

Zeitschrift:	Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica
Herausgeber:	Keramik-Freunde der Schweiz
Band:	- (1959)
Heft:	47
Artikel:	Elfenbein und Porzellan
Autor:	Philippovich, Eugen von
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-395006

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Elfenbein und Porzellan

von Eugen von Philippovich, Kopenhagen

(Abb. 5–12)

Betrachtet man ein Kunstwerk aus Elfenbein, dann lässt sich oft vermuten oder gar beweisen, dass sein Schöpfer durch ein Kunstwerk anderer Art beeinflusst wurde. So hat man insbesondere die englische Bildnisminiatur¹ in der Buchmalerei um die Jahrtausendwende als Beweis dafür angesehen, dass einige Elfenbeinarbeiten jener Zeit spezifisch englisch sind. Überhaupt wirkte damals die Buchminiatur nachhaltig auf die Elfenbeinkunst ein.

Später lässt sich diese gegenseitige Beziehung von Miniatur zu Reliefbildnis sogar belegen. Vom Hofmaler Joachim Henne kennen wir eine Miniatur auf Pergament der Gräfin Creutz, signiert mit «Henne fecit», aber auch ein 1663 datiertes und signiertes Bildnis als Elfenbeinrelief (früher in Berlin). Ein anderes Beispiel ist der 1658 geborene Raimund Faltz. Er war Stempelschneider, Miniaturmaler, Wachsbosser und Elfenbeinschnitzer. Auf der Miniaturenausstellung in Wien 1905 fand sich unter Nr. 1403 eine Miniatur auf Elfenbein, signiert «Faltz», und früher in Berlin sein Selbstporträt als Elfenbeinrelief.

Diese Wechselbeziehung übertrug sich auch auf das Porzellan. Beispiele hierfür gibt es manchen Ortes — selbst die Ansicht, dass sich nur der Einfluss des Johann Christoph Ludwig Lücke auf beiden Seiten ausgewirkt habe, ist zu widerlegen. Dieser Lücke vermutlich 1705 in Dresden geboren, ist der älteste Sohn des Carl August Lücke, geboren um 1670. Die Familie wurde als Elfenbeinschnitzer bekannt; ihr bedeutendstes Mitglied, eben jener Johann Christoph Ludwig, hat sich zeitweise auch als Porzellanplastiker hervorgetan. Gute Vergleichsobjekte sind zwei kleine, auffallend übereinstimmende Büsten², jede eine verschleierte Frau darstellend, die eine Ton, die andere Elfenbein. Die Zuschreibung an Lücke ist möglich, weil die Tonbüste mit «CL Lücke 1732 August den 4.» signiert ist. Zur Elfenbeinbüste gehören zwei weitere, ebenfalls im Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig befindliche Büsten und die ovalen Elfenbeinreliefs zweier Frauen (Bruststücke) im Hessischen Landesmuseum in Kassel. Diese Gruppe verwandter Elfenbeinstücke liess sich also an Hand jenes signierten Tonmodells bestimmen. Die Tonbüste entstand kurz nachdem Lücke seine Tätigkeit in Meissen (April 1728 bis Februar 1729) beendet hatte — die Jahreszahl 1732 deutet hierauf hin. Über Lücke sind Akten erhalten. Es findet sich dort sein Gesuch³ vom 8. November 1736 an August III., das deshalb bemerkenswert ist, weil es uns bestätigt, dass Lücke jene Tonbüste als Marmorbildhauer geschaffen hat, denn er berichtet über seine frühere Tätigkeit und dass er in Marmor und Elfenbein gearbeitet habe. Hieraus dürfen wir folgern, dass Lücke die Elfenbeingruppe, die er dem Gesuch beifügt und als «Die

Zeit, wie sie die gefallene Kunst hebet»⁴ bezeichnet, um jenes Jahr geschnitzt hat.

Die Beziehung Marmor zu Elfenbein erkennen wir auch an der Elfenbeinfigur eines unbekannten italienischen Künstlers in Capodimonte⁵, die im Escorial in Madrid aufbewahrt ist. Das Vorbild soll eine Marmorfigur von Antonio Corradini sein. Man weiss nun aber, dass Corradini in Dresden war, und zwar zur Zeit, da Lücke dort die 1732 signierte Tonbüste und die dem König 1736 überreichte Elfenbeinfigur geschaffen hat. Für den Grossen Garten zu Dresden schuf Corradini Skulpturen aus weissem Marmor, die nachträglich auf Stichen wiedergegeben wurden, und dadurch lassen sich jene Skulpturen in die Zeit um 1734/35 einordnen. Eine dieser Skulpturen ist bezeichnet als «Die Zeit enthüllt die Wahrheit». Diese Namensgebung lässt ahnen, dass zwischen Lücke und Corradini eine gewisse Verbindung der Ideen bestanden haben könnte. Dass Corradini sich in der Tat für Elfenbein interessierte, lässt sich auch daraus folgern, dass er um 17 Dukaten ein Elfenbeinkruzifix des Dominikus Molin⁶ erwarb.

Molin war Schüler von Balthasar Permoser und ab 1721 in Dresden. Elfenbeinarbeiten von Permoser beeinflussten Anton Carl Luplau, der 1757 als Formerlehrling nach Fürstenberg kam und von 1776 bis zu seinem Tode 1795 als Modellmeister in Kopenhagen wirkte. Die Reihenfolge unseres Vergleiches beginnt 1695, da Permoser seine Elfenbeinfiguren die «Vier Jahreszeiten» schnitzt (Abb. 5, 6, 8). 1755 bekommt Braunschweig sein Museum, und dadurch werden den Künstlern die Originale zur Betrachtung und Anregung zugänglich. Von Luplau findet sich dort die 1774 modellierte Porzellanfigur «Der Herbst»; auch den «Winter» Permoser's hat Luplau kopiert (Abb. 9). Schubert dagegen kopierte «Frühling» und «Sommer» (Abb. 7). In Kopenhagen sehen wir von Andreas Hald (Abb. 10) die Porzellanfigur «Bacchus mit Satyr auf einem Felsen»⁷. Auch dieser Bacchus ist nichts anderes als der «Herbst» aus den «Vier Jahreszeiten» von Permoser. Es lässt sich übrigens aus der Brenntechnik folgern, dass Permoser's Elfenbeinfigur die Anregung bot. Die Figur ist 25 cm hoch. Da Porzellanmasse beim Brennprozess um etwa ein Sechstel schrumpft, also in diesem Falle um etwa 4 Zentimeter, darf, da die Porzellanfigur nur etwa 20 cm hoch ist, der Schluss gezogen werden, dass jenes Elfenbeinoriginal die Quelle der Anregung war. Es sind Akten vorhanden, die diese These beweisen. Bisweilen wurden solche Werke der Kleinplastik von Braunschweig nach Fürstenberg⁸ geschickt, wo dann die Modelleure «nach Helfenbeinern-Modell» arbeiteten.

Die «Vier Jahreszeiten» von Permoser hatten ein böses Schicksal. Nur wenig mehr als 100 Jahre standen sie im Elfenbeinkabinett des Museums in Braunschweig, bis sie Napoleon 1806 nach Frankreich bringen liess. «Frühling» und «Sommer» kehrten später zurück. Scherer bildet 1897 in seinen «Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit» das Fragment einer Biskuitgruppe ab (kleiner Satyr und ein halbes Bein der Figur) und vermutete hierzu richtig, dass dieses Fragment ein Teil der Porzellannachbildung des verschollenen «Herbst» von Permoser sei. Die Elfenbeinoriginales «Herbst» und «Winter» blieben verschollen, bis sie Maclagan⁹ 1931 wieder entdeckte. Es ist übrigens denkbar, dass Permoser, der sich 14 Jahre in Italien aufgehalten hat, zu seinem «Herbst» vom «Bacchus» des Michelangelo angeregt wurde. Zusammen, wie hier, sind die erwähnten 8 Figuren (Elfenbein und Porzellan) meines Wissens noch nicht gezeigt worden; dies wären also die Abbildungen 5 bis 10.

Auch Permoser's Elfenbeingruppe «Herkules, Omphale und Cupido» wurde in Porzellan nachgebildet¹⁰. Das Fürstenberger Formenverzeichnis des Jahres 1773 nennt diese Gruppe, und dass Rombrich sie gemacht habe. Auch zwei andere Figuren von Rombrich «Bettler» und «Bettlerin» sind dort «nach Helfenbeinern-Modell» angegeben.

Simon Troger, der Tiroler Elfenbeinschnitzer, und Jacques Callot, der Stecher und Radierer, übten grossen Einfluss aus auf die Form solcher Bettlerfiguren. Troger stützte sich seinerseits auf neapolitanische Krippenschnitzer und unterscheidet sich also wesentlich von den Nachahmern Callot's. Scherer nimmt an, dass jene beiden Bettlerfiguren von Rombrich weniger die direkte Nachbildung eines bestimmten Elfenbeinoriginals seien, sondern eher eine Art von Umbildung, vielleicht angeregt von Troger.

Einen augenfälligen Vergleich bietet eine Fürstenberger Bettlerfigur (1755) des Simon Feilner¹¹. Diese 14 cm hohe Porzellanfigur gleicht nämlich weitgehend den elfenbeinernen Bettlern von W. Krüger der Gräfin Königsmark¹². Immerhin ist zu beachten, dass sich jene Figur von Feilner nicht so stark an die in Stockholm befindlichen Bettlerfiguren von Krüger¹³ anlehnt, welche ebenso, wie die Bettler der Gräfin Königsmark nach Callot gearbeitet sind.

Eine Porzellanfigur «Hl. Hieronymus», mir aus Abbildungen nicht bekannt, war 1952 auf der Antiquitätenmesse in Delft ausgestellt. In einem Artikel hierüber wurde sie dem Hieronymus¹⁴ von Freese bzw. einer Reihe anderer Figuren zur Seite gestellt, die sich alle vom gleichen Vorbild ableiten lassen. Wir kennen diesen Typus in Bronze, Holz, Elfenbein und nunmehr auch Porzellan, was wiederum beweist, dass die Kleinplastiker ihre Ideen untereinander ausgetauscht haben.

In dem Artikel von Graepler «Ein Beitrag zur Bustelli-Forschung»¹⁵ finden sich als Abbildungen 17 und 18 je ein Stockgriff aus Elfenbein. Dem kann ich ein weiteres Exemplar¹⁶ beifügen (Abb. 12), gleichsam ein Pendant zu jenem

«Winter»-Stockgriff. Die Ableitung von Bustelli ist wohl richtig.

Ein weiteres Beispiel reizvoller Wechselwirkungen zwischen Elfenbein und Porzellan ist die in Privatbesitz befindliche kleine Büste eines Mädchens (Abb. 11), vermutlich um 1740 entstanden. Die Züge im Antlitz des Kindes sind so ausgesprochen, dass man an eine Porträtabüste denken könnte, denn sie unterscheidet sich gar zu deutlich von der Reinfertigung der üblichen Putti. Auch wenn man in dieser Büste kein unmittelbares Vorbild für eine bestimmte Büste in Porzellan sehen kann, so ist doch zu fühlen, dass Wechselbeziehungen zwischen Elfenbein und den vielen bekannten Büsten aus Porzellan bestehen. Dieses Kinderköpfchen erinnert auch an die Frage, ob der Hofnarr Fröhlich¹⁷ wirklich von Lücke geformt sei. Seine vorzüglichen Elfenbeinbüsten dürften in der Tat für ihn zeugen. Sein Können zeigte sich erneut an zwei kürzlich aufgetauchten Arbeiten, nun im Germanischen Museum und im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass sich der Schaffhauser Bildhauer Alexander Trippel¹⁸ in London unter Lücke mit Elfenbeinschnitzerei befasst hat. Die «Tante» von Trippel (Museum Allerheiligen in Schaffhausen) ist eine ausgezeichnete Terrakotta, somit hat Lücke sich in Trippel keinen unbegabten Schüler ausgesucht. Ein weiterer Beweis dafür, dass die Beschäftigung mit Keramik und Elfenbein öfters vorgekommen ist, als man dies gemeinlich glaubt.

¹ M. H. Longhurst. English Ivories. London 1926. Seite 14–15, Abb. 4 und 5.

² Chr. Scherer. Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Leipzig. Seite 89, Abb. 73.

³ Chr. Scherer. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Strassburg 1897. Seite 81.

⁴ Chr. Scherer. Elfenbeinplastik. Seite 88, Abb. 72.

⁵ José Ferrandis. Marfiles y Azabaches Espanoles. Barcelona 1928. Abb. LXXIX.

⁶ Lemmen. Tirolisches Künstlerlexikon. Innsbruck 1830. S. 172.

⁷ Wilhelm Slomann: Selskabet Kunstdistriktmuseets Verner 1911–35. Kopenhagen 1936. Seiten 114 ff.

⁸ Chr. Scherer. Das Fürstenberger Porzellan. Berlin 1909. Seite 121–122.

⁹ Eric Maclagan. Two Rediscovered Ivory Figures by Balthasar Permoser. Pantheon 1931. Heft 10, Seite 409–412.

¹⁰ B. Rackham. «Porcelaine figures after Balthasar Permoser.» Burlington Magazine XXX, 1917. Seite 168–172.

¹¹ S. Ducret. Cahiers de la Ceramique. Hiver 1956/57, Nr. 5. «Porcelaines Inconnues.» Seite 17–23.

¹² Chr. Scherer. Elfenbeinplastik. Seite 93, Abb. 76.

¹³ Arvid Julius. Jean Cavalier och nagra andra elfenbenssnidare. Uppsala och Stockholm 1926. Tafel 15.

¹⁴ O. Pelka. Elfenbein. Berlin 1923. Abb. 229. Die im Text angeführte, nicht abgebildete Porzellanfigur des hl. Hieronymus, Manufaktur Weesp, siehe: Erich Bachmann «Einige unveröffentlichte Elfenbeine aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts.» Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1953, XV. Seite 136–144.

¹⁵ Keramik-Freunde der Schweiz. Mitteilungsblatt 1955, Nr. 33, Tafel IV.

¹⁶ Det danske Kunstdistriktmuseums Virksomhed 1910 ved Emil Hannover. Seite 56–57.

¹⁷ F. H. Hofmann. Das Porzellan. Berlin 1932. Abb. 316.

¹⁸ E. v. Philippovich. Kritische Betrachtungen zu Arbeiten der Schaffhauser Bildhauer Alexander Trippel und Johann Jakob Schmid. Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte. 1958, Heft 35. Seite 127–128.

Tafel II



Abb. 5
Frühling (Elfenbein), von Permoser.



Abb. 6
Sommer (Elfenbein), von Permoser.

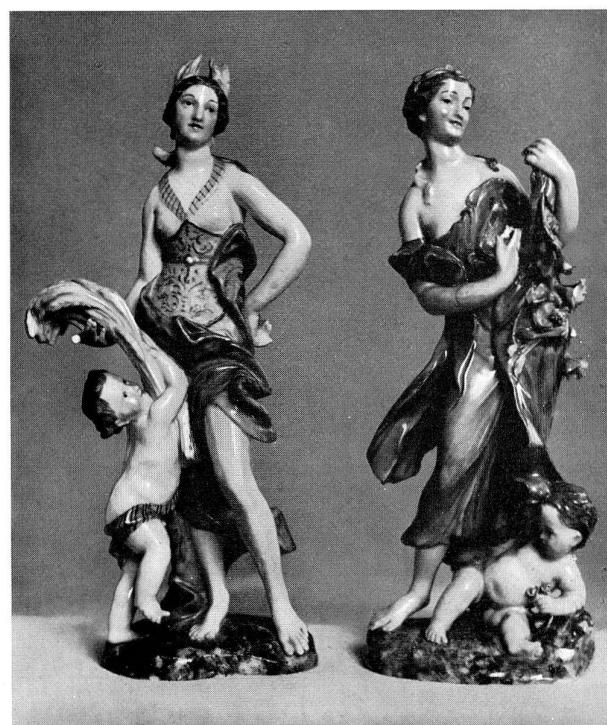


Abb. 7
Sommer und Frühling (Porzellan), von Schubert.

Tafel III



Abb. 8
Herbst und Winter (Elfenbein), von Permoser.

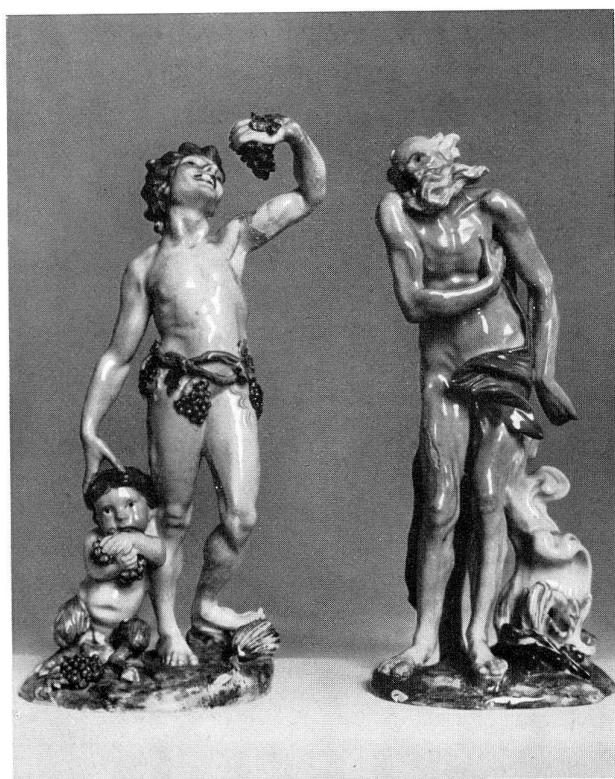


Abb. 9
Herbst und Winter (Porzellan), von Luplau.

Tafel IV



Abb. 10

Bacchus mit Satyr auf einem Felsen (Porzellan) von Hald
(signiert mit seinen Initialen)



Abb. 11

Kinderkopf (Elfenbein), Privatbesitz.



Abb. 12

Stockgriff (Elfenbein), Bustelli zugeschrieben.