

Edition TMW

Ikonographie und Technik

... oder wie die Bilder auf die Objekte kommen

Mechthild Dubbi



Ikonographie und Technik

... oder wie die Bilder auf die Objekte kommen

Titelseite:

Dessertteller „Schlafender Amor“ (nach Angelika Kauffmann), Porzellan, bemalt und vergoldet, Schlaggenwald (Horní Slavkov), Böhmen, vor 1837

Rückseite (von li. nach re.):

Büste „Kaiser Franz I.“, Eisen, gegossen, Joseph Glanz, Wien, 1835

Standkreuz, Zink-Composition, gepresst, Glassteine, auf Holzträger,

Johann Fichtner, Döbling bei Wien, 1885

Deckelvase „Venus und Amor“, Alabasterglas, mattgeschliffen, Tuschmanier, Xaver Moser, Eichenthal, 1818

Vase „Lautenspieler und Sängerin“, Porzellan, bemalt und vergoldet, Paris, 1851

Seite 4:

Umhängetuch „À la Giraffe“ (Detail), Popeline mit Steindruck, Häußle, Wien, 1828

Herausgeber: Technisches Museum Wien mit Österreichischer Mediathek

Koordination: Barbara Hafok

Autorin/Redaktion: Mechthild Dubbi

Grafik: Ursula Emesz

Fotografien: Gerhard Sedlaczek

1. Auflage, 2016

Edition TMW

Ikonographie und Technik

... oder wie die Bilder auf die Objekte kommen

Mechthild Dubbi

Wien 2016



Vorwort

Der fünfte Band der *Edition TMW* ist kunstgewerblichen Objekten gewidmet, die – ganz der Intention eines technischen Museums entsprechend – vorrangig unter dem Aspekt der Produktionstechnik gesammelt wurden. Viele dieser Gegenstände haben jedoch noch andere, über die Technik hinausgehende, interessante Informationen zu bieten.

In der vorliegenden Publikation wurde eine kleine Auswahl an kunstgewerblichen Stücken unter einem völlig neuen, bisher unbearbeiteten Gesichtspunkt betrachtet und in einen erweiterten Kontext gestellt. Im Mittelpunkt stehen bildliche Darstellungen auf den Objekten und die kunstgewerblichen Produktionstechniken dahinter.

Begeben Sie sich auf eine spannende Reise durch eine Fülle an bekannten ebenso wie unbekanntem Materialien, längst vergessenen Techniken und solchen, die sich bis heute erhalten haben. Hier finden Sie vertraute und neue Bildinhalte. Auch Kurioses und Verblüffendes wird Ihnen begegnen, denn: So haben Sie unsere Objekte noch nie gesehen.

Gabriele Zuna-Kratky
Direktorin Technisches Museum Wien

Inhalt

8 Monarchie

- 12 Die Habsburger – Von Angesicht zu Angesicht
- 34 Die Habsburger – Widmungen
 - 50 *Sag es durch die Blume –*
 - Widmungen der etwas anderen Art*
- 54 Die Habsburger – Der Doppeladler

66 Christentum

- 70 Jesus Christus – Von der Wiege bis zur Bahre
- 86 *Vom Kunstwerk zum Kunsthandwerk*
 - 86 *Leonardo da Vinci: „Das letzte Abendmahl“*
- 92 Das Kreuz als Symbol
- 102 Maria – Mutter, Madonna, Heilige
- 110 *Vom Kunstwerk zum Kunsthandwerk*
 - 110 *Raffael: „Sixtinische Madonna“*
 - 118 *Raffael: „Madonna della Sedia“*
 - 124 *Mariazell: „Magna Mater Austriae“*

130 Antike

- 134 Auftritt des mythologischen Personals
- 146 Immer wieder Amor oder Amor ist überall
- 162 *Vom Kunstwerk zum Kunsthandwerk*
 - 162 *Guido Reni: „Aurora“*
 - 166 *Antonio Canova: „Theseus besiegt den Zentauren“*
 - 170 *Pompeji: „Die Amoretten-Verkäuferin“*

172 Genre

- 176 Lustbarkeiten – Der angenehme Müßiggang
- 182 Giraffen – und andere exotische „Viecher“
- 186 Stadtansichten und Landschaften

193 Literatur

Monarchie





Die Habsburger – Von Angesicht zu Angesicht

In Eisen gegossen, in Seide gewebt, in Elfenbein geschnitzt, auf Porzellan gemalt, in Glas geschnitten, in Ton modelliert, auf Kunststoff und Karton gedruckt – kein Material, kein Gegenstand, keine Produktionstechnik scheint unmöglich, wenn es um die Allgegenwart der Herrschenden geht. Von der Medaille bis zum Relief, von der Büste bis zum Hosenträger, von der Telefonwertkarte bis zur Pappschachtel, vom Trinkglas bis zur Vase, vom Pfeifenkopf bis zum Zündholzbehälter wird keine Möglichkeit ausgelassen, ihre Majestäten zu „vermarkten“.

Die Hauptakteure der Habsburger im „Fabrikprodukten-Kabinett“ sind Franz I. und Ferdinand I. Sie zeigen bei weitem die meiste bildliche Präsenz. Kein Wunder, wurden die kunstgewerblichen Sammlungen doch von Ersterem ins Leben gerufen und von Zweiterem fortgeführt. Außerdem war das „Kabinett“ vor allem zu ihren Regierungszeiten, seit seiner Gründung 1807 bis in die 1840er Jahre, mit einer Flut an kunsthandwerklichen Erzeugnissen beschickt worden, die ganz im Sinne der ursprünglichen Intention den Gewerbefleiß innerhalb der Habsburgermonarchie unter Beweis stellten.

Im Wesentlichen sind es bekannte und „offizielle“ Porträts mit hohem Wiedererkennungswert, die Objekte vielerlei Art schmücken, als Einzelporträts der Monarchen oder als Doppelporträts der jeweiligen Herrscherpaare. Wir begegnen Maria Theresia und ihrem Franz Stephan von Lothringen, Franz I. von Österreich und seiner Carolina Augusta, Ferdinand I. und Maria Anna, Franz Joseph und Elisabeth. Wenn heutzutage in Europa eine royale Hochzeit stattfindet, wird der Markt mit Souvenirs aller Art überschwemmt. Die Porträts der frisch Vermählten zieren nahezu alles, von der Kaffeetasse bis zum T-Shirt. Tendenzen zu dieser Vermarktung identitätsstiftender Gegenstände sind auch im 19. Jahrhundert auszumachen, mögen die Ausmaße im Vergleich zu heute noch so bescheiden gewesen sein.

Doch nicht nur zu Eheschließungen, sondern auch zu anderen besonderen Anlässen wurden Erinnerungsgegenstände produziert. Und so wird uns in vielen der im Folgenden vorgestellten Sammlungsobjekte auch die Geschichte der Habsburger begegnen, eine Bildergeschichte sozusagen, ein Blick ins „Familienalbum“. Wie in einem Zeitraffer werden wir einige wichtige kaiserlich-königliche Stationen der Donaumonarchie und ihre Protagonisten streifen. Doch gehen wir chronologisch vor.

Maria Theresia und Franz I. Stephan, Joseph II. und Leopold II.

Die Konterfeis der Herrschenden auf Münzen zu finden, ist alles andere als außergewöhnlich. Bereits in der Antike waren zahllose Geldstücke im Umlauf, sowohl in Gold und Silber als auch in Kupfer oder in den Legierungen Bronze und Messing, wobei der Anteil der Silbermünzen überwog. Sie zeigten unter anderem Herrscher oder Götter.

Sind Münzen gesetzliche und damit offizielle Zahlungsmittel, so werden Medaillen zu besonderen Anlässen geprägt. Wie die Münzen tragen sie bildliche Darstellungen oder Schrift, sowohl auf der Vorderseite (Avers) als auch auf der Rückseite (Revers). Die letzten römisch-deutschen Kaiser aus dem Hause Habsburg vor den Napoleonischen Kriegen sollen hier mit ihren Bildnissen vorgestellt werden (Abb. 1): Maria Theresia zunächst mit ihrem Ehemann Franz I. Stephan (regierten 1745 bis 1765), nach dessen Tod gemeinsam mit ihrem Sohn Joseph II. (1765 bis 1780), danach Joseph II. allein (1780 bis 1790) und nach seinem Tod sein jüngerer Bruder Leopold II. (1790 bis 1792).



1 MEDAILLEN MIT PORTRÄTS

„Kaiser Franz I. Stephan und Kaiserin Maria Theresia“ (1764)

„Kaiserin Maria Theresia und ihr mitregierender Sohn, Kaiser Joseph II.“ (1769)

„Kaiser Joseph II.“ (1770)

„Der spätere Kaiser Joseph II. und sein Bruder, der spätere Kaiser Leopold II.“ (1764)

Silber, Kupfer, geprägt

Inv.Nr. 9701/394, 470, 471, 735

Von der Antike bis ins 16. Jahrhundert erfolgte die Münzprägung ausschließlich von Hand, ausgeführt von den Münzschlägern. Dazu brauchte es einen Münzrohling, zwei Prägestempel und einen Hammer, daher wird dieses Verfahren auch Hammerprägung genannt. Danach versuchte sich die Technik zunächst an der Walzenprägung, bei der eine Metallplatte durch zwei Walzen geführt wird, die die Negativformen der Darstellungen von Vorder- und Rückseite trugen. Die fertigen Münzen mussten jedoch anschließend aus den geprägten Platten herausgeschnitten werden. Erst die Erfindung der Spindelpresse im 16. Jahrhundert ermöglichte das Prägen des zwischen den beiden Prägestempeln liegenden Rohlings unter hohem Druck, wobei das untere Ende der Spindel auf die zu prägende Münze/Medaille einwirkte. Die Kniehebelpresse schließlich wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfunden und ist vom Prinzip her bis heute bei der modernen Münzprägung im Einsatz.

Franz II./I.

Als Franz II. war er von 1792 bis 1806 der letzte römisch-deutsche Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation; als Franz I. war er von 1804 bis zu seinem Tod 1835 der erste Kaiser von Österreich. Nachdem er den österreichischen Kaisertitel angenommen hatte, führte er zwei Jahre lang als Franz II./I. beide Titel, er war also ein Doppelkaiser, bis sich das Reich in den Napoleonischen Kriegen 1806 auflöste. Aus der letzten entscheidenden „Völkerschlacht bei Leipzig“ im Oktober 1813 gingen die Verbündeten Russland, Preußen und Österreich gegen Napoleon siegreich hervor. Europa wurde im Wiener Kongress neu aufgeteilt und der nun nur noch österreichische Kaiser Franz I. als Friedensstifter gefeiert.

So auch in einer Elfenbeinschnitzerei, die 1819 in Wien entstanden ist (Abb. 2) und neben dem Porträt des Monarchen folgende Inschrift trägt: „NUR FRANZ IST UN[S]ER UND EUROPA GLÜCK, VIVAT, FRIEDENS STIFTER ANNO 1819“.

Büsten ohne Zahl – egal, ob in Alabaster, Marmor, Keramik, Elfenbein, Bronze, Eisen oder anderen Materialien – bezeugen die bildliche Präsenz des Kaisers. Häufig zeigen sie den Herrscher als römischen Imperator mit und ohne Lorbeerkranz. Aus Alabaster ist eine kleine, nur 9,5 cm hohe, kunstgewerblich interessante Büste, da sie gar kein Kunst„hand“werk ist, handelt es sich doch um eine „Maschinenarbeit von J. Hoffmann in Wien“, wie auf dem Etikett am Sockel zu lesen ist (Abb. 3). In der Tat lässt sich ein



2 KAMMFÖRMIGES BLATT: Porträt „Kaiser Franz I.“
 Elfenbein, geschnitzt
 Inschrift: „NUR FRANZ IST UN[S]ER UND EUROPA GLÜCK, VIVAT,
 FRIEDENS STIFTER ANNO 1819“
 Franz Findling, Wien, 1819
 Inv.Nr. 8412/2

Privilegium (Patent) finden, das Karl Grafen von Berchthold-Ungerschütz gemeinsam mit Joseph Hoffmann, Mechaniker in Wien, im März 1838 erteilt wurde, und zwar auf „die Erfindung, alle Gattungen Schnitzwerk und Bildhauerarbeiten [...] mittelst einer Maschine zu erzeugen“. Das Prinzip besteht – sehr vereinfacht dargestellt – darin, dass eine Originalfigur und ein Rohmaterial für die Kopie parallel in eine Maschine eingespannt werden. Das Original wird durch vertikales und horizontales Drehen mit einem Griffel abgetastet, die Form Punkt für Punkt auf das ebenfalls drehbare Rohmaterial übertragen und mit dem Werkzeug geschnitten. So entsteht eine originalgetreue Kopie.

Auf gänzlich andere Art sind zwei Büsten nach derselben Vorlage entstanden (Abb. 4). Sie wurden in Eisen gegossen, und zwar in „verlorenen“ Formen aus Sand, die nach dem Guss zerstört werden und somit nicht wie-

3 BÜSTE: „Kaiser Franz I.“
Alabaster, maschinengeschnitten
Joseph Hoffmann, Wien, 1839
Inv.Nr. 62117

4 ZWEI BÜSTEN: „Kaiser Franz I.“
Eisen, gegossen, bräunlich und grünlich gefirnisst
Joseph Glanz, Wien, 1835
Inv.Nr. 5730, 5590



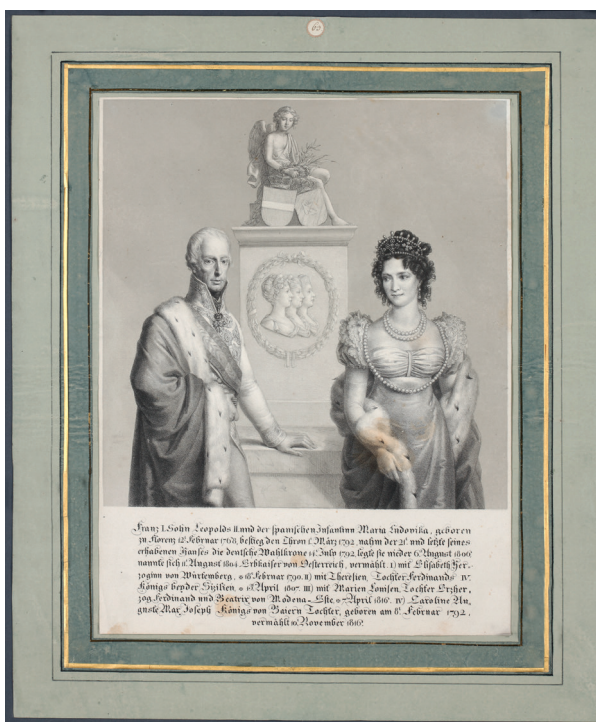
derverwendbar sind. Der graue fertige Guss wird anschließend gefirnisst, normalerweise in Schwarz. Das Markenzeichen der Eisen- und Bronze-gießerei von Joseph Glanz in Wien war jedoch, einen Teil der Eisen-kunstgüsse abschließend mit einer grünlichen oder bräunlichen Patina zu versehen, was den Figuren einen antikisierenden Anstrich verleiht.

Kaiser Franz I. von Österreich war viermal verheiratet. Seine zweite Ehefrau Maria Theresa von Neapel-Sizilien brachte in siebzehn Ehejahren zwölf Kinder zur Welt, darunter den Thronfolger Ferdinand. Doch nur Carolina Augusta von Bayern, die er in vierter Ehe 1816 heiratete, zeigt bildliche Präsenz in den Sammlungen. Sie blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1835 an seiner Seite. Es heißt jedoch, der Kaiser habe alle seine vier Frauen ge- liebt. Für diese Annahme spricht eine außergewöhnliche Lithographie, die kurz nach der vierten Eheschließung entstand, zeigt sie doch nicht nur das neue Herrscherpaar, sondern gedenkt in einem Medaillon im Hintergrund des Bildes auch der verstorbenen drei Gattinnen (Abb.5).

5 „Kaiser Franz I. mit seinen vier Ehefrauen“ Lithographie

Im Vordergrund mit seiner vierten Ehefrau Carolina Augusta (seit 10. November 1816). Im Medaillon im Hinter- grund Elisabeth von Württem- berg (gest. 18. Februar 1790), Maria Theresa von Neapel- Sizilien (gest. 13. April 1807) und Maria Ludovika (Louise) Beatrix von Modena (gest. 7. April 1816).

Lithographisches Institut
Wien, 1820
TMW-Archiv, BPA-005377

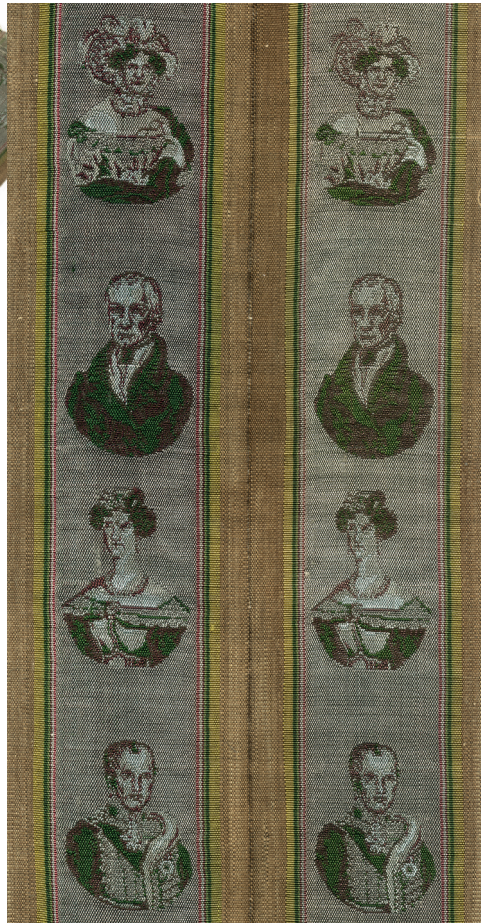


Alois Senefelder hatte in den 1790er Jahren ein neues Flachdruckverfahren entwickelt, bei dem die Abbildung nicht mehr als Hoch- oder Tiefdruck in Metall oder Holz geschnitten oder gestochen, sondern die Zeichnung auf einen Stein übertragen wurde, der als Druckplatte fungierte. Sehr vereinfacht gesagt, beruht das Verfahren auf einem präparierten Stein und auf der Abstoßreaktion von Fett und Wasser, was die zu druckenden Partien auf dem Stein betrifft. Die später „Lithographie“ genannte Technik trat ihren Siegeszug an und war im 19. Jahrhundert DAS Druckverfahren, das große Auflagen erlaubte.

Die offiziellen Porträts des Herrscherpaares gab es natürlich auch im schon fast unvermeidlichen Eisenkunstgussverfahren, wie in zwei Reliefs, die in der bereits erwähnten Eisengießerei von Joseph Glanz in Wien entstanden (Abb. 6). Im Unterschied zu den beiden obigen Büsten sind diese Objekte in gängigem Schwarz gefirnisst. Ursprünglich waren sie unter Glas gerahmt.

6 ZWEI RELIEFS: „Franz I.“ und seine vierte Ehefrau „Carolina Augusta“
Eisen, gegossen, schwarz gefirnisst
Joseph Glanz, Wien, 1820–1835
Inv.Nr. 5681, 5682





7 STOFFSTREIFEN FÜR EINEN HOSENTRÄGER:
 „Kaiser Franz I. und Kaiserin Carolina Augusta“
 sowie „Kronprinz Ferdinand und Maria Anna“
 Halbseidenzeug, façonnirt
 Heinrich Lotz, Wien, 1833
 Inv.Nr. 31943

Kaiserliche Porträts auf Münzen oder Lithographien zu finden, ist ebenso unspektakulär wie sie in der Glas- oder Porzellanmalerei anzutreffen. Durch den Aufruf Franz I. im Jahr 1807, sein Kabinett mit Fabrikprodukten aller Art zu beschicken, wurde die Sammlung durch Objekte aus vielen Materialkategorien bereichert. Darunter befinden sich auch einige aus eher ungewöhnlichen Werkstoffen bzw. solche, die eine erstaunliche und unerwartete Kombination von Material und bildlicher Darstellung zeigen.

Hier seien etwa die Seidenweber genannt. Unter ihnen sandte der „privilegierte Weber“ Heinrich Lotz aus Wien 1833 „einen Streifen Halbseidenzeug, façonnirt, zu einem Hosenträger“ in die Sammlung ein (Abb. 7). Dieser zeichnete sich durch eine neue Technik aus, mit deren Hilfe u. a. Porträts und Landschaften auf eine neue Art eingewebt waren, bei der man die Fäden auf der Rückseite nicht „ausschneiden“ musste, wie es im Bericht der ersten Wiener Gewerbeausstellung 1835 heißt, wo er ganz

ähnliche Produkte zeigte. Der Streifen Halbseidenzeug trägt die eingewebten Porträts der beiden Herrscherpaare der Biedermeierzeit. Wir finden zum einen Kaiser Franz I. mit seiner vierten Ehefrau Carolina Augusta und zum anderen den Kronprinzen und Thronfolger Ferdinand mit seiner Gattin Maria Anna.

Bei den Vorlagen für diese vier Porträts handelt es sich um Lithographien eines der bedeutendsten Porträtisten seiner Zeit. Die Rede ist von dem Wiener Joseph Kriehuber (1800–1876), der als einer der ersten die neue Drucktechnik für seine Bildnisse anwendete. Die so kunstvoll, jedoch spiegelverkehrt in Seide eingewebten Abbildungen von Franz I. und Carolina Augusta wurden einer Lithographie entnommen, die das Kaiserpaar um 1830 herum gemeinsam in der Theaterloge zeigt. Die Darstellungen des Thronfolgerpaares Ferdinand und Maria Anna dürften auf zwei Einzelporträts zurückgehen, die ebenfalls von Joseph Kriehuber stammen. Das führt uns auch gleich zur nächsten Kaisergeneration.



8 ZWEI VASEN:
 Porträts „Kaiser Franz I.“
 und „Kaiser Ferdinand I.“
 Porzellan, bemalt, vergoldet
 Haas & Lippert, Schlag-
 genwald (Horní Slavkov),
 Böhmen, 1835–1837
 Inv.Nr. 19252, 19294

Ferdinand I.

Neben Kaiser Franz I. begegnet uns sein 1793 geborener Sohn Ferdinand zunächst als Kronprinz, der im Schatten seines Vaters steht, in Jugendbildnissen. Eines der offiziellen Porträts ist in den unterschiedlichsten Materialien ausgeführt (Abb. 9–11), etwa in Messing gepresst, waren doch gepresste Metallverzierungen und -ornamente im Biedermeier en vogue. Dasselbe Porträt zierte auch einen schwarzen, mit Metall beschlagenen Pfeifenkopf aus Ton mit Deckel. Noch ungewöhnlicher ist dasselbe Bildnis, das einfach in einen Tonwürfel wie ein Siegel eingeprägt wurde. Bei dem Material handelt es sich laut Inventar um eine „Tonpaste oder Tonmasse“, die nicht näher spezifiziert ist.

Nach dem Tod seines Vaters Franz im Jahr 1835 tritt Kronprinz Ferdinand das Erbe an. Die bildlichen Darstellungen beziehen sich nun auf den neuen österreichischen Kaiser Ferdinand I.

Nicht nur Stücke aus gewerblicher Produktion wurden in die Sammlung eingesandt, auch Privatpersonen huldigten ihren Herrschern. Ein schönes Beispiel dafür ist eine in Elfenbein geschnitzte Statuette auf einem Schildpattsockel, die ein in Venedig stationierter k.k. Marine-Artillerist angefertigt hatte (Abb. 12). Denn auch das Königreich Lombardo-Venetien im Norden Italiens war nach der Neuaufteilung Europas für ein halbes Jahrhundert Teil des Habsburgerreichs, die Lombardei bis 1859, Venetien bis 1866. Doch auch gänzlich unbekannte Stücke finden sich in den Beständen, wie etwa eine Wachsbüste, von der wir weder den Namen des Künstlers kennen, noch wissen, an welchem Ort oder in welchem Jahr sie angefertigt wurde (Abb. 13).

Seit seiner Eheschließung mit Maria Anna von Sardinien im Jahr 1831 begegnet uns das Paar zunächst als Thronfolgerpaar, wie auf dem oben besprochenen Hosenträger (vgl. Abb. 7), und ab 1835 als neues habsburgisches Herrscherpaar gemeinsam auf kunstgewerblichen Objekten aller Art. Zwei davon sollen hier näher vorgestellt werden, sind sie doch vom produktionstechnischen Standpunkt her interessant. Eine Kaffeeschale aus Porzellan und ein Fußbecher aus Glas wurden mit Kupferstichen bedruckt (Abb. 14 und 15).

Beim Tiefdruck, etwa einem Kupfer- oder Stahlstich, werden alle zu druckenden Linien in die Metallplatte hineingeschnitten, diese Vertiefungen nehmen dann die Farbe(n) auf. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war es



9 MEDAILLON: Porträt „Kronprinz Ferdinand“
 Messing, gepresst
 Franz Feil, Wien, 1822
 Inv.Nr. 6619

10 PFEIFENKOPF: Porträt „Kronprinz Ferdinand“
 Ton, Metall
 Melchior Germain, Grätz (Graz), 1820
 Inv.Nr. 36579

11 TONWÜRFEL: Porträt „Kronprinz Ferdinand“
 Paste oder Masse aus Ton von Maurach in Tirol
 Unbekannt, vor 1835
 Inv.Nr. 70793

gelingen, Kupferstiche nicht nur wie üblich auf Papier, sondern auch auf Porzellan und Glas zu drucken. Die Wiener Georg Martini und Ludwig Schweitzer hatten das Verfahren weiterentwickelt und dafür auch einige Privilegien (Patente) erhalten. Um einen Kupferstich auf Porzellan oder Glas drucken zu können, muss die zu druckende Farbe zwei Anforderungen erfüllen. Zum einen muss sie sich wie Druckerschwärze verhalten, um überhaupt druckbar zu sein. Zum anderen muss sie sich wie eine

12 STATUETTE:
„Kaiser Ferdinand I.“
Elfenbein, geschnitzt, auf
Schildpattsockel
Vincenzo Favenza,
k.k. Marine-Artillerist,
Venedig, 1838
Inv.Nr. 22098



13 BÜSTE: „
„Kaiser Ferdinand I.“
Wachs
Unbekannt, 19. Jh.
Inv.Nr. 61301



14 KAFFEESCHALE:
„Kaiser Ferdinand und
Kaiserin Maria Anna“
Porzellan, Kupferstich-Abdruck
Georg Martini, Wien, 1840
Inv.Nr. 11644



15 TRINKBECHER:
„Kaiser Ferdinand und
Kaiserin Maria Anna“
Farbloses Glas,
Kupferstich-Abdruck, bemalt
Georg Martini, Wien, 1842
Inv.Nr. 20602



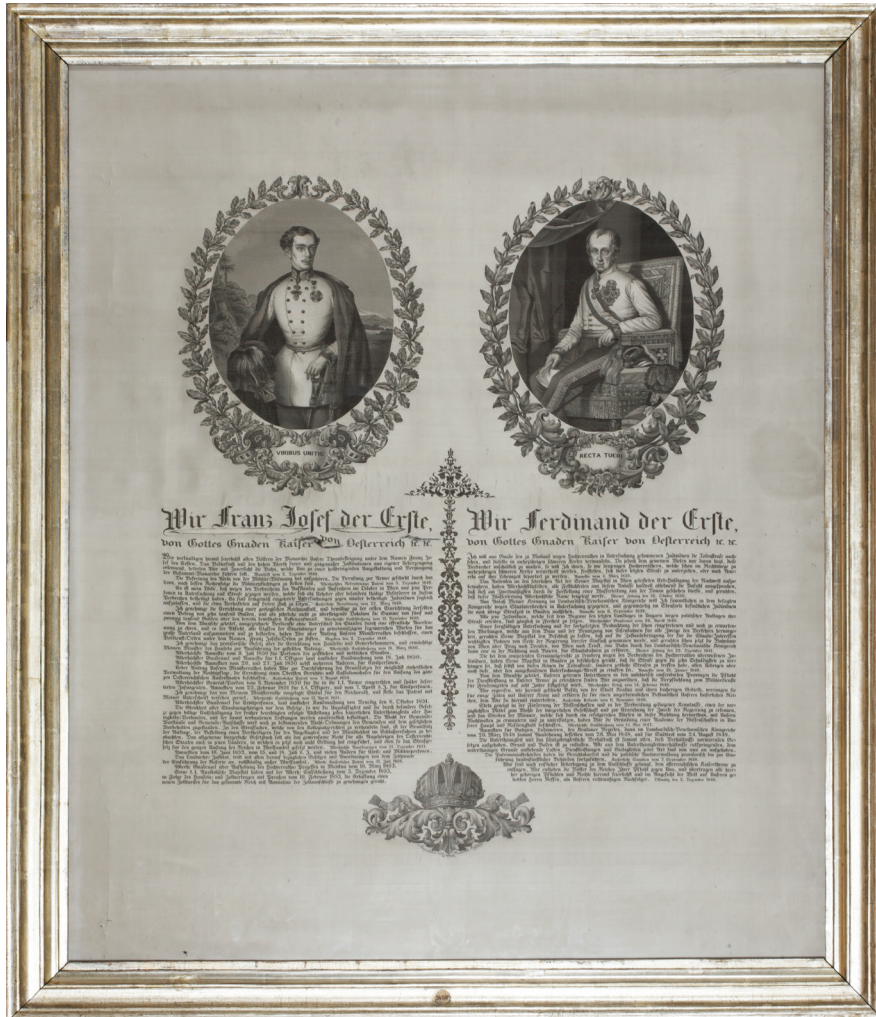
Emailfarbe nach dem Druck einbrennen lassen. Im Unterschied zu einem Kupferstich auf Papier wurde die Kupferplatte in der Originalansicht gestochen und der spiegelverkehrte Papierabdruck danach auf das bereits glasierte Porzellan bzw. auf das Glas gedrückt, wo dann wieder die Originalansicht zu sehen war. Der Fußbecher wurde nach dem Kupferstichabdruck noch von Hand mit Emailfarben koloriert. Bei beiden Stücken musste der aufgebrachte Dekor abschließend eingebrannt werden. Auch hier lieferte der bereits mehrfach erwähnte Joseph Kriehuber die lithographischen Vorlagen, denn das Doppelporträt wurde aus zwei Einzelbildnissen zusammengesetzt.

Franz Joseph I.

Mit einem weiteren Beispiel großartigen Gewerbefleißes in Sachen Textil springen wir zur nächsten Kaisergeneration. Im Jahr 1848 hatte Ferdinand I. die Kaiserwürde an seinen erst 18jährigen Neffen Franz Joseph abgetreten, der die Geschicke der Habsburgermonarchie für die nächsten 68 Jahre bestimmen sollte. Wenige Jahre nach der Thronablöse, im Jahr 1855, entstand dieses bemerkenswerte Objekt, ein über einen Meter hohes Seidenbild unter Glas, in einem Goldrahmen. Es zeigt die eingewebten Porträts des neuen und des abgedankten Kaisers sowie zwei ebenfalls eingewebte umfangreiche Texte, die jeweils mit den berühmten Worten beginnen: „Wir Franz Josef / Ferdinand der Erste, von Gottes Gnaden Kaiser von Oesterreich“ (Abb. 16).

Seit Jahrhunderten hatten die Seidenweber im französischen Lyon dieses Gewerbe dominiert und sich weit über ihre Region hinaus Anerkennung verschafft. Auch der Fabrikant Friedrich Lindow, der das bemerkenswerte Bild mit den beiden Kaiserporträts produzierte, hatte sich, wie viele andere Seidenweber auch, seine Kenntnisse in Frankreich erworben. Erst im Jahr 1847 wurde in Wien eine Webschule eingerichtet, deren Leitung Lindow übernahm. Die Leistungsfähigkeit österreichischer Seidenweberei stellte er mit seinem hier gezeigten Werk unter Beweis, das auf der Pariser Weltausstellung 1855 präsentiert wurde.

Das Bild ist in der Jacquardtechnik ausgeführt. Der französische Erfinder Joseph-Marie Jacquard hatte um 1800 mit seiner Weiterentwicklung des Webstuhls die Weberei revolutioniert. Vereinfacht gesagt, übertrug er die Steuerung des Webvorgangs auf ein Lochkartensystem, bei dem die Lochkarten, die mit Nadeln abgetastet wurden, die Informationen zu den



16 GEMÄLDE: Porträts „Kaiser Franz Joseph I.“ und „Kaiser Ferdinand I.“
 Seide, Jacquardweberei, im Goldrahmen
 Friedrich Lindow, Wien, 1855
 Inv.Nr. 77598

zu webenden Mustern enthielten. Die einfache Formel lautete: Ein Loch auf der Karte bedeutet Fadenhebung, kein Loch Fadensenkung. Heute würden wir von früher „Digitaltechnik“ sprechen.

Die Bilder des neuen Kaisers Franz Joseph I. sind gleichermaßen Jugendbildnisse wie Herrscherporträts, hatte er doch im Dezember 1848 nur knapp vier Monate nach seinem 18. Geburtstag den Thron bestiegen. Der

junge Kaiser begegnet uns stets in Galauniform, sowohl in Ölgemälden als auch in Stahlstichen und Lithographien. Die Vorlage für das Seidenbild lieferte ein kolorierter Stahlstich von Carl Mahlknecht aus dem Jahr 1849, der sich wiederum von einem Gemälde von Anton Einsle inspirieren ließ. Es zeigt Franz Joseph I. in deutscher Feldmarschall-Galauniform mit dem Generalshut in der rechten Hand. Das Porträt des abgedankten Kaisers Ferdinand I. geht vermutlich auf eine graphische Vorlage von Tommaso Benedetti zurück.

Auch im Jahr 1854 war der neue Kaiser noch jung, gerade 24 Jahre alt. Im April hatte Franz Joseph seine noch jüngere, erst 16 Jahre alte Cousine Elisabeth, Herzogin in Bayern, geheiratet, die als Mythos „Sisi“ in die Geschichte eingegangen ist und deren Schicksal bis heute, eineinhalb Jahrhunderte später, die Menschen bewegt, im Film, im Musical oder im „Sisi-Museum“ in Wien.

Ein ebenso zauberhaftes wie fragiles Objekt fand 1855 Eingang in die Sammlung, mit dem Eintrag: „Portrait Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth (Tuschgemälde) umgeben mit feinem Holzschnittwerk u. Figural-Verzierungen aus Alpenblumen. Im Rahmen unter Glas.“ Das Tuschartporträt des Objekts dürfte nach dem 1853 anlässlich der Verlobung des Paares von Franz Schrotzberg geschaffenen Ölgemälde entstanden sein (Abb. 18).

Ein kleines ovales Medaillon zeigt den jungen Kaiser nach einer Lithographie von Giovanni Bozza aus dem Jahr 1849 (Abb. 17). Es handelt sich um eine Hinterglasmalerei, bei der auf der Rückseite einer dünnen Glasscheibe lichtundurchlässige Farben aufgetragen werden. Früher waren dies Ölfarben, heute werden zum Großteil Acrylfarben verwendet. Da die Hinterglasmalerei eine Kaltmalerei ist, die im Unterschied zur Emailglasmalerei anschließend nicht eingebrannt wird, ist sie für mechanische Verletzungen sehr anfällig. Die sichtbaren Beschädigungen in dem kleinen Medaillon zeugen davon.

Das junge Kaiserpaar Franz Joseph I. und Elisabeth erfreute sich bei den Kunstgewerbetreibenden großer Beliebtheit. Unzählige Kupfer- und Stahlstiche sowie Lithographien zeugen davon. Auch der Drechslermeister Franz Tautz in Wien verewigte das neue Herrscherpaar, und zwar in Walrosszahn (Abb. 19), wie der Originaleintrag im Inventar aus dem Jahr 1855 belegt. Allgemein ist uns das Material Elfenbein als aus den Elefantenzähnen stammend bekannt, doch auch die Zähne des Walrosses oder des Narwals lassen sich unter die Elfenbeine einreihen, im Unterschied

17 MEDAILLON: „Kaiser Franz Joseph I.“
Hinterglasmalerei
Paris, 1853
Inv.Nr. 62118

18 PORTRÄT: „Kaiserin Elisabeth“
Tuschgemälde, umgeben mit feinem
Holzschnittwerk und Figural-Verzierungen
aus Alpenblumen
Pichler, Lienz, Tirol, 1855
Inv.Nr. 63553



zum Bein, das aus Knochen stammt. Heute längst verpönt und verboten, war Elfenbein im 19. Jahrhundert ein beliebtes und gängiges Material für kunstgewerbliche Gegenstände vielerlei Art. Franz Tautz jedenfalls schnitt die Porträts der frischvermählten Majestäten in Walrosszahn und tat dies laut Inventareintrag nicht von Hand, sondern auf einer „ausschl. priv. Maschine“, wie dort vermerkt ist. Was heute die „Patente“ sind, waren im 19. Jahrhundert die „Privilegien“. Und so findet sich folgerichtig etwa im „Amtsblatt der Laibacher Zeitung“ (heute Ljubljana in Slowenien) die Ankündigung, dass dem bürgerlichen Drechslermeister Franz Tautz aus Wien am 6. Oktober 1854 ein Privileg erteilt wurde, und zwar „auf die Verbesserung einer Maschine zur Erzeugung von plastischen und runden Gegenständen auf Elfenbein, Meerschaum [Mineral Sepiolith], Bernstein, Holz usw., wodurch eine stets gleichförmige Bewegung der Graviermesser erzielt werde“. Wie genau diese neue Maschine funktionierte, wissen wir



19 RELIEF: „Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth“
Walrosszahn, geschnitten,
im Samtrahmen
Franz Tautz, Wien, 1855
Inv.Nr. 61292



20 MEDAILLON: „Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth“
Galvanoplastik, Silber bzw.
Gold auf Kupfer
Carl Schuh, Wien, 1854
Inv.Nr. 58977



21 ZÜNDHOLZBEHÄLTER:
 Porträt „Kaiser Franz Joseph“
 Zum 40. Kaiserjubiläum
 Horn, in Schutzhülse aus
 Blech, gepresst
 Unbekannt, 1888
 Inv.Nr. 14906

nicht, denn im Unterschied zu anderen Privilegiennehmern hatte sich Tautz Geheimhaltung ausbedungen, daher wurde keine Privilegiumsbeschreibung veröffentlicht. Was dieses Objekt sehr anschaulich verdeutlicht, ist die Tatsache, dass Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert zunehmend von der Hand auf die Maschine verlagert wurde. Andere Stücke der Sammlung legen nahe, dass es sich in diesem Fall um einen Mechanismus handelt, der eine Vorlage abtastet und diese Form dann auf einen Rohling überträgt. So konnten immer gleiche Stücke in nahezu unbegrenzter Zahl reproduziert werden. Der Weg zur Massenproduktion war besritten. Wir haben ein ähnliches Prinzip bereits oben bei der kleinen Alabasterbüste Franz I. kennengelernt (vgl. Abb. 3).

Ein letztes Mal begegnet uns das junge Kaiserpaar, diesmal als Galvanoplastik. Das kleine Medaillon (Abb. 20) stammt von einer großen Muster-
 tafel mit galvanoplastisch erzeugten Gegenständen, darunter Plaketten, Medaillons und eine ganze Reihe von Knöpfen (vgl. Abb. 106).

Edelmetalle sind wertvoll und teuer, der Gedanke, unedle Metalle mit edleren zu verbrämen, ist daher naheliegend. Das Versilbern oder Vergolden von Oberflächen geschieht zum einen aus ästhetischen Gründen, gleichzeitig bietet der Überzug Schutz vor Korrosion. Im Falle des Medaillons wurde Kupfer mit Silber und bei der Einfassung mit Gold beschichtet,



22 RUNDE DOSE MIT DECKEL:
 Porträt „Kaiser Franz Joseph“
 Farbdruck nach einer Fotografie
 von Carl Pietzner (1898)
 Pappkarton, Papier, bedruckt
 Unbekannt, um 1900
 Inv.Nr. 80990/9

23 PACKUNG SURROGATKAFFEE:
 Porträt „Kaiser Franz Joseph“
 J. Br. Romaszkan, Horodenka,
 Galizien (heute Ukraine), um 1900
 Inv.Nr. 54167



doch nicht mechanisch, sondern auf chemischem Wege. Wird ein Metall mit einer dünnen Edelmetallfolie überzogen, spricht man von Plattieren, geschieht dies, wie hier, galvanoplastisch, dann nennt man dieses Verfahren analog dazu Elektroplattieren. Vereinfacht gesagt, schlägt sich das in einem Bad gelöste Silber unter Stromfluss auf die Kupferoberfläche nieder. Das galvanoplastische Verfahren war seit Ende des 18. Jahrhunderts bekannt und wurde schon bald darauf auch im Kunstgewerbe eingesetzt.

Als einer der längstregierenden Monarchen in Europa erlebte Franz Joseph I. naturgemäß zahlreiche Thronjubiläen. Zum 40jährigen im Jahr 1888 etwa entstand ein Zündholzbehälter aus Horn in einer Schutzhülse aus geprägtem Blech, welches das Porträt Franz Josephs mit den Jahreszahlen „1848–1888“ trägt (Abb. 21). Der Hersteller und die Provenienz des Stückes mit dem Namen „Jubiläums-Feu“ sind unbekannt.

Auch nach mehr als 50 Regierungsjahren erfreute sich der Monarch ungebrochener Beliebtheit und war auch bildlich präsent. 1898 entstand die bekannte Fotografie von Carl Pietzner, die den Kaiser in Paradeuniform

zeigt, ein Motiv, das auch auf Ansichtskarten um 1900 herum zu finden ist und ebenso als Farbdruck Verbreitung fand. Die Lithographie hatte eine ganze Flut an bunten Bildern hervorgebracht, die sich hervorragend zu Dekorationszwecken eigneten, wie im Fall einer runden Kartonschachtel (Abb. 22). Auch an den Grenzen des großen Habsburgerreiches wurde mit demselben Konterfei des Monarchen geworben, zum Beispiel für Surrogatkaffee in Galizien (heute Westukraine und Südpolen). Allerdings trägt das Porträt hier härtere, doch unverwechselbare Gesichtszüge (Abb. 23).

Das jüngste Objekt der Museumsbestände, auf dem wir einem Mitglied aus dem Hause Habsburg begegnen, ist Elisabeth von Österreich-Ungarn gewidmet. Im Jahr 1998 legte die Telekom Austria eine Telefonwertkarte zum 100. Todestag der Kaiserin auf, die am 10. September 1898 einem Attentat zum Opfer gefallen war (Abb.24). Die Karte besteht aus Kunststoff, ist magnetisch codiert und hatte den Wert von 106 österreichischen Schillingen, was heute rund sieben Euro entsprechen würde.

Da der letzte österreichische Kaiser, Karl I., der in den Kriegswirren des Ersten Weltkriegs von 1916 bis 1918 regierte, keine bildlichen Spuren auf kunstgewerblichen Objekten hinterlassen hat, sind wir damit am Ende unserer kleinen Zeitreise in Bildern durch die Geschichte der Habsburgermonarchie angelangt. Wir beginnen die Reise jedoch noch ein weiteres Mal; diesmal stehen Widmungen an die Habsburger im Mittelpunkt. Dabei werden wir auf weitere bildwürdige Anlässe und Begebenheiten stoßen.

24 TELEFONWERTKARTE:
 „Kaiserin Elisabeth“
 Zum 100. Todestag
 Kunststoff, bedruckt, magnetisch
 codiert
 Telekom Austria, 1998
 Inv.Nr. 92214







Hoch Lebe Erz: Ferdinand der uns durch
Gnade und Liebe in der Zukunft wird Bekröneter

Hoch lebe Ferdinand unser Verehrtester
Kronprinz.



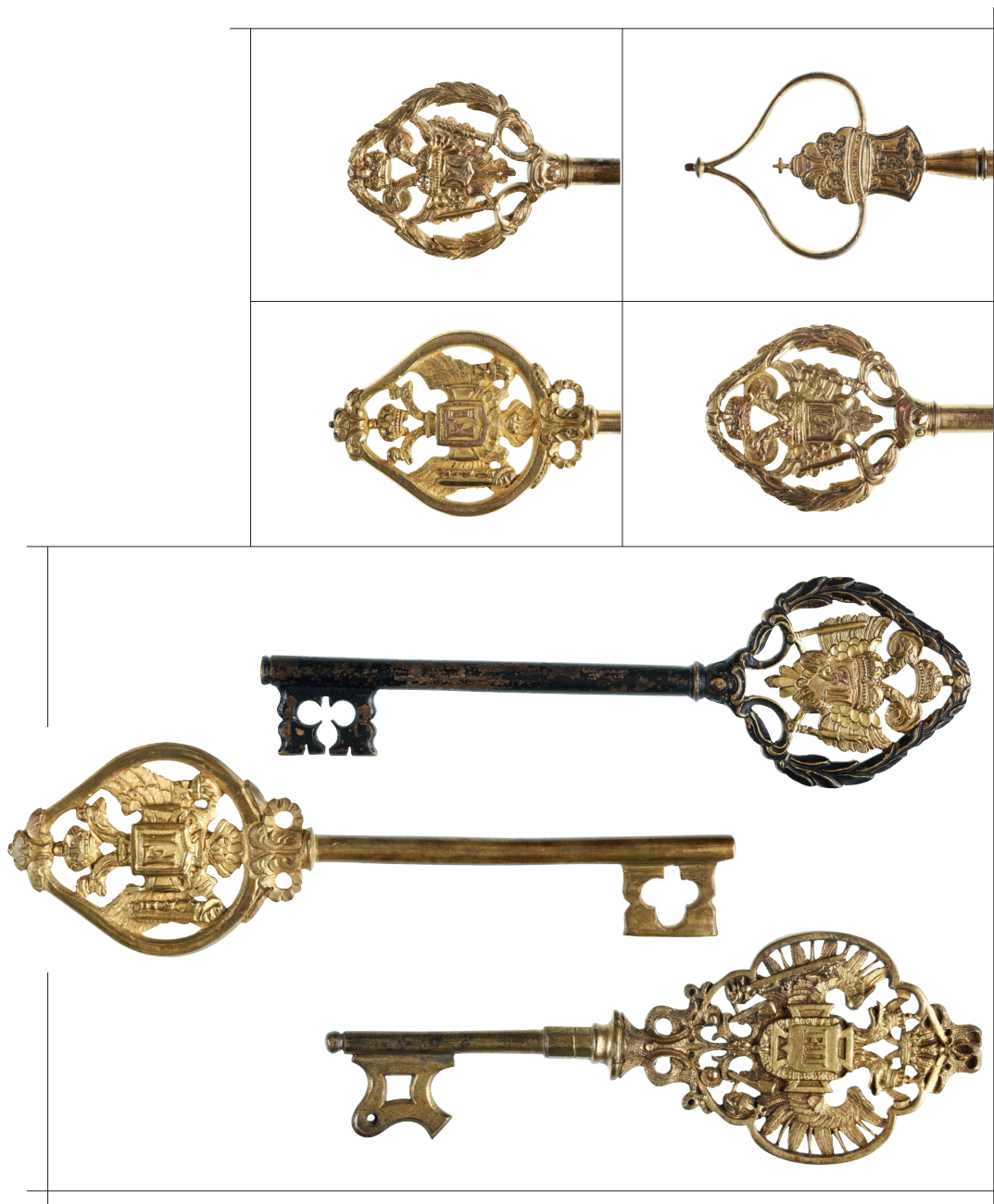
Die Habsburger – Widmungen

Wir kennen nicht nur ihre Porträts, sondern auch ihre Monogramme und Initialen. Zahlreiche Sammlungsstücke wurden den Mitgliedern des Kaiserhauses gewidmet, teils zu bestimmten Anlässen wie Huldigungen oder Thronjubiläen, teils als Prunkobjekte bestimmter Fabrikanten. Vieles, oft Erstaunliches, wurde den Herrschern zugeeignet, von den Wiener Glasmalern ebenso wie von den Glasperlenerzeugern aus Murano/Venedig, von den Seidenwebern aus Wien ebenso wie von den Hornlöffelproduzenten aus Sterzing (Vipiteno) im heutigen Südtirol.

Egal, ob Schriftzüge oder auch nur die Initialen des Monarchen, ob kurze Worte oder lange Widmungssprüche, die Vielfalt sowohl der verarbeiteten Materialien als auch der Produktionstechniken ist erstaunlich: Messer, Löffel, Trinkbecher und Mustertafeln, vom nur 2 cm kleinen Knopf bis hin zum 200 cm großen Textil, vom Ledergürtel in Federkielstickerei bis zum Monogramm aus Nägeln.

Bis Ende des 17. Jahrhunderts tat auch ein Kammerherren-Schlüssel das, was ein Schlüssel gemeinhin tut: In der Hand des Kämmerers, der an der Spitze des höfischen Haushalts stand, sperrte er die (Schatz-)Kammern des Monarchen. Danach hatte er nur mehr symbolischen Charakter. Unter jedem Regenten wurde dieser Schlüssel mit den jeweiligen Initialen des neuen Herrschers versehen (Abb. 25). Manchmal tragen die Schlüssel zwei unterschiedliche Monogramme auf der Vorder- und Rückseite, etwa als Maria Theresia gemeinsam mit ihrem Sohn Joseph II. regierte. Die Schlüssel sind aus Messing gegossen und wurden anschließend vergoldet.

Kein Platz scheint zu klein, um nicht eine bildliche Darstellung oder ein Monogramm aufzunehmen. So finden sich kaiserliche Chiffren etwa auch auf Hornknöpfen (Abb. 26). Die „echten“ und damit wertvollsten stammen aus der massiven Spitze des Büffelhorns; sie werden spanabhebend durch Sägen, Drehen, Fräsen und Bohren bearbeitet. Von geringerer Qualität sind die gewölbten, hohlen Teile der Hörner und Klauen; aus diesem Material entstehen vorwiegend gepresste Hornknöpfe. Die „billigsten“ schließlich bestehen aus Abfällen, aus Hörner- und Klauenresten, die unter Einwirkung von Hitze und hohem Druck in Knopfformen gepresst werden. Die Pressformen bestehen aus einem Unterteil und einem Oberteil, das das eingravierte Muster trägt.



25 SIEBEN KAMMERHERREN-SCHLÜSSEL

Messing, gegossen, vergoldet

Mit den Initialen „M. T.“ = Maria Theresia (1745–1780); „J. II.“ = Joseph II. (1765–1790);

„L. II.“ = Leopold II. (1790–1792); „F. II.“ = Franz II. (1792–1806);

„F. I.“ = Franz I. von Österreich (1806–1835); „F. I.“ = Ferdinand I. (1835–1848);

„F. J. I.“ = Franz Joseph I. (1848–1916); in Klammern die Regierungszeiten, die nicht

immer mit den Zeiten übereinstimmen, in denen die Schlüssel in Verwendung standen

Inv.Nr. 331/628, 629, 633, 634, 635, 636, 637

Neben Horn war Metall das gängigste Material in der Knopfproduktion. Die vielen Uniformen der k.u.k. Armee benötigten viele Knöpfe, meistens waren sie versilbert oder vergoldet. Metallknöpfe lassen sich in Formen gießen oder aus Blechen prägen. In beiden Fällen braucht es eine entsprechende Negativform, die das Muster auf der Oberseite des Knopfes trägt. Um dem Knopf ein edleres Aussehen zu geben, wird er häufig vergoldet oder goldplattiert. Beim Plattieren wird ein unedleres Material, etwa Messing, mit einer dünnen Folie aus Silber oder Gold beschichtet. In das derart plattierte Blech lassen sich die Knopfmuster dann hineinpresse. Der Einsatz von Maschinen zum Pressen der Bleche machte eine massenhafte Erzeugung von Knöpfen und anderen Metallornamenten möglich, die einst handgearbeitet und daher teuer waren. Knöpfe mit der Chiffre „F. I.“ für Franz I. stehen oft Seite an Seite mit solchen, die den Doppeladler tragen (Abb.27), der uns später noch näher beschäftigen wird.

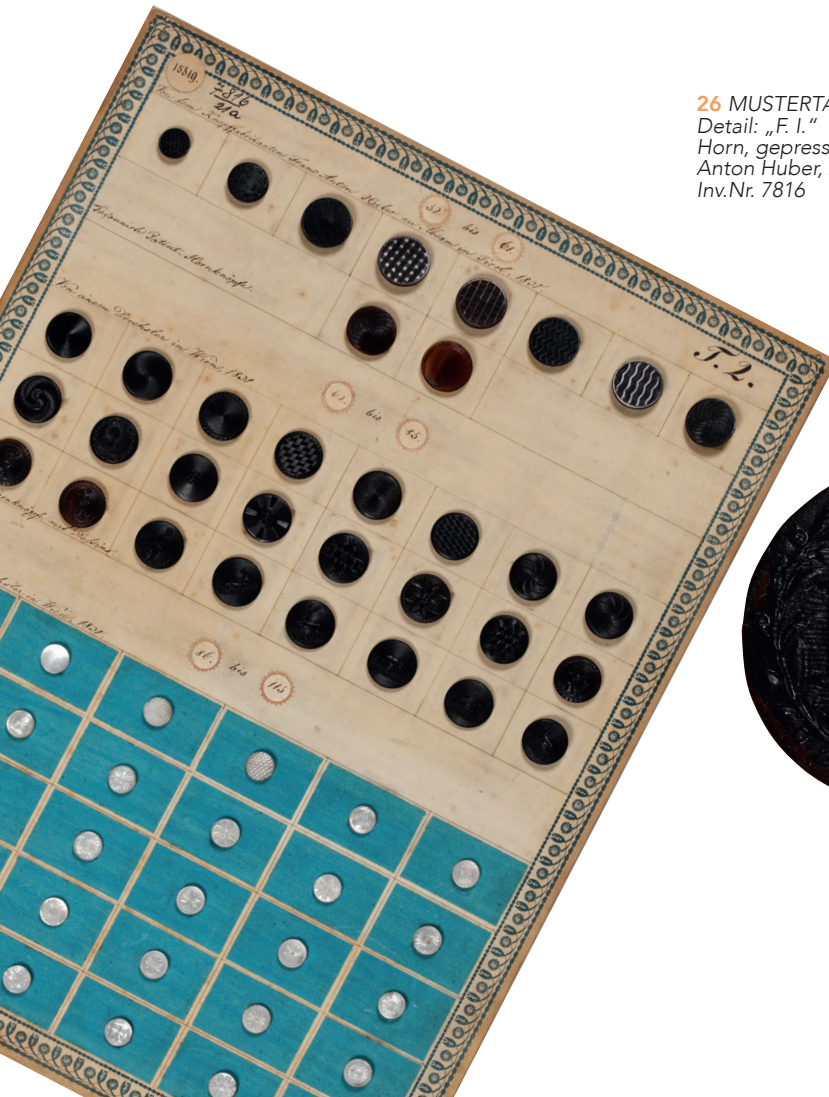
26 MUSTERTAFEL MIT KNÖPFEN

Detail: „F. I.“

Horn, gepresst

Anton Huber, Absam, Tirol, 1837

Inv.Nr. 7816





27 KNÖPFE (von Mustertafeln):
 „F. I.“ und „Doppeladler“
 Metall, teilweise goldplattiert und vergoldet
 Schack & Co., Graz, 1818; Inv.Nr. 58975
 Johann Schnell, Wien, 1842; Inv.Nr. 13823
 Unbekannt, vor 1837; Inv.Nr. 3676/2 und 22967
 Gottfried Wilda, Wien, 1819; Inv.Nr. 13822



Murano bei Venedig war im 19. Jahrhundert neben Gablonz in Böhmen eine der Hochburgen der Glasschmuckerzeugung. Noch heute ist Murano als „Glasinsel“ bekannt. 1815 machte einer der damals renommiertesten venezianischen Produzenten, Giorgio Benedetto Barbaria, Kaiser Franz I. ein Mustertableau zum Geschenk (Abb. 28).

Sowohl der blaue Hintergrund als auch die Chiffre „F. I.“ und weitere Ornamente sind ganz aus winzigen Stickperlen gearbeitet. Die vier Perlen-schnüre zeigen die gesamte Bandbreite und Vielfalt sowie das Können der venezianischen Glasperlenerzeuger. Die 30 geschliffenen Plättchen sind aus verschiedenen Glasflüssen, im Italienischen „Smalti“ genannt, also Glasmassen, die die Grundlage für die Glasschmuckproduktion bilden. Die vier weißen Eckplättchen tragen die Inschriften: „Fabbrica – Smalti e Perle – Giorg. Ben. Barbaria. – Venezia in Novembre 1815.“ Ein wahres Prunkobjekt.

Auch der Wiener Anton Franz Lechner widmete seinem Kaiser Franz I. eine Mustertafel. In diesem Fall handelt es sich um Lusterbehangteile (Abb. 29). So unspektakulär die Musterstücke auf den ersten Blick ausschauen mögen, so sind sie doch von einiger Raffinesse. Lechner hatte nämlich ein neues Verfahren entwickelt, um „künstliche Bergkristalle“ herzustellen. Das Verfahren bestand darin, die kleinen Glasteile mit künstlichen Sprüngen zu versehen, um so durch die Lichtbrechungen ein stärkeres Farbenspiel zu erzeugen. Nun war das Privilegium (Patent), das der Erfinder sich erteilen ließ, allerdings ein wenig trivial, da doch „jedes dicke Glasstück dadurch, dass man es erwärmt, und dann in kaltes Wasser wirft, zu künstlichem Bergkrystall wird“, wie ein Zeitgenosse anmerkt. Und da auch der gesunde Menschenverstand sagt, dass sich diese Technik ganz einfach kopieren lässt, tauchen bereits kurze Zeit später Lusterbestandteile „mit künstlich erzeugten Sprüngen“ aus Gablonz in Böhmen auf. Lechner selbst erschien seine Erfindung immerhin bedeutend genug, um Muster derselben mit einer Widmung an Kaiser Franz I., wie aus den Initialen hervorgeht, zu versehen und in das kaiserliche Kabinett einzusenden.

Doch nicht nur Initialen der Regenten, sondern auch kurze und lange Widmungssprüche finden sich auf Sammlungsgegenständen aller Art.

Die Popularität des österreichischen Kaisers Franz I. ist eng verknüpft mit seiner Rolle als „Friedensstifter“, wie wir weiter oben bereits gesehen haben (vgl. Abb. 2). Diese Bezeichnung bezieht sich auf das Ende der Napoleonischen Kriege, einer unruhigen, kriegerischen Epoche, die mit



28 MUSTERTABLEAU mit Glasperlen und Stein-Imitationen: Gewidmet Kaiser Franz I. mit der Chiffre „F. I.“ Glas, im Holzrahmen
 Inschriften auf den vier Ecksteinen:
 „Fabbrica Smalti e Perle Giorg. Ben. Barbaria. Venezia in Novembre 1815.“
 Giorgio Benedetto Barbaria, Murano/Venedig, 1815
 Inv.Nr. 24524



29 MUSTERTABLEAU mit opalisierenden Lusterbehangteilen: Gewidmet Kaiser Franz I. mit der Chiffre „F. I.“ Anton Franz Lechner, Wien, 1820
 Inv.Nr. 62294



dem Wiener Kongress und der Neuaufteilung Europas ihren Abschluss fand. Die letzte, entscheidende Schlacht vom Oktober 1813 ging als „Völkerschlacht bei Leipzig“ in die Geschichte ein. In diesem verlustreichen Gefecht kämpften die Truppen der Verbündeten Russland (unter Zar Alexander I.), Preußen (unter König Friedrich Wilhelm III.) und Österreich (unter Kaiser Franz I.) gegen die Truppen Napoleon Bonapartes, gingen siegreich aus der Schlacht hervor und beendeten damit die Befreiungskriege und die Herrschaft Napoleons.

Auf dieses Ereignis nimmt ein bemerkenswertes Objekt Bezug, wenn auch erst rund 20 Jahre später. Auf der Gewerbeausstellung 1835 in Wien zeigte der Seidenbandfabrikant Franz Seipl [auch Seipel] „2 grünseidene Sammtgewebe, in welchen eine aus Lapidarbuchstaben zusammengesetzte Schrift, der k.k. österreichische und der russische Adler erscheinen“ (Bericht der Ausstellung, S. 102). Das Stück mit dem österreichischen Doppeladler wurde nach der Ausstellung dem „Fabrikprodukten-Kabinett“ einverleibt (Abb. 30). Das 61 cm breite und 205 cm lange „Band“ erinnert nicht nur in Großbuchstaben (Lapidarbuchstaben), sondern auch in großen Worten an die für die Habsburger siegreiche Schlacht bei Leipzig.

Es dürfte kein Zufall sein, dass dieses imposante Stück Seidensamt gerade im Jahr 1835 entstand und auf der Ersten Gewerbeausstellung in Wien gezeigt wurde. Vermutlich war das Objekt eine Huldigung an Kaiser Franz I., der im März 1835 verstorben war.

30 TEXTILBAHN: Widmung an „Kaiser Franz I.“
Seidensamt, gewebt
Franz Seipel, Wien, 1835
Inv.Nr. 61584



31 TRINKGLAS

Farbloses Glas, geschliffen und geschnitten

Inschrift: „Vivat Franz der Gute“

Georg Graf von Buquoy, Georgenthal (Jičetin), Böhmen, 1818

Inv.Nr. 22908

Ins Bild des guten Monarchen als Retter und Friedensstifter passt auch ein Trinkglas mit der Inschrift: „VIVAT Franz der Gute“ (Abb. 31). In einem mattgeschliffenen, medaillonförmigen Feld ist die Widmung im Hochschnitt eingeschnitten.

„Wie Gott soll leben Franz der Erste“, so steht es in der Innenseite eines Hornlöffels, wohingegen die Außenseite das Kaiserwappen mit den Initialen „F. I.“ trägt (Abb. 32). Der Doppeladler wird uns im folgenden Kapitel noch näher beschäftigen.

Sterzing (Vipiteno) in Südtirol war im 19. Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum der Produktion von Hornerzeugnissen. Horn lässt sich im feuchten Zustand biegen, verformen und pressen. Berühmt sind die Sterzinger Waren wegen ihres unverwechselbaren Dekors. Die Zeichnungen werden in die Hornoberfläche eingraviert. Danach werden die Gegenstände mit einem Farbbrei bestrichen, wobei die Farbpartikelchen dauerhaft in den Ritzen haften bleiben, nachdem die überschüssige Farbe weggewischt wurde. „Niello“-Technik nennt man ein solches Verfahren in der Metall-

verarbeitung, wenn eingravierte Muster, etwa auf Silber, mittels schwarzer Farbe hervorgehoben werden.

Nicht graviert, sondern geätzt sind die beiden Widmungssprüche auf zwei eisernen Messerschneiden (Abb. 33 und 34). „Hoch lebe Franz der 1te. Der uns mit Lorber den Adler hath beclüket.“ und „Des Untertanen Klük ist nur ein gutter Fürst“ ist dort etwa zu lesen. Diese Lorbeeren musste



32 LÖFFEL: Gewidmet „Kaiser Franz I.“
Horn, graviert und bemalt
Inchrift: „Wie Gott soll leben Franz der
Erste“, auf der Rückseite: Kaiserwappen
Sterzing (Vipiteno), Südtirol, vor 1835
Inv.Nr. 59496



33 MESSER: Widmung an „Kaiser Franz I.“

Stahl, geätzt

Inscription: „Hoch lebe Franz der 1te. Der uns mit Lorber den Adler hath Becklüket“,
„Des Untertanen Klük ist nur ein gutter Fürst“

Oberösterreich, vor 1835

Inv.Nr. 59853/1

34 MESSER: Widmung an „Kronprinz Ferdinand“

Stahl, geätzt

Inscription: „Hoch lebe Ertz Ferdinand der uns durch seine Hult und Liebe in der
Zukunft wird beklücken“

Oberösterreich, vor 1835

Inv.Nr. 69579/1

sich der Erzherzog und Kronprinz Ferdinand erst noch verdienen, heißt es auf dem zweiten Messer doch: „Hoch lebe Ertz Ferdinand der uns durch seine Hult und Liebe in der Zukunft wird beklücken“.

Ebenfalls an Ferdinand als Kronprinz richtet sich die Widmung auf einem Ledergürtel: „Hoch lebe Ferdinand unser Verehrtester Kronprinz“. Der Gürtel wurde mit einem außergewöhnlichen Material bestickt: mit Federkielen (Abb. 35).

Viele Stoffe aus dem Tierreich stehen seit Jahrhunderten in der kunstgewerblichen Produktion in Verwendung. Man denke etwa an Bein, Horn und



35 GÜRTEL: Widmung an „Kronprinz Ferdinand“
Leder, mit Federkielstickerei
Inschrift: „Hoch lebe Ferdinand unser Verehrtester
Kronprinz.“
Michael Hoffer, Salzburg, um 1820
Inv.Nr. 89955

Schildpatt oder an Wolle und Federn. Bei diesem Stück handelt es sich um einen Werkstoff, der vor rund 200 Jahren die Bühne betrat und sich bis heute in kunstgewerblichen Nischen erhalten hat, den „Federkiel“, jedoch nicht in seiner Anwendung als Schreibfeder, sondern als Stickmaterial. Er ist dort zu Haus, wo auch die Trachtenmode daheim ist, vor allem im Tiroler und im Salzburger Raum. Doch nicht jeder Federkiel ist geeignet, sondern nur die imposanten Pfauenschwanzfedern. Diese werden zu langen Fäden gespalten oder zerspleißt und das biegsame, geschmeidige, nahezu unzerreißbare Material danach auf Leder verstickt. Die Federkiele lassen sich auch einfärben, wodurch eine größere Vielfalt an Stickereien ermöglicht wird.

Während der Gürtel keinem bestimmten Anlass zugeordnet werden kann, weist eine Glasmalerei aus dem Jahr 1839 (Abb. 37) auf ein ganz bestimmtes Ereignis. Der Becher mit der Inschrift: „Heil König Ferdinand ! ruft Ungarns Genius Er bringet Segnend ihm des Reiches Jubelgruss.“ entstand zur Krönung des österreichischen Kronprinzen Ferdinand zum König Ferdinand V. von Ungarn im Jahre 1830. Das „F“ erscheint wie in einer Monstranz. Das Kuriosum am Rande: Vater Franz I. hatte seinen Sohn Ferdinand 1830 zum König von Ungarn krönen lassen, um ihm mehr Wertschätzung und Anerkennung zu verschaffen. Dabei trug er selbst die ungarische Königskrone. So entstand die absurde Situation, dass es in den Jahren 1830 bis zum Tod Franz I. im Jahr 1835 zwei gekrönte Könige von Ungarn gab.





36 GLOCKENZUGBORTE: Gewidmet „Kaiser Ferdinand I. und Kaiserin Maria Anna“
Anlässlich der Erbhuldigung am 14. Juni 1835
Seide, gewebt
Ignaz Löbl, Wien, 1838
Inv.Nr. 61627

37 RANFTBECHER: Widmung an „Kronprinz Ferdinand“
anlässlich seiner ungarischen Königskronung im Jahr 1830
Farbloses Glas, bemalt und vergoldet
Inschrift: „Heil König Ferdinand ! ruft Ungarns Genius Er bringet Segnend ihm des Reiches Jubelgruss.“
Werkstätte Anton Kothgasser, Wien, 1839
Inv.Nr. 11779



„Kothgassergläser“: Anton Kothgasser (1769–1851), seinerzeit bekanntester Wiener Transparentglasmaler, machte die kleinen Meisterwerke der Biedermeierzeit und begehrten Sammlerobjekte weltberühmt. Die sogenannten Ranftbecher sind „taillierte“ Trinkbecher mit gekerbtem Fußwulst (Ranft) und eingeschliffenem Bodenstern. Sie waren vor allem in Wien als Kunstgläser und mit Widmungen versehene Freundschaftsbecher sehr beliebt und nicht zum Gebrauch bestimmt. Da nur wenige Gläser signiert sind, wurde die Bezeichnung „Kothgasserglas“ im Laufe der Zeit zu einem Gattungsbegriff.

Die Faszination der „Kothgassergläser“ beruht auf der Leuchtkraft der Transparentfarben. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand die Idee, transluzide farbige Gläser zu schaffen, d. h. Gläser mit durchscheinenden Farben zu bemalen. Diese Farben wurden dann im Brennofen nur wenig eingebrannt, wodurch sie ihre eigentliche Leuchtkraft erhielten. Die Farben erscheinen wie in den Glaskörper eingeschmolzen. Die Technik des Einbrennens von Farben ist auch in der Porzellanmalerei bekannt. Kothgasser selbst hatte als Golddezinmaler Nr. 96 bei der Wiener Porzellanmanufaktur gearbeitet. Nun entwickelte er für die Glasmalerei eine von ihm als Dunstgelb bezeichnete Färbung von Flächen, die er mittels Silbergelbätzung erzeugte. Diese Flächen sind reich mit Bordüren und anderen Golddekorationen versehen.

Die Bildinhalte der „Kothgassergläser“ sind vielfältig: Neben Landschaften, Stadtansichten, Blumen, Spielkarten, Jagd- und Tiermotiven finden sich auch Allegorien. Pathetisch-monumentale Bildinhalte sind bei Kothgasser eher selten. Der hier vorgestellte „Genius“-Becher erhält dadurch einen besonderen Stellenwert.

Kronprinz Ferdinand heiratete im Jahr 1831 Maria Anna, eine Prinzessin aus dem Hause Savoyen, das seit 1720 zum Königreich Sardinien gehörte. Vier Jahre später, nach dem Tod Franz I., bestieg das neue Herrscherpaar den habsburgischen Thron. Dasselbe Sujet wie auf dem Trinkglas – die Chiffre „F“ gleich Ferdinand im Strahlenkranz – findet sich auf einer seidenen Glockenzug-Borte (Abb. 36), die folgende eingewebte Widmung trägt: „Gott segne und beschütze unser Kaiserhaus / FM / Zur Erinnerung der Huldigungsfeyer am 14. Juni 1835.“, dazu die Initialen „F“ (im Strahlenkranz) für „Ferdinand“ und „M“ für „Maria Anna“, Lorbeerkränze, Huldigungsfeuer und die Wappen der Kronländer Ungarn und Böhmen sowie das genealogische Wappen der Habsburger. Nach dem Tod Kaiser Franz I. von Österreich im März 1835 hatte das neue Kaiserpaar die Nachfolge angetreten, um sich nun, gut drei Monate später, von den Erbständen, das heißt von den Ständen des Erzherzogtums Österreich, huldigen zu lassen. Verkürzt gesprochen ist die Erbhuldigung der Akt, bei dem das Volk, vertreten durch seine Repräsentanten, die Landstände, seinem neuen Regenten den Eid der Treue und des Gehorsams leistet.

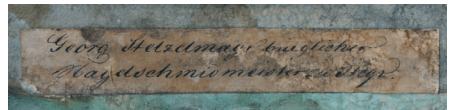
Auch der Gablonzer Glasperlenerzeuger Ferdinand Unger widmete den neuen Regenten zwei Mustertafeln, die die Chiffren „F“ für Ferdinand und „M“ für Maria Anna zeigen (Abb. 38). Alle Teile sind aus Glas gefertigt, einmal vorwiegend Knöpfe, einmal Perlenketten.



38 ZWEI MUSTERTAFELN MIT
GLASKNÖPFEN UND
GLASPERLEN: Widmungen an
„Kaiser Ferdinand“ mit der Chiffre
„F“ und Kaiserin „Maria Anna“ mit
der Chiffre „M“
Glaskompositionen
Ferdinand Unger, Liebenau
(Hodkovice nad Mohelkou),
Böhmen, 1835–1837
Inv.Nr. 36758, 36759



39 MUSTERTAFEL „Die österreichische Kaiserkrone“:
Gewidmet „Kaiser Ferdinand I.“
Zusammengesetzt aus verschiedenen
Nagelgattungen, Metall
Georg Stelzelmayr, Steyr, 1844
Inv.Nr. 24110



Ein ganz besonderes Zeugnis seines Gewerbefleißes – und damit des Spektrums seiner Produktion – lieferte ein Nagelschmied aus Steyr in Österreich, indem er dem damaligen Kaiser Ferdinand I. ein ungewöhnliches Geschenk machte, mit dem Vermerk: „Aus eisernen Nägeln, Stiften, Zwecken und Blech zusammengesetzte Krone, von dem bürgl. Nagelschmiede Georg Stelzelmayr in Steyer, 1844“ (Abb. 39). Das 172 cm lange und 103 cm hohe originelle Werk entbehrt nicht eines gewissen, eigenwilligen Charmes.

Doch nicht nur gewerbliche Produzenten huldigten ihren Monarchen. Eine ungewöhnliche Widmung an Kaiser Ferdinand I. stammt etwa auch von einem Privatmann, der offenbar in Eigeninitiative gehandelt hat. Das 51 x 51 cm große Bild ist ganz aus natürlichen Blumen und Samenkörnern gestaltet und befindet sich unter Glas in einem vergoldeten Rahmen (Abb. 40). Es trägt die Inschrift: „SEINER APOSTOLISCHEN MAIESTAET KAISER VON OESTERREICH FERDINAND ERSTER“. Der Künstler selbst

hat sich in den beiden unteren Ecken verewigt, denn dort ist – etwas ungenau – zu lesen: „Franz Hanslik – Gartengehilfe zu Laxenburg“.

Beide ungewöhnlichen Stücke stammen aus dem Jahr 1844. Nur vier Jahre später, in den Wirren des Revolutionsjahres 1848, übergab Ferdinand den Thron an seinen jungen Neffen Franz Joseph. Trotz dessen unglaublichen 68 Regierungsjahren lassen sich zwar Porträts des Monarchen, doch keine Widmungen auf kunstgewerblichen Sammlungsstücken finden. Diese Tatsache ist zum einen der Struktur der Bestände geschuldet. Zum anderen waren Widmungen wie die oben beschriebenen möglicherweise immer mehr aus der Mode gekommen.



40 BILD: Gewidmet „Kaiser Ferdinand I.“
 Natürliche Blumen und Samenkörner, unter Glas,
 im Goldrahmen
 Inschrift: „Seiner Apostolischen Maiestaet Kaiser von
 Oesterreich Ferdinand Erster“
 Franz Hanslik, Gartengehilfe, Laxenburg, 1844
 Inv.Nr. 70299

Sag es durch die Blume – Widmungen der etwas anderen Art

Widmungen an Mitglieder des habsburgischen Kaiserhauses finden sich viele unter den kunstgewerblichen Objekten, wie wir gesehen haben. Doch zwei Blumenbecher aus geschliffenem und geschnittenem Glas stellen alles andere in den Schatten. Es handelt sich um Widmungen der etwas anderen Art.

Der eine Becher ist Kaiser Franz I., seiner vierten Ehefrau (Carolina Augusta), seinen beiden Söhnen (Ferdinand und Franz Karl) sowie den Schwiegertöchtern (Maria Anna und Sophia) gewidmet (Abb. 41), der andere Becher den Brüdern des Kaisers (Anton, Joseph, Johann, Rainer, Karl, Ludwig). Nicht die üblichen Initialen – wie etwa „F. I.“ für Franz I. – oder Widmungssprüche zieren diese gravierten Gläser. Jeder Becher zeigt sechs verschiedene Pflanzenmotive, deren jedes einzelne den Namen eines kaiserlichen Familienmitglieds trägt.

Zehn der eingravierten Pflanzen ließen sich in botanischen Werken des frühen 19. Jahrhunderts aufspüren: in Johann Baptist Emanuel Pohls zweibändiger Abhandlung „Plantarum Brasiliae icones et descriptiones hactenus ineditae“, in Leopold Trattinnicks „Neue Arten von Pelargonien“ und in „Freye Auswahl einzelner Pflanzenabbildungen in Schwarzen Kupfern“. Die dortigen Abbildungen wurden naturgetreu auf den Glasschnitt übertragen. Die Vorlagen für „Ludovicea elegans“ und „Pelargonium Marianneum“ ließen sich leider nicht ermitteln.

Ein Ausstellungstext aus dem Jahr 1922 beschreibt die Becher wie folgt: „Gebaucht, unten mit Wulst, oben mit ausladendem, gezänkeltem Lippenrand. Die dunkel silbergelb geätzte Wandung am unteren Teile geschält, auf ihr sechs erhabene Ovale, in welchen einzelne Blumen geschnitten sind. Darunter Aufschrift [...] Der Wulst mit Steinfeldern, Fußplatte mit zwölfteiligem Schliff, am Boden Russensteindel. H. 24,5.“ Die allerhöchsten Widmungen waren damals kein Thema mehr.

41 **BLUMENBECHER:** Widmungen an Mitglieder des Kaiserhauses
Glas, geschliffen und geschnitten
M. A. Bienert, Böhmisch-Kamnitz (Česka Kamenice), Böhmen, 1835
Inv.Nr. 11777





„Pelargonium Francisceum“ + „Augusta lanceolata“

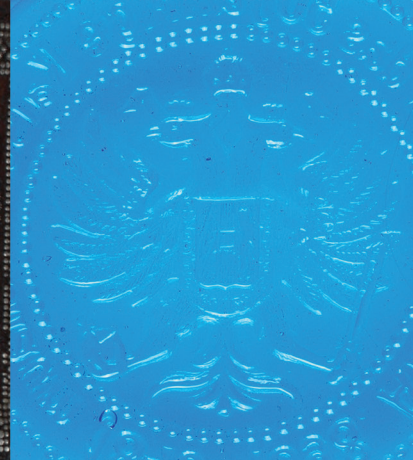
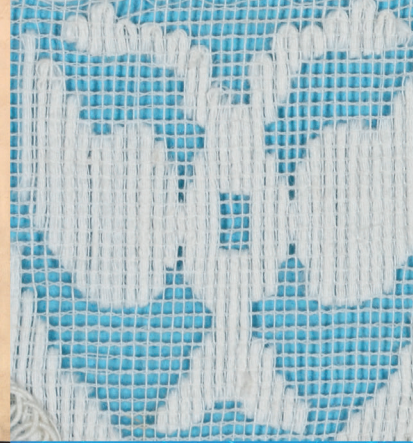


„Ferdinandea elliptica“ + „Pelargonium Marianneum“



„Francisc(e)a confertiflora“ + „Pelargonium Sophiae“





Die Habsburger – Der Doppeladler

Wer kennt ihn nicht, den Doppeladler? Häufig wird er mit der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie gleichgesetzt. Er ist jedoch keine Erfindung der Habsburger. Als Herrschaftssymbol und Wappentier hat er eine lange Geschichte. Seine zwei Köpfe stehen für das weltumspannende universale Kaisertum. Zunächst war er das offizielle Reichswappen des Römisch-Deutschen Reiches, danach von 1804 bis 1918 das österreichische Kaiserwappen. Erst seit dem sogenannten „Ausgleich“ mit Ungarn im Jahr 1867 wurde der Doppeladler zum gemeinsamen Emblem der österreichisch-ungarischen Monarchie.

Im 19. Jahrhundert war der Doppeladler ein beliebtes Motiv in Kunst und Kunstgewerbe. Nicht immer lässt er sich als Symbol von herrschaftlichen Initialen trennen. Und so werden uns hier noch einmal einige der bereits oben vorgestellten Monogramme begegnen, wobei sie dieses Mal in Kombination mit dem Doppeladler auftreten. Seine Attribute sind Reichskrone, Reichsapfel sowie Szepter und Schwert. In der Mitte befindet sich häufig das genealogische Wappen der Habsburger.

Auf der Gewerbeausstellung 1845 in Wien zeigte Ferdinand Unger, „Fabrikant von Glas- und Compositions-Perlen, nachgeahmten Edelsteinen u. dgl.“ unter der Ausstellungs-Nr. 1163 „das Bild eines k.k. Wappen-Adlers, aus allen Gattungen seiner Artikel zusammengesetzt, eine Musterkarte derselben“ (Abb. 42). Das in Ungers Werkstätten hergestellte Objekt ist mit einer Breite von 114 cm und einer Höhe von 144 cm die imposante Visitenkarte seines Produzenten, der zu den erfolgreichsten böhmischen Glasmuckunternehmern seiner Zeit zählte. Der Adler besteht aus Glasperlen, Glasstiften und Metallteilen, die auf Seide gearbeitet sind und ist das Ergebnis des Zusammenspiels zwischen einem „Lapidaire“ (Steinschneider) und einem „Gürtler“ (zuständig für das Metall), deren vorzügliche Leistungen im Ausstellungsbericht explizite Erwähnung finden.

Neben Reichskrone, Reichsapfel sowie Schwert und Szepter befindet sich in der Mitte das genealogische Wappen der Habsburger. Die Wappen der Kronländer der Habsburgermonarchie sind von rechts oben im Uhrzeigersinn: Böhmen – Galizien – Niederösterreich – Salzburg – Kärnten und Steiermark – Tirol – Mähren und Schlesien – Siebenbürgen – Illyrien – Lombardo-Venetien – Ungarn. Die Habsburgermonarchie war ein Vielvöl-



42 DOPPELADLER

Zusammengesetzt aus Glasgegenständen (Perlen und Stifte) und Metall, auf Seide
Ferdinand Unger, Liebenau (Hodkovice nad Mohelkou), Böhmen, 1845
Inv.Nr. 62240



43 MUSTERBUCH GLASPERLEN (Titelseite)
 660 Muster von hohlen, massiven, glatten und
 facettierten Glasperlen
 Andrea Barbini, Murano/Venedig, 1815–1818
 Inv.Nr. 62216

kerreich, das sich von Bregenz bis Lemberg (heute Lwiw/Ukraine), von Venedig bis Troppau (heute Opava/Tschechien) erstreckte. Das riesige Reich umfasste mehr als zehn Nationalitäten und Sprachgruppen. Um 1850 war es mit einer Gesamtbevölkerung von über 30 Millionen und einer Gesamtfläche von 668.000 km² etwa achtmal so groß wie das heutige Österreich und hatte rund viermal so viele Einwohner.

Heute ist es kaum noch bekannt, dass Teile Norditaliens zeitweise zu den Kronländern der Habsburgermonarchie zählten. Nach dem Ende der Napoleonischen Kriege hatte der Wiener Kongress diesen Gebietszuwachs beschlossen. Als Ergebnis wurde das Königreich Lombardo-Venetien



44 STOCKKNOPF

Millefiori-Glas

Neben Gondel, Rialto-Brücke und vielen anderen zeigt eines der eingelegten Motive den habsburgischen „Doppeladler“.

Fratelli Coen, Murano/Venedig, 1846

Inv.Nr. 21222

geschaffen und der österreichischen Monarchie einverleibt, die Lombardei bis 1859, Venetien bis 1866. Und so verwundert es nicht, dass auch die venezianischen Gewerbetreibenden ihrem neuen Kaiser Franz I. huldigten, der gleichzeitig auch als König von Lombardo-Venetien fungierte. Auf seiner Reise durch das neue habsburgische Kronland machten ihm die berühmten Glasperlenerzeuger von Murano/Venedig ein umfangreiches Musterbuch mit 660 Mustern von hohlen, massiven, glatten und facettierten Glasperlen zum Geschenk, das den Doppeladler und eine lateinische Widmung an FRANCISCO I. IMPERATORI AUGUSTO COMMERCII, ET ARTIUM ALTORI trägt (Abb. 43). Federführend bei diesem Projekt war der bedeutendste Produzent der Region, Andrea Barbini.

Bemerkenswert ist auch ein weiteres Objekt aus Murano, dem Ort, der nicht nur für seine Glasperlen, sondern auch für seine Millefiori-Erzeugnisse weltbekannt war und immer noch ist (Abb. 44). Die kleinen bunten, lie-

benswerten Bilder (Millefiori = tausend-Blumen) entstehen entweder durch das Bündeln einzelner Glasfäden zu einem Stab oder werden in Formen erzeugt. Dabei wird der Glasposten nach jedem Arbeitsgang mit einer anderen Farbe überstoichen und in die nächste Form gesenkt. Die kurze, dicke Stange, die im Querschnitt das Bild trägt, wird danach zu einer langen, dünnen Stange gezogen, wobei sich nicht das Bild verändert, sondern sich nur der Querschnitt verkleinert. Die ausgekühlten langen Stangen werden dann in kleine Scheiben geschnitten, von denen jede die identische Abbildung zeigt. Diese Stababschnitte lassen sich danach in flüssiges Glas einschmelzen und ergeben die vielfältigsten farbenfrohen Oberflächen.

Der Stockknopf im Millefiori-Design, der 1846 von den Fratelli Coen in Murano erzeugt wurde, hat auf den ersten Blick nichts Außergewöhnliches. Begibt man sich jedoch auf eine Entdeckungsreise, dann findet man „ihn“: Neben traditionellen Bildern wie Gondel, Rialto-Brücke und vielen anderen zeigt eines der eingelegten Motive den Doppeladler, der ins venezianische Repertoire aufgenommen wurde – anrührend in seiner Schlichtheit.

Den Doppeladler auf böhmischen Objekten zu finden, verwundert dagegen nicht. Einige Pomadentiegel hatte Adalbert Daniel Corda aus Prag im Jahr 1839 in die ursprünglich kaiserliche Sammlung eingebracht (Abb. 45). Sie sind aus Pressglas, eine Produktionstechnik, deren Ursprung im nordamerikanischen Neuengland der 1820er Jahre zu finden ist, genauer gesagt in Boston. Dort hatte man die Handhebelpresse erfunden, mit der sich flüssiges Glas in Formen pressen ließ. Die Glasmasse mit einem Stempel in eine Form zu pressen ist jedoch nur eine Möglichkeit der Pressglasherstellung. Eine andere Möglichkeit besteht darin, sie mittels Luft in eine Form zu blasen. Hat die Form eine glatte Innenseite, entstehen Gegenstände mit glatter Oberfläche, wie die meisten Getränkeflaschen. Trägt sie dagegen auf der Innenseite ein Muster, entstehen Gegenstände mit strukturierter Oberfläche. In diesem Fall wird das Glas in die Form fest eingeblasen, das heißt, der Gegenstand ist in der Form nicht frei drehbar. Ist die Pressform mehrteilig, hinterlässt sie nach dem Öffnen am Produkt sichtbare Schönheitsfehler: die Pressnähte. Und genau diese Art der Herstellung finden wir bei den Prager Pomadentiegeln.

Über den Fabrikanten Daniel Corda ist uns nichts überliefert. Doch hat der „Parfümeur“ und „Destillateur“ seine Visitenkarte quasi direkt in der Oberfläche der Gefäße hinterlassen. Denn dort finden sich folgende Aufschriften eingepresst, die sowohl auf die Produkte als auch auf die Profession des



45 POMADENTIEGEL
 Rotes und blaues Pressglas,
 in Formen geblasen
 Adalbert Daniel Corda,
 Prag, 1839
 Inv.Nr. 8701, 11679,
 55694–55696

Erzeugers verweisen: „POMMADE UNIVERSEL“, „PARFUM UNIVERSEL“ und „EXTRAIT DOUBLE“. Der Zusatz in leicht variierender Schreibweise lautet „FABRIQUE DE DISTIL & PARFUMERIES PRIVIL DES M. IMP & ROY A. D. CORDA“. Die Pomadentiegel tragen auf der Vorderseite den Doppeladler der Habsburgermonarchie. Man darf Corda wohl als befugten, im damaligen Sprachgebrauch also privilegierten Hoflieferanten bezeichnen.

Ein imponierender siebenteiliger Tafelaufsatz, immerhin 73 cm hoch, stammt aus der renommierten Glashütte der Grafen Harrach in Nord-



46 TAFELAUFSATZ mit Doppeladler und zwei Löwen, siebenteilig
Kristallglas, teils mattgeschliffen, geschnitten
Graf Harrach, Neuwald (Nový Svět), Böhmen, 1847
Inv.Nr. 65929



47 WAPPENBORTE

Seide, gewebt
Ignaz Löbl, Wien, 1840
Inv.Nr. 77103

48 BÜRSTENBINDERARBEIT:

Widmung an Franz I. mit der Chiffre „F. I.“
Borsten, gefärbt
Unbekannt, 1825
Inv.Nr. 26367

49 MUSTERTAFEL MIT VORHANGBORDÜREN

Baumwolle
Furtmüller, Wien, 1840
Inv.Nr. 77054

böhmen (Abb. 46). Das Objekt ist aus Kristallglas mundgeblasen, der imposante Doppeladler und die beiden Löwen sind mattgeschliffen.

Der Doppeladler ziert vielerlei Objekte und Gegenstände des 19. Jahrhunderts. In Seide gewebt finden wir ihn auf Wappenborten, als Fußabstreifer aus Borsten gebunden oder als Vorhangbordüre aus Baumwolle (Abb. 47–49). Bei Letzterer braucht es schon ein gutes Auge, um den abstrahierten Adler als solchen zu erkennen.

In Elfenbein geschnitzt ist ein kammförmiges Blatt (Abb. 51), dessen Pendant mit dem Porträt Kaiser Franz I. weiter oben bereits vorgestellt wurde (vgl. Abb. 2). Auch der Hornlöffel mit Gravur aus dem Südtiroler Sterzing (Vipiteno) (Abb. 50) ist uns bereits begegnet, trägt er doch in der Innen-



50 LÖFFEL

Horn, graviert und bemalt
Sterzing (Vipiteno), Südtirol, vor 1835
Inv.Nr. 59496

51 KAMMFÖRMIGES BLATT

Elfenbein, geschnitzt
Franz Finding, Wien, 1819
Inv.Nr. 8412/1



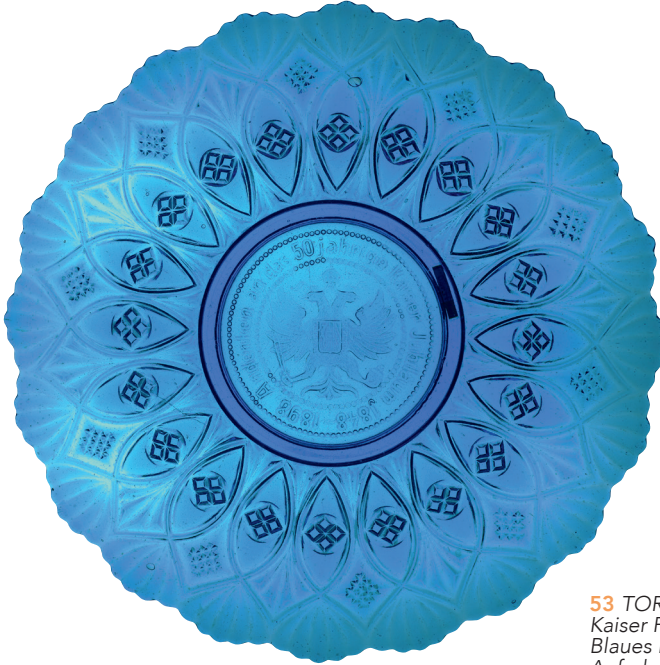


52 ZINNSTIFTRANZEN (Gürtel)
 Leder, Zinnstifte
 Unbekannt, verm. Anfang 19. Jh.
 Inv.Nr. 89956

seite eine Widmung an den Kaiser. Die entsprechende Technik, mit der die bildlichen Darstellungen so unverwechselbar auf die Hornoberfläche gelangen, wurde bereits besprochen (vgl. Abb. 32).

Sehr genau hinschauen muss man bei einem Ledergürtel, der einen stark stilisierten Doppeladler zeigt (Abb. 52). Verblüffend ist das Material, mit dem das Motiv auf den Gürtel „gezeichnet“ wurde: Es sind Nägel. Seit dem 17. Jahrhundert waren die mit hunderten oder gar tausenden kleiner Zinnnägel bestückten sogenannten Zinnstiftranzen (Ranzen im Sinne von breitem Gürtel) bekannt und beliebt. In diese Kategorie lässt sich unser Museumsobjekt einreihen, das aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts stammen dürfte.

Die bisher unter dem Aspekt des Doppeladlers vorgestellten Objekte fallen alle in die Regierungszeiten der Kaiser Franz I. und Ferdinand I. Abschließend sollen noch zwei Objekte gezeigt werden, die Kaiser Franz Joseph I. gewidmet waren. Der junge Kaiser hatte nach den politischen Wirren im Jahr 1848 den habsburgischen Thron bestiegen. 1898 konnte er bereits auf 50 Jahre zurückblicken und sein goldenes Thronjubiläum begehen. Zwei Objekte zeugen von diesem Ereignis. Das eine ist ein blauer Pressglasterler mit dem Doppeladler und der



53 TORTENTELLER zum Thronjubiläum
Kaiser Franz Joseph I.
Blaues Pressglas
Aufschrift: „Andenken an das 50jährige Kaiser
Jubiläum 1848–1898“
Unbekannt, verm. Österreich/Böhmen, 1898
Inv.Nr. 77480

Inschrift: „Andenken an das 50jährige Kaiser Jubiläum 1848–1898“ (Abb. 53). Im Unterschied zu den weiter oben beschriebenen formgeblasenen Tiegeln (vgl. Abb. 45) handelt es sich hier um ein stempelgepresstes Stück unbekannter Herkunft, das vermutlich aus dem österreichisch-böhmischen Raum stammt.

Das zweite Jubiläumsstück ist weit ausgefallener. Das ebenfalls im Jahr 1898 entstandene bemerkenswerte Objekt diente nicht nur der Huldigung des Regenten, sondern gleichzeitig als Werbeträger seines Produzenten. Der Wiener Knopffabrikant J. Sittig hatte einen großen Doppeladler ganz aus Hornknöpfen arrangieren lassen, angeordnet um die Porträts des jungen und des alten Kaisers, mit den Jahreszahlen 1848 und 1898, ebenfalls aus roten Hornknöpfen (Abb. 54). Im Arrangement befanden sich auch einige Preismedaillen, die der Hersteller auf Industrie- und Weltausstellungen in Wien und Paris gewonnen hatte. Darüber hinaus sind die schmalen Seitenwände der circa 100 x 100 cm großen Vitrine ganz mit Knopfmusterkarten ausgestaltet. Das Objekt, eine Mischung aus kunstge-

werblicher Mustertafel und gewerblichen Musterkarten, war vermutlich auf der Großen Jubiläumsausstellung in Wien zu sehen, könnte jedoch auch erst im Anschluss an die Ausstellung entstanden sein.

Der „Knopf-Adler“ ist auch ein anschauliches Beispiel dafür, wie Gebrauchsgegenstände in der kunstgewerblichen Produktion zwar nicht den Charakter eines Werkstoffs annehmen, jedoch zum Stoff eines Werkes werden können. Auf diese Weise avancieren an sich völlig unspektakuläre Materialien zu Werkstoffen der etwas anderen Art.

54 DOPPELADLER zum 50jährigen
Thronjubiläum Kaiser Franz Joseph I.
Zusammengesetzt aus Horn-, Leder- und
Celluloidknöpfen, in einem Schaukasten
J. Sittig, Wien, 1898
Inv.Nr. 25602



Christentum





Jesus Christus – Von der Wiege bis zur Bahre

Bildinhalte zum Leben Jesu Christi finden sich über Jahrhunderte hinweg, ausgeführt in den unterschiedlichsten Stilrichtungen und Materialien. Der „Passion Christi“, also seinem Leidensweg, wird der größte Raum gewidmet.

Geburt und Tod Jesu, Anfang und Ende, die Eckpunkte seines Lebens, die sich in der christlichen Religion in den beiden großen Festen Weihnachten und Ostern manifestiert haben, sind in der Bildsprache am häufigsten vertreten. Ein anschauliches Beispiel dafür ist ein Kaffeegedeck, dessen Kaffeeschale mit der „Adoratio“, der Anbetung der Könige dekoriert ist, wohingegen die dazugehörige Untertasse das „Ecce homo“-Motiv zeigt, also den dornengekrönten Christuskopf (Abb. 55). Die Stücke stammen aus der bekannten böhmischen Porzellanfabrik in Schlaggenwald (Horní Slavkov), sind von Hand bemalt und reich vergoldet. Der Christuskopf



55 KAFFEESCHALE: „Adoratio“ / [Anbetung der Könige]“ und UNTERTASSE: „Ecce homo“ (nach Guido Reni) Porzellan, bemalt Porzellanfabrik Schlaggenwald (Horní Slavkov), Böhmen, vor 1837 Inv.Nr. 19286





56 TELEFONWERTKARTE: „Weihnachten“ / „Geburt Christi“
Kunststoff, bedruckt, magnetisch codiert
Deutsche Telekom, 1996
Inv.Nr. 92253

57 TABAKDOSE: „NAISSANCE DE JESUS“
(„Geburt Jesu“)
Horn, gepresst
Johann Sauerwein (Händler), Wien, 1844
Inv.Nr. 59393

58 MEDAILLON: „Geburt Christi“
Metallblech, gepresst und gefirnisst
Scheidlin's Metallwarenfabrik, Wien, 1835
Inv.Nr. 6624/1



dürfte nach dem berühmten Gemälde „Ecce homo“ des italienischen Malers Guido Reni (1639/40) entstanden sein, das sich heute im Louvre in Paris befindet. Die Porzellanfarben wurden auf der Glasur aufgemalt und dann eingebrannt. Die feine Porzellanmalerei zeugt von hoher Qualität, für die der Name Schlaggenwald in der Biedermeierzeit stand.

Dreimal die Szene der „Geburt Christi“ auf Objekten und in Materialien, die unterschiedlicher kaum sein könnten: Horn, Messing, Kunststoff. Der Werkstoff Horn, etwa die Hörner von Rindern, ist dem Kunststoff jedoch nicht unähnlich. Aufgrund der langen Protein-Molekülketten ist Horn sehr flexibel, zumindest, wenn man das Material in Wasser aufweicht. Dann lässt es sich biegen, verformen oder auch in Formen pressen. Wie zum Beispiel bei einer Tabakdose, in deren Deckel das Bildmotiv eingepresst ist (Abb. 57). Die Pressform trug dazu auch noch den Schriftzug: „NAISSANCE DE JESUS“ („Geburt Jesu“). Die Dose wurde anschließend schwarz gefirnisst, so dass sie auf den ersten Blick nicht gleich als Horn zu erkennen ist, sondern beinahe einen lackartigen Charakter aufweist.

Auch eineinhalb Jahrhunderte nach Entstehung der Dose ist das Wissen um den Ursprung des Weihnachtsfestes nicht verlorengegangen, auch wenn es inzwischen weitgehend säkularisiert wurde und ganz im Zeichen von Kauf- und Konsumrausch steht. Im Jahr 1996 legte die Deutsche Telekom eine Telefonwertkarte im Wert von 12 DM auf. Sie ist aus Kunststoff, bedruckt und magnetisch kodiert (Abb. 56). Die Rückseite der Karte trägt den erklärenden Text: „Weihnachten – das Fest der Liebe und Freude. Die Zeit der Besinnung und Nachdenklichkeit. Im Mittelpunkt des christlichen Weihnachtsfestes steht die Geburt Jesu Christi im Stall von Bethlehem.“ Das Kind in der Krippe ist auch heute noch in der Bildsprache präsent. Und für alle, die sich nicht mehr erinnern: In Zeiten ohne Mobiltelefon standen in Telefonzellen öffentliche Fernsprecheinrichtungen zur Verfügung, die mit Münzen oder mit Telefonwertkarten benutzt werden konnten.

Ornamente und Kastenbeschläge aus gepressten Metallblechen standen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hoch im Kurs. Als Ausgangsmaterialien dienten etwa Messingbleche oder silberplattierte Kupferbleche. Das Muster der Ornamente wird zunächst gepresst, dann ausgeschnitten, gebeizt, poliert und gefirnisst. Der Einsatz von Maschinen zum Pressen der Bleche machte es möglich: Massenhaft erzeugte Metallornamente – einst handgearbeitet und teuer – wurden nun zum beliebten Aufputz des biedermeierlichen Interieurs. Eine der zahlreichen Mustertafeln in den Beständen enthält neben Ornamenten vielerlei Art auch zwei Medaillons



59 PAPIERMUSTERBUCH:
 „Geburt Christi / Anbetung“ und „Flucht nach Ägypten“
 Paris, 1851
 Inv.Nr. 61173

mit christlichen Szenen. Eine davon zeigt die „Geburt Christi“ (Abb. 58), die zweite „Die Taufe Christi“ (Abb. 60), doch dazu später.

Die Erfindung der Lithographie (Steindruck) durch den deutschen Künstler und Erfinder Alois Senefelder im Jahr 1798 war bahnbrechend für die Druckindustrie gewesen. Nun konnte jede beliebige Zeichnung auf einen Lithographiestein aufgebracht werden, der – entsprechend präpariert – als Druckplatte für das neue Flachdruckverfahren fungierte, im Unterschied zu Tiefdrucken von Metallplatten (Kupferstiche, Radierungen usw.) oder zu Hochdrucken von Holzplatten (Holzschnitte). War dieses neue Verfahren bereits epochemachend, so hatte die Weiterentwicklung zur Chromolithographie (Farblithographie) durch den deutsch-französischen Lithographen Godefroy Engelmann im Jahr 1837 die Druckindustrie revolutioniert. Nun ließen sich bunte Bilder massenhaft erzeugen, man denke nur an die Flut

von Glanzbildern für Poesiealben oder zum Tauschen. Die Chromolithographie begründete einen ganzen neuen Industriezweig.

Das Verfahren ließ sich auch hervorragend für preiswerte Bilddrucke einsetzen, die für eine nicht gehobene Käuferschicht erschwinglich war. Der Bedarf an Bildern war vorhanden, wie ein großes umfangreiches Musterbuch „mit bemalten, vergoldeten, versilberten, gepressten und verschiedenen dekorierten Papieren“ aus Paris zeigt (Abb. 59), wobei der Begriff „bemalt“ früher sowohl handkolorierte als auch gedruckte Bilder umfasste. Zwischen Modekupfern, Genre- und Landschaftsszenen befinden sich auch einige Motive aus dem Leben Jesu, die man sich rahmen und in den Herrgottswinkel hängen konnte. Die Szenen, übertitelt mit „Vie de Jésus-Christ“ (Das Leben Jesu Christi) sind auf hochglänzendes Papier gedruckt. Eine zeigt etwa die „Anbetung der Hirten“, eine andere die „Flucht nach Ägypten“.

Die nächste Station im Leben Christi ist die „Taufe Christi durch Johannes den Täufer“, die hier anhand von zwei Objekten vorgestellt werden soll. Sterzing ist über Jahrhunderte hinweg eine Hochburg der Hornarbeiten gewesen. Sterzinger Arbeiten sind nicht nur berühmt, sondern auch typisch in ihrer Anmutung und haben einen hohen Wiedererkennungswert. Doch wird der Werkstoff hier auf gänzlich andere Art bearbeitet als bei der oben beschriebenen schwarzen Dose. Die feuchten Hornplatten werden in Formen gepresst, die jedoch keine Muster tragen. Die Dekore entstehen auf der glatten Oberfläche durch Einritzen der Zeichnungen und anschließendes Bestreichen mit Farbe, wobei die Farben dauerhaft in den Ritzen haften bleiben und die überschüssige Farbe weggewischt wird. In der Metalltechnik bezeichnet man dieses Verfahren als „Niello“, wenn etwa Silber auf diese Weise mit schwarzen Zeichnungen versehen wird. Ein Löffel in derselben Technik ist uns bereits weiter oben begegnet (vgl. Abb. 32).

Die „Taufe Christi“ auf einer Sterzinger Horndose (Abb. 61) kommt einem Gemälde des flämischen Malers Joachim Patinir (auch Patenier) aus dem Jahr 1515 sehr nahe, das sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien befindet und möglicherweise als Vorlage gedient hat. Der italienische Maler Guido Reni lieferte dagegen mit seinem Gemälde aus dem Jahr 1623, heute ebenfalls im Kunsthistorischen Museum Wien, ganz sicher die Vorlage für ein kleines Medaillon, das minutiös nach dem Gemälde aus Metallblech gepresst oder geprägt wurde (Abb. 60). Es ist das Pendant zur soeben besprochenen „Geburt Christi“; beide Medaillons entstammen derselben Mustertafel.



60 MUSTERTAFEL MIT METALL-ORNAMENTEN

Detail: MEDAILLON

„Taufe Christi“ (nach Guido Reni)
Metallblech, gepresst und gefirnisst
Scheidlin's Metallwarenfabrik,
Wien, 1835
Inv.Nr. 6624/1

61 ACHTECKIGE DOSE:

„Taufe Christi“

Horn, graviert, bemalt
Sterzing (Vipiteno), Südtirol, 19. Jh.
Inv.Nr. 59402



Terracotta, nach dem italienischen „terra cotta“ = gebrannte Erde, ist uns vor allem in seiner roten Variante geläufig, hergestellt aus eisenhaltigem, roten Ton. Allgemein bezeichnet Terracotta auch eine unglasierte Keramik. Mit ihrem roten, porösen, unglasierten Scherben finden wir sie heute als Blumentöpfe in jedem Gartencenter. Der Werkstoff ist alles andere als spektakulär. Was man neben Blumengeschirren sonst noch daraus machen kann, ist schon eher sehenswert. Die Tonmasse lässt sich hervorragend in Gipsformen gießen oder pressen und auf diese Weise in jeden beliebigen Dekor verwandeln. So auch in eine „Abendmahl-Szene“, die den Spiegel (den Mittelteil) eines Tellers ziert (Abb. 62).

Vermutlich wird die Szene auf den ersten Blick irritieren, sind wir doch so sehr an die Darstellung von Leonardo da Vinci gewöhnt, dass wir denken, das „Letzte Abendmahl“ MUSS an einer langen Tafel stattgefunden haben. Doch hat es immer wieder Künstler gegeben, die das Ereignis als Tischrunde darstellten, wobei die Teilnehmer des Mahls um einen eckigen oder runden Tisch gruppiert sind. Eines der bekanntesten Gemälde in



62 TELLER:
„Das letzte Abendmahl“
Terracotta
Paris, 1850
Inv.Nr. 25432

diesem Zusammenhang ist das von Peter Paul Rubens von 1630/1631, das sich im Puschkin-Museum in Moskau befindet. Unser Teller stammt aus Paris, eine direkte Vorlage lässt sich nicht nachweisen. Leonardos Abendmahl wird uns später noch ausführlicher beschäftigen.

Ebenfalls aus Terracotta, also aus einfachem Ton gebrannt, ist ein kleiner Pfeifenkopf in Form eines „Christuskopfes“ (Abb. 64).

Ein „Christuskopf“-Relief aus Glas mit dem Vermerk „Patent Sievert“ weckte die Neugier darauf, mehr über das Objekt zu erfahren (Abb. 63). Die Recherchen brachten Interessantes zu Tage: Der in der Nähe von



63 RELIEF: „Christuskopf“
 Glas, gegossen, gewalzt und ausgestanzt
 (Patent Sievert)
 Paul Sievert, Dresden, um 1900
 Inv.Nr. 78629



64 PFEIFENKOPF: „Christuskopf“
 Terracotta
 Paris, 1850
 Inv.Nr. 58195

Dresden ansässige Glasproduzent Paul Sievert entwickelte zu Ende des 19. Jahrhunderts ein neues Verfahren, das er 1892 in zahlreichen Ländern – neben dem damaligen Königreich Sachsen auch Belgien, Frankreich, Großbritannien, Nordamerika und 1893 auch Österreich-Ungarn – zum Patent anmeldete. Es war ein Glasstanzverfahren, mit dem sich flache, reliefartige Glasgegenstände in größerer Menge erzeugen ließen. Dabei wurde das flüssige Glas nicht mehr in Formen gegossen und dann mit einem Stempel gegen die Wände gepresst. Vielmehr wurde das Glas auf eine glatte Fläche gegossen, zu der erforderlichen Plattendicke ausgewalzt und dann, im noch nicht erstarrten Zustand, mit Formwerkzeugen ausgestanzt. Die Formen mit den Mustern und Bildern waren auf einer Walze montiert. Die ausgestanzten Teile, die noch an kleinen Stegen zusammenhingen, kamen danach in den Kühlöfen, wurden später auseinandergebrochen und durch Schleifen nachbearbeitet. Es verwundert nicht, dass diese gänzlich neue Technik unter dem Stichwort „Patent Sievert“ auch Eingang in eine museale Sammlung fand.



65 RELIEF: „Christuskopf“
(nach Christian Friedrich Tieck)
Eisen, gegossen, gefirnisst, in
vergoldetem Rahmen
Joseph Glanz, Wien, 1835
Inv.Nr. 5616

66 PRUNKVASE:
„Apostel vase“
Einsatz: „Christuskopf“ (nach
Christian Friedrich Tieck)
Bronze, gegossen, Einsatz
vergoldet
Berlin, 1843
Inv.Nr. 5854

Einen in Eisen gegossenen „Christuskopf“ hatte der Wiener Eisen- und Bronzegießer Joseph Glanz 1835 in die Sammlungen eingebracht (Abb. 65). Dabei konnte der Produzent seine künstlerische und berufliche Heimat nicht verleugnen. War er doch als junger Mann 1819 nach Berlin gegangen und hatte dort bis 1830 in der königlichen Eisengießerei gearbeitet, bevor er sich 1831 in Wien mit einem eigenen, sehr vielversprechenden Unternehmen niederließ.

In Berlin war auch Christian Friedrich Tieck sehr erfolgreich als Modelleur tätig und hatte eben diesen Christuskopf geschaffen. Zwei Prunkvasen aus Bronze, nach den zwölf Apostelfiguren auch Apostelvasen genannt, stammen aus Berlin und zeigen die enge Verbindung zwischen Berlin und Wien (Abb. 66). Denn die Vasen haben einen vergoldeten Einsatz, der genau



nach dem Tieck'schen Modell gegossen wurde. Es war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus keine Seltenheit, Modelle zu kopieren. Beispiele aus der Keramik belegen das ebenso wie im Pressglas oder im Metallguss. Joseph Glanz hat mit seinem Christuskopf also nur das getan, was viele Unternehmer der Zeit taten.

Noch einmal begegnet uns ein Objekt aus dem bereits mehrmals erwähnten Sterzing. Der Hornlöffel, in derselben Technik erzeugt wie die Scharnierdose weiter oben (vgl. Abb. 61), trägt als bildliche Darstellung die „Arma Christi“ (Marterwerkzeuge Christi) (Abb.67).

Eingeglaste Pasten waren eine Modeerscheinung, die lange Zeit nur die Franzosen technisch beherrschten. Dabei wurden kleine keramische Objekte ganz mit Glasmasse umhüllt und dann als Bestandteil im Glas zu einem Gegenstand weiterverarbeitet. Das Biskuit-Porzellan (auch Biscuit, Bisquit) bot sich mit seiner feinkörnigen Keramikmasse hervorragend für die Einglasungen an. Als Biskuit bezeichnet man ein weißes, doppelt gebranntes, unglasiertes Porzellan mit matter, leicht rauher Oberfläche, das die Anmutung von Alabaster oder Marmor hat. Seit es Mitte des 18. Jahrhunderts erfunden worden war, erfreute es sich größter Belieb-

67 LÖFFEL: „Marterwerkzeuge Christi“ /
„Arma Christi“
Horn, graviert, bemalt
Sterzing (Vipiteno), Südtirol, 19. Jh.
Inv.Nr. 59492



heit zur Erzeugung von Büsten und Statuen und war eben auch zu eingeglasten Pasten bestens geeignet. Die renommierten Glashütten der Grafen Harrach im böhmischen Neuwelt/Neuwald (heute Harrachov, Nový Svět) an der polnischen Grenze waren ab 1826 in der Lage, diese Technik anzuwenden und haben bewundernswerte Objekte hervorgebracht, wie etwa ein Stand-Kruzifix (Abb. 68). Der silbrige Schimmer des eingeglasten Objekts entsteht aufgrund der feinporigen Luftfeinschlüsse des Biskuits.



68 KRUZIFIX
 Farbloses Glas, geschliffen, mit eingeglaster Paste
 Graf Harrach, Neuwald (Harrachov, Nový Svět),
 Böhmen, vor 1837
 Inv.Nr. 21620



69 KRUZIFIX
 Künstlicher Alabaster
 Lorenz Rohlik, Wien, 1820
 Inv.Nr. 70434

Aus gänzlich anderem Material ist ein Kruzifix, das zu einer kleinen Muster-
 schatulle gehört (Abb. 69 und 122). Es ist aus künstlichem Alabaster. Beim
 echten Alabaster handelt es sich chemisch gesehen um ein Calciumsulfat,
 also um ein Gemisch aus Kalk und dem Salz der Schwefelsäure. Alabaster
 schaut dem Marmor recht ähnlich, ist jedoch bei weitem nicht so wider-
 standsfähig. Wie bei vielen anderen natürlichen Werkstoffen auch, hatte
 man schon früh versucht, den Alabaster durch andere Stoffe zu kopieren.
 Mischungen aus Gips und Alaun waren ein gängiges Imitat. Doch der
 aus Prag stammende, in Wien lebende Lorenz Rohlik (auch Rohlick) hatte
 eine andere Idee. Er hatte „die Erfindung gemacht, eine dem cararischen



70 MUSTERKARTE mit Knöpfen – einer
 der Knöpfe mit Darstellung der „Kreuzi-
 gung Christi“
 Metall, gepresst, teilweise Glassteine
 Joseph Frenzl, Wien, 1818
 Inv.Nr. 83532

Marmor und Florentiner Alabaster ähnliche Masse zu erzeugen“, wie es in dem 1820 erteilten Privilegium (Patent) heißt. Sein neu erfundener Werkstoff bestand aus geschmolzenem Salpeter, einem Nitrat, dem Salz aus der Salpetersäure. Die Masse ließ sich auch einfärben und konnte etwa in Formen gegossen oder gepresst werden. Rohliks Erfindung setzte sich letztendlich jedoch nicht durch, war das Material doch zu fragil. Den



71 WEIHBRUNNKESSEL:
„Kreuzabnahme Christi“
Silber, teils getrieben, teils
gegossen, herausnehmbares
Becken vergoldet
Karl Schuh, Wien, 1854
Inv.Nr. 22499

Anspruch, widerstandsfähiger als natürlicher Alabaster zu sein, konnte er nicht einlösen, ganz im Gegenteil. Auch unser Kruzifix zeugt davon, weist es doch etliche Brüche und Absplitterungen auf.

Wie wir bereits weiter oben gesehen haben, ist auch auf der kleinsten Fläche Platz für eine bildliche Darstellung, etwa auf einem Knopf. Und so findet sich eine verblüffende kleine Kreuzigungs-Szene auf einem geprägten Metallknopf, inmitten einer Musterkarte dekorativer, rein ornamentierter Stücke (Abb. 70). „Ordinär“, so hätte man im damaligen Sprachgebrauch wohl gesagt.

Als vorletzte Station aus dem Leben Christi sei hier ein kleiner Weihbrunnkessel (Weihwasserbecken) mit der Szene der „Kreuzabnahme“ erwähnt. Er ist aus Silber, teils getrieben, teils gegossen; das herausnehmbare Becken ist vergoldet (Abb. 71).

Die „Himmelfahrt Christi“ beschließt die Stationen aus dem Leben Jesu Christi, hier am Beispiel eines leider unsignierten Glasschnitts aus Böhmen (Abb. 72). Das Schneiden (Gravieren) und das Kugeln (Schleifen) von Glas gehören zu den mechanisch „ab“tragenden Verfahren, wobei sich das Gravieren als eine verfeinerte Technik des Schleifens verstehen lässt. Schliffmuster sind meist geometrisch, Gravuren zeichnen sich durch freie Gestaltung aus. Der Glaskugler (Schleifer) arbeitet mit größeren Werkzeugen, der Graveur (Schneider) mit kleinen Schneiderädchen, die meistens aus Kupfer sind. Im Unterschied dazu stehen die „auf“tragenden Verfahren wie die Glasmalerei.

In dem hier vorgestellten Himmelfahrts-Pokal ist nicht die ganze Figur des in den Himmel auffahrenden Jesus gezeigt, wie etwa in dem berühmten Gemälde von Rembrandt aus dem Jahr 1636, das sich in der Alten Pinakothek in München befindet, sondern nur die Füße und die auf der Erde zurückgelassenen Fußabdrücke sind bildlich thematisiert. Dies ist jedoch nicht so außergewöhnlich, wie es scheint. Hatte doch etwa Albrecht Dürer genau dieses Sujet in der Reihe seiner Holzschnitte zur „Kleinen Passion“ um 1510 so dargestellt. Bei allen Unterschieden in der sonstigen Personenkonstellation darf vermutet werden, dass hier Dürer als Inspiration nicht unwesentlichen Einfluss hatte.

Wir kehren nachfolgend noch einmal zum „Letzten Abendmahl“ zurück, das nach dem Vorbild von Leonardo da Vinci zahlreiche kunstgewerbliche Kopien erfahren hat.



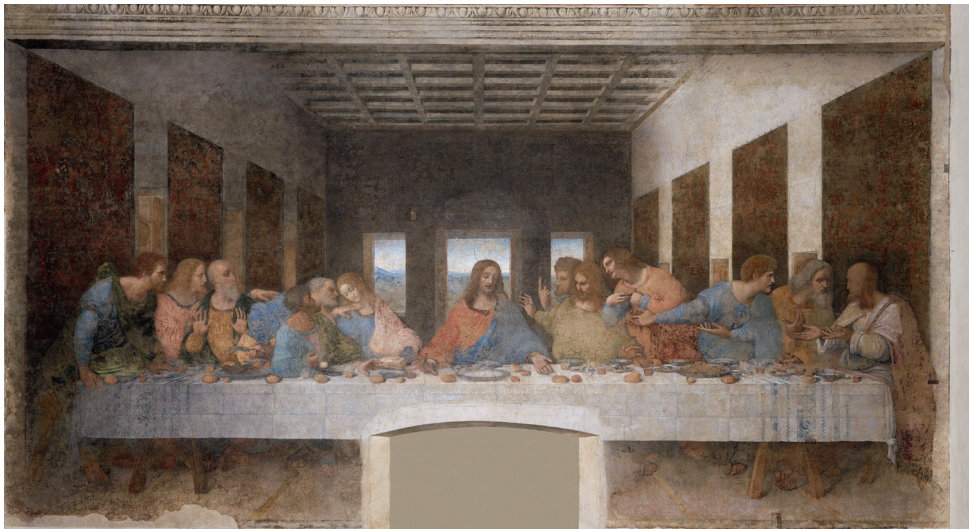
72 DECKELPOKAL: „Christi Himmelfahrt“
Farbloses Glas, geschliffen und geschnitten
M. A. Bienert, Windisch-Kamnitz (Srbská
Kamenice), Böhmen, 1830–1837
Inv.Nr. 11825

Vom Kunstwerk zum Kunsthandwerk

Leonardo da Vinci: „Das letzte Abendmahl“

„Das Letzte Abendmahl“ („L'Ultima Cena“ oder „Il Cenacolo“) des italienischen Malers Leonardo da Vinci entstand in den Jahren 1494 bis 1498. Das weltberühmte Wandgemälde, das die gesamte nördliche Stirnwand des Refektoriums des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie in Mailand ausfüllt, hat die stolzen Abmessungen von 460 x 880 cm, ist also beinahe doppelt so breit wie hoch (Abb. 73). Von allen Abendmahl-Darstellungen ist es unbestritten das berühmteste. Es hat Kopien und Repliken ohne Zahl erfahren, nicht nur als Gemälde, sondern in den vielfältigsten Materialien und Techniken. Kunstgewerbliche, dreidimensionale Objekte mit reliefartigen Darstellungen sollen hier im Mittelpunkt stehen, seien sie in Metall gegossen, in Horn gepresst oder in Glas geschnitten, um nur einige zu nennen.

Die extremen Proportionen im Seitenverhältnis von 1 : 1,9 bieten sich hervorragend für den Glasschnitt an, wenn etwa das langgezogene Gemälde bandförmig um einen Glaspokal herumgezogen wird. Hier findet es seine



73 Leonardo da Vinci: „Das letzte Abendmahl“ („L'Ultima Cena“ oder „Il Cenacolo“), Maria delle Grazie, Mailand, 1495–1498 / Wikimedia Commons

perfekte Form (Abb. 74). Der unbekannte böhmische Meister hat das ohnehin schon lange, schmale Gemälde noch ein wenig mehr in die Länge gezogen, so dass es ein Verhältnis von 1 : 2,2 aufweist. Der Pokal trägt auf der Rückseite eine eingeschliffene Verkleinerungslinse, durch die man die Szene en miniature sehen kann. Dieses Stilelement war im Biedermeier sehr beliebt. Bis zu sieben oder neun solcher eingekugelter Linsen konnte ein Glas haben, was zu vielfältigen Effekten führte.

Alle Eisengießereien der Biedermeierzeit – ob in Böhmen, Berlin, Wien oder im österreichischen Gußwerk bei Mariazell – hatten Leonardos „Abendmahl“ im Repertoire. Es waren meist handliche, rechteckige Reliefs von 10 bis 25 cm Seitenlänge (Abb. 76), die in sogenannten verlorenen



74 DECKELPOKAL: „Das letzte Abendmahl“ (nach Leonardo da Vinci)
Detail: Der Blick durch die Linse auf der Rückseite des Pokals.
Farbloses Glas, geschliffen und geschnitten
M. A. Bienert (Händler), Windisch-Kamnitz
(Srbská Kamenice), Böhmen, 1830–1837
Inv.Nr. 11831

Formen in Sand gegossen waren. Der Eisenguss wurde normalerweise, nachdem er die Form verlassen hatte, schwarz gefirnisst, die Form jedoch war zerstört, also verloren.

Aus all den unzähligen originalgetreuen „Abendmahlen“, die in großer Zahl die unterschiedlichsten Eisengießereien verließen, sticht eines jedoch deutlich heraus, nicht was die Technik betrifft, sondern sowohl bezüglich seiner Abmessungen als auch seiner stilistischen Ausprägung. Drei Kopien des Werks sind bekannt, die alle in Gußwerk nahe Mariazell gegossen wurden: Eines befindet sich in einer Kirche im knapp 20 Kilometer südlich von Mariazell befindlichen Gollrad, eines in einer Kirche im gut 20 Kilometer nördlich von Mariazell gelegenen Reith, das dritte wurde dem österreichischen Kaiser Franz I. zum Geschenk gemacht und befindet sich heute in den Sammlungen des Technischen Museums Wien (Abb. 75).

75 RELIEF: „Das letzte Abendmahl“ (nach Leonardo da Vinci)
Eisen, gegossen, Spuren von Blau und Gold
K.k. Eisengießerei zu Mariazell, 1826
Inv.Nr. 19811

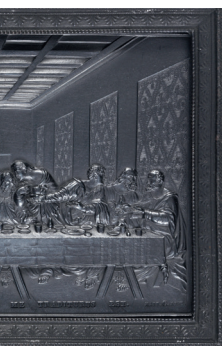
76 RELIEF: „Das letzte Abendmahl“ (nach Leonardo da Vinci)
Eisen, gegossen
Joseph Glanz, Wien, 1831–1837
Inv.Nr. 5731



Die eingegossene, also in der Form enthaltene Inschrift lautet: „K:K: EISENGÜSSEREY M:CELL. AMEN DICO VOBIS QUIA UNUS VESTRUM ME TRADITURUS EST. A: DENZ.“ Es handelt sich um den berühmten Ausspruch aus dem Matthäus-Evangelium: „Wahrlich ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten.“ Bei der Signatur „A. Denz.“ handelt es sich vermutlich um den Modelleur der Form, über den jedoch nichts bekannt ist. Dieses große „Abendmahl“ (96 x 144 cm) ist bemerkenswert. Die streng geometrischen Formen des Originals, wie Tischbeine und Kassettendecke, sind hier zeitgenössisch adaptiert. Die Tischbeine sind barockisierend geschwungen, die Decke des Raumes trägt ein Stuckdekor und die Tischdecke ein biedermeierliches Muster, selbst ein Kronleuchter hängt von der Decke. Doch damit nicht genug. Das etwas gestauchte Relief im Seitenverhältnis von 1 : 1,5 weist darüber hinaus geringe Spuren von Blau und Gold auf. Vermutlich war es ursprünglich koloriert, was beim Gros der Eisenkunstgüsse zwar nicht die Regel war, aber doch hin und wieder vorkam.

Bemerkenswert auf ganz andere Art und Weise ist ein „Abendmahl“ aus Frankreich. Klassisch in der Form, außergewöhnlich im Werkstoff, handelt es sich doch um Kalkstein (Calciumcarbonat). Gezeigt wurde das Objekt auf der Französischen Industrieausstellung in Paris 1844 (Abb. 77).

Ein Leonardo mit ähnlichem Namen wie der Künstler des Abendmahls, nämlich Leonardo de Vegni (1731–1801) aus der Toskana, hat das Verfahren



77 RELIEF: „Das letzte Abendmahl“ (nach Leonardo da Vinci)
Inkrustation,
Kalkstein
Paris, 1844
Inv.Nr. 59365

gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfunden oder vielleicht besser entdeckt. Die kalkhaltigen Quellen des ca. 70 km südöstlich von Siena gelegenen Bagno San Filippo lieferten den Werkstoff Calciumcarbonat zu einer künstlerischen Technik, die, wie der Architekt und Bildhauer selbst schreibt, ganz ohne Skalpell oder Feile auskommt. Denn jeder Gegenstand, den man dem nahezu milchigen Wasser aussetzt, wird sich mit einer weißen Kruste überziehen. Die derart entstandenen Kunstwerke wurden als „Plastica dei Tartari“ (Relief aus Kalksteinbelägen) bekannt.

Auch in Frankreich gibt es eine Quelle, die die besten Voraussetzungen für Kalk-Inkrustationen bietet. Das Stück, das 1844 auf der Industrieausstellung in Paris gezeigt wurde, hatte die Weiße und Transparenz von Elfenbein und den Glanz bzw. Schmelz von Porzellan, so besagt es der Text auf der Rückseite des Exponats. Der Kalk der Quellen der „Grottes du Cornadore“ des ca. 460 km südlich von Paris und 200 km westlich von Lyon gelegenen Ortes Saint-Nectaire in der Auvergne hatte das Relief hervorgebracht.

Um eine reliefartige positive Form, eine „Sinteroplastik“ zu erhalten, bedarf es einer modelartigen spiegelverkehrten Negativform, die dem Mineralwasser ausgesetzt wird. Früher verwendete man neben anderen Materialien etwa Guttapercha; heute bestehen die Formen für die Basreliefs aus Kunststoff. Denn am selben Ort wie vor eineinhalb Jahrhunderten werden nach wie vor Kalk-Inkrustationen erzeugt.

Noch ein letztes Mal soll es um Form und Material gehen. Es scheint gewagt, wenn nicht gar ein wenig unglücklich, ein Format wie das „Abendmahl“ in eine runde Form einpassen zu wollen. Dennoch geschehen ist es in den Eisengusswerken des frühen 19. Jahrhunderts, indem man das berühmte Gemälde nicht nur in rechteckige Reliefs, sondern auch in runde Medaillons gegossen hat (Abb. 78). Das Ergebnis wirkt durch die extreme Formgebung ein wenig gestaucht, die Abbildung wurde auf ein Seitenverhältnis von nur mehr 1 : 1,6 zusammengeschoben. Der verbleibende freie Raum ist durch zwei kleine Medaillons im Medaillon ausgefüllt, von denen das eine das Porträt des Meisters und den Schriftzug LEONARDO DA VINCI zeigt, das andere die Worte SECOLO DECIMO QUINTO. Und in der Tat wurde das Gemälde gegen Ende des 15. Jahrhunderts ausgeführt.

Die extreme Darstellungsart – das Eckige muss ins Runde – findet sich ebenfalls auf einer schwarzen Tabakdose mit Deckel, über deren Herkunft nichts bekannt ist (Abb. 79). Aufgrund ihrer großen Ähnlichkeit mit einem kleinen Konvolut gepresster Horn Dosen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhun-



78 MEDAILLON: „Das letzte Abendmahl“
 (nach Leonardo da Vinci)
 Eisen, gegossen, gefirnisst
 Rudolph Graf v. Wrbna, Horschowitz
 (Hořovice), Böhmen, 1820–1824
 Inv.Nr. 5674



79 TABAKDOSE: „Das letzte Abendmahl“
 (nach Leonardo da Vinci)
 Phenoplast, gepresst
 Unbekannt, verm. Anfang 20. Jh.
 Inv.Nr. 22935

derts in die Sammlung kamen, wurde sie in diese Gruppe aufgenommen, jedoch mit einem Fragezeichen versehen. Horn in Formen zu pressen, dazu bot sich dieser Werkstoff, der zu diesem Zweck vorher aufgeweicht wurde, geradezu an. Objekte aus gepresstem Horn sind daher keine Seltenheit (vgl. Abb. 57). Die Fragen zu dem Objekt blieben: Ist es wirklich Horn? Wie lässt es sich datieren? Das Mikroskop brachte schließlich näheren Aufschluss. Da eindeutige Fasern im Material zu erkennen sind, dürfte es sich um ein Phenoplast handeln, das wie Horn gepresst wurde. Phenoplaste sind Kunststoffe, die aus Phenolharzen bestehen, die mit Formaldehyd zu langen Molekülketten reagieren. Fasern sind neben weiteren Beimengungen gängige Füllstoffe der Phenoplaste. Wenn man zugrunde legt, dass das früheste Phenoplast und damit der erste vollsynthetische Kunststoff, das Bakelit, um 1905 von dem belgischen Chemiker Leo Hendrik Baekeland entwickelt wurde, so lässt sich das Objekt vermutlich ins frühe 20. Jahrhundert datieren.

Leonardos „Abendmahl“ hat sich auf der Tabakdose sichtbar in Richtung Quadrat bewegt. Es ist so stark gestaucht, dass es nur mehr ein Seitenverhältnis von 1 : 1,4 aufweist.

Das Kreuz als Symbol

Als Teil der Leidensgeschichte Christi ist das Kreuz, das den Corpus Christi trägt, als Kruzifix definiert, wie weiter oben zu sehen war. Doch die Form des Kreuzes hat darüber hinausgehende Bedeutung(en). Das durch eine horizontale und eine vertikale Linie definierte geometrische Gebilde eines Kreuzes lässt sich bis in die Steinzeit, also die Frühzeit der Menschheit zurückverfolgen. Es hat sowohl kulturelle als auch religiöse Bedeutung. Von den verschiedenen Ausformungen seien nur einige erwähnt: das Griechische Kreuz (zwei gleich lange Balken), das Keltenkreuz (ein Ring um den Schnittpunkt der Balken), das Tatenkreuz (verbreiterte Balkenenden) und das lateinische Kreuz (Balkenkreuz mit verlängertem Stützbalken).

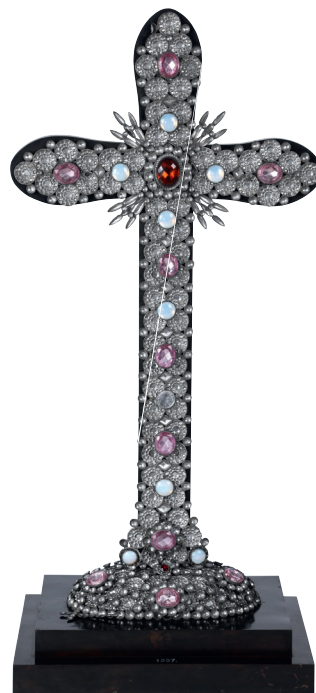
Im westlichen Kulturraum ist das Kreuz vor allem als Symbol des Christentums verbreitet, wurde es doch im 5. Jahrhundert u. Z. offiziell als christliches Zeichen eingeführt. Im Christentum versinnbildlicht der verlängerte vertikale Balken die Beziehung zwischen Gott und den Menschen, die Verbindung zwischen Himmel und Erde, wohingegen der horizontale Balken die Beziehung der Menschen untereinander symbolisiert. Dieses lateinische oder auch Hochkreuz begegnet uns etwa als Grab- und Gipfelkreuz, als Stand- oder Wandkreuz oder als Schmuckstück in Form eines Kreuzanhängers. Die Bandbreite der verwendeten Materialien dieser Kreuze und Kreuzchen ist beachtlich und ruft manchmal auch Erstaunen hervor.

Ein schlichtes Wandkreuz aus schwarzem Ebenholz erscheint unspektakulär (Abb. 80). Hervorzuheben ist, dass es nicht von Hand geschnitzt, sondern auf einer Maschine geschnitten wurde, wie der Inventareintrag eigens erwähnt. Von einem Standkreuz wissen wir, dass Johann Fichtner es 1835 auf der Gewerbeausstellung in Wien präsentierte (Abb. 81). Das außergewöhnliche Dekor besteht aus einer „zu unechtem Schmuck gut verwendbaren Legi[e]rung von Zink und Blei“, wie dort zu lesen ist. Diese Zink-Komposition wurde zu Ornamenten gepresst und dann auf einen Holzträger montiert. Außerdem wurden Schmucksteine aus Glas verwendet. Das Objekt dürfte als Kirchenkreuz gedacht gewesen sein.

Noch interessanter ist ein kleines Objekt unbekannter Herkunft, das jahrzehntelang unter dem Titel „Holzkreuz mit angeklebten Glassplittern“ im Inventar geführt wurde (Abb. 82). Auf den ersten Blick schaut es wirklich so aus, als seien hier rote Glaspartikelchen verarbeitet worden. Erst eine Analyse ergab, dass es sich bei dem verwendeten Material um



80 WANDKREUZ
Ebenholz,
maschinengeschnitten
Paris, 1848
Inv.Nr. 59075



81 STANDKREUZ
Zink-Composition
(Legierung aus Zink und Blei),
gepresst, Glassteine,
auf Holzträger
Johann Fichtner, Döbling
bei Wien, 1885
Inv.Nr. 75371



82 SPITZKREUZ
Rotes Blutlaugensalz auf
Holzträger
Unbekannt, verm. 19. Jh.
Inv.Nr. 7842

Rotes Blutlaugensalz (Kaliumhexacyanidoferrat (III) oder Kaliumferricyanid) handelt, woraufhin das Objekt seinen Namen zu „Kreuz aus rotem Blutlaugensalz auf Holzträger“ änderte. Das 20 cm hohe, unten gespitzte Kreuz, daher auch „Spitzkreuz“ genannt, ist ohne Frage ein spannendes Objekt, über das nichts bekannt ist, weder über den Hersteller noch über dessen Intention, dieses nicht ganz ungefährliche Gebilde in Umlauf zu bringen. Immerhin könnte sich bei nicht sachgemäßer Behandlung die giftige Blau-



83 KREUZANHÄNGER in Form von
Perlen- und Tatzekreuzen
Glaskompositionen
Ferdinand Unger, Liebenau (Hodkovice
nad Mohelkou), Böhmen, vor 1837
Inv.Nr. 36761, 62206

säure (Cyanwasserstoff) bilden. Wie alle Objekte aus Salzen benötigt auch dieses Stück besondere konservatorische Maßnahmen.

Kreuzanhänger aus den unterschiedlichsten Materialien finden sich in der Sammlung in großer Zahl. Für die Glasschmuckproduzenten in Nordböhmen etwa waren sie nur ein Teil einer ganzen Palette an Bijouteriewaren wie Perlen, Ohrgehänge, Ringe, Broschen oder Knöpfe. Werden die kleinen Glasperlen oder -steinchen in Kreuzform zusammengeschmolzen oder montiert, so spricht man von „Perlenkreuzen“ oder auch „Kugelkreuzen“, Begriffe, die aus der Heraldik (Wappenkunde) stammen. Sind die gleich langen Balkenenden des Kreuzes verbreitert, dann handelt es sich um ein „Tatzenkreuz“. Doch wie die Beispiele zeigen, lassen sich auch Mischformen dieser beiden Kreuzarten erzeugen, indem etwa Perlen zu Tatzenkreuzen zusammengeschmolzen werden (Abb. 83).

Eine schwarze Kette mit einem Tatzenkreuz wurde im Inventar jahrzehntelang unter der Bezeichnung „Armband aus Horn“ geführt (Abb. 84). Erst ein näherer Blick in das ursprüngliche Verzeichnis aus dem 19. Jahrhundert brachte den Aufschluss darüber, um welchen Werkstoff es sich tatsächlich handelt, nämlich um einen „Schmuckgegenstand von Eichenholz aus Irland, durch langes Liegen im Torfmoor schwarz geworden“. Das Material wurde wie Horn bearbeitet, also gedrechselt. Es schaut dem Werkstoff Horn in der Tat so täuschend ähnlich, dass es Kustoden jahrzehntelang zu täuschen vermochte.



84 ARMBAND MIT KREUZANHÄNGER
in Form eines Tatzenkreuzes
Holz, gedrechselt, Glassteine
Irland, 1. Hälfte 19. Jh.
Inv.Nr. 8488

Groß in Mode waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts filigrane Schmuckstücke aus Gusseisen, sogenannter Eisenkunstguss. Neben Ohrgehängen, Knöpfen, Broschen und Anstecknadeln ist auch hier eine Vielzahl an Kreuzanhängern zu finden. Die seit etwa 1800 immer weiter verbesserten Techniken des Eisengusses ließen nun auch einen sehr kleinteiligen Feinguss zu; die federleichten schwarzen Schmuckstücke verzeichneten einen ungeahnten Aufschwung, wie die Anzahl der Museumsobjekte belegt.

Einige der Halskreuzchen aus Eisenkunstguss weisen eine interessante Besonderheit auf, da sie nicht nur rein ornamental gearbeitet sind, sondern zum Teil den ursprünglichen Korpus Christi der Kruzifixe nun durch andere figurale Elemente ersetzen. So finden sich im Zentrum dieser kleinen Kreuzanhänger neben Schmucksteinen nun etwa auch Engelsköpfe (Abb. 87–89). Diese Art der Kreuzdarstellung ist jedoch kein Novum der Biedermeierzeit,



85 KREUZANHÄNGER
Eisen, gegossen
Joseph Glanz, Wien, 1839
Inv.Nr. 5736



86 KREUZANHÄNGER
Eisen, gegossen, teilweise vergoldet
Rudolf Graf Wr̄bna, Horczowitz (Hořovice),
Böhmen, 1829
Inv.Nr. 8393



87 KREUZANHÄNGER
in der Vierung: „Engelskopf“
Eisen, gegossen, teilweise vergoldet
Rudolf Graf Wr̄bna, Horczowitz (Hořovice),
Böhmen, 1829
Inv.Nr. 8381

88 KETTE MIT KREUZANHÄNGER:
 „Raffaels Engel“
 Eisen, gegossen
 Königl. Eisengießerei zu Berlin, 1829
 Inv.Nr. 5691

89 KREUZANHÄNGER:
 „Raffaels Engel“
 Eisen, gegossen
 Rudolf Graf Wrbnna, Horczowitz (Hořovice),
 Böhmen, 1829
 Inv.Nr. 8378



sondern geht auf eine lange Tradition zurück. Bereits für das Mittelalter lassen sich sogenannte „Gemmenkreuze“ nachweisen, in deren Vierung, also im Schnittpunkt der beiden Kreuzbalken, eine Reliquie in kostbarer Ausstattung aufbewahrt wurde.

Ein Kreuzanhänger an einer Halskette wird vielerorts als christliches Symbol und als Bekenntnis zur christlichen Kirche gedeutet. Die Grenzen zwischen religiösem Symbol und dekorativem Schmuckstück sind jedoch fließend. Bei den kleinen Halskreuzen aus Eisenguss etwa finden sich die bekannten Engel aus der „Sixtinischen Madonna“ von Raffael (Abb. 88 und 89). Diese waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts jedoch längst aus ihrem ursprünglichen Kontext eines religiösen Gemäldes herausgelöst und zu einem profanen Dekorelement geworden, wie später noch gezeigt wird.

Ein Halskreuzchen der ganz besonderen Art mag uns heute befremdlich erscheinen, ist es doch aus Menschenhaar gefertigt (Abb. 90). Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren kunstgewerbliche Gegenstände aus Haargeflechten jedoch keine Seltenheit, im Gegenteil erfreuten sie sich ausgesprochener Beliebtheit. Hier handelt es sich um einen kleinen Kreuzanhänger an einer Halskette, die aus filigranen „Perlen“ aus Menschenhaar gefertigt ist. Die netzartigen kleinen Kugeln werden durch eine Art Klöppeltechnik, das heißt durch Verdrehen und Verkreuzen erzeugt, wobei menschliche Haare wie Fäden verarbeitet werden. Aufgrund des sehr biegsamen und flexiblen Materials wurden diese Flechten häufig als elastische Bänder bezeichnet. Das „Damen-Collier mit Kreuz“ wurde 1820 von dem Wiener Perückenmacher Ludwig Liebler gefertigt. Es dürfte aus ungefähr 300 Haaren von ca. 80 cm Länge bestehen.

Perlen, das ist auch das Stichwort für eine andere Objektgattung, bei der das Kreuz eine zentrale Rolle spielt. Die Rede ist vom Rosenkranz, einer Zähl- oder Gebetskette, die in der katholischen Kirche Verwendung findet. Er besteht aus 59 Perlen, der geschlossene Kranz aus einer Abfolge von fünfmal jeweils zehn kleinen und einer großen Perle sowie einem Kreuz, das mit weiteren vier Perlen an der Kette befestigt ist. Das Kreuz sowie jede einzelne Perle stehen für ein bestimmtes Gebet. Das Kreuzchen kann entweder geschnitzt sein, etwa aus Bein oder Perlmutter (Abb. 91 und 92), oder es kann auch selbst wiederum aus Perlen zusammengesetzt sein, wie bei zwei Rosenkränzen aus Murano, bei denen das Kreuz aus drei Langperlen stilisiert wurde (Abb. 93).



90 PERLENKETTE MIT
KREUZANHÄNGER
Menschenhaar, geklöppelt
Ludwig Liebler, Wien, 1820
Inv.Nr. 24465



91 ROSENKRANZ
Bein, geschnitten
Wien, vor 1837
Inv.Nr. 7821



92 ROSENKRANZ
Kugeln und Behälter aus Holz, gedrechselt,
Kreuz aus Perlmutter, geschnitten
Paris, vor 1837
Inv.Nr. 8464



93 ZWEI ROSENKRÄNZE
Glas
Giovanni (?) Francesconi,
Murano/Venedig, 1818
Inv.Nr. 62250, 62251





Maria – Mutter, Madonna, Heilige

Mariendarstellungen gehören zu den häufigsten Bildinhalten der christlichen Ikonographie. Hl. Jungfrau Maria, Gottesmutter, Muttergottes, Madonna mit dem Jesuskind, Maria mit dem Kinde – sie trägt viele Namen. Die Stationen ihres Lebens haben sich in den Marienfesten im Jahreskreis manifestiert. Als Gottes Mutter betritt Maria die Bühne am 25. März mit „Mariä Verkündigung“ (auch „Verkündigung des Herrn“), bei der ihr die Geburt ihres Sohnes Jesus angekündigt wird, der dann am 25. Dezember zur Welt kommen sollte und dessen Geburt später als Weihnachtsfest gefeiert wurde. Die Szene mit dem häufig lilientragenden Erzengel Gabriel, der Maria die frohe Botschaft bringt, ist ein beliebtes Bildmotiv, bei Leonardo da Vinci und Raffael ebenso wie bei Tizian oder Peter Paul Rubens, um nur einige berühmte Meister zu nennen.

Auch in das kunstgewerbliche Bildrepertoire wurde das Sujet aufgenommen und findet sich etwa als Emailmalerei auf zwei Steingutkannen (Abb. 94 und 95). Die authentische Apothekenkanne, eine feine Keramik aus Castelli, um 1700 in einer der traditionsreichsten Keramikregionen Italiens entstanden, ist vermutlich um 150 bis 200 Jahre älter als die schlichte, naive „Kopie“, die auch einer gewissen Komik nicht entbehrt. Handelt es sich doch um einen eher volkstümlichen Krug, ein nicht für Apothekenzwecke vorgesehenes Gefäß, das eine Apothekenkanne lediglich zu kopieren versucht.



94 APOTHEKENKANNE:
„Mariä Verkündigung“
Fayence, bemalt
Castelli (Italien), um 1700
Inv.Nr. 11322/475

95 KRUG:
„Mariä Verkündigung“
Fayence, bemalt
Verm. Italien, verm. 19. Jh.
Inv.Nr. 11336/552



96 MARIENBÜSTE
Alabaster
Unbekannt, vor 1837
Inv.Nr. 7651



97 MARIENSTATUE
Steinpappe, holzähnlich
gefirnisst
Ronthaler u. Comp., Wien,
1845
Inv.Nr. 58265

Als „Madonna“ bezeichnet man streng genommen die Gruppe der Maria mit dem Jesuskind, als Einzelfigur ohne Kind spricht man eher von einem Marienbildnis, einer Marienbüste oder einer Marienstatue. Jedoch werden die Begriffe „Maria“ und „Madonna“ nicht immer sauber getrennt und häufig synonym verwendet.

Eines der Museumsstücke, eine Marienstatue, ist von der ganzen Anmutung her einem Holzobjekt so ähnlich, dass es jahrelang in der Sammlungsgruppe „Holzbearbeitung“ geführt wurde (Abb. 97). Dabei zeigt die Figur durchaus verräterische Spuren ihres eigentlichen Materials; denn dreht man sie um, entdeckt man auf der Innenseite des Hohlkörpers einen bemerkenswerten Hinweis auf die Fertigungstechnik. Ist dort doch noch deutlich eine Schicht des Papiers zu sehen, mit der die Figur ausgekleidet ist. Eine einfache Bruchstelle am Fuß der Statuette vermag wertvolle



98 STATUE: „Maria immaculata conceptio“
 („Maria der unbefleckten Empfängnis“)
 Wachs, auf Holzsockel
 Unbekannt, um 1900
 Inv.Nr. 82682

Hinweise auf den verarbeiteten Werkstoff zu geben, der nahezu gipsartig erscheint: Es handelt sich um Steinpappe.

Allgemein versteht man unter Papiermâché oder auch Pappmâché einen Papierteig, der aus in Wasser zerstampftem Papier und einem Kleister als Bindemittel besteht und gut modellierbar ist. Die erzeugten Gegenstände sind relativ leicht und trotzdem sehr stabil. Ein weiteres Verfahren besteht darin, nicht einen Papierbrei, sondern Papierlagen abwechselnd mit Leim schichtweise zu Gegenständen aufzubauen. Im 19. Jahrhundert bildete dieser an sich nicht außergewöhnliche Werkstoff die Grundlage für einen ganzen Gewerbebezweig, der Gebrauchsgegenstände vielerlei Art produzierte. Bestand das gewöhnliche Papiermâché aus Papier und Gummi- oder Leimwasser, so ließ sich die Härte des Werkstoffs durch weitere Zusätze erhöhen, etwa durch die Beimengung von Ton oder zusätzlich durch Kreide und/oder Leinöl. Damit wird das Pappmâché zur Steinpappe. Es war durchaus üblich, die fertigen Produkte aus Steinpappe zu firnissen, um ihnen eine spezifische Anmutung zu geben, im Falle der hier vorgestellten Maria ein holzartiges Aussehen.

Eine kleine Marienbüste unbekannter Herkunft wurde aus Alabaster gefertigt (Abb. 96). Alabaster ist chemisch betrachtet ein Calciumsulfat und schaut optisch dem Marmor recht ähnlich. Im Unterschied zum Marmor ist Alabaster nicht wetterbeständig und wird daher nur für Objekte in Innenräumen bildhauerisch bearbeitet.

Doch Marienverehrung geht auch wesentlich bunter, wie eine Wachsfigur mit dem Titel „Hl. Jungfrau Maria“ zeigt, die um 1900 herum entstanden sein dürfte (Abb. 98). Wir assoziieren Wachsfiguren vermutlich spontan mit jenen im Wachsfigurenkabinett der Madame Tussaud. Über Jahrhunderte hinweg war jedoch die Wachsbildnerei ein traditionelles Kunsthandwerk, das von den Wachsbossierern ausgeübt wurde, die Gegenstände vielerlei Art herstellten, darunter anatomische Präparate oder auch Krippenfiguren und andere Devotionalien. In diese Kategorie lässt sich unser Objekt einreihen. Eine weitere Wachsfigur ist uns oben bereits als Kaiserbüste begegnet (vgl. Abb. 13).

Das Bossierwachs, eine Mischung aus Wachs und anderen Ingredienzen wie Terpentinöl, Schweinefett oder Kolophonium, kann entweder mit dem Bossiergriffel modelliert oder in Gips- bzw. Holzformen gegossen werden. Es lässt sich auch einfärben, etwa durch einen Zusatz von Zinnober (rot) oder Grünspan (grün). Durch das Gießen lassen sich massive Figuren erzeugen, indem man die Form ganz befüllt und das Wachs in der Form erkalten lässt. Soll eine hohle Figur gegossen werden, so schwenkt man das eingegossene Wachs in der Form herum und lässt die sich an den Innenwänden bildenden Schichten erkalten; ein Verfahren, wie es heute noch bei der Erzeugung von Schokoladefiguren angewendet wird.

Die Frage, ob die hier vorgestellte „Hl. Jungfrau Maria“ ursprünglich ein Jesuskind auf dem linken, leider abgebrochenen Arm trug, wie man aufgrund des Winkels des noch vorhandenen Oberarms vermuten könnte, ist leicht zu beantworten. Nein, das tat sie nicht, denn bei dem Bildtypus handelt es sich um eine „*Maria immaculata conceptio*“, um eine „*Maria der unbefleckten Empfängnis*“. So erklärt sich auch der Titel des Objekts: „Hl. Jungfrau Maria“. Die wesentlichen Attribute dieses Marientypus sind die Weltkugel, die Schlange, der Sternenkranz, und eine (hier fehlende) Mondsichel. Maria zertritt den Kopf der Schlange, die für die Erbsünde steht, sich um die Weltkugel windet und einen Apfel im Maul trägt, als Sinnbild für den Sündenfall. Dabei steht Maria im strahlenden Sternenkranz auf der Weltkugel, als Symbol für den Sieg über alle Sünden dieser Welt. Manchmal hält sie noch ein Szepter in der Hand, was bei unserer

Figur auch der Fall gewesen sein könnte. Das wächserne Gewand der Maria ist zusätzlich mit sehr feinen metallenen Ornamenten verziert, auch der Sternenkranz ist aus demselben Material gefertigt.



99 SCHREIBFEDER:
 „Maria lactans“ („Stillende
 Maria“)
 Gänsekiel, Feder bemalt
 Gebr. Löwy, Prag, vor 1837
 Inv.Nr. 36765

100 MADONNA MIT KIND
 Kunststoff, silberfärbig, Beleuchtung
 elektrisch nachgerüstet
 Unbekannt, verm. 1960er Jahre
 Inv.Nr. 67180





101 MARIENGRUPPE:
 „Maria mit Jesus und
 Johannes“
 Perlmutterchale, bemalt
 Unbekannt, 1. Hälfte 19. Jh.
 Inv.Nr. 7831

Immer wieder die Madonna mit dem Kind. Diese Figurengruppe hat Künstler durch die Jahrhunderte zu Höhenflügen inspiriert. Man denke nur an Raffaels „Sixtinische Madonna“ oder seine „Madonna della Sedia“ – wahre Meisterwerke der Kunstgeschichte. Doch dazu später. Aber es geht auch ganz ohne Leinwand. Man nehme einfach eine Schreibfeder und male eine Madonna mit Kind darauf. So geschehen in Prag in den 1820er oder 1830er Jahren (Abb. 99). Das Bildmotiv zeigt eine „Maria lactans“, eine stillende Maria.

Schill, kitschig und – gefährlich, so präsentiert sich eine weitere Madonna, die vermutlich aus den 1960er Jahren stammt (Abb. 100). Die Hohlfigur aus metallfarbigem Kunststoff ist in mehrerer Hinsicht erstaunlich, um nicht zu sagen „schräg“. Die Madonna bestand ursprünglich nur aus der Silber

imitierenden Statue und dem dunklen Sockel. So dürfte sie in den Handel gekommen sein. Spätere Besitzer haben jedoch Hand angelegt und versucht, sie zu beleuchten. Und so wurde die Figur auf einen weiteren rosa Kunststoffsockel montiert, angebohrt sowie mit einem „Heiligenschein“ aus bunten Plastikkerzen versehen und mit einem Kabel an den elektrischen Strom angeschlossen. Ob diese 220 Volt-Konstruktion die Madonna jemals erleuchtet hat oder ob gar Personen zu Schaden kamen, ist nicht bekannt. All die Manipulationen waren jedoch so unsachgemäß, dass das Objekt als Negativbeispiel für den Aspekt der Sicherheit in den Sammlungen des Technischen Museums Wien landete.

Nicht immer sind Mutter und Kind zu zweit, häufiger Gast ist der kleine Johannes der Täufer, der meistens an dem Kreuz zu erkennen ist, das er mit sich herumträgt. Die Madonna mit Jesus und Johannes fand auch Platz in einer Muschel, in einer Perlmutterchale (Abb. 101), einem sehr originellen Stück, das von leider unbekannter Hand geschaffen wurde. Im Unterschied zur Emailmalerei, bei der die Farben nach dem Aufbringen eingebrannt werden und so recht widerstandsfähig sind, sind Kaltmalereien relativ schutzlos allen Umwelteinflüssen ausgesetzt. Daher zeigt auch die bemalte Perlmutterchale Beschädigungen, an einigen Stellen ist die Malerei zerkratzt.

Dezidiert mit einem Schutz hat man eine andere Mariengruppe versehen, die vermutlich ebenfalls den kleinen Johannes den Täufer einschließt, auch wenn er nicht sein charakteristisches Kreuz trägt. „Gelatinierter Gipsabguß, eine Madonna darstellend“, so ist es im Inventar vermerkt (Abb. 102). Gelatine ist den meisten von uns als Geliermittel bekannt, vom Gummibärchen über Tortenguss und Aspik bis hin zur Hülle von Tablettenkapseln. Hauptbestandteile sind tierische Proteine wie Kollagen, gewonnen etwa aus Schweineschwarten. Dass der Stoff früher auch als Firnis Verwendung fand, dürfte dagegen weniger bekannt sein. Gelatinieren, so nannte man das Verfahren, mit dem vor allem Buntpapiere mit gelatinartigen Massen überzogen wurden, denen weitere Bestandteile wie etwa Leim beigemischt waren, um sie gegen äußere Einwirkungen zu schützen oder ihnen ein porzellanartiges Aussehen zu geben. Doch auch andere Materialien ließen sich auf diese Art versiegeln, etwa Gips, ein Mineral aus der Klasse der Sulfate. Und genau das ist im Falle der Mariengruppe geschehen. Doch diente der Firnis vermutlich in erster Linie dazu, dem eher gewöhnlichen Gipsabguss ein ansprechenderes Äußeres zu geben. Und so mutet die kleine Mariengruppe auf den ersten Blick beinahe wie eine Elfenbeinschnitzerei an.



102 MARIENGRUPPE:
„Maria mit Jesus und Johannes“
Gipsabguss, gelatiniert
Vincent, Paris, 1847
Inv.Nr. 70376

Im Folgenden wenden wir uns Raffael zu, der die beeindruckendsten Madonnen-Gemälde der Welt geschaffen hat.

Vom Kunstwerk zum Kunsthandwerk

Raffael: „Sixtinische Madonna“

Hätten Sie es gewusst, woher die beiden berühmten Engel stammen? Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden sie als eigenständiges Sujet aus der 1512/13 entstandenen „Sixtinischen Madonna“ („Madonna Sistina“) von Raffael (auch Raffaello Santi oder Sanzio) herausgelöst (Abb. 103). Seitdem treffen wir sie auf Gegenständen aller Art. Allein oder zu zweit grüßen sie von Kaffeeschalen und Pappschachteln, von Postern und Postkarten, sie zieren Grablichter ebenso wie Glanzbilder und gehen als Sticker auf



103 „SIXTINISCHE MADONNA“
(nach Raffael)
Farbholzschnitt
Unbekannt, um 1900
Inv.Nr. 13922/13



104 UNTERTASSE: „Engel aus der Sixtinischen Madonna / Raffaels Engel“
Porzellan, Kupferstichabdrücke
Georg Martini, Wien, 1840
Inv.Nr. 11644/2

105 TEESCHALE: „Engel aus der Sixtinischen Madonna / Raffaels Engel“
Porzellan, bemalt und vergoldet
Porzellanfabrik Schlaggenwald
(Horní Slavkov), Böhmen,
vor 1837
Inv.Nr. 19283/1



Weihnachtsbriefen auf die Reise. Wer glaubt, dies sei eine Erscheinung der „Moderne“, der irrt. Vermutlich sind die beiden die am häufigsten abgebildeten Fotomodelle aller Zeiten.

Es war der deutsche Maler August von der Embde, der im Jahr 1803 die beiden erstmals als eigenständiges Motiv gemalt hat. Danach war ihr Siegeszug nicht mehr aufzuhalten. Nach und nach verlor sich die Spur

zu ihrem eigentlichen Ursprung. Denn wer denkt heute schon an Raffael, wenn er den beiden Spitzbuben allerorten begegnet?

Das Jahr 1983 hielt für die Kunstwelt und alle Kunstliebhaber eine Überraschung bereit. Das berühmte Gemälde, das ursprünglich für den Hochaltar der Klosterkirche San Sisto in Piacenza angefertigt worden war, nach dem hl. Sisto (Sixtus) benannt ist und sich heute in der „Gemädegalerie Alte Meister Dresden“ befindet, wurde geröntgt und brachte Erstaunliches zu Tage: Die beiden Lauser, die sich so profan und respektlos am unteren Bildrand lümmeln, waren erst nachträglich in das bereits fertige Gemälde eingefügt und auf einen durchgehenden Wolkenhintergrund aufgemalt worden. Bis heute bleibt die Wissenschaft den Nachweis schuldig, ob die Engel von Raffael selbst oder von anderer Hand später ins Bild eingefügt wurden. Der Popularität der beiden hat das keinen Abbruch getan.

Beim Farbholzschnitt oben (Abb. 103) handelt es sich um ein Hochdruckverfahren, bei dem alle zu druckenden Teile spiegelverkehrt als „hohe“ Stege oder Inseln aus dem Holz herausgeschnitten werden. Jede Farbe benötigt eine eigene Druckplatte, die nur jene Partien der Zeichnung enthält, die in dieser Farbe gedruckt werden sollen. So werden alle Farben nacheinander gedruckt, bis das vollständige Bild fertig ist.

Kaum hatten sich „Raffaels Engel“ verselbständigt, tauchen sie auch schon auf Alltagsgegenständen auf, etwa auf zwei Keramiken, wie sie von der Technik her unterschiedlicher nicht sein könnten (Abb. 104 und 105).

Die Teeschale aus dem böhmischen Schlaggenwald (Horní Slavkov) ist handbemalt und vergoldet. Die Untertasse aus Wien ist dagegen mit Kupferstichen bedruckt. Beim Kupferstich handelt es sich um ein Tiefdruckverfahren, bei dem alle zu druckenden Linien „tief“ in die Metallplatte hineingeschnitten werden. Das Verfahren, solche Kupferstiche nicht nur wie üblich auf Papier, sondern auch auf Keramik zu drucken, das Georg Martini in den 1840er Jahren weiterentwickelt hatte, ist weiter oben bereits ausführlicher besprochen worden (vgl. Abb. 14 und 15).

Auch eine weitere Produktionstechnik wurde schon vorgestellt: die Galvanoplastik (vgl. Abb. 20). Es verwundert nicht, dass immer, wenn ein neues Herstellungsverfahren entwickelt wurde und im Kunsthandwerk Anwendung fand, auch ein Rückgriff auf bekannte und berühmte Bildinhalte stattfand, um mit der neuen Technik zu reüssieren. So ist es auch Raffaels Engeln ergangen (Abb. 106).



106 MUSTERTAFEL MIT
GALVANOPLASTIKEN
Detail: MEDAILLON
„Engel aus der Sixtinischen
Madonna / Raffaels Engel“
Galvanoplastik, Silber bzw.
Gold auf Kupfer
Carl Schuh, Wien, 1854
Inv.Nr. 58977

Nicht nur die berühmten Engel aus dem Gemälde, sondern auch die namensgebende „Sixtinische Madonna“ selbst ließ sich als Sujet kunsthandwerklich vermarkten, wie etwa auf einem Weihbrunnkessel (Weihwasserbecken) aus Frankreich (Abb. 107). Auch die Madonna ist aus dem Gesamtkunstwerk herausgelöst, jedoch im ursprünglich religiösen Kontext. Obwohl spiegelverkehrt abgebildet, ist die berühmte Madonna unver-



107 WEIHBRUNNKESSEL:
 „Kreuzigung“ (nach Guido Reni) und
 „Sixtinische Madonna“ (nach Raffael)
 Steingut, blau glasiert
 Alexis Baron du Tremblay, Rubelles bei
 Paris, 1847
 Inv.Nr. 36611

kennbar und unverwechselbar. Das zweite Bildmotiv, die Kreuzigungsszene im oberen Teil des Objekts, ist nach einem Gemälde des italienischen Malers Guido Reni entstanden.

Die Produktionstechnik des Objekts aus dem Jahr 1847 ist verblüffend. Meyers Großes Konversations-Lexikon von 1906 verzeichnet diese inzwi-

schen vergessene Technik noch: „Email ombrant (É. de Rubelles, Lithoponie) sind Tonwaren mit eingepreßten Mustern, deren dunkelste Stellen am meisten und deren hellste am wenigsten vertieft sind. Werden diese mit halbdurchsichtiger farbiger Glasur überzogen, so erscheint sie an den tiefsten Stellen, wo sie in sehr dicker Schicht liegt, am dunkelsten und heller an den erhabenen Stellen, die sie nur in dünner Schicht bedeckt.“ Auch der Brockhaus erwähnt die Technik in den 1890er Jahren und ergänzt noch: „Die Oberfläche der Glasur ist glatt. Meist wendet man blau- oder grüngefärbte Glasur an.“ Das entspricht dem Objektbestand, der ein kleines Konvolut grüner und blauer Stücke aus Rubelles aufweist (vgl. auch Abb. 181 und 183).

Alexis Baron du Tremblay hat das Verfahren in den 1840er Jahren in der Keramikmanufaktur in dem kleinen, rund 60 Kilometer südöstlich von Paris entfernten Ort Rubelles entwickelt. Die spiegelverkehrte Madonna wird nicht verwundern, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Keramikmasse in eine Gipsform gepresst wurde und dass es diese Form ist, die das Abbild der Madonna trägt. Die Pressform hätte seitenverkehrt erstellt werden müssen, um nach dem Pressen eine originalgetreue Kopie zu erhalten. Überall, wo in Formen gegossen oder gepresst wird oder wo von Druckplatten gedruckt wird, stellt sich das Problem des spiegelverkehrten Arbeitens.

Die in Formen gepressten Keramiken aus Rubelles wurden, nachdem sie die Form verlassen hatten, mit der halbtransparenten Glasur praktisch übergossen, so dass sich die „Täler“ komplett mit Glasur füllten und die „Höhen“ lediglich mit einer dünnen Schicht bedeckt wurden. In dem Wort „Email ombrant“ steckt das französische Wort „ombrer“ = „schattieren“.

Nicht immer treten die berühmten Engel gemeinsam auf, manchmal wurden sie auch getrennt, wie etwa in einem aufgeklebten Glanzbild auf einer herzförmigen Kartonschachtel, die vermutlich ins frühe 20. Jahrhundert zu datieren ist (Abb. 108).

Zwei kleine Stecknadel-Würfel gehörten um 1900 herum zum Exportschlager deutscher Nadelfabrikanten aus Aachen nach Übersee (Abb. 109). Die Stahlnadeln haben kleine, kugelförmige Glasköpfe. Die Kartonwürfel sind heute beliebte und begehrte antiquarische Objekte und werden etwa als „Victorian pin-box“ oder „Vintage pin-cube“ angeboten. Sie tragen die unterschiedlichsten bildlichen Darstellungen. Seitdem ab den 1830er Jahren die Chromolithographie als neues Druckverfahren zur Verfügung stand, ließen sich massenhaft Farblithographien herstellen, die etwa auch

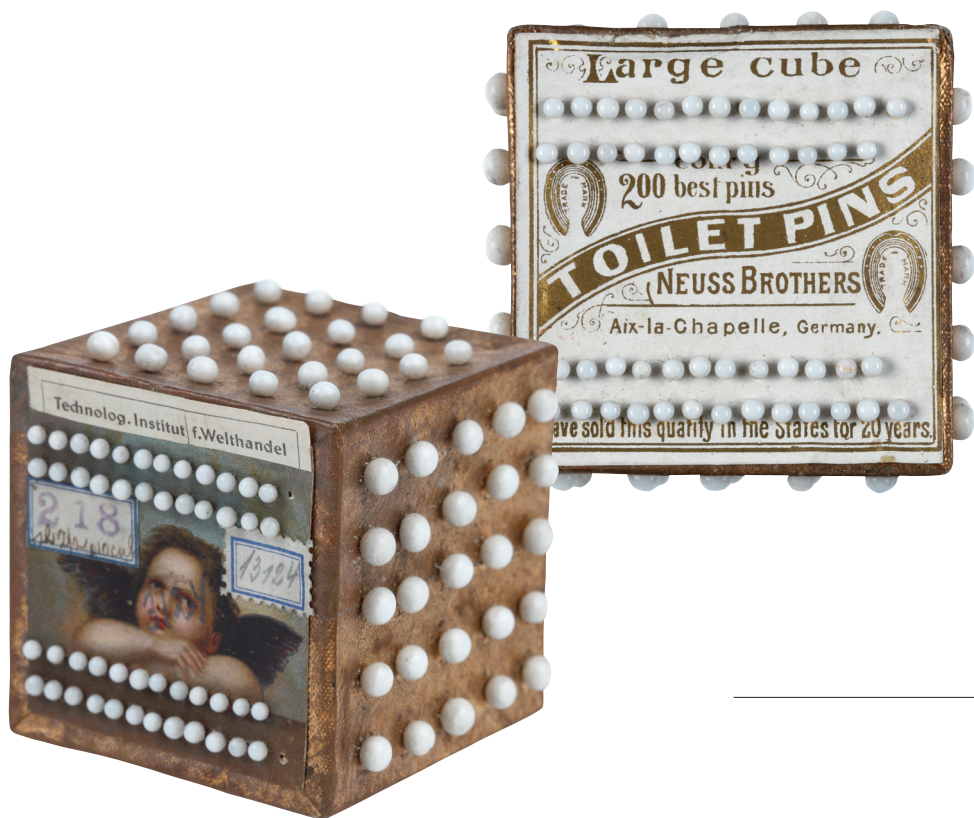
für Glanzbilder verwendet wurden. Die Lithographie ist weder ein Hoch- noch ein Tiefdruck, sondern ein Flachdruck. Es wird nicht geschnitten und auch nicht gestochen, sondern auf einen eigens präparierten Stein gezeichnet. Der danach eingefärbte Stein fungiert als Druckplatte.

Neben den bildlichen Darstellungen erzählen die Aufschriften Unternehmensgeschichte. „Neuss Brothers“, eine „registered Trademark“, ist zu lesen, „have sold this quality in the States for 20 years.“ Einige der kleinen Würfel tragen die Initialen „H.F.“, andere den Namen „A.B. Reumont“. Hubert Friedrich Neuß war ein Nadelfabrikant in Aachen, ebenso wie sein Bruder Heinrich Josef. Der in New York geborene Deutsch-Amerikaner Arthur Boyd Reumont hatte in die Neuß-Dynastie eingeheiratet. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ging das Unternehmen Neuss Brothers – wie viele andere Aachener Nadelfabrikanten auch – in die Rheinische Nadelfabriken AG über.

Mit diesen kleinen Pin-Boxes wurde nicht nur qualitativ hochwertiges europäisches Handelsgut, in diesem Fall deutsche Nadlerware aus Aachen, nach Übersee geschickt, sondern gleichzeitig gingen auch Raffaels Engel auf die Reise und brachten auf diesem Weg europäisches Kunst- und Kulturgut nach Amerika. Dieser Zusammenhang dürfte jedoch bereits damals verlorengegangen sein. Heutige Angebote auf Online-Verkaufsplattformen bieten die Pin-Cubes hin und wieder mit einem „Cherub“ an, Raffael wird nicht erwähnt. Wie gesagt, wer denkt heute schon an Raffael?



108 HERZFÖRMIGE DOSE mit Deckel: „Engel aus der Sixtinschen Madonna/Raffaels Engel“ Pappkarton, mit aufgeklebtem Glanzbild
Unbekannt, um 1900
Inv.Nr. 80990/21



109 ZWEI STECKNADEL-WÜRFEL:
 „Engel aus der Sixtinischen Madonna /
 Raffaels Engel“
 Karton, Papier, Metall, Glas
 Neuss Brothers, Aachen, um 1900
 Inv.Nr. 82164/11, 13

Raffael: „Madonna della Sedia“

Bleiben wir noch eine Weile bei Raffael, denn der hat noch anderes im Repertoire, das sich hervorragend als Sujet für Gebrauchsgegenstände eignet(e). Die „Madonna della Sedia“, auch „Madonna della Seggiola“ („Madonna vom Stuhle“) steht in ihrer Berühmtheit der „Sixtinischen Madonna“ kaum nach. Das hier kreisrunde Format des Gemäldes, das Maria mit dem Jesuskind und Johannes dem Täufer zeigt, scheint für die Reproduktion auf bestimmten Gegenständen geradezu prädestiniert, für Medaillons etwa, mutet es selbst doch wie eine Art Medaillon an. „Ton-do“, so nennen die Italiener dieses Bildformat, eine Scheibe also.

Die „Madonna della Sedia“, benannt nach der charakteristischen Stuhllehne vorne links im Bild, entstanden in den Jahren 1513–1514, befindet sich heute im Palazzo Pitti in Florenz (Abb. 110). Sie hat Repliken ohne Zahl erfahrene, zum Teil auch in rudimentärer Form, in der ganzen Bandbreite verfügbarer Materialien und Herstellungstechniken.



110 Raffael: „Madonna della Sedia“ („Madonna della Seggiola“ oder „Madonna vom Stuhle“), Palazzo Pitti, Florenz, 1513–1514 / Wikimedia Commons



111 DECKELPOKAL:
 „Madonna della Sedia“
 (nach Raffael)
 Farbloses Glas, geschliffen und
 geschnitten
 M. A. Bienert (Händler),
 Windisch-Kamnitz (Srbská
 Kamenice),
 Böhmen, 1830–1837
 Inv.Nr. 11827

Die für ihre hervorragenden Arbeiten bekannten böhmischen Glasschneider etwa nahmen sich des Themas an. Ein Deckelpokal aus farblosem Glas mit einem wunderbar reinen Glasschnitt von unbekannter Hand war auf der ersten Gewerbeausstellung 1835 in Wien ausgestellt, jedoch bereits vorher in das Fabriksprodukten-Kabinett des Kaisers eingesandt worden (Abb. 111). Mit – meist kupfernen – unterschiedlich großen Schneidrädchen, bis hin zur Stecknadelkopfgröße, wird das Motiv aus der Glasoberfläche herausgearbeitet und erscheint dann plastisch und matter als der Untergrund.



112 MEDAILLON:
 „Madonna della Sedia“
 (nach Raffael)
 Versinterung des Karlsbader
 Sprudels
 Karlsbad (Karlovy Vary),
 Böhmen, um 1850
 Inv.Nr. 58274

Andere, unbekanntere und möglicherweise auch verblüffende Materialien kamen ebenfalls für Repliken der berühmten Madonna zur Anwendung. Das runde Format der lieblichen Szene bot sich hervorragend für Medaillons an. Der ungewöhnlichste Werkstoff, in dem die „Madonna della Sedia“ in der Sammlung anzutreffen ist, soll hier etwas näher vorgestellt werden. Das kleine Medaillon (Abb. 112) gehört zu einer Kollektion an Proben von Relief-Versinterungen des Karlsbader Sprudels, die Kaiser Franz Joseph im Jahr 1862 dem Fabriksprodukten-Kabinett zum Geschenk machte.

Das Auffinden der Karlsbader Thermalquellen im 14. Jahrhundert lässt sich der Sage nach auf einen Jagdausflug Kaiser Karls IV. zurückführen, dem der Kurort im Westen Böhmens (Karlovy Vary) seinen Namen verdankt. „Sprudel“, so wird das Mineralwasser gemeinhin bezeichnet, wobei das

Wort auch als Synonym für Quelle oder aufsprudelndes Wasser in Verwendung stand. Seit dem 18. Jahrhundert nahm das Kur- und Bäderwesen einen bedeutenden Aufschwung. Die Rückstände des heißen Mineralwassers auf seinem Weg an die Erdoberfläche, die Rede ist vom „Sprudelstein“, ließ sich als Werkstoff für kunstgewerbliche Gegenstände vielerlei Art und auch für Andenken hervorragend vermarkten. Mineralogisch betrachtet ist der „Sprudelstein“ ein Aragonit, chemisch gesehen ein Calciumcarbonat $\text{Ca}[\text{CO}_3]$. Der gewöhnliche Aragonit ist weiß. Der Karlsbader Sprudelstein weist jedoch einzigartige Braunschattierungen auf. Verantwortlich dafür ist ein Anteil von etwa drei Prozent diverser Mineralien, der überwiegende Teil von ihnen Eisenverbindungen.

Greift man nicht auf den „fertigen“ Sprudelstein zurück, der sich oft über Jahrhunderte hinweg gebildet hat, so lassen sich beliebige „frische“ Versteinerungen erzielen, denn das Mineralwasser hinterlässt eine Sinterschicht aus Calciumcarbonat auf jedem Gegenstand, den man dem Sprudel oder dem Sprudelwasserdampf für einige Tage oder Wochen aussetzt. Bis in unsere heutige Zeit hat sich der Brauch erhalten, etwa Brautsträuße oder Babyschuhe zur Erinnerung versintern zu lassen oder sich eine versteinerte Papierrose aus Karlsbad als Souvenir mitzunehmen.

Für die kleine „Madonna della Sedia“ gilt es noch einen weiteren Aspekt zu beachten. Um eine reliefartige positive Form, eine „Sinteroplastik“ zu erhalten, bedarf es einer modelartigen Negativform, die dem Mineralwasser ausgesetzt wird. Diese Model konnten etwa gravierte Glasplatten oder Keramikformen sein. Die Überlieferungen zu den Materialien der Formen sind sehr vage. Wie feinteilig diese Model waren, ist in unserem Beispiel augenfällig, ist doch die „Madonna della Sedia“ nach Raffael bis ins kleinste Detail getreu abgebildet. Das kleine Relief selbst wirkt wie eine Keramik.

Nicht immer sind die Kopien des genialen Originals ganz gelungen oder auf den ersten Blick überhaupt als solche zu erkennen. Wie sehr Raffaels anmutige Szene ins Biedermeier passte, in dem das Kind immer mehr in den Mittelpunkt der (bürgerlichen) Familie rückte, zeigt eine kleine Terracotta-Plakette aus Frankreich, die unter dem Titel „Porträt einer Frau mit zwei Kindern“ im Inventar geführt wurde (Abb. 113). Auch wenn die charakteristische Stuhllehne links im Vordergrund fehlt, das Kreuz, das der Knabe rechts im Arm hält, weist ihn eindeutig als Johannes den Täufer aus. Die Tonmasse wurde in diesem Fall in eine Gipsform hineingedrückt oder gepresst, danach gebrannt, jedoch nicht glasiert.



113 MEDAILLON:
Nach Raffaels
„Madonna della Sedia“
Terracotta
Paris, 1850
Inv.Nr. 65887

Sehr rudimentär hat sich das Thema auch in einem Relief aus künstlichem Alabaster erhalten. Hier wurde die Figur des Johannes eliminiert, übriggeblieben ist die Madonna mit dem Kind, wobei die charakteristische Stuhllehne jedoch eindeutig erkennbar ist (Abb. 115). Künstlicher Alabaster ist nicht gleich künstlicher Alabaster. Das Kruzifix von Lorenz Rohlik, das weiter oben vorgestellt wurde (vgl. Abb. 69) besteht aus anderen Ingredienzien als diese Madonna. Hatte Rohlik reinen Salpeter geschmolzen, so war die gängigere Methode, die Salze Gips und Alaun zu mischen. Dies dürfte bei der Madonna auch der Fall sein.

Völlig aus dem ursprünglichen Kontext mit dem namensgebenden Stuhl und dem kreuztragenden Johannes herausgelöst ist schließlich ein kleines Medaillon, das galvanoplastisch erzeugt wurde (Abb. 114). Es gehört zu der bereits besprochenen Mustertafel und befindet sich dort in illustrierer Gesellschaft (vgl. Abb.106). Die Bestrebung, unedlere Metalle edler ausschauen zu lassen, in diesem Falle mittels Elektroplattieren, hatte auch vor der „Madonna della Sedia“ nicht Halt gemacht.

114 MEDAILLON:
 „Madonna della Sedia
 (Ausschnitt)“ (nach Raffael)
 Galvanoplastik, Silber bzw. Gold
 auf Kupfer
 Carl Schuh, Wien, 1854
 Inv.Nr. 58977



115 RELIEF: „Madonna della
 Sedia (Ausschnitt)“ (nach Raffael)
 Künstlicher Alabaster,
 in vergoldetem Rahmen
 Unbekannt, vor 1837
 Inv.Nr. 70445



Mariazell: „Magna Mater Austriae“

Der etwa 100 Kilometer nördlich von Graz in der Steiermark gelegene Ort Mariazell ist bei weitem nicht der einzige, doch sicher der bedeutendste Wallfahrtsort Österreichs. Die im 14. Jahrhundert im gotischen Stil erbaute und im 17. Jahrhundert barockisierte Kirche „Mariä Geburt“ und nicht zuletzt das in der Basilika beheimatete Gnadenbild „Magna Mater Austriae“ sind ein Anziehungspunkt für Pilger aus aller Welt. Ein Mönch brachte – so will es die Legende – im 12. Jahrhundert die kleine, aus Lindenholz geschnitzte Marienstatue und errichtete um sie herum die erste Kapelle. Aus „Maria in der Zelle“ entstand der Ortsname Mariazell. Es bestehen jedoch ganz erhebliche wissenschaftliche Zweifel an der Datierung der Holzstatue, die vermutlich nicht ins 12., sondern erst ins 14./15. Jahrhundert zu datieren ist.

Die Gottesmutter Maria hatte als „Magna Mater Austriae“, als die „Große Mutter Österreichs“, einen engen Bezug zur Habsburgerdynastie, war sie doch deren Schutzpatronin. Ihre Verkörperung fand sie in der Mariazeller Muttergottes (Abb. 116).



116 Mariazeller Gnadenstatue „Magna Mater Austriae“, Gnadenkapelle in der Basilika von Mariazell / Hermetiker (cc-by-sa-3.0)



117 MEDAILLON:
„Magna Mater Austriae“
Eisen, gegossen
K.k. Eisengießerei Mariazell,
vor 1837
Inv.Nr. 5598

118 RELIEF:
„Magna Mater Austriae“
Metall, gepresst,
auf Alabastertafel
Perger, Baden, 1857
Inv.Nr. 70403

119 RELIEF:
„Magna Mater Austriae“
Metall, gepresst,
auf Holz und Samt
Wien, 1865
Inv.Nr. 70377





120 ILLUSTRIERTE POSTKARTE:

„Mariazell“

Postalisch gelaufen von Mariazell
nach Tournus (Département
Saône-et-Loire), Frankreich, 1907
Privatbesitz

121 ZÜNDHOLZBEHÄLTER:

„Magna Mater Austriae“

Metall, Lithographie, unter Glas
Mariazell, um 1900
Inv.Nr. 69765



Dass es sich bei der Marienstatue um eine sitzende Madonna mit Kind handelt, sieht man dem Gnadenbild nicht an, denn es ist stets in ein kostbares, gesticktes Gewand gehüllt, wie es seit dem 16. Jahrhundert für Gnadenbilder üblich wurde. Das sogenannte Liebfrauenkleid der „Magna Mater Austriae“ ist von so charakteristischer Form, dass es in zahllosen Kopien selbst noch in der rudimentärsten Art unverwechselbar und immer wiedererkennbar ist. Die nahezu dreieckige Gewandform der Maria, in die eine identische kleine für das Jesuskind eingeschrieben bzw. eingestickt ist, hat der Statue den Namen „Glockenmadonna“ eingebracht. Mehrmals im Jahr, den Farben der katholischen Liturgie entsprechend, wird sie umgekleidet, und nur an zwei Tagen im Jahr ist sie unbekleidet zu sehen, am 21. Dezember (Gründungstag Mariazells) und am 8. September (Mariä Geburt), dem Patronatsfest der Wallfahrtskirche. An die 150 verschiedene Liebfrauenkleider, allesamt Stiftungsgaben, befinden sich in der Mariazeller Schatzkammer.



122 MUSTERSCHATULLE MIT ARBEITEN AUS KÜNSTLICHEM ALABASTER
 Detail: MEDAILLON „Magna Mater Austriae“
 Künstlicher Alabaster
 Lorenz Rohlik, Wien, 1820
 Inv.Nr. 70434

Kupfer- und Stahlstiche, seit dem 19. Jahrhundert auch die Lithographie, haben sich des Themas angenommen. Die „Magna Mater Austriae“ schwebt dabei häufig über einer Ansicht der Wallfahrtskirche. Das tut sie auch auf drei kleinen Plaketten, die auf dieselbe Vorlage zurückgehen (Abb. 117–119). Die eine ist ein Eisenguss aus dem Gusswerk nahe Mariazell. Es ist nicht überraschend, dass das Gnadenbild sozusagen vor Ort kunstgewerblich vermarktet wurde und heute noch wird. Die beiden anderen Plaketten jedoch sind von ganz anderer Machart, aus Metall gepresst und dann auf ein Alabastertäfelchen bzw. auf Holz montiert. Hergestellt wurden sie rund 100 Kilometer nordöstlich von Mariazell, einmal in Baden bei Wien und ein anderes Mal in Wien. Verblüffend ist die identische Vorlage, auf die in allen drei Fällen zurückgegriffen wurde. Die Darstellung der Basilika ist nämlich perspektivisch so stark verzerrt und abstrahiert, dass eine

Identifizierung ohne die darüber schwebende charakteristische Madonna kaum möglich wäre. Die bildliche Vorlage selbst ließ sich nicht eruieren.

Ganz anders verhält es sich bei einem kleinen Zündholzbehälter unbekannter Herkunft, gefertigt aus Messing (Abb. 121). Hier ist es eine auf Papier gedruckte lithographierte Darstellung, die mit einer kleinen Glasscheibe auf die Metallhülse montiert wurde. Eine Farblithographie aus dem Jahr 1890 kommt der Abbildung so nahe, dass man sie als Vorlage vermuten darf. Wenn man bei der Abbildung auf dem Zündholzbehälter spontan an eine Ansichtskarte denkt, so trügt der Schein nicht. Der Druck in Schwarz/Weiß/Sepia findet sich etwa in einer „Correspondenz-Karte“, die im Jahr 1907 postalisch gelaufen ist (Abb. 120). Damit lässt sich das Objekt der Sammlung um 1900 datieren.

Eine letzte „Magna Mater Austriae“ soll hier vorgestellt werden. Stilisierter geht es kaum, wiedererkennbar ist sie dennoch. Auf das absolut Wesentliche ist sie reduziert, auf die so typischen zwei Dreiecke, aus denen die Köpfe mit Kronen herausragen. Doch noch interessanter ist der Werkstoff des Objekts. Denn erneut begegnet uns hier der künstliche Alabaster. Die kleine Plakette gehört zu dem bereits gezeigten Kruzifix aus einer Muster-schatulle (Abb. 122). Wie wir dort gesehen haben, bestand künstlicher Alabaster in den meisten Fällen aus Gips und Alaun, nur Lorenz Rohlik hatte den Versuch gewagt, reinen Salpeter zu schmelzen. Das Ergebnis fand bei den Zeitgenossen nicht nur positive Resonanz. Es schauete dem Alabaster nicht sehr ähnlich und sei nicht sehr beständig, so lautete die Kritik. Letztendlich konnte sich die Erfindung nicht durchsetzen.

Abschließend soll noch ein Objekt zur Diskussion gestellt werden, das eine Frage aufwirft: Darf man auch hier Anklänge an die Mariazeller Madonna vermuten? Ein Mustertableau mit 78 bemalten Holzlöffeln (Abb. 123) aus der „Fachschnle Neunkirchen“ in Niederösterreich, ausgewiesen als „Bauernmalerei“, lässt sich wohl als volkstümlich bezeichnen oder dem Bereich der Volkskunde zuordnen. Neben Blumenmotiven, Wasserträgerinnen und anderen Sujets aus dem volkskundlichen Gebiet findet sich eine „Mutter und Kind“-Darstellung, die aufgrund der beiden Heiligenscheine in den religiösen Bereich weist. Die typische Glockenform, die die „Magna Mater Austriae“ auszeichnet, fehlt, doch das in die Mutterfigur eingeschriebene Dreieck des Kindes weist über die Darstellung eines einfachen Wickelkindes hinaus. Wer immer diese naive Malerei ausgeführt hat, mag auch er das Bild der Mariazeller Gnadenmutter vor Augen gehabt haben?

123 TABLEAU MIT 78 HOLZLÖFFELN
Holz, bemalt
Neunkirchen, um 1900
Inv.Nr. 65358



Antike





Auftritt des mythologischen Personals

Die drei Grazien (griech. Chariten) – Aglaia, Euphrosyne und Thalia – galten als besonders anmutig und gütig, als Personifikationen des Charmes. Schönheit und Frohsinn sollten sie den Menschen bringen. In bildlichen Darstellungen sind sie häufig Reigen tanzend zu sehen, bereits auf einem Wandfresko in Pompeji. Der italienische Maler Sandro Botticelli hat sie ebenso gemalt (als Detail in dem Gemälde „Primavera“, 1478) wie der flämische Künstler Peter Paul Rubens (1635–1639) oder der deutsche Maler Lovis Corinth (1904). Der italienische Bildhauer Antonio Canova verewigte sie in Marmor (1812–1816) und der Engländer Josiah Wedgwood vermarktete sie als zauberhafte Basreliefs (Flachreliefs) auf seinen Keramiken, etwa als eine von drei Darstellungen auf einer Kaffeeschale oder als eine von vier Abbildungen auf einer Zuckerdose mit Deckel (Abb.124 und 125).



124 KAFFEESCHALE MIT UNTERTASSE:
„Die drei Grazien“
Jasperware
Wedgwood, England, 1819
Inv.Nr. 7590

125 ZUCKERSCHALE MIT DECKEL:
„Die drei Grazien“ und
Detail: „Die Nymphen tranken Pegasos“
Jasperware
Wedgwood, England, 1819
Inv.Nr. 2540



Die Vorlage, die Wedgwood sich gewählt hat, stammt aus einem der zahlreichen graphischen Werke mit Abbildungen antiker Darstellungen. Viele dieser Illustrationen hat der Keramikunternehmer zu wunderbar feinen Reliefs verarbeiten lassen. Da waren die Modelleure gefragt, die zweidimensionalen Bilder in – spiegelverkehrte – dreidimensionale Gipsformen zu bringen. Berühmte Namen in diesem Zusammenhang sind etwa John Flaxman und William Hackwood, die nicht unerheblich zu Wedgwoods Erfolg beigetragen haben.

Fünf Jahre Zeit und an die 10.000 Experimente stecken in der schönsten Erfindung von Josiah Wedgwood, einem der ganz Großen in der Geschichte der Keramik. Die Jasperware ist eine feinkörnige, porzellanartige, unglasierte, eingefärbte Keramik mit meist weißen Reliefaufgaben, benannt nach den vielen Farbvarianten des Edelsteins Jaspis. Die Jaspermasse ist im Ausgangszustand weiß. Der Keramikkörper wird mittels Metalloxiden eingefärbt. Anfangs wurde der ganze Körper in der Masse gefärbt, später ging man dazu über, den Körper in die Farbe einzutauchen. Die in kleinen Gipsformen gepressten und dann aufgelegten Ornamente und Reliefs werden jedoch weiß belassen. Der anschließende Brand findet bei einer Temperatur von 1.250 Grad statt, wobei der Ton in einen glasartigen Zustand übergeht und daher eine Glasur überflüssig macht. Die Farbe des Hintergrunds hängt vom jeweiligen Metalloxid ab. Jasper gibt es in Grün, Gelb, Lila, Schwarz und vor allem in den sehr beliebten intensiven, durch Kobalt hervorgebrachten Blautönen.

Ein anderes Basrelief der Zuckerdose (Abb. 125) wird in der Literatur durchweg als „The Muses watering Pegasos“ tradiert. Möglicherweise ist es in einem der umfangreichen Wedgwood-Produktionskataloge so ausgewiesen, in dem publizierten aus dem Jahr 1779 jedenfalls nicht. Falls dem so ist, dann irrt der findige Keramikpionier und Großunternehmer, sind es doch nicht die Musen, sondern die Nymphen, die hier dem berühmten geflügelten, feuerspeienden, weißen Ross ihren Dienst erweisen. Gemeinsam mit Bellaphoron hatte Pegasos etliche Abenteuer zu bestehen, und mit seinen Hufen soll er am Berg Helikon, wo die Musen beheimatet waren, eine Quelle freigelegt haben. Die Vorlage für das Motiv der Nymphen, die Pegasos tranken, findet sich als farbenfrohes Wandgemälde in einem Grabmal in Rom, in der „Tomba dei Nasonii“. Pikantes Detail am Rande: Waren die dort abgebildeten Nymphen von der Hüfte aufwärts nackt, so wurden sie von Wedgwood bzw. seinen Modelleuren leicht bekleidet. Die Nymphen, unseren Feen der Neuzeit vergleichbar, sollen Töchter des Zeus gewesen sein. Sie bewohnten Bäume, Berge, Flüsse, Quellen und das

Meer und waren meist im Gefolge berühmter Gottheiten unterwegs. Jung, schön, reizvoll, doch eher unbedeutend – ein antikes Frauenschicksal.

Wedgwoods epochemachende Erfindung forderte immer wieder Nachahmer heraus. In Böhmen war es vor allem das Unternehmen des Franz Joseph Grafen von Wrtby in Teinitz (Týnec), der sich dieser Herausforderung stellte und sich an der Jasperware versuchte, wie etwa bei einem Blumentopf mit Musen-Motiv (Abb. 126). Ja, sogar die Modelle von Wedgwood hat Wrtby kopiert. Doch es half nichts. Der direkte Vergleich führt vor Augen, was bereits den Zeitgenossen nicht entgangen war, nämlich, dass weder die schöne Farbe noch die Feinheit der Figuren an die echten Wedgwoods heranreichten (vgl. Abb. 125).

Bei den Musen, neun an der Zahl, handelt es sich um Töchter des Zeus. Jeder einzelnen dieser Schutzgöttinnen der schönen Künste – heute häufig nur mehr aus dem Kreuzworträtsel bekannt – ist ein künstlerischer oder wissenschaftlicher Bereich zugeordnet:

- Erato (Gesang und Tanz, Liebesdichtung; Attribut: Leier)
- Euterpe (Flötenspiel und Lyrik; Attribut: Doppelflöte)
- Kalliope (epische Dichtung; Attribute: Schreibtafel und Griffel)
- Klio (Geschichtsschreibung; Attribute: Papierrolle und Schreibgriffel)
- Melpomene (Tragödie; Attribut: ernste Theatermaske und Schäferstab)
- Polhymnia (Gesang; Attribut: Leier)
- Terpsichore (Chordichtung und Tanz; Attribut: Leier)
- Thalia, auch Thaleia, gleichzeitig eine der Grazien (Komödie; Attribut: lachende Theatermaske)
- Urania (Astronomie; Attribute: Himmelskugel und Zeigestab).

Ihr nahezu ständiger Begleiter war Apollon, der die Lyra (Leier) spielte. Die Heiligtümer der Musen, genannt Museion, gaben übrigens den Museen, also auch dem Technischen Museum Wien, ihren Namen.

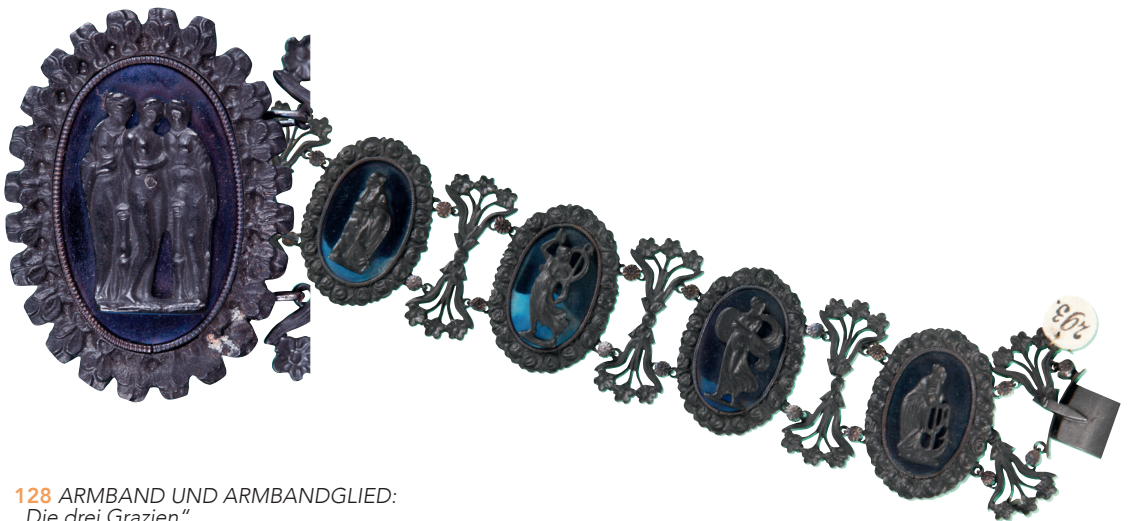
Kommen wir noch einmal zu den „Drei Grazien“ zurück. Auch Stanislaus Graf von Mnizek in Mähren hat dieselbe Szene verwendet, die bei Wedgwood zu finden ist. Sie ziert den Deckel einer kleinen Öllampe, ist jedoch nicht zweifärbig ausgeführt, sondern nach Art einer unglasierten Biskuit-Keramik (Abb. 127). Der Inventareintrag aus dem Jahr 1820 vermerkt dazu: „von gelbem Wedgwood“. So berühmt war der englische Keramikpionier inzwischen, dass sein Name zum Synonym eines Werkstoffs, hier einer ganz bestimmten Art von Keramikmasse nach Art des unglasierten Biskuits, geworden war.



126 BLUMENTOPF MIT UNTERSETZER:
 „Die neun Musen“
 Keramik, Jasperware-Nachahmung
 Franz Joseph Graf v. Wrtby, Teinitz (Týnec),
 Böhmen, 1818
 Inv.Nr. 11658



127 NACHTLAMPE MIT DECKEL: „Die drei Grazien“
 Keramik, Wedgwood-Nachahmung
 Stanislaw Graf v. Mniszek, Frain (Vranov nad Dyjí), Mähren, 1820
 Inv.Nr. 22421



128 ARMBAND UND ARMBANDGLIED:
 „Die drei Grazien“
 Eisen, gegossen, auf Stahlplättchen montiert
 Rudolf Graf Wr̄bna, Horczowitz (Hořovice),
 Böhmen, 1829
 Inv.Nr. 32179

129 MEDAILLON: „Bacchanal“
 Bronze, gegossen
 Unbekannt, 2. Hälfte 19. Jh.
 Inv.Nr. 5977

130 KRUG: „Bacchanal“
 Steingut
 England, 1836
 Inv.Nr. 25406



Immer wieder begegnet uns Eisenkunstguss, der seine Blütezeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte. Das Eisen ließ sich in die feinsten, fragilsten Sandformen gießen und eignete sich auch hervorragend zu Schmuckstücken. Die Güsse konnten vollflächig oder durchbrochen sein; letztere ließen sich auch auf Papier- oder Textilhintergründe, etwa Seide, applizieren. Eine der führenden Eisengießereien der Zeit, die der Grafen Wrbná in Böhmen, war noch kreativer. Blanke Stahlplättchen fungierten als Träger für kleine Eisengussreliefs und wurden dann in Gussornamenten zu Schmuckstücken gefasst. Auch die drei Grazien wurden in dieser Technik produziert, als Glied eines Armbands (Abb.128). Denn auch diese drei weiblichen Wesen wird man als Grazien interpretieren dürfen, auch wenn sie sich weder an den Händen halten, noch sich zum Reigen aufgestellt haben.

Bei einem Bacchanal ging es ordentlich zur Sache. Der Wein floss in Strömen. Die bocksbeinigen Satyrn becherten bis zum Umfallen. Die Mänaden, die Bacchantinnen im Gefolge des Gottes des Weines, Bacchus (griech. Dionysos) gerieten in Ekstase. Diese orgiastischen Feste und Umzüge boten viel Raum für Phantasie zu bildlichen Darstellungen, in Bronze ebenso wie in Keramik gegossen (Abb. 129 und 130).



131 MUSTERTAFEL MIT ELFENBEINARBEITEN:

Detail: „Bacchus“
Elfenbein, geschnitzt
Anton Vogel, Wien, 1854
Inv.Nr. 7653

132 POKAL MIT DECKEL: „Bacchanal“

Birkenholz, Elfenbeinschnitzerei
J. H. Friedrich, Darmstadt, 1855
Inv.Nr. 69752



Um ein Bacchanal zu thematisieren, reicht es schon aus, einen Putto (mehr dazu später im Kapitel „Amor“) inmitten von vielen Weintrauben zu zeigen, wie etwa auf einem Objekt aus einem ungewöhnlichen Materialmix, das aus dem deutschen Darmstadt stammt. Ein aus einem Birkenast herausgeschnittener Pokal mit inliegendem Glaszylinder trägt ein in Elfenbein geschnittenes Medaillon und eine kleine, Trauben stampfende Figur am Deckel des Pokals (Abb. 132). Von einer Mustertafel mit durchbrochenen Elfenbeinarbeiten stammt ein anderes Objekt, das möglicherweise den jungen Bacchus zeigt (Abb. 131). Mehr braucht es nicht, um Weinseligkeit zu symbolisieren und ein Bacchanal zu assoziieren.

Abschließend noch ein kurzer Blick auf eine antike Familie im täglichen Einsatz: Aurora (griech. Eos), die Göttin der Morgenröte, ihr Bruder, der Sonnengott Sol (griech. Helios) und ihre Schwester Luna (griech. Selene), die Göttin des Mondes.

Aurora kündigt den Tag an, dazu streut sie Rosen. Wir werden uns später noch ausführlicher mit der Göttin befassen (vgl. Kap. „Aurora“). Ein böhmischer Trinkbecher aus farblosem Glas ist in den geometrischen Mustern geschliffen, die mythologische Szene wurde ins Glas geschnitten, also graviert (Abb. 133). Über dem Kopf der Aurora schwebt ein kleiner Stern. Es ist der Morgenstern, den Aurora geboren hat. Der Becher weist ein Stilelement auf, das in der Biedermeierzeit sehr beliebt war. Auf der Rückseite trägt er eine eingeschliffene Linse, die den Blick auf eine Miniatur des Motivs freigibt. Auch ein weiß glasierter Taschenuhrhalter aus Ungarn zeigt die rosenstreuende Aurora (Abb. 134).

Als nächster im Tagesablauf folgt ihr Bruder Sol, der als Sonnengott den Tag bringt. Er ist in einer Quadriga unterwegs, einem vierspännigen, zweirädrigen antiken Streitwagen. Unser Beispiel zeigt ihn in Messing gepresst, standen doch derlei goldfarbene Ornamente in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei der bürgerlichen Käuferschicht hoch im Kurs (Abb. 135). Das kleine Dekorelement stammt von einer Mustertafel. Messing ist eine Legierung aus Kupfer und Zink. Der Sonnengott in seinem Strahlenkranz in Kombination mit dem leuchtenden Messing – eine gelungene Symbiose.

Wenn der Tag zur Neige geht, tritt die Schwester der beiden, die Mondgöttin Luna, auf den Plan. Auch sie ist in einem zweirädrigen Streitwagen, einer Biga, unterwegs, jedoch nur zweispännig. Das Motiv der „Luna in Biga“, wie es auf einer biedermeierlichen Kaffeemaschine aus Böhmen zu finden ist (Abb. 136), wurde nach einer antiken Münze kopiert und von

Wedgwood ins Repertoire der Jasperware-Basreliefs aufgenommen. Rezipiert wurde es seither als „Aurora“, was nicht stimmen kann, trägt doch die Luna die charakteristische Mondsichel über der Stirn. Wie dem auch immer sein mag, zwei Dinge sind an diesem Objekt von Interesse. Zum einen haben wieder einmal die Böhmen eine Motivvorlage von Wedgwood kopiert, zum anderen ist der Werkstoff erwähnenswert.

Die braune Kaffeemaschine der Produzenten Schiller und Gerbing war auf der Wiener Gewerbeausstellung 1835 zu sehen, in deren Katalog zu lesen ist, es handle sich um die „Erzeugung einer eigenthümlichen Thonwaare, welche dicht und hart, einigermaßen dem Wedgwood ähnlich, ohne Gla-



133 TRINKGLAS (Ausschnitt):
 „Aurora – die Göttin der Morgenröte“
 Farbloses Glas, geschliffen und geschnitten
 M. A. Bienert (Händler), Windisch-Kamnitz
 (Srbská Kamenice), Böhmen, 1830–1837
 Inv.Nr. 11817

134 UHRHALTER:
 „Aurora – die Göttin der Morgenröte“
 Steingut, weiß glasiert
 Totis (Tata), Ungarn, 1825
 Inv.Nr. 25495

sur und verschieden gefärbt oder bronziert ist, und im Handel unter dem Namen Hydrolith erscheint.“ Das Verfahren bestand darin, einen bestimmten Ton – Siderolith – wie Steingut zu verarbeiten und scharf zu brennen. Anstelle einer Glasur wurden die Gegenstände nach dem Brand mit einem farbigen Firnis überzogen und danach getrocknet. Es befinden sich auch rote, grüne, schwarze und bronzierte Keramiken dieser Machart in der Sammlung. Die Begriffe Hydrolith und Siderolith werden häufig synonym verwendet. Nicht zu übersehen ist auch hier der Anspruch, die unglasierete Wedgwood-Keramik des seinerzeitigen Pioniers und Marktführers zu imitieren, ganz dem Zeitgeist entsprechend.

Nach dieser kurzen Vorstellung bekannter und beliebter Figuren aus dem Kreis des mythologischen Personals wenden wir uns im Folgenden dem „Star“ aus ihrer Mitte zu: dem Liebesgott Amor.



135 ORNAMENT:
„Sol – der Sonnengott“
Messingblech, gepresst und
gefirnisst
Franz Winkler,
Ebersdorf bei Wien, 1819
Inv.Nr. 6628

136 KAFFEEMASCHINE, fünfteilig:
Detail: „Luna – die Mondgöttin“
Hydrolith (Siderolith)
Schiller u. Gerbing, Bodenbach
(Podmokly), Böhmen, vor 1837
Inv.Nr. 69753







Immer wieder Amor oder Amor ist überall

Immer wieder Amor. Überall treibt der römische Liebesgott (griech. Eros) sein Unwesen. Sein Markenzeichen: Pfeil und Bogen. Ständig wird er von Venus (griech. Aphrodite) gemaßregelt, manchmal auch entwaffnet. Gelegentlich wird er zum Verkauf angeboten. Hin und wieder arbeitet er auch, indem er etwa seinen Bogen schnitzt oder seine Pfeile schärft. Der kleine Kerl tummelt sich auf Gegenständen aller Art, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten: vom Milchkännchen aus Porzellan bis zur metallenen Lichtputzschere, von der Glasvase bis zur Spanschachtel für Nachtlichter. Und dies nicht nur im Biedermeier.



137 KRUG: „Amor“
Fayence, lichtblau glasiert, weiße Reliefs
Davenport, Staffordshire, England, 1839
Inv.Nr. 24954



138 MEDAILLON (aus einem Mustertableau):
„Amor schnitzt seinen Bogen“
Jasperware
Wedgwood, England, 1819
Inv.Nr. 26105

Über die Jahrhunderte hinweg ist Amor immer mehr zum pummeligen, geflügelten Gesellen mutiert. Bis heute hat er nichts an Charme eingebüßt und verschießt nach wie vor seine Liebespfeile.

Dies tut er etwa auf einem hellblau glasierten Milchkännchen aus England, einem Beispiel für eine Wedgwood-Nachahmung mit ganz eigenem Charakter (Abb. 137). Denn es wurden lediglich die Stilelemente übernommen, die weißen Reliefs auf blauem Grund, ohne jedoch den Werkstoff Jasperware zu imitieren. Der direkte Vergleich zwischen der glasierten Milchkanne und einer echten unglasierten Jasperware machen die Unterschiede deutlich. Zwei sehr ähnliche Gemälde standen Pate für das kleine Medaillon „Amor schnitzt seinen Bogen“ (Abb. 138), zum einen das von Parmigianino aus dem Jahr 1533 und zum anderen jenes von Peter Paul Rubens aus dem Jahr 1614.

Eine Tasse, so nannte man früher das, was wir heute als Tablett bezeichnen. Im Wort Untertasse hat sich die ursprüngliche Bedeutung noch erhalten. Ein Objekt aus Wien aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts trägt den Inventarvermerk: „Lackirte, ovale Tasse mit Lithographie. /: Cupido :/“ Grund genug, sich das Stück einmal näher anzuschauen (Abb. 139). Cupido alias Amor lenkt einen Wagen, oder eher ein Wägelchen oder einen Karren, der von zwei Schafen gezogen wird. Oder sind es Hunde? Oder Ziegen? Amor und seine Kumpanen wurden häufig im Spiel mit Ziegen dargestellt. Was er geladen hat, lässt sich nicht sagen, doch hält er den Bogen in der Hand und führt den leeren Köcher mit sich. Er schaut ein wenig hinterhältig, um nicht zu sagen „fies“.

Lackarbeiten standen damals hoch im Kurs, zunächst aus Pappmaché, zunehmend auch aus Walzblechen. Das Tablett aus Metallblech wurde offenbar schwarz grundiert, dann bedruckt und abschließend lackiert. Neben dem Amormotiv im Zentrum zeigt der restliche Grund das beliebte goldfarbene Wurmlinien-Dekor. Insgesamt ist es keine besonders feine kunstgewerbliche Arbeit und war wohl auch nicht für eine gehobene Käuferschicht gedacht. Wurden einst die Gegenstände von Hand bemalt, so ging man mehr und mehr dazu über, die bildlichen Darstellungen durch neue Druckverfahren – in diesem Fall die Lithographie – auf die Oberfläche zu übertragen. Das bedeutete mehr oder weniger das Ende einer jahrhundertelangen kunsthandwerklichen Tradition, der Lackkunst.

Warum Amor als Testimonial für Nachtlichter wirbt (Abb. 140), erschließt sich nicht ganz, lässt sich doch kein plausibler Zusammenhang herstellen,



139 TASSE (TABLETT): „Amor lenkt einen Wagen“
Blech, lackiert, lithographiert
Wien, 1810–1837
Inv.Nr. 8589

140 „AMOR“-NACHTLICHTER
Spanschachtel, Papier, bedruckt
Gottlieb Voith, Wien, um 1900
Inv.Nr. 88292



außer vielleicht, dass er nach dem Abschießen seiner Liebespfeile ein Feuer entfacht. Jedenfalls ist der Kleine, der sich auf seinen Bogen stützt, lithographisch auf die Spanschachtel gelangt. Um 1900, rund 100 Jahre nach der Erfindung des Steindrucks, war dieser noch immer die am häufigsten angewandte Drucktechnik.



141 DESSERTTELLER: „Schlafender Amor“
(nach Angelika Kauffmann)
Porzellan, bemalt und vergoldet
Haas u. Lippert, Schlaggenwald
(Horní Slavkov), Böhmen, vor 1837
Inv.Nr. 19251

142 MILCHKANNE: „Amor“
Porzellan, bemalt und vergoldet
Paris, 1851
Inv.Nr. 69747



Feine Porzellanmalerei ist uns bereits an mehreren Stellen begegnet. Ein besonders schönes böhmisches Stück mit reicher Vergoldung zeigt im Spiegel eines Prunktellers den schlafenden Amor, der von zwei weiblichen Gestalten geneckt wird (Abb. 141). Sind es Nymphen? Oder Grazien? Das British Museum in London hat die Vorlage des Motivs in seinem Bestand. Es ist ein Druck des englischen Zeichners William Wynne Ryland, nach einem Gemälde der schweizerisch-österreichischen Malerin Angelika Kauffmann. Der Titel „Dormio innocuus“ und die lateinische Inschrift der Graphik besagen sinngemäß: Während ich schlafe, bin ich harmlos. Weck mich auf eigene Gefahr. Angelika Kauffmann ist eine der wenigen Frauen, die sich im 18. Jahrhundert in diesem von Männern dominierten Metier behaupten konnten.

Die Porzellanfarben bestehen aus einer speziellen Glasmasse, in die Farbpigmente auf der Basis bestimmter Metalloxide eingeschmolzen sind. Sie wurden in diesem Fall auf die Glasur aufgemalt und danach noch ein weiteres Mal eingebrannt. Ein ebenso glanzvolles Stück zeigt einen zuckersüßen Amor auf einem Milchkännchen aus Paris (Abb. 142).

Häufig gibt es in der antiken Mythologie mehrere Lesarten, so auch zu Venus und Amor. Diejenige, die sich allgemein durchgesetzt hat, ist: Amor ist ein Sohn der Liebesgöttin Venus aus ihrer außerehelichen Beziehung mit dem Kriegsgott Mars (griech. Ares), obwohl sie doch Vulcanus (griech. Hephaistos), dem Gott des Feuers und der Schmiede, angetraut war. Ständig wird der umtriebige kleine Kerl von Mutter Venus gescholten, gemaßregelt, zur Ordnung gerufen oder bestraft. Vermutlich hatte er es



143 ZWEI MEDAILLONS: „Venus und Amor“
und „Venus entwaffnet Amor“
Eisen, gegossen, gefirnisst, auf Papier
K.k. Eisengusswerk Mariazell, 1820
Inv.Nr. 5753, 5754

verdient. Das Bildmotiv ist keine Erfindung der Neuzeit, sondern findet sich bereits auf einer Wandmalerei im antiken Pompeji. Im Jahr 79 u. Z. unter der Aschenwolke des Vesuvs begraben, im 18. Jahrhundert wieder freigelegt, ist die Szene des bestraften Amor aus der Bildsprache nicht mehr wegzudenken. In Eisen gegossen, schwarz gefirnisst und anschließend auf einem hellrosa Papierhintergrund appliziert, so begegnen uns Mutter und Sohn in zwei Medaillons aus Gusswerk bei Mariazell (Abb. 143). Man achte auf die Körperspannung des widerspenstigen kleinen Kerls, der sich nur widerstrebend an der Hand fortführen lässt. Wenn es Venus zu viel wird, nimmt sie ihm den Bogen einfach weg.

Auch wenn die beiden nur Zwiesprache halten, stellt sich das Gefühl ein, dass der Kleine etwas im Schilde führt. Etwa auf einer kleinen Vase aus Nove in Norditalien (Abb. 144). Die Keramikmanufaktur des Giovanni Baroni hat hier das sogenannte „Bleu-de-roi“, eine leuchtend blaue Glasur von der renommierten Konkurrenz aus dem französischen Sèvres übernommen. Die Malerei mutet fast wie eine aquarellierte Zeichnung an.

Ein kleines Medaillon, laut Inventareintrag ein „Schwefelabdruck“ (Abb. 145), warf die Frage auf: Wie ist der kleine Amor unter die zahlreichen Gipsabgüsse nach antiken und auch zeitgenössischen Vorlagen geraten?

Sammlungen von Abdrücken geschnittener Steine (Gemmen), sogenannte Daktyliotheken, standen im 18. und 19. Jahrhundert hoch im Kurs. Ist das Bild vertieft in den Stein geschnitten, spricht man von einem Intaglio, ist es erhaben gearbeitet, nennt man es Cameo. Es war sehr beliebt, diese geschnittenen Steine in den unterschiedlichsten Materialien abzuformen. Es entstand ein seitenverkehrter Abdruck, bei dem Intaglio und Cameo vorübergehend ihre Rollen vertauschten, dienten sie doch häufig nur als Vehikel für eine zweite Abformung in einem beliebigen Material, das die Originalansicht wieder herstellte.

Unser kleiner Schwefelabdruck ist also alles andere als ein Unikat, sondern repräsentiert die Technik des „Abformens“. Ist das zu verarbeitende Material weich, so wird es zu Abdrücken, ist es flüssig, wird es zu Abgüssen verwendet. In Gebrauch standen vorrangig Wachs, Ton, Gips, Schwefel und Formsand. Die Begriffe „Abdruck“ und „Abguss“ werden in der Literatur nicht immer sauber getrennt.

Das chemische Element Schwefel gehört zu den Nichtmetallen und ist ein gelber Festkörper. Geschmolzen und in kaltes Wasser gegossen, ergibt



144 VASE: „Venus und Amor“
Steingut, glasiert und bemalt
Giovanni Baroni, Nove, Italien, vor 1837
Inv.Nr. 69764

145 SCHWEFELABDRUCK (Schwefelpaste):
„Venus und Amor“
Schwefel, geschmolzen
Wien, 1800–1837
Inv.Nr. 70427

der Schwefel eine form- und knetbare Masse, die sich für Abdrücke eignet. In flüssigem, heißem Zustand wird er zu Abgüssen verwendet. Die fertigen Abdrücke/Abgüsse selbst werden auch als „Schwefelpasten“ bezeichnet. Schwefel liefert sehr feine Abformungen, hat jedoch einen entscheidenden Nachteil: seine Sprödigkeit. Dass der Schwefel leicht bricht, dafür ist unser versehrter Amor ein beredtes Zeugnis.

Mit zu den entzückendsten Szenen gehören die auf einem Keramik-Punschtopf: „Venus maßregelt Amor“ und „Amor belehrt Venus“ (Abb. 147). Hier nun endlich revanchiert sich der ständig gescholtene kleine geflügelte Kerl. Der Hersteller ist nicht bekannt, das Stück gelangte 1838 über einen Wiener Händler aus Frankreich in die Sammlung. Die einfärbige, rotbraune, matte, unglasierte, mit Basreliefs versehene Keramik kann nicht verhehlen, dass auch sie bestrebt ist, dem Zeitgeist Rechnung zu tragen und von Wedgwood beeinflusst ist. Wedgwood so nahe wie möglich zu kommen, das war das Ziel vieler Nachahmer.

Die obigen Szenen „Venus maßregelt Amor“ und „Amor belehrt Venus“ tauchen in leicht abgewandelter Form auch im Bildrepertoire des böhmischen Keramikerherstellers Vincenz Hufzky auf. Auch dieser hatte sich Wedgwood zum Vorbild genommen und eine neue Keramik mit dem Namen Terralith entwickelt. Ein gelb glasiertes Milchtöpfchen war auf der Wiener Gewerbeausstellung 1845 zu sehen (Abb. 146) mit dem Vermerk, Hufzky habe seine feinen, Terralith genannten Tonwaren mit einem harten, der Wedgwood'schen Jasperware ähnlichen Keramikscherben produziert. Im Unterschied zu Wedgwood waren diese Terralithe jedoch farbig glasiert. An anderer Stelle ist zu lesen, die Terralithfabrik Hufzky stelle nun auch „eine Art gelbes Steingutgeschirr“ her. Die Motive der Basreliefs waren jedoch kopiert und lediglich neu arrangiert worden. So finden wir auf dem gelben Milchtöpfchen jeweils nur den Amor der beiden obigen Motive, Venus wurde eliminiert. Die Reliefs sind nicht sehr fein ausgeführt, wie an den gebrochenen Flügeln zu sehen ist.

Maßregeln, Ausschimpfen, Entwaffnen – all das ist jedoch nichts im Vergleich zu einer Züchtigung, wie sie in einer Skulptur aus Niederösterreich zu sehen ist (Abb. 148). Kronos, der zunächst seinen Vater Uranus gestürzt hatte und später von seinem Sohn Zeus selbst gestürzt wurde, wird erst seit der Spätantike mit dem griechischen Wort „chronos“ in Zusammenhang gebracht. Seitdem galt er als der Herrscher über die Zeit. Dem Mythos nach hatte der immer zu Lausbubenstreichen aufgelegte Eros/Amor dem Chronos die Sanduhr gestohlen. Dafür wird er drakonisch bestraft, indem ihm die Flügel gestutzt werden. Als Inspiration zu der Szene, die hier in weiß glasierter Keramik als Skulpturengruppe ausgeführt ist, darf ein Gemälde aus dem 17. Jahrhundert vermutet werden, das dem flämischen Maler Anton (auch Antoon oder Anthonis) van Dyck zugeschrieben wird.

Kehren wir zu Venus und Amor zurück. Auch Venus ist eine Mutter, die ihren Sohn hin und wieder auf den Schoß nimmt, wie in einer Darstellung



146 MILCHTÖPFCHEN: „Putten“
Terralith, Steingut, gelb glasiert
Vincenz Huffzky, Hohenstein (Unčín),
Böhmen, 1845
Inv.Nr. 25427



147 PUNSCHTOPF MIT DECKEL:
„Venus maßregelt Amor“ und
Detail: „Amor belehrt Venus“
Keramik, Wedgwood-Nachahmung
Frankreich, 1838
Inv.Nr. 25444

auf einer Deckelvase aus Glas (Abb. 149). Bereits Rembrandt hat dieses Sujet für sein Gemälde „Venus und Amor“ gewählt, das sich heute im Louvre in Paris befindet. Im Unterschied zum waffenfreien Amor Rembrandts trägt unser Amor seine Pfeile, der Bogen liegt zu Füßen der Venus. Das Alabasterglas ist außen mattgeschliffen, innen glatt belassen. Alabasterglas ist nahezu lichtundurchlässig, doch noch leicht durchscheinend. Es hat einen hohen Anteil an Kieselsäure, wobei die Trübung des



148 TEMPEL MIT FIGURENGRUPPE:
„Chronos stützt Amor die Flügel“
Steingut, weiß glasiert
Franz Leinwarther, St. Pölten, 1819
Inv.Nr. 22214

Glases durch mikroskopisch kleine ungeschmolzene Teilchen der Glassubstanz hervorgerufen wird. Die Zeichnung, das heißt die Glasmalerei, wurde auf der Deckelvase wie eine Tuschzeichnung ausgeführt, das Medaillon mit einem Kranz aus weißen Emailperlen eingefasst. Dieselbe Bildszene ist auf einem Eisenkunstguss-Medaillon aus Böhmen zu finden (Abb. 150).

Wenn man diese Bildszene betrachtet, dann zerfließen die Grenzen zwischen antiker und christlicher Mythologie, birgt die Szene doch auch Anklänge an Madonnen-Darstellungen, also Maria mit dem Jesuskind. Solche Assoziationen sind nicht ganz von der Hand zu weisen.



149 DECKELVASE:
 „Venus und Amor“
 Alabasterglas, mattgeschliffen,
 Tuschmanier
 Xaver Moser, Eichenthal, 1818
 Inv.Nr. 69463

150 MEDAILLON:
 „Venus und Amor“
 Eisen, gegossen, gefirnisst
 Chlumetz (Chlum u Treboně),
 Böhmen, 1818
 Inv.Nr. 19956

Noch augenscheinlicher werden die verschwimmenden Grenzen, wenn der kleine Kerl seine Waffen oder seine Flügel ablegt. Trägt der pummelige, geflügelte Geselle seine Waffen – Pfeil und Bogen –, ist er eindeutig als Amor zu identifizieren, wie etwa auf einer bemalten Teeschale mit Untertasse aus Böhmen (Abb. 151).

Auf einer Lichtputzschere finden wir ihn auf einem kleinen emaillierten Schildchen (Abb. 152). Sind es Pfeile, die auf dem Boden liegen? Das Werkzeug, mit dem früher die Kerzen geputzt oder geschnäuzt wurden, hat ebenso viele Namen wie der Arbeitsvorgang selbst: Lichtschere,

151 TEESCHALE MIT UNTERTASSE:
 „Amor-Szenen“
 Porzellan, bemalt und vergoldet
 Porzellanfabrik Schlaggenwald
 (Horní Slavkov), Böhmen, vor 1837
 Inv.Nr. 19284



Lichtputze, Lichtschnäuze, Dochtschere oder Putzschere. Zu handhaben wie eine gewöhnliche Schere, trägt sie auf dem einen Schenkel einen kleinen Dochtbehälter zum Auffangen der Schnuppen, der verkohlten Dochteile, auf dem anderen manchmal noch eine Klappe zum Verschließen des Behälters. Jeder, der früher Kerzen verwendete, musste diese zwangsläufig putzen. Wer dieser Tätigkeit zum Broterwerb nachging, etwa in den Theatern, übte den Beruf des Lichtputzers aus.

Ohne diese Attribute verwischen sich die Grenzen zwischen antiker Mythologie und christlicher Bildsprache vollends. „Amorini“, so nennen die Italiener diese kleinen, geflügelten Wesen, im Deutschen sind sie als „Amoret-



152 LICHTPUTZSCHERE: „Amor“
 Stahl, Email
 Fritz, Unterferlach, Kärnten, 1818
 Inv.Nr. 22373



ten“ oder – von Eros abgeleitet – „Eroten“ bekannt. Im Englischen findet man sie gelegentlich auch als „baby cupids“, abgeleitet vom lat. „cupido“ = Begierde, Begehren. Die zuhauf als dickliche, geflügelte Wesen auftretenden Knäblein sind bereits im Altertum (etwa Pompeji), anzutreffen, sind also keine Erfindung der Neuzeit. Sie ließen sich auch als pausbäckige Engel hervorragend vermarkten und sind somit auch im sakralen Kontext zu



153 VASE: „Putten beim Spiel“
 Beinglas, bemalt und vergoldet
 Stempel: (François) Robert aine
 Sèvres
 Launay, Hautin & Cie., Paris, 1849
 Inv.Nr. 19264

finden, man denke etwa an Raffaels Engel (vgl. Abb. 103–109). Und dann legen sie auch noch die Flügel ab. Am Ende der Metamorphose stehen rundliche, ungeflügelte, unbewaffnete, kindliche Wesen, die ihr Unwesen treiben, in Spiel und Tanz. Dieser Typus wird in der bildenden Kunst als „Putte“ bezeichnet, die jedoch wiederum auch beflügelt sein kann.

Diese Putten beim Spiel begegnen uns etwa auf einem leuchtend roten Schild auf einer fein bemalten und vergoldeten Beinglasvase aus Frankreich (Abb. 153). Im Unterschied zu der oben vorgestellten Deckelvase aus Alabasterglas wird das Beinglas durch Zugabe von Knochenasche

154 KRUG: „Putten-Bacchanal“
Biskuitporzellan, innen glasiert
Aus England, 1854
Inv.Nr. 69904



hergestellt, wodurch es seinen Namen erhalten hat. Umgangssprachlich ist dieses lichtdurchlässige, aber undurchsichtige Glas auch als Milchglas bekannt.

Auf einem englischen Krug aus Biskuitporzellan (Abb. 154) gebärden sich die Kleinen ganz wie die Großen (vgl. Abb. 130) in einem „Putten-Bacchanal“.

In ihrer am stärksten abstrahierten und reduzierten Form sind diese „Kinder“ oder „Putten“ oder „baby cupids“ schließlich nur noch als reines Stilelement anzutreffen, etwa auf einem bemalten Kaffeegedeck aus Böhmen (Abb. 155).



155 KAFFEESCHALE MIT UNTERTASSE:
 „Stilisierte Putten“
 Steingut, bemalt und vergoldet
 Franz Joseph Graf v. Wrtby, Teinitz
 (Týnec), Böhmen, 1818
 Inv.Nr. 28758

Vom Kunstwerk zum Kunsthandwerk

Guido Reni: „Aurora“

Wo Aurora ist, da ist der Tag nicht mehr fern. Die römische Göttin der Morgenröte (griech. Eos) bereitet dem Sonnengott Apoll (griech. Helios) den Weg, seinen vierspännigen Sonnenwagen über den Taghimmel zu lenken. Dabei streut die „Rosenfingrige“, wie Homer sie nannte, mit beiden Händen Rosenblätter. Das tut sie auch in dem berühmten gleichnamigen Deckenfresko des italienischen Malers Guido Reni. Es entstand um 1613/14 und befindet sich im „Casino dell'Aurora Pallavicini“ im Palazzo Rospigliosi in Rom.

Safranfarben sei sie, so schreibt Ovid in seinen „Metamorphosen“ und an anderer Stelle: „Da öffnet Aurora, die wachsamen Göttin, im Osten das pur-



156 „AURORA“ (nach Guido Reni)
Farbholzschnitt
Unbekannt, um 1900
Inv.Nr. 13922/5

purne Tor und die rosendurchleuchteten Hallen“ (Ovid, Metamorphosen, 2. Buch, 112). Eigentlich handelt es sich bei dem römischen Sonnengott, der ihr auf seinem Wagen folgt und den Tag bringt, um Sol, doch wurde in späterer Zeit Apoll (oder Apollon) immer mehr mit dem Sonnengott gleichgesetzt. Dadurch waren jedoch die einstigen griechischen Verwandtschaftsverhältnisse zerstört, war doch bei den Griechen die ganze Familie tätig: Eos (Aurora) als Göttin der Morgenröte, ihr Bruder Helios (Sol) als Sonnengott und ihre Schwester Selene (Luna) als Göttin des Mondes, wie wir bereits gesehen haben.

AURORA MUSIS AMICA. (Die Morgenstunde ist die Freundin der Musen.) So steht es unter einem Farbholzschnitt des bekannten Bildes (Abb. 156). Doch sind es nicht die Musen, die diesen Zug begleiten. Es handelt sich vielmehr um die Horen, die Schutzgöttinnen für die Stunden von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang.

Wer das Fresko von Guido Reni kennt, weiß, dass der Farbholzschnitt nicht an die Farbenpracht des Originals heranreicht, er löst jedoch die wichtigsten Aussagen des Gemäldes ein: der rosafarbene Streifen am Horizont rechts im Bild kündigt den beginnenden Tag, die leuchtenden Gewänder der beiden Stundengöttinnen im Vordergrund (in kräftigem Blau und Rot) zeigen die kommenden Stunden, während die blasseren Gewänder der Genossinnen für die vergehenden und vergangenen Stunden stehen. Der Mehrfarben-Holzschritt dürfte um 1900 herum entstanden sein. Bei der Technik handelt es sich um ein Hochdruckverfahren, bei dem das Bild spiegelverkehrt in Holz geschnitten wird, wobei die zu druckende Zeichnung in Form von Stegen, Graten oder inselartigen Flächen herausgearbeitet wird. Will man in mehreren Farben drucken, so braucht es für jede Farbe eine eigene Druckplatte, die nur die in dieser Farbe zu druckende Zeichnung trägt, insgesamt also ein recht aufwändiges Verfahren.

Das Kunstgewerbe hat sich ebenfalls des berühmten Freskos angenommen. Der Hersteller eines Papierfächers (Abb. 157) etwa ist nicht bekannt, lediglich der Wiener Händler, der ihn im Jahr 1841 in die Sammlung eingebracht hat. Wer immer die „Aurora“ gemalt bzw. einen Druck von Hand koloriert hat, er hat sich alle Freiheiten herausgenommen. Möglicherweise oder mit großer Wahrscheinlichkeit hat er das Original nicht gekannt, sondern nur die grafische Reproduktion des Gemäldes. Die Unbekümmertheit in der Farbgebung der Gewänder der sieben Horen tut der inhaltlichen Aussage des Bildes keinen schwerwiegenden Abbruch. Das grelle Rot des Apoll jedoch rückt den Sonnengott ins Zentrum der Szene, die eigentlich

der Aurora vorbehalten sein sollte. So wird eher der „Tag“ anstelle der „Morgenröte“ thematisiert. Der in Guido Renis Fresko so wunderbare rosige Schein in dem schmalen Streifen am Horizont über dem Meer, der den Tag erst ankündigt, wird im Fächer vernachlässigt oder besser auf die Landschaft verlagert. Mit einem Wort, der Kunsthandwerker hat die Aussage der Szene nicht gekannt oder nicht verstanden.

Zwei Kammertücher der bekannten Leitenbergischen Ziz- und Kattunfabrik in Reichstadt (Zákupy), Böhmen, aus dem Jahr 1828 erheben gar nicht erst den Anspruch einer originalgetreuen Wiedergabe. Geht es bei diesen beiden Objekten doch um eine ganz andere, nicht inhaltliche, sondern technische Aussage: um Textilfärbe- und -drucktechnik (Abb. 158).

Kammertuch bezeichnete eine weiße, besonders feine Leinwand aus den französischen Niederlanden, abgeleitet von dem französischen Ort Cambrai, niederländisch Kameryk, heute noch im Englischen als Cambric (Batist) bekannt. Kattun bezeichnete ein unbedrucktes Gewebe aus Baumwolle, hergeleitet vom italienischen cotone, heute noch im Englischen als cotton benannt. Waren diese Kattune mehrfarbig bedruckt, so sprach man auch von Zitze (auch Zitse oder Zize), was sich heute noch im Wort



157 FÄCHER: „Aurora“
(nach Guido Reni)
Papier, bemalt, Bein
Joseph Sauerwein (Händler),
Wien, 1841
Inv.Nr. 36849



158 ZWEI STOFF-MUSTER: „Aurora“ (nach Guido Reni) Kammertuch (Kattun, Baumwolle), Indigo und rostgelb (Eisenbrühe) bedruckt
Leitenberg'sche Ziz- u. Kattunfabrik, Reichstadt (Žákupy), Böhmen, 1828
Inv.Nr. 22864, 61708



Chintz erhalten hat. Die beiden Stoffe sind mit Holzmodellen bedruckt, sozusagen Holzschnitte auf Textil. Im Gegensatz zum Mehrfarbenholzschnitt wird hier mit nur jeweils einer Farbe in unterschiedlichen Nuancen gedruckt.

Bei den verwendeten Farben für diese Hochdrucke handelt es sich einmal um „Indigo“ und einmal um „Rostgelb“. Das Indigo, ein blauer Farbstoff mit hoher Lichtechtheit, wird aus der indischen Indigopflanze oder aus dem europäischen Färberwaid gewonnen. Das „echte Rostgelb“ erhält man durch Färben in einer Eisenbrühe. In Zeiten, in denen synthetische Farbstoffe noch nicht zur Verfügung standen – diese wurden erst in den 1860er Jahren zunächst als Teerfarben entwickelt –, konnte nur auf natürliche Farben und Färbemittel zurückgegriffen werden. Zu diesen gehörten etwa die Krappwurzel (rot), die Purpurschnecke (rot-violett), später auch exotische Hölzer wie Blau-, Gelb- und Rotholz oder Metallbrühen.

Antonio Canova: „Theseus besiegt den Zentauren“

Der Minotauros ist tot! Das war eine Sensationsnachricht, hatte doch Theseus, der griechische Held und spätere König von Athen, das menschenfressende Ungeheuer, eine Kreatur mit menschlichem Leib und dem Kopf eines Stieres, zur Strecke gebracht. Nach vollbrachter Tat fand Theseus mit Hilfe des Fadens der Ariadne aus dem berüchtigten kretischen Labyrinth wieder heraus. Dafür wurde die Helferin zunächst von dem dankbaren Helden geliebt, dann verstoßen und nach Naxos verbannt. Wir erinnern uns.

Doch nicht diese Heldentat nahm der italienische Bildhauer Antonio Canova zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum Motiv für eine seiner bekanntesten Monumentalplastiken aus weißem Carrara-Marmor. Nein, ein anderes Mischwesen ist neben Theseus der Hauptdarsteller, ein Zentaur (auch Kentaur, Centaur), ein Wesen mit einem Pferdeleib, dem ein menschlicher Oberkörper entwächst. War der Minotauros ein Unikat, so gab es von den Zentauren ein ganzes Volk, das als besonders wild, roh und zügellos galt. In der berühmten Zentaurenschlacht mit dem kultivierteren Volk der Lapithen mischte auch Theseus mit und hatte entscheidenden Anteil an der Zentauren-Niederlage. Soweit der antike mythologische Hintergrund.



159 Antonio Canova:
„Theseus besiegt den
Zentauren“, KHM Wien,
1805–1819 /
KHM-Museumsverband



160 PLASTIK: „Theseus besiegt den Zentauren“ (nach Antonio Canova)
Bronze, gegossen
Unbekannt, vor 1837
Inv.Nr. 5859

161 PLAKETTE: „Theseus besiegt den Zentauren“ (nach Antonio Canova)
Eisen, gegossen, schwarz gefirnisst
Unbekannt, 19. Jh.
Inv.Nr. 5840

Canovas Theseusgruppe befindet sich seit mehr als hundert Jahren sehr prominent am Stiegenaufgang im Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 159). Die Geschichte der Skulptur darf man durchaus als pikant bezeichnen. Zum Ruhme Napoleons war sie von Italien in Auftrag gegeben worden, Napoleon in der Rolle des edlen Theseus, der die Völker Europas in Gestalt des barbarischen Zentauren niederringt. Nun, die Geschichte lehrt uns, dass es schlussendlich Napoleon war, der von den alliierten europäischen Mächten – Russland, Preußen, Österreich – besiegt wurde. Die von Canova bereits nahezu fertiggestellte Monumentalskulptur suchte nach der endgültigen Niederlage Napoleons einen neuen Käufer. Der Bildinhalt ließ sich recht einfach umdeuten, und so erwarb der österreichische Kaiser Franz I. die Theseusgruppe und ließ im Wiener Volksgarten den Theseustempel errichten, wo die Skulptur bis 1890 ein Zuhause fand, bevor sie ins Kunsthistorische Museum übersiedelte. Die Bildaussage lautete nun: Der Friedensstifter Franz I. hat Napoleon I. besiegt.

Canovas Theseus hat zahlreiche kunstgewerbliche Repliken erfahren, in vielfältigen Werkstoffen und Herstellungstechniken.



162 MUSTERTAFEL MIT GEPRESSTEN MESSINGORNAMENTEN
 Details: „Theseus besiegt den Zentauren“ (nach Antonio Canova) und „Die Apotheose Kaiser Franz I.“
 Messing, gepresst und gefirnisst
 Jakob Scheidlin's Metallwarenfabrik,
 Wien, 1835
 Inv.Nr. 6624/2

Ein Bronzeguss von unbekannter Hand gelangte um 1830 herum in die Sammlung (Abb. 160). Es handelt sich um eine dreidimensionale Kopie im Maßstab von etwa 1:10. Bronze ist eine Kupferlegierung mit Zinn. Zumindest im Kontext von Bronzekunstwerken handelt es sich immer um Zinnbronze, auch wenn der Begriff „Bronzen“ heute technologisch weiter gefasst ist. Der Bronzeguss unterscheidet sich nicht wesentlich vom Eisenkunstguss. Im kunsthandwerklichen Bereich werden beide in „verlorenen Formen“ gegossen, das heißt in Sandformen, die nach dem Guss zerstört werden. Die kleine Eisenkunstguss-Plakette unbekannter Herkunft zeigt Canovas Monumentalplastik als Basrelief (Abb. 161).

Die oben erwähnte umgedeutete Lesart des Bildinhalts kommt besonders gut in einer Mustertafel aus gepressten Messingornamenten zur Geltung (Abb. 162). Dort findet sich die Theseusgruppe mit dem siegreichen Franz I. alias Theseus Seite an Seite mit der „Apotheose Franz I.“, der Vergöttlichung des Kaisers. Über beiden verherrlichenden Darstellungen befinden sich die uns bereits bekannten Porträts von Franz und seiner vierten Ehefrau Carolina Augusta. Die Ornamente sind nicht aus getriebenem Metall, also manuell etwa mit Hammer und Punze aus einem Blech herausgearbeitet, sondern die Bleche wurden in einer Presse umgeformt. Messing – im Unterschied zur Bronze eine Kupferlegierung mit Zink – war ein beliebtes

Metall für die neue Herstellungstechnik der gepressten Ornamente, Medaillons und Beschläge, die im 19. Jahrhundert massenhaft produziert wurden. So ließen sich identisch geformte Erzeugnisse herstellen.

Nicht nur in Metall wurde die Theseusgruppe nachgebildet. Und nicht nur Fabrikanten sandten ihre kunstgewerblichen Erzeugnisse ans kaiserliche „Fabrikprodukten-Kabinett“. Auch ein junger, sehr begabter Holzschnitzer aus dem weit von Wien entfernten St. Johann in Tirol versuchte sich an der Skulptur. Die Kopie, die der knapp 20jährige Johann Popeller nach seiner Ankunft in Wien im Jahr 1836 so wunderbar plastisch in Birnbaumholz geschnitzt hatte (Abb. 163), sorgte bereits direkt nach der Entstehung für Bewunderung und Furore, wie in zeitgenössischen Nachrichten zu lesen ist. Der ursprüngliche vergoldete Rahmen ist heute leider nicht mehr vorhanden, die bis ins kleinste Detail naturgetreue Nachbildung jedoch ist erstaunlich. Auf der Rückseite des Holzreliefs ist von unterschiedlicher Hand vermerkt, dass das Werk 1836 erschaffen wurde und der Künstler, der zu großen Hoffnungen berechtigte, bereits im Jahr 1844 in Wien verstarb.



163 RELIEF: „Theseus besiegt den Zentauren“ (nach Antonio Canova) Birnbaumholz, geschnitzt Johann Popeller, St. Johann im Wald, Tirol, 1836 Inv.Nr. 3378

Pompeji: „Die Amoretten-Verkäuferin“

Amoretten! Schöne Amoretten! Auf einem Wedgwood-Blumentopf mit Untersatz, den ein Wiener Händler im Jahr 1838 in die Sammlung einbrachte, ist eine erstaunliche Händlerszene zu finden: Eine Frau bietet Amoretten feil. Der Schauplatz der Handlung wurde in zwei Teile zerlegt und räumlich getrennt auf dem Blumengeschirr appliziert (Abb. 164).

Der französische Maler Joseph-Marie Vien hatte 1763 das Sujet für sein Gemälde „La marchande d'amours“ verwendet. Doch war es nicht dieses Gemälde, das Wedgwood als Vorlage benutzte, sondern er griff auf das Ursprungsfresko zurück, das sich heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel befindet (Abb. 165). Es stammt aus Stabiae, das ebenso wie das benachbarte Pompeji im Jahr 79 u. Z. unter der Vulkanasche des Vesuvus begraben wurde. Das Motiv der „Amoretten-Händlerin“ („Venditrice di amorini“) lässt sich auch in klassisch blau-weißer Jasperware nachweisen. Unser Blumengeschirr ist in der eher seltenen Farbkombination eines mattgelben Untergrunds mit aufgelegten schwarzbraunen Reliefs ausgeführt. Die Herstellung der beliebten und immer wieder kopierten Wedgwood-Jasperware wurde bereits weiter oben ausführlich besprochen

164 BLUMENTOPF MIT UNTERSATZ:
„Die Amoretten-Verkäuferin“
(nach einem Fresko aus Pompeji)
Jasperware, mattgelb mit
schwarzbraunen Reliefs
Wedgwood, England, 1838
Inv.Nr. 25016





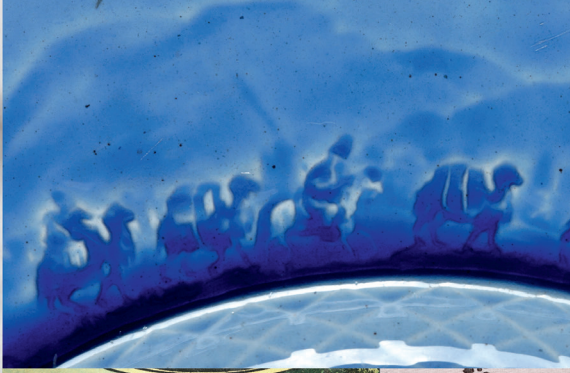
165 „Venditrice di Amorini / The Cupid Vendor (Die Amoretten-Verkäuferin), Fresko, Museo Archeologico Nazionale, Neapel / Mentnafunangann (cc-by-sa-3.0)

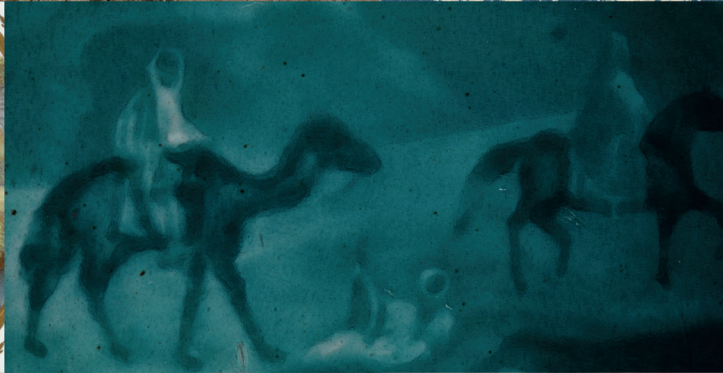
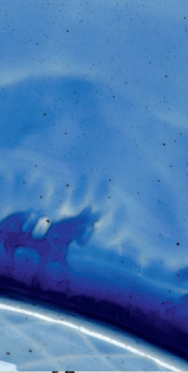
166 GRAFIK: „Vendita di amorini“, in: *Le Pitture antiche d'Ercolano*, Tomo 3, Neapel 1762, Tavola VII, S. 41.



(vgl. Abb.124 und 125). Die Vorlage für diese entzückende Szene lieferten wieder einmal die graphischen Musterbücher des 18. Jahrhunderts, in denen die aufgefundenen Bildmotive antiker Stätten akribisch in Kupferstichen nachgebildet waren, in diesem Falle in dem Werk „Le Pitture antiche d'Ercolano, Neapel 1762“ (Abb. 166).

Genre





Lustbarkeiten – Der angenehme Müßiggang

Man stelle sich das nur einmal vor: Ein Leben ohne Fernseher, Radio, Computer, Telefon; ohne E-Mail, SMS, Twitter und Facebook; ohne Flugzeug, Auto, Eisenbahn. Undenkbar?! Doch auch die Menschen in längst vergangenen Zeiten wussten sich zu amüsieren und Abwechslung in ihren Alltag zu bringen. Ob Tanzen, Singen, Musizieren oder Fischen, Jagen, Reiten – Lustbarkeiten aller Art brachten Farbe und Vergnügen ins Leben.

Beliebte Genre-Szenen zieren die ganze Bandbreite an Gebrauchsgegenständen, etwa Lampenschirme aus bemaltem oder gepresstem Papier und bemalte Teller und Vasen aus Porzellan. Oder wir finden sie gar als Einlegearbeit aus Stroh auf einer Scharnierdose.

Lampenschirme aus Papier hatten im Biedermeier Hochkonjunktur. Ein ganzes Konvolut – 50 Stück – unbekannter Herkunft wurde der Sammlung überlassen. Die Stücke tragen geometrische und Blumenmuster, zeigen Stadtansichten sowie Landschaften und eben auch Lustbarkeiten vielerlei Art (Abb. 167). Einige sind von Hand bemalt, andere sind geprägt. Dabei wurde das eingefärbte Papier genau an den weißen Stellen in Formen nach oben gepresst, so dass die Stücke nach dem Prägevorgang einen reliefartigen Charakter aufweisen. Die Lampenschirme mit weißen Reliefs auf blauem oder grünem Grund ähneln von der Anmutung her der bekannten Jasperware von Wedgwood (vgl. Abb. 124 und 125). Und das dürfte kein Zufall sein, traf es doch den Geschmack der Zeit.

Doch fanden geprägte Papiere auch für andere Gegenstände Anwendung, für Bilderrahmen zum Beispiel. Waren diese aus Goldpapier gepresst, so ersetzten sie das teurere Messing, von Vergoldungen ganz zu schweigen. Ein Objekt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt ein handbemaltes Papierbild in einem solchen Bilderrahmen aus gepresstem Goldpapier (Abb. 168). Als Vergleich mag eine kleine emaillierte Brosche dienen, die in Bronze gefasst wurde und eine galante Szene zeigt (Abb. 169).

Musizieren und Singen gehörten ebenso wie Tanzen zu den beliebten Bildmotiven innerhalb der Genremalerei. Tänzer, Sänger und Musikanten beiderlei Geschlechts bevölkern etwa papierene Objekte wie die oben gezeigten Lampenschirme oder auch bemalte Papierfächer. Die bildliche



167 FÜNF LAMPENSCHIRME: „Genre-Szenen“
 Papier, gepresst und bemalt
 Unbekannt, verm. Mitte 19. Jh.
 Inv.Nr. 36855, 61261, 61255, 61235, 61237



168 „GENRE-SZENE“:
Papier, bemalt, Rahmen aus
gepresstem Goldpapier
Unbekannt, verm. 1. Hälfte
19. Jh.
Inv.Nr. 61088

**169 BROSCHE (aus einer
Musterkollektion):**
„Genre-Szene“
Email, in Bronze gefasst
Josef Sauerwein (Händler),
Wien, 1840
Inv.Nr. 3726



**170 FÄCHER: „Musiker und
Tänzerin bei der Arbeit“**
Papier, bemalt, Horn
Ignazio Biglioli, Bergamo,
Italien, 1835
Inv.Nr. 21217

Darstellung auf einem Stück aus Italien ist jedoch eher den Lustbarkeiten der Antike denn des Biedermeiers gewidmet (Abb. 170). Gleichzeitig dürfte es sich um eine Arbeitsszene handeln: Ein Musiker und eine Tänzerin üben offenbar ihren Beruf aus, indem sie einem Herrschenden die Mußestunden angenehm gestalten.

Von Hand koloriert sind zwei Porzellanstücke aus Paris, eine kleine, hellblau glasierte Vase (Abb. 171) sowie eine stark vergoldete Kaffeeschale (Abb. 172). Auch auf diesen beiden Stücken wird gesungen und musiziert.

Gefischt wird entweder allein, zusammen mit Frau und Hund oder in größerer Runde. Hier ist die Tätigkeit wohl weniger Arbeit als vielmehr geselliger Zeitvertreib. Immer sind es die Männer, die die Angel führen, während die Frauen auf ein schmückendes Beiwerk reduziert sind. Auch



171 VASE: „Lautenspieler und Sängerin“
Porzellan, bemalt und vergoldet
Paris, 1851
Inv.Nr. 69741

172 KAFFEESCHALE: „Lautenspielerin und Sängerin“
Porzellan, bemalt und vergoldet
Paris, 1831
Inv.Nr. 11656



der Spiegel eines bemalten Desserttellers zeigt das typische Bildmotiv: ein Paar beim Fischen (Abb. 173).

Ein Krug mit dazugehörigem Trinkbecher aus Böhmen (Abb. 174) besteht aus Alabasterglas, ein Werkstoff, der an anderer Stelle bereits vorgestellt wurde (vgl. Abb. 149). Die Objekte sind innen glatt und an der Oberfläche mattgeschliffen. Außerdem sind sie handbemalt und vergoldet.

Glas, Keramik, Papier, das sind unspektakuläre Werkstoffe. Eine kleine Scharnierdose mit Deckel ist da schon wesentlich spannender (Abb. 175). Die ganze Szene, ein Fischer am Neckar, vor dem Panorama von Heilbronn, ist aus Strohhalmen zusammengesetzt. Strohbilder waren in der Biedermeierzeit sehr beliebt und keine Seltenheit. Eigene Werkzeuge, die Strohsplatter, halfen beim Zurichten des Materials. Der feuchte Halm wurde auf den Dorn des Werkzeugs, das vier, sechs oder acht Schneiden haben konnte, geschoben und auf diese Weise wurden die Strohhalme in beliebig breite Streifen geteilt. Danach wurde das Stroh auf eine Unterlage, in diesem Fall Holz, aufgeklebt.



173 TELLER: „Paar mit Hund beim Fischen“
Steingut, bemalt und vergoldet
Franz Joseph Graf v. Wrtby, Teinitz (Týnec),
Böhmen, 1818
Inv.Nr. 21631

174 KRUG: „Genre-Szene“ und
BECHER: „Fischer“
Alabasterglas, mattgeschliffen, bemalt
Vinzenz Wetzstein, Prag, 1844
Inv.Nr. 19364, 22079



175 SCHARNIERDOSE: „Ein Fischer am Neckar,
vor dem Panorama von Heilbronn“
Strohmosaik, auf Holz
J. L. Wepler, Heilbronn, 1855
Inv.Nr. 3385



Giraffen und andere exotische „Viecher“

Feine Dame oder „Mitzi“ aus der Vorstadt: jeder Gesellschaftsschicht ihre eigene Giraffe; ob einfacher Zweifarbindruck als Massenware, ob lithographierte Umhängetücher für den Mittelstand oder feinsten lithographierter Lederhandschuh. Als das erste dieser exotischen Tiere 1828 nach Wien kam, prägte es in der Folge einen eigenen Modestil „à la Giraffe“.

Die naturkundlichen Expeditionen des frühen 19. Jahrhunderts weckten das Interesse an weiteren tierischen Exoten. Diese erfreuten sich zunehmender Beliebtheit und wurden in den Kreis der bildwürdigen Darstellungen aufgenommen, Lamas ebenso wie Kamele.

Feinstes Leder wurde traditionsgemäß in Wien verarbeitet, häufig zu Handschuhen. Auch die konnten sich der neuen Mode nicht entziehen. Seit der Erfindung der Lithographie wurde nach und nach nicht nur Papier, sondern auch Textil und Leder mit lithographischen Abbildungen versehen. So auch bei einem Paar „Giraffen-Handschuhe“ (Abb. 176). Auch das Giraffenmotiv auf einem Umhängetuch gelangte auf lithographischem Wege auf den Stoff (Abb. 177). Giraffen wurden ebenfalls, etwa mit einem Holzmodell, händisch auf den Stoff gedruckt (Abb. 178 und 179).



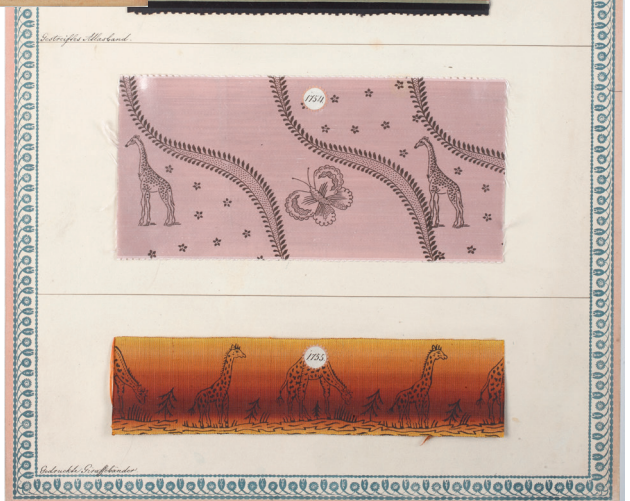
176 DAMENHAND-
SCHUHE: „À la Giraffe“
Leder, lithographiert
Gustav Autenrieth, Wien,
vor 1837
Inv.Nr. 30188



177 MUSTERTAFEL: „Umhängetuch
à la Giraffe“
Popeline mit Steindruck
Häußle, Wien, 1828
Inv.Nr. 61881



178 MUSTERTAFEL: „Gedruckte
halbwollene Merinos à la Giraffe“
Wolle, Baumwolle, bedruckt
Joseph Fehr, Wien, 1827
Inv.Nr. 61893



179 MUSTERTAFEL: „Gedruckte
Giraffe-Bänder“
Seide, bedruckt
Wien, 1827
Inv.Nr. 76717

Die bekannte Wiener Porzellanmanufaktur (heute Augarten Wien) dagegen nahm sich der Lamas an, wie sie etwa auf zwei handbemalten Porzellantellern zu finden sind (Abb. 180). Auf der Unterseite der Objekte wird gleich die Erklärung zu den exotischen „Viechern“ mitgeliefert: „Gemeine Kameelziege (Lama) Camelus Glama. Linn. (Auchenia Glama Recent.)“ und „Kameelziege. Camelus Glama. (Auchenia Glama) Recent.“, und zwar in Porzellanmalerei.

Die weiter oben ausführlich erwähnte Keramikmanufaktur des Baron Tremblay in Rubelles nahe Paris wiederum nahm neben sakraler Kunst (vgl. Abb. 107) sowie opulenten Stillleben und Fruchtdekoren nun auch orientalische Motive in ihr Repertoire auf. Eine Karawane mit Kamelen und Reitpferden etwa dreht die Runde um einen hellblau glasierten Teller (Abb. 183), und ein winziger Ausschnitt zierte eine kleine ovale, grün glasierte Plakette (Abb. 181).



180 ZWEI TELLER: „Lamas“
Porzellan, bemalt
K.k. Porzellanfabrik Wien,
vor 1837
Inv.Nr. 11671/1-2

Dekorativer Zierrat, Figürchen und andere kleine Gegenstände ohne praktische Funktion erfreuten sich auch im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit. Zwischen Katzen, Hunden, Stieren, Rehen, Vögeln, Fischen und anderen heimischen Tieren findet sich auch ein Kamel, eine grau glasierte „ordinäre Figur“, wie im Inventar zu lesen ist (Abb. 182). Nippes – so werden etwas despektierlich diese kleinen kunsthandwerklichen Zierstücke eher minderer Qualität bezeichnet. Darunter wird man auch das Kamel einreihen dürfen, das sich da unter das heimische Vieh gemischt hat. Eine exotische Welt hatte Einzug gehalten in die westliche Bildersprache des Biedermeier.



181 MEDAILLON:
„Reitende Araber“
Steingut, grün glasiert
Alexis Baron du Tremblay,
Rubelles bei Paris, 1847
Inv.Nr. 70481

182 FIGUR: „Kamel“
Keramik, glasiert
Ungarn, vor 1837
Inv.Nr. 4885

183 TELLER: Umlaufend
„Reiter und Kamele“
Steingut, hellblau glasiert
Alexis Baron du Tremblay,
Rubelles bei Paris, 1847
Inv.Nr. 25426



Stadtansichten und Landschaften

Landschaftsmalereien gehören seit jeher zum Bildprogramm künstlerischen Schaffens. Hat die gemalte Stadtansicht oder Landschaft Wiedererkennungswert, das heißt, handelt es sich um eine wirklichkeitsgetreue Darstellung, spricht man von einer Vedute.

Nichts Außergewöhnliches haben feine Malereien von Stadtansichten oder Landschaften auf Glas und Keramik. Mit Emailfarben werden die Bilder aufgemalt und anschließend eingebrannt. Auch in Glas geschnittene Stadtpanoramen etwa auf Trinkgläsern sind keine Seltenheit. Zwei Beispiele für Veduten finden sich etwa auf einem Trinkbecher aus Glas und auf einem Pfeifenkopf aus Porzellan (Abb. 184 und 185). In beiden Fällen ist die Karlskirche in Wien abgebildet. Der Becher besticht in feiner Malerei



184 TRINKGLAS (Ranftbecher):
 „Ansicht des k.k. polytechnischen
 Institutes und der Karlskirche in Wien“
 Glas, bemalt und vergoldet
 Anton Kothgasser, Wien, 1839
 Inv.Nr. 11784

des Glasmalers Anton Kothgasser. Der Pfeifenkopf ist mit Kupferstichen bedruckt, eine Technik, die ebenfalls weiter oben eingehender erläutert wurde (vgl. Abb.14 und 15).

Eine weitere Vedute findet sich auf einer Tabakdose aus gepresstem Horn, eine Ansicht des Schlosses Schönbrunn in Wien (Abb. 186). Der verwendete Werkstoff ist im 19. Jahrhundert alles andere als selten anzutreffen, im Gegenteil, viele Gegenstände, die heute aus Kunststoff gefertigt sind,



185 PFEIFENKOPF: „Ansicht der Karlskirche in Wien“
Porzellan, Kupferdruck auf der Glasur
Fabrik Elbogen (Loket), Böhmen, vor 1837
Inv.Nr. 22371

186 RUNDE TABAKDOSE MIT DECKEL: „Ansicht von Schloss Schönbrunn in Wien“
Horn, gepresst
Unbekannt, 19. Jh.
Inv.Nr. 8510



wurden damals aus Horn erzeugt. Denn Horn hat eine dem Kunststoff ganz ähnliche Molekülstruktur und lässt sich in Wasser aufgeweicht hervorragend in Formen pressen (vgl. Abb. 57).

Hier sollen jedoch auch ausgefallene(re) Techniken und Materialien vorgestellt werden. Im Jahr 1855 hat etwa Josef Wittmann in Wien, ein Kunstschaffender, über den wir ansonsten nichts wissen, zwei kleine Glasbilder mit böhmischen Veduten angefertigt (Abb. 187). Doch sind sie nicht einfach nur gemalt, sondern der Künstler hatte – wie im Inventar vermerkt –



187 ZWEI LANDSCHAFTSBILDER:
 „Dopfburg in Teplitz (Doppelburg
 in Teplitz)“ und „Luisenbrunn in
 Franzensbad“
 Glasstückchen auf Glas auf-
 geschmolzen, in vergoldetem
 Holzrahmen
 Josef Wittmann, Wien, um 1855
 Inv.Nr. 22094, 22095

188 KUHGLOCKEN-HALSBAND: „Landschaftsmalerei“
Leder, bemalt
Josef Friet, St. Leonhard, Passeier, um 1820
Inv.Nr. 89953



„eine Art Mosaik eigenthümlicher Art, aus kleinen, auf Glas aufgeschmolzenen Glasstückchen“ gefertigt. Und in der Tat handelt es sich nicht um glatte Bildoberflächen, sondern die Bilder haben Reliefcharakter.

Nahezu kurios nimmt sich ein anderes Objekt der Sammlung aus: ein Kuhglockenband mit gemalter Phantasielandschaft bzw. bäuerlicher Idylle (Abb. 188). Auf den Ledergurt wurde dabei ein weiteres Band aus feinem Ziegenleder appliziert, das die Malerei trägt. Als weitere Verzierungen sind umlaufend Fransen aus Wolle aufgeklebt.

Während die Kuhglocke am bemalten Band beim „Alpen-Auftrieb“ – wie es im Inventar heißt – in einer uns nicht bekannten Landschaft spazierengeführt wurde, gibt ein bestickter Ledergürtel den eindeutigen Hinweis auf Salzburg (Abb. 189). Das Stickmaterial lieferten die langen Pfauenschwanzfedern, die zu dünnen, elastischen Fäden gespalten wurden (vgl. Abb. 35). Da sich die Federkiele auch einfärben lassen, sind farbenprächtige Federkielstickereien möglich. Auf dem Gürtel finden sich die Salzburger Landesfarben Rot-Weiß sowie das Stadtwappen von Salzburg, umrahmt von einem Ouroboros (auch Uroboros), der sich selbst verzehrenden Schlange, die die Unendlichkeit symbolisiert. Noch heute findet man

189 GÜRTEL: „Ansicht von Salzburg“

Leder, Federkielstickerei

Michael Hoffer, Salzburg, um 1820

Inv.Nr. 89954



einige Vertreter dieses traditionellen Kunsthandwerks der Federkielsticker im Salzburger und im Tiroler Raum.

Die Fläche eines Objekts kann gar nicht klein genug sein, um darauf nicht eine bildliche Darstellung unterbringen zu können, wie wir bereits mehrmals gesehen haben. Doch nicht nur Knöpfe, sondern auch Schmuckstücke, etwa Ohrringe, bieten sich als Fläche für Miniaturen an. Eine kleine Musterkollektion zeigt in Metall gefasste Glassteine, die zu Ohrgehängen, sogenannten „Pendeloques“ verarbeitet wurden (Abb. 190). Darunter befindet sich ein Paar, das auf den tränenförmigen Opalglassteinen je eine winzige Landschafts-Miniatur aufweist.



190 OHRGEHÄNGE (aus einer Musterkollektion): „Landschaftsmalerei“
 Glas, in Metall gefasst
 Ferdinand Unger, Liebenau
 (Hodkovice nad Mohelkou), Böhmen,
 1839
 Inv.Nr. 62279

Literatur

(in Auswahl)

Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbsprodukten-Ausstellung im Jahre 1835. Wien 1835.

Bericht über die zweite allgemeine österreichische Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1839. Wien 1840.

Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845. Wien 1846.

Dubbi, Mechthild: Frisch Gepresstes. Frühes Pressglas (1830–1860) aus der Glassammlung des Technischen Museums Wien, in: Blätter für Technikgeschichte 68 (2006), 55–75.

Dubbi, Mechthild: Amor am Schleifstein – Arbeits(platz)darstellungen auf kunstgewerblichen Sammlungsobjekten im Technischen Museum Wien, in: Blätter für Technikgeschichte 73 (2011), 173–197.

Dubbi, Mechthild: Werkstoffe der etwas anderen Art. Kunstgewerbliche Objekte aus den Sammlungen des Technischen Museums, in: Blätter für Technikgeschichte 77 (2015), 155–179.

Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie. München ¹⁴2008.

Grant, Michael und Hazel, John: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. München ¹⁹2008.

Heiden, Max (Bearb.): Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker. Stuttgart 1904.

Karmarsch, Karl: Kurze Beschreibung des National-Fabrikprodukten-Kabinetts am k.k. polytechnischen Institute, in: Jahrbücher des kaiserlichen königlichen polytechnischen Institutes in Wien. Bd. 4. Wien 1823, 1–197.

Karmarsch, Karl: Geschichte der Technologie seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts (= Geschichte der Wissenschaften in Deutschland, Neuere Zeit 11). München 1872.

Keeß, Stephan von: Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens in seinem gegenwärtigen Zustande. Zwei Teile in je zwei Bänden. Wien 1819–1824.

Keeß, Stephan von und Blumenbach, Wenzel Carl Wolfgang: Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen und des gegenwärtigen Zustandes derselben. 2 Bände. Wien 1829–1830.

Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München ⁹1986.

Krünitz, Johann Georg (Hg.): Oekonomische Encyclopädie. 242 Bände. Berlin 1773–1858.

Lackner, Helmut und Mikoletzky, Juliane: „Zur Aufmunterung der Künste und der Gewerbe“. Die Geschichte des Fabriksprodukten-Kabinetts, in: Thomas Werner (Hg.), Das k.k. National-Fabriksprodukten-Kabinett. Technik und Design des Biedermeier. Ausstellungskatalog. München/New York 1995, 29–43.

Mankowitz, Wolf: Wedgwood. London/New York/Sydney/Toronto ³1972.

Massenware Luxusgut. Technik und Design zwischen Biedermeier und Wiener Weltausstellung 1804 bis 1873. Katalog zur Ausstellung im Technischen Museum Wien. Wien 2004.

Ovid: Metamorphosen (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 356). Stuttgart 1971.

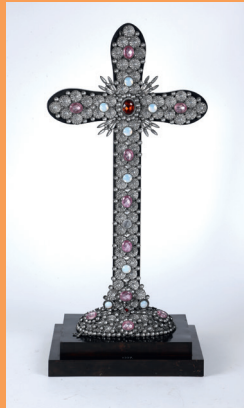
Prechtl, Johann Joseph (Hg.): Jahrbücher des kaiserlichen königlichen polytechnischen Institutes in Wien. 20 Bände. Wien 1819–1839.

Prechtl, Johann Joseph (Hg.): Technologische Encyclopädie oder alphabetisches Handbuch der Technologie, der technischen Chemie und des Maschinenwesens. 25 Bände. Stuttgart 1830–1869.

Verzeichniss der im Jahre 1845 in Wien öffentlich ausgestellten Gewerbs-Erzeugnisse der österreichischen Monarchie. Wien 1845.

Weiß, Gustav u.a.: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Bd. 3 (Glas, Keramik und Porzellan, Möbel, Intarsie und Rahmen, Lackkunst, Leder). Stuttgart ²2002.

Werner, Thomas (Hg.): Das k.k. National-Fabriksprodukten-Kabinett. Technik und Design des Biedermeier. Ausstellungskatalog. München/New York 1995.



So haben Sie unsere Objekte noch nie gesehen! Eine Auswahl an kunstgewerblichen Stücken aus den Sammlungen des Technischen Museums Wien widmet sich einem bisher völlig unbearbeiteten Aspekt. Im Mittelpunkt stehen bildliche Darstellungen AUF den Objekten und die kunstgewerblichen Produktionstechniken DAHINTER.

Der Großteil der Exponate stammt aus dem „Fabrikprodukten-Kabinett“, das 1807 vom österreichischen Kaiser Franz I. begründet wurde. Einer der Themenkomplexe befasst sich daher mit den Habsburgern, die zahlreiche bildliche Spuren auf den Objekten hinterlassen haben. Weitere Kapitel behandeln die christliche Ikonographie, die antike Mythologie sowie Genre-Szenen.

Die Präsentation umfasst die ganze Bandbreite an bekannten Werkstoffen wie Elfenbein, Textil, Papier, Glas, Keramik, Holz, Metall und Leder, zeigt jedoch auch weitgehend unbekannte Techniken und Materialien. Manche Exponate muten kurios an, andere verblüffend, und viele zeigen kunstgewerbliche Produktion auf höchstem Niveau.

