



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Glaskultur im Hause Esterházy –

Ein Tafel-Service-Ensemble von J.&L. Lobmeyr“

Verfasserin

Mag. art. Birgit Müllauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz



„Das Schöne zieht seinen Zauber zum Teil aus der Vergänglichkeit.“

H. Hesse

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
1. Das Tafel-Service98-Ensemble für Paul Esterházy	7
1.1. Bestandsaufnahme	7
1.2. Forschungsinteressen	9
2. Glasproduktion und Herstellungstechnologie	11
2.1. Glasblasen	12
2.2. Glasschliff	15
2.3. Glasschnitt	17
3. Lobmeyr: Entwurf und Vertrieb	20
4. Auftraggeber und Verwender des Service-Ensembles	24
4.1. Paul III. Anton, 8. Fürst Esterházy de Galántha (1786-1866)	25
4.2. Paul IV. Anton Nikolaus, 10. Fürst Esterházy de Galántha (1843-1898)	25
5. Tischkultur – welches Glas wofür? Warum so viele?	28
5.1. Service à la française, russe, anglaise	30
5.2. Kulturelle und soziale Aspekte der Tafelkultur	32
6. Datierungsansatz und Bilanz	36
7. Auswirkungen der Industriellen Revolution	40
7.1. Veränderung und Entwicklung in der Glasindustrie –Wirtschaft: Handel und Gewerbe	42
7.2. Weltausstellungen und Kunstgewerbemuseen	44
8. Das Spannungsfeld von Handwerk und Design als Brennpunkt im 19. Jahrhundert	47
8.1. Vorbilderwesen: Vorlageblatt – Entwurf – Design	47
8.2. Der Entwerfer	48
9. Die Kunstgewerbereform – Voraussetzung und Umsetzung ihrer Ideologie	50

10.	Vorbilder von und Einflüsse auf Tafel-Service 98.....	57
10.1.	Formentwicklung – Formensprache	59
10.2.	Das Tafel-Service 98-Ensemble „PE“	62
10.3.	Trinkgläser	63
10.4.	Ausschankgefäße	69
10.5.	Dekor – Monogramm PE	70
10.6.	Forminhalte des Ensembles „PE“	71
10.7.	Potentielle Funktion des Services auf der Tafel.....	75
	Resümee und Schlussbetrachtung	79
	 Anhang I – Abbildungsverzeichnis	82
	Anhang II – Literaturverzeichnis	113
	Anhang III - Tabellenverzeichnis.....	120
	 Nachwort.....	128
	Kurzzusammenfassung.....	130
	Lebenslauf.....	132

Einleitung

Der Glasbestand der Stiftung Esterházy im Eisenstädter Depot ist sehr umfangreich. Dieses Depot beherbergt die erhaltenen Bestände ab 1713¹ – die älteren Bestände werden in den Räumlichkeiten der Burg Forchtenstein verwahrt. Es handelt sich um eine sowohl zeitlich als auch technologisch sehr inhomogene und daher vielseitige Sammlung. In einem Raum des Depots ist der gesamte Glasbestand in 11 Kästen auf je 7 Etagen gelagert. Man begegnet also einem relativ großen – wenn auch noch überschaubaren – Gesamtbestand von Glasgegenständen.

Zuerst wurde der gesamte Glasbestand gesichtet wobei sich die Auswahlkriterien für Gläser zur weiteren Bearbeitung definierten. Wichtig für die Auswahl zur umfassenden wissenschaftlichen Bearbeitung waren gestalterische und historische Anhaltspunkte auf den Gläsern wie Initialen, Wappen oder andere auffallende Arten von Form oder Dekor; ein zweiter wesentlicher Punkt war gegeben durch meinen Wunsch, ein mehrteiliges zusammenhängendes Ensemble zu bearbeiten – daraus entwickelte sich das Arbeitsthema.

Den oben umrissenen Kriterien entsprachen fünf Tafel-Service-Ensembles, die alle Anhaltspunkte in Form von Monogrammen oder Wappen aufweisen. So war der Rahmen schon etwas enger gesteckt. Bereits in dieser Phase kristallisierten sich Fragen heraus, die mich zum Teil sehr lange beschäftigten und den Leser durch die vorliegende Arbeit begleiten werden:

- Wer hat die Gläser wie gemacht?
- Wer gab wann den Auftrag und verwendete sie zu welchem Anlass wie?
- Wie ist ihre Formensprache historisch verwurzelt?
- Gibt es einen Bezug zwischen Form und Auftraggeber?
- Ist der gesamte Bestand erhalten beziehungsweise wie umfangreich war der ursprüngliche Bestand der Ensembles?

¹ Todesjahr von Paul I. Die Objekte, die während seiner Lebzeiten erworben wurden findet man, soweit zuordenbar, in den Beständen der Kunstkammer.

Darauf folgte die erste Zeit der Recherche: Ich habe alle vorhandenen und neuen Informationen über die fünf Service gesammelt und vorerst in Tabellen verwaltet. Der erste und ein wesentlicher Fortschritt war, dass ein Service einen Hintergrund hat, der offener liegt als bei den restlichen vier. Im Zuge der Recherchen stieß ich im Museum für Angewandte Kunst Wien (MAK) auf originale Musterbücher der Firma Lobmeyr und konnte eines der Esterházy-Service identifizieren. Das Service mit dem Monogramm PE entsprach dem Tafel-Service 98 der Firma Lobmeyr.

Somit klärte sich der hier bearbeitete Forschungsschwerpunkt: Die weitere Konzentration meiner Arbeit lag auf diesem Tafel-Service 98-Ensemble der Firma Lobmeyr mit dem Spiegelmonogramm PE unter der Fürstenkrone der Esterházy. Die folgende Recherche galt dann dem Material, welches dieses Service-Ensemble zur wissenschaftlichen Aufarbeitung bietet. Verschiedene Blickpunkte werden diesbezüglich in der vorliegenden Arbeit dargelegt, ausgeführt und diskutiert. Die Fragen, die sich in der Arbeit mit dem Ensemble ergaben, sind nicht klar voneinander zu trennen – sie überschneiden sich zum Teil oder beeinflussen sich zumindest. In der folgenden Arbeit versuche ich, die Fragen, die das Ensemble stellt, zu behandeln, Fakten zu eruieren, mögliche Antwortwege auszuarbeiten, wenn möglich Antworten anzubieten, aber auch weiterführende Fragestellungen zu eröffnen.

Da es das Thema in seinem expliziten Bezug auf ein einziges Tafel-Service-Ensemble notwendig machte, nicht nur im kunsthistorischen Feld zu recherchieren, sondern etliche andere Forschungsgebiete mit einzubeziehen. Der Forschungsstand ist deshalb nicht kurz und klar zu präsentieren. Er wird in die betreffenden Kapitel eingewoben und dann mittels Zitaten oder Fußnoten hervorgehoben.

„Ein Designobjekt erschließt sich nur begrenzt durch seine ästhetischen Merkmale (Formanalyse). Seine Produktionsgeschichte (Grundlagen der Fabrikation), seine Entwurfsgeschichte (Optimierung von Eigenschaften), seine Rezeptionsgeschichte (gesellschaftliche Akzeptanz) und seine Wirkungsgeschichte (Beitrag zum kulturellen Habitus) bilden einen Zusammenhang, ohne dessen Darstellung das überlieferte Objekt stumm, das heißt geschichtslos, sein Sosein fristen würde.“²

² Selle 2007, S. 13-14.

Gerade die Vielseitigkeit, der Facettenreichtum an Einflüssen auf die Gestaltung eines gehobenen Gebrauchsglas-Ensembles machen dieses Thema für mich spannend. Man kann hierbei von einer kleinen, eigentlich alltäglichen Schnittstelle unterschiedlicher Wissenschaftsfelder ausgehen und diese Schnittstelle – das Glas – so in ihrer Aufarbeitung zum Mittelpunkt erheben. Der folgende Text ist den zu erzählenden Geschichten dieses Tafel-Service-Ensembles mit voller Aufmerksamkeit und so manchen Details gewidmet.

„Erzählte Geschichte ist immer ein Konstrukt.“³

Auch diese Arbeit muss in vielen Aspekten ein rein gedankliches Konstrukt bleiben, versucht jedoch darüber hinaus immer wieder punktuell theoretische Spannungsbögen in Berührung mit technologischer Praxis zu bringen.

³ Selle 2007, S. 11.

1. Das Tafel-Service98-Ensemble für Paul Esterházy

1.1. Bestandsaufnahme

Das Ensemble, soweit bis heute erhalten besteht aus folgenden Teilen (Tab.1; Abb. 1):

- 2 Bierkrüge (Abb. 2)
- 7 Weinflaschen „1. Größe“ – 4 davon mit Stöpsel (Abb. 3)
- 11 Weinflaschen „2. Größe“ – 10 davon mit Stöpsel (Abb. 4)
- 16 Biergläser auf Fuß (Abb. 5)
- 15 Wasserbecher mit Absatz (Abb. 6)
- 18 Weingläser „2. Größe“ (Abb. 7)
- 14 Süßweingläser „3. Größe“ (Abb. 7)
- 15 Dessertwein- oder Sherrygläser „4. Größe“ (Abb. 7)
- 14 Schnaps- oder Likörweingläser „5. Größe“ (Abb. 7)
- 16 Champagner- oder Sektflöten⁴ (Abb. 8)
- 1 Dessertteller (Abb. 9)
- 2 Unterteller von Fingerschalen (Abb. 10)

Es handelt sich also um ein Trink-Service kombiniert mit einem Dessert-Service⁵, von welchem insgesamt 145 Einzelteile erhalten geblieben sind. Diese Service-Kombination entspricht so auch in ihrer Zusammensetzung den Standards der höfischen Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Üblich war es, diese Service in dutzender Ausführung (12fach, 24fach oder mehr) zu bestellen.⁶

Ein Service für zwölf Personen bestand zumindest aus 6 Wasserflaschen, 6 Weinflaschen, 12 Bechern und je 12 Gläsern für Champagner, je 12 Kelchgläsern für Weine, Liköre und Schnaps, natürlich alle in verschiedenen Größen und Formen.⁷ Es

⁴ Beim Champagnerglas ersetzte seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Schalenform, die sogenannte "Hebe-Form", die bisherig traditionelle Flötenform. Beide Formen bestanden dann nebeneinander.

⁵ Noever, Scholda 2006, S. 52–5: Um 1845 kamen bei Lobmeyr die Dessert-Service auf, die ab zirka 1860 im Dekor mit den Trink-Service korrespondierten und die gleiche Nummerierung aufwiesen.

⁶ Brozová, Hörtl 1995b, S. 200.

⁷ Schmidt 1925, S. 19.

konnte aber auch durch Rheinweingläser, Römer, Punschkrüge oder viele mehr ergänzt werden.

Manche der Flaschen weisen an ihrer Unterseite beziehungsweise am Boden der Stöpsel eingravierte Nummern auf, die dazu dienen, die jeweils exakt angepassten Stöpsel nicht zu vertauschen. An den Weinflaschen „1. Größe“ sind die Nummern 3, 6 und 10 am Flaschenboden und die Nummern 2, 7, 8 und 9 am Stöpselboden zu finden; an den Weinflaschen „2. Größe“ stehen die Nummern 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18 und 19 am Flaschenboden sowie die Nummern 12 und 14 am Stöpselboden (Abb. 11, 12).

Wenn man davon ausgeht, dass eine Flaschenform jeweils für zwei Gäste bereit stand, kommt man so – mit 19 als höchster Nummerierung einer Flasche – auf mindestens 24 Flaschen und 48 Gäste. Das würde einer Mindest-Ausgangszahl von 72 Flaschen (inkl. Stöpsel) und Krügen sowie 336 Gläsern – also einem mindestens 456-teiligen Trink-Service – entsprechen. Dieser Sachverhalt wird weiter unten genauer ausgeführt – es sollte bloß schon eingangs ein Eindruck der großzügigen Tafel-Eindeckung vermittelt werden, da sie einen wesentlichen Aspekt einiger später besprochener Themenbereiche darstellt.

Alle Service-Bestandteile sind aus mundgeblasenem Kristallglas mit poliertem Facetten-Schliff und abgesetztem Schälen-Schliff⁸ (Abb. 13) gefertigt und mit den kupferrad-gravierten gespiegelten Initialen PE unter dem Fürstenhut der Esterházy (Abb. 14) versehen. Die Formensprache zeigt diverse komplex verwobene Einflüsse, was später sehr genau ausgeführt wird, jedoch einiger Vorarbeit bedarf. Das Ensemble konnte mit Hilfe der originalen Musterbücher der Firma Lobmeyr im Museum für Angewandte Kunst/Wien (Abb. 15) zugeordnet werden. Es entspricht in allen seinen Bestandteilen dem Tafel-Service 98, das von Ludwig Lobmeyr um 1864⁹ entworfen wurde und seither

⁸ Definition Facetten- und Schälen-Schliff:

Beim einfachen Facetten-Schliff sind diese Flächen eben, beim Schälschliff leicht nach innen gewölbt und rundbogig auslaufend. Der hier angewandte Schliff würde nach dieser Definition als Facett-Schliff bezeichnet werden, da es sich um eben geschliffene Flächen handelt, in den Musterbuchblättern liest man jedoch „mit abgesetzten Schälen geschliffen“. Somit ist es meiner Meinung nach legitim, in Bezug auf TS 98 beide Ausdrücke zu verwenden, wobei zum Teil der Schälen-Schliff sogar als „eine schlichtere Facettierung“ bezeichnet wird. Genaueres siehe Kapitel 2.

⁹ Jöbstl 1987, S. 68.

ohne Unterbrechung von der Firma Lobmeyr erzeugt wird. Da alle Service-Bestandteile in Handarbeit ausgeführt werden, sind natürlich kleine Unregelmäßigkeiten bemerkbar.¹⁰

1.2. Forschungsinteressen

Meine Forschungsinteressen galten – und gelten – den „Geschichten“ der Objekte beziehungsweise den sie umgebenden Themenkreisen. Das nachfolgend Geschriebene soll Erzählung mit Thesen und Beweisführung verbinden.

Fragen, die sich schon während der ersten Recherchen zu stellen begannen, gingen in verschiedenste Richtungen und weisen doch auch enge Zusammenhänge auf: Warum kauft Fürst Esterházy genau dieses Service? Wann und vor allem zu welchem Anlass tut er dies? Gibt es vielleicht sogar einen Bezug zwischen gewählter Gefäßform und Auftraggeber? War der Auftrag eventuell der Anlass für den Entwurf des Services, oder haben schon davor andere Adelshäuser dieses Service bestellt? Wie groß war die ursprüngliche Anzahl der Bestandteile, und warum wurde gerade diese Auswahl an Gläsern für die Tafel der Esterházy getroffen? Welchen Stellenwert hat das Monogramm? Wie steht die Formensprache der Gläser in der Zeit des Entwurfes – beziehungsweise in der Zeit des Ankaufs? Wer hat die Gläser gemacht, und wie wurden sie produziert?

Bei der Ausarbeitung von möglichen Antwortwegen auf diese Fragen war es zuerst wichtig, alle zur Verfügung stehenden Fakten ausfindig zu machen, sie so weit wie möglich untereinander zu vernetzen, sie zum Teil aber auch aus ihrem ursprünglichen Umfeld zu lösen, um sie dann den einzelnen Fragestellungen wieder neu zuzuordnen. Dabei ergaben sich im Großen drei Erzählstränge: Zuerst der objektbezogene, der ausgeht von Fakten bezüglich der Herstellungstechnologie und über die Produktionsfirma Lobmeyr hin zu Thesen wie etwa Vorbilder von und Einflüsse auf das Tafel-Service 98 oder die Datierung des Ankaufs betreffend. Die zweite Erzähllinie bezieht sich auf Paul IV, den 10. Fürsten Esterházy, und damit zum einen wieder auf die Datierung des Ensembles – zum anderen auf kultur- und sozialhistorische Belange. Der dritte Erzählstrang betrifft den Rahmen, die etwas weitere Umgebung wie die Industrielle

¹⁰ Rath 1962, S. 38: Als Carl Witzmann im Technischen Museum einen Vortrag hielt, sagte er, "Kunsthandwerk" gehöre in die selbe Kategorie wie Kunstbutter, Kunsthonig, Kunstleder usw., es sei ein Surrogat für das ehrliche Handwerk, das in den meisten fortgeschrittenen Ländern dieser Erde schon längst verschwunden sei. Bei jedem Erzeugnis des Handwerks spielen das Material und die Arbeit eine ausschlaggebende Rolle und verleihen ihm mit all seinen Fehlern und Unvollkommenheiten einen undefinierbaren Reiz.

Revolution und die Kunstgewerbereform, aber auch die Berufsentwicklung von „Entwerfer“/„Designer“ und den Rahmen des Historismus mit seinen Einflüssen auf das Tafel-Service 98.

In der folgenden Arbeit werden diese drei Erzählstränge miteinander verwoben, da oftmals einer in den anderen greift und sie sich auch gegenseitig beeinflussen. Um jedoch Verwirrungen vorzubeugen, werde ich mit den klar nachvollziehbaren und belegbaren Fakten beginnen, danach nochmals auf die Fragestellungen einzeln eingehen, mögliche Thesen zur Beantwortung vorbringen und schließlich auch die gesamten Ergebnisse zusammenführen und wieder verbinden.

2. Glasproduktion und Herstellungstechnologie

Das Kristallglas-Service ist mundgeblasen, geschliffen und graviert. Was genau bedeutet das jedoch bezüglich Produktionsprozess, Entwurf und ausgeführter Formensprache? Der Hersteller des Ensembles ist – wie schon erwähnt – die Firma Lobmeyr: Das Tafel-Service Nummer 98 (TS 98)¹¹ wurde von Ludwig Lobmeyr, dem damaligen Leiter der Firma, entworfen. Erzeugt und endbearbeitet wurde es in einer der Glashütten Böhmens, die für Lobmeyr arbeiteten – sehr wahrscheinlich in der Hütte Wilhelm Kraliks in Winterberg/Adolf¹² – um dann wiederum von Lobmeyr in Wien vertrieben zu werden. Lobmeyr arbeitete als Verleger von Glas mit mehreren Produktionshütten zusammen, diese waren auf bestimmte Produkte spezialisiert. Eine besondere, weil auch familiäre, Bindung bestand zur oben genannten Hütte Wilhelm Kraliks: *Meyr's Neffe*. Dort wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorwiegend produziert.¹³ Es ist sehr wahrscheinlich, wenngleich auch schwer nachprüfbar, dass das vorliegende Ensemble der Esterházy, inklusive Schliff- und Schnittarbeit, in dieser Hütte hergestellt wurde.

Zunächst ein Zitat von Stefan Rath, dem Neffen Ludwig Lobmeyrs, der diesem auch in der Firmenleitung nachfolgte:

„Man hat mir gesagt, die Griechen hätten kein eigenes Wort für Glas gehabt; sie hätten es umschrieben mit Lithos chyte - geschmolzener Stein. Nun ergibt sich ein ganz verschiedener Stil, je nachdem, ob man das Schwergewicht auf "geschmolzen" legt, wie etwa bei unseren Musselgläsern, bei denen noch die Entstehung der Form im zähflüssigen Zustand erkennbar ist, oder auf das Wort "Stein", bei dem man an das erstarrte Material denkt, das ganz ebenso bearbeitet wird wie ein Stein,

¹¹ Im folgenden Text wird Tafel-Service 98 mitunter durch TS 98 abgekürzt.

¹² Kralik 1873, S. 25;

Die Glasfabriken von Meyr's Neffe befanden sich in: Adolf, Leonorenhain, Franzensthal, Kaltenbach, Idathal, Louisenhütte - im Piseker Kreise; Ernstbrunn - im Budweiser Kreise;

Das Geschäft besteht seit 1772.

¹³ Noever, Scholda 2006, S. 13–15;

Vor allem zwei ständig miteinander konkurrierende böhmische Glashütten stellten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts große Tafel-Service aus klarem Kristallglas in individuellen Formen mit geschliffenem und zuweilen auch geschnittenem Dekor her: die Harrach'sche Hütte in Neuwelt im Riesengebirge und die Böhmerwaldhütten der Familie Meyr, namentlich die Adolfshütte bei Winterberg.

*ein Edel- oder Halbedelstein. Ich habe mich immer bemüht, diese beiden grundverschiedenen Stile möglichst kompromißlos auseinanderzuhalten“.*¹⁴

Gemeint ist damit, ob in der Gestaltung der Produkte der Schwerpunkt auf die Verarbeitung in der Hütte – im geschmolzenen Zustand des Glases – oder auf die weitere Bearbeitung der gekühlten Masse gelegt wird. Diese Trennung wird nicht in jeder Zeit und schon gar nicht in jeder Hütte so praktiziert. Sie ist somit nicht nur für den Hersteller bezeichnend, sondern auch für die Formgebung des vorliegenden Ensembles. Bei TS 98 wird der Schwerpunkt auf die kalte Bearbeitung des Glases gelegt: auf Schliff und Schnitt.

Der Entstehungsprozess eines Glases lässt sich in groben Zügen wie folgt darstellen: Der Service-Entwurf wurde in einen Papierschnitt (Abb. 16) umgesetzt. Dieser wurde – versehen mit Angaben zur Art des Glases, zum Dekor usw. – an die jeweilige Glashütte geschickt.¹⁵ Das Service wurde in den Hütten produziert – zuerst die Rohform, dann Schliff und Dekor – und von Wien aus vertrieben.

In der Glasveredelungstechnik unterscheidet man grob zwischen Glasverarbeitung und Glasbearbeitung.¹⁶ Die Glasverarbeitung – formgebende Verfahren im heißen/geschmolzenen Zustand des Glases wie freies Blasen oder Formblasen (im Folgenden genauer erläutert) – ist Angelegenheit der Hütten. Die Glasbearbeitung bezeichnet dekorative Verfahren nach einem ersten Abkühlen der geformten Gläser – zum Teil nur im kalten Zustand, zum Teil kombiniert mit erneutem Erhitzen, jedoch nicht bis zum Schmelzbereich des Glases¹⁷.

2.1. Glasblasen

Die Glasmacherpfeife, das wichtigste Werkzeug des Glasbläfers, ist ein etwa 1,5 m langes Stahlrohr, das an einem Ende zu einem Mundstück geformt wurde. Das andere Ende ist zur Aufnahme der geschmolzenen Glasmasse – eines Postens aus dem

¹⁴ Rath 1962, S. 36.

¹⁵ Noever, Scholda 2006, S. 13–15.

¹⁶ Weiß 1966, S. 313–314.

¹⁷ Der Schmelzbereich/Transformationsbereich des Glases liegt je nach Zusammensetzung grob zwischen etwa 600°C (hohe Zugabe an Flussmitteln) und 1400°C (geringe Zugabe von Flussmitteln; bzw. geringe Verunreinigung).

Glashafen¹⁸ – bestimmt. Daher weist dort auf etwa 10 cm Länge das Rohr eine stärkere Wandung auf, es sollte aus oxidationsbeständigerem Material gefertigt sein und hat einen Durchmesser von 25 bis 80 mm. Zur Aufnahme der Glasschmelze muss das betreffende Ende der Pfeife vorgewärmt sein, um die Hautbildung im Kontakt mit der Schmelze zu vermeiden. Der Rohrdurchmesser in Kombination mit Glastemperatur und der Anzahl der Umdrehungen beim Aufnehmen der Glasmasse bedingen die aufgenommene Glasmenge. Durch beständiges Drehen oder Rollen auf einer harten, glatten Fläche (Stein oder Eisen) wird die Glasmasse gleichmäßig rund um das Ende der Pfeife verteilt. Hat sich eine leicht abgekühlte Außenhaut des Postens gebildet, kann mit dem Einblasen von Luft begonnen werden, wodurch sich auch innen an der so gebildeten Glasblase eine abgekühlte viskose Glashaut bildet. Das immer noch geschmolzene Glas zwischen diesen beiden Häuten kann nun vom Glasbläser weiter manipuliert werden, bis die Verteilung der Glasmasse dem gewünschten Endprodukt entspricht. Durch abwechselndes Wiedererhitzen und Blasen und je nachdem, wie der Glasbläser die Pfeife hält (zum Beispiel nach oben oder nach unten), kann er Form und Stärke des Gefäßes kontrollieren.

Je nach Endprodukt arbeitet entweder ein Glasmacher alleine oder es arbeiten zwei zusammen. Sobald die gewünschte Form fertig geblasen ist, kann je nach Bedarf an der der Pfeife gegenüberliegenden Seite der Blase ein Eisenstab, welcher erhitzt und dessen Spitze mit Glasmasse überzogen ist – das Hefteisen¹⁹ – angesetzt werden. Anschließend wird die Pfeife (mittels Berührung von kaltem Metall oder Wasser) abgesprengt, sodass das in Arbeit befindliche Objekt nur mehr vom Hefteisen getragen wird und an der so entstandenen Öffnung (Mundsaum) durch erneutes Erhitzen mit Scheren oder Zangen weiterbearbeitet werden kann. Dann wird das Gefäß vom Hefteisen abgeschlagen und in den Kühlöfen gelegt (Abb. 17). An mundgeblasenen Hohlgläsern kann man häufig noch die Abschlagsnarbe des Hefteisens erkennen. Nach 1800 beginnt man jedoch damit, die Heftnarben im entspannten und ausgekühlten Zustand des Glases an Trinkgläsern abzuschleifen.²⁰

¹⁸ Posten: Menge des entnommenen, geschmolzenen Glases.

Glashafen: Gefäß, in dem Glas geschmolzen wird.

¹⁹ Hefteisen: Metallstange (Eisen, massiv) zum weiteren Hantieren des Artefakts während der warmen Bearbeitung.

²⁰ Struß 1998, S. 215–216.

Wenn es Aufgabe des Glasbläfers war, nach einem genauen Entwurf zu arbeiten oder größere Serien herzustellen, dann war es weitaus schwieriger, dies mit freiem Blasen zu erreichen als mit Hilfe von Formen aus Holz oder Ton, in die der Posten eingeblasen werden konnte. Vor allem bei Serien oder Trink-Service konnte so eine Form (Abb. 18) unzählige Male und auch von verschiedenen Glasbläsern – sogar an verschiedenen Orten – hergestellt werden. Außerdem war es möglich, ein und dieselbe Form für unterschiedliche Dekore in kalter Bearbeitung in unterschiedlichen Jahren/Jahrzehnten zu verwenden.²¹ Beim Formblasen von Glas wird die Glasmasse – wie oben beschrieben – mit der Pfeife aufgenommen, in eine kleine, längliche Blase geblasen und dann in eine zwei- oder mehrteilige Form eingeblasen. Diese Formen bestehen bis heute meist aus Ton oder nassem Holz (meist Birne²²); der Dampf des nassen Holzes bildet ein Luftkissen, welches das Holz davor bewahrt zu brennen²³, eine Art Puffer zwischen Holzform und Glas.²⁴ Die Ränder konnten nach dem Absprennen der Kappe – des überflüssigen Glases an der Pfeife – glattgeschliffen oder rundverschmolzen werden.²⁵

Beschreibung der Herstellung im Detail

Auch die Lobmeyr-Gläser des TS 98 wurden in nasse Holzformen eingeblasen. Am Beispiel der Champagnerflöte und des Bierglases werden die Arbeitsschritte der Glasverarbeitung in ihrer genauen Abfolge nochmals gezeigt, wobei die Champagnerflöte bezüglich des Produktionsprozesses stellvertretend für sämtliche Kelchgläser gesehen werden kann (Abb. 19): Zuerst wird die Kupa mit einer Pfeife in eine Form eingeblasen, wieder herausgenommen, erneut erwärmt, dann wird der Knauf/Nodus aufgesetzt. Parallel dazu wird der Stiel von einem zweiten Glasbläser extra mit eingeblasener, spitzgezogener Hohlblase gefertigt und schließlich auf den Nodus gesetzt. Anschließend wird der Boden ans untere Ende des Stiels/Schaftes angesetzt und durch Rollen des

²¹ Noever, Scholda 2006, S. 13–15.

²² Weshalb gerade Birnenholz sich so gut für Formen eignet, ging aus meinen Recherchen nicht klar hervor. Vermutlich steht es in Zusammenhang mit den materialspezifischen Eigenschaften des Holzes – wie Dichte, Härte, Harzgehalt, Wasseraufnahmekoeffizient usw. sowie mit über Generationen überlieferten Erfahrungswerten.

²³ Newton, Davison 1989, S. 103–105.

²⁴ Der Dampf ist vor allem bei Mousselin-Gläsern auch für den Oberflächenglanz des fertigen Stücks mitverantwortlich.

²⁵ Schack 1976, S. 24–26.

gesamten Objektes und das Ausnutzen der Fliehkraft von einem Glaspatzen zur Fußplatte ausgeweitet. Nach vorsichtiger Abkühlung wird die Glasblase in Höhe des Mundrandes abgeschnitten, der Rand wird geschliffen und poliert. Die Eigenheit in der Produktion des Bierglases ist, dass Kelch und Trompetenfuß mit je einer Pfeife von je einem Glasbläser extra in Holzformen eingblasen und dann heiß zusammengesetzt werden (Abb. 19).

Durch die Fertigung in kompletter Handarbeit ist jedes Stück im Hinblick auf kleine Ungenauigkeiten ein Unikat. Das ist im Großen kein Problem, ja eher noch ein gewollter Zusatz, aber bei den Flaschen mit Stöpsel musste wegen der Verwechslungsgefahr durch optische Ähnlichkeit eine Lösung gefunden werden, da jeder Stöpsel passgenau auf eine Flasche abgestimmt ist. In der Fertigung wird zuerst der Oberteil des Stöpsels in eine Holzform eingblasen, danach wird die Pfeife abgeschlagen, dann wird der fertige „Kopf“ mit einer Metallzange gehalten, während unten ein Glaspatzen aufgesetzt wird. Dieser Glaspatzen wird nach dem Abkühlungsprozess auf einer Drehbank bis zum passenden Durchmesser des jeweiligen Flaschenhalses zurechtgeschliffen und anschließend in eben diese Flasche eingedreht (Abb. 20). Es passt also zu jeder Flasche genau ein bestimmter Stöpsel. Um Verwechslungen zu vermeiden, wurden bei manchen Flaschen und Stöpseln an deren beiden Böden Nummern zur Wiedererkennung eingraviert.

2.2. Glasschliff

Nach der Rohfertigung werden die Gläser kalt weiterbearbeitet: Sie werden geschliffen und geschnitten. Die Technik des Glasschliffs wurde aus der Steinbearbeitung übernommen (Abb. 21). Glas hat auf der Mohs-Skala eine Ritzhärte von etwa 4,5 bis 6,5 – es ist also bedeutend weicher als der oft imitierte Bergkristall (Ritzhärte 7,0 nach Mohs) und kann mit jeglicher härterer Körnung bearbeitet werden. Verwendet werden dazu häufig Quarz- und Korundsande. Als besonders geeignetes Medium für Schliff und Schnitt erwies sich das böhmische Kreidekristallglas. Seine lichtbrechenden und reflektierenden Eigenschaften sind weitaus besser als die des venezianischen Kristallglases („cristallo“).²⁶

²⁶ Saldern, Grumbkow 1995, S. 25–26;

Schmidt 1925, S. 92: Von Johann Meyr sind (in Dr. R. Kraliks Besitz) noch verschiedene interessante Aufzeichnungen erhalten, so z. B. seitenlange Instruktionen für den Obergesellen (vom Jahre 1834) und für den Fabriksverweser, in denen er genaue Angaben über die „Glassätze oder die Gemenge“ macht.

Schliff und Schnitt sind im Grundprinzip eng miteinander verwandte Techniken – es handelt sich bei beiden um rotierende abrasive Systeme der kalten Glasmasse. Mit der Zeit spezifizierten sich Werkzeug und ausführende Personen – mit dem Ende des 17. Jahrhunderts kann eine handwerkliche Trennung von Schliff und Schnitt wahrgenommen werden. So sind Schneider mit ihrem leichteren Gerät mobil, während Schleifer feste Wohn- und Betriebs-Sitze haben. Der Antrieb der Schleifräder wurde zuerst mit Tretvorrichtungen bewerkstelligt, infolge fanden Wasserkraft und Dampfantrieb jedoch auch hier Anwendung.²⁷ Der Schliff wurde mit großen Steinrädern verschiedener Härte und Größe, die mit feinem Schleifkörper und Wasser beschickt werden können, ausgeführt und ist durch relativ großflächiges, formgebendes, stark abtragendes Verfahren und meist durch geometrisches Design charakterisiert, wogegen beim feineren, nicht formgebenden, sondern dekorativen Schnitt das Glas gegen Kupferrädchen gepresst wird, über die Graphit läuft.²⁸ In Böhmen ging die Arbeitsteilung soweit, dass man sogar bei den Schleifern zwischen dem Eckigreiber, dem Facettenschneider und dem Kugler unterschied.²⁹

Bei Lobmeyr hatte sich ein Kristallstil herausgebildet, bei welchem der Schliff nicht als Verzierung, sondern als rein formgebende Maßnahme verwendet wurde.³⁰ Lobmeyr will beide Veredelungsmethoden – Schliff und Schnitt – gleichwertig nebeneinander stehend wissen, die eine darf die andere in ihrer Wirkung nicht beeinträchtigen.³¹ Beim formgebenden Glasschliff werden größere Mengen Glas vom Rohling, dem mundgeblasenen Kristall aus der Glashütte, abgetragen. Das Werkstück wird dabei an rotierende Steinscheiben unterschiedlicher Form und Körnung gedrückt (Abb. 22). Ein Trinkglas macht den Einsatz von bis zu 15 verschiedenen Scheiben nötig. Entscheidend ist auch das Polieren. Auf die (industrielle) Säurepolitur wird gänzlich verzichtet, da sie die Präzision des Handschliffs wieder auflöst. Stattdessen wird das Glas abschließend mit

Der Satz für Schleifglas z. B. besteht aus: 75 Pfund Sand, 11 Pfund Kalk, 16 Pfund Kalipotasche, 6 Pfund Salinpotasche, 4 Loth Salitter, 4 Loth Arsenik; Der Satz für das Kristallglas aus: 75 Pfund Sand, 11 Pfund Kalk, 13 Pfund Kalipotasche, 4 Pfund Salinpotasche, 6 Pfund Minium, 1 Loth Salitter, 4 Loth Arsenik. Also ergeben beide Rezepte der Hütte, die später Hauptproduzent Lobmeyrs wird, Kali-Kalk-Gläser mit einem Zusatz von Salpeter und Arsenverbindungen, wobei dem Kristallglas noch eine beträchtliche Menge Bleiverbindungen zugegeben werden. (1 Loth entspricht etwa 17,5 Gramm)

²⁷ Newton, Davison 1989, S. 100–101.

²⁸ Saldern, Grumbkow 1995, S. 241.

²⁹ Weiß 1966, S. 313–314.

³⁰ Rath 1962, S. 21.

³¹ Spiegl 1980, S. 72–75.

Holzrädern oder rotierenden Bürsten mit Poliermehl oder mit rotierenden Filz- und Korkscheiben poliert.³²

Das Schliffmuster wurde zuerst mit gummigebundenem Bleiweiß³³ auf den Rohling übertragen. Für den Grobschliff wurde das Glas von oben auf die Schleifscheibe gedrückt – für die Feinarbeit von unten. Der Glas-Schliff dient unter anderem zum Ausreizen der lichtbrechenden Eigenschaften und Effekte von Glas. Die Gläser werden meist zuerst in Facetten oder Schälén geschliffen. Darunter ist ein Ecken- oder Kantenschliff zu verstehen, mit dem die ursprünglich runde Wandung in gleich breite Flächen aufgeteilt wird. Beim einfachen Facettenschliff sind diese Flächen eben, beim Schälenschliff leicht nach innen gewölbt und rundbogig auslaufend. Die Ausführung dieser Schliffe wurde industriell vereinfacht, indem man die Glasblase nicht wie bisher in eine runde Holzform blies, sondern in eine mehrkantige aus Metall³⁴, was bei den vorliegenden Gläsern jedoch nicht der Fall war (siehe Abb. 18). Durch Industrialisierung und Mechanisierung ist geschliffenes Glas häufig in Pressglas nachgebildet worden, entweder als reiner Pressdekor oder in Form des vorgepressten und nachgeschliffenen Glases.³⁵ Bei Tafel-Service 98 handelt es sich jedoch um reine Handarbeit. Der hier angewandte Schliff würde nach obiger Definition als Facetten-Schliff bezeichnet werden, da es sich um eben geschliffene Flächen handelt, in den Musterbuchblättern liest man jedoch „mit abgesetzten Schälén geschliffen“. Somit ist es meiner Meinung nach legitim, in Bezug auf TS 98 beide Ausdrücke zu verwenden, wobei in der Literatur zum Teil der Schälén-Schliff sogar als „*eine schlichtere Facettierung*“³⁶ bezeichnet wird.

2.3. Glasschnitt

Den Glasschnitt haben Industrialisierung und Mechanisierung gar nicht erfasst: Er ist immer eine individuelle Kunstfertigkeit geblieben und lediglich durch diverse Ätzverfahren imitiert worden. Schon Ende des 18. Jh. war die Trennung der

³² Newton, Davison 1989, S. 100–101.

³³ Gummi (z.B. Gummi arabicum): Bindemittel für u.a. Aquarellfarben; Bleiweiß: weißes Pigment.

³⁴ Spiegl 1980, S. 19.

³⁵ Weiß 1966, S. 313–314.

³⁶ Helles Glas und klares Licht, 1998, S. 38.

Glasbearbeiter (Schleifer und Schneider) so weit fortgeschritten, dass ein schlesischer Glasfabrikant sagte:

„Es sei ein großer Unterschied zwischen Glasschleifen und Glasschneiden und sehr selten, daß ein Mann beides verstehe.“³⁷

Zur handwerklichen Trennung und Spezialisierung von Glasschliff und Glasschnitt hat mit Sicherheit die Mobilität des Glasschnitts beigetragen. Die Schneidbank besteht aus einer horizontalen Welle, die über einen Keilriemen durch eine fußbetriebene Schwungscheibe in Drehung versetzt wird. An die Welle lassen sich verschiedene Kupferrädchen anstecken, mit denen der Schnitt ausgeführt wird³⁸ (Abb. 23). Zuerst wird wiederum das Muster auf das Glas übertragen (Abb. 23) und erst dann geschnitten, wobei der Graveur das Werkstück unter das Rad hält. Mit Kupferrädchen wird ein matter Schnitt erzielt. Zum Blänken³⁹ benutzt man Holz-, Kork- oder Lederscheiben.⁴⁰ Ein guter Graveur kann durch Variieren von Profil und Größe des Rades, Laufgeschwindigkeit, Schmirgelkörnung und Anordnung der Schnitte jede gewünschte Schattierung erzielen. An einem gravierten Buchstaben wird im Schnitt eine Stunde gearbeitet.⁴¹

Für die Beschriftung eines Glases des Tafel-Services 98 mit dem Spiegelmonogramm PE hat der Handwerker also etwa vier Stunden gearbeitet – für die Fürstenkrone vermutlich noch ein bis zwei weitere Stunden. Auch hier ist es wichtig, sich die große Anzahl an Gläsern vor Augen zu führen – es steckt ein enormes Stundenkontingent von Arbeitszeit in einem solchen Service: Bei der Planung eines Festaktes, für welchen etwas Dementsprechendes bestellt wurde, mussten also auch die entsprechenden Produktionszeiten berücksichtigt werden.

Monogramm: Warum?

Als Dekor ist an den vorliegenden Gläsern nur das Monogramm von Paul Esterházy zu verstehen. Es ist auf jedem Glas gespiegelt unter der Esterházy'schen Fürstenkrone zu finden (siehe Abb. 14). Das hat sowohl einen ästhetischen Effekt als auch spielerischen

³⁷ Weiß 1966, S. 314: Fabrikant Rohrbach 1774 zu König Friedrich II.

³⁸ Weiß 1966, S. 313–314.

³⁹ Blänken: Polieren; blank und glänzend machen von rauen und matten Schnittstellen.

⁴⁰ Weiß 1966, S. 313–314.

⁴¹ Thiel 2007/2008, S. 36.

Charakter, da es sich um transparentes Material handelt und das Monogramm so – je nach Glasinhalt – von beiden Seiten lesbar ist. Die vollständigen Musterbücher der Gravuren (Abb. 24) sind im Firmenarchiv Lobmeyr leider noch nicht aufgetaucht.

Zu welchem Zweck aber wurden sämtliche Gläser mit persönlicher Information – also mit Initialen – verziert? Zum einen hat es Tradition, Gebrauchsgegenstände mit Initialen oder Inschriften zu versehen – am üblichsten dafür war und ist das Monogramm.⁴² Einfache Gebrauchsgegenstände wurden so zu repräsentativen und individualisierten Objekten. Ein weiterer Effekt, vermutlich weniger bedeutend, war die schlichte Kennzeichnung und dadurch das Vorbeugen gegen Fremdaneignung.⁴³ Besonders ausgeprägt ist das Bedürfnis nach Repräsentation im Adel schon immer und später analog auch im Großbürgertum. Zahlreiche Adelige und prominente Persönlichkeiten gaben ihre Trink-Service bei Lobmeyr in Auftrag. Dazu wählten sie ein Trink-Service aus und ließen es mit ihrem persönlichen Monogramm versehen.⁴⁴ Die Kennzeichnung des Geräts dient zusätzlich als Merkmal gepflegter Tafelkultur, also der sozialen und kulturellen Identifikation⁴⁵ und der Zur-Schau-Stellung derselben.

Im Rahmen dieser Arbeit hat das Monogramm eine weitere und sehr wesentliche Bedeutung: Das TS 98 wird bis heute produziert – es kann daher keinesfalls von Einzelstück-Charakter gesprochen werden – einzelstückartig, zuordenbar, eventuell datierbar ist die Serie ausschließlich wegen oder in Verbindung mit dem Monogramm.

⁴² Thiel 2007/2008, S. 38–39.

⁴³ Thiel 2007/2008, S. 38–39.

⁴⁴ Noever, Scholda 2006, S. 52–55.

⁴⁵ Morel, Flüeler-Grauwiler 2001, S. 152.

3. Lobmeyr: Entwurf und Vertrieb

Die Wiener Glasraffinerie J. & L. Lobmeyr wurde 1822/23 von Josef Lobmeyr gegründet. Sie fungierte als Verleger von Glaswaren – als Vermittler zwischen Produzenten und Konsumenten. Erst wurden verschiedene Gläser von böhmischen Hütten angekauft, bald bestimmte Formen in Auftrag gegeben. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war in Wien gekennzeichnet durch wirtschaftlichen Wohlstand – folglich war auch die Nachfrage nach Luxusgütern wie gehobenen Gebrauchsgegenständen groß⁴⁶ – so auch auf dem Sektor der Glasindustrie. (Abb. 25) Lobmeyr arbeitete als Verleger von Glas mit mehreren Produktionshütten in Böhmen und Schlesien zusammen. Diese waren zum Teil auf bestimmte Produkte beziehungsweise Arbeitsschritte spezialisiert. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde vorwiegend in den oben genannten Hütten Wilhelm Kraliks, *Meyr´s Neffe*, produziert.⁴⁷

Die Glasindustrie des deutschsprachigen Raums wurde zu dieser Zeit von einigen wenigen Unternehmen angeführt, die auf die gesamte Branche stilbildend wirkten. Die Wiener Firma J. & L. Lobmeyr kann diesbezüglich jedenfalls an einer dieser Spitzenpositionen gesehen werden. Sie wirkte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Reform der böhmischen Glasindustrie maßgeblich mit und nahm als Glasverleger eine führende Stellung in der Glasproduktion der gesamten österreichischen Monarchie ein.⁴⁸ Zudem gelang es Lobmeyr als erstem bürgerlichen Unternehmer, in den adeligen Kreis des österreichischen Herrenhauses aufgenommen zu werden und somit auch politisch aktiv und mitbeeinflussend zu sein.⁴⁹

Außerdem war Lobmeyr seit der Regierungszeit von Kaiser Franz Joseph nicht nur dem Namen nach, sondern tatsächlich der ausschließliche Glaslieferant des Wiener Hofes.⁵⁰ Die Firma wurde demnach sowohl vom Kaiserhaus als auch von Hochadel und Bürgertum mit Aufträgen bedacht.

⁴⁶ Barten 1980, S. 21.

⁴⁷ Noever, Scholda 2006, S. 13–15.

⁴⁸ Noever, Scholda 2006, S. 10.

⁴⁹ Noever, Scholda 2006, S. 7.

⁵⁰ Rath 1962, S. 13.

Um 1825 begannen Glasfabriken Kataloge herauszubringen.⁵¹ Die Firma Lobmeyr führte Musterbücher von denen ein Teil – nämlich genau elf Bände mit Werkzeichnungen einer Auswahl von Gegenständen, die seit der Gründung der Firma ausgeführt worden waren – 1883 dem Museum für Kunst und Industrie vermacht wurde; 1892 folgten weitere sieben Bände. Ludwig Lobmeyr war sich anscheinend der Bedeutung seiner Arbeiten als Vorbilder für die Glasindustrie sehr wohl bewusst. Seine Absicht war, *"damit namentlich unserer heimatlichen Glasindustrie förderlich sein zu können"*.⁵²

Die 18 Bände mit rund 1000 Blättern boten und bieten einen Überblick über die Produktion der Firma und umfassen einfache Trink-Service genauso wie prunkvolle Tafelaufsätze in Originalgröße oder mit Maßangaben und mit Hinweisen auf Entwerfer und Datierungen. Die Formen der Objekte sind als Schnittzeichnungen dargestellt (siehe Abb. 15), der Dekor wird oft in Farbe präsentiert. Die Zeichnungen dienen heute als wichtige Quellen bei der wissenschaftlichen Bearbeitung und Zuordnung der Lobmeyr-Gläser. So war auch bei dieser Arbeit die Einsicht in die Musterbücher des heutigen Museums für Angewandte Kunst (MAK) ausschlaggebend, um das Tafel-Service eindeutig dem Tafel-Service Nummer 98 der Firma Lobmeyr zuordnen zu können. Es wurde – wie bereits erwähnt – 1864 von Ludwig Lobmeyr entworfen, ziemlich sicher in der Hütte Wilhelm Kraliks in Adorf erzeugt und endbearbeitet, um dann in Wien verkauft zu werden.

Durch die Konkurrenz von billigem Pressglas gerieten die böhmischen Glasschneider um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Bedrängnis. Jedoch stärkten vermehrte Aufträge von Ludwig Lobmeyr⁵³ ab den 1860ern für geschliffenes und geschnittenes Luxusglas die böhmische Glasindustrie wieder, erhielten sie konkurrenzfähig, so konnte die Abwanderung der Handwerker aufgehalten werden. Diesbezüglich höchstes Lob spendete ihm auch Jakob von Falke⁵⁴, der 1873 von Ludwig Lobmeyr als dem Manne sprach, *„den wir binnen Kurzem als den Regenerator des böhmischen Glases werden betrachten müssen"*.⁵⁵ Der oben erwähnte Sitz im

⁵¹ Struß 1998, S. 215–216.

⁵² Noever, Scholda 2006, S. 24.

⁵³ Struß 1998, S. 215–216.

⁵⁴ Kunsthistoriker, der 1864 als Kustos mit dem Museum für Kunst und Industrie zusammenarbeitete und ab 1885 dessen Direktion inne hatte.

⁵⁵ Schmidt 1925, S. 51.

österreichischen Herrenhaus ermöglichte Ludwig Lobmeyr, seinen Überzeugungen und Reformbestrebungen auch auf politischer Ebene Gehör zu verschaffen.⁵⁶ Eine detaillierte Abhandlung der Kunstgewerbe-Reform folgt in Kapitel 9.

In den verschiedenen Generationen der Familie war der jeweilige Leiter der Firma stets um handwerkliche und künstlerische Qualität bemüht, die dem zeitgenössischen Stil entsprach⁵⁷ beziehungsweise Modeströmungen mitbestimmte und prägte. Charakteristisch für das Lobmeyr-Glas waren eher elegante und gediegene Formen, die sich keiner kurzlebigen Modeströmung unterwarfen. Ludwig Lobmeyr selbst studierte die Glaskunst des 16. bis 18. Jahrhunderts zwar und ließ sich von ihr anregen, fertigte aber niemals reine Kopien an, sondern ließ durch Kombination mit eigenen Ideen stets etwas Neues entstehen.⁵⁸ Im Bezug auf das TS 98 werden diese Einflüsse und dieses Neu-Kombinieren in Kapitel 10 ausführlich beleuchtet.

Ab etwa 1850, mit Ludwig Lobmeyr, trat durch dessen Entwurfstätigkeit die Relevanz der Vorlagenbücher der Glasschneider und -schleifer zurück. Die Handwerker verloren an künstlerischer Eigenständigkeit. Infolge neuer Bedürfnisse der Konsumenten das Eindecken der Tafel betreffend sowie der Wunsch nach großen Tafel-Service-Serien brachten im Zusammenhang mit der Industrialisierung – anstelle eigenständig arbeitender Handwerker – die Entwerfer in den Vordergrund des künstlerischen Geschehens. Diese sind die Vorgänger der heutigen Formgestalter, Designer und Industriedesigner.⁵⁹

„Gebrauchsformen für den Konsum kommen im frühen 19. Jahrhundert aus dem überlieferten ästhetischen Kanon des Handwerks. [...] Das moderne Konsumgüterdesign nimmt seinen Anfang in der manufakturrellen Arbeitsteilung. [...] Kunst und Handwerk gehen in der Organisationsform der Manufaktur auf, wobei sich die Trennung von Kopf- und Handarbeit vollzieht - eine der Grundvoraussetzungen industrieller Massenproduktion schlechthin.“⁶⁰

Näher und ausführlicher behandelt werden diese Themen in Kapitel 8.

⁵⁶ Noever, Scholda 2006, S. 7.

⁵⁷ Barten 1980, S. 21.

⁵⁸ Schmidt 1925, S. 55.

⁵⁹ Struß 1998, S. 215–216.

⁶⁰ Selle 2007, S. 36.

Viele Adelshäuser mit Sitzen in Böhmen hatten eigene Glasproduktionshöfen – so zum Beispiel Harrach, Kinsky⁶¹, Buquoy, Schwarzenberg und Desfours. Einige dieser Glashöfen in Böhmen, Schlesien und Niederbayern blieben bis ins 20. Jahrhundert hinein adelige Familienbetriebe – wie die Harrach'sche Höfe in Neuwelt⁶². Die böhmische Glasindustrie im Allgemeinen begann sich ab dem Anfang des 19. Jahrhunderts vom Adel zu lösen, dem sie bis zu diesem Zeitpunkt unterstanden hatte und entwickelte sich zum Unternehmen des Bürgertums.⁶³ Nun ist einerseits die Rolle des bürgerlichen Lobmeyr in der Position als Höfenbesitzer und Verleger von Glas bemerkenswert, andererseits stellt sich die Frage, ob auch die Esterházy eigene Höfen besaßen, oder eben nicht?

Vergleicht man Kartographien der Glashöfen mit geografischen Karten der Besitztümer der Esterházy, so kann man keine Überlappungen feststellen. Auch in Ungarn, der Slowakei oder Slowenien sind zumindest bis heute keine Glashöfen für die Produktion von gehobenem Trinkglas auf Esterházy'schem Besitz bekannt. Somit bestand ein reines Auftragsverhältnis (und keinesfalls ökonomische Konkurrenz) zwischen der Firma Lobmeyr und dem Haus Esterházy. Dieses zog sich zumindest über einige Jahrzehnte, wie die Servicebücher von Lobmeyr und der vielseitige Bestand von Lobmeyr-Gläsern im Eisenstädter Depot belegen⁶⁴ (Tab. 2).

⁶¹ Lau, Reinhardt 2006, S. 146.

⁶² Schack 1976, S. 82.

⁶³ Brozová, Höftl 1995b, S. 12.

⁶⁴ Siehe Anhang – Auszug aus den Service-Büchern der Firma Lobmeyr.

4. Auftraggeber und Verwender des Service-Ensembles

Das Adelshaus der Esterházy ist seit dem 13. Jahrhundert nachweisbar. Den ungarischen Freiherrnstand erhielten die Esterházy 1613, Grafen von Forchtenstein wurden sie 1626. 1687 wurde Paul I. in den Reichsfürstenstand erhoben⁶⁵, der vorerst als rein persönliche Würde verliehen worden war und erst ab 1712 erblich gemacht wurde. Das Prädikat „Durchlaucht“ erhielten die Esterházy 1825.⁶⁶ Mit Galántha – einer Schüttinsel in der ungarischen Provinz – als Stammsitz fanden sie ihren Weg an die Spitze des ungarischen Königreiches und ins Rampenlicht der europäischen Politik.

Im 17. und 18. Jahrhundert sicherte der Familie ihr Reichtum auch in den übrigen Ländern der Habsburgermonarchie eine herausragende Stellung. Ihre Kunstsammlungen spiegeln den gesellschaftlichen Rang der Familie wider – aber auch die Gebrauchsgüter sind durchwegs von erlesener Qualität. Die Kunstsammlungen befinden sich erwiesenermaßen mehrheitlich nicht mehr im Besitz der Familie, sondern sie gehören mittlerweile dem ungarischen Staat: teils durch Kauf (1870: Bildergalerie, Graphische Sammlung), teils durch behördliche Maßnahmen nach dem Zweiten Weltkrieg (Schatzkammer, Familienarchiv). Etwa ein Drittel der Esterházy-Schätze blieb bis heute im Besitz der Familie.⁶⁷ Hier stellt sich nun die (leider noch nicht beantwortete/beantwortbare) Frage, wie viele Teile des Glasbestandes von Kauf, Beschlagnahmung oder Umwidmung betroffen sind oder bei Transporten – vielleicht auch zwischen den Herrschaftssitzen – zu Bruch gingen.

Im Stammbaum der Esterházy findet man im 19. Jahrhundert einige Familienmitglieder mit den Initialen P.E. – aber nur zwei davon gehören der fürstlichen Linie an. Da die Initialen PE unter einen Fürstenhut graviert wurden, handelt es sich bei dem Besitzer des Tafel-Service 98 jedoch mit Sicherheit um einen Fürsten Esterházy de Galántha. Der betreffende Fürst konnte nun entweder Paul III. oder sein Enkel Paul IV. sein.⁶⁸

⁶⁵ Lau, Reinhardt 2006, S. 48.

⁶⁶ Gall 1992, S. 272.

⁶⁷ Mraz 1999, S. 7.

⁶⁸ Hegedüs 1999, S. 311-314.

4.1. Paul III. Anton, 8. Fürst Esterházy de Galántha (1786-1866)

Paul III.⁶⁹ (Abb. 26) starb am 21. Mai 1866 in Regensburg. In der Zeit ab 1864 – nach dem Entwurf des Services – blieben Paul III. also nur zwei Jahre, in denen es möglich gewesen wäre, das Service zu erwerben. Das Burgenland und damit auch Eisenstadt war damals ungarisches Staatsgebiet. Paul III. wohnte aber außerhalb Ungarns, da er sich während der österreichisch-ungarischen Auseinandersetzungen vor dem Ausgleich 1867 auf die Seite der Österreicher gestellt hatte. Zusätzliche gravierende finanzielle Schwierigkeiten (Zwangsverwaltung/ Sequestration⁶³) machen einen Ankauf des Tafel-Services 98 für Paul III. äußerst unwahrscheinlich.

Der Sohn Pauls III., Nikolaus III. (* 1817), begründete durch die Vermählung mit Sarah Child-Villiers, der Tochter des 5. Earl of Jersey, die direkte Verwandtschaft der Esterházy mit dem britischen Königshaus⁷⁰ – eine Tatsache, die in weiterer Folge dieser Arbeit noch mehrmals relevant wird: bei der Art des Servierens und bei Formvorbildern für Service aus dem englischen Raum. Jedenfalls ist Paul IV. – Sohn Nikolaus III. – der zweite Fürst Esterházy de Galántha mit den Initialen PE im 19. Jahrhundert.

4.2. Paul IV. Anton Nikolaus, 10. Fürst Esterházy de Galántha (1843-1898)

Paul IV. (Abb. 27) wurde am 11. März 1843 in gesellschaftlich und politisch turbulente Zeiten geboren – Vormärz, Revolution, Ausgleich, schnelle Weiterentwicklung von Industrie, Technik, Wirtschaft und Handel, gesellschaftlicher Wandel hin zum

In deren beider Lebenszeit fiel die Märzrevolution. Aber nur Paul IV. erlebte den Österreichisch-Ungarischen Ausgleich 1867. Die Privilegien des Adels waren reduziert, die Adelstitel aber blieben erhalten; genauso das gesellschaftliche Ansehen – Angehörige adeliger Familien bekleideten in der Folge häufig angesehene staatliche Ämter oder hohe Positionen in Industrie und Handel.

⁶⁹ Mraz 1999, S. 12;

Mit dem Enkel des Fürsten Nikolaus, Nikolaus II. (1765-1833), erreichte die fürstliche Sammeltätigkeit ihren Höhepunkt; allerdings kündigte sich auch schon die finanzielle Krise an, die die Familie unter seinem Sohn Paul III. Anton (1786-1866) an den Rand des Ruins brachte. Paul III. war Diplomat und ungarischer Staatsmann im Dienste der Habsburger; er pflegte Kontakte mit Staatskanzler Fürst Klemens Metternich und Ministerpräsident Fürst Felix Schwarzenberg, war als k. k. Gesandter in den Niederlanden und danach in Großbritannien. Kurz vor seinem Tod war das Majorat praktisch zahlungsunfähig, weil das bei seinen Vorgängern eingerissene Schuldenmachen das Familienvermögen überfordert hatte. Franz Joseph I. vermittelte 1865 einen Zwangsausgleich (Sequestration), der den jeweiligen Majoratsherrn bis 1898 (!) von der Vermögensverwaltung fernhielt.

⁷⁰ Seedoch 1995, S. 245.

Kapitalismus. Er trat sehr jung in den diplomatischen Dienst und wurde 1864 wie sein Großvater Attaché in London, 1865 im Vatikan. 1867, nach dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich und der damit erfolgten Gründung der Doppelmonarchie, verließ Paul jedoch die Außenpolitik. 1868 heiratete er Gräfin Maria von Trauttmansdorff, die im folgenden Jahr seinen Sohn Nikolaus IV. gebar.

Ab 1869 wandte sich Paul IV. Esterházy der ungarischen Innenpolitik zu – zuerst als Reichstags-Abgeordneter des Kapúvárer Kreises, dann ab 1871/72 als Obergespan⁷¹ des Komitates Wieselburg (Moson), 1872-1894 als Obergespan des Komitates Ödenburg (Sopron). In diese Periode als Obergespan fielen die Auszeichnung mit dem Leopoldsorden (1875), der Tod seiner Gattin in Ödenburg (1876), seine Wiederverhehlung mit Prinzessin Eugenie Croy-Dülmen (1879), seine Ernennung zum Geheimen Rat (1881) und das Ableben seiner zweiten Gattin in Wien (1889). 1894 rückte Paul IV. zum Majoratsherrn auf (das Majorat stand allerdings noch immer unter der 1865 auferlegten Zwangsverwaltung/Sequestration; bis 1898), 1896 erlebte er die hohe Dekoration mit dem Orden vom Goldenen Vlies⁷², am 22. August 1898 starb der Fürst in Lockenhaus.⁷³ Der Auftraggeber für das vorliegende Tafel-Service 98 mit den Initialen PE war – aufgrund der zeitlichen und finanziellen Gegebenheiten – mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit Paul IV., 10. Fürst von Esterházy de Galántha.

Parallelen zu anderen Adelshäusern

Ein weiterer Interessenskreis ist der Kontakt der Familie Esterházy zu anderen Adelshäusern – im Bezug auf Trinkservice wäre von Interesse, wer das Tafel-Service Nummer 98 noch gekauft hat – und wann – vor oder nach Esterházy – sprich: war

⁷¹ Der Obergespan war ein ungarischer Titel für den Gouverneur einer Provinz (Komitat), eine durch den vom König auf eine beliebige Zeit vergebene Würde. Der Würdenträger hatte die Person des Königs in dem ihm zugeteilten Komitat zu vertreten. In späterer Zeit hießen der Landeshauptmann eines Komitates Obergespan und die Landräte Untergespan oder Vizegespan.

⁷² Der Orden vom Goldenen Vlies ist ein 1430 gegründeter Ritterorden, also eine nach dem Vorbild der Mönchsorden gebildete Gemeinschaft von Rittern. Später wurde eine Angehörigkeit immer mehr zu einem vom Kaiser verliehenen Privileg als Belohnung für Verdienste. Das Ordensabzeichen, ein an einer Kette hängendes goldenes Widderfell, erhielt selbständige Bedeutung und wurde zum Urbild des modernen Verdienstordens. Insofern stellt der Orden vom Goldenen Vlies das Bindeglied zwischen den beiden heutigen Bedeutungen des Wortes „Orden“ dar.

Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Orden_vom_Goldenen_Vlies am 22.09.09.

⁷³ Seedoch 1995, S. 57.

Esterházy Meinungsmacher oder Nachahmer? Diese Fragen werden im Rahmen der Arbeit nur gestellt, nur formuliert, können jedoch, da sie wiederum einen eigenen umfangreichen Themenkomplex darstellen, hier nicht näher ausgeführt und beantwortet werden. Nachgewiesen ist zumindest der enge Kontakt zum Hause Habsburg⁷⁴ – und es liegt die Vermutung nahe, dass so die Verbindung zu Lobmeyr gezogen werden kann.

⁷⁴ Seedoch 1995, S. 47:

Das fürstliche Zeitalter der Esterházy erstreckt sich über knapp mehr als 300 Jahre; [...] Eines der Bindeglieder zwischen diesen beiden Reichen [Österreich und Ungarn] - und keineswegs der schwächsten eines - wurde durch das fürstliche Haus Esterházy verkörpert, welches als bedeutendste ungarische Magnatendynastie gleichzeitig die engsten Beziehungen zu Wien und Habsburg pflog. [...]

Die guten Beziehungen, ja freundschaftlichen Empfindungen der Esterházy zum Kaiserhaus und vice versa ziehen sich, festgeknüpften Fäden gleich, durch die Geschichte der fürstlichen Dynastie und können nicht einmal in einem Krisenjahr wie dem von 1848 gänzlich zerrissen werden.

5. Tischkultur – welches Glas wofür? Warum so viele?

„Die Kunstgeschichte, die sich mit den Tafelgeräten befasst, erörterte bisher die Herstellung, Manufakturgeschichte und Ästhetik der Formentwicklung zusammen mit der Frage nach den entwerfenden Künstlern und ihren Auftraggebern. Darüber hatte man die Frage nach der konkreten Verwendung dieser Formen, dem Erscheinungsbild auf der Tafel sowie der Einbindung in Brauch und Zeremoniell weitgehend vergessen. Kaum diskutiert wurde, wie Gestalt und Gebrauch sich gegenseitig bedingen und weiterentwickeln. Eine als autonom verstandene Formästhetik stand stets im Vordergrund.“⁷⁵

Zischka bezieht sich hier auf Tafelgerät im Allgemeinen – also auf Geschirr, Trinkgefäße, Besteck, Dekor- und Gesteck-Aufsätze sowie jegliche sonstige Tafel-Utensilien. Es kann diese Kritik aber vom Allgemeinen auf das Spezielle – die Gläser – übernommen werden. Gestalt und Gebrauch bedingen einander nicht nur – sie regen einander auch in ihrer Weiterentwicklung an. Die Verwendung der Gläser und ihre Aufgabe auf der Tafel sowie die Anzahl der Gläser pro Gast sind ein wesentlicher Faktor für die Auswahl deren Gestalt. Genauso machten erst die Weiterentwicklung im Manufakturbetrieb und die wirtschaftliche Lage die Produktion von derart vierteiligen Serien möglich, die dann durch diverse Modeströmungen in der Tafelkultur reichlich Verwendung fanden. Die Ausführung der Gläser als Zeugnis der gelebten oder transportierten Ästhetik, deren vielseitige Aussage und ihre Ensemblewirkung bei Tisch spielen zusammen mit Einstellungen, vielleicht sogar Idealen der Auftraggeber, mit bewusst oder unbewusst gewählten Botschaften.

Noch im 18. Jahrhundert blieben bei Zeremonialbanketten Gläser oder Becher vom Tisch verbannt.⁷⁶ So gesehen wäre es zu dieser Zeit nicht verständlich gewesen, derart große Tafelservicesätze anzuschaffen oder die Formenvielfalt der Gläser derart weit zu entwickeln. Die Kombination von Veränderungen in der Tafelkultur und der Mechanisierung der Glasproduktion brachte die vierteiligen Prunk-Service mit auf bestimmte Getränke spezialisierten Gläsern auf die Tafel. Die neuen Ordnungsmuster der Industrialisierung ermöglichten eine immer weiter differenzierte Produktion mit

⁷⁵ Zischka 1994, S. 23.

⁷⁶ Zischka 1994, S. 95.

zunehmendem Variantenreichtum.⁷⁷ Je nach Inhalt wurde die Form der Gläser immer weiter ausdifferenziert. Zum Trinkservice des 19. Jahrhunderts wurden zumeist Stielgläser in verschiedensten Größen verwendet: Champagnerglas (ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Schalen), Weinglas, Rheinweinglas, Likörglas, Dessertweinglas (auch Tokajer- und Sherryglas), Bierglas, Wasserglas und Punschkrug sowie Gefriervasen, Mundschalen und Salzfässer.⁷⁸

Dem Prozess der Zivilisation trat der Prozess der Individualisierung zur Seite, der in dem langsamen Wechsel vom „Service à la française“ zum „Service à la russe“, der sich bis ins 19. Jahrhundert zog, anschaulich wurde⁷⁹, worauf anschließend noch genauer eingegangen wird. Die kulturellen Muster der alltäglichen Lebensführung können als Abbilder innergesellschaftlicher, das heißt ökonomischer, soziologischer oder sozialpsychologischer Entwicklungen gesehen werden.⁸⁰ Selbst der Wiener Hof erhielt erst 1810 sein eigentliches – sein erstes großes und vierteiliges Glasservice.⁸¹

⁷⁷ Kolmer 2002, S. 104.

⁷⁸ Etzlstorfer 2006, S. 252–253;

Speisen- und Getränkefolge: Austern-Chablis; Suppe-Bier; Vorspeise-Rheinwein; Fisch-Bordeaux; Filet-Champagner; Braten und Geflügel-Cherry oder Madeira; Mehlspeise-Tokajer oder Lacrimae Christi; schwarzer Kaffee- verschiedene Liköre.

⁷⁹ Struß 1998, S. 36–40.

⁸⁰ Selle 2007, S. 17:

Rückschauend auf die lange, kompliziert ineinandergreifende Sozio- und Psychogenese beispielsweise der Regeln des zivilisierten Essens beschreibt Elias das Ergebnis: "Das Essen hat einen neuen Stil bekommen, der den neuen Bedürfnissen des Beieinander entspricht. Nichts an den Verhaltensweisen bei Tisch ist schlechthin selbstverständlich (...). Weder Löffel, noch Gabel oder Serviette werden einfach, wie ein technisches Gerät, mit klar erkennbarem Zweck und deutlicher Gebrauchsanweisung eines Tages von einem Einzelnen erfunden; sondern durch Jahrhunderte wird unmittelbar im gesellschaftlichen Verkehr und Gebrauch allmählich ihre Funktion umgrenzt, ihre Form gesucht und gefestigt. Jede noch so kleine Gewohnheit des sich wandelnden Rituals setzt sich unendlich langsam durch, selbst Verhaltensweisen, die uns ganz elementar erscheinen oder ganz einfach `vernünftig´, etwa der Brauch, Flüssigkeiten nur mit dem Löffel zu nehmen; jeder Handgriff, die Art zum Beispiel, in der man Messer, Löffel oder Gabel hält und bewegt, wird nicht anders als Schritt für Schritt standardisiert." (Elias 1978, S. 144)

⁸¹ Etzlstorfer 2006, S. 252–253.

Seedoch 1995, S. 172–180: Allerdings war man in Österreich nicht so sehr - wie in Frankreich - an der Beschreibung von Tischsitten und Speisefolgen bzw. an der Weiterentwicklung der Küche interessiert, so dass zeitgenössische Literatur praktisch fehlt. Diesbezüglich ist man meist auf Analogien angewiesen, da sich mit Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen in Österreich ein starker französischer Einfluss auf die Tafelkultur bemerkbar machte, wenn ihr auch niemals derselbe Stellenwert beigemessen wurde wie in Frankreich. [...] Das Waschen vor und nach der Mahlzeit zum Beispiel blieb Bestandteil des Zeremoniells an Fürstenhöfen, auch wenn sich die Notwendigkeit durch das Benützen von Servietten, Speisegabeln und einem eigenen Gedeck erübrigt hatte. Die Habsburger pflegten diese Gewohnheit bei besonderen Tafeln bis in die jüngste Vergangenheit der Monarchie. [...]

5.1. Service à la...

Anhand der unterschiedlichen Arten zu servieren kann man den Wandel in der Tafelkultur – auch den Einsatz der Gläser betreffend – sehr gut beobachten.

... française

Vor 1800 wurden Flaschen und Gläser von Dienern auf Wunsch gereicht und entgegengenommen, um auf einen Zug geleert zu werden. Dieses „Service à la française“ fand seine Verbreitung in ganz Europa, bis es Anfang des 19. Jahrhunderts durch das „Service à la russe“ ersetzt wurde. Das beginnende 19. Jahrhundert änderte die Tafelsitten, da man seine Gespräche nicht von den Dienern gehört wissen wollte und setzte ein bis zwei Gläser pro Gast und die Flasche selbst auf die Tafel. Das Umgießen in Karaffen war allerdings vorerst als Beeinträchtigung der Weinqualität verpönt⁸² (Abb. 28).

... russe

Diese Service-Art dominierte bereits die großen Diplomatenessen in der Zeit um den Wiener Kongress.⁸³ Auch bot das russische Servieren auf dem Tisch Raum für eine bisher

Auch dem "Hausstand" der Fürsten Esterházy gehörten im 18. Jahrhundert einige Franzosen an, was ganz der Orientierung des Wiener Hofes und der Ausrichtung der Hofhaltung und Tafelkultur nach Frankreich entsprach.

⁸² Zischka 1994, S. 28: Bei diesem >Service à la française< folgten drei Gänge aufeinander. Suppen und diverse Vorspeisen (hors d'œuvre, entrées und relevés) standen symmetrisch geordnet in Terrinen und auf Schauplatten auf der Tafel und wurden in der Folge gegen die Hauptgerichte (grosses pièces, rots und entremets) ausgewechselt, denen dann die Platten mit Desserts aus der Konditorei folgten. Zu jener Zeit war es auch Vorschrift, den Becher auf einmal zu leeren, um auch seinem Tischgenossen Gelegenheit zu geben, ihn zu benützen. Wenn die Gäste den Raum betraten, war die Tafel für den ersten Gang bereits gedeckt. Das Tranchieren der >Grosses pièces< erfolgte durch Diener an Nebentischen, die auch beim Auflegen der Gerichte auf die Teller halfen.

⁸³ Zischka 1994, S. 29: Anstatt die Schauplatten auf der Tafel nebeneinander auszubreiten, wurde jetzt dem Gast eine Folge von Speisen hintereinander auf vorgewärmten Porzellantellern mit fertig zugeschnittenem Fleisch und arrangierten Beilagen durch die Bedienung den Gästen vorgesetzt; auch die Suppe wurde in Tellern gereicht. Beim >Service à la russe< stand die Tafeldekoration für den Dessertgang von Anfang an auf dem Tisch. Konfekt, Obst, Kompott und Blumen bildeten die kontinuierliche Tafelzier. Das Menü war nach Art und Umfang nur auf der geschriebenen Menükarte zu überschauen. Der Hofmarschall eines russischen Gesandten in Paris soll das "Service à la russe" Ende des 18. Jahrhunderts eingeführt haben. Die Russen hatten es aus dem Orient übernommen.

unbekannte Weinkultur. Ab dann war jedem Gericht ein anderer Wein zugeordnet, für den ein entsprechendes Glas auf dem Tisch stand.

„Der feste Glaube, daß der Wein besser aus der Flasche munde, weicht dem ebenso dogmatisch befolgten Glauben, daß nur in einer Karaffe dekantierter Wein richtig schmecke.“⁸⁴

Auch diese neue Sitte eroberte rasch den gesamten mitteleuropäischen Raum⁸⁵ (Abb. 29). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermischten sich die herkömmlichen und anfangs noch getrennten Arten des Servierens und Dekorierens zunehmend.⁸⁶

... anglaise

So war auch der seltener beschriebene „Service à l’anglaise“ eine im 19. Jahrhundert gebräuchliche Art, Speisen aufzutragen und vorzulegen. Diese Service-Art zeigt sowohl verwandte Züge zum französischen als auch zum russischen Servieren.⁸⁷ Die Gläser befanden sich aber auch hier auf der Tafel. Eine Eigenheit war die Verwendung von Mundspülern⁸⁸ (Abb. 30). Das englische Servieren kann zwar als eigenständig etablierte Service-Art gesehen werden, ist in seiner Form dennoch eine Mischung des russischen und französischen Servierens. Es ist hier wichtig, sich vor Augen zu halten, dass es – wie vorher beschrieben – im Hause Esterházy eine mehrschichtige Verbindung zu Großbritannien gab.

Für jeden Gast diverse Gläser auf dem Tisch bereit zu halten, erstreckte sich in verschiedenem Ausmaß über alle sozialen Schichten und ist bis heute erhalten. Die

⁸⁴ Zischka 1994, S. 30.

⁸⁵ Morel, Flüeler-Grauwiler 2001, S. 166–167.

⁸⁶ Zischka 1994, S. 30–31.

⁸⁷ Zischka 1994, S. 256: Besonders nordeuropäische Fürstenhöfe und das gutsituierte Bürgertum machten vom >Service à l’anglaise< Gebrauch. Auch hier stand der erste Gang fertig zu Beginn des Mahls auf dem Tisch, die Gäste halfen einander jedoch dabei, von den Platten und aus den Schüsseln zu nehmen. Diener arbeiteten an Anrichten und portionierten kompliziertere Speisen. Die Eigentümlichkeiten lagen darin, dass das kunstgerechte Tranchieren der Bratenstücke durch den Hausherrn erfolgte und die Suppe von der Hausfrau ausgeteilt wurde.

⁸⁸ Zischka 1994, S. 258: Ekel verursacht schließlich der Gebrauch von >rincing-bowls< aus Kristall, mit denen bei Tisch der Mund ausgespült wird. "Die ganze so beschäftigte Gesellschaft erinnerte uns oft an einen Kreis Tritonen, wie man sie Wasser speiend um Fontänen sitzen sieht."

Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde von widersprüchlichen Tendenzen dominiert. Auf der einen Seite verwendete man für den Tafelschmuck mehr oder weniger historisierende Formen, in denen der Motivschatz der Stile der Vergangenheit zitiert wurde. Die Gegenwart wurde so durch die Vergangenheit legitimiert und gesellschaftlich Altes zum Teil sogar vorgetäuscht. Auf der anderen Seite vermischten sich eben die herkömmlichen und anfangs noch getrennten Arten des Servierens und Dekorierens zunehmend untereinander.⁸⁹ Wie die Tafelsitten der Esterházy genau veranlagt waren, ließ sich leider soweit nicht eruieren, da keine Tafel- oder Gedeckpläne aus der fraglichen Zeit vorhanden sind. Vermutlich handelte es sich um oben erwähnte Mischformen diverser Sitten – mit Einflüssen aus ungarischer, österreichischer, britischer, französischer und russischer Tradition.

5.2. Kulturelle und soziale Aspekte der Tafelkultur

Zeremoniell und Repräsentation hatten in adeligen Haushalten stets Bedeutung. Neben dauerhafte Formen in der Tradition des Herrscherzeremoniells (wie Krönung oder Huldigung) trat die repräsentative Förderung des Wandels und der Mode die alltägliche Sach- und Verhaltenskultur betreffend – so auch das Verhalten bei Tisch und die Utensilien auf der Tafel. Beim höfischen Zeremoniell orientierte man sich weder strikt an Vorgaben der Vergangenheit noch gab es den Anspruch auf ein vollendetes und endgültig adäquates Zeremoniell in der Gegenwart oder in der Zukunft. Es ging nicht um die Schaffung eines dauerhaften, absolut zu setzenden Zeremoniells, sondern um die Bereitstellung und Vermittlung von frischen sinnlichen Wirkungen durch formale Neuheit⁹⁰ oder Veränderung im Gebrauch der Gegenstände.

Die Veränderlichkeit und der vorübergehende Status sind ein definitionsentscheidendes Merkmal der Mode. Mode wirkt gegen den Geschmacksverlust des Gewohnten, sie bietet Abwechslung im Gegensatz zur Langeweile, sie wirkt aber auch gegen das Fehlen von Geschmack im Gewöhnlichen: „*Mode ermöglicht Distinktion*“.⁹¹

⁸⁹ Zischka 1994, S. 30–31.

⁹⁰ Berns, Rahn 1995, S. 659.

⁹¹ Berns, Rahn 1995, S. 659.

„Die Distinktionsbedeutungen von Formen sind unablässig vom Verblässen bedroht. Der Hof produziert den Geschmack unter gesellschaftlichem Druck. Die Mode wird vom Fürsten in einer nie abbreißenden Anstrengung gestiftet, von der Hofformation repräsentiert, von den Untertanen bewundert und nachgeahmt; und obwohl diese Nachahmung auch als Ehrerweis gegen den Fürsten gedeutet werden kann – mithin also dem System des Zeremoniells als Mittel integrierbar wäre –, erzwingt sie doch die höfisch ästhetische Zeit als fliehende: als Fliehen vor dem ständig aufholenden Geschmacksniveau der Untertanen. Doch auch wenn man den (bürgerlichen) Untertan als ästhetischen Parasiten immer wieder abschüttelt, so büßt die höfische Gesellschaft doch letztlich den dominanten Part bei der ästhetischen Zeitbestimmung ein, da die Dynamik der Mode an die Wachstumsdynamik einer bürgerlichen Ökonomie gekoppelt wird.“⁹²

Die ständige Veränderung der Moden bei Hof stand in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Veränderungen der Industrialisierung. Das aufsteigende Bürgertum war durch seine Position in Wirtschaft und Handel ständig konfrontiert mit dem Luxus und den Luxusgütern, entwickelte diese – funktionell und ästhetisch – weiter. Außerdem war der Luxus – der Wohlstand – in dem sie selbst lebten, abhängig von der Produktions- und Verkaufsmenge der Waren; der hierauf einzige logische Schluss, geht man vom Nacheifern des Adels aus, ist, möglichst viel zu produzieren und zu verkaufen, um den eigenen Luxus zu steigern. Ist der vorhandene Markt gesättigt, müssen neue Absatz-Strategien entwickelt werden, wie etwa durch ein Vorantreiben des Wechsels der Moden, den Bedarf an Neuem zu schüren ungeachtet dessen, in welchem Zustand sich die Vorgängermodelle befanden – es werden technisch intakte Gegenstände ersetzt, weil sie den ästhetischen Ansprüchen nicht mehr genügen.

„Die Zyklik des ästhetischen Wandels wird also durch den Handel kalkuliert.“⁹³

Der Konsum wird gleichsam gefördert und gefordert. Diese Entwicklung ist im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts schon relativ weit fortgeschritten. Die Zeit des Entwurfes von TS 98 und dessen Verkauf sind mit Sicherheit von diesen gesellschaftlichen Umwälzungen stark beeinflusst, was sich sowohl auf die

⁹² Berns, Rahn 1995, S. 660.

⁹³ Berns, Rahn 1995, S. 661.

gesellschaftliche Stellung der Firma Lobmeyr auswirkt als auch die Biografie Paul IV. mit beeinflusst.

„Das geschichtliche Unveränderlichkeit behauptende starre Ordnungsmuster des fürstlichen Haushaltes, seine räumlich gedachte und inszenierte Hierarchie, verliert in einer beschleunigten Zeit des Fortschritts in Wissenschaft, Manufakturwesen und schließlich Industrie die Fähigkeit, die neue Gesellschaft angemessen zu repräsentieren.“⁹⁴

Dies macht zum einen formale Rückgriffe auf frühere Zeiten (in denen dieses Problem noch nicht existent oder noch nicht so dominant war) verständlich, zum anderen erklärt es die vermehrte Verwurzelung des Adels in öffentlichen Ämtern und auch in Wirtschaft und Industrie.

Jedenfalls begleitete den Prozess der gesellschaftlichen Veränderungen im Großen der Prozess der Individualisierung im Persönlichen, der nach außen unter anderem auch in dem langsamen Wechsel vom „Service à la française“ zum „Service à la russe“ anschaulich wurde.⁹⁵ Denn: Eine weitere Möglichkeit, sich abzuheben, zu repräsentieren, ist, Distanz aufzubauen. Dies lässt sich auch beim Decken der Tafel beobachten. Es steht seit dem 19. Jahrhundert „ein Satz wohldefinierter Esswerkzeuge“ zur Verfügung. Bei den Trink-Gläsern wird je nach Inhalt deren Form immer weiter ausdifferenziert.⁹⁶ Im Mittelalter hat der eigene Körper mit dem der anderen beim Essen noch engen Kontakt, auch der direkte Kontakt mit den Speisen ist hier noch geläufig. Beides verändert sich im Laufe der Zeit, und diese Veränderung der Bedürfnisse drückt sich auch in der Veränderung beziehungsweise Neuentwicklung von Tafelgerät aus.

„Es gibt eigene Studien über Raum, Raumgefühl, Raumbedarf der Menschen. Wenn die dabei gewonnene Erkenntnis gilt, daß in unterschiedlichen Kulturen jeweils unterschiedliche Raum-Strukturierungen existieren, müßte das auch diachron zutreffen. Tatsächlich hat sich in Europa ein eigenes räumliches Distanz-System über längere Zeiträume entwickelt. Jedenfalls benötigt der Mensch eine gewisse Distanz, besonders in kritischen Momenten des Lebens, um in sicherer Entfernung überhaupt Kommunikationskontakte ausführen zu können. Dieser Zwischenraum

⁹⁴ Berns, Rahn 1995, S. 661–662.

⁹⁵ Struß 1998, S. 39.

⁹⁶ Kolmer 2002, S. 104.

läßt sich durch die Anordnung von Dingen schaffen, in unserem Kontext durch Besteck und Gläser. [...] Doch das Besteck schiebt sich gleich doppelt dazwischen: es markiert die Distanz zwischen Körper und Nahrung, aber auch die zwischen den Körpern der Menschen. Die ausladende Eindeckung des Tisches setzt die Abstände zum Tischnachbarn. Sieben Gabeln, sieben Gläser brauchen Platz, schaffen einen Um-Raum.“⁹⁷

Erst mit der Industrialisierung wird dieser Verlust der Nähe zu den Dingen spürbar⁹⁸ und die betreffende Distanz aufgebaut. Im Fall Esterházy schaffen 7 Gläser, 2 Karaffen und ein Krug den Raum für jeden Gast – in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann das als durchaus üblich für einen angesehenen Fürstenhof angenommen werden.

„Nicht das Werkzeug wird zivilisiert, sondern dessen Gebrauch und Wahrnehmung. Erst ändern sich die Menschen, die gesellschaftlichen Rituale des Miteinander, und schließlich färbt davon auch etwas auf die Form der Geräte ab.“⁹⁹

Im höfischen Zeremoniell ist ästhetisch ausgeprägte Formensprache nicht zu trennen von der politischen Botschaft oder Absicht.¹⁰⁰ Welche Botschaft mit den Gläsern des TS 98 von Paul IV. Esterházy transportiert hätte werden können, wird weiter unten nach der Beschreibung der formalen Vorbilder ausgeführt und auch in Bezug auf diese gesetzt.

97 Kolmer 2002, S. 105–106.

98 Selle 2007, S. 17.

99 Selle 2007, S. 18.

100 Berns, Rahn 1995, S. 660 .

6. Datierungsansatz und Bilanz

Mittlerweile konnten einige der Forschungsinteressen abgehandelt werden: Die Art und Weise sowie der Ort der Herstellung und der Vertrieb wurden er- beziehungsweise geklärt; ein Einblick in die Tisch- und Tafelkultur beschreibt die Verwendung und gibt den Grund für das Bedürfnis an, ein solches Service für repräsentative Anlässe anfertigen zu lassen und zu besitzen; der Käufer war Paul IV. und auch der Zweck seines Monogrammes wurde erläutert; die Mindestanzahl der ursprünglich erworbenen Gläser kann sehr wahrscheinlich mit 456 Stück nur für das Trink-Service angenommen werden, da – wie gesagt – solche Tafel-Service üblicherweise in Dutzenden vertrieben wurden.¹⁰¹

Auch den Zeitpunkt des Kaufs kann man eingrenzen. Ein Ensemble in vorliegender Größenordnung und Qualität wird – gerade in wirtschaftlich prekären Zeiten – nicht ohne wichtigen Anlass erworben. Da im Rahmen der Archiv-Recherche (siehe unten) leider keine Zahlungsbelege gefunden werden konnten, kann man lediglich über einige Eckdaten, die bis jetzt zur Verfügung stehen, zu Thesen für die genaue Datierung kommen.

- Die frühest mögliche Datierung ist der Entwurf von Ludwig Lobmeyr 1864.
- Die spätest mögliche Datierung ist 1892, da ab dann die Rechnungsbücher der Firma Lobmeyr aufgearbeitet sind und zwar spätere Bestellungen von Paul IV. für Lockenhaus vermerkt sind, jedoch erst ab am dem 18. 7. 1895 und nur für Teile des TS 81 und TS161 mit Monogramm – es taucht in den Service-Rechnungsbüchern der Firma keine Bestellung des Services TS 98 (oder Teilen davon) von Seiten der Esterházy mehr auf. (Tab. 3)
- In diesem Zeitrahmen von 1864-1892 gibt es einige signifikante Punkte in Pauls IV. Lebenslauf: So ist es wahrscheinlich, dass er es erst nach seinen diplomatischen Diensten im Ausland, also ab 1867, bestellt, jedoch auch nicht zur Hochzeit – dafür wäre das Service formal anders gestaltet – es wäre zumindest auch mit den Initialen seiner Braut versehen.

¹⁰¹ Brozová, Hörtl 1995b, S. 200.

- 1869 begann Paul IV. innenpolitische Karriere als Abgeordneter und Obergespan. In die Periode als Obergespan fielen seine Auszeichnung mit dem Leopoldsorden 1875 und die Ernennung zum Geheimen Rat 1881.¹⁰²

Der Beginn seiner Arbeit in der Innenpolitik 1869 und die Ernennung zum Obergespan 1871 und 1872 sowie die Auszeichnung mit dem Leopoldsorden 1875 und die Ernennung zum Geheimen Rat 1881 wären vertretbare Anlässe für den Ankauf eines großen und hochwertigen Tafel-Services. Somit ist mit sehr großer Wahrscheinlichkeit das Service nicht für Paul IV. entworfen worden. Und die Antwort auf die logische Folgefrage: Wenn nicht für ihn – für welchen Kunden dann? Oder wurde der Entwurf „auf Vorrat“ gezeichnet? Dies kann hier aus Mangel an definitiven Belegen nur vermutet werden: Wenn ein Entwurf für einen Kunden speziell angefertigt wurde, ist das meist am Musterbuchblatt angemerkt (siehe Hofburg- oder Rothschild-Service), also handelt es sich bei TS 98 wahrscheinlich um einen Entwurf mit Hoffnung oder Vermutung auf Absatz, jedoch ohne konkreten Auftrag.

Welche Teile fehlen, verloren gingen oder nie erworben wurden, kann nur mit dem oben genannten Mindestbestand beantwortet werden. Genauere Informationen – abgesehen vom vorhandenen Bestand – hätte nur die Quellen-Recherche im Archiv ergeben können, die leider auch diese Fragen unbeantwortet ließ.

Ergebnisse der Archiv-Recherche

Das Ziel der Archiv-Recherche war eigentlich das Finden der Rechnung von Lobmeyr für das Tafel-Service-Ensemble. Die erhaltenen Archiv-Bestände aus Lockenhaus sind leider sehr spärlich, wobei zu vermuten ist, dass – falls die gesuchte Rechnung vorhanden wäre – sie einen Bezug zu Lockenhaus hätte, da Paul IV. zur gegebenen Zeit (vermutlich zumindest bis zum Tod seines Vaters) dieses Anwesen bewohnte. Im Archiv der Burg Forchtenstein war das „Inventar Schloß Lockenhaus der Prinz Paul Esterházy'schen Silberkammer“ mit einem eigenen Abschnitt über Glas-Service vorhanden. Die Auflistung (Abb. 31) war leider nicht genau und aussagekräftig

¹⁰² Um 1870 wurde die Firmenmarke "JLL" eingeführt, aber nicht alle Objekte wurden mit ihr versehen – so auch nicht der Bestand bei Esterházy, daher kann 1870 nicht als Datierungsorientierung verwendet werden – es stellt keinen verlässlichen Anhaltspunkt dar.

genug, um tatsächlich Gläser zuordnen zu können. Außerdem kann es sehr wahrscheinlich auf 1868 datiert werden¹⁰³, was wiederum den oben aufgezeigten Überlegungen zufolge zu früh für die Anschaffung des TS 98 wäre. Die Haushofmeister-Rechnungen¹⁰⁴, die Aufzeichnungen über die Haushaltsführung und Ausgaben, explizit Lockenhaus betreffend, sind leider nicht greifbar – vermutlich sind sie verloren.

Eine weitere Möglichkeit wäre, dass das TS 98 aus der Kassa Pauls IV. Vater Nikolaus bezahlt worden wäre. In diesem Fall müssten die Haushofmeister-Rechnungen von Eisenstadt Aufschluss geben, im Idealfall die Rechnung beinhalten. Die Eisenstädter Haushofmeister-Rechnungen sind für die relevanten Jahre relativ vollständig erhalten.¹⁰⁵ (Abb. 32) Sie sind nach Jahrgängen und Monatshälften geordnet, beinhalten jedoch hauptsächlich Rechnungen von Nikolaus (auch von Prinz Louis, Alois und Anton), aber keine von Paul; sie beinhalten Rechnungen des Schlosses Eisenstadt, der Tannenmühle, dem Palais in Wien – aber keine von Lockenhaus. Man findet Rechnungen über Speisen, Wein, Zoll, Leichenkosten, Rauchfangkehrer, Maskenballkarten, Opern- und Burgtheater-Logen-Abonnements, Jagdkarten, Heizholz, Uhren, Kleidung, Hüte, Handschuhe usw.; Rechnungen über Gebäudeerhaltungskosten (Spengler, Glaser, Anstreicher, Maurer...). In den fünf gesichteten Jahrgängen waren zwei Rechnungen über Trinkgläser zu finden (Abb. 33-34). Beide waren von der Firma Lobmeyr ausgestellt, aber keine betraf das TS 98.¹⁰⁶ Das heißt, dass vermutlich das Service aus Pauls Kassa bezahlt wurde und nicht aus der des Vaters. Paul führte, solange sein Vater lebte, wahrscheinlich einen anderen Haushalt – das Schloss Lockenhaus, bevor er zum Majoratsherrn aufstieg, um dann eventuell auch in das Eisenstädter Schloss zu siedeln. Die Rechnungen von Lockenhaus sind aber verloren oder verschollen. Nikolaus hat das TS 98 also nicht für Paul (in seinen biografischen „Erfolgswahren“) gekauft – oder zumindest nicht in den im Archiv vorhandenen Monaten der Haushofmeister-Rechnungen. Da die Originalrechnung bisher

¹⁰³ Ein vergleichbares – in Schriftbild und Aufmachung sehr ähnlich gestaltetes – Kücheninventar des Schlosses ist auf das Jahr 1868 datiert.

¹⁰⁴ Buchhaltungs-Bücher des fürstlichen Haushofmeisters.

¹⁰⁵ EPA (Esterházy Privatstiftungen Archiv), Burg Forchtenstein: Haushofmeister-Rechnungen.

Eingesehene Jahrgänge (nach Lebenslauf von Paul gewählt): 1869, 1871, 1872, 1875, 1881.

1869: nur Jan., Aug., Sept., Ende Nov., Anfang Dez. vorhanden; 1871: vollständig; 1872: vollständig; 1875: vollständig; 1881: Anfang Jan., Feb. fehlt.

¹⁰⁶ Lobmeyr-Rechnungen: Ende Okt. 1869 und Ende May 1872.

Fotografien der betreffenden Rechnungen sind im Anhang sowie im Abbildungsteil zu finden.

nicht aufgefunden werden konnte, bleibt die Frage nach dem exakten Ausmaß der Erstbestellung ebenfalls offen.

Im Folgenden steht die Formensprache des Ensembles im Vordergrund – mit dem Hauptaugenmerk auf die unten aufgelisteten noch offenen Fragen:

- ▶ Wie steht die Formensprache der Gläser in der Zeit des Entwurfes beziehungsweise in der Zeit des Ankaufs?
- ▶ Was bedeutet Entwurfstätigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, welche Strömungen beeinflussen die Ausführung der Gläser?
- ▶ Gibt es vielleicht sogar einen Bezug zwischen gewählter Gefäßform und Auftraggeber? Warum kauft Fürst Esterházy genau dieses Service?

Um diese Fragen zu behandeln, ist es nötig, die weiter gesteckten Umfelder mit einzubeziehen: die gestalterischen Tendenzen und Einflüsse, die industrielle Entwicklung, die Gesellschaftsstruktur.

7. Auswirkungen der Industriellen Revolution

Der politische und wirtschaftliche Rahmen des 19. Jahrhunderts ist kurz zu charakterisieren durch das Ende der Napoleonischen Kriege, die Revolutionen des Jahres 1848, die Trennung von Österreich und Preußen 1866, den Verlust Venetiens an Italien (Murano) 1866 sowie den Österreichisch-Ungarischen Ausgleich 1867, aus dem die Österreichisch-Ungarische Doppelmonarchie entstand. Österreichs Kaiser Franz Joseph I. war nun zugleich König von Ungarn.¹⁰⁷ Die Fürsten Esterházy standen in diesem Konflikt auf der Seite Österreichs (siehe Paul III. Kapitel 4.2.).

„Auf solchen Grundlagen ergaben sich mit dem Neuaufbau Europas nach den Napoleonischen Kriegen neue Aufgaben für die Kunst, im Sinne der Gewinnung einer Identität der Gegenwart aus der Reflexion der Vergangenheit.“¹⁰⁸

Aber nicht nur Kunst im engeren Sinn und Architektur, sondern auch Gebrauchsgegenstände wie gehobene Glas-Ensembles weisen derartige Tendenzen auf – man arbeitet mit Rückgriffen auf das Formengut vergangener Epochen. Das erneute Erstarken der Monarchien in der Folge der Niederschlagung der Revolutionen des Jahres 1848 bewirkte einerseits eine entsprechend verstärkte künstlerische Repräsentation der Höfe, andererseits eine allgemeine Orientierung, vor allem auch eine des Bürgertums, an diesen Höfen und auch am Hochadel, in den das Großbürgertum durch seine Bedeutung in Industrie und Geldwesen kontinuierlich hineinwuchs. Die Monarchien ihrerseits trachteten danach, ihre historische Basis zu stärken.¹⁰⁹

Große Veränderungen fanden in vielen Lebensbereichen und auf fast allen Gebieten statt. Die fortschreitende Entwicklung von Technik, Verkehr und Güterausaustausch sowie Handel brachte das traditionelle Handwerk und die Hausarbeit in Bedrängnis. Mit Hilfe der Maschine wurde es möglich, Erzeugnisse des Kunsthandwerks in großen Mengen und wesentlich billiger auf den Markt zu bringen – zu Lasten der Qualität und des ästhetischen Anspruchs. Der persönliche Bezug zwischen Erzeuger und Erzeugnis ging verloren. Neben den Handwerker traten die Arbeiter an den Maschinen, das Interesse

¹⁰⁷ Mundt 1981, S. 13.

¹⁰⁸ Fillitz 1996, S. 20; 22.

¹⁰⁹ Fillitz 1996, S. 24.

verlagerte sich weg von Qualität und Originalität der Produkte hin zu Produktionsvorgängen, die es ermöglichten, schnell und ohne große Mühe möglichst viel zu erzeugen, um die Wirtschaftlichkeit der Betriebe zu steigern und den Absatz der Waren zu sichern beziehungsweise sogar noch zu vergrößern. Marktlage und Konkurrenzsituation waren Folgen der Industrialisierung. Erzeugt wurde, was sich gut verkaufen ließ.¹¹⁰ Fragen des Stils, der Kunst und Ästhetik waren mitunter zweitrangig. Billig produzierte Massenware aus Pressglas kam neu auf den Markt und erschwerte den handgearbeiteten Gläsern, die natürlich teurer waren, den Absatz.

Großbritannien hatte einen großen Vorsprung in der Industrialisierung und lieferte die fabrikmäßig hergestellten Waren so billig ins In- und Ausland, dass gediegene Handarbeit zum Luxusartikel wurde.¹¹¹ Aber genau das machte sich das Handwerk zu Nutze. Hohe Ansprüche bezüglich Qualität und Innovation der Ausführung von Form und Dekor sicherten nicht nur das Überleben des Handwerks, es entwickelte sich daraus auch eine spezialisierte, wirtschaftlich sehr lukrative neue Sparte der Erzeugung. Während es im sozialen und politischen Bereich immer heftiger gährte, änderte sich am Alltagsleben der gehobenen Kreise kaum etwas. Das heißt, das Potential für den Absatz von teureren, exquisiteren Gebrauchsgegenständen war nach wie vor gegeben.

¹¹⁰ Spiegl 1980, S. 11–12;

Etzlstorfer 2006, S. 252–253: Erst als sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die Konkurrenz des englischen Bleiglasses auch die böhmischen Glashütten der Forderung nach Verbilligung ihrer Glaserzeugnisse bei gleichzeitiger Formenvereinfachung öffneten, hielten Trinkgläser im bürgerlichen Haushalt Einzug.

Die Mechanisierung der Glasproduktion ermöglichte schließlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Massenproduktion von Glas und damit den Siegeszug des einst kostbaren Tafelrequisits. Dieser Umstand begünstigte in der Folge die Spezialisierung auf eigene Glasformen, deren Bezeichnungen sich nun von den jeweiligen Getränken bei Tisch ableiteten.

¹¹¹ Mundt 1981, S. 19.

7.1. Veränderung und Entwicklung in der Glasindustrie – Wirtschaft: Handel und Gewerbe

Die Stadt als Zentrum des neuen Wirtschaftslebens wurde zum magnetischen Anziehungspunkt.¹¹² Durch das aufstrebende Bürgertum und den sich immer weiter davon abheben wollenden Adel (ausführlicher in Kapitel 5.2.) wurde der Handel angekurbelt. Die Situation des Kunstgewerbes im 19. Jahrhundert lässt sich kaum mit der früherer Jahrhunderte vergleichen. Als Ergänzung zum traditionellen Kunsthandwerk und zu dem schon im 18. Jahrhundert entwickelten Manufakturbetrieb nahmen nun auch die Fabriken Raum in der Glasproduktion ein. Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert beeinflussten wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen tiefgehend die Struktur aller – und damit auch der künstlerischen – Gewerbe. Von großer Bedeutung waren die Aufhebung der Zunftbindungen, die Gewerbefreiheit, der Abbau von Zollschranken¹¹³ und der Freihandel: All das sind Phänomene, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts anbahnten und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollendet waren. Mit sich brachten sie eine erhebliche Verstärkung des Zwanges zu Produktion und Überbeziehungsweise Unterbietung. Der Ausbau des Straßen- und Verkehrswesens verstärkte zusätzlich die Konkurrenzmöglichkeiten.¹¹⁴ Das Konkurrenzprinzip der Industrieproduktion ließ die Ausstellungen der nationalen Industrien, deren erste 1798 in Paris stattfand, zu einer ständigen Einrichtung werden. Die erste Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts war übersät mit solchen Leistungsvergleichen im nationalen Rahmen, denen in der zweiten Hälfte die Weltausstellungen folgten.¹¹⁵

Die allgemeine Lebensauffassung und das Verhältnis des Menschen zur Welt waren in grundlegender Veränderung begriffen. Auch in der Glasindustrie sind die vielfältigsten (gesellschaftlichen) Tendenzen im Übergang von der polytechnischen zur technologischen Zivilisation zu beobachten. Tradition, Invention und Innovation beeinflussen und befruchten einander gegenseitig. Die Entwicklung des böhmischen Glasschaffens im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist bedingt durch

¹¹² Fillitz 1996, S. 24.

¹¹³ Struß 1998, S. 215–216.

Ab 1800, bes. ab 1850, wurden die Verkehrswege in Europa aus- und Zölle abgebaut, was eine Voraussetzung für die Entwicklung der Glasindustrie war.

¹¹⁴ Mundt 1983, o.S.

¹¹⁵ Weiß 1966, S. 263–267.

den Übergang von der quantitativ beschränkten handwerklichen Herstellung zur Massenproduktion. In Folge werden die beiden so verwandten und doch so gegensätzlichen Zivilisationstypen (die polytechnische und die technologische Zivilisation) kombiniert. In dieser Koexistenz verschmelzen die Typen und Kriterien der klassischen europäischen Tradition mit den neuen, aus dem modernen Leben und der modernen Kultur resultierenden Erscheinungen und Prinzipien, die wissenschaftlichen Erkenntnisse und Methoden eingeschlossen.¹¹⁶

Außerdem kann um 1800 der Beginn der wissenschaftlichen Analyse aller Stoffe, auch des Glases, der Farben usw., und des systematischen Experiments angesetzt werden.¹¹⁷ Das eröffnet gänzlich neue Zugänge zur Rohglaserzeugung¹¹⁸ – vor allem in Kombination mit der Konkurrenz durch Bleikristall aus Großbritannien. Obwohl das Böhmisches Glas in großen Massen produziert wurde, stellt es gerade am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Anfang des 20. Jahrhunderts doch ein hervorragendes Kunstprodukt dar, das sich gegen den Strom der immer stärker werdenden Standardisierung der Kulturobjekte und der Mechanisierung ihrer Herstellung stemmt. Es bewahrt die Beziehung zur Tradition und stellt damit eine Alternative zur genormten Massenproduktion dar.¹¹⁹ Während die Glashütten im deutschen Reich sich im 19. Jahrhundert in erster Linie mit der Herstellung von Gebrauchsglas beschäftigen, gewinnt in der österreichischen Monarchie die kunsthandwerkliche Veredelung der Gläser allmählich wieder an Bedeutung. In den Vordergrund rückt hier nun der Glasschliff als dominierende Veredelungstechnik.

Anregung und Notwendigkeit, den Zierschliff neu zu beleben, gehen wiederum vom englischen Bleikristall aus. Die Bemühungen, Glasmasse und Glasschliff zu verbessern, um den Anschluss an die englische Konkurrenz zu finden, setzen in der österreichischen Monarchie schon vor der Jahrhundertwende ein, scheinen sich allerdings auf vereinzelte Hütten beschränkt zu haben.¹²⁰ Im gesamten 19. Jahrhundert ist die Konkurrenz des

¹¹⁶ Brozková, Hörtl 1995, S. 17–19.

¹¹⁷ Struß 1998, S. 215–216.

¹¹⁸ Ermöglichung von berechneter und nicht empirischer gezielter Manipulation von Lichtbrechungsindex und Farbgebung.

¹¹⁹ Brozková, Hörtl 1995, S. 17–19.

¹²⁰ Spiegl 1980, S. 14–15;

Einer der Vorreiter diesbezüglich war der Vater von Johann Meyr – damaliger Betreiber der Adolfschütte. Er hat in diesem Gebiet als erster Kristallglas erzeugt und 1798 den Brillantschliff eingeführt.

böhmischen Glases zum englischen Bleikristall für die Glasindustrie prägend. Großbritannien und Böhmen sind Marktführer auf dem Gebiet und beeinflussen und befruchten einander immer wieder.¹²¹

Nach den wirtschaftlich spannenden 1840er Jahren, in denen viele Glasarbeiter und Glaskünstler aus Gebieten der Habsburger auswanderten – unter anderem auch nach Großbritannien – erlebt die böhmische Glasindustrie wieder einen Aufschwung. In der Produktion ist man aber hin- und hergerissen zwischen industrieller Revolution und Kunstgewerbereform – also zwischen den neuen Möglichkeiten der Massenproduktion und den Forderungen nach materialgerechter, qualitativ hochwertiger Bearbeitung. Die in Massen produzierten Pressgläser, die anfangs eine starke Konkurrenz zum geschliffenen Glas darstellen, entwickeln sich schon bald zu undifferenzierbarer Einheitsware. Die früheren landschaftlich bedingten Eigenheiten fallen allmählich weg – die Serienware Hollands, Deutschlands oder Spaniens unterscheidet sich kaum noch voneinander.¹²²

7.2. Weltausstellungen und Kunstgewerbemuseen

Durch die Industrielle Revolution und dem damit verbundenen Nützlichkeits- und Profitdenken verlieren die ästhetischen Werte immer mehr an Bedeutung. Die künstlerischen Gestaltungsprinzipien des Handwerks verschwimmen und sind immer weniger greifbar.¹²³

*„Mechanisierung und Warenform treten gemeinsam in Aktion. Ihr Plateau sind die Weltausstellungen seit 1851.“*¹²⁴

Bei dieser ersten Weltausstellung 1851 in London war der Engländer James Green im Sektor Glas führend – Lobmeyr kaufte seine Gläser, um Technik und Form zu studieren. Auch 1855 eroberten britische Glasmacher auf der Weltausstellung in Paris den Großteil der Auszeichnungen.¹²⁵ Nicht alle Weltausstellungen waren gleich bedeutungsvoll. Aber die großen Ausstellungen (1851 und 1862 in London; 1867, 1878,

¹²¹ Newton, Davison 1989, S. 48.

¹²² Schack 1976, S. 48.

¹²³ Jöbstl 1987, S. 12–18.

¹²⁴ Selle 2007, S. 20.

¹²⁵ Struß 1998, S. 215–216.

1889 und 1900 in Paris; 1873 in Wien) zeigen Zäsuren im Kunstgewerbe und somit auch in der Glasindustrie. Daher bildeten sie auch Schwerpunkte für die Firma Lobmeyr¹²⁶, da sie die besten Möglichkeiten zum Vergleich und Wettbewerb auf internationaler Ebene boten und Gelegenheiten darstellten, um Maßstäbe der Kunst sowie des Kunstgewerbes zu setzen und Neuheiten zu präsentieren. Die Erfolge, die von Lobmeyr auf den Weltausstellungen erzielt werden konnten, waren durchaus beachtlich. Schon bei der ersten Teilnahme 1862 in London erhielt Lobmeyr als Raffineur eine Medaille „für Vorzüglichkeit der Erzeugung von Krystallglas, Tafelgegenständen und Armleuchtern“¹²⁷ und eine äußerst positive Kritik im

„Illustrierten Katalog der Londoner Industrie-Ausstellung von 1862: Zu den grössten und schönsten Sammlungen der österreichischen Abtheilung gehört unstreitig diejenige der Glaswaaren von J. und L. Lobmeyr in Wien [...] und trug nicht wenig bei zu dem rühmlichen Erfolge, welchen sich die Industrie des Kaiserstaats auf der Weltausstellung errang. [...] Tafel- und Desserttrinkgefäße mit feinen Gravirungen [...] verdienen namentlich genannt zu werden, sowie es nicht unerwähnt bleiben soll, dass diese Gegenstände ungeachtet der äusserst gediegenen sorgfältigen Arbeit weitaus billiger im Preise sich stellen als ähnliche englische Erzeugnisse“¹²⁸

Im Bezug auf das Service-Ensemble von Paul IV. wäre es interessant zu wissen, ob eventuell das TS 98 auf der Weltausstellung 1867 in Paris beziehungsweise auf der Wiener Weltausstellung 1873 zu sehen war. Es wäre möglich – wenngleich nicht belegbar – dass das Service ausgestellt war und Paul Esterházy es dort gesehen hat. Eventuell hat Paul IV. englische Erzeugnisse während seines Aufenthaltes in Großbritannien/London gesehen, dann aber doch die billigere, eventuell auch qualitativ hochwertigere oder modernere böhmische Alternative gewählt.

Etwa zeitgleich mit den Weltausstellungen und im Zusammenhang mit der Kunstgewerbereform, die in Kapitel 9 ausführlich diskutiert wird, bildeten sich auch „Einrichtungen zur Hebung des Volksgeschmacks“ – unter anderem Museen – in

¹²⁶ Barten 1980, S. 22.

¹²⁷ Noever, Scholda 2006, S. 19; aus: Österreichischer Bericht über die internationale Ausstellung in London 1862, herausgegeben unter der Leitung von Prof. Dr. Joseph Arenstein, Wien 1863, S. 661.

¹²⁸ Noever, Scholda 2006, S. 19; aus: Illustrierten Katalog der Londoner Industrie-Ausstellung von 1862, Leipzig 1863, S. 161 f.

Österreich das Museum für Kunst und Industrie (heute: Museum für Angewandte Kunst – MAK) in Wien. Diese Museen dienten zur Anregung und Beratung für Gewerbetreibende, Industrielle, Architekten und Künstler zum Aufschwung der österreichischen Industrie. Ludwig Lobmeyr war engagierter Befürworter solcher Einrichtungen und pflegte intensive Zusammenarbeit mit dem besagten Museum, weshalb er – wie oben erwähnt – dem Museum ausgewählte Musterbuchblätter überließ.

8. Das Spannungsfeld von Handwerk und Design als Brennpunkt im 19. Jahrhundert

8.1. Vorbilderwesen: Vorlageblatt – Entwurf – Design

Die Fortschritte im Ingenieurswesen, in Naturwissenschaften und Materialkunde betreffen die Fertigung, nicht den Entwurf. In der Werkstatt des Kunsthandwerkers wurde dieser vom Meister gezeichnet. Eine lange Lehrlings- und Gesellentätigkeit befähigte ihn dazu ebenso wie zur Anfertigung eines Modells und zur Durchführung der Arbeit selbst. Abdrücke, Stempel, Model, Ornamentstiche und Skizzen waren bei der Wahl von Form, Ornament und Darstellung behilflich.¹²⁹ Aber Grundformen wurden selten im modernen Sinne neu entworfen, das kam erst im Stadium einer Kultur, in der sich entweder ein Künstler oder eine Industrie mit einer Gefäßform auseinander setzte.¹³⁰ Die Weiterentwicklung von Formen kann kontinuierlich periodisch gesehen werden. Es hat Perioden der Entwicklung und Erfindung von Formen gegeben und solche der Weiterführung und Bewahrung der neu entwickelten Formen.¹³¹ Wachstum und Entwicklung der Form tragen das Formgefühl der jeweiligen Epoche mit. Die Spannung zwischen über Generationen überliefertem Formengut und neuen Ansprüchen, Ideen und Bedürfnissen der Zeit führten zu Abänderungen oder dem Entstehen von neuen Formen. Im 19. Jahrhundert beeinflusste jedoch der Übergang von der technologischen zur polytechnischen Zivilisation das Formengut sozusagen zusätzlich von „außen“. Die Festlegung von bestimmten Formen für bestimmte Getränke setzte sicher schon vorher ein. Aber durch die Verwendung für die industrielle Produktion von Tafel-Service manifestiert sie sich auf viel breiterer Basis.

Das Vorbilderwesen ist überhaupt einer der wichtigsten Faktoren in der Geschichte des Kunstgewerbes im 19. Jahrhundert, wobei das "Vorbild" des historistischen 19. Jahrhunderts grundsätzlich verschieden von den Vorlagen der Handwerker in früheren Zeiten ist. Arbeitete der Handwerker zwischen Mittelalter und Barock nach Vorlageblättern, so handelte es sich dann um zeitgenössische Entwürfe, um Rückbezüge

¹²⁹ Mundt 1981, S. 21–22.

¹³⁰ Dexel 1995, S. 13–14.

¹³¹ Dexel 1995, S. 14.

auf frühere Epochen, andere geografische Gebiete oder fremde Materialien. Abgesehen von den Anfängen sind die älteren oder fremden Kunstwerke jedoch nicht als Kopiervorlagen gedacht, denn „*kein Stück alten Kunstgewerbes ist für uns unmittelbar brauchbar*“¹³². Sie sollten lediglich den Geschmack schulen und der Phantasie Nahrung geben.¹³³ Das Kopierwesen nahm anfangs fast überhand, trotzdem entstanden aber auch Neuschöpfungen, die zwar auf historische Motive zurückgriffen, diese aber in einer anderen und meist kombinierten Art umsetzten.¹³⁴ Auch diesbezüglich spielt der Wandel in den verwendeten Werkstoffen mitunter eine wichtige Rolle.

8.2. Der Entwerfer

Die Mechanisierung und Arbeitsteilung in der Produktion in Verbindung mit der großen Produktionsmenge brachten es mit sich, dass nicht mehr der ausführende Arbeiter, sondern der Musterzeichner oder Entwerfer in den Vordergrund trat. Der Entwerfer der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist als Vorgänger der heutigen Formgestalter und Designer zu sehen.¹³⁵ Grundlegende Gebrauchsformen entsprechen nach wie vor den handwerklichen Überlieferungen. Die Bildung der Berufssparte „Entwerfer“ hat seinen Ursprung eben in der Arbeitsteilung der Manufakturen, „*wobei sich die Trennung von Kopf- und Handarbeit vollzieht - eine der Grundvoraussetzungen industrieller Massenproduktion schlechthin.*“¹³⁶ Der neue Berufsstand des Entwerfers stand im gesellschaftlichen Ansehen über dem des Handwerkers. Er bildete sich zumeist aus dem Bürgertum oder aus Künstlerkreisen.¹³⁷ Im Fall des Tafel-Services 98 für Paul IV. war der Vertreter Ludwig Lobmeyr auch gleichzeitig selbst der Entwerfer.

Der Wechsel von Glashütten des Adels zu bürgerlichen Besitzern oder Verlegern brachte organisatorische und technische Veränderungen in der Glasproduktion. Bis dahin

¹³² Lessing 1889, S. 26.

¹³³ Mundt 1983, o.S.

¹³⁴ Saldern, Grumbkow 1995, S. 29–31.

¹³⁵ Struß 1998, S. 215–216.

¹³⁶ Selle 2007, S. 36.

¹³⁷ Selle 2007, S. 62–63;

Was früher noch von einem Künstler beherrscht werden konnte, der wie Schinkel zugleich Maler, Architekt und Entwerfer war, verlagert sich an der Schwelle zur Hochindustrialisierungsepoche auf Spezialisten. Diese "Emanzipation der Produktgestaltung von der Kunst" (Pilz 1974) schafft eigene Verantwortlichkeiten, aber auch Freiheiten für das Design.

wurde entweder das Glas direkt von der Hütte bezogen oder nur in kleinen Werkstätten veredelt. Dann trat der Glashändler bzw. der Verleger, wie Lobmeyr, immer mehr in den Vordergrund und übernahm auch den Großteil des Kundenkontaktes. Die Glashütten spezialisierten sich ausschließlich auf die Produktion der Rohform – auf Bestellung oder nach Musterbuch. Die Weiterbearbeitung fand in meist von Hütten oder Händlern betriebenen Manufakturen oder Raffinerien statt.¹³⁸

Material, Form und Technik wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Lobmeyr meistens mit einem entsprechenden Stil verbunden. Bei den meisten Objekten der sechziger Jahre, die sich durch besondere Stilvielfalt auszeichnen, wurde der zitierte Stil auch angegeben. Parallel wurden Objekte "in moderner Art" ohne historisches Vorbild gezeigt.¹³⁹

„In einer Schaffensperiode von rund einem Jahrhundert ist es Ludwig Lobmeyr und seinem Neffen und Nachfolger Stefan Rath immer wieder gelungen, für das Glas Lösungen zu finden, die sich in ihrer Art harmonisch dem gleichzeitig künstlerischen Schaffen in Wien einordneten und über ihre Zeit hinaus Gültigkeit behielten.“¹⁴⁰

Ludwig Lobmeyr hat für das vorgestellte Ensemble Schlüsselcharakter – er war nicht nur der Urheber der Form – der Entwerfer, er kontrollierte auch Produktion und Vertrieb. Wahrscheinlich stand er sogar in persönlichem Kontakt zu Paul Esterházy. Außerdem war Ludwig Lobmeyr ein Motor der Kunstgewerbe-Reform und maßgeblich an ihrer Verbreitung sowie an der Umsetzung ihrer Ziele beteiligt.

¹³⁸ Helles Glas und klares Licht, 1998, S. 209–213.

¹³⁹ Noever, Scholda 2006, S. 32–35.

¹⁴⁰ Rath 1962, S. 3.

9. Die Kunstgewerbereform – Voraussetzung und Umsetzung ihrer Ideologie

Veränderungen der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen in einer Größenordnung wie der Kunstgewerbereform beruhen nicht auf modischer Laune, sie deuten vielmehr auf tiefgreifendere Veränderungen von Bedürfnissen und Erwartungen der Konsumenten, der Benutzer.

„Neuformulierungen der Kriterien zeitgemäßer Gestaltung und der geschmacklichen Disposition von Konsumenten erweisen sich manchmal als von langer Hand historisch vorbereitet. Als die Kritik am industriellen Historismus und am Massenfabrikat auf eine Erneuerung der Form aus der Tradition des Handwerks drängt und junge Künstler die Einheit freier und angewandter Kunst in einer ästhetischen Durchdringung des bürgerlichen Alltagslebens anzustreben beginnen, hat dieser Anlauf schon eine längere Vorgeschichte.“¹⁴¹

Diese Vorgeschichte betrifft zum einen die strukturellen gesellschaftlichen Veränderungen, zum anderen die Entwicklung und Ausprägung der stilistischen Strömungen, die meist vor solch großen Reformen in die genau entgegengesetzte Richtung liefen und ihrerseits auch sehr umfassend und dominant waren. Im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten laufen im 19. Jahrhundert traditionelles Kunsthandwerk, Manufakturbetrieb und Fabrik parallel. Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert steigern wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen den Zwang zu Überproduktion, preislicher Unterbietung sowie den Konkurrenzdruck.

Bei den stilistischen Forderungen nach Veränderung handelt es sich in diesem Fall darum, den Ausprägungen des Biedermeier und des späten Rokoko entgegenzuwirken. Die Kunstgewerbe-Reform richtet sich gegen buntes Glas, das andere Materialien nachahmt, ohne das eigene zu berücksichtigen, gegen Formenvielfalt ohne klare Definition und dagegen, dass Technik und Technologie anscheinend willkürlich untereinander kombiniert werden (Abb. 35). Die Reform richtet sich außerdem gegen billige Massenware, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits in sehr großen Mengen produziert wurde.

¹⁴¹ Selle 2007, S. 77.

Es geht dieser Phase des Historismus mit Klassizismus, spätem Rokoko und Biedermeier eine sehr fruchtbare, aber auch äußerst divergente Epoche der Glaskunst voraus. Die Tendenzen, die sie kennzeichnen, sind zum einen farbloses Kristallglas, das nicht transparent, klar und brillant genug sein konnte, zum andern bunt bemaltes oder in der Masse gefärbtes Glas, das den Charakter anderer Materialien vom Halbedelstein bis zum Porzellan nachahmte, beziehungsweise handelt es sich um stark ornamental gestaltetes und reich verziertes Glas.¹⁴² Das Glas der Zeit vor der Kunstgewerbereform bringt (bürgerlich) romantische Besinnlichkeit (mit dem vorwiegenden Thema gefühlsbetonter Freundschaften und Erinnerungen) ebenso hervor wie technisch bunt kombinierte und ausführlich dekorierte Gläser, die überfangen, perlenumstickt, bemalt usw. waren. Das Biedermeier bewahrt und pflegt das romantische Element bis in die Jahrhundertmitte.

„Und wie das Gesamtkunstwerk als Zusammenklang aller Künste dem romantischen Ideal entsprach, so kam es in der Glaskunst zu einer neuartigen Universalität, bei der alle künstlerischen Techniken zusammenwirkten.“¹⁴³

Die Reformatoren richten sich nun vor allem gegen dieses undurchsichtige, farbige und bemalte Glas und propagieren das farblose, geschliffene oder geschnittene Glas. Man will das Glas künstlerisch gewissermaßen auf sich selbst zurückführen.¹⁴⁴ Nachdem Anfang des 19. Jahrhunderts starke Farb- und Schliffeffekte das Pendel gewissermaßen extrem in Richtung „Übermaß an Dekor“ ausschlagen ließen, ist die Reform um ein Umkehren in Denken, Ideologie und Ausführung bemüht.

"Das weiße farblose Krystallglas hat aber vor dem gefärbten zunächst den Vorzug, dass es die Farbe der Flüssigkeit in voller Klarheit zeigt und das Feuer des Weins ins Spiel setzt, eine Eigenschaft, die der Trinker mit Recht wohl zu schätzen weiß.“¹⁴⁵

Die Klarheit, Durchsichtigkeit und Lichtbrechung – also dem Material Glas ureigenste Attribute waren gewünschte Gestaltungskriterien, die es auszureizen galt. Auch Ludwig Lobmeyr folgte dem Kunstprinzip, dass das Glas wie der reine Bergkristall

¹⁴² Mundt 1981, S. 233; 237.

¹⁴³ Weiß 1966, S. 235–236.

¹⁴⁴ Noever, Scholda 2006, S. 26–30.

¹⁴⁵ Noever, Scholda 2006, S. 52–5; Jakob von Falke 1883.

zu verstehen sei und wie dieser so behandelt werden müsse, dass sich Form, Schliff und Gravur zu einem harmonischen, ausgewogenen Ganzen zusammenfinden.¹⁴⁶

Neben diesen stilistischen Intentionen spielen die (lokal-)wirtschaftlichen eine wesentliche Rolle. Durch billiges Pressglas und die Konkurrenz des englischen Bleikristalls gerieten die böhmischen Glasschleifer und -schneider in der ersten Jahrhunderthälfte in ökonomische Bedrängnis.¹⁴⁷ Zusätzlich litt sowohl die deutsche als auch die österreichische Glasindustrie unter der Trennung von – beziehungsweise der Grenzföhrung zwischen Preußen und Österreic¹⁴⁸ sowie unter der Handelssperre¹⁴⁹. Das vierte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war diesbezüglich auch ein Jahrzehnt des wirtschaftlichen Niedergangs. Vor allem die Erhöhung des Zolls für Einfuhren in deutsche Staaten, insbesondere nach Bayern und Preußen, trug dazu bei, dass der Verkauf böhmischen Glases im Ausland zunehmend stagnierte. Daher gingen nordböhmische Kaufleute dazu über, nahezu unraffiniertes Glas sehr billig zu verkaufen, wodurch jedoch viele Glasmaler und -schneider ihren Arbeitsplatz verloren und ins Ausland (nach England, Schottland und Irland, einige sogar nach Amerika¹⁵⁰) emigrierten. Die Produktion wurde nun hauptsächlich von der Industrie bestritten, kleinere Manufakturen wurden an den Rand gedrängt.¹⁵¹

Die böhmische Glasproduktion hatte einen Wettkampf zwischen Massenproduktion und Handarbeitsluxus zu föhren. Das Wechselspiel der Konkurrenz wurde am Weltmarkt für Glas um die Jahrhundertmitte von Großbritannien (mit Schwerpunkt auf Bleikristallglas) dominiert.

„Modern ist die in England beginnende Bewegung vor allem darin, dass hier zum ersten Mal eine Abkehr vom Industrieprodukt versucht wird - nicht zufällig in dem Land, das als erstes hochindustrialisiert war und in dem aus Gründen des

¹⁴⁶ Brozová, Hötl 1995a, S. 64–65.

¹⁴⁷ Struß 1998, S. 215–216.

¹⁴⁸ Spiegl 1980, S. 13.

¹⁴⁹ Struß 1998, S. 215–216.

¹⁵⁰ Brozová, Hötl 1995b, S. 76.

¹⁵¹ Schack 1976, S. 56.

ökonomischen Wettbewerbs früh ein öffentliches Interesse an der Neukultivierung der Warenform besteht.“¹⁵²

Die Kunstgewerbereform ist nicht nur als ästhetisch stilistische Reform zu sehen, sondern auch (vor allem) als eine „*kulturpolitisch-ideologische Orientierung*“¹⁵³ in Kombination mit der Wiederbelebung kunsthandwerklicher Traditionen. Sie steht mit dieser Aufwertung des Kunsthandwerks in einem klaren Spannungsfeld zur weiter voranschreitenden Industrialisierung und fungiert so auch als deren Gegenpol. Die europäische Glasindustrie im 19. Jahrhundert war – wie gesagt – von einer vielfältigen Entwicklung und einem Wettstreit der verschiedenen Zentren (vor allem Böhmen und Großbritannien) geprägt. 1867 wurde vom damals in Wien tätigen Kunsthistoriker Jakob von Falke die Entwicklung der europäischen Glasindustrie im Laufe des 19. Jahrhunderts folgendermaßen beschrieben:

*"Es ist noch nicht lange her, dass die böhmische Glasindustrie die erste Welt war und das geschliffene Glas Böhmens in allen Welttheilen den Markt beherrschte [...] Den ersten Stoss erhielt die böhmische Glasindustrie durch die Engländer. Sie brachten das bleihältige Glas oder das Flintglas in Mode, welches bei Krystallinischer Schleifung in prismatischen Farben spielt, während gerade die Böhmen ihr Glas so farblos wie möglich, ähnlich dem echten Krystall, zu machen trachteten. Der neue Stoff empfahl sich durch seine unläugbaren Reize und es wurde dem böhmischen Glas ein grosser Theil seines commerciellen Gebietes entrissen. [...] Unglücklicherweise traf das gerade mit der höchsten Entartung des Geschmacks zusammen [... französische opake, bemalte Gläser ...] [Das böhmisch-österreichische Glas soll] im Sinne der englischen Reform, was die Ornamente und die Formen betrifft, umgewandelt werden."*¹⁵⁴

Also beginnen die böhmischen Glasfabriken mit Modernisierungsmaßnahmen im Sinne der Reform, um der britischen Konkurrenz wieder einmal gewachsen zu sein.¹⁵⁵ Wortführer der Reformbewegung, die, von Großbritannien ausgehend, während der gesamten zweiten Jahrhunderthälfte in Mitteleuropa anhält, und ihrer Bestrebungen sind Theoretiker wie Richard Redgrave, Henry Cole, Owen Jones und Gottfried Semper in

¹⁵² Selle 2007, S. 78.

¹⁵³ Selle 2007, S. 78.

¹⁵⁴ Noever, Scholda 2006, S. 26–30.

¹⁵⁵ Struß 1998, S. 215–216.

London und in ihrem Gefolge Jacob Falke, Justus Brinckmann, Julius Lessing im deutschsprachigen Raum. Wichtige Rollen in der Umsetzung der Theorie nehmen staatliche Ministerialbeamte sowie Fabrikanten und Handwerker selbst ein¹⁵⁶ – so auch Ludwig Lobmeyr. Er bezieht sich ebenfalls auf die Forderungen nach Originalität, Harmonie in der Erscheinung, Materialgerechtigkeit und Zweckmäßigkeit. Unterstützung bieten zusätzlich Kunstgewerbemuseen (in Österreich das Museum für Kunst und Industrie – heute MAK).

Innerhalb der an der Reform orientierten Glasindustrie werden die qualitativ minderwertigen, maschinell hergestellten Erzeugnisse verurteilt. Durch die Industrialisierung wird die reine Handarbeit zum Luxusartikel.¹⁵⁷ Die Situation der böhmischen Glasindustrie beginnt sich ab der Jahrhundertmitte wieder zu stabilisieren, da unter anderem Lobmeyr ab den 1860ern vermehrt eben solches geschnittene Luxusglas in Auftrag gibt.¹⁵⁸ In der Adaption der Reformbestrebungen auf das böhmische Glas griff Lobmeyr auf die Anfänge der böhmischen Glaskunst der Neuzeit zurück, die sich in Prag, am Hofe Rudolfs II., aus der Bergkristallschleiferei und -schneiderei entwickelt hatte und bezog sich damit auf das bewährte Prinzip, das böhmische Glas wie den reinen Bergkristall beziehungsweise als dessen Nachahmung zu verstehen und wie diesen mit Schliff und Schnitt zu gestalten.¹⁵⁹ Bei der Bearbeitung haben beide Veredelungsmethoden gleichwertig nebeneinander zu stehen, die eine darf die andere in ihrer Wirkung nicht beeinträchtigen. Form und Dekor sollen einander entsprechen, sich gegenseitig ergänzen und in ihrer Sprache, in ihrem Ausdruck stützen. *„Dieses Prinzip ergibt sich aus der Natur des böhmischen Glases und nimmt seine Berechtigung aus der geschichtlichen Entwicklung.“*¹⁶⁰

Materialgerecht verarbeitetes Glas musste durchsichtig sein; Originalität und Zweckmäßigkeit stellten weitere wesentliche Parameter dar. Die Produktions- und Vertriebsfolge nach diesen Prinzipien in England waren bald auch (vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts) in Böhmen zu verzeichnen. Die traditionellen handwerklichen Techniken wie Glasschliff und Glasschnitt konnten am Leben erhalten

¹⁵⁶ Mundt 1983, S. o.S.

¹⁵⁷ Mundt 1981, S. 19.

¹⁵⁸ Struß 1998, S. 215–216.

¹⁵⁹ Brozová, Hörtl 1995a, S. 64–65.

¹⁶⁰ Spiegl 1980, S. 72–75.

und gefördert werden.¹⁶¹ Die Produzenten und Verleger im Sinne der Kunstgewerbereform waren auch bemüht darum, keine technisch „angreifbare“ Ware auf den Markt zu bringen, sondern qualitativ hochwertige Gegenstände – auch der Konkurrenzdruck konnte manche Firmen nicht von sorgfältiger Überarbeitung und somit zumindest teilweiser Handarbeit abbringen.¹⁶² Die Kunstgewerbereform wurde also erfolgreich auf das böhmische Glas übertragen – unter Einbeziehung der eigenen Tradition. Falke schrieb daher anlässlich der Weltausstellung 1867:

*"Lobmeyr hat die englische Reform wohl begriffen, hat den falschen Triumph des farbigen und bemalten Glases entsagt und allen Nachdruck auf die künstlerische Gestaltung und Verwertung des klaren Krystallglases gelegt. [...] Er hat allein die Ehre der böhmischen Glasindustrie gerettet."*¹⁶³

Ludwig Lobmeyr war zweifellos eine sehr entscheidende und engagierte Kraft bei der Reform der böhmischen Glasindustrie und eine Autorität im künstlerischen Glashandwerk während der gesamten zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Aber nicht nur er alleine war für den wirtschaftlichen und stilistischen Aufschwung ausschlaggebend, man sollte diese Errungenschaften auf breiterer Basis sehen. Vor dem Hintergrund der Kunstgewerbereform war er im führenden Feld, um dem traditionellen böhmischen Handwerk wieder Ansehen zu verleihen. Er hat den wirtschaftlichen und ästhetischen Aufschwung unterstützt, wenn nicht sogar ermöglicht. Die zahlreichen Aufträge der Firma halfen mit, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts schließlich die Abwanderung der Handwerker und Künstler ins Ausland zu stoppen.¹⁶⁴

Erst um 1900 ging die Kunstgewerbereform, die als Teil des Historismus zu verstehen gewesen war, mit diesem zu Ende. In ihrem Namen wurde jedoch vieles erreicht. In den Jahrzehnten nach 1850, als sich die in der ersten Jahrhunderthälfte entwickelten industriellen Fertigungsverfahren und die Benutzung von Maschinen durchzusetzen begannen, wurde die Gefahr abgewandt, dass auch das Kunstgewerbe zugunsten der Mechanisierung noch weiter zurückgedrängt würde. Durch Rückbezüge auf das Kunsthandwerk der Vergangenheit und Augenmerk auf dessen Qualitäten wurde

¹⁶¹ Mundt 1981, S. 254–257.

¹⁶² Mundt 1981, S. 28–31.

¹⁶³ Noever, Scholda 2006, S. 26–30.

¹⁶⁴ Mundt 1981, S. 254–257.

im Vergleich zum Massenprodukt das Bewusstsein für handwerkliche Qualität, für die Eigenart von Werkstoffen und Herstellungstechniken geschärft.

„Sie hat die Fabrikanten auf ihre Verantwortung hingewiesen und die Verbraucher auf ihre Rechte.“¹⁶⁵

¹⁶⁵ Mundt 1981, S. 28–31.

10. Vorbilder von und Einflüsse auf Tafel-Service 98

Die Frage nach der Herkunft der Formen der vorliegenden Gläser kann wegen ihrer Diversität zum einen zuerst nur für die einzelnen Bestandteile des Services – sprich für Kelchgläser, Flaschen, Krug, Bierglas und Becher – in ihrer Grundform beleuchtet werden; zum anderen werden konkrete historische Gestaltungselemente herangezogen (z.T. mit exemplarischen Beispielen zum Vergleich aus der jeweiligen Zeit und Umgebung verbildlicht). Diese Gestaltungselemente beziehungsweise angesprochenen zeitlichen und/oder geografischen Nähen können aber auch mehrere Formen des TS 98 gleichzeitig betreffen.

Die Wahl der formalen Ausstattung eines Gedecks für einen bedeutenden politischen Anlass ist – ohne Frage – eine der wesentlichen Entscheidungen bei der Vorbereitung eines Banketts. Im Allgemeinen sind die einflussnehmenden Tendenzen im 19. Jahrhundert bestimmt durch die handwerkliche Tradition, die nicht gänzlich unterbrochene weiterbestehende Barock-Rokoko-Tradition aus dem 18. Jahrhundert, die zum Teil widersprüchlichen Ideale des Klassizismus, Biedermeiers, Funktionalismus und Jugendstils. Diese vielfältigen Tendenzen hängen so eng zusammen, dass sich zwar Höhepunkte erkennen, aber keine festen Grenzen ziehen lassen. Die Stilwiederholungen halten weder die zeitliche Reihenfolge der historischen Stile ein noch laufen sie immer hintereinander, sondern oftmals parallel¹⁶⁶ und durchkreuzen sich. Damit werden Grundströmungen sichtbar, die einer allzu betonten Periodisierung der Kulturgeschichte völlig widerstreben.¹⁶⁷ Die Übertragung der kunsthistorischen Stilepochen auf die Glasgeschichte ist nicht vorbehaltlos zu vertreten, unter anderem, weil sie außer künstlerischen auch den vorher erläuterten technischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten folgt.¹⁶⁸ Die beiden Jahrzehnte um die Jahrhundertmitte (1840-1860) sind gezeichnet durch einen bisher unbekanntem Stilpluralismus – es sind die Jahrzehnte aller Stilarten nebeneinander, vor allem aber des Stilgemisches.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Schack 1976, S. 59.

¹⁶⁷ Dexel 1995, S. 22.

¹⁶⁸ Weiß 1966, S. 185–189.

¹⁶⁹ Mundt 1981, S. 48.

„Ludwig Lobmeyr kombinierte historische Vorbilder mit eigenen Entwürfen, niemals verfiel er in ein sklavisches Kopieren, sondern ließ stets etwas völlig Neues entstehen.“¹⁷⁰

Bei vielen Objekten Lobmeyrs der 1860er Jahre, die sich auch hier durch besondere Stilvielfalt auszeichnen, wurde wie gesagt der zitierte Stil der Artefakte auch angegeben.¹⁷¹ Bei TS 98 war dies allerdings nicht der Fall. Deshalb wird im Folgenden versucht, die einflussnehmenden Faktoren aufzuschlüsseln und zuzuweisen.

Vorbilder und einflussnehmende Faktoren auf das TS 98 sind folgende:

- Steinschnittgefäße: Mit dem Schliff orientierte man sich am böhmisch-schlesischen Bergkristall- und Glasschnitt.¹⁷² Die Anfänge der böhmischen Glaskunst der Neuzeit entwickelten sich auch aus der Bergkristallschleiferei und -schneiderei. Dieser Einfluss hat Tradition und entspricht den Forderungen der Kunstgewerbereform nach materialgerechter Behandlung.
- Der Glasschliff Böhmens und Schlesiens vor allem im 18. Jahrhundert. Sowohl Barock als auch Rokoko prägten die Grundformen der Gläser – die Gestaltung von Stiel und Fuß sowie die Grundform der Kuppel.
- Das englische Glas des 19. Jahrhunderts: Im Stiel eingeblasene Lufteinschlüsse und der höhere Brechungsindex des Bleikristalls übten Einfluss auf die Entwicklung der böhmischen Konkurrenz aus.
- Der Klassizismus: Seine Forderungen nach farblosem Kristall, das nicht transparent, klar und brillant genug sein konnte, nach Klarheit und Strenge in der Form, nach Materialsichtigkeit und einem Zusammenwirken von Form und Dekor auf „elegante Art ohne Übertreibungen“.
- Eine bisher offene Frage ist, inwieweit auch Höhepunkte in der Dynastie der Esterházy die formalen Rückgriffe beziehungsweise die Wahl des Services beeinflussten – Ausführlicheres dazu später.

¹⁷⁰ Schmidt 1925, S. 55.

¹⁷¹ Spiegl 1980, S. 137.

¹⁷² Mundt 1981, S. 50–51.

10.1. Formentwicklung – Formensprache

„Die Form des Geräts folgt den Getränken und deren Darreichungsarten“¹⁷³

„Der Ästhetik des Trinkglases sollte das Getränk entsprechen.“¹⁷⁴

Diese anscheinend kontroversen Forderungen sind bezeichnend für das In-einanderwirken verschiedener Parameter bezüglich der Entstehung und Entwicklung neuer Formen von Gebrauchsgut. Es wird also sowohl das Glas seinem Inhalt angepasst als auch das Getränk dem Gefäß. Getränk und Trinkglas bedingen und beeinflussen einander. Beide sind den Moden der jeweiligen Zeit unterworfen und in deren Sinn genau aufeinander abgestimmt.

Bei der Formentwicklung der Lobmeyr-Service im 19. Jahrhundert ist eine Kontinuität gegeben. Von den gedrungenen und schweren Formen gelangte man zu langen und feinen Umrisslinien. Lobmeyr hielt sich hierbei an die Idee Sempers, eine Grundform mit der Vielfalt von Formvariationen auszugestalten. Durch Schriffe und Gravuren änderte er zunächst das Aussehen der Grundform.¹⁷⁵ Tatsächlich weisen einige der Tafel-Service ähnliche Grundformen auf und unterscheiden sich dann bloß durch die Weiter- und Endverarbeitung. Natürlich sind längst nicht alle Entwürfe Ludwig Lobmeyrs erhalten, ja auch nur eine persönliche Auswahl an das Museum für Kunst und Industrie übergeben worden. Aber es sind zum Beispiel an TS 96 ähnliche Grundzüge erkennbar (Abb. 36), auch innerhalb des Sortiments von TS 98 sind diese Tendenzen lokalisierbar. TS 96 wurde etwa zeitgleich mit TS 98 entworfen, jedoch nur bis etwa 1910 produziert. Weshalb überleben manche Formen über beinahe 150 Jahre, andere nur wenige Jahrzehnte? Welche zeitlos geltenden Aussagen tätigt die Formensprache des TS 98, dass es über so lange Zeit im Verkaufsprogramm der Firma bleibt?¹⁷⁶

„Die Form wird in der Umrisslinie des Gegenstandes und im Aufbau und Verhältnis seiner einzelnen Teile sichtbar. Sie zeigt eine Entwicklung in der Zeit, ein Wachstum, Sichentfalten und Absterben. Die historischen Abschnitte der Kunst- und Kulturgeschichte sind demgegenüber kurzlebig, denn eine während der Spätgotik

¹⁷³ Morel, Flüeler-Grauwiler 2001, S. 162.

¹⁷⁴ Struß 1998, S. 148–151.

¹⁷⁵ Jöbstl 1987, S. 25.

¹⁷⁶ Bis heute sind nach aktuellen Informationen der Firma Lobmeyr (Leonid Rath) nur drei Entwürfe Ludwig Lobmeyrs nach wie vor in Produktion: TS 4, TS 98 und TS 104.

entstandene Form etwa unterscheidet sich zwar von einer Form des Barock, aber im Prinzip, in den großen Linien ihrer Gestalt, bleibt sie die gleiche. Bestimmte Formen gehören zu den Grundbestandteilen einer Kultur, die sich nur dann wandeln, wenn sie selbst einem tiefen Wandel unterworfen wird.

Man kann in diesem Sinne von einem zeitlosen Charakter, von >Dauerformen< reden, die Wichtiges über das Wesen einer Kultur aussagen. Zweifellos gibt es daneben die >Stilformen<, die den Zeitstil deutlich widerspiegeln, oder die >Fremdformen<, die aus historischer Zeit (antike Gefäßformen seit der Renaissance) oder aus fernen Ländern (ostasiatische Formen seit dem Rokoko) in die eigene Kultur assimiliert wurden“.¹⁷⁷

In ihren Grundformen – Pokal/Kelchglas, Flöte, Flasche, Krug, Becher, hohes Bierglas – gehören alle Gläser des TS 98 für Paul IV. Esterházy zu den Dauerformen unseres Kulturkreises, von denen einmal die eine und einmal die andere weitere Verbreitung fand. Wahrscheinlich zieht das Service unter anderem auch daraus die formale „Kraft“, über mittlerweile 145 Jahre bestehen zu können – und einige gesellschaftlich und wirtschaftlich brisante Zeiten überstanden zu haben. Im Folgenden wird detailliert im Einzelnen die Herkunft, das Auftauchen der im Esterházy-Bestand vertretenen Formen erläutert. Vorausgeschickt sei nur noch:

„Daß die einfachen Geräte meist über eine lange Zeit hin weitgehend unverändert beibehalten wurden und daß langes Bestehen, langsames Wachstum zum Wesen der Form gehören.“¹⁷⁸

Auch diesbezüglich steht man in der Betrachtung des TS 98 vor einer doppelten Bedeutung: Es handelt sich insofern um einfaches Gerät, als es seiner Verwendung nach der Aufnahme von diversen Flüssigkeiten dient; aber in seiner Ausführung verkörpert das Service gehobenen Standard einer prozentuell gesehen sehr kleinen Oberschicht. Das Spannungsfeld zwischen Gebrauchsgegenstand und fürstlichem Repräsentationsutensil liegt in der Formensprache dieser Gläser.

„Alle Dinge sind selber ursprünglich das Ergebnis längerer oder kürzerer Abläufe von Neuerungen und Veränderungen gewesen; jedes von ihnen ist über etwas anderes, älteres hinweg- und fortgeschritten. Neuerungen und Änderungen

¹⁷⁷ Dexel 1995, S. 13.

¹⁷⁸ Dexel 1995, S. 13.

brauchen aber nicht nur materiell-zweckhafter Art zu sein, sie können auch im Geistig-Ästhetischen beruhen. Dinge und Geräte haben also nicht nur eine materiell-zweckhafte, nicht nur eine physische Funktion, sondern auch eine mit ihr untrennbar verbundene, auf den Sinn und die Bedeutung des jeweiligen Zwecks bezogene psychische Funktion. Die psychischen Bedürfnisse des Menschen wandelten sich aber stärker als die physischen und seien somit ein wesentlicher Grund für die Änderungen und Neuerungen der Dinge, so bleiben Axt, Spaten und Zange, an denen wir psychisch relativ wenig engagiert sind, in ihrer Form durch Jahrtausende konstant, aber ein Speise-Service, ein Trinkgläser-Satz, ein Eßbesteck müssen in ihrem Form-Charakter sehr genau den tieferen Strömungen eines Zeit-Charakters entsprechen.“¹⁷⁹

Das TS 98 entspricht in seinen Grundformen (dem Teil des in der Glashütte erzeugten Rohlings – warme Bearbeitung), die auf den Zweck des Gerätes bezogen sind, der physischen Funktion – Althergebrachtem, sich langsam und kontinuierlich Änderndem; in seiner Weiterverarbeitung und seinem Dekor im weitesten Sinn (kalte Bearbeitung – Schliff und Schnitt) der psychischen Funktion – dem Zeit-Charakter – der Aussage, die der Käufer, der Benutzer bewusst mit der Verwendung dieses Services auf die Tafel brachte.

Man verwendet ein tragendes Fundament an Formen des täglichen Hausrats, auf dem das Prunkgerät aufbaut¹⁸⁰; bei TS 98 – ohne Übertreibung oder Überzeichnung, ohne Kaschieren des Fundamentes – zum Prunkgerät macht es ganz klar ersichtlich die Qualität von Material und Bearbeitung.

Im von Ludwig Lobmeyr gelebten und gearbeiteten Historismus macht sich das Spannungsfeld zwischen Kontinuität und Weiterentwicklung bemerkbar. Die Kontinuität der historischen Formen – deren Bewahrung im Historismus – steht im Gegensatz zu neuer industrieller Situation sowie dem aktiven Anstreben von neuen Formen des Entwerfers. Lobmeyr spielt mit diesen Gegensätzen und unterschiedlichen Blickpunkten – er spielt lange und viel – ein Ergebnis seines Spieles ist das TS 98 – gezeichnet von

¹⁷⁹ Dexel 1995, S. 24.

¹⁸⁰ Dexel 1995, S. 23.

mehreren Spannungsbögen, aber in einer Weise ausgeglichen und/oder in den Kulturkreis passend, dass es in seiner anhaltenden Wiederproduktion nicht an Aktualität verlor.¹⁸¹

10.2. Das Tafel-Service 98-Ensemble „PE“

Das TS 98 ist formal sehr einheitlich durchgestaltet und wirkt dadurch – auch in der Zusammenstellung für Paul Esterházy – als geschlossenes Ensemble. Das Repertoire des TS 98 bildet sich hauptsächlich durch Dimensions- und Proportionsänderungen, was sich sehr gut an den Musterbuchblättern im MAK ablesen lässt. Bei allen Gefäßen gleich ist die Bearbeitung des Mundsaumes nach abgesetztem Facetten-Schliff (Abb. 37). Durch den Schliff konnte die Wandstärke des Rohlings erst auf ihr jetziges Maß reduziert werden. Die Fußlösungen präsentieren sich hier „austauschbar“ und stellen so ein dominantes Gestaltungskriterium dar. Die Grundform der Kupa der Trinkgefäße ist andererseits eher konstant – konisch mit gerader Linienführung – sie variiert lediglich in der Proportionierung von Höhe und Durchmesser.¹⁸²

Nicht alle bei Esterházy erhaltenen Gefäße finden sich auf den Musterbuchblättern, da diese nur eine persönliche Auswahl von Ludwig Lobmeyr umfassen; und nicht alle Gefäße auf den Musterbuchblättern wurden für Esterházy ausgeführt – das bestimmte vermutlich die persönliche Wahl von Paul Esterházy. Überschneidungen betreffen: das Bierglas (groß – „für Herren“), die Champagnerflöte und die Kelchgläser „2. bis 5. Größe“. Sowohl in der Palette des einen als auch des anderen stechen die Kelchgläser sehr dominant hervor.

¹⁸¹ Das heutige Repertoire des TS 98 differiert vom ursprünglichen. Es sind neue Formen hinzugekommen (wie Sektbecher), manche Formen sind nicht mehr im Katalog vertreten (wie die Punschgefäße) und wieder andere wurden durch neue Formen ersetzt, was bei Krügen und Flaschen sehr deutlich wird. Auf die Frage, warum diese Formen umgestaltet wurden, antwortete mir Herr Leonid Rath: „Unsere Trinkservice sind eine lebendige Materie, früher noch mehr als heute werden Glasformen an aktuelle Trinkgewohnheiten angepasst. In den 1950er Jahren kamen zum Beispiel Gegenstände für die Bar und zum Rauchen dazu. Heute versuchen wir wieder zu den ursprünglichen Formen zurückzufinden. Beispielsweise ersetzen wir die „neue“ wieder gegen die „alte“ Weinflasche bei TS 98.“

¹⁸² Die Dessert- und Unterteller (3 Stück im Bestand) werden hier wegen ihrer geringen Anzahl und der ausschließlichen Konzentration auf das Trinkglas beiseitegelassen. Interessant war nur, dass anscheinend ursprünglich auch ein Ess-Service 98 in Kombination mit dem Trink-Service vorhanden war.

10.3. Trinkgläser

Darüber hinaus treten die Kelchgläser in beiden Zusammenstellungen in mehreren verschiedenen Dimensionen auf. Paul Esterházy bestellte vier Größen pro Gast („2. bis 5. Größe“) für sein Sortiment, das Musterbuchblatt von Lobmeyr zeigt fünf Stück („1. bis 5. Größe“).

Kelchgläser

Schon alleine deshalb – wegen seiner 4 bis 5-fachen Präsenz auf der Tafel beziehungsweise in den Entwürfen – gebührt dem Kelchglas vermehrte Aufmerksamkeit.

„Die Venezianer entwickelten diesen so unendlich variablen und praktischen Gebrauchsgefäßtyp zum Weintrinken, dessen formales Charakteristikum von Anfang bis heute die Dreiteiligkeit der Form ist: flacher Fuß, Stiel oder Stengel und Kuppa, meistens klar getrennt.“¹⁸³

Die Form der Kelchgläser des TS 98 kann man – entsprechend dem Produktionsprozess – in Kuppa, Nodus/Knauf, Schaft und Fuß zerlegen (Abb. 38), was hier zusätzlich sinnvoll ist, um die vielseitigen Einflüsse und Vorbilder auf seine Formensprache aufzuschlüsseln.

Zunächst eine Beschreibung der Form: Die Kuppa (1) mit eiförmigem, zum Mundsaum konisch geradlinig auslaufendem Querschnitt oder – anders formuliert – konisch – zum Schaft hin gerundet, ist in acht Facetten/Schalen geschliffen, die etwa 5mm unterhalb des Mundsaumes abgesetzt sind. Ein flacher, klar von der Kuppa abgesetzter Nodus/Knauf (2) bildet den Übergang zum Balusterschaft (3). Der Baluster selbst läuft an seinem größten Durchmesser spitz zu und zeigt eine eingblasene tropfenförmige Luftblase. Der Übergang von Nodus zu Baluster verläuft – so wie der Übergang von Baluster zu Fuß (4) – nahtlos in einem im Querschnitt konkaven Schwung. Nodus, Baluster und Fuß sind ebenfalls achtseitig facettiert. Der Fuß schließt in einem flachen Achteck, sein zentraler Bereich ist an der Bodenseite in einer sanften Wölbung nach oben geschliffen, wodurch auch (wie bei allen vorhandenen Gefäßen) der Hefteisenbruch verschliffen und so nicht mehr erkennbar ist.

¹⁸³ Dexel 1995, S. 67.

Partielle historische Formvergleiche:

-Kuppa: Vergleichsbeispiele für die Grundform der Kuppa findet man im Venedig des 16. Jahrhunderts, im Deutschland des 16. und 17. Jahrhunderts (Abb. 39) sowie als Grundtypus des Barock (Abb. 40). Ein sehr treffendes Vergleichsbeispiel nicht nur für die Grundform, sondern auch für die Facettierung (ohne Schnitt-Dekor), stellt der böhmische Pokal (Abb. 41) dar; er ist facettiert, jedoch mit reichem Schnitt dekoriert. Man findet etliche ebenfalls vergleichbare böhmische Exemplare ab etwa 1700 (Abb. 42). Diese Formen halten sich im Grunde (in diversen Varianten) während des gesamten Barock und Rokoko in weiter Verbreitung (mit Schwerpunkt aber wieder in der böhmischen Produktion). Auch aus dem Kunstkammer-Bestand der Esterházy ist zumindest ein Objekt zum Vergleich zu nennen: ein Deckelpokal des böhmischen 18. Jahrhunderts (Abb. 43). Seine Kuppa ist im Querschnitt ähnlich und ebenfalls in Facetten geschliffen.

-Nodus/Knauf: Die Ausführung des Nodus kann als eine Ausformung des schlesischen/nordböhmischen Barock gesehen werden. Seine Eigenart liegt in der geringen Höhe. Er bildet den unteren Abschluss der Kuppa und den Übergang zum Schaft und entspricht formal einem regelmäßig achteckigen, flachen Prisma, das im unteren Bereich mit einer Hohlkehle in den Balusterschaft mündet. Vergleichsbeispiel wäre hier zum einen ein nordböhmischer Pokal Anfang des 18. Jahrhunderts (Abb. 44) und die oben genannten Pokale aus Nordböhmen (siehe Abb. 42), zum anderen Beispiele aus Schlesien (Abb. 45).

-Schaft: Der Balusterschaft der Kelchgläser des TS 98 ist in seiner Bearbeitung (Schliff) mit barocken Schäften zu vergleichen. Um die Jahrhundertwende vom 17. zum 18. Jahrhundert vervielfachte sich die Produktion des Schnitt- und Schliffglases im Allgemeinen. Natürlich zeichneten sich auch hier regionale Besonderheiten ab – so verweisen etwa facettierte Balusterschäfte auf schlesische, Schäfte mit rot-goldenen Fäden auf böhmische, vierseitig geformte Balluster auf thüringische und querfacettierte Schäfte auf sächsische Provenienzen.¹⁸⁴ So gesehen ist der Schliff der Baluster des TS 98 dem schlesischen Vorbild am ehesten zuzuordnen.

¹⁸⁴ Saldern, Grumbkow 1995, S. 25–26.

Die barocken Baluster sind die ersten Schäfte dieser Form, die nicht hohl geblasen, sondern massiv gearbeitet und geschliffen wurden, jedoch sind sie in der Ausführung gedrungener und massiger als bei TS 98. Von der Proportion entsprechen die Baluster des TS 98 eher den schlankeren, aufstrebenderen Formen des Rokoko – die wiederum aber in der Regel anders endbearbeitet sind – mit floralem und/oder ornamentalem Walzen- oder Knorren-Schliff (Abb. 46).

Ein weiteres wesentliches Merkmal der Baluster des TS 98 ist die in den Schaft eingeblassene – tropfenförmig nach unten zeigende – Luftblase (Abb. 47). Diese Technik hat ihren Ursprung wohl auch im Böhmen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; in der Schausammlung des MAK ist ein frühes Exemplar eines Pokals mit Lufteinschluss im Schaft zu sehen, welches eventuell auch Ludwig Lobmeyr als Anregung gedient haben könnte.¹⁸⁵ Weite Verbreitung und großen Anklang fand die Technik vor allem, mit großer zeitlicher Ausdehnung, in Großbritannien. Die ersten Pokale aus englischem Bleiglas besaßen den um die Mitte des 17. Jahrhunderts üblichen barocken Balusterschaft bei geradwandiger Kuppel. Der Baluster verkümmerte um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer oder mehreren übereinander angeordneten Verdickungen im geraden, hohen, dünnen Schaft; die Kuppel schwang glockenförmig aus, der Fuß war massig, sein Durchmesser bei den frühen Stücken oft größer als der der Kuppel, der Schaft war meist mit Lufteinschlüssen und Facetten-Schliff dekoriert.¹⁸⁶ In Großbritannien wurde die Kunst der eingeblassenen Lufteinschlüsse ausgereizt und kam in Verbindung mit dem englischen Bleikristall als Vorbild in der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder zurück nach Böhmen. Weitere formale Ähnlichkeiten zu den oben beschriebenen englischen Gläsern können hier nicht beobachtet werden.

Nach 1860 tauchten die dem Barock entsprechenden Balusterschäfte mit eingestochener Luftblase in Böhmen wieder auf. Sie spielten auch in der barocken Formenwelt meist mit Facetten-Schliff, Kugel-Schliff oder Kanten-Schliff zusammen¹⁸⁷ (siehe Abb. 40; Abb. 48-50). Das oben angeführte Vergleichsbeispiel aus dem Bestand

¹⁸⁵ Objekt Nr. 182: Pokal mit Portrait des „K. Gen. Feldm. Lieut.“ Prinzen Eugen. Das Glas lässt sich präzise auf 1688-90 datieren, da Prinz Eugen von Savoyen den militärischen Rang „K. Gen. Feldm. Lieut.“ nur in diesen Jahren innehatte.

Zu sämtlichen Objekten der Schausammlung des MAK sind leider keine Abbildungen vorhanden, deshalb beziehe ich mich in der Vergleichsführung hauptsächlich auf die anderen Exemplare.

¹⁸⁶ Weiß 1966, S. 232–234.

¹⁸⁷ Weiß 1966, S. 185–189.

der Esterházy ist ebenfalls mit einem Baluster versehen. Ein weiteres Vergleichsbeispiel bezüglich der Balusterschäfte ist ein rotes Kelchglas (vermutlich Anfang oder Mitte 17. Jh.), das noch mit einem hohl geblasenen Schaft (wie in der Renaissance üblich) ausgestattet ist (Abb. 51), der Deckelpokal (Böhmen 18. Jh.) hingegen mit einem in reicheren Facetten geschliffenen massiven Schaft.

-Fuß: Den nahtlosen Übergang vom Schaft zum Fuß des Glases kann man ab 1700 finden (Abb. 52) – allerdings ohne den facettierten Schliff. Die Kombination zwischen Übergang und Schliff ist wieder im Schlesien/Riesengebirge der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzusiedeln (Abb. 53). Die Formgebung des Fußes an sich liegt klar in der böhmischen Tradition (siehe Abb. 41-45) und ist ab der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr häufig/nur noch sehr selten zu finden.

Für das Detail, dass der Facetten-Schliff des Fußes in einem achteckigen Boden endet, ist zum einen das schon bekannte Vergleichsbeispiel aus Schlesien um 1730 (siehe Abb. 45) zu nennen, des weiteren sind drei Exemplare in der Schausammlung des MAK zu finden: zwei ebenfalls aus Schlesien um 1740, eines aus Böhmen um 1730¹⁸⁸. Den barocken Vorbildern und der Lobmeyr'schen Tradition und Arbeitsweise entsprechend wurden die Fuß- und Mundränder geschliffen.¹⁸⁹ Die Gläser aus dem Esterházy-Bestand stellen bezüglich der Formensprache des Fußes keine geeigneten Vergleichsbeispiele dar, da sich hier beide zu stark von der Form des TS 98 unterscheiden.

-Kelchglas „5. Größe“: Die am kleinsten dimensionierte Kelchglasform in diesem Ensemble wurde für Schnaps oder Likör verwendet¹⁹⁰, obwohl seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, etwa seit der Zeit um 1770/80, kleine, meist schwere, in der Form und Verarbeitung etwas grobe Schnapsgläser¹⁹¹ in Gebrauch kommen. Durch Verwendung

¹⁸⁸ Objekt Nr. 189: Fußbecher mit höfischem Quartett; Schlesien um 1740.

Objekt Nr. 192: Pokal mit patriotischen Symbolen; Schlesien nach 1740.

Objekt Nr. 185: Vierpassiger Deckelpokal mit Bandelwerk; Böhmen um 1730.

Zu sämtlichen Objekten der Schausammlung des MAK sind leider keine Abbildungen vorhanden, deshalb beziehe ich mich in der Vergleichsführung hauptsächlich auf die anderen Exemplare.

¹⁸⁹ Weiß 1966, S. 185–189.

¹⁹⁰ Die Kelchglasform V. Größe ist auch im heutigen Katalog nicht mehr vertreten.

¹⁹¹ Dexel 1995, S. 70.

der kleinsten Kelchglasform wird hier aber auf den Gebrauch einer weiteren, einer zusätzlichen Grundform (Schnapsglas) verzichtet und so die Zusammenstellung in ihrer Einheit und Einheitlichkeit beibehalten und durch weitere Formen nicht beunruhigt, gestört oder erweitert. Die Kelchgläser stehen so, mit Anleihen vor allem aus dem Böhmen und Schlesien des beginnenden 18. Jahrhunderts, beeinflusst durch englische Mode in einer entwerferischen Endausführung, die den Idealen der Kunstgewerbereform und dem Klassizismus verschrieben ist.

Flöte

Die Idee, eine Flöte als Trinkgefäß für Schaumweine zu benutzen, nimmt im Venedig des 16. Jahrhunderts ihren Anfang.¹⁹² Im Tafel-Service-Satz des TS 98 für Paul Esterházy entspricht die Flöte jedoch fast gänzlich den formalen Zügen der Kelchgläser. Der Aufbau ist ident, nur die Proportionierung der Kupa unterscheidet sich. Der Durchmesser am Mundsäum ist vergleichbar, die Höhe ist entscheidend größer. Die Grundform dieser Kupa ist mit sämtlichen Flöten ab dem 16. Jahrhundert vergleichbar – in Kombination mit dem Facetten-Schliff können vor allem schmale, hohe Deckelpokale des 18. Jahrhunderts in Böhmen als Vergleichsbeispiele herangezogen werden (siehe Abb. 42, Abb. 54-55).

Beim Champagnerglas ersetzte seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Schalenform die bisherig traditionelle Flötenform. Beide Formen bestanden dann nebeneinander und waren inklusive der Kombination beider Formen – der Tulpenform – im Entwurfsprogramm Lobmeyrs enthalten. Paul Esterházy entschied sich für die traditionell orientierte Variante der Flöte, die sich in ihrer Ausgestaltung am ruhigsten in die Reihe der Kelchgläser fügt.

Becher auf Fuß

Ein Becher an sich ist – aus welchem Material auch immer hergestellt – wohl eines der am frühesten entwickelten Gefäße. Der Glasbecher behielt im 18. Jahrhundert seine bisherige Bedeutung jedoch nicht, gewann aber gegen Ende des 18. und im 19.

¹⁹² Dexel 1995, S. 67: „... Venezianer bereits im 16. Jahrhundert die sogenannte Flöte, das Schaumweinglas, entwickelt haben ...“

Jahrhundert vor allem bei Gebrauchs- und Luxusglas wieder an Bedeutung. Die Becher des endenden 18. und des 19. Jahrhunderts sind auch keine formalen Neubildungen, sie setzen die Tradition des Becherglases seit dem Spätmittelalter fort.¹⁹³ Vergleiche zu Bechern auf Füßen in der hier vorliegenden Form bieten wiederum Schlesien um 1700 (Abb. 56) und Böhmen um 1770 (Abb. 57).

Im Kontext des TS 98 ist der Becher wiederum mit den Kelchgläsern vergleichbar – ein Pokal ohne Stiel. Der historischen Entwicklung der Gefäßtypen entgegengesetzt – diese eigentlich umgedreht – hat sich doch das Kelchglas aus einem Becher auf Stiel entwickelt. Aber in diesem Fall, mit der eindeutigen Dominanz der Kelchgläser, kann man – wohl gewagt – die Becherform auch von der anderen Seite betrachten: eine breite Kuppa, der Nodus zur Standfläche vergrößert, Baluster und Fuß fehlen.

Bierglas

Das Bierglas setzt sich aus zwei Form-Komponenten zusammen: Kuppa und Fuß. Auch die Kuppa des Bierglases lässt sich in Beziehung zu den Kelchgläsern setzen. In ihren Proportionen lässt sie sich als die Kuppa eines etwas erhöhten Pokals, einer breiten Flöte oder eines langen Bechers beschreiben. Der Trompetenfuß hingegen differiert völlig – er ist nicht vergleichbar mit den zuvor beschriebenen Fuß-Lösungen. Er ist trompetenförmig hohl geblasen, warm angesetzt und der Kuppa entsprechend facettiert.

In seiner Gesamtform steht das Bierglas in der Tradition der spätmittelalterlichen Stangengläser des deutschen Kulturkreises¹⁹⁴ (Abb. 58-59). Trompetenfüße findet man in der Renaissance beziehungsweise dem beginnenden Barock auch im Einsatz für Pokale, Kannen, Krüge, Becher... (siehe Abb. 21 und 40). Im Sortiment Paul Esterházy's ist das Bierglas das einzige mit einem Trompetenfuß, am Musterbuchblatt von Ludwig Lobmeyr hingegen bei weitem nicht. Hier sieht man Biergläser in Damen- und Herren-Größe, einen Becher auf Trompetenfuß, ein Rheinweinglas, einen Punschkrug und ein Salzsälchen – alle mit Trompetenfuß und somit auch mit zeitlich und örtlich den Kelchgläsern gegenüber different gestellten Vorbildern.

¹⁹³ Dexel 1995, S. 52–53, S 87: Die Herkunft dieser uralten Form vom geböttcherten Holzbecher liegt klar am Tage. Als Vorbilder mögen aber auch ganz ähnlich geformte Hornbecher eine Rolle gespielt haben.

¹⁹⁴ Dexel 1995, S. 52–53: Um 1700 wurden die großen Stangengläser abgelöst durch kleinere Formen: Kelchglas, kleiner Römer, handhohes Becherglas.

10.4. Ausschankgefäße

Krug und Flaschen werden erst formal in Tafel-Service-Ensembles integriert, als es modern ist, Getränke zu dekantieren (siehe Kapitel 5).

Krug

Die Umrisslinie dieses Kruges mit angesetztem Henkel ist abgeschwächt tropfenförmig. An der dem Henkel gegenüberliegenden Seite ist im Bereich des Mundsauces ein kleiner Ausguss geformt. Die Facettierung ist unterhalb des Mundsauces, also auch unterhalb des Ausgusses, abgesetzt.

In seiner Grundform ist der Krug vergleichbar mit dem Bergkristall-Schliff-Krug des Kunsthistorischen Museums Wien (siehe Abb. 21), bei TS 98 allerdings ohne Trompetenfuß und mit einem tiefer angesetzten, kleineren Henkel ohne Dekor. In seiner Funktion als Bierkrug und mit der sehr einfachen und schlichten Formensprache könnte man auch weitere Vergleiche zu Humpen- und Deckelkrug-Formen des 17. Jahrhunderts ziehen – siehe Esterházy'sche Kunstkammer (Abb. 60-61). Ein wesentlicher Unterschied zu diesen Objekten liegt jedoch im Gebrauch des Gefäßes: Der Krug des TS 98 dient nicht zum Trinken, sondern zum Ausschanken von Bier in die eben oben beschriebenen Gläser.

Flaschen

Die beiden Flaschen des TS 98 – für Wasser (groß) und Wein (klein) – sind bei unterschiedlicher Dimensionierung gleich proportioniert und insofern mit dem Kelchglas-Satz vergleichbar. Ihre Grundform entspricht einer stark ausgeprägten Tropfenform, die durch einen deutlich abgesetzten Ring am Flaschenhals und eine leicht abgesetzte Schulter unterbrochen wird. Beide Unterbrechungen sind durch den Schliff geformt und dienen augenscheinlich neben entwerferischer Ästhetik vor allem der Funktionalität im Sinne leichter Handhabung des Tafelgeräts.

Die Flaschenstöpsel sind ebenfalls tropfenförmig und führen (im geschlossenen Zustand der Flasche) deren Tropfenform weiter. So bildet der auskragende Mundsäum der Flasche die dritte „Unterbrechung“ der Grundform. Flaschen und Stöpsel sind gänzlich mit dem für das TS 98 charakteristischen Facetten-Schliff versehen, der wieder unter dem Mundsäum abgesetzt wird. Wie bereits erwähnt, ist jeder Stöpsel genau einer Flasche zugewiesen, in diese eingeschliffen, was zum Teil durch Nummerierung gekennzeichnet wurde; so ist garantiert, dass die Flaschen gut und exakt schließen.

Flaschen mit einer tropfenförmigen, bauchigen Grundform sind seit der Erfindung des Glasblasens bekannt. Konkretere Vergleichsbeispiele für geschliffene Flaschen dieser Art mit Stöpsel könnten vor allem in kleinerer Dimensionierung gefunden werden (Flakon). In den hier vorliegenden Größen ist es unwahrscheinlich, Vergleichsbeispiele zu finden, da erst durch die Änderungen in der Tafelkultur die Flasche an sich ihren Stellenwert vom bloßen Aufbewahrungs- und Transport-Gefäß zum repräsentativen Tafelutensil heben konnte.¹⁹⁵

10.5. Dekor – Monogramm PE

Dekoriert ist jedes Glasgefäß des Ensembles mit einem zentral platzierten, matt geschnittenen Spiegelmonogramm der Initialen Paul Esterházy's (PE) unter der Esterházy'schen Fürstenkrone – Teile der geschnittenen Dekoration wurden in einem weiteren Arbeitsschritt durch Blänken hervorgehoben. Die Linienführung der Buchstaben ist geschwungen, die Gravur im Strich mit stilisierten „Blättern“ verziert – so wirkt das Monogramm aus einiger Entfernung wie gefedertes Rankenwerk¹⁹⁶ und ist erst bei genauerer Betrachtung entzifferbar (siehe Abb. 14).

¹⁹⁵ Zischka 1994, S. 30;

Als mit dem Service á la russe jedem Gericht ein anderer Wein zugeordnet wurde, für den ein entsprechendes Glas auf dem Tisch stand, und der feste Glaube, dass der Wein besser aus der Flasche munde, dem ebenso dogmatisch befolgten Glauben, dass nur in einer Karaffe dekantierter Wein richtig schmecke, wich, fand die Flasche ihren Platz auf der Tafel.

¹⁹⁶ Schack 1976, S. 54–55:

Das geschnittene Kristallglas setzte sich allgemein in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch. Das erste Zentrum für Glasschnitt wurde in Nürnberg [...] begründet. Die Nachfolge ist im Laub- und Bandelwerkstil arbeitend; im 17. Jh. wurde für dickwandige Kristallgläser die Technik des Hochschnitts von den Bergkristallarbeiten übernommen. Im Rokoko werden die schweren Ornamentformen des Barock aufgegeben und durch das leichte beschwingte Laub- und Bandelwerk ersetzt, wobei gefederte Ranken vor allem in Dresden bis ca. 1740 eine dominante Rolle spielten.

Ansonsten sind die Gläser frei von Dekor – ungleich der meisten historischen Vorbilder, bei welchen im Bereich des Luxusglases reichere Schnitte immer eine bedeutende Rolle spielten. Die Ausführung des Glasschnitts liegt in der böhmischen Tradition, auf die Lobmeyr auch insofern baute, als fast alle Nachkommen der Einzelpersönlichkeiten, die am Anfang des Jahrhunderts den böhmischen Glasschnitt bestimmten, später von Lobmeyr beschäftigt wurden.¹⁹⁷ Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ebbt die Ausführung von derart reichem Dekor jedoch ab, sodass auf großen Garnituren kaum mehr reichere Dekore zu finden sind.¹⁹⁸ Somit steht das Monogramm zwar in der stilistischen Nähe des Rokoko, die Gläser sind in ihrer Gesamtheit – ohne weitere Dekoration – so aber eher dem beginnenden Klassizismus verbunden.

10.6. Forminhalte des Ensembles „PE“

Allgemein zusammenfassend kann für das TS 98 gesagt werden, dass seine Vorbilder sehr vielseitig sind – TS 98 baut auf multiple historische Anleihen, formal vor allem auf Barock und Rokoko¹⁹⁹ des beginnenden 18. Jahrhunderts. Fuß- und Mundränder sind geschliffen, nicht wie etwa in der Renaissance umgeschlagen. Dennoch zeigen sowohl die Gläser des Barock als auch die Gläser des beginnenden Rokoko äußerst reichen Schliff- und Schnittdekor²⁰⁰, welcher auf TS 98 fehlt. Der Schliff wurde rein formgebend verwendet, der dekorierende Schnitt im Vergleich zu den Vorbildern eher minimalistisch angewandt (Monogramm und Krone). Dies entspricht somit im Grunde eher den ideellen Vorstellungen des Klassizismus. Wobei nun TS 98 sowohl in der Folge

¹⁹⁷ Helles Glas und klares Licht, 1998, S. 209–213

¹⁹⁸ Brozková, Hörtl 1995, S. 42

¹⁹⁹ Dexel 1973, S. 91: Außerdem hatten die Trinkgläser des 17. und 18. Jahrhunderts in der Regel einen Deckel, eine Tatsache, die über dem Umstand nicht vergessen werden darf, dass diese in den meisten Fällen verloren gegangen sind.

²⁰⁰ Saldern, Grumbkow 1995, S. 25–26: Für böhmisch-schlesischen Schnitt ist oft ein horror vacui und minutiöse Feinteiligkeit typisch (Frontispiz), der Berliner Schnitt - oft in Hochrelief gehalten - gefällt durch barocke Üppigkeit und Plastizität.

des Klassizismus der Jahrhundertwende zu sehen ist als auch als ein frühes Beispiel der neoklassizistischen Strömung²⁰¹.

Vorbilder sind nicht immer nur im Rahmen des betreffenden Materials zu suchen²⁰² - hier jedoch schon. Mit einem Verweis auf die Forderungen der Kunstgewerbereform nach materialgerechter Behandlung und in Kombination mit der Manifestation von Glaskunst-Tradition kann dieser Aspekt als selbsterklärend stehen gelassen und muss hier nicht näher ausgeführt werden (siehe Kapitel 9). Erst in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts kam massives, dickwandiges Glas in Form von geschliffenen oder tiefgeschnittenen konischen Bechern und Balusterpokalen auf. Ab dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wurde das böhmische Glas dann etwas leichter, dünner und auch formenreicher.²⁰³ Die böhmischen Glasformen entwickelten sich Anfang des 18. Jahrhunderts zu den Grundtypen des späteren Tafelservice-Ensembles. Balusterpokale, konische Becher und Flaschen oder Kannen mit hohem Hals waren hier vertreten – natürlich dekoriert – vor allem mit Facetten-Schliff und Kugelungen. Das böhmische Glas hat auf diese Weise – mit diesen Produkten – während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Weltmarkt erobert.²⁰⁴ Es ist anzunehmen, dass es für das Ensemble in seiner Kombination keine direkten barocken Vorbilder aus Glas gab, da – wie vorher beschrieben – damals eine andere Tischkultur vorherrschend war und man im Sinne des Historismus lediglich einzelne Formelemente aufnahm und sie in den Entwürfen neu kombinierte.

Die Gläser des im 18. Jahrhundert auf das Barock folgenden Rokoko unterscheiden sich von diesem durch prinzipiell aufstrebendere Formen.²⁰⁵ Es lässt sich jedoch nur annäherungsweise feststellen, ob ein Einfluss eher im Barock oder im Rokoko wurzelt, da

²⁰¹ Brozová, Hörtl 1995a, S. 16: Der neoklassizistische Stil der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts veränderte allerdings schrittweise die Farbgebung des Glases, seine Formen sowie die traditionelle Verzierung.

²⁰² Noever, Scholda 2006, S. 32–35: Lobmeyr konnte aus den reichen Beständen des Museums schöpfen: Als Vorbilder dienten ihm bzw. den für ihn entwerfenden Künstlern Objekte aus verschiedenen Materialien in den Sammlungen und die Vorbildersammlung in der Bibliothek: Objekte aus der Wiener Schatzkammer, böhmische Glasgefäße, französisches Sèvres-Porzellan, französische Henri-deux-Keramiken des 16. Jahrhunderts, orientalische Keramiken und Metallarbeiten. Dekore und Formen wurden oft unabhängig voneinander übernommen.

²⁰³ Brozková, Hörtl 1995, S. 39.

²⁰⁴ Helles Glas und klares Licht, 1998, S. 205–208;

Das wichtigste Absatzgebiet für böhmisches Glas wurde Spanien, von wo es auch nach Übersee ausgeführt wurde.

²⁰⁵ Jöbstl 1987, S. 25–28.

fließende Übergänge in der Formensprache vorliegen. Die Gläser, die frei nach Formen des frühen 18. Jahrhunderts hergestellt wurden, unterscheiden sich von ihren Vorbildern durch größere Reinheit und Helligkeit der Masse, durch vorangetriebene technische Perfektion der Ausführungen sowie präzisere Ausarbeitung der Dekore.²⁰⁶ Weitere Unterscheidungsmerkmale sind zum Teil Proportionsverschiebungen und eine flächigere Art der Zeichnung.²⁰⁷

In der Komposition der Form weist das TS 98 sowohl Anklänge an den Klassizismus als auch Vergleichbarkeiten mit dem nachfolgenden Empire auf. Für das Empire typisch war dickwandiges, geschliffenes Glas mit feinen, geschnittenen Monogrammen, Wappen oder einfachen ornamentalen Bordüren. Die zuvor meist runde Fußplatte wurde von einem niedrigen viereckigen Sockel abgelöst.²⁰⁸ Nun ist TS 98 ebenfalls geschliffen, mit Monogramm und Krone versehen, aber bei weitem nicht als dickwandig zu bezeichnen. Mit seiner Wandstärke liegt es so gesehen wohl wieder nahe am Klassizismus und nicht am Empire. Die Fußplatten der Kelchgläser sind weder rund noch viereckig gesockelt, sie entsprechen weder dem einen noch dem anderen oben skizzierten Vorbild – sie gehören dem barocken Formengut an. Nichtsdestotrotz kann der Formenkanon des Klassizismus wohl auch widersprüchliche Bedeutungen in sich vereinen:

„Er kann Ausdruck der Selbsterfahrung des bürgerlichen Subjekts und des Selbstständigkeitsstrebens seiner Klasse, aber auch Ausdruck nichtbeseitigter alter Herrschaftsansprüche sein. Zwischen Revolution und Restauration vermischen sich egalitäre und autoritäre Ausdrucksmomente im gleichen ästhetischen Prinzip der Schlichtheit, Strenge und Würde.[... Er kann sogar] auch Ausdruck eines Kompromisses zwischen den Herrschern und den gebildeten Oberschichten sein. [...] Das Königsschloss wird nicht zum Bürgerhaus. Hier bleibt die Form massig, lastend, beeindruckend selbst bei Zurückhaltung im Schmuck. In der Öffentlichkeit lässt sich der mit revolutionärem Schlichtheitspathos gesättigte Klassizismus, in dessen Rahmen das freie Denken des Vormärz geübt und das Scheitern der

²⁰⁶ Zischka 1994, S. 274.

²⁰⁷ Schack 1976, S. 61–62.

²⁰⁸ Brozová, Hörtl 1995b, S. 200.

*Revolutionsbewegungen registriert wird, auch für restaurativ-autoritäre Zwecke umdeuten.*²⁰⁹

Reflektiert man das im Zitat Gesagte und legt es um auf die Formensprache der Gläser des TS 98, ermöglicht die Interpretation folgende Botschaften der Klassizismus-Nähe des Services für Paul IV:

Die Formensprache des Klassizismus konnte die bürgerliche Seite stärken, nun aber auch ein Kompromissmittel sein (zwischen Herrscher und Bürger). Die Anwendung diplomatischer Kompromisse wurde bei Esterházy nicht selten praktiziert – sie schafften es oft, Kompromisse so zu legen, dass ihnen mitunter sogar weitere Vorteile erwuchsen. Die Verwendung von klassizistischer Formensprache auf einer fürstlichen Tafel kann interpretiert werden als eine Zurkenntnisnahme der Revolutionsbewegungen, eine Reaktion darauf und als ein Aneignen und Sich-zu-Nutzemachen ebendieser Formen. So konnte die Formensprache einer anfangs bürgerlich-dominierten Bewegung (die schlichte Monumentalität des Klassizismus²¹⁰) unter die Dienste der adeligen Herrschaft gestellt werden. Sicher festigte dies auch eine weitere Unterstützung der Bürger und eine Dämpfung der Revolutionsbestrebungen.²¹¹

Das englische Glas entspricht in seiner wasserhellen Reinheit und in seinem linearen Schliff noch am frühesten den klassizistischen Vorstellungen.²¹² Der Weltmarkt für luxuriöses Trinkglas wurde bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eindeutig von Gläsern aus englischer Schlifftradition dominiert. Das in Großbritannien entwickelte Bleikristallglas hatte optisch einen weichen, glänzenden Material-Charakter; es war durch seine Zusammensetzung schwerer; die größere Masse bedingte auch einen kräftigeren Klang; die Brillanz wurde durch Diamant- und Keilschliff noch verstärkt; außerdem war es wegen geringerer physikalischer Härte leichter zu bearbeiten als traditionelles Kristallglas, was, wie die neu entwickelte Säurepolitur, niedrigere Produktionskosten zur Folge hatte. Viele böhmische Hütten übernahmen in den zwanziger Jahren des 19.

²⁰⁹ Selle 2007, S. 43.

²¹⁰ Selle 2007, S. 66.

²¹¹ Selle 2007, S. 45:

Ein wesentlicher, weiterer Gegenentwurf des Bürgertums ist das Biedermeier: Hier entsteht der Gegenentwurf zur Steifheit des Empire ebenso wie zur allzu großen Feierlichkeit und Erhabenheit restaurativer Klassizismus-Varianten in der typischen Biedermeierform.

²¹² Weiß 1966, S. 235–236.

Jahrhunderts den englischen Stil und entwickelten bald eine eigene Tradition daraus.²¹³ Das härtere böhmische Kreidekristallglas vermisst im Vergleich zum englischen Bleikristallglas die Eigenschaft des reichen Farbenspiels, es hat einen niedrigeren Lichtbrechungsindex. Die Kanten im Schliff kommen aber stärker zur Geltung und können eben durch die größere Härte exakter und „dauerhaft haltbarer“ gearbeitet werden. Daher nahm man wieder Abstand von englischen Vorbildern und suchte andere, materialgerechtere Glas- und Schliffformen der eigenen Tradition mit leicht variablen Materialzusammensetzungen zu kombinieren (erhöhte Bleianteile; dennoch niedriger als in Großbritannien). Allgemeiner gesehen gilt das Streben im 19. Jahrhundert (zumindest ab der Jahrhundertmitte) schon der Vereinigung von Zweckmäßigkeit und Ästhetik der Form.

Die vollendete Wirkung des Ensembles war und wäre natürlich nur in einer Aufstellung auf einer adäquat gedeckten Tafel zu ermessen. Sieben Gläser pro Gast, zwei Flaschen und ein Krug für jeweils zwei Gäste – wie waren sie auf der Tafel platziert? Bei den Gläsern ist nochmals hervorzuheben, dass sicherlich die Kelchgläser in ihrem seriellen Auftritt einen wesentlichen Beitrag zum Gesamteindruck leisteten. Leider sind keine Tafelpläne, keine Gedeckpläne der Esterházy vorhanden: Die Frage danach muss einstweilen offen bleiben. Die Wirkung auf der Tafel war – soweit kann man vermuten – stark beeinflusst von den weiteren Utensilien wie Geschirr, Besteck und Dekor (Tafelschmuck). Da diese zusätzlichen Parameter nicht bekannt sind, kann ein finaler Gesamteindruck nicht plausibel vermittelt werden – man muss ihn auf die losgelöste Betrachtung der Gläser alleine reduzieren.

10.7. Potentielle Funktion des Services auf der Tafel

In den Musterbüchern der Entwürfe Ludwig Lobmeyrs im Bestand des MAK sind, wie gesagt, nicht alle Formen des für Paul Esterházy ausgeführten Ensembles vertreten. Andererseits wurden auch nicht alle dort vorhandenen Formen von Paul Esterházy bestellt. Warum also bestellt Paul Esterházy für seine Tafel genau dieses Sortiment?²¹⁴ Ist

²¹³ Helles Glas und klares Licht, 1998, S. 209–213:

Vor allem in den Hütten Neuwelt und Harrachsdorf wurde ein schlichter Diamantschliff vielfach mit "Platte Steindl", keil-, stern- und fächerförmigen Motiven und glatten Walzenschliffflächen kombiniert.

²¹⁴ Wie oben erwähnt konnte leider der Anlass der Bestellung im Zuge dieser Arbeit nicht geklärt werden.

diese Wahl aus dem Sortiment Lobmeyrs für das TS 98 mit seinen komplexen und vielseitigen formalen Rückgriffen bewusst getroffen worden? Beziehungsweise: Welche Aussage bei Tisch ließe sich damit tätigen?

Es folgen hierauf keine Antworten. Es können keine Antworten folgen. Was folgt, sind Überlegungen, Beschreibungen möglicher Zusammenhänge. Es werden Thesen angedacht, deren Verifikation oder Falsifikation nicht vollzogen werden kann. Die Anhaltspunkte, die „Beweise“, sind zu weit gestreut und zudem nicht ausreichend, es sind schlichtweg zu wenige. Was folgt, sind jedoch auf jeden Fall Überlegungen, die es wert sind, angedacht zu werden. Warum also bestellt Paul Esterházy für seine Tafel genau dieses Sortiment?

Die vielseitigen formalen Einflussfaktoren auf die Bestandteile des TS 98 werden hier nochmals aufgelistet und in weiteren Bezug gesetzt zu den Fürsten Esterházy im Allgemeinen und zu Paul IV. Anton Nikolaus, 10. Fürst Esterházy de Galántha im Speziellen: Der weitgreifendste Einflussfaktor für das Ensemble ist das Böhmen und Schlesien des beginnenden 18. Jahrhunderts. Dies kann als ein Rückgriff auf die Zeit Pauls I., den ersten Fürsten Esterházy, gedeutet werden. Er wurde 1687 vom Kaiser in den Fürstenstand erhoben, aber erst ab 1712 durfte auch der älteste Sohn den Fürstentitel führen – das heißt: Der Titel war somit nicht mehr nur auf Pauls I. Person beschränkt, sondern vererbbar.²¹⁵ Die Dynastie befand sich zu dieser Zeit in einer absoluten „Aufstiegs“-Phase, welche auf jeden Fall als Andenken-würdig zu betrachten ist und diesen Rückgriff im zeitlichen Sinn (Anfang 18. Jahrhundert) mehr als nur billigt. Regional gesehen (Böhmen und Schlesien) kann er als Untermauerung der guten Beziehungen zum Hause Habsburg gedeutet werden, da Esterházy in diesen Gebieten keine Besitzungen hatte. Die Anklänge an Vorbilder des Rokoko könnten Bezug nehmen auf den 5. Fürsten: Nikolaus I. den „Prächtigen“ oder „Prachtliebenden“²¹⁶. Ein Anklang an dessen glanzvolle und exquisite Feste fand so seinen Weg auf Pauls IV. Tafel. Rokoko und Barock besitzen zudem den Ruf von „Königsstilen“: Sie verkörpern damals wie heute Reichtum und Glanz.²¹⁷

²¹⁵ Lau, Reinhardt 2006, S. 54.

²¹⁶ Seedoch 1995, S. 52.

²¹⁷ Mundt 1981, S. 46–47.

Die Einflüsse des britischen Glases kann man zum einen in Pauls IV. Biografie begründet sehen (diplomatische Tätigkeit in London), zum anderen hat auch der England-Bezug über zumindest drei Generationen Familientradition. Schon sein Großvater (Paul III.) war als Botschafter in Großbritannien tätig, sein Vater verbrachte den Großteil seiner Jugend in England und heiratete 1842 Lady Sarah Child-Villiers²¹⁸ (Pauls IV. Mutter). Durch diese Verknüpfungen nach Großbritannien ist es anzunehmen, dass Paul IV. sowohl mit der englischen Tafelkultur als auch mit der englischen Glasproduktion vertraut war.

Die Schlichtheit im Dekor des TS 98 sowie die Materialwahl stehen dem Klassizismus nahe – der Formensprache einer Zeit, in der Nikolaus II., 7. Fürst Esterházy, das Angebot der ungarischen Königskrone von Napoleon ablehnte und klar auf der österreichischen Seite stand. Auf reicheren Schmuck im Sinne der französischen Restauration wurde hier verzichtet.²¹⁹ Im beginnenden 18. Jahrhundert fällt eine „Hochphase“ des böhmischen Glases zusammen mit einer „Hochphase“ der Esterházy-Dynastie; mit den Entwürfen kann Lobmeyr die böhmische Glastradition untermauern, Paul IV. mit dem Kauf und der Verwendung des Services seine Dynastie. Eine weitere mögliche Aussage steckt in der Wahl des Produzenten: ein k. & k. Hoflieferant und gleichzeitig ein Mitglied der kunstgewerblichen Avantgarde. Es zeugt von Modernität, zumindest von Zeitgemäßheit – im Gegensatz zu einem Anhaften an „rückständigen“ Traditionen und Formen – es kann als Loyalität zum Kaiserhaus gedeutet werden: Man bestellt ein Service bei derselben Firma mit geringerem Produktionsaufwand (niedrigerem Preis), jedoch von gleicher Qualität.

Die Aussage, die Paul Esterházy mit seinem TS 98-Ensemble bei Tisch zu treffen gewollt haben könnte, ist: Der Rückblick auf unsere Dynastie und deren Geschichte ist real, nicht erfunden; er muss nicht künstlich legitimiert werden, er ist legitim. Wir sind stolz darauf, woher wir stammen und darauf, wo wir jetzt stehen. Wir sind dem Kaiser nahe und treu, haben aber unsere eigene Geschichte, unsere eigenen Wurzeln. Wir sind finanziell rehabilitiert, konzentrieren uns auf die Höhepunkte der Dynastiegeschichte und

²¹⁸ Seedoch 1995, S. 245.

²¹⁹ Mundt 1981, S. 16: Der ausdrückliche Franzosenhass in Deutschland nach den Befreiungskriegen zeigte sich in der Verachtung von Barock, Rokoko und Empire, die neue bürgerlich liberale Gesinnung breiter Schichten in der Ablehnung fürstlichen Prunkes.

richten den Blick nach vorne. Das, was jetzt ist – in Zukunft bleibt, hat Qualität, zeigt Qualität, prahlt aber nicht. Wir sind modern, wissen, mit den Veränderungen umzugehen, sie für uns zu nutzen. Das Vertrauen in uns ist gerechtfertigt; wir sind ein beständiger und verlässlicher Punkt in Zeit und Raum.

Interpretativ besteht ein nicht zu vernachlässigender Unterschied, je nachdem, ob das TS 98-Ensemble 1864 oder 1892 gekauft wurde – bedeutende gesellschaftliche Veränderungen vollzogen sich in dieser Zeitspanne. Wahrscheinlich kann man aber davon ausgehen, dass es erst zwischen 1871 und 1881 erworben wurde. Somit kann die fragliche Zeitspanne auf ein Jahrzehnt reduziert und die Interpretation dadurch wiederum gefestigt werden.

Resümee und Schlussbetrachtung

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit war es nun möglich, einige der Forschungsfragen zu beantworten – die Herstellungsverfahren konnten erklärt, Entwerfer, Produzent und Vertrieb der Firma Lobmeyr²²⁰ zugeordnet werden. Der Stellenwert des Spiegelmonogrammes PE für das Ensemble wurde dargelegt und in die Datierungsproblematik eingebunden.²²¹ Die wahrscheinliche Datierung der Gläser ließ sich auf einen Zeitraum von etwa 10 Jahren eingrenzen (1871-1881); zu welchem Anlass das Service angekauft und verwendet worden war, konnte leider im Rahmen der durchgeführten Archiv-Recherche nicht eruiert werden – genauso wie die Frage nach dem Umfang des ursprünglichen Bestandes, wo man bloß von einer Mindestangabe (eines Services für 48 Personen) ausgehen kann.

Die Gläser des vorliegenden Ensembles waren ursprünglich Gebrauchsgläser: Ihre Funktion und ihr tatsächlicher Platzbedarf auf der Tafel wurden inklusive dem gesellschaftlichen Kontext dargestellt und diskutiert. Sie waren repräsentative Utensilien, heute werden sie als Sammlungsobjekte wahrgenommen – wann dieser Wandel in ihrer Wahrnehmung/in der Verschiebung ihrer Wertstrukturen stattfand, ist offen. Die Wertschätzung von Glas als Material selbst differiert ständig, verschiedene Modeströmungen bezüglich verwendeter Materialien und Weiterentwicklung von Technologien lösen einander ab. Am Beispiel der Gläser des TS 98 konnte gezeigt werden, wie sich die Veränderungen im Zuge der Industrialisierung und die Ideologien von Kunstgewerbereform und Klassizismus auf Materialwahl und Formkomposition auswirkten und mit lokalen Traditionen und persönlichen Vorlieben kombinierbar blieben. Exkurse in die Tisch- und Tafelkultur erklären die Verwendung solcher Service-Ensembles sowie den Grund für das Bedürfnis, ein solches Service für repräsentative Anlässe anfertigen zu lassen und zu besitzen – der Käufer war Paul IV., 10. Fürst Esterházy de Galántha. Etwaige Zusammenhänge zwischen Paul IV. und der formalen Gestaltung des TS 98 beziehungsweise Gründe für dessen Wahl wurden angedacht – es

²²⁰ Die Wiener Glasraffinerie J. & L. Lobmeyr wurde 1822/23 von Josef Lobmeyr gegründet. Sie fungierte als Verleger von Glaswaren.

²²¹ Das TS 98 wird bis heute produziert – es kann daher keinesfalls von Einzelstück-Charakter gesprochen werden – einzelstückartig, zuordenbar, eventuell datierbar ist die Serie ausschließlich wegen oder in Verbindung mit dem Monogramm.

wurde hypothetisiert, inwieweit auch Höhepunkte in der Dynastie der Esterházy die formalen Rückgriffe beziehungsweise die Wahl des Services beeinflusst haben könnten.

Die Frage nach der Herkunft der Formen der Gläser wurde zuerst nur für die einzelnen Bestandteile des Services beleuchtet, dazu wurden konkrete historische Gestaltungselemente herangezogen. Die historischen Anleihen der Formensprache sind sehr vielfältig, weshalb versucht wurde, die einflussnehmenden Faktoren aufzuschlüsseln und zuzuweisen. In ihren Grundformen – Pokal/Kelchglas, Flöte, Flasche, Krug, Becher, hohes Bierglas – gehören alle von Paul IV. bestellten Bestandteile des TS 98 zu den Dauerformen unseres Kulturkreises. Möglicherweise ist das in Zusammenhang mit der über mittlerweile 145 Jahre laufenden Produktion zu sehen – anscheinend hat TS 98 über die Jahrzehnte nicht an Aktualität verloren.

Ludwig Lobmeyr hatte nicht nur für das vorgestellte Ensemble als Entwerfer und Vertreter Schlüsselcharakter, sondern auch für die Verbreitung und Umsetzung der Ideen und Ideale der Kunstgewerbe-Reform in Österreich, für welche wiederum das TS 98 als Beispiel gesehen werden kann. Die Bildung der Berufssparte des Entwerfers hat ihren Ursprung in der Arbeitsteilung der industriellen Massenproduktion, wobei sich die Trennung von Kopf- und Handarbeit vollzieht. Was bedeutete Entwurfstätigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und welche Strömungen beeinflussten die Ausführung der vorliegenden Gläser? Im Zuge der Kunstgewerbe-Reform wandte sich der Entwerfer vom eigentlichen Industrieprodukt und dem Konkurrenzprinzip der Industrieproduktion ab. Man wollte die Beziehung zur Tradition bewahren und stellte mit solchen Produkten eine Alternative zur genormten Massenproduktion dar. Im von Ludwig Lobmeyr transportierten Historismus macht sich immer wieder das Spannungsfeld zwischen Kontinuität und Weiterentwicklung bemerkbar. So kann man das TS 98 sowohl in der Folge des Klassizismus der Jahrhundertwende, als auch als ein frühes Beispiel der neoklassizistischen Strömung des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts sehen.

Richtungsweisend für diese Arbeit war das anfängliche Auffinden des „PE“-Services in den Musterbüchern der Firma Lobmeyr. Wie beschrieben sind jedoch nicht alle bei Esterházy erhaltenen Gefäße auf den Musterbuchblättern dargestellt, da diese nur eine persönliche Auswahl von Ludwig Lobmeyr umfassen; und nicht alle Gefäße auf den Musterbuchblättern wurden für Esterházy ausgeführt – das bestimmte die persönliche Wahl von Paul Esterházy. Rund um diese Fixpunkte – ein Tafelservice im Depotbestand der Stiftung Esterházy, das nachweislich von Ludwig Lobmeyr entworfen wurde und mit

dem Spiegelmonogramm PE unter der Fürstenkrone versehen ist – versuchte ich in dieser Arbeit darüber eine Produktgeschichte zu entwerfen und mit einem (oder mehreren) Rahmen zu versehen. Ja: „*Erzählte Geschichte ist immer ein Konstrukt.*“²²² – und ich hoffe, die hier präsentierten Konstrukte regen zu weiteren Überlegungen, Diskussionen, zu einer Weiterführung der Fragestellungen dieser Themenkomplexe an.

²²² Selle 2007, S. 11.

Anhang I – Abbildungsverzeichnis

Abbildungen



Abb. 1: Ansicht aller Bestandteile des TS 98 PE



Abb. 2: Krug



Abb. 3: Flaschen zugestöpselt



Abb. 4: Flaschen offen



Abb. 5: Bierglas



Abb. 6: Becher auf Fuß



Abb. 8: Sektflöte



Abb. 7: Kelchgläser

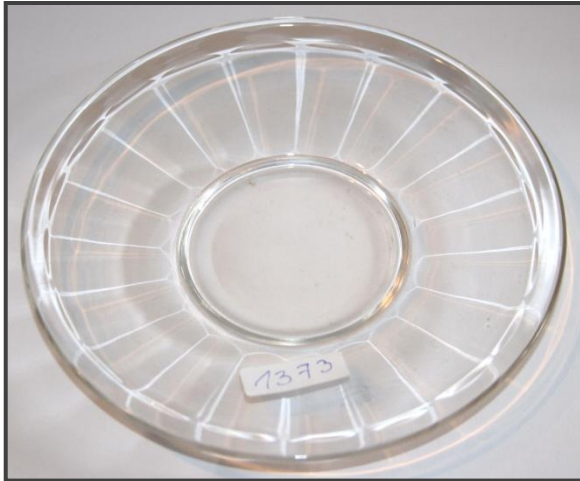


Abb. 9: Dessertteller



Abb. 10: Unterteller von Fingerschale

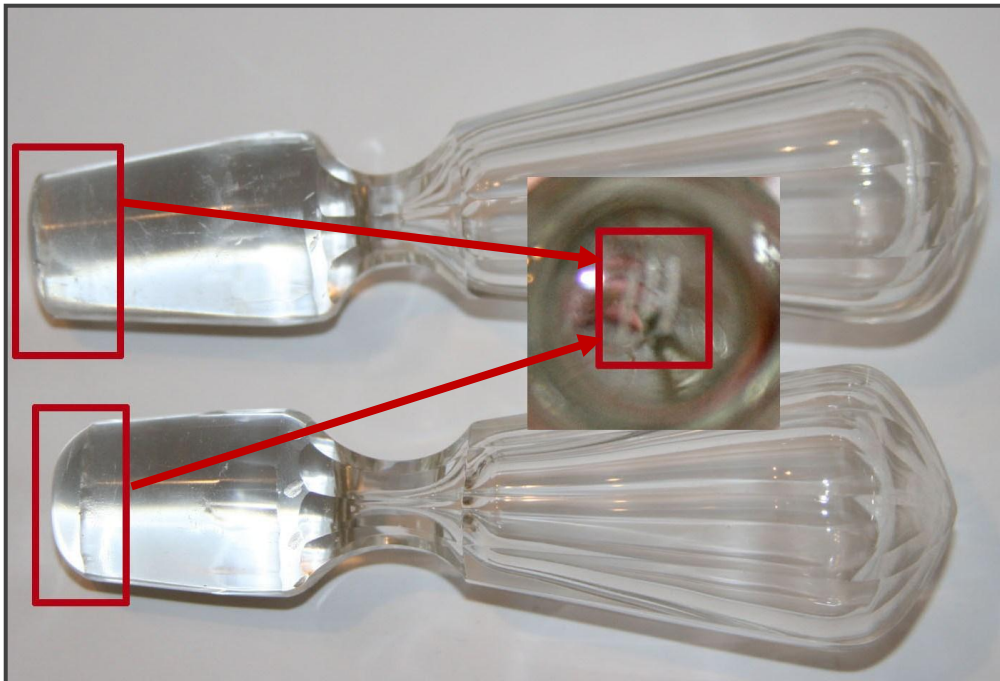


Abb. 11: In den Stöpselboden eingeritzte Nummer 14

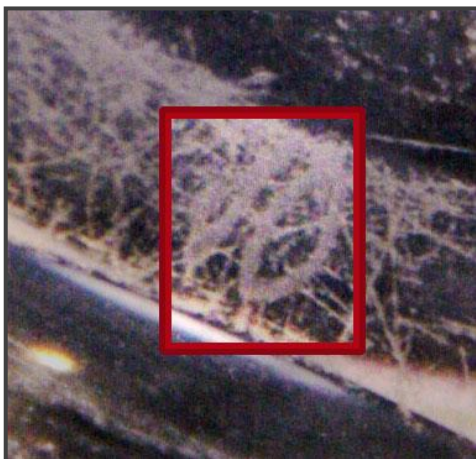


Abb. 12: In den Flaschenboden eingeritzte Nummer 10



Abb. 13: Detail – Schliff



Abb. 14: Detail – Monogramm

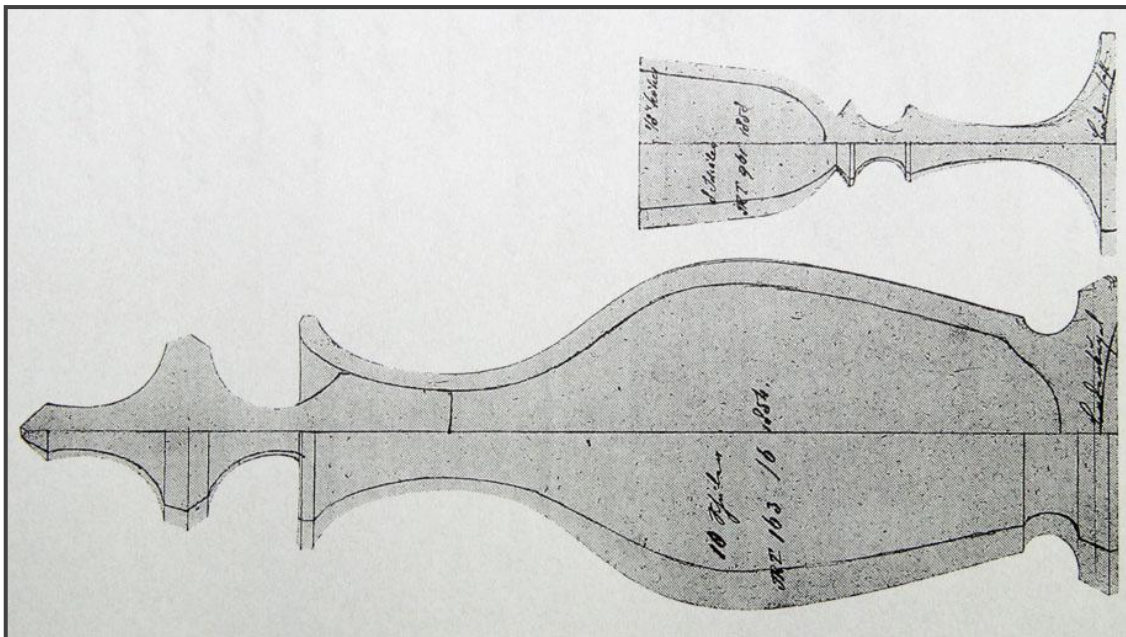


Abb. 16: Beispiel eines Papierschnitts

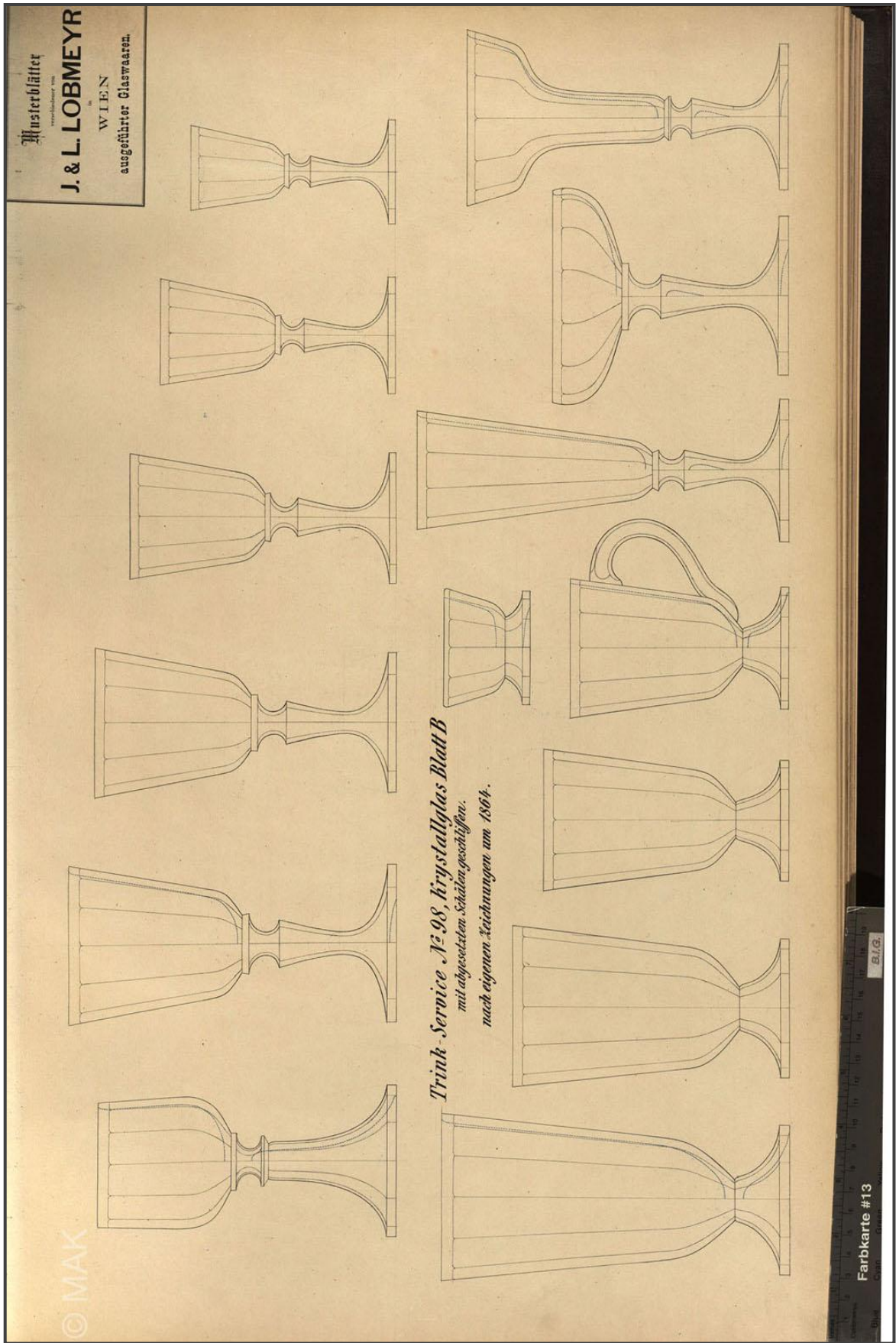


Abb. 15: Musterbuchblatt MAK:

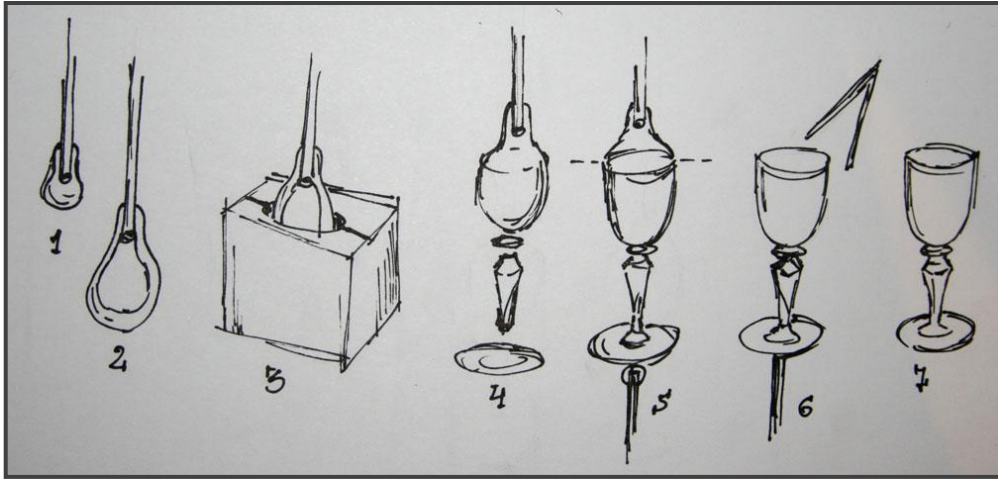


Abb. 17: Glasblasen in schematischer Darstellung

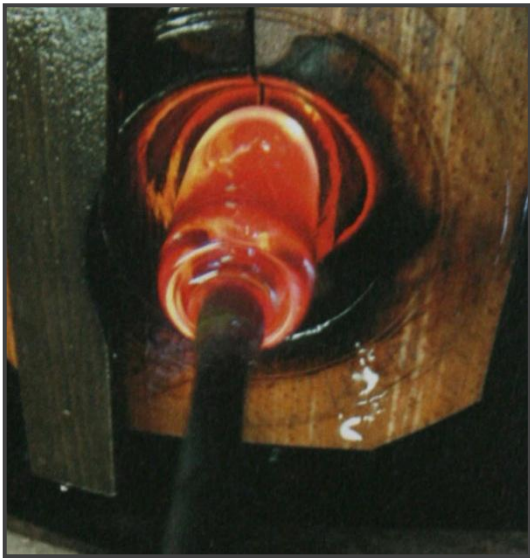


Abb. 18: Form – Formblasen von Glas

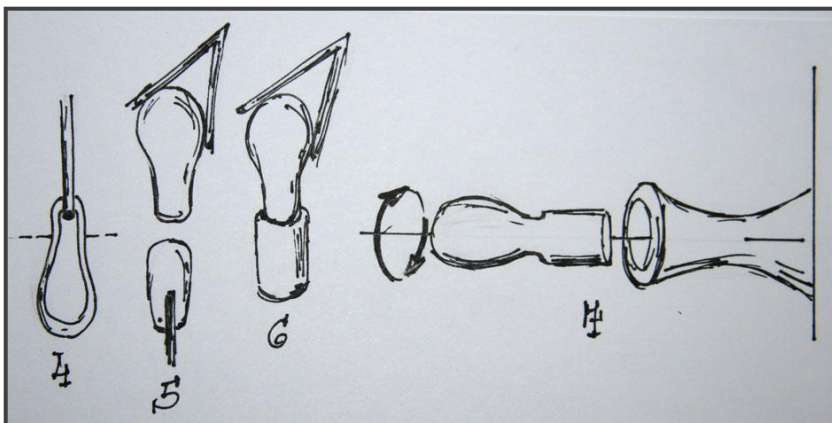


Abb. 20: Produktion der Stöpsel; Eindrehen – Zeichnung

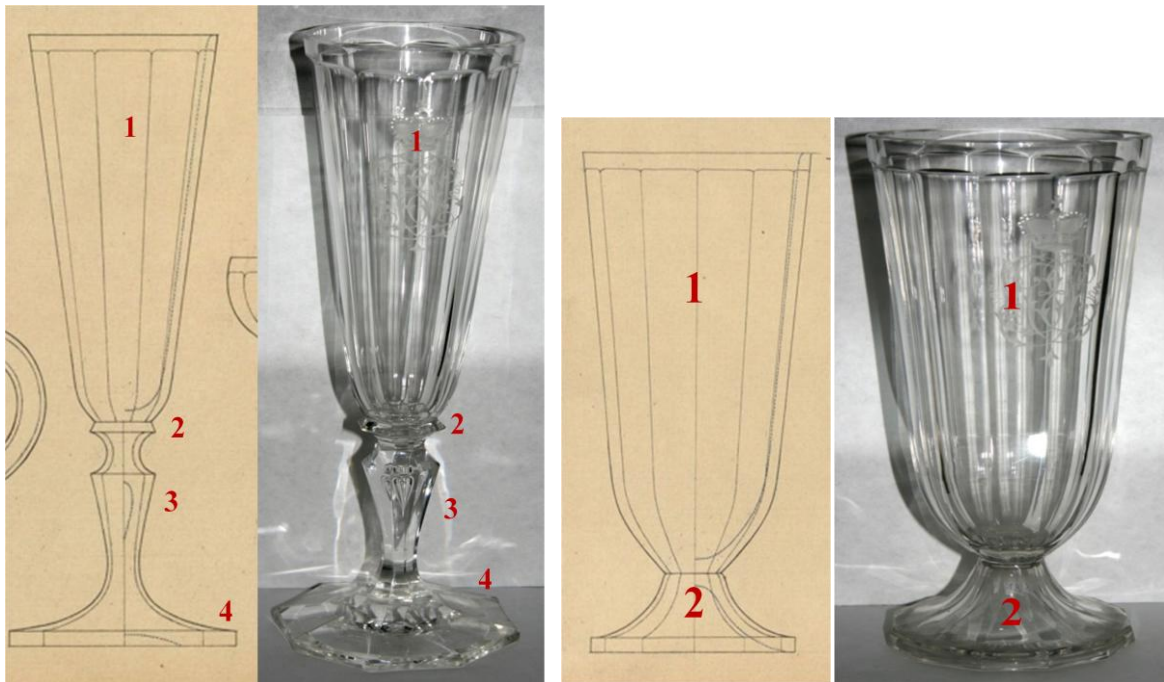


Abb. 19: Einzelschritte im Produktionsprozess der Flöte (Kelchgläser) und des Bierglases



Abb. 21: Bergkristallschnitt-Gefäß aus dem Bestand des KHM Wien

Abb. 22: Schleifscheibe – Ausführung von Schliff



Abb. 23: Schnitt: Kupferrädchen; Vorbereitung und Durchführung des Schnitts

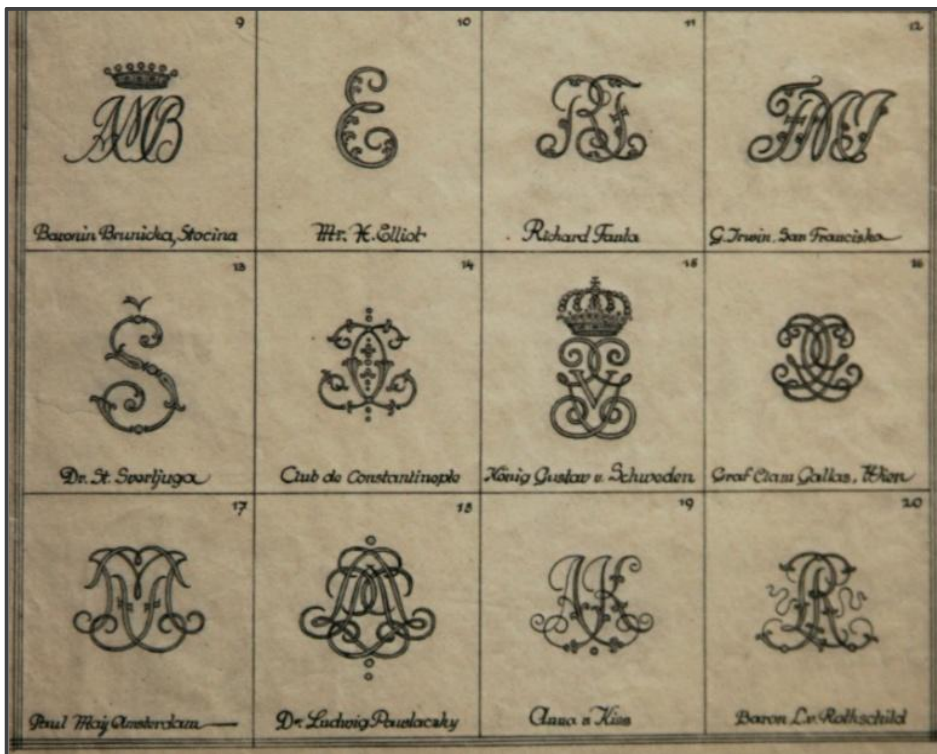
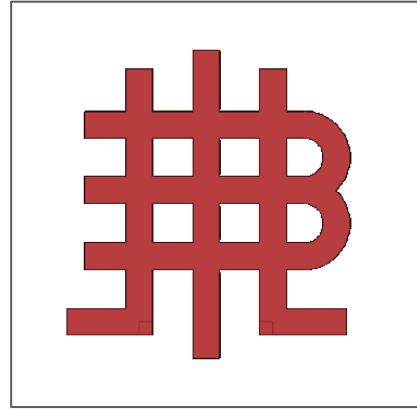


Abb. 24: Beispielblatt der Muster für Gravuren



Abb. 25: Ludwig Lobmeyr;



Firmensignatur



Abb. 26: Paul III.



Abb. 27: Paul IV.

5. <u>Glas Service</u>		Stück
Schloß Lockenhaus		
1	Sechs Weinflaschen mit Gurgel und Doppelohr	6.
2	Sechs " " " " " " " " " " " "	6.
3	Fünfzehn Wasserflaschen mit Doppelohr	15.
4	Wärzehn Wasserflaschen	14.
5	Dreizehn Champagner Ofläp.	13.
6	Wärzehn Weinbau " "	14.
7	Fünfzehn Cherry " "	15.
8	Wärzehn Bismuthflaschen	14.
9	Zehn Weinflaschen zum Holzerstücken	10.
10	Eine Glasfasse mit Fuß original	1.

Abb. 31: Inventarium von der Hochfürstlich Prinz Esterházy'schen Silberkammer Schloss Lockenhaus



Abb. 32: Eisenstädter Haushofmeister-Rechnungen – Jahrgang 1872



Abb. 35: Beispiele von Ausführungen von Glasarbeiten, gegen welche sich die Kunstgewerbe-Reform wandte; Technik-Kombinationen von Überfang, Schliff, Bemalung, Vergoldung, u.v.m.



Abb. 36: TS 96 von Lobmeyr



Abb. 37: Details sämtlicher Mundsäume (Krug, Flasche, Kelchglas 3. Gr., Bierglas, Becher)

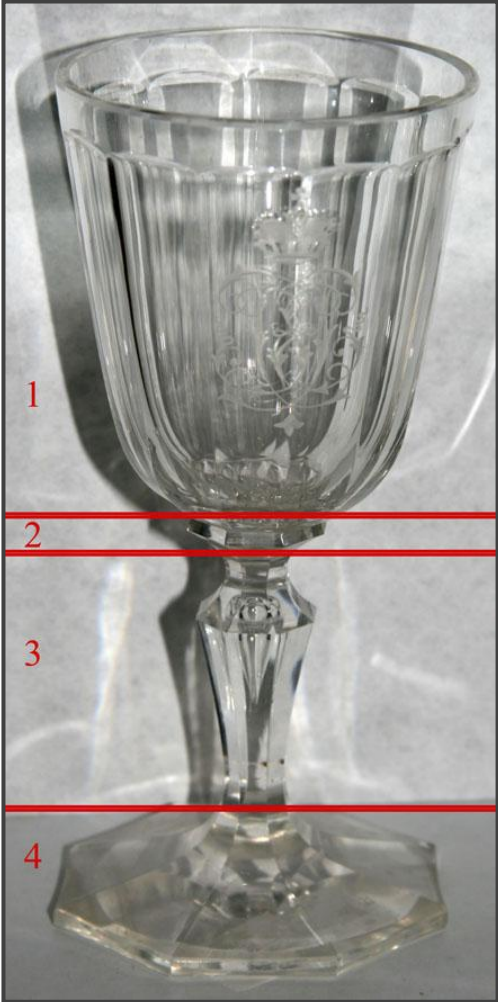


Abb. 38: Kelchgläser: Kuppa (1), Nodus/Knauf (2), Balusterschaft (3), Fuß (4)

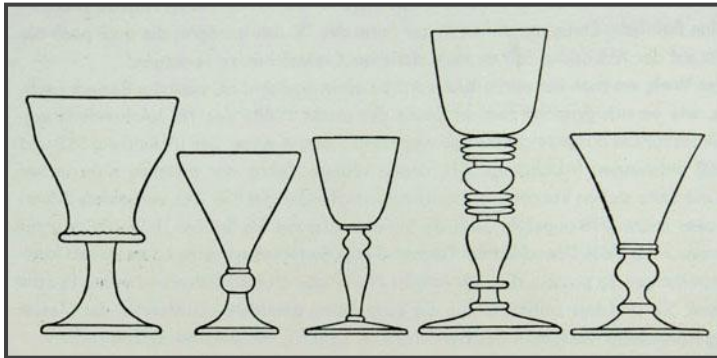


Abb. 39: Kelchglasformen venezianisch: (1-von links nach rechts) um 1500 (2 u. 3) 16. Jh.; deutsch (4) 17. Jh. (5) um 1700

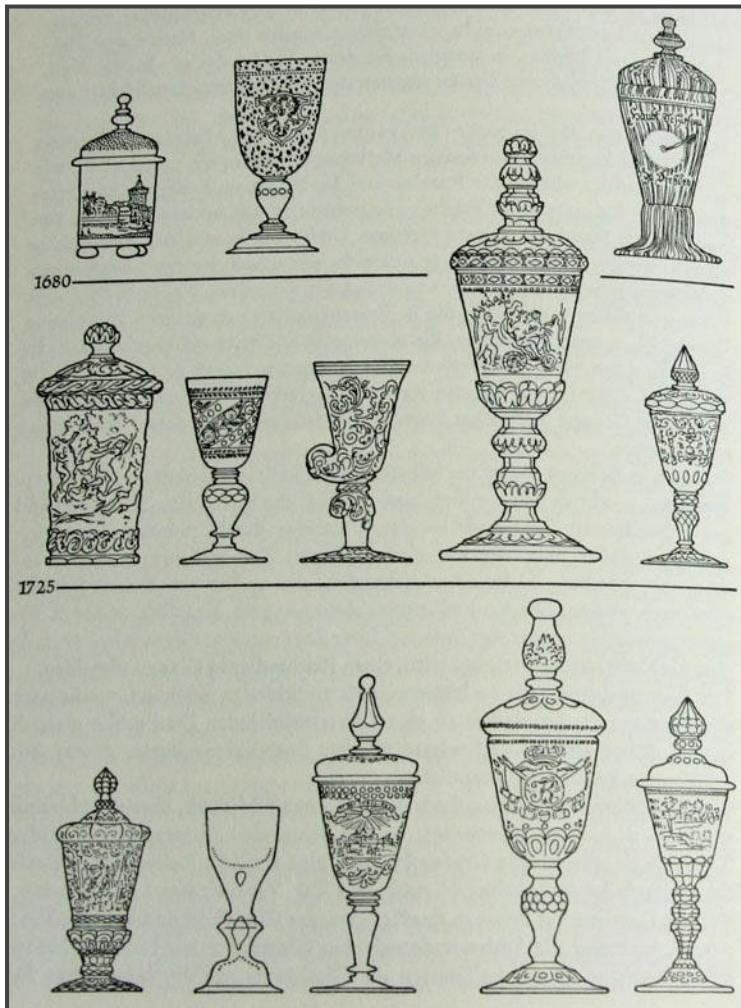


Abb. 40: Glasformen des Barock



Abb. 41: Pokal mit Facett-Schliff, Böhmen Anfang 18. Jahrhundert.



Abb. 42: Deckelpokale, Nord-Böhmen um 1720



Abb. 43: Deckelpokal Böhmen 18. Jh.; Glasbestand der Kunstkammer Forchtenstein



Abb. 44: Pokal mit Allegorien des Friedens und der Gerechtigkeit, Nordböhmen um 1710-1720

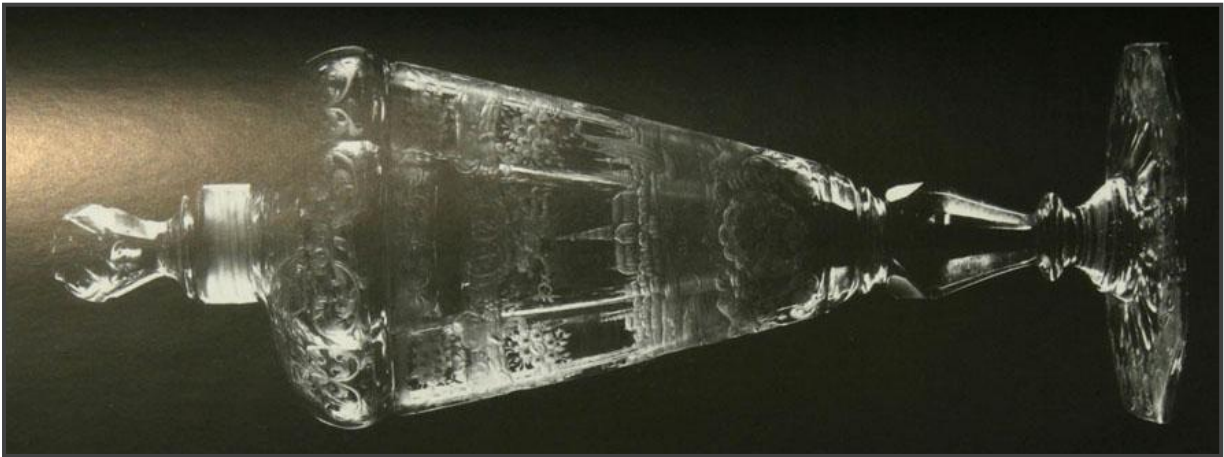


Abb. 45: Flakondeckel-Pokal mit Ansicht von Haarlem, Schlesien 1730-40



Abb. 46: Deckelpokal „Schläsien und Gesundheit“, Riesengebirge 1730-1740



Abb. 47: Detail der eingeblasenen Luftblase an Kelchglas 3. Gr. Des TS 98

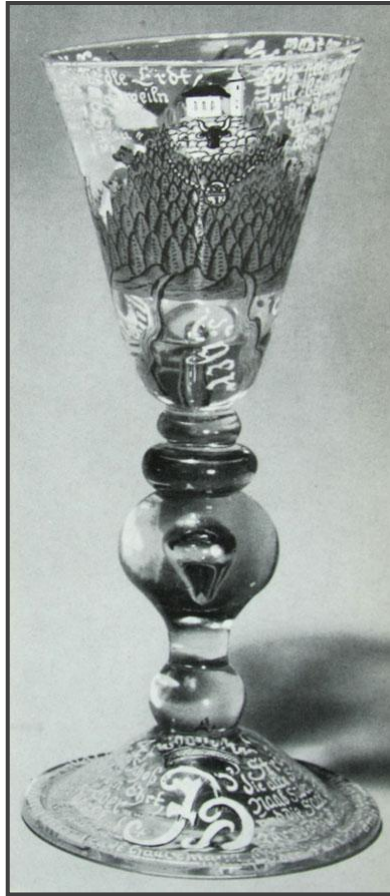


Abb. 49: Waldglaspokal mit Emailbemalung, 1737.



Abb. 48: Kelchgläser mit Zierblasen im Schaft



Abb. 50: Kleiner Pokal mit Portrait Karls VI. und Doppeladler, Nürnberg nach 1711



Abb. 51: Kelchglas aus rotem Glas aus dem Bestand der Kunstkammer Burg Forchtenstein – hohlgeblasener Schaft



Abb. 52: Kelchgläser um 1700; im 18. Jh.



Abb. 53: Pokal mit Flakondeckel, Schlesien 1725-1730



Abb. 54: Pokal mit Allegorien des Friedens und der Gerechtigkeit, Nordböhmen um 1710-1720



Abb. 55: Deckelpokal mit Reichsadler, Glas Böhmen, Gravur Schlesien, Anfang 18. Jh.



Abb. 56: Fußbecher mit Allianzwappen, Schlesien um 1700



Abb. 57: Becher mit Fürstenwappen, Böhmen um 1770

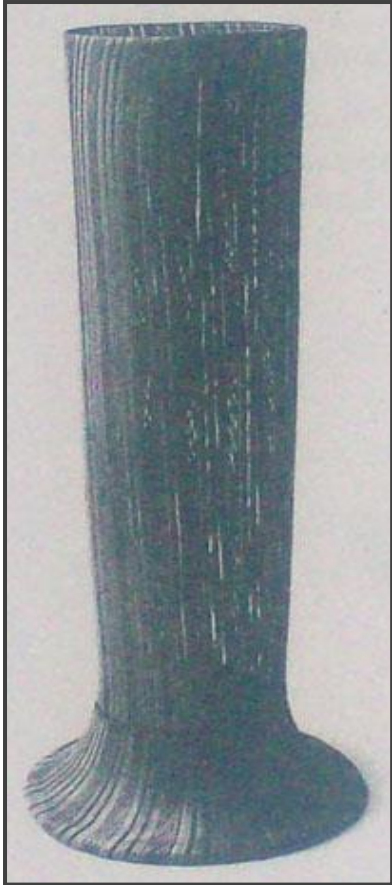


Abb. 58: Stangenglas, Deutschland oder Niederlande, Ende 16. Anfang 17. Jh.



Abb. 59: Fußbecher, Deutschland Ende 17. Jh.

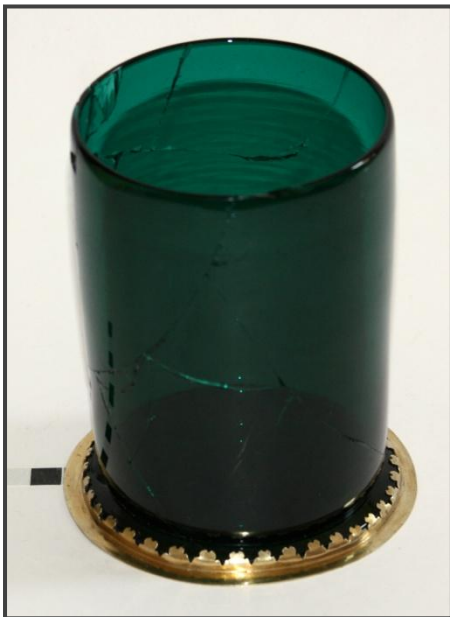


Abb. 60: Grüner Glashumpen aus dem Bestand der Kunstkammer Burg Forchtenstein



Abb. 61: Deckelkrug (Manschette mit rekonstruiertem Krug) aus dem Bestand der Kunstkammer Burg Forchtenstein

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ansicht aller Bestandteile des TS 98 PE (B.M.)

Abb. 2: Krug (B.M.)

Abb. 3: Flaschen zugestöpselt (B.M.)

Abb. 4: Flaschen offen (B.M.)

Abb. 5: Bierglas (B.M.)

Abb. 6: Becher auf Fuß (B.M.)

Abb. 8: Sektflöte (B.M.)

Abb. 7: Kelchgläser (B.M.)

Abb. 9: Dessertteller (B.M.)

Abb. 10: Unterteller von Fingerschale (B.M.)

Abb. 11: In den Stöpselboden eingeritzte Nummer 14 (B.M.)

Abb. 12: In den Flaschenboden eingeritzte Nummer 10 (B.M.)

Abb. 13: Detail – Schliff (B.M.)

Abb. 14: Detail – Monogramm (B.M.)

Abb. 15: Musterbuchblatt MAK;

Aus: Fotocredit © MAK; Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien.

Abb. 16: Beispiel eines Papierschnitts

Aus: Neuwirth, Waltraud (1999): Ludwig Lobmeyr. schöner als Bergkristall, Wien, S74.

Abb. 17: Glasblasen in schematischer Darstellung (B.M.)

Abb. 18: Form – Formblasen von Glas

Aus: Thiel, Tina (2007/2008): Lobmeyr. Wien, Salzburg, S34.

Abb. 19: Einzelschritte im Produktionsprozess der Flöte (Kelchgläser) und des Bierglases (B.M.)

Abb. 20: Produktion der Stöpsel; Eindrehen – Zeichnung (B.M.)

Abb. 21: Bergkristallschnitt-Gefäß aus dem Bestand des KHM Wien

Abb. 22: Schleifscheibe – Ausführung von Schliff

Aus: Thiel, Tina (2007/2008): Lobmeyr. Wien, Salzburg, S37.

Abb. 23: Schnitt: Kupferrädchen; Vorbereitung und Durchführung des Schnitts

Aus: Thiel, Tina (2007/2008): Lobmeyr. Wien, Salzburg, S37.

Abb. 24: Beispielblatt der Muster für Gravuren

Aus: Thiel, Tina (2007/2008): Lobmeyr. Wien, Salzburg, S39.

Abb. 25: Ludwig Lobmeyr; Firmensignatur; Aus:

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Ludwig_Lobmeyr.jpg&filetimestamp=20051125202210; am 28. 09. 09

Abb. 26: Paul III.; Aus:

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Paulantonesterhazy.jpg&filetimestamp=20060726213250>; am 28. 09. 09

Abb. 27: Paul IV.; Aus:

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Paul_IV_F%C3%BCrst_Esterh%C3%A1zy.jpg&filetimestamp=20070322210536; am 28. 09. 09

Abb. 28: Service à la française

Aus: Morel, Andreas; Flüeler-Grauwiler, Marianne (2001): Der gedeckte Tisch. Zur Geschichte der Tafelkultur. Zürich, S165.

Zischka, Ulrike (1994): Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten; München, S256.

Abb. 29: Service à la russe

Aus: Morel, Andreas; Flüeler-Grauwiler, Marianne (2001): Der gedeckte Tisch. Zur Geschichte der Tafelkultur. Zürich, S165.

Zischka, Ulrike (1994): Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten; München, S256.

Abb. 30: Service à l'anglais

Zischka, Ulrike (1994): Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten; München, S256.

Abb. 31: Inventarium von der Hochfürstlich Prinz Esterházy'schen Silberkammer Schloss Lockenhaus (B.M.)

Abb. 32: Eisenstädter Haushofmeister-Rechnungen – Jahrgang 1872 (B.M.)

Abb. 33: Lobmeyr – Rechnung von Ende Okt. 1869 (B.M.)

Abb. 34: Lobmeyr – Rechnung von Ende May 1872 (B.M.)

Abb. 35: Beispiele von Ausführungen von Glasarbeiten, gegen welche sich die Kunstgewerbe-Reform wandte; Technik-Kombinationen von Überfang, Schliff, Bemalung, Vergoldung, u.v.m.

Aus: Brozová, Jarmila; Hörtl, Georg (1995): Historismus: Das böhmische Glas, Bd. 3, Tittling, S22-133.

Strasser, Rudolf von; Baumgärtner, Sabine (2002): Licht und Farbe. Dekoriertes Glas: Renaissance, Barock, Biedermeier; Milano, S546.

Abb. 36: TS 96 von Lobmeyr – Abbildung zur Verfügung gestellt von Herrn Harald Rath/Fa. Lobmeyr

Abb. 37: Details sämtlicher Mundsäume (Krug, Flasche, Kelchglas 3. Gr., Bierglas, Becher) (B.M.)

Abb. 38: Kelchgläser: Kuppa (1), Nodus/Knauf (2), Balusterschaft (3), Fuß (4) (B.M.)

Abb. 39: Kelchglasformen venezianisch: (1-von links nach rechts) um 1500 (2 u. 3) 16. Jh.; deutsch (4) 17. Jh. (5) um 1700

Aus: Dixel, Walter (1973): Das Hausgerät Mitteleuropas. Wesen und Wandel der Formen in zwei Jahrtausenden; Deutschland, Holland, Österreich, Schweiz; Braunschweig u.a., S90.

Abb. 40: Glasformen des Barock

Aus: Weiß, Gustav (1966²): Ullstein Gläserbuch. Eine Kultur- u. Technikgeschichte des Glases; Berlin, S188.

Abb. 41: Pokal mit Facett-Schliff, Böhmen Anfang 18. Jahrhundert.

Aus: Dixel, Walter (1973): Das Hausgerät Mitteleuropas. Wesen und Wandel der Formen in zwei Jahrtausenden; Deutschland, Holland, Österreich, Schweiz; Braunschweig u.a., S186.

Abb. 42: Deckelpokale, Nord-Böhmen um 1720

Aus: Strasser, Rudolf von; Baumgärtner, Sabine (2002): Licht und Farbe. Dekoriertes Glas: Renaissance, Barock, Biedermeier; Milano, S258-260.

Abb. 43: Deckelpokal Böhmen 18. Jh.; Glasbestand der Kunstammer Forchtenstein (B.M.)

Abb. 44: Pokal mit Allegorien des Friedens und der Gerechtigkeit, Nordböhmen um 1710-1720

Aus: Brozková, Helena; Hörtl, Georg (1995): Barock, Rokoko, Klassizismus: Das böhmische Glas, Bd. 1; Tittling, S55.

Abb. 45: Flakondeckel-Pokal mit Ansicht von Haarlem, Schlesien 1730-40

Aus: Saldern, Axel von; Grumbkow, Jochen von (1995): Glas. Antike bis Jugendstil; die Sammlung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; Stuttgart, S142.

Abb. 46: Deckelpokal „Schläsien und Gesundheit“, Riesengebirge 1730-1740

Aus: Saldern, Axel von; Grumbkow, Jochen von (1995): Glas. Antike bis Jugendstil; die Sammlung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Stuttgart, S220.

Abb. 47: Detail der eingeblasenen Luftblase an Kelchglas 3. Gr. Des TS 98 (B.M.)

Abb. 48: Kelchgläser mit Zierblasen im Schaft

Aus: Dixel, Walter (1973): Das Hausgerät Mitteleuropas. Wesen und Wandel der Formen in zwei Jahrtausenden; Deutschland, Holland, Österreich, Schweiz; Braunschweig u.a., S309.

Abb. 49: Waldglaspokal mit Emailbemalung, 1737.

Aus: Weiß, Gustav (1966²): Ullstein Gläserbuch. Eine Kultur- u. Technikgeschichte des Glases; Berlin, S147.

Abb. 50: Kleiner Pokal mit Portrait Karls VI. und Doppeladler, Nürnberg nach 1711.

Aus: Strasser, Rudolf von; Baumgärtner, Sabine (2002): Licht und Farbe. Dekoriertes Glas: Renaissance, Barock, Biedermeier; Milano, S229.

Abb. 51: Kelchglas aus rotem Glas aus dem Bestand der Kunstkammer Burg Forchtenstein – hohlgeblasener Schaft (B.M.)

Abb. 52: Kelchgläser um 1700; im 18. Jh.

Aus: Dixel, Walter (1973): Das Hausgerät Mitteleuropas. Wesen und Wandel der Formen in zwei Jahrtausenden; Deutschland, Holland, Österreich, Schweiz; Braunschweig u.a., S308.

Abb. 53: Pokal mit Flakondeckel, Schlesien 1725-1730

Aus: Brozková, Helena; Hörtl, Georg (1995): Barock, Rokoko, Klassizismus: Das böhmische Glas, Bd. 1; Tittling, S88.

Abb. 54: Pokal mit Allegorien des Friedens und der Gerechtigkeit, Nordböhmen um 1710-1720

Aus: Brozková, Helena; Hörtl, Georg (1995): Barock, Rokoko, Klassizismus: Das böhmische Glas, Bd. 1; Tittling, S55.

Abb. 55: Deckelpokal mit Reichsadler, Glas Böhmen, Gravur Schlesien, Anfang 18. Jh.

Aus: Brozková, Helena; Hörtl, Georg (1995): Barock, Rokoko, Klassizismus: Das böhmische Glas, Bd. 1; Tittling, S86.

Abb. 56: Fußbecher mit Allianzwappen, Schlesien um 1700

Aus: Strasser, Rudolf von; Baumgärtner, Sabine (2002): Licht und Farbe. Dekoriertes Glas: Renaissance, Barock, Biedermeier; Milano, S270.

Abb. 57: Becher mit Fürstenwappen, Böhmen um 1770

Aus: Brozková, Helena; Hörtl, Georg (1995): Barock, Rokoko, Klassizismus: Das böhmische Glas, Bd. 1; Tittling, S86.

Abb. 58: Stangenglas, Deutschland oder Niederlande, Ende 16. Anfang 17. Jh.

Aus: Saldern, Axel von; Grumbkow, Jochen von (1995): Glas. Antike bis Jugendstil; die Sammlung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; Stuttgart, S213.

Abb. 59: Fußbecher, Deutschland Ende 17. Jh.

Aus: Dixel, Walter (1973): Das Hausgerät Mitteleuropas. Wesen und Wandel der Formen in zwei Jahrtausenden; Deutschland, Holland, Österreich, Schweiz; Braunschweig u.a., S138.

Abb. 60: Grüner Glashumpen aus dem Bestand der Kunstkammer Burg Forchtenstein (B.M.)

Abb. 61: Deckelkrug (Manschette mit rekonstruiertem Krug) aus dem Bestand der Kunstkammer Burg Forchtenstein (B.M.)

Anhang II – Literaturverzeichnis

Zitierte Werke

- Barten, Sigrid (1980): Glas aus Wien. J & L Lobmeyr. vom Biedermeier bis zur Gegenwart. Museum des Kunsthandwerks - Grassimuseum, Leipzig.
- Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (1995): Zeremoniell und Ästhetik. In: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen.
- Brozková, Helena; Höttl, Georg (1995): Barock, Rokoko, Klassizismus: Das böhmische Glas, Bd. 1, Tittling.
- Brozová, Jarmila; Höttl, Georg (1995): Empire, Biedermeier, zweites Rokoko: Das böhmische Glas, Bd. 2, Tittling.
- Brozová, Jarmila; Höttl, Georg (1995): Historismus: Das böhmische Glas, Bd. 3, Tittling.
- Dexel, Thomas (1995): Gebrauchsglas. Gläser des Alltags vom Spätmittelalter bis zum beginnenden 20. Jahrhundert, Braunschweig.
- Dexel, Walter (1973): Das Hausgerät Mitteleuropas. Wesen und Wandel der Formen in zwei Jahrtausenden; Deutschland, Holland, Österreich, Schweiz, Braunschweig u.a.
- Etlzstorfer, Hannes (2006): Küchenkunst und Tafelkultur. kulinarische Zeugnisse aus der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.
- Fillitz, Hermann (1996): Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus. In: Fillitz, Hermann; Telesko, Werner; Amann, Wolfgang (Hg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Wien, S15–25.
- Gall, Franz (1992²): Österreichische Wappenkunde. Handbuch der Wappenwissenschaft, Wien.

- Hegedüs, Géza (1999): Ungarische Jahrhunderte. Ein kulturhistorischer Streifzug, Berlin.
- Helles Glas und klares Licht. Lobmeyr 1823 (1998), Wien u.a.
- Jöbstl, Elke (1987): Die Trinkservice der Firma "J. & L. Lobmeyr" von 1823 bis 1894, Dipl.-Arb. Salzburg.
- Kolmer, Lothar (2002²): Ein Glas für Sieben - sieben Gläser für einen. In: Kolmer, Lothar; Rohr, Christian (Hg.): Mahl und Repräsentation. Der Kult ums Essen; Beiträge des internationalen Symposions in Salzburg, 29. April bis 1. Mai 1999, Paderborn: S. 99–111.
- Kralik, Wilhelm (1873): Catalog der Ausstellungen von J. & L. Lobmeyr. Weltausstellung 1873 in Wien. K.K.Hof-Glaswaaren-Lieferanten und Glasraffineure in Wien, Wien.
- Lau, Thomas; Reinhardt, Volker (2006): Österreichische Familien. Machthaber, Mimen und Magnaten, Wien.
- Morel, Andreas; Flüeler-Grauwiler, Marianne (2001): Der gedeckte Tisch. Zur Geschichte der Tafelkultur, Zürich.
- Mraz, Gerda (1999): Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy. Esterházy-Studien, Bd. 2, Wien.
- Mundt, Barbara (1981): Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München.
- Mundt, Barbara (1983²): Historismus. Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen, Berlin.
- Neuwirth, Waltraud (1999): Ludwig Lobmeyr. schöner als Bergkristall, Wien.
- Newton, Roy G; Davison, Sandra (1989): Conservation of glass, London.
- Noever, Peter; Scholda, Ulrike (2006): J. & L. Lobmeyr. Zwischen Tradition und Innovation; Gläser aus der MAK-Sammlung 19. Jahrhundert, München.

- Rath, Stefan (1962): Lobmeyr. vom Adel des Handwerks, Wien, München.
- Saldern, Axel von; Grumbkow, Jochen von (1995): Glas. Antike bis Jugendstil; die Sammlung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Stuttgart.
- Schack, Clementine (1976): Die Glaskunst. Ein Handbuch über Herstellung, Sammeln und Gebrauch des Hohlglases, München.
- Schmidt, Robert (1925): 100 Jahre österreichische Glaskunst. 1823 - 1923 Lobmeyr, Wien.
- Seedoch, Johann (1995): Die Fürsten Esterhazy. Magnaten, Diplomaten und Mäzene; Ausstellung der Republik Österreich des Landes Burgenland und der Freistadt Eisenstadt, Eisenstadt.
- Selle, Gert (2007): Geschichte des Design in Deutschland, Frankfurt am Main, New York.
- Spiegl, Walter (1980): Glas des Historismus, Braunschweig.
- Strasser, Rudolf von; Baumgärtner, Sabine (2002): Licht und Farbe. Dekoriertes Glas: Renaissance, Barock, Biedermeier; die Sammlung Rudolf von Strasser, Milano.
- Struß, Dieter (1998): Trinkgläser. Vom ausgehenden Mittelalter bis zur frühen Moderne, Augsburg.
- Thiel, Tina (2007/2008): Lobmeyr, Wien, Salzburg.
- Weiß, Gustav (1966²): Ullstein Gläserbuch. Eine Kultur- u. Technikgeschichte des Glases, Berlin.
- Zischka, Ulrike (1994): Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten, München.

Verweise im www.

- http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Ludwig_Lobmeyr.jpg&filetimestamp=20051125202210; am 28. 09. 09
- <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Paulantonesterhazy.jpg&filetimestamp=20060726213250>; am 28. 09. 09
- http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Paul_IV_F%C3%BCrst_Esterh%C3%A4zy.jpg&filetimestamp=20070322210536
- http://de.wikipedia.org/wiki/Orden_vom_Goldenen_Vlies am 22.09.09

Ergänzende Werke

- Bahn, Peter (1998): Familienforschung und Wappenkunde, Niedernhausen.
- Belting, Hans (2002²): Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München.
- Benjamin, Walter (2001²⁶): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main.
- Die Neue Sammlung, München (1971): Die verborgene Vernunft Zusatz zum Titel funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert, München.
- Falke, Jakob (1868): Die Kunstindustrie in der Gegenwart, Studien auf der Pariser Weltausstellung 1867, Leipzig.
- Falke, Jakob (1875): Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig.
- Filip, Václav Vok (2000): Einführung in die Heraldik, Stuttgart.
- Forty, Adrian (1986): Objects of desire. Design and society 1750-1980, London.
- Frutiger, Adrian (1997): Symbole, Zeichen, Wanderungen, Cham.
- Geiselberger, Siegmund: Ein wichtiges neues Buch: Ernst Lasnik, Glas - funkeln wie Kristall. Zur Geschichte des steirischen Glases, Graz 2005. In: Pressglas-Korrespondenz, 2006-3, S. 66-72.
- Haslinger, Ingrid (1993): Küche und Tafelkultur am kaiserlichen Hofe zu Wien. Zur Geschichte von Hofküche, Hofzuckerbäckerei und Hofsilber- und Tafelkammer; Ausstellung "La Vienne impériale. Cuisines et tables à la Cour" im Ernährungsmuseum Alimentarium in Vevey, Bern.
- Hildebrandt, Adolf Matthias (1991¹⁸): Wappenfibel. Handbuch der Heraldik, Neustadt an der Aisch.

- Ilg, Albert (1874): Die Glasindustrie. ihre Geschichte, gegenwärtige Entwicklung und Statistik, Stuttgart.
- J. & L. Lobmeyr - 150 Jahre (1973), Wien.
- [Josef & Ludwig] Lobmeyr 1823 - 1973. 150 Jahre österreichische Glaskunst (1973), Wien.
- Klesse, Brigitte; Saldern, Axel von (1978): 500 Jahre Glaskunst. Sammlung Biemann, Zürich.
- Klingender, Francis Donald; Schumann, Eva (1976): Kunst und industrielle Revolution, Frankfurt am Main.
- Krammer, Ingrid Hedwig (1999): Der Konflikt um die Esterhazy-Güter im Burgenland. Dipl. – Arb., Wien.
- Krauscher, Michaela (2002): Nikolaus und Paul Esterházy als Bauherrn und Kunstmäzene. Dipl. – Arb., Wien.
- Leisching, Eduard (1923): Ludwig Lobmeyr, Wien.
- Leonhard, Walter (2000): Das große Buch der Wappenkunst. Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung, Augsburg.
- Löwenstein, Uta (1995): Voraussetzungen und Grundlagen von Tafelzeremoniell und Zeremonientafel. In: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen, S. 266–279.
- Malaguzzi, Silvia; Gutberlet, Caroline (2007): Der gedeckte Tisch. Esskultur in der Kunst, Berlin.
- Mundt, Barbara (1982): Nostalgie warum? Kunsthandwerkliche Techniken im Stilwandel vom Historismus zur Moderne, Berlin.
- Oswald, Gert (2006²): Lexikon der Heraldik. Von Apfelkreuz bis Zwillingsbalken, Regenstauf.

- Pecht, Friedrich (1867): Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867, Leipzig.
- Pecht, Friedrich (1873): Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Stuttgart.
- Ragotzky, Hedda; Wenzel, Horst (1990): Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, Tübingen.
- Scheibelreiter, Georg (2009): Wappenbild und Verwandtschaftsgeflecht. Kultur- und mentalitätsgeschichtliche Forschungen zu Heraldik und Genealogie, Wien.
- Semper, Gottfried (1851/1852): Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls, London/Braunschweig.
- Siegert, Heinz (1971): Adel in Österreich, Wien.
- Sokop, Brigitte (1993³): Stammtafeln europäischer Herrscherhäuser, Wien.
- Ströhl, Hugo Gerard (1900³): Österreichisch-Ungarische Wappenrolle, Wien.
- Szilágyi, András; Reviczky, Katalin (1999): Die Esterházy-Schatzkammer, Frankfurt am Main, New York.
- Vallaud, Pierre; Esterházy Galantha, Nikolaus von (2007): Nicolas II Esterházy. 1765 - 1833 ; un prince hongrois collectionneur ; Musée National du Château de Compiègne, une histoire du goût en Europe aux XVIIIe - XIXe siècles, Paris.
- Volborth, Carl-Alexander (1996): Fabelwesen der Heraldik in Familien- und Städtewappen, Stuttgart, Zürich.
- Winkler, Hubert Chryspolitus (1996): Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer. Silber, Bronzen, Porzellan, Glas, Wien u.a.

Anhang III - Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: TS 98 PE – Anzahl und Maße

Gefäß	Stück	cm:	Höhe	Dm Mund	Dm Boden	Stöpsel
Bierkrug	2		29	9	13,4	
Weinflasche 1. Gr.	4		32	14		11,1
Weinflasche 1. Gr. ohne Stöpsel	3					
Weinflasche 2. Gr.	10		29	11,9		10,7
Weinflasche 2. Gr. falscher Stöpsel	3		29	11,9		
Weinflasche 2. Gr. ohne Stöpsel	1		29	11,9		
Bierglas auf Fuß	16		16,5	7,8	7,1	
Wasserbecher mit Absatz	15		10,5	7,4	5,6	
Weinglas 2. Gr.	18		14	6,9	6,6	
Süßweinglas 3. Gr.	14		12,6	5,9	5,9	
Dessertwein/Sherry 4. Gr.	15		11,1	4,9	5,2	
Schnapsglas/Likör 5. Gr.	14		9,6	3,8	4,9	
Champagner-/Sektflöte	16		17,5	5,4	6,4	
Dessertteller	1		1,9	16,1		
Unterteller v. Fingerschale	2		2,1	18,4		

Tabelle 2: Lobmeyr-Gläser im Besitz der Esterházy:

Das Ergebnis einer Depotsichtung zusammen mit Herrn Harald Rath


Orientalische Dekorserie "Alhambra"	1 Schnapsglas
Service mit geschlägeltem Ranft und Bodensternschliff – Biedermeier	Sektflöten Weingläser 3. 4. Und 5. Gr. Weinflasche
TS 4	Weinglas 1.Gr. 3x; 2.Gr. 1x; 4.Gr. 2x Schnapsglas 5.Gr. 1x;
TS 54	Pokal
TS 81	Dessertteller– Monogramm NE
TS 96	Sektflöte 9x 1 Weinflasche ohne Stöpsel 1 Süßweinglas, Sherryglas 3x Wasserbecher 2x
TS 98	Mit Monogramm PE (Diplomarbeit)
TS 98	1 Weinglas 2. Gr. – Monogramm EE
TS 168 Herrenabendservice	1 Weinglas 2.Gr
TS 196	Vasen auf Fuß – 2x klein; 2x groß;
TS 213	1 Rumflakon mit Stöpsel

Tabelle 3: Auszüge aus dem Servicebuch der Firma Lobmeyr – Bestellungen der Esterházy ab 1892, zur Verfügung gestellt von Hr. Harald Rath

Name	Ort	Service No.	Bestelldatum
Paul	Lockenhaus	81 mit Monogramm 161 mit Monogramm	18.7.1895
Michael	Lanschütz	4+161 4+163	13.6.1896 20.8.1896
Graf	Rede	96	1.8.1896
Louis Prinz	London	54	19.10.1897
Nicolaus Fürst	Eisenstadt	81 178 118	11.10.1898 18.4.1901 17.8.1901
Prinz (Paul?)	Pottendorf/ Pöltendorf?	81 mit Monogramm 81 mit Monogramm 81 mit Monogramm	17.10.1900 25.11.1907 3.2.1930 (!?)
Gyula	Mad/Mod?	163, 199, 211	14.12.1903
Esterházy-Teleki			1905
Esterházy- Schwarzenberg			1905
Nyitra-Hilek Gfin.			1905
Graf	Papa		1914
Esterházy-Walderdorff			1914
Rudolf Prinz	Wien I	228, 178	10.1.1923, 6.1.1933
Moriz Gf. (Schwarzenberg)		243 Ridinger	8.3.1920
Geza gf.	Abraham	196	Karlsbad(Filiale) 27.11.1924
Marie Prinzessin		96	26.4.1924
Karl Gräfin	Coklis	81 Linien	Stsch. 16.1.1926

Tabelle 4: Preislisten des TS 98 (damals und heute) sowie des TS 2 – Service für die Wiener Hofburg (heute), zur Verfügung gestellt von Hr. Leonid Rath

Damalige Preisliste des TS 98



Trink-Service N° 98

Neuer Währung

J.A.B.	5455	6	Wasserflaschen	71	15 50	19. 50
A.B.N.	4250	6	Weinflaschen	2 40	10 50	13 50
L.P.A.	2135	12	Becher auf Fuß	3 20	4 70	5 -
A.S.W.	2151	12	Champagnergläser hohe Form	2 40	4 50	5 30
L.B.A.	2115	12	Stengelgläser II. Grösse Bordeaux	2 60	3 50	4 90
L.D.N.	1090	12	" III. " Madeira	2 70	3 20	4 10
L.S.Z.	1070	12	" IV. " Sherry	7 40	2 80	3 20
L.J.B.	1055	12	" V. " Liqueur	7 40	1 -	2 50
					399 60	
L.G.B.		1	Stöpsel zur Wasserflasche	7 20		
L.G.W.		1	" " Weinflasche	7 -		
L.G.L.		1	" " Liqueurflasche	- 30		
L.A.N.		1	" " Rhumflasche	- 60		

















Korrekturen

N.S.S.	6570	1	Krug gerade Form I. Gr.	18	72 40	22	—
A.D.S.	3240	1	" " " II. "	6	7 10	9	—
g.H.H.		1	" bauchige " Hasseckling klein	7 50	9 50	11	50
		1	" " "				
N.T.L.	6570	1	Krug mit Stöpsel I. Gr.	13 20	17 20	22	—
G.B.V.	4300	1	" " " II. "	9 60	12	16	—
J.P.L.	1485	1	" " oval				
		1					
A.H.H.		1	Liqueurflasche mit Henkel	7 20	8 20	10	—
		1					
A.S.P.	3220	1	Liqueurflasche	5 60	7 40	9	50
A.A.B.	2170	1	Rhumflasche	4 40	5 80	7	30
		1					
		1	Sturzflasche sammt Becher				
		1					
L.X.H.	2110	1	Becher für Fing.	2 70	3 57	4	20
		1					
		1	Pokal				
		1					
I.P.H.	2170	1	Stengelglas I. Grösse	3 30	4 40	5	40
L.S.B.		1	" " VI. "	7 20	1 80	2	10
		1	" " II 1/2	2 36	3 50	4	50
A.H.L.	2160	1	Champagnerglas flache Form	3 70	4 90	6	40
A.H.L.	2160	1	" " Tulpenform	3 70	4 80	6	40
L.S.J.	1075	1	Champagnerbecher	1	2	2	30
		1					
L.B.J.	2120	1	Punschbecher	4 80	3 60	4	50
		1					
L.F.B.	2150	1	Rheinweinglas grün	3 40	4 60	5	30
L.R.D.	2125	1	" " weiss	2 94	4 10	4	80
		1	Burgunderglas				
		1					
A.H.P.	2170	1	Bierglas I. Gr.	4	5 20	6	60
A.L.H.	2140	1	" " II. "	3 50	4 70	4	—
		1					
		1	Punschbünnchen auf Fuss	2 60	3 48	4	30
		1	" " ohne "				
L.Z.B.	2110	1	Fabzapp	7 70	2 38		
	2072	1					
A.L.B.	3220	1	Fingerschale mit Becher				
L.S.B.	470	1	Becher zur Fingerschale	2 20	2 20	2	50
L.Z.B.	1115	1	Fingerschale I. Gr.	3	3 20	4	50
L.T.N.	1095	1	" " II. "	2 40	3 30	4	50



Trinkservice No.98 / Drinking set no.98

Trinkservice No.98 - "Palais" Facettenschliff / Drinking set no.98 - "Palais" with cut facets
Ludwig Lobmeyr, 1870

		ø	h	vol.	S	netto €	brutto €	
	2098011	TS98GS Wasserbecher auf Absatz TS98GS Water tumbler on base		75	105	2	236,67	284,00
	2098050	TS98GS Sektbecher TS98GS Champagne tumbler		55	100	2	181,67	218,00
	2098070	TS98GS Pokal TS98GS Goblet		82	170	2	329,17	395,00
	2098082	TS98GS Bierglas auf Fuß TS98GS Beer glass on stem		80	162	2	295,83	355,00
	2098101	TS98GS Weinglas I. TS98GS Wine glass I.		75	151	2	293,33	352,00
	2098102	TS98GS Weinglas II. TS98GS Wine glass II.		67	140	2	266,67	320,00
	2098103	TS98GS Weinglas III. TS98GS Wine glass III.		58	124	4	240,83	289,00
	2098104	TS98GS Weinglas IV. TS98GS Wine glass IV.		54	103	2	218,33	262,00
	2098105	TS98GS Likörglas V. TS98GS Liqueur glass V.		50	95	4	194,17	233,00
	2098115	TS98GS Champagner hoch TS98GS Champagne flute		84	192	2	317,50	381,00
	2098116	TS98GS Champagner flach TS98GS Champagne cup		103	113	4	326,67	392,00
	2098130	TS98GS Fingerschale TS98GS Finger bowl		115	64	2	224,17	269,00
	2098167	TS98GS Kompottschale I. (TS271) TS98GS Fruit bowl I. (TS271)		225	108	3	495,83	595,00
	2098168	TS98GS Obstschale TS98GS Fruit bowl		220	98	2	571,67	686,00
	2098186	TS98GS Wasserkrug (TS261) TS98GS Water pitcher (TS261)		120	225	2	507,50	609,00
	2098190	TS98GS Weinflasche mit Stöpsel TS98GS Wine decanter with stopper		140	335	1,50	916,67	1.100,00

J.L. LOBMEYR GmbH - Kärntnerstraße 26 - 1010 Wien - Austria - T +43-1-512 05 08 - F -85 - e-mail: office@lobmeyr.at - www.lobmeyr.at - Filiale Schwarzenbach 20 - 5020 Salzburg - Austria - T +43-662-87 31 81 - F +43-662-87 02 47
Einkaufs-AG Wien - Kontonummer 30001036155 - Bankleitzahl 20111 - IBAN AT 710011130001035155 - BIC LOBMAWW - Handelsgericht Wien - Firmenbuchnummer FN127081h - DWR-Nummer 040661 - UID-Nummer ATU 14950902







LOBMEYR

Preise gültig bis Februar 2010









Trinkservice No.2 / Drinking set no.2

Trinkservice No.2 - "Hofburg" Prismenschliffservice mit Adler / Drinking set no.2 - "Hofburg" Prismenschliffservice with Habsburg crest
Josef Lobmeyr sen., 1835

			a	h	vol.	S	netto €	brutto €
	2002001	TS2BA Bierbecher geschliffen mit Doppeladler TS2GR Beer tumbler with Habsburg crest	87	123	4		630,00	756,00
	2002010	TS2BA Wasserbecher geschliffen mit Doppeladler TS2GR Water tumbler with Habsburg crest	77	107	2		608,33	730,00
	2002100	TS2BA Weinglas geschliffen mit Doppeladler TS2GR Wine glass with Habsburg crest	70	112	2		665,00	798,00
	2002105	TS2BA Likörglas geschliffen mit Doppeladler TS2GR Liqueur glass with Habsburg crest	51	83	4		630,00	756,00
	2002115	TS2BA Champagner hoch geschliffen mit Doppeladler TS2GR Champagne flute with Habsburg crest	59	165	2		682,50	819,00
	2002190	TS2BA Weinflase geschliffen mit Doppeladler TS2GR Wine decanter with Habsburg crest	115	245	2		1.518,33	1.822,00

Trinkservice No.2 - Prismenschliff ohne Adler / Drinking set no.2 - Prismenschliff without Habsburg crest

Josef Lobmeyr sen., 1835

			a	h	vol.	S	netto €	brutto €
	2002200	TS2GS Weinglas mit grav. Bodenstern TS2GS Wine glass	70	112	2		398,33	478,00
	2002201	TS2GS Bierbecher mit grav. Bodenstern TS2GS Beer tumbler	87	123	4		380,83	457,00
	2002205	TS2GS Likörglas mit grav. Bodenstern TS2GS Liqueur glass	51	83	4		359,17	431,00
	2002210	TS2GS Wasserbecher mit grav. Bodenstern TS2GS Water tumbler	77	107	2		345,83	415,00
	2002215	TS2GS Champagner hoch mit grav. Bodenstern TS2GS Champagne flute	59	165	2		420,00	504,00
	2002290	TS2GS Weinflase mit grav. Bodenstern TS2GS Wine decanter	115	245	2		1.102,50	1.323,00

J.L.L.LOBMEYR GmbH - Kärntnerstraße 26 - 1010 Wien - Austria - T +43-1-512 05 08 - F. 85 - e-mail: office@lobmeyr.at - www.lobmeyr.at - Ritzler-Schwarzenberg 20 - 9020 Salzburg - Austria - T +43-662-87 31 81 - F +43-662-87 02 47
Grule Bank AG Wien - Kontonummer 3000 1038 155 - Bankleitzahl 20111 - IBAN AT 7 020 111 3000 1038 155 - BIC GBLA0333 - BIC GBLA0333 - Handelsgericht Wien - Firmenbuchnummer FN127981h - Firmenbuchnummer FN127981h - UID-Nummer A011493692

LOBMEYR

Preise gültig bis Februar 2010

Nachwort

Von vornherein war für mich klar, dass ich diese Diplomarbeit der Bearbeitung einer Glasthematik widmen möchte. Welches Thema sich genau entwickeln würde war nicht von vornherein klar – es ging dieser Arbeit eine lange Phase der Themenfindung voraus. Angedachte Themenstellungen waren zum einen so „allbekannt“ und groß im Sinne von umfangreich, dass sie, falls sie überhaupt „lösbare Probleme“ darstellten, den Rahmen einer Diplomarbeit bei weitem sprengen würden. Nach einigen Besprechungen mit Prof. Schwarz und durch berufliche Kontakte zur Privatstiftung Esterházy, sowie der Sichtung des Glasbestandes im Depot in Eisenstadt wies sich der interessante und auch gangbare Weg des vorliegenden Forschungsthemas.

Dank gebührt an dieser Stelle den vielen Menschen, die mich durch diese Zeit begleitet und meine Arbeit ermöglicht und unterstützt haben: Herrn Prof. Schwarz für die wissenschaftliche Betreuung der Arbeit, für Geduld, Optimismus und für die konstruktiven Besprechungen. Der Esterházy Privatstiftung für die zur-Verfügung-Stellung der Objekte – hier im Besonderen: Herrn Dr. Bayer und Frau Kopp BA für die vielseitige Kooperation, den wissenschaftlichen Austausch und ihr Engagement, sowie Herrn Dr. Holzschuh für die freundliche und umfassende Unterstützung bei den Recherchen im Archiv der Burg Forchtenstein. Der Firma Lobmeyr für die äußerst angenehme und fruchtbringende Zusammenarbeit – im speziellen Herrn Harald Rath für sein Engagement, seinen persönlichen Einsatz und für viele sehr interessante und informative Gespräche.

Meiner Familie, vor allem meinen Eltern, und meinen Freunden für Unterstützung, Zuspruch und Vertrauen, für viele facettenreiche Gespräche, für die Korrektur meiner Arbeit, für Raum und Zeit um zu denken und zu schreiben, vor allem auch für Ablenkung und Pausen – für das Zuhause, das mir die Menschen geben, indem sie in meinem Herzen wohnen.

Danke!

Kurzzusammenfassung

Das Tafel-Service-Ensemble mit den Initialen PE unter dem Fürstenhut der Esterházy, entworfen von Ludwig Lobmeyr, bildet die Grundlage, den Ausgangspunkt für die Generierung von Forschungsfragenkomplexen bezüglich Produktion, Verwendung, zeitliche Ortung und Formkomposition sowie für deren Ausführung. Im diesem Rahmen war es möglich, vorliegende repräsentative Tafelutensilien Paul IV., 10. Fürst Esterházy de Galantha, zuzuordnen. Sie spiegeln sowohl die Vereinbarkeit von, als auch den Kompromiss zwischen Kontinuität und Modernität (im Sinne von Weiterentwicklung und Modifizierung der Stilentsprechung) im Historismus des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts wider. Die Gläser des TS 98 sowie ihre Entwürfe sind beeinflusst von Auswirkungen der Entwicklungen der industriellen Massenproduktion, dem damit einhergehenden wirtschaftlichen Konkurrenzprinzip, den Ideen der Kunstgewerbe-Reform, der Ideologie des Klassizismus sowie lokalen Traditionen – im Grunde werden hier unterschiedlich gepolte Strömungen durch gelebten Historismus zusammengeführt. Nach wie vor im Produktions-Repertoire der Firma Lobmeyr, belegt durch originale Musterbuchblätter, nehmen die Gläser in ihrer Materialwahl und Formensprache klar Bezug auf den tafelkulturellen, wenn nicht sogar auf den gesamtgesellschaftlichen Kontext der höfischen Repräsentation der Zeit.

curriculum vitae

Birgit Müllauer

geboren am 30.10.1980 in Horn, Niederösterreich

Bildungsweg:

2001-2006: Universität für angewandte Kunst, Studium der Konservierung und Restaurierung; Diplomarbeit: „Spätromische Hohlgläser aus Enns/Lauriacum, Untersuchung und Konservierung – Glasklebstoffe in der Diskussion“

Seit 1999: Universität Wien, Studium der Kunstgeschichte

Auszeichnungen:

2006: Förderungspreis des Landes Niederösterreich

Kongressteilnahme:

GLASSAC 08, Valencia

Berufserfahrung:

Seit 2006: Unternehmensleitung „Konservierung/Restaurierung Glas/Keramik/Metall“

2006-2008: Konservierungs- Restaurierungskampagnen in Nako/HP/Indien

2007: Studienassistentin Universität für angewandte Kunst

2004-2006: Universität Wien, Institut für klassische Archäologie, konservatorische Betreuung der Schausammlung (Gips, Keramik, Glas, Stein)

2003-2004: Konservierungs- Restaurierungskampagnen in Ephesos, Türkei

1999-2003: Akademie der Wissenschaften, Technische Zeichnungen

2000-2001: Volontariat in der Österreichischen Galerie Belvedere Wien

Sprachen:

Deutsch – Muttersprache

Englisch, Französisch – in Wort und Schrift

Italienisch – A1

Latein – schriftlich