



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Ferreiro Mählmann, Pura María:

Die Granulation und ihre künstlerischen
Interpretationen im Schmuck des 20. und 21.
Jahrhunderts

Masterarbeit, Wintersemester 2018

Gutachter*in: Braesel, Michaela

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Institut für Kunstgeschichte

Master Kunstgeschichte

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.43188>

Ludwig-Maximilians-Universität München

Masterarbeit

**Die Granulation und ihre künstlerischen Interpretationen im Schmuck
des 20. und 21. Jahrhunderts**

Vorgelegt von
Pura María Ferreiro Mählmann

Studienfach
Kunstgeschichte

Prüferin: Prof. Dr. Michaela Braesel

München, den 18.1.2018

Inhaltsverzeichnis

1 Fragestellung

2 Forschungsstand

.

3 Technik und Geschichte

3.1 Die Technik

3.2 Entdeckung und Verbreitung

3.3 Die Wiederentdeckung durch Castellani im 19. Jahrhundert

3.4 Die Wiederentdeckung zu Beginn des 20. Jahrhundert

4 Das 20. und 21. Jahrhundert

4.1 Die Pionierin Elisabeth Treskow

4.2 Granulationswettbewerb 1996 / Neue Inhalte

4.3 Robert Baines, Entdecker der antiken Goldschmiedetechnik

4.4 David Huycke, Neue Methoden

5 Resümee

6 Literaturverzeichnis

7 Abbildungen und Abbildungsverzeichnis

1 Fragestellung

Die Granulation ist eine ca. 4500 Jahre alte Ziertechnik des Goldschmiedehandwerks¹ und dient der ornamentalen Verzierung von metallischen Oberflächen. Sehr kleine Metallkügelchen, sogenannte Granalien von ca. 0,07 – 1 mm im Durchmesser, vornehmlich aus Gold, werden auf einem Rezipienten, das heißt einem metallischen Untergrund, angeordnet und in einem Löt- beziehungsweise Schweißvorgang metallisch mit diesem verbunden. Es entsteht der Eindruck, als ob die Kugeln auf dem Werkstück fast verbindungslos aufliegen. Einfallendes Licht wird seidig glänzend in alle Richtungen reflektiert.

Meine Aufmerksamkeit richte ich in dieser Arbeit explizit auf Goldschmiedekünstler, die im 20. und 21. Jahrhundert nach neuen künstlerischen Interpretationen der Granulation gesucht und ungewöhnliche Positionen gefunden haben. Granulationsarbeiten dreier Künstlerinnen und Künstler² aus drei Generationen, nämlich Elisabeth Treskow (Deutschland, 1898 – 1992), Robert Baines (Australien, *1949) und David Huycke (Belgien, *1967), stelle ich exemplarisch vor. Ergänzend dazu untersuche ich die Arbeiten von Christiane Förster (Deutschland, *1966) und Giovanni Corvaja (Italien, *1971), die 1996 einen vom Deutschen Goldschmiedehaus in Hanau ausgeschrieben Granulationswettbewerb gewonnen haben. Mich interessiert, wie diese Goldschmiedinnen und Goldschmiede³ mit ihren Werken die Möglichkeiten der über Jahrtausende tradierten Granulation ausgelotet und versucht haben, die Technik durch sehr unterschiedliche Herangehensweisen in eine zeitgenössische Schmucksprache zu überführen. Über eine technische und formale Analyse einzelner Werke versuche ich, ihre Auffassung der Granulation herauszuarbeiten und zu kontextualisieren.

Eine Erklärung des technischen Verfahrens und ein kurzer Überblick über die Geschichte und Verbreitung der Granulation stehen am Anfang dieser Arbeit. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts kam es zu einer Wiederentdeckung der lange vergessenen bronzezeitlichen Technik. Basierend auf technischen und gestalterischen Imitationen und Kopien antiker Schmuckstücke war die römische Firma Castellani Wegbereiter dieser ersten Wiederentdeckung. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgte eine zweite technische und künstlerische Wiederentdeckung der Granulation. In diesen ersten beiden Phasen der Wiederentdeckung war die technische Wiedererfindung der Granulation, verbunden mit einer deutlichen Antikenrezeption, von großer Relevanz. Nur langsam begannen Goldschmiede, die Technik zeitgenössisch zu interpretieren. Elisabeth Treskow gehört zur ersten Generation der Wiederentdecker im 20.

¹ Prévalet 2014, S. 427 ff. und Roßberger 2015, S. 78 und Zettler 1998, S.122/164/169.

² Wenn im Folgenden einzig die männliche Form genutzt wird, geschieht dies allein aus Gründen der Lesbarkeit; selbstverständlich sind weibliche Personen stets mitgedacht.

³ siehe Fußnote 2.

Jahrhundert. Sie hat sich während ihrer gesamten Karriere intensiv mit der Granulation, ihrer Geschichte und ihren gestalterischen Möglichkeiten beschäftigt. Durch ihre Lehrtätigkeit an den Kölner Werkschulen hat sie dazu beigetragen, die Technik populär zu machen. Am Ende des 20. Jahrhunderts findet eine erneute Entdeckung statt. Die Arbeiten der Preisträger des Hanauer Wettbewerbes von 1996 zeigten neue Möglichkeiten für die Granulation auf. Sie versuchten die rein ornamentale Verwendung der Technik zur Oberflächengestaltung durch eine Anwendung der Kugeln als Konstruktionsbausteine zu erweitern. Es gab im Wettbewerb einige Schmuckstücke und Objekte aus Kugeln ganz ohne stabilisierenden Untergrund zu sehen, das heißt, dass ein Wandel von der Zwei- in die Dreidimensionalität versucht wurde. Die Goldschmiede experimentierten mit neuen Formen, moderner Technik und ungewöhnlichen Materialien. Sie verorteten dadurch die Granulation stilistisch und methodisch in die Zeit des ausgehenden Jahrtausends. Diese bisher letzte Phase der Wiederentdeckung zeichnet sich vor allem durch einen Wandel der künstlerischen Inhalte bei der Anwendung der Granulationstechnik, aber auch in der Verwendung moderner Verfahrenstechniken und neuer Materialien aus. Robert Baines verbindet in vielen seiner Arbeiten die Granulation mit dem technisch verwandten Filigran. Seine großen Arbeiten haben eine skulpturale Qualität. Er zitiert gestalterisch und technisch die Antike, verhandelt sie aber darüber hinaus neu durch konzeptuelle künstlerische Strategien der Narration, des Fake und der Appropriation. David Huycke schließlich arbeitet mit modernsten technischen Verfahrensweisen wie der Galvanotechnik und stabilisierenden Betonformen. Dem Silberschmied ist es dadurch möglich, sehr große skulpturale Gefäße und Objekte herzustellen, die nur aus Kugeln aufgebaut sind.

2 Forschungsstand

Bis 2016 sind zahlreiche archäologische Publikationen mit neuesten Erkenntnissen über Granulationsfunde ab der Bronzezeit erschienen. Susan Weber Soros veröffentlichte 2004 das Buch: „Castellani and Italian Archeological Jewelry“, das die Geschichte der Granulation im 19. Jahrhundert eingehend kunsthistorisch untersucht und auch Fragen nach den Herstellungsverfahren beantwortet. Die bisher einzige Veröffentlichung, welche die Entwicklung der Granulation technisch und historisch im 20. Jahrhundert bis 1980 mit einbezieht, ist ein Überblickswerk von Jochem Wolters aus dem Jahr 1983: „Die Granulation. Geschichte und Technik einer alten Goldschmiedekunst.“⁴ In dieser Publikation werden die technischen Verfahren beschrieben und bekannte Goldschmiede benannt, die sich mit der Granulation

⁴ Wolters 1983, die jüngste abgebildete Arbeit ist von John Paul Miller aus dem Jahr 1980. S. 273, 274. Jochem Wolters leitete 18 Jahre die Goldschmiede- und Uhrmacherschule in Pforzheim, siehe: https://www.goldschmiedeschule.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20%3Ageschichte-2000&catid=7%3Ageschichte&Itemid=19&lang=de, Zugriff am 9.1.2018.

beschäftigt haben. Zu Elisabeth Treskow gibt es einen von Rüdiger Joppien bearbeiteten Ausstellungskatalog von 1990, der ihr Werk retrospektiv, umfassend chronologisch geordnet abbildet. Die Wettbewerbsarbeiten von 1996 wurden in einer Wanderausstellung gezeigt, und in der dazugehörigen Publikation wurden die neuen Gestaltungsansätze zeitgenössischer Goldschmiede vorgestellt. Zu den Arbeiten von Robert Baines und David Huycke existieren diverse Ausstellungskataloge und ihre eigenen praxisorientierten Doktorarbeiten, in welchen Baines und Huycke die Methoden und Ergebnisse ihres Artistic Research erläutern.

3 Technik und Geschichte

3.1 Die Technik

Die Granulationstechnik wird für die Verzierung von Schmuck und Gerät verwendet. Die weitaus meisten Granulationsarbeiten bestehen aus Goldlegierungen, aber es gibt auch Granulationen aus Silber und Kombinationen aus Silber und Gold.

Es sind drei Schritte nötig, um ein Werkstück zu granulieren: Die Granalien müssen hergestellt, auf dem Rezipienten befestigt und durch Zufuhr von Hitze metallisch mit dem Rezipienten verbunden werden.

Für alle drei Verfahrensschritte gibt es zahlreiche historische Beschreibungen, so zum Beispiel bei Plinius dem Älteren 77 n. Chr.⁵, später bei Theophilus Presbyter im 12. Jahrhundert⁶ oder bei Vanoccio Biringuccio um 1540⁷ und in den „Trattati“ von Benvenuto Cellini aus dem Jahr 1568, um nur einige wenige zu nennen.⁸

Flüssiges Metall hat die Eigenschaft, sich aufgrund der auftretenden Kohäsionskräfte und Oberflächenspannung zu der Form mit der geringsten Oberfläche zusammenzuziehen: einer Kugel. Um gleichmäßige Kugeln zu erhalten, werden von sehr dünnen Golddrähten gleichgroße Zylinder abgeschnitten. Die Größe der Zylinder bestimmt die Größe der späteren Kugeln. In einen kleinen Keramiktiegel wird eine erste Schicht Holzkohlepulver eingestreut, darauf streut man die kleinen Goldzylinder, die wiederum mit Holzkohlepulver bedeckt werden. Darauf wird die nächste Schicht Gold gestreut usw. So füllt man nach und nach den ganzen Tiegel. Der so vorbereitete Keramiktiegel wird nun in einen auf 1100° vorgeheizten Ofen gestellt. In der Holzkohle schmelzen die kleinen Zylinder und ziehen sich zu perfekten Kugeln zusammen. Nach dem Abkühlen schüttet man den Inhalt des Tiegels in ein mit Wasser gefülltes Behältnis. Die Kugeln sinken ab und man kann die Holzkohle auswaschen. Die Kugeln können dann mit Hilfe eines Etagensiebes nach Größen sortiert werden.

⁵ Brepohl 2014, S. 186 / 187.

⁶ Theobald 1933, S. 101.

⁷ Nestler / Formigli 1993, S. 41 und Wolters 1983, S. 45.

⁸ Fröhlich 1974, S. 18 und Wolters 1983, S. 280 und Nestler / Formigli 1993, S. 70, 75.

Im zweiten Schritt werden die kleinen Kugeln zu Mustern auf einen Rezipienten aus der gleichen Legierung aufgelegt und mit einem flüssigen Haftmittel fixiert, zum Beispiel verdünntem Fluoron, Soda, Fischleim, Tragant, etc. Die Mittel verhindern außerdem die Oxidation an den Berührungspunkten von Kugel und Rezipient.

Wird die Granulation als Oberflächendekoration verwendet, unterscheidet man verschiedene Möglichkeiten zur Anordnung der Kügelchen. Bei der Einzelgranulation handelt es sich um einzelne Kugeln, die punktiert akzentuiert auf der Grundfläche befestigt sind. Unter Liniengranulation versteht man linear aneinandergereihte Kugeln. Die Flächengranulation zeichnet sich dadurch aus, dass ganze Flächen mit Granalien ausgefüllt sind. Freistehende Granulation bedeutet, dass die Kugeln nicht auf einem Rezipienten aufliegen, sondern miteinander metallisch verbunden sind und so durchbrochene Strukturen entstehen. Bei der Traubengranulation werden die Kügelchen in Schichten übereinander angeordnet, so dass kleine dreidimensionale Gebilde entstehen.

Die Granulation hat traditionell einen flachen zweidimensionalen Charakter, nur bei der Traubengranulation wachsen die Muster in den Raum. Die Kugeln haben die Eigenschaft, sich nach dem Prinzip der dichtesten Kammerfüllung dicht aneinander zu schließen und jeweils die Lücken untereinander aufzufüllen. Daraus ergibt sich wie von selbst das Dreieck als geometrisches Grundmuster. Tatsächlich finden sich auf antiken und zeitgenössischen Stücken sehr oft Dreiecke, da diese stabile Form am einfachsten aufzulegen ist.

Im dritten Schritt muss die metallische Bindung der Kugeln mit dem Rezipienten hergestellt werden. Heute sind hierfür unterschiedliche Verfahren bekannt: Zum Beispiel das Reaktionslöten, das Löten nach der Verkupferungsmethode und das Schweißen.

Die seit 4500 Jahren tradierte Methode des Reaktionslöten wird verwirrenderweise Löten genannt, obwohl kein niedriger schmelzendes Metall hinzugefügt wird. Es zeichnet sich genau wie das modernere Schweißverfahren dadurch aus, dass keinerlei Lotspuren sichtbar sind, weil kein Lot verwendet wird und die Kugeln scheinbar frei auf dem Rezipienten aufliegen. Nur mit der Lupe erkennt man zwischen den Kugeln und dem Rezipienten eine winzige metallische Verbindung. Jochem Wolters erklärt, dass bis in das 11./12. Jahrhundert das Reaktionslöten die gängige Methode war, um feinste Arbeiten aus Metall metallisch zu verbinden. Man braucht dazu so genannte Reaktionslote: *„Darunter versteht man mineralische und künstlich gewonnene Kupferverbindungen, die unter dem Einfluss der reduzierenden Atmosphäre des Holzkohlenfeuers und in der Hitze verkohlter organischer Klebstoffe zu metallischem Kupfer reduzieren, das als Lot wirkt und mit dem Grundwerkstoff durch Diffusion eine*

*Oberflächenlegierung bildet.*⁹ Kugeln und Rezipient sind nach dem Prozess metallisch fest miteinander verbunden. Das älteste Reaktionslot ist Malachit, ein grünes Mineral, das aus basischem Kupfercarbonat besteht. Seine Reduzierbarkeit zu metallischem Kupfer wurde bereits im 5. Jahrtausend v. Chr. entdeckt. Im griechischen heißt es Chrysokolla, was wörtlich übersetzt Goldleim bedeutet. Schon Herodot beschreibt 450 v. Chr. ein zum Löten verwendbares Gemisch aus Soda, Chrysokolla und dem Urin eines unschuldigen Knaben,¹⁰ und wie bereits erwähnt, schildert Cellini ein ähnliches Gemisch in seinen „Trattati“ im Kapitel über den Filigran¹¹. Heute wird meist eine Lösung aus Kupfer (II)-Chlorid mit Fischleim und destilliertem Wasser als Haftmittel und Reaktionslot verwendet.¹²

Jochem Wolters betont mehrmals in seinem Buch „Die Granulation“ von 1983, dass dieses Verfahren des Reaktionslötens mit Kupferverbindungen das einzige historisch nachweisbare Verfahren zur Herstellung von Granulationsarbeiten ohne Lotspuren gewesen sei.¹³ Granulationsarbeiten ohne Lotspuren dominieren bis zum 1. Jahrhundert. Wolters schreibt: *„In dieser Zeit stand allein die Technik des Reaktionslötens mit Kupferverbindungen zur Verfügung, die keinesfalls nur bei der Granulation, sondern bei allen Lötungen von Goldschmiedearbeiten mit feinen Elementen angewendet wurde. Nur diese Technik steht mit der quellenmäßigen Überlieferung, den technischen Merkmalen lotfreier historischer Granulationsarbeiten, den technischen Möglichkeiten eines Erwärmens im offenen Holzkohlefeuer, sowie analytischen Befunden im Einklang und lässt sich unter ausschließlicher Verwendung historisch nachweisbarer Werkstoffe und Materialien ausführen.“*¹⁴

3.2 Entdeckung und Verbreitung

Der Wortstamm des Wortes Granulation geht auf das lateinische Granum, das Korn oder der Kern zurück. Erst im 19. Jahrhundert wurde für diese jahrtausendealte Technik aufgrund der kleinen Granalien, Körner oder Kerne die Bezeichnung Granulation eingeführt. Der italienische Goldschmied Alessandro Castellani verwendete den Begriff Granulation vermutlich als erster im Zusammenhang mit einem auf Englisch gehaltenen Vortrag über eben diese Technik im Jahr 1861.¹⁵ In Deutschland wurde der Begriff Granulation 1918 durch Marc Rosenberg eingeführt, und durch den Großen Brockhaus von 1930 wurde der Begriff populär.¹⁶ Es war wichtig

⁹ Wolters 1983, S. 57.

¹⁰ Nestler / Formigli 1993, S. 70.

¹¹ Fröhlich 1974, S. 18.

¹² Auskunft von Thomas Nicolodi, Inhaber der Goldschmiede Nicolodi, München 2017.

¹³ Wolters 1983, S. 60.

¹⁴ ebd. S. 67.

¹⁵ ebd. S. 283.

¹⁶ ebd. S. 11, 12.

einen Begriff für die Technik zu finden, da man eine begriffliche und formale Unterscheidung zu einer anderen Technik suchte, nämlich dem Filigran.

Marc Rosenberg versuchte als einer der ersten die beiden Techniken in seinem Buch „Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage“ genauer zu unterscheiden. Vermutlich stark beeindruckt durch antike griechische und etruskische Goldfunde aus archäologischen Grabungen, ist die Granulation für ihn eine „*höfische, heute verlorene Kunst*“ und der weit verbreitete Filigran eine „*volkstümliche Arbeitsweise*“.¹⁷ Das Wort Filigran als Bezeichnung einer Goldschmiedetechnik ist ab dem 16. Jahrhundert gebräuchlich und stammt aus dem Italienischen: Filo, der Faden und Grano, das Korn.¹⁸ Für Filigranarbeiten werden aus sehr feinen Metalldrähten Muster gebogen, die dann als Verzierungen auf einen Rezipienten metallisch angebracht oder aber auch freistehend, ohne Untermetall miteinander metallisch verbunden werden.

Tatsächlich aber treten diese beiden Techniken oft gemeinsam an einem Stück auf und sind sich ergänzende Gestaltungsmittel. Die Unterscheidung basiert eher auf gestalterischen Kriterien, denn technisch gesehen kommt ursprünglich das Verfahren des Reaktionslötens sowohl bei der Granulation als auch beim Filigran zum Einsatz.

Die ältesten Beispiele von Granulationsarbeiten stammen vermutlich aus Mesopotamien, dem heutigen Syrien und dem bronzezeitlichen Troja.¹⁹

1934 publizierte Charles Leonard Woolley zwei Bände mit Forschungsberichten zu den Ausgrabungen in der Stadt Ur, im heutigen Irak, und insbesondere über die von ihm so benannten 16 Königsgräber, die auf ca. 2500 – 2400 v. Chr. datiert werden. In den Gräbern waren hochrangige Personen zusammen mit ihrem Gefolge und reichsten Grabbeilagen bestattet worden. Die Ausgräber fanden außerordentlich fein gearbeiteten Schmuck und Gerät und auch einen kleinen goldenen Ring von nur 2 mm Durchmesser, der aus sechs einzelnen Kugeln zusammengesetzt ist und zur ältesten Fundgruppe gezählt wird²⁰ (Abb.1, Standort unbekannt). Außerdem wurden mehrere ca. 30 cm lange goldene Dolche mit Holzgriffen und unterschiedlich großen Dreiecksgranulationen am Schaft entdeckt, sowie zwei goldene radförmige Schmuckscheiben von ca. 3,6 cm im Durchmesser, die aus freistehendem Filigran gebogen sind. Schon Woolley erklärte, dass die meisten Arbeiten ohne das Hinzufügen von Lot hergestellt seien.²¹

Bei Grabungen ab 1995 wurden im syrischen Tell Banat Goldperlen gefunden, die mit Granalien zwischen 0,5 – 1 mm verziert sind. Sie werden auf 2600 – 2300 v. Chr.

¹⁷ Rosenberg 1918, S.3, 4.

¹⁸ Wolters 1987, S. 1063.

¹⁹ Prévalet 2014, S. 427 ff. und Roßberger 2015, S. 78 und Wolters 1983, S. 13.

²⁰ Woolley 1934, Band 1, S. 296, 297 und Wolters 1983, S. 69.

²¹ Zettler 1998, S.122, 164, 169 und Woolley 1934, Band 1, S. 296, 297 und Band 2, Tafel 138, 152, 157.

datiert.²² Aus Ausgrabungen von Tell Brak, die auf 2370 - 2200 v. Chr. datiert werden, stammen die ältesten Silbergranulationen.²³ Zur gleichen Zeit tauchen auch Schmuckstücke auf, die sowohl mit Filigran als auch Granulation besetzt sind - eine Kombination, die phantasievolle Muster möglich macht und sich auch andernorts durchsetzt.²⁴

Die ersten europäischen Granulationsarbeiten stammen von der Insel Kreta.²⁵ Im bronzezeitlichen Griechenland ist die Technik der Granulation erstmalig ca. 1550 v. Chr. nachweisbar. In dieser Zeit werden die Kügelchen vornehmlich für Flächen-, Dreiecks-, Trauben- und Liniengranulationen verwendet. Mit den Kügelchen werden die Linien ziselierter Motive nachgelegt und somit betont.²⁶ Experimentell arbeitende Archäologen versuchten in den letzten Jahren zusammen mit dem Athener Goldschmied Akis Gourmas erfolgreich, Granulationsarbeiten aus der Zeit zwischen 1500 – 1400 v. Chr. mit bronzezeitlichen Werkzeugen nachzubauen.²⁷

Im archaischen Palästina wurden Arbeiten gefunden, die wiederum stilistisch auf eine Verwandtschaft zu Granulationen aus Mesopotamien hinweisen. Nach Osten verbreitete sich die Technik bis zu den Skythen in die Region der heutigen Ukraine beziehungsweise nach Indien und in den Iran. Im Iran gab es eine ungebrochene Tradition der Granulationstechnik ab 1600 v. Chr. bis weit in das 19. Jahrhundert.²⁸

Griechische und Phönizische Goldschmiede brachten wahrscheinlich die Technik des Filigran und der Granulation sowie ihre dekorative Ikonographie nach Italien zu den Etruskern. Griechische und phönizische Einflüsse sind im etruskischen Formenkanon zu erkennen.²⁹ Die Goldschmiede der Etrusker perfektionierten die Technik der Granulation ab dem 8. Jahrhundert v. Chr. Etruskische Goldschmiede waren in der Lage, feinstes Granulat mit einem Durchmesser von nur 0,07 mm herzustellen und damit ganze Flächen zu bedecken, so dass man die einzelnen Kugeln nicht mehr mit bloßem Auge unterscheiden konnte, sondern eher den Eindruck einer fein mattierten Oberfläche bekam. Eine solche Art der Granulation nennt sich Staubgranulation. Auf manchen Arbeiten waren hunderttausende Kugeln angebracht.³⁰ Sie granulierten auf großformatigen Anhängern mit bis zu 31 cm Länge. Sie fertigten prächtige Fibeln und kugelförmige Kettenglieder, Ohrringe in Scheibenform und in der Form kleiner Körbchen sowie Ringe und Gürtelschnallen, die mit aufwändigster Granulation und Filigran besetzt waren.³¹ Die Münchner Antikensammlungen sind im Besitz eines Paares

²² Prévalet 2014, S. 427 ff. und McClellan / Porter 2016, S. 109.

²³ Wolters 1983, S. 13.

²⁴ Prévalet 2014, S. 427 ff.

²⁵ Wolters 1983, S. 68 ff.

²⁶ ebd. 70 – 73.

²⁷ Konstantinidi-Syvridi 2014, S. 343 ff.

²⁸ Wolters 1983, S. 72, 74, 171.

²⁹ Gebauer / Knauß 2015, S. 31.

³⁰ Nestler / Formigli 1993, S. 11.

³¹ Gebauer / Knauß 2015, S. 47, 51, 77, 185.

Armreifen aus dem 7. Jahrhundert v. Chr., das in feinstem schlaufenförmigen Filigran ausgeführt ist (Abb. 2). Aus der Zeit von 650 v. Chr. besitzt das Museum einen 5,5 cm großen Goldanhänger aus einer Grabung in Vulci. Auf dem Mittelstück ist eine dezidiert etruskische Szenerie granuliert. Man sieht Jäger zu Pferd und Jäger, die einen gezähmten Hirsch an einer Leine führen, um so andere Hirsche und Rehe anzulocken. Die Jäger tragen Wurfspeere, um die angelockten Tiere zu töten (Abb. 3). Diese Jagdmethode ist in Mittelitalien bis in die Zeit der Villanovakultur zurückzuverfolgen. Die Darstellung von Tieren und Menschen, die aus unterschiedlich großen Kugeln zusammengesetzt sind, existiert nur bei den Etruskern. Aus anderen Kulturen sind keine figürlichen, nur aus Kugeln zusammengesetzten Darstellungen bekannt.³²

Es sind auch Gefäße aus Gold erhalten, die mit sehr reichem Granulationsschmuck verziert sind. Eine bauchige goldene Schale mit den Maßen 7,5 x 10,9 cm aus der Zeit von 650 v. Chr. aus Praeneste steht heute im Victoria & Albert Museum in London (Abb. 4). Die Schale ist vollständig mit doppelreihiger Liniengranulation in Form von Zickzackbändern und Mäandern sowie Flechtbändern verziert. Insgesamt 137.000 Kügelchen mit einem Durchmesser von 0,32 mm wurden für diese Schale verwendet. Es ist bis heute die aufwändigste Granulationsarbeit, die jemals in dieser Technik ausgeführt worden ist.³³

Das technische Know-how über das Verfahren der Granulation gelangt im 6. Jahrhundert v. Chr. über das Donaugebiet und die Alpen nach Osten und Mitteleuropa. Es gibt allerdings sehr wenige Funde aus der Hallstatt- beziehungsweise La Tène Zeit.³⁴

In der Zeit der Völkerwanderung verbreitete sich die Technik der Granulation in ganz Europa und gelangte auf dem Seeweg und über die Seidenstraße nach Indien China und Korea.³⁵

Im Früh- und Hochmittelalter wurde vor allem bei den Slawen und den Wikingern in Schweden und Norwegen viel granuliert. Die wikingerzeitlichen Goldschmiede kombinierten die Granulation ausschließlich als Ergänzung zum Filigran.³⁶

Die Technik der Granulation und des Filigran erreichte noch einmal einen Höhepunkt im Iran und im Palästina des 12. und 13. Jahrhunderts. Das Israel Museum in Jerusalem besitzt einen vollplastisch gearbeiteten Ziegenbock aus dem Iran von 10,5 cm Höhe, der vollständig mit fein gekordeltem Draht und Kugeln in unterschiedlichen Größen überzogen ist.³⁷

³² ebd. S. 79.

³³ Wolters 1983, S. 81 f.

³⁴ ebd. S. 88.

³⁵ ebd., S. 157.

³⁶ Eilbracht 1999, S. 39, 40 und Wolters 1983, S. 165.

³⁷ Dayagi-Mendels / Rozenberg 2010, S. 290, 295.

Aus der Neuzeit sind europaweit Granulationsarbeiten bekannt. Vom 16. bis zum 19. Jahrhundert wird die Granulation zunehmend gemeinsam mit dem Filigran verwendet.³⁸ Die Granalien werden größer und die Granulationen einfacher und gröber. Das Verfahren des Reaktionslötens wird zugunsten der Verwendung von moderneren Loten immer weniger benutzt und gerät zumindest in Europa langsam in Vergessenheit.³⁹

Ausgrabungen in Italien und Griechenland im 18. und 19. Jahrhundert machten die Antike im Zeitalter des Klassizismus nicht nur in wissenschaftlichen Kreisen populär. Eine der Ersten, die sich mit original antikem Geschmeide schmückte, war Caroline Bonaparte (1782 – 1839), Königin von Neapel. Sie trug angeblich Schmuck aus neapolitanischen Ausgrabungen. Prinzessin Alexandrine von Canino (1778 – 1855) trug zu einem festlichen Anlass Originale etruskischer Provenienz, die auf ihrem Landsitz gefunden worden waren. Im 18. Jahrhundert setzte überwiegend von Frankreich aus angestoßen eine große Faszination für antiken Schmuck ein.⁴⁰ Das bei diesem Schmuck angewendete Granulationsdekor versuchten Goldschmiede mit der zeitgenössischen Methode des Festlötens mit Lotlegierungen zu imitieren.⁴¹ Etwa ab 1850 begann ausgelöst durch die Funde etruskischer Granulationsarbeiten vor allem in Italien eine Diskussion darüber, wie die Etrusker diese feinsten Goldarbeiten mit winzigsten Kugeln metallisch und ohne Lot auf dem Rezipienten befestigt haben könnten. Auf die naheliegende Lösung des Reaktionslötens, der Technik, die bis zur Ablösung durch das Löten mit Lotlegierungen über Jahrtausende verwendet wurde, kam man nicht.⁴²

Noch heute wird oft davon gesprochen, dass die Technik der Granulation lange Zeit verloren gegangen sei. Wolters beschreibt in seinem Buch sehr nachvollziehbar, dass die Granulation zu keinem Zeitpunkt innerhalb von viereinhalbtausend Jahren Geschichte verloren gegangen ist. Er glaubt, dass der Eindruck des Verlorenseins daher komme, dass es im 19. Jahrhundert eine einseitige Fixierung der Archäologie und Kunstgeschichte auf die griechischen und etruskischen Granulationsarbeiten gegeben habe und dass nach dem Ende dieser antiken Kulturen die Granulation im Mittelmeerraum tatsächlich auch an Bedeutung verloren hätte; dies bedeute aber nicht, dass sie nicht in anderen Teilen der Welt und vor allem in Verbindung mit dem Filigran weiterhin benutzt worden wäre.⁴³

³⁸ Wolters 1983, S. 225.

³⁹ ebd. S. 232 – 236.

⁴⁰ Marquardt 1998. S. 15, 21 und 22.

⁴¹ Wolters 1983, S. 23, 232 und Nestler / Formigli 1993, S. 21.

⁴² Wolters 1983, S. 232 und Nestler / Formigli 1993, S. 21.

⁴³ Wolters 1983, S. 35.

3.3 Die Wiederentdeckung durch Castellani im 19. Jahrhundert

Gerade in dieser Zeit, zu Beginn des 19. Jahrhunderts jedoch beginnt die außerordentliche Erfolgsgeschichte der Goldschmiede Castellani, die mit ihrem Stil jahrzehntelang die Schmuckmode in Italien und Mitteleuropa beeinflussten.⁴⁴ Der Goldschmied und Antiquitätenhändler Fortunato Pio Castellani (1794 – 1865) eröffnete 1814 eine Werkstatt in Rom. Castellani und vor allem seine Söhne Alessandro (1823 – 1883) und Augusto (1829 – 1914) stellten bald fest, dass antikisierender Schmuck sich gut verkaufen ließ. Sie produzierten Imitationen von antikem Schmuck sowie Kreationen in antikem Stil, die sie selbst europaweit unter dem Label „Italian archeological jewelry“ vermarkteten.⁴⁵ In ihrem Geschäft an der Piazza di Trevi war, über vier Räume verteilt, die bereits von Fortunato angelegte und von Augusto fortgeführte Sammlung von Antiquaria mit den eigenen Kreationen Seite an Seite ausgestellt.⁴⁶ Die Firma Castellani expandierte von Rom nach Neapel, Paris und London und deckte den schnell steigenden Bedarf an Kopien antiker Stücke und antikisierendem Design.⁴⁷ Auch einige heute als Fälschungen erkannte Arbeiten scheinen aus der Werkstatt Castellani zu stammen.⁴⁸ Als strategisch denkender Geschäftsmann war sich Augusto Castellani der Rolle der großen internationalen Ausstellungen bewusst. Während der Weltausstellung 1862 in London hatte die Firma Castellani und Giuliano einen eigenen Stand. Carlo Giuliano (1831 – 1895) leitete die Londoner Filiale. Unter den 60 gezeigten Schmuckstücken waren auch einige wenige Granulationsarbeiten.⁴⁹ Der neue archäologisch-historisierende Stil der Castellanis diente vielen anderen Goldschmieden und Dessinateurs als Vorbild. Ihre Entwürfe wurden in zahlreichen Kunstgewerbezeitungen veröffentlicht. Castellani verstand es, modischen Schmuck für die elegante antikeninteressierte Dame zu kreieren so zum Beispiel Flechtbänder und Fuchsschwanzketten, an denen Anhänger in Tropfen-, Vasen-, Muschel- und Palmettenform hingen. Beliebt waren auch von Castellani gearbeitete Amulette in Form der römischen oder etruskischen Bulla und Fibeln im antiken Stil.⁵⁰ Anlässlich der Weltausstellung verbreitete Castellani eine Werbeschrift, in welcher er darlegte, dass trotz intensiver Nachforschungen über die Kunst der Granulation und deren Produktionsverfahren diese Technik der unsichtbar aufgetragenen Granalien als Zierde antiker Goldschmiedearbeiten unglücklicherweise verloren gegangen sei.⁵¹ Allerdings sei er kurz davor, das Geheimnis der Granulation und des Filigran zu lüften. Gut vierzig Jahre lang suchte er nach der Methode der

⁴⁴ Marquardt 1998, S. 22.

⁴⁵ Weber Soros / Walker 2004, S. 9.

⁴⁶ Moretti Sgubini 2004, S. 304, 307, 308, 312 .

⁴⁷ Weber Soros 2004, S. 33.

⁴⁸ Wolters 1983, S. 323, 234.

⁴⁹ Munn 1984, S. 85 und Weber Soros 2004, S. 233.

⁵⁰ Marquardt 1998, S.14, 82.

⁵¹ Castellani, Alessandro: *Antique Jewellery and its Revival*, London, 1862, S. 16, zitiert nach Nestler / Formigli 1993, S. 9 und Munn 1984, S. 131 und Wolters 1983, S. 283.

Etrusker.⁵² Er behauptete, die Schriften von Plinius, Theophilus Prebyter und Cellini gelesen zu haben⁵³, aber die wichtigen Stellen hatte er offenbar überlesen.⁵⁴ Ihm ist es also zu verdanken, dass die Granulationstechnik zu einem Mysterium hochstilisiert wurde.⁵⁵

Castellani benutzte Pulverlot, das man auch für feinste Filigranarbeiten verwendete. Anna Maria Moretti Sgubini schreibt, Castellani habe eine „granulazione al pulviscolo“⁵⁶ ausgeführt. Castellanis Lötmethodete beruhte auf der Basis von zu feinstem Pulver zerriebenen Lotes und Arsenaten als Flussmittel.⁵⁷ Granulation ist so fast ohne Lotspuren durchführbar, aber eben nur fast. Untersuchungen mit dem Elektronenmikroskop im Jahr 2004 am V&A in London belegen die Verwendung von Lot eindeutig.⁵⁸ Noch heute finden sich Aussagen in wissenschaftlichen Publikationen, die erklären Castellani habe die Technik wiederentdeckt,⁵⁹ beziehungsweise es sei bis heute noch nicht geklärt, ob er nicht vielleicht doch die Technik wiederentdeckt habe.⁶⁰ Castellani jedenfalls hat überschüssiges Lot in einem letzten Arbeitsschritt weggeätzt.⁶¹ Dennoch scheinen die Kugeln teilweise in Lot zu versinken. Marc Rosenberg beschreibt 1918, dass bei den Arbeiten von Castellani die Kugeln wie eingebackene aussähen und insgesamt ein zu technischer und unkünstlerischer Eindruck entstehe, der mit den antiken Vorbildern in keinsten Weise mithalten könne.⁶² Gleichwohl sind die Arbeiten aus den Werkstätten Castellanis hervorragend gemacht und heute hoch begehrte Sammlerstücke.⁶³ 1865 schreibt Jakob Falke⁶⁴ über die Wiener Weltausstellung und berichtet über die dort präsentierte Arbeit von Castellani. Von ihren Arbeiten sei eine Reform ausgegangen, und sie hätten einen antiken Goldschmuckstil in die Mode eingeführt. Ihre Werke würden sich durch die feine, aufs Vollkommenste ausgebildete Form auszeichnen und die außerordentliche Zierlichkeit der Details. Er hebt die Feinheit des Filigrans hervor, das als samtartige Körner die Oberfläche bedecke oder sie als Fäden umrande.⁶⁵ Henry Cole, der erste Direktor des South Kensington Museums, kaufte 1858 Schmuck von Castellani für sein Haus an.⁶⁶ Eines der bekanntesten und in allen Büchern abgebildeten Werke aus dem Hause Castellani ist eine Kopie, beziehungsweise mehrere Kopien eines etruskischen

⁵² Munn 1984, S. 85, 132.

⁵³ Wolters 1983, S. 283.

⁵⁴ ebd. S. 323.

⁵⁵ Nestler / Formigli 1993, S. 9.

⁵⁶ Ogden 2004, S.181, 191 ff. und Moretti Sgubini 2000, S.185.

⁵⁷ Wolters 1983, S. 234, 283.

⁵⁸ Ogden 2004, S.181, 191 ff.

⁵⁹ Marquardt 1998, S. 82.

⁶⁰ Krogemann 2005, S. 20.

⁶¹ Wolters 1983, S. 283.

⁶² Rosenberg 1918, S.4, 5.

⁶³ Nestler / Formigli 1993, S. 9.

⁶⁴ Falke, Jakob: Die Wiener Weltausstellung, S. 2, 8, 50, zitiert nach Marquardt 1998, S. 23.

⁶⁵ Marquardt 1998, S. 23.

⁶⁶ Bury 1975, S. 667.

Anhängers in Form eines ziselierten goldenen Faun- oder Pankopfes.⁶⁷ Schon Rosenberg bildete die beiden Panköpfe in seinem Buch von 1918 ab und verglich die Arbeiten miteinander. Das Haar und der volle Bart des Fauns sind über und über mit feinsten Kugeln bedeckt (Abb. 5, National Gallery Dublin). Das Original aus der Zeit um 480 v. Chr. ist im Pariser Louvre ausgestellt⁶⁸ (Abb.6). Der kopierte Kopf ist im Gegensatz zum antiken Vorbild nach dem Geschmack der Zeit symmetrischer, stilisierter und im Ausdruck gefälliger gearbeitet. Ein anderes, ebenfalls sehr bekanntes Stück ist ein Armreif nach einem Entwurf von Graf Michelangelo Caetani (1803 – 1882), der als Dessinateur für Augusto gearbeitet hat. Der Armreif befindet sich heute im Schmuckmuseum Pforzheim und zeigt zwei sich umwindende Schlangen. Antikisierende, mittelalterliche und nordische Gestaltungselemente hat Caetani miteinander kombiniert. Die Konturen der Schlangen sind mit einem feinen Granulationsdekor betont (Abb. 7).⁶⁹ Der Enkel des Gründers, Alfredo Castellani schenkte schließlich Anfang des 20. Jahrhunderts die umfangreiche Sammlung von Keramik, Bronze und Schmuck dem Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, wo sie seit 1929 der Öffentlichkeit präsentiert wird.⁷⁰

3.4 Die Wiederentdeckung zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Insgesamt waren die Versuche zahlreicher Goldschmiede an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, die sich um die Lüftung des Geheimnisses der antiken Granulationstechnik bemühten, nicht erfolgreich. Julius Schneider aus München erfand um 1920 ein Verfahren, bei dem die Kugeln nach einer speziellen Legiermethode aufgeschweißt wurden. Der Kunsthistoriker Hans-Joachim Wagner hatte während eines Romaufenthaltes von 1900 – 1913 zu Recht vermutet, dass sich hinter dem Namen Chrysokolla, dem Goldleim, ein Hinweis auf die alte Technik verbergen müsse.⁷¹ Erfolg hatte letztendlich um 1919/20 der Münchner Goldschmied Johann Michael Wilm (1885 – 1963), der unter Verwendung von Kupferoxid als Reaktionslot die ersten Granulationen herstellte, die in technischer Qualität jenen aus Etrurien gleich waren.⁷² Er gilt als Wiederentdecker der Granulation und baute große Kugelketten mit feinsten Linien- und flächiger Streugranulation. Eine seiner

⁶⁷ Es gibt einen Anhänger im Louvre und einen in Dublin und vermutlich noch weitere. Die Beschriftungen sind nicht immer eindeutig und ich habe verschiedene Anhängerabbildungen mit verschiedenen Ortsangaben in der Literatur gefunden. Ich zitiere folgend die Angaben aus dem Buch von Marc Rosenberg.

⁶⁸ Moretti Sgubini 2000, S. 185.

⁶⁹ Schmuckmuseum Pforzheim 1981, S. 54 und Falk 1985, S. 42 - 50. Ein weiterer Armeif ist in der Villa Giulia zu sehen.

⁷⁰ Moretti Sgubini 2004, S. 304, 307, 308, 312 .

⁷¹ Wolters 1983, S. 236.

⁷² Joppien 1990, S. 35 und Wolters 1983, S. 236.

gestalterischen Besonderheiten waren friesartig aufgereichte Tierdarstellungen und figürliche Szenen, welche in Landschaftsdarstellungen eingebunden waren.⁷³

Elisabeth Treskow erfuhr vermutlich während ihrer Münchner Lehrjahre von 1917 – 1918 in der Goldschmiede Rothmüller von Wilms Versuchen. Die Ergebnisse hielt Wilms jedoch geheim. Nach eigener Aussage gelangen ihr selbst die ersten brauchbaren Granulationen um 1930. Die erste von ihr veröffentlichte Granulationsarbeit ist ein Ring mit flächig granulierten Schulterstücken (Abb. 8, Standort unbekannt).⁷⁴ Treskow arbeitete mit zwei Verfahren: Zum einen verwendete sie ein Schweißverfahren,⁷⁵ um die Granalien lotfrei mit dem Rezipienten zu verbinden, und zum zweiten verwendete sie das Verfahren des Reaktionslötens mit verschiedenen Kupfersalzen.⁷⁶ In England war der Londoner Goldschmied H. A. P. Littledale mit einem Verfahren erfolgreich, in welchem er Kupferhydroxid als Reaktionslot verwendete. Er kannte Johann Michael Wilm und Elisabeth Treskow seit 1936 von einer Londoner Vortragsreihe zum Thema der Granulation, bei der er sein Verfahren vorstellte, und eventuell hatten sich die Goldschmiede über ihre Arbeitsweise ausgetauscht.⁷⁷ Es ist aber auch sehr gut möglich, dass alle drei Goldschmiede unabhängig voneinander zu gleichen Ergebnissen gekommen sind.⁷⁸ Die Kunsthistorikerin Christianne Weber erklärt, dass Wilm und Treskow nicht die einzigen Goldschmiede waren, die sich mit der Granulation beschäftigten, aber wohl zu den wenigen gehörten, deren Arbeiten international Erfolg hatten.⁷⁹

In den USA granuliert gestalterisch innovativ John Paul Miller (1918 – 2013), dessen Arbeiten 1961 bei der Ausstellung „Modern Jewellery“ in der Londoner Goldsmith Hall zusammen mit Arbeiten von Wilm und Treskow gezeigt wurden.⁸⁰ Er verwendete die Granulationstechnik häufig zusammen mit Email und ist bekannt für plastische Tierdarstellungen, vor allem Kraken und Polypen, deren Saugnäpfe Miller aus Granalien nachbildete.⁸¹ Er war, so erzählt er in einem Interview, 1940 durch die Zeitschrift „Die Kunst“ auf Arbeiten von Treskow aufmerksam geworden und entdeckte durch sie die Granulation für sich.⁸² In seiner Heimat wird Miller als Wiederentdecker der Granulationstechnik gefeiert, nachdem er auf einer Romreise entscheidende Hinweise zur Bewerkstelligung der technischen Probleme erhalten habe.⁸³

⁷³ Weber 1989, S. 89, und Weber 2000, S. 218, 219.

⁷⁴ Joppien 1990, S. 14, 35.

⁷⁵ Wolters spricht auf Seite 236 von einem von ihr erfundenen Sinterverfahren. Ihren eigenen Angaben nach hat sie sehr hochlegiertes Gold verwendet und verschweißt.

⁷⁶ Treskow 1990, S. 52.

⁷⁷ Joppien 1990, S. 16.

⁷⁸ Wolters 1983, S. 237.

⁷⁹ Weber 1989, S. 89.

⁸⁰ Hughes 1963, o.S.

⁸¹ <https://www.clevelandart.org/events/exhibitions/jewelry-john-paul-miller>. Zugriff am 29.11.2017.

⁸² <http://www.professionaljeweler.com/archives/articles/1998/mar98/0398pm1.html>. Zugriff am 23.10.2017 und Wolters 1983, S. 287.

⁸³ http://clevelandartsprize.org/awardees/john_paul_miller.html. Zugriff am 26.10.2017.

Alle Granulationsarbeiten der Künstler der Wiederentdeckungsgeneration zeichnen sich durch besonders feine Kugeln und hohe technische Qualität aus. Interessant ist, dass neben der technischen Raffinesse und dem eigenen künstlerischen Ausdruck der Aspekt der Wiederentdeckung der rätselhaften Technik der Antike eine große Rolle spielt. Der oder die Erste zu sein, scheint für das Renommee mindestens genauso wichtig zu sein wie die künstlerische Interpretation. Interessant ist auch, dass alle Arbeiten sich dadurch auszeichnen, dass die Granulation immer als Gestaltungsmittel von Oberflächen verwendet wurde.

Als Vertreterin der Wiederentdeckungsgeneration ist Elisabeth Treskows Arbeit besonders spannend, weil sich an ihren Granulationsarbeiten sehr gut die gestalterische Vielfalt der Anwendung zur Oberflächengestaltung bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts aufzeigen lässt.

4 Das 20. Jahrhundert

4.1 Die Pionierin Elisabeth Treskow

Nach ihrer Ausbildung zur Gold- und Silberschmiedin machte sich Elisabeth Treskow (1898 – 1992) 1919 selbstständig.⁸⁴ Die Periode ihres Schaffens zwischen den Weltkriegen war eine von sozialen und wirtschaftlichen Umbrüchen geprägte Zeit. Frauen bildeten ein neues Selbstbewusstsein aus. Als Handwerkerinnen und Gestalterinnen begannen sie langsam ab dem Anfang des 20. Jahrhunderts auch als Produzierende eine Rolle zu spielen. Davor war ihnen der Zugang zu einer entsprechenden Ausbildung verwehrt geblieben.⁸⁵ Treskow ist als erfolgreiche Handwerkerin und Künstlerin, die sich zudem der Erforschung einer spezifischen Technik widmet, Pionierin. Zu dem Zeitpunkt, als die Goldschmiedin sich zum Ende der zwanziger Jahre experimentell mit der Technik zu beschäftigen begann, war die Granulation quasi unerforscht und wenig verbreitet.

Die Zwanziger Jahre waren das Jahrzehnt des Art Deco. Neben hochwertigem Juwelenschmuck war günstiger Modeschmuck en vogue. Maschinenästhetik und Kubismus, geometrische Elemente wie Kugel, Kreis, Dreieck und Quadrat in Kombination und unzähligen Abwandlungen prägten die neuen Formen. Naum Slutzky (1894 – 1964), Goldschmied und Industriedesigner des Bauhaus, formulierte eine von jeglichem Dekor befreite Gestaltungssprache.

Gerade in Deutschland fällt aber dann ab 1930 eine Rückbesinnung auf alte handwerkliche Techniken auf,⁸⁶ kombiniert mit einer neuen Lust an der Plastizität. Bewegte Linien, Spiralen und Voluten wurden wieder modern. Die Goldschmiede und

⁸⁴ Joppien 1990, S. 9 ff.

⁸⁵ Weber 2000, S. 226.

⁸⁶ Weber 1991, S. 79.

auch Treskow waren der puristischen Formen überdrüssig und man fand wieder Gefallen an naturalistischen Themen wie der Tier- und Pflanzenwelt.⁸⁷

Bereits Mitte der zwanziger Jahre begann Treskow die europäische Schmuckkunst aus der Frühzeit intensiv zu studieren. Schmuck aus keltisch-germanischer Zeit, der Völkerwanderungszeit, aus der Zeit der Merowinger und auch spätmittelalterliche Motive inspirierten sie für ihre eigenen Entwürfe. 1928 entstand ein Armreif, der an keltische Torques erinnert (Standort unbekannt).⁸⁸ Die als große hohle Kugeln ausgebildeten Enden sind mit einem feinen Filigran- und Kugelchendekor verziert. Das Dekor ist noch mit Lot aufgelötet. Im selben Jahr baut Treskow einen Ring aus Platin, Safiren, Mondsteinen und Perlen, der heute im Schmuckmuseum Pforzheim zu sehen ist. Die Künstlerin zeigt hier deutlich, dass die Steine nicht als Dekor des Metalls zu verstehen sind, sondern die eigentliche Oberfläche des Stückes ausmachen.⁸⁹

Besonders beeindruckt war sie, so Bettina Krogemann, von der Kunst der mediterranen Antike und vom Schmuck der Etrusker.⁹⁰ Um 1929 fing sie an, mit der Technik der Granulation zu experimentieren.⁹¹ Sie erwarb das im gleichen Jahr erschienene Buch „Die Welt der Etrusker“ von Hans Mühlestein und den illustrierten Bestandskatalog des British Museum „A Guide to the Anglo-Saxon and Foreign Teutonic Antiquies“, London 1923.⁹²

1929 entstand das Gegenstück zu dem zuvor erwähnten Ring mit Safiren und Mondsteinen. Es ist ein Ring aus 750/- Gelbgold, den sie für sich selbst behielt. 1977 schenkte sie ihn dem Kölner Museum für angewandte Kunst, MAK (Abb. 9). Der Ring ist deshalb interessant, weil er vermutlich die erste gelungene Granulationsarbeit der Künstlerin darstellt⁹³ und weil er ein frühes Beispiel für den opulenten Stil mit den für sie typischen belebten Oberflächen ist. Die lockere, freie Anordnung unterschiedlichster Edelsteine, das Kombinieren verschiedenster Formen, das voluminös Raumgreifende, das Spielerische und Opulente und nicht zuletzt die sehr eigene Verwendung der Granulation zur Strukturierung von Flächen, bilden zusammen einen hohen Wiedererkennungswert für ihr Werk. Der Ring hat einen rechteckig als Platte gearbeiteten Ringkopf und dieser ist der Rundung des Fingers angepasst. Er misst 24,8 x 18,4 mm. Nach unten zur Ringschiene hin ist die Platte mit einer breiten Zarge verstärkt, die dem Rechteck Stabilität und Volumen gibt. Auf die Platte hat Treskow 15 Fassungen aus Platin und Gold gesetzt. Darin sind unterschiedlich geschliffene Safire in Blau- und Violetttönen, Mondsteine im Cabochonschliff und Perlen eingefasst. Die freien Flächen zwischen den Fassungen sind mit Kugelchen von

⁸⁷ Weber 2000, S. 12, 13 und Weber / Möller 1999, S. 12, 20, 36, 227.

⁸⁸ Joppien 1990, S. 33 f.

⁸⁹ Weber 1991, S. 78.

⁹⁰ Krogemann 2005, S. 19 und Joppien 1990, S. 31.

⁹¹ Joppien 1990, S. 34.

⁹² Joppien 1990, S. 14.

⁹³ ebd. S. 35, 139.

ca. 0,3 – 2 mm Größe aufgefüllt. In noch immer verbleibende Freiräume hat die Künstlerin feine Punkt- und Kreispunzierungen eingeschlagen. Die aufgestreuten, freistehenden und zu Dreiecksgranulationen angeordneten Granalien sind teilweise etwas zu stark in die Goldplatte eingesunken.⁹⁴ Treskow selbst erklärt, dass sie um 1930/31 die ersten brauchbaren Granulationen angefertigt habe.⁹⁵ 1932 erhielt sie einen Preis für eine Wettbewerbsarbeit „der Ehrenring“. Auf der Ringplatte des heute verschollenen Ringes, der in der „Goldschmiedezeitung“, Heft 19 von 1933 abgebildet worden war, hat die Künstlerin ein figürliches Motiv granuliert. Ein lebhaft springendes Pferd mit Reiter, der einen Siegeskranz trägt, ist darauf abgebildet.⁹⁶ Zu Beginn der 30er Jahre wird ihr Stil ruhiger und flächiger. Die freien Flächen belebt Treskow mit Granulation. Gegenständliche, figürliche Motive prägen in der Folgezeit ihre Granulationsarbeiten. Es fällt auf, dass sie für bestimmte Tiere eine große Vorliebe hatte. Zu sehen sind neben den Tierkreiszeichen oft galoppierende Böcke, Hirsche, Hunde, aber auch viele Vögel, wie der Pfau, Schwalben, Flamingos und Fische. In späteren Arbeiten kommen Echsen, Schlangen und Drachen hinzu. Sie setzt, so Joppien, in der figürlichen Granulation neue Akzente durch die Lebendigkeit ihrer Darstellungen.⁹⁷

Elisabeth Treskow war auch Sammlerin. Über einen Zeitraum von rund fünfzig Jahren hat sie eine Schmucksammlung von insgesamt 165 Objekten aus ca. 4500 Jahren antiker Steinschneidetechnik und Goldschmiedekunst zusammengetragen. 1977 überließ sie ihre Sammlung als Schenkung dem MAK. In der Sammlung befinden sich diverse Fibeln mit betont tierplastischen Elementen, die italischen, keltischen und Iranischen Ursprungs sind und auf das 10. – 7. Jahrhundert v. Chr. datiert werden. Sie interessierte sich vor allem für Objekte, bei denen Tiere voll plastisch gearbeitet waren und für Gemmen mit geschnittenen Darstellungen von Menschen und Tieren. Abbildungen von Löwen, Kühen, Gänsen, Jagdszenen, Stiere, Antilopen, Wildziegen oder Pferde finden sich auf vielen Stücken.⁹⁸

Das Motiv des Reiters zu Pferd verwendete sie ab 1933 oft, zum Beispiel auch auf einem Armreif von 1934 (Abb. 10, MAK Köln) und von 1935 (Privatbesitz) sowie auf einer Brosche von 1941 und von 1943 (beide in Privatbesitz).⁹⁹ Dieses Motiv könnte auf eine etruskische Darstellung zurückgehen. In Mühlesteins Buch ist der bereits erwähnte Anhänger von Vulci aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. mit der typisch etruskischen Jagdszene abgebildet (siehe Abb. 3). Weitere Darstellungen von Pferden

⁹⁴ Depot und Museumsbesuch des Museums für angewandte Kunst in Köln am 10.10.2017 und 11.10.2017. Zusammen mit dem Metallrestaurator Jürgen Schablitzky habe ich Granulationsarbeiten von Castellani, E. Treskow, J.M. Wilm, E. Teutsch und W. Nagel im Depot mit Lupe untersuchen dürfen.

⁹⁵ Krogemann 2005, S. 19, Joppien 1990, S. 14.

⁹⁶ Joppien 1990, S. 36.

⁹⁷ ebd. S. 37.

⁹⁸ Joppien 1978, S. 1727 ff.

⁹⁹ Joppien 1990, zwei Abb. auf S. 90 und eine Abb. auf S. 98 und 102.

in Granulationstechnik finden sich auf einer Brosche und Anhänger von 1941 und 1942 (beide Privatbesitz).¹⁰⁰ In Koblenzer Privatbesitz befinden sich auch dazu passend fein getuschte Zeichnungen von Pferden.¹⁰¹ Inspiration für die Körperhaltung und Dynamik könnten auch die von ihr gesammelten antiken Gemmen gegeben haben, die heute im Besitz des MAK sind. Auf einigen der alten Steinschnitte sind springende und sich aufbäumende Pferde abgebildet. Sie sind überaus detailliert ausgeführt und lebendig in der Darstellung.¹⁰² 1933 fuhr sie zu einem internationalen Juwelierkongress nach Rom und besuchte die römischen Museen, unter anderem die Villa Giulia, wo sie den antiken Schmuck der Etrusker sehen konnte¹⁰³ und sicher auch die Sammlung Castellani gründlich studierte. Das Buch, ihre eigene entstehende Sammlung und die Romreise dienten ihr als Inspirationsquelle.

In den achtziger Jahren schenkte die Goldschmiedin dem MAK auch noch ihr zeichnerisches Werk mit mehr als 1300 Entwürfen und Skizzen aus ca. sechzig Jahren ihres Schaffens.¹⁰⁴ Die Zeichnungen zeigen Bewegungsstudien, so zum Beispiel tanzende Menschen, sowie Zeichnungen nach der Natur von fliegenden Vögeln, Blumen, Zweigen und Knospen. Sie geben auch Auskunft über die Detailverliebtheit der Künstlerin und veranschaulichen, wie viele Skizzen notwendig waren, um auch im fertigen Schmuckstück die dynamische Eleganz der Figuren weiterleben zu lassen. Die meisten Zeichnungen sind koloriert und in der Regel 1:1 in Schmuck umsetzbar. Interessant aber ist vor allem, dass die Künstlerin sich in der Umsetzung sehr eng an ihre zeichnerischen Vorlagen gehalten hat. Sogar die später granulierten Muster hat sie bereits auf der Zeichnung vorgeplant. Oft sind sogar die einzelnen Zehntelmillimeter großen Kügelchen mit eingezeichnet.¹⁰⁵ Zudem geben die datierten Zeichnungen Aufschluss darüber, wie sich der Stil von Treskow über die Jahrzehnte veränderte. Ab 1936 tritt als zusätzliches zeichnerisches Element eine feine Drahtverzierung hinzu.¹⁰⁶ Granulation und Filigran ergänzen sich und bilden wie schon in der Antike eine Einheit. Hauptsächlich sind es Spiralmuster und wellenartige Verzierungen. Damit liegt sie durchaus im Trend der Zeit. Christianne Weber sieht insgesamt keinen einheitlichen Stil in den Jahren von 1920 – 1940 in Europa, sondern nur einzelne stilistische Tendenzen. Protektionismus und Nationalismus erstarkten. In Deutschland wurde germanisierender Schmuck mit vielen Spiralen beliebt. Die dreißiger Jahre sind von einem figurativ-naturalistischem Stil mit Vogel- und Reptiliendarstellungen geprägt, der sich bis in die vierziger Jahre fortsetzt.¹⁰⁷

¹⁰⁰ Joppien 1990, Abb. auf S. 100.

¹⁰¹ Joppien 1990, Abb. auf S. 100.

¹⁰² Depotbesuch MAK und Abbildungen in: Chadour / Joppien 1985, Band II, Abb. auf S. 25,34,40,51.

¹⁰³ Joppien 1990, S. 15.

¹⁰⁴ Joppien 1983, S. 2070,2071.

¹⁰⁵ Depotbesuch MAK.

¹⁰⁶ Joppien 1990, S. 37.

¹⁰⁷ Weber 1991, S. 78 ff.

1936 entsteht ein 42,4 cm langes Collier aus ca. 2 cm breiten Ringen und 13 bandartigen Zwischenstücken von je ca. 1 cm Breite (Privatbesitz). Die breiten Bänder sind mit Filigran und Granulation verziert. Als Motive wählte Treskow neben Sonne, Mond und Sternen verschiedene Tiere. Es wirkt, als hätte die Künstlerin auf der Oberfläche mit feinen Drähten gezeichnet und mit einzelnen Kügelchen Akzente gesetzt. Nur wenige Flächen sind malerisch ganz mit Granalien ausgefüllt. Die Schließe ziert eine granuliert Spirale.¹⁰⁸

Aus dem Jahr 1938 stammt eine runde Brosche, die nur noch in einer fotografischen Abbildung überliefert ist (Abb. 11).¹⁰⁹ Die Brosche ist mit ziselierten schlangenartigen Drachen verziert, die dekorativ ineinander verknotet sind. Die Körper sind mit Liniengranulationen nachgezeichnet. Formal erinnert die Brosche an wikingschen Schmuck, wie den aus dem Schmuckfund von Hiddensee¹¹⁰ und hier besonders an eine große Scheibenfibel mit einem dekorativen Schlangenornament (Kulturhistorisches Museum Stralsund), aber auch an zwei Armreifen der Firma Castellani aus dem Jahr 1865. Einer der Reifen befindet sich in der Villa Giulia. Treskow wird ihn während ihrer Romreise gesehen haben (siehe Abb. 7).¹¹¹

Ab ca. 1940 wendete sich die Künstlerin verstärkt Motiven der antiken Mythologie zu. Griechische Götter und Bacchantenzüge mit Aulospielern, delphinreitende Knaben und fackeltragende Jünglinge bildet sie in feinsten Granulation ab. Auf glatten, ovalen Anhängerscheiben und runden Broschen zeichnet sie mythologische Szenen ganz aus winzigen Kugeln. Antikenassoziationen drängen sich auf. Allerdings, so Joppien, seien keine direkten antiken Vorbilder bekannt.¹¹² Elisabeth Treskow erschuf sich eine ganz eigene und höchst dynamische Vorstellung von der Antike. Ein besonders aufwändiges Stück ist ein Ring von 1942, dessen Ringkopf eine runde aufklappbare Kapsel bildet (Abb. 12, MAK Köln). Für diesen Ring gibt es mehrere Studien. Mit weißer Tusche auf schwarzem Karton zeichnete sie zwölf sehr detailreiche Entwürfe.¹¹³ Außerdem gibt es noch eine kleine Bleistiftzeichnung, auf welcher ein tanzender Dionysos zu sehen ist.¹¹⁴ Der letztlich ausgeführte Ring zeigt auf der Außenseite der Kapsel, die einen Durchmesser von 2,3 cm hat, die granuliert Figur des Gottes Apollon mit Pfeil und Bogen. Die granulierten Flächen der Innenseiten sind konkav gearbeitet, um die empfindliche Granulation zu schützen. Auf der einen Seite ist ein tanzender Dionysos in der gleichen Haltung wie auf den Zeichnungen, granuliert. Auf der anderen Seite sind zwei granuliert, sich einander umwindende Schlangen zu sehen. Apollon und

¹⁰⁸ Joppien 1990, Abb. auf S. 61.

¹⁰⁹ Joppien 1990, S. 37.

¹¹⁰ Der Fund wird seit 1873/74 im Museum Stralsund gezeigt, http://www.stralsund-museum.de/Unsere_Highlights/wikingergold/beschreibung_schmuckteile/, Zugriff am 20.12.2017.

¹¹¹ Ein weiterer Armreif in identischem Design ist im Schmuckmuseum Pforzheim zu sehen.

¹¹² Joppien, 1990, S. 38.

¹¹³ Depotbesuch MAK und Joppien 1990, Abb. auf S. 39.

¹¹⁴ Depotbesuch MAK und Joppien 1990, Abb. auf S. 99.

Dionysos sind mit einem in griechischen Buchstaben granulierten Schriftzug gekennzeichnet. Alle Darstellungen sind gänzlich aus kleinen Kügelchen zusammengesetzt. Die Kugeln sind regelmäßig in der Größe. Linien, welche die Muskeln andeuten sollen, werden durch ein Auslassen von Kugeln markiert. Dieses Weglassen erzeugt feine Schattenlinien und gibt der Darstellung Tiefe. Der Kapselring ist in 585/- Gold gearbeitet. Vermutlich hat Geld und Materialmangel während des Krieges zu dieser Entscheidung geführt.

Eine ihrer bekanntesten Arbeiten entstand mitten im Krieg. 1942 fertigte Elisabeth Treskow eine Brosche für die Textilkünstlerin Irma Goeke. Die Brosche in Weintraubenform befindet sich heute im Schmuckmuseum Pforzheim (Abb. 13). Die zugehörige Entwurfszeichnung ist mit Bleistift und Farbstiften auf Transparentpapier gemalt. Ursprünglich wollte Treskow Brillanten, Perlen und Sternrubine verwenden. Die Rubine wurden durch zusätzliche Goldelemente ersetzt.¹¹⁵ Die Künstlerin hat sich in der Umsetzung sehr eng an ihre zeichnerische Vorlage gehalten; sogar die später granulierten Muster hat sie bereits auf der Zeichnung vorgeplant. Die Weintraubenrispe ist aus unterschiedlich großen Halbkugeln zusammengesetzt. Die Halbkugeln sind entweder komplett mit Flächengranulationen besetzt oder mit Filigranblumen verziert, die im Inneren wiederum mit Flächengranulation ausgefüllt sind. Das bukolische Traubenmotiv greift sie immer wieder auf, so zum Beispiel bei einer Brosche aus dem Jahr 1958 (Privatbesitz). Hier ist die Weintraubenrispe aus grünen Turmalincabochois gestaltet und bei einer runden Brosche von 1966 sind die Weintrauben aus unterschiedlich großen Granalien zusammengesetzt. Die Blattadern und Äste sind aus Filigran gearbeitet. Joppien erklärt, dass das Motiv der Weintraube seit dem frühen Biedermeier ein Standardthema der europäischen Schmuckkunst sei,¹¹⁶ und natürlich ist es auch als Antikenrezeption der Künstlerin zu sehen. Die in ihrem Werk sehr sichtbare Antikenrezeption bildete eventuell für Treskow einen Modus, sich der Vereinnahmung durch die nationalsozialistischen Machthaber und deren Ästhetik zu entziehen. Es gibt keine Aussagen darüber, wie sich Elisabeth Treskow gegenüber dem Nationalsozialismus positioniert hat. Sie vermied jedoch die Anfertigung von Parteiaufträgen.¹¹⁷ Essen, die Stadt in der Treskow lebte und arbeitete, wurde 1943 durch einen Bombenangriff fast vollständig zerstört. Sie verließ ihr zerbombtes Atelier und zog nach Detmold um.¹¹⁸ Die lebensbedrohlichen Kriegszeiten spiegeln sich auch in ihrem Schmuckschaffen. Es entsteht eine Brosche mit einem granuliertem Vanitasmotiv (Standort unbekannt). Dargestellt ist ein Totenkopf, aus dem eine blühende Pflanze wächst. Der Blütenstand wird von zwei Schmetterlingen bestäubt. Vergänglichkeit und Hoffnung auf neues Leben sind hier thematisiert. In dieser Zeit

¹¹⁵ Joppien 1983, S. 2070, 2071.

¹¹⁶ Joppien 1990, S. 45.

¹¹⁷ ebd. S. 15.

¹¹⁸ ebd. S. 16.

fertigt sie eine Serie von weißen Zeichnungen auf schwarzem Grund an (im Besitz des MAK). Auf kleinen Tondi ist eine zerstörte Stadt dargestellt, in deren Mitte ein Gerippe, apokalyptische Reiter und Todesengel zwischen den Ruinen platziert sind. Es könnten durchaus Vorlagen für Granulationsarbeiten sein, da die Zeichnung fast pointillistisch ausgeführt ist.¹¹⁹

In den letzten Jahren des 2. Weltkrieges und in der Zeit nach dem Ende des Krieges baut Treskow aus naheliegenden Gründen nur wenig Schmuck. 1948 wird sie als Professorin an die Kölner Werkschulen berufen.¹²⁰ Sie war jetzt finanziell abgesichert und konnte freier arbeiten. Ab 1953 reiste Treskow mehrmals nach Italien, wo sie in Rom, Paestum und Sizilien die Stätten antiker, aber auch frühchristlicher Kulturen aufsuchte.¹²¹

Ab 1960 findet in der Goldschmiedeszene eine Loslösung von der traditionellen Schmuckvorstellung und Herstellung statt. Künstlerische Tendenzen wie das Informel und der Tachismus mit seinen Ideen des gelenkten Zufalls und einer spontanen Aktionskunst führen auch zu neuen Techniken bei den Goldschmieden und einer Loslösung von traditionellen Materialien. Schmuck ist nicht länger nur Statussymbol, sondern will Ausdruck von Identität sein.¹²² Cornelia Holzach erklärt, dass es in dieser Zeit zwei gleichberechtigte Herangehensweisen in der Schmuckanfertigung gegeben habe: Zum einen werde die Vermittlung einer Botschaft, einer konzeptionellen Idee, ein sich Gedanken machen über das Verhältnis von Schmuck und Körper wichtig. Künstler begannen die Grenzbereiche des Schmuckes auszuloten. Zum anderen sei da die kunsthandwerkliche Tradition, bei welcher die Aspekte von Tragbarkeit und Schönheit, auch wenn diese Begriffe vielschichtig seien, eine große Rolle spielten.¹²³ In den Sechzigern sind Begriffe von Klarheit, Einfachheit und Dynamik der Form, wie sie in der Arbeit von Sigurd Persson (1914 – 2003) auffindbar sind, genauso wichtig wie strukturierte Oberflächen und der gelenkte Zufall, wie sie in der Arbeit von Ebbe Weiß-Weingart (*1923) zu sehen sind.¹²⁴ Das Design ist geprägt von Reibungen und Rhythmus. Im Schmuck werden die Oberflächen mit Knitterungen, Rissen und Schnitten versehen.¹²⁵ Treskow, die schon lange mit strukturierten und belebten Oberflächen experimentierte, granuliert figürlich nur mehr auf speziellen Kundenwunsch,¹²⁶ und flächenfüllende Granulationen häufen sich. Vor allem sieht man in ihrem Werk eine Hinwendung zu stilisierten und vereinfachten Granulationsdekoren. 1963 baute sie eine runde goldene Brosche mit schwarzen und weißen Perlen, auf der

¹¹⁹ Depotbesuch MAK, Joppien 1990, S. 40.

¹²⁰ Joppien 1990, S. 17.

¹²¹ Joppien 1990, S. 45.

¹²² Falk / Holzach 1999, S. 24 f.

¹²³ Falk / Holzach 1999, S. 15.

¹²⁴ Falk / Holzach 1999, S. 36, 38, 39, 40, 41, 48, 49.

¹²⁵ Lochmüller / Schöner 1973, S. 31, 34 und Falk 1989, S. 20.

¹²⁶ Joppien 1990, S. 42.

eine dekorative Variante des chinesischen Yin-Yang Symbols in flächiger Granulation und Filigran ausgeführt ist (Abb. 14, Schmuckmuseum Pforzheim). Jochem Wolters verwendete die Abbildung der Brosche 1983 als Titelbild für sein Lehrbuch „Der Gold- und Silberschmied“.

Neben organischen arbeitete sie auch mit geometrischen Formen. Eckige gerahmte granuliert Felder, Zickzackbänder und parallele Streifen tauchen auf. 1961 kreierte die Künstlerin einen leicht konischen Armreif, der vollständig mit einem geometrischen filigranen Dekor verziert ist, das großflächige dreieckige und rautenförmige Felder bildet. Die Felder sind teilweise mit Dreiecksgranulation, Flächengranulation oder Liniengranulation ausgefüllt. (Abb. 15, Privatbesitz)

Aus dem Jahr 1961 stammt auch ein großes Brustkreuz mit passendem Ring, das in der Schatzkammer des Kölner Dom zu sehen ist. Das ca. 15 cm große Kreuz in Form eines Byzantinischen Kreuzes mit sich verbreiternden Enden ist bis auf einen mittig gesetzten Amethyst und vier Perlenreihen in der Mitte der Kreuzachsen vollständig mit einer sehr gleichmäßigen Flächengranulation besetzt. Die Oberfläche wirft einfallendes Licht schimmernd in alle Richtungen zurück.¹²⁷ Die Schlagworte des Design der sechziger Jahre: Klarheit, Einfachheit und Dynamik der Form sind in diesem Kreuz mit der tradierten byzantinischen Kreuzform kombiniert.

Ab ca. 1967 arbeitete Treskow immer weniger am Werkstisch und verlegte sich ganz auf die Anfertigung von Schmuckentwürfen. Die Ausführung überließ sie Jüngeren. 1967 realisierte Gertrud Weber-Vogel für die Künstlerin eine Brosche in Form einer aufgewölbt ziselierten Muschelschale. Die Brosche ist mit Filigranverzierungen in Wellenlinien besetzt. Die Zwischenräume sind gänzlich mit von innen nach außen kleiner werdenden Kügelchen ausgefüllt. Dazwischen sind unregelmäßig Safir- und Feueropalcabochons gefasst (Abb. 16. MAK Köln). Diese Brosche vereint noch einmal typische formale Elemente aus Treskows Schmucksprache; eine durch Granulation strukturierte und belebte Oberfläche, farbenkräftige Steine und harmonische wohlproportionierte Formen. Für die Brosche gibt es eine Entwurfszeichnung der Künstlerin im MAK, die mit Bleistift auf Transparentpapier ausgeführt ist.¹²⁸

In den sechziger und siebziger Jahren werden mehrteilige Ketten modern, die aus unterschiedlichsten Materialien zusammengesetzt sind. Die Hippiemode mit Blumen- und folkloristischem Schmuck gilt als chic. Halsreifen mit Anhängern, die aus mehreren Gliedern bestehen und lang herunter hängen, werden en vogue.¹²⁹ 1967 erhält Treskow den Staatspreis für Kunsthandwerk des Landes Nordrhein-Westfalen¹³⁰ für eine Kette, die gleichzeitig eine moderne Hippie-Ausstrahlung der sechziger Jahre hat und eindeutig griechisch antik anmutet. Es ist eine schlichte Gliederkette, von der im

¹²⁷ Besuch der Schatzkammer des Kölner Dom am 11.10.2017.

¹²⁸ Depotbesuch MAK und Chadour / Joppien 1985, Band II, S. 365, 575.

¹²⁹ Weber / Möller 1999, S. 180, 210, 215.

¹³⁰ Joppien 1990, S. 24.

Bereich des Ausschnitts kaskadenartig dutzende kleine Anhänger mit Steinen, Perlen sowie granulierten und punzierte Zapfen herabhängen. In den Arbeiten der darauf folgenden Jahre werden die Kaskaden geordneter und symmetrischer. Aus dem Jahr 1971 stammt ein Halsschmuck mit einem Mittelteil, an welchem nebeneinander fünf mehrgliedrige Anhänger baumeln, die aus gefassten Steinen, Ösen und granulierten Zapfen bestehen. Auch dieser Anhänger ist sowohl im Stil der siebziger Jahre als auch antikisierend. Ketten und Anhänger dieser Art hat sie in verschiedenen Versionen in Gelb und Weißgold, mit und ohne Granulationen gebaut. Im Depot des MAK finden sich mehrere Entwürfe dazu.¹³¹

Mitte der siebziger Jahre experimentiert sie gestalterisch mit freistehender Granulation.¹³² Sie geht mit dieser Art der Granulation einen ersten Schritt in die Dreidimensionalität, weg von der Granulation als Oberflächenverzierung. Eine ihrer letzten Arbeiten ist eine Kette, deren Mittelstück als rasterförmig angeordneter Anhänger mit senkrechten und waagerechten Stegen angelegt ist. An den waagerechten Stegen sind Dreiecksgranulationen ohne erkennbaren Rezipienten angebracht (Abb. 17, Privatbesitz). Ein byzantinisches Ohrgehänge aus dem 10. – 11. Jahrhundert aus der Sammlung der Künstlerin hat eine symmetrisch freistehend angeordnete Dreiecksgranulation und käme als Inspirationsquelle in Frage (Abb. 18, MAK Köln).¹³³

Elisabeth Treskow hat der Granulation nicht nur zu Popularität verholfen, sondern auch eigene und unverwechselbare formale Lösungen mit der antiken Technik gefunden. Stilbildend für ihr Werk ist zum einen die frei interpretierte Antikenrezeption und zum anderen die Verbindung von intensiv farbigen Edelsteinen und dynamischen Strukturierungen der Oberflächen durch die Granulationstechnik. Für die formale Weiterentwicklung war sie mit der unaufhörlichen Suche nach Gestaltungsmöglichkeiten, die sich mit dieser Art der Oberflächendekoration boten, Wegbereiterin.

In den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts werden größere Formate und unedle Materialien neben der Verwendung von Edelmetallen en vogue. Neu eingeführt wird auch der Begriff des Schmuckobjekts.¹³⁴ Neue Gestaltungsideen im Bereich der Granulation sind hingegen selten. Christianne Weber-Stöber erklärt, dass die nächste Generation der „Granuleure“ der klassischen Anwendung als Oberflächenverzierung mit geometrischen und figürlichen Motiven verhaftet geblieben sei.¹³⁵ Zu Ihnen zählen zum Beispiel Mechthild Baumann (*1939) und Cornelia Roethel

¹³¹ Depotbesuch MAK.

¹³² Joppien 1990, S. 47.

¹³³ Die Ohrgehänge waren zum Zeitpunkt meines Besuches am 10. und 11.10.2017 in der ständigen Sammlung des MAK ausgestellt.

¹³⁴ Stephan 2009, S. 79.

¹³⁵ Weber-Stöber 1996, S. 24.

(*1946¹³⁶). Zu dieser Generation zählt auch Robert Baines, der sich Anfang der siebziger Jahre selbstständig machte, aber nach eigenen Interpretationsmöglichkeiten suchte. Baines fertigte in den achtziger Jahren eine Reihe von postmodern anmutenden rundumansichtigen Schmuckobjekten und Kleinskulpturen an.¹³⁷ Er kombinierte freistehende und traubenartige Granulationen mit architektonisch anmutenden Körpern, deren einzelne Module an Maschinenteile erinnern. Zum Beispiel: „The Accumulation of the Already Created Form I – III“ aus den Jahren 1983 – 84. Später entwickelte Baines eine ganz eigene Möglichkeit mit der antiken Technik umzugehen, die ich in Kapitel 4.3 vorstellen werde.

4.2 Granulationswettbewerb 1996 / Neue Inhalte

Zunächst aber erlebte die Granulationstechnik ab 1996 eine neue Blüte. Das Hanauer Goldschmiedehaus schrieb in Kooperation mit der Gold- und Silberscheideanstalt C. Haffner aus Pforzheim, einen internationalen Wettbewerb, zum Thema Granulation aus. Angeregt hatten den Wettbewerb Jochem Wolters und der Goldschmied Reinhold Bothner (*1911), der selbst auch granuliert.¹³⁸ Ziel war es, die traditionelle Gold- und Silberschmiedetechnik mit neuen Gestaltungsinhalten zu beleben.¹³⁹ Immerhin 139 Goldschmiede nahmen teil.¹⁴⁰ Viele von ihnen beschäftigten sich schon lange mit der Technik. 28 Wettbewerbsarbeiten sind im Katalog zur Ausstellung abgebildet.¹⁴¹ Die geringe Zahl der Teilnehmer zeigte, wie klein der Kreis jener Goldschmiede war, die sich mit dieser Technik beschäftigten, aber wohl auch, wie unmodern die Technik wieder geworden beziehungsweise geblieben war. Weber-Stöber stellt in ihren Anmerkungen zum Wettbewerb fest, dass sehr viele Arbeiten in der formalen Gestaltung wie auch in der Anwendung der Granulation dem bisher Bekannten treu geblieben seien. Eine innovative Umsetzung sei zu vermissen.¹⁴² Mechthild Baumanns Wettbewerbsarbeit wurde mit einer Würdigung ausgezeichnet.¹⁴³ Sie war Schülerin von Elisabeth Treskow und Wilhelm Nagel (1927 – 2014) an den Kölner Werkschulen.¹⁴⁴ Im Katalog ist sie mit zwei technisch anspruchsvollen Arbeiten vertreten. In der Tradition der belebten Oberflächen ziselierte und granuliert sie organische und geometrische Dekore. Cornelia Roethel aus München, die ihre Lehre im Atelier von Johann Michael Wilm jun. (ca. 1934 – 1987¹⁴⁵) absolviert hat, reichte eine Kugelmkette

¹³⁶ Auskunft von Cornelia Roethel per E-Mail vom 8.1.2018.

¹³⁷ Errey 2010, S. 28 und Soumalis 2011, S. 10 f.

¹³⁸ Weber-Stöber 1996, S. 24.

¹³⁹ Granulation 1996, S. 6.

¹⁴⁰ ebd., S. 69 f.

¹⁴¹ ebd. S. 25.

¹⁴² ebd. S. 25.

¹⁴³ ebd. S. 42.

¹⁴⁴ Granulation, S. 42. (Nagel wiederum war Schüler von Treskow)

¹⁴⁵ E-Mail Roethel.

ein, deren einzelne Kugeln mit Dreiecks- und Flächengranulation verziert sind.¹⁴⁶ Es ist eine technisch perfekt ausgeführte Arbeit mit traditionellen Mustern in Verbindung mit hochwertigem Gold und Brillanten.

Den ersten Preis erhielt Christiane Förster (*1966) aus München. Sie erklärt, dass ihr Interesse an der griechischen, etruskischen und römischen Goldschmiedekunst schon immer ausgeprägt gewesen sei.¹⁴⁷ Während ihres Studiums an der Akademie der Bildenden Künste in München hörte sie außerdem einen Vortrag von Robert Baines über sein Werk und zu seinen Untersuchungen an antiken Granulationsarbeiten. Kurze Zeit später sei der Wettbewerb ausgelobt worden und sie begann sich intensiv mit der Technik zu beschäftigen.¹⁴⁸ Ihre prämierte Arbeit zeugt aber von einem unvoreingenommenen Umgang mit der mystisch aufgeladenen Technik. Das Ergebnis entstand durch freies Experimentieren und nicht aufgrund jahrelanger Übung und des Studiums der antiken Vorbilder. Es ist ein Anhänger aus aneinander geschmolzenen Silbergranalien in freier Ordnung und ohne metallischen Rezipienten (Abb. 19, im Besitz der Künstlerin).¹⁴⁹ Die Kugeln sind nicht zu einem verzierenden Ornament, welches eine Oberfläche dekoriert und strukturiert, angeordnet. Sie sind Oberfläche und Struktur des Schmuckstückes in einem. Der Anhänger ist in der Form eines dreieckigen geometrischen Körpers gestaltet und hat die Maße 6,5 cm x 4,5 cm x 3 cm.¹⁵⁰ Die Konstruktion ist zusätzlich vollständig mit einem Glas-Kunststoffgemisch beschichtet.¹⁵¹ Das gibt dem formal strengen, aber sehr fragilen und porös erscheinenden Körper aus nur eben miteinander metallisch verbundenen Silberkugeln Stabilität und lässt die monochrom silberne Oberfläche bei Lichteinfall vielfarbig transparent strahlen. Nach vielen Versuchen hatte Förster vier von insgesamt zwölf gelungenen Schmuckstücken aus Gold und Silber zum Wettbewerb eingereicht.¹⁵² Förster erklärt, dass Kostbarkeit und Verfall bei den Arbeiten eng beieinander lägen und sie bei der Granulation besonders das sinnliche Flimmern und delikate Lichtspiel auf einer belebten Oberfläche interessiert habe.¹⁵³ Die Auseinandersetzung mit textilen Techniken und dem Email führte sie nach ca. zwei Jahren des intensiven Granulierens weg von der filigranen Technik. Sie betont jedoch, dass sie für ihre späteren Arbeiten immer wieder auf die technischen Erfahrungen mit der Schweißtechnik zurückgreifen konnte.¹⁵⁴ Viele ihrer Schmuckstücke zeichnen sich auch tatsächlich durch transparent erscheinende und empfindliche, gewebeartige Konstruktionen aus.¹⁵⁵

¹⁴⁶ Granulation 1996, S. 63.

¹⁴⁷ Auskunft von Christiane Förster per E-Mail vom 26.11.2017.

¹⁴⁸ ebd.

¹⁴⁹ ebd.

¹⁵⁰ Granulation 1996, S. 6.

¹⁵¹ E-Mail Förster.

¹⁵² ebd.

¹⁵³ ebd.

¹⁵⁴ ebd.

Den zweiten Preis erhielt Giovanni Corvaja (*1971) für eine goldene runde Brosche mit 5,5 cm Durchmesser, aus der hunderte, haarfeine goldene Drähtchen mit angeschmorten Goldtropfen wie Haare aus der Haut sprießen (Abb. 20)¹⁵⁶. Die Drähte sind nur ca. 0,01 mm stark.¹⁵⁷ Corvaja schreibt, er habe die Granulationstechnik aus Büchern, wie zum Beispiel der Publikation von Nestler und Formigli über die etruskische Goldschmiedekunst gelernt. Mit sachkundiger Unterstützung seiner Eltern, die im Bereich der Physikalischen Chemie arbeiten, habe er viel experimentiert und die Technik mit Hilfe modernster Schweißtechnologie und besonders präzisen Werkzeugen so für sich erweitert, dass er seine künstlerischen Ideen umsetzen konnte.¹⁵⁸ In eigenwilliger und technisch anspruchsvoller Weise verbindet er Filigran und Granulation und bringt die Oberfläche nicht nur optisch in Bewegung. Er entwickelte eine Art Filigranulation. Sehr, sehr viele und feine Goldfäden bilden einen dichten Teppich¹⁵⁹ und scheinen aus der Grundplatte der Brosche in den Raum zu wachsen. Diese zarten und beweglichen Kugelkopfhaare vibrieren lebendig bei jeder Bewegung des Trägers. Vorläufer dieser Idee könnte eine Brosche von Pol Bury (1922 – 2005) von 1970 sein: „Threads on a disk“ (Abb. 21, Galerie Maeght Paris).¹⁶⁰ Auf der goldenen Brosche sind wild durcheinander bewegliche Drähte mit kleinen Kugeln an den Enden montiert. Der Goldschmied Jacques Bugin hatte die handwerkliche Umsetzung nach Burys Plänen übernommen.

Auch David Huycke und Robert Baines haben an dem Wettbewerb teilgenommen. Huycke war mit zwei silbernen Schalenobjekten vertreten, die ganz aus Kugeln und ohne stützenden Rezipienten gebaut sind. Baines reichte ein Paar goldene Ohringe ein: „Ear Ornament“ von 1994/96¹⁶¹ aus Gold, Silber und Plastik (Abb. 22, Standort unbekannt) Es handelt sich um Kopien nach etruskischen Originalen des 7. Jahrhunderts v. Chr. aus dem V&A (Abb. 23).¹⁶² Die goldenen, reich aus Granulation und Filigran frei aufgebauten Ohringe sind mit vier Bogenelementen aus geschwärztem silbernen Perldraht und Goldgranulation sowie roten Plastikreflektoren ergänzt. Die zeitgenössische Hinzufügung verortet die Kopie in der Gegenwart.

Der Wettbewerb zeigte, dass es durchaus zeitgenössische Lösungen zur Anwendung der Granulation gab „ohne ihre klassische Definition zu verletzen.“¹⁶³ Gerade auf der

¹⁵⁵ 2012 habe ich einen Vortrag von Christiane Förster, über ihre Arbeit, in der Akademie der bildenden Künste München gehört und <http://www.maurer-zilioli.com/attachments/article/95/presse-weber-f%C3%B6rster-2015.pdf>. Zugriff a, 9.1.2018.

¹⁵⁶ Auskunft von Giovanni Corvaja per E-Mail vom 20.12.2017: „The brooch is no longer of my property, I sold it to a Belgian gallery.“

¹⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=DttuJU04Q348>, Zugriff am 26.12.2017.

¹⁵⁸ E-Mail Corvaja und <http://www.giovanni-corvaja.com/>, Zugriff am 27.12.2017.

¹⁵⁹ E-Mail Corvaja.

¹⁶⁰ Marquenie 2017, S. 239.

¹⁶¹ Im Katalog steht 1996, aber aus Baines Dissertation geht hervor, das es sich um eine Arbeit von 1994 handelt, die er vermutlich später mit Ergänzungen versehen hat, Baines 2005, S. 40, 41.

¹⁶² Joppien 2010, S. 62.

¹⁶³ Weber-Stöber 1996, S. 28.

Basis des Experiments, so Weber-Stöber, sei es gelungen neue Wege zu beschreiten.¹⁶⁴

4.3 Robert Baines, Entdecker der antiken Goldschmiedetechnik

Mit Robert Baines (*1949), Goldschmied und Archäologe,¹⁶⁵ tritt die Geschichte der Wiederentdeckung der Granulation in eine weitere Phase ein. „Robert Baines. Entdecker der antiken Goldschmiedetechnik“: Diesen Titel wählte der Künstler für eine Ausstellung, die 2004 in den Staatlichen Antikensammlungen in München gezeigt wurde.¹⁶⁶ Warum dieser Titel? Erfunden und mehrmals wiederentdeckt war die antike Granulationstechnik bereits, mit modernen Mikroskopen und Analysemethoden untersucht ebenfalls.¹⁶⁷ Die Vita und künstlerische Entwicklung des Künstlers könnten helfen, die Wahl des Titels zu verstehen.

Die Grundlagen der Granulation hatte Baines in seiner Ausbildung zum Goldschmied am Royal Melbourne Institute of Technology gelernt. Einer seiner Lehrer war der gebürtige Deutsche Wolf Wennrich (1922 – 1991),¹⁶⁸ der 1953 nach Australien ausgewandert war und Baines mit der antiken Technik bekannt gemacht hatte.¹⁶⁹ 1979 erhielt Baines das erste von zahlreichen Forschungsstipendien, die es ihm bis heute ermöglichen, in amerikanischen und europäischen Museen die Technik und Konstruktion antiker Goldarbeiten zu studieren.¹⁷⁰ Er besuchte mehrfach Rom, wo er die Arbeiten der Etrusker, aber auch der Goldschmiede Castellani in der Villa Giulia studierte.¹⁷¹ Intensiv beschäftigte er sich mit den Kopien und Imitationen des 19. Jahrhunderts, die lange von vielen Sammlern und Schmuckliebhabern als Originale angesehen worden waren.¹⁷² Weitere Studienaufenthalte am Metropolitan Museum of Art in New York, am British Museum und am V&A, sowie den Staatlichen Antikensammlungen in München schlossen sich an.¹⁷³ Die Ergebnisse seines Artistic Research auf der Basis von rasterelektronenmikroskopischen und röntgenspektroskopischen Analysen zu antiken Metalllegierungen und antiken Verfahrensweisen zur Herstellung von Granulation und Filigran, fasste Baines 2005 in

¹⁶⁴ ebd, S. 28.

¹⁶⁵ Robert Baines erwirbt 1998 einen Master in Archäologie an der Monash University in Melbourne, Baines 2010, Lebenslauf S. 114 – 117.

¹⁶⁶ Nach mündlicher Aussage vom 6.12.2017 seiner Münchner Galeristin Olga Zobel haben Künstler und Galeristin gemeinsam den Titel entwickelt. Frau Astrid Fendt von der Antikensammlung schrieb mir in einer E-Mail vom 4.12.2017, dass der Künstler selbst die Ausstellungsbeschriftungen mitgebracht habe. Außerdem in Baines 2005, S. 96 und im Appendix D, S. 4 - 15. Zeitgleich findet in der Galerie Biró München eine Einzelausstellung des Künstlers statt. Im Katalog Baines 2004, o. S. und in Baines 2005 sind Abbildungen zu den in der Antikensammlung gezeigten Arbeiten enthalten.

¹⁶⁷ Siehe Ogden 1982, Wolters 1983, Nestler / Formigli 1993, Ogden 2000.

¹⁶⁸ Soumalis 2011, S. 6.

¹⁶⁹ <http://www.printsandprintmaking.gov.au/artists/12448/> und Arbeiten von Wennrich auf: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/artist/2734/>, Zugriff am 5.11.2017.

¹⁷⁰ Soumalis 2011, S. 8,9 und E-Mail von Robert Baines vom 31.10.17, in welcher er seine fortdauernden Studien erwähnt.

¹⁷¹ Baines 2010, Lebenslauf S. 114 – 117.

¹⁷² Errey 2010, S. 33.

¹⁷³ Baines 2010, Lebenslauf S. 114 – 117.

der Dissertationsschrift: „The Reconstruction of Historical Jewellery and its Relevance as Contemporary Artefact“ zusammen. Baines erläutert dort auch die Bedeutung dieser Techniken bezüglich seiner eigenen schmuckkünstlerischen Arbeit. Er wollte verstehen, wie die antiken Goldschmiede die aus vielen Einzelteilen zusammengesetzten Schmuckstücke entwarfen und ausführten. Dazu zeichnete er den Schmuck und kopierte ihn schließlich mit den in der Antike zur Verfügung stehenden Legierungen, Werkzeugen und Techniken, das heißt, er verwendete auch die Technik des Reaktionslötens mit Kupfersalzen für die Granulationsarbeiten.¹⁷⁴

Bei Arbeiten unbekannter Provenienz arbeitet die Archäologie mit stilistischen Vergleichen und Materialanalysen, um Werke zu datieren und sie in ihren historischen Kontext einordnen zu können. Baines erklärt, dass diese Vorgehensweise bei manchen historischen Artefakten besonders schwierig sei, da sie restauriert und um zeitgenössische Teile ergänzt worden seien. Manche Stücke seien so stark verändert, dass sie eher eine Nachbildung denn ein authentisches Werk seien. Kämen nun diese Werke an einen musealen Ort, gewännen sie als Kunstwerke an Bedeutung.¹⁷⁵ Seine Wettbewerbsarbeit von 1994/96 ist das Ergebnis erster Kopiersuche,¹⁷⁶ eine spielerische Antikenrezeption und Aneignung der Antike. Zugleich ist die Arbeit ein Verweis auf die in früheren Jahrhunderten übliche Praxis der Ergänzung und Umarbeitung von antikem Schmuck.

Tatsächlich rekurriert er in seiner eigenen künstlerischen Praxis seit den siebziger Jahren immer wieder auf die klassische Antike und es finden sich Verweise auf künstlerische und technische Lösungen antiker Goldschmiede. Kleine Blüten und Kelchformen, wie sie auf etruskischen Scheibenohrringen aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 24, Metropolitan Museum New York) zu finden sind, erkennt man in vielen Arbeiten von Baines wieder. So erschafft er eine künstlerische Anbindung an seine kulturelle Wahlheimat, die klassische Antike. Die Assemblagen, die er herstellt, konstruiert er in additiven Arbeitsschritten. Er fügt dabei einzelne in sich abgeschlossene Objekte, beziehungsweise Teilobjekte zu neuen teilweise rundumansichtigen Konstruktionen zusammen. Die Granulation verwendet er sowohl auf der Oberfläche als auch in den Raum wachsend. 1992 entstanden die „Adventures of the Arhegos“ aus Gold und Silber (Abb. 25, im Besitz des Künstlers).¹⁷⁷ Für die kleinen, ca. 4 x 6 cm großen Broschen dieser Serie verarbeitete er auch Teile von Computerplatinen und Coca-Cola-Dosen.¹⁷⁸ Die Broschen sind mit symmetrischen und asymmetrischen, zwei- und dreidimensionalen ornamentalen, blütenartigen Strukturen verziert. Granulation, Perldraht und gewellte Bleche bilden die Hauptbestandteile. In

¹⁷⁴ Baines 2005, S. 11, 12, 17.

¹⁷⁵ Braesel 2010 und Baines 2005, S. 37.

¹⁷⁶ Baines 2005, S. 40 f.

¹⁷⁷ Baines 2010, S. 32.

¹⁷⁸ Soumalis 2011, S. 11.

den Broschen vereint der Künstler eine postmoderne architektonische Maschinenästhetik mit seiner Vorliebe für die Antike. Archegos, der Begriff aus dem Griechischen bezeichnet einen Führer in schwierigen Zeiten; einer wie Odysseus, der zu unbekanntem Abenteuern aufbricht.¹⁷⁹ Als einen solchen sieht sich wohl auch der Künstler selbst: Er bricht von Australien in die Vergangenheit auf. Die Arbeit mit dem antiken Formenrepertoire kulminiert in der „Gold Box“ von 1992-93. (Abb. 26, Art Gallery of South Australia). Die rechteckige Box mit Spitzdach ist 7,3 × 11,6 × 4,4 cm groß und besteht aus hohl gearbeitetem Gold und Silber. Formal erinnert die goldene Dose an Reliquienschreine des Mittelalters. Der Korpus ist aus gewelltem Goldblech gefertigt. Das Dach der Dose ist ebenso wie die kleinen Broschen von 1992 mit hunderten von dreidimensionalen blütenartigen, granulierten und ziselierten Dekoren besetzt. Die reich strukturierte Oberfläche lässt sofort an Goldarbeiten der Etrusker denken. Baines zeigt in dieser Arbeit eine sehr eigene Vorstellung seiner Idee der Übermittlung von Wissen und Geschichte, Technik und Formen. Baines hat die antiken Schmuckstücke quasi seziiert und die einzelnen Komponenten in seine Arbeit eingebaut. Es ist wieder eine spielerische und naive Antikenrezeption, gemischt mit einer postmodernen Schmucksprache. Das Spielen mit historischen Verweisen und angeblicher Authentizität wird in den neunziger Jahren zu einem zentralen Thema seines Schmuckschaffens.¹⁸⁰ 1994/96 entsteht die bereits erwähnte Wettbewerbsarbeit, und 1997 baut Baines „A Vesseled History No. 1“ (Standort unbekannt). Bereits der Titel verweist auf seine experimentelle archäologisch-künstlerische Forschung. Es ist eine schalenartige, goldene Schmuckscheibe mit nur 2,3 cm Durchmesser. Das kleine Objekt ist sorgfältig mit dreidimensionaler Granulation besetzt und aus der Mitte sprießt eine rote Aluminiumblume, die aus dem zerschnittenen Material einer Coca-Cola-Dose besteht.¹⁸¹ In diesem kleinen Objekt verbindet der Künstler antike Technik und antikes Formengut mit einem Produkt aus der zeitgenössischen Warenwelt. Michaela Braesel schreibt: *„Die historischen Motive werden mit Materialien und Gegenständen der eigenen Gegenwart kombiniert und dadurch verfremdet. Baines hinterfragt in seinen Arbeiten Vorstellungen von historischer Zuverlässigkeit und Sicherheit.“*¹⁸²

„Robert Baines. Der Entdecker der antiken Goldschmiedekunst“ zeigte 2004 in dem musealen Kontext der Antikensammlungen die Ergebnisse seiner praxisorientierten Forschungsarbeiten zu antiken Granulations- und Filigranarbeiten. Zahlreiche auf Originalen basierende Kopien und seine eigene zeitgenössische Arbeit stellte er zusammen aus.¹⁸³ Das führte in der Ausstellung zu einer vermutlich von Baines

¹⁷⁹ Joppien 2010, S. 63.

¹⁸⁰ Soumalis 2011, S.11.

¹⁸¹ Baines 2010, Bildunterschrift, S. 69.

¹⁸² Braesel 2010, o.S.

¹⁸³ Baines 2005, S. 4, 12 und Appendix D S. 8 – 15.

beabsichtigten Verwirrung der Besucher.¹⁸⁴ Wie zuverlässig kann man einer musealen Präsentation Glauben schenken? Was ist Original, was Zitat, was war tatsächlich entdeckt und von wem? Fragen nach Geschichtlichkeit und Verortung, so Sophia Errey, seien in Baines Arbeit wesentlich. Seine Schmuckkonzepte seien immer auf mehreren Ebenen lesbar. Es gehe um persönliche Erfahrungen, Bedeutungen von Material und kulturelle Inhalte. Diese Kombination stelle für den Betrachter eine Bandbreite von Erfahrungen bereit und rufe vielfältige und zwiespältige Reaktionen hervor.¹⁸⁵

Vor diesem Hintergrund möchte ich Baines aufwändigste konzeptuelle Granulationsarbeit vorstellen. Die zahlreichen Kopien, die er im Zusammenhang mit seiner Dissertation anfertigt hatte, bildeten die Grundlage für die Arbeit „The Goldwater Hoard from Phoenician Settlement at Freshwater Point on the Queensland Coast“ von 1997 – 2005 (Abb. 27, im Besitz des Künstlers). 2009 wurde der Hortfund in dem Buch „More Amazing Schmuck Stories by Robert Baines, artificer goldsmith“¹⁸⁶ veröffentlicht und 2010 in der Galerie Handwerk in München in der Ausstellung „Schatzkammer Australien - Treasure Room Australia“, gezeigt.¹⁸⁷ Es sind ca. 17 mehr oder weniger fertige Schmuckstücke, Schmuckscheiben, eine kleine quadratische Box, Kügelchen in verschiedenen Größen, Drahtrosetten, gebogene Filigrandekore, glatte und kordierte Drähte. Die Größe variiert von sehr kleinen bis zu Stücken mit 9 cm Durchmesser.¹⁸⁸ Die Schmuckstücke sind mit ziselierten Blütenmotiven besetzt und aufwändig granuliert. Man sieht deutlich die unterschiedlichen Arbeitsschritte. Einem gebildeten Bürgertum ist diese Art Schmuck aus archäologischen Museen bekannt, erinnert er doch an Schmuck aus griechischen und etruskischen Werkstätten der Zeit des 1. Jahrtausends v. Chr. Der Hortfund wird als Nachweis einer Besiedlung Australiens durch die Phönizier im 7. Jahrhundert v. Chr. angeführt, wobei phönizisch mit einem Fragezeichen und in Klammern versehen ist. „Phoenician (?) Circa. Last half of the seventh century B. C.“¹⁸⁹ Das heißt, der Ursprung der goldenen Schmuckfragmente ist infrage gestellt, nicht aber die Datierung der Funde. Australien ist reich an Gold. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Autor behauptet, man habe in Queensland eine 3000 Jahre alte Goldmine gefunden.¹⁹⁰ Auf der Website „AAA, Australian Archeological Anomalies“¹⁹¹ berichtet ein Val Osborn über die Entdeckung einer phönizischen Hafenanlage in Queensland, welche die australische Geschichtsschreibung verändern würde, vielleicht sogar die Geschichte weltweit.¹⁹² Baines kapert diese Geschichte für

¹⁸⁴ Joppien 2010, S. 76.

¹⁸⁵ Errey 2010, S. 17.

¹⁸⁶ Baines 2009, S. 22 – 25.

¹⁸⁷ <https://www.hwk-muenchen.de/artikel/schatzkammer-australien-treasure-room-australia-74,0,7362.html>, Zugriff am 6.12.2017.

¹⁸⁸ Baines 2009, S. 22 – 25.

¹⁸⁹ ebd., S. 22.

¹⁹⁰ ebd.

¹⁹¹ <http://www.australianarchaeologicalanomalies.com.au/AAA/osborn.htm>, Zugriff am 13.11.2017.

¹⁹² Baines 2009, S. 22 – 25.

seine eigene künstlerische Interpretation der Historie und ergänzt sie. Der Künstler erzählt, dass eben dieser Val Osborn den Hortfund geborgen und über viele Jahre geheim gehalten habe, bis er ihn schließlich den ABC News im Jahr 2000 zur Veröffentlichung übergeben habe.¹⁹³ Es scheint, dass Baines mit großer Freude Zeitgenössisches mit Vergangenen, Eigenes mit Tradiertem und Erfundenes mit wissenschaftlicher archäologischer Erkenntnis über die Geschichte vermischt hat. Die unvollständigen Schmuckstücke werden zu einem Vehikel für eine Narration der künstlerischen Aneignung und Umdeutung, einer Aneignung von Objekten und ihres Stils, ihrer Technik und vor allem eine Umdeutung ihrer Geschichte. Einige Stücke verweisen ja eindeutig auf etruskische Provenienz. Vor allem Scheibenohrringe und Körbchenohrringe aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. baute Baines originalgetreu nach (siehe Abb. 24 und Abb. 23). Joppien versucht Baines Motivation für diese Appropriation zu finden, indem er sich fragt, ob der Künstler, der sich seit dem Beginn seiner Karriere mit der Granulation beschäftigt habe, es bedauere, dass es zwischen der mediterranen Antike und dem jüngsten entdeckten Kontinent der Welt eine so große Distanz gibt. Sowohl eine geographische als auch eine historische Distanz, die er eventuell mit seiner Arbeit zu überbrücken versuche?¹⁹⁴ Baines konstruiert sich seine eigenen Wurzeln. Er eignet sich die Vergangenheit an, dekonstruiert und trivialisiert sie, aber er tritt auch in einen intimen Dialog mit ihr.¹⁹⁵ Der optisch und haptisch erfahrbare Schmuck dient dem Künstler als Medium der Kontextualisierung, um das konstruierte Narrativ zu transportieren und er hinterfragt in seiner Arbeit feststehende Begriffe nach Geschichtlichkeit, Archäologie, Wahrheit, Material und Technikgeschichte, Fiktion und Fake. Interessant ist hierbei die Tatsache, dass die Artefakte des Fundes ursprünglich von Baines als Kopien nach antiken Originalen für eine künstlerisch-wissenschaftliche Untersuchung gebaut worden waren und dann im Zusammenhang mit dem phönizischen Hortfund zu Originalen wurden, welche eine fiktive Historie beweisen sollen. Selbst in einer elektronenmikroskopischen Untersuchung würden die Stücke Authentizität vorgaukeln können, denn Baines hatte ja auch die in der Antike bekannten Methoden zur Herstellung von Granulation angewendet. Der Fake als Begriff umreißt hier eine Strategie, die auf einen Doppelstatus aufmerksam macht. Er entspricht der Kategorie des originalen Kunstwerks und auch dem der Fälschung.¹⁹⁶ Traditionen, so Barbara Deppert-Lippitz, könnten nicht negiert werden, aber die künstlerischen Codes, die im Laufe der Geschichte etabliert worden seien, könnten transformiert und benutzt werden um etwas völlig anderes auszudrücken.¹⁹⁷

¹⁹³ Baines 2009, S. 23.

¹⁹⁴ Joppien 2010, S. 77.

¹⁹⁵ Errey 2010, S. 34.

¹⁹⁶ Römer 2001, S. 17.

¹⁹⁷ Deppert-Lippitz 1997, o.S.

Immer wieder wird im Zusammenhang mit Robert Baines Arbeit der Begriff der Beunruhigung verwendet.¹⁹⁸ Stefan Römer vermerkt in diesem Zusammenhang: *„Fälschungen und auch Fakes scheinen eine besondere Gefahr darzustellen, weil sie das System der Bezeichnung durch Namen und Ihre Archivierung als wahres System infrage stellen. Davon wird insofern auch die Institution der Kunst bedroht, als sie auf der Unterscheidung bestimmter stilistischer Formen im Verhältnis zu einem Produktionsort und der sozialen Formation ihres Erscheinens basiert.“*¹⁹⁹ Und weiter: *„Das Fake rührt am Fundament des traditionellen Kunstbegriffs, weil es einen Mehrwert dort einführt wo zuvor ein Wert ausgeschlossen wurde. Dieser Wert entsteht durch eine strategische Verschiebung.“*²⁰⁰ Verschiebungen und Uneinbeziehungsweise Mehrdeutigkeiten führen zu Beunruhigung.

Ende der 1990er beginnt Baines auch freier arrangierte skulpturale Arbeiten aus Filigran zu bauen. Er rekurriert auch in diesen großen Arbeiten auf antikes Formenvokabular. Auf Seite 29 – 34 seiner Doktorarbeit zeigt Baines Fotos einer etruskischen Fibel aus Silber und zwei Armreifen aus Gold, die aus gewellt geschlungenem Filigrandraht gebaut sind (siehe Abb. 2). Es ist exakt die gleiche Art der Wellenlinien, die Baines in seinen zeitgenössischen Filigranarbeiten verwendet.²⁰¹ Die antike Technik der metallischen Bindung auf der Basis des Reaktionslötens verwendet er für seine Drahtbiegearbeiten nicht. Pulverlot ist hierfür die adäquate Lösung.²⁰² Diese kommt auch bei dem Armreif „Java-La-Grande“ zum Einsatz.

2006 veröffentlicht Robert Baines ein kleines Buch. „Bracelet, Java-La-Grande“, „The Jewellery Space between the Voyages of Vasco da Gama in 1498 and James Cook in 1770“. Noch einmal geht es um die Geschichte Australiens. Diesmal spielt ein Armreif „Java La Grande“ die Hauptrolle (Abb. 28, Museum of Applied Arts & Sciences Sydney). Der Reif ist 9,9 × 7,4 × 8,9 cm groß und wurde 2005 im Museo Nacional de Arte Antiga, Lissabon, in der Ausstellung „Closer“, erstmalig ausgestellt.²⁰³ Java-La-Grande nannten die ersten Europäer den Kontinent, an dem sie im frühen 16. Jahrhundert in Sichtweite vorüber segelten. Baines erzählt eine Geschichte, nach der die Portugiesen über Indien nach Australien gelangten und dort an Land gingen. Von dort sollen sie das Holz einer gestrandeten portugiesischen Karavelle sowie einen eisernen Schlüssel gleicher Provenienz mitgebracht haben. Der materielle Beweis für die Geschichte sei der Armreif. Im Kopf des Schmuckstückes, der wie ein Reliquenschrein gearbeitet ist, ist der verrostete Eisenschlüssel eingearbeitet. Den

¹⁹⁸ Bei Judith O’Callaghan, Sophia Errey und auch in einem kurzen Gespräch mit Petra Hölscher von der Neuen Sammlung in München und seiner Münchner Galeristin Olga Zobel.

¹⁹⁹ Römer 2001, S. 17 f.

²⁰⁰ Römer 2001, S. 275.

²⁰¹ <http://galleryloupe.com/exhibitions/68>, Zugriff am 6.12.2017.

²⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=wID6OjWsgTo>, Interview von Robert Baines durch Glenn Adamson, Ausstellung Perceptions in der Gallery Loupe 2016, Zugriff 10.11.2017.

²⁰³ Baines 2006, S. 9, und <https://collection.maas.museum/object/416402>, Zugriff am 13.11.2017.

Schrein flankieren vier rote Kängurus aus Plastik. Zudem sind auf beiden Seiten des Schlüssel-Reliquiars Holzstücke des gestrandeten Schiffes aus Mahagoni eingefasst. Die haarsträubend zusammengefügte Narration und Beweisführung untermauert Baines mit Abbildungen von Untersuchungen mit dem Elektronenmikroskop und stilistischen Vergleichen mit anderen Werken aus dem Museu Nacional de Arte Antiga.²⁰⁴ Zum Beispiel werden zwei Reliquienschreine aus Gold und Silber indoportugiesischer Provenienz aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 29) angeführt. Die Formensprache dieser Schreine hat Baines aufgegriffen und für die Gestaltung des Armreifs verwendet, um sodann Rückschlüsse auf die Verwandtschaft zu schließen, bis hin zu der Behauptung, der Armreif und die Schreine könnten vom gleichen Handwerker gearbeitet worden sein.²⁰⁵ Auch hängt im Museum das Porträt einer Dame aus der Zeit um 1620 – 1640. Baines bildet das Porträt im Begleitbuch zum Armreifen ab. Die Porträtierte trägt auf dieser Fotomontage am rechten Handgelenk den Armreif „Java-La-Grande“.²⁰⁶ Der Künstler erklärt, dass dieses Bild ein weiterer historischer Beweis für die Landung der Portugiesen sei, denn der Reif beinhalte typisch australische Artefakte und die abgebildete Dame sei in dessen Besitz gewesen.²⁰⁷ Baines hat sich intensiv mit dem motivischen Vokabular der Filigrantechnik der Antike und des 16. Jahrhundert beschäftigt und sich dieses zu Eigen gemacht. Gedrehte Drähte, Perldrähte, aus Filigran geformte Rosetten, halbkugelförmig aufgesetzte granulierten Teile, in Wellen gelegte flachgewalzte Drähte und andere Elemente greift er auf und verwendet sie für den großen Armreif.²⁰⁸ Die Fälschung wird durch vermeintliches Reliquienmaterial verifiziert und durch bestehende Objekte und Gemälde aus dem Museum soll die Echtheit der Fälschung untermauert werden.²⁰⁹ Der nächste Kunstgriff besteht darin, dass er sogar die zu der Zeit typische Technik für die Herstellung verwendet. Er bezieht sich auf die Traktate von Benvenuto Cellini von 1568, in welchem dieser die Herstellung von Filigran mit Pulverlot beschreibt und die Feinheit solcherart gearbeiteten Filigrans bewundert.²¹⁰ Allein das technische Verfahren, welches Baines für den Armreif anwendet hat, ist - betrachtet man die Geschichte der Granulation und des Filigran - folgerichtig die adäquate Technik für eine Arbeit, die man auf das 16. Jahrhundert datieren möchte. Zu diesem Zeitpunkt ist das Reaktionslöten als Verfahren in Europa nicht mehr üblich und Granulationen und Filigran werden gröber und treten selten getrennt voneinander auf. Da er sich Technik und Formensprache des 16. Jahrhundert aneignet und mit zeitgenössischen Elementen, wie den Plastikkängurus und der roten Farbe kombiniert, verschmilzt er

²⁰⁴ Baines 2006, S. 18, 29, 37.

²⁰⁵ Baines 2009, S. 34 f.

²⁰⁶ Baines 2006, S. 29.

²⁰⁷ ebd. S. 36.

²⁰⁸ ebd. S. 34.

²⁰⁹ Baines 2005, S. 86.

²¹⁰ Baines 2005, S. 37 und Fröhlich 1974, S. 18.

Geschichte und Gegenwart zu seiner ganz individuellen künstlerischen Sprache. Errey schreibt, dass Baines auf ironische Art und Weise die gängige Geschichtsschreibung hinterfrage und die Funktionen von Schmuck als rein ästhetisches Accessoire erweitere. Das beunruhigende Nebeneinanderstellen von Materialien, Stilen und Narrativen, so Errey, habe subversives Potenzial.²¹¹ Die roten Kängurus und die wie abgeblättert aufgetragene rote Farbe dienen dazu, so Baines, das von ihm gebaute Schmuckstück, welches historische Formen imitiere und kopiere, einer anderen Art der Betrachtung zu unterziehen. Das gelte auch für andere Schmuckstücke seines Œuvres, in welche er rote Details einbaue, oder sie gänzlich mit roten Polymerverbindungen bedecke. Der Betrachter werde nicht durch den Materialwert oder durch Edelsteine in Bann gezogen, sondern werde aufgefordert eine neue Wertigkeit zu entdecken. Das zunächst Fremdartige bringe eine neue Konfiguration mit sich. Der Künstler behauptet, er wolle dadurch nicht eine neue Pseudohistorie schaffen oder einen neuen Mythos sondern er würde die Frage stellen, was wäre wenn...? Die Geschichte bleibe in unveränderter Form bestehen, aber es werde mit ihr gespielt. Die Gestaltung eines neuen Schmuckdesigns sei ein weites Feld. Die Neugestaltung bedeute nicht, die Vergangenheit auszulöschen, sondern vielmehr das gegenwärtige Werk in die Vergangenheit zurückzuführen²¹² - im Falle von Baines in eine selbst konstruierte. Dem Künstler, der sich selbst „Goldsmith artificer“²¹³ nennt, ist es wichtig, dass die Fakes eindeutig als sein Werk erkannt werden. Er tritt nicht hinter die Täuschung zurück. Die roten Details verwendet er wie eine persönliche Signatur seiner Arbeiten. Er sieht sich selbst in der Tradition der von ihm immer wieder zitierten historischen Vorbilder der Goldschmiedekunst, Goldschmieden wie Bezaleel aus dem Alten Testament oder den mittelalterlichen Mönchen Theophilus Presbyter, der auch Goldschmied gewesen ist, und dem Künstler der Renaissance Benvenuto Cellini.²¹⁴ Baines sieht sich nach Art des Paragone, in einem Wettstreit mit den großen Vorbildern.

Der Titel der Ausstellung von 2004 ist als eine Anspielung auf die künstlerische Wahlheimat von Baines und auf die Entdeckung der Granulation und des Filigran durch den Künstler für seine eigene Arbeit zu sehen - Techniken, die ihm neue Interpretationsmöglichkeiten jenseits der technischen Erfindung eröffnet hatten. Der Künstler sieht sich als Schöpfer, als einen, der selbst die Antike übertrumpft und zum Entdecker der antiken Goldschmiedetechnik wird.

²¹¹ Errey 2010, S. 33.

²¹² Baines 1997, o.S.

²¹³ Grierson 2011, S. 19 und im Titel seines Buches: Baines Robert: More Amazing Schmuck Stories by Robert Baines, artificer goldsmith, Melbourne 2009 und in weiteren Publikationen.

²¹⁴ Joppien 2010, S. 68 und Baines 2005, S. 29, 32, 86, 89.

4.4 David Huycke, Neue Methoden

David Huycke (*1967) schließlich findet unter Verwendung moderner Methoden eine Möglichkeit, große dreidimensionale Granulationsarbeiten ohne Rezipienten in der tradierten Technik zu bauen. Ihre minimalistische Formensprache legt Zeugnis ihrer Entstehungszeit im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhundert ab. Formale Parallelen zu Arbeiten von Laurenz Stockner (*1971) aus Südtirol und Annette Zey (*1964) aus Deutschland sind sichtbar. In der technischen Umsetzung jedoch geht Huycke ganz eigene Wege. Die Ausschreibung des Granulationswettbewerbs von 1996 war die Initialzündung für den belgischen Silberschmied, sich mit der Technik der Granulation zu beschäftigen.²¹⁵ Sein Wissen über die Granulation sei nur rudimentär gewesen, aber er habe es als Herausforderung empfunden, sich mit einem für ihn neuen Verfahren auseinanderzusetzen. Die ersten gelungenen Experimente reichte er zum Wettbewerb ein.²¹⁶ „Pearl Sphere“ sind zwei runde, 5 und 7 cm hohe Schalen aus Silber mit den Maßen 13,5 und 16,5 cm im Durchmesser (Abb. 30, Standort unbekannt). Die eine Schale ist weiß gesudet und die andere schwarz patiniert.²¹⁷ Beide Schalen bestehen gänzlich aus bis zu 3 mm großen Silberkugeln in unregelmäßiger Anordnung. Die Kugeln der Schalenobjekte sind untereinander metallisch verbunden und nicht mit einem stabilisierenden und formgebenden Rezipienten. Huycke verwendet, genau wie Christiane Förster, die Kugeln nicht dazu, eine Oberfläche ornamental zu verzieren, sondern die Kugeln selbst bilden das Objekt. Die Kugeln sind Gerüst, Struktur und Dekor in einem. „Pearl Sphere“ gehört zu einer Serie von Schalen mit verschiedenen Größen, die 10 – 26 cm Durchmesser haben. Die größte der Schalen besteht aus ca. 10.000 Kugeln.²¹⁸ Zugleich war „Pearl Sphere“ auch der Beginn eines fast eineinhalb Jahrzehnte währenden Forschungsprojektes über die Technik der Granulation. Die Ergebnisse veröffentlichte er 2010 in seiner praxisorientierten Doktorarbeit: „The Metamorphic Ornament: Re-Thinking Granulation. Een onderzoek naar de transformatiemogelijkheden van granulatie naar sculpturaal zilverwerk“.²¹⁹ Im Museum für zeitgenössische Kunst Z 33 in Hasselt wurden zeitgleich mit der Publikation ca. vierzig Skulpturen und Objekte ausgestellt, die zum Thema Granulation entstanden waren.²²⁰ Die Kunsthistorikerin Liesbeth den Besten erklärt, David Huycke sei einer jener gut ausgebildeten Handwerker, die ihre Liebe zu traditionellen Techniken und Materialien mit einem zeitgenössischen und künstlerischen Ausdruck kombinierten. Es sei ihm mit seiner

²¹⁵ Huycke 2000, S. 7.

²¹⁶ <http://www.sightunseen.com/2010/11/david-huyckes-granulation-series/>, Zugriff am 21.11.2017.

²¹⁷ Granulation 1996, S. 55.

²¹⁸ Nanfeldt 2003, o.S.

²¹⁹ Huycke, David: The Metamorphic Ornament: „Re-Thinking Granulation. Eine Untersuchung der Transformationsmöglichkeiten von Granulation in skulpturalen Silberschmiedearbeiten“, Hasselt und Leuven, 2010. Für die Unterstützung bei der Übersetzung aus dem niederländischen danke ich Rudi Sand. Das gilt auch für alle weiteren Fußnoten, in welchen ich die Dissertation von David Huycke zitiere.

²²⁰ <http://archieff.z33.be/en/search?keys=David%20Huycke>, Zugriff am 10.11.2017.

Arbeit gelungen, unter Beweis zu stellen, dass die Granulation in der zeitgenössischen Kunst von Belang sei. Es sei möglich, sie in einer innovativen Art und Weise zu verwenden. Er suche nach Alternativen, die Granulation anders als eine dekorative Oberflächentechnik zu verwenden und explore mit frei aufgebauter Granulation ihre konstruktiven Möglichkeiten²²¹ für skulpturale Silberschmiedearbeiten. Konsequenterweise dekliniert er dann sämtliche gefundenen Möglichkeiten der traditionellen Technik durch. Der Künstler vergleicht seine Vorgehensweise mit dem Aufbau eines Gemäldes. Die Kugeln seien zur gleichen Zeit die Leinwand, die Farbe und das Bildthema. Die vorgebliche Dekoration würde Struktur und selbstständiger Träger des räumlichen Werkes.²²² Huycke, der sich einer harmonischen, klaren und geometrischen Formensprache bedient, die auf jegliches Oberflächendekor - außer den durch den Arbeitsprozess bedingten Strukturen - verzichtet, versucht die tradierte Technik mit der eigenen zeitgenössischen Silberschmiedearbeit zu verknüpfen. Die Arbeit mit einer verzierenden Goldschmiedetechnik erscheint zunächst ungewohnt in diesem Formenrepertoire, jedoch passt die harmonisch geometrisch exakte Kugelform sehr gut zu der künstlerischen Sprache von David Huycke.

Diese Form und die physikalischen Eigenschaften der Kugeln bestimmen das Aussehen und den Charakter der Objekte. Es ist ein seit alters bekanntes und faszinierendes Phänomen, das flüssiges Metall sich aufgrund von Oberflächenspannung und Kohäsionskraft immer zu Kugeln zusammenzieht, also zu geometrischen Körpern. Diese Körper ordnen sich aufgrund ihrer Form nach dem Prinzip der dichtesten Kammerfüllung auf einer ebenen Fläche oder in einer konkaven Wölbung von selbst zu einem regelmäßigen Muster das heißt zu hexagonalen Unendlichmustern oder in einer Wölbung zu einem linearen Kurvenmuster, wie zum Beispiel die Anordnung der Samen im Blütenstand der Sonnenblumen.

Die Granulation ist im Bereich der Silberschmiedekunst eine quasi unbekanntete Technik. Berühmt ist die goldene etruskische Schale aus dem V&A die mit 137.000 Granalien von einer Größe von nur 0,32 mm im Durchmesser besetzt ist, und bekannt sind liturgische Messgeräte ab dem 13. Jahrhundert, bei welchen Granulation und Filigran gemeinsam zur Dekoration verwendet wurden.²²³ Elisabeth Treskow fertigte 1949 einen Messkelch für die Benediktinerabtei Maria Laach an, bei welchem der Nodus mit einer homogenen und die Fläche füllenden Goldgranulation verziert ist (Abb. 31).²²⁴ Objekte und Gefäße, die gänzlich aus Kugeln aufgebaut sind, die nicht auf einem Trägermaterial befestigt sind, gibt es nicht. Das liegt unter anderem darin begründet, dass die Kugeln sehr klein sind und, wie zum Beispiel bei der Wettbewerbsarbeit von Christiane Förster, in frei aufgebauter Form nicht stabil zusammenhalten. Außerdem

²²¹ den Besten 2011, S. 158.

²²² Huycke 2010, S. 15.

²²³ Wolters 1983, S. 215, 242.

²²⁴ Joppien 1990, S. 162 und Abb. S. 76.

müssen auch bei frei aufgebauten Objekten die einzelnen Kugeln immer wieder fast bis zum Schmelzpunkt erhitzt werden, um die metallische Verbindung zu erzeugen, und hierbei besteht die Gefahr, dass die Objekte in sich zusammensacken.

Die Kugeln von David Huycke sind keine winzigen Kügelchen mehr, sondern zehnmal größer als die von den Etruskern verwendeten Granalien. Sie haben einen Durchmesser von ca. 3,2 mm. Auch die tradierte Methode der Herstellung in pulverisierter Kohle ist nicht mehr möglich, da die Kugeln ein zu hohes Eigengewicht haben und durch die Kohle nach unten durchfallen und zu einem großen Klumpen zusammenschmelzen würden. Er stellt die Granalien in eigens dafür von ihm entwickelten Keramikformen her. Die in diesen Formen anschließend im Ofen erschmolzenen Kugeln werden in einer Poliertrommel auf Hochglanz gebracht und elektrolytisch verkupfert.²²⁵ Damit die Objekte nicht unter ihrer eigenen Last zusammenbrechen, baut Huycke konkave feuerfeste Betonformen, in welchen die Kugeln am tiefsten Punkt zusammenrutschen, sich berühren und anschließend mit einer weichen reduzierenden Flamme verschweißt werden können.²²⁶ Die Form bildet den unterstützenden Rezipienten und bestimmt die Gesamtform des Objekts. Die metallische Bindung der Kugeln untereinander garantiert die nötige Stabilität, um das Gewicht des Objektes tragen zu können. Das Formenrepertoire der granulierten Kugelobjekte leitet sich von den sonst für Huycke typischen schlichten und technisch anmutenden Silberschmiedearbeiten ab. Zuerst erschien es Huycke, als könne er nur Halbkugeln, das heißt Schalen in konkaver Form, aus Kugeln bauen. Später zeigten sich andere Möglichkeiten, zum Beispiel Zylinderformen und fast gänzlich geschlossene Kugeln.²²⁷ Die Form kann in der Größe verändert werden, aber sie kann aus technischen Gründen nicht in der Form verändert werden. Sie muss sich nach oben immer weiten. Würde sie sich nach oben zuziehen, könnte man das fertige Objekt nicht mehr aus der Form lösen. Die Gefäßobjekte der Serie „Pearl Sphere“ ab 1996 und das Objekt „Lace Sphere“ von 2006 (Abb. 32, Edinburgh, National Museum of Scotland) sind so entstanden. Für „Lace Sphere“ fertigte Huycke hunderte einzelner Ringe aus Silberkugeln vor und setzte diese anschließend zu einem wiederum kugelförmigen Objekt mit einem Durchmesser von ca. 25 cm zusammen. Vorbild für die kleinen Ringe ist jener kleine Ring, der in den Grabungen von Ur gefunden worden war (siehe Abb. 1).²²⁸ Huycke rekurriert hier ganz bewusst auf den ersten und ältesten Granulationsfund, der die Entdeckung einer neuen Technik der Goldschmiedekunst markiert, und verweist damit wiederum auf seine Neuentdeckung, seine „Inventio“. Ganz ohne Antikenbezug kommt auch Huycke nicht aus.

²²⁵ Huycke 2010, S. 99 – 112.

²²⁶ <http://www.sightunseen.com/2010/11/david-huyckes-granulation-series/>, Zugriff am 21.11.2017.

²²⁷ Huycke 2010, S. 256.

²²⁸ ebd. S. 137.

Der Künstler experimentierte auch mit vorgefertigten Doppelkugeln und Dreifachkugelgebilden.²²⁹ Die vorgefertigten Einheiten ermöglichen es ihm, Strukturen mit Unterbrechungen zu bauen, und eröffnen ihm nach eigenen Worten eine Welt der Unordnung beziehungsweise des Chaos in einem sich selbst organisierenden System.²³⁰ Diesen Eigenwillen, die Selbstorganisation galt es zu durchbrechen. Das Objekt „Edge of Chaos“ (Abb. 33, Standort unbekannt) von 2007 ist ein Resultat der Suche nach dem Chaos.²³¹ Auch dieses Objekt ist mit Hilfe einer Form entstanden und aus vorgefertigten Modulen von je drei Kugeln zusammengefügt. „Edge of Chaos“ hat eine regelmäßige, durch die Betonform bedingte glatte Außenseite, Kugel an Kugel und ein chaotisches Kugelgefüge auf der Innenseite. Der Übergang von Ordnung zu Chaos, von Kontrolle zu Kontrollverlust manifestiert sich am oberen Rand.²³² Das Pendant „Pearl Chaos“ von 2006 hingegen ist ein einziges Chaos, innen und außen. Der Künstler hat auch auf die glatte Außenseite noch einmal Kugeln in wildem Durcheinander aufgeschweißt. Das schwarze patinierte silberne Objekt wiegt gute 4 kg.²³³ Eine große Masse, sowohl in der Menge der Kugeln als auch auf das Gewicht des Objektes bezogen, kommt in diesem Stück zusammen.²³⁴ Letztlich bestehe, so der Künstler, das Objekt eher aus einem dreidimensionalen Volumen denn aus einer dreidimensionalen Oberfläche.²³⁵ Er meint Volumen im Sinne von Masse oder Menge. Das gleiche gilt für „Fractal Piece“ (Abb. 34, Standort unbekannt) von 2007 aus Silber mit einem Durchmesser von 16 cm. Hier geht Huycke aber noch einen Schritt weiter. Es ist ein kugelförmiges Objekt aus Kugeln, die wiederum aus Kugeln bestehen. Ca. 20.000 einzelne Kugeln mit einem Gewicht von insgesamt 4,5 kg bilden „Fractal Piece“.²³⁶ Die größten Teile sind in den kleinsten Teilen sichtbar und umgekehrt. In der Natur gibt es zahllose Beispiele für dieses Phänomen, das der Mathematiker Benoit Mandelbrot in seiner Fraktaltheorie beschrieben hat, auf dessen Theorie der Titel der Arbeit anspielt. Ein Fraktal ist ein geometrisches Muster, das eine gebrochene Dimensionalität und zudem einen hohen Grad von Selbstähnlichkeit aufweist. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn ein Objekt aus mehreren verkleinerten Kopien seiner selbst besteht beziehungsweise Kopien seiner selbst produziert. Diese Kopien nennt man auch Satelliten. Am Rand dieser Satelliten treten wiederum die gleichen Strukturen auf wie an den entsprechenden Stellen der Mutterstruktur.²³⁷

²²⁹ ebd. S. 139.

²³⁰ aus einem unveröffentlichten Word Dokument, welches mir David Huycke am 4.7.2017 per E-Mail zugesandt hat.

²³¹ Huycke 2010, S. 139 ff.

²³² ebd. S. 139.

²³³ ebd. S. 141.

²³⁴ Huycke 2010, S. 151.

²³⁵ Unveröffentlichtes Dokument.

²³⁶ Huycke 2010, S. 151.

²³⁷ <http://ben.design/fraktale-in-der-natur/>, Zugriff am 3.11.2017.

Fast alle seine Objekte werden in einem abschließenden Prozess schwarz patiniert. Der Künstler ist der Meinung, dass dadurch die Objekte, im Gegensatz zu funktionalen traditionellen Silberschmiedearbeiten, als nicht funktional gekennzeichnet seien. Der skulpturale Charakter der Werke werde betont.²³⁸ Huycke ist es nicht möglich, mit Kugeln zu arbeiten, die einen größeren Durchmesser als 3,2 mm haben. Das Gewicht der einzelnen Kugeln wird dann zu groß um runde Kugeln zu schmelzen.²³⁹ Auch lassen sich keine Objekte ohne Form in der traditionellen Technik aufbauen, denn sie würden unter ihrem Eigengewicht zusammensacken. Huycke sieht die Grenzen der traditionellen Technik erreicht.

Nachdem er sämtliche Möglichkeiten durchdekliniert hat, um Objekte aus Metallkugeln zu konstruieren, wendet er sich Objekten zu, bei welchen er die „Welt der Granulation“²⁴⁰ mit ihren technischen, formalen und konzeptuellen Strukturen als Untersuchungsgegenstand betrachtet.²⁴¹ Die Kugel selbst ist das Thema. Er versucht andere konzeptuelle und poetische Qualitäten zu finden und experimentiert abseits der traditionellen Technik mit Massen und Mengenverhältnissen, verschiedenen Formen und Materialien, matten und reflektierenden Oberflächen und mathematische Gesetze in Kugelskulpturen zu übersetzen und, so der Künstler, eine mathematische Poesie beziehungsweise eine universellere Idee zu finden.²⁴²

Unter diesen selbstauferlegten Bedingungen entstanden 2008 und 2009 zwei Skulpturen, „Order & Chaos“ # 1 (Abb. 35, Standort unbekannt) und # 2 (Abb. 36, Standort unbekannt).²⁴³ Es sind zweigeteilte Objekte, deren ästhetische Wirkung vor allem auf dem Kontrast eines geschlossenen räumlichen Körpers zu einer offenen transparenten und chaotischen anderen Hälfte basiert. Eine in Silber hohlgetriebene blanke Kugel mit feinem Hammerschlag bildet die eine Hälfte. Die andere Hälfte besteht aus einer chaotischen kugelförmigen Anordnung von gegossenen Kugeln aus rostfreiem Stahl, die mit einem Schutzgasschweißverfahren metallisch miteinander verbunden sind. Die beiden ungleichen Hälften sind an einer Stelle zusammengesteckt. Die Skulptur von 2009 ist zusätzlich mit einer Schicht aus weißem Polyurethan überzogen. Der Kunststoff bildet eine glänzende Hülle und hat gleichzeitig eine stabilisierende Funktion für die fragile Komposition.²⁴⁴ Die schimmernde Farbe soll, so Huycke, zudem den Eindruck des Fließenden von flüssigem Metall symbolisieren.²⁴⁵ Bei „Chaos & Order“ # 2 ist die chaotische Formation deutlich größer als die getriebene Hälfte. Interessant dabei ist, dass bei der zweiten Skulptur die Volumina der beiden

²³⁸ Huycke 2010, S. 121.

²³⁹ ebd. S. 104 f.

²⁴⁰ ebd. S. 258.

²⁴¹ ebd. Abb. auf S. 182, 184.

²⁴² <http://www.sightunseen.com/2010/11/david-huyckes-granulation-series/>, Zugriff am 21.11.2017.

²⁴³ Huycke 2010, S. 182 ff.

²⁴⁴ ebd. S. 183, 185.

²⁴⁵ ebd. S. 185.

Hälften identisch sind. Würde man die chaotische Struktur zu einer Kugel zusammenschmelzen, dann hätte sie die gleiche Größe wie die getriebene Silberkugel, denn eine Kugel hat von allen Formen die kleinste Oberfläche im Verhältnis zum Volumen.²⁴⁶ Der Künstler spielt hier mit einer homogenen geometrischen Oberfläche in Kugelform im Gegensatz zu einer heterogenen Anordnung und Oberfläche von vielen einzelnen Kugeln. Es ist eine mathematische Übersetzungsleistung, die in einem ästhetischen Objekt Material wird, Form annimmt und für den Betrachter visualisiert und erfahrbar wird. Sie resultiert aus der jahrelangen Beschäftigung des Künstlers mit dem Thema der Granulation und ihren technischen Gesetzmäßigkeiten.

5 Resümee

Die vorliegende Arbeit hat aufgezeigt, dass die über viele Jahrhunderte brachliegende Kunst der Granulation, nach ihrer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert im darauffolgenden 20. und 21. Jahrhundert noch einmal eine Renaissance technischer und künstlerischer Art erfahren hat. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich eine interessante Entwicklung ab. Antiker und antikisierender Schmuck wurde in der Zeit des Historismus modern. Besonders die verschwenderische Pracht etruskischer Granulationen faszinierte die Menschen. Die Firma Castellani bediente die Nachfrage nach opulent archäologisch anmutendem Schmuck, und vor allem Augusto Castellani bemühte sich darum, die vermeintlich verloren gegangene Technik der Granulation wieder zu entdecken. Anfang des 20. Jahrhunderts gelang es Johann Michael Wilm in Deutschland, das alte Verfahren des Reaktionslötens zu rekonstruieren und in einer Art und Weise anzuwenden wie es schon die Etrusker im ersten Jahrtausend v. Chr. getan haben. Auch Elisabeth Treskow, die einzige Frau in der Reihe der Wiederentdecker, rekurriert mit ihren Granulationen auf die Antike. Bei ihr ist die Verbildlichung der antiken Welt Sinnbild zeitloser, klassischer Schönheit und künstlerischer Rückzugsort. Im Laufe ihrer langen Karriere adaptierte sie die wechselnden Stile des 20. Jahrhunderts für die Granulation und ihre eigene Schmucksprache. Treskow machte die Technik populär. In den sechziger und siebziger Jahren kamen neben dem handwerklich betonten Schmuckschaffen andere künstlerische und methodische Ansätze auf. Unedle Materialien inspirierten die Goldschmiede dieser Zeit. Die Granulation kam erneut aus der Mode, neue Impulse blieben aus. 1996 dann gab es einen erneuten Versuch der Wiederbelebung durch den Granulationswettbewerb des Goldschmiedehauses in Hanau, und es stellte sich heraus, dass vor allem junge Goldschmiede neue gestalterische und auch neue technische Wege zu gehen bereit waren. Der enorme Arbeitsaufwand, Tausende von

²⁴⁶ ebd. S. 183, 185.

winzigen Kugeln zu Schmuck und Gerät zu verarbeiten, scheint mehr Ansporn als Abschreckung für die Goldschmiede gewesen zu sein. Die Freude am exzessiven und maßlosen Experimentieren und Vergeuden von Material, Zeit und Fantasie ist diesen Arbeiten gemein. Sowohl die kreativen als auch die chemischen beziehungsweise physikalischen Grenzen des Verfahrens der Granulation wurden ausgedehnt. Christiane Förster und Giovanni Corvaja befreiten die Granulation von ihrem Dasein der reinen Oberflächendekoration und suchten mit modernen Materialien und Methoden nach dreidimensionalen Lösungen. Während Corvajas Arbeiten aus immer dünneren und kleineren goldenen Elementen bestehen, baut David Huycke aus relativ großen Kugeln raumgreifende Objekte, alleinig aus aneinandergeschweißten Kugeln. Huycke fügt als Teil seines Artistic Research noch eine mathematisch-poetische Interpretation hinzu. Robert Baines, der sich am stärksten an den antiken Vorbildern orientiert, eignet sich diese regelrecht an. Zuerst untersucht er die antiken Museumsstücke mikroskopisch nach Technik und Aufbau, dann kopiert er den Schmuck mit den in der Antike zur Verfügung stehenden Methoden und Werkzeugen, das heißt, er stellt unter Beweis, dass er den antiken Goldschmieden ebenbürtig ist und in einem letzten Schritt baut er die Kopien in einen von ihm konstruierten Fake ein. Diese werden somit Originale. Stefan Römer nennt dieses Vorgehen eine Aneignung der Kunst durch die Kunst.²⁴⁷

Interessant ist dabei, dass keiner der vorgestellten Künstler auf einen Antikenverweis verzichtet, auch wenn dafür unterschiedliche Beweggründe auszumachen sind. Die Goldschmiede der Antike gelten noch heute als unübertroffen in der Kunst der Granulation und jede zeitgenössische Arbeit wird automatisch mit den historischen Vorbildern verglichen. Die über lange Zeit vergessene und als besonders schwierig geltende Technik ist offensichtlich so stark mythologisiert und mit Bedeutung aufgeladen, dass ein Vergleich mit den Meistern der Antike fast zwangsläufig ist.

Vielleicht ist auf diesen Umstand die Wieder-Wieder-Neuentdeckung der tradierten Granulationstechnik zurückzuführen. Einerseits wird das neu Erdachte mit dem die Jahrtausende Überdauernden zusammengebracht. Andererseits aber streben die Goldschmiedekünstler, genau wie ihre Kollegen der bildenden Kunst, auch danach, in einem handwerklichen und künstlerischen Wettstreit Entdecker und Schöpfer zugleich zu sein.

²⁴⁷ Römer 2001, S. 16.

6 Literatur

Baines 1997 – Baines, Robert: The Intervention of Red, in: The Intervention of Red, Aust. Kat. München 1997, o.S.

Baines 2004 – Baines, Robert: Partyline, Goldsmith Artificer, Aust. Kat. Melbourne 2004.

Baines 2005 – Baines, Robert: The Reconstruction of Historical Jewellery and its Relevance as Contemporary Artefact, Dissertation, Melbourne 2005.

Baines 2006 – Baines, Robert: Java La Grande, South Yarra, 2006.

Baines 2009 – Baines, Robert: More Amazing Schmuck Stories by Robert Baines, artificer goldsmith, Melbourne 2009.

Baines 2010 – Robert Baines: Metal, Aust. Kat., Sydney 2010.

Braesel 2010 – Braesel, Michaela: Beiblatt zu der Ausstellung: Schatzkammer Australien- Treasure room Australia, inkl. Übersetzungen von Texten von Robert Baines, Galerie Handwerk, München 2010, o.S.

Brepohl 2014 – Brepohl, Erhard: Die „Schedula Diversarum Artium“: Lehrbuch und Werkstattbuch mittelalterlicher Klosterhandwerker?, in: Speer Andreas (Hg.): Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die „Schedula Diversarum Artium“, Berlin 2014, S. 181 - 195.

Bury 1975 – Bury, Shirley: Alessandro Castellani and the Revival of Granulation, The Burlington Magazine, Vol. 117, No. 871, Oct. 1975, URL: <http://www.jstor.org/stable/878160S>. 664-668, Runtergeladen am 14.9.2017.

Chadour 1985 – Chadour, Anna Beatriz / Joppien, Rüdiger: Schmuck I und II, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln 1985.

Dayagi-Mendels / Rozenberg 2010 – Dayagi-Mendels, Michal / Rozenberg, Silvia (Hg.): Chronicles of the Land, Jerusalem 2010.

Den Besten 2011 – den Besten, Liesbeth: On Jewellery, Stuttgart 2011.

Deppert-Lippetz 1997 – Deppert-Lippetz: Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung, in: Robert Baines, The intervention of red, Aust. Kat. München, 1997, o.S.

Eilbracht 1999 – Eilbracht, Heidemarie: Filigran und Granulationskunst im wikingischen Norden, Köln 1999.

Errey 2010 – Errey, Sophia: Fusing Spaces and Times, in: Robert Baines: Metal, Aust. Kat. Sydney 2010, S. 13 – 34.

Falk 1985 – Falk, Fritz: Europäischer Schmuck, Schmuckmuseum Pforzheim, Königsbach-Stein 1985.

Falk / Holzach 1999 – Falk, Fritz / Holzach, Cornelia: Schmuck der Moderne 1960 – 1998, Mus. Kat., Leipzig 1999.

Falk 1989 – Falk, Fritz: Ein Rückblick in die moderne, Schmuckkunst zwischen 1960 und heute, in: Erlhoff, Micheal / Falk, Fritz / Lorenzen, Jens-Rüdiger / Mattar Wilhelm / Strobel Sabine (Hg.): Ornamenta 1 Internationale Schmuckkunst, Aust. Kat., München 1989, S. 17 – 35.

Fröhlich 1974 – Fröhlich, Ruth / Fröhlich, Max: Benvenuto Cellini, Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei, Übersetzung von Ruth und Max Fröhlich, Basel 1974.

Gebauer / Knauß 2015 - Gebauer, Jörg / Knauß, Florian S.: Die Etrusker, Von Villanova bis Rom, Ausst. Kat, München 2015.

Grierson 2011 – Grierson Elisabeth: Intervention of Red: Robert Baines and the art of artifice, in: Robert Baines, A Visible Likeness, A survey exhibiton 1969 - 2011, Aust. Kat., Glen Eira 2011, S. 19 u. 20.

Granulation 1996 – Granulation, Internationaler Schmuckwettbewerb, Aust. Kat. Hanau 1996.

Hughes 1963 – Hughes, Graham: Modern Jewellery, Aust. Kat. London 1963.

Huycke 2000 – Huycke, David: David Huycke, Galerie Marzee, Aust. Kat. Nijmegen, 2000.

Huycke 2010 – Huycke, David : The Metamorphic Ornament, Re-Thinking Granulation, Dissertation. Leuven und Hasselt, 2010.

Joppien 1978 – Joppien, Rüdiger: Elisabeth Treskow als Sammlerin bis Ende 1978, in: Weltkunst, Heft 48, 1978, S. 1727 – 1730.

Joppien 1983 – Joppien, Rüdiger: Elisabeth Treskow als Zeichnerin, in: Weltkunst, Heft 53, 1983, S. 2070/2071.

Joppien 1990 – Joppien, Rüdiger: Elisabeth Treskow, Goldschmiedekunst des 20. Jh., Aust. Kat. Köln 1990.

Joppien 2010 – Joppien, Rüdiger: Mirrors of past and present, in: Robert Baines: Metal, Aust. Kat. Sydney 2010, S. 62 – 78.

Konstantinidi-Syvridi 2014 – Konstantinidi-Syvridi, Eleni / Papandimitriou, Nikolas / Touchais, Anna-Philippa / Gourmas, Akis: Goldworking techniques in Mycenaean Greece (17/16 - 1200 v. Chr.): Some new Observations, in: Meller, Harald / Risch, Robert / Pernicka, Ernst (Hg.): Metalle der Macht, Frühes Gold und Silber, Halle 2014, S. 335 - 348.

Krogemann 2005 – Krogemann, Bettina: Die archäologische Goldschmiedin, in: Weltkunst, Heft 75, 2005, S. 18 – 21.

Lochmüller / Schöner 1973 – Lochmüller, Walter / Schöner, Hans (Hg.): 100 Jahre Schmuck-Design, Pforzheim 1973.

Marquardt 1998 – Marquardt, Brigitte: Schmuck; Realismus und Historismus (1850 – 1895) Deutschland, Österreich, Schweiz, Berlin 1998.

Marquenie 2017 – Marquenie, Giles: Pol Bury, Time in Motion, Aust. Kat., New Haven 2017.

McClellan / Porter 2016 – McClellan, Thomas L. / Porter, Anne: Tell Banat, Siedlung aus dem 3. Jt. v. Chr., in: Kusjou Youssef / Tsuneki, Akira (Hg.): A history of Syria in one hundred sites, Oxford 2016, S. 107 – 109.

Moretti Sgubini 2000 – Moretti Sgubini, Anna Maria: La Collezione Augusto Castellani, Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom 2000.

Moretti Sgubini 2004 – Moretti Sgubini, Anna Maria: The Augusto Castellani Collection at the Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia Rome, in: Weber Soros, Susan / Walker, Stefanie (Hg.): Castellani and Italian Archeological Jewelry, Singapore, 2004, S. 303 – 315.

Munn 1984 – Munn, Geoffrey C.: Castellani and Giuliano, New York 1984.

Mühlestein 1929 – Mühlestein, Hans: Die Welt der Etrusker, Berlin 1929.

Nanfeldt 2003 – Nanfeldt, Mikael: David Huycke, Rohsska Konstlöjdmusset, Aust. Kat., Göteborg 2003.

Nestler / Formigli 1993 – Nestler, Gerhard / Formigli Edilberto: Etruskische Granulation, Siena 1993.

O'Callaghan 1997 – O'Callaghan, Judith, in: Robert Baines, The intervention of red, Aust. Kat. München, 1997, o. S.

Ogden 1982 – Ogden, Jack: Jewellery of the ancient world, London 1982.

Ogden 2004 – Ogden, Jack: Revivers of the lost Art, Alessandro Castellani and the Quest of Classical Precision, in: Weber Soros, Susan / Walker, Stefanie (Hg.): Castellani and Italian Archeological Jewelry, Singapore, 2004, S. 181 – 199.

Prévalet 2014 – Prévalet, Romain: Bronze Age Syria Gold Jewellery, In: Meller, Harald / Risch, Robert / Pernicka, Ernst (Hg.): Metalle der Macht, Frühes Gold und Silber, Halle 2014, S. 423 – 433.

Rosenberg 1918 – Rosenberg, Marc: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Frankfurt 1918.

Roßberger 2015 – Roßberger, Elisa: Schmuck für Lebende und für Tote, Wiesbaden 2015.

Römer 2001 – Römer Stefan: Künstlerische Strategien des Fake, Köln 2001.

Schmuckmuseum Pforzheim 1981 – Schmuckmuseum Pforzheim, Mus. Kat. Braunschweig, 1981.

Stephan 2009 – Stephan, Sylvia: Das körperwiderständige Objekt, Dissertation, Tübingen 2009.

Soumalis 2011 – Soumalis Diane: Materializing the Jewel, in: Robert Baines, A Visible Likeness, A survey exhibiton 1969 – 2011, Aust. Kat., Glen Eira 2011, S. 5 – 12.

Theobald 1933 – Theobald, Wilhelm: Theophilus Presbyter, „Schedula Diversarum Artium“, in Auswahl neu herausgegeben, übersetzt und erläutert von Wilhelm Theobald, Berlin 1933.

Treskow 1990 – Treskow, Elisabeth: Über die Technik der Granulation, in: Joppien, Rüdiger: Elisabeth Treskow, Goldschmiedekunst des 20. Jh., Aust. Kat. Köln 1990. S. 51 – 54.

Weber-Stöber 1996 – Weber-Stöber, Christianne: Anmerkungen zum Wettbewerb, in: Granulation, Internationaler Schmuckwettbewerb, Aust. Kat. Hanau 1996, S. 24 – 28.

Weber 1989 – Weber Christiane: Schmuck der 20er und 30er Jahre in Deutschland, Stuttgart 1989.

Weber 1991 – Weber, Christianne: Zwischen Abstraktion und Sinnlichkeit, in: Chadour, Anna Beatriz / Freisfeld Andreas: Schmuck Stücke. Der Impuls der Moderne in Europa, München 1991, S. 56 - 82.

Weber / Möller 1999 – Weber, Christianne / Möller, Renate: Mode und Modeschmuck 1920 – 1970 in Deutschland, Stuttgart 1999.

Weber 2000 – Weber Christianne: Art Deco Schmuck, München 2000.

Weber Soros / Walker 2004 – Weber Soros, Susan / Walker, Stefanie (Hg.): Castellani and Italian Archeological Jewelry, Singapore, 2004.

Wolters 1983 – Wolters, Jochem: Die Granulation. Geschichte und Technik einer alten Goldschmiedekunst, München 1983.

Wolters 1987 – Wolters, Jochem: Filigran, in: Reallexikon deutscher Kunstgeschichte 8, Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hg.), München 1987, S. 1062 – 1184.

Woolley 1934 – Woolley, Leonard C.: Ur excavations; The royal cemetery, Band 1 und 2, New York 1934.

Zettler 1998 – Zettler, Richard L. (Hg.): Treasures from the royal tombs of Ur, Philadelphia 1998.

Internet

https://www.goldschmiedeschule.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20%3Ageschichte-2000&catid=7%3Ageschichte&Itemid=19&lang=de, Zugriff am 9.1.2018.

<http://www.professionaljeweler.com/archives/articles/1998/mar98/0398pm1.html>.
Zugriff am 23.10.2017.

http://clevelandartprize.org/awardees/john_paul_miller.html, Zugriff am 26.10.2017.

<https://www.clevelandart.org/events/exhibitions/jewelry-john-paul-miller>. Zugriff am 29.11.2017.

http://www.stralsund-museum.de/Unsere_Highlights/wikingergold/beschreibung_schmuckteile/, Zugriff am 20.12.2017.

<http://www.maurer-zilioli.com/attachments/article/95/presse-weber-f%C3%B6rster-2015.pdf>. Zugriff am 9.1.2018.

<http://www.youtube.com/watch?v=DttuJU04Q348>, Zugriff am 26.12.2017.

<http://www.giovanni-corvaja.com/>, Zugriff am 27.12.2017.

<http://www.printsandprintmaking.gov.au/artists/12448/>, Zugriff am 5.11.2017.

<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/artist/2734/>, Zugriff am 5.11.2017.

<https://www.hwk-muenchen.de/artikel/schatzkammer-australien-treasure-room-australia-74,0,7362.html>, Zugriff am 6.12.2017.

<http://www.australianarchaeologicalanomalies.com.au/AAA/osborn.htm>. Zugriff am 13.11.2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=wID6OjWsgTo>, Interview mit R. B und Glenn Adamson. Ausstellung Perceptions in der Gallery Loupe 2016, Zugriff 10.11.2017.

<http://galleryloupe.com/exhibitions/68>, Zugriff am 6.12.2017.

<https://collection.maas.museum/object/416402>, Zugriff am 13.11.2017.

<http://www.sightunseen.com/2010/11/david-huyckes-granulation-series/>, Zugriff am 21.11.2017.

<http://archieff.z33.be/en/search?keys=David%20Huycke>, Zugriff am 10.11.2017.

<http://ben.design/fraktale-in-der-natur/>, Zugriff am 3.11.2017.

7 Abbildungen

Abb. 1

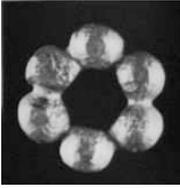


Abb.2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb.13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

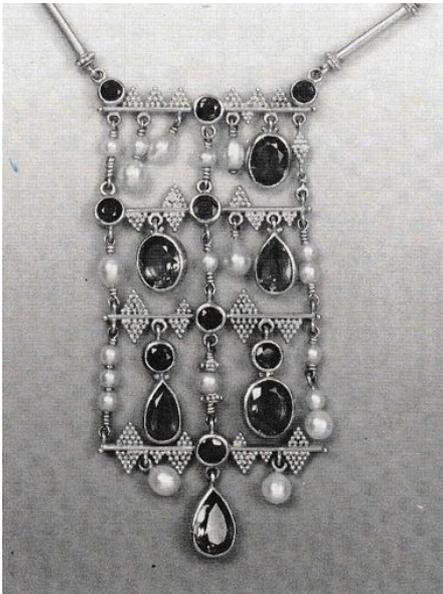


Abb. 18

Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb.23



Abb. 24



Abb. 25 Für diese Arbeit von Robert Baines habe ich leider keine Bildrechte.

Abb. 26



Abb. 27 Für diese Arbeit von Robert Baines habe ich leider keine Bildrechte.

Abb. 28 Für diese Arbeit von Robert Baines habe ich leider keine Bildrechte.

Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb 1: Königsgräber von Ur, Ring, Gold, ca. 2 mm Durchmesser, ca. 2550 – 2400 v. Chr., Abb. nach Ogden, Jack: Jewellery of the Ancient World, New York 1982, S. 62.

Abb.2: Etruskischer Armreif, Gold, 700 – 675 v. Chr., Staatliche Antikensammlungen München, © Foto Ute Kirchhof.

Abb. 3: Etruskischer Anhänger mit Jagdszenen, Gold, 675 – 650 v. Chr., © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Foto Renate Kühling.

Abb. 4: Etruskische Schale, Gold, 7,5 x 10,9 cm, 700 – 650 v. Chr., Fundort Palestrina, Victoria & Albert Museum London, Museums Nr. 241-1894, © Victoria & Albert Museum London.

Abb. 5: Etruskische Panmaske, Gold, 1. Jt. v. Chr., Louvre Paris, Abb. nach Rosenberg, Marc: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Frankfurt 1918, S. 4.

Abb. 6: Castellani, Panmaske, Gold, H 4,7 cm, B 3,4 cm, National Museum of Ireland Dublin, Abb. nach Rosenberg, Marc: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Frankfurt 1918, S. 5.

Abb.7: Augusto Castellani (Ausführung), Schlangen Armreif, Michelangelo Caetani (Entwurf), Gold, Rubine, Smaragde, 7,8 cm ø, Rom ca. 1860 – 1865, Schmuckmuseum Pforzheim [MF 59 | Inv. Nr. 1976-2], © Schmuckmuseum Pforzheim, Foto Günther Meyer.

Abb. 8: Elisabeth Treskow, Ring, Gold Chrysoberyll, 1931, Standort unbekannt, © Museum für Angewandte Kunst Köln (Fotoarchiv Elisabeth Treskow), Foto Gertrud Hesse / Albert Renger-Patzsch.

Abb. 9: Elisabeth Treskow, Ring Gold Platin Safire Mondsteine und Perlen, Höhe 2,5 cm und Durchmesser 1,9 cm, 1929, Museum für angewandte Kunst (Inv.-Nr.G1085), © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c018753, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05134009>, Foto Marion Mennicken.

Abb. 10: Elisabeth Treskow, Armeif, Gold, Breite 2,6 cm und 6,4 x 5,2 cm Durchmesser, 1934, Privatbesitz, © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_L011034_19, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05747637>, Foto Marion Mennicken.

Abb. 11: Elisabeth Treskow, Brosche, Gold und Chrysoberyll, um 1938, Standort unbekannt, © Museum für Angewandte Kunst Köln (Fotoarchiv Elisabeth Treskow), Foto Gertrud Hesse / Albert Renger-Patzsch.

Abb. 12: Elisabeth Treskow, Kapselring, 585/- Gold, Höhe 2,8 cm und Durchmesser der Kapsel 2,3 cm, 1942, Museum für Angewandte Kunst Köln (Inv.-Nr.G1148) , Foto Außen: Pura Ferreiro, Abb. Innen © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_L006418_29, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05134015>, Foto: Marion Mennicken.

Abb. 13: Elisabeth Treskow, Traubenbrosche, Gold und Brillanten und Perle, 6,4 x 4,1 cm, 1941/1942, Schmuckmuseum Pforzheim [MF 114 | Inv. Nr. 1976-20], © Schmuckmuseum Pforzheim, Foto Günther Meyer.

Abb. 14: Elisabeth Treskow, Brosche, Gold weiße und schwarze Perlen, 4 cm Durchmesser, 1963, Schmuckmuseum Pforzheim [Inv. Nr. 1963/202 | BM Kat 663], © Schmuckmuseum Pforzheim, Foto Günther Meyer.

Abb. 15: Elisabeth Treskow, Armreif, Gold, 3,8 x 5,8 cm, 1961, Privatbesitz, © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c019621, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05118695>, Foto Marion Mennicken.

Abb. 16: Elisabeth Treskow, Brosche, Gold und Safire und Feueropal, 4,4 cm Durchmesser, 1967, Museum für Angewandte Kunst Köln (INV.-Nr.Ov20), © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d031871_01, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05730650>, Foto Marion Mennicken.

Abb. 17: Elisabeth Treskow, Kette, Gold und Edelsteine und Perlen, 1975/76, Privatbesitz, © Rheinisches Bildarchiv, rba_L011006_18, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05747817>, Foto Marion Mennicken.

Abb. 18: Byzantinische Ohrringe, Gold, 10 – 11. Jh., MAK Köln. Foto Pura Ferreiro.

Abb. 19: Christiane Förster, Anhänger, Silber mit Kunststoffglasgemisch und Stahlseil, 1996, im Besitz der Künstlerin, © Gesellschaft für Goldschmiedekunst e.V. Hanau, C. Hafner GmbH + Co., Pforzheim, Foto Karlheinz Wilker.

Abb. 20: Giovanni Corvaja, Brosche, Gold, 60 x 50 cm, 1996, im Besitz einer belgischen Galerie, © Gesellschaft für Goldschmiedekunst e.V. Hanau, C. Hafner GmbH + Co., Pforzheim, Foto Karlheinz Wilker.

Abb. 21: Pol Bury, Brosche Threads on a disk, 1970, Gold, 8,2 cm Durchmesser, Jacque Bugin für Galerie Maeght Paris, Edition von 30, © VG Bild-Kunst Bonn 2018, Foto © Didier Ltd London.

Abb. 22: Robert Baines, Ear Ornament, Kopien nach antiken Stücken aus dem 7. Jh. v. Chr. mit Ergänzungen, Gold mit Silber, Kupfer, Plastik, 4,3 x 4,9 cm, 1994 oder 1996, Standort unbekannt, © Gesellschaft für Goldschmiedekunst e.V. Hanau, C. Hafner GmbH + Co., Pforzheim, Foto Karlheinz Wilker.

Abb. 23: Etruskische Körbchenohrringe, Gold, 550 – 450 v. Chr., Victoria & Albert Museum London Museums Nr. 3347-1856, © Victoria & Albert Museum London.

Abb. 24: Etruskische Scheibenohrringe, Gold disks with floral motifs and lions' head, Gold, 4,3 cm Durchmesser, 6. Jh. v. Chr, Metropolitan Museum New York, © bpk / Metropolitan Museum New York.

Abb. 25: Robert Baines, Adventures of the Archegos, Broschen, Gold und Silber, 1992, max. 2 x 2 x 4 cm, im Besitz des Künstlers, Foto: Garry Sommerfeld, Abb. nach Robert Baines: Metal, Aust. Kat. Sydney 2010, S. 32.

Abb. 26: Robert Baines, Australia born 1949, Gold Box 1992/93, Melbourne, fine gold, gold alloy, silver alloy, 7.0 x 12.3 x 4.5 cm, South Australian Government Grant assisted by the Commonwealth Government through the Australia Council, its arts funding and advisory body 1994, © Art Gallery of South Australia, Adelaide 945A22A.

Abb. 27: Robert Baines, The Gold Hoard from the Phoenician Settlement at Freshwater Point on the Queensland Coast, Gold, 1997 – 2004/2008, im Besitz des Künstlers, Foto: Garry Sommerfeld, Abb. nach Baines, Robert: More Amazing Schmuck Stories by Robert Baines, artificer goldsmith, Melbourne 2009, S. 23.

Abb. 28: Robert Baines, Armreif Java La Grande, 2004 – 2005, Silber vergoldet Plastik Eisen Holz, 9,7x7,4x8,9 cm, Museum of Applied Arts & Sciences Sydney. Abb. nach <https://collection.maas.museum/object/416402>, Zugriff am 6.12.2017.

Abb.29: Schrein, Indien, Goa, 16. Jh., Gold mit Resten von Email, 14 x 19,5 x 9,6 cm, Igreja do Convento da Graça, Lisboa, Inv. MNAA 577 Our, Foto José Pessosa, Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa, © DGPC.

Abb. 30: David Huycke, Pearl Sphere, Silber, 13,5 und 26,5 cm Durchmesser, 1996, © Gesellschaft für Goldschmiedekunst e.V. Hanau, C. Hafner GmbH + Co., Pforzheim, Foto Karlheinz Wilker.

Abb. 31: Elisabeth Treskow, Kelch, Silber feuervergoldet mit Goldgranulation, Höhe 19 cm, 1949, Benediktinerabtei Maria Laach, © Rheinisches Bildarchiv, rba_c006408 <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05132765>, Foto Marion Mennicken.

Abb. 32: David Huycke, Lace Sphere, Silber, 26 x 25 cm, 2007, National Museum of Scotland, Edinburgh, David Huycke: The Metamorphic Ornament, Re-Thinking Granulation, Dissertation, Leuven und Hasselt 2010, S. 36, © David Huycke.

Abb. 33: David Huycke, Edge of Chaos, Silber, 12 x 16,5 cm, 2012, David Huycke: The Metamorphic Ornament, Re-Thinking Granulation, Dissertation, Leuven und Hasselt 2010, S. 140, © David Huycke.

Abb. 34: David Huycke, Fractal Piece, Silber, 15 x 16 cm Durchmesser, 2007, David Huycke: The Metamorphic Ornament, Re-Thinking Granulation, Dissertation, Leuven und Hasselt 2010, S. 143, © David Huycke.

Abb. 35: David Huycke, Order & Chaos # 1, Silber Stahl Polyurethan, 32,5 x 17,5 cm Durchmesser, 2008, David Huycke: The Metamorphic Ornament, Re-Thinking Granulation, Dissertation, Leuven und Hasselt 2010, S. 182, © David Huycke.

Abb. 36: David Huycke, Order & Chaos # 2, Silber Stahl Polyurethan, 28 x 20 x 19 cm und 11 cm Durchmesser, 2009, David Huycke: The Metamorphic Ornament, Re-Thinking Granulation, Dissertation, Leuven und Hasselt 2010, S. 184, © David Huycke.