

„Chryselephantin“ – göttlich schön!

Vitrinenfigürchen um 1910: „Kind mit Katze“ und „Galantes Paar“

„Chryselephantin“, abgeleitet aus dem Griechischen von *chryrsos*, „Gold“, und *elephantinos*, „aus Elfenbein“, lässt sich mit „in Gold-Elfenbein-Technik gearbeitet“ übersetzen. Die Technik fand in der Antike aufgrund der Kostbarkeit der Materialien für Kultbilder Anwendung. Ihr Kern war aus Holz, das bei den Gewändern, Sandalen, Frisuren sowie den Attributen der Figuren mit Plättchen aus Goldblech, bei den Gesichtern, Armen und Beinen, also den Teilen, welche die Haut der Götter zeigten, mit solchen aus Elfenbein umkleidet war. Aus manchen der Gesichter leuchteten mit kostbaren farbigen Materialien gestaltete Augen und ebenso hoben weitere Ausschmückungen mit Edelsteinen, noblen Metallen, Glaspasten und Malerei den lebensvollen Glanz der göttlichen Erscheinungen hervor. Zu den „Sieben Weltwundern“ der Antike zählte das im 5. Jahrhundert v. Chr. von dem Bildhauer Phidias geschaffene, über zwölf Meter hohe chryselephantine Standbild des Zeus im ihm geweihten Tempel in Olympia. Andere berühmte monumentale Kultbilder dieser Art waren die ebenfalls von Phidias stammende Athena Parthenos sowie die von seinem Zeitgenossen Polyklet geschaffene Hera in Argos.

Sie alle, und überhaupt die meisten solcher Standbilder, gingen im Laufe der Jahrhunderte mit dem Abfallen von alten Göttern, durch ihre Begehrlichkeiten weckende Kostbarkeit oder durch Katastrophen verloren, manchmal in Kombination solcher Fakten. Kaiser Theodosius II. ließ den Zeus von Olympia 426 n. Chr. nach Konstantinopel bringen, wo er rund fünfzig Jahre später einem Brand zum Opfer fiel. Die Erinnerung an solche berühmten Gold-Elfenbein-Figuren blieb durch Abbildungen auf Münzen, kleine Marmornachbildungen und Berichte antiker Autoren erhalten. Die im 18. Jahrhundert durch die Ausgrabungen von Pompeji und die Schriften Johann Joachim Winckelmanns (Stendahl 1717–1768 Triest) neu belebte Begeisterung für Antike und Archäologie gab im Verlauf des 19. Jahrhunderts den Auslöser für ein Chryselephantin-Revival.

Winckelmann hatte die griechische und römische Klassik als Ausdruck „edler Einfalt und stiller Größe“ interpretiert und sie gegenüber dem mit prunkender Pracht überwältigenden feudalen Barock zum Ideal des aufgeklärten Geistes erhoben. Das schlichte Weiß antiker Marmorfiguren deutete er als Widerschein des Wahren und Reinen und prägte damit das Bild klassischer Skulptur. Obwohl bisweilen auf den Skulpturen erhaltene Farbspuren einen Hinweis darauf gaben, dass die alten Griechen und Römer keinesfalls Prachtverächter waren, tat er solche Funde 1764 in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ als von der Regel abweichende „barbarische“ Ausnahmen ab. Das weckte Widerspruch in Forscherkreisen. Der französische Archäo-

loge und Kunsthistoriker Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (Paris 1755–1849 Paris) behandelte 1815 in seiner Darstellung der Zeus-Statue von Olympia die Polychromie antiker Kunst, die ebenso deutsche Antikenforscher und nicht zuletzt auch Künstler beschäftigte.

Fraprierender Sinneneindruck

Der Bildhauer Pierre-Charles Simart (Troyes 1806–1857 Paris) schuf um 1840 im Auftrag des bekannten Antikensammlers und Mäzens Honoré d'Albert, duc de Luynes (Paris 1802–1867 Rom) auf der Basis antiker Beschreibungen eine Nachbildung der Athena Parthenos. 1855 kreierte Simart in chryselephantiner Manier eine drei Meter hohe Statue der Göttin Minerva, die auf der Pariser Weltausstellung präsentiert wurde. Sie zählte dort zu den viel bestaunten Attraktionen und zeigt, wie sehr die Weltausstellungen Ideenbörsen für Künstler und Kunstgewerbler waren. Chryselephantinen wurden zu einem Genre der Plastik.

Gegenüber marmorweißer Kühle und entrücktem Idealismus des Klassizismus entsprach ihre durch die Polychro-



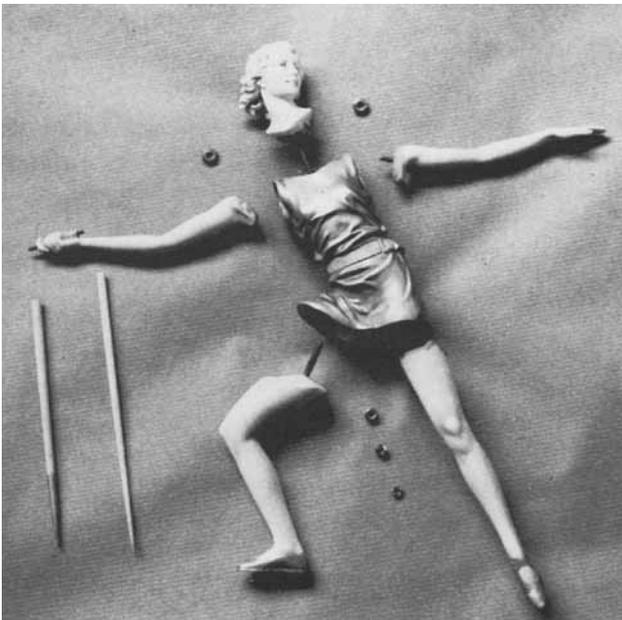
Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (Paris 1755–1849 Paris). Der Jupiter von Olympia, 1815. Abb. aus: Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Statuen. Ausstellungskatalog Liebieghaus, Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, in Kooperation mit der Stiftung Archäologie, München, hrsg. von Vinzenz Brinkmann. München 2008, S. 31.

mie der Materialien gegebene illusionistische Wirkung den Tendenzen in der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts, die nach lebensnaher Vergegenwärtigung strebten.

Vergoldende Spiegel

Wie die gleichzeitige Historien- und Genremalerei kamen sie dem Wunsch nach realistischer Bildwirkung und zudem der Lust entgegen, Ausschnitte der Wirklichkeit wie durch einen goldenen Spiegel verklärt zu sehen. Chryselephantinen sprachen gleichermaßen Sentiment, Sehnsucht nach dem schönen Leben und Freude an Luxus an. Ausgehend von Frankreich und dem englischsprachigen Raum, verbreiteten sie sich in Form zierlicher Statuetten in europäischen Wohnzimmervitrinen zur Aufstellung kleiner Kostbarkeiten und gerieten seit der Jahrhundertwende zu regelrechten Modeartikeln dekorativer Kleinplastik.

Der Historismus des 19. Jahrhundert ahmte die antike Gold-Elfenbein-Technik allein in ihrem Erscheinungsbild nach. Statt über einem Holzkern mit umformenden Gold- und Elfenbeinplättchen zu arbeiten, goss man die Goldpartien der Figuren aus Bronze, was eine Basis für Serienauflagen ergab. Die Haut zeigenden Teile wurden aus Elfenbeinstücken geschnitzt und mit den Bronzeteilen verdübelt. Den Aufbau solcher Figuren hat Bryan Catley mit der Abbildung einer demontierten Chryselephantin-Figur illustriert.



Demontierte Chryselephantin-Figur. Abb. aus: Brian Catley: *Art Deco and other Figures*. Woodbridge, Suffolk 1978, S. 16.

Aufgrund des teuren Elfenbeins und partieller Schnitzerei gehörten Statuetten in chryselephantiner Manier zum gehobenen Bereich der Kunstindustrie. Entsprechend sind sie nahezu durchgängig hochwertig gearbeitet. Dies trifft auch auf das Stück „Kind mit Katze“ zu, welches das Museum als Vermächtnis von Irmingard Hausmann erhielt und das bis hin zu winzigen Details wie dem Blumendekor an der Haube des Mädchens sehr fein durchgestaltet ist. Wie

bei dem „Kind mit Katze“ waren solche Statuetten nicht selten in einem Miniaturformat ausgeführt, was im Verbund mit dem noblen Schimmern des Elfenbeins und der Goldbronze den Eindruck des Präziösen unterstrich. Die Beliebtheit solcher Figuren setzte sich über Art Nouveau bis zum Art Déco fort.

Zu einem Inbegriff für den Art-Déco-Stil der 1920/30er-Jahre wurden die extravaganten, mit Emaille und

Halbedelsteinen ausgeschmückten Chryselephantinen von Demetre Chiparus (Dorohoi 1886–1947 Paris). Der rumänische Künstler war 1909 nach Italien und von dort 1912 nach Paris zum Studium an der École des Beaux Arts gegangen, wo er seine Chryselephantin-Technik zu höchster Perfekti-



Unbekannter Künstler. Chryselephantin-Figur: Kind mit Katze, um 1910. Bezeichnet auf Plinthe hinter der Katze „Campbel“ (?) Gießermarke „BS“ im Kreis. Goldbronze, Kopf und Unterarme Elfenbein, ovaler, polierter Steinsockel, H. mit Sockel 15 cm. GNM, Inv.-Nr. P.I.O. 3409. Vermächtnis Irmingard Hausmann, München.



Demetre Chiparus (Dorohoi 1886–1947 Paris). Kind mit Regenschirm, 1914. Abb. aus: Brian Catley: *Art Deco and other Figures*. Woodbridge, Suffolk 1978, S. 64.

on brachte. Seine erste Serie waren 1914 im Pariser Salon ausgestellte Darstellungen von Kindern, ein durchgängiges Thema solch unterhaltsam erbaulicher Kleinplastik, das hier, nicht anders als in vergleichbaren Schilderungen der Genremalerei oder -fotografie, den Betrachter in drollige, heitere, freundliche und zärtliche Welten entrückte. Das Mädchen in dem Stück aus dem Hausmann-Vermächtnis hält ein Körbchen mit Blumen und wird von der Katze umschmurt, deren Halsband mit einer ebensolchen kleinen Schleife geschmückt ist, die seine Schuhe zieren. Man liebte das Niedliche.

Die auf der Plinthe der Figurengruppe „Kind mit Katze“ angebrachte Gießermarke „BS“ sowie die wohl mit „Campbell“ zu entziffernde Künstlerbezeichnung konnten bislang nicht identifiziert werden. Vielleicht handelt es sich um eine englische oder französische Arbeit. Vergleichbare Stücke dieser Herkunft sind in großer Anzahl in Brian Catleys Darstellung dekorativer Kleinplastik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wiedergegeben. Auch Österreich, besonders Wien, war ein Herstellungszentrum für solche Figuren. In Deutschland wirkten auf dem Gebiet sehr erfolgreich Plastiker wie Otto Poertzel (Scheibe 1876–1963 Coburg) und Ferdinand (Fritz) Preiss (Erbach, Odenwald 1882–1943 Berlin).

Bühnengötter

Andere populäre Motive solcher Statuetten waren Märchen- und Sagenfiguren, Gestalten mit Exotik der Ferne, schöne Frauen und immer wieder Tänzerinnen und Tänzer. Chiparus machte Furore mit seinen von Film, Theater sowie Choreographien Sergej Diaghilews (St. Petersburg 1872–1929 Venedig) und Bühnenbildern Leon Baksts (St. Petersburg 1866 – Paris 1924) inspirierten Statuetten. Sie zeigen bisweilen gefeierte Theaterstars wie etwa Ida Rubinstein (St. Petersburg 1885 – 1960 Vence) oder Waclaw Nijinsky (Kiew 1890 – 1950 London), beide zeitweilige Mitglieder Diaghilews Gruppe „Ballets Russes“. Chiparus inszenierte sie als wahre Bühnengötter, ein für dieses Genre der Kleinplastik ebenfalls charakteristisches Merkmal.

Auch die zweiteilige Figurengruppe „Galantes Paar“ in der Museumsausstellung könnte durch Theaterfiguren inspiriert worden sein (Abb. S. 20). Seine Aufmachung ist eine schillernd beeindruckende Mischung aus Rokoko, Empire und Biedermeier. Der Künstler hat die Figuren in bühnenreifen tanzmeisterlichen Posen auf Elfenbeinsockeln in Szene gesetzt. In der munter trippelnden Verspieltheit der Frau klingt etwas von der Grazie einer Colombina („Täubchen“) an. Theater und Ballett hatten in allen Gesellschaftskreisen ein begeistertes Publikum, und mit solchen bühnenmäßig inszenierten Statuetten konnte es sich deren verzückend entrückendes Erlebnis in einem kleinen Ausschnitt in die eigenen vier Wände holen.

In der Fotoaufnahme sind die Figürchen in Frontalansicht aufgestellt, damit man die Details der Kleidung betrachten kann. Den Theater liebenden Zeitgenossen mochten sie in



Demetre Chiparus (Dorohoi 1886 – 1947 Paris). Die Tänzer Nijinsky und Ida Rubinstein in „Scheherezade“. Abb. aus: Brian Catley: *Art Deco and other Figures*. Woodbridge, Suffolk 1978, S. 89.

dieser Perspektive an den Vortrag eines Duetts erinnern. Denkt man sich den bezopften Mann in einer halben Drehung der Frau zugewandt, so wird aus der Szene eine Aufforderung zum Tanz, wobei die Dame dem ihr nunmehr tief in die Augen blickenden hübschen Galan liebevoll zuknickt. Sie greift mit einer zierlichen Handbewegung in die bauschigen Falten ihres Gewandes und lässt kokett ihre schlanken Fesseln erblicken, wodurch in der Szene ein



Annie Mouroux (Paris 1887 – 1978 Paris). *La Pavane*, 1920/30er-Jahre. Abb. aus: Brian Catley: *Art Deco and other Figures*. Woodbridge, Suffolk 1978, S. 230.

klein wenig vom raschelnden Froufrou des Fin de Siècle, von Operettenseligkeit, burschem Vaudevilletheater- und Tanzbodenvergnügen anklingt.

„Goldenes“ Handwerk

Die zweiteilige Figurengruppe folgt dem Stil der „Chryselephantinen“ um 1900. Knüpften diese in freier Materialvariation an das polychrome Erscheinungsbild antiker Gold-Elfenbein-Figuren an, so stellt sich die für den Historismus typische Unbekümmertheit in der Adaption und Abwandlung historischer Vorlagen bei dem Figurenpaar noch ausgeprägter dar. Während bei „echten“ Chryselephantinen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Kleidung der Figuren in Anlehnung an das Antikenvorbild in Goldbronze gegossen ist, hat sie der Schöpfer vorliegender Arbeit aus Birnbaumholz geschnitzt. Ebenso unorthodox geht er beim Einsatz des Elfenbeins vor. Er verwendet es nicht nur für die Hautpartien, sondern führt mit ihm auch zahlreiche Details der Kleidung, ja sogar die Schuhe an den (seidenbestrumpften) Beinen des galanten Pärchens aus.

Die Figurengruppe ist ein Geschenk Friedrich Seyboth's. Sie wurde von seinen aus Nürnberg stammenden Vorfahren erworben und könnte dort entstanden sein. Im Zuge des Späthistorismus wurde die Elfenbeinschnitzerei auch in Nürnberg neu belebt. Die Stadt, seit ihrer romantischen Entdeckung im 19. Jahrhundert ein touristischer Anziehungspunkt, hatte auf diesem Gebiet einen guten Absatzmarkt. War sie einerseits Standort modernster Industrie, so verband sich mit ihr durch „Hans Sachs“ – und „Meistersinger“-Romantik und nicht zuletzt die Sammlungen des „Germanischen Museums“ eine Vorstellung an alte Handwerkstradition. In diesem Sinne könnte der Schöpfer der rundum mit allerfeinster Schnitzarbeit brillierenden Figurengruppe den um 1900 von Frankreich aus Modegeltung erlangenden Chryselephantin-Effekt variiert haben. Ob nun in Nürnberg oder woanders entstanden, wird in der zierlichen Figurengruppe die Exklusivität signalisierende chryselephantine Manier zu einem Attribut der Präsentation „goldener“ Handwerkskunst.

◆ URSULA PETERS

Literatur: Zu Simarts „Minerva“ vgl. Exposition Universelle de 1855. Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts. Paris 1855, S. 506. – Zur Tanz-, Ball- und Kostüm(fest)-seligkeit vgl. Ursula von Kardorff: Vom Glanz rauschender Feste. Zürich 1989. – Heinz-Gerhard Haupt: Das „goldene“ Handwerk. In: Deutsche Erinnerungsorte, hrsg. von Etienne Francois und Hagen Schulze. Band II, München 2001, S. 397–404. – Mit weiterführender Literatur werden die Statuetten im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012 veröffentlicht.



Unbekannter Künstler. Galantes Paar, um 1910. Unbezeichnet. Birnbaumholz und Elfenbein, geschnitzt, H. mit Sockel 19, 5 cm (Mann) bzw. 18, 5 cm (Frau), Durchmesser 6 cm. GNM, Inv.-Nr. Pl. O. 3379/1-2. Schenkung Friedrich Seyboth, Siegsdorf.