen Sym-biose vor uns. Entworfen und ausgeführt wurden sie 1915 von Emil Kellermann. Adler ist direkt also schon nicht mehr beteiligt, aber sowohl die Form, als vor allem die Ornamentik sind von seinen künstlerischen Vorstellungen geprägt. Die lustigen, rundlichen Putten mit den üppigen Blumenbüscheln erinnern an Powolny und das Ornamentale u. a. an Czeschka und auch diesen Einfluß der Wiener Schule hat Adler an seine Schüler vermittelt, denn er selbst stand dieser



Abb. 16

Richtung in seinen „späten“ Jugendstiljahren sehr nahe, wie aus anderen Arbeiten von ihm zu ersehen und auch durch seine Freundschaft mit Czeschka zu erklären ist.

Den Darstellungen auf den 6 Gefäßen — Ringschale, Parfümflacon, Duftbehälter, Puderdose, Schminkdose und Hutnadelschale — liegt auch kein literarisches Programm zugrunde. Es entfaltet sich da eine heitere, beschwingte Welt, hell und freundlich, die noch nicht einmal eine Ahnung daran aufkommen läßt, daß bald eine „Götterdämmerung“ über Europa hereinbrechen sollte, die auch den Stil, den unsere beiden Künstler meisterlich verkörperten, zum Erlöschen brachte.

Aber nicht nur zu Anfang unseres Jahrhunderts gab es in Nürnberg hervorragende Meister, die es verstanden, dieses außergewöhnliche Material vollendet zu beherrschen, sondern schon einmal im 17. Jh. erlangten Nürnberger Elfenbeinkünstler höchsten Ruhm, aber mit einer ganz anderen Technik. Sie waren keine Bildschnitzer, sondern Kunstdrechsler.

Die größte Bedeutung in diesem Metier erlangte die Familie Zick, beginnend mit Peter d. Ä. (gest. 1632). Ihn hat Kaiser Rudolf II. zu seinem persönlichen Lehrmeister nach Prag berufen, nachdem sich das Elfenbeindrechseln im 17. Jh. zeitweilig zu einer fürstlichen und adeligen Handwerksbeschäftigung entwickelt hat. Natürlich waren die Gegenstände, die auf den Drehbänken der Kavaliere entstanden, keine Spitzenwerke, die sich mit den Arbeiten der berühmten Handwerker auf eine Stufe stellen lassen. Trotzdem muß man sagen, daß einige von ihnen, u. a. auch einer der Bayerischen Kurfürsten, recht Beachtliches leisteten.

Es ist falsch, die Zuwendung hoher und höchster Adelskreise zu diesem Handwerk nur als eine Laune reicher Leute abzutun, die sich eben leisten konnten, kostbares Material zu verarbeiten. Es ging diesen Herren häufig weit mehr darum, die Entwicklung neuer mechanischer Formen zu fördern.

Im 17. Jh. hatte man größtes Interesse an den Wissenschaften und vor allem an

der Mechanik, vergleichbar etwa mit unserer heutigen Anwendung der Elektronik, wo immer es möglich ist. Man glaubte über die Drehbank, deren Beherrschung ohne gründliche Kenntnisse von Mathematik und Geometrie nicht möglich ist, zu einer Erweiterung der Kenntnisse auf dem Gebiete der Mechanik zu kommen. In der Erfindung neuer mechanischer Methoden sah man einen Beitrag zum Fortschritt im Sinne moderner Entwicklung.

Dies ist einer der wichtigsten Gründe für die außerordentliche Hochschätzung der Kunstdrechselei, und die wenigen großen Meister auf diesem Gebiet erfreuten sich allerhöchster Wertschätzung. Nie zuvor hat man solch komplizierte und für unser Empfinden fremdartige, vielleicht sogar unnütze „Kunststücke“ geschaffen, als gerade in dieser Zeit.

Die drei sog. Contrefaitbüchsen (Abb. 17) in unserer Vitrine — vermutl. aus der Werkstatt der Familie Zick aus der 2. H. d. 17. Jh. — sind solch surrealistische Gebilde, mit denen wir heute ohne Kenntnis der Zusammenhänge kaum etwas anfangen können. Meist hält man sie für Ergebnisse eines übersteigerten, sogar geschmacklosen Bedürfnisses nach Luxus und Repräsentation einiger weniger zu Lasten vieler anderer.

Auch hier überschnelle Klischeevorstellungen, die oft höchstens zu Halbwahrheiten oder Schlimmerem führen. Zum einen fehlt uns die Zeit, sich mit den Dingen — über die wir trotzdem urteilen — genügend auseinanderzusetzen, und zum anderen sind nur noch wenige Menschen mit handwerklichen Vorgängen so vertraut, daß sie erkennen können, wie kompliziert und schwierig allein das Herstellen von Gegenständen ist, denen sie in einem Museum begegnen.

Für unsere Elfenbein-Schaustücke trifft dies im höchsten Maße zu. Mit solchen und ähnlichen Stücken erreichen die Kunstdrechsler die Grenzen handwerklichen Könnens, auch wenn man den Vorgang nicht einfach erklären kann. Denn was sagt schon: es handelt sich um Rotationskörper, die um ihre Drehachse

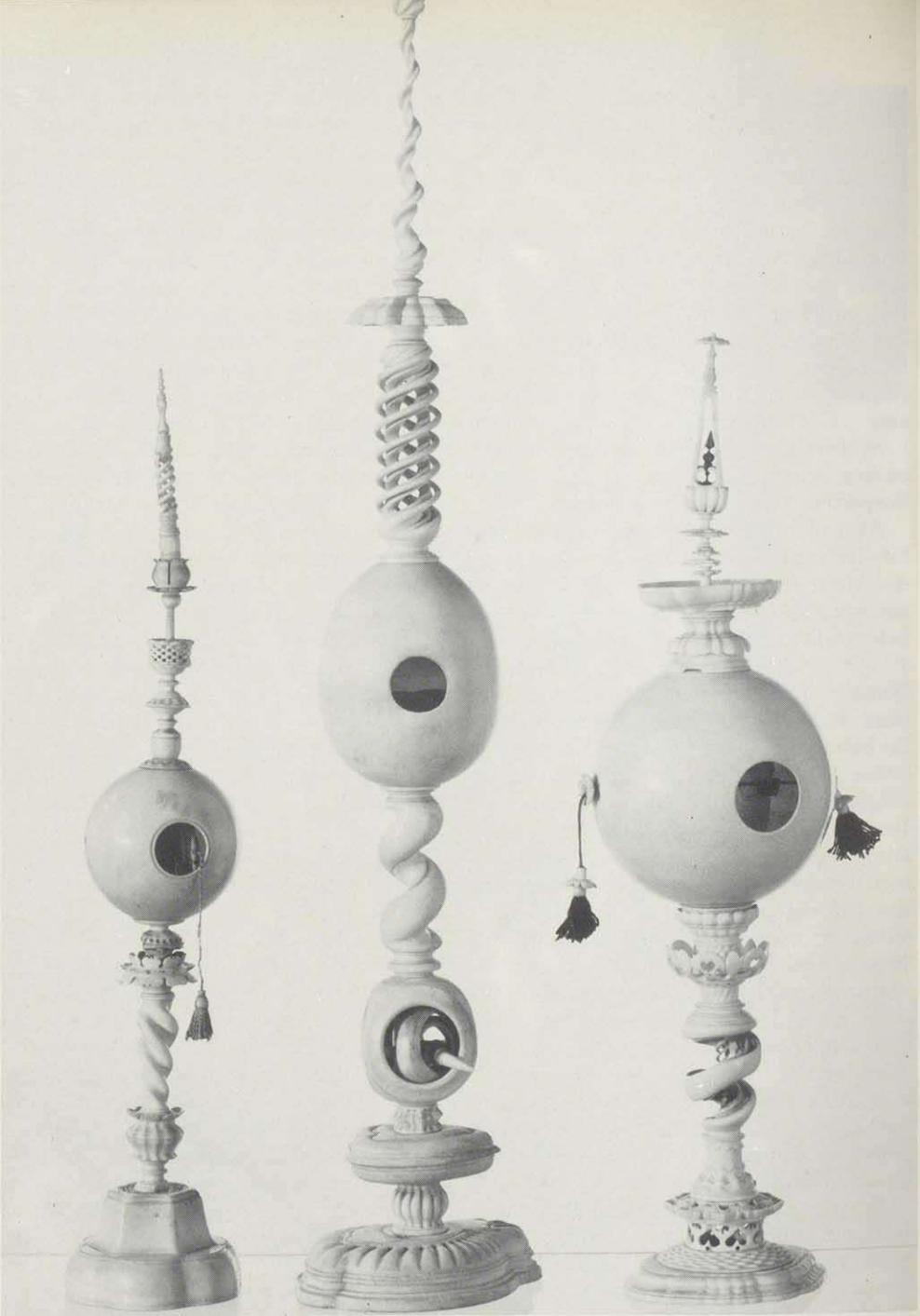


Abb. 17

oder durch entsprechende Verschiebungen entstehen.

Bei diesen Gebilden lässt sich der Zusam-

menhang von Material, Form und Technik kaum erkennen und trotzdem ist er zwingend vorhanden.



Abb. 18

Übrigens, Elfenbein eignet sich auf Grund seiner Materialeigenschaften besonders gut zum Drechseln, auch weil es z. B. weniger hygroskopisch ist als Holz.

Perfektes handwerkliches Können, gepaart mit mathematischen Kenntnissen und einer unerschöpflichen Phantasie, sind nötig, um solche Kabinettsstücke hervorzubringen.

Es wird zum Teil bestritten, daß es sich bei diesen Arbeiten um Kunstwerke handelt, weil sie nicht mit dem Schnitzmesser, sondern auf der Drehbank entstehen. Aber was ist Kunst? Ein Begriff, ebenso umstritten, vieldeutig, schillernd und rätselhaft wie diese Gebilde. Zumindest in diesem Punkte gibt es eine augenfällige Verwandtschaft. Die kleine Dose (Abb. 18), um 1750, vermutl. Nürnberg, ist auch auf der Drehbank entstanden. Es gibt

natürlich auch noch zahlreiche andere Anwendungsmöglichkeiten, die wir nicht zeigen können.

Die Stachelkugel (Abb. 19) und die beiden Dreifaltigkeitsringe (Abb. 20a und 20b) aus der 2. H. d. 19. Jh. zeigen, daß sich im 19. Jh. nochmals Meister in Nürnberg darum bemühten, die hohe Kunst des Drechselns zu erhalten — sie ist trotzdem heute fast ausgestorben, obwohl man auch ganz moderne, unserem „Stilempfinden“ gemäße Stücke auf der Drehbank fertigen kann.

Tempora mutantur —.

Literatur:

- (1) Claus Pese, „Das Nürnberger Kunsthandwerk des Jugendstils“, Nbg., 1980, S. 175
- (2) O. Beigbeder, „Elfenbein“, Ffm., 1965
- (3) E. v. Philippowich, „Elfenbein“, Braunschweig, 1961
- (4) E. Mummenhoff, „Verzeichnis neuer von J. E. H. Saueracker gefertigter Kunstdrechselarbeiten“, Nbg., 1922
- (5) H. W. Hegemann, „Elfenbein“, Hanau, o. J.
- (6) A. Mutz, „Geheimnisse der alten Elfenbeindrechselei“, Basel, 1969

Aus: LGA-Rundschau, Hrsg.: Landesgewerbeanstalt Bayern

Alle Fotos: Gewerbemuseum der Landesgewerbeanstalt Bayern, Gewerbemuseumsplatz 2, 8500 Nürnberg

Elisabeth Bornfleth, Gewerbemuseum der Landesgewerbeanstalt Bayern, Gewerbemuseumsplatz 2, 8500 Nürnberg

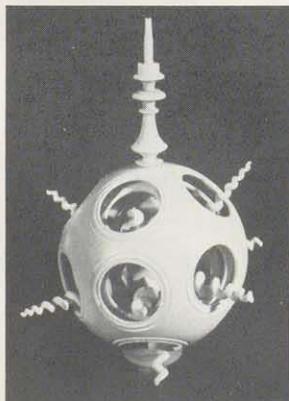


Abb. 19

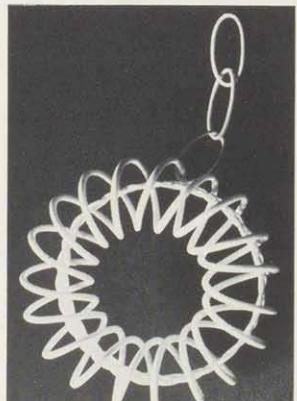


Abb. 20a

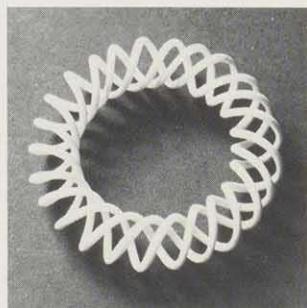


Abb. 20b