



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

TITEL DER MASTERARBEIT / TITLE OF THE MASTER'S THESIS

„Ornamentsysteme 1680–1780.

**Stilistische Entwicklungen im Wiener Goldschmiedehandwerk
vom Vorlageblatt zur Ausführung.“**

VERFASST VON / SUBMITTED BY

Tobias Seebacher, BA

ANGESTREBTER AKADEMISCHER GRAD /

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte UG 2002

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Ich bedanke mich herzlichst bei allen, die mich beim Verfassen dieser Arbeit unterstützt haben. Vor allem bei meinen Eltern, meinen Freunden und Arbeitskollegen.

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dachs-Nickel, über deren fachliche Unterstützung und geduldige Betreuung ich sehr glücklich bin.

Inhalt

	Seite
Einleitung	1
1. Forschungsstand.....	4
1.1 Zu Forschung und Quellenlage.....	4
1.2 Begriffsbestimmungen.....	8
2. Die Wiener Goldschmiedezunft und ihre Punzen	11
3. Aufschwung und gegenreformatorischer Prunk.....	18
3.1 Akanthus – ein Ornament mit Tradition.....	18
3.2 Wellenranke und „Horror Vacui“	24
4. Grotteske revisited	29
4.1 Strukturwandel im Grotteskenornament.....	29
4.2 Laub- und Bandlwerk: eine Wiener Modeerscheinung?	35
5. Der Garten als Schauplatz ornamentaler Realitätsebenen	42
5.1 Fledermaus und Fischflosse in Verwandtschaft zur Muschel	42
5.2 Muschelscharnier und Volutenspangen – ein neuer Gestaltungstypus	46
6. Der Style Rocaille	50
6.1 Genese der Rocaille im französischen Grotteskenblatt	50
6.2 Rocaille-Typologie der Wiener Goldschmiedekunst	54
6.3 Frühe Formen	56
6.4 Auf dem Meeresgrund – chthonische Elemente und nautische Oberflächengestaltung	59
6.5 Rocaille als Architektur	62
6.6 Asymmetrie	65
6.7 Rocaillekritik und beginnender Klassizismus	67
Zusammenfassung und Fazit.....	74
Werkkatalog	78

Bibliografie.....	116
Abbildungen.....	124
Kleines Punzenverzeichnis	188
Abbildungsnachweis.....	192
Abstract.....	196

Einleitung

Oberflächengestaltung geschieht nicht zufällig. Sie ist das Produkt ihrer Entstehungsbedingungen und damit wie alle anderen Kunstformen in der Lage, strukturelle, inhaltliche und kontextuelle Informationen zu offenbaren. Die Ornamentforschung kann vor allem dann einen nützlichen Beitrag leisten, wenn die zu erforschenden Objekte gerade in einer ornamentaffinen Phase des Kunstschaffens entstanden sind. Im Raum Wien-Niederösterreich fallen besonders dem Ornament verpflichtete Stilperioden in eine Zeit, die – geprägt von wirtschaftlichem Aufschwung nach Beendigung der Türkenkriege und gegenreformatorischen Interessen – eine rege Kunstproduktion hervorbrachte. In diesem Zeitraum zwischen etwa 1680 und 1780 machte das Ornament eine Entwicklung durch, die abwechslungsreicher kaum hätte sein können: Nach dem bis etwa 1720 beliebten Motiv des in der griechischen und römischen Tradition verwurzelten Akanthus kam es unter Karl VI. (reg. 1711–1740) zu verbreitetem Einsatz des sogenannten Laub- und Bandlwerks im Stil von Jean Bérain d. Ä. Ab etwa 1740 verdrängten die neu aufkommenden Rocailles das Laub- und Bandlwerk, um 40 Jahre später nach einer kurzen, unter verschiedenen Einflüssen stehenden Endphase, gänzlich von klaren klassizistischen Formen abgelöst zu werden. Die ornamentalen Erfindungen scheinen dabei allgemein über druckgraphische Vorlagewerke von Italien, Frankreich und Süddeutschland ausgehend mit gewisser zeitlicher Verzögerung nach Wien gelangt zu sein, wo sie von hiesigen Künstlern und Handwerkern umgesetzt und weiterverarbeitet wurden.

Dabei stellt sich die Frage, zu welcher Zeit welche ornamentalen Vorlageblätter zur Verfügung standen. In vielen Fällen ist ungewiss, ob „neu inventierte“ Ornamentensysteme von den ausführenden Künstlern überhaupt richtig verstanden wurden, oder inwiefern lokale Traditionen die durch Kulturtransfer vermittelten Ideen verzerrten. Auch könnten formale Aspekte der eigenen künstlerischen Umgebung oft prägender gewesen sein als fremde Vorlagen, wodurch die Herausbildung eigenständiger Typen heimischer Kunstproduktion anzunehmen ist.

Als Zielgruppe ersten Ranges für Herausgeber von ornamentalen Vorlageblättern ist das Gewerbe der Goldschmiedekunst für die Ornamentforschung von besonderer Bedeutung. Ein wichtiger und bisher wenig beachteter Aspekt ist die Möglichkeit, viele der erhaltenen Objekte nicht nur stilistisch datieren zu können. Das in Wien seit 1366 gesetzlich geregelte Punzie-

rungswesen weist die Besonderheit auf, nach den Gepflogenheiten der Zunft¹ geschaffene Edelmetallgegenstände ab 1675 bis ins Jahr 1872 mit einer Jahreszahl versehen zu haben. Während im profanen Bereich seltene Edelmetalle gerne wiederverwendet werden, blieben besonders herausragende Stücke in Kirchenbesitz nicht zuletzt aufgrund spiritueller Respektsbezeugung immer wieder vor finanziell-rationaler „Umwandlung“ verschont und sind dadurch bis heute erhalten.

Ziel dieser Arbeit ist es, Wiener Goldschmiedearbeiten mit ornamentalen Vorlageblättern in Verbindung zu bringen und dabei die Zusammenhänge der Oberflächengestaltung herauszuarbeiten. Angestrebt wird aber nicht die Untersuchung vordergründig-formaler Gemeinsamkeiten, sondern ein tieferes Verständnis jener Ornamente, die das Erscheinungsbild Europas bis heute zu einem wesentlichen Teil dominieren. Ein solches Unterfangen nicht vor monumentalen Palastfassaden, sondern mit der Lupe in diversen Schatzkammern zu versuchen, sollte dabei kaum zu unterschiedlichen Ergebnissen führen. Datierbare Objekte der Goldschmiedekunst auf ihre ornamentalen Eigenschaften hin zu erforschen, erleichtert die künftige Beschäftigung mit undatierten Werken.

Die Wahl der Objekte fiel nicht absichtlich auf besonders herausragende oder gut erforschte Stücke. Sie erfolgte eher zufällig. Der Fokus soll hier nicht auf großen „Leitfossilien“ der Kunstgeschichte liegen, sondern allgemeinere, stichprobenartig erhobene Daten miteinander in Beziehung gebracht werden. Der Fundus des Forschungsmaterials setzt sich hier vorwiegend aus erhaltenen Objekten in den Schatzkammern der Diözesen Wien und St. Pölten, der Niederösterreichischen Stifte und Pfarrkirchen zusammen. Dabei spielt liturgisches Gerät, insbesondere Messkelche und Monstranzen, eine entscheidende Rolle. Der Grund für die Spezialisierung auf diese sogenannte *Vasa Sacra* besteht schlicht aus der Zugänglichkeit zu heute erhaltenen Objekten.

Die in dem hier gewählten Zeitraum von etwa 100 Jahren angewandten Formen haben eine bis zur Antike zurückreichende Tradition. Dabei kann es sein, dass etwa eine Palmette eine Palmette bleibt, auch wenn sie an einem Cuppaüberfang aus dem 18. Jh. und nicht an einem antik-griechischen Fries erscheint. Es kann aber auch der Fall eintreten, dass ein Ornament eine palmettenartige Fächerform aufweist, aber eigentlich etwas anderes darstellt. Es handelt sich dann um eine Transformation, die auch wieder rückgängig gemacht werden kann, solange die Funktion der Form konstant bleibt. Gerade dann ist es interessant und für das Ver-

¹ Werke von sogenannten „Störern“ (außerhalb der Zunft arbeitende Handwerker) und hofbefreiten Künstlern entbehren in der Regel jeglicher Punzen.

ständnis des Ornaments wichtig, seine Tradition bis zur Antike zurückzuverfolgen, dabei gleichzeitig aber auch seine unmittelbare Umgebung zu beachten. *Per definitionem* können Ornamente beliebig gereiht werden. In der Praxis zeigt sich diese Reihung nicht ganz so beliebig. Die Zusammensetzung und Anordnung der Ornamente folgt ebenso einer Tradition wie deren eigene Struktur. Hier ergeben sich jedoch noch wesentlich mehr Möglichkeiten zur Variation, die eine stilistische Untersuchung herausfordern. Das bedeutet, dass sowohl die Einzelform, als auch ihre Kombination mit anderen Einzelformen relevant ist. Hinzu kommt das Verhältnis von Ornament und Trägergrund, welches sehr unterschiedlich ausfallen kann und – je nach Definition des Phänomens „Rokoko“ – sogar epochale Bedeutung erreicht.

Um diesen Problemen gerecht zu werden besteht die Arbeitsmethode aus einer „zweistufigen“ Verfahrensweise. Zunächst sollen die dominanten, beziehungsweise für ihre Stilperiode besonders charakteristischen Ornamentformen selbst untersucht werden. Ihre Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte stehen dabei im Vordergrund. Es kann, wie im Fall des Akanthus, nützlich sein, bis zu den antiken Wurzeln vorzudringen und einen Blick auf die Forschungsgeschichte zu werfen. Dabei werden ornamentale Vorlageblätter zum Vergleich herangezogen, die in der kunsthistorischen Forschung bereits Gegenstand ausführlicher Untersuchung waren. In einem zweiten Schritt werden jene Goldschmiedearbeiten analysiert, welche mit den eben erörterten Ornamenten interagieren. Hierbei sind Vergleiche mit den Vorlageblättern sowie deren eigene Abhängigkeit untereinander von Bedeutung. Da die Objekte bereits datiert sind, müssen sie nicht stilgeschichtlich eingeordnet werden, sondern könnten umgekehrt selbst eine Stilgeschichte begründen. Die Anzahl der hier untersuchten Gegenstände ist dafür aber zu gering, daher muss die Stilgeschichte ungenau bleiben. Es ist dennoch interessant, den umgekehrten Weg einzuschlagen, zumal zwischen der allgemeinen Ornamententwicklung und angewandter Ornamentik im Wiener Kunsthandwerk eine zeitliche Differenz anzunehmen ist. Was das System der Punzierung betrifft, so ist dies eine eigene Wissenschaft. Um die Bedingungen der handwerklichen Entstehung der Arbeiten kennen zu lernen und einen Einblick in die Edelmetallpunzierung zu erhalten, wird in einem eigenen Kapitel das Verhältnis von Zunftzwang und Obrigkeit im Goldschmiedehandwerk erörtert. Darüber hinaus muss der historische Kontext immer mit bedacht werden. Politische Differenzen oder persönliche Vorlieben einflussreicher Personen haben die Weitergabe von Ornamenten immer maßgeblich beeinflusst. Es ist somit auch kein Zufall, dass das Ende des Zeitrahmens mit dem Krönungsjahr Josephs II. zum römisch-deutschen Kaiser 1780 zusammenfällt.

1. Forschungsstand

1.1 Zu Forschung und Quellenlage

Es ist davon auszugehen, dass der hier behandelte Fundus der Objekte nur einen sehr geringen Prozentsatz dessen darstellt, was ehemals vorhanden war. Im Laufe der Zeit deutlich weniger vom Einschmelzen betroffen, handelt es sich dabei um sakrale Kunstgegenstände. Viele Objekte werden heute nicht zuletzt aufgrund ihres Wertes unter Verschluss verwahrt. Weniges hat tatsächlich immer noch aktive Anwendung in der Liturgie. Dass im Katalogteil der genaue Standort einiger Objekte nicht angegeben ist, geschah mit Absicht im Sinne der Eigentümer. Über die Angabe der Verwaltungsstellen besteht trotzdem eine Kontaktmöglichkeit. Dass die Forschung heute überhaupt von ihnen Kenntnis besitzt, ist oft dem Einsatz der Pfarren und Klöster zu verdanken, sowie den Personen, die sich seit dem 19. Jahrhundert für die Veröffentlichung in Form von Ausstellungen und Publikationen engagiert haben. Zudem macht es das digitale Zeitalter der Datenbanken immer einfacher, das Gesuchte auch in kurzer Zeit zu finden. Die Einspeisung von Daten im Rahmen von Inventarisierungsprojekten und deren Verwaltung dauert noch immer an und wird eine Arbeit für Generationen sein. Die Museums- und Konservatoratsdatenbank der Diözese St. Pölten konnte hier mehrfach zu Recherchezwecken verwendet werden.

Größere, anschauliche und zugängliche Sammlungen befinden sich unter anderem in der Kaiserlichen Schatzkammer Wien, im Dommuseum Wien, auf der Westempore der Domkirche St. Stephan zu Wien, im Diözesanmuseum St. Pölten und in dessen zugehöriger Schatzkammer.

Die erste intensive (und publizierte) Beschäftigung mit der Wiener Goldschmiedekunst erfolgte im frühen 20. Jahrhundert durch Eduard Leisching, der zahlreiche Aufsätze veröffentlichte, darunter *Altösterreichische Goldschmiedearbeiten* und *Zur Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedekunst* von 1904.² Die erste Überblicksausstellung mit dem Titel *Kirchliche Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart* konzipierte 1887 das

² Eduard Leisching, *Zur Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedekunst*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, VII, 1904, S. 345–384. u. Eduard Leisching, *Altösterreichische Goldschmiedearbeiten*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, VII, 1904, S. 496–512.

Museum für Kunst und Industrie.³ Es folgten die *Große Goldschmiedekunstausstellung* im Palais Schwarzenberg 1889, eine *Ausstellung altösterreichischer Goldschmiedearbeiten* in Troppau 1904 und eine *Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten* im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1907.⁴ In den darauffolgenden Jahren ist das Interesse an diesem Thema begrenzt gewesen. Wichtige Beiträge leisteten Martin Riesenhuber, Joseph Weingartner und Joseph Braun, allerdings liegt das Hauptaugenmerk entweder auf Barock im Allgemeinen, kirchlichem Kunstgewerbe oder der Geschichte des Altargeräts.⁵ Seitdem sind einige Aufsätze und Ausstellungskataloge erschienen, die sich mit österreichischen Goldschmiedearbeiten beschäftigen, hauptsächlich jedoch im Rahmen anderweitiger Zusammenhänge oder größerer Gesamtschauen.⁶ Erwähnt seien exemplarisch die Ausstellungen *Meisterwerke österreichischer Barockkunst* im Unteren Belvedere 1951, *Maria Theresia und ihre Zeit* im Schloss Schönbrunn 1980 und *900 Jahre Benediktiner in Melk* 1989 oder der Aufsatz *Liturgische Geräte und geistliche Insignien* von Franz Wagner im Ausstellungskatalog *Welt des Barock* von 1986.⁷ Die Geschichte der Wiener Goldschmiede umfassend zu erforschen und darzustellen, so wie dies Helmut Seling 1980 in einer 3-bändigen Ausgabe über die Augsburger Goldschmiede gelungen ist, muss in Wien der zukünftigen Forschung überlassen bleiben.⁸ Barbara Kamler-Wild hat in ihrer 1982 erschienenen Dissertation *Joseph Moser und die Wiener Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts* gezeigt, dass die Erforschung eines Wiener Goldschmiedes nebst seinem Umfeld in einer sehr spannenden und erkenntnisreichen Publikation münden kann.⁹ Sie hat auch 2003–2004 maßgeblich zu der Ausstellungskooperation zwischen dem KHM Wien und dem Diözesanmuseum St. Pölten *Glanz des Ewigen – Der Wiener Goldschmied Joseph Moser 1715–1801* beigetragen.¹⁰ Zu einem intensiveren Literatur- und Quellenstudium der Wiener Goldschmiedekunst sei auf die umfangreichen Rechercharbeiten von Kamler-Wild verwiesen. Es bleibt zu hoffen, dass nach Joseph Moser auch andere Handwerker-Persönlichkeiten zum Thema solch umfangreicher wissenschaftlicher Arbeiten werden.

³ Kat. Ausst. K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1887.

⁴ Vgl. Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 13 u. Kat. Ausst. K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1907.

⁵ Vgl. Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 13 u. Martin Riesenhuber, *Die kirchliche Barockkunst in Österreich*, Linz 1924 u. Joseph Weingartner, *Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit*, Innsbruck 1926 u. Joseph Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung*, München 1932.

⁶ Vgl. Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 13 u. Kat. Ausst. Unteres Belvedere 1951.

⁷ Kat. Ausst. Unteres Belvedere 1951 u. Kat. Ausst. Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung 1980 u. Kat. Ausst. Stift Melk 1989 u. Wagner 1986.

⁸ Seling 1980a.

⁹ Wild 1982.

¹⁰ Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003.

Einen guten Überblick über die Geschichte des Handwerks in Wien gibt Heinz Zatschek in seiner Publikation *Handwerk und Gewerbe in Wien – Von den Anfängen bis zur Erteilung der Gewerbefreiheit im Jahre 1859* von 1949.¹¹ Über die strenge Ausbildung zum Goldschmied und über die soziologische Komponente dieses Gewerbes ist bei Karl Schröder in seiner Dissertation von 1979 zu lesen.

Waltraud Neuwirth hat sich intensiv mit der Wiener Goldschmiedeinnung aber vor allem auch mit dem System der Punzierung beschäftigt.¹² Ihre Publikation *Wiener Silber – Punzierung 1524–1780* bietet einen Einblick in die Organisation der Zunft. Das Werk ist gut bebildert und zeigt auch Dokumente wie die Bruderschaftsordnung von 1366 im Original. Es werden auch gut leserliche Streiflicht-Fotografien von Punzen zwischen 1524–1780 in einer kurzen Übersicht gezeigt. Ein älteres, aber zum Thema Punzierung nach wie vor gültiges Standardwerk stammt von dem k. k. Oberwardein Karl Knies und wurde 1896 mit dem Titel *Die Punzierung in Oesterreich – Eine geschichtliche Studie* herausgegeben.¹³ Alfred Rohrwasser ergänzte 1987 das Wissen um die Beschauzeichen mit seinem Werk *Österreichs Punzen – Edelmetall-Punzierung in Österreich von 1524 bis 1987*.¹⁴ Hier finden sich auch Punzen aus den ehemaligen Kronländern sowie zeitgenössische Amtspunzen.

Publikationen, die sich hauptsächlich mit Ornamenten beschäftigen sind rar. Meist wird dieser Bereich der Kunstgeschichte nur nebenbei genannt, was viele Bemerkungen über Ornamente aufgrund ihrer Simplität und Redundanz irrelevant macht. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert erschienen zahlreiche Sammlungen, Handbücher und Nachschlagewerke, die sich aus historistisch motiviertem Interesse mit den verschiedenen Stilen und ihren zugehörigen Ornamenten beschäftigen, wie zum Beispiel Ernst Rettelbuschs *Stilhandbuch – Ornamentik, Möbel, Innenausbau von den ältesten Zeiten bis zum Jugendstil* von 1914.¹⁵ 1927 erschien die bereits 12. Auflage von Franz Sales Meyers *Handbuch der Ornamentik*.¹⁶ Das Werk bemüht sich, eine Art Lexikon der Ornamente zu sein und alle Formen systematisch zu kategorisieren, was in einem gewissen Rahmen durchaus gelungen ist. Solche Handbücher geben einen guten Überblick, sind aber hauptsächlich Vorlagewerke mit Informationen für Nachahmer. Eine intensive Beschäftigung mit der Geschichte der Ornamentik hat Günter Irmscher in der Fachzeitschrift *Barockberichte – Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bilden-*

¹¹ Zatschek 1949 u. Schröder 1979.

¹² Neuwirth 2004.

¹³ Knies 1896.

¹⁴ Rohrwasser 1987.

¹⁵ Rettelbusch 2007.

¹⁶ Meyer 1927.

den *Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* veröffentlicht. Er setzt sich dabei in drei verschiedenen Aufsätzen mit dem Akanthus, dem Laub- und Bandlwerk und der Rocaille auseinander.¹⁷

Hermann Bauer hat 1962 in seinem Aufsatz *Rocaille – zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs* die Eigenschaften dieser sehr spezifischen Ornamentform ausführlich untersucht und für die Forschung zugänglich gemacht.¹⁸

Ein wichtiges Quellenwerk stammt von Peter Jessen. *Meister des Ornamentstich – Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten* von 1923 zeigt großformatige Druckgrafiken und macht ferner Angaben zu den beteiligten Künstlern.¹⁹ Eine besonders wertvolle Sammlung an Vorlageblättern stellt Rudolf Berliner zur Verfügung, der große Teile der Druckgraphikbestände in Berlin, Coburg, München, Stuttgart, Wien, Wolfenbüttel, London, Nürnberg, Paris, Florenz, Basel und weitere durchgesehen und 1926 eine große katalogartige Zusammenstellung in drei Bänden herausgegeben hat.²⁰ Vorlageblätter sind im Allgemeinen selten datiert. Eine relative Chronologie ergibt sich aber zumindest aus den Sterbedaten der ausführenden Personen, welche die Blätter in der Regel signierten. Im Jahr 2007 gelang es den drei Institutionen Kunstbibliothek Berlin, UPM Prag und MAK Wien mit finanzieller Unterstützung der EU, ihre Bestände an Ornamentvorlageblättern digital zu bündeln und online²¹ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Solche Projekte vereinfachen die Recherche um ein Vielfaches, da sie lange Wege und Bürokratie schlicht eliminieren. Leider dürfte es kaum möglich sein, Vorlageblätter direkt mit Werkstättenbetrieben in Verbindung zu bringen, da diese nicht archiviert und teils sogar vernichtet wurden, sobald sie aus der Mode gekommen waren. Ursprünglich zusammengehörige Mappen, Serien und Bände wurden bis in das vorige Jahrhundert sogar zerschnitten und an Museen und andere Interessenten verkauft.

¹⁷ Irmscher 2000 u. Irmscher 1991 u. Irmscher 2009.

¹⁸ Bauer 1962.

¹⁹ Jessen 1922.

²⁰ Berliner 1926.

²¹ <www.ornamentalprints.eu>

1.2 Begriffsbestimmungen

Die **Sprache der Ornamenttheorie** ist zu einem beträchtlichen Teil ein Derivat der Sprache der Architekturtheorie. Der profilierte Dreiecksgiebel bleibt beispielsweise ein solcher, auch wenn er nicht in Form einer Tempelfront oder als Fensterverdachung eingesetzt wird, sondern in einem System zur Oberflächendekoration auftritt – sei dieses nun flach oder plastisch. Ob eine Volute gleich ein Architekturteil ist und *Regulae* mit *Guttae* des Dorischen Tempels, die als Holzkonstruktion wichtig waren, am Steinbau jedoch nur mehr Zierde sind, nun als Ornament klassifiziert werden müssen, sind Definitionsfragen und sollen hier nicht beantwortet werden. Fakt ist, dass in der Ornamenttheorie der reguläre Sprachgebrauch mitunter nicht mehr ausreicht, um Entitäten eindeutig zu benennen. Diese Problematik kulminiert im *style rocaille*. „Die Einzelformen der Rocaille sind in Zwiefalten extrem vielfältig: man erkennt – metaphorisch typisiert – flamboyante Hahnenkammrocaillen, Bockshornrocaillen, Muschelrandrocaillen, zerfranste Blattrocaillen, Rippenrocaillen mit gespannter Haut, farbig in Gold akzentuierte Blasen und Buckel (resp. schlitzartige Durchbrechungen), Wellenüberschlagrocaillen, rocaillisiertes Rollwerk (resp. rocaillisierte Voluten) und viele nur umschreibbare Stilisierungen, bei denen man kaum glauben mag, dass sie einer ‚Urform‘, einer ‚Rocaille-an-sich‘, entstammen sollen.“²² Was Günther Irmscher hier so treffend beschreibt, bedeutet, dass die Forschung großen Aufholbedarf hat. Es wäre jedoch umfassende analytische und etymologische Vorarbeit zu leisten, die dann in die Herausgabe eines Lexikons münden müsste, welches dann wiederum auf eine entsprechende Rezeption angewiesen wäre. Bis dahin sollen Hilfsbegriffe genügen, die in dieser Arbeit auf Quellen beruhen und – falls nicht anders möglich – frei gewählt sind, um so ein Verständnis des jeweiligen Sachverhalts zu erreichen.

Das **Ornament** (von lat. *ornare* = schmücken) ist ein einzelnes stilisiertes Bild, welches beliebig gereiht werden kann, seine narrative Funktion tritt dabei in den Hintergrund.²³ Die **Dekoration** bedeutet im ornamentalen Zusammenhang eine meist abgeschlossene und durchdachte Zusammensetzung von Ornamenten. Der etwas veraltete deutsche Begriff „**Zierrat**“ hat dieselbe Bedeutung wie Ornament.²⁴ Die Dekoration unterliegt zeitgebundenen Variationen und Veränderungen, das Ornament einer strengen Tradition. Daraus ergibt sich, dass mit

²² Irmscher 2009, S. 374.

²³ Vgl. Franz / Evers 2007, S. 38.

²⁴ Vgl. Franz / Evers 2007, S. 39.

nahezu gleich bleibenden Ornamenten höchst verschiedenartige, stilistisch wandelbare Dekorationen gestaltet werden können.²⁵

Der Begriff „**Ornamentssystem**“ soll hier auf den Zusammenhang und die Entwicklung der Formen hinweisen. Es ist damit die Zusammensetzung von bestimmten Ornamenten innerhalb einer Dekoration gemeint. Die Analyse eines Ornamentystems beschäftigt sich nicht nur mit den formalen Aspekten des einzelnen Ornaments, sondern auch mit seiner Funktion im Verbund.

Eine Definitionsfrage betrifft die **Grot(t)eske**. Der Vorschlag, wann immer die Grotteske in der bildenden Kunst gemeint ist, diese mit doppeltem *t* zu schreiben, um sie eindeutig von dem literarischen Phänomen des „Grotesken“ abzugrenzen wird hier dankend angenommen.²⁶ Aber: Die Grotteske kann selbstverständlich auch grotesk sein.

Das „**Laub- und Bandlwerk**“ (im Stil von J. Bérain d. Ä.) ist eine klar definierte Ornamentform. Aber auch andere Ornamente treten in Form von Laub oder Bändern in Erscheinung. Das „**Laubwerk**“ bezeichnet also im Unterschied dazu alle Ornamente aus stilisiertem Laub, sofern diese nicht näher bezeichnet werden (wie z. B. mit „Blattgirlande“ oder „Akanthusranke“). „**Bandwerk**“ oder „**Bandlwerk**“ setzt entweder das Fehlen von vegetabilen Ornamenten voraus oder bezeichnet den Teil des Laub- und Bandlwerks, der nur aus Bändern besteht.

Rokoko wurde bereits oft mit *style rocaille* gleichgesetzt.²⁷ In der vorliegenden Arbeit wird das Phänomen „Rokoko“ nicht weiter definiert oder vom Spätbarock klar abgegrenzt. *Style rocaille* oder *genre pittoresque* stellen hier als Genre einen Rahmen dar, in dem sich das Ornament „**Rocaille**“ entwickelt hat und eingesetzt wurde.

Die „**Rocaille**“ zeichnet sich durch ihre ungelöste Materialfrage aus. Ihre Verwandtschaft zur Muschel und anderen Vorbildern aus der Natur, soll in den entsprechenden Kapiteln erarbeitet werden.

Künstler und Handwerker werden als einzelne Gruppen zusammen genannt. Dies geschieht nicht weil Handwerker den Künstlern als nicht ebenbürtig angesehen werden, oder umgekehrt. Es werden alle hier behandelten Objekte als Kunstgegenstände betrachtet, somit

²⁵ Vgl. Franz / Evers 2007, S. 40.

²⁶ Vgl. Irmscher 1991, S. 79. u. Franz / Evers 2007, S. 38.

²⁷ Vgl. Bauer / Sedlmayr 1992, S. 9.

gelten die beteiligten Schöpfer als Künstler. Gleichzeitig haben sie unter großen Anstrengungen ein Handwerk erlernt. Dieser besondere Umstand soll hier nicht ausgeschlossen werden.

Der Begriff **Ornamentstich** ist eigentlich inkonsequent und subsumiert häufig Zeichnungen, Radierungen, Lithografien und vieles mehr. Diese Arbeit befasst sich nicht explizit mit den exakten künstlerischen Techniken, zumal es sich ohnehin oft um Mischtechniken handelt und ein genaues Studium der Originale vonnöten wäre, um die Dinge aufzuklären. Wenn in Literatur und Quellen von Stichen oder Stechern die Rede ist, so werden diese Bezeichnungen nicht weiter unter die Lupe genommen oder gar korrigiert. Andererseits wird mit der Problematik bewusst umgegangen und nichts dazu erfunden, daher werden bevorzugt die Begriffe „**Vorlageblatt**“ oder „**Entwurf**“ eingesetzt.

2. Die Wiener Goldschmiedezunft und ihre Punzen

Die Verwendung von edlen und kostbaren Materialien wie Gold und Silber für kultische Zwecke lässt sich bis zu den Anfängen der Metallverarbeitung durch den Menschen zurückverfolgen.²⁸ Der schimmernde und immerwährende Glanz des Goldes hat, wohl verstärkt durch die Seltenheit des Rohstoffs, die menschliche Phantasie kulturunabhängig dazu veranlasst, das Metall mit höchsten spirituellen Attributen in Verbindung zu bringen. Noch heute gibt es in der Katholischen Kirche die Vorgabe, dass die *Vasa Sacra*, also jener Teil des liturgischen Geräts, welcher mit dem Allerheiligsten in unmittelbarer Berührung steht, „vergoldet, zumindest aber aus edlem Metall gefertigt“²⁹ sein muss. Als physikalische Größen haben Gold, Silber und andere Edelmetalle aber auch einen materiellen Wert, der sich unter Zuhilfenahme verschiedener Testmethoden ermitteln lässt und somit die Quantität eines Vermögens darstellt. Aufgrund ihrer materialimmanenten Eigenschaften eignen sich nun weder Gold noch Silber in ihrer reinen Form besonders gut zur Herstellung von Schmuck oder Gebrauchsgegenständen und umso weniger zu höherer künstlerischer Bearbeitung. Aus diesem Grund werden je nach Verwendungszweck „unedle“ Materialien wie Kupfer beige-mengt.³⁰ Da diese Vorgehensweise eine Wertminderung darstellt, wurde es notwendig, den Feingehalt der verwendeten Materialien festzustellen und in weiterer Folge zu garantieren. Das älteste und bis heute gebräuchliche Verfahren zur Feingehaltsbestimmung stellt die sogenannte Strichprobe dar.³¹ Mit einem Prüfstein, einer Probiernadel, verschiedenen Probesäuren und der anschließenden Analyse des Farbspektrums der Proben, kann der Feingehalt bis auf wenige Tausendteile bestimmt werden.³² Obwohl diese Methode seit etwa 600 v. Chr. angewandt wird, bedeutet sie sowohl für Laien als auch für sachkundiges Personal einen Aufwand, der nicht bei jedem Erwerb eines betreffenden Gegenstandes zu rechtfertigen ist. Es wurde daher in Österreich und in anderen Ländern Europas bereits im Mittelalter eine gesetzliche Regulierung für Erzeugung und Handel von Edelmetallgegenständen entwickelt.³³ Dabei erhielten auserwählte Personen die Berechtigung, Proben zu nehmen und den Erzeugnissen ei-

²⁸ Vgl. Hansen 2013, S. 17.

²⁹ Vgl. Missale Romanum CAPUT IV, III DE SACRISVASIS, 328: „*Vasa sacra ex metallo nobili conficiantur. Si ex metallo conflata sint quod robiginem producat vel auro minus nobilis sit, interius plerumque inaurantur.*“

³⁰ Vgl. Knies 1896, S. 5.

³¹ Vgl. Knies 1896, S. 65–67.

³² Vgl. Bundeskanzleramt 2001, S. 805–808.

³³ Vgl. Knies 1896, S. 5 u. Wagner 1989, S. 28.

nen Stempel in das Metall zu drücken, an welchem der Feingehalt für alle abzulesen war: die sogenannte Edelmetallpunze.

Im Fall der Wiener Goldschmiede hing die staatliche Regulierung eng mit der Organisation des Gewerbes als Zunft zusammen.³⁴ Diese Organisation ist allerdings von Anfang an nicht als eine vom Staat eingerichtete Struktur zu begreifen, die zu dem Zweck eingerichtet wurde, das Handwerk unter Kontrolle zu bringen. Es handelte sich dabei ursprünglich um einen Zusammenschluss von Handwerksmeistern, der unter heutiger Auffassung sogar eine Art Kartellbildung darstellte, Entlohnung, Preis sowie Marktzugang kontrollierte, und seit dem Mittelalter immer wieder von Herrscherhaus und Stadtrat bekämpft wurde. Andererseits boten Bruderschaften ihren Mitgliedern gegen das Auflaggeld³⁵ nicht nur eine Interessensvertretung, sondern leisteten auch soziale Dienste und bestimmten das Privatleben mit teilweise strengen religiösen und gesellschaftlichen Vorschriften. Sie regulierten die Zahl der Betriebe und der darin beschäftigten Arbeitskräfte, garantierten durch die strenge Ausbildung eine hohe Qualität, kümmerten sich um Arbeitsvermittlung, Rohstoffeinkauf sowie die Versorgung der Wanderarbeiter und verfügten bei kleineren Delikten sogar über eine eigene Gerichtsbarkeit. Beispielsweise zahlte ein Geselle für die Verwendung des Wortes „Hurensohn“ 1 Pfund Wachs als Strafe, welches später bei Bedarf als kirchliche Kerzenstiftung Verwendung fand.³⁶ Die Zunft kümmerte sich auch um die Begräbniskosten verarmter Mitglieder und es gab Regelungen, die für das Heiraten einer Meisterwitwe besondere Begünstigungen vorsahen.³⁷ Die soziale Absicherung der Zünfte betraf auch den Krankheitsfall. 1681 zahlten die Schneider aus der Gesellenlade 60 fl. für „ain ort in burgerspital auf einen saubern stuben mit drei zugerichten pöten“.³⁸ Mit dieser strengen inneren Regulierung erlangten die Organisationen auch Macht, die der Obrigkeit ein Dorn im Auge war. Preisfestsetzungen und lange Lieferzeiten dienten eher dem Wohl der Handwerker als dem Gemeinwohl. Es zeichnet sich hier bereits ab, dass in der Organisation der Zünfte der genossenschaftliche Gedanke dem herrschaftlichen Gedanken gegenüber tritt.³⁹ Die Interessensverschiedenheiten gingen soweit, dass Herzog Rudolf IV. in einer Urkunde aus dem Jahre 1361 die Bildung von Zechen und Einungen

³⁴ Die Bezeichnungen für einen Zusammenschluss der Meister eines Handwerks variieren im Lauf der Zeit. Es kann von Innung, Einung, Zeche, Zunft, Bruderschaft oder Gesellschaft die Rede sein, wobei auch inhaltliche Unterschiede in der Auffassung des Begriffes zu beachten sind. Vgl. Zatschek 1949, S. 18–19.

³⁵ Die Bezeichnung „Auflaggeld“ für den Mitgliedsbeitrag leitet sich von der Tradition das Geld auf einen Schild zu legen ab. Vgl. Zatschek 1949, S. 204.

³⁶ Vgl. Zatschek 1949, S. 205.

³⁷ Vgl. Neuwirth 2004, S. 288.

³⁸ Zatschek 1949, S. 114.

³⁹ Vgl. Zatschek 1949, S. 66.

untersagte und allen Gewerben die volle Gewerbefreiheit erteilte.⁴⁰ Die Nachfolger Rudolfs konnten an dem Verbot nicht festhalten und das Handwerk organisierte sich erneut. 1527 sorgten Reformen Erzherzog Ferdinands für eine Aufhebung der Zechen, doch auch dieses Verbot konnte nicht lange aufrecht erhalten bleiben.⁴¹ Durch die Reformen Maria Theresias und Joseph II. kam es zu einer strengeren Kontrolle des Handwerks.⁴² Zuletzt wurde die Gewerbefreiheit 1859 durch Kaiser Franz Joseph erteilt. Schon 1883 wurde sie wiederum durch die Einführung eines Befähigungsnachweises für Handwerksbetriebe beschnitten und bis heute existieren Gewerbeordnungen, die zwischen Politik und Genossenschaften kontrovers diskutiert werden.

Wann immer der Staat sich gegen die autonome Verwaltung der Handwerksorganisation durchzusetzen versuchte, ging es darum, die nützlichen Bestimmungen der Handwerksorganisationen in ein Amt umzuwandeln und unter herrschaftliche Kontrolle zu bringen. Im Fall der Goldschmiedezunft hatte sich der Staat wohl aus wirtschaftlichen Überlegungen bereits früh die Strukturen der Einung zu Eigen gemacht und so eng mit der staatlichen Verwaltung verknüpft. Das älteste Dokument, das eine Regulierung der Goldschmiedezunft in Wien enthält, ist die Goldschmiedeordnung der Herzöge Albrecht und Leopold von 1366.⁴³ Diese amtliche Verordnung bestimmt unter anderem, dass zwei ehrbare Männer der Zeche zum „Zeichnen der Probpunzen“ erwählt werden sollten, die dem obersten Münzmeister Rechenschaft schuldig waren.⁴⁴ Somit wurde ein bereits organisierter Handwerksverband zur Punzierung verpflichtet. Es oblag der Zunft, das Personal zu stellen und die Aufgaben intern zu strukturieren. Die Supervision des obersten Münzmeisters stellte allerdings eine direkte Verbindung zur herrschaftspolitischen Ebene her – eine Verbindung, die einerseits Kontrolle bedeutete, andererseits aber auch die Nobilität des Goldschmiede-Handwerks gegenüber anderen Gewerbeformen unterstreicht.⁴⁵

Die älteste bekannte Wiener Punze (Pvz.-Nr. 1) findet sich auf der Monstranz von Erhard Eferdinger (Abb. 1) aus dem Jahre 1524. Diese gotische Architekturmonstranz aus teilweise vergoldetem Silber wird heute im Südmährischen Museum in Znaim aufbewahrt.⁴⁶ Auf ihr befindet sich ein Feingehaltsstempel in Form des Wiener Kreuzschildes und darüber ein

⁴⁰ Vgl. Zatschek 1949, S. 17–18.

⁴¹ Vgl. Zatschek 1949, S. 60.

⁴² Vgl. Zatschek 1949, S. 60.

⁴³ Vgl. Neuwirth 2004, S. 35–37.

⁴⁴ Vgl. Neuwirth 2004, S. 35–37.

⁴⁵ Das edelste von allen Handwerken zu betreiben, manifestiert sich zum Beispiel in der Auffassung, bei der Fronleichnamsprozession den ersten Rang einzunehmen berechtigt zu sein. Vgl. Schröder 1979, S. 41.

⁴⁶ Vgl. Neuwirth 2004, S. 8.

„W“. Diese Kombination existierte bereits auf dem Wiener Pfennig (Pvz.-Nr. 2) aus der Zeit Friedrichs III. und ist somit auch als Hinweis auf den Zusammenhang zwischen der Zunft und dem obersten Münzmeister zu verstehen, der den „Probpunzen“ den Beschaumeistern übergab.⁴⁷ Bis in das 17. Jahrhundert wurde die Punze in ihrer Grundform beibehalten, wobei kleine Abwandlungen im Bereich des Schildes, sowie eine Version mit zwei Punkten neben dem „W“ existieren (Pvz.-Nr. 4 u. 5).⁴⁸ 1675 veränderte sich die Form der Wiener Punze, worüber wir glücklicherweise auch durch einen Eintrag im Zechbuch informiert sind. Auf einen Vorschlag des damaligen „jungen Zeichenmeisters“ Lorenz Friedrich Lux wurde das Kreuzschild mit dem „W“ um eine Jahreszahl ergänzt und daraufhin die Punze jährlich erneuert (Pvz.-Nr. 6).⁴⁹ 1688 ist erstmals von zwei unterschiedlichen Punzen die Rede, von denen eine dem Simon Konstantin Schäbel, die andere dem Andreas Mehl überreicht wurde.⁵⁰ Die Verwendung zweier unterschiedlicher Punzenformen hängt wohl mit den beiden Warengruppen unterschiedlichen Feingehalts zusammen.⁵¹ Die „Wiener Probe“ genannte Punze mit dem charakteristischen „W“ über dem Schild stand zwischen 1636 und 1659 für 15-lötiges Silber, von 1659 bis 1737 für 14 Lot und ab 1737 wiederum für 15 Lot.⁵² Die diesbezüglichen Richtlinien wurden durch kaiserliche Dekrete geregelt.⁵³ Demgegenüber stand die sogenannte „Augsburger Probe“ für 13 Lot, bei der anstelle des „W“ nun die Zahl 13 tritt. Erzeugnisse mit diesem Stempel weisen einen Feingehalt von etwa 812,5 Tausendteilen auf und stellten vom Ende des 17. Jh. bis in die zweite Hälfte des 19. Jh. die weitaus größere Warengruppe.⁵⁴ Wann die „Augsburger Probe“ eingeführt wurde ist bisher nicht bekannt. Im Zechbuch wird sie erstmals 1691 erwähnt, es wäre aber durchaus möglich, dass sie bereits einige Jahre früher in Verwendung war. Überliefert ist die neue Punzenform erst für das Jahr 1693 (Pvz.-Nr. 8). Das Wappen ist nun gespalten mit dem österreichischen Bindenschild (heraldisch) rechts und drei Schrägbalken auf der linken Seite. Auch der hochovale Umriss hat sich leicht verändert und die Feingehaltsangabe wird nun von eingezogenen Ecken flankiert. Mit dem Patent von Kaiser Karl VI. vom 23. Dezember 1737 änderte sich die Punzenform erneut und das Wappen wurde wieder als Kreuzschild dargestellt, allerdings in ovaler Form (Pvz.-Nr. 20).⁵⁵ Dabei wurde auch verfügt, dass die 13-lötige „Silberprob“ bis auf weiteres gestattet, die 14-lötige

⁴⁷ Vgl. Neuwirth 2004, S. 8.

⁴⁸ Vgl. Neuwirth 2004, S. 33–34 u. Knies 1896, S. 70.

⁴⁹ Vgl. Neuwirth 2004, S. 34 u. Jäger-Sunstenau 1953, S. 53.

⁵⁰ Vgl. Neuwirth 2004, S. 34.

⁵¹ Vgl. Neuwirth 2004, S. 34.

⁵² Vgl. Knies 1896, S. 9–11.

⁵³ Vgl. Knies 1896, S. 9–11.

⁵⁴ Zum Vergleich: Sterling Silber kommt auf 925/1000, 15-lötiges Silber auf 935,5/1000, 14-lötiges Silber auf 875/1000 und 12-lötiges Silber auf 750/1000.

⁵⁵ Vgl. Jäger-Sunstenau 1953, S. 53 u. Neuwirth 2004, S. 35.

„Wiener=Prob ...aufgehoben / und annulliret“ und stattdessen 15 Lot Feingehalt eingeführt werde.⁵⁶ Bei letzterer befindet sich wieder das „W“ über dem Schild, die Feingehaltszahl „15“ in den Feldern 1 und 2 neben den Kreuzbalken innerhalb des Kreuzschildes (Pvz.-Nr. 26). 1872 wurde das Punzierungswesen durch einen Erlass des nunmehrigen Finanzministeriums neu geregelt.⁵⁷ Der häufigste Feingehaltsstempel, der uns ab dieser Zeit im Raum Wien-Niederösterreich begegnet, ist die sogenannte Dianakopfpunze (Pvz.-Nr. 30 u. 31), die je nach Feingehalt in leicht abgeänderter Form existiert. Seit 1922 wird für österreichische Silberzeugnisse mit einem Feingehalt von 800 Tausendteilen als Punze der sogenannte „Tucan“ (Pvz.-Nr. 32) verwendet.⁵⁸

Aufgrund der Wiener Jahreszahl-Punze fällt es heute in vielen Fällen leicht, die im Zeitraum 1675–1872 entstandenen Edelmetallobjekte auf etwa ein Jahr genau zu datieren. Da die Warenbeschau vor dem Verkauf stattfinden musste und es sich aufgrund des hohen Geldwertes der Rohstoffe wohl kaum ein Goldschmied leisten konnte, die Ware für einen späteren Verkaufszeitpunkt vorzuproduzieren, darf ein sehr enger zeitlicher Zusammenhang zwischen Fertigung und Punzierung angenommen werden. Objekte mit mehreren Datierungen, wie zum Beispiel das Missale aus dem Bestand der Englischen Fräulein in St. Pölten (Kat.-Nr. 5), bei dem die Titelseite die Jahreszahl 1721 trägt und die Punze mit 1722 datiert ist, geben darüber Aufschluss. Am wahrscheinlichsten ist in den meisten Fällen eine Verzögerung von weniger als einem Jahr. Konnte ein Objekt aufgrund mangelnder Qualität nicht schnell genug verkauft werden, so ist die „Zerschlagung“ bzw. Zurückverwandlung in den Rohstoff wahrscheinlicher als die Lagerung für einen späteren Verkauf.⁵⁹ Im Vergleich zu Wien war es in anderen Goldschmiedezentren Europas nicht üblich, eine Jahreszahl in den Stempel zu integrieren. Die Augsburger Metallpunze, aufgrund ihres charakteristischen Aussehens als „Zirbelnuss“ bekannt, wurde ab dem Jahr 1734 um einen Buchstaben ergänzt, welcher sich etwa alle zwei bis drei Jahre in alphabetischer Reihenfolge ändert und nach dem Einsatz des „Z“ wieder bei „A“ beginnt.⁶⁰ Für die Jahre davor ist man auf die alle paar Jahre leicht abgewandelte Form der „Zirbelnuss“ angewiesen.⁶¹

Für die Datierung mittels Feingehaltstempel ergeben sich auch im Raum Wien Probleme. Auf vielen heute erhaltenen Objekten aus dem betreffenden Zeitraum befindet sich min-

⁵⁶ Vgl. Neuwirth 2004, S. 35.

⁵⁷ Vgl. Knies 1896, S. 54.

⁵⁸ Vgl. Rohrwasser 1987, S. 33.

⁵⁹ Zwar geht in diesem Fall Arbeitszeit verloren, die Möglichkeit einen neuen Auftrag ausführen zu können sollte diesen Verlust jedoch wieder wettmachen.

⁶⁰ Vgl. Seling 1980c, S. 18–29.

⁶¹ Vgl. Seling 1980c, S. 18–29.

destens eine Jahreszahl-Punze.⁶² Oft ist sie jedoch verschlagen oder so stark abgeschliffen, dass die Details nur mehr zum Teil erkennbar sind. Wenn die fehlende Ziffer gerade das Jahrzehnt angeben hätte sollen, bleibt nur noch eine ungefähre Eingrenzung des Zeitraums mittels Umriss- oder Schildform der Punze. Die Möglichkeiten hierzu sind erschöpflich. Des Weiteren findet sich eine Fülle von Edelmetallgegenständen, die jeglicher Punzierung entbehren, obwohl eine solche zu erwarten wäre. Dies kann mehrere Gründe haben: Zum einen könnte die Punze durch Abnutzung des Gegenstandes restlos verschwunden sein. Zum anderen trägt die Schuld oft eine Reparatur, wenn etwa eine Neuvergoldung oder der Austausch ganzer Teile stattgefunden hat. Eine dritte Möglichkeit betrifft den Fall, dass niemals eine Punze auf den Gegenstand geschlagen wurde. Für Künstler und Handwerker, welche am Hof beschäftigt waren oder für diesen Aufträge bearbeiteten, gab es eine Sonderregelung, die sie vom Zunftzwang befreite. Nicht nur der Kaiser, sondern auch die übrigen Mitglieder des Kaiserhauses, hielten einen eigenen Stab an Handwerkern, sofern sie einen eigenen Haushalt führten.⁶³ Diese Handwerker bedurften weder des Bürgerrechts, noch mussten sie Meister des betreffenden Gewerbes sein.⁶⁴ Daneben gab es noch eine Gruppe der „Hofbefreiten“, welche zwar über das Meisterrecht, nicht aber über das Bürgerrecht verfügten und seit einer Ordnung Maximilians II. 1572 zur Ausübung ihres Gewerbes befugt waren.⁶⁵ Diese Hofbedienten bzw. hofbefreiten Handwerker konnten trotz gesetzlicher Einschränkungen oft billiger arbeiten und waren den bürgerlichen Meistern der Zunft ein Dorn im Auge.⁶⁶ Punzen sucht man auf den Werken der Hofbedienten vergeblich. Erst 1768 wurde die Hoffreiheit nicht mehr neu erteilt.⁶⁷ Eine weitere Gruppe von Handwerkern, die nicht der Zunft angehörten, bilden die sogenannten „Störer“. Hierbei handelt es sich um einen Lohnwerker, welcher nicht das Meisterrecht erlangt hatte, sich heimlich direkt in den Dienst eines Kunden stellte und nach vollendeter Arbeit weiterzog.⁶⁸ Die vielen Hürden das Meisterrecht zu erlangen und die hohen Auflagen, die die Angehörigkeit zu einer Zunft mit sich brachten, machte es für eine erhebliche Anzahl von Handwerkern unmöglich, ihr Gewerbe auf eine legale Weise zu betreiben. Bei bestandener Meisterprüfung ein Meistermahl zu geben war beispielsweise verpflichtend und bedeutete, alle Meister der Zunft an einer festlichen Tafel einladen zu müssen.⁶⁹ Allein die Herstellung

⁶² Besteht das Objekt aus mehreren zusammengesetzten Teilen, so sollte jeder Teil einzeln punziert sein.

⁶³ Vgl. Zatschek 1949, S. 36.

⁶⁴ Vgl. Zatschek 1949, S. 36.

⁶⁵ Vgl. Zatschek 1949, S. 37.

⁶⁶ Vgl. Zatschek 1949, S. 36.

⁶⁷ Witt-Dörning 1978, S. 54.

⁶⁸ Vgl. Zatschek 1949, S. 248.

⁶⁹ Vgl. Zatschek 1949, S. 40–41.

der teilweise unverkäuflichen Meisterstücke bedeutete für den Stückmeister⁷⁰ eine hohe finanzielle Aufwendung, die bei einer Ablehnung durch die Prüfungskommission auf einmal zunichte gemacht werden konnte.⁷¹ So blieb einigen Handwerkern gar nichts anderes übrig, als für niedrigeren Lohn die Nachfrage nach preisgünstigeren Arbeiten abzudecken.⁷² Für das Jahr 1736 sind neben 99 bürgerlichen Goldschmieden und Goldarbeitern sogar 47 als Störer arbeitende Handwerker nachgewiesen.⁷³ Für die Zunft waren Störer unliebsame Konkurrenten und seitens der Politik wurde immer wieder versucht, gegen die illegal arbeitenden Störer vorzugehen, was man aus der großen Anzahl an Verfügungen und Patenten gegen die Störer erkennen kann.⁷⁴ So konnten Störer nicht zu einem Beschaumeister der Zunft gehen und gegen eine Gebühr das Beschauzeichen einschlagen lassen, sondern mussten an den legalen Kanälen „vorbeiarbeiten“. Warum die Punzen auf manchen Objekten gar nicht erst eingeschlagen wurden, kann auch an einer von vornherein minderwertigen und somit nicht punzierungs-fähigen Ware liegen.

⁷⁰ Anwärter auf das Meisterrecht.

⁷¹ Vgl. Zatschek 1949, S. 40–41 u. 215–223.

⁷² Vgl. Zatschek 1949, S. 248–249.

⁷³ Vgl. Zatschek 1949, S. 39.

⁷⁴ Vgl. Zatschek 1949, S. 39.

3. Aufschwung und gegenreformatorischer Prunk

3.1 Akanthus – ein Ornament mit Tradition

Keine Ornamentform hat sich innerhalb der bildenden Kunst größerer Beliebtheit erfreut als jene, die allgemein unter dem Begriff Akanthusranke zusammengefasst wird. Obwohl über ihren Ursprung wenig bekannt ist – an Häufigkeit und Variantenreichtum dürfte diese Ornamentfamilie kaum zu überbieten sein. Auf einem Entwurf von Reuttiman (Abb. 2) lässt sich die Akanthusranke gut charakterisieren. Ein schmaler, meist geschwungener Stängel verbreitert sich zu Blattbüscheln, die in spitze Zacken mit dazwischenliegenden konkaven Einbuchtungen auslaufen. Die Blattspitzen können sich dabei spiralförmig oder kugelig eindrehen und fallweise zu Voluten ausgebildet sein. Die Binnenschraffur der Blätter verstärkt den Eindruck der geschwungenen, lebendig-gewachsenen Form der Ranken. Den Ursprung des naturalistisch-vegetabilen Akanthusornaments in der Natur zu vermuten liegt nahe, doch schon der Vergleich zwischen zwei künstlerischen Ausformungen der Ranke zeigt, dass ein gemeinsames Vorbild in der Natur noch nicht ausreicht, um die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Ornaments hinreichend zu erklären. Während auf zwei silbernen Reliquienrahmen (Abb. 3) das getriebene Akanthusornament dicht gedrängt mit breiten, fleischigen Blättern umgesetzt ist, zeigen sich die Ranken auf dem stuckierten Gewölbe eines Oratoriums (Abb. 4) dürr und schmal mit langen ineinander verschlungenen und überkreuzten Stängeln. Auf einem Entwurf aus Augsburg (Abb. 5) erinnert das Blattwerk mitunter sogar eher an Eichenlaub und eine griechische Grabstele (Abb. 6) trägt einen stilisierten Blattkelch, der nur mit Phantasie noch zu den Akanthusblättern gezählt werden kann. Es handelt sich also beim Akanthus um einen sogenannten „Verabredungsbegriff“, der ein Phänomen beschreibt, dessen kleinster gemeinsamer Nenner eine naturalistisch wirkende, akanthusähnliche Stilisierung der Blätter ist.⁷⁵

Soweit bekannt, liegt der Ursprung dieses Ornaments im Griechenland der klassischen Zeit.⁷⁶ Die Pflanze, mit der das vegetabile Ornament zumindest dem Namen nach gleichgesetzt wird, gehört botanisch zur Familie der *Acanthazeen*, von denen im Besonderen zwei Arten die Inspiration zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem in Griechenland vorkommenden Krautes angeregt haben sollen. Erstens der fleischig-weiche und feuchtigkeitslie-

⁷⁵ Vgl. Irmscher 2000, S. 461.

⁷⁶ Vgl. Meyer 1927, S. 45–51.

bende *Acanthus mollis*, der eher in nördlichen Regionen wächst, und zweitens der stacheligere *Acanthus spinosus*, welcher im gesamten ägäischen Raum Verbreitung findet.⁷⁷ Im Vergleich zwischen dem natürlichen Akanthus (Abb. 7) und einer Anwendung im Bereich der bildenden Kunst (Abb. 8) zeigt sich allerdings bereits ein großer Unterschied. Während bei der Pflanze die Querrippen der Blätter übereinanderliegend von der Mittelrippe abzweigen, entspringen in der ornamentalen Version die Rippen einem gemeinsamen Ausgangspunkt.⁷⁸ Es muss hier also bereits ein Abstraktionsprozess stattgefunden haben.

Der erste überlieferte Versuch, den Akanthus als Ornament entwicklungsgeschichtlich herzuleiten, stammt von dem im ersten Jahrhundert v. Chr. lebenden römischen Architekt, Ingenieur und Architekturtheoretiker Vitruv. In seinem einzigen uns bekannten Werk *De architectura libri decem* schildert Vitruv die vielzitierte Kallimachos-Episode⁷⁹ über die Entstehung des korinthischen Kapitells (Abb. 9), als dessen fixer Hauptbestandteil die Akanthusranke im Verbund zu Blattkelchen faktisch überliefert ist.⁸⁰ Nach dieser Erzählung soll die Amme einer jung verstorbenen korinthischen Bürgerin einen Korb mit Spielsachen auf deren Grab platziert haben. Zum Schutz vor der Witterung deckte sie den empfindlichen Korb mit einer Steinplatte ab. Nun wollte es der Zufall, dass eben an dieser Stelle der Akanthus zu wuchern begann und seine Ranken sich immer höher den Korb empor wanden, bis die Blattspitzen sich volutenartig einrollten. Beim Vorübergehen an diesem Grab bemerkte der athenische Bildhauer Kallimachos das Rankengebilde, woraufhin er – verzaubert von Anmut und Neuheit dieser Form – das korinthische Kapitell erfand. Die Fotografie (Abb. 10) des haufenartig neben einem korinthischen Kapitell in der Agora Athens wuchernden *Acanthus mollis* lässt Vitruvs Gedanken vorerst plausibel erscheinen.⁸¹ Das erste uns bekannte korinthische Kapitell (Abb. 11) ist an einem Apollon Epikurios Tempel bei Βάσσαι (Bassai) überliefert.⁸² Der dem Baumeister Iktinos⁸³ zugeschriebene Peripteros besitzt neben den ionischen Säulen der Cella auch drei Säulen korinthischer Ordnung an der Schwelle zu seinem Adyton.⁸⁴ Die Kapitelle weisen allerdings keinen besonders naturalistisch gestalteten Akanthus auf, sondern stilisierte, aneinandergereihte Blattfächer mit spitzen Zacken. Bereits im 5. vorchristlichen Jahrhundert

⁷⁷ Vgl. Tutin / Heywood / Burges 1972, S. 283–284.

⁷⁸ Vgl. Irmscher 1991, S. 462.

⁷⁹ Vgl. Vitruv 1996, S. 173.

⁸⁰ Die korinthische Ordnung unterscheidet sich von der ionischen hauptsächlich durch das Kapitell, welches aus einem Kranz von Akanthusblättern besteht, aus dem sich nach oben hin Volutenpaare bilden. Die überstehenden Eckvoluten tragen den konkav eingezogenen Abakus. Vgl. Köpf / Binding 2005, S. 290–291.

⁸¹ Vgl. Baumann 2007, S. 125–128.

⁸² Vgl. Gruben 1966, S. 115–124 u. Förtsch 2016, S. 1.

⁸³ Pausanias (VIII, 42) nennt Iktinos als Baumeister, was in der Forschung angezweifelt, aber nicht widerlegt wurde. Vgl. Gruben 1966, S. 115–116 u. Förtsch 2016, S. 1.

⁸⁴ Vgl. Gruben 1966, S. 118–123.

existieren Vorformen, an denen die fertig ausgebildete naturalistische Akanthusranke nicht dingfest gemacht werden kann.⁸⁵ Erst in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts erreicht sie die fertige, uns heute geläufige Form.⁸⁶ Die direkte Übernahme eines natürlichen Motives ist somit einstweilen nicht artefaktisch belegt.

In der stilgeschichtlichen Erforschung vegetabler Ornamente existieren zwei gegensätzliche Erklärungsmodelle, die beide im 19. Jahrhundert entwickelt wurden und bis heute kontrovers diskutiert werden. Die erste, als dessen prominentester Vertreter der Architekt Gottfried Semper bekannt ist, sieht den Ursprung allen ornamentalen Schaffens als Folge von technisch-materiellen Beobachtungen.⁸⁷ Ein neues Ornament kann hiernach nur durch direkte Beobachtungen in der Natur oder über einen technischen Transformationsprozess wie etwa dem Flechten biegsamer Materialien zustande kommen. Damit ist ein Grundproblem der Schöpfung von Ornamenten angesprochen, welches bereits in der Kallimachos-Episode geschildert wird. Bedarf es eines technisch-geometrischen Korbgeflechtes um die Erfindung eines ornamentalen Flechtbandes anzuregen? Müssen Ranken an diesem Korb emporwachsen, um ein korinthisches Kapitell überhaupt erst möglich zu machen? Die Antithese zu dieser Theorie stammt von Alois Riegl, der sich 1893 im Umfeld der Befürworter von technisch-materiellen Theorien genötigt sah, den umgekehrten Weg einzuschlagen. Riegl stellte fest, dass der in Griechenland auftauchende Akanthus eng mit der Lotus-Palmette (Abb. 12) zusammenhängt. Dieses aus Ägypten stammende Ornamentmotiv war im gesamten kleinasiatischen Raum bekannt und wurde von den Griechen modifiziert und zu verbreitetem Einsatz gebracht. Riegl räumt ein, dass die Wellenranke im Verband mit dem Lotus-Palmetten-Motiv bereits auftaucht, bevor die Akanthusranke ihren Einzug in die Kunstentwicklung hält.⁸⁸ Diese wiederum besitzt ornamental-funktionell dieselben Eigenschaften wie die Palmette. Sowohl Akanthusblatt als auch Palmette beginnen an einem zentralen Punkt und verbreitern sich strahlenförmig zu einem gewellten oder gezackten Fächer. Das macht sie grundsätzlich zu austauschbaren Motiven in tradierten Dekorationssystemen (Abb. 13). Aus diesem Grund taucht der Akanthus in seiner frühen stilisierten Form gerade dort auf, wo innerhalb der Logik eines ornamentalen Systems auch ein Palmettenfächer denkbar wäre. Riegl hatte bewiesen,

⁸⁵ Riegl 1893, S. 223–224.

⁸⁶ Riegl 1893, S. 248–258.

⁸⁷ Gottfried Semper stellte 1878 die Behauptung auf, alle Künste würden ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnen, da nur diese selbst in der Lage sei, Typen aus sich heraus zu bilden oder direkt aus der Natur abzuleiten. Dies würde bedeuten, dass die Entstehung jeder Ornamentform, die entweder aus geometrischen Mustern oder in der Natur vorkommenden stofflichen Vorlagen zusammengesetzt sein kann, zunächst einen Transformationsprozess über „die ursprünglichste Kunsttechnik“ der Textilkunst durchlaufen muss. Vgl. Semper 1878, S. 12.

⁸⁸ Riegl 1893, S. 41–258.

dass tradierte formale Aspekte einen mindestens ebenso großen Einfluss auf die Gestaltung von Ornamentmotiven haben, wie Vorlagen aus der Natur. Riegls Erkenntnis, dass ein naturalistisches Motiv wie der Akanthus in eine bestehende formale Tradition „hineinwachsen“ kann, ist für die Ornamentforschung besonders wichtig.⁸⁹ Der Schaffensprozess eines Dekorationssystems benötigt somit keine technisch-materielle Vorlage und eine angewandte Form kann sich eines der Natur abgekupferten Motivs bemächtigen, sobald das ästhetische Empfinden des Künstlers dies für angemessen hält.⁹⁰

Für die Entstehung des Akanthus als Ornamentmotiv bedeutet dies, dass vor allem zwei Aspekte berücksichtigt werden müssen. Die alleinige Ableitung aus einer in Korinth wachsenden Pflanze ist nicht ausreichend, da bereits vor dem Aufkommen des naturalistisch gestalteten Akanthus, wie er zum Beispiel auf attischen Grabstelen des 4. Jahrhunderts auftaucht, gewisse Vorformen von hohem Stilisierungsgrad vorkommen, die beweisen, dass die künstlerische Entwicklung erst an einen Punkt kommen musste, an dem die Anwendung des Akanthus sinnvoll erschien. Ohne das natürliche Vorkommen der botanischen Spezies wäre die Akanthusranke jedoch ebenso undenkbar. Ohne eine gewisse Vorlagenfunktion des korinthischen Krautes hätte die Akanthusranke ihre fertige naturalistische Form nie erhalten können. Mit der Erfindung der Wellenranke und des korinthischen Kapitells haben die Antiken Griechen den Siegeszug dieser Ornamentform eingeleitet und wann immer sie später eingesetzt wurde – ihr Zusammenhang mit der *Corinthia* ist immer von Bedeutung gewesen. Die ornamentgeschichtliche Entwicklung des Akanthus gilt jedoch nicht ausschließlich für ihre Entstehung. Jede spätere Kultur, die dieses vegetabile Ornament zum Einsatz gebracht hat, drückte ihm auch ihren eigenen Stempel auf. Genau wie stachelige Akanthusblätter sich der Palmettenform bemächtigen können, so kann auch Eichenlaub dieselbe Funktion erfüllen, wie dies auf dem Blatt aus Augsburg zu beobachten ist (Abb. 5). Bei höheren Stilisierungsgraden können die materialistischen Grenzen verschwimmen oder sich sogar ganz auflösen – eine ornamentale Logik, die der Betrachter akzeptieren muss.

⁸⁹ Riegl fokussiert sich auf eine stilgeschichtliche Entwicklung von der Lotus-Palmette zur Akanthusranke. Die Entstehung der Palmette ist für ihn von untergeordneter Bedeutung und mit seiner Methode nicht hinreichend erklärbar. Dass ein Motiv durch Kulturtransfer vermittelt und nicht neu erfunden wurde, ist in den meisten Fällen wahrscheinlich, doch die Beweisführung gestaltet sich aufgrund von Lücken im Forschungsmaterial schwierig. Die von Riegl gebrachten Beispiele werden in der Forschung nicht vorbehaltlos als Beweis für eine Transformation von der Palmette zur Akanthusranke akzeptiert. Zeichnungen, die im 19. Jahrhundert nach Funden angefertigt wurden, sind aufgrund ihres unterschiedlichen Phantasiegehalts mit Vorsicht zu konsultieren. Eine Neubewertung des Materials ist ausständig. Dennoch konnten Riegls stilgeschichtliche Erkenntnisse noch nicht widerlegt werden. Vgl. Irmscher 2000, S. 526.

⁹⁰ Riegl formuliert später den Begriff „Kunstwollen“ als Motor für diese Entwicklung. Vgl. Riegl 1901.

Der Grund für den verbreiteten Einsatz des Akanthus in der europäischen Kunstgeschichte liegt vor allem an der Beliebtheit, der sich dieses Ornament im römischen Reich erfreute. Im Gegensatz zu Zahnschnitt und Eierstab eignet sich der Akanthus nicht nur für Rahmen oder als längsgerichtetes Gliederungselement, sondern auch als Flächenfüllung. Als Architekturschmuck ist er an nahezu allen öffentlichen Gebäuden der Römer zu finden. Das wichtigste Beispiel römischer Akanthusdekorationen stellt die im Jahr 9 v. Chr. geweihte *Ara Pacis Augustae* dar, zumindest was seine Rezeption betrifft. Hier sind die beiden Hauptformen des Akanthusornaments bereits voll ausgebildet: Der sogenannte Kandelaber, bei dem sich die Ranken symmetrisch um eine Mittelachse winden, welche als „echter“ Kandelaber ausgebildet sein kann (Abb. 14), und die Wellenranke, die meist einem Zentralmotiv wie z. B. dem Kelch entwächst, sich wellenförmig ausbreitet und wechselständig intermittierend ein- und ausrollende Blattranken hervorbringt (Abb. 15).⁹¹ Die erstere Form ist eher für vertikale Dekorationsaufgaben geeignet, während die letztere etwa an Horizontalfriesen Anwendung findet.⁹² Im antiken Formenkanon gibt es noch den Modus des rahmenden Akanthus, bei dem die Wellenranke in eine Rahmenleiste eingebunden ist und keinem bestimmbareren Ausgangspunkt entspringt.⁹³

In der Spätantike kam es zu einer Transformation des Akanthus in zahlreiche divergierende vegetabile Ornamente mit lokalen und kunstgattungsspezifischen Ausprägungen.⁹⁴ Das Mittelalter bildete auf der Basis von west- und oströmischen, byzantinischen und nordischen Einflüssen eine große Vielfalt von Ornamenten aus.⁹⁵ Es existiert eine Vielzahl von Akanthus-Varianten, welche oft einer lokalen Eigenentwicklung folgen.⁹⁶ Dennoch kam es im Mittelalter regional zu ausgeprägt antikisierenden Phasen, ein Phänomen, das verbunden mit dem imperialen Thema der *renovatio romae*, politisch-restaurativer Natur war.⁹⁷ Besonders in Rom, wo man die antike Vergangenheit ständig vor Augen hatte, lässt sich eine latent vorhandene Affinität zum antiken Ornament durch das gesamte Mittelalter beobachten.⁹⁸ Die Entwicklungen der Renaissance brachten, beginnend in Florenz um 1400, ein tiefgreifendes Verständnis der Antike.⁹⁹ Durch genaues Studium der antiken Texte und Objekte verschaffte

⁹¹ Vgl. Irmscher 2000, S. 463.

⁹² Vgl. Irmscher 2000, S. 463.

⁹³ Vgl. Irmscher 2000, S. 463.

⁹⁴ Vgl. Irmscher 2000, S. 461.

⁹⁵ Vgl. Irmscher 2000, S. 466.

⁹⁶ Vgl. Irmscher 2000, S. 466.

⁹⁷ Vgl. Irmscher 2000, S. 466.

⁹⁸ Vgl. Irmscher 2000, S. 466.

⁹⁹ Vgl. Irmscher 2000, S. 468.

man sich erneut Kenntnis der Anwendungsmodi des Akanthus.¹⁰⁰ Man bemerkte den Zusammenhang mit der korinthischen und kompositen Säulenordnung im Fassadenaufriß und die unterschiedlichen Anwendungsformen des Akanthuskandelabers und der Wellenranke als vertikale und horizontale Flächenfüllung.¹⁰¹ Dies ist auch im Zusammenhang mit dem in der Renaissance formulierten Begriff des *decorum* zu sehen. Herausragende Beispiele antikisierender Neuformulierungen der Akanthusranke finden sich beispielsweise an den Bronzetüren von St. Peter (ca. 1440/45) in Rom mit ihrer Rahmung aus intermittierenden Wellenranken oder in den gemalten und stuckierten Arbeiten Raffaels und seiner Schüler in der Villa Ma-dama (begonnen ca. 1516).¹⁰² Der flächenübergreifende Akanthus in den Zwickeln der zentralen Kuppel ähnelt in seiner Gestaltung sehr den Ranken der *Ara Pacis Augustae*.¹⁰³

Zur Verbreitung antiker Ornamentssysteme kam es in erster Linie durch die Reproduktion druckgraphischer Werke, welche als Ersatz für die mittelalterlichen Musterbücher seit der Erfindung des Holzschnitts in Europa gehandelt wurden.¹⁰⁴ Bei dem ersten vollgültigen Ornamentdruck mit dem Akanthusmotiv handelt es sich bezeichnenderweise um die Wiedergabe eines Fragments der *Ara Pacis Augustae* mit einer flächenfüllenden Akanthusranke, gestochen von Agostino Veneziano (vor 1536, Abb. 8).¹⁰⁵ Auf demselben Weg verbreiteten sich auch Architekturlehrbücher, vor allem jene bekannter Theoretiker wie Alberti, Scamozzi, Vignola oder Palladio. Für die Akanthusranke ist dies nicht unerheblich, da so die angedachte korrekte Anwendung der Ornamente innerhalb der Säulenordnungen den Künstlern und Handwerkern verständlich gemacht wurde. Hierbei ist auch zu beachten, dass der ornamentale Akanthus in der Theorie immer wieder mit der *Corinthia* als Säulenordnung in Verbindung gebracht wurde. Damit steht er auch stellvertretend für die höchste aller Säulenordnungen und symbolisiert die Jungfräulichkeit, was im Zusammenhang mit der Unbefleckten Empfängnis für Dekorationsaufgaben im christlichen Bereich an Bedeutung gewann.¹⁰⁶

Dass man in Europa die Identität des eigenen Laubwerks durchaus ernst nahm, bestätigt beispielsweise eine Notiz von Benvenuto Cellini in seiner selbstverfassten Vita. Warum die künstlerische Gestaltung von „Blätterwerk“ auf Gewehren ihm besser gelang als den Schöp-

¹⁰⁰ Vgl. Irmischer 2000, S. 468.

¹⁰¹ Vgl. Irmischer 2000, S. 468.

¹⁰² Vgl. Irmischer 2000, S. 468 u. 470.

¹⁰³ Vgl. Irmischer 2000, S. 471.

¹⁰⁴ Vgl. Irmischer 2000, S. 474.

¹⁰⁵ Vgl. Irmischer 2000, S. 474.

¹⁰⁶ In Vitruvs Entstehungsgeschichte der *Corinthia* wuchs der Akanthus um den Korb mit Spielsachen einer verstorbenen Jungfrau aus Korinth. Die Eigenschaften dieser Säule wurden daraufhin immer wieder mit den auf die Jungfrau projizierten Eigenschaften in Verbindung gebracht. Vgl. Stieglitz 1797, S. 302.

fern der türkischen Originale begründet er folgendermaßen: *„Erstlich, weil ich in meinem Stahl die Figuren tiefer untergrub, als es die türkischen Arbeiter zu tun pflegten; zweitens, weil jenes türkische Laubwerk eigentlich nur aus Arumsblättern mit einigen ägyptischen Blümchen besteht, die, ob sie gleich etwas weniges Grazie haben, dennoch auf die Dauer nicht wie unser Laubwerk gefallen. Denn wir haben in Italien gar verschiedene Arten und die Künstler selbst arbeiten verschieden. So ahmen die Lombarden den Efeu und wilden Wein nach, deren schöne Ranken sehr angenehm zu sehen sind; die Florentiner und Römer dagegen haben mit noch weit mehr Geschmack gewählt: denn sie bilden den Akanth mit seinen Blättern und Blumen, die sich auf verschiedene Weise herumschlingen, und zwischen gedachten Blättern werden gewisse Vögel und verschiedene Tiere angebracht, woran man erst sehen kann, wer guten Geschmack habe.“*¹⁰⁷ Der gute Geschmack des Ornamentierens besteht also für Cellini nicht nur in der meisterhaften technischen und künstlerischen Umsetzung der Arbeit, sondern auch in der gezielten Auswahl der Vorlagen, welche dann für die formalen Dekorationsaufgaben verwendet werden. Dies ist sehr bezeichnend für die Denkweise des Dekorateurs, der verschiedene Einzelmotive im ornamentalen Verband – sofern sie alle dieselbe Funktion erfüllen – nicht nur als austauschbar betrachtet, sondern sie auch noch in ein erdachtes Wertesystem einordnet, um seiner Argumentation eine scheinbare Stütze zu geben.

3.2 Wellenranke und „Horror Vacui“

Ein prunkvoller Messkelch mit Ranken und Silbermedaillons aus dem St. Pöltener Domschatz (Kat.-Nr. 1) trägt eine Punze, deren untere Hälfte völlig fehlt. Allerdings darf aufgrund der erkennbaren Form eine Entstehung vor 1691 angenommen werden.¹⁰⁸ Ein zweiter Messkelch aus einer Pfarrkirche (Kat.-Nr. 2) ist dem St. Pöltener Stück in Aufbau und Gliederung so ähnlich, dass – obwohl keine schriftlichen Belege vorhanden sind – sogar ein gemeinsamer Meister in Frage kommt. Am Stehrand des Kelches aus der Pfarrkirche ist eine Punze mit Jahreszahl eingeschlagen, unglücklicherweise kann man nur die erste Stelle ablesen – der Rest ist verschlagen bzw. abgeschliffen. Die Punzenform verrät aber einen „Terminus post quem“ womit die Entstehung nach 1675 hinreichend belegt ist.¹⁰⁹ Der zeitliche Zusammenhang der beiden Objekte ist evident. Beide Werke müssen somit, grob gesagt, etwa in den 1680er Jahren entstanden sein. Obwohl sie sich auf den ersten Blick sehr ähneln, wird bei

¹⁰⁷ Cellini 1974, S. 117.

¹⁰⁸ Vgl. Neuwirth 2004, S. 34.

¹⁰⁹ Vgl. Rohrwasser 1987, S. 73 u. Neuwirth 2004, S. 34.

genauer Betrachtung der Ornamente klar, dass eigentlich ein signifikanter Unterschied in der Art der Oberflächengestaltung besteht.

Formal schließen sich die beiden Kelche im Aufbau an den spätmittelalterlichen Typus mit sechspassförmigem Fuß und flachgedrücktem Nodus an, welcher in der frühen Neuzeit kaum Veränderungen erfahren hat. Speziell in der Fußwölbung macht sich aber die barocke Weiterentwicklung dieses Typus bemerkbar. Durch die Einschnürungen zwischen den Pässen entstehen sechs buckelartige Felder, welche mit ornamentaler Treibarbeit versehen sind. Diese Einschnürungen können, wie hier, durch Steinbesatz oder silberne Perlbänder hervorgehoben sein. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts wachsen die Buckel der Fußwölbung immer weiter an, bis sie den ganzen Fuß bis zum Schaftansatz einnehmen und zu diesem einen fließenden Übergang bilden.

Der Kelch aus dem Domschatz (Kat.-Nr. 1) zeigt an der Fußwölbung halbfigurige Putten, die zwischen eingestreuten Blüten, in sich kugelig einrollende Akanthusranken gebettet sind. Solche Motive finden sich auch in druckgrafischen Vorlageblättern dieser Zeit, wie zum Beispiel auf einem Blatt von Polifilo Giancarli (Abb. 16), wo die in Blüten auslaufende Wellenranke von Putten, Hunden, Löwen und verschiedenen mythologischen Figuren umspielt wird. Ein anderes Blatt (Abb. 17) stammt von Johann Heel, einem in Nürnberg tätigen Goldschmied, Glasschneider und Radierer. Es ist in das Jahr 1664 datiert und zeigt im Zentrum einen Putto, der auf einer zwischen Blüten gespannten Girlande sitzend, vollständig von flächenfüllendem Akanthusrankenwerk umgeben ist. Obwohl in den Wellenranken eine Symmetrie gegeben ist, geht es bei den gezeigten Beispielen nicht vorrangig um eine harmonische Gliederung mit Betonung von vertikalen und horizontalen Elementen, sondern um eine möglichst vollständige Füllung des Grundes im Sinne eines Horror Vacui. Die sich spiralförmig windenden und kugelig einrollenden Akanthusblätter sind für diesen Anwendungsbereich wie geschaffen, da sie in ihren Zwischenräumen immer genug Platz für zusätzliche Blätter oder andere Motive bieten. Auf einem Blatt von Johann Conrad Reuttiman (Abb. 18) ist diese Art des ornamentalen Akanthus in einer sehr klaren Weise wiedergegeben. Große Blüten, die an Mohn oder Sonnenblumen erinnern, sind im Zentrum und in den Ecken angeordnet, dazwischen ranken sich die breiten kugeligen Blätter und verbinden die neuralgischen Stellen, während sie gleichzeitig jeden freien Platz des Feldes beanspruchen. Diese Blätter kommen exemplarisch als Vorlagen für die Buckelfelder des St. Pöltener Kelches vor allem aufgrund ihrer Ornament-Logik in Frage. Wie eine plastisch-materielle Behandlung solcher Akanthusranken umgesetzt werden kann, zeigt zum Beispiel auch der Entwurf einer Kutsche für den

Botschafter Parmas 1691 von Filippo Passarini (Abb. 19). Die eigentlich in ihrer Funktion mechanischen Teile, wie Achsen, Deichsel oder Speichen werden komplett von Ranken überwuchert. Letztendlich bestehen Speichen oder Wagenachsen sogar nur noch aus Ranken, die sich im Sinne eines Horror Vacui des Wagens bemächtigt haben. Eine so drastische Metamorphose ist dem Messkelch erspart geblieben, im Detail lässt sich aber ein ähnlicher Grundgedanke ermitteln. Die schmale sechspassförmige Zarge ist durchbrochen, besteht also schließlich komplett aus Ranken. Die zentrale Blüte mit seitlichen Akanthuswellenranken, ist in ähnlicher Weise bei Reuttiman zu finden (Abb. 2 u. 20). Diese durchbrochenen Ranken wiederholen sich in den silbernen Auflagen des Schaftanlaufes. Es handelt sich hier um den Anwendungsmodus des Akanthus als Kandelaber, der seit der Antike existiert und als Element des klassischen Formenkanons immer wieder aufgegriffen wurde (Abb. 14). Ein schmaler langgezogener Blattkelch teilt sich nach unten in zwei Ranken, die das Motiv (hier Puttöpfe u. Leidenswerkzeuge) umschließen. Wieder sind die Blätter in derselben kugeligen, flächenfüllenden Form ausgeführt. Auch an dem in durchbrochener Silbertreiarbeit ausgeführten Cuppaüberfang findet sich das flächenfüllende Akanthuslaubwerk, wobei diesmal ganzfigurige Putten zwischen den Blättern erscheinen und die Ranken als Beiwerk zu den drei Reliefmedaillons mit Szenen aus dem Alten Testament fungieren.

Auf dem Kelch aus einer Pfarrkirche (Kat.-Nr. 2) sind die Akanthusranken von grundlegend unterschiedlicher Natur. Die einzelnen Blätter liegen weniger dicht beisammen und der Untergrund wird sichtbar. Die Ranken folgen dem Typus der Wellenranke und die sehr schmalen Stängel sind spiralförmig eingedreht. Einige Buckelfelder der Fußwölbung zeigen wie bei dem St. Pöltener Stück kleine Putten. Doch im Unterschied dazu nehmen sie hier als Halbfiguren die zentrale Stellung in den Feldern ein und während sie bei Kat.-Nr. 1 zwischen den fleischigen Büscheln hervorgucken und diese „umspielen“, halten sie hier anstatt Füße zu besitzen zwei aus der Hüfte herauswachsende, sich nach oben windende Akanthusranken. Im Zentrum findet sich also keine Blüte und auch die Ranken sind nicht als „real“-vegetabile Pflanzenstängel zu verstehen. Der Putto, der eben noch den Garten bevölkerndes Beiwerk war, nimmt nun die zentrale Stellung im Dekorationsfeld ein. Jedoch nicht als schwirrendes „Engelchen“, sondern als seltsame Chimäre, die mit den Rankenornamenten verwachsen zu sein scheint. Dabei handelt es sich um ein ursprünglich römisches Motiv, das in der Renaissance wiederentdeckt und von da an als Bestandteil in der Grotteskendekoration weiter tradiert und verändert wurde (Abb. 21-25). Bereits in Neros Palast ist am *Volta degli stucchi* die Kombination von Wesen mit Rankenfüßen in ihren Grundzügen erkennbar. In Rom erfuhr dieses Motiv eine immer wiederkehrende Anwendung – unter anderem als Pilasterdekoration

in den Stanzen des Vatikanpalastes (Abb. 23). Im Fall des Kelches aus der Pfarrkirche dürfte das Vorbild die umfangreiche Rezeption gewesen sein, die das Motiv seit der Renaissance erfahren hat und in Form von Ornamentvorlagestichen Ende des 17. Jahrhunderts wieder den Weg in die Werkstätten gefunden hat. Die Vorbildwirkung Raffaels gepaart mit dem Blick auf das Zentrum des katholischen Glaubens führte hier zur Verwendung eines ursprünglich paganen römischen Grotteskenmotivs – die Chimäre im Zentrum erscheint dafür vorzugsweise in Form eines Puttos.

An einem Kelch (Kat.-Nr. 3), den der Propst des Augustiner Chorherrenstiftes St. Pölten Christoph Müller von Prankenheim 1692 in Auftrag gegeben hatte, fällt neben den bunten Emaillemedaillons und den in Treibarbeit ausgeführten Puttoreliefs auch der Akanthus ins Auge, mit dem die leergebliebenen Flächen sowohl am Fuß, als auch am Cuppaüberfang aufgefüllt sind (Abb. 26, 27). Die Ornamente sind dabei keineswegs willkürlich gesetzt. Der Fuß weist eine Sechsteilung auf, deren Felder alternierend drei Emaillemedaillons und drei Putten mit Märtyrerpalmten tragen. Diese Fußform stellt die barocke Weiterentwicklung der gotischen Vier- bzw. Sechspassgliederung dar, welche seit etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts zur Anwendung kam. Bei den Feldern handelt es sich um sogenannte „Buckel“, die durch bereits am Stehrand vorbereitete Einschnürungen getrennt sind und somit die spätgotische Sechspassform abgelöst haben.

In diese Gliederung ist der Akanthus geschickt eingebaut. Aus den unteren Enden der Emaille Rahmungen wachsen Akanthuskelche heraus, die sich sofort zweiteilen und in Wellenranken seitlich der Medaillons emporwinden. Oberhalb der Medaillons befindet sich jeweils ein großer Blattkelch, der am Übergang vom Fuß zum Schaft beginnt und den Schaftansatz teilweise bedeckt. An seiner Wurzel entspringen zwei wellige Äste, die in Blättern enden und so ausgebreitet sind, dass sie die Bewegung der unteren Ranken aufnehmen und mit jenen gemeinsam eine ornamentale Rahmung der Medaillons bilden. In den Feldern der Putten wächst ebenfalls ein sich zweiteilender und emporwindender Akanthus heraus. Die Blattbüschel rollen sich jedoch sofort ein und bleiben im „Wirkungsbereich“ der Putten. Damit sind die Puttofelder den Emaillefeldern ornamental untergeordnet. Die Felder mit den Putten stellen eine Art Zwickelfüllung dar, während sich die so gewonnene Dreiteilung über die gerahmten Medaillons mit ihren bekrönenden Blattkelchen vom Schaft bis zum Nodus hinauf fortsetzt, der mit seinen drei Cherubköpfen sehr plastisch gestaltet ist. Am Cuppaüberfang wiederholt sich die sechsteilige Gestaltung der Fußwölbung mit den ornamental umfassten

Emailen und den drei dazwischenliegenden Puttoreliefs. Auch hier sind die Emaillefelder wieder durch die Rahmung hervorgehoben.

Was diesen Kelch so fortschrittlich macht, ist einerseits die neue Fußform mit ihren „Buckelfeldern“ und ihren fließenden Übergängen, welche keine klar abgesetzten tektonischen Felder mehr bilden, wie dies bei spätgotischen oder frühneuzeitlichen Vorgängern der Fall war. Andererseits müssen nun die Ornamente selbst eine Art Gliederung bilden – Zwickelfüllung allein ist nicht ausreichend, wenn das betrachtende Auge von einem Hauptmotiv zum nächsten geführt werden soll. Um diese Aufgabe zu erfüllen werden die drei Modi des Akanthus geschickt kombiniert. Einerseits wird die klassische Wellenranke dort eingesetzt, wo eine Bewegung aufgenommen und weitergeführt werden soll. So übernimmt sie zum Beispiel die Rahmung der Emaillemedaillons. Zweitens kommt der klassische Blattkelch dort zur Anwendung, wo eine Mittelachse betont werden muss, wie zum Beispiel am Schaftansatz, oder dort, wo die Bewegung zusammenlaufender Ornamente an einem zentralen Punkt zusammengeführt werden soll um Symmetrie zu erreichen. Zuletzt findet man immer noch die sich kugelig einrollende Ranke als Zwickelfüllung, wie etwa im Bereich der Putten. Die Aufgabe der Flächenfüllung tritt jedoch zugunsten der Gliederung in den Hintergrund. Der Akanthus muss sich den Raum mit hängenden Weintrauben teilen, welche für das Objekt als Teil der *Vasa Sacra* als angemessen betrachtet wurden.

Die im Bereich der sakralen Edelmetallgegenstände angewandte Ornamentik orientierte sich im ausgehenden 17. Jahrhundert stark an klassisch römischem Akanthus, wie er an der *Ara Pacis Augustae* oder vielfach an Kapitelldekorationen zu finden ist. Hiesige Handwerker konnten auf druckgrafische Vorlageblätter zurückgreifen, welche nun europaweit gehandelt wurden. Die Vorlagen verbreiteten vor allem Ideen italienischen Ursprungs, konnten aber auch bei deutschen Verlegern erworben werden. Es wurden nicht nur allgemeine Ornamententwürfe verlegt, sondern auch spezielle Bearbeitungen für die jeweilige Handwerkszunft wie im Fall des Goldschmiedes Johann Heel (Abb. 17). Zunächst wurden eher flächenfüllende sich spiralförmig oder kugelig einrollende Akanthusblätter, wahlweise mit Beiwerk, im Sinne eines *Horror Vacui* eingesetzt. Zur Jahrhundertwende hin zeichnet sich eine Entwicklung ab, die beginnt, ihre Akanthusornamente je nach ihren speziellen Eigenschaften für eine differenzierte Gliederung zu verwenden. An dem Prankenheim-Kelch leitet nicht mehr die Zusammensetzung der Einzelteile das Auge. Dies übernehmen nun, je nach Aufgabe, die unterschiedlichen Anwendungsmodi des klassisch-römischen Akanthus – transformiert und angereichert mit passenden Motiven und Beiwerk aus der barocken Vorstellungswelt.

4. Grotteske revisited

4.1 Strukturwandel im Grotteskenornament

In den 1480er Jahren kam es in Rom zur Wiederauffindung ausgedehnter unterirdischer Räume, welche aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert stammen und aufgrund des Fehlens von direkter Sonneneinstrahlung zumindest einen Teil der herrschaftlichen Pracht ihrer ursprünglichen Ausstattung erhalten haben.¹¹⁰ Es handelt sich dabei um die *Domus Aurea* Kaiser Neros, deren über 300 Räume sich bis heute über ein etwa 80 Hektar großes Areal am Aventin erstrecken.¹¹¹ Ab dem Jahr 64 n. Chr. nach dem großen Brand von Rom erbaut, ist die Nutzungsdauer des Palastes für Festlichkeiten nur sehr begrenzt gewesen. Schon vierzig Jahre später wurde ein großer Teil der Räume beim Bau der Trajansthermen mit Erde verfüllt, deren archäologische Ausgrabung bis heute andauert.¹¹² Was die im späten 15. Jahrhundert lebenden Künstler, Gelehrten und Adeligen bei ihrem Besuch der *Domus Aurea* mit ihren Fackeln und Laternen zu sehen bekamen, muss für sie tief beeindruckend gewesen sein. Die weitläufigen Hallen und Gänge waren mit farbig gemalten Figuren, Ornamenten und Architekturteilen geschmückt, die heute zu den wenigen bekannten Vertretern des 4. pompejanischen Stils gezählt werden.¹¹³ Die eigenartigen Fabel- und Mischwesen, Sphingen, Greife, Monstren, stehen im luftleeren Raum auf für tektonische Funktionen viel zu zart geratenen Linien oder sind an Perl- und Blütenbändern aufgehängt. Als Schöpfer der Dekorationen ist nach Plinius ein gewisser Amulius Fabullus bzw. Famulus überliefert.¹¹⁴ Da die labyrinthartigen Räume der *Domus Aurea* als Substruktion der Titusthermen nunmehr unterirdisch lagen, gaben ihnen ihre frühen Besucher den Namen *grotte*, die darin gefundene Malerei wurde fortan *grottesche* genannt – ein Begriff, welcher erstmals für 1502 nachgewiesen ist.¹¹⁵ Das Adjektiv „grotesk“ ist eine Transformation des Renaissance-französischen Wortes *grotesque*, das aus dem italienischen *grottesco* hervorgegangen ist.¹¹⁶ Seine Bedeutung kann je nach Gebrauch variieren, die Konnotation mit etwas wildem, phantasievollem, der Natur wider-

¹¹⁰ Vgl. Dacos 1969, S. 3–4.

¹¹¹ Vgl. Pappalardo 2008, S. 162.

¹¹² Vgl. Kommerell 2008, S. 14.

¹¹³ Vgl. Kommerell 2008, S. 14.

¹¹⁴ Vgl. Segala / Sciortino 1999, S. 29–31.

¹¹⁵ Vgl. Kommerell 2008, S. 15 u. Irmischer 1991, S. 79. Irmischer schlägt an dieser Stelle auch vor, die künstlerische Grotteske mittels der Doppel-T Schreibweise sprachlich von ihrem literarischen Gegenstück abzugrenzen.

¹¹⁶ Vgl. Knaak 1913, S. 9–10.

sprechendem ist jedoch direkt auf die unterirdischen Malereien zurückzuführen.¹¹⁷ Cellini schreibt zur Etymologie der Grotteske: „Solche Arbeiten werden von den Unkundigen Grottesken genannt, welche Benennung sich von den Neueren herschreibt, indem die aufmerksamen Künstler in Rom in manchen unterirdischen Höhlen dergleichen Zieraten fanden; weil diese Orte ehemals als Zimmer, Stuben, Studien, Säle und sonst gebraucht wurden, nun aber, da durch den Ruin so großer Gebäude jene Teile in die Tiefe gekommen sind, gleichsam Höhlen zu sein scheinen, welche in Rom Grotten genannt werden, daher denn, wie gesagt, der Name Grottesken sich ableitet.“¹¹⁸

Die Wandmalereien der *Domus Aurea* wurden nach ihrer Auffindung mit den von Vitruvius in seinem fünften Kapitel über die Wandmalerei kritisierten Darstellungen identifiziert.¹¹⁹ Natürlich diskutierten die Zeitgenossen auch über die Theorie ihrer Bedeutung. Lomazzo meinte sogar, es handle sich um eine antik-römische Symbolsprache, die es ähnlich der ägyptischen Hieroglyphenschrift zu entziffern gelte.¹²⁰ Im 16. Jahrhundert erschienen ganze Bücher, die sich mit der Bedeutung figürlicher Symbolik auseinandersetzen. Zu nennen wären etwa Horapollons 1505 in Florenz neu veröffentlichte *Hieroglyphica*, Alciatis *Emblematum liber* von 1531 oder Valerianos *Hieroglyphica* von 1556, in deren Nachfolge auch Cesare Ripas *Iconologia* von 1603 zu sehen ist.¹²¹ Insofern besteht in weiterer Folge auch ein Zusammenhang zwischen der Ornamentgeschichte und der Entschlüsselung barocker Allegorien.

Es wäre bestimmt nicht zu einer solch umfangreichen Weiterentwicklung der Grotteskenmalerei gekommen, hätten sich nicht einflussreiche Renaissancekünstler eingehend mit ihnen befasst und sie somit „salonfähig“ gemacht. Durch die zahlreichen *graffiti* in Neros Palast ist die Anwesenheit der vielen Künstler und Forschungsreisenden heute bekannt.¹²² Einer der ersten und eifrigsten, die sich der Dekorationsformen der *Domus Aurea* bemächtigten, war Pietro Luzzi, der sich tagelang in der *grotte* aufhielt und somit den Übernamen *Morto da Feltre* – „der Tote“ bekam.¹²³ Es dauerte nicht lange, bis die unterirdisch gefertigten Skizzen den Weg in die Dekoration größerer Ausstattungsprojekte fanden. Zu einer beachtenswerten Leistung in der Dekorationskunst *all'antica* brachte es Pintoricchio, der unter anderem die

¹¹⁷ Vgl. Knaak 1913, S. 9–10.

¹¹⁸ Cellini 1949, S. 117–118.

¹¹⁹ Was Vitruv kritisierte war allerdings ein etwa 100 Jahre früher eingesetzter Stil. Vgl. Kommerell 2008, S. 14 und Vitruv 1996, S. 332–335.

¹²⁰ Vgl. Kommerell 2008, S. 19.

¹²¹ Vgl. Hundemer 1997, S. 125–126.

¹²² Vgl. Chastel 1997, S. 17.

¹²³ Vgl. Piel 1962, S. 122–123 u. Chastel 1997, S. 26–27.

Kapelle Bufalini, die Kapelle Baglioni, den Palazzo Domenico della Rovere, Palazzo Giuliano della Rovere, die Borgia-Zimmer im Vatikan und die Piccolomini-Bibliothek mit Grottesken ausstattete.¹²⁴ Wegen ihrer Berühmtheit übten die Grottesken, die Giovanni da Udine während der Dekoration der Loggien des Vatikans gemeinsam mit Raffael Sanzio schuf, einen großen Einfluss auf nachfolgende Künstlergenerationen aus.

In Frankreich begann die Grotteske in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit der „Schule von Fontainebleau“ eine gewisse Popularität zu entwickeln. 1528 ließ Franz I. in seinem etwa 55 Kilometer südlich von Paris gelegenen Schloss Fontainebleau einen Flügel anlegen, dessen künstlerische Ausgestaltung ihm wichtig genug erscheinen musste, dass er hierzu extra italienische Künstler einlud.¹²⁵ Die einheimischen Künstler konnten sein ästhetisches Anspruchsniveau offenbar damals noch nicht erfüllen.¹²⁶ Wohl auf Empfehlung Michelangelos kam 1530 Rosso Fiorentino, der in den Diensten von Papst Clemens VII. bereits internationalen Ruhm erworben hatte, an den französischen Hof.¹²⁷ Ihm wird die Konzeption und Ausführung der Galerie von Franz I. (Abb. 28) zugeschrieben. Eine Besonderheit der Wanddekoration besteht neben dem außergewöhnlichen ikonographischen Programm, welches bis heute Rätsel aufwirft, in den teilweise als Hochreliefs ausgeführten Grottesken mit ihren zahlreichen Figuren, die zwischen plastischen Rollwerkversatzstücken repräsentative und tektonische Aufgaben erfüllen. Franz I. war die Exklusivität seiner Galerie bewusst. Nach der Überlieferung besaß er selbst den einzigen Schlüssel, was sie zu seinen Lebzeiten nur für sehr wenige Besucher zugänglich machte, wie zum Beispiel seinem größten Rivalen Karl V.¹²⁸ Im Verlauf des 16. Jahrhunderts kamen mehrere italienische Künstler nach Fontainebleau, welche vielfach italienisches Formengut transportierten und davon ausgehend großen Einfluss auf die französische Kunstproduktion ausübten. Zu diesem als „erste Schule von Fontainebleau“ (1530–1570) zusammengefassten künstlerischen Idiom zählen unter anderem Primaticcio, Benvenuto Cellini, Giacomo Vignola, Sebastiano Serlio und Niccolò dell’Abbate.¹²⁹

Erst in der sogenannten „zweiten Schule von Fontainebleau“ (1590–1620), die mit einer umfassenden Renovierung des Schlosses unter Henri IV. zusammenhängt, wurden französische und auch flämische Künstler herangezogen.¹³⁰ Typisch für Fontainebleau ist die Absenz von religiösen Motiven zugunsten eines mythologisch-herrschaftlichen Ausstat-

¹²⁴ Vgl. Dacos 1969, Tafel XLV bis LVII.

¹²⁵ Vgl. Schneider 2012, S. 277.

¹²⁶ Vgl. Schneider 2012, S. 277.

¹²⁷ Vgl. Schneider 2012, S. 278.

¹²⁸ Vgl. Schneider 2012, S. 277–278.

¹²⁹ Vgl. Schneider 2012, S. 278.

¹³⁰ Vgl. Zerner 1969, S. 11.

tungsprogrammes, sowie eine Affinität zum ornamental-Grottesken. Dass sich Künstler in Fontainebleau auch graphisch mit der römischen Grotteske auseinandergesetzt haben, zeigen beispielsweise zahlreiche Kupferstiche, von denen viele von dem berühmten Stecher Jacques I. Androuet du Cerceau¹³¹ verbreitet wurden.¹³² Auf dem Titelblatt (Abb. 29) einer Serie von Domenico del Barbieri sind die Grottesken in der Art der Domus Aurea reihenförmig angeordnet, während die trennenden Bänder an architektonische Querschnitt-Risszeichnungen denken lassen. In der Mitte befindet sich ein plastisch-perspektivisch hervortretendes Motiv mit Karyatiden und Termen. Dadurch, dass die Karyatiden außerhalb ihres ornamental zugewiesenen und durch ein Mäanderband begrenzten Feldes auf Sockelquadern stehen und gleichzeitig mit ihren Händen die Titelschrift hochhalten, besteht eine Verbindung zwischen dem plastischen, bildhaften Mittelfeld und der umgebenden, flächenfüllenden Ornamentgrotteske. Diese Verbindung wurde später in der Weiterentwicklung der französischen Grotteske gegen Ende des 17. Jahrhunderts wieder aufgegriffen.

Als der 1640 als Sohn eines Büchsenmachers geborene Jean Bérain I. um 1680 in Frankreich das Laub- und Bandlwerk erfand, waren die Voraussetzungen dafür bereits geschaffen. Neben der sehr plastischen Wanddekoration in der Art des Rosso Fiorentino hatte sich eine flächigere Wandfelderung vor allem im Bereich weniger repräsentativer Räume entwickelt.¹³³ In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde die Grotteske in Frankreich zu einer beliebten Innenraumdekoration. Bereits 1660 kommen in der Grotteskenmalerei des französischen Hofdekorateurs Charles Le Brun im Schloss Vaux-le-Vicomte flächig abgeknickte Bänder vor.¹³⁴ Diese Tendenz zum Integrieren von Bändern in die Grotteske verstärkt sich noch in der Galerie d'Apollon des Louvre um 1670 und in den Grand Appartements der Tuileries, wo die Bänder sogar überwiegen können.¹³⁵ Jean Bérain hatte die für die Kunstpropaganda Ludwigs XIV. so wichtigen Malereien der Galerie d'Apollon nicht nur gekannt, sondern von 1670 bis 1678 auch in Kupfer gestochen.¹³⁶ Unter demselben Einfluss entwarf auch Georges Charmeton vor dessen Tod im Jahre 1684 Grottesken mit großer Affinität zum Laub- und Bandlwerk (Abb. 30).¹³⁷ Zwischen 1680 und 1710 erschien Jean Bérains berühmtes Laub- und Bandlwerk in etwa 350 gedruckten Entwürfen.¹³⁸ Genau genommen ist kein einziges der Blätter datiert. Eine relative Chronologie ergibt sich jedoch aus den Sterbedaten der

¹³¹ Nicht zu verwechseln mit Paul Androuet Ducerceau.

¹³² Vgl. Zerner 1969, S. 52–53.

¹³³ Vgl. Irmscher 1991, S. 95.

¹³⁴ Vgl. Irmscher 1991, S. 95.

¹³⁵ Vgl. Irmscher 1991, S. 95–96.

¹³⁶ Vgl. Irmscher 1991, S. 96.

¹³⁷ Vgl. Irmscher 1991, S. 96.

¹³⁸ Vgl. Irmscher 1991, S. 96.

beteiligten Stecher wie Jean und Pierre Lepautre, Jean Dolivar oder Daniel Marot.¹³⁹ Zudem sind die Ornamentstiche nicht immer problemlos von seinen Mitarbeitern und Nachahmern zu unterscheiden, weswegen in der Forschung oft eher von einem *style Bérain* die Rede ist, als von einer verbindlichen Autorschaft.¹⁴⁰

Die Grotteske im Stil von Jean Bérain (Abb. 31) ist ein flächenfüllendes Ornament, das aus Bändern von etwa gleichbleibender Breite besteht. Diese Bänder sind annähernd symmetrisch um eine Mittelachse angeordnet und an Stellen, die eine Richtungsänderung bedingen, rechtwinkelig abgeknickt. Ihre Enden rollen sich meist zu Voluten ein, an deren Rücken kleine Akanthusranken aufsitzen. In der Mitte des Blattes befindet sich ein oftmals plastisch-bildhaftes Zentralmotiv, die umliegenden Ornamente werden von Putten, Fabel-, Mischwesen und Tieren bevölkert. Vergleicht man das Blatt mit Amor im Tempietto von Jean Bérain (Abb. 31) mit dem Grotteskenblatt von Domenico del Barbieri (Abb. 29), fallen sofort einige Gemeinsamkeiten auf. Beide Blätter zeigen ein plastisches Bildmotiv im Mittelpunkt, welches von flächigen Grottesken gesäumt wird. Akanthusranken winden sich der Schwerkraft zum Trotz frei durch den Raum, Putten und andere Wesen umspielen die Ornamente. In beiden Beispielen existieren breite Bänder. Während jedoch diese das frühere Blatt in Felder unterteilen, sind sie auf Bérains Entwurf, gepaart mit Rankenwerk, zu sehr dekorativen Ornamentbändern geworden, denen man beinahe eine materielle Stofflichkeit zuschreiben könnte. An dieser Stelle manifestiert sich die Neuerung, der die Laub- und Bandwerk-Grotteske möglicherweise seine Popularität verdankt. Mit ihrer stofflichen Plastizität bekommt diese Grotteskenform eine völlig neue Dimension. War die Grotteske bis dahin vor allem gemalte Innenraumdekoration, so eignet sich das Laub- und Bandwerk nun besonders gut zur plastisch-reliefhaften Gestaltung von Flächen. Wandaufrisse, Pilaster, Deckenstuck, Möbel, Metallgitter, Holz, Stein – Oberflächen aller Art sind prädestiniert, die Laub- und Bandwerk-Grotteske im Stil Bérains zu tragen. Es sei hier angemerkt, dass Bérain als Sohn eines Büchsenmachers sehr wohl mit der Bearbeitung von Metalloberflächen vertraut war. 1659 publizierte er beispielsweise eine Stichfolge mit Dekorationen für Büchsen, 1663 eine weitere Folge mit Vorlagen für Eisenkunstschneider.¹⁴¹

In der Bérainschen Grotteske manifestiert sich ein für die nachstehende Ornamententwicklung wichtiges Paradigma. Die Logik, welche hinter der Grotteske steht, wurde bereits in

¹³⁹ Vgl. Irmscher 1991, S. 96.

¹⁴⁰ Vgl. Irmscher 1991, S. 96 u. Bauer 1962, S. 5.

¹⁴¹ Vgl. Irmscher 1991, S. 96.

Vitruvs Kritik auf den Punkt gebracht.¹⁴² Es geht um Dinge, die sich der Realität entziehen, die, wie Vitruv es formuliert, nicht sein können. Dabei kritisiert er einerseits die Mischwesen, andererseits aber vor allem die statische Unmöglichkeit des Ganzen. Rudolf Berliner fokussiert sich in dem begleitenden Textband zu seiner Sammlung von ornamentalen Vorlageblättern 1926 noch mehr auf die Statik. Er schreibt, die Eigenheit der Grotteske liege nicht in einer willkürlichen Formenvermischung der Einzelformen, sondern in einer besonderen geistigen Haltung des Ganzen.¹⁴³ „Dass etwa eine Ranke von irgendeinem Mischwesen ausgeht, oder in ihm endet, das widerspricht wohl der Erfahrung, aber keinem Naturgesetz, ist also „möglich“.¹⁴⁴ Jedoch ist es „unmöglich, dass eine sich in die Tiefe erstreckende architektonische Anlage vorn von zwei Männern getragen wird, hinten aber im besten Falle von zwei wegfliegenden Vögeln gestützt ist, also dort im Leeren hängt, oder dass irgendwo in der Luft ein Wassertümpel entsteht, auf dem Delphine schwimmen, oder dass Löwen auf einem betont lose an einer Volute befestigten und dabei doch straffen Seile in die Höhe marschieren“ (vgl. Abb. 32–34).¹⁴⁵ Damit manifestiert sich das phantastische Moment der Grotteske neben den an sich bereits aus dem Reich der Phantasie stammenden Figuren vor allem in der Irrealität ihrer räumlichen Logik.¹⁴⁶ Das Grottesken-Blatt beinhaltet für gewöhnlich in der Mitte ein Motiv, welches einem bestimmten Thema gewidmet ist und in eine architektonische Kulisse eingebunden sein kann.¹⁴⁷ Um dieses Motiv herum breiten sich die Ornamente aus. Hermann Bauer spricht hier von zwei Kategorien der Grottesken-Logik.¹⁴⁸ Das zentrale Motiv nennt er Grottesken-Zentrum, welches durch Eigenschaften wie Dreidimensionalität und bildhaft-naturalistischer Logik charakterisiert wird und somit die erste Kategorie bildet.¹⁴⁹ Das Rand- und Rahmenornament hingegen steht laut Bauer für die zweite Kategorie und ist im Gegen-

¹⁴² „Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt. Quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii, seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari? At haec falsa videntes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt, si quid eorum fieri potest necne. Ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes; iudiciis autem infirmis obscuratae mentes non valent probare, quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris. – So etwas aber gibt es nicht, kann es nicht geben, hat es nicht gegeben. Wie kann nämlich ein Rohr ein Dach oder ein Lampenständer den Schmuck eines Giebels oder ein so zarter und biegsamer Stängel ein darauf sitzendes Figürchen tragen, oder wie können aus Wurzeln und Stengeln bald Blumen, bald Halbfiguren hervorsprossen? Aber obwohl die Menschen diese Fehlgriffe sehen, tadeln sie sie nicht, sondern erfreuen sich daran und fragen nicht danach, ob es so etwas geben kann oder nicht. Also hat so eine neue Geschmacksrichtung dazu geführt, dass Kritiker mit geringer Urteilskraft vorzügliche Kunstwerke als Verirrungen der Kunst hinstellen. Der durch geringe Urteilskraft getrübe Sinn aber vermag nicht zu entscheiden, was vorbildlich und angemessen (in Übereinstimmung mit den Regeln des *decorum*) sein kann.“ Vitruv 1996, S. 332–335.

¹⁴³ Vgl. Berliner 1926, S. 130.

¹⁴⁴ Vgl. Berliner 1926, S. 130.

¹⁴⁵ Berliner 1926, S. 130–131. Vgl. dazu auch Bauer 1962, S. 3–4.

¹⁴⁶ Vgl. Bauer 1962, S. 4.

¹⁴⁷ Vgl. Bauer 1962, S. 4.

¹⁴⁸ Vgl. Bauer 1962, S. 4.

¹⁴⁹ Vgl. Bauer 1962, S. 4.

satz zum Bild der ornamentalen Logik unterworfen.¹⁵⁰ Betrachtet man beispielsweise erneut das Blatt mit Amor im Tempietto (Abb. 31), so sind die beiden Kategorien unschwer nachzuvollziehen. Der Tempietto im Zentrum erzeugt dreidimensionalen Tiefenraum und die Größenverhältnisse wären auf den ersten Blick auch an einem realen Gartenpavillon denkbar. Das umgebende Ornament ist hingegen flächig und ohne echten Tiefenraum, auch wenn hier dreidimensionale Motive eingestreut sind. Es gehorcht nicht der Logik eines abgebildeten Gegenstandes, sondern der freien dekorativen Form, in der sowohl Schwerkraft, als auch natürliche Größenverhältnisse aufgehoben zu sein scheinen.¹⁵¹ Nun gibt es im Grottesken-Blatt auch noch die Naht, respektive die Übergangsstelle, zwischen dem Zentrum der Bild-Logik und der umrahmenden Ornament-Logik. Dies ist die Stelle, welche Berliner mit der „Unmöglichkeit“ einer vorne gestützten und hinten frei schwebenden Architektur bezeichnet hat.¹⁵² An diesem Scharnier zwischen den beiden unterschiedlichen Realitätsebenen ergeben sich – sofern der Künstler sie erkannt hat – viele neue Möglichkeiten des Changierens zwischen Bild-Gegenständlichkeit und Rand-Ornament.¹⁵³ Auf dem Blatt mit Amor ist dieses Scharnier der Sockel des Tempiettos. Er besteht zwar aus ornamentalen C-Schwüngen, wird aber gleichzeitig derart tektonisch-gegenständlich, dass man ihn für einen rational tragfähigen Sockel halten könnte.¹⁵⁴ Er ist somit Ornament und Bildgegenstand zugleich. Für die darauffolgende Entwicklung der *forme rocaille* wird die künstlerische Erkenntnis eines Unterschiedes zwischen bildhafter Gegenständlichkeit und Ornament von grundlegender Bedeutung sein.

4.2 Laub- und Bandwerk: eine Wiener Modeerscheinung?

Nach 1700 wurden in Wien die rahmenden und flächenfüllenden Akanthusornamente von dem neu aufkommenden Modeornament namens Laub- und Bandwerk verdrängt. Die Innenraumdekorationen der großen Bauherren des Hochbarock versetzen den Betrachter heute immer noch in Staunen, wenn dieser eine Salla Terrena, ein Treppenhaus oder die Prunkzimmer einer Enfilade betritt, wo dieses Ornament – vornehmlich in Form von Stuck – die Textur bildet. Palais wie das Belvedere, Schwarzenberg, Liechtenstein oder Harrach prägen das Stadtbild. Manche davon sind heute öffentlich begehbar und teils touristisch gut erschlossen.

¹⁵⁰ Vgl. Bauer 1962, S. 4.

¹⁵¹ Vgl. Bauer 1962, S. 4–5.

¹⁵² Vgl. Berliner 1926, S. 130–131 u. Bauer 1962, S. 3–4.

¹⁵³ Vgl. Bauer 1962, S. 5.

¹⁵⁴ Vgl. Bauer 1962, S. 5.

Auch im sakralen Bereich ist diese Ornamentkategorie prominent vertreten. Als Beispiele für Architekturschmuck wären etwa die Schottenkirche oder die Peterskirche zu nennen. Zur Oberflächendekoration eignet sich das Laub- und Bandlwerk so gut, dass es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an zahlreichen Wandaufnissen, Gewölbespiegeln, als Zwickelfüllung, Intarsien, an Uhren, Waffen, Teppichen, Tapisserien, Kleidung, Geschirr, Münzen und vielem mehr zu finden ist. So gesehen könnte man von einer speziellen und relativ klar abgegrenzten Modeerscheinung sprechen. Es bleibt allerdings festzuhalten, dass der Ursprung dieser Dekorationsform nicht in Wien liegt und sich das hierzulande eingesetzte Laub- und Bandlwerk im Lauf der Zeit selbst stark verändert hat. Das zentrale Problem ergibt sich aus dem habsburgisch-französischen Gegensatz, der zwischen 1516 und 1756 für politische Spannungen sorgte. Ein offiziell an Paris orientierter Kunstgeschmack, dem man sich bewusst war, konnte, beziehungsweise durfte, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht existieren. Künstler und Handwerker, die sich im Ausland fortbilden wollten, gingen eher nach Italien als nach Frankreich. Da die raffiniertesten Entwürfe für das Laub- und Bandlwerk aus Frankreich stammten brauchte es also die Rolle von Vermittlern um diesem Ornament in Wien solch große Popularität zu verschaffen. Einer dieser Vermittlungswege lag in privater Hand. Es waren Persönlichkeiten wie Eugen von Savoyen, die ihre oft familiären Beziehungen in ganz Europa zu ihrem Vorteil nutzen konnten. Obwohl politisch aktiv könnte man solche Personen in Bezug auf ihr Mäzenatentum als überpolitisch bezeichnen. Bildung und Vernetzung ermöglichte es ihnen, genau darüber Bescheid zu wissen, wo führende Entwicklungen am Kunstsektor stattfanden. Genügte die Qualität der hiesigen Künstler und Handwerker nicht, so wurden ausländische Arbeiter herangezogen. Und noch wesentlich einfacher als eine Fachkraft zu importieren ist es, sich eine ornamentale Vorlagemappe schicken zu lassen. Wer also wollte und die entsprechenden Mittel besaß, konnte sehr wohl auf alles zurückgreifen, was in Paris zu finden war. So konnte fremdes Kulturgut „inoffiziell“ aufgenommen und weiterverarbeitet werden. Weit offizieller mutet der zweite Vermittlungsweg an. Die großen Stecherzentren lagen in Süddeutschland. Waren bereits Goldschmiedearbeiten aus Augsburg sehr beliebt, so fanden in Wien auch Vorlageblätter aus Augsburg, Nürnberg und München großen Absatz. Die großen Verlage legten immer neue Serien mit Ornamentstichen auf, die dann in den Werkstätten gesammelt und als Vorlage benutzt wurden. Zwar wurden die Blätter in Deutschland gefertigt, doch die Ideen kamen – wenngleich abgeändert – aus dem alles dominierenden Paris. In Wien konnte man diese Vorlagen leicht erwerben. So fanden sich in den Wiener Werkstätten Mappen mit Titeln wie „neu inventiertes Laub- und Bandlwerk aus Augsburg“ (vgl. Abb. 35) – und nicht aus Paris, obwohl des Pudels Kern derselbe war.

Ein Kelch (Kat.-Nr. 4), der sich heute in einer niederösterreichischen Pfarrkirche befindet, ist einem Wiener Beschauzeichen zufolge 1708 zu datieren. Er trägt sowohl am Fuß, als auch am Schaft eine Form von Bandwerkornamenten, die sich aber vom fertig ausgebildeten Laub- und Bandlwerk im Sinne Jean Bérains noch stark unterscheiden. Voluten respektive Rollwerk rahmen die drei silbernen Reliefmedaillons am Fuß. Eigentlich handelt es sich um eine Kartuschenrahmung, die an italienische Vorbilder erinnert und in abgewandelten Varianten beispielsweise bei Stefano della Bella zu finden ist (Abb. 36 u. 37). Eine klare Verwandtschaft besteht auch zu einem Entwurf des Malers und Kupferstechers Georges Charmeton aus Lyon (Abb. 38 u. 39). Bei Charmeton ist die Kartuschenrahmung stärker als Bandwerk ausgeführt, doch beide werden von Blattbüscheln bekrönt und die Voluten nehmen die Enden von Girlanden auf. Interessanterweise bilden diese Girlanden an dem Kelch die Überleitung zu den Nachbarfeldern, deren zentrale Blumenfestons von einem geschweiften und geknickten Band bekrönt sind. Demzufolge scheint das französische Bandwerk in Wien bereits bekannt gewesen zu sein. Auch auf dem durchbrochenen Cuppaüberfang sind die Ornamente gut mit Blättern von Charmeton zu vergleichen. Der Zwischenraum der Medaillons besitzt ein zentrales Muschelfächermotiv, das von symmetrischem Bandwerk begleitet wird. Die Bänder sind dabei von etwa gleichbleibender Breite und an verschiedenen Stellen rechtwinkelig geknickt oder geschweift – alles Hauptkriterien des Laub- und Bandlwerks. Was hier allerdings komplett fehlt sind die Akanthusblätter, welche auf den französischen Entwürfen das Bandlwerk begleiten. Möglicherweise wurde das „Laub“ nicht richtig interpretiert, denn Festons und große Blattbüschel sind durchaus zu finden, oder es lagen dem Goldschmied doch andere Entwürfe vor.

An einem Missal von 1727 (Kat.-Nr. 5) ist sehr aufwändig geschnittenes Laub- und Bandlwerk zu finden. Es handelt sich wohl um eines der beiden Messbücher, die die Obervorsteherin der Englischen Fräulein St. Julien 1777 (!) „*in schönroten Safianleder* (sehr feines Ziegenleder aus Safi, Marokko, Anm.) *einbinden und diese mit dem Silber von den alten hat beschlagen lassen*“.¹⁵⁵ Tatsächlich findet sich an der unteren Schließe eine sehr gut erhaltene Wiener Punze von 1727 – der Druck ist mit 1726 ein Jahr früher datiert. Die Bänder des Bandlwerks sind eng ineinander verschlungen und symmetrisch konstruiert. Sie enden in Voluten und teils auch in Akanthusblättern. Damit handelt es sich bereits um „echtes“ Laub- und Bandlwerk. Die Ornamente erinnern jedoch erneut eher an Charmeton oder Ducerceau (Abb. 38 u. 40) und nicht an das Bérainsche Laub- und Bandlwerk, da die gekurvten und eng ver-

¹⁵⁵ Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten 2006, S. 160–161.

schlungenen Bänder in Form von volutierten C-Schwüngen und Ranken trotz ihrer Symmetrie unübersichtlich und willkürlich gesetzt wirken. Es scheint, als wären die zarten Akanthusranken des 17. Jahrhunderts, wie sie beispielsweise an der Stuckdecke des St. Pöltener Oratoriums (Abb. 4) zu beobachten sind, einfach durch das neuartige Bandlwerk ersetzt worden. Dabei wird zwar mit den Eigenschaften der Bänder, wie etwa den geknickten Abzweigungen oder der Verwandlung in Voluten, bereits experimentiert – eine spielerische Auseinandersetzung mit den „Unmöglichkeiten der Grotteske“ ist aber noch lange nicht erreicht.

Ähnlich verhält es sich bei einem Messkelch aus einer Pfarrkirche von 1726 (Kat.-Nr. 6). Vor allem am durchbrochenen Cuppaüberfang zeigt sich beinahe dasselbe Laub- und Bandlwerk wie an den Missalbeschlägen. Die Bänder überkreuzen sich zwar und sind an verschiedenen Stellen geknickt, volutiert und mit Blättern besetzt. Dennoch ziehen sich diese Gebilde bloß netzartig über die freien Flächen zwischen den drei Medaillons. Auch die Putten scheinen einfach auf die Ornamente appliziert worden zu sein, ohne auf die Einbindung in die Ornamentkomposition acht zu geben. Zwar bezeugt der Putto seine Zugehörigkeit zur Ornamentebene indem er eine Ranke hält, die mit einer Volute verwächst, die Gesamtkomposition bleibt aber der willkürlichen Flächenfüllung verhaftet.

Ein Messkelch von 1729 (Kat.-Nr. 7) zeigt eine sehr ähnliche Interpretation des Laub- und Bandlwerks. Die Ornamente stehen für sich und verschmelzen nicht wirklich mit den Formen der Trägerfläche. Hervorzuheben ist allerdings die zukunftsweisende Verwendung der Muschelfächer, aus deren Voluten sowohl am Fuß, als auch am Cuppaüberfang Bänder entspringen.

Ein Kelch von 1730 (Kat.-Nr. 8) besitzt neben der Punze auch ein lesbares Meisterzeichen. Dadurch kann er – ein leider sehr seltener Fall – tatsächlich einem bekannten Goldschmied namens Carl Ernst Kaiserwerth zugeordnet werden. Am Fuß ist neben den Emaillemedaillons und den Puttoköpfen getriebenes Laub- und Bandlwerk zu sehen, welches als Rahmung der bunten Emaillemedaillons eher zurückhaltend strukturiert ist. Erneut spielt allerdings der Muschelfächer über den Medaillons eine zentrale Rolle zur Zusammenführung der Bänder. Am Cuppaüberfang fällt das Laub- und Bandlwerk bereits differenzierter aus und ist stärker dem Bérainschen Schema angepasst. Dies erkennt man vor allem an jenen Bändern, welche sich typischerweise nach einem Knick in Voluten einrollen, denen eine Akanthusranke aufsitzt (Abb. 41 u. 42). Auch am Nodus lässt sich eine Neuerung entdecken. Wie üblich ist dieser dreiseitig gegliedert. Die Seiten können üblicherweise polierte Spiegel oder kleine Motive wie Puttoköpfe enthalten. Dazwischen wird ein vertikales Trennelement benötigt,

welches bisher eher flach ausfiel. Die obligatorischen Voluten an der Oberseite dienen dann eher als Zwickelfüllung. Dies ändert sich nun und die Trennelemente treten als plastische C-Schwünge greifbar hervor, zwischen denen ein herab geklappter Muschelfächer die Verbindung übernimmt. Damit kann dem Nodus schon beinahe eine Art tektonische Struktur zugeschrieben werden – diese besitzt er natürlich *de facto*, denn eine Schraube im Inneren hält die geschmiedeten Teile zusammen. Dass aber die wahre Tektonik verschleiert wird und Ornamente zum Schein diese Aufgabe übernehmen, tritt hier als Neuerung auf.

Auch ein weiterer Kelch (Kat.-Nr. 9) trägt die Signatur Kaiserwerths. Dieser ist nun kaum mehr mit jenen Stücken zu vergleichen, welche rund ein Jahrzehnt zuvor entstanden sind. Wenn auch das Laub- und Bandlwerk auf den ersten Blick kleinteilig erscheinen mag – die wohlüberlegte Gliederung und der gekonnte Einsatz der Ornamente im Sinne des *style Bérain* zieht sich über die gesamte Oberfläche. Die Fußform entspricht nach wie vor den sechs Buckeln, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geradezu als verbindlich vorausgesetzt werden darf. Der treppenartig gestaltete Stehrand weist bereits auf eine Entwicklung hin, die sich stärker mit der Architektur beschäftigen wird. Drei bunte Emaillemedaillons in Steinfassung und alternierend getriebene Putten teilen sich die Buckelfelder. Dazwischen übernimmt ein gut durchdachtes System aus Laub- und Bandlwerk die aufzufüllenden Flächen. Als symmetrische Rahmung komplementieren Bänder und Ranken die Medaillons. Dabei rollen sie sich zu C-Schwüngen ein, während aus deren Voluten neue Bänder oder Ranken herauswachsen können. In manchen Zwickeln erscheinen nach wie vor die thematisch dazu passenden Weintrauben. In den Puttofeldern beginnt das Bandlwerk sogar eine architektonische Form anzunehmen. Die sonst flachen Bänder bekommen eine profilierte Struktur und erinnern somit an Simse, oder ein Gebälk, auf dem der Putto sitzen, respektive schweben kann. Hier lässt sich ein Vergleich mit den prächtigen Stuckdecken im Oberen Belvedere ziehen, wo der Stuckateur Santino Bussi das Laub- und Bandlwerk ebenfalls zu ausgeprägtem Scheingebälk transformiert hat (Abb. 43). Am Schaftansatz kommt wieder der Muschelfächer zum Einsatz. Eine besondere strukturelle Änderung tritt am Nodus auf. Wenngleich der Kelch von 1730 (Kat.-Nr. 8) bereits eine leichte Architektonisierung erfahren hat, so ist diese hier wesentlich stärker ausgeprägt. Statisch scheint der Nodus auf seine drei C-Schwung-Bänderung angewiesen zu sein, die so entstandenen Nischen bergen jeweils geflügelte Puttöpfe.

Ähnliches lässt sich auch an einem Kelch von 1733 (Kat.-Nr. 11) bestätigen. Das ebenfalls sehr ausgefeilte Laub- und Bandlwerk tritt vor dem punzierten¹⁵⁶ Grund klar hervor. Es vermischen sich statisch-tektonisch wirkende Elemente mit leichten verbindenden C- und S-Schwüngen, welche sich den Gesetzen der Schwerkraft entziehen.

Hier manifestiert sich die besondere „Grotteskenlogik“, die Vitruv zuvor kritisiert hat. Dinge, welche in der realen Welt unmöglich wären, tauchen in den verschiedensten Ornamentsystemen immer wieder auf. In der Hochblüte des Laub- und Bandlwerks nach Jean Bérain beginnt man gezielt mit dieser „Unmöglichkeit“ zu spielen. Eine scheinbare Tektonik wird über formale Gestaltung in die Gegenstände eingebaut – diese wird aber durch die unlogische Zusammensetzung des Ganzen gleich wieder negiert. In der Wiener Kunstproduktion dürfte diese Erkenntnis in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts angekommen sein. Dies musste über den Zugang zu den Entwürfen Bérains und über die genaue Studie und Auseinandersetzung mit den Vorlagen geschehen. Eine Verbindung zu anderen Kunstgattungen zeigt sich an ähnlichen Ergebnissen. Für das Kunsthandwerk ist die Wechselwirkung mit der Architektur bestimmt interessant gewesen, da gerade das Laub- und Bandlwerk eine spielerische Aufhebung der Grenzen nicht nur zulässt, sondern eigentlich herausfordert.

Tatsächlich lässt sich eine Modeerscheinung konstituieren. Der neue Oberflächenschmuck war in der Lage Leerräume zu füllen, durch Überlagerungen und Fluchten Tiefenraum zu erzeugen, strukturiert horizontale und vertikale Elemente zu betonen und darüber hinaus eine Verbindung zu scheinbarer Tektonik zu erzeugen, um damit das Auge zu täuschen. Die Anreize für Auftraggeber, Handwerker, Architekten und Dekorateure waren gegeben und die entstandenen Objekte zeugen von der Beliebtheit des Laub- und Bandlwerks. Im Wiener Kunsthandwerk tauchen erste Versuche nach 1700 auf, wobei man wohl hauptsächlich auf süddeutsche Kopien und Interpretationen des französischen Laub- und Bandlwerks angewiesen war. Die Erfindung der Formen und deren Anwendung in Wien liegen dabei oft über 30 Jahre auseinander. Als sich ab den 1720er Jahren das Laub- und Bandlwerk häufigerer Beliebtheit erfreute, existierte es immer noch eher als „Vorform“, ohne dass die Vorteile des Ornaments vollständig ausgenutzt wurden. Erst um etwa 1730 kann man von einem fertig ausgeprägten Laub- und Bandlwerk sprechen, das eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit dem französischen *style Bérain* erkennen lässt. So war zu einer Zeit, als auch Santino Bussi Stuckdecken im Gartenpalais Belvedere dekorierte und Salomon Kleiner für Prinz Eugen die Ausstattung in Kupfer festhielt, das Laub- und Bandlwerk auch hier an seinem Höhepunkt

¹⁵⁶ „Punzieren“ bedeutet auch das „Eintreiben von Mustern“ in Metall- oder Lederoberflächen. Hier ist der mit zahlreichen Punkten aufgeraute Grund gemeint.

angekommen. Obgleich diese Mode in jenen Jahrzehnten ein „wienerisches Phänomen“ darstellt, so muss man sich vor Augen halten, dass stets nach dem Import einer italienischen, deutschen oder französischen Vorlage gearbeitet wurde. Die Ornamentdrucke, welche die Ideen transportierten, stammen nicht aus Wien und waren zudem oft veraltet – entsprechende Entwürfe von Bérain findet man in Paris bereits um 1680. Dennoch ist die Umsetzung des Laub- und Bandlwerks in der Wiener Kunstproduktion letztlich ein besonderes Phänomen, welches das Stadtbild und die künstlerische Identität Wiens maßgeblich mitgeprägt hat. Davon zeugen heute nicht nur die barocken Paläste und Kunstgegenstände, sondern auch deren umfangreiche Rezeption.

5. Der Garten als Schauplatz ornamentaler Realitätsebenen

5.1 Fledermaus und Fischflosse in Verwandtschaft zur Muschel

Dem Garten kommt im Barock eine besondere Bedeutung zu, welche stark von der menschlichen Wunschvorstellung einer Zähmung der Natur geprägt ist. Es handelt sich um einen Ort, der von der Natur eigentlich strikt zu unterscheiden ist. Der Barockgarten wird durch eine Mauer, einer Umfriedung oder etwas Vergleichbarem von der Außenwelt abgeschirmt. Was sich innerhalb dieser Grenze befindet, wurde von menschlicher Schaffenskraft geplant und umgesetzt – jedoch mithilfe der Natur abgerundeter Elemente. Kant bringt die Dichotomie von Natur und Kunst folgendermaßen auf den Punkt: „Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge.“¹⁵⁷ Was uns in der Natur als schön erscheint, muss, in einem Kunstwerk imitiert, nicht wieder schön erscheinen und umgekehrt kann auch das, was in der Natur hässlich, grausam oder abstoßend erscheint, in der Kunst durchaus schön werden.¹⁵⁸ Der Barockgarten versucht, der Natur ihren Schrecken zu nehmen und sie zu einem Ort zum Lustwandeln, zum Spielen und zum Feiern prunkvoller Feste umzuformen. Dabei wurden keine Mühen gescheut. Man ließ Terrassen anlegen, Bäume nach System pflanzen, symmetrische Wasserbecken füllen und bunte Blumenbeete und Boskette in ihrer Grundfläche akribisch gestalten. Gartenplaner wie André Le Nôtre oder dessen Schüler Dominique Girard übernahmen dabei die Gesamtleitung.¹⁵⁹ Der Garten wurde so angelegt, dass das dem Schloss am nächsten gelegene Parterre und die sich in die Ferne erstreckenden Kompartimente insbesondere von der Beletage aus gut zu betrachten waren.¹⁶⁰ Dabei erblickte man, wie die Broderieparterres mithilfe von Buchsbaumhecken, farbigem Kies und niedrigen Blütenpflanzen mitunter in aufwändiges Laub- und Bandlwerk verwandelt waren (vgl. Abb. 44). Dicht bepflanzte Boskette bildeten Platz für Irrgärten, Heckentheater oder kleine Gartenkonzerte. Die Gartenskulptur bezog sich hauptsächlich auf Themen aus der römischen und griechischen Mythologie oder bildete barocke Allegorien. Brunnen, Sockel, Vasen und selbst Ausstattung für Gartenfeste tauchten dabei stets in Zusammenhang mit ornamentaler Dekoration auf. In dieser mystifizierten Welt, wo die Natur

¹⁵⁷ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Kapitel 58.

¹⁵⁸ Liessmann 2009, S. 70.

¹⁵⁹ Seeger 2006, S. 23–24.

¹⁶⁰ Gut erhaltene bzw. rekonstruierte Barockgärten finden sich u. a. in Schlosshof, Schönbrunn, Belvedere.

vom glorifizierten Herrscher im Zaum gehalten und nach seinem Willen gestaltet wird, treffen die organisch-gewachsene Form und das künstlich-erdachte Ornament direkt aufeinander. Im Barockgarten heben sich die Grenzen von ornamentaler Phantasie und natürlicher Form auf oder verschmelzen miteinander. Die Grenzen des Realitätsbegriffs müssen für den Barockgarten neu erdacht werden.

Einer der wichtigsten Aspekte der Einteilung eines barocken Gartens ist die strenge Symmetrie. Aus der angewandten Ornamentik kommt ein Motiv zum Einsatz, welches wie kein anderes in der Lage ist, Bewegung aufzunehmen und diese an einem zentralen Punkt zusammenzuführen: die Muschel. Alois Riegl hat bereits dargelegt, dass Muschel und Palmette qualitativ gesehen im Ornamentsystem eigentlich dieselben Eigenschaften besitzen und hier natürliche Motive erst in eine abstrakt-künstliche Form „hineingewachsen“ sind.¹⁶¹ Sie sind also für die Kunst nutzbar gemacht worden. Das Dekorationssystem zur Zeit der Hochblüte des Laub- und Bandlwerks kannte vor allem geknickte und geschweifte Linien, welche symmetrisch um eine Mittelachse angeordnet sind. Dieser Umstand macht die zentrale Zusammenführung der Bewegung der Bänder an zahlreichen Stellen absolut notwendig. Auf einem Blatt von Jean Bérain (Abb. 45) ist eine Brunnenanlage inmitten eines Entwurfs für Laub- und Bandlwerk zu sehen. Im Zentrum thront die Venus auf einer dafür angemessen dimensionierten Muschel. Sie bildet den Abschluss des Podestes, von dem Wasser kaskadenartig über Amphoren und Delphinmäuler in das Basisbecken fließt. Mythologische Assistenzfiguren bevölkern die Anlage. Das rahmende Laub- und Bandlwerk wird zwar ebenso von figürlicher Plastik umspielt, es bleibt jedoch der Fläche verhaftet und entzieht sich der Gravitation. Es gehört damit zu einer anderen ornamentalen Realitätsebene als das zentrale Bildmotiv.¹⁶² Ein Scharnier zwischen diesen Ebenen bilden hier einerseits die Beckenränder des Brunnens, auf denen die Bänder zu stehen scheinen, und andererseits der Baldachin über der Venus, der gemeinsam mit dem Tuch, welches die Venus hinterfängt, an den Voluten des Bandwerks aufgehängt ist. Ungeachtet dieser unterschiedlichen Eigenschaften führt nun die bildmotivisch sehr ausgeprägte Mittelachse die Kurven des Laub- und Bandlwerks harmonisch zusammen. Wo im unteren Teil die Bänder außen in Voluten enden, beginnt innen die konkav geschwungene Stützwand der Muschelkaskade. Die beiden Amphoren betonen den volutengleichen Schwung nach innen. Diesen Schwung nehmen die S-förmig geschweiften „Armlehnen“ auf und geben ihn an die große Muschel dahinter weiter. Der zentrale Muschelfächer konzentriert somit sämtliche Bewegungen auf das Hauptmotiv – die Venus. In ähnlicher Weise funktio-

¹⁶¹ Vgl. Riegl 1893, S. 1–346.

¹⁶² Vgl. Bauer 1962, S. 4–5.

niert dies in der oberen Hälfte des Blattes über den herab geklappten Akanthusfächer, den Baldachin mit seinen Lambrequins und den Überfang mit seinem Faltenwurf. Topologisch gesehen könnte man die Konzeption dieses Entwurfes auch auf den Barockgarten übertragen. In der Draufsicht folgen die Beete und Boskette den Linien des Laub- und Bandlwerks. Gartenplastik wie die Peplosfiguren oder die Putten bevölkern Plätze und Zwischenräume. Die zentralen Stellen aber nehmen Brunnen ein, wo fließendes Wasser den steinernen Grottesken und mythologischen wie allegorischen Szenen eine gewisse Lebendigkeit verschafft. Die Denkwelten der barocken Gartenplanung und die des ornamentalen Vorlageblattes liegen also nicht sehr weit auseinander.

Wenn auf dieser Stufe der Ornamententwicklung Motive mit formal ähnlichem Charakter austauschbar sind, hat dies Folgen für die Sichtweise des Künstlers und deren Einsatzmöglichkeiten. Die Muschel kann wie die Palmette oder wie der Akanthusblattkelch beliebig dort eingesetzt werden, wo eine Fächerform angebracht erscheint. So kann auch eine Schnecke zur Volute umgeformt werden und sich dabei mit Geäst oder Blattwerk verbinden. Die Grenzen zwischen dem naturnahen Vorbild und der stilisierten ornamentalen Variante verschwimmen dabei immer mehr. Auf einem Blatt von Antoine Watteau (Abb. 46) sind die „Unmöglichkeiten der Grotteske“ noch immer vorhanden, doch im Gegensatz zu Bérain sind die Ornamente nicht mehr so klar von dem Bildmotiv in der Mitte zu unterscheiden.¹⁶³ Das Bandlwerk wurde von Bäumchen abgelöst, die seitlich emporwachsen. Die Karyatiden sind keine rein grottesken Fabelwesen mehr, sondern könnten genauso als Gartenplastik verstanden werden.¹⁶⁴ Das Gebälk mit seinen Draperien könnte auch den Abschluss einer barocken Freiluft-Theaterbühne darstellen. Die seitlichen Vasen wirken wie gerade aufgestellt und der Wind bläst von rechts kommend. Der Realitätsgrad der Darstellung hat sich somit verändert.¹⁶⁵ Dass nun nicht mehr klar zwischen Bild und Ornament unterschieden werden kann, verstärkt aber den Eindruck der Unmöglichkeit des Grottesken noch weiter.¹⁶⁶ Gartenszene und Ornament nähern sich immer weiter an. Weitere Motive können als Fächer anstelle der Muschel auftauchen. Das Rad, welches bei Watteau den Puttokopf hinterfängt, besteht aus dünnen Stäben, zwischen denen textiles oder hautartiges Material gespannt ist. In ähnlicher Form ist das Konstrukt am unteren Bildrand zu finden. Bezeichnet man es nun als „Fischflosse“ oder „Fledermausflügel“ – es kommt in so unterschiedlichen Varianten vor, dass eine eindeutige Zuordnung schwerfällt. Neben den genannten Beispielen kommen als Vorbilder noch Zelte mit ih-

¹⁶³ Vgl. Bauer 1962, S. 10.

¹⁶⁴ Vgl. Bauer 1962, S. 8.

¹⁶⁵ Vgl. Bauer 1962, S. 8.

¹⁶⁶ Vgl. Bauer 1962, S. S. 8.

rem Gestänge, Handfächer oder Spinnennetze in Frage. Es sei angemerkt, dass der Akanthus in seiner frühen, stilisierten Vorform des 5. Jahrhunderts v. Chr. in sehr ähnlicher Weise als stacheliger Fächer auftauchte (vgl. Abb. 6). Auch an der *Volta Dorata* der *Domus Aurea* ist das Motiv zu finden (Abb. 47). Ein Beispiel aus dem 16. Jahrhundert zeigt anstelle von Stilisierungen sogar eine echte Fledermaus mit ausgebreiteten Flügeln (Abb. 33). Auf einem anderen Blatt von Watteau (Abb. 48) kommt ein spezielles Gitterwerk zum Einsatz, welches zumindest dort einen gewölbeartigen Überfang bildet. Aus den ornamentalen Dekorationen der 1730er und 1740er Jahre ist dieses Motiv kaum wegzudenken. Oft füllt es Zwischenräume im Deckenstück oder an Wandaufnissen (vgl. Abb. 49). Wiederum ist die Provenienz im Bereich des Gartens zu finden. Die Rautengitter haben eine auffallende Ähnlichkeit mit Gartenspalieren, die zum Emporwachsen verschiedener Zierpflanzen aufgestellt werden und auch in Form von bewachsenen „Gartengewölben“ auftreten (vgl. Abb. 50 u. 51). Die beiden Architekturversatzstücke im Vordergrund weisen wiederum auf die grotteske Spannung des Blattes hin. Watteau definiert nicht klar, ob sie der ornamentalen Dimension des Bildrandes angehören, oder als gemauerter Gartenschmuck zu verstehen sind.

Die Ornamentik entwickelt sich in dieser Phase also von einer flächigen, dem Bildgrund verhafteten, formal-abstrakten Komposition in Richtung einer stärker mit Naturformen verwachsenen bildgegenständlicheren Variante. Der Ort, an dem sowohl realiter, als auch ideell experimentiert wird, ist der Garten. Eine vom Menschen kontrollierte Natur macht es möglich, phantasievoll verschiedene Vorstellungen von Realität künstlerisch umzusetzen. Es kommen dabei Motive zum Einsatz, denen vor allem zwei Dinge gemein sind: erstens eine natürlich gewachsene Form und zweitens eine formal-ornamentale spezifische Eigenschaft, die gerade dort eingesetzt wird, wo sie den Vorstellungen des Künstlers dienlich erscheint. Dabei sind Motive derselben Eigenschaft fast komplett austauschbar, solange sie im Dekorationssystem funktionieren. Was ornamentalen und was bildgegenständlichen Charakter hat, ist nicht immer klar zu differenzieren. Dieses bewusste Changieren zwischen Ornament- und Bild-Dimension wird allmählich zum Prinzip und konstituiert langsam den Übergang von der *régence* zum *style rocaille*.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Vgl. Bauer 1962, S. 9.

5.2 Muschelscharnier und Volutenspangen – ein neuer Gestaltungstypus

Ende der 1730er Jahre veränderte sich in Wien die formale Ausarbeitung der sakralen Goldschmiedearbeiten grundlegend. War das Laub- und Bandlwerk bisher eher dazu geeignet, auf eine Oberfläche appliziert, die Dekoration zu bilden, so verwächst nun das Ornament immer mehr mit seinem Grund, bis es selbst den eigentlichen Aufbau des Gegenstandes bestimmt. An dem Kelch von 1733 (Kat.-Nr. 11) ist diese Tendenz im Bereich des Nodus bereits gut erkennbar. Würde man aber die übrige Dekoration komplett entfernen, so bliebe ein schlichter Kelch mit abgetrepptem Stehrand, einer Fußwölbung mit sechs Buckeln und einer tulpenförmigen Cuppa. Einige Jahre später wird dies nicht mehr möglich sein.

An der Fußwölbung der Monstranz des Michael Laurenschiz (Kat.-Nr. 12) lässt sich die erste große Veränderung leicht erkennen. Die Einteilung in sechs Buckelfelder ist einer vierteiligen Gliederung gewichen. Vier kartuschenartige Felder werden von architektonischen Elementen getrennt, die sich am Schaftanlauf in Lisenen fortsetzen und somit den Höhenzug verdeutlichen. Im Vergleich mit den vorangegangenen Beispielen lässt sich immer noch eine Art Bandlwerk konstatieren. Die Kartuschenränder bestehen aus symmetrischen Bändern, die durch C- und S-Schwünge begrenzt werden. Beinahe nahtlos gehen diese in die vier Trennelemente über, die ihrerseits aus plastischen C- und S-Schwüngen geformt sind. Im Detail unterscheiden sich die Bänder kaum von jenen an dem Kelch von 1733 (Kat.-Nr. 11). Was sich aber stark verändert hat ist ihr Verhältnis zum Untergrund, also dem Ornamentträger. Dieser lässt sich eigentlich nur noch in den Kartuschen erahnen – was die tektonische Stütze des Fußes auszumachen scheint sind nun die volutierten Schwünge der Trennelemente selbst, die durch ihre Plastizität den Eindruck eines kompakten Trägergerüsts vermitteln. So sind Ornament und Träger nicht mehr so einfach zu unterscheiden. Damit wurde hier ein Versatzstück angewandt, welches in der gesamten spätbarocken Dekorationskunst eine bedeutende Rolle spielt: die Volutenspange. Sie ist im Grunde nichts anderes, als ein plastisch ausgeformter C-Schwung, welcher im Verband mit anderen Ornamenten eine – zumindest scheinbare – tektonische Funktion erfüllt.

Die Zusammenführung der Bänder oberhalb der Vorder- und Rückseitenkartusche übernehmen nicht weiter distinguierbare Muschelfächer, wie dies auch an älteren Stücken zahlreich der Fall ist. Hinzugekommen ist aber nun eine Motivik, die aus der Sphäre der barocken Vorstellungswelt des Gartens stammt. Die Kartuschenfelder beinhalten nicht etwa

Emaillamedaillons, Putten, oder christliche Symbolik. Sie zeigen an Vorder- und Rückseite Blumengebinde. An den Seitenteilen sind die Flächen zur Gänze mit Rautengittern gefüllt, deren Materialität nicht klar definiert ist. Es könnten bewachsene Gartenspaliere oder blütenbesetzte Eisengitter gemeint sein, die ineinander gesteckten Einzelteile lassen aber auch etwa an Fischschuppen denken. An den Unterseiten verbinden große spinnennetzartige Fächer den Kartuschenrand mit den seitlichen Trennelementen. In den Vorlagenwerken von Watteau nehmen derartige Fächer als Variation zur Muschel eine größere Rolle ein (Abb. 46 u. 52). Der Entwurf *La pellerine Alterée* (Abb. 52) benutzt dieses xenomorphe Gebilde wie einen Fächer, um die Bänder des Randornamentes auf die Mittelachse zu konzentrieren. Da an dem Fächer ein ausgebreitetes Tuch befestigt ist, entsteht gleichzeitig ein Scharnier zu der unterhalb prominent dargestellten Gartenszene mit Brunnen. So wirkt die Darstellung ein wenig wie der Auszug eines Storyboards für eine Theatervorstellung. Über den eher „bedrohlichen“ Charakter des Beiwerks wird der dramatische Effekt durchaus erhöht. Insgesamt aber nimmt der bühnenartige Rahmen der Szene auch ihre Ernsthaftigkeit.

Am Schaugehäuse geht der Schöpfer dieser Monstranz noch einen Schritt weiter. Ein Ornamentträger existiert nicht mehr, das Gerät ist durchbrochen. Man kann von einem inneren und einem äußeren Schaugehäuserand sprechen, wobei der innere hochoval, geknickt, geschweift und profiliert ist und somit auch die Form eines barocken Brunnenbeckenrandes besitzt. Dahinter folgt ein schmaler Strahlenkranz. Dann füllt ein durchbrochenes „Gartenspalier“-Gitter, welches analog zu jenem am Fuß gestaltet ist, die freie Fläche zum äußeren Rand. Dieser besteht nun aus breitem Bandwerk. Genauer gesagt eigentlich nur mehr aus dessen Voluten, die wieder durch ihre Plastizität das eigentliche Grundgerüst des Schaugehäuses bilden. Unterstützt werden sie in dieser Funktion durch Relieffiguren, die für eine Monstranz klassische Motive wie Engel und einen in Wolken schwebenden Gottvater zeigen. Ein vergoldeter Baldachin mit Kreuzaufsatz und herabhängenden Lambrequins bekrönt die Monstranz. Hier lässt sich ein Vergleich mit dem Venus-Grotteskenblatt (Abb. 45) von Bérain ziehen. Auch dort ist der Baldachin über Blumenfestons mit dem Bandwerk des Rahmens verbunden. Auf beiden Beispielen dienen die Baldachine dem Zweck, als herrschaftliches Symbol die Größe und Würde der Protagonisten im Bildzentrum hervorzuheben und die seitlichen Elemente der Darstellung optisch zusammenzuführen.

Eine Monstranz des Meisters I. P. A. von 1740 (Kat.-Nr. 13) besitzt strukturell einen ähnlichen Aufbau, ist aber im Detail wesentlich feiner ausgearbeitet und zeigt erste Stilmerkmale, welche bereits den Kontakt mit der frühen französischen Rocaille erahnen lassen. Der

Fuß ist wieder vierteilig gegliedert, er wird aber geschickt über eine Kante in einen unteren vertikalen und einen oberen tellerförmigen Part unterteilt. Die plastisch gewordenen Ornamente übernehmen hierbei die Hauptaufgabe. Wie an der Monstranz des Michael Laurenschitz teilen vertikale „Stützelemente“, die sich über Lisenen zum Nodus hin fortsetzen, den Fuß in vier Felder. Dabei nützt Meister I. P. A. die Scharnierfunktion der Voluten zu seinem Vorteil. Die unteren „Stützen“ bestehen aus verbreiterten und tektonisierten S-Schwüngen, denen Akanthusfächer aufsitzen. Dabei drehen sich die Voluten an der Oberseite gerade soweit ein, dass an dieser Stelle der Fußwölbung ein Knick entsteht. Konkav geschwungene Sockel, wie man sie beispielsweise mit einer Kartusche oder einem Gartenpostament von Oppenordt (Abb. 53 u. 54) vergleichen kann, setzen die vier „Stützen“ zum Schaftansatz hin fort. Interessanterweise liegen die Sockel hier relativ flach innerhalb der Gesamtkonstruktion, was für das klassische Verständnis von tragenden und lastenden Elementen im Architekturverband etwas befremdlich wirkt. In den Feldern kommen Puttoköpfe und große Muschelfächer zum Einsatz, die zusammenlaufende Bänder zentrieren. Am Schaugehäuse wendet I. P. A. den Knick mittels S-Schwung erneut an. Die seitlichen Pilaster wölben sich oben etwas hervor und verbinden sich damit unauffällig mit den Voluten der breiten S-Schwünge, die in der Mitte über ein Fächerscharnier zusammengeführt werden. Wo also eine Art geradliniges Gebälk zu erwarten wäre, scheinen hier naturhafte Elemente zusammengewachsen zu sein. Die gesamte Dekoration beinhaltet wieder Motive aus der Sphäre des Barockgartens. Muscheln, Schnecken, Fledermausflügel und Gartenspaliergitter ziehen sich über den Aufbau des Gerätes. An wenigen Stellen findet sich sogar noch feines Laub- und Bandlwerk, wie etwa am Schaftansatz. Insgesamt entfernt man sich hier aber von der synthetischen kurvilinearen Form und gelangt zu Schmuckformen bei denen sich Natur und Kunst sehr eng ineinander verschlingen. Ein Entwurf von François Boucher (Abb. 55) zeigt hier ähnliche Ansätze. Das Blatt hat eine der zu jener Zeit beliebten pastoralen Szenen zum Thema und das rahmende Randornament verhält sich analog zu den Formen der Monstranz.¹⁶⁸ Wie am Fuß der Monstranz bilden die Ornamente hier eine Art vertikalen Rand. Seitlich wird der Knick über breite C-Schwünge mit ihren Voluten betont. Ein zentrales Muschelfächerscharnier führt die Bänder in der Mitte zusammen. Die Spaliere erinnern an das Schaugehäuse der Monstranz. Auch hier sind es wiederum S-Schwünge, welche die vertikalen Stützen oben zusammenführen. Geradlinigkeit wird allgemein vermieden. Wo es möglich ist werden C- und S-Schwünge angewandt. Sowohl auf dem Blatt von Oppenordt, als auch an der Monstranz sitzen den Schwüngen am Rücken hie und da kleine Muschelfächer auf. Alle Elemente sind plastisch geformt und nehmen

¹⁶⁸ Vgl. Bauer / Sedlmayr 1992, S. 22–24.

im Allgemeinen Bezug auf die Sphäre des Barockgartens mit seinen Kulissen, Brunnen und Grotten. Dennoch herrschen ornamental immer noch eine gewisse Symmetrie sowie ein Bezug zur Fläche. Damit befindet man sich hier auf einer Entwicklungsstufe, wo mit einer naturhaften, plastisch verfließenden Form experimentiert wird und sich das Ornament wie ein Gewächs, eine künstlich angelegte Gartenarchitektur oder ein von Wasser gehöhlter Stein, langsam verselbstständigen kann.

6. Der Style Rocaille

6.1 Genese der Rocaille im französischen Grotteskenblatt

Hermann Bauer zitiert in seiner umfassenden Auseinandersetzung mit dem Ornament-Motiv „Rocaille“ gleich zu Beginn seiner Arbeit einen Auszug der *Confessions* des französischen Aufklärers Jean-Jacques Rousseau (1712–1778).¹⁶⁹ Dieser berichtet von dem reichen Juwelier Mussard, der die Terrassen seines Gartens umwühlte und dabei fossile Muscheln fand.¹⁷⁰ Es waren jedoch so viele davon, dass die erhitzte Einbildungskraft Mussards nur noch Muscheln in der Natur erblickte, und dass er endlich ganz aufrichtig glaubte, das ganze Weltall sei nur Muscheln, Trümmer von Muscheln, und dass mit einem Wort die Erde nur noch Muschelstoff sei.¹⁷¹ Rousseau nannte die Krankheit, die den armen Mussard befallen hatte *Konchylomanie*.¹⁷² Die Gedanken Rousseaus sind für den *style rocaille* sehr bezeichnend und unschwer nachzuvollziehen, betrachtet man etwa die von Johann Georg Hertel in Augsburg herausgegebene Darstellung des Frühlings (Abb. 56) oder den vergoldeten Schnitzaufsatz eines Chorgestühls (Abb. 57) in Eggenburg, um nur zwei beliebige Beispiele zu nennen. Zwar besitzen die Formen etwas klar Muschelhaftes, doch handelt es sich bei dieser Identifizierung eher um einen unbewussten Abstraktionsprozess, als um eine eindeutige Wiedererkennung. Diese seltsamen Gebilde haben vor allem zwei Eigenschaften gemeinsam. Erstens haftet an ihnen formal die Reminiszenz der natürlichen Muschel und zweitens schmücken sie als elaboriertes Ornament nicht die Oberfläche eines Gegenstandes, sondern geben vor, selbst etwas Gegenständliches zu sein. Es bedarf zur Entstehung der Rocaille also sowohl der Aneignung einer muschelartigen Form, als auch der Entwicklungsstufe der Ornamentik, wo sich der Schmuck von seinem Trägergrund emanzipiert hat.

Die Bezeichnung *Rocquaille* für eine neue Ornamentform aus Muschelstoff findet sich erstmals 1736 bei Jean Mondon le fils auf dem Titel einer Stichserie.¹⁷³ *Travail de Rocaille* oder *Travail de Coquille* bezeichnet aber schon seit der Renaissance die Muschelarbeiten an Grotten und Brunnen, wobei mit *Roc* die Kombination von Gestein, Tropfstein, Muscheln und

¹⁶⁹ Vgl. Bauer 1962, S. 1.

¹⁷⁰ Vgl. Bauer 1962, S. 1.

¹⁷¹ Vgl. Bauer 1962, S. 1.

¹⁷² Vgl. Bauer 1962, S. 1.

¹⁷³ Vgl. Bauer 1962, S. 18.

Schnecken gemeint ist.¹⁷⁴ Vorbereitet wird die Rocaille in den Grotteskenentwürfen von Bérain, Marot und Watteau. Sie bestehen aus einem Bildmotiv in der Mitte und einem damit verbundenen Randornament, wobei das „Scharnier“ zwischen den beiden räumlichen Bildlogiken, also jene Stelle an der Bild und Ornament aufeinandertreffen, die Blätter in grotteske Spannung setzt.¹⁷⁵ Die Blätter entwickeln sich dahingehend, dass sich das Bildzentrum immer mehr ausweitet und das rahmende Ornament immer mehr an den Rand gedrängt wird (vgl. Watteau Abb. 46 u. 52), bis das Rahmenornament selbst bildgegenständlich wird und den Raum somit wieder zurückerobert. Dies führt nun etwa zur Mitte der 1730er Jahre zur Entstehung der *forme rocaille*, was sich etwa an einer kleinen Ornamentstichserie von Juste-Aurèle Meissonnier gut nachvollziehen lässt.¹⁷⁶ Vergleicht man ein Detail des Randornaments bei Watteau (Abb. 58) mit einem Blatt aus dem *Livre d'ornemens* von Meissonnier (Abb. 59) fällt auf, dass hier ein Motiv aus der Sphäre des Ornaments eigentlich zum zentralen Bildthema geworden ist.¹⁷⁷ Das Interesse der Darstellung gilt nun den muschelfächerbesetzten C-Schwüngen, welche oben über ein Muschelscharnier zusammengeführt werden. Im Unterschied zu den ornamental-muschelartigen Gebilden existiert auf dem Blatt in Zusammenhang mit dem Stilleben in der Mitte auch noch die natürliche Muschel. Sie tritt aber gemeinsam mit den Korallen und Schnecken schon beinahe in den Hintergrund. Wenn das bisher als Rand-Rahmen-Motiv angewandte ornamentale Muschelscharnier nun zum Bild-Zentrum der Grotteske wird, ist die Rocaille entstanden.¹⁷⁸ Auf einem weiteren Blatt (Abb. 60) dieser Serie ist die Konsequenz dieser Entwicklung deutlich zu sehen. Das Gebälk mit seinen Stützen in der linken oberen Ecke erinnert noch am ehesten an die Laub- und Bandwerk-Grotteske. Die Ornamente haben sich nun aber von ihrem flachen Bildträger gelöst und bilden gemeinsam mit dem Fontänenbrunnen eine monumentale Architektur. Letztendlich entbehrt das Blatt mit der großen Treppe (Abb. 61) jeglichen Randornaments.¹⁷⁹ Die C-Bögen sind vollends zu einer Quasi-Architektur geworden, die sich in Form von selbstständigen Versatzstücken im Raum platzieren lässt. Die Rocaille ist also ein (archi-)tektonisches Ornament, das nicht unbedingt auf einen Grund angewiesen ist, respektive diesen Grund selbst bilden kann. Die „Unmöglichkeiten der Grotteske“, wie das Aussetzen der Schwerkraft oder die Nichtigkeit von Größenverhältnissen, bleiben dabei erhalten. Auf einem Blatt der genannten Stichserie von Jean Mondon le fils (Abb. 62) gibt sich die *forme rocaille* gut zu erkennen. Architektonisierte C-

¹⁷⁴ Vgl. Bauer 1962, S. 18 u. Bauer / Sedlmayr 1992, S. 9.

¹⁷⁵ Vgl. Bauer 1962, S. 4–5.

¹⁷⁶ Vgl. Bauer 1962, S. 11–21.

¹⁷⁷ Vgl. Bauer 1962, S. 11.

¹⁷⁸ Vgl. Bauer 1962, S. 11–12.

¹⁷⁹ Vgl. Bauer 1962, S. 20.

Bögen tragen auf ihrem Rücken eine Art Muschelkamm. Weitere muschel- oder schneckenförmige Gebilde verbinden sich mit den benachbarten Architekturversatzstücken. Der Zusammenhang mit der Sphäre des Gartens und der Grotten ist unverkennbar. Einschlägige Motive wie die Fischflosse, die Schnecke, oder der Fledermausflügel können mühelos in die Rocailles hineininterpretiert werden. Gerade diese Möglichkeit ergibt aber ein besonderes Identifikationsmerkmal der Rocaille, da sie die transformierte, fossile und versteinerte Form eines „einst natürlich gewachsenen Materials“ darstellt. Unspezifische Assoziationen hervorzurufen ist eine signifikante Eigenschaft der Rocaille. Bei dem Versuch, sie mit der Muschel gleichzusetzen, ist Vorsicht geboten. Diese kommt gemeinsam mit zahlreichen anderen Motiven in den Blättern ebenfalls zum Ausdruck – allerdings als eine Art Stilleben und nicht als Teil der ornamentalen Sphäre der Rocaille. Dass die C-Schwünge in Kombination mit jenen amorphen Muschelfächern auftreten, hat mehrere Gründe. Es verbindet sich hier eine eigentlich naturferne Ornamentform mit der Vorliebe für die echte Muschel.¹⁸⁰ Zum einen bringt natürlich die Muschel im Gebrauch als Fächermotiv ihre formalen Eigenschaften bestens zum Ausdruck. Zum anderen hat der Einsatz des Muschelstoffes seit der Renaissance seine Tradition in Verbindung mit Grotten und Wasserthemen. So wie ein „Fledermausflügel“ bei Watteau (Abb. 58) in den C-förmigen Rand „hineinwachsen“ kann, hat sich der Muschelstoff bei Meissonnier (Abb. 59) oder Jean Mondon fils (Abb. 62) der C-Schwünge bemächtigt. Die grotteske Affinität zu Wasserthemen bleibt zunächst auch im *style rocaille* bestehen. Und um Brunnen, Wasserwellen, Kaskaden, Wasserbecken oder durch Wasser geformtes Gestein darzustellen ist die muschelartige Rocaille geradezu prädestiniert. All diese Einsatzmodalitäten lassen sich auf einem Blatt (Abb. 63) von Jacques de la Joue charakterisieren. Es handelt sich hier um eine etwas abenteuerliche Gartenarchitektur, genauer gesagt um einen Brunnen mit Treppe. Es ist mit *Cascade* bezeichnet und in der Tat fließt das Wasser, welches wohl den Fontänen im Hintergrund entstammt, über mehrere Becken verschiedener Größe zu Boden. Eine geschwungene Treppe führt zu dem mittleren Becken empor, dahinter trägt eine massive Mauer die Mündung eines Wasserfalls. Der unbedarfte Betrachter muss schon etwas reflektieren, um überhaupt auf die Idee zu kommen, es handle sich hierbei um einen Ornamententwurf, doch die *forme rocaille* zieht sich durch das gesamte Blatt. Jegliches Ornament ist dreidimensional, völlig von der Fläche des Blattes abgelöst und schmückt letztlich nichts anderes als sich selbst. Die Quasi-Architektur des Brunnens kommt ohne gerade Linien aus. Platten und Mauerstücke verwandeln und verbinden sich mit großen steinernen Muschelfächern, die ihrerseits aus C-Schwüngen geformt sind. Kurzerhand tritt die Rocaille als Verbund plastisch-

¹⁸⁰ Vgl. Bauer 1962, S. 32.

tektonisierter und bildmotivisch-modulierter C-Schwünge in Erscheinung. Als Hauptmotiv lässt sich daraus zunächst der klassische C-Schwung mit seinem begleitenden Kamm aus fächerförmigem Muschelstoff ableiten.¹⁸¹ Darauf bleibt die Rocaille allerdings nicht beschränkt. Die versteinerten muschelartigen C-Schwünge sind an den Beckenrändern zu finden, an den Treppengeländern, den Gesimsen, den Voluten und sogar an den emporwachsenden Gräsern, deren Lebendigkeit aufgrund ihres versteinerten Charakters schon sehr in Frage stehen muss. Darüber hinaus vermittelt schließlich auch das hochspritzende Wasser in den Kaskaden den Eindruck, aus Rocaillefächern zu bestehen. Wandert der Blick nun in den Hintergrund mit seinen sich unter der Last ihrer Blätter beugenden Bäumen und die über ihnen aufgetürmten Cumuluswolken mit ihren geschwungenen Rändern und Schattierungen, stellt sich die Frage, ob nicht darin ebenfalls Rocailles im weitesten Sinne enthalten sein könnten. Eine von Johann Baptist Klauber verlegte Serie aus Augsburg weist in diese Richtung: Blatt 3 aus der Folge der 4 Winde ist mit *Zephyro* bezeichnet (Abb. 64) und stellt somit allegorisch den Westwind als Bote des Frühlings dar. Die Rocaille tritt hier wieder als Gartenarchitektur in Erscheinung. Ein geschweiftes und abgetrepptes Postament mit vorgelagerten Muschelfächer-Rocailles bildet die Basis, darüber erhebt sich eine Gartenlaube, bestehend aus architektonisierten C-Schwüngen mit einem Gewölbepart aus Rautengittern. Den Frühling bringt nun der warme Westwind in Form eines in Wolken schwebenden Puttos, der aus der linken oberen Ecke einen Lufthauch in die Szenerie bläst und zarte Blüten herabregnen lässt, welche von den beiden Figuren vor der Gartenlaube in einem Korb gesammelt werden. In diesem Blatt wird ein Wetterphänomen mit den Mitteln der Rocaille dargestellt. Die Schwünge an der Architektur erinnern an Ranken, die sich erst von dem vergangenen Winter erholen. Die Rautengitter sind noch kahl, während am Boden die ersten Triebe zu sprießen beginnen. Der milde Westwind bläst, seit der allgemeinen Verinnerlichung der Mercatorprojektion, von links kommend und die Struktur der Szenerie scheint sich in den Böen ein wenig zu verformen. Die Wolken setzen sich aus den gleichen Schwüngen und Fächern zusammen wie die restlichen Bildelemente. Somit ist die Rocaille in der Lage, sich auch schwer greifbaren Phänomenen wie den Wolken oder einem Windhauch zu bemächtigen und sie somit darstellbar zu machen.

Die Rocaille ist als Ornament-Motiv entgegen der scheinbaren Komplexität ihres Formenkanons gut zu verorten. Wie Hermann Bauer gezeigt hat, besteht ein kausaler Zusammenhang zwischen der französischen Régence-Grotteske und dem Beginn des *style rocaille*. Die Ornamente lösen sich von ihrem flachen Grund und werden zu plastischen quasi-

¹⁸¹ Siehe z. B. Abb. 63 am rechten Bildrand über der Vase mit Lagerfigur.

tektonischen (Architektur-)Versatzstücken, wobei dem C-Schwung eine prominente Rolle zukommt. Die Muschel wächst als ausgeprägtes C-Schwung-Konvolut in den Rocaillefächer hinein. Dabei gilt es allerdings von der natürlichen Muschel zu unterscheiden, denn auch wenn die Rocaille im Allgemeinen ein formal fossil-muschelartiges Aussehen besitzt, ist sie in der Lage, eine breite Palette unterschiedlicher Materialien und Motive darzustellen. Sie eignet sich als Oberflächendekoration, als Beiwerk oder als Versatzstück in architektonischen Anlagen und ist in allen Kunstgattungen vertreten. Auch wenn Rousseau seinem Juwelier Mussard stellvertretend für den *style rocaille* die Krankheit *Konchylomanie* diagnostiziert – es handelt sich dabei doch um eine wohldurchdachte und hoch spezialisierte Kunstform, die dem Ornament zu der Stellung eines wesentlichen Erkennungsmerkmals seiner Epoche verholfen hat.

6.2 Rocaille-Typologie der Wiener Goldschmiedekunst

Die Rocaille hat in Wien und seiner Umgebung nie dieselbe Prominenz erlangt wie in ihren großen Zentren in Frankreich und in Süddeutschland. Spielformen der Rocaille tauchen dennoch an unzähligen Werken jener Periode des Kunstschaffens auf, die Großteils in die Zeit der Regentschaft Erzherzogin Maria Theresias (1740–1780) fällt. Dabei kann es sein, dass sich zarte und unscheinbare Rocaillefächer fast heimlich unter die übrigen Ornamente mischen, oder ein C-Schwung rocailleartig xenomorph-tektonisch wird. Manchmal finden sich aber auch Beispiele, an denen der *style rocaille* vollends ausgeprägt ist.

Zur Zeit des Auftauchens dieses Ornamentes in Wien in den 1740er Jahren existiert dieselbe Problematik, die auch auf das Laub- und Bandwerk zutrifft. In Paris längst zum Modeornament par excellence aufgestiegen, ist die Rocaille in Wien eigentlich noch unbekannt. Wieder bedarf es spezieller Wege der Kulturvermittlung, um die neuen Formen einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Und wieder führt der Hauptweg über Süddeutschland. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sich in Wien noch kein Musterstechergewerbe etabliert und man war auf Importe aus den großen Zentren Augsburg, München und Nürnberg angewiesen, die französische Entwürfe mit einiger Verzögerung weitertransportierten.¹⁸² In diesem Zusammenhang sei François I. de Cuvilliés genannt. Der aus Belgien stammende bayrische Hofdekorateur verbrachte vier Jahre als Schüler von Jean-François Blondel in Paris und

¹⁸² Vgl. Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 22.

wirkte in Bayern als Oberhofbaumeister.¹⁸³ Er orientierte sich an der Rocaille im Stil von Meissonnier und La Joue und hatte großen Einfluss auf süddeutsche Künstler, die seine Dekorationsmanier nachahmten und modifizierend verbreiteten (vgl. Abb. 65).¹⁸⁴ Gerade die Vorlagen von Cuvilliés erfuhren in Wien eine starke Rezeption. Die Innenraumgestaltung von Schloss Hetzendorf geht beispielsweise auf seine Vorlagen zurück und bezeugt so erste Kontakte zur *forme rocaille*.¹⁸⁵ Dies bedeutet, man produzierte anfangs zwar erneut nach französischer Mode, jedoch stets nach Selektion und Transformation süddeutscher Umschlagplätze und vor allem war man nie auf dem neuesten Stand. Der direkte Kontakt mit der französischen Kultur gestaltete sich aufgrund der politischen Verhältnisse immer noch schwierig und wurde wenn überhaupt nur von wenigen Personen getragen.

Dies änderte sich nachdem sich Erzherzogin Maria Theresia zur Jahrhundertmitte Frankreich mehr und mehr annäherte. Staatskanzler Wenzel Graf Kaunitz-Rietberg kehrte nach seinem Aufenthalt als Botschafter in Paris 1750–1753 nach Wien zurück und spielte hier eine bedeutende Rolle in der Kulturpolitik.¹⁸⁶ 1757 gründete er die Manufactur-Schule nach französischem Vorbild mit dem Ziel, die Fähigkeiten der Wiener Kunsthandwerker zu fördern und so das Niveau des Kunstgewerbes allgemein anzuheben.¹⁸⁷ Zum ersten Mal wurden auch Handwerker im Riss- und Modellzeichnen ausgebildet.¹⁸⁸ Es wurden Vorlagemappen aus Paris bestellt und Künstler und Handwerker nach Paris entsandt um sich „in der Kunst zu perfektionieren“. ¹⁸⁹ Nun passiert wie folgt, dass in Wien dreierlei Phänomene aufeinandertreffen. Erstens kommen Künstler und Handwerker vermehrt direkt mit der in ihrem Kernland entwickelten Rocaille in Berührung, welche in ihrer Fülle und raffinierten Gestaltung sicherlich eindrucksvoll gewesen sein muss. Der Vermittlungsweg über Süddeutschland wurde sekundär. So original und vorbildhaft diese Ornamente waren, so veraltet waren sie aber gleichzeitig bei ihrem Eintreffen im Wiener Kunsthandwerk. Da sich abgesehen vom Herkunftsland an den Vorlagen kaum etwas geändert hatte, musste sich – die Anhebung der Qualität durch akademische Beschäftigung vielleicht ausgenommen – auch an der ornamentalen Gestaltung der Objekte nicht zwangsläufig gleich etwas ändern. So sind französische Originalvorlageblätter aus den 1730ern im Wien der 1750er noch immer hochaktuell. Daran knüpft das zweite Phä-

¹⁸³ Vgl. Irmischer 2009, S. 360.

¹⁸⁴ Vgl. Irmischer 2009, S. 360.

¹⁸⁵ Vgl. Witt-Dörning 1978, S. 71–72.

¹⁸⁶ Vgl. Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 22–23.

¹⁸⁷ Vgl. Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 23 u. Witt-Dörning 1978, S. 2.

¹⁸⁸ Vgl. Witt-Dörning 1978, S. 2.

¹⁸⁹ Vgl. Witt-Dörning 1978, S. 2.

nomen an, welches besagt, dass neben der eigentlich überholten Rocaille auch aktuellere Lehrmittel aus Paris angeschafft wurden. Die darunter fallenden ornamentalen Vorlageblätter z. B. eines Jean Charles Delafosse (Abb. 66 u. 67) besitzen zwar immer noch Charaktereigenschaften der Rocaille, bewegen sich mit ihren antikisierenden Formen aber mehr und mehr auf den Klassizismus zu. Solche Einflüsse bewirken, dass sich in Wien der sogenannte „Josephinische Zopfstil“ rasch durchsetzen und verbreiten kann.¹⁹⁰ Drittens reißt der Kontakt zu den süddeutschen Stecherzentren nie ganz ab. So finden späte Variationen der Rocaille „made in Germany“ auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Wiener Kunsthandwerk noch ihren Niederschlag.

Es gibt keine durchwegs stringente Entwicklung ausgehend von einer „reinen“ Rocaille nach La Joue oder Cuvilliés bis hin zum voll ausgebildeten Klassizismus. Mehrere Richtungen überschneiden und wiederholen sich. Man experimentiert, importiert, interpretiert und verwirft wieder. Geld, Können, persönliche Beziehungen und Geschmack müssen dabei selbstverständlich eine große Rolle gespielt haben. Eine chronologische Analyse der Ornamente gestaltet sich unter dem Einfluss so unterschiedlicher Leitsysteme entsprechend kompliziert.

6.3 Frühe Formen

An einem Messkelch von 1743 (Kat.-Nr. 14) werden Strukturen sichtbar, die zu einer frühen Form der Rocaille gezählt werden können. Das Ornament-Träger-Verhältnis funktioniert an diesem Objekt ähnlich wie an den beiden vorangegangenen Beispielen (Kat.-Nr. 12 und 13). Vertikal ist der Kelch dreigeteilt, den Höhenzug verdeutlichen breite kartuschenartige Volutenspannen, Lisenen am Schaftansatz und am Nodus sowie die Felder des Cuppaüberfanges. Mit den Rautengittern an Schaftanlauf und Cuppaüberfang oder den Fledermausflügeln am Nodus sind nach wie vor ältere Ornamente im Einsatz. Auch kleinere muschelartige Fächer finden sich bereits zuvor im Verbund mit anderen Ornamenten. Was aber hier so deutlich auffällt ist, dass den C-Schwüngen an der Fußwölbung jene Fächer aufsitzen, die zwar aus der Muschel abgeleitet sind, ihr aber nicht mehr eindeutig zugerechnet werden können. Besonders bemerkenswert ist, dass die Fächer in diesem streng symmetrischen Dekorverband nicht bloß die Aufgabe einer Zusammenführung der Linien oder einer Zwickelfüllung über-

¹⁹⁰ Vgl. Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 23.

nehmen, sondern im Sinne eines ornamentalen Protagonisten selbstbewusst für die horizontale Teilung der Wölbung stehen. Sie schließen die drei Volutenspangen nach oben hin ab, begleiten die aus den Voluten herauswachsenden S-Schwünge hängend und führen diese zuletzt über einen zentralen Fächer zusammen. Genau jene flossenförmigen Rocailles erfreuten sich in Wien lange großer Beliebtheit. Noch neun Jahre später finden sich solche Fächer an dem strukturell ähnlich gestalteten *Messkelch des Siman Baierl* (Kat.-Nr. 19). Wieder erfolgt die Dreiteilung des Fußes über Volutenspangen, deren Schwung hier allerdings kugeliger und vielleicht etwas verspielt-fließender ausgefallen ist. Es wachsen aber auf dieselbe Weise S-Schwünge aus den Voluten, welche wiederum von hängenden Rocaillefächern begleitet werden. Der zentrale Fächer ist als sehr raumforderndes Scharnier ausgeführt.

Der *Messkelch des Franz Xaver Zaininger* (Kat.-Nr. 15) von 1745 erinnert mit seinen flachen Buckeln noch ein wenig an das ausgehende 17. Jahrhundert. Es ist nicht undenkbar, dass hier ein älteres Stück umgearbeitet wurde. Ornamental zeigt sich das Objekt doch dem Zeitgeschmack der 1740er Jahre angepasst. Auf dreien der Buckel finden sich Volutenspangen, die über breite Fächerscharniere mit dem flachen Stehrand verbunden sind. Die übrigen drei zeigen Felder mit Puttoköpfen, wobei auch jene einer Begrenzung mittels volutierten C- und S-Schwüngen unterliegen. Die benachbarten Felder, also die Volutenspangen, werden wie auch bei Kat.-Nr. 14 und 19 über Voluten mit Fächern verbunden. Dieses Motiv wiederholt sich mehrfach am Schaftansatz und am Nodus. Die Fächer zeigen weder naturalistische Muscheln noch Watteausche Fledermausflügel, sondern abstrakte, aus C-Schwüngen zusammengesetzte Figuren. Als Flächenfüllung kommen an der Fußwölbung nach wie vor Rautengitter zur Anwendung. Bei dem ebenfalls reich ornamentierten Cuppaüberfang dürfte es sich um eine spätere Ergänzung handeln.

Diese ersten Auseinandersetzungen mit der Rocaille zeigen also vor allem eine Anreicherung bereits bestehender Formen mit einfachen Rocaillefächern. Seit der *Monstranz des Michael Laurenschiz* (Kat.-Nr. 12, 1737) hat sich das Verhältnis von Ornament und Trägergrund kaum verändert. Volutenspangen bestimmen vertikal die tektonische Struktur. Aus den Voluten wachsen S-Schwünge, die über ein Scharnier zusammengeführt sind. Diese bestimmen wiederum die horizontale Gliederung. Die Elemente wirken flach und teilweise appliziert, verschleiern aber die Existenz des Ornamentträgers. Das lange Zeit so beliebte Laub- und Bandlwerk ist nicht mehr wirklich erkennbar, lebt aber in Form der C- und S-Schwünge heimlich fort. Wichtig ist, dass „Muschelwerk“ nun in seiner Materialität nicht mehr erkenn-

bar sein muss, es nicht mehr nur in seiner Funktion als Scharnier, sondern überall auftreten kann, und die Ornamente beginnen, die tektonische Gliederung der Objekte zu übernehmen.

6.4 Auf dem Meeresgrund – chthonische Elemente und nautische Oberflächengestaltung

Der sogenannte „Hackelberg“-Kelch (Kat.-Nr. 16) von 1747 macht den Eindruck, als hätte er, von seinem Cuppaüberfang abwärts, die Zeit seit seiner Entstehung im Wasser verbracht, und nun sei er vor kurzem wiederentdeckt worden. Bei den Messkelchen aus dem Institut der Englischen Fräulein (Kat.-Nr. 21 und 26) verhält es sich ähnlich. Die Objekte tragen alle Beschauezeichen aus Wien. Warum besitzen kontinentale Stücke der *Vasa Sacra* zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine Oberflächengestaltung, die Assoziationen mit dem unterirdischen Reich versunkener Welten herstellt?

Zum einen widerspricht diese Gestaltung natürlich keineswegs der allgemeinen Entwicklung mit ihrer Affinität zu Wasserthemen, Grotten und Muscheln. Die Anwendung naturnaher Elemente in der Kunst erreicht hier aber zumindest einen ihrer Höhepunkte. Muscheln und deren Bruchstücke sind eng mit der Oberfläche des im Grunde zeitgemäß architektonisch gestalteten Objektes verwachsen. Die Rautengitter und Fächer am Schaft des Hackelberg-Kelches erinnern in sehr naturalistischer Art an Fischflossen und was auf anderen Stücken als Akanthus in Erscheinung tritt, kann in diesem Zusammenhang genauso als Wasserpflanze interpretiert werden. Im *Livre des Légumes* von Meissonnier finden sich Blätter, die Seegras, Schnecken, Wasserpflanzen und Meeresbewohner wie zum Beispiel einen Hummer zu einer ornamentalen Komposition zusammenführen (Abb. 68). Insbesondere die kleinteiligen Schnecken und volutenförmigen Muschelbruchstücke, die wie zu einem versteinerten Konglomerat zusammengepresst scheinen, weisen enge Parallelen zur Oberfläche dieser Kelche auf. Formale Analogien zu Vorlageblättern existieren also, doch weist die derart „verkrustete“ Oberfläche noch in eine andere Richtung. Es könnte hier auch so etwas wie ein „prä-Winkelmannsches Archäologieinteresse“ eingeflossen sein. Im 18. Jahrhundert begannen sich die damaligen Kunst- und Kuriositätenkabinette durch gezieltes Sammeln und Sortieren in Vorläufer von Museen im heutigen Verständnis zu etablieren. Auf antike Funde wurde dabei wieder vermehrt Wert gelegt, wobei es an wissenschaftlichem Interesse hierbei nicht fehlte.¹⁹¹ Neben der privaten Sammeleidenschaft existierte nun auch der Wunsch, die Schätze untersucht und publiziert zu sehen.¹⁹² In den 1730er Jahren wurden die Kapitolinischen Museen eingerichtet, in den Jahrzehnten darauf erschien der Katalog von Giovanni Bottari in vier

¹⁹¹ Vgl. Sichtermann 1996, S. 79.

¹⁹² Vgl. Sichtermann 1996, S. 79.

Teilen.¹⁹³ In Mitteleuropa wurden Reisen nach Italien wieder immer beliebter, wobei man vornehmlich nach Resten des Altertums Ausschau hielt und beim Sammeln auf den „Geschmack der Antike“ Wert legte.¹⁹⁴ Neben Kleinbronzen oder Skulpturen wurden immer noch Gemälde, Kupferstiche, Mineralien, Versteinerungen und allerlei exotische Dinge angeschafft – es handelte sich nach wie vor eben um Raritätenkabinette ohne definiertem Bildungsauftrag.¹⁹⁵ Als Freiherr Baron von Hackelberg-Landau den Kelch in Auftrag gab, mögen Mitbringsel aus Italien wie zum Beispiel Amphoren aus Schiffswracks oder zusammengeklumpte Münzfunde – schön original mit Bewuchs und Getier – bewusst oder unbewusst eine Rolle gespielt haben. Die Idee solcher Altersspuren als Prädikat für etwas besonders Seltenes und Erlesenes nach „antikem Geschmack“ ist nachvollziehbar. Was Italienreisende damals wie heute ungebrochen fasziniert, sind die zahlreichen Überreste monumentaler Bauten und steinernen Zeugen untergegangener Mächte. Das Gemälde *Untergang des römischen Reiches* (Abb. 69) von Giovanni Paolo Pannini, das sich heute in einer französischen Privatsammlung befindet, vereinigt beispielsweise über Rom verstreute Kunstwerke wie den *Torso vom Belvedere*, den *Krater Borghese*, das Relief *Titus in der Triumphbogenquadriga* und einen der vier Löwen des Mosesbrunnens vor den Architekturrestnischen des Kolosseums, des Konstantinsbogens und des Dioskurentempels.¹⁹⁶ François Boucher, Jacques de la Joue, Hubert Robert oder Johann Heinrich Roos, um nur einige zu nennen, verarbeiteten ihre Eindrücke zu phantasievollen Landschafts- bzw. Architekturcapricci, die im Grunde dem Begriff der Ruinenromantik gerecht werden. Ein Blatt von Boucher (Abb. 70) zeigt rocailleartige Muscheln, Schnecken, Korallen und Seegras inmitten einer antiken Architekturkulisse mit Vase, Tempel und einer Pyramide, die an das Cestius-Grab in Rom erinnert und somit auch einen Hinweis auf die Vergänglichkeit liefert. Dieses Ruinöse, Überwucherte und Bruchstückhafte lässt sich sehr gut mit dem Formenvokabular der Rocaille vereinen, um so die Faszination für die vergängliche Größe des Irdischen auszudrücken, welche zumindest im Fall der *Vasa Sacra* dem immerwährenden Göttlichen gegenübersteht. Dabei offenbart die Rocaille selbst einen Hang zum „Niedereren“.¹⁹⁷ Auf vier Blättern aus der *Opere varie* (Abb. 71) von Giovanni Battista Piranesi sind antike Überreste in einer Landschaft arrangiert. Dazu kommen die für die Rocaille typischen Gegenstände wie Muschelrand, Palmwedel und strähnig-versteinertes Wasser. Es geht hier aber nicht mehr nur um die Vergänglichkeit der antiken Welt. Die Blätter besitzen etwas Unheimliches und Unterirdisches. Skelette und Totenschädel mischen sich in

¹⁹³ Vgl. Sichtermann 1996, S. 79.

¹⁹⁴ Vgl. Sichtermann 1996, S. 79.

¹⁹⁵ Vgl. Sichtermann 1996, S. 79.

¹⁹⁶ Vgl. Kiene 1996, S. 91.

¹⁹⁷ Bauer / Sedlmayr 1992, S. 22–24.

die Szenerie, Gräber sind geöffnet, was C- und S-Schwung betrifft, winden diese sich hier in Form von Schlangen um die Gegenstände und entströmender Nebel deutet auf eine unterirdische Öffnung hin. Auf einem Blatt von Jacques de la Joue wird man der Rocaille-Unterwelt vollständig gewahr. In *Le Palais de Pluton* (Abb. 72) thront der Herrscher der Totenwelt auf einer Muschel, die Frau an seiner Seite ist vermutlich als die geraubte Proserpina zu sehen. Sein zackiges Zepter zeigt in Richtung herabstürzender Fluten, die er mit seiner Macht über die feuchten Elemente Wasser und Erde zu kontrollieren vermag. Ein Drachenwesen nistet zu seinen Füßen, am Boden liegen verstreute Folterwerkzeuge und verdammte Seelen harren ihres Schicksals. War man im Hochbarock darum bemüht, die Apotheose von weltlichen Herrschern oder den Triumph göttlicher, beziehungsweise allegorischer Lichtgestalten bildlich begreifbar zu machen, so tauchen in Verbindung mit der Rocaille vornehmlich Gestalten mit Bezug zu Wasser oder Erde auf. Auch hier ist wiederum der Zusammenhang mit der Grotteske evident. Das Blatt *Naufrage* (Abb. 73) zeigt die zerstörerische und todbringende Gewalt schäumender Wassermassen durch die *forme rocaille*. Ein Schiff ist in akuter Gefahr an einem schroffen Felsen zu zerschellen, in der rechten unteren Ecke wartet bereits die allegorisch mit Triton, Nympe und allerlei Getier ausgestaffierte Unterwelt, welche die armen Seeleute empfangen wird. Fast alles hier ist wiederum aus C-Schwüngen zusammengesetzt: das Wasser, die Muscheln, die Schnecken, die stürmischen Wolken, die Äolus mit vollen Backen in den Himmel bläst, und letztlich sogar das Schiff selbst. Mit ähnlichen Mitteln stellt La Joue eine Kartusche (Abb. 74) dar, die als ornamental abstrahiertes Segelschiff die Wellen schneidet. Das Schiff besteht erneut aus muschelartigen C-Schwüngen, der Bugspriet wird sogar von einem herabfließenden Wasserstrahl gebildet. Die Kartusche selbst stellt das Segel dar, ist aber sehr asymmetrisch und architektonisch geformt und wird von Seegrasbüscheln und Muschelkämmen begleitet. Fama und ein kleiner Putto umspielen eine zweite, wie ein Toppsegel aufgesetzte, Kartusche. Unten begleiten zwei Delphine den Rumpf und wiederum dürfen wasserseitig die sprühende Gischt, Schlangen und Meeresungeheuer nicht fehlen. Im Hintergrund ist eine Seefestung zu sehen. In einer Zeit, in der Welthandel und Seekriegsführung bedeutende ökonomische und politische Wendungen herbeiführen konnten, spielt auch die Darstellung oder die Fantasie des Triumphes zur See eine wichtige Rolle. Die Beschäftigung mit dem Element Wasser führt den Menschen aber bis heute in schauderhafte weil unbekannte Gebiete, die bisweilen auch mit der unergründlichen Tiefe des menschlichen Seins überhaupt gleichgesetzt werden können. Die verspielte Übersetzung des Unterirdischen in Ornamententwurf und Tafelgeschirr vermag der Sache ein wenig den Ernst zu nehmen. Wasserrocaille

bedeutet somit das Jenseitige und Unergründliche sowie den Triumph darüber. Das Schauderhafte ist dabei aber nie gänzlich verschwunden.

6.5 Rocaille als Architektur

Das Ornament, welches zur Architektur wird, ist ein integrales Paradigma der Rocaille. Die abenteuerlichen Entwürfe der Vorlageblätter präsentieren allerdings Ideen und ganz offensichtlich keine statisch berechneten und zur Umsetzung bereitstehenden Pläne. Da die Größenverhältnisse in keinsten Weise definiert sind, obliegt es den Auftraggebern, den ausführenden Künstlern und Handwerkern, diese Wahl zu treffen.¹⁹⁸ Eines der berühmtesten Beispiele tatsächlich gebauter Rocaille befindet sich in der Basilika Vierzehnheiligen. Der vierseitige Stuckaltar (Abb. 75) besteht architektonisch hauptsächlich aus „überlebensgroß“ errichteten Rocailleelementen, wie sie etwa auch bei La Joues Brunnenentwürfen zu finden sind. Abstehende Sockel mit Voluten und Wimpern bilden die Basis. Darüber erhebt sich eine Predellazone, die vollständig aus C-Schwüngen teils mit, teils ohne Muschelrand aufgebaut ist und seitenabhängig entweder Tabernakel oder Figurennischen beherbergt. Den Auszug bildet ein Baldachin mit hängenden Lambrequins. Wichtig ist an diesem Werk, dass nicht ein Baukörper mit Ornamenten überzogen wurde, sondern das plastische Rocailleornament selbst den Baukörper bildet. Dieses Prinzip ließe sich an Goldschmiedearbeiten wesentlich einfacher umsetzen, sofern der Wille gegeben ist und es verstanden wurde. An einigen Beispielen wurde bereits deutlich, dass die Entwicklung in diese Richtung voranging. Die Monstranz des Meisters I. P. A. (Kat.-Nr. 13) versucht bereits ihren tektonischen Aufbau zu kaschieren und Ornamente an seine Stelle zu setzen. Dennoch täuschen etwa die Sockel am Fuß Funktion und Perspektive nur vor und insgesamt wirkt die Dekoration wie auf eine darunter befindliche Struktur appliziert. In ähnlicher Weise ist dies an dem Messkelch von 1743 (Kat.-Nr. 14) zu beobachten, wo die Ornamente am Cuppaüberfang zwar eine Rocaillearchitektur suggerieren, diese jedoch bloß als Flächendekoration ausgeführt ist und keinerlei tektonische Funktion erfüllt.

Der Wiener Goldschmied Joseph Moser vervollständigt 1747 jene Entwicklung mit einem Rocaille-Silberrahmen (Kat.-Nr. 17). Abgesehen von einer verkröpften Basis sorgt für die Statik des Rahmenaufbaus nicht ein verziertes Stützwerk, sondern das selbst architekto-

¹⁹⁸ Vgl. Bauer 1962, S. 30–32.

nisch gewordene Ornament. Den deformierten stereometrischen Körpern, die sich neben den unteren Bildecken über die Basis schlingen, begegnet man in der Rocaille seit Meissonnier immer wieder. In einem Entwurf von Boucher (Abb. 55) sind diese Formen gut zu erkennen. Bauer referiert an vereinzelte ruinöse Architekturteile und schlägt vor, sie mit „Trumm“ zu bezeichnen.¹⁹⁹ Es handelt sich dabei um einen Hexaeder, dessen Flächen C- oder S-artig geschwungen sind und dessen Kanten zumindest teilweise in Voluten enden. Die frontale Schauseite ist zudem oft mit Wimpern versehen. Ein solches „Trumm“ ist plastisch-architektonisch gewordenes Ornament – der Fläche entkommen und sich hier als Bestandteil eines Bilderrahmens wiederfindend. Die Konstruktion von Joseph Moser lässt sich durchaus mit dem Gnadenaltar in Vierzehnheiligen vergleichen, da hier ebenfalls schräggestellte plastische C-Schwünge mit Wimpern die tragenden Elemente bilden. Eine abgewandelte Form des „Trumms“ stellen die Voluten mit Muschelrand zu Seiten des großen bekrönenden Muschelfächers dar. Unterhalb des Bildes finden sich wieder S-Schwünge, die über ein Scharnier zusammengeführt sind. Dessen unterer Part besteht aus dem seit den 30er Jahren bekannten „Fledermausflügel“. Obgleich dieses Ornament hier sehr plastisch ausgeführt ist und der Silberrahmen ansonsten sehr fortschrittliche Rocailles zeigt, setzt Moser gleichzeitig ein Motiv aus der Régence-Grotteske ein, welches bereits an der *Monstranz des Michael Laurenschiz* von 1737 zu sehen ist.

Eine andere Form der Rocaille als Architektur zeigt etwa der Messkelch *des Meisters L. R.* von 1752 (Kat.-Nr. 18). Zunächst vermisst der Betrachter überhaupt einen architektonischen Aufbau, da die gesamte Oberfläche teigig und zähflüssig wirkt. Es stellt sich aber heraus, dass im Unterschied zu früheren Beispielen wie Kat.-Nr. 12 und 13 tatsächlich nichts anderes als das Rocailleornament die Struktur des Objektes bestimmt. Große, plastische C-Schwünge verleihen dem Fuß seinen Höhenzug. Über S-Schwünge sind diese mit Muschelfächern verbunden. Es gibt keine klassischen Postamente, überzogene Buckel, Lisenen, Pfeiler oder Gesimse, dafür aber Seegrass, Volutenspangen und Muschelfächer. Einzig der abgetreppte Stehrand lässt an eine Architektur erinnern, die nicht zwingend aus dem Formenrepertoire der Rocaille kommen muss. Dieser gleicht der dem damaligen Festungsbau zeitgemäßen Bastion. Bei dem *Messkelch des Siman Baierl* von 1752 (Kat.-Nr. 19) verhält es sich ähnlich. Nicht der ganze Kelch ist ornamentiert, sondern nur Fuß, Wulstring und Nodus sowie der Cuppaüberfang. Diese Teile bestehen dafür aus verselbstständigten Rocailleornamenten, die zwar teigig ineinander fließen, aber strukturiert und plastisch ausgeformt sind. An diesen Ob-

¹⁹⁹ Vgl. Bauer 1962, S. 29.

jekten wird in gewisser Weise jene Grundform zur Vollendung gebracht, die sich in den 1730er Jahren langsam entwickelt hat. Bereits an der *Monstranz des Michael Laurenschitz* (Kat.-Nr. 12) ist die alte Gliederung mit ihren sechs Buckeln der neueren Form gewichen, die über Volutenspangen und weitere Trennelemente wie Lisenen, tragende vertikale Teile von dazwischenliegenden Feldern unterscheidet und so der frühen Rocaille die Möglichkeit bietet, als tektonisches Ornament wahrgenommen zu werden. Nun, zur Jahrhundertmitte, sind die Volutenspangen als plastische, teigige, quasi-architektonische Rocaille-S-Schwünge ausgeformt. Auf ihrem Rücken fließen strähnige Fächer herab, ihre Kanten bestimmen die Form des Stehrandes. Aus den Voluten wachsen horizontale S-Schwünge heraus, die sich in den breiten Feldern zu großen Muschelscharnieren verbinden, welche ihrerseits durch Rocaillefächer die Felder unterhalb und oberhalb des Scharniers füllen. Der Nodus war der erste Teil der Objektgruppe „Messkelch“, der überhaupt eine ornamentale Tektonisierung erfahren hat, indem sich eine Dreiteilung herausbildete, an deren Kanten bandartige Stützelemente in Erscheinung traten. Zunächst war dies Laub- und Bandlwerk, welches sich über einen balusterförmigen Grundkörper legte (vgl. Kat.-Nr. 6 u. 7), später (teils mehrfach übereinanderliegende) Volutenspangen mit auf diese Weise kartuschenartig gerahmten Feldern dazwischen (vgl. Kat.-Nr. 10, 12, 14, 15). Bei diesem Kelch bestehen die Kanten des Nodus aus S-förmig geschwungenen Bändern, die ihren Ursprung im Laub- und Bandlwerk haben, aber aus dem Formenrepertoire der Rocaille nicht wegzudenken sind. In den Feldern dazwischen befinden sich Muschelscharniere, die im Grunde eine Wiederholung der Motive am Fuß darstellen. Diese Nodusform könnte man als Standard der 1750er Jahre bezeichnen, denn sie wiederholt sich an einer Vielzahl von Objekten (vgl. Kat.-Nr. 18, 23, 24, 26). Der Cuppaüberfang zeigt im Grunde drei zusammenhängende Rocaillekartuschen, welche die dort befestigten Emaillemedaillons rahmen. Plastische C- und S-Schwünge mit Muschelrand bilden das Gerüst, weitere Muschelfächer führen die Linien zusammen. Wichtig ist, dass die drei vorspringenden Achsen zu Rocaillevolutenspangen ausgebildet sind und der Konstruktion so eine vermeintliche tektonische Stütze geben. Das Prinzip funktioniert hier eigentlich nicht anders als bei dem Gnadenaltar in Vierzehnheiligen, dem Silberrahmen von Joseph Moser oder den Vorlageblättern von Jacques de la Joue oder Jean Mondon le fils (vgl. Abb. 62). Auch Kat.-Nr. 23, 24 und 25 zeigen diese teigig zerfließende Form. Sie alle sind in den 1750er Jahren entstanden. Weder suggerieren sie eine verkrustete und verwachsene Oberfläche, noch scheinen sie aus rocaillebesetzten Versatzstücken aufgebaut zu sein. Es handelt sich um eine spezielle Form der Architekturrocaille, die ihre Tektonik beinahe zu verschleiern versucht, da alle Elemente zäh

fließend miteinander verbunden sind und somit ein Ganzes ergeben, jedoch ohne einen Trägergrund sichtbar zu machen.

Es gibt noch eine weitere Form der Rocaille als Architektur, bei der tendenziell unterhalb der ornamentalen Sphäre wiederum ein tektonischer Ornamentträger fassbar wird. Es ist die Umkehrung des verselbstständigten Ornaments und die Rückkehr zu einer Träger-Grund-Beziehung sowie die notwendige Weiterentwicklung des Ornaments angesichts der hier eigentlich an ihrem Endpunkt angelangten Rocaille. An dem Messkelch eines unbekannten Schöpfers (Kat.-Nr. 26) lässt sich diese Tendenz deutlich erkennen. Zwar greifen Rocailleornamente in die Struktur des Objektes ein, doch bestimmen sie nicht mehr gänzlich den Aufbau. Vor allem am Schaftansatz und am Nodus treten nun spätbarocke Architekturversatzstücke hervor, die sehr wohl mit der Rocaille interagieren. Doch anstatt teigiger, bewegter und unlogisch-grotesker C- und S-Schwünge sind hier wieder verkröpfte Pfeiler und Gesimse zu sehen, die sich zwar mit Muschelscharnieren verbinden und von Rocailen besetzt sind, den Ornamenten jedoch klar den Rang des Trägerelements ablaufen.

6.6 Asymmetrie

Das Ornamentvorlageblatt im *style rocaille* neigt zur asymmetrischen Form. Schon bei einem Vergleich zwischen Bérain (Abb. 45) und Mondon (Abb. 62) wird klar, dass die Rocaille gar nicht darauf abzielt, ein symmetrisches Dekorationssystem zu bilden oder in ein solches integriert zu werden. Es gab schon vor der Entwicklung des *style rocaille* Entwürfe, welche eines vollständigen Ebenmaßes entbehren. Man denke etwa an die Blätter von Polifilo Giancarli (Abb. 16) oder Johann Heel (Abb. 17), wo Putten und mythologische Figuren Ranken umspielen. Im ersteren Fall handelt es sich aber um Entwürfe für Friese, die insgesamt wieder für einen symmetrischen Eindruck sorgen sollen, das zweite Beispiel zeigt eine Flächendekoration mit Mittelachse, die erst bei genauer Betrachtung keine Spiegelachse der Ornamente darstellt, sondern dies durch die Ähnlichkeit der Seiten nur vorgibt. Die meisten Tierarten, darunter auch der Mensch, sind bilateralsymmetrisch gebaut und haben somit theoretisch eine Schnittebene, die sich von vorne nach hinten und von oben nach unten erstreckt.²⁰⁰ Die Symmetrie funktioniert in der Natur allerdings nur annähernd, die Wiedererkennbarkeit einer Seitenähnlichkeit genügt, um als tatsächliche Symmetrie ins Bewusstsein

²⁰⁰ Hahn 1989, S. 14–29.

des Betrachters zu dringen. Bereits Leonardo da Vinci spielt mit diesem Prinzip in seiner Darstellung des „vitruvianischen Menschen“ (Abb. 76), da er die Gliedmaßen leicht verdreht, ihn an der rechten Hand die Finger spreizen lässt, und die Falten und Muskelpartien leicht abgeändert wiedergibt. Auch bei der Bérainschen Grotteske lassen sich bei genauerer Betrachtung Unstimmigkeiten zwischen den Seiten ausmachen. Diese kleinen Unstimmigkeiten entsprechen eo ipso den natürlichen Sehgewohnheiten des Menschen und hinterlassen nicht nur einen angenehmen Gesamteindruck, sondern machen den Betrachter auch neugierig, nach den Details Ausschau zu halten. In dem Moment, in dem die Rocaille den zweidimensionalen Ornament-Trägergrund verlässt, transformiert sie sich zu jenen amorphen, wässrigen und versteinerten Formen, die somit gar keinen Grund mehr haben, symmetrisch zu bleiben. Die Vorzeichen haben sich geändert. Ihre natürliche Entsprechung findet dieses Ornament nicht im Ebenbild des Menschen. Die Rocaille konstituiert sich aus der Welt der Felsformationen, Grotten mit Tropfsteinen, fossilen Überresten und schäumenden Wassermassen, wo Symmetrie höchstens noch im kristallinen Bereich zu finden ist.

Als der französische Entwerfer und Goldschmied Juste-Aurèle Meissonnier 1728 einen Silberleuchter (Abb. 77) konzipierte, war eine Frontalansicht nicht mehr genug – es braucht gleich drei nebeneinander gelegte Skizzen um einen anschaulichen Eindruck des Gerätes vermitteln zu können. Falls Meissonnier die Asymmetrie der Rocaille nicht sogar selbst erfunden hat, muss er zumindest als einer ihrer wichtigsten Wegbereiter gelten. Im Museum für angewandte Kunst in Wien hat sich eine Vorzeichnung (Abb. 78, um 1740) für eine Monstranz erhalten, die mit einer Frontalansicht auskommt. Man darf natürlich annehmen, dass weitere Skizzen und Holz- beziehungsweise Wachsmodelle notwendig gewesen waren oder wären, um den Entwurf tatsächlich auszuführen. Auch hat eine Monstranz im Gegensatz zu einem Tafelleuchter eine objektimmanente Schauseite. Es ist trotzdem bezeichnend, dass die Monstranz streng bilateralsymmetrisch aufgebaut ist und keinerlei Asymmetrie erkennen lässt, wie es Rocaillevorlageblätter eigentlich vorexerzieren. Erst wesentlich später finden sich auch in Wien Beispiele für eine angewandte Rocaille-Asymmetrie. Die beiden Messkelche von 1759 (Kat.-Nr. 25) und 1769 (Kat.-Nr. 29) besitzen eine teigig verschwimmende Oberfläche, wobei die Ornamente leicht verschoben sind, so dass eine minimale rechtssteigende Drehung entsteht. Bei Kat.-Nr. 29 erfolgt diese Drehung nur sehr zaghaft. Im Grunde liegt eine Dreiteilung mit einer Gliederung durch äußerst kleinteilige Volutenspangen vor, die sich am Schaftansatz in Form von geradlinigen Lisenen fortsetzt. Nur die Fächer tragenden C-Schwünge sind am Fuß tatsächlich leicht asymmetrisch versetzt. Am Nodus wird die Drehung vor allem an den schräggestellten Flächen mit Wimpern deutlich. Der Cuppaüberfang zeigt

Kartuschenfelder mit analog zum Fuß getriebenen Blüten und Trauben, deren Drehung durch die leicht verschobenen C- und S-Schwünge sichtbar wird, welche die Kartuschenfelder begrenzen. An Kat.-Nr. 25 tritt die Drehung wesentlich deutlicher hervor. Die Ornamente sind weniger kleinteilig und große asymmetrische S-Schwünge ziehen sich über den gesamten Fuß. Der Nodus ist mithilfe von Furchen in Drehung versetzt. Der Cuppaüberfang zeigt wieder Kartuschen, welche zwar einheitlich gestaltet sind, aber wiederum durch asymmetrische Schwünge begrenzt werden. Beide Objekte lassen die Plastizität und die phantasievolle Umsetzung einer detailreich erdachten Asymmetrie vermissen. Die Seiten sind auch nicht tatsächlich asymmetrisch gestaltet, sondern bloß „etwas in Drehung versetzt“. Eine im Detail asymmetrische beziehungsweise leicht gedrehte Form kommt auch an anderen Objekten zum Einsatz, die ansonsten streng symmetrisch sind. Zwei Messkännchen von Anton Carl Wipf (Kat.-Nr. 30) zeigen beispielsweise an ihrer Bauchung ein Band mit asymmetrischen Fächerrocailen, welche ebenfalls eine leicht rechtssteigende Drehung suggerieren. Alle anderen Ornamente dieser Messgarnitur sind aber streng symmetrisch geformt. Die Möglichkeiten der Rocaille wurden also bei diesen Objekten nur ansatzweise ausgeschöpft, doch immerhin wurde hier der ansonsten bilateralsymmetrische Aufbau gegen eine dynamischere und in der Gestaltung aufwändigere Konzeption getauscht.

6.7 Rocaillekritik und beginnender Klassizismus

In den 1750er Jahren vollzog sich in Paris bereits der Übergang zum *style transition* und die Rocaille stand öffentlich unter Kritik. Charles-Nicolas Cochin le fils veröffentlichte 1754 im *Mercure de France* eine Kritik in Form einer satirischen „Verteidigungsschrift“.²⁰¹ In Blondels 1743 gegründeter privater Lehranstalt übernahm nach 1750 eine junge Architektengeneration, die einheitlich im Sinne des Frühklassizismus geschult war, die Führung.²⁰² In den theoretischen Schriften Blondels wird letztendlich vor Ornamentikern wie Meissonnier sogar gewarnt.²⁰³ Als Ideal wurde nun die griechische Kunst, beziehungsweise was man darunter verstand, angesehen.²⁰⁴ Der französische Frühklassizismus lässt sich im Werk von Jean Charles Delafosse gut nachvollziehen. Der Architekt, Maler und Ornamententwerfer verarbeitete in zahlreichen Vorlageblättern antik griechische, römische und ägyptische Einflüsse (vgl.

²⁰¹ Vgl. Bauer 1962, S. 64 u. Bauer / Sedlmayr 1992, S. 9–11.

²⁰² Vgl. Keller 1971, S. 77.

²⁰³ Vgl. Keller 1971, S. 78.

²⁰⁴ Vgl. Keller 1971, S. 78.

Abb. 66, 67, 79). Auf dem Titelblatt (Abb. 66) einer seiner Stichserien ist eine monumentale Brunnenanlage zu sehen, die sowohl Rocailleelemente beinhaltet, als auch in Richtung Klassizismus weist. Im Vordergrund befindet sich das Brunnenbecken, welches hinten durch eine Mauer begrenzt ist, vorne aber einer Begrenzung entbehrt. Die Mauer ist genutet und zur Mitte hin schräg verkröpft, so dass die Reminiszenz einer Pyramide vorhanden ist. In der Mitte befindet sich ein glatter sockelartiger Quader, dem eine große aufgerichtete Muschel vorgeblendet ist. Hier findet sich das rocailletypische Muschelscharnier in einer seiner phantasievollsten Ausführungen wieder. Den Part der seitlichen Voluten übernehmen zwei Delphine, deren Schwanzflossen sich nach oben schlängeln. Der untere Teil des Scharniers ist das Wasser selbst, welches aus einer verborgenen Öffnung sprudelt. Doch über diesem Rocailleenembleme erhebt sich ein Postament mit Titelinschrift und seitlicher Balustrade. Auf ihm ist eine monumentale „griechische“ Loutrophore abgestellt (monumental, weil Staffagefiguren einen Vergleich zulassen). Der Fuß ist mit Eierstab und Palmettenband versehen, um den Bauch zieht sich ein Flechtband. Ein breiter Blätterzopf ist an den Henkeln aufgehängt, was einer feierlichen Inszenierung gleichkommt. Metaphorisch gesprochen kündigt dieses Blatt somit den Triumph des Klassizismus über die Rocaille an.

In Süddeutschland entwickelte sich die Rocaille noch einmal weiter, bevor sie allmählich in ganz Europa verschwand. Zunächst erschienen hier vor allem Nachdrucke von französischen Entwerfern, was die Blätter für Künstler und Handwerker in den Ländern des Reiches erschwinglich machte.²⁰⁵ Bei dem Verleger J. G. Merz erschienen Nachdrucke von Blättern Pineaus, Mondons und La Joues, Hertel kopierte Babel und Boucher, später auch Delafosse und Ranson.²⁰⁶ Nachdem Cuvilliés 1738 seine Vorlageentwürfe in München herausgegeben hatte kümmerten sich viele Verleger um einheimische Entwerfer des *genre pittoresque* respektive des *style rocaille*.²⁰⁷ So fühlten sich Künstler wie Johann Baptist Klauber, Johann Jakob Baumgartner oder Gottfried Bernhard Göz ermutigt, eigene Rocailen zu entwerfen und ganze Serien mit Jahreszeiten, Monatsdarstellungen oder Elementen anzufertigen. Als Vorlage für diese Vorlageblätter dienten dabei immer noch französische Entwürfe. Ein Blatt von Klauber (Abb. 80) ist beispielsweise mit „Terra“ betitelt, zeigt sich aber dennoch sehr wasserlastig und beinhaltet Elemente von Meissonnier, La Joue, Mondon oder Boucher ohne große Neuerungen mitzubringen.

²⁰⁵ Vgl. Irmscher 2009, S. 357–358.

²⁰⁶ Vgl. Irmscher 2009, S. 357–358.

²⁰⁷ Vgl. Irmscher 2009, S. 358.

Allmählich entwickelte sich die Rocaille in Deutschland doch in eine eigene Richtung. Die große Veränderung, die das Ornament hier erfuhr, bevor es in ganz Europa verschwand, ist seine „Trockenwerdung“. Im „PHLEGMATICUS“ der „Temperamentenfolge“ (Abb. 81) entfernt sich Klauer vom Wasser. Das feuchte Element kommt nicht explizit vor und auch die ausgefranstesten Rocailles machen einen eher trockenen und knorrigen Gesamteindruck. Das Blatt „Die Jugendt“ (Abb. 82) von Johann Wolfgang Baumgartner zeigt allegorische Figuren inmitten einer sich auftürmenden Rocaillearchitektur. Diese besteht immer noch aus plastischen C- und S-Schwüngen mit ihren charakteristischen Muschelkämmen. Wasser und feuchte, verwachsene Tropfsteingrotten können zwar immer noch hineininterpretiert werden, doch scheinen diese Elemente, vor allem im Vergleich zu La Joue (Abb. 63 u. 72), Boucher (Abb. 83) oder Cuvilliés (Abb. 65), innerhalb der Rocaille zurückgedrängt worden zu sein. Das Ornament symbolisiert nicht mehr explizit Wasser oder eine unterirdische Welt, sondern ist dekoratives Beiwerk für eine Szene, welche die Jugend zum Thema hat. In einer Folge der Elemente (Abb. 84) stellt Baumgartner die Erde dar. Hinter einer allegorischen Figur und einem Chamäleon baut sich ein großer Rocaillebogen auf. C- und S-Bögen sind nur latent vorhanden und die Szenerie scheint nur noch aus Erde, Totholz und Fossilien zu bestehen. Mit Johann Esaias Nilson und Gottlieb Leberecht Crusius ist die *forme rocaille* an ihrem letzten Endpunkt angelangt (Abb. 85 u. 86). Das Ornament schwimmt auf diesen Blättern so sehr mit der Natur, dass es nur mehr sehr schwierig auszumachen ist und sich eigentlich fast vor dem Betrachter verbirgt. Diesem geht es nun wie dem armen Mussard bei Rousseau. Die Welt – obwohl alltäglich und banal – besteht aus Muschelstoff, genauer aus Rocailles, und ist nichts weiter als Capriccio, Pittoreske und Bizarrerie. Es ist nicht verwunderlich, dass diese Konsequenz gezogen wurde. Jeder, der sich im Zeichnen oder auch nur im Betrachten von Rocailleornamenten übt und anschließend einen Spaziergang im Park oder im Wald unternimmt, wird unschwer nachvollziehen können, welche Einbildungen hierbei entstehen können.

Als diese Entwicklung vollzogen war, musste der Übergang zum Klassizismus den nächsten logischen Schritt bedeuten. Auch in Deutschland stand die Rocaille immer wieder unter Kritik. Johann Friedrich Reiffenstein schrieb bereits 1746 in Gottscheds *Neuer Bücher-saal der schönen Wissenschaften* über die Rocaille: *„Bey allen diesen Verzierungen, hat man die mannigfaltigen Verwendungen gewisser Seemuseln zum Grunde gelegt, so dass öfters der ganze Zierath einer wunderbarlich verbogenen Muschel ähnlich sieht: wobey man sich aber, an die den Muscheln eigene und natürliche Verbiegungen gar nicht gekehret, sondern die Zacken derselben bald wie Locken zusammengerollet, bald wiederum so steif und strack auslaufen lassen, als es der Urheber für gut befunden. Diese muschelartigen Verwendungen, die*

mit einigen Leisten zusammengefüget und verbunden sind, werden sodann mit allerley Geräthe aus dem reiche der Natur und Kunst gezieret. Schilf, Bäume, Schlangen, Drachen, Kleine Kinder und Engel, Lanzen, Spieße, Degen, Morgensterne; Feuermörser, und alle anderen Gattungen von kleinem und grobem Geschütz, werden auf dem Papiere auf diejenige Stelle gesetzt, auf welcher sie in des Erfinders Einbildungskraft gestanden: wenn er gleich wider alle Regeln der Wahrscheinlichkeit wäre [...].²⁰⁸ Friedrich August Krubsacius schlug 1759 vor, „Dass alle Künstler und Handwerker nichts zur Verzierung annehmen sollen, als was der Natur und der Sache gemäß wäre [...].“²⁰⁹ Er tadelt die Augsburger und Nürnberger Künstler dafür, dass sie die Größenverhältnisse missachten und meint, es sei nicht angebracht „[...] eine Sache mit lauter Hirngespinsten zu verzieren [...].“²¹⁰ Krubsacius gab auch eine recht detaillierte Beschreibung ab, welche „niedrigen“ Gegenstände seiner Meinung nach in den Kosmos der Rocaille fallen. Er zählt auf, es sei ein Mischmasch aus Schilf und Stroh, Knochen, Scherbeln, Spänen, Flederwischen, verwelkten Blumen, zerbrochenen Muscheln, Lappen, Federn, Hobelspänen, abgeschnittenen Haarlocken, Steinen, Fischeschuppen, Gräten, Schwänzen und Besenreisig, voller Drachen, Schlangen und anderem Ungeziefer, denen es am meisten ähnlich sieht.²¹¹ Die Hauptkritikpunkte an der Rocaille richteten sich also gegen das Irrationale, vor allem was die unwahrscheinlichen Größenverhältnisse betrifft, und gegen die „niedrigen“ Gegenstände, die für große Dekorationsaufgaben als nicht angemessen angesehen wurden.²¹² Im größeren Zusammenhang betrachtet, ordnet sich die Rocaillekritik in den Streit um den Gegensatz von künstlerischer Fantasie und der Nachahmung am Naturvorbild ein.²¹³ Man diskutierte letztlich um die ebenfalls seit der Antike gestellte Frage nach der Existenzberechtigung und dem Sinn der Grotteske und der Capricci, die bereits von Vitruv verdammt worden waren.²¹⁴ Die Forderung nach der Kontrolle künstlerischer Einbildungskraft ist womöglich so alt wie die Kunst selbst und wird bis heute immer wieder neu formuliert. Nach der allgemeinen Kritik des akademischen Klassizismus distanzierte sich gegen 1770 auch Augsburg vom inzwischen berühmt gewordenen „schlechten Augsburger Geschmack“. ²¹⁵ „Man habe eine Zeitlang nur die Schnörkel geliebt und daher scheint auch manches Standbild das Bauchgrimmen zu haben oder Menuett tanzen zu wollen statt eine mit ernstem Nachdenken beschäftigte Seele erkennen zu lassen“, schrieb Rektor Hieronymus

²⁰⁸ Johann Friedrich Reiffenstein 1746 nach Irmscher 2009, S. 410–411.

²⁰⁹ Friedrich August Krubsacius 1759 nach Bauer 1962, S. 65.

²¹⁰ Friedrich August Krubsacius 1759 nach Bauer 1962, S. 65.

²¹¹ Vgl. Friedrich August Krubsacius 1759 nach Bauer 1962, S. 65–66.

²¹² Vgl. Irmscher 2009, S. 410.

²¹³ Vgl. Irmscher 2009, S. 410.

²¹⁴ Vgl. Irmscher 2009, S. 410.

²¹⁵ Vgl. Bauer 1962, S. 63.

Andreas Mertens 1770 in seinen *Vorlesungen über die zeichnende Kunst für die Zöglinge der Kunstakademien*.²¹⁶ Johann Esaias Nilson, ein Freund von Mertens, erteilt in einem Stich der Rocaille und damit einem Teil seines Lebenswerkes eine Absage.²¹⁷ Auf dem Blatt (Abb. 87) steht im Zentrum eine klassizistische von Sphingen flankierte Urne auf einem Sockel. Rechts daneben zerreißt ein Mann eine Zeichnung mit Rocaillen und der Unterschrift „*Muschel-Werck*“. Wie Günther Irscher treffend formuliert, ist es vordergründig die Kritik am Muschelwerk, an den Capricci und allgemein an der Dekorationsmode, jedoch hintergründig auch auf die Ausschweifungen und kostspieligen Divertissements einer Feudalgesellschaft, deren verschwenderischer Luxus ihre Länder hatte ausbluten lassen.²¹⁸ Mit dem Aufbruch in eine neue, aufklärerische und vernunftorientierte Epoche änderte sich auch die künstlerische Formsprache. Für die Rocaille gab es in dieser Welt keinen Platz mehr.

Bei einem *Kelch mit Steinbesatz* von 1766 (Kat.-Nr. 28) fällt auf, dass er zwar aus rocailleartigen C- und S-Schwüngen besteht, Rocaillen im engeren Sinn aber nicht zu finden sind. „Rocaille ohne Rocaille“, wenn man so will. Noch immer bestimmen ineinander fließende Volutenspangen und Lisenen die Tektonik des Objektes. Was aber verschwunden ist, sind die Rocaillefächer, die die Schwünge begleiten müssten. Stattdessen schlingen sich da und dort kurze Ranken mit kleinen Knospen um die Bänder. Der Kelch wirkt, als hätte man sich von den Rocaillen verabschieden wollen, aber nicht gewusst womit sie zu ersetzen wären. Der üppige Steinbesatz vermag etwas von diesem Problem abzulenken. Teilweise ist an diesem Stück ein fortschrittliches Ornament-Trägergrund-Verhältnis gelungen. Am Schaft scheinen die schlanken Volutenspangen zu einem klassischen Verständnis von tragenden Architekturteilen zurückzukehren. Auch abgesehen von den hier fehlenden Muschelfächern haben sich die Ornamentmotive geändert. In den Zwickelfeldern aber auch als bekrönende Elemente werden hier Blütengebinde eingesetzt. Solche Zierelemente sind zwar bereits bei Meissonnier zu sehen, wurden aber im Wiener Kunsthandwerk vor den 1760er Jahren nicht auf diese Weise eingesetzt.

Der *Messkelch des Meisters P. S.* von 1769 (Kat.-Nr. 29) trägt ebenfalls solche Blütengebinde, besteht aber ansonsten rein aus Rocaillen, wenngleich diese bereits eine trockene, knorrige Form besitzen, die von deutschen Vorlageblättern inspiriert sein könnte.

²¹⁶ Vgl. Bauer 1962, S. 63.

²¹⁷ Vgl. Bauer 1962, S. 63.

²¹⁸ Vgl. Irscher 2009, S. 410.

Zwei Messkännchen mit Tasse (Kat.-Nr. 30, 1770) von Anton Carl Wipf verbinden Rocailleelemente mit klaren Formen und ebenen Blütengebinden. Die Kehlung der Tasse besteht aus einem endlosen Rocaillefächer, der an eine Brandung erinnert – eine treffende Assoziation, ergeben sich doch mit dem Becken als Meer *en miniature* unzählige Kombinationen mit der Taufe an sich, der Taufe Christi, kurzum jeglicher christlicher Wasserallégorie. Auch die Bauchung der beiden Kännchen ist mit diesen Rocaillefächern überzogen. Der Rand des Beckens trägt bereits Blumengebinde sowie dazwischen aufgehängte Girlanden, wie sie bei Delafosse zu sehen sind. Verglichen mit einer Messgarnitur von 1752 (Kat.-Nr. 20) werden die Neuerungen deutlich. Dort steht der ondulierende Tassenrand noch ganz im Zeichen des Muschelscharniers – teilweise lässt sich sogar noch der altbewährte Fledermausflügel erkennen. Auch die beiden zugehörigen Kännchen sind zu einem großen Teil mit Rocailles überzogen, die hier wieder den Eindruck erwecken, als hätten sie von den Objekten Besitz ergriffen, während diese vergessen im Wasser oder in der Erde gelegen hatten.

In die Kategorie „Rocaille ohne Rocaille“ fällt auch der *Messkelch mit Blütenkränzen* von Johann Georg Brandmayr (Kat.-Nr. 33, 1778). Aufbau und Tektonik werden bei diesem Objekt noch ganz von rocailleartig-zerfließenden C- und S-Schwüngen gebildet. Den Muschelfächer setzt Brandmayr noch am Schaft als Zusammenführung der in Voluten endenden Lisenen ein. In den Feldern auf der Fußwölbung ist es nicht mehr die Muschel, sondern eine schlanke Palmette, die die geschwungenen Bänder in der Mitte zusammenführt. Am Nodus und am Cuppaüberfang fallen jedwede Fächer gleich komplett weg und die Voluten stoßen direkt aneinander. Das Negieren des Fächers als Stoßfuge ist eine Absage an eine jahrhundertalte Ornamenttradition. Die Betonung liegt stattdessen auf den versilberten Weinreben, die vor allem am Fuß zwischen den Voluten aufgespannt sind, den Ährenbündeln am Rücken der Volutenspangen und am Cuppaüberfang sowie auf den bunt emaillierten Blütengebinden in den Zwickelfeldern. Über dem Stehrand ziehen sich bereits klassizistische Friese um den gesamten Fuß.

Eine Monstranz desselben Goldschmieds (Kat.-Nr. 32) ist ähnlich ornamentiert, trägt aber noch mehr frühklassizistische Elemente, während gleichzeitig immer noch Rocailles zu sehen sind. Die zwischen den Voluten am Fuß aufgespannten Blatt- oder Blütengirlanden erinnern an Vorlageblätter von Delafosse (vgl. Abb. 66), aber auch an Nilsons *Absage an die Rocaille* (vgl. Abb. 87), wo sehr ähnliche Girlanden die Urne schmücken, in der wohl metaphorisch die Asche der Rocaille aufbewahrt wird. Am Rücken der Lisenen am Fuß hängen silberne Blumengirlanden herab, die sich wieder mit Delafosse vergleichen lassen (vgl. Abb.

67). Dennoch begleiten am Schaugehäuserand immer noch Rocailles die C- und S-Schwünge – gepaart mit den neuen Motiven der Blütengirlanden, was eine seltsame Symbiose ergibt.

An dem Ziborium eines unbekannten Schöpfers (Kat.-Nr. 31, 1776) wurden keine Kompromisse mehr gemacht. Das Objekt ist vom Stehrand bis zum Deckel ornamentiert, von der Rocaille ist aber nichts mehr übrig geblieben. Der Kreis, der Zylinder, der rechte Winkel und antikisierende Frieze haben Überhand gewonnen. Blumengirlanden sind am Fuß, am Nodus und am Cuppaüberfang aufgespannt. Was zuvor eine aus bizarren Muschelbruchstücken zusammengesetzte Volutenspange war, ist nun ein klares Metallband mit rechteckigem Querschnitt, das den Schaft zu stabilisieren scheint und unten in gezähmten gedrückten Voluten endet. Der Nodus zeigt sich in Form einer antikisierenden Vase, die auf einem runden kanne-lierten Postament ruht. Am Cuppaüberfang ist sogar die Muschel vertreten. Nun ist sie aber nicht mehr undefinierbarer Muschelstoff, sondern wieder die „echte natürliche Muschel“, die in Form eines antikisierenden Architekturversatzstückes als Kalotte eingesetzt wird. Sie bekrönt einen blütenbesetzten Quader unter dem wiederum Blumengirlanden befestigt sind. Man kann diese Anordnung recht genau bei Delafosse wiederfinden (vgl. Abb. 67). Den Deckel umläuft an seiner Bauchung eine Art Lotus-Palmettenfries, an seiner Kehlung darüber ein weiterer Fries mit hohen, schlanken Palmetten. Dieses Ziborium wurde zu einer Zeit angefertigt, als Joseph II. als Mitregent noch etwa vier Jahre bis zur alleinigen Regentschaft als Erzherzog von Österreich zu warten hatte. Die Periode der Pietas Austriaca unter Maria Theresia war zu ihrem Ende gekommen und der Aufgeklärte Absolutismus hielt Einzug. Strenge Formen lösten das verspielte Barock ab und damit auch die Rocaille. Bis sie im 19. Jahrhundert wiederentdeckt wurde.

Zusammenfassung und Fazit

Im ausgehenden 17. Jh. war der Blick auf Italien gerichtet. Man benutzte Vorlagen von Polifilo Giancarli und anderen italienischen Künstlern – zumeist jedoch von deutschen Künstlern wie Johann Heel oder Johann Conrad Reuttiman nachgestochen. Die Blätter aus dieser Zeit beziehen sich stark auf die römische Antike und verbreiteten damit das allgegenwärtige Akanthusornament. Als Vorbild diente dabei oft die *Ara Pacis Augustae*, wo die verschiedenen Anwendungsmodi des Akanthus als flächenfüllendes oder strukturierendes Ornament nachvollziehbar sind. Während es bei den Wiener Goldschmiedearbeiten zunächst darum ging, die freiliegenden Flächen der im Aufbau noch an mittelalterliche Formen erinnernden Objekte aufzufüllen, übernahmen mit der Homogenisierung der Oberfläche die Ornamente immer mehr die Gliederung. Dabei kam dem Akanthus eine wichtige Aufgabe zu, der als Fries oder Kandelaber lineare Strukturen schaffen, als Blattkelch einen Mittelpunkt bilden und in Form von Wellenranken immer noch Zwickel auffüllen kann. Die Wiederentdeckung der *Domus Aurea* um 1480 hat mit ihren Grotteskenmalereien die Ornamente nachhaltig beeinflusst. Diese wurden in der Renaissance aufgewertet und in Vorlageblättern oft verbreitet. In den Beispielen aus Wien sind ebenfalls grotteske Formationen verwendet worden, die ihren Ursprung in den Mischwesen haben, welche sich mit der Akanthusranke verbinden. Es ist auch bereits eine Transformation der römischen Grotteske in den barocken Kosmos erkennbar. Die wilden Phantasien der Grotteske müssen im Zusammenhang mit der *Vasa Sacra* als derart unangemessen gegolten haben, dass stattdessen Putten die ornamentalen Aufgaben der Monstren übernahmen.

Die römische Grotteske wurde über die Schule von Fontainebleau in Frankreich populär gemacht und dort von einheimischen Künstlern weiterentwickelt. War sie jedoch bisher eher für gemalte Wanddekorationen geeignet, so verließ sie mit ihrer Umwandlung zum Laub- und Bandlwerk die Fläche. Jean Bérain I. perfektionierte das Laub- und Bandlwerk und machte es durch seine nie zuvor dagewesene Plastizität für Architekten und Kunsthandwerker auf dem gesamten Kontinent interessant. Eine große Rolle spielte dabei die „Unmöglichkeit“ des Grottesken, womit das ornamentale Negieren der Gravitation sowie die Missachtung von Größenverhältnissen gemeint ist, wie es bereits bei Vitruv unter Kritik stand. Das bewusste Spielen mit diesen „Unmöglichkeiten“ zwischen Bildlogik und Ornamentlogik macht den Reiz der Berainschen Grotteske aus, ist die Königsdisziplin in der Anwendung von Laub- und Bandlwerk und kann nur durch intensive Beschäftigung mit den Vorlagen erreicht werden. In Wien

existierten längere Zeit Vorformen, bis um 1730 das Laub- und Bandlwerk voll ausgeprägt war und eine so große Beliebtheit erreichte, dass es bis heute nicht aus dem Stadtbild wegzudenken ist. Ab diesem Zeitpunkt ist auch die Beschäftigung mit den „Unmöglichkeiten“ der Grotteske in den Goldschmiedearbeiten erkennbar. Carl Ernst Kaiserwerth spielt mit der Vorgabe tektonischer Eigenschaften seines Laub- und Bandlwerks und negiert diese gleichzeitig mit dem Geständnis: es ist doch alles nur Ornament, lasst euch nicht täuschen. Obwohl nun der französische Kunstgeschmack die Orientierung an Italien definitiv abgelöst hatte, war dies aufgrund des habsburgisch-französischen Gegensatzes nicht offiziell. Vermittlungswege durch Privatpersonen, vor allem aber Verleger in den großen Stecherzentren Augsburg und Nürnberg, die französische Vorlagen kopieren ließen, versorgten den Kunstmarkt mit erschwinglichen Vorlagen.

Gegen Ende der 1730er Jahre begannen zwei keineswegs neue, aber zweckgemäß modifizierte Ornamente immer wichtiger zu werden: das Muschelscharnier und die Volutenspange. Ersteres verwendet die Muschelform um seitlich zusammenlaufende Linien in einem dominanten fächerförmigen Mittelpunkt zu konzentrieren, letzteres ist ein Stück Bandwerk, welches in Voluten ausläuft und so plastisch geworden ist, dass ihm eine tektonische Funktion zuzuschreiben ist. Die Kombination dieser beiden Formen führte zu einem neuen Typus des Tafelgeräts. Volutenspangen verklammern die Objekte vertikal, verdeutlichen den Höhenzug und schaffen somit dazwischenliegenden Freiraum. Das Muschelscharnier führt beliebige Linien horizontal und symmetrisch zusammen. Gleichzeitig wurden immer mehr Elemente aus der Régence-Grotteske beziehungsweise der barocken Vorstellungswelt des Gartens übernommen, wo die Natur – vom Herrscher gezähmt – mit der Kunst mehr und mehr verwächst. Der Garten mit seinen Grotten, Brunnen, Bosketten und symmetrisch angelegten Beeten ist somit Schauplatz der Kunst geworden. „Spaliergitter“ und „Fledermausflügel“, wie sie etwa bei Watteau oder Boucher zu finden sind, wurden in die Dekoration integriert.

Die Ornamententwicklung war nun an einem Punkt angelangt, an dem die *forme rocaille* entstehen konnte. Das Ornament – nun plastisch-tektonisch geworden – fungiert als sein eigener Träger. Wasser, Grotten, Steine, Pflanzen und insbesondere die Muschel sind zu Protagonisten in der Oberflächendekoration aufgestiegen. Ein muschelartiger, nicht weiter definierter Stoff wurde in Paris zu einem dreidimensionalen Ornament, aus dem sowohl physische, als auch metaphysische Dinge geformt werden können. In Wien war man bis 1756 wieder auf Vermittlungswege angewiesen und die Beschäftigung mit der Rocaille erfolgte zaghaft. Es wurden in der Goldschmiedekunst dennoch ab etwa 1740 immer wieder Rocailen

eingesetzt und deren Eigenschaften erprobt. Es kam zu einer vollständigen Architektonisierung des Ornaments in Form der Rocaille und sogar zu asymmetrischen Konzepten. Als nach 1756 Lehrmittel aus Paris angeschafft wurden, importierte man neben originaler Rocaille bald auch frühklassizistische Vorlagen. Ab den 1760er Jahren entdeckt man an den Wiener Objekten daher auch Elemente aus den Blättern von Delafosse, was in weiterer Folge dem Josephinischen Zopfstil den Weg ebnete. Der endgültige Übergang zum Klassizismus erfolgte um 1780.

Die Dekorationen der hier untersuchten Wiener Goldschmiedearbeiten lassen sich in der europäischen Ornamententwicklung gut verorten. Auch wenn direkte Skizzen und Vorzeichnungen zu Objekten die Ausnahme bilden – an Vorlageblättern lassen sich stets Referenzen finden. Es ist nie ein bestimmtes Vorlageblatt als Ausgangspunkt für die Gestaltung eines Objektes dingfest zu machen. Zumal diese Ideen und Anregungen lieferten, aber keine konkreten Vorschläge, ist dies auch kaum denkbar. Es kommen meist mehrere unterschiedliche Blätter als Vorlage in Frage. Das ist interessant, da zwei verschiedene Entwürfe von verschiedenen Entwerfern trotzdem dieselbe Ornament-Idee weitergeben konnten. Die beteiligten Personen und Verbreitungswege sind zumindest soweit bekannt, um die allgemeine Entwicklung nachzeichnen zu können. Woher die Ideen kamen, lässt sich daher nie mit Sicherheit, aber immer ungefähr bestimmen. So sind die Ornamente der Objekte über ihren Werdegang bis zu ihrem Ursprung zurück verfolgbar.

Die Annahme, dass lokale Ausprägungen heimischer Kunstproduktion eher dominant gewesen sein konnte, als eine importierte Vorlage, hat sich als wahr herausgestellt. Die meisten Ideen dürften zunächst von Handwerkskollegen übernommen worden sein. Bis eine Nodusform zugunsten einer neueren aufgegeben wurde, dauerte es Jahrzehnte. Hatte sich ein Ornamentsystem für eine Fußform einmal etabliert, begegnet man ihm immer wieder (vgl. Kat.-Nr. 18, 19, 24). Auch die beiden gedrehten Kelche (Kat.-Nr. 25 u. 29) sehen einander ähnlicher als beispielsweise asymmetrischem Tafelgeschirr von Meissonnier. Motive wie der „Fledermausflügel“ tauchen an Wiener Objekten immer wieder auf, obwohl dies mit den restlichen Ornamenten, bezogen auf ein Vorlageblatt, nicht übereinstimmt.

Die These der zeitlichen Verzögerung hat sich bestätigt. Da sich in Wien bis zur Jahrhundertmitte noch kein Musterstechergewerbe entwickelt hatte, haben sich zwar heimische Typen herausgebildet, Ornamentvorlagen wurden aber importiert. Diese bezog man zumeist entweder aus finanziellen oder aus politischen Gründen aus Augsburg, Nürnberg, München und Leipzig. Die dort ansässigen Verleger ließen alles kopieren, wofür es eine Nachfrage gab.

Die Stecher arbeiteten teilweise auch nach eigenen Entwürfen, waren dabei aber stets vom vorherrschenden Geschmack beeinflusst. So konnten zwischen dem ersten Entwurf einer Ornament-Idee und ihrer Anwendung im Wiener Kunsthandwerk durchaus einige Jahre verstreichen.

So wie Wiener Goldschmiedearbeiten und ornamentale Vorlageblätter auf ihren Zusammenhang hin untersucht werden konnten, sollte dies auch mit anderen Sparten des Kunsthandwerks möglich sein. Eisenkunstschnidern, Stuckateuren oder Tischlern dürften kaum andere Entwürfe zur Verfügung gestanden haben. Da aber die Blätter bloß Inspiration für Neuerungen brachten und jedes Handwerk sowohl eine eigene formale Tradition besaß als auch unterschiedliche objektimmanente Aufgaben bewältigen musste, wäre es interessant herauszufinden, wie die Ornamente letztlich im Detail versetzt wurden. Dass ein großer Teil der Goldschmiedearbeiten datiert ist, bietet einen guten Anhaltspunkt für den Vergleich.

Werkkatalog



Kat.-Nr. 1

Messkelch mit Putten und Rankenwerk

Unbekannter Meister

2. H. 17. Jahrhundert, vor 1691

Silber, getrieben und gegossen, teilweise vergoldet, Steinbesatz in Kastenfassung,

H: 25 cm, Ø Fuß: 16,1 cm, Ø Cuppa: 9,9 cm

Wiener Beschauezeichen für 13-lötiges Silber vor 1693, Meisterzeichen „CN“ im Oval am Stehrand, Repunzierung 1806/07 und Befreiungstempel 1809/10 an Steh- und Cupparand

Domschatz St. Pölten

Der Kelch besitzt einen sechspassförmigen Fuß, einen flachgedrückten Nodus und

einen silbernen Cuppaüberfang mit Reliefszenen aus dem Alten Testament. Die Fußwölbung ist mit dichten Akanthusranken, Blüten und Putten in Treibarbeit versehen. Perlbänder aus Silber hängen in den Einschnürungen. Eine durchbrochene Zarge aus Akanthuswellenranken leitet zum Schaftansatz über, welcher mit sechs Edelsteinen in Kastenfassung besetzt ist und dessen silberne Felder aus Putten, den Arma Christi und Akanthuskandelabern bestehen. Der Schaft und der scheibenförmige Nodus sind aus spätgotischer Zeit, oberhalb des Nodus ist die Inschrift „JESUS“, unterhalb kaum mehr lesbar „MARIA“ eingraviert. Der durchbrochene silberne Cuppaüberfang zeigt drei Reliefmedaillons (Opfer Abrahams, Paschamahl und Mannalese) mit Cherubköpfen als Bekrönung. Dazwischen schweben Putten, umgeben von dichten Akanthusranken. Ein umlaufendes Rankengebinde bildet den Abschluss des Cuppakorbes.

Literatur/Quelle: Bundesdenkmalamt 1999, S. 43.





Kat.-Nr. 2

Messkelch mit Putten und Amethystbesatz

Unbekannter Meister

2. H. 17. Jahrhundert, vor 1691

Silber, gegossen, getrieben, teilweise vergoldet, Amethyste, Granate

H: 26 cm, Ø Fuß: 16,5 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber nach 1675 am Stehrand, Befreiungstempel und Repunze am Stehrand, Repunze am Cupparand

Pfarrkirche (NÖ)

Der Kelch besitzt einen sechspassförmigen Fuß mit zweifach abgetrepptem Stehrand und zu Buckeln gewölbten Feldern zwischen Einschnürungen mit Amethystbesatz. Die Buckel tragen getriebene Ornamente in Form von abwechselnd Blumenbinden mit geflügelten Maskarons und Putten, denen, anstelle von Beinen, aus der Hüfte zwei gegengleiche spiralförmige Akanthusranken entwachsen, welche die Putten mit ihren Händen ergreifen. Über einer durchbrochenen Zarge trägt der ebenfalls sechspassförmige Schaftansatz silberne Auflagen in Form von durchbrochenem Rankenwerk und granatbesetzten Rosetten in den Rundungen. Der Nodus ist durch eine flache, sechseckige Scheibe abgesetzt. Er ist scheibenförmig, anstelle der Rotuli kommen alternierend Granate in Silberfassung und kleine silberne Puttoköpfe zum Einsatz. Ober- und unterhalb des Nodus tragen quadratische Felder am sechseckigen Schaft in lateinischen Lettern auf punziertem Grund die Inschriften „JESUS“

und „MARIA“. Der silberne Cuppaüberfang präsentiert drei hochovale Reliefs (Passion Christi) mit vier Granatsteinen in Silbereinfassung. Die Reliefs werden von schwebenden Putten flankiert, die Zwischenräume sind mit einem durchbrochenen Geflecht aus Akanthusranken gefüllt und ebenfalls mit Granatsteinen besetzt. Ein Blattkranz mit Lilienaufsatz schließt den Cuppaüberfang nach oben ab. In der Österreichischen Kunsttopographie von 1910 ist der Kelch in das Jahr 1702 datiert, der Fuß sei allerdings neu. Die letztere Angabe kann nicht zutreffen, da gerade der Stehrand eine Wiener Punze trägt, welche zwar in der unteren Hälfte etwas verschlagen ist, jedoch am ehesten der Zeit um 1675 zugeordnet werden kann (siehe Punzenverzeichnis), niemals aber in die Zeit ab 1867.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3296_0043.

Bundesdenkmalamt 1910, S. 143.



Kat.-Nr. 3

Messkelch des C. M. v. Prankenheim

Unbekannter Meister

1692

Silber, getrieben, vergoldet, Emaillemedaillons, Amethyste

H: 23,4 cm, Ø Fuß: 15 cm, Ø Cuppa: 8,5 cm

Umlaufende Inschrift an der Cuppa: „De-LIgno fVerant CaLICES aLIqVanDo sVb VsV, / hInC Contra aVratI, praesbyterIqVe saCrI – nec CaLICE aVrato nVnC qVI Vte-rIs ô bone Mysta, / fICtILe Vas flas, LIgNeVs esse CaVe: – ast Instar VasIs so-LIDI sIs pVrIor aVro, / Vt IesVM pVro peCtore ferre qVeas.“ Die in der Inschrift enthaltenen Chronogramme ergeben drei Mal die Jahreszahl 1692; Repunzierung 1806/07 und Befreiungsstempel 1809/10 am Cupparand; scheinbar zugehörige Patene mit gravierter Inschrift „1696 C.P.Y.F.F.“ (Christophorus Praepositus Yppolitensis fieri fecit)

Diözesanmuseum St. Pölten

Kelch mit flachem, leicht geschweiftem Stehrand, hochgewölbtem Fuß, scheibenförmigem Nodus mit Cherubköpfen und einer vasenförmigen Cuppa. Der Fuß erinnert formal noch ein wenig an die Tradition der sechsspaltförmigen Gliederung mit hochgewölbten Buckeln. Drei Emaillamedaillons (hl. Augustinus, hl. Christophorus, hl. Hippolytus) sind von ornamentalen amethystbesetzten Blumenkränzen eingefasst. Dazwischen schweben Putten, die Märtyrerpalme haltend. Der gesamte Fuß ist flächig mit breiten, symmetrischen Akanthusranken und Trauben versehen. Auch das Motiv eines Fächers findet als zentrales Verbindungsstück Anwendung. Unterhalb des Nodus bilden hängende Blattkelche die Verbindung zum Schaft. Die Basis des Nodus besteht aus einer Scheibe mit ausgefranzten Blättern, am oberen Wulst des Nodus befinden sich drei Cherubköpfe. Der Cuppaüberfang ist analog zum Fuß mit drei Emaillamedaillons (Herz Jesu – eine Ergänzung von 1989, Maria, Josef) und Putten mit füllendem Akanthuslaub und Trauben als Zwickelfüllung gestaltet. Darüber befinden sich am Cupparand die eingravierte Widmungsinschrift sowie die Repunzierungs- und Befreiungsstempel. Der Kelch ist mittels der Chronogramme in seiner umlaufenden Inschrift in das Jahr 1692 datiert. Die sich ebenfalls dort befindlichen Befreiungsstempel aus dem beginnenden 19. Jahrhundert geben uns heute Zeugnis davon,

dass damals eine große Geldsumme für den Erhalt des kostbaren Stückes bezahlt wurde – er wäre wohl sonst, wie viele andere Stücke auch, zum Aufbessern der staatlichen Kriegskasse eingeschmolzen worden. Mit den drei Heiligen Augustinus, Christophorus und Hippolytus sind eindeutige Bezüge zu Christoph Müller von Prankenheim, dem Probst des Augustiner Chorherrenstiftes und zur Stadt St. Pölten gegeben, womit der Kelch historisch gut zu verorten ist. Ein Meister oder eine Werkstatt sind allerdings nicht bekannt.

Literatur/Quelle: Bundesdenkmalamt 1999, S. 43–44.



Kat.-Nr. 4

Messkelch

Meister I. D. A.

1708

Silber, gegossen und getrieben, teilweise vergoldet

H: 27,3 cm, Ø Fuß: 18,1 cm, Ø Cuppa: 10,3 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1708, Meistermarke „IDA“ in geschwungener Rahmung, Repunzierung 1806/07 und Befreiungsstempel 1809/10 an Steh- und Cupparand

Pfarrkirche (NÖ)

Messkelch mit silbernen Reliefmedaillons und silbernem Cuppaüberfang. Gekniffener Stehrand, sechsteilige Fußwölbung durch Einschnürungen. Drei der Buckelfelder des Fußes tragen hochovale Silberreliefs (hl. Elisabeth, hl. Zacharias, hl. Eligius), umgeben von rahmendem getriebenem Bandwerk mit betonten Voluten, welches an Rollwerk erinnert und sich über lilienartige Gewächse zum Schaftansatz hin fortsetzt. Die drei übrigen Felder zeigen getriebene Blumengebinde, die von geschweiften Bandwerkbögen bekrönt werden. Der Kelch weist einen eher unüblich gestalteten Nodus mit drei hufeisenförmig umrahmten silbernen Spiegeln auf, welche die Monogramme „IHS“, „MARIA“ und „JOSEF“ tragen. Der Cuppaüberfang ist aus durchbrochener Silbertreibarbeit und zeigt drei hochovale Reliefs (Christus Salvator, Maria, Josef) zwischen symmetrischem Laub- und Bandwerk mit bekrönenden Muschelfächern. Den Abschluss bildet ein Laubkranz.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3404_0373.



Kat.-Nr. 5

Buchbeschlge eines Missales

Meister IGM

1722

Silber, geschmiedet, geschnitten, getrieben

H: 34,7 cm, B: 25,5 cm, T: 8 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1722 und da Meisterzeichen „IGM“ im Dreipass (Johann Georg Millberger) an der oberen Schließe, Wiener Repunzierung 1806/07 an beiden Schließen

Diözesanmuseum St. Pölten, Leihgabe des Instituts der Englischen Fräulein St. Pölten

Missale in rotem Ledereinband mit silbernen Beschlägen. Im Zentrum des Einbands befinden sich sowohl am Deckel, als auch am Rücken ovale Spiegel aus Silbertreibarbeit, welche von geschnittenem Laub- und Bandlwerk gesäumt werden. Die Silberbeschlge an den Ecken und die beiden Schließen sind ebenfalls mit sehr bewegtem Laub- und Bandlwerk gestaltet. Die Seiten und Bänder des Messbuches sind original erhalten und der Druck mit 1721 datiert, während die Beschläge die Punze von 1722 tragen. Als Anhang ist hinten eine Abhandlung von Vorschriften in der Diözese und der Virgines Beatae Mariae aus dem 19. Jahrhundert eingefügt. Möglicherweise handelt es sich bei diesem und einem zweiten ähnlich gestalteten Missale um jene zwei Messbcher, die Obervorsterin Saint Julien 1777 „in schnroten Safianleder (sehr feines Ziegenleder aus Safi, Marokko, Anm.) einbinden und diese mit dem Silber von den alten hat beschlagen lassen“ bzw. „1772 in Roth Cartabon mit Gold eingebunden und sie Silberschlcht bermachen lassen“. Die enthaltenen Kupferstiche stammen von dem Augsburg Stecher Wilhelm Salomus Müller.

Literatur/Quelle: Bundesdenkmalamt 1999, S. 102.

Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten 2006, S. 160–161, Nr. 39.



Kat.-Nr. 6

Messkelch „MB“

Unbekannter Meister

1726

Silber, gegossen, getrieben, teilweise vergoldet, Cuppaüberfang aus versilbertem Messing

H: 26,5 cm, Ø Fuß: 15 cm, Ø Cuppa: 9,3 cm

Drei kleine Ovalmedaillons mit Inschriften am Fuß: „MB“, „EX VOTO“ und „1726“. Repunze „12A“ (1806–1807) und Befreiungsstempel „FR“ (1809–1810) am Cupparand, Repunze „12A“ am Stehrand

Pfarrkirche (NÖ)

Messkelch mit getriebenem Laub- und Bandlwerk und Reliefmedaillons. Der Fuß ist durch Einschnürungen sechspassförmig gegliedert und in zwei Zonen unterteilt. Die gekehlten Segmente der unteren Zone trägt getriebenes Laub- und Bandlwerk als Beiwerk zu zentralen Rosenblüten. In der flach anschließenden oberen Zone ziehen sich die ornamentalen Bänder über den Schaftanlauf nach oben. Alternierend entspringen diese zentralen Muschelfächern oder sie flankieren kleine Reliefmedaillons mit den Inschriften „EX VOTO“, „MB“ und der Jahreszahl „1726“. Der durch eine flache godronierte Scheibe abgesetzte Nodus besitzt drei von Volutenspangen eingefasste mandelförmige Spiegel. Der versilberte Cuppaüberfang besteht aus durchbrochenem Laub- und Bandlwerk und wird über einem Halbrundprofil mit Bändern und Muschelfächern von einem Lotos-Palmettenfries bekrönt. Er trägt drei große getriebene Ovalmedaillons mit figürlichen Reliefs mit Szenen aus dem Leben Jesu (Geburt, Beschneidung, Tod am Kreuz). Dazwischen erscheinen ins Laub- und Bandlwerk eingebundene Putten mit den Arma Christi in ihren Händen.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3275_0023.



1729

Silber, gegossen, getrieben, teilweise vergoldet

H: 24 cm, Ø Fuß: 14 cm, Ø Cuppa: 8 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1729, Repunze von 1806/07, Befreiungsstempel von 1809/10 und vorgeschlagenes Meisterzeichen am Stehrand

Pfarrkirche (NÖ)

Der Messkelch besitzt einen flachen Stehrand, der kielbogenförmig geschweift ist. Die Fußwölbung ist eher flach gehalten, Einschnürungen am Rand teilen sie in sechs Felder mit silbernen Ornamenten. In drei Feldern sind die Arma Christi unter Muschelfächern mit Laub- und Bandelwerk dargestellt, in den drei übrigen Feldern werden hängende Lilienblüten von Laub- und Bandelwerk begleitet. Der glatte konische Schaftansatz schließt mit einer gekniffenen Scheibe ab. Der balusterförmige Nodus besitzt drei ovale Spiegel und seitlich Akanthusranken. Der silberne durchbrochene Cuppaüberfang zeigt an drei Seiten die Arma Christi, von Muschelfächern bekrönt und in das flächige Laub- und Bandelwerk eingebunden. Ein Perlband mit Zackenaufsatz schließt den Kelch nach oben hin ab.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3273_0071.

Kat.-Nr. 7

Messkelch „Arma Christi“

Unbekannter Meister



Chronogramm am Stehrand: „sanCtIs AVgVstIno-MaVrItIo et soCIIs eIVs Deo In personIs trIno“ (1730), Repunze „12A“ (1806/07) an Steh- und Cupparand, Wap-pen des Augustiner Chorherrenstiftes St. Pölten und Meisterzeichen „CEK“ am Stehrand

Pfarrkirche (NÖ)

Der Messkelch besitzt einen flachen, gekurvten Stehrand und einen hochgewölbten Fuß, welcher durch die bereits am Stehrand vorbereiteten Einschnürungen sechs Buckelfelder bekommt. Von diesen sind jeweils drei mit hochovalen Emaillemedail-lons (Auge Gottes, hl. Augustinus, hl. Mauritius) und drei mit getriebenen Putto-köpfen auf Wolken vor Strahlenkränzen versehen. Die verbleibenden Flächen sind mit Laub- und Bandwerk aufgefüllt. Der glatte Schaftansatz leitet über einen flachen Wulstring zu dem doppelkugelförmigen Nodus über, welcher durch seitliche Volu-tenspangen dreiseitig gegliedert ist. Der Cuppaüberfang ist analog zum Fuß in sechs Felder gegliedert – alternierend mit Emaillemedaillons (Kreuzigung, Aufer-standener Christus, Christus und Maria im Himmel) und Puttoköpfen. Darüber schließt ein umlaufender Blattkranz mit aufsitzenden Blattfächern die Darstellun-gen ab.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diö-zese St. Pölten, Pfi3173_0057.

Kat.-Nr. 8

Messkelch „Augustinus und Mauritius“

Carl Ernst Kaiserwerth

1730

Silber, gegossen, getrieben, vergoldet, Emaillemedaillons

H: 24,8 cm, Ø Fuß: 17,7 cm, Ø Cuppa: 10,2 cm



Kat.-Nr. 9

Messkelch „Passion Christi“

Unbekannter Meister

Um 1730/40

Silber, gegossen, getrieben, ziseliert, vergoldet, punziert, Emaillemedaillons, Steinbesatz

H: 27,5 cm, Ø Fuß: 18,5 cm

Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien, Leihgabe der Ruprechtskirche, Wien I

Kelch mit reichem ornamentalem Dekor, Emaillemedaillons und Steinbesatz. Die Fußwölbung ist mittels Buckeln und Einschnürungen sechspassförmig gegliedert. Diese Gliederung wird bereits am abgetreppten Stehrand vorbereitet. An drei Buckelfeldern sind Emaillemedaillons (Letztes Abendmahl, Christus am Ölberg und die Dornenkrönung Christi) in Steinfassung appliziert. An den übrigen drei Buckeln präsentieren Putten im Relief Passionswerkzeuge Christi (Hammer und Nägel). Dazwischen findet sich innerhalb der Buckel symmetrisch verteiltes, flächenfüllendes Laub- und Bandlwerk mit kurzen Bändern und „kugeligen“ Voluten. Eine Scheibe im Birnstabprofil leitet zu dem vasenförmigen Nodus über, an dessen seitlichen Volutenbändern Maskarons erscheinen und in den Feldern dazwischen Cherubskopfpaare eingeschrieben sind. Der Cuppaüberfang zeigt alternierend in Stein gefasste Emaillemedaillons (Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung Christi) und in Relief getriebene Putten mit Passionswerkzeugen (Kreuz, Schwamm, Schweiß-tuch der Veronika). Die Szenen werden analog zum Fuß von Laub- und Bandelwerk begleitet und jeweils von Muschelscharnieren bekrönt. Der Kelch trägt eine unleserliche Wiener Punze, sowie ein Meisterzeichen, das laut Arthur Saliger Joseph Moser zuordenbar sein könnte. 1986 wurde der Kelch von Frau Prof. Hannelore Karl in Wien restauriert.

Literatur/Quelle: Kat. Mus. Erzbischöfliches Dom- u. Diözesanmuseum 1987, S. 68–69.



H: 27,4 cm, Ø Fuß: 18,4 cm, Ø Cuppa: 10,6 cm

St. Pöltner Chorherren Stiftswappenpunzierung (zwei gekreuzte aufgebäumte Löwen), Meisterzeichen „CEK“ (Carl Ernst Kaiserwerth) in Herzform, Befreiungstempel 1809/10 am Stehrand; an der Fußunterseite drei eingravierte Inschriften: „VAS HONORIS ET SENII VEGETI – IGNATII ÖFFERL IS 56 HVIATIS RELIGIOSI – 50 IN EPIPHANIA MYSTAE 46 DECANI“ (Chronogramm 1732)

Domschatz St. Pölten

Der Kelch besitzt einen geknickten und geschweiften Stehrand mit geripptem Saum. Der hochgewölbte Fuß trägt Laub- und Bandwerkdekor sowie drei von bunten Glassteinen eingefasste Emaillemedaillons (Anbetung der Hirten, Epiphanie, Christus im Tempel). Dazwischen befinden sich, von Putten präsentiert, die Symbole der Kardinalstugenden *Fides* (Kreuz), *Caritas* (Flammenherz) und *Spes* (Anker). Der Fuß mündet in einen hexagonalen Schaft. Den balusterförmigen Nodus zieren dreiseitig Volutenspannen, welche jedoch nur flach aus ihrem Untergrund hervortreten. Am Cuppaüberfang sind drei Emaillemedaillons appliziert (hl. Augustinus, hl. Hippolytus und hl. Barbara), dazwischen schweben jeweils zwei Putten, von Laub- und Bandwerk mit zentralem Fächer umgeben.

Literatur/Quelle: Bundesdenkmalamt 1999, S. 44.

Kat.-Nr. 10

Messkelch mit Laub- und Bandwerk

Carl Ernst Kaiserwerth

1732

Silber, getrieben, vergoldet, ziseliert, Emaillemedaillons, farbige Glassteine



rungen, balusterförmigem Nodus und Emaillemedaillons. Der Stehrand ist mehrfach geknickt und geschweift, der Fuß gliedert sich in symmetrisches Laub- und Bandlwerk mit aufsitzenden Blüten und ziselierten Feldern. Drei glockenförmige Emaillemedaillons (Kain erschlägt Abel, Opfer Noas, Opfer Abrahams) sind in kartuschenartigen Einfassungen mit dem Laub- und Bandlwerk verbunden. Der Schaft verbindet den Fuß über hängende Schabracken mit dem balusterförmigen Nodus, der an drei Seiten jeweils zwei Puttoköpfe mit C-Schwüngen vor ziselierten Feldern zeigt. Der Cuppaüberfang ist analog zum Fuß mit Laub- und Bandlwerk sowie drei Emaillemedaillons (Christus und die Samariterin, Taufe Christi, Fußwaschung Christi) gestaltet.

Literatur/Quelle: Bundesdenkmalamt 1999, S. 44.

Kat.-Nr. 11

Messkelch mit Laub- und Bandlwerk

Unbekannter Meister

1733

Silber, getrieben, vergoldet, Emaillemedaillons

H: 25 cm, Ø Fuß: 18,3 cm, Ø Cuppa: 10,4 cm

Datiert mit „1733“ an der Fußinnenseite, Repunzierung 1806/07 und Befreiungstempel 1809/10 an Steh- und Cupparand

Domschatz St. Pölten

Messkelch mit abgetrepptem Stehrand, hochgewölbtem Fuß mit sechs Einschnü-



Kat.-Nr. 12

Monstranz des Michael Laurenschiz

Meister I. R.

1737

Silber, gegossen, getrieben, teilweise verguldet, punziert, Steinbesatz

H: 56 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1737 am Stehrand, Repunzen 1807/08 und Befreiungstempel 1809/10 an Stehrand, Rückseite und Kreuzaufsatz, Inschrift: „Mich. Laurenschiz Par Prandt 1737“ am Stehrand

Pfarrkirche (NÖ)

Die barocke Monstranz weist einen mehrfach geschweiften und geknickten Stehrand auf, der mit zwei gekehlten Stufen zur Fußwölbung übergeht. Diese ist in vier kartuschenartige Felder gegliedert, die an Vorder- und Rückseite getriebene Blumengebinde auf punziertem Grund zeigen und an den Querseiten rosettenbesetzte Rautengitter tragen. Geteilt werden die Felder von Volutenspangen mit getriebenen Rosen, die sich zum Schaftansatz hin in Form von Lisenen fortsetzen. Die Volutenspangen sind flächig mit den volutierten Kartuschenrahmen der Felder verbunden. An der Vorder- und Rückseite werden die Mittelachsen der Kartuschenfelder unten durch einen an Spinnennetze/Fischflossen/Fledermausflügel erinnernden Fächer und oberhalb durch einen Palmettenfächer betont, welche jeweils die Voluten der Rahmung zusammenführen. Der durch einen flachgedrückten Wulstring abgesetzte Nodus nimmt die vierseitige Gliederung nicht auf, sondern besitzt drei Schauseiten, die von kleineren und größeren C-Schwüngen verklammert sind. Ein Steg mit Ochsenauge teilt den Nodus in seiner schmalen Mitte, darüber sitzen getriebene Blumenbouquets. Der ovale Schaugehäuserand mit Steinbesatz in Silbereinfassung ist wie der Stehrand mehrfach geschweift, geknickt und dreifach abgestuft. Ein kleiner Strahlenkranz sitzt an seiner Außenseite. Große plastische C-Schwünge mit eingestreuten Blüten bilden einen zweiten, äußeren Rand, dazwischen erscheinen durchbrochene Rautengitter. Zwischen Nodus und Schaugehäuse halten zwei Engel ein Tuch, seitlich sitzen zwei Putten auf den C-Schwüngen und präsentieren die Arma Christi, während darüber zwei weitere Putten schweben, von denen der rechte die Märtyrerpalme hält. Bekrönt

wird die Monstranz von Gottvater unter einem großen Baldachin mit hängenden Schabracken und steinbesetztem Kreuzaufsatz. Das Schaugehäuse wird von einem vergoldeten Strahlenkranz hinterfangen.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, PFI3040_0054.



Kat.-Nr. 13

Monstranz

Meister I. P. A.

1740

Silber, gegossen, getrieben, teilweise vergoldet, punziert

H: 63,5 cm, B: 22,5 cm, T: 17 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1740 und Meisterzeichen „IPA“ am Stehrand

Pfarrkirche (NÖ)

Reich gestaltete Monstranz aus getriebenem Silber, teilweise vergoldet. Der über einen Knick hochgewölbte Fuß ist durch quasi-architektonische Elemente in vier Felder gegliedert. Vier Volutenspannen wachsen aus dem flachen Stehrand und rollen sich über dem Knick nach innen ein. Sie sind von Akanthusranken auf punziertem Grund besetzt. Darüber schließen Postamente mit Rautengittern an, die flach auf dem Fuß zu liegen scheinen. Volutierte Lisenen mit Ochsenaugen, die sich nach oben verjüngen setzen die Vierteilung den Schaftansatz entlang fort und münden über verkröpfte Gesimse in den ebenfalls plastisch ornamentierten Wulstring, aus dem der Nodus herauswächst. Die Felder der Fußwölbung tragen jeweils zwei übereinander angeordnete Muschelfächer mit sich zu den Seiten ausbreitenden S-Schwüngen. Dazwischen erscheinen Puttoköpfe im Gewölk und Felder mit Ringgittern. Die flächigen Partien sind punziert. Am Schaftansatz befindet sich das Doppel-L über einem kleinen Feld mit Rautengittern, ein hängender Fischflossenfächer schließt die Gliederung ab. Der langgestreckte Nodus trägt vier geflügelte Puttoköpfe, ein kurzes Schaftstück über dem Nodus ist von kleinen Muscheln besetzt und schließt mit einem Volutenkranz ab. Das Schaufeld ist mittels seitlichen Pilastern und geschweiften Gesimsen quasi-architektonisch gegliedert. Das hochovale Schaugehäuse in der Mitte wird von einem getriebenen Blattkranz umrandet. Unterhalb wachsen C-Schwünge und Gesimse aus der Mittelachse und bilden eine Art Architrav, welcher sich unter der scheinbaren Last des Aufsatzes nach unten wölbt. Auf dem Gesims haben zwei plastische adorierende Engel Platz genommen, die so das Schaugehäuse flankieren. Dahinter münden von C-Schwüngen besetzte Pilaster in ein Kranzgesims, das sich aus zwei gegenläufigen S-Schwüngen mit Rankenbesatz zusammen-

setzt, die in ein zentrales Muschelscharnier münden. Die Zwickelfelder sind mit Rautengitter und C-Schwüngen aufgefüllt, silbernes Gewölk begleitet die Pilaster. Den Abschluss bildet ein Baldachin mit Schabracken und einem Kreuzaufsatz mit Eckstrahlen. Ein großer vergoldeter Strahlenkranz hinterfängt die Monstranz.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3472_0103.



tenspangen mit getriebenen Weinranken in punzierten Feldern in drei Segmente geteilt. Unten setzt sich die Gliederung über zwei Stufen zum flachen Stehrand hin fort, der im Bereich der Spangen geknickt ist. In der Mitte sitzt ein kleines Muschelscharnier. Oben laufen die Voluten in breite Fischflossenfächer aus, welche von C-Schwüngen verklammert sind. Die dazwischenliegenden Felder zeigen getriebene Ährenmotive, die kartuschenartig von den C-Schwüngen und vertikal durch zwei entgegengesetzte Muschelscharniere eingefasst sind. Der Schaftanlauf setzt die Dreiteilung durch alternierende Stege und Felder mit Rautengittern fort. Der vasenförmige Nodus ist ebenso dreiseitig geformt und weist drei glatte Spiegel auf, die oben und unten von Muschelscharnieren eingefasst sind. Der reich gestaltete Cuppaüberfang gliedert sich in drei kartuschenartige Felder mit Vasen und Weinranken. Dazwischen befinden sich kleinere Felder mit Rautengittern, bekrönt von einem verköpften Gebälk mit zentralem Muschelfächer. Die Vertikalachsen schließen jeweils beidseitig mit Muschelscharnieren ab. An der Unterseite des Stehrandes ist die Inschrift „B.G.C.R.Y.1743“ eingraviert. Es könnte sich hierbei um die Widmungsinschrift zu einem Priesterjubiläum handeln.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3095_0049.

Kat.-Nr. 14

Messkelch „B.G.C.R.Y.1743“

Unbekannter Meister

1743

Silber, vergoldet, getrieben und gegossen, ziseliert und punziert

H: 24,7 cm, Ø Fuß: 16 cm, Ø Cuppa: 9,2 cm

Gravierte Inschrift am Fuß:
„B.G.C.R.Y.1743“

Pfarrkirche (NÖ)

Messkelch mit Trauben, Ähren und Rocailledekor. Die Fußwölbung ist durch Volu-



Kat.-Nr. 15

Messkelch des Franz Xaver Zaininger

Unbekannter Meister

1745

Silber, gegossen und getrieben, teilweise vergoldet, ziseliert, punziert

H: 28 cm, Ø Fuß: 17 cm, Ø Cuppa: 10,5 cm

Rautenförmige unleserliche Punzierung, gravierte Inschrift: „Franciscus Xaveri Zaininger 1745“

Pfarrkirche (NÖ)

Messkelch mit reicher plastischer Dekoration. Der Stehrand ist flach gehalten und zeigt eine sechspassförmige Teilung. Die Fußwölbung ist in sechs buckelige Felder gegliedert, von denen vier breite Volutenspangen zwischen Fächerscharnieren tragen. Die übrigen vier tragen übereinanderliegende Fächer mit seitlichen Bändern. Dazwischen erscheinen Zwickelfelder mit Rautengittern und zentralen Muschelfächern, welche die benachbarten C-Schwünge zusammenführen. Die Orna-

mente dieser sechs Achsen verlieren ihre Plastizität am Schaftansatz, der mit einem flachgedrückten Wulstring endet. Der Nodus ist dreiseitig und besitzt seitliche Volutenspangen und horizontale S-Schwünge mit Muschelfächern. Der Cuppaüberfang ist aus gegossenem und getriebenem Silber und weist analog zum Fuß plastische Ornamente auf. An drei Seiten zeigen sich Zwillings-Puttoköpfe in kartuschenartiger Rahmung vor einem Grund mit Rautengittern. Dazwischen befinden sich breite C-Schwünge mit Palmettenaufsätzen. Bekrönt werden die Felder von Fächerscharnieren mit seitlichen S-Schwüngen, welche ebenfalls mit Rocaille-Fächern besetzt sind. Dass der Fuß als barockes Original anzusehen ist, bestätigt die Inschrift mit der Datierung in das Jahr 1745. Nodus und Cuppa könnten auch später (19. Jahrhundert?) gefertigt worden sein. In den Details stimmen auch die Ornamente der unterschiedlichen Teile nicht zusammen. Falls hier nicht überhaupt ein älteres Stück umgearbeitet wurde bildet der Kelch auf anschauliche Weise ein Zwischenglied in der Typengeschichte. Während der Stehrand noch die ältere sechspassförmige Struktur aufweist, die zunächst als buckelige Fußwölbung fortgesetzt wird, kündigt sich in den Volutenspangen bereits die zukunftsweisende Form mit den breiten Feldern zwischen schmaleren „architektonisierten“ Achsen an.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pf13099_0060_01.



Kat.-Nr. 16

„Hackelberg“-Kelch

Unbekannter Meister

1747

Silber, gegossen, getrieben, ziseliert, vergoldet, Steinbesatz, Emaillemedaillons

H: 32 cm, Ø Fuß: 19 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1747, Repunze des Punzierungsamt Salzburg

Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien, Leihgabe Stephansdom

Dreiseitig gegliederter Prunkkelch mit langem Schaft, Emaillemedaillons und reichem Dekor. Drei schwach hervortretende Volutenspangen mit von Muschelfächern hinterfangenen Cherubköpfen teilen die Fußwölbung in Felder mit zentralen Emaillemedaillons (Geburt Christi, Letztes Abendmahl, Auferstehung), die von Amethysten und anderen Schmucksteinen eingefasst sind. Um die Medaillons herumformen S-Schwünge eine Art Kartusche, welche von fischflossenartigen Fächern begleitet wird. Unterhalb fängt ein Muschelscharnier die Bewegung der Schwünge auf und stellt über eine kleine steinbesetzte Kaskade die Verbindung zum Stehrand her. Oberhalb leitet ein Muschel-



scharnier zwischen durchbrochenen S-Schwüngen zum Schaftansatz über, der die Dreiteilung über steinbesetzte Lisenen fortführt, welche über Muschelscharniere miteinander verbunden sind. Die Felder dazwischen sind mit Rautengittern und Fledermausflügeln ornamentiert. Der Nodus besitzt schmale seitliche Volutenspangen mit einer Art Gebälk, dazwischen Muschelscharniere, Fledermausflügel und Steinbesatz. Am dem sehr plastisch gestalteten Cuppaüberfang befinden sich alternierend drei applizierte Emaillemedaillons (Geißelung, Dornenkrönung und Kreuztragung Christi) in Steinfassung und Reliefs mit schwebenden Putten, die Arma Christi präsentierend. Die Szenen sind von zentralen Muschelscharnieren bekrönt, als Füllwerk dienen symmetrische C- und S-Schwünge, welche teils steinbesetzt sind und in breite fischflossenartige Fächer auslaufen. Der Prunkkelch war einst im Besitz des Freiherrn von Hackelberg-Landau, seines Zeichens Kanonikus von St. Stephan. Als Hackelberg-Landau heiraten wollte um seine Linie nicht aussterben zu lassen wurde das Gesuch um Dispens von seinem Gelübde von Rom aus verweigert. Er glaubte die Wiener Geistlichkeit für diese Entscheidung verantwortlich und entschied sich, seinen Besitz der Diözese St. Pölten zu vererben. Dieser Kelch zählt zu den wenigen in Wien verbliebenen Stücken. 1971 wurde der Kelch anlässlich der Diplomarbeit von Hannelore Preiml an der Hochschule für angewandte Kunst, Meisterklasse für Metallrestaurierung und Konservierung in Wien unter Professor Nedbal restauriert. Eine Schicht von Staub, Reinigungsmitteln und Silbersulfid wurde entfernt, ein eingedrückter Engelskopf ausgedellt und fünf fehlende Schraubenmuttern originalgetreu in Silber nachgefertigt.

Literatur/Quelle: Kat. Mus. Erzbischöfliches Dom- u. Diözesanmuseum 1987, S. 73.

Preiml 1971.

Czeike 1992, S. 12.



Kat. Nr. 17

Silberrahmen mit Bild des hl. Antonius von Padua

Joseph Moser

1747

Silber, getrieben, ziseliert, Holzkern

H: 100 cm, B: 102 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1747, Meisterzeichen „IM“ im Queroval (Joseph Moser)

Wien, Kunsthistorisches Museum, Geistliche Schatzkammer, Inv.-Nr. D 166

Der plastisch gearbeitete Rahmen steht auf einem breiten, gekehlten und seitlich verkröpften Sockel. In Voluten auslaufende Konsolen winden sich über die Oberkante der seitlichen Sockelpartien und bilden mit den unterhalb applizierten durchbrochenen Muschelfächern ein scheinbares Scharnier. Die Volutenrücken sind von Akanthusranken besetzt, die Zwickelfelder mit Wimpern gefüllt. Zwischen den Konsolen laufen doppelte S-Schwünge mit dazwischenliegenden Wimpern zusammen. Im Zentrum wird der Schwung über ein Fächerscharnier aufgefangen, welches unten aus einem Fledermausflügel und oben aus einer Muschel besteht. In der Mitte ist ein kleines silbernes Kruzifix angebracht. Zwei weitere Muscheln schmiegen sich seitlich an die Kehlung des Sockels. Den schmalen Streifen darüber ziert ein Ringgitter. Über den Konsolen ragen schlanke

konkave C-Schwünge nach oben, die an der Unterseite in akanthusbesetzte Voluten enden und an der Oberseite Gesimse bilden, die durchbrochene Akanthus-Muschelscharniere tragen. Den Abschluss bilden zwei symmetrisch zusammenlaufende S-Volutenspangen, zwischen denen ein großer bekrönender durchbrochener Muschelfächer aufgespannt ist. Unterhalb zeigt sich ein Kartuschenfeld mit Ringgitter und bekrönendem Muschelfächer. Die seitlichen Zwickelfelder sind mit Wimpern gefüllt. Dieser äußere Rahmen umschließt einen weiteren inneren, dessen schlichte hochrechteckige Form durch an den Ecken und Kanten applizierte Fächerscharniere aufgelockert ist. Im Rahmen befindet sich ein dem Umkreis des Francesco Giudici zugeschriebenes Brustbild des hl. Antonius (Öl auf Holz, Florenz, Anf. 16. Jh.). Ein Inventar von 1783 dokumentiert den Bestand der k. k. Hofburg-Pfarrkapelle (Wien, KHM, Kunstkammer, Inventarbestand), wobei außer dem Bild auch bereits das zusätzlich angebrachte Kruzifix, ein Strahlenkranz aus vergoldetem Silber und ein Herz erwähnt werden. Die beiden letzteren Stücke wurden bei einer Restaurierung 1956 entfernt.

Literatur/Quelle: Fillitz 1958, S. 15.

Wild 1982, S. 78.

Bauer 1987, S. 325.

Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 79–80.



Kat.-Nr. 18

Messkelch mit Weintrauben und Ähren

Meister L. R.

1752

Silber, gegossen und getrieben, ziseliert, vergoldet

H: 26,7 cm, Ø Fuß: 17 cm, Ø Cuppa: 10,2 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1752 und zwei Repunzen „CA“ von 1806/07 am Stehrand

Pfarrkirche (NÖ)

Messkelch mit getriebenen Muscheln, Weinranken, -trauben und Ähren. Der abgetreppte Stehrand ist geknickt und geschweift. In der Fußwölbung können zwei Zonen differenziert werden. Die untere gliedert sich in plastische C-Schwünge, Rautengitter und Muschelscharniere. Zentrale Muschelscharniere sitzen am Übergang zum Stehrand. Der obere Teil besteht aus fließenden Formen, welche leicht asymmetrisch werden und sich zum Schaftansatz hin fortsetzen. Der Fuß ist in sechs Felder geteilt, von denen sich drei zu betonten Achsen mit Cherubköpfen in großen Rocaillekartuschen verwandeln während die drei übrigen Felder als Zwickelfüllung mit Ähren und Weintrauben enden. Der balusterförmige Nodus besitzt an den drei Seiten zentrale Muschelfächer mit Voluten zwischen schmalen Volutenklammern an den Kanten. Der Cuppaüberfang ist analog zum Fuß in drei betonte Felder mit Cherubköpfen in großen Rocaillefächerkartuschen und untergeordneten Feldern mit Weintrauben und Ähren gegliedert. Interessant ist an diesem Stück, dass der Stehrand eigentlich formal die zu seiner Entstehungszeit übliche Befestigungsanlage der Bastion wiedergibt.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3351_0123.



Kat.-Nr. 19

Messkelch des Siman Baierl

Unbekannter Meister

1752

Silber, gegossen, getrieben, ziseliert, punziert, vergoldet (originale Feuervergoldung), Emaillemedaillons

H: 26,2 cm, Ø Fuß: 16,2 cm, Ø Cuppa: 8,9 cm

Plakette mit Inschrift an der Unterseite des Fußes: „DIESEN / KELCH SCHENKT / SIMAN BAIERL UND / BARBARA SEIN WEIB / UNSER LIEBEN FR / AUF ZU OBERN / DORF / 1752“.

Pfarrkirche (NÖ)

Der barocke Messkelch mit drei glockenförmigen Emaillemedaillons (Verkündigung an Maria, Epiphanie, Himmelfahrt Mariens) an der Cuppa besitzt eine originale Feuervergoldung und ist mit getriebenen Ornamenten reich gestaltet. Die Dreiteilung des Aufbaues wird bereits in dem geknickten, geschweiften und abgetreppten Stehrand vorbereitet. Die Fußwölbung ist vertikal in zwei Zonen gegliedert. Die untere ist steil ansteigend und leicht gekehlt, während die obere durch einen Knick flach anschließt. Volutenspangen betonen die drei Schauseiten und rollen sich über den Knick nach innen ein. Entgegengesetzte C-Schwünge setzen sich zum Schaftansatz hin fort, ein Muschelscharnier verbindet die beiden Elemente. In den dazwischenliegenden Feldern sitzen breite Muschelscharniere mit Voluten, welche sich entlang des Knicks zu den Volutenspangen hin fortsetzen. Der Schaftansatz ist glatt, ein Wulstring leitet zu dem dreiseitigen Nodus mit S-förmigen Ecklisenen über. Der Cuppaüberfang trägt an drei Seiten Emaillemedaillons in Kartuschenrahmung aus fächerbesetzten C-Schwüngen und doppelten Fächern als Bekrönung. Dazwischen erscheinen große Fächerscharniere, welche in ihren Voluten die fortgesetzten C-Schwünge der Kartuschen aufnehmen.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3281_0074.



auf. Der Ausguss ist mit einer Fischflossenrosette versehen. Deckel mit Glassteinen und Knauf mit Muschelschiffchen, sowie angelöteten Buchstaben „A“ für Aqua und „V“ für Vinum. Henkel aus zusammengesetzten C- und S-Schwüngen mit rückseitig aufgesetztem Rankenornament. Das Becken der Tasse ist wellig façonné und besitzt einen glatten Spiegel mit Standringen in Form von Schleuderrossetten. Die Fahne ist plastisch ornamentiert und zeigt alternierend Volutenscharniere mit Fischflossen auf der einen und Fischflossen mit Fledermausflügeln auf der anderen Seite.

Literatur/Quelle: Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 85–86.

Kat.-Nr. 20

Messgarnitur

Joseph Moser

1752

Silber, getrieben, gegossen, ziseliert, vergoldet, Halbedelsteine

H: 14,5 cm (Kännchen), B: 34 cm, T: 24,5 cm (Tasse)

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber 1752, Repunzierung 1806/07 und Befreiungstempel 1809/10, „IM“ (Joseph Moser) im Queroval

Herzogenburg (NÖ), Stiftskirche

Messgarnitur bestehend aus zwei Kännchen und einer Untertasse. Die Kännchen verfügen über einem glatten Stehrand einen runden Wulst mit alternierend Muschelscharnieren und Steinbesatz. Der kurze Schaft ist mit gravierten Wimpern versehen. Der im oberen Teil glatte Gefäßkörper sitzt in einem Korb, welcher durch abwechselnd, Steinbesatz mit getriebenem Fächerrand, und vertikalen Steingirlanden zwischen seitlichen C-Schwüngen, gegliedert ist. Diesen Girlanden sitzt oben jeweils ein Volutenscharnier mit Fischflossenfächer, nach unten ein Fledermausflügel



Kat.-Nr. 21

Messkelch

Johann Pichler (zugeschrieben)

1753

Silber, gegossen, getrieben, vergoldet, ziselirt, Emaillamedaillons, Steinbesatz: Amethyste, Almandine, Granate, Aquamarine, Chrysopas

H: 27,7 cm, Ø Fuß: 17,8 cm, Ø Cuppa: 10,1 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1753 am Stehrand, Repunzierung 1806/07 und Befreiungsstempel 1809/10 an Steh- und Cupparand

Diözesanmuseum Sankt Pölten, Leihgabe des Instituts der Englischen Fräulein St. Pölten

Messkelch mit Steinbesatz, Emaillamedaillons und stark ineinanderfließenden Formen. Geschweiffter und geknickter Stehrand mit mehrfacher Profilierung. Zweifach konkav geschwungene, teilweise

durchbrochene Fußwölbung mit dazwischenliegender Kante. Der Fuß ist dreiseitig gegliedert und trägt glockenförmige Emaillamedaillons in Steinrahmung, welche Engel mit den Arma Christi darstellen. Muschelscharniere ziehen sich unterhalb der Medaillons über die Kante herab, ihre fließende Form wird teilweise vom Stehrand aufgenommen. Zwischen den Medaillons sitzen steinbesetzte Muschelfächer mit sich über die Kante ziehenden Volutenspangen. Trotz der ineinanderfließenden Formen bleibt der Fuß symmetrisch. Drei plastische Engelsköpfe leiten zu dem dreiseitigen Nodus über, welcher seitliche Volutenspangen und dazwischenliegende Felder mit Steinbesatz vor Fächerrosetten aufweist. Ein steinbesetzter, konkav geschwungener, Rocaillefächer bildet den Übergang zum Cuppakorb, der analog zum Fuß dreiseitig mit Emaillamedaillons versehen ist, die Putten mit den Leidenswerkzeugen zeigen. Diese sind reich mit Steinen und kartuschenartig angeordneten Rocaille-Fächern umgeben. Vermutlich handelt es sich bei diesem Kelch um den „mit Steinen besetzten Silberkelch“ des bürgerlichen Goldarbeiters Johann Pichler, der dafür im Jahr 1754 den Betrag von 500 fl. quittierte. Das Stück ist vermutlich auch mit dem im Jahre 1754 von Saint Julien gekauften „neuen kostbar mit guten Steinen reich besetzten, auf 1000 Gulden geschätzten Kelch“ zu identifizieren. Der Kelch ist bereits restauriert und wurde dabei mit einer neuen Verschraubung und einer neuen Fußplatte versehen.

Literatur/Quelle: Bundesdenkmalamt 1999, S. 101.

Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten 2006, S. 154, Nr. 30.



Kat.-Nr. 22

Prunkmonstranz

Meister I. I. W.

1754

Silber, vergoldet, getrieben, ziseliert, punziert, Steinbesatz: Amethyste, Smaragde, Granate, u.a.

H: 57 cm, B: 30 cm, Tiefe: 17,5 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1754, Meisterzeichen „IIW“

Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien, Leihgabe der Kirche am Hof, Wien I

Große Prunkmonstranz mit Kornähren am Nodus und reichem Steinbesatz. Der Fuß ist vierseitig gegliedert. Die Achsen werden – im Bereich des abgetreppten Stehrandes bereits von Knickung und Schweifung vorbereitet – durch stark gekrümmte Volutenspangen akzentuiert und im Be-

reich des Schaftansatzes quasi-tektionisch durch geschwungene Lisenen weitergeführt. Die Volutenspangen sind rückseitig mit fächerförmigen Rocaillekaskaden versehen, die sich in einem breiten Fächer am Stehrand fortsetzen. In den Feldern zwischen den Volutenspangen prangen große Fächerscharniere mit Steinbesatz, die unterhalb von Fischflossenbüscheln begleitet werden. Der Nodus ist vierseitig durch schmale S-Schwünge verklammert, in den Feldern dazwischen wachsen Kornähren empor. Ein Fächer mit seitlichen Ranken bildet den Übergang zu dem großen Schaugehäuse mit reichem Steinbesatz. Dieses gliedert sich in einen inneren Schaugehäuserand aus symmetrischen C- und S-Schwüngen mit Fächerrand und einem kleinen bekrönenden Fächerscharnier. Ein im oberen Bereich betonter Strahlenkranz ist dem Schaugehäuserand hinterlegt. Es folgt ein äußerer Schaugehäuserand, welcher seitlich aus langen und kurzen C-Schwüngen besteht und oberhalb von einem Bogen aus Steinbesetzten Fischflossenmotiven überspannt wird. Ein breiter äußerer Strahlenkranz hinterfängt das Schaugehäuse. Die Lunula ist an der Vorderseite mit Steinen besetzt und trägt in der Mitte einen großen geschliffenen Smaragd.

Literatur/Quelle: Kat. Mus. Erzbischöfliches Dom- u. Diözesanmuseum 1987, S. 71.



Kat.-Nr. 23

Messkelch

Joseph Moser

1755 (nicht eindeutig)

Silber, getrieben und gegossen, ziseliert, vergoldet, Emaillemalerei

H: 26 cm, Ø Fuß: 16,5 cm, Ø Cuppa: 9,5 cm

Beschauezeichen: Wien 1755 (nicht eindeutig; Repunzierungs- und Befreiungsstempel; Meisterzeichen: „IM“ im Queroval für Joseph Moser

Wien I, Annakirche

Geknickter und geschweiffter Stehrand, hochgewölbter Fuß, dreiseitiger in Voluten aufgelöster Nodus, vasenförmige Cuppa. Der Fuß ist dreiseitig gegliedert, zwischen fließenden Volutenspannen, deren Profil sich bis zum Stehrand hin fortsetzt, befinden sich hochovale Emaillemedaillons.

Abgebildet sind die Familien Mariens, Johannes des Täuflers und Christi, wobei sich das Christuskind stets in der Mitte befindet. Eingefasst sind die Bilder durch C- und S-Schwünge, an den Enden der Vertikalachse sitzt jeweils ein Blattfächer-scharnier. Eine Manschette leitet von dem lambrequinbesetzten Schaft zum Nodus über, der durch S-Spannen, Voluten und Muschelscharniere dreiseitig gegliedert ist. Der Cuppaüberfang ist mit drei Emaille-medallions besetzt, die Christus vor Herodes, die Dornenkrönung und Christus, der unter der Last des Kreuzes fällt, zeigen. Die Kartuschenrahmung der Bilder korrespondiert mit jener am Fuß. Dazwischen werden zwei plastische, nach außen gedrehte C-Schwünge von einem Fischflossenscharnier bekrönt. Wild ordnet den Kelch aufgrund seiner Verwandtschaft mit einem anderen Kelch von der Hand Mosers in Pilisszántó (Ungarn) um das Jahr 1960 ein. Kronbichler räumt ein, dass die letzte Ziffer der etwas verschlagenen Punzierung als „5“ zu erkennen sei und der Kelch aufgrund seiner stilistischen Eigenschaften doch eher 1755 als 1765 datiert werden kann.

Literatur/Quelle: Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 92.

Wild 1982, S. 194–195.



Kat.-Nr. 24

Messkelch

Meister M. K.

1756

Silber, gegossen und getrieben, punziert, vergoldet

H: 26 cm, Ø Fuß: 17,3 cm, Ø Cuppa: 9,1 cm

Bezeichnet mit 1756 und Meisterzeichen „M.K.“ am Stehrand

Pfarreikirche (NÖ)

Messkelch mit getriebenen Ornamenten in Form von Muscheln, Wimpern und Rau-

tengittern. Der flache Stehrand ist wellenförmig geschweift und bildet eine Stufe. Die Fußwölbung ist durch getriebene Ornamente in drei Achsen und zwei übereinanderliegende Zonen geteilt. Die untere Zone wird von C- und S-Schwüngen mit Voluten begrenzt, die drei Achsen sind durch Muschelfächer und Rautengitter hervorgehoben, während die übrigen Felder zentrale Schuppenscharniere besitzen, deren seitliche Zwickel mit Wimpern aufgefüllt sind. Am Übergang zur flacheren oberen Zone macht die Fußwölbung einen Knick, der im Bereich der Achsen durch den Vertikalzug der C-Schwünge negiert wird. Hier besitzen die C-Schwünge am Rücken Fischflossenfächer, die Felder zeigen Rosenblüten vor einem punzierten Grund. Zwei C-Schwünge entspringen den Fischflossenfächern und ziehen sich zum Schaftansatz empor. In den drei übrigen Feldern hängen Ähren herab, deren Stiele am Schaftansatz zu Rankenbündeln mutieren. Der dreiseitige Nodus wird von Volutenklammern an den Kanten begrenzt, die Felder zeigen herab geklappte Muschelscharniere mit einem Fortsatz aus Fledermausflügeln. Der ebenfalls reich ornamentierte Cuppaüberfang gliedert sich in sechs Kartuschenfelder, von denen drei durch ihre Größe hervorgehoben sind. Im Zentrum der Felder befinden sich stilisierte Blüten auf punziertem Grund. Sie werden von fischflossenbesetzten C-Schwüngen gerahmt. Um sie herum besteht ein Geflecht aus C- und S-Schwüngen mit punzierten Aussparungen. Bekrönt werden die Felder von Rankenbesetzten gegeneinander laufenden Voluten und Blattkelchen zwischen als Schnecken ausgebildeten Voluten.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfi3281_0076.



1759

Silber, gegossen, getrieben, ziseliert, punziert, vergoldet

H: 25,5 cm, Ø Fuß: 17,6 cm, Ø Cuppa: 9,8 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1759 (Stehrand), Repunzierung 1806/07 und Befreiungsstempel 1809/10 an Steh- und Cupparand, Meisterzeichen „KSF“ (?) am Stehrand

Pfarrkirche (NÖ)

Messkelch mit Rocaille-Ornamenten und Kartuschenspiegeln. Der flache Stehrand ist mehrfach geknickt und geschweift und leitet über eine profilierte Stufe zur Fußwölbung über, welche mittels Volutenbänder dreiseitig gegliedert ist. Die Volutenbänder sind durch ihren Schwung „in Drehung“ versetzt, was dem Aufbau des Kelches Dynamik und Asymmetrie verleiht. Die drei Felder des Fußes tragen Puttöpfe mit Wölkchen vor Spiegeln mit muschelrandförmiger Kartuschenrahmung. Linksseitig finden sich Blütengirlanden, die von einem fischflossenförmigen Fächerscharnier aufgefangen werden. Bemerkenswert ist, dass die Volutenbänder gelenkartig mit den Puttöpfen verbunden zu sein scheinen und nicht in Form von Volutenspangen zum Stehrand hinab in ein Scharnier münden, wie dies bei den meisten anderen Stücken dieser Zeit der Fall ist. Der gedrehte Schaft mündet in eine Scheibe mit sechs Ausbeulungen, darüber setzt sich die Drehung im vasenförmigen Nodus fort. Der Cuppaüberfang nimmt die dreiseitige Gliederung auf und trennt die Felder im S-Schwung mittels Blattranken und Volutenspangen. Drei Spiegel mit muschelförmiger Kartuschenrahmung und bekrönenden Scharnieren sind über die Felder verteilt. Den Abschluss bildet ein flammenförmiges Band aus Rocailen.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3090_0096.

Kat.-Nr. 25

Messkelch

Unbekannter Meister (KSF?)



Kat.-Nr. 26

Messkelch

Unbekannter Meister

Um 1760, möglicherweise vor 1762

Silber, getrieben, vergoldet (originale Feuervergoldung), ziseliert, Emaillemedallions, Steinbesatz: Granate, Topase, Smaragdsplitter

H: 31,3 cm, Ø Fuß: 17,7 cm, Ø Cuppa: 10,9 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 17?? (die letzten beiden Ziffern fehlen) mit dem Wiener Kreuzschild (nach 1735), Repunzierung 1806/07 und Befreiungstempel 1809/10 an Steh- und Cuppa- rand

Diözesanmuseum St. Pölten, Leihgabe des Instituts der Englischen Fräulein St. Pölten
Messkelch mit Muschelornamenten, Emaillemedallions und Steinbesatz. Der

profilierte Stehrand ist mehrfach geknickt und geschweift, woraus sich für den weiteren Aufbau drei Seiten ergeben. Über einer durchbrochenen Zarge mit verschlungenem Bandwerk gliedert sich die Fußwölbung in alternierend drei breite Volutenspangen und drei Muschelscharniere mit Emaillemedallions (Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung). Die Muschelscharniere ziehen sich über die Zarge bis zum Stehrand hinab, die von ihnen ausgehenden C-Schwünge umfassen die Emaillemedallions kartuschenartig. Diese sind von Steinen in Silberfassung gerahmt und werden von getriebenen Baldachinen mit Schabracken und Muschelaufsätzen bekrönt. Die breiten, ebenfalls steinbesetzten Volutenspangen sind durch kleinere Muschelscharniere mit Zarge und Stehrand verbunden. Mehrere Muscheln sitzen ihnen am Rücken auf und scheinen seitlich herauszukommen. Sie setzen sich über den Schaftansatz bis zum Nodus fort, wo sie durch kapitellartige Verklammerungen über Muschelscharniere zusammenlaufen. Der Nodus besitzt an drei Seiten zentrale verdoppelte Muschelscharniere und seitlich profilierte Gesimsstege mit aufsitzenden Muscheln. Der Cuppaüberfang zeigt alternierend drei hochovale Emaillemedallions (Christus am Ölberg und zweimal die Geißelung Christi) und Putten, die Leidenswerkzeuge und einen Palmzweig haltend. Die durch Steinbesatz gerahmten Szenen sind von getriebenen C- und S-Schwüngen umgeben. Die Putten werden durch Muschelscharniere, die Emaillemedallions durch Baldachine bekrönt. Eine zugehörige Patene zeigt ein graviertes Agnus Dei auf Wolken im Strahlenkranz. Es könnte sich bei diesem Stück um den „neuen schen ausgearbeiteten silber und vergolten Kölch“ handeln, den die Oberstvorsteherin St. Julien 1762 angekauft hat.

Literatur/Quelle: Kat. Ausst. Stift Melk 1980, S. Nr. 786.

Kat. Ausst. Schallaburg 1981, S. 37, Nr. 34.

Bundesdenkmalamt 1999, S. 101.

Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten 2006, S. 154, Nr. 31.



Kat.-Nr. 27

Monstranz

Joseph Moser

1765

Silber, gegossen, getrieben, vergoldet

H: 70 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1765 und Meistermarke „I.M.“ im Queroval an der Schaufeldrückseite, Repunze „12A“ von 1806/07 und Befreiungstempel „FR“ von 1809/10 am Stehrand

Pfarrkirche (NÖ)

Der Fuß dieser bedeutenden Rokoko-Monstranz ist durch Volutenspangen, die sich über der steilen unteren Partie einrollen und über dem flacheren oberen Teil in Lisenen fortsetzen, vierseitig gegliedert.

Leicht asymmetrische Fächerscharniere sitzen am Rücken der Voluten. In den breiten Feldern dazwischen befinden sich große getriebene Fächerscharniere, die an der Wölbung die Stege zusammenführen. Sie werden unterhalb von breiten Fischflossenfächern akzentuiert, die Zwickel oberhalb sind mit Ochsenaugen und Wimpern gefüllt. Die vierseitige Lisenengliederung setzt sich in dem langgestreckten Nodus fort, wo sich die Lisenen am breiten Wulst nach innen einrollen. Kleine Muschelfächer füllen die Zwischenräume. Oberhalb ist der Nodus durch einen profilierten Ring abgesetzt, der durch nach oben gerichtete Fächer mit herauswachsenden Voluten eine Art Korinthisches Kapitell trägt, auf dem wiederum das Schaufeld lastet. Das wappenförmige Schaugehäuse besitzt einen sehr plastisch-architektonisch gestalteten Rand mit geschweiften Gesimsen und volutierten S-Klammern zu beiden Seiten mit unterhalb angehängten Weintraubengebunden. In den Klammern knien zwei vollplastische adorierende Engel mit Ährenbündeln. Über dem Schaugehäuse führt ein Fächerscharnier die S-Schwünge des inneren Randes zusammen, darüber erscheint eine silberne Heiliggeist-Taube vor einem goldenen Strahlenkranz. Wimpern füllen die Zwickelfelder. Große Flamboyant-Rocaillen umklammern das Kranzgesims, das mit einem geschuppten C-Bogen abschließt, welcher die bekrönende vollplastische Figur des Gottvater im Gewölk trägt. Ein großer Strahlenkranz tritt hinter dem Schaufeld hervor.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3288_0102.

Gartner 1988, S. 62.

Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 90–91.



Emaillamedaillons eine Ölbergszene, die Geißelung, sowie die Dornenkrönung Christi. Der gesamte Aufbau des Kelches ist mittels plastischer C-Schwünge und Akanthusranken quasi-tektionisch gegliedert. Die teilweise steinbesetzten Schwünge scheinen über ihre rein ornamentale Funktion hinaus das Gefäß in tragende und lastende Elemente zu teilen. Dennoch fließen die Formen harmonisch ineinander und negieren so das rein statische Konstrukt. In den Zwickelfeldern sind Blumen eingestreut, ihre Blüten fassen Smaragde und Rubine. Der Kelch kann formal dem Goldschmied Joseph Moser zugeschrieben werden, es finden sich jedoch weder Belege noch Meistermarken.

Literatur/Quelle: Bundesdenkmalamt 1999, S. 45.

Kat.-Nr. 28

Kelch mit Steinbesatz

Joseph Moser (?)

1766 (?)

Silber, getrieben und gegossen, ziselirt, vergoldet, Halbedelsteine, Amethyste, Rubine, Smaragde, Emaillamedaillons

H: 26,9 cm, Ø Fuß: 19 cm, Ø Cuppa: 9,2 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber 1766 (verschlagen), Repunzierung 1806/07 und Befreiungsstempel 1809/10 an Steh- und Cupparand.

Domschatz St. Pölten

Großer, steinbesetzter Kelch mit ausladendem Fuß und fließenden Formen. Der abgetreppte Stehrand ist mehrfach geknickt und geschweift. Fließende Volutenranken leiten zur Fußwölbung über, welcher drei Emaillamedaillons (Kreuztragung, Kreuzabnahme, Pietà) in Steinfassung appliziert sind. Am Cuppaüberfang zeigen drei



chern. Der vasenförmige Nodus ist durch Wimpern in Drehung versetzt, Muschelfächer zieren den Rand. Der Cuppaüberfang zeigt analog zum Fuß drei Felder mit Blüten und Trauben in asymmetrischen Kartuschenrahmen aus C-Schwüngen und Fächern. Geschwungene Lisenen trennen die Felder voneinander.

Literatur/Quelle: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3125_0117.

Kat.-Nr. 29

Messkelch

Meister P. S.

1769

Silber gegossen, getrieben, vergoldet
(Neuvergoldung von 1982)

H: 26 cm, Ø Fuß: 17,5 cm, Ø Kupa: 9,5 cm

Wiener Beschauezeichen für 13-lötiges Silber 1769 (letzte Ziffer leicht verschlagen), Meisterzeichen „PS“ im Rechteck am Fuß
Pfarrkirche (NÖ)

Der Messkelch besitzt einen dreiseitigen Aufbau mit reicher Treibarbeit in Form von Rocaille-Ornamenten. In dem geknickten und geschweiften abgetreppten Stehrand wird die Dreiteilung bereits vorbereitet. Über den quasi-verkröpften Stehrandpartien leiten vergleichsweise flach gehaltene Volutenspangen zur Fußwölbung über, wo sie sich in Form von Lisenen zum Schaftansatz fortsetzen. Zwischen den Voluten sitzen asymmetrische Rocaille-Fächerscharniere. Die drei Felder zeigen getriebene Blüten und Trauben in Rocaille-Kartuschen mit C-Schwüngen und Fä-



Vinum angelötet. Die Untertasse besteht aus einem glatten Boden, welcher sich mittels Muschelrandrocaillen zum Rand hin nach oben wölbt. Der Rand ist flach und durch plastische Blüten und breiten Ranken, die in Fächer auslaufen, gegliedert.

Literatur/Quelle: Bundesdenkmalamt 1999, S. 47.

Kat.-Nr. 30

Zwei Messkännchen mit Tasse

Anton Carl Wipf

1770

Silber, getrieben, ziseliert, vergoldet, Smaragde, Amethyste

H: 14 cm, B: 14 cm, T: 7 cm (Kännchen),
B: 34,5 cm, T: 24,5 cm (Tasse)

Wiener Beschauezeichen für 13-lötiges Silber von 1770, Meisterzeichen „ACW“ (Anton Carl Wipf) am Deckel, Repunzierung 1806/07 und Befreiungsstempel 1809/10 an der Tassenoberseite und am Deckel.

Domschatz St. Pölten

Zwei bauchige Messkännchen mit Steinbesatz und eine flache, ovale Untertasse. Kännchen mit rundem abgetrepptem Stehrand und gekehlttem Schaft mit Stegen. Überfang in Form von büschelartigen späten Rocailles. Der Henkel ist geknickt, geschwungen und läuft in Voluten aus, oben sitzt der Biegung eine Ranke auf. Der Deckel wölbt sich und formt eine steinbesetzte Blüte umgeben von einer Rocaille-Schleuderrosette. An den Scharnieren sind die Buchstaben „A“ für Aqua und „V“ für



mittels bandartigen Volutenspangen in drei Felder gegliedert. Dazwischen befinden sich Emaillemedaillons (Christus am Ölberg, Christus vor Kaiphas, Geißelung Christi) in Kartuschenrahmung mit Kränzen und S-Schwüngen. Girlanden säumen die Volutenspangen, welche auf Sockeln stehen, die sich bis zum Stehrand hinab fortsetzen. Der kurze zylindrische Schaft ist kanneliert, der Nodus vasenförmig, leicht konkav und ebenfalls kanneliert. Drei Diamantquader sitzen auf dem oberen Ring, dazwischen hängen Festons. Der Cuppaüberfang präsentiert drei weitere Emaillemedaillons (Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung Christi) in Kränzen mit Akanthusscharnieraufsatz und unterhalb herauswachsenden Bändern mit Akanthusranken. Dazwischen befinden sich Rechtecke mit Blütenmotiven und Muschelaufsätzen. Diese sind durch breite Bänder mit den Emaillemedaillons verbunden. In den Zwickeln erscheinen Blüten, an welchen Blumenfestons befestigt sind, die unterhalb der Rechtecke aus einem Loch zu kommen scheinen. Der profilierte Deckel ist mit einem Wulst mit Palmetten und einem gekehlten Part aus senkrechten Schuppenstegen versehen. Den Abschluss bildet ein Kreuzaufsatz.

Literatur/Quelle: Kat. Mus. Erzbischöfliches Dom- u. Diözesanmuseum 1987, S. 78–79.

Kat.-Nr. 31

Josephinisches Ziborium

Unbekannter Meister

1776

Silber, gegossen, getrieben, ziseliert, vergoldet, Emaillemedaillons

H: 39 cm, Ø: 17,5 cm

Punzen verschlagen/abgeschliffen, Stiftungsinschrift im Deckel: „In Hon. B. M. V. bro altar. SS. Abost. MDCCLXXVI:“

Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien, Leihgabe der Kirche am Hof, Wien I

Ziborium mit dreiseitigem Aufbau, Emaillemedaillons und Kreuzaufsatz. Der Fuß ist



Kat.-Nr. 32

Monstranz mit Steinbesatz

Johann Georg Brandmayr

1777

Silber, feuervergoldet, gegossen, getrieben, ziseliert, Steinbesatz: Granate, Almandine, Aquamarine, bunte Glassteine

H: 63,5 cm, B: 34,5 cm, T: 20,5 cm

Wiener Beschauzeichen für 13-lötiges Silber von 1777 und „IGB“ (Johann Georg Brandmayr) am Stehrand und an der Rückseite des Schaugefäßdeckels. Große Wiener Repunze „12A“ (1806–1824) am Fuß und 2x am Strahlenkranz vorne und am Schaugefäßdeckel hinten.

Diözesanmuseum St. Pölten, Leihgabe des Instituts der Englischen Fräulein St. Pölten

Der Fuß dieser Monstranz ist vierseitig gegliedert, ein balusterförmiger Nodus verbindet die Teile mit einem reich ornamentierten und mit Steinen besetzten Schaugehäuse. Vier Bänder, die sich vom Schaftansatz nach unten verbreitern, teilen den Fuß vertikal, die Wölbung wird durch einen Knick akzentuiert, welchen auf den Bändern sitzende Voluten stark betonen. Die trapezförmigen Felder dazwischen tragen im Bereich des Knicks horizontale Schwünge, die sich streng symmetrisch akanthusartig eindrehen. Oberhalb füllt ein flaches Akanthusblatt das Zwickelfeld, während unterhalb eine Rosette zu sehen ist, die mit ihrer Plastizität auch als Blattkranz interpretiert werden kann. Der Stehrand ist hoch, geschweift und im Bereich der Bänder geknickt. Ein gekehltes Band mit Einkerbungen und ein weiteres, das mit Steinen besetzt ist, ziehen sich um den gesamten Fuß. Silberne Blatt- und Blütengirlanden entspringen den Voluten und besetzen den Rücken der Bänder. Der balusterförmige Nodus wird seitlich von steinbesetzten Volutenbändern begrenzt, die unten durch ein Fächerscharnier und oben durch einen Bogen aus grünen Steinen zusammengeführt sind. An den oberen Voluten ist wiederum eine silberne Blütengirlande aufgehängt. Der Schaugehäuserand setzt sich aus kleinteiligen, stark geschwungenen C-Bögen zusammen, welche teilweise von Muschelrocaillen und Palmfächern begleitet werden. Ein Muschelfächer bekrönt das Schaugehäuse, darüber schwebt Gottvater mit einer blau emaillier-

ten Sphaera vor einem großen Bogen mit Muschelbesatz. Unterhalb befindet sich eine Heiliggeist-Taube vor einem Strahlenkranz. Seitlich davon hängen aufgespannte silberne Blatt- und Blütengirlanden herab. Zwei Engel, die seitlich auf den C-Bögen sitzen, präsentieren das Allerheiligste. Der gesamte Schaugehäuserand ist reich mit Steinen besetzt, trägt überall kleine silberne Blüten, Weinblätter und Trauben und wird von einem großen, der Kontur des Randes angeglichenem Strahlenkranz hinterfangen. Die Lunula wird von zwei Engelsköpfen getragen und ist mit Blütenzweigen aus Steinen geschmückt. Das Sichtfenster ist trübe, das Silber teilweise angelaufen. Das Stück besitzt allerdings noch seine originale Feuervergoldung.

Literatur/Quelle: Kat. Ausst. Stift Melk 1980, S. Nr. 878.

Kat. Ausst. Schallaburg 1981, S. 37, Nr. 33.

Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten 2006, S. 155, Nr. 32.



Kat.-Nr. 33

Messkelch mit Blütenkränzen

Johann Georg Brandmayr

1778

Silber, gegossen, getrieben, graviert, zise-
liert, vergoldet, Silberapplikationen und
Blütenkränze in bunter Emaillearbeit, Sma-
ragde, Rubine, Saphire und Strass

H: 31,5 cm, Ø Fuß: 19,8 cm, Ø Cuppa: 8,5
cm

Wiener Beschauzeichen von 1778, Repun-
zierung 1806/07 an Steh- und Cupparand,
Meisterzeichen „IGB“ (Johann Georg
Brandmayr)

Diözesanmuseum St. Pölten, Leihgabe des
Instituts der Englischen Fräulein St. Pölten

Kelch mit hohem Stehrand und hochge-
wölbtem Fuß. Wellenband aus aneinander-
gereihten Rubinen und Smaragden über
einem umlaufenden Buckelsteg. Die Fuß-
wölbung ist durch Volutenspangen, welche

nur schwach hervortreten, dreiseitig gegliedert. Am Rücken der Voluten strecken sich Kornähren empor. In den dreieckigen Feldern zwischen den Voluten stehen sich zwei fächerförmige Motive gegenüber. Unten bildet ein Blattkelch das Zentrum zusammenlaufender stark bewegter S-Schwünge, oben verbinden Muschelscharniere die Volutenspangen. Die Zwickelfelder sind mit applizierten Emailleblüten gefüllt, welche von Strass-Steinen gesäumt werden. Die dreiseitige Gliederung setzt sich über den aus Volutenspangen zusammengesetzten Nodus bis in den Cuppaüberfang fort, wo in Kartuschen aus C-Schwüngen Silberapplikationen in Form von Weinranken und Trauben mit Saphiren eingeschrieben sind. Um die Kartuschen sind Ähren, Blüten-Silberapplikationen und Strass-Steine appliziert. Obwohl vorhanden, tritt an diesem Kelch die tektonische Gliederung zugunsten des symbolischen Dekors zurück. Klassizistische Tendenzen machen sich durch neue Motive die dem griechisch beeinflussten Wellenband sowie der fast gänzlich verschwundenen Rocaillen bemerkbar. Die Vergoldung des Kelches wurde bei einer Restaurierung erneuert.

Literatur/Quelle: Kat. Ausst. Schallaburg 1981, S. 37, Nr. 35.

Bundesdenkmalamt 1999, S. 101–102.

Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten 2006, S. 156.

Bibliografie

Bauer 1962

Hermann Bauer, Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, in: Hans Sedlmayr (Hg.), Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 4, Berlin 1962.

Bauer 1987

Rotraud Bauer, Weltliche und geistliche Schatzkammer. Bildführer (Kat. Slg., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien), 1987.

Bauer / Sedlmayr 1992

Hermann Bauer / Hans Sedlmayr, Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992.

Baumann 2007

Hellmut Baumann, flora mythologica. Griechische Pflanzenwelt in der Antike, Zürich 2007.

Berliner 1925

Rudolf Berliner, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts. Teil II 17. und 18. Jahrhundert. Taf. 224A–450, Leipzig 1925.

Berliner 1926

Rudolf Berliner, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts. Textband, Leipzig 1926.

Braun 1932

Joseph Braun, Das Christliche Altargerät. In seinem Sein und in seiner Entwicklung, München 1932.

Bundesdenkmalamt 1910

Bundesdenkmalamt (Hg.), Die Denkmale des Politischen Bezirkes Pöggstall, Österreichische Kunsttopographie, Bd. 4, Wien 1910.

Bundesdenkmalamt 1999

Bundesdenkmalamt (Hg.), Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten, Österreichische Kunsttopographie, Bd. LIV, Horn 1999.

Bundeskanzleramt 2001

Bundeskanzleramt, Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich. 136. Verordnung: Punzierungsverordnung, in: web.archive.org, 2001 (13.8.2016), URL: <https://web.archive.org/web/20130512122020/http://www.bmf.gv.at/Finanzmarkt/Punzierung/RechtlicheGrundlagen/punzvo.pdf>.

Burton 2008

Tony Burton, Did you Know? Lots of "real" Aztec gold was only tumbaga, in: Mexconnect, 2008 (4.10.2016), URL: <http://www.mexconnect.com/articles/1238-did-you-know-lots-of-real-aztec-gold-was-only-tumbaga>.

Cellini 1949

Benvenuto Cellini, Leben des Benvenuto Cellini. Florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, ed./übers. von Johann Wolfgang von Goethe, Überarbeitet von Kurt Salzer, mit einem Lebensbild von Otto Rombach, Stuttgart 1949.

Cellini 1974

Benvenuto Cellini, Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei, ed./übers. von Ruth Fröhlich, Basel 1974.

Chastel 1997

André Chastel, Die Groteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei, Berlin 1997.

Czeike 1992

Felix Czeike (Hg.), Historisches Lexikon der Stadt Wien in 6 Bänden, Bd. 3, Wien 1992.

Dacos 1969

Nicole Dacos, La découverte de la domus aurea et la formation des grotesques a la renaissance, London 1969.

Fillitz 1958

Hermann Fillitz, Meisterwerke der Wiener Goldschmiedekunst, in: Alte und moderne Kunst, 5, 1958, S. 12–15.

Förtsch 2016

Reinhard Förtsch, Apollon-Tempel, in: Arachne, 2016 (27.7.2016), URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/bauwerk/2100044>.

Franz 2006

Rainald Franz, Von der Rocaille zum Goût Grecque. Das Ornament einer Stilepoche und sein Nachleben, in: Herbert Lachmayer (Hg.), Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Albertina, Wien 17. März – 20. September 2006), Wien 2006, S. 95–103.

Franz / Evers 2007

Rainald Franz / Bernd Evers, Das Ornament, in: Moritz Wullen / Helena Koenigsmarková / Peter Noever (Hg.), Ornamental Prints, Berlin / Prag / Wien 2007, S. 38–52.

Gartner 1988

Johannes Gartner, Geschichte der Pfarre Ollersbach-Kirchstetten, Ollersbach-Kirchstetten 1988.

Gombrich 1982

Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst, Stuttgart 1982.

Grimm / Schoske 2001

Alfred Grimm / Sylvia Schoske, Das Geheimnis des goldenen Sarges. Echnaton und das Ende der Amarnazeit, München 2001.

Gruben 1966

Gottfried Gruben, Die Tempel der Griechen, München 1966.

Hahn 1989

Werner Hahn, Symmetrie als Entwicklungsprinzip in Natur und Kunst, Königstein 1989.

Hansen 2013

Svend Hansen, Gold und Silber in der Maikop Kultur, in: Landesamt für Denkmalkunde und Archäologie Sachsen-Anhalt (Hg.), Metalle der Macht. Frühes Gold und Silber, Halle 2013, S. 17.

Hrvol Flores 2006

Carol A. Hrvol Flores, Owen Jones. Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age on Transition, New York 2006.

Hundemer 1997

Markus Hundemer, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock, Regensburg 1997.

Irmscher 1984

Günther Irmscher, Kleine Kunstgeschichte des Europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900), Darmstadt 1984.

Irmscher 1991

Günter Irmscher, Das Laub- und Bandlwerk. Zur Geschichte eines vergessenen Ornaments, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, 3, 1991, S. 73–116.

Irmscher 2000

Günter Irmscher, Akanthus - Zur Geschichte der Ornamentform, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, 26/27, 2000, S. 461–532.

Irmscher 2009

Günter Irmscher, Style rocaille, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Rocaille. Zur Geschichte einer Ornamentform, 51/52, 2009, S. 339–414.

Jäger-Sunstenau 1953

Hanns Jäger-Sunstenau, Geschichte der Wiener Goldschmiede-Innung, Wien 1953.

Jamnitzer 1966

Christoph Jamnitzer, Neuw Grottessen Buch, Graz 1966.

Jessen 1922

Peter Jessen, Meister des Ornamentstichs. Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten, Band 3, Das Rokoko im Ornamentstich, Berlin 1922.

Kant 1775

Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1975.

Kat. Ausst. Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung 1980

Walter Koschatzky (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages

(Kat. Ausst., Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien 13. Mai – 26. Oktober 1980), Wien 1980.

Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003

Johann Kronbichler / Wilfried Seipel (Hg.), Glanz des Ewigen. Der Wiener Goldschmied Joseph Moser 1715–1801 (Kat. Ausst., Diözesanmuseum St. Pölten, St. Pölten 2003; Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2003/04), Wien/Milano 2003.

Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten 2006

Johann Kronbichler (Hg.), Erbe und Auftrag. Das Institut der Englischen Fräulein St. Pölten (Kat. Ausst., Diözesanmuseum St. Pölten, St. Pölten 2006), St. Pölten 2006.

Kat. Ausst. K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1887

K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Illustrierter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1887), Wien 1887.

Kat. Ausst. K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1907

K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten (Kat. Ausst., K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1907), Wien 1907.

Kat. Ausst. München Residenz 1958

Europarat (Hg.), Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts (Kat. Ausst., München Residenz, München 1958), München 1958.

Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere / Musée national d'histoire et d'art 2006

Michael Krapf / Cornelia Reiter (Hg.), Das Zeitalter Maria Theresias (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 18. November 2006 – 11. Februar 2007; Musée national d'histoire et d'art, Luxemburg 18. November 2006 – 11. Februar 2007), Wien 2006.

Kat. Ausst. Schallaburg 1981

Karl Gutkas (Hg.), Eine barocke Schatzkammer. Kunstgegenstände aus dem Institut der Englischen Fräulein in St. Pölten (Kat. Ausst., Schallaburg, Sonderschau im Rahmen der Ausstellung "Adel - Bürger - Bauern im 18. Jahrhundert" 17. April – 1. November 1981), Wien 1981.

Kat. Ausst. Stift Göttweig - Graphisches Kabinett 1975

Gregor Lechner (Hg.), Theorie der Architektur (Kat. Ausst., Stift Göttweig - Graphisches Kabinett, Göttweig 19. April – 26. Oktober 1975), Wien 1975.

Kat. Ausst. Stift Melk 1980

Karl Gutkas (Hg.), Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst (Kat. Ausst., Stift Melk, Melk 1980), Wien 1980.

Kat. Ausst. Stift Melk 1989

Ernst Bruckmüller (Hg.), 900 Jahre Benediktiner in Melk (Kat. Ausst., Stift Melk, Melk 1989), Melk 1989.

Kat. Ausst. Unteres Belvedere 1951

Österreichische Kulturvereinigung (Hg.), Meisterwerke österreichischer Barockkunst (Kat. Ausst., Unteres Belvedere, Wien 1951), Wien 1951.

Kat. Mus. Erzbischöfliches Dom- u. Diözesanmuseum 1987

Arthur Saliger (Hg.), Dom- und Diözesanmuseum Wien (Kat. Mus., Erzbischöfliches Dom- u. Diözesanmuseum, Wien), Wien 1987.

Keller 1971

Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, in: Kurt Bittel / Jan Fontein / Harald Keller (Hg.), Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10, Berlin 1971, S. 479.

Kiene 1996

Michael Kiene, Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie, in: Ekkehard Mai (Hg.), Das Capriccio als Kunstprinzip (Kat. Ausst., Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1996/97), Mailand 1996, S. 83–93.

Knaak 1913

Paul Knaak, Über den Gebrauch des Wortes "grotesque", Inaugural-Dissertation (ms.), Greifswald 1913.

Knies 1896

Karl Knies, Die Punzierung in Österreich. Eine geschichtliche Studie, Wien 1896.

Kommerell 2008

Victor Kommerell, Metamorphosed Margins, Hildesheim / Zürich / New York 2008.

Köpf / Binding 2005

Hans Köpf / Günther Binding (Hg.), Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 2005.

Kraus 1953

Theodor Kraus, Die Ranken der Ara Pacis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik, Berlin 1953.

Lechner / Grünwald 2010

Gregor Martin Lechner / Michael Grünwald (Hg.), Die Graphische Sammlung Stift Göttweig. Geschichte und Meisterwerke, Regensburg 2010.

Leisching 1904a

Eduard Leisching, Zur Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedekunst, in: Kunst und Kunsthandwerk, VII, 1904, S. 345–384.

Leisching 1904b

Eduard Leisching, Altösterreichische Goldschmiedearbeiten, in: Kunst und Kunsthandwerk, VII, 1904, S. 496–512.

Liessmann 2009

Konrad Paul Liessmann, Schönheit, Wien 2009.

Lorenz / Fillitz 1999

Hellmut Lorenz / Hermann Fillitz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4. Barock, München / London / New York 1999.

Meyer 1927

Franz Sales Meyer (Hg.), Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik. Zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbetreibende sowie zum Studium im Allgemeinen, Leipzig 1927.

Neuwirth 2004

Waltraud Neuwirth, Wiener Silber. Punzierung 1524–1780, hg. von Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien, Wien 2004.

Pappalardo 2008

Umberto Pappalardo, The Splendor of Roman Wall Painting, Verona 2008.

Piel 1962

Friedrich Piel, Die Ornament-Grotteske in der Italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962.

Preiml 1971

Hannelore Preiml, Diplomarbeit, phil. Dipl. (ms.), Wien 1971.

Reitzner 1952

Viktor Reitzner (Hg.), Alt-Wien-Lexikon für österreichische und süddeutsche Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 3. Edelmetalle und deren Punzen, Wien 1952.

Rettelbusch 2007

Ernst Rettelbusch, Stilhandbuch. Ornamentik, Möbel, Innenausbau von den ältesten Zeiten bis zum Jugendstil, München 2007.

Riegl 1893

Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.

Riegl 1901

Alois Riegl, Spätromische Kunstindustrie, Wien 1901.

Riesenhuber 1924

Martin Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924.

Rohrwasser 1987

Alfred Rohrwasser, Österreichs Punzen. Edelmetall-Punzierung in Österreich von 1524 bis 1987, Perchtoldsdorf 1987.

Schnauder 2016

Andreas Schnauder, Angst um Lehrstellen wegen Lockerung der Gewerbeordnung, in: derStandard.at, 2016 (4.10.2016), URL: <http://derstandard.at/2000044508696/Angst-um-Lehrstellen-wegen-Lockerung-der-Gewerbeordnung>.

Schneider 2012

Norbert Schneider, Die antiklassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien, Berlin 2012.

Schröder 1979

Karl Schröder, Die Ausbildung zum Goldschmied im alten Wien. Eine historische Darstellung von der Gründung der Innung im Jahre 1367 bis zur Einführung der Gewerbefreiheit im Jahre 1859, phil. Diss. (ms.), Wien 1979.

Seeger 2006

Ulrike Seeger, Belvedere. Das Sommerpalais des Prinzen Eugen, hg. von Gerbert Frodl, Wien 2006.

Segala / Sciortino 1999

Elisabetta Segala / Ida Sciortino, Domus Aurea, Milano 1999.

Seling 1980a

Helmut Seling, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. Meister, Marken, Werke, Bd. I. Geschichte und Werke, Abbildungskatalog, München 1980.

Seling 1980b

Helmut Seling, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1968. Meister, Marken, Werke, Bd. II. Tafeln, München 1980.

Seling 1980c

Helmut Seling, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. Meister, Marken, Werke, Bd. III. Meister, Marken, Beschauzeichen, München 1980.

Semper 1878

Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, München 1878.

Sichtermann 1996

Hellmut Sichtermann, Kulturgeschichte der Klassischen Archäologie, München 1996.

Stieglitz 1797

Christian Ludwig Stieglitz, Enzyklöpädie der bürgerlichen Baukunst, Leipzig 1797.

Tutin / Heywood / Burges 1972

T. G. Tutin / V. H. Heywood / N. A. Burges (Hg.), Flora Europaea, Bd. 3, Cambridge 1972, S. 283–284.

Vitruv 1996

Vitruv, Vitruvii de architectura libri decem. Vitruv Zehn Bücher über Architektur, ed./übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996.

Wagner 1986

Franz Wagner, Liturgische Geräte und geistliche Insignien, in: Rupert Feuchtmüller / Elisabeth Kovács (Hg.), Welt des Barock (Kat. Ausst., Stift St. Florian, St. Florian 1986), Linz 1986, S. 146–161.

Wagner 1989

Franz Wagner, Die Wiener Goldschmiedekunst von der Spätgotik bis zum Klassizismus - Stand und Probleme der Forschung, in: *Historicum*, 14, 1989, S. 26–31.

Wälchli / Pierre 1985

Walo Wälchli / Vuilleumier Pierre, Die Edelmetall-Strichprobe, in: Junker Edelmetalle, 1985 (4.10.2016), URL: <http://www.junker-edelmetalle.de/423-0-die-edelmetall-strichprobe.html>.

Weingartner 1927

Josef Weingartner, Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit, Innsbruck 1927.

Weisbach 1921

Werner Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.

Wild 1982

Barbara Wild, Der Goldschmied Joseph Moser und die Wiener Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts, phil. Diss. (ms.), Wien 1982.

Witt-Döring 1978

Christian Witt-Döring, Die Möbelkunst am Wiener Hof zur Zeit Maria Theresias (1740 – 1780), phil. Diss. (ms.), Wien 1978.

Zatschek 1949

Heinz Zatschek, Handwerk und Gewerbe in Wien. Von den Anfängen bis zur Erteilung der Gewerbefreiheit im Jahre 1859, Wien 1949.

Zerner 1969

Henri Zerner, Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, Wien / München 1969.

Abbildungen



Abb. 1: Monstranz des Erhard Eferdinger, 1524



Abb. 2: Johann Conrad Reuttiman, Nr. 2 aus einer Folge von 6 Blatt, 1678



Abb. 3: Zwei silberne Reliquienrahmen, Wien, um 1680



Abb. 4: Stuckiertes Tonnengewölbe mit Stichkappen, Bischöfliches Oratorium St. Pölten, um 1700–1710

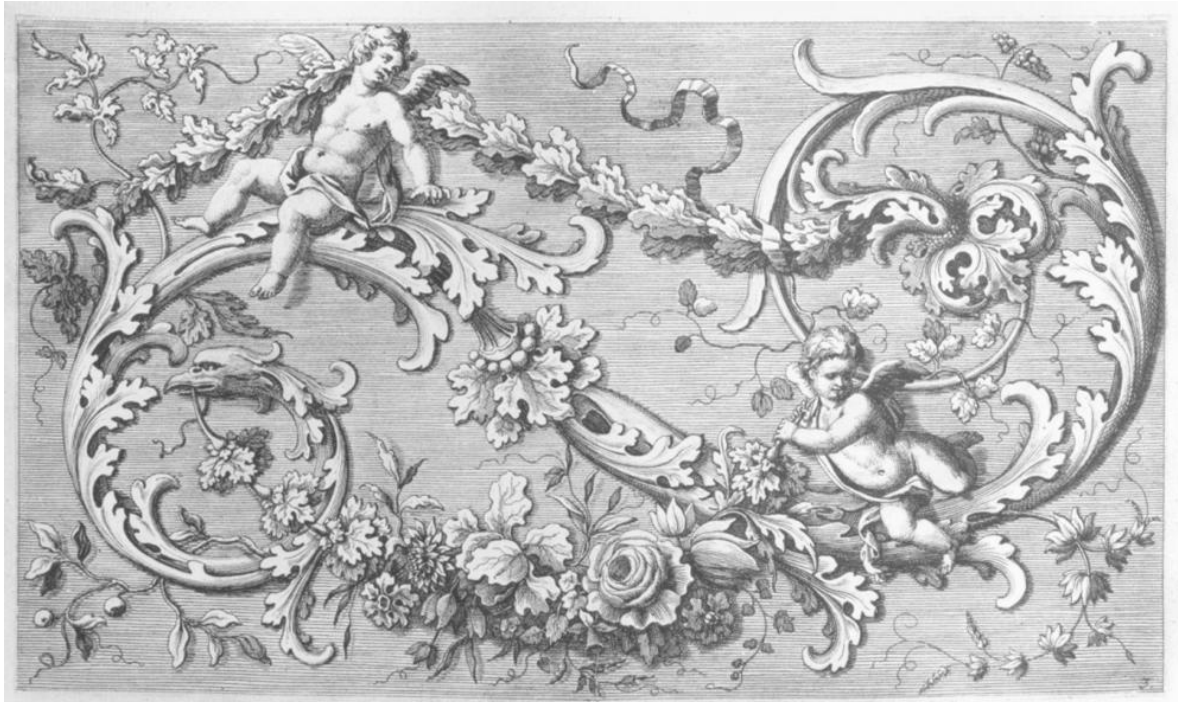


Abb. 5: Georg Conrad Bodenehr, Nr. 3 aus der von Jeremias Wolf verlegten Folge von 10 Blatt, *Neu Inventiert Französisches Lauber Buch von unterschiedlichen Schwüngen auf die Neueste Manier*



Abb. 6: Stele Giustiniani mit dem Grabrelief eines Mädchens, um 460 v. Chr. Altes Museum Berlin



Abb. 7: *Acanthus mollis*



Abb. 8: Agostino Veneziano: Nachstich nach einem Friesfragment der *Ara Pacis Augustae*, Rom, vor 1536

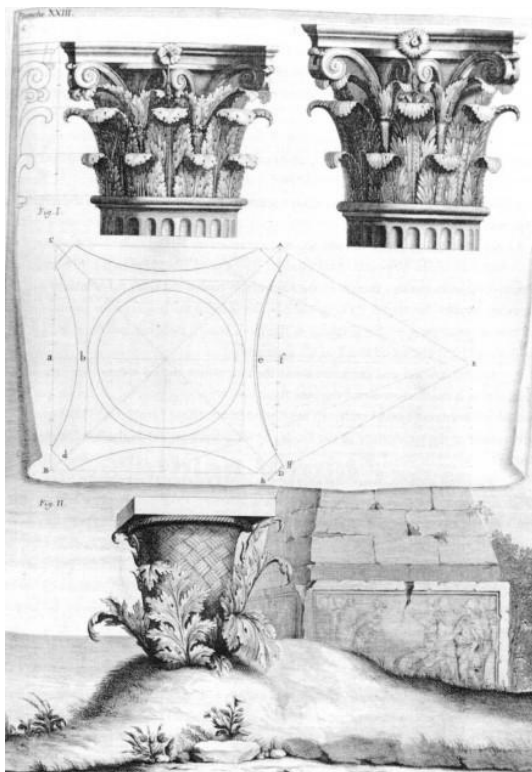


Abb. 9: Illustration aus Claude Perraults *Vitruvius*, 1684.



Abb. 10: *Acanthus mollis* neben einem Kapitell, Athen, Agora



Abb. 11: Korinthisches Kapitell, Bassai, Tempel des Apollon Epikurios

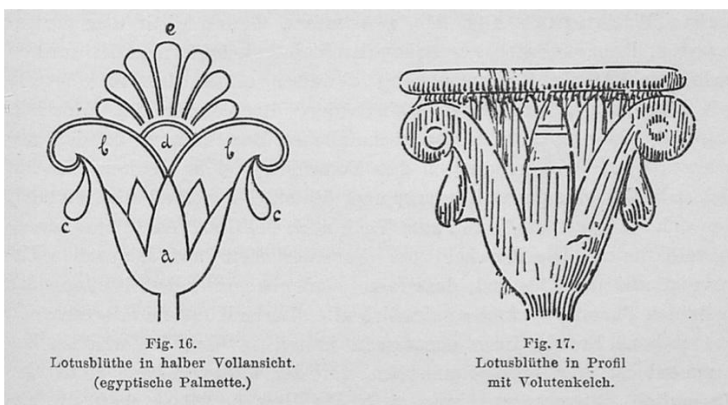


Abb. 12: Ägyptische Lotus-Palmette

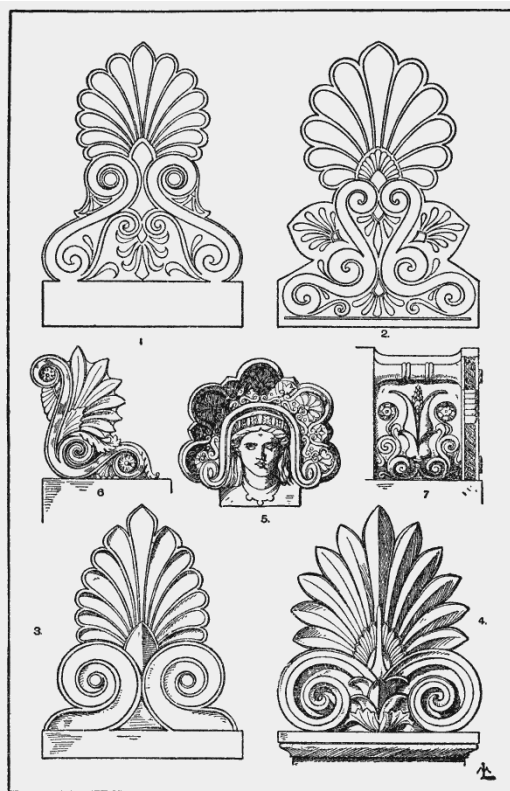


Abb. 13: Stirnziegel in Form von Lotuspalmmetten

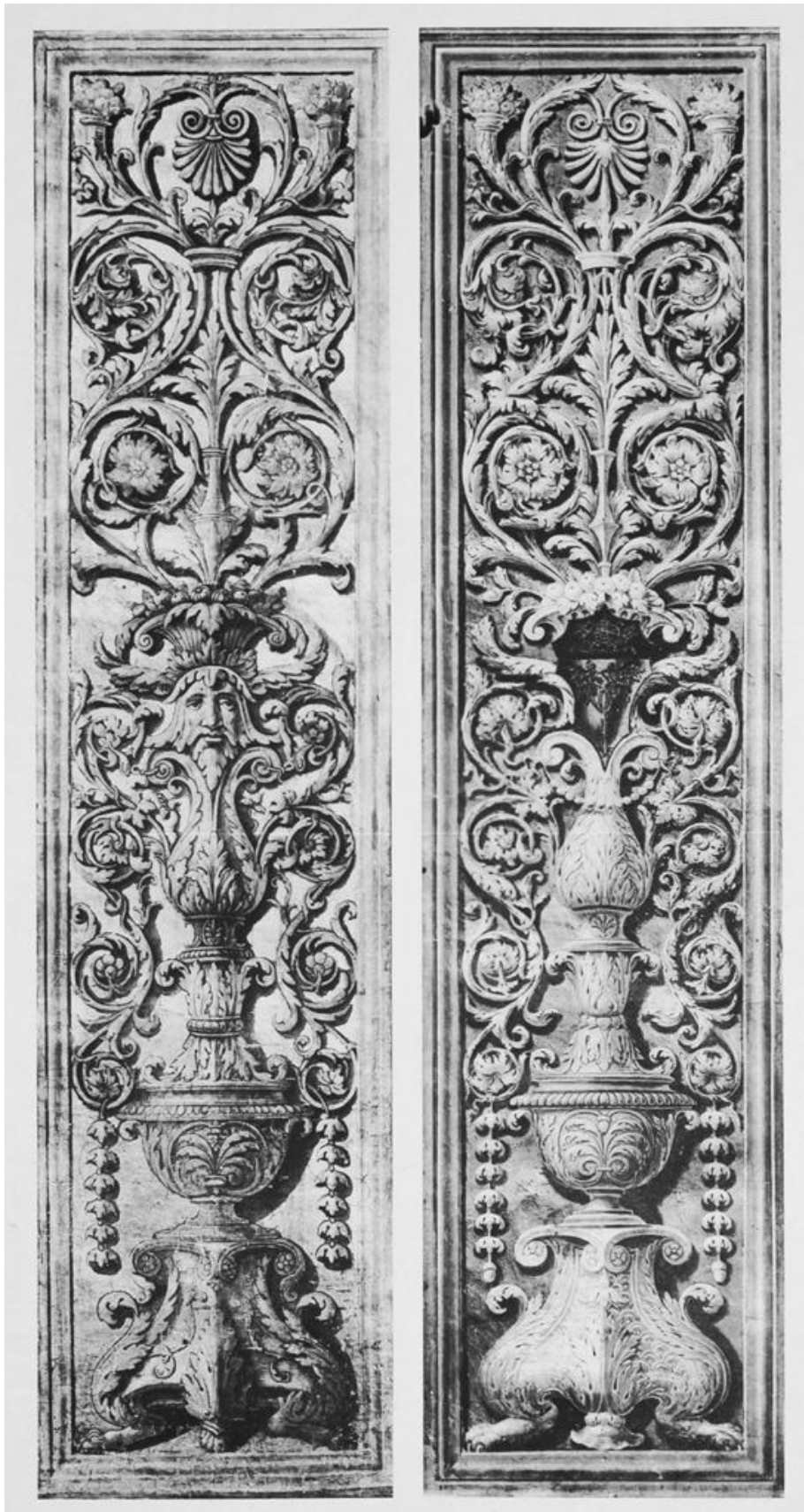


Abb. 14: Akanthuskandelaber als Pilasterdekoration, Rom, *Capella Sistina*, 1480/83



Abb. 15: Akanthus-Relief an der *Ara Pacis Augustae*, Rom, 9 v. Chr.



Abb. 16: Entwurf: Polifilo Giancarli, Ausführung: Odoardo Fialetti, wahrscheinlich 1. V. 17. Jh.



Abb. 17: Johann Heel, Goldschmied, Glasschneider und Radierer, in Nürnberg verlegte Folge von 6 Blatt *Goldschmidts-Büchlein*



Abb. 18: Johann Conrad Reuttiman, um 1670

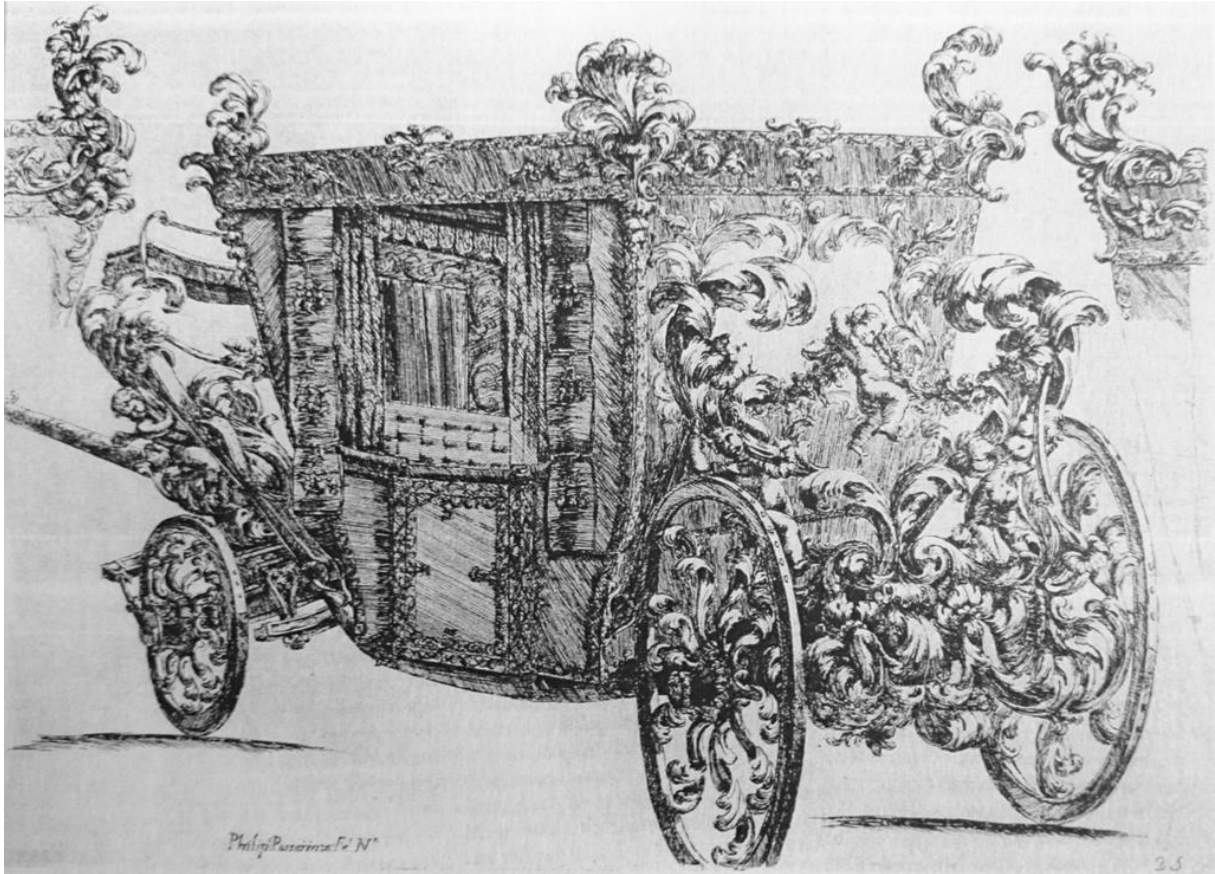


Abb. 19: Filippo Passarini, Entwurf der Kutsche für den Botschafter Parmas



Abb. 20: Johann Conrad Reuttiman, aus einer Folge von 6 Blatt, Augsburg, 1676

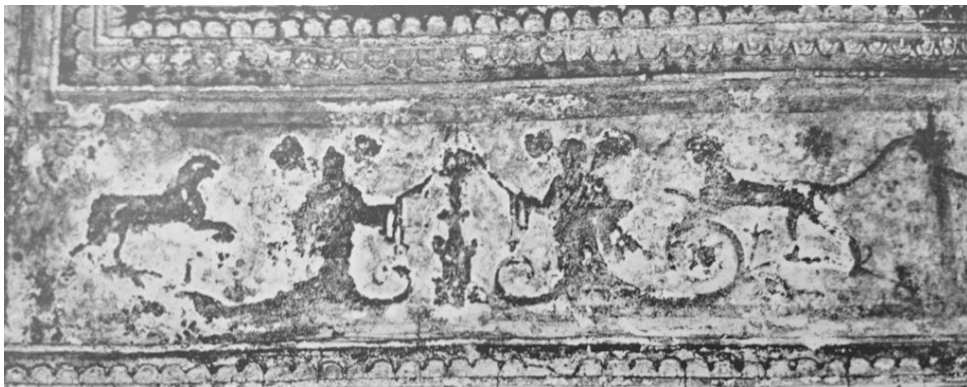


Abb. 21: Domus Aurea, Volta degli stucchi, Detail

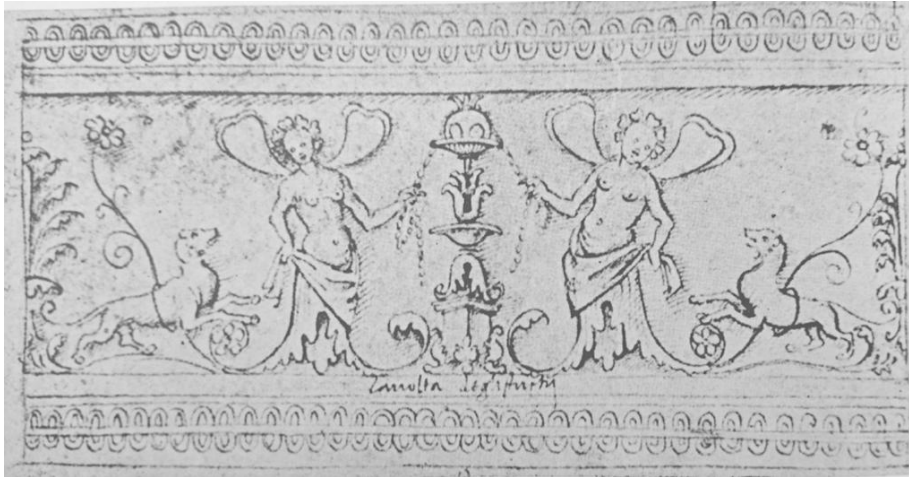


Abb. 22: Codex Escurialensis, fol. 32. *Volta degli stucchi*, Detail



Abb. 23: Raffael Sanzio, Loggien im Vatikan, Pilasterdekoration, Detail



Abb. 24: Christoph Jamnitzer, Aus dem *Neuw Grottessen Buch*, 1610

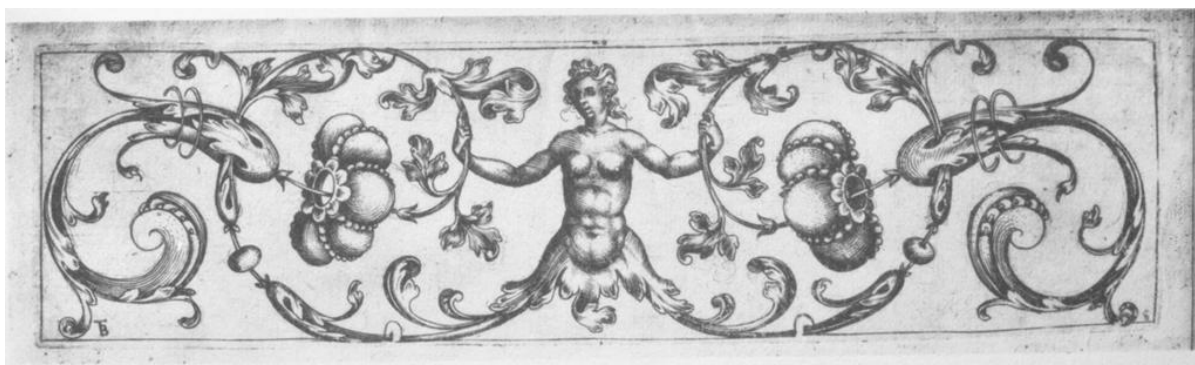


Abb. 25: Theodor Bang (Kupferstecher und Goldschmied), Blatt 8 aus einer bei Balthasar Caimox erschienenen Serie, 1622



Abb. 26: Messkelch „Prankenheim“ (Kat.-Nr. 3), 1692, Detail



Abb. 27: Messkelch „Prankenheim“ (Kat.-Nr. 3), 1692, Detail



Abb. 28: Fontainebleau, Galerie

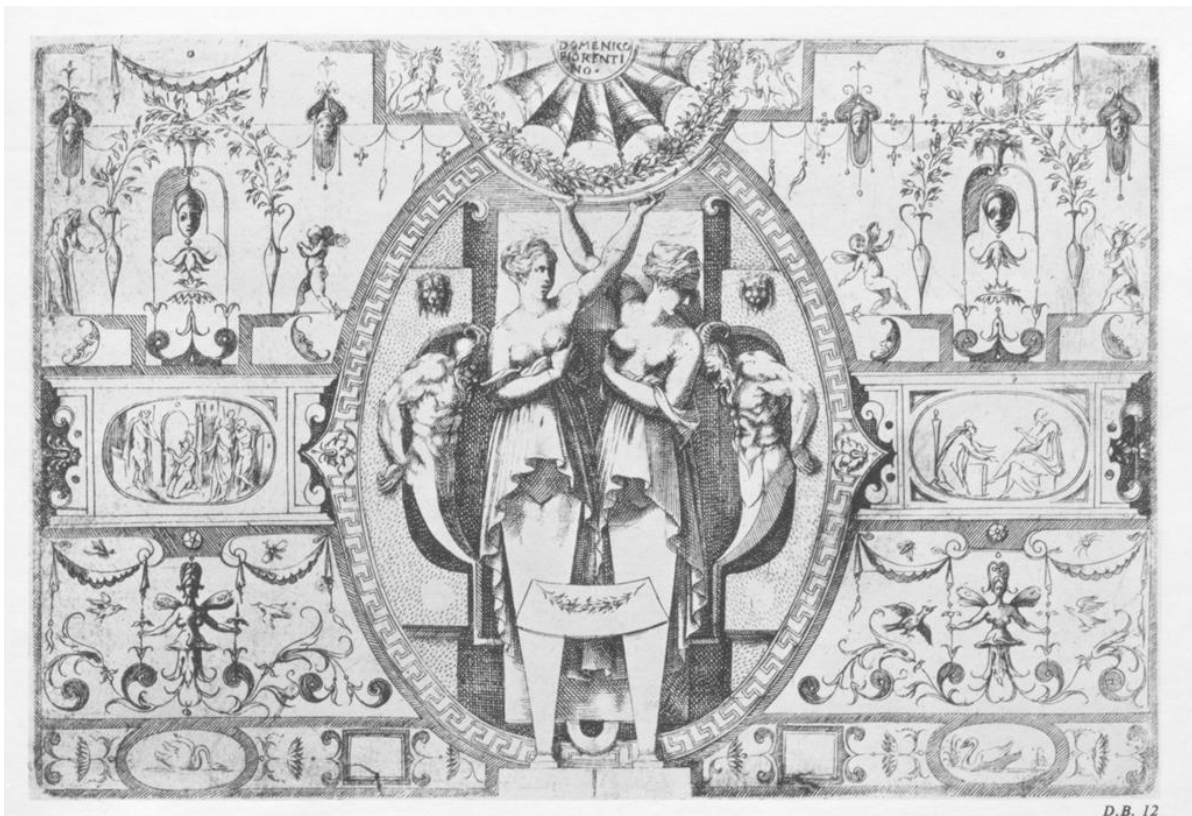


Abb. 29: Domenico del Barbieri, Titelblatt einer Stichserie. Mitte 16. Jh.

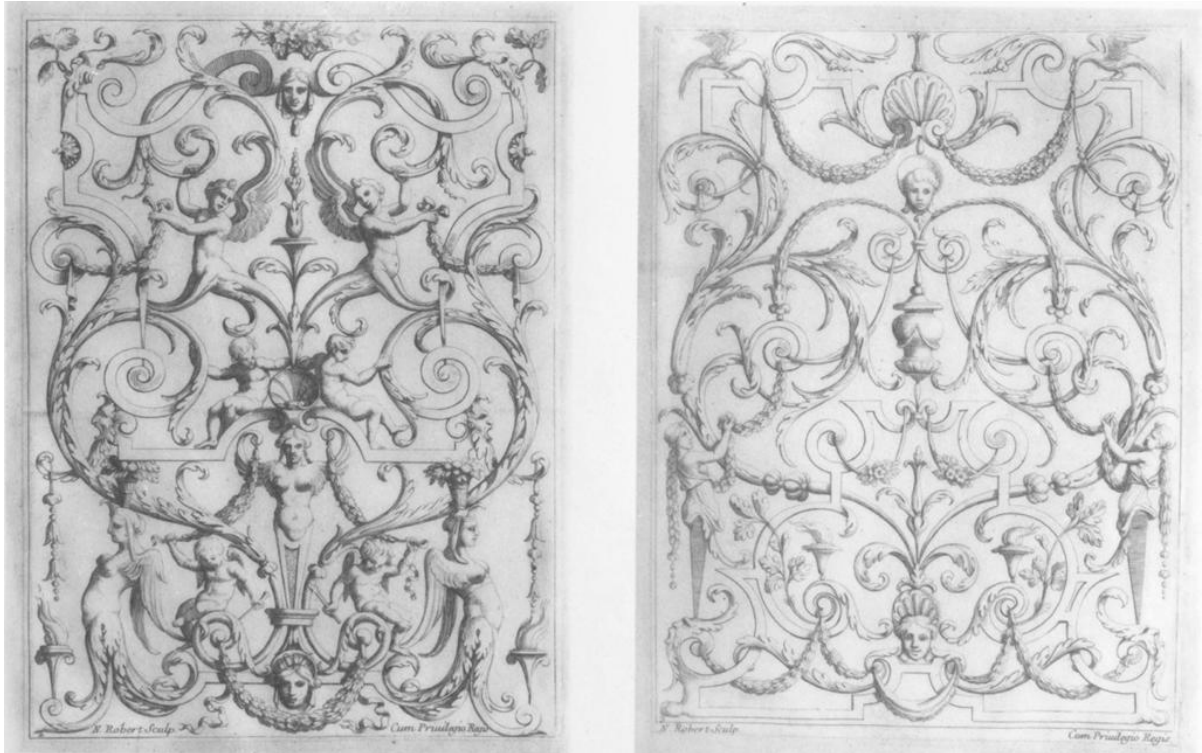


Abb. 30: Georges Charmeton, Nr. 2 und 3 aus einer Serie von 6 Blatt *Diverses Ornemens*

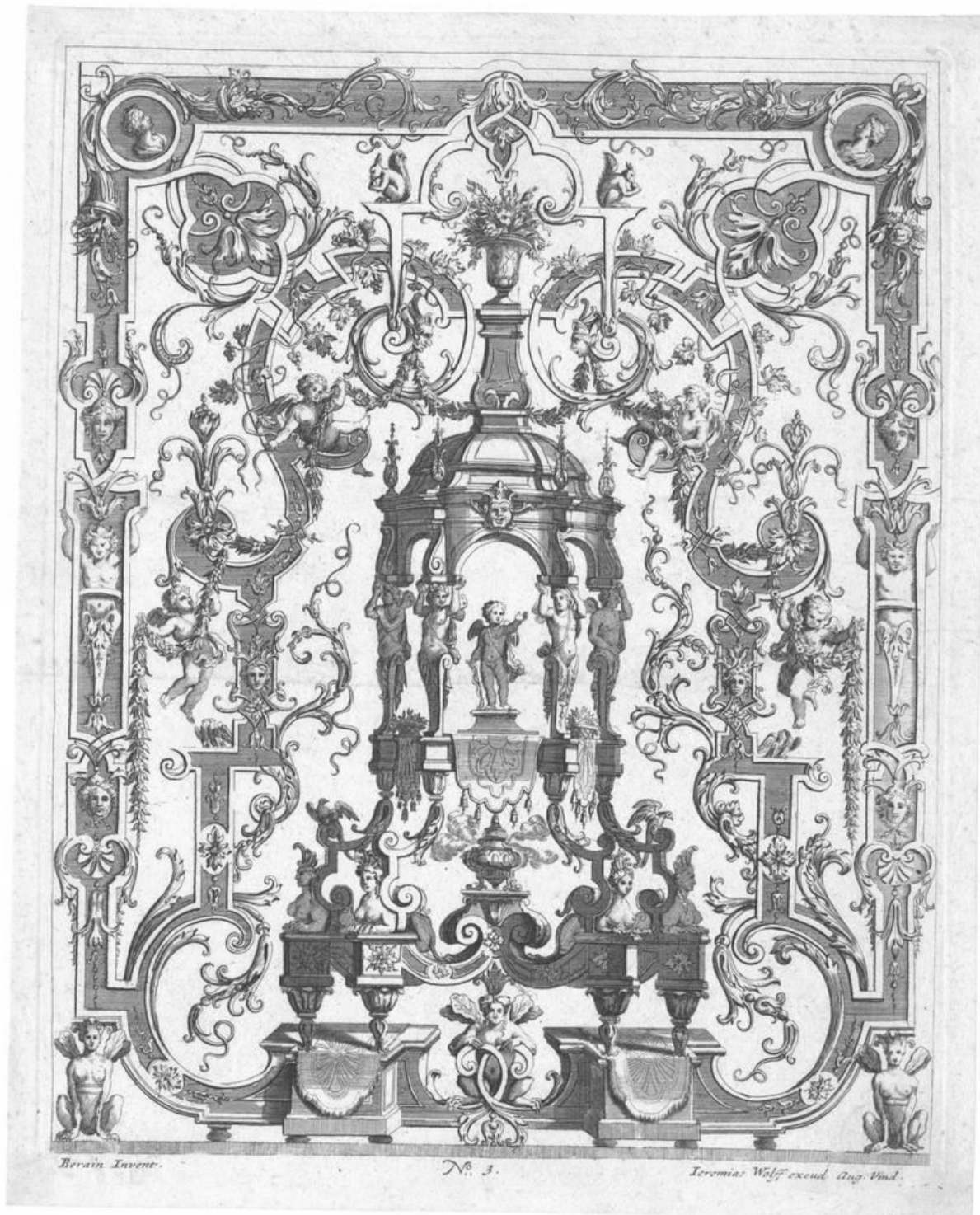


Abb. 31: Jeremias Wolff nach Jean Bérain, Grotteske Nr. 3 oder Amor im Tempietto, vor 1724, Original vor 1693

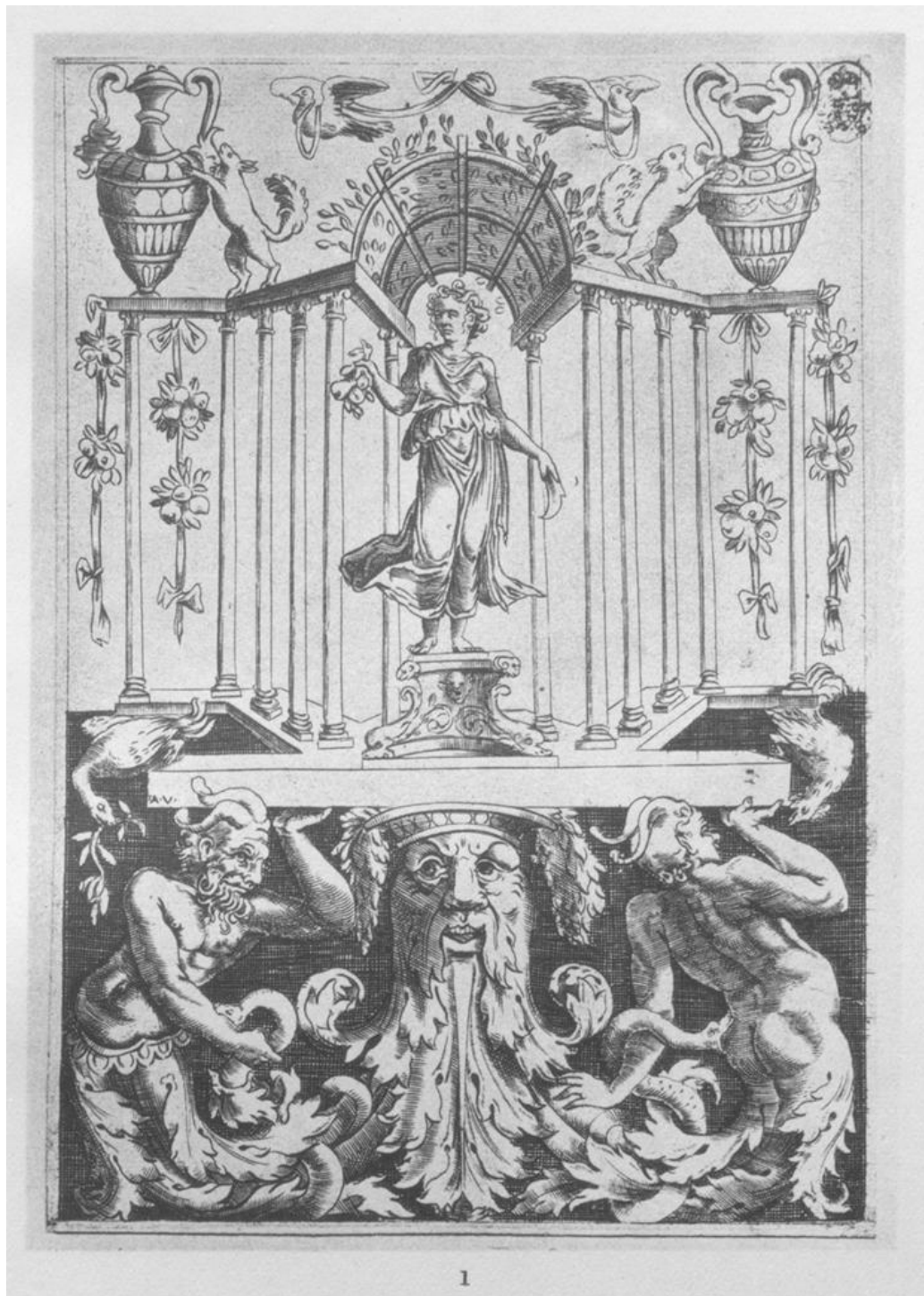


Abb. 32: Agostino Veneziano, Blatt 16 aus einer Folge, gegen 1530

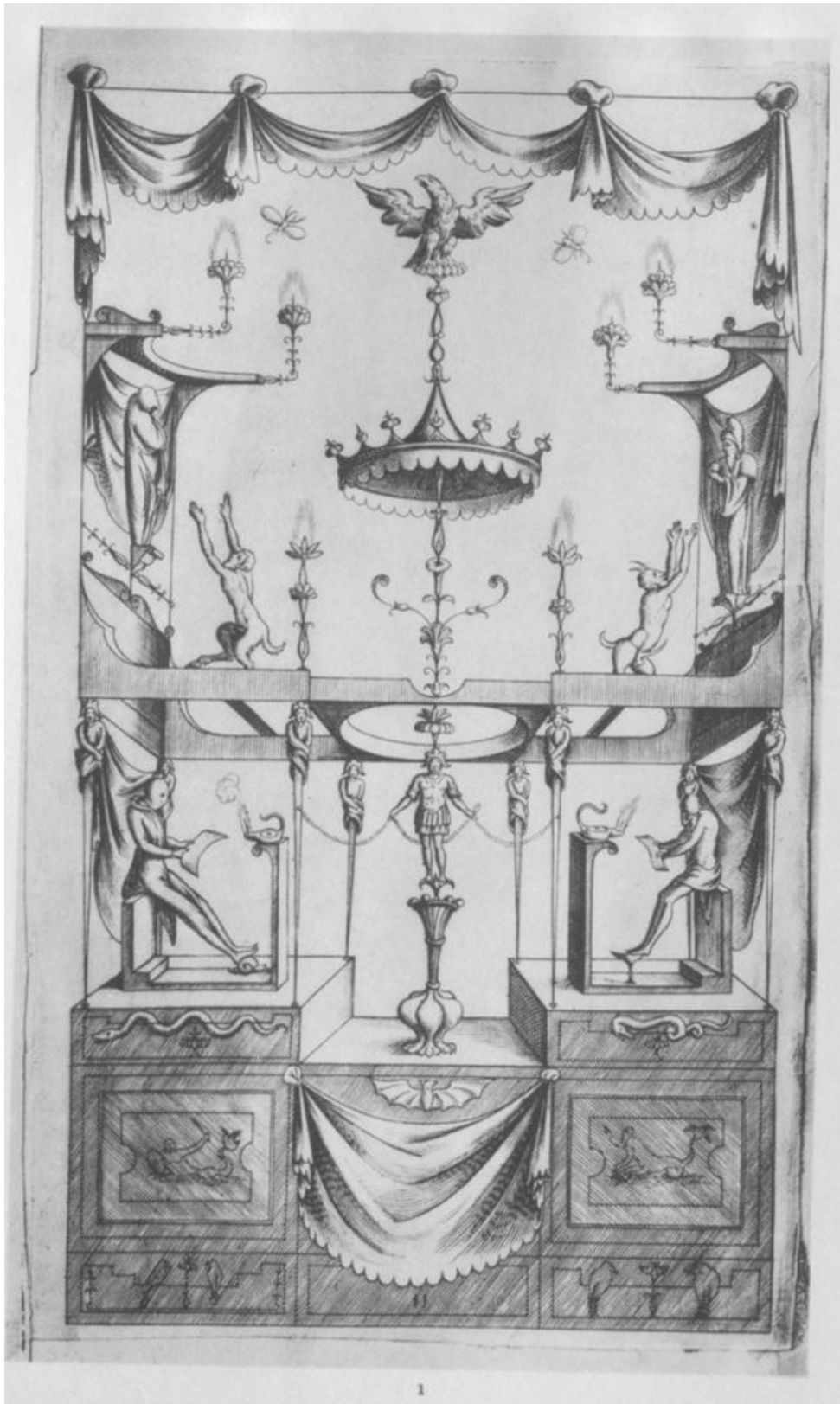


Abb. 33: Unbekannter italienischer Meister, Blatt II einer Folge: *Leviores... Picturae Quas Grottesches Vulgo Vocant* usw., 258 x 150 cm, 4. Jahrzehnt des 16. Jh.

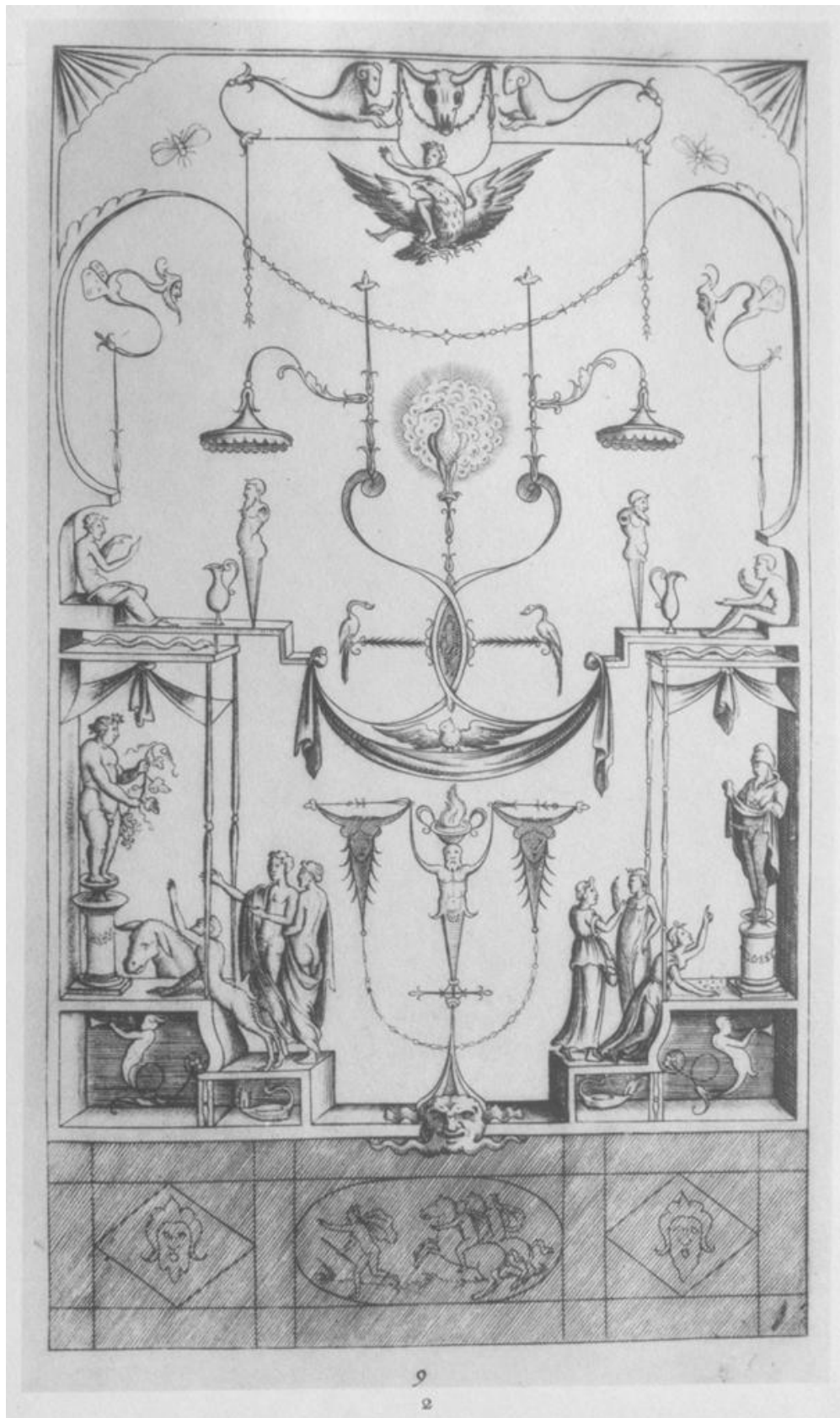


Abb. 34: Unbekannter italienischer Meister, Blatt 9 einer Folge: *Leviores... Picturae Quas Grottesches Vulgo Vocant* usw., 233 x 137 cm, 4. Jahrzehnt des 16. Jh.



Abb. 35: Johann Jacob Baumgartner (1694–1744), Titelblatt zu *Gantz neues Reiß-Büchel von Laub und Bandelwerck erster Theil*, Augsburg 1730

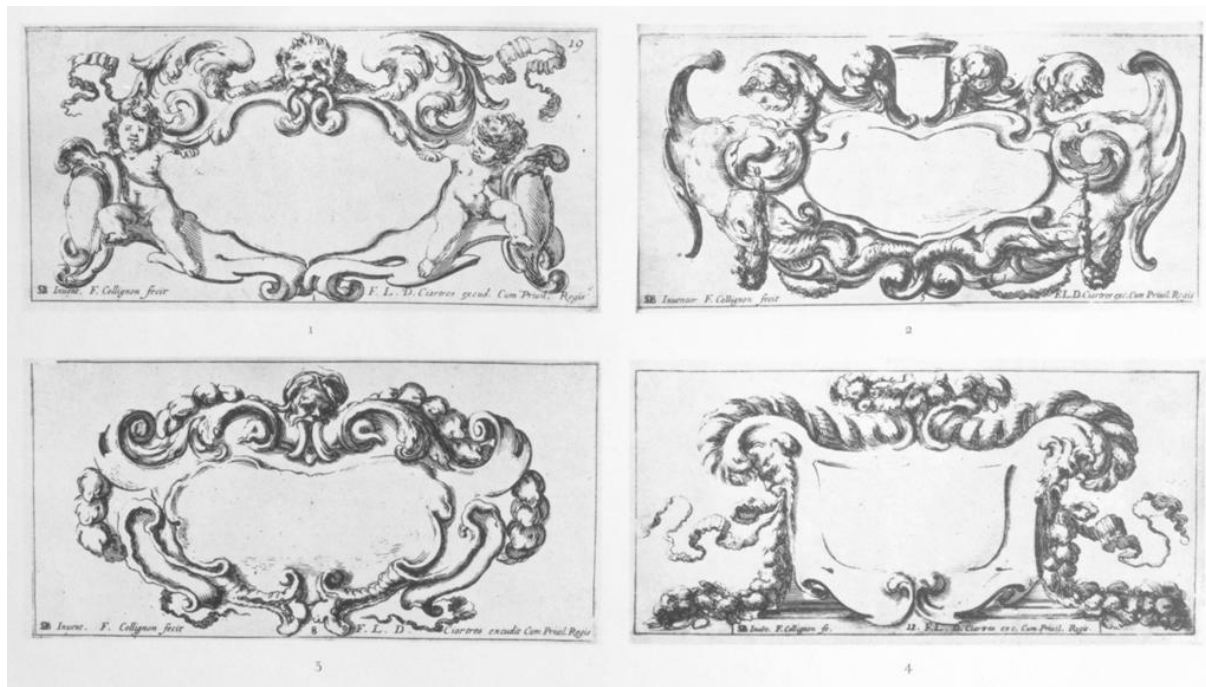


Abb. 36: Stefano della Bella, um 1640

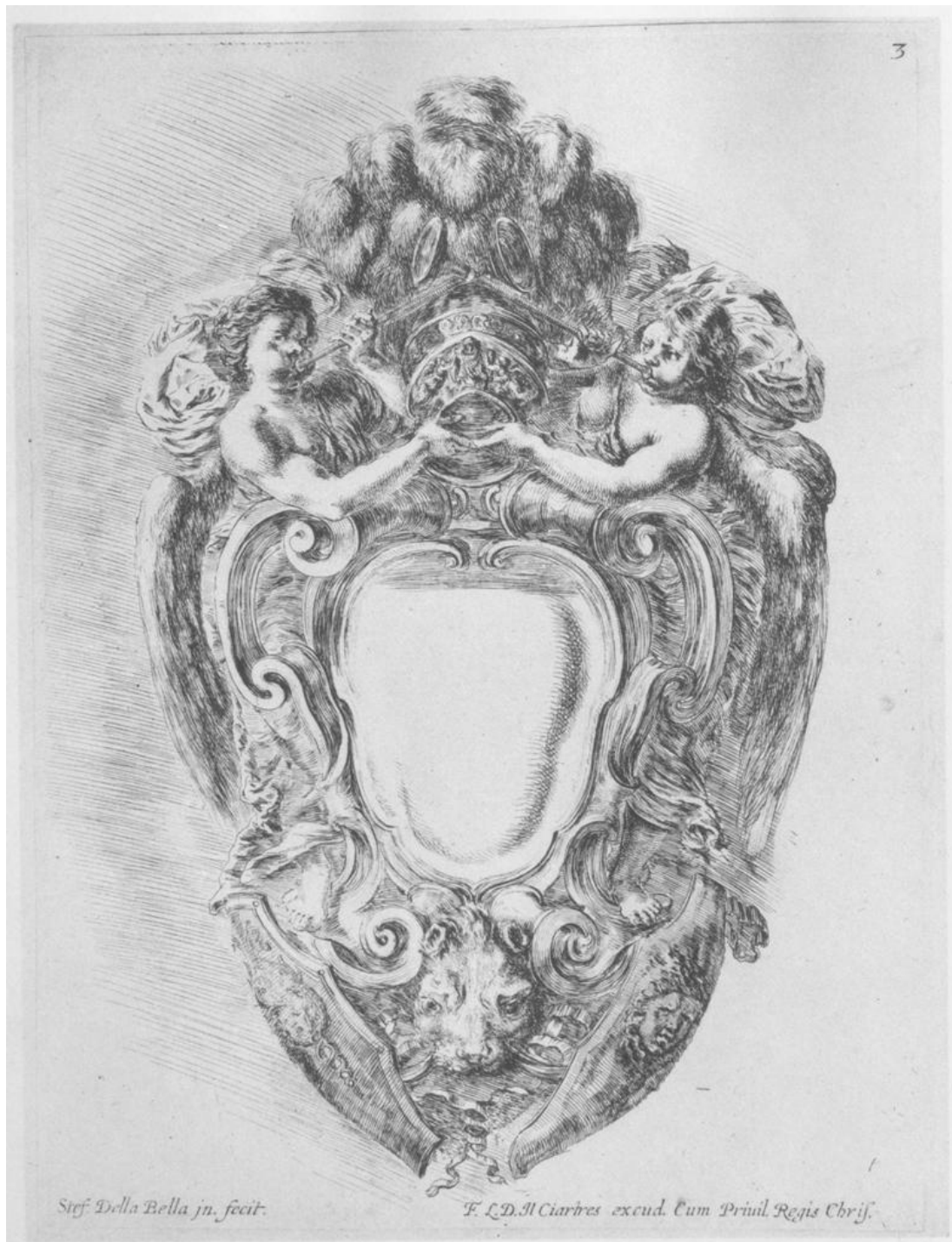


Abb. 37: Stefano della Bella, um 1646

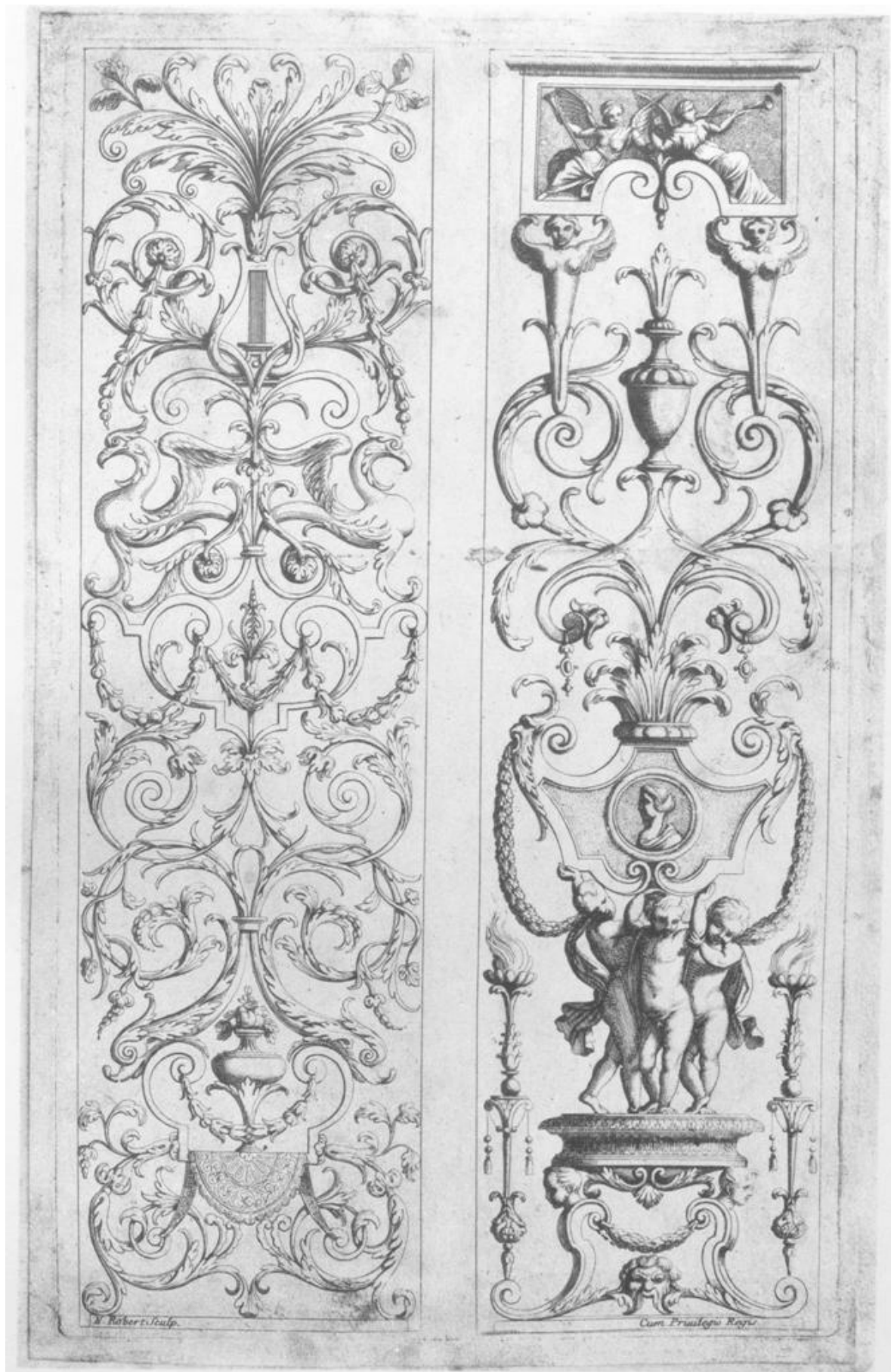


Abb. 38: Georges Charmeton, 2. H. 17. Jahrhundert



Abb. 39: Abb. 38 (Detail)

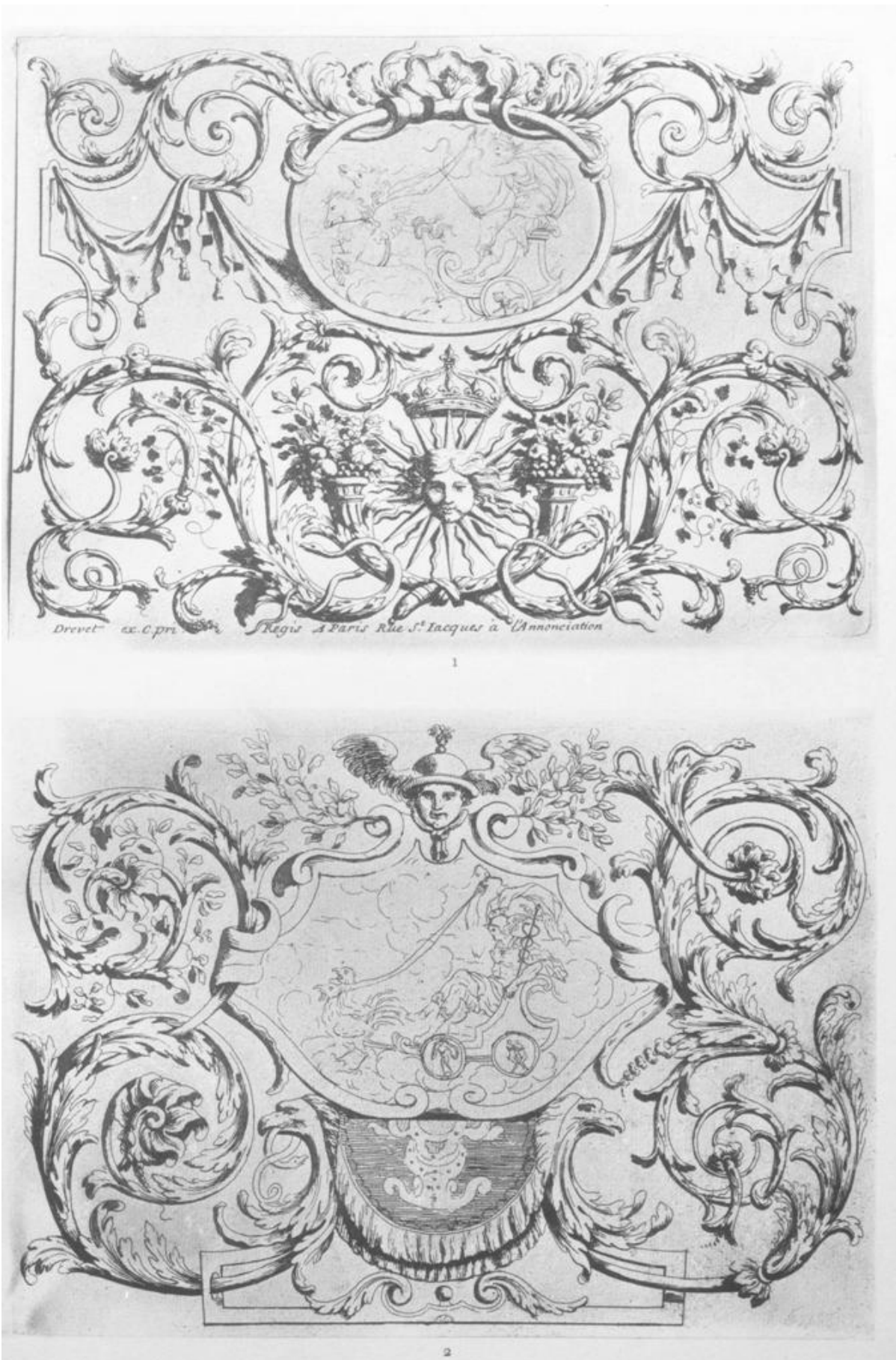


Abb. 40: Paul Androuet Ducerceau, 2. H. 17. Jahrhundert



Abb. 41: Jean Bérain, um 1690 (Detail)



Abb. 42: Kat.-Nr. 8 (Detail)



Abb. 43: Stuckdecke im Oberen Belvedere

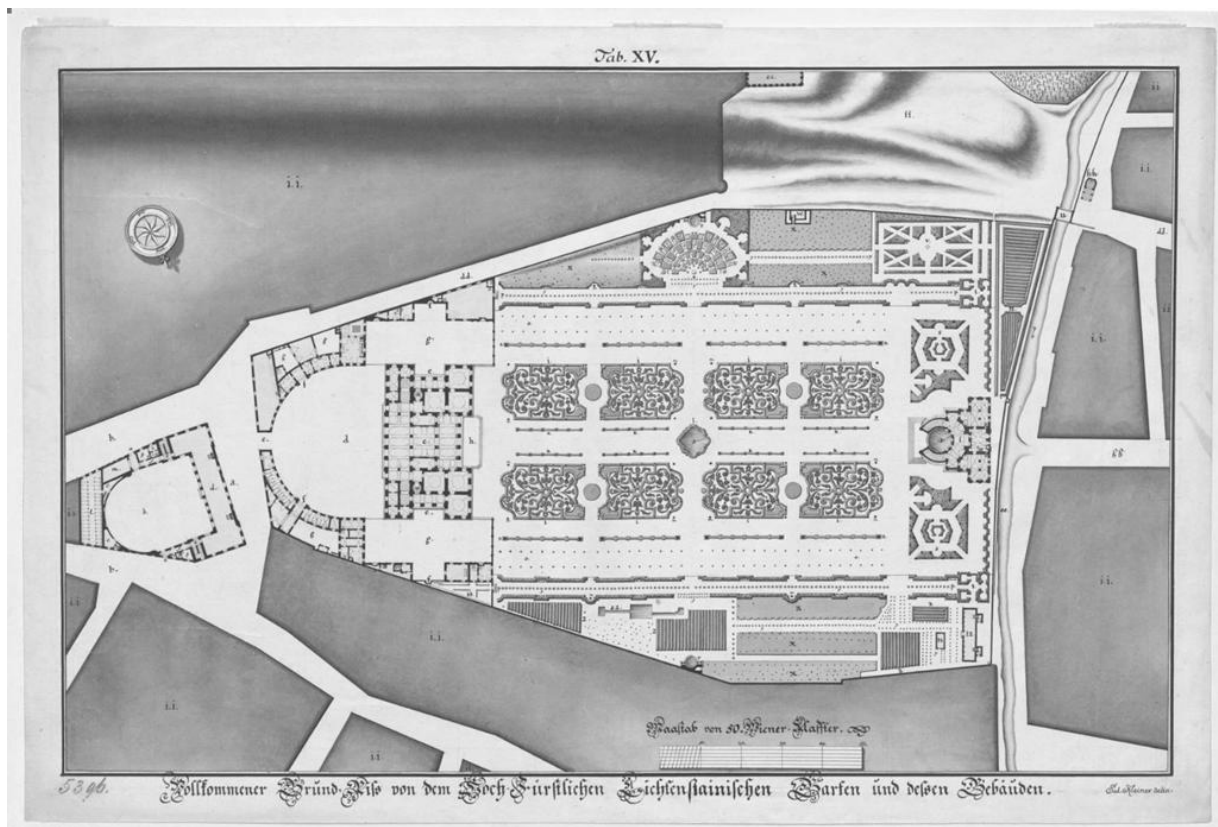


Abb. 44: Salomon Kleiner, Grundriss des Gartens vor dem Gartenpalais Liechtenstein, Alsergrund, 1731–1732



Abb. 45: Jean Bérain, Grotteske oder Blatt mit Venus



Abb. 46: Antoine Watteau, *Le Galant*



Abb. 47: Volta Dorata, Domus Aurea



Abb. 48: Antoine Watteau, *La Voltigeuse*



Abb. 49: Santino Bussi, Stuck im Augustiner Chorherrenstift in Klosterneuburg



Abb. 50: Jacques de la Jolie, Inneres eines Gartenpavillons aus Rocaille- Formen, Blatt 12 aus der Folge *Second Livre de Tableaux et Rocailles*, herausgegeben von Huquier (vom Bearbeiter vergebener Titel), *Second Livre de Tableaux et Rocailles* (Folgentitel)



Abb. 51: Laubengang und Gitterpavillon, Schlosspark Sanssouci, Potsdam



Abb. 52: Antoine Watteau, *La pellerine alterée*

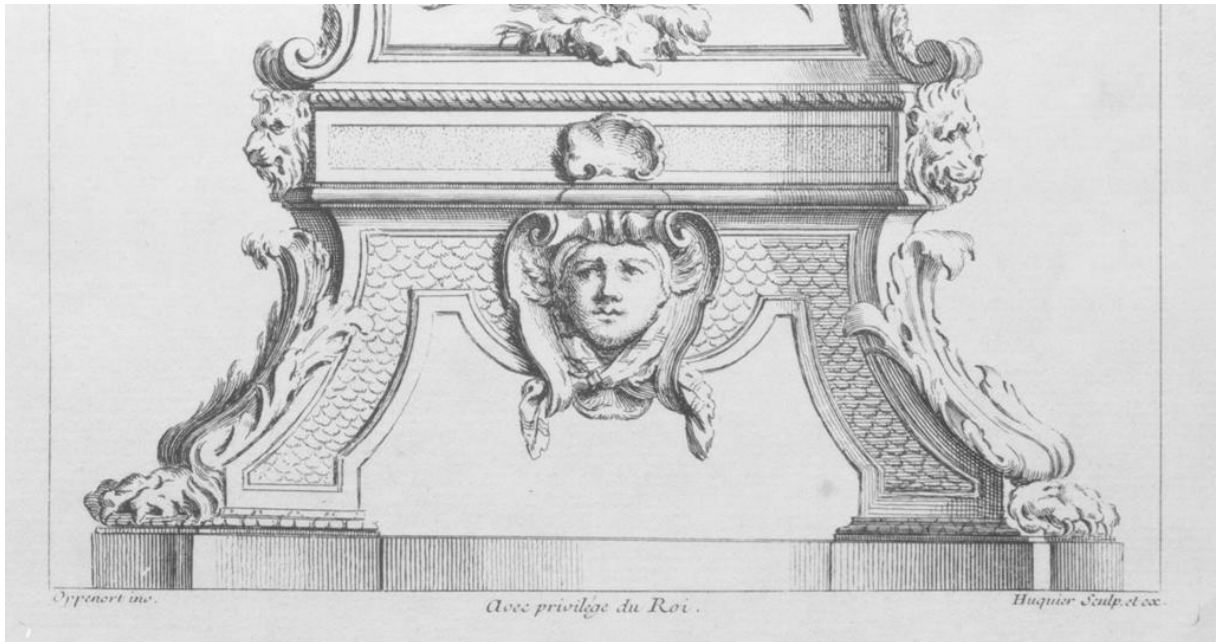


Abb. 53: Gille Marie Oppenordt, Blatt aus dem *Livre de différents morceaux*, (Detail)



Abb. 54: Gille Marie Oppenort, *Livre de différent morceaux*

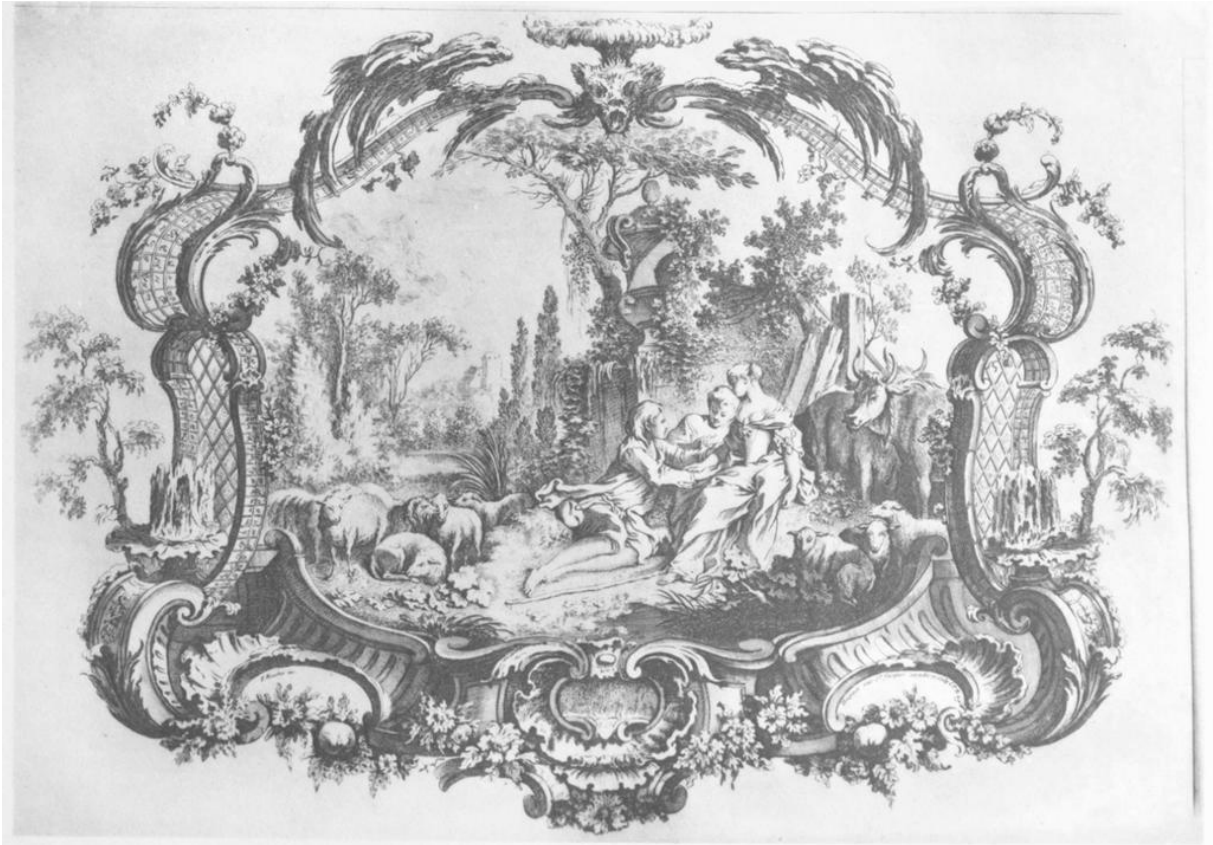


Abb. 55: François Boucher, Ausführung von Gabriel Huquier



Abb. 56: Johann Georg Hertel, *Der Frühling*, Augsburg



Abb. 57: Schnitzaufsatz des Chorgestühls in der Pfarrkirche Eggenburg (Ausschnitt)



Abb. 58: Antoine Watteau, *Le galant* (Abb. 46, Detail)



Abb. 59: Juste-Aurèle Meissonnier, Blatt aus dem *Livre d'ornemens*, 1734

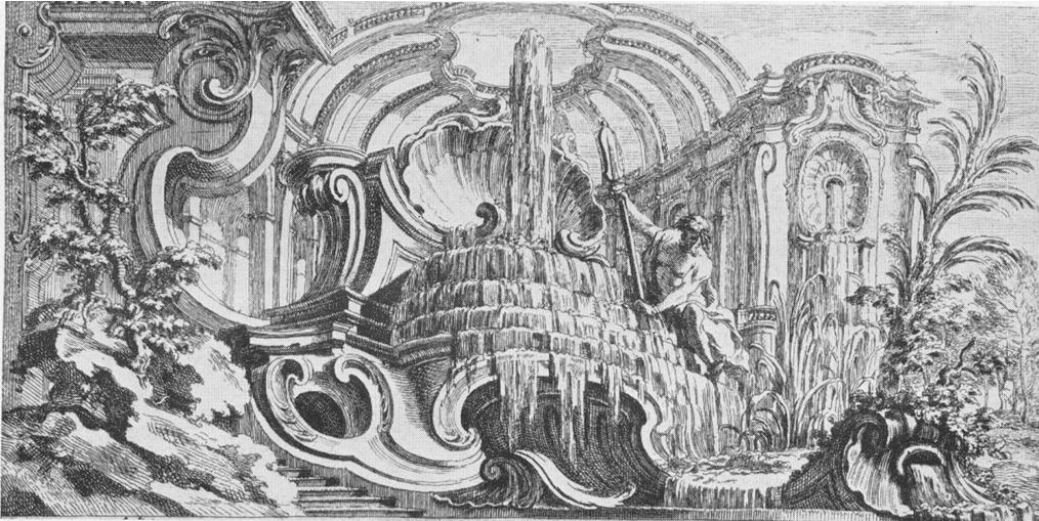


Abb. 60: Juste-Aurèle Meissonnier, Blatt aus dem *Livre d'ornemens*, 1734



Abb. 61: Juste-Aurèle Meissonnier, Blatt aus dem *Livre d'ornemens*, 1734



Abb. 62: Jean Mondon fils, Nr. 3 aus der Serie *Premier Livre de forme Rocquaille*, um 1736

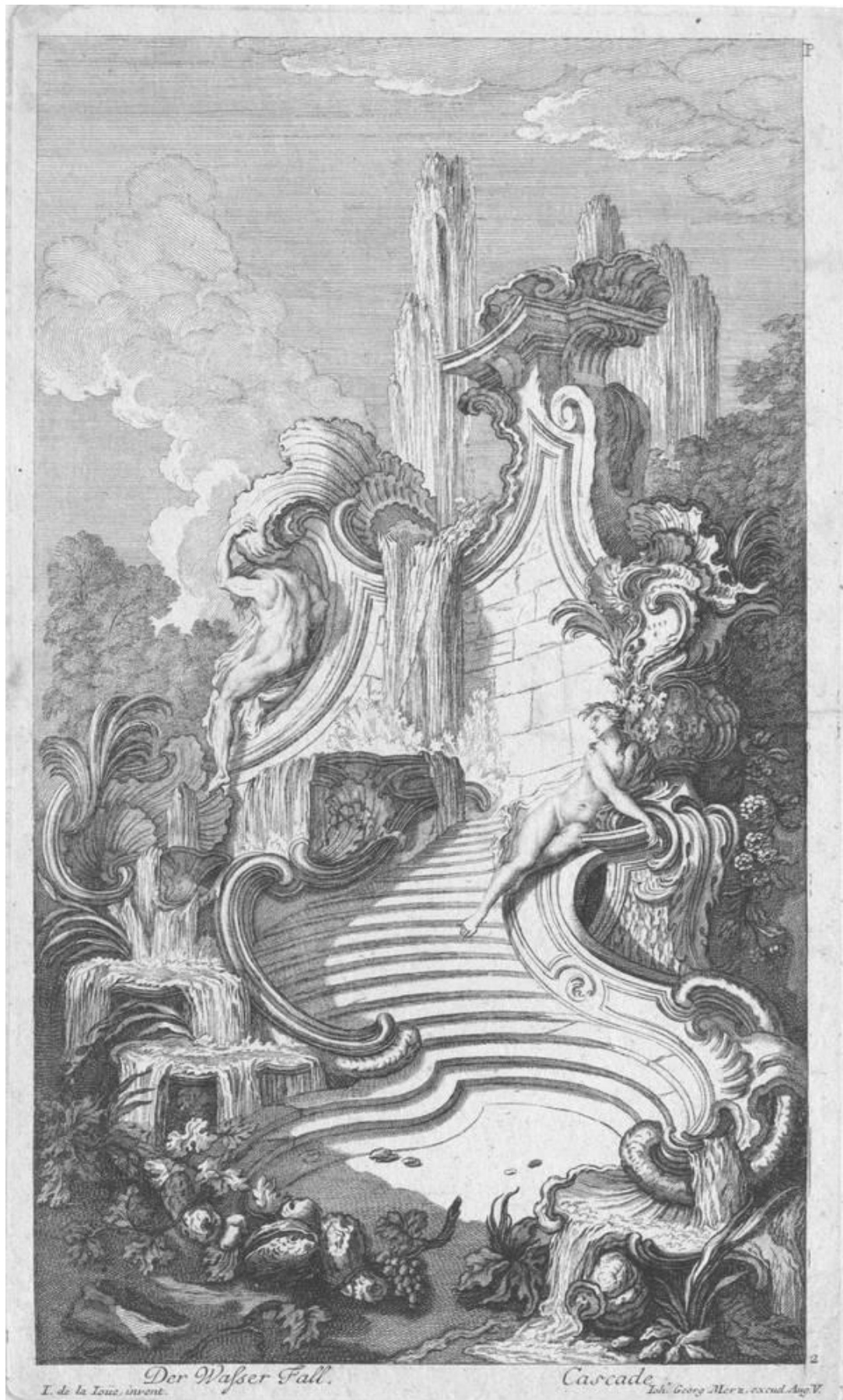


Abb. 63: Jacques de la Joue, *Cascade*, 1736



Abb. 64: Johann Baptist Klauber, *Zephyro*, Blatt 3 aus der Folge der vier Winde, Augsburg



Abb. 65: François I. de Cuvilliés, Blatt aus der Folge *Livre nouveau de morceaux de fantaisie*

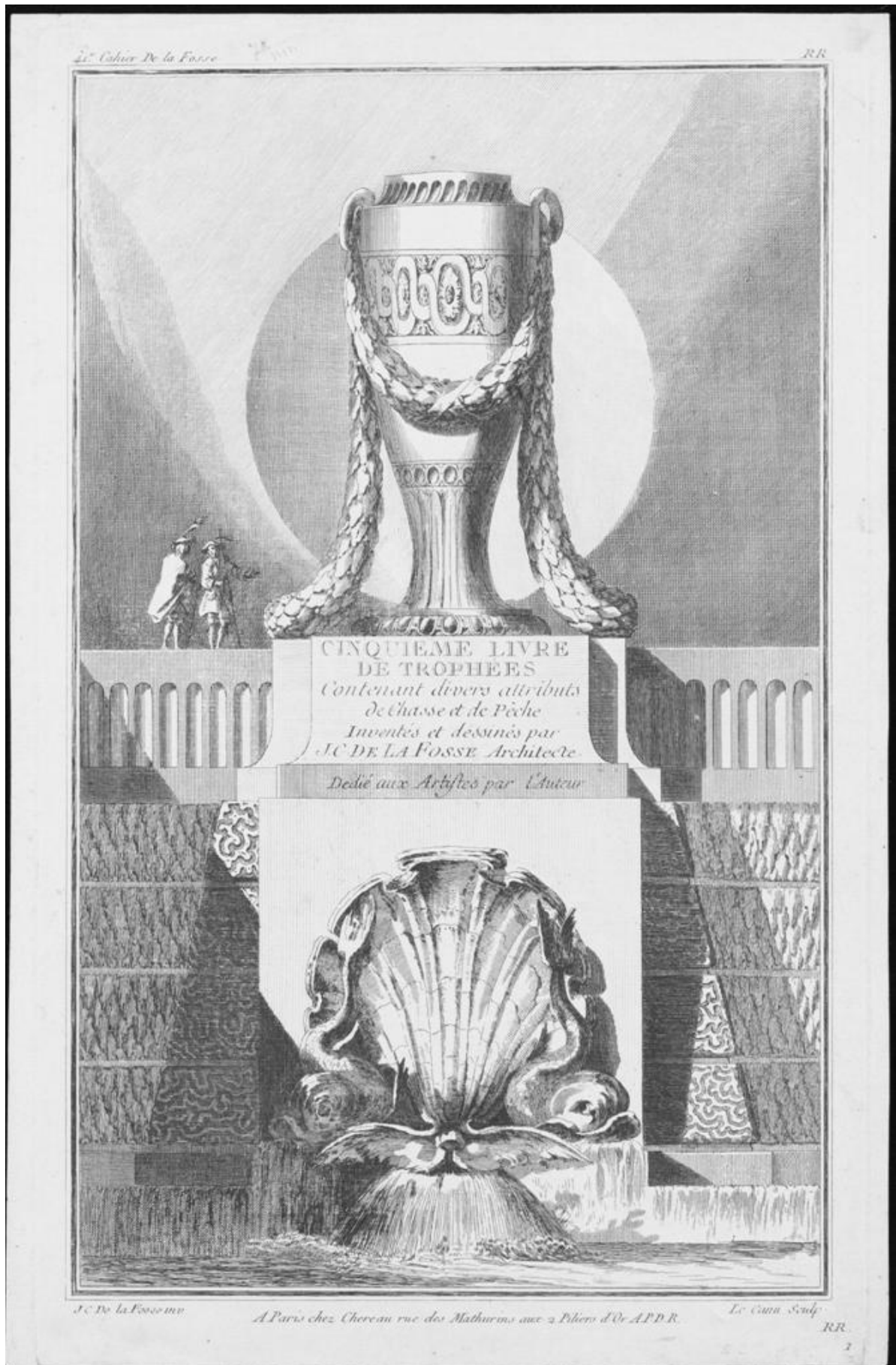


Abb. 66: Jean Charles Delafosse, Cinquieme Livre de Trophees, Titelblatt

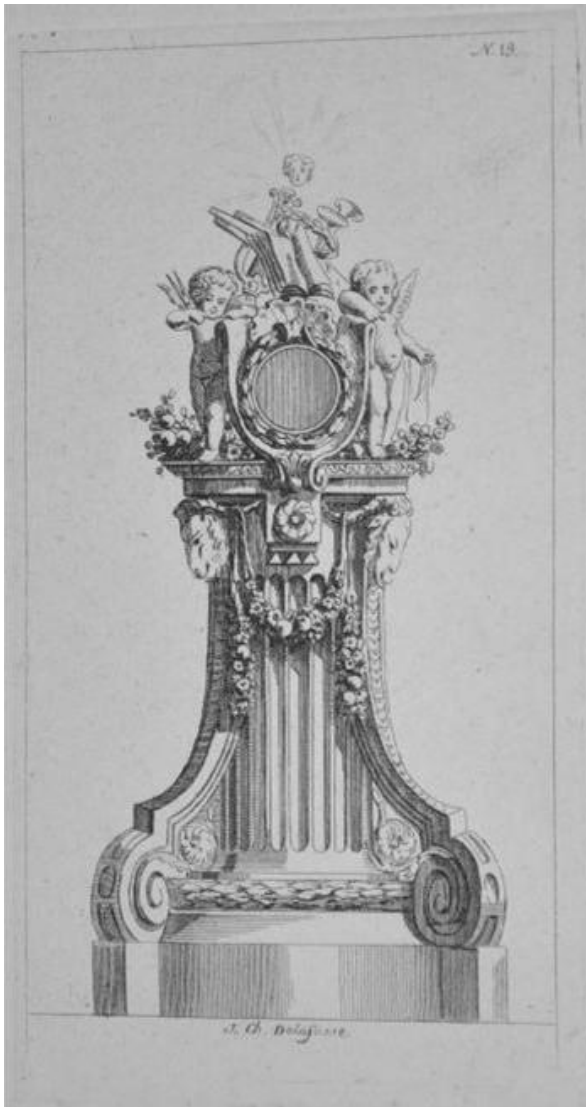


Abb. 67: Jean Charles Delafosse, Ornamententwurf



Abb. 68: Juste-Aurèle Meissonnier, Blatt aus dem *Livre des légumes* (vor 1734)



Abb. 69: Giovanni Paolo Pannini, *Der Untergang des römischen Reiches*

Abb. 70: François Boucher, *Rocaille*



Abb. 71: Giovanni Battista Piranesi, vier Blätter aus der *Opere varie*



Abb. 72: Jacques de la Jolie, *Le Palais de Pluton*



Abb. 73: Jacques de la Jolie, *Naufrage*



Abb. 74: Jacques de la Joue, *Entwurf*

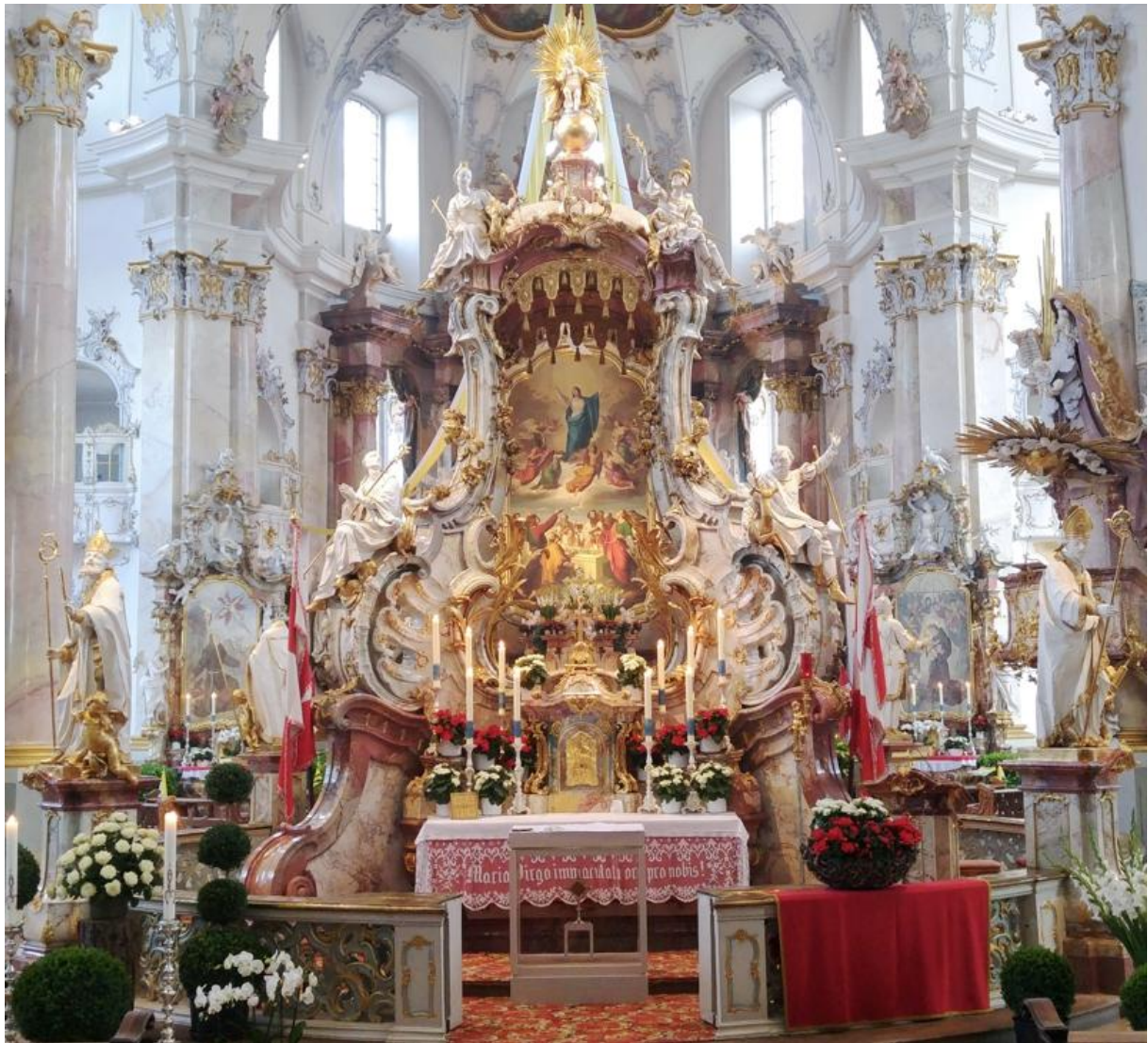
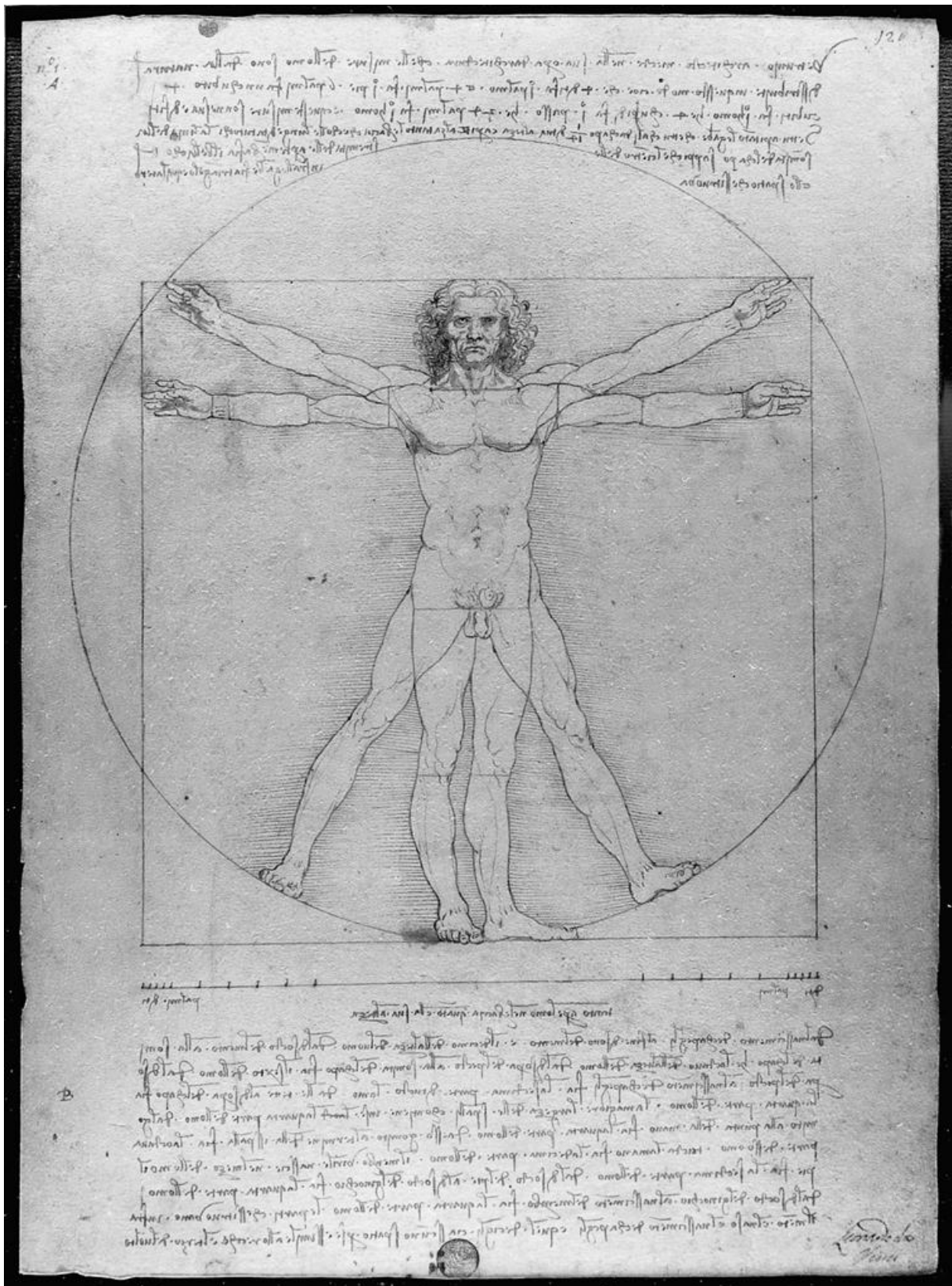


Abb. 75: Gnadenaltar in der Basilika Vierzehnheiligen

Abb. 76: Leonardo da Vinci, *Der vitruvianische Mensch*, um 1490

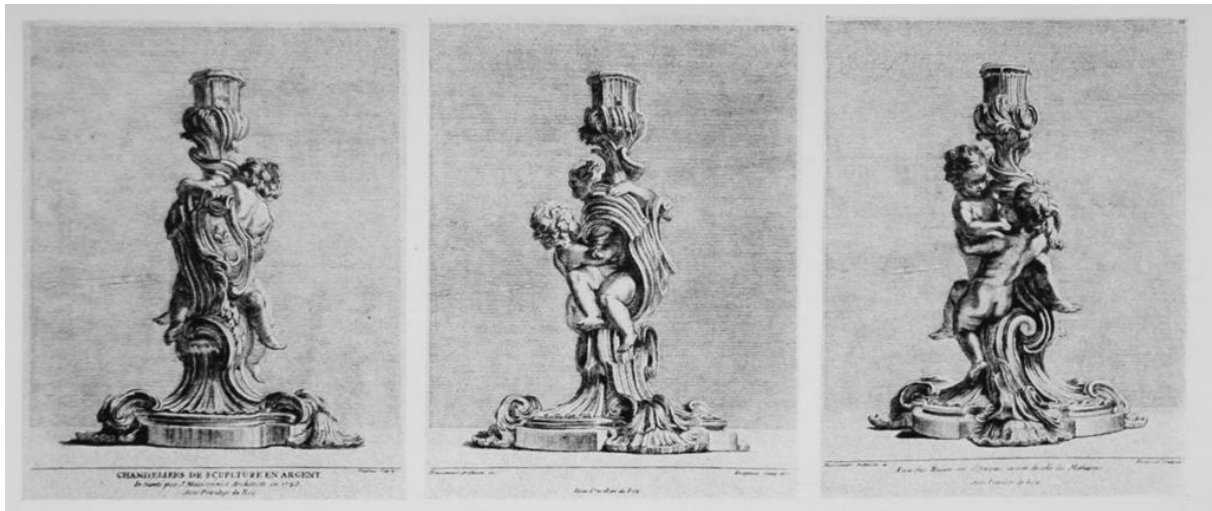


Abb. 77: Juste-Aurèle Meissonnier, *Entwurf für einen Leuchter*, 1728

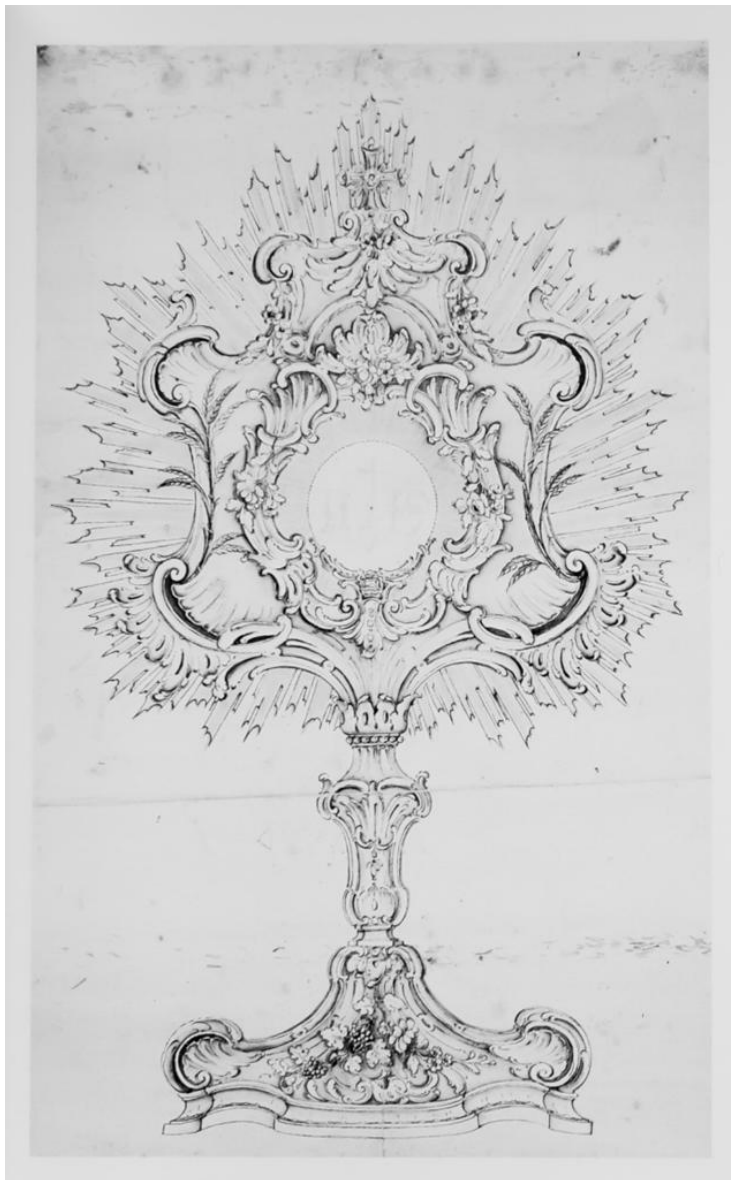


Abb. 78: Unbekannt, *Riss für eine Monstranz*, Wien, um 1740

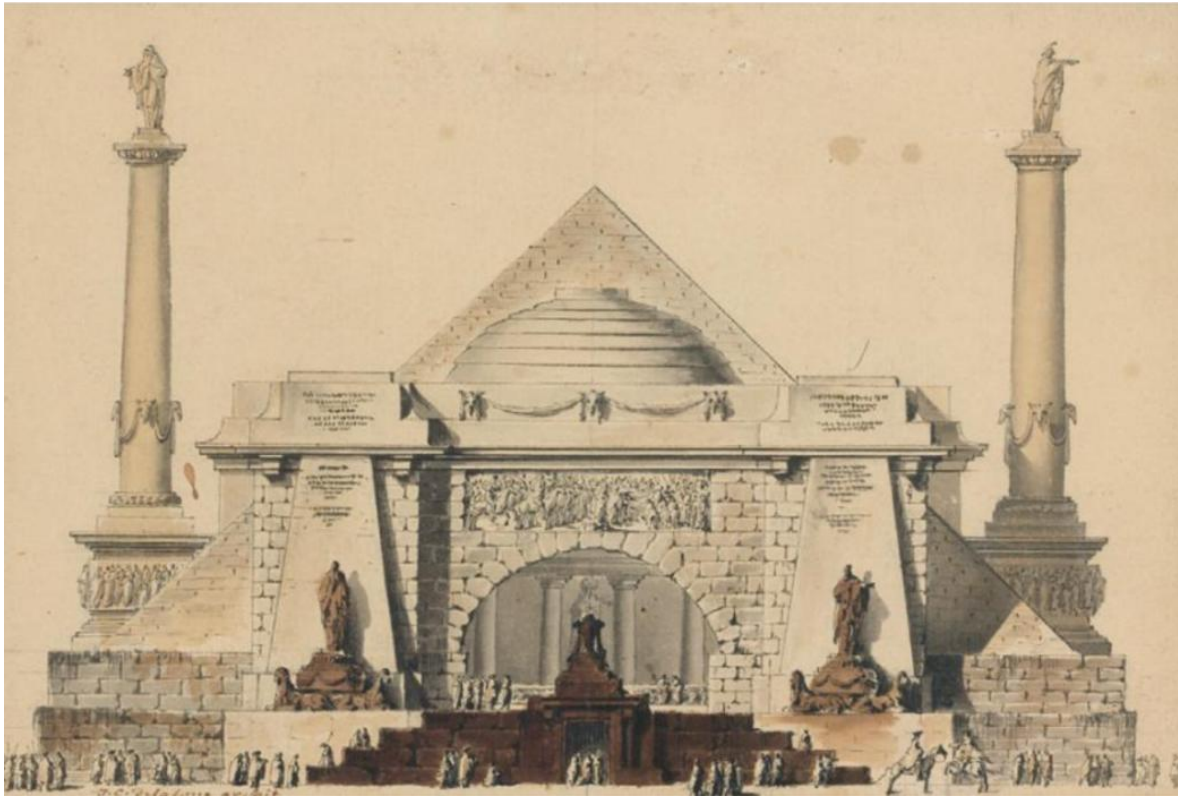


Abb. 79: Jean Charles Delafosse, *Tombeau pour un général d'armée*



Abb. 80: Johann Baptist Klauber, *Erde*, Blatt 4 aus der Folge der vier Elemente, Augsburg

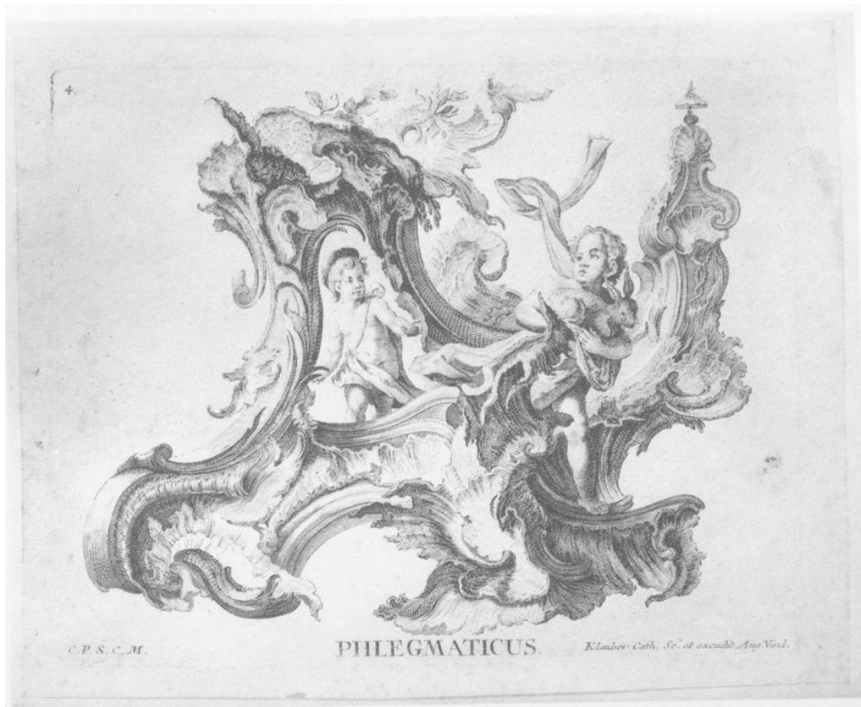


Abb. 81: Joseph Sebastian Klauber, *Phlegmaticus*, Nr. 4 aus der *Temperamentenfolge*



Abb. 82: Johann Wolfgang Baumgartner, *Die Jugendt*, aus einer Folge der Lebensalter



Abb. 83: François Boucher, Brunnen



Abb. 84: Johann Wolfgang Baumgartner, *Die Erde*, Nr. 4 aus einer Elementenfolge



Abb. 85: Johann Esaias Nilson, *O seltsame Natur*



Abb. 86: Gottlieb Leberecht Crusius, um 1760

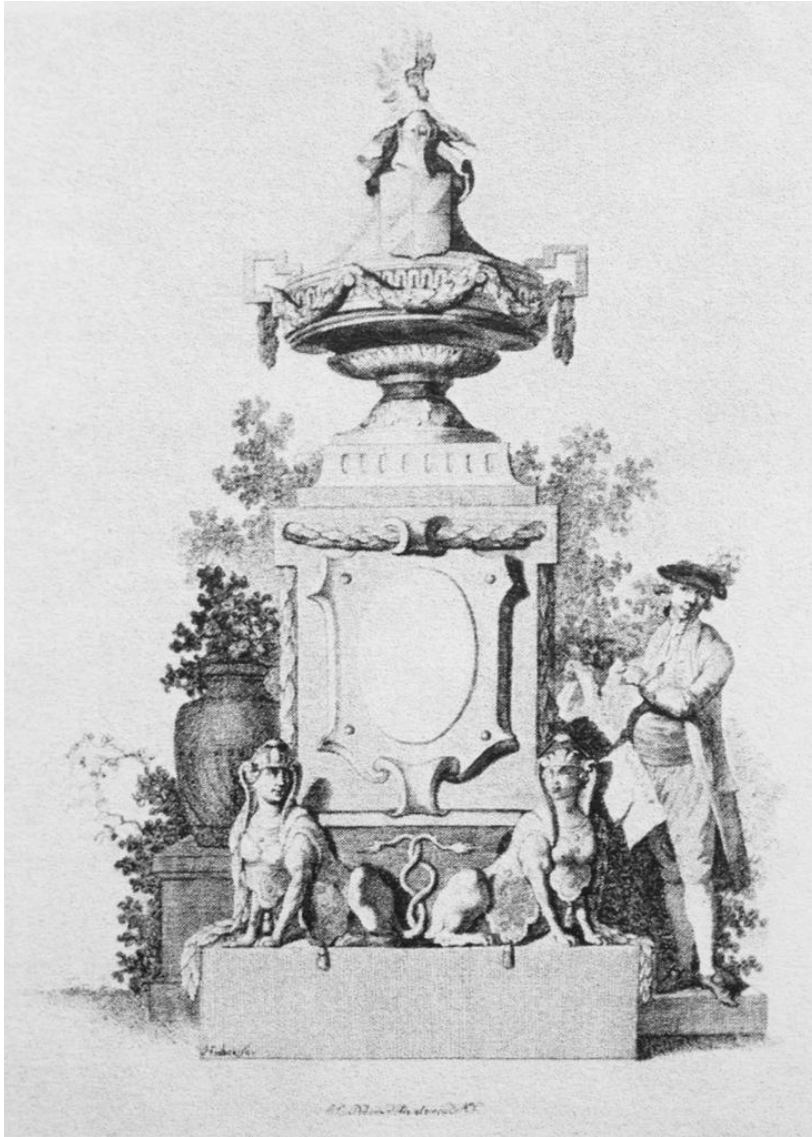


Abb. 87: Johann Esaias Nilson, *Absage an die Rocaille*, um. 1770

Kleines Punzenverzeichnis



1: Wien, Silber, 13-lötig, 1524



2: Wiener Pfennig, 1460–62



3: Wien, Silber, E. 16. Jh. bis 1675, 15-lötig, ab 1659 14-lötig



4: Wien, Silber, 15-lötig, 1658



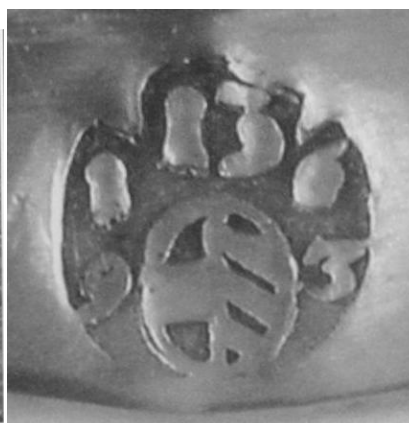
5: Wien, Silber, 15-lötig, E. 16. Jh. bis 1675 (?)



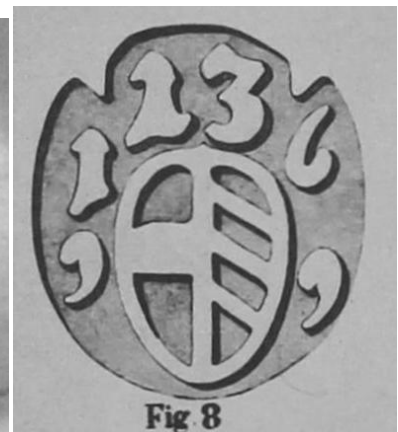
6: Wien, Silber, 1675; Anm.: Die Ecke am unteren Rand dürfte von einer Beschädigung des Stempels stammen.



7: Wien, Silber, 1688



8: Wien, Silber, 13-lötig, 1693



9: Wien, Silber, 13-lötig, 1699



10: Wien, Silber, 13-lötig, 1701



11: Wien, Silber, 13-lötig, 1707



12: Wien, Silber, 13-lötig, 1718



13: Wien, Silber, 13-lötig, 1719



14: Wien, Silber, 13-lötig, 1722



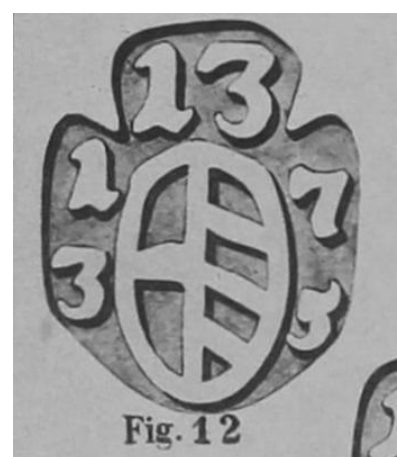
15: Wien, Silber, 13-lötig, 1723



16: Wien, Silber, 13-lötig, 1733



17: Wien, Silber, 13-lötig, 1735



18: Wien, Silber, 13-lötig, 1735



19: Wien, Silber, 13-lötig,
1736



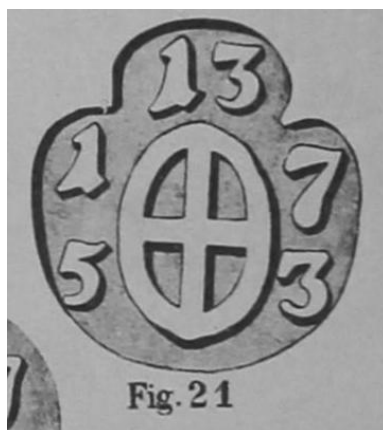
20: Wien, Silber, 13-lötig,
1737



21: Wien, Silber, 13-lötig,
1743



22: Wien, Silber, 13-lötig,
1744



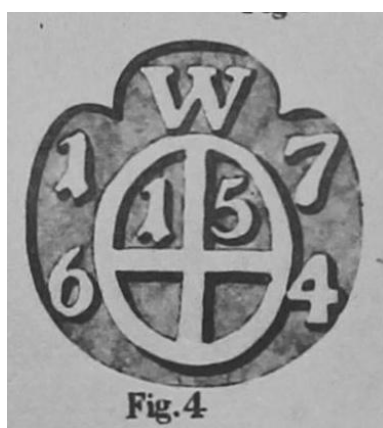
23: Wien, Silber, 13-lötig,
1753



24: Wien, Silber, 13-lötig,
1754



25: Wien, Silber, 13-lötig,
1761



26: Wien, Silber, 15-lötig,
1764



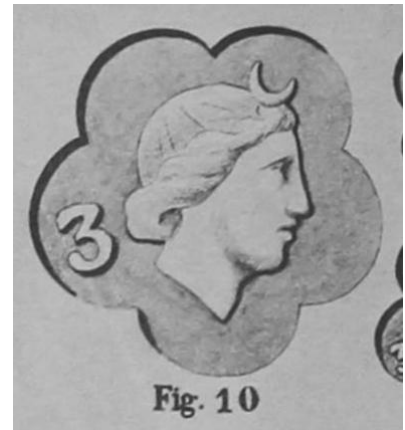
27: Wien, Silber, 13-lötig,
1775



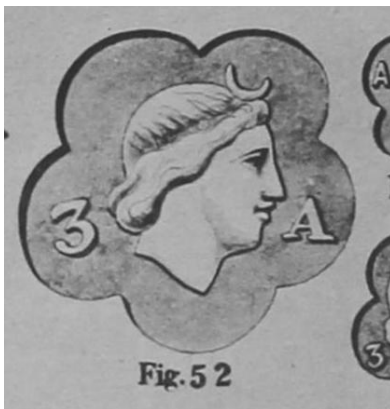
28: Wien, Silber, 13-lötig, 1779



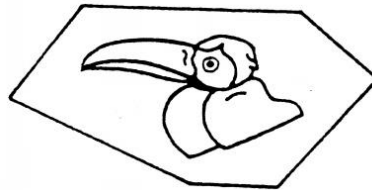
29: Wien, Silber, 13-lötig, 1780



30: Wien, Silber, 800-teilig, „Dianakopf“, 1.1.1867–31.3.1872



31: Wien, Silber, 800-teilig, „Dianakopf“, 1.4.1872–1.5.1922



32: Wien, Silber, 800-teilig, „Tukan“, ab 2.5.1922

Abbildungsnachweis

Kat.-Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten.

Kat.-Nr. 9, 16, 22, 31: Tobias Seebacher

Kat.-Nr. 17, 20, 23: Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 80, 85, 92.

Punzen 1, 2, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 15, 17, 21, 24, 27, 28: Neuwirth 2004, S. 34.

Punzen 3, 5, 9, 10, 13, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 29, 30, 31: Knies 1896, S. 68–79 u. Tafel I–X.

Punze 32: <https://watch-wiki.org/images/6/6b/Feingehaltsstempel_14.jpg> (24.2.2017)

Abb. 1: Neuwirth 2004, S. 17.

Abb. 2: Berliner 1925, S. 317.

Abb. 3: Tobias Seebacher

Abb. 4: Tobias Seebacher

Abb. 5: Berliner 1925, S. 322.

Abb. 6: Tobias Seebacher

Abb. 7: <<http://www.pflanzenfreunde.com/heilpflanzen-bilder/akanthus-1big.jpg>> (20.10.2017).

Abb. 8: Irmscher 2000, S. 462.

Abb. 9: <https://de.wikipedia.org/wiki/Korinthische_Ordnung#/media/File:The_Origin_of_the_Corinthian_Order_engraving.jpg> (20.10.2017).

Abb. 10: Baumann 2007, S. 126.

Abb. 11: Gruben 1966, S. 133.

Abb. 12: Riegl 1893, S. 59.

Abb. 13: Meyer 1927, S. II. B. Tafel 105.

Abb. 14: Irmscher 2000, S. 465.

Abb. 15: <<https://www.flickr.com/photos/frenchieb/1491113882/>> (27.10.2018)

Abb. 16: Berliner 1925, S. 257.

Abb. 17: Berliner 1925, S. 313.

Abb. 18: Berliner 1925, S. 316.

Abb. 19: Irmscher 2000, S. 479.

Abb. 20: Berliner 1925, S. 318.

Abb. 21: Dacos 1969, Tafel IV.

Abb. 22: Dacos 1969, Tafel IV.

Abb. 23: <<http://surfacefragments.blogspot.com/2012/03/raphael-loggia-ornament.html>> (10.11.2018).

Abb. 24: Berliner 1925, S. 242.

Abb. 25: Berliner 1925, S. 227.

Abb. 26: Tobias Seebacher

Abb. 27: Tobias Seebacher

Abb. 28: <http://4.bp.blogspot.com/-o_WKHbbLM00/UNpAOaTip-I/AAAAAAAAAFjw/z5ZxkCft-8/s1600/Galerie_Francois_1er_Fontainebleau.02.jpg> (4.6.2018).

Abb. 29: Zerner 1969, Tafel D.B. 13.

Abb. 30: Berliner 1925, S. 299.

Abb. 31: <http://sammlung.mak.at/img/800x800/publikationsbilder/ki-1-638-4_1.jpg> (14.11.2017).

Abb. 32: Berliner 1925, S. 43.

Abb. 33: Berliner 1925, S. 100.

Abb. 34: Berliner 1925, S. 102.

Abb. 35: <<https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/en/object/Titelblatt-zu-%E2%80%9EGantz-neues-Rei%C3%9F-B%C3%BCchel-von-Laub-und-Bandelwerck-Erster-Theil%E2%80%9C/O1911.311/dc00104637>> (02.10.2018).

Abb. 36: Berliner 1925, S. 280.

Abb. 37: Berliner 1925, S. 287.

Abb. 38: Berliner 1925, S. 300.

Abb. 39: Berliner 1925, S. 300.

Abb. 40: Berliner 1925, S. 304.

Abb. 41: Berliner 1925, S. 325.

Abb. 42: Digitale Datenbank der Diözese St. Pölten, Pfl3173_0057.

Abb. 43: Seeger 2006, S. 47.

Abb. 44: <https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-131084> (02.10.2018).

Abb. 45: <<http://surfacefragments.blogspot.co.at/2010/04/jean-berain-younger.html>> (09.12.2017).

Abb. 46: Jessen 1922, S. 20.

Abb. 47: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Benna_Smuglewicz_Ceilin_g_decoration_volta_dorata.jpg> (12.12.2017).

Abb. 48: Jessen 1922, S. 24.

Abb. 49: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Benna_Smuglewicz_Ceilin_g_decoration_volta_dorata.jpg> (11.12.2017).

Abb. 50: <https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-208444> (28.10.2018).

Abb. 51: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Potsdam,_Im_Park_Sanssouci_3,_Gitter_pavillon_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Potsdam,_Im_Park_Sanssouci_3,_Gitter_pavillon_(1).jpg)> (28.10.2018).

Abb. 52: <<https://www.libreriabazzanistampeantiche.com/wp-content/uploads/2017/05/ST1241.jpg>> (13.12.2017).

Abb. 53: Jessen 1922, S. 1.

Abb. 54: Jessen 1922, S. 3.

Abb. 55: Berliner 1925, S. 358.

Abb. 56: <https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-207590> (15.11.2015).

Abb. 57: Tobias Seebacher

Abb. 58: Jessen 1922, S. 20.

Abb. 59: <<http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/images/Est01562-14903.JPG>> (05.01.2018).

Abb. 60: Bauer 1962, Tafel 14.

Abb. 61: <<https://i.pinimg.com/originals/c4/b1/eb/c4b1eb201e2b15552729ee0cc10341b6.jpg>> (05.01.2018).

Abb. 62: Berliner 1925, S. 367.

Abb. 63: Bauer 1962, Tafel 19.

Abb. 64: <https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-207503> (15.11.2017).

Abb. 65: Berliner 1925, S. 385.

Abb. 66: <<https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP102714.jpg>> (26.09.2018).

Abb. 67: <https://www.todocoleccion.net/arte-grabados/grabado-original-jean-charles-delafosse~x57326441#sobre_el_lote> (26.09.2018).

Abb. 68: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O77534/print-chatelain-jean-baptiste/>> (28.10.2018).

Abb. 69: Kiene 1996, S. 91.

Abb. 70: Jessen 1922, S. 42.

Abb. 71: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/giovanni-battista-piranesi-1720-1778-grotteschi-focillon-20-23-5755240-details.aspx>> (03.09.2018).

Abb. 72: <<http://search.getty.edu/gateway/search?q=leaf&cat=type&types=%22Prints%22&highlights=%22Open%20Content%20Images%22&rows=10&srt=&dir=s&dsp=0&img=0&pg=2>> (03.09.2018).

Abb. 73: Berliner 1925, S. 360.

Abb. 74: Berliner 1925, S. 362.

Abb. 75: <<https://www.vierzehnheiligen.de/vierzehnheiligen/gnadenaltar/>> (05.09.2018).

Abb. 76: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg> (28.10.2018).

Abb. 77: Bauer 1962, Tafel 11.

Abb. 78: Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, S. 20.

Abb. 79: <<http://www.millon.com/html/fiche.jsp?id=2017566&np=1&lng=fr&npp=50&ordre=1&aff=&r>> (05.10.2018).

Abb. 80: <https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-207512> (15.11.2017).

Abb. 81: Berliner 1925, S. 395.

Abb. 82: Berliner 1925, S. 392.

Abb. 83: Jessen 1922, S. 49.

Abb. 84: Berliner 1925, S. 392.

Abb. 85: Berliner 1925, S. 395.

Abb. 86: Berliner 1925, S. 411.

Abb. 87: Bauer 1962, Tafel 40.

Abstract (deutsch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit in Wien gefertigten sakralen Goldschmiedearbeiten zwischen 1680 und 1780. Da ein beträchtlicher Teil der heute erhaltenen Gegenstände über Edelmetallstempel datiert ist, können diese sehr einfach chronologisch miteinander in Beziehung gebracht werden. Es gab in diesem Zeitraum zudem eine rasch fortschreitende Entwicklung von Ornamenten, welche in ganz Europa Verbreitung fanden und somit auch in der Fertigung von Goldschmiedearbeiten angewandt wurden. Hier wird untersucht, wie die datierten Objekte aus Wien in eine allgemeine Ornamententwicklung einzuordnen sind und in welcher Art und Weise ornamentale Ideen an ihnen umgesetzt wurden. Zum Vergleich dienen dabei die Ornamentalen Vorlageblätter, welche die mittelalterlichen Musterbücher abgelöst hatten und seit der Erfindung des Buchdrucks in Form von Kopien über den gesamten Kontinent gehandelt wurden. Diese Blätter richteten sich zum Teil sogar direkt an Goldschmiede, da die plastische Materialität ihrer Rohstoffe eine feingliedrige Oberflächenbearbeitung ermöglicht. Wie ornamentale Vorlageblätter die Dekoration der Objekte beeinflussten und diese sich stilistisch weiterentwickelte ist die zentrale Fragestellung dieser Arbeit. Mit der Erforschung der ornamental-stilistischen Entwicklung der datierten Goldschmiedearbeiten ergibt sich eine zweite Chronologie, die im Vergleich mit undatierten Werken weiterhin nützlich sein kann.

Abstract (english)

This thesis concerns sacred goldsmiths' objects made in Vienna between 1680 and 1780. A large quantity of extant objects is datable because of their hallmarks and thus, they can easily be arranged in chronological order and compared with each other. Moreover, during this period there was a rapid development of ornaments, which circulated all over Europe and were also applied to goldsmiths' works. I examine how dated objects from Vienna fit into a general development of ornaments, comparing them with a broad variety of ornamental prints, which displaced the medieval pattern books and were traded all over the continent in the form of copies after the invention of the letter press. In many cases the prints were directly dedicated to goldsmiths because the malleability of their raw materials made frequent usage of ornaments possible. A key issue in this study is the question of which prints influenced the Viennese objects and how these objects developed stylistically. Furthermore, the examination of how ornaments were used on dated objects and how they evolved enables a comparison with and classification of objects that have not yet been dated.