

**Reinhold Vasters – ein niederrheinischer Goldschmied des
19. Jahrhunderts in der Tradition alter Meister.
Sein Zeichnungskonvolut im Victoria & Albert Museum, London**

Miriam Krautwurst

**Reinhold Vasters – ein niederrheinischer Goldschmied des
19. Jahrhunderts in der Tradition alter Meister.
Sein Zeichnungskonvolut im Victoria & Albert Museum, London**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie am
Fachbereich III der Universität Trier

Im Fach Kunstgeschichte

vorgelegt von

Miriam Krautwurst

Erster Berichterstatter: Prof. Dr. Bernd Nicolai
Zweiter Berichterstatter: Prof. Dr. Frank Günter Zehnder

Trier, im März 2003

DANKSAGUNG

Ganz besonders danke ich Herrn Dr. Norbert Jopek, Sculpture Collection, Victoria & Albert Museum, London, der die Arbeit initiierte und meinen Weg von Anfang bis Ende ohne Unterlass begleitete und unterstützte. Des weiteren gilt mein spezieller Dank dem Victoria & Albert Museum, London, insbesondere den Mitarbeitern des Prints, Drawings and Paintings Department Mr. Michael Snodin, Mr. Charles Newton, Ms. Fiona Lesley, Mrs. Mor Thunder, den Mitarbeitern des Print Room. Nur dank ihrer unbürokratischen und kollegialen Unterstützung konnte ich das Vasterssche Zeichnungskonvolut innerhalb von wenigen Wochen fotografieren und inventarisieren. Auch danke ich Mrs. Marian Campbell im Department of Metalwork. Besonderer Dank gilt meinen Doktorvätern Herrn Prof. Dr. Frank Günter Zehnder, Universität Bonn, und Herrn Prof. Dr. Bernd Nicolai, Universität Trier, für ihre Unterstützung und ihren Glauben an ein nicht gerade klassisch universitäres Thema.

Dank auszusprechen ist ferner:

- folgenden Museen und Sammlungen:

Schatzkammer Aachen, Herr Dr. Georg Minkenberg
SMPK, Kunstgewerbemuseum, Berlin, Herrn Dr. Wolfgang Cortjaens
Jüdisches Museum, Frankfurt am Main, Frau Dr. Annette Weber
Kestner-Museum, Hannover, Herrn Dr. Schepers und Frau Anette Brunner
Bayerisches Nationalmuseum, München, Frau Dr. Annette Schommers
Wartburg-Stiftung, Herrn Michael Jacobs
Schloß Wernigerode, Frau Eva-Maria Hasert

- den Mitarbeitern folgender Archive und Institutionen:

Diözesanarchiv Aachen
Stadtarchiv Aachen
Handwerkskammer Aachen
Katasteramt Aachen
Personenstandsarchiv Brühl, besonders Herrn Dr. Schleidgen
NRW Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf, Schloss Kalkum
Stadtarchiv Idar-Oberstein, besonders Herrn Rauscher
IHK Koblenz, Bezirksstelle Idar-Oberstein, besonders Herrn Thomas Wild
Stadtarchiv Krefeld, besonders Herrn Schulte

- den Mitarbeitern folgender Bibliotheken:

ganz besonders der Stadtbibliothek Rheinberg
Öffentliche Bibliothek der Stadt Aachen
Universitätsbibliothek Bonn
Universitätsbibliothek Bochum
Staatsbibliothek zu Berlin
National Art Library, London

- und nicht zuletzt folgenden Einzelpersonen:

Herrn A. Cagnolati, Rheinberg
Frau Sibylle Cremer, Wegberg
Frau Gisela Giersch, Pfarramt St. Michael, Berlin
Herrn Hölk, Wesel
Herrn Dieter Jansen, Wegberg
M. Alexis Kugel, J. Kugel Antiquaires, Paris
Probst Ludwig, Pfarrei St. Clemens, Oberhausen-Sterkrade
Mr. Fances Norton, S.J. Philips Ltd., London
Herrn Peters, Küster der Sakristei St. Maria Himmelfahrt, Rees
Mr. Anthony Phillips, Christie's, London
Herrn und Frau Rader, Erftstadt
Herrn Karl Theo Reidenbach, Idar-Oberstein
Herrn Michael Schönsee, Wiesbaden, Chronist von St. Michael, Berlin

Pfarrer Spülbeck, St. Johann, Aachen-Burtscheid
Pfarrer Horst Straßburger, Herz-Jesu-Pfarrei, Mönchengladbach-Betrath
Schwester Clara Alicia S.I.J. und Schwester Alice, Kloster Loreto (Kloster der Schwestern vom armen Kinde
Jesu), Simpelveld
Herrn Anton Vasters, Wegberg
Claudia Weiser, Marburg
Constantin Wild, W. Constantin Wild & Co., Idar-Oberstein

Zum Schluss danke ich meinem Mann, Mario Rieger, der in unermüdlicher Geduld und Unterstützung die
Entstehung meiner Dissertationsschrift möglich gemacht und begleitet hat, meinen Eltern, meiner Familie sowie
meinen Freunden.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	1
1.1 Einleitung	3
1.2 Forschungsstand – eine chronologische Einleitung über Vasters in der Literatur	7
1.3 Die Provenienz des Vastersschen Zeichnungskonvolutes	12
2. REINHOLD VASTERS	15
2.1 Stammbaum von Reinhold Vasters	17
2.2 Familie von Reinhold Vasters	18
2.3 Gesicherte biographische Daten – Auswertung des Stammbaums sowie weiterer Urkunden und Quellen	19
2.4 Ausbildung	24
2.5 Werkstatt	28
3. VASTERS ALS FÄLSCHER	31
3.1 Das Problem Fälschung	33
3.2 Definitionen	33
3.3 Spitzer und Bock	34
3.3.1 Primärquellen	34
3.3.2 Zeitgenössische Berichte	35
3.3.3 Konvolut	38
3.4 Beweisführung	38
3.4.1 Gefälschte Tremolierstiche	38
3.4.2 Künstliche Altersspuren	39
3.4.3 Ergänzung in fälscherischer Absicht	40
3.4.4 Gefälschte, teilweise absichtlich unlesbare Marken	40
3.5 Beginn Vasters' Fälschertätigkeit	41
3.6 Vermittlung von Stücken	41
3.7 Tabelle: Vasters – Spitzer – André	43
4. DAS KONVOLUT – OBJEKTGRUPPEN	45
4.1 Schmuck – Anhänger (A)	47
4.2 Taschenuhren (T)	57
4.3 Gefäße – Pokale (P)	58
4.4 Schalen (S)	68
4.5 Becher (B)	72
4.6 Humpen (H)	73
4.7 Kannen (KA)	74
4.8 Präsentierplatten (PP)	78
4.9 Vasen (V)	80
4.10 Besteck (BS)	82
4.11 Leuchter (L)	83
4.12 Tafelgeräte, Tafelaufsätze und Aufsätze (TA)	85
4.13 Tischuhren (U)	88
4.14 Kassetten (KAS)	90
4.15 Kabinette (K)	92
4.16 Hausaltäre, Tabernakel bzw. Kusstafeln (H)	94
4.17 Diverses (D)	96
4.18 Sakrale Objekte und liturgische Geräte (SO)	98
4.19 Vorlagen (VOR)	106
4.19.1 Kopien von Entwürfen aus der Schule von Salviati und Erasmus Hornick	106
4.19.1 Zeichnungen zeitgenössischer Entwerfer	107

5. DAS KONVOLUT – KATALOG	111
5.1 Anhänger (A1-A45)	113
5.2 Taschenuhren (T1-T9)	230
5.3 Pokale (P1-P52)	248
5.4 Schalen (S1-S22)	381
5.5 Becher (B1-B4)	434
5.6 Humpen (H1-H6)	441
5.7 Kannen (KA1-KA16)	452
5.8 Präsentierplatten (PP1-PP5)	496
5.9 Vasen (V1-V8)	516
5.10 Besteck (BS1-BS4)	533
5.11 Leuchter (L1-L6)	542
5.12 Tafelgeräte, Tafelaufsätze und Aufsätze (TA1-TA6)	554
5.13 Tischuhren (U1-U4)	584
5.14 Kassetten (KAS1-KAS6)	602
5.15 Kabinette (K1-K3)	617
5.16 Hausaltäre, Tabernakel bzw. Kusstafeln (H1-H5)	638
5.17 Diverses (D1-D7)	651
5.18 Sakrale Objekte und liturgische Geräte (SO1-SO30)	667
5.18.1 Liste des liturgischen Gerätes (LG): Chronologische Aufstellung historistischer sakraler Arbeiten von Vasters	737
5.19 Vorlagen (VOR1-VOR24)	735
6. DAS KONVOLUT – ANHANG	783
6.1 Anhang 1 – Anhänger	785
6.2 Anhang 2 – Schmuck	788
6.2.1 Anhang 2 – Ergänzungen	793
6.3 Anhang 3 – Taschenuhren	794
6.3.1 Anhang 3 – Ergänzungen	795
6.4 Anhang 4 – Figurale Applikationen	796
6.5 Anhang 5 – Montierungen	799
6.5.1 Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtentwurf	803
6.6 Anhang 6 – Ornamente und Ornamentbänder	826
6.7 Anhang 7 – Besatz, Applikationen	829
6.8 Anhang 8 – Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, ornamentale Entwürfe	832
6.8.1 Anhang 8 – Ergänzungen	840
6.9 Anhang 9 – Liturgische Geräte und sakrale Objekte	842
6.10 Anhang 10 – Wappen und Abzeichen	849
7. ZUSAMMENFASSUNG	851
KONKORDANZ-TABELLE	861
LITERATURVERZEICHNIS Verzeichnis der häufig benutzten und in den Anmerkungen gekürzt zitierten Literatur	883
PERSONENREGISTER	891
SACHREGISTER	894
REGISTER DER KATALOGNUMMERN IN ALPHABETISCHER REIHENFOLGE	898
REGISTER DES ANHANGS	991

Kapitel 1

Einleitung

1.1 Einleitung und Aufbau der Arbeit

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, ein lange bestehendes Desiderat der Kunstgeschichte zu erfüllen. Seit der Auffindung des Vastersschen Zeichnungskonvolutes im Victoria and Albert Museum in London¹ Ende der 1970er Jahre und der einher gehenden Erkenntnis, dass der Goldschmied Reinhold Vasters (1827-1909) im Aachen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von Truman „the last of the goldsmiths“² genannt, für eine Fülle von Goldschmiedearbeiten verantwortlich ist, die bis dahin (und teils bis dato) als Originale der Epochen galten (gelten), in deren Mantel sie gehüllt wurden, bestand die Forderung, den Zeichnungsnachlass im gesamten zu bearbeiten und zu veröffentlichen.

Besonders notwendig erscheint die Bearbeitung angesichts einer mit der Auffindung des Konvolutes beginnenden Reihe von unnötigen Zuschreibungen an Reinhold Vasters.³ Die Unsicherheit, was genau ihm zuzutrauen ist, und der fehlende Überblick über sein Oeuvre sind es, die es gilt mit der vorliegenden Arbeit anzugehen.

Ebenso wichtig ist es, Behauptungen über das Zeichnungskonvolut und Vasters selbst zu emendieren. Es beginnt mit dem Aufbewahrungsort des Konvolutes, das, wie dem Titel der vorliegenden Arbeit zu entnehmen ist, nicht im British Museum, London, verwahrt wird.⁴ Zudem befand sich das Zeichnungskonvolut nicht innerhalb des 1909 durch Anton Creutzer versteigerten Nachlasses von Reinhold Vasters. Die Identifikation der im Versteigerungskatalog aufgeführten „Convolute“

als der Vasterssche Zeichnungsnachlass ist ein Missverständnis.⁵

Daneben entbehrt die auf Rosenberg zurückgehende Behauptung die Grundlage, Vasters habe seine Meistermarke in Aachen 1853 eingereicht. Tatsächlich stellte sich heraus, dass Vasters bereits vorher in Aachen als „Goldarbeiter“ lebte.⁶ Hartnäckig hält sich des weiteren die mit Vasters' Niederlassung in Aachen angeblich einher gehende Anstellung als Domrestaurator durch Kanonikus Franz Bock, trotz Jopeks Richtigstellung 1990 in den „Notizen zu Vasters“.⁷

Das 1079 Zeichnungen umfassende Konvolut im Victoria and Albert Museum, London⁸, steht im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit. Mit Ausnahme der großformatigen Blätter sind die Entwürfe auf Kartons montiert – eine Präsentation, die mit Sicherheit nicht von Vasters stammt, aber vor 1912 vorgenommen sein dürfte, als die Zeichnungen das erste Mal dem Victoria and Albert Museum gezeigt wurden. Viele der Kartons sind säuregeschädigt, d.h. brüchig, was einige der Blätter in Mitleidenschaft gezogen hat.

Es galt – ein wahres Herkulesprojekt – die im Konvolut enthaltenen Entwürfe zu katalogisieren, zu Objekten und schließlich Objektgruppen zusammenzustellen, was der Aufbau des Katalogteils⁹ widerspiegelt.¹⁰

Die darin zu findenden Objektgruppen erhielten eine jeweils neu beginnende Nummerierung, deren Buchstabenbestandteil einen Bezug zur Gruppe nimmt:

Anhänger (A1-A45), Taschenuhren (T1-T9), Pokale (P1-P52), Schalen (S1-S22), Becher (B1-B4), Humpen (HP1-HP6), Kannen (KA1-KA16), Präsentierplatten (PP1-PP5), Vasen (V1-V8), Besteck (BS1-BS4), Leuchter (L1-L6), Tafelgeräte, Tafelaufsätze und Aufsätze (TA1-TA6), Tischuhren (U1-U4), Kassetten (KAS1-KAS6), Kabinette (K1-K3), Hausaltäre, Tabernakel bzw. Kusstafeln (H1-H5), Diverses (D1-D7), Sakrale Objekte und liturgische Geräte (SO1-SO30) und Vorlagen (VOR1-VOR24).

¹ Inv.Nr. E. 2570-1919 bis E. 3649-1919.

² Truman 1979 (Titel).

³ U.a. schrieb Truman 1979, S. 158, Abb. 11, eine Kette wegen der Meistermarke „RV“ Vasters zu, was Tait 1986 (I), S. 12 und Nr. 53, S. 275, widerlegte (vgl. Kapitel 1.2, Anm. 5 und bes. Anm. 9). – Richter 1980, S. 70, Abb. 62, zog Vasters wegen des Meisterzeichens „V“ als Fertiger einer Monstranz im Stil des 15. Jahrhunderts im Victoria and Albert Museum, London (vgl. Kapitel 1.2, S. 6, Anm. 9) in Betracht. – Daneben wurde z.B. im Katalog der Ausstellung „Lust und Verlust – Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler“ das Pasticcio eines Elfenbeintriptychons im Kestner-Museum, Hannover (Inv.Nr. 413, 462 a+b, Z1), aus der Sammlung Friedrich Culemann mit Vasters in Verbindung gebracht. Dazu Kat. Köln 1995, Kat.Nr. 265.

⁴ Das British Museum als Fundort oder Aufbewahrungsort des Konvolutes ist nicht allein in populärwissenschaftlichen Publikationen zu finden, z.B. Gabriela Löwe-Hampp (Hrsg.), Kunst & Krempel II. Wie echt kann falsch sein?, S. 176, sondern auch Marquardt 1998, S. 114 (rechte Spalte unten).

⁵ Kapitel 1.3.

⁶ Kapitel 2.3.

⁷ Kapitel 1.2, S. 7, und Kapitel 5.18, Anm. 2.

⁸ Inventarnummern E. 2570-1919 bis E. 3649-1919.

⁹ Kapitel 5.

¹⁰ In der Konkordanz-Tabelle, S. 861 ff., wurden alle Inventarnummern den Katalognummern der vorliegenden Arbeit gegenübergestellt.

Der Anzahl der Katalognummern ist der Umfang der im Konvolut belegten Objekte zu entnehmen – eine grobe Übersicht, die mit drei Einschränkungen gilt: Zum einen gehen mit manchen Entwürfen mehrere, veränderte Ausführungen einher. Zum zweiten sind 13 Entwürfe des Konvolutes nicht auffindbar¹¹ und konnten, abgesehen von vier zuvor publizierten¹², nicht in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden, da auch keine Fotos im Victoria and Albert Museum vorhanden sind. Es ist davon auszugehen, dass es sich um Gesamtentwürfe handelt, d.h. Entwürfe, die ganze Objekte zeigen. Dies bedingte teilweise, dass zum dritten nicht alle Detailentwürfe Objekten zuzuordnen waren:

Im Anhang wurden 220 Detailentwürfe, gleichfalls in Gruppen zusammengestellt (Anhang 1 bis Anhang 10).¹³ Diese gehen teils mit den Objektgruppen einher, teils entstanden Funktionsgruppen (Montierungen, Besatzstücke, Ornamente sowie Schnitt- und Gravur-entwürfe) oder Themengruppen (Sakrale Objekte bzw. liturgische Geräte sowie Wappen und Abzeichen). Einige der Entwürfe sind im Anschluss an den jeweiligen Anhang mit Ergänzungen bedacht. In Anhang 5 insbesondere wurden Montierungen zu „Objekten ohne Gesamtentwurf“ zusammengestellt. Zumeist kann der Objekttyp, für die diese Montierungen erstellt wurden, vermutet werden, nicht aber exakt bestimmt: Etwa verweisen die Montierungen auf ein Gefäß, es ist aber nicht sicher, welcher Art (Pokal, Schale, Kanne etc.).

Die Zusammenstellungen sollen Benutzern der vorliegenden Arbeit eine Hilfe sein, bisher unbekanntes, nach Entwürfen von Vasters gefertigte Objekte zu erkennen – ein Einstieg in weitere Forschungen.

Wichtig war es auch, die im Konvolut enthaltenen, nicht von Vasters erstellten Entwürfe von seinen zu scheiden. Im Katalogteil „Vorlagen“¹⁴ sind alle Blätter, die mit Sicherheit nicht von Vasters stammen – lediglich eine einzige dürfte von Vasters nach einem Objekt gezeichnet worden sein. Dem jetzigen Erkenntnisstand nach benutzte Vasters diese Vorlagen von Architekten wie Friedrich von Schmidt, Hugo Schneider und anderen Entwer-

fern offenbar nicht zur Fertigung von Ausführungen.

Dennoch fertigte Vasters deutlich mehr Objekte, als die Entwürfe im Konvolut belegen. An den Katalogteil der „Sakralen Objekte und liturgischen Geräte“ ist eine „Liste des liturgischen Gerätes (LG)“¹⁵ angefügt. Hier sind alle, teilweise nur aus der Literatur oder aus einer Quelle bekannten Sakralgeräte von Vasters chronologisch aufgeführt. Nur sehr wenige davon – in der Liste LG mit einem Sternchen (*) gekennzeichnet – sind im Konvolut durch einen Entwurf repräsentiert.

Die einzelnen Katalognummern, dies sei abschließend zum Katalogteil bemerkt, sind einheitlich gestaltet:

Vorangestellt wurden, römisch nummeriert, der bzw. die zu einem Objekt gehörende(n) Entwürfe mit allen notwendigen Angaben: Inventarnummer des Victoria and Albert Museums (V&A), Transkription der Sütterlin-Beschriftungen, Zeichenpapier (Farbe), Verzeichnis aller jeweils verwendeten Farben, Maße, Abbildungsnachweis, Zustand und Literaturangaben.

Die Texte gehen von den Entwürfen aus. Dies lässt die Ausführungen häufig in einem anderen Licht erscheinen, als in bisherigen Publikationen. Hierbei wurde der Bezug von Vasters' Entwürfen zu historischen Werken – ein Goldschmied in der Tradition alter Meister – ebenso beleuchtet wie die Verbindung von Vasters' Entwürfen untereinander. Darüber hinaus stellen die einleitenden Texte der Katalogteile (Objektgruppen)¹⁶ Erkenntnisse über die Vorgehensweise des Entwerfers Vasters heraus, über sein Selbstverständnis und geben exemplarisch eine Übersicht über das, was für ihn typisch und symptomatisch ist.

Neben dem Überblick über Vasters' Oeuvre geht die vorliegende Arbeit auf Fragen zur Person Reinhold Vasters ein, über den bislang sehr wenig bekannt war: Erkenntnisse über biographische Daten, Ausbildung, Werkstatt und Vasters als Fälscher sind dem Katalogteil vorangestellt.¹⁷ Innerhalb der letztgenannten Betrachtung wird die Verbindung von Vasters zum Aachener Kanonikus Franz Bock (1823-1899) sowie dem in Wien geborenen Kunsthändler Frédéric Spitzer (1815-1890) beleuch-

¹¹ Inventarnummern: E. 2649- bis E. 2658-1919, E. 2689-1919, E. 2690-1919 und E. 2585-1919.

¹² Inventarnummern: E. 2585-1919 (vgl. P49, II.), vermutlich E. 2649-1919 (vgl. SO7, II.), E. 2650-1919 (vgl. TA6, I.) und E. 2657-1919 (vgl. P29, I.).

¹³ Kapitel 6.

¹⁴ Kapitel 5.19.

¹⁵ Kapitel 5.18.1.

¹⁶ Kapitel 4.

¹⁷ Kapitel 2 und 3.

tet. Eine weitere Beziehung bestand zum Pariser Goldschmied Alfred André (1839-1919), belegt durch erhaltene Gipsabgüsse und Metallabgüsse, die im Rahmen des Möglichen berücksichtigt wurden.

Ausgangspunkt waren die Kenntnisse und Ergebnisse, die bisher zusammengetragen wurden, nachzulesen in: „Forschungsstand – eine chronologische Einleitung über Vasters in der Literatur“.¹⁸ Daneben waren zeitgenössische Publikationen, z.B. von Bock, auszuwerten.

Was die Quellen anbelangt, ist die Ausgangslage der Recherchen denkbar schlecht. Bis auf ganz wenige Ausnahmen, u.a. im Archiv des Museums für Angewandte Kunst in Wien und im Bischöflichen Diözesanarchiv Aachen, erhielten sich keine Werkstattunterlagen, Briefe, Fotos oder dergleichen. Vasters publizierte nicht selbst wie manche seiner Kollegen, beispielsweise die Kölner Goldschmiede Leonhard Schwann (1808-1888) und Gabriel Hermeling (1833-1904)¹⁹, und schrieb keine Memoiren. Vielerorts zerstörten die beiden Weltkriege (Teile der) Archivbestände, sodass verlorene Meldeakten, Adressverzeichnisse, Telefonbücher, Katasteramtsunterlagen etc. Nachweise erschwerten oder gar unmöglich machten. Auch die Handwerkskammer Aachen, die periodisch Publikationen (Jahresberichte) herausgab, führte zu keinen Ergebnissen. Etwas heute lebende Nachkommen waren nicht zu ermitteln.

Schließlich wurde der Versuch unternommen, eine Beziehung von Vasters zu Idar Oberstein nachzuweisen, dem Zentrum der Kristall- und Steinschleiferei im 19. Jahrhundert. Zwar existieren noch einige der bereits im 19. Jahrhundert bestehenden Unternehmen, aber nicht immer erhielten sich Akten. Andere Firmen verwehrten die Einsicht in ihre Unterlagen, die vielleicht zum Nachweis geführt hätten.

Dies alles sei genannt, damit ein Einblick entsteht, in welche Richtungen die Nachforschungen gingen, auch wenn sie nicht immer fruchteten.

Gleichwohl ermöglichten Urkunden im Personenstandsarchiv Brühl, die Erstellung eines Stammbaumes, der einerseits zu Reinhold Va-

Vasters hinführt und andererseits die von ihm gegründete Familie vorführt. Daten und Erkenntnisse hieraus sowie insbesondere aus Akten, die im Hauptstaatsarchiv Düsseldorf (Schloß Kalkum) verwahrt sind, geben über deren eigentlichen Inhalt hinaus (Notariatsakten) Hinweis auf Vasters' Leben, seine Ausbildungszeit sowie wahrscheinlichen Ausbildungsort, wenngleich viele Fragen offen bleiben oder zu neuen führen. Schließlich mögen einige Personen aus seinem Umkreis in Verbindung mit der Werkstatt von Vasters zu betrachten sein.

Eine derart umfangreiche Arbeit verlangt eine Beschränkung auf das Wesentliche. Fragestellungen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht weiterverfolgt werden konnten, werden u.a. zur Zeit behandelt bzw. wären wünschenswerte Themen für zukünftige Projekte:

Es ist zu vermuten, dass Vasters nicht nur mit dem zunächst in Aachen und später in Paris tätigen Spitzer, sondern auch anderen Kunsthändlern zusammenarbeitete, beispielsweise bei der Vermittlung von Stücken in die ehemalige Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild in Frankfurt am Main eventuell durch die Frankfurter Händler Gebrüder Löwenstein, über die überaus wenig bekannt ist. Hier bedarf es noch der Grundlagenforschung.

Über den in Fulda tätigen Goldschmied Wilhelm Rauscher (Aachen 1864-1925 Fulda), dessen Stempel sich auf einigen Blättern (Vorlagen) im Konvolut findet und dessen Beziehung zu Vasters zu klären ist, wird bereits gearbeitet (Claudia Weiser, Universität Marburg).

Eine Sichtung aller der nach Vasters' Entwürfen gefertigten Objekte war nicht möglich. Eine vergleichende, wissenschaftliche Untersuchung der im Zusammenhang mit Vasters zu betrachtenden Stücke scheint notwendig und wünschenswert.

Schließlich wurde auf eine Darstellung des Historismus – Geschichte und Bedeutung, Fragestellungen und Probleme sowie dergleichen – in der vorliegenden Arbeit verzichtet. An dieser Stelle sei daher lediglich verwiesen auf eine kleine Zusammenstellung von Literatur am Ende des Literaturverzeichnisses, insbesondere die Publikation „Historismus am Ende des 20. Jahrhunderts: eine internationale Diskussion“, in Berlin 1997 herausgegeben von Gunter Scholz. In dieser werden alle wichtigen Fragen des Historismus angesprochen. Auch findet sich darin „Eine kritische Übersicht der

¹⁸ Kapitel 1.2.

¹⁹ Leonhard Schwann, Praktische Betrachtungen eines Goldschmiedes. In: Organ für christliche Kunst, 1865, S. 192-194; G. Hermeling, Zwei neue Bischofsstäbe in gotischen Stil. In: Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 5, 1892, Sp. 33-38 und Taf. II.

neuesten Literatur“ (Georg G. Iggers, S. 102 ff.).

1.2 Forschungsstand – eine chronologische Einleitung über Vasters in der Literatur

Literatur vor der Entdeckung des Konvolutes:

In „Der Goldschmiede Merkzeichen“ vermerkt Marc Rosenberg **1922**, Reinhold Vasters noch ungenaue Aktivität in Aachen zwischen 1853-1890 als Goldschmied und die bis 1990 geglaubte Annahme, er sei zusammen mit August Witte und Martin Vogeno ab 1870 als Domrestaurator angestellt gewesen; Rosenberg weist auf das mit Vasters' Meistermarke versehene Kreuz mit romanischem Kreuzpartikel im Aachener Domschatz hin¹ (im Zweiten Weltkrieg zerstört).

Serge Grandjean wiederholt **1962** im wesentlichen², während Wolfgang Scheffler **1973** in seiner Publikation zu den „Goldschmiede[n] Rheinland-Westfalens“ einen Aufenthalt von Vasters in Aachen 1852 ergänzt, als dieser Trauzeuge auf der Hochzeit von Heinrich Johann Viethen war. Zudem wird ein weiteres biographische Datum genannt – Vasters' Hochzeit mit Catharina Hamacher am 5.6.1855 – und zwei Einträge im Aachener Adressverzeichnis (1858/68) werden festgehalten.³

Literatur nach der Entdeckung des Konvolutes:

Verschiedene Autoren befassten sich immer wieder mit der Untersuchung einzelner Objekte, hauptsächlich ihrer Sammlungen.

Die erste Publikation mit dem Titel „Reinhold Vasters – ‘the last of the goldsmiths’?“ erscheint nach der Entdeckung des Vastersschen Konvolutes von Charles Truman **1979** (Truman 1979). Neben der Provenienz der Zeichnungen, die sich laut Truman innerhalb des 1909 in Aachen versteigerten Nachlasses von Vasters befunden haben sollen (vgl. dazu Kapitel 1.3) und über die Kunsthändler Murray Marks und Lazare Löwenstein 1919 in das Victoria and Albert Museum, London, eingingen, stellt Truman verschiedene Entwürfe sowie die danach gefertigten Arbeiten im Victoria and Albert Museum vor (vgl. A17, P1, P18, P35, S13, BS1). Erstmals wird der Inventarein-

trag eines aus dem Nachlass des Kunsthändlers Frédéric Spitzer in das Victoria and Albert Museum (Salting Bequest) eingegangenen Reliefs mit der Erscheinung des hl. Jakobus auf der Schlacht von Clavijo veröffentlicht, wonach das Relief von Vasters restauriert worden sein soll.⁴ Truman geht auf die Verbindung von Vasters zu Spitzer ein, in dessen Sammlung sich laut Truman einundzwanzig teilweise oder ganz nach Vasters' Entwürfen gefertigte Objekte befanden (vgl. dazu Kapitel 3.3.3 und 3.7).

Schließlich schreibt Truman Vasters eine Kette im Victoria and Albert Museum zu wegen der Meistermarke „RV“.⁵

Im selben Jahr verweist auch Yvonne Hackenbroch in ihrer Publikation „Renaissance Jewellery“ (Hackenbroch **1979**) auf den auf Vasters zurückgehenden Rahmen des Reliefs mit der Erscheinung des hl. Jakobus⁶ im Victoria and Albert Museum und schreibt zwei Anhänger Vasters zu (der eine mit dem Relief Kains Brudermord im Château d'Ecouen, vgl. A26, der andere in Form einer Meerjungfrau im Metropolitan Museum of Art, J. Pierpont Morgan Collection, New York, vgl. A5, Abb. 4).⁷

Im Winter **1980/81** werden erstmalig verschiedene Entwürfe aus dem Vastersschen Konvolut und einige der danach entstandenen Anhänger auf der im Victoria and Albert Museum, London, abgehaltenen Ausstellung „Princely Magnificence“ (Kat. London 1980) der Öffentlichkeit vorgestellt (vgl. A13, A14, A17, A8 und A9, A13) und ein Anhänger mit Vasters in Verbindung gebracht (vgl. A15, Abb. 7). Vasters Verbindung zu Spitzer wird betont.

1981 erscheint ein kurzer Artikel von Hackenbroch mit dem Titel „Reinhold Vasters“ in der Kunstchronik (Hackenbroch 1981). Wiederum werden die beiden Anhänger (s. Hackenbroch 1979) Vasters zugeschrieben, der als Opfer Spitzers dargestellt wird, jenem „gewissenlosen *marchand-amateur*“ dem Vasters „in die Hände gefallen war“. Zudem wird be-

¹ Rosenberg 1922, I. (Aachen), Nr. 42 (R³ 42), S. 12.

² Grandjean 1962, S. 146.

³ Scheffler 1973, I, Aachen Nr. 137 (Sch. 137).

⁴ London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. M551-1910. Dazu Truman 1979, Anm.1 und S. 154: „Restored by Vasters, Aix-la-Chapelle. See photograph with an alternative setting for the group shown by Murray Marks, Aug. 1912.“ – Das Foto ist unbekannt. Das Vasterssche Konvolut enthält keine entsprechende Entwurfszeichnung.

⁵ Truman 1979, S. 158, Abb. 11. – Vgl. dazu Anm. 9.

⁶ Hackenbroch 1979, S. 119, Abb. 297 und S. 258 (Anm. 24).

⁷ Dazu auch Tait 1986 (I.), S. 14.

richtet, dass Spitzer scheinbar von Vasters nur Entwürfe bekommen haben soll und viele der farbigen Zeichnungen Originale zeigen würden.

1983 geht Ernst-Ludwig Richter in „Altes Silber: imitiert – kopiert – gefälscht“ auf einige Arbeiten von Vasters ein: auf einen dem sog. Corvinus-Pokal nahe stehenden Entwurf (vgl. P35) sowie einen mit diesem vergleichbaren, ehemals Teil der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, bildenden Pokal (vgl. P35, Abb. 3), vier Variationen einer gotisierenden Monstranz⁸ (vgl. LG, Nr. 17a-d), das Trinkhorn auf Fabelwesen (vgl. P49) und die sog. Hubertusschale (vgl. S17). Daneben zieht Richter Vasters als Verantwortlichen für die Umgestaltung der an Hans von Reutlingen zugeschriebenen Paxtafel in eine Chormantelschließe in Betracht (Aachener Domschatz) sowie einer nach dieser geschaffenen Fälschung im Kestner-Museum, Hannover (vgl. LG, Nr. 16a-b sowie Kapitel 3.3.2). Aufgrund des Meisterzeichens „V“ schreibt Richter eine Monstranz (Victoria and Albert Museum, London) Vasters zu.⁹

In dem Artikel „A Gonzaga Rock-Crystal Bowl Re-Discovered“ in der Festschrift für Carl-Wilhelm Clasen zum 60. Geburtstag, veröffentlicht Hackenbroch **1983** (Hackenbroch 1983) die von Vasters neugefasste Bergkristall-Schale im Metropolitan Museum of Art (vgl. S7).

1984 stellt Norbert Jopek erstmalig ein von Vasters nach einem Architektenentwurf (von Hugo Schneider) gefertigtes liturgisches Gerät vor, den auf der Ausstellung „Schatzkunst Trier“ (Jopek in Kat. Trier 1984) gezeigten Bischofsstab für Leopold Pelldram (vgl. SO11).

Im Katalog „The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art“ (Kat. New York **1984**) schreibt Clare Vincent

verschiedene Objekte Vasters zu (vgl. A5, Abb. 7, Anm.4; A15, A38, K1).

Carl-Wilhelm Clasen spricht **1986** in den „Rheinische[n] Silbermarken. Die Marken und Werke der rheinischen Goldschmiede.“ (Clasen 1986) den Vastersschen Zeichnungsnachlass im Victoria and Albert Museum, London, an und dass Vasters im Auftrage Spitzers Fälschungen erstellte.¹⁰

Die bis dato umfassendste Publikation zu Vasters veröffentlicht Hackenbroch **1986** im Metropolitan Museum Journal mit dem Titel „Reinhold Vasters, Goldsmith“ (Hackenbroch 1986). Darin stellt die Autorin größtenteils im Metropolitan Museum of Art, New York, verwahrte Objekte vor (bzw. bringt diese mit Vasters in Verbindung), die entsprechenden zur Herstellung dienenden Entwürfe von Vasters, deren Vorbilder und Vergleichstücke (vgl. A5, Abb.4, A14, A15, A17, A21, A26, A28, A43, P2, P4, P5, P10, P17, P25, S1, S3-S7, S13, HP1, KA1, KA5, KA11, PP1, V4, L1, H1-H3, D1, D5, SO16) sowie einige von Vasters gefertigte Sakralgeräte (vgl. SO12, SO14. LG, Nr. 20-21). Drei Objekte bespricht Hackenbroch genauer: den sog. Rospigliosi-Pokal (vgl. P28, Abb. 4-6), die sog. Caesarenschalen (vgl. D3) und das große, ehemals in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, befindliche Trinkhorn (vgl. P49).

Erstmals liegen die genauen Lebensdaten von Vasters und erste Erkenntnisse über seine Biographie vor (u.a. zwei Töchter aus seiner Ehe mit Catharina Hamacher [vgl. dazu Kapitel 2.2 und 2.3] und der Sammler Vasters), wobei Hackenbroch das (in der vorliegenden Arbeit relativierte) Bild eines aus kleinen Verhältnissen stammenden Mannes kreiert, dem in Aachen eine erstaunliche Karriere gelang.

Die meisten der Objekte im Renaissancestil werden auf die Zeit um 1870-90 datiert, da Vasters weiterhin als (von Bock) angestellter Domrestaurator gilt, der erst über diese Tätigkeit seine (fälscherischen) Fertigkeiten ausbilden konnte. In diesem Zusammenhang spricht Hackenbroch das Relief mit der Erscheinung des hl. Jakobus auf der Schlacht von Clavijo (s.o) an¹¹ sowie mehrere Chormantelschließen: jene im Aachener Domschatz und die Fälschung im Kestner-Museum, Hannover (s.o.),

⁸ Richter 1983, Abb. 52-55.

⁹ Richter 1983, S. 70, Abb. 62. – Im Konvolut existiert keine dazugehörige Entwurfszeichnung. – Auch im Falle einer von Truman 1979, S. 158, Abb. 11, wegen der Meistermarke „RV“ an Vasters zugeschriebenen Kette (vgl. Truman 1979, S. 158, Abb. 11) wurde das Meisterzeichen schließlich wieder einer transilvanischen Werkstatt des 17. Jhds. zugewiesen (vgl. Tait 1986 (I), S. 12 und Nr. 53, S. 275). Es dürfte davon auszugehen sein, dass keines der nach Vasters' Entwürfen gefertigten Sammlerstücke (Fälschungen) seine Meistermarke trägt.

¹⁰ Clasen 1986, Nr. 333 (Aachen), S. 112.

¹¹ Hackenbroch 1986, S. 171, Abb. 9.

eine Chormantelschließe, die Frédéric Spitzer dem Aachener Münster stiftete (vgl. LG, Nr. 53) und eine Chormantelschließe mit der Trinität in der National Gallery of Art (Widener Collection), Washington¹², die gleichfalls Vasters zugeschrieben wird.

Im ersten Band, „The Jewels“, seines Kataloges des Waddesdon Bequest im British Museum, London, [Tait 1986 (I.)], dem Nachlass des Baron Ferdinand von Rothschild, gibt Hugh Tait einen Überblick über die bis dato zu Vasters erschienenen Publikationen und den zu diesem Zeitpunkt aktuellen Wissensstand¹³. Bei verschiedenen Arbeiten im Waddesdon Bequest wird Vasters' Beteiligung in Betracht gezogen, etwa bei einem Anhänger mit Venus und Cupido¹⁴, den Tait jedoch 1996 (s.u.) einer um 1820-40 aktiven Fälscherwerkstatt zuschreibt. Daneben zieht Tait verschiedene nach Entwürfen von Vasters gefertigte Schmuckarbeiten zu Vergleichen heran (vgl. u.a. A4, A13) oder betrachtet Überarbeitungen des 19. Jahrhunderts (ohne dass das Konvolut diese belegt) im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen.

1989 grenzt Brigitte Marquardt die Datierung des sog. Rospigliosi-Pokals (s.o.) anhand von „Bisher unbekannt[e] Zeichnungen angeblich nach Benvenuto Cellini“ (Marquardt 1989) von Georg Carl Backes ein; der gefälschte Pokal im Metropolitan Museum of Art, New York, dürfte zwischen 1841 bis 1852 entstanden sein (vgl. P28, Abb. 4-6). Aufgrund des zu diesem Zeitpunkt geltenden Wissens über den Tätigkeitsbeginn von Vasters, den sie im übrigen mit der Zeichenakademie in Hanau in Verbindung bringt, wird Vasters aus der Verantwortlichkeit für den sog. Rospigliosi-Pokal entlassen.

Mit der Frage „Why was the Rospigliosi Cup Copied?“ greift Hackenbroch 1990 die Erkenntnisse von Marquardt auf. Vasters wird in dem Artikel nicht mehr genannt (vgl. dazu P28, Abb. 4-6).

In den „Notizen zu Vasters“ (erschieden in der Festschrift für Peter Bloch – Jopek 1990) stellt Jopek verschiedene, ehemals in der Sammlung

Vasters befindliche Objekte (vgl. u.a. SO20, SO23) sowie zwei ehemals Teil der Sammlung Spitzer bildende Stücke (vgl. SO7, SO19) vor. Erstmals werden verschiedene Aspekte von Vasters emendiert, beispielsweise, dass er keineswegs angestellter Domrestaurator war und sich wesentlich früher als bis dato angenommen Objekten im Stile der Renaissance zuwandte (vgl. dazu Kapitel 5.18). Jopek verweist darüber hinaus auf Vasters' Fertigung von liturgischem Gerät nach Architektenentwürfen, etwa von Hugo Schneider, Friedrich von Schmidt oder „Wilhelm Wiethase“ (dazu gibt es neue und weitere Erkenntnisse in der vorliegenden Arbeit, vgl. u.a. Kapitel 5.18.1. Zu Architekt Wiethase siehe S. 64, Anm. 12, und P 34, S. 341).

Herausgegeben von Mark Jones, erscheint 1990 „Fake? The Art of Deception“ (Jones 1990). Darin wird Vasters' *Cristalchampagnerglas* (vgl. P1) im British Museum, London, publiziert sowie zwei Anhänger (vgl. A13, A17).

Im dritten Band über den Waddesdon Bequest im British Museum, London, mit dem Titel „The ‘Curiosities’“ [Tait 1991 (III.)] formuliert Tait erstmals die These, Vasters könne in einer vielleicht in London ansässigen und in den frühen zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts aktiven Fälscherwerkstatt einen Teil seiner Ausbildung absolviert haben.¹⁵ Einige Objekte werden Vasters durch Stil- und Ornamentvergleiche zugeschrieben (vgl. u.a. BS2, Anm. 1 oder P25, Anm. 6), bei anderen wird Vasters in die Diskussion eingebracht. In vielen Fällen enthält das Vasterssche Konvolut keine Beweise¹⁶, in anderen sind die Zuschreibungen dagegen unumstritten (vgl. P18, P28, Abb. 2b, P29). Zudem versucht Tait, an den Objekten im Waddesdon Bequest Fälschungsbeweise nachzuweisen (vgl. P18 und Kapitel 3.4.2).

Von Jones unter dem Titel „Why fakes matter: essays on problems of authenticity“ herausgegeben, erscheint 1992 Tait's Artikel „Reinhold Vasters: goldsmith, restorer and prolific faker“ (Tait 1992). Darin widmet sich der Autor ver-

¹² Washington, National Gallery of Art (Widener Collection), Inv.Nr. 1942.9.287 (dazu Hackenbroch 1986, S. 169, Abb. 8). – Das Vasterssche Konvolut enthält keinen zugehörigen Entwurf.

¹³ Tait 1986 (I.), S. 12-14.

¹⁴ Tait 1986 (I.), Nr. 13, siehe auch Nr. 14.

¹⁵ Tait 1991 (III.), S. 17 und u.a. S. 204.

¹⁶ Vgl. Tait 1991 (III.), u.a. Nr. 31 (The grapepicker heliotrope standing-cup), Nr. 46 (The ‘incense’ spoon). – Einige Zuschreibungen an Vasters – nicht allein von Tait, vgl. auch Kat. Köln 1995, Kat.Nr. 265 – mögen eventuell in einer Atmosphäre begründet liegen, die sich nach Auffindung des Konvolutes ausbreitete, und in einer Situation, in der nicht abzuschätzen war, wie weit die Verbindungen von Vasters reichten.

schiedenen Objekten im Hinblick auf die Fälschungsproblematik und besonders deren Datierungen: u.a. dem Relief mit der Erscheinung des hl. Jakobus im Victoria and Albert Museum, London (s.o.), der Chormantelschließe mit der Trinität in der National Gallery of Art (Widener Collection), Washington (s.o.) und dem sog. Rospigliosi-Pokal (s.o.). Daneben werden drei nach Entwürfen von Vasters entstandene oder neugefasste Arbeiten vorgestellt: eine Taschenuhr und ein Anhänger (vgl. T1, A45) – am Beispiel des letztgenannten spricht Tait das Problem der im Zusammenhang mit Vasters stehenden Verre églomisé-Tafel an – und ein Pokal in Form einer Henne (vgl. P47).

Rudolf Distelberger, dem Entdecker der Gipsabgüsse in der Werkstatt André, berichtet **1992** über den Pariser Goldschmied „Alfred André (1839-1919)“ und dessen Verbindung mit Frédéric Spitzer sowie Vasters (Distelberger 1992). Distelberger stellt fest, das André verschiedene Stücke nach Entwürfen von Vasters fertigte (vgl. A8, A9, A21) und für Spitzer produzierte. Zudem existieren Arbeiten von André, die Entwürfen von Vasters nahe stehen.¹⁷

1996 weist Tait in seinem Artikel „The ‘Incredulity of St Thomas’ Jewel (pre-1837) and related fakes prior to Vasters“ (Tait 1996) am Beispiel mehrerer Anhänger einen bzw. die Werkstatt eines um 1820-1840 aktiven Anonymus nach, in dessen Werkstatt der junge Reinhold Vasters einen Teil seiner Ausbildung absolviert haben könnte (vgl. Kapitel 2.4).

In seinem Artikel „Kanonikus Dr. Franz Bock und das South Kensington Museum“ (Jopek 1999), erschienen in der Festschrift für Franz J. Ronig, schreibt Jopek **1999** die Zeichnung der Krone für die Reliquienbüste Karls des Großen, verwahrt in der Lipperheidischen Sammlung der Berliner Kunstbibliothek Reinhold Vasters zu (vgl. SO29, Abb. 3 – mit neuen Erkenntnissen). Daneben macht er auf Quellen zu Bock und Vasters im Archiv des Museums für Angewandte Kunst, Wien, aufmerksam.

2000 wird im Katalog „Renaissance Jewelry in the Alsdorf Collection“ (Kat. Chicago 2000) ein Anhänger im Art Institute of Chicago mit Reinhold Vasters oder Alfred André in Verbindung gesehen (vgl. A30).

¹⁷ Einen umfassenderen Überblick über das Dreiecksverhältnis Vasters – Spitzer – André gibt Kapitel 3.3.3 und 3.7 (Tabelle).

2003 erscheint Wolfgang Cortjaens Publikation über den „Kirchenschatz St. Peter zu Aachen“. Darin publiziert der Autor eine Taufgarnitur, ein weiteres Ölgefäß (vgl. SO10a-d) und zwei Kelche (SO2a, b). Daneben weist er auf Vasters' Mitarbeit an der Erstellung des Inventars von 1894/95 hin sowie Vasters' Engagement im Kirchenvorstand.

Abschließend sei auf kürzere Beiträge in verschiedenen Publikationen und Nachschlagewerke hingewiesen, in denen Reinhold Vasters vorwiegend im Zusammenhang mit seiner fälscherischen Aktivität erwähnt wird:

In „Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert“ verweist Brigitte Marquardt **1992** in ihrem Artikel zum „Schmuck der Neorenaissance“ auf Reinhold Vasters im Zusammenhang mit „Kopien zum Zwecke der Fälschung“ (Marquardt 1992). Darin wird einer der in verschiedenen Medien (Zeitung, Internet) am häufigsten zu findenden Irrtümer wiederholt, wonach das Vasterssche Zeichnungskonvolut in der Bibliothek des British Museum, London, entdeckt worden sei.¹⁸ Zudem wird in Anlehnung an das von Hackenbroch 1981 kreierte Bild, Vasters als von Spitzer „angestiftet“ beschrieben.

Im Dictionary of Art bezeichnet Gerhard Bott **1996** in seinem Beitrag zur Gold- und Silberschmiede-Herstellung im Deutschland der Mitte des 19. Jahrhunderts Vasters als rätselhaften Fälscher.¹⁹

Hartnäckig hält sich **1996** die These, Reinhold Vasters sei Domrestaurator gewesen (trotz Jopeks Widerspruch 1990, s.o.) – so Truman 1996 in seinem Artikel über Frédéric Spitzer im Dictionary of Art.²⁰

1998 bildet Marquardt in „Schmuck. Realismus und Historismus: 1850-1885. Deutsch-

¹⁸ Marquardt 1992, S. 78. Dazu auch Marquardt 1998, S. 114 und S. 247.

¹⁹ Gerhard Bott in: The Dictionary of Art, hrsg. von Jane Turner, Grove 1996, Bd. 12, Stichwort: Germany, Gold and Silver, 1(iv) 1806-1914, S. 449: „One especially enigmatic goldsmith from this period, however, was the forger Reinhold Vasters (1827-1909) of Aachen, who produced a large number of vessels and decorative items that were held in many collections and believed to be original Renaissance works.“

²⁰ Charles Truman in: The Dictionary of Art, hrsg. von Jane Turner, Grove 1996, Bd. 23, Stichwort: Spitzer, Frédéric, S. 415: „In 1855 he established a shop in Aachen, Spitzer: Kunst- und Antiquitäten-Handlung, where he probably formed a business relationship with Reinhold Vasters (1827-1909), then a restorer at the Cathedral.“

land, Österreich, Schweiz“ zwei der Entwürfe und die Ausführung des Anhängers mit Caritas, Temperantia und Prudentia als Beispiel eindeutiger Fälscherabsicht ab (vgl. A17).²¹

²¹ Darin wird erneut das British Museum als Aufbewahrungsort des Vastersschen Konvolutes genannt, vgl. Marquardt 1998, S. 114 und S. 247.

1.3 Die Provenienz des Vastersschen Zeichnungskonvolutes

Nach der Entdeckung der Zeichnungen Ende der siebziger Jahre, vermutete Truman, dass die im Versteigerungskatalog aufgeführten 743 Fotografien und Reproduktionen, die neben Objekten aus Vasters' Besitz, Gipsabgüssen und seiner umfassenden Bibliothek einen Teil von Vasters' Nachlass bildeten, identisch seien mit dem „Herzstück“ des Vastersschen Zeichnungskonvolutes im Victoria and Albert Museum, London.¹ Im folgenden berichtete Truman, dass im November 1912 der Londoner Kunsthändler Murray Marks die in seinem Besitz befindlichen Zeichnungen von Vasters dem Victoria and Albert Museum schickte; 980 auf 160 Kartons montierte Zeichnungen wurden dem Museum allein zu Studienzwecken überlassen. Der bei Truman zitierten Notiz von Edward Strange (Keeper of the Department of Engraving, Illustration and Design) ist zu entnehmen, dass die Zeichnungen nicht nur als äußerst interessant und deren Qualität sowie Vasters' Können als bemerkenswert eingeschätzt wurden, sondern auch, dass offenbar bekannt gemacht worden war, dass viele der danach ausgeführten Zeichnungen als alte Arbeiten auf den Markt gebracht worden waren.² Strange soll dem Direktor vom Kauf abgeraten und dafür vorgeschlagen haben, die Zeichnungen als Geschenk zu akzeptierten. Anscheinend kam es dazu nicht, denn am 5. Juli 1918 wurden die Zeichnungen innerhalb von Murray Marks' Nachlass bei Christie's unter Lot 17 für „£37 16s 0d“ versteigert – an Lazare Löwenstein, der diese im folgenden Jahr dem Museum schenkte.

¹ Truman 1979, S. 154: „In October 1909, a sale of Vasters Effects was held posthumously by Ant. Creutzer, formerly Lempertz in Aachen. Among these items (...) a collection of seven hundred and forty-three photographs and reproductions, mainly illustrating rock crystal, jewellery, enamels and silver. It is likely that it is this group which forms the core of the Museum's collection.“ – Mit „Photographien und Reproduktionen“ betitelt, sind diese aufgeführt in: Kat. Aachen 1909, Lot 499-514, S. 47-48. Die verschiedenen „Convolute“ enthalten unterschiedliche Anzahlen von Blättern. Diese addiert geben die bei Truman genannte Summe von 743 Blättern. – Vgl. auch zum folgenden Truman 1979, S. 154.

² Dito: „Edward Strange, Keeper of the Department of Engraving, Illustration and Design, noted that the drawings were 'of considerable interest, being executed with remarkable skill as designs for goldsmith's work, many pieces of which I understand, have been placed on the market as old work; and it is curious to note how Vasters has developed the themes thus supplied to him into compositions of similar nature'.“

Tait wiederholt die von Truman geschilderte Provenienz der Zeichnungen auch in Bezug auf deren öffentlichen Versteigerung 1909³ – ebenso Hackenbroch⁴.

In der Tat handelt es sich bei den im Versteigerungskatalog aufgeführten „Convoluten“ jedoch nicht um das Vasterssche Zeichnungskonvolut:

Einige der mit „Photographien und Reproduktionen“ im Versteigerungskatalog betitelten „Convolute“⁵ – allein der Titel bedeutet, dass es sich nicht um gezeichnete Entwürfe handelt – enthalten zwar Blätter von Objekten, die Vasters auch mit seinen Entwürfen darstellte, etwa „Pokale, Prunkschüssel, Kannen, Bergkristalle“ (Lot 500), „Monstranzen, Reliquiengefäße“ (Lot 505) oder „Schmuckstücke und Details“ (Lot 507), eine Vielzahl der „Convolute“ beinhaltet jedoch Blätter mit Darstellungen, die nicht unter Vasters' Zeichnungen zu finden sind, beispielsweise „Rüstungen und Waffen“⁶ (Lot 499), „Holzschnitzereien, Büsten“ (Lot 508), „Steinskulpturen und Bauwerke“ (Lot 511) oder „Gemälde, Textilien“ (Lot 512 – Textilien: auch Lot 514). Es ist daher wohl davon auszugehen, dass es sich bei den im Versteigerungskatalog aufgelisteten „Convoluten“ um Vorlagenblätter handelt, keineswegs aber um Vasters' Entwürfe.

Da Murray Marks im November 1912 Vasters' Entwurfszeichnungen dem Victoria and Albert Museum zeigte, ist anzunehmen, dass der Londoner Kunsthändler sie irgendwann vor diesem Zeitpunkt erworben hatte. Die Umstände jedoch, d.h. wie und wann die Zeichnungen in Marks Besitz gelangten, sind völlig ungewiss:

³ Tait 1986 (I), S. 12: „The drawings had been publicly auctioned at the Vasters' sale in Aachen 1909 soon after the death and, via Murray Marks, a celebrated London dealer, they reached England. They were then sold at Christie's on 5 July 1918, when they were auctioned for £37 16s by Lazare Lowenstein who presented them to the Victoria and Albert Museum in 1919. For the next fifty years or more they were totally lost from sight until a chance discovery brought them back into the spotlight and a member of the Museum's staff, Charles Truman, published an article in *The Connoisseur* (vol. 200, March 1979) setting out the facts.“

⁴ Hackenbroch 1986, S. 164. „The drawings now in the Victoria and Albert Museum must have formed part of this sale.“ Ebenda Anm. 3: „They were apparently bought by the London dealer Murray Marks at the sale of Vasters's estate in Aachen in 1909, and were subsequently included in the Marks sale at Christie's (...). Acquired by Lazare Lowenstein (...) they were presented in 1919 to the Victoria and Albert Museum (E. 2570-3649-1919).“

⁵ Vgl. Anm. 1.

⁶ Abgesehen vom Entwurf des Griffes einer Handwaffe (D4).

Vasters selbst könnte seine Entwürfe noch vor seinem Tod verkauft oder weitergegeben haben (um sich durch deren Bekanntwerden ein Gedächtnis zu setzen) oder seine Erben veräußerten die Entwürfe zwischen Juni (Vasters' Tod) und Oktober (dem Versteigerungstermin) oder die Entwürfe wurden, erst nach der Versteigerung verkauft bzw. weggegeben. Ebenso mögen die Erben die Zeichnungen jemandem überlassen haben oder ein (ehemaliger) Werkstattmitarbeiter nahm oder bekam die Zeichnungen nach oder vor Vasters' Tod. Die Möglichkeiten scheinen unbegrenzt.

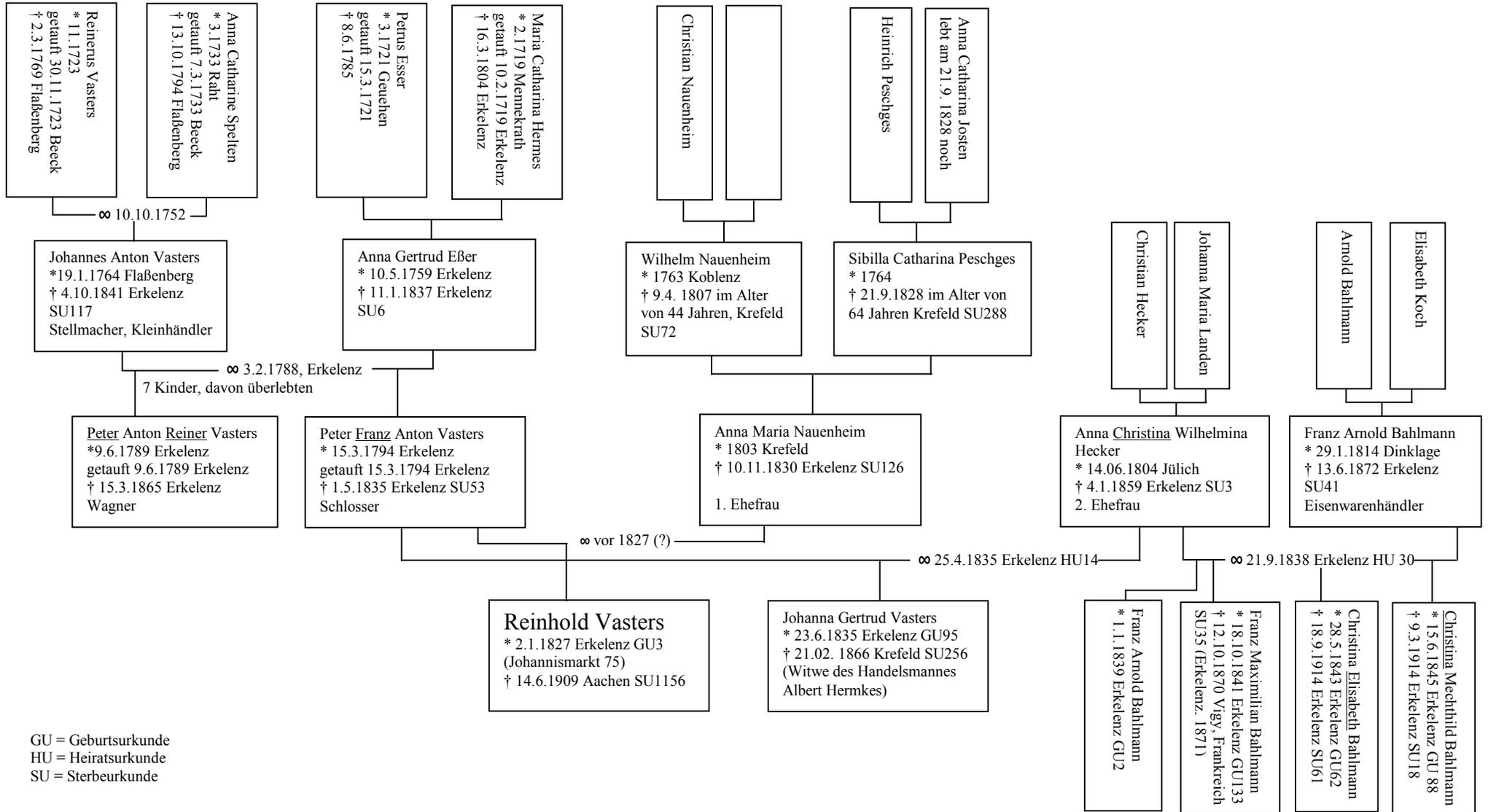
Darf der bei Truman erwähnten Anzahl der Zeichnungen – 1912 waren es demnach 980 auf 160 Kartons montierte Entwürfe – geglaubt werden, muss die Zahl bis zum Eingang ins Museum 1919 auf 1079 gestiegen sein, d.h. die Zahl der Zeichnungen hatte sich um 99 erhöht. Vielleicht hatte Marks nicht alle Blätter dem Museum gezeigt oder dem Konvolut wurden im fraglichen Zeitraum Zeichnungen hinzugefügt: In Frage kämen die unter „Vorlagen“ (Kapitel 5.19) zusammengestellten Blätter, die nicht von Vasters erstellt wurden und bei denen eine Verwendung von ihm bisher nicht belegt ist.

Oder/und die Anzahl der Entwürfe wurde künstlich erhöht: Viele von zu einem Objekt gehörenden Detailzeichnungen sind auf verschiedenen Kartons im Konvolut verteilt – ihr Zusammenhang wurde offenbar nicht erkannt (vgl. S. 206) oder sie wurden absichtlich zerstreut. Eine große Anzahl von Entwürfen wurde (stark) beschnitten, zu merken an den teilweise durchgeschnittenen oder nur rudimentär erhaltenen Beschriftungen, was darauf hindeutet, dass Blätter nicht nur beschnitten, sondern auch auseinander geschnitten wurden.

Kapitel 2

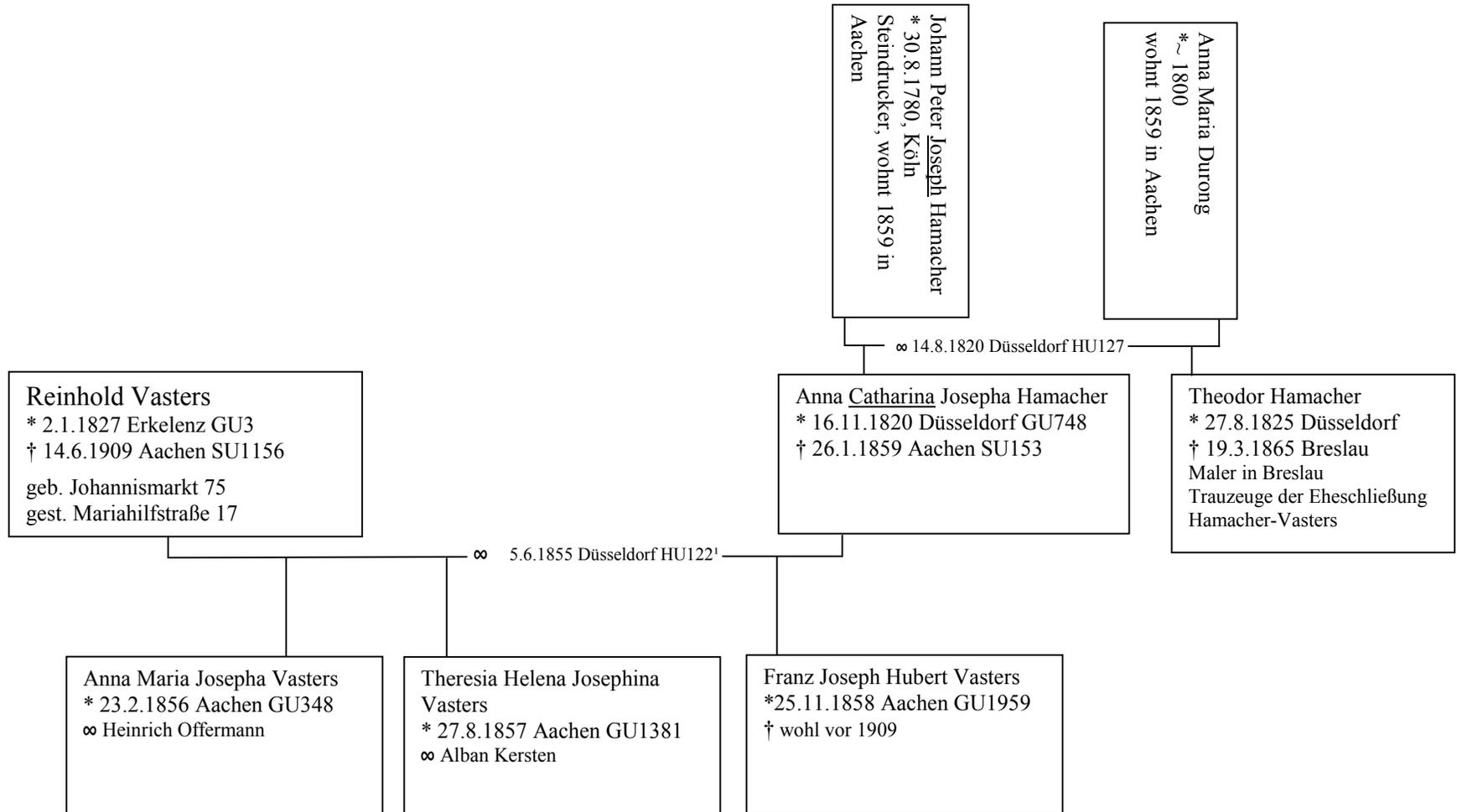
Reinhold Vasters

2.1 Stammbaum von Reinhold Vasters



GU = Geburtsurkunde
 HU = Heiratsurkunde
 SU = Sterbeurkunde

2.2 Familie von Reinhold Vasters



¹ Trauzeuge war Theodor Hamacher, geb. 1825, Maler in Breslau, Bruder von Vasters' Ehefrau

2.3 Gesicherte biographische Daten – Auswertung des Stammbaums sowie weiterer Urkunden und Quellen

Der Stammbaum¹ gibt Aufschluss über bisher unbekanntere Ereignisse in Reinhold Vasters' Leben. Ergänzt durch Urkunden, Notariatsakten und weitere Quellen, die sich nur lückenhaft erhielten, sind daraus folgende Erkenntnisse zu seiner Biographie zu gewinnen. Danach muss das bisher von ihm gezeichnete Bild teilweise bedeutend verändert werden.

Der am 2.1.1827 im Elternhaus (Johannismarkt 75) in Erkelenz geborene Reinhold Vasters war noch keine vier Jahre alt, als seine Mutter, Anna Maria Vasters, geborene Nauenheim, am 10.11.1830 verstarb. Zwar gibt die Sterbeurkunde keinen Hinweis auf die Todesursache der Mutter, aber das Sichten von Sterbeurkunden aus Jahrgängen des 19. Jahrhunderts verdeutlicht eine aus heutiger Sicht erschreckend hohe Muttersterblichkeit – die häufigste Todesursache von Frauen dieser Zeit. Die Tatsache, dass die 1803 geborene Anna Maria bereits 27-jährig verstarb und Reinhold Vasters bis dahin Einzelkind war, könnte auf den Tod seiner Mutter im Kindbett hindeuten.

Reinhold Vasters' Vater, Franz² Anton Vasters, geboren und getauft in Erkelenz am 15.3.1794, führte als Schlosser einen eigenen Betrieb am Johannismarkt 75. Es ist nicht bekannt, ob Franz das Kleinkind Reinhold nach dem Tod seiner Frau allein betreute. Wahrscheinlich wird davon auszugehen sein, dass Reinholds in Erkelenz lebende Großeltern väterlicherseits – die mütterlicherseits waren bereits verstorben – und hier insbesondere Großmutter Anna Gertrud Eßer, sofern die 71-Jährige dazu in der Lage war, ihren Sohn Franz bei der Betreuung des Kindes unterstützten.

Kurzum, der Vater Franz blieb bis kurz vor seinem Tod am 1.5.1835, der damit weniger als fünf Jahre nach dem seiner Frau eintrat, unverheiratet. Doch sechs Tage (!) vor seinem Tod ehelichte er in Erkelenz am 24.4.1835

Anna Christina Wilhelmina Hecker (Jülich 14.6.1804 – 4.1.1859 Erkelenz).

Die kurze Abfolge von Heirat und Ableben mögen Zufall gewesen sein, oder Franz Vasters ging die Ehe mit Christina Hecker im Bewusstsein seines bevorstehenden Todes ein, um seinen erst acht Jahre alten Sohn Reinhold versorgt zu wissen. Allerdings bestand ein in dieser Zeit höchst dringlicher Heiratsanlass: Christina Hecker erwartete ein Kind: Johanna Gertrud Vasters, Reinholds Halbschwester, kam am 23.6.1835 zur Welt³, gut zwei Monate nach Eheschließung der Eltern, aber auch erst acht Wochen nach dem Tod des Vaters. Dieser wird daher wahrscheinlich eher plötzlich und unerwartet verstorben sein. Festzuhalten ist, gerade acht-jährig war Reinhold Vasters Vollwaise.

Weniger als zwei Jahre später, am 11.1.1837, Reinhold war gerade zehn geworden, sollte seine Großmutter sterben und vier Jahre später der Großvater Johannes Anton Vasters am 4.10.1841.

Damit hatte Reinhold Vasters im Alter von 14 Jahren beinahe alle leiblichen Verwandten verloren. Es blieben seine Halbschwester und sein Onkel, der Wagner Peter Reiner Vasters (Erkelenz 9.6.1789 - 15.3.1865). In Notariatsurkunden vom 15.6. und 25.6.1844 (s.u.) wird dieser als Vormund des „Minderjährigen“ Reinhold genannt, der also im Hause seines Onkels aufwuchs und nicht bei seiner Stiefmutter Christina Hecker.

Diese hatte sich am 21.9.1838 erneut verheiratet, mit dem Eisenwarenhändler Franz Arnold Bahlmann (Dinklage 29.1.1814 -13.6.1872 Erkelenz). Vier Monate später wurde das erste von vier Kindern aus dieser Ehe geboren.

Neben den erwähnten Akten von 1844 erhielten sich aus folgenden Jahren – 1849, 1850, 1853 und 1854 – weitere Notariatsakten. U.a. vermitteln diese ein neues Bild über Vasters' finanziellen Hintergrund als jenes, das Hackenbroch mit dem Sohn eines Schlossers suggerierte.

Die Akten behandeln einerseits Kredite, die Reinhold Vasters gewährte, Geld aus dem Nachlass seines Vaters, das er verlieh, andererseits den langwierigen Verkaufsvorgang des väterlichen Hauses, Grund- und Werkstattbe-

¹ Die im Stammbaum (Kapitel 2.1 und 2.2) vermerkten Daten gehen auf Geburtsurkunden (GU), Heiratsurkunden (HU) und Sterbeurkunden (SU) im Personenstandsarchiv Brühl zurück. Die übrigen Daten und Angaben entstammen Kirchenbüchern, deren Abschriften der Privatgenealoge Horst-Dieter Jansen, Wegberg, Kreis Erkelenz, freundlicherweise zur Verfügung stellte.

² Unterstrichene Vornamen sind Rufnamen.

³ Johanna Gertrud Vasters starb am 21.02.1866 in Krefeld als Witwe des Albert Hermkes.

sitzes am Johannismarkt 75 in Erkelenz und Umgebung.

1. In der oben genannten Akte vom 15.6.1844⁴ gewährte der noch minderjährige „Kreditor“ Reinhold, vertreten durch seinen Vormund und Onkel Peter Reiner Vasters, dem Müller Frank Simons sowie dem Ackerer und Kleinhändler Michael Franken aus Warlo „die kapitale Summe von 200 Thaler preußisch Courant“ zu den Konditionen von fünf Prozent Zinsen pro Jahr und einer dreimonatigen Kündigungsfrist. Es wurde festgehalten, dass die Schuldner die Zinsen im Hause des Vormundes „in guten Silbergelde“ zu übergeben hatten, was bestätigt, dass Reinhold bei seinem Onkel lebte. Fünf Jahre später, am 22.11.1849⁵, trat Vasters im Einvernehmen mit den Schuldnern den Kredit an eine andere Person ab. Von dieser Akte wird später noch die Rede sein.

2. Einen zweiten Kreditvertrag gab es in der oben genannten Akte vom 25.6.1844⁶ zwischen Reinhold Vasters, wiederum bestätigt durch seinen Vormund Peter Reiner Vasters, und den Schankleuten Johann Peter Jansen und dessen Ehefrau Wilhelmine Zumbroich aus Vogelsang, die die Summe von „300 Thalern preußisch Courant“ liehen. In diesem Vertrag werden neben den gleichen Konditionen (fünf Prozent Zinsen etc.) Sicherheiten der Schuldner aufgeführt.

Reinhold Vasters verfügte also 1844 über soviel Geld, dass er 500 Thaler verleihen konnte.

3. Die Akte vom 12.4.1851⁷ dokumentiert den langwierigen Verkaufsprozess der von Vasters' Vater hinterlassenen Immobilien. Langwierig, denn Christina Hecker, die mit ihrem neuen Ehemann Franz Bahlmann, das gegenüber der Kirche in Erkelenz ehemals befindliche, heute nicht mehr erhaltene Haus bewohnte, war nicht mit dem Verkauf einverstanden. Da Vasters jedoch auf die Auszahlung seines Erbes bestand, hatte ein am 1.3.1849 vom „königliche Landgericht Aachen“ bestellter „Sachverständiger“ den Wert der Immobilien geschätzt. Diese wurden als „untheilbar erklärt“ (28.11.1849) und daher legte Vasters beim Landgericht Aachen eine „Theilungsklage“ ein, d.h. das Gericht sollte den Verkauf anordnen und der Erlös aufgeteilt werden.

⁴ NRW Hauptstaatsarchiv, Schloss Kalkum, Düsseldorf, Not. Rep. 3096 (Hermann Joseph Gormann, Erkelenz), Nr. 4774.

⁵ NRW Hauptstaatsarchiv, Schloss Kalkum, Düsseldorf, Not. Rep. 3097 (Hermann Joseph Gormann, Erkelenz), Nr. 1849.

⁶ Ebenda, Not. Rep. 3096 Nr. 4774 und Nr. 4785.

⁷ Ebenda, Not. Rep. 3097, Nr. 7539.

Zwei Urteile ergingen am 17.1. und am 21.3.1850 zugunsten von Reinhold Vasters. Gegen den Widerstand von Christine Hecker wurde der Besitz versteigert. Den Eheleuten Bahlmann blieb eine sechswöchige Räumungsfrist und der Erlös wurde in der Lizitationsakte vom 12.4.1851 festgehalten: „Erstens: Ein am Sankt Johannes-Markt-Platz gelegenes Haus mit Hofraum, Hintergebäuden bestehend in Stallung, Küche und Schlosserwerkstatt nebst Einfahrtthor (...), geschätzt zu 2500 Thaler“ wurde für „3050 Thaler“ verkauft. „Zweitens: Ein Stück Ackerland von einem Morgen neunzehn Ruten (...), geschätzt zu 175 Thaler“ wurde für „285 Thaler“ veräußert. Die Lizitation erbrachte eine Gesamtsumme von 3335 Thalern, eine in jener Zeit respektable Summe, die, wenngleich auf drei Parteien aufzuteilen (Reinhold und Gertrud Vasters sowie Christina Hecker) einen bescheidenen Reichtum belegt.⁸ Die „Theilungssache“ sollte sich noch weitere Jahre hinziehen:

4. Eine Akte vom 27.10.1853⁹ verdeutlicht die weitergeführten Teilungsstreitigkeiten und das belastete Verhältnis von Reinhold Vasters mit seiner Stiefmutter und deren Ehemann. Offenbar hatten die Eheleute Bahlmann Waren aus dem Besitz von Reinholds Vater, hauptsächlich wohl der Schlosserei, an sich genommen. In der Verhandlung sollte daher geklärt werden „wie die in natura zu theilenden Waren noch vorhanden seien, welche deren verkauft sind und wie hoch sich der davon zu ersetzen Werth belaufe.“ Doch „gegen halb ein Uhr Mittag“ sollte es an diesem Verhandlungstag zum Eklat kommen: „Nach vielem hin und herreden unter den Parteien entfernten sich zuerst der Franz Bahlmann und nachher ebenfalls dessen Ehefrau, ohne daß von denselben eine den Gegenstand der Verhandlung aufklärenden Nachreichung zu erlangen gewesen wäre, und ohne sich des zum Schlusse dieses Protokolls aufhalten und dasselbe unterzeichnen zu wollen.“

⁸ Um 1850 betrug das Jahresbudget einer sechsköpfigen Familie in Köln, das nach Berlin und Breslau die wohlhabendste Stadt war, 210 Taler. (Vgl. dazu Rheinische Geschichte, Bd. 3. Wirtschaft und Kultur im 19. und 20. Jh. Hrsg. v. Franz Petri und Georg Droege, Düsseldorf 1979, S. 65-67.) Wird davon ausgegangen, dass der Immobilienverkauf (3335 Taler) zu gleichen Teilen durch drei Parteien dividiert wurde, erhielt Reinhold Vasters rund 1111 Taler. Nebst den als Kredite verliehenen 500 Talern besaß Reinhold Vasters somit mindestens 1611 Taler – über sieben Mal die Summe, die einer sechsköpfigen Familie in Köln 1850 durchschnittlich zur Verfügung stand.

⁹ NRW Hauptstaatsarchiv, Schloss Kalkum, Düsseldorf, Not. Rep. 3097, Nr. 8528.

5. Eine Akte vom 19.10.1854¹⁰ bezeugt, dass selbst zu diesem Zeitpunkt, nach über fünf Jahren, die „Theilungssache“ noch nicht beendet war.

Neben der Erkenntnis über die finanziellen Verhältnisse von Reinhold Vasters, der, wie es aussieht, in jungen Jahren keineswegs mittellos war, sondern eher als wohl begütert zu betrachten ist, geben die genannten Akten den Hinweis, dass Reinhold Vasters irgendwann im Zeitraum zwischen nach Juni 1844 und vor April 1851 in Krefeld lebte. Diese Periode, in der Vasters 17 bis 24 Jahre alt war, legt die Vermutung nahe, er habe in Krefeld seine Ausbildung und dort auch seinen Meister abgelegt:

1. In der Akte vom 15.6.1844 wird der zu Erkelenz wohnende Onkel Peter Reiner Vasters als Vormund seines minderjährigen Neffen Reinhold Vasters genannt. Dieser lebte also im Juni 1844 noch in Erkelenz bei seinem Onkel.
2. In der Akte vom 22.11.1849 wird der mittlerweile volljährige Reinhold Vasters, als „**Goldarbeiter zu Crefeld wohnend**“ beschrieben. Demnach scheint er irgendwann nach Juni 1844 nach Krefeld gezogen zu sein – wohl um dort seine Lehre zu machen – und hat im November 1849 diese beendet, da er „Goldarbeiter“ genannt wird. Frage ist, wo er in Krefeld wohnte, vielleicht im Hause seines Lehrmeisters.
3. In der Akte vom 12.4.1851 wird schließlich „**der früher in Crefeld, jetzt zu Aachen wohnende Goldarbeiter Reinhold Vasters**“ genannt. Er war somit vor April 1851 nach Aachen gezogen, was bedeuten muss, dass er bis zu diesem Zeitpunkt seinen Meisterbrief (wohl in Krefeld) gemacht hatte. Damit hätte er nicht erst 1853¹¹ seine Meistermarke in Aachen eingereicht, sondern bereits zwei Jahre zuvor, 1851, im Alter von 24 Jahren.¹²

Leider lässt sich Vasters' Wohnsitz in Krefeld nicht nachweisen, denn für den fraglichen Zeitraum haben sich keine Unterlagen erhalten,

¹⁰ NRW Hauptstaatsarchiv, Schloss Kalkum, Düsseldorf, Not. Rep. 3097, Nr. 8867.

¹¹ Die Angabe dürfte auf Rosenberg 1922, I. (Aachen), Nr. 42, S. 12, zurückgehen und wird u.a. in Hackenbroch 1986, S. 164, wiederholt: „He entered his maker's mark as a goldsmith in Aachen in 1853.“

¹² Die Aachener Adressbücher sind ab 1838 mit Lücken erhalten. 1850 und 1855 gibt es keinen Eintrag. 1858 wird Reinhold Vasters erstmalig im Aachener Adressbuch aufgeführt: „Vasters, Reinhold, Goldarbeiter für gotische u. rom. Kirchengefässe, Kleinmarschierstr. 57.“ Zu weiteren Einträgen s.u.

respektive Adressbücher und dergleichen (Kriegsverluste). Die Hoffnung, bzw. Möglichkeit, über die Krefelder Adresse den Namen eines Lehrmeisters in Erfahrung zu bringen – in jeder Zeit war es üblich, im Hause seines Lehrmeisters zu wohnen –, sind damit zerschlagen. Auszuschließen ist die alternative These, Vasters habe seinen Militärdienst in Krefeld abgeleistet, denn er ist in den Militärakten nicht verzeichnet.

Am 8.5.1852 ist Vasters Trauzeuge auf der Hochzeit von Heinrich Johann Viethen (geb. ca. 1824) mit Catharina Nautz.¹³ (Mit Viethen soll Vasters laut Bock am Beginn der 1850er Jahre eine gemeinsame Werkstatt betrieben haben¹⁴ – vgl. Kapitel 2.5).

Vasters selbst heiratet im Alter von achtundzwanzig Jahren am 5. Juni 1855 in Düsseldorf¹⁵ die sieben Jahre ältere Anna Catharina Josepha Hamacher¹⁶ (geb. 16.11.1820), Tochter von Joseph Hamacher, einem Steindrucker, und Anna Durong¹⁷. Trauzeuge war der Bruder vor Catharina, der Maler Theodor Hamacher (Breslau).¹⁸

Das erste Kind, die Tochter Anna Maria Josepha Vasters, wurde am 23.2.1856 in Aachen geboren. Zu diesem Zeitpunkt war Vasters in der „Groß Coeln Straße“ (heute: Großkölnstraße) 952 wohnhaft. Aus der Ehe sollten in den beiden folgenden Jahren zwei weitere Kinder, insgesamt also drei¹⁹, hervorgehen: eineinhalb Jahre nach der ersten Tochter eine zweite am

¹³ Scheffler 1973, I, Aachen Nr. 137, S. 40 (Sch.137). – Vgl. zu Viethen: ebenda, Nr. 138 (Sch.138); Clasen 1986, Nr. 309, S. 104 (Cl.309).

¹⁴ Bock 1862, S. 11. Ein weiteres Mal im Organ für christliche Kunst, Nr. 11, 1863, S. 126 – siehe Kapitel 4.18, S. 101 [Punkt 1, 1862], Anm. 19.

¹⁵ Der Vermerk in Clasen, Nr. 333, S. 112, die Ehe sei in Aachen geschlossen worden, ist inkorrekt.

¹⁶ So lautet die Schreibweise des Namens in den Urkunden, nicht „Katharina Hammacher“, wie bei Hackenbroch 1986, S. 164. 1907 gab es in Aachen einen Polizei-Präsidenten Carl Friedrich Hammacher.

¹⁷ Aus der Heiratsurkunde Catharina Hamachers Eltern geht hervor, dass Anna Durong die uneheliche Tochter von Marie Durong und dem am 9.8.1815 verstorbenen Leutnant Johann Peter Reusch war.

¹⁸ Theodor Hamacher (Düsseldorf 27.8.1825-19.3.1865 Breslau) war Historien- und Porträtmaler. Der Schüler von u.a. Friedrich Wilhelm Schadow in Düsseldorf, war von 1846-54 Hofmaler in Oldenburg. In dieser Zeit entstanden u.a. mehrere Porträts Angehöriger des Großherzoglichen Hause 1851-52 restaurierte er die Freskomalereien in der Totenkapelle des Breslauer Domes mit. Er arbeitete viel für den Breslauer Fürstbischof und schuf zahlreiche religiöse Werke; ein Porträt seiner Frau wurde 1865 in der Royal Academy, London, ausgestellt. Seine Söhne, Alfred (geb. 7.4.1862) und Willy (10.7.1865-9.7.1909) Hamacher waren ebenfalls Maler. Vgl. Thieme-Becker, 15. Bd., S. 540.

¹⁹ Hackenbroch 1986, S. 164, berichtet (laut Totenzettel) nur von zwei Töchtern.

27.8.1857, die den Namen Theresia Helena Josephina erhielt – auf der Geburtsurkunde ist die Kleinmarschierstraße 1216/3 als Anschrift von Vasters verzeichnet –, und schließlich ein Sohn mit Namen Franz Joseph Hubert am 25.11.1858 – nun lautete die Adresse Kleinmarschierstraße 57²⁰.

Fast genau zwei Monate nach der Geburt des Sohnes verstarb Vasters' Ehefrau Catharina am 26.1.1859 im Alter von 38 Jahren.

Vielleicht unterstützen die in Aachen wohnhaften Schwiegereltern Reinhold Vasters bei der Versorgung seiner drei Kinder. Wie auch immer, er ging keine weitere Ehe ein.²¹

In den folgenden Jahren sind diverse Umzüge in den Aachener Adressbüchern belegt:

- 1861: Promenadenstraße 3
- 1865: Jakobstraße 116
- 1869/70: Jakobstraße 26
- und ab 1872: Mariahilfstraße 17 – ebenfalls aufgeführt in den Jahren 1874/75, 1877/78, 1879, 1881, 1883, 1885-1893 (jeweils mit Hinweis auf Goldarbeiter bzw. Etablissement zur Anfertigung kirchlicher Geräte bzw. kirchliche Goldschmiedearbeiten).

In den Adressbüchern der Jahre 1895-1909 wird Reinhold Vasters unter derselben Adresse als „Rentner“ aufgeführt.

Im Jahre 1900 lässt er zur Gartenseite im Erdgeschoss seines Hauses ein größeres Fenster mit bemalter Bleiverglasung einbauen. Seine Unterschrift auf dem Katasteramtsplan hat sich Zeit seines Lebens nicht verändert.

- 1 Zweiundachtzigjährig starb er – laut Totenzettel infolge eines Schlaganfalles – am Abend des 14. Juni 1909 in seiner Wohnung (Mariahilfstraße 17)²² nach „kurzem Krankenlager“,
- 3 wie die Todesanzeige der Gemeinde St. Peter vermerkt. An seinem Grab trauerten seine beiden Töchter (Anna Maria Josepha, verheiratete Offermann, und Theresia Helena Josephina, Witwe von Alban Kersten), Schwiegersohn Heinrich Offermann, acht Enkelkinder sowie übrige Verwandte, aus Aachen, Köln, Rees,

²⁰ Die Adresse auf der Geburtsurkunde deckt sich mit der im Aachener Adressbuch von 1858. Heute findet sich in der Kleinmarschierstraße 57 ein nach dem Zweiten Weltkrieg gebautes Haus.

²¹ Auch wird er in seiner Sterbeurkunde als Witwer von Catharina Hamacher genannt: Diese Angabe weist nicht auf eine erneute Heirat hin. Die kurze Biographie des Totenzettels bestätigt, dass er keine weitere Ehe schloss.

²² Vermerkt auf der Sterbeurkunde, Aachen 1909, Nr. 1156. Daneben wird die Mariahilfstraße 17 in der Todesanzeige als Sterbehaus genannt.

Jülich und Breslau.²³ Vasters' Sohn Franz Joseph Hubert wird nicht genannt.



Abb. 1 Totenzettel von Reinhold Vasters (Stadtarchiv Aachen).

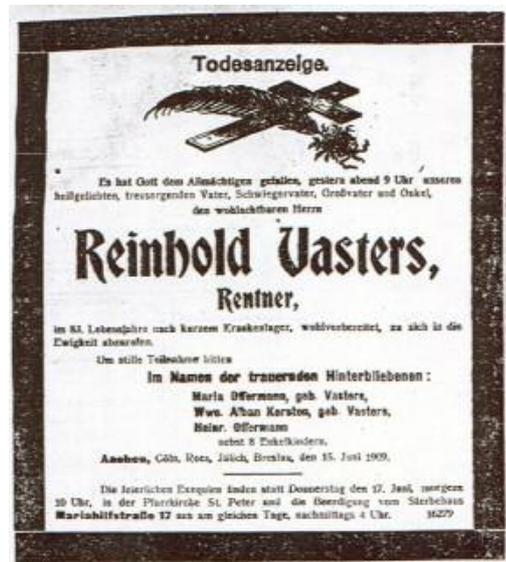


Abb. 2 Todesanzeige von Reinhold Vasters. Echo der Gegenwart, Dienstag, 15. Juni 1909, Nr. 137, Abendausgabe, S. 3.

Außer der Todesanzeige seiner Familie im „Echo der Gegenwart“ mit der Bekanntgabe der Exequien in der Pfarrkirche St. Peter²⁴ am

²³ Die Todesdaten der drei Kinder von Vasters waren nicht zu ermitteln. Ebenso nicht die Namen und Daten der Enkelkinder sowie etwaiger heutiger Nachkommen. – Wegen des Datenschutzes dürfen nur Akten bis 1875 eingesehen werden. Nach Antragstellung genehmigte der Innenminister die Benutzung des Personenstandsregisters (Akten ab 1876), unter der Auflage, dass aus datenschutzrechtlichen Gründen die benötigten Angaben von den Bediensteten des Personenstandsarchivs ermittelt werden. – Bei den Verwandten der Innenminister die Benutzung der Familie von Vasters' Schwager, dem Breslauer Maler Theodor Hamacher, handeln (s.o. Anm. 18).

²⁴ Für die Pfarrkirche St. Peter in Aachen schuf Vasters zwei Kelche, laut Inschrift und Stempel von 1887 und 1900. Vasters war jahrzehntelang Mitglied der Pfarrgemeinde St. Peter sowie

Donnerstag, dem 17. Juni, morgens, zehn Uhr, und der Bestattung, nachmittags, vier Uhr, wurde sein Tod in den Aachener Zeitungen, auch in den folgenden Wochen, nicht gewürdigt.



Abb. 3 „Todes-Anzeige“ von Reinhold Vasters – Bekanntgabe der Gemeinde St. Peter (Stadtarchiv Aachen).

2.4 Ausbildung

In der Literatur finden sich einige wenige Ansätze, wo und bei wem Reinhold Vasters sein Können erlernte.

Marquardt äußerte in ihrem Artikel über „Bisher unbekanntes Zeichnungen angeblich nach Benvenuto Cellini“, in welchem sie ihre Aufmerksamkeit auf den in Hanau tätigen Georg Carl Backes (1819-1890) konzentriert, „daß auch Vasters möglicherweise die Zeichenakademie Hanau besuchte (...). Es fällt auf, daß Vasters und Backes den gleichen Zeichenkarton benutzten und daß sich die Zeichnungen – was Detailgenauigkeit und Farbgebung angeht – auffallend ähneln. Auch die vergrößerten Detailzeichnungen am Rande finden sich bei beiden Zeichnern. Allerdings kann man gleichzeitig feststellen, daß Vasters der ungleich begabtere Zeichner war; neben seinen frischen Zeichnungen wirken die von Backes eher flach.“¹

Vasters ist nicht in Hanau nachzuweisen, weder in der Stadt, noch in der Akademie. Er benutzte eine Vielzahl verschiedener Zeichnpapiere und -kartons unterschiedlicher Art, Stärke (Gewichtes) und Güte und nicht etwa nur einen bestimmten Karton, wie Marquardts Aussage implizieren könnte.

Auch ist die Beobachtung der „auffallenden Detailgenauigkeit und Farbgebung“ kaum relevant sowie wenig aussagekräftig und, was Vasters angeht, längst nicht für jede Zeichnung gültig, enthält das Konvolut unterschiedlichste Arten von Zeichnungen – z.B. Bleistiftzeichnungen, die alles andere als detailgenau sind. Wie auch immer, was einen bestimmten Typ von Zeichnungen angeht (farbige Gesamtansichten oder Detailentwürfe), ist die „Detailgenauigkeit“ allen Goldschmieden gemein. Sie liegt nun einmal in der Sache begründet, dienen doch Entwürfe als Fertigungsgrundlage. Im übrigen sind „die vergrößerten Detailzeichnungen am Rande“ nicht etwa ein spezifisches Charakteristikum von Goldschmieden, die aus der Akademie in Hanau hervorgingen oder gar ein Merkmal, das auf eine Ausbildung von Vasters dort schließen ließe, sondern entsprechen der Notwendigkeit für die Fertigung, einer Gesamtansicht ergänzende Details beizustellen. Schließlich tauchen diese „vergrößerten Detailzeichnungen“ bei Vasters überaus selten auf. In der Regel stellte er in der zu fer-

tigenden Größe dar; dies gilt sowohl für Gesamtansichten als auch Details. Auf ganz wenigen Detailzeichnungen werden Einzelheiten mit nebenstehenden, vergrößerten Ansichten ergänzt, welche dann jedoch meistens ein Änderungsvorhaben dokumentieren. Darüber hinaus sind die meisten von Vasters „Detailzeichnungen am Rande“ sehr skizzenhaft und scheinen oft das Produkt einer Besprechung zu sein, eine nachträgliche Ergänzung oder auch Änderung. Schließlich fertigte Vasters im Falle der notwendigen Mehransicht eines Objektes beinahe ausnahmslos mehrere Zeichnungen (mehrere Blätter).

Was die Verwendung von Farben betrifft, sind bei einer Vielzahl an überkommenden Zeichnungen beider Goldschmiede sicher Gemeinsamkeiten zu beobachten. Doch abgesehen von dem vollständig unterschiedlichen Zeichenstil und -duktus, den „eher flachen“ Entwürfen von Backes im Vergleich mit Vasters' „frischen“ Darstellungen – viele seiner Entwürfe zeichnen sich durch eine dreidimensionale Wirkung aus, die manchmal in einem Tromp l'œil-Effekt gipfelt – finden sich mehr Unterschiede als Vergleichbares. Vasters verwendete meist Farbabstufungen, nicht allein zur Licht- und Schattendarstellung, sondern auch zur Imitation verschiedener Materialien. Er stellte fast ausschließlich Gold mit goldhaltiger Farbe (Echtgoldfarbe) dar, welche bei entsprechendem Winkel des Blattes reflektiert. Vasters verwendete kein reines Rot (Kaminrot), sondern eine Rotviolett Mischung. Seine Farben sind generell zwar leuchtend, aber nicht so grell, wie die seiner zeitgenössischen Kollegen; damit richtete sich Vasters bereits auf seinen Zeichnungen nach den im Vergleich zum 19. Jahrhundert wesentlich weniger grellen Emailfarben der Renaissance, während seine Kollegen, so auch Backes, eine wenn gleich häufig beabsichtigte, zu reine und damit deutlich grellere Farbwahl trafen.

Immerhin gehörte es zur Ausbildung der Kunstgewerbeschulen, Schüler Zeichnungen von Objekten verschiedener Epochen machen zu lassen. Das Konvolut enthält drei Zeichnungen von Tellern in unterschiedlichen Stilen (VOR10-12). Eines dieser Blätter trägt eine Nummer (No. 2852), die auf einen Katalog bezug zu nehmen scheint. Deswegen allerdings auf eine akademische Ausbildung von Vasters schließen zu wollen, wäre überinterpretiert, da die Blätter auch aus dem Angebot eines Kollegen stammen könnten, wie beispielsweise die Zeichnung des Fußes eines Salzfasses im Mu-

¹ Marquardt 1989, S. 16.

sée du Louvre, Paris, welche vermutlich vom Architekten Charles Léopold Èlie Henry (1797-1885) stammt (P52, IV.). Eine Verbindung der Blätter respektive von Vasters zu Hanau konnte nicht hergestellt werden.

Aus Akten, die sich im Hauptstaatsarchiv, Schloss Kalkum, Düsseldorf, fanden, gehen über Vasters' Vita bisher völlig unbekannt Tatsachen hervor: Im Juni 1844 lebte Reinhold Vasters bei seinem Vormund, seinem Onkel Peter Reiner Vasters, noch in seinem Geburtsort Erkelenz. Fünf Jahre später, im November 1849, wird Reinhold Vasters als „Goldarbeiter zu Crefeld wohnend“ beschrieben und weniger als zwei Jahre danach, im April 1851, als „der früher in Crefeld, jetzt zu Aachen wohnende Goldarbeiter Reinhold Vasters“.

Demnach war Vasters irgendwann nach Juni 1844, als er siebzehn Jahre alt war und noch in Erkelenz wohnte, nach Krefeld gegangen, wo er im November 1849, nun also zweiundzwanzigjährig, als Goldarbeiter tätig war. Hat er also in Krefeld seine Ausbildung gemacht? Leider enthalten die Archive (u.a. das Stadtarchiv Krefeld) keine Unterlagen aus dem fraglichen Zeitraum, mittels derer der Wohnsitz von Vasters in Krefeld zu ermitteln wäre. Dies gilt sowohl, was die Meldeakten und Adressverzeichnisse anbelangt, als auch die Militärakten – in Krefeld leisteten junge Männer ihren Militärdienst ab. Eine etwaige Adresse in Krefeld könnte möglicherweise einen Hinweis auf den Lehrmeister geben, denn Lehrlinge wohnten in der Regel im Hause des Ausbilders. Blicken wir auf das Alter von Vasters, dürfte es sehr wahrscheinlich sein, dass er sich wegen seiner Ausbildung in Krefeld aufhielt. Es wird davon auszugehen sein, dass einer der im fraglichen Zeitraum tätigen Krefelder Meister Vasters' Lehrherr war.²

Vor April 1851, nun also vierundzwanzig Jahre alt, war Vasters bereits nach Aachen gezogen. Ein Umzug dürfte bedeuten, dass er spä-

testens zu diesem Zeitpunkt bereits seinen Meisterbrief hatte und sich selbständig machen konnte. Demnach hätte Vasters nicht erst 1853, sondern schon 1851 seine Meistermarke in Aachen eingereicht. Wie dem auch sei, laut Franz Bock begründeten er und der aus Erkelenz stammende Heinrich Joseph Viethen „im Beginne der fünfziger Jahre vereint eine Werkstätte für Anfertigung kirchlicher Geräthschaften mit dem besten Erfolge in Aachen“. Auch freundschaftlich schienen die beiden verbunden zu sein, denn Vasters war bei Viethens Hochzeit am 8.5.1852 Trauzeuge.³ Die Sozietät mit Viethen, soll, wie Bock berichtet, nicht von langer Dauer gewesen sein.⁴

Die angesprochenen Akten im Hauptstaatsarchiv in Düsseldorf gaben, was Vasters' finanziellen Hintergrund betrifft, neue Erkenntnisse. Dem frühen Verlust der Eltern zufolge, hatte Reinhold Vasters bereits 1844 so viel Geld zu Verfügung, dass er dieses an zwei verschiedene Parteien verleihen konnte. 1849 tritt er einen dieser Kredite ab, offenbar benötigte er die Summe von 200 Talern – genügend Geld um sich beispielsweise die Kosten eines Meisterstückes leisten zu können oder einen Aufenthalt im Ausland:

„Man wird annehmen können, daß er [Vasters] wohl in Paris, London oder Wien eine Lehrzeit absolviert hat.“⁵ Diese Annahme beruht darauf, dass es im fraglichen Zeitraum kaum jemanden in Deutschland gab, der Vasters die Fertigkeiten vermittelte, die er bereits am Beginn seiner Karriere zeigte, etwa das Beherrschen bestimmter Emailtechniken. Wie zu vermuten ist, wird Vasters zwar nicht die gesamte Lehrzeit im Ausland zugebracht haben (s.o.), aber sicher einen Aufenthalt, um dort seine Fähigkeiten zu erweitern.

Erstmals 1991 aufgestellt⁶, verfolgt Tait 1996 die These weiter, ein Teil von Vasters' Ausbildung habe in der Werkstatt eines anonymen Meisters stattgefunden: „part of the young Reinhold Vasters' training took place in the unknown fakers' workshop that has now been firmly established as active c. 1820-40.“⁷ Obwohl der Standort dieser Werkstatt weitere Untersuchungen bedarf, gibt es einen Hinweis,

² In Frage kommen die bei Scheffler 1973 zu Krefeld aufgeführten Goldschmiede ab Johann Christian Kortum (Sch.13b, S. 701). Wer von diesen Meistern ausbildete und auf welche Bereiche sich deren Oeuvre erstreckte, bedarf allerdings in den meisten Fällen noch der Grundlagenforschung. Am vielversprechendsten mag Johann Conrad Marmé sein (geb. ca. 1799 - gest. 1853; Sch.20, S. 702, vgl. auch Clasen 1986, S. 198, Cl.854), Sohn des Goldschmiedes August Ferdinand Marmé (getauft 1765 – gest. 1837; Sch.7, S. 700). Zu Johann Conrad Marmé vermerkt Scheffler, dieser sei Juwelier, Gold- und Silberarbeiter gewesen und habe einen „Krystall- und Glaswarenhandel“ betrieben. – Daneben fällt der Name Johann Heinrich Christian Hamacher auf (1833/34 Gold- und Silberarbeiter; Sch.16, S. 701); vielleicht ist der mit Vasters' Ehefrau identische Familienname rein zufällig.

³ Scheffler 1973, I, Aachen Nr. 137 (Sch.137).

⁴ Bock 1862, S. 11. Ein weiteres Mal im Organ für christliche Kunst, Nr. 11, 1863, S. 126.

⁵ Jopek 1990, S. 373.

⁶ Tait 1991 (III.), S. 17 und u.a. S. 204.

⁷ Tait 1996, S. 53 zitiert.

dass sich diese nicht in Paris befand⁸ und viele Hinweise, dass sie möglicherweise in England angesiedelt war, vielmehr London⁹. Deutliche stilistische Übereinstimmungen von Arbeiten, die dieser Werkstatt zugeschrieben werden, mit Vasters' Oeuvre machen die These, nicht nur recht glaubhaft, sondern die Möglichkeit scheint immer weniger von der Hand zu weisen zu sein.

Beispielsweise wählte Vasters für einen Anhänger in Form des hl. Georg (A1) eine seltene Ikonographie – so selten, dass sie nur ein weiteres Mal nachgewiesen werden konnte und zwar bei dem Stück, bei dem der Ursprung dieser Ikonographie zu finden ist, dem sogenannten Holbein-Georg. Es ist symptomatisch für Vasters, sich einzigartige Vorbilder zu suchen, und es scheint unabdingbar, dass er diese im Besitz der englischen Krone (Windsor Castle) befindliche Enseigne kannte – vielleicht hatte er sie während seiner Ausbildung in England gesehen?

Für eine Bergkristall-Kanne (KA4) wählte Vasters einen ausgefallenen Henkel in Gestalt eines Satyrn, der sich in einer Art Handstand auf dem Gefäßrand abstützt. Nur bei einer einzigen Kanne gelang es, einen sehr ähnlichen Henkel nachzuweisen; diese befindet sich in Sammlung des Duke of Rutland in London. Vasters' Kenntnis dieser Kanne unterstützt die These, er habe in England gelernt.

Während es Tait bisher nur gelang, Arbeiten (Fälschungen) von Vasters aufgrund deren Erscheinen in Publikationen (Luthmers Kataloge des Freiherrn Anselm von Rothschild in Wien) auf „vor 1872“ und vermutlich „nach 1866“ zu datieren¹⁰, ist es nun möglich, einem um rund zehn Jahre früher angesiedelten Nachweis beizubringen. Hierbei handelt es sich um einen von Vasters ergänzten Renaissance-Anhänger in Form eines Hippokampen (A10), der zwischen 1850, dem Zeitpunkt seines Verkaufes, und vor 1857, dem Zeitpunkt seiner Veröffentlichung mit einer neuen Aufhängung versehen wurde. Gerade diese frühe Arbeit befand sich in der Londoner Sammlung des Lord Londesborough und scheint einen weiteren Hinweis auf einen Aufenthalt in England zu liefern.

Daneben befanden sich in Vasters' Besitz „Neun große Staatswappen in Gold getrieben, mit sorgfältigster Goldfärbung, Filigranierung

und Emails; wahrscheinlich für die Londoner Weltausstellung 1851 gefertigt.“¹¹ Ausgestellt auf der Kunstgewerbeausstellung Düsseldorf 1902, wurden die Wappen (siehe Anhang 10) 1904 auf einer Kölner Auktion ein weiteres Mal der Öffentlichkeit präsentiert; nun bildeten sie Teil der Sammlung Bourgeois frères: „Nr. 414-422 Neun Staatswappen. Silber und Gold, mit Email- Stein- und Perlenbesatz. Deutschland XIX. (...) Erhielten auf der 1. Londoner Weltausstellung im Krystallpalast 1851 den 1. Preis. Höhe der Wappen 11-13 cm. Alle 9 in Lackkasten.“¹² Wahrscheinlich belegen die Wappen Vasters' einzige Teilnahme an einer Weltausstellung, der Weltausstellung in London 1851.

Doch wie war ein junger Mann, sicher schon Geselle, vielleicht schon Meister, im Zeitraum nach November 1849 und vor April 1851 an eine Art Fortbildung in England gelangt?

Vielleicht hatte sich Kanonikus Bock (1823-1899) mit seinen guten Kontakten nach England für Vasters eingesetzt.¹³ Bock, bekanntermaßen äußerst interessiert an der Wiederbelebung des Kunstgewerbes allgemein und an Geweben und Paramenten im besonderen, wird sich des häufigeren im Zentrum der Textilherstellung, Krefeld, umgeschaut haben. Es mag sein, dass Bock Vasters nicht erst ab 1864 als Kanonikus in Aachen kennenlernte, sondern bereits schon in Krefeld.

Ein weiterer Mann kommt in Betracht, der das Talent des jungen Vasters schnell erkannt haben dürfte und das enorme Potential, das sich aus der Förderung dessen Fähigkeiten gewinnen ließ: Frédéric Spitzer (1815-1890)¹⁴. Der in Wien geborene Kunsthändler hatte sich 1852 in Paris angesiedelt und seit 1855, vermutlich aber schon davor, seine Firma „Spitzer, Kunst und Antiquitäten-Handlung“ in Aachen betrieben. Es bleibt reine Vermutung, ob die beiden vor Spitzers Ansiedlung in Aachen Gelegenheit hatten, sich zu begegnen und der zwölf Jahre ältere Händler den jungen Vasters förderte. Wenn es sich so verhielt, wird es Spitzer mit seinen weitverzweigten Geschäftsverbindungen ein leichtes gewesen sein, Vasters bei einem der großen Goldschmiede in

¹¹ Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 2965.

¹² Kat. Köln 1904, Nr. 414-422.

¹³ Jopek 1999 berichtet über Bocks Verbindung mit dem South Kensington Museum, London (darin, Anm. 2, Literaturhinweise zu Bock). – Vgl. Kapitel 3.3, Anm. 9.

¹⁴ Zu Spitzer siehe DA, Bd. 29, S. 415.

⁸ Ders., S. 52: „an indication, that it was not located in Paris“.

⁹ Ders., S. 50: „that the workshop may have been located in London.“; Dazu auch Tait 1991 (III.), S. 17.

¹⁰ Tait 1986, S. 49.

schmiede in Frankreich oder England unterzubringen – vielleicht in der Werkstatt des Pariser Jean-Valentin Morel (1794-1860). Anlässlich der Weltausstellung 1851 in London hatte man „erstklassige Künstler in Frankreich abgeworben: vor allem (...) Morel.“¹⁵ Dieser siedelte 1848 nach London über und zeigte neben Rudolphi und Froment-Meurice 1851 als einziger Email an profanem Silbergerät, so an den Montierungen kunstvoller Edelsteingefäße.¹⁶

Morel, der mit den handwerklichen Methoden des Gießens, Treibens, Ziselierens, Gravierens Einzelstücke hoher Qualität herstellte, welche häufig stilbildend waren, scheint auch auf dem Gebiet der Emailtechniken unter den Goldschmieden seiner Zeit der ideale Lehrherr für Vasters gewesen zu sein; dem französischen Goldschmied wird nachgesagt, das Email en ronde bosse (wieder-)erfunden zu haben. Vasters könnte Ende 1849 zu Jean-Valentin Morel nach London gegangen sein. Ob der von Tait umrissene Anonymus, der um 1820-40 aktiv war, in Frage kommt, bleibt offen.

¹⁵ Mundt 1981, S. 284.

¹⁶ Dies., S. 302.

2.5 Werkstatt

Trotz intensiver Forschung war wenig über die Werkstatt von Reinhold Vasters in Erfahrung zu bringen. Abgesehen von den diversen Umzügen¹, die neben einem wachsenden Wohlstand auch eine Verlagerung der Werkstatt dokumentieren dürften, ist lediglich Lage und Aussehen des ab 1872 benutzten Werkstattgebäudes bekannt, das sich an den rückwärtigen Garten von Vasters' Wohnhaus in der Mariahilfstraße 17, Aachen, anschloss:



Abb. 1 Mariahilfstraße 17, Aachen. Wohnhaus (ab 1872) von Reinhold Vasters (Foto: M.K.).

Das mit einer Neorenaissance-Fassade ausgestattete Wohnhaus bildet mit der angrenzenden Bebauung eine geschlossene, repräsentative Front. Von der Mariahilfstraße aus war die Werkstatt nur durch das Wohnhaus zu erreichen. Zugänglich war die dreistöckige Werkstatt, ein den Garten hinter dem Haus abschließendes Backsteingebäude mit ca. 120 Quadratmetern von der parallel zur Mariahilfstraße verlaufenden Heinzenstraße. Von hier aus suchten vermutlich die Mitarbeiter die Werkstatt auf, zu der ein Torbogen, der den Eindruck vermittelt, man betrete einen privaten Hinterhof, und eine kleine unbenannte Gasse führt, welche von den Anwohnern Heinzengasse genannt wird (nicht im Stadtplan). Einen rechten Winkel beschreibend, befindet sich am Ende der Gasse das von der Heinzenstraße

nicht zu sehende Werkstattgebäude. Die Fassade der Werkstatt bezeugt, dass zu keiner Zeit ein Schaufenster vorhanden war, um auf die hier hergestellten Erzeugnisse aufmerksam zu machen. Es dürfte davon auszugehen sein, dass Vasters hier also kein Ladenlokal betrieb: Wer bei ihm bestellte bzw. einkaufte, wird in der Belle Etage des Wohnhauses empfangen worden sein.



Abb. 2 Das Werkstattgebäude, Blick von der „Heinzengasse“ (Foto: M.K.).

Darüber hinaus geben wenige Zeitzeugen Hinweise über den Werkstattbetrieb:

Allein durch Kanonikus Franz Bock wissen wir von einer Gemeinschaftswerkstatt von Reinhold Vasters und Heinrich Viethen zu Beginn der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts.² Der fast gleichaltrige Viethen (geb. ca. 1824) stammte wie Vasters aus Erkelenz und beide verband offenbar eine freundschaftliche Beziehung: Vasters war Trauzeuge auf Viethens Hochzeit (1852).³ Da Vasters bereits im April 1851 Goldarbeiter in Aachen war, könnte die Gründung der Gemeinschaftswerkstatt mit dem Zeitpunkt seiner Niederlassung in Aachen einher gehen. Die Kooperation scheint spätestens um 1857 nicht mehr bestanden zu haben.

² Bock 1862, S. 11: „(...) H. Vieten und R. Vasters, die im Beginne der fünfziger Jahre vereint eine Werkstätte für Anfertigung kirchlicher Geräthschaften mit dem besten Erfolge in Aachen begründeten. Im Laufe der Zeit trat der eine Theilnehmer R. Vasters aus dem Geschäfte aus, um unter eigener Firma ein Atelier zu gründen.“ Vollständig zitiert in Kapitel 4.18, S. 101 [Punkt 1, 1862], Anm. 19.

³ Siehe (zu Viethen) Kapitel 2.3, S. 21, Anm. 13.

¹ Siehe Kapitel 2.3, S. 21, 22.

Bock berichtet 1869 in demselben Artikel, dass Vasters offenbar in größerem Umfang ausbildete, d.h. „durch Ausbildung jüngerer Kräfte gleichsam eine Schule für Anfertigung (...) von Werken der Goldschmiedekunst“ betrieb.⁴

Daneben wies Jopek auf die um 1905 niedergelegten Erinnerungen des Aachener Goldschmiedes August II Witte (Meister 1874) hin, der die Werkstatt seines 1883 verstorbenen, gleichnamigen Vaters (August I Witte) weitergeführt hatte.⁵ Demnach soll Vasters seine Gesellen immer wieder dazu angehalten haben, Nachbildungen solange zu üben, bis den Originalen gleichwertige Ergebnisse vorlagen.⁶

Hinweis auf mögliche Gesellen und Mitarbeiter der Werkstatt von Vasters, geben einige der bereits zu Vasters' Biographie angesprochene Urkunden.

Auf den Geburtsurkunden⁷ seiner drei Kinder beglaubigten jeweils zwei Zeugen die gemachten Angaben. Wie aus dem folgenden hervorgeht, hatten drei der Zeugen den Beruf „Goldarbeiter“ angegeben:

a) Geburtsurkunde der Tochter Anna Maria Josepha Vasters, Urkunde vom 25.2.1856

1. Zeuge: Joseph Schmitz, 28, Lederhändler (demnach geb. 1828)
2. Zeuge: **Theodor Rothscheid, 59, Goldarbeiter** (demnach geb. 1797)

b) Geburtsurkunde der Tochter Theresia Helena Josephina Vasters, Urkunde vom 28.8.1857

1. Zeuge: Jacob Wangermann, 33, Drechsler (demnach geb. 1824)
2. Zeuge: **Mathias Delvenne, 30, Goldarbeiter** (demnach geb. 1827)

c) Geburtsurkunde des Sohnes Franz Joseph Hubert Vasters, Urkunde vom 26.11.1858

⁴ Bock 1869, S. 11. – Möglicherweise ist in diesem Zusammenhang (Ausbildung) der Name Wilhelm Rauscher zu nennen. Vgl. zu Rauscher Kapitel 4.19.2, S. 108-109, Anm. 10-12.

⁵ Zu August Witte vgl. Rosenberg 1922, I. (Aachen), Nr. 44, 45; Scheffler 1973, I. Aachen, Nr. 146 (Sch.146); Clasen 1986, Nr. 295 (Aachen, S. 99).

⁶ Vgl. Jopek 1990, S. 375: „Schreiber dieser Zeilen [August II Witte] weiß noch heute genau, wie beispielsweise Vasters immer wieder seine Gesellen anhielt, Blätter, Rosetten Filigran und Schnörkel aus dem 12. Jahrhundert (sic) nachzubilden, bis nach langen Versuchen und Arbeiten es endlich gelang, diese den Originalen gleichartig zu verfertigen“. Ebenda, Anm. 6 mit Hinweis auf den Nachlass Wittes, Stadtarchiv Aachen, Dep. Witte, Nr. 42.

⁷ Die Angaben der im folgenden genannten Geburtsurkunden (Personenstandsarchiv Brühl) finden sich im Stammbaum, Kapitel 2.2.

1. Zeuge: **Mathieu Delvenne, 31, Goldarbeiter** (s.o. demnach geb. 1827)
2. Zeuge: **Hermann Kramer, 26, Goldarbeiter** (demnach geb. 1832)

Von Theodor Jeremias Rothscheid war lediglich die Sterbeurkunde⁸ zu finden: Der in Gmünd Geborene verstarb im Alter von neunundsiebzig Jahren am 23. April 1876 in seinem Wohnhaus (Theaterstraße 28) in Aachen.

Über Mathieu (Mathias bzw. Mathäus Josephus) Delvenne war mehr in Erfahrung zu bringen: Getauft am 16. Dezember 1827, in Saint-Georges, Liège, Belgien, wurde ihm von seiner Ehefrau Anna Catharina (geb. Mathar) am 25. August 1861 in Aachen eine Tochter geboren.⁹ 1868 wird Delvenne als Goldarbeiter erwähnt.¹⁰ Auf der Historischen Jahrtausendausstellung 1925 in Aachen wurde ein Ciborium von ihm ausgestellt¹¹ und Grimme verweist auf einen Speisekelch in der Propsteikirche St. Adalbert, Aachen¹². 1895 lebte Goldschmied Delvenne in der Wallstraße 7, Aachen.¹³

Zu Hermann Kramer konnten keine Angaben ermittelt werden.

Zwar ist nicht zu beweisen, ob die genannten Goldarbeiter in einem Zusammenhang mit der Werkstatt von Vasters zu betrachten sind, allerdings scheinen sie, abgesehen von Delvenne, keine Erzeugnisse hinterlassen zu haben, die mit ihrem Namen gekennzeichnet sind. Dies dürfte auf ein Angestelltenverhältnis verweisen. Wie dem auch sei, die Urkunden belegen, dass es sich um Personen aus Vasters' Umkreis handelt.

Festgehalten im Führer durch das Kestner-Museum, Hannover, von 1904, berichtete ein unbenannter, „hochbetagter“ Juwelier, in Aachen hätten in den 1850er und 1860er Jahren zwei von ihm bezeichnete Goldschmiedemeister und ein Graveur, der auch Elfenbein

⁸ Personenstandsarchiv Brühl, Aachen 1876, SU784.

⁹ Im Internet ermittelt: Register der Mormonen, familisearch: DELVENNE. Die Namen seiner Eltern lauteten Josephi Delvenne und Maria Theresia Gabriel.

¹⁰ Scheffler 1973, I., Nr. 144 (Sch.144). Darin keine weiteren Angaben und Daten.

¹¹ Vgl. Kat. Aachen 1925, S. 84, Nr. 88: „M. Delvenne. Ciborium im röm. Stile, silbervergoldet. St. Adalbert.“

¹² Grimme 1975, Nr. 66.

¹³ Delvenne zeigte den Tod seiner Frau an, die am 19. Januar 1895 mit neunundfünfzig Jahren verstarb: Personenstandsarchiv Brühl, Aachen 1895, SU126. Die Sterbeurkunde von Mathieu (Mathias) Delvenne selbst war nicht zu ermitteln.

schnittzte, „auf antik gearbeitet“ – gemeint ist die Werkstatt von Vasters.¹⁴

Spezialisierung und Aufgabenteilung zeichnete zeitgleiche Werkstätten aus. Bei Franz Xaver Hellner (1819-1901) in Kempen arbeiteten „Gold- und Silberarbeiter, Graveure, Zieseleure [sic], Emailleure, Punzierer und Giesser“.¹⁵ Es wird davon auszugehen sein, dass in Vasters' Werkstatt derartige Spezialisten tätig waren.

Daneben fertigten externe Fachkräfte nach Entwürfen von Vasters. Bekannt ist Alfred André (1839-1919) in Paris, aus dessen Werkstatt sich Gipsabgüsse erhielten.¹⁶ Zudem delegierte Vasters offensichtlich Zeichnungsarbeit. Im Falle der sog. Großen Hubertusschale (S17) erstellte der Architekt Heinrich Johann Wiethase nach einem Bleistiftentwurf (Rohentwurf) von Vasters eine Reinzeichnung. Verschiedene andere im Konvolut befindliche Entwürfe belegen eine mehrfache Zusammenarbeit (vgl. P34).¹⁷

Vasters wird kaum Schleifer und Graveure für Hartstein und Bergkristall in Aachen beschäftigt haben, sondern vermutlich eher in Idar Oberstein ansässige Firmen mit der Herstellung derartiger Objekte betraut haben.¹⁸ Die geringe Zahl von Elfenbeinarbeiten im Konvolut verweist erneut in die Werkstatt André (siehe A8, A9).¹⁹ Möglicherweise ist eine Fertigung durch den oben genannten Graveur in Betracht zu ziehen, der auch Elfenbein geschnitzt haben soll, wahrscheinlicher jedoch werden für derartige Arbeiten gleichfalls Experten herangezogen worden sein, in Dieppe (Frankreich) oder später Erbach im Odenwald.

Die Aachener Adressbücher verzeichnen einen Goldarbeiter Wilhelm Vasters. Reinhold Vasters hatte einen Cousin dieses Namens, geb. am 21.10.1841 in Erkelenz²⁰ – das letzte von zwölf Kindern seines Onkels Reiner, in dessen Haus er aufgewachsen war. Ab 1875 wird Wilhelm Vasters als Inhaber der „Firma Vasters & Wunderlich“ mit Sitz am Markt 32 genannt. 1877/78 wird die Jakobstraße 33 aufgeführt, in den Jahren 1879 und 1881 nicht verzeichnet, werden für die folgenden Jahre je zwei Adressen angegeben, was entweder auf zwei Personen mit Namen Wilhelm Vasters schließen lässt oder auf zwei Adressen (Wohnsitz und Firma?):

- 1883 Casinostraße 97 (Aachen-Burtscheid) und Rudolfstraße 15
- 1885 Münsterplatz 3 und Promenadenstraße 28
- 1887 Rudolfstraße 18 und Paßstraße 70.

Ab dem Verzeichnis 1891 wird Wilhelm Vasters nicht mehr aufgeführt.

Sollte es sich tatsächlich um den Cousin von Reinhold Vasters handeln, wird dieser ihn vielleicht ausgebildet und bis zur Selbständigkeit ab 1874/75 in seiner Werkstatt beschäftigt haben.

¹⁴ Kat. Hannover 1904, VII. Anhang: A., S. 98. Siehe Kapitel 3.3.2, Punkt B, Anm. 14 mit ausführlichem Zitat.

¹⁵ Falk 1994, S. 90 mit Hinweis auf Jakob Hermes, Gold- und Silberschmiede in Kempen, Heimatbuch des Kreises Viersen 32, S. 192-205, darin, S. 203.

¹⁶ Vgl. Kapitel 3.3.3 und 3.7.

¹⁷ Zu Wiethase siehe Kapitel 4.3, Anm. 12.

¹⁸ Eine Verbindung von Vasters zu Idar Oberstein, dem Zentrum der Kristall- und Steinschleiferei im 19. Jahrhundert, konnte nicht nachgewiesen werden: Nur noch eine kleine Anzahl der im 19. Jahrhundert bestehenden Firmen existieren heute noch; Herr Thomas Wild, Industrie- und Handelskammer zu Koblenz, Bezirksstelle Idar Oberstein, erstellte freundlicherweise eine immerhin 27 Unternehmen umfassende Liste. Diejenigen, die es noch gibt, haben in den meisten Fällen die alten Unterlagen (Rechnungen, Auftragsbestätigungen, Lieferscheine, Kostenvorschläge usw.) vernichtet, wenn nach einiger Zeit keine Aufträge mehr von ehemaligen Kunden kamen. Sollten dennoch Akten vorhanden sein, waren die heutigen Inhaber kaum bereit Einsicht bzw. Zutritt zu gewähren.

¹⁹ Neben den genannten beiden Anhängern (A8, A9) belegt das Konvolut lediglich vier Humpen, deren Mäntel aus Elfenbein bestehen. Bei dreien dürfte von einer Neufassung alter Humpenmäntel auszugehen sein. Elfenbeinarbeiten gehörten nicht zum Standardrepertoire von Reinhold Vasters.

²⁰ Personenstandsarchiv Brühl, Erkelenz 1841, GU136.

Kapitel 3

VASTERS ALS FÄLSCHER

3. Vasters als Fälscher

3.1 Das Problem Fälschung

Im 19. Jahrhundert gab es unter den Herstellern hochwertigen Schmucks in der Stilrichtung der Renaissance ehrliche Anbieter, die ihre Produkte als das ausgaben, was sie waren – so die Pariser Firma Fossin et fils, die in ihren Büchern explizit auf ihre Vorbilder verwies, etwa nach einem Modell von Benvenuto Cellini gearbeitet zu haben.¹ Trotz des großen Interesses der Sammler an derartigen Stücken, ließ sich mit diesen jedoch bei weitem nicht so viel wie mit authentischen verdienen. Der Preis richtete sich bei neuen, d.h. stilmachenden Arbeiten im allgemeinen nach dem verwendeten Material und überstieg dessen Wert nur minimal; aufwendiger Entwurf und zeitspielige Ausführung, Qualität und Originalität schlugen sich nur unwesentlich auf die Kosten nieder. Angesichts dessen verwundert es wenig, dass viele Gold- und Silberschmiede sich auf die Massenproduktion mittels neuer Herstellungstechniken konzentrierten und über die Menge ihren Gewinn erzielten.

Insbesondere junge, nachrückende, nicht in etablierte Familienbetriebe hineinwachsende Gold- und Silberarbeiter (wie Reinhold Vasters) dürften es schwer gehabt haben, sich gegen die große Konkurrenz durchzusetzen. Nicht selten gerieten diese daher in Versuchung, die Entstehung ihrer Arbeiten im 19. Jahrhundert zu unterschlagen, um damit ein Vielfaches an Gewinn zu erzielen, wenn sie halbwegs am alten Handwerk festhielten und die Technik nicht sogleich ihre modernen Arbeiten verriet.² Die Hochschätzung von originalen Renaissance-Arbeiten auszunutzen, schien relativ gefahrlos zu sein, denn stilkritische und technische Analysen waren im 19. Jahrhundert noch (weitgehend) unbekannt, und Fälschungen – sowohl in Privatbesitz als auch in Museen – blieben oft unerkannt.³ Der Fälscherproblematik begegnete das 19. Jahrhundert natürlich nicht völlig blind. Beispielsweise

galt der Luzerner Goldschmied Johann Karl Bossard (1846-1914) 1885, vielmehr dessen „täuschend nachgemachter Renaissance-Schmuck“, als „Schrecken aller Sammler“.⁴ Der dem „Geist der Renaissance“ folgende Bossard fertigte Schmuckarbeiten auf hohem Niveau, stellte Kopien her, die von den Originalen kaum zu unterscheiden waren, arbeitete aber auch nach eigenen Entwürfen.

3.2 Definitionen

Bevor ein Künstler als Fälscher bezeichnet wird, scheint es notwendig, sich mit der Nomenklatur der Kunstfälschung auseinanderzusetzen. Der Begriff Fälschung wird in verschiedene Arten klassifiziert:⁵

1. Kopie: Nicht jede Kopie entstand in Fälscherabsicht. Teil der akademischen Ausbildung war es, originale Stücke genau nachzuarbeiten, d.h. exakt nachzubilden; auch unabhängig von Lehrstätten war und ist das Kopieren eine gute Methode, an Originalen zu lernen. Die Kopie eines Werkes ist nur dann eine Fälschung, wenn der Hersteller diese mit dem Vorsatz anfertigt, sie als Original auszugeben. Die Intension beim Schaffen einer Kopie ist somit entscheidende Richtlinie der Beurteilung. Verfolgt der Auftraggeber der Kopie oder ein nachfolgender Besitzer Täuschungsabsichten, nicht aber ursprünglich der Hersteller, liegt eine Fälschung nicht vor.

2. Teilkopie: Die „Teilkopie“ kennzeichnet sich dadurch aus, dass der Hersteller ein markantes Motiv einer benennbaren Vorlage in einen neuen (eigenen) Kontext einfügt. Auch hier muss beim Herstellen des Werkes eine Täuschungsabsicht zugrunde liegen, um von einer Fälschung sprechen zu können.

3. Freie Fälschung: Die „freie Fälschung“ bezeichnet ein Werk ohne benennbare Vorbilder, mit welchem ein Hersteller die Autorschaft eines bestimmten Künstlers oder die Entstehung zu einer bestimmten Zeit vortäuschen will.

4. Verfälschungen: Unter „Verfälschungen“ werden Arbeiten verstanden, die ursprünglich keine Fälschungen waren, aber

¹ Tait 1996, S. 52, 53. – Zu Fossin, Jean-Baptiste, (Paris 1786-1848 Bièvres/Seine-et-Oise), französischer Juwelier und Schmuckgestalter, seinem Vater, seinem Sohn Jules-Jean-François Fossin (Paris 1808-1869 Vassouy) und der Firma siehe Saur, Bd. 43, S. 24-25.

² Ders., S. 49: „As more and more collectors in the decades following the end of the Napoleonic Wars in 1815 came to appreciate the art of the Renaissance goldsmith and jeweller, so the inadequate supply of genuine pieces was surreptitiously boosted by a stream of faked specimens.“

³ Marquardt 1992, S. 78.

⁴ A. Papst, Die internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen zu Nürnberg (Teil II). In: Kunstgewerbeblatt 2, 1885, S. 227. – Zu Bossard siehe Saur, Bd. 13, S. 198.

⁵ Zum folgenden vgl. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK), Bd. IV (1979), Stichwort „Fälschung“, Sp. 1407 ff.; Lexikon der Kunst, Bd. IV (Kony-Mosa), Leipzig 1992, Stichwort „Kunstfälschung“, S. 124 ff.; The Dictionary of Art, Bd. II, Grove 1996, Stichwort „Forgery“, S. 305 ff.

durch Manipulationen zum Zwecke der Täuschung verändert wurden, etwa durch Eingriffe in die materielle Substanz, um eine künstliche Alterung zu bewirken, oder durch Umformungen.

5. Ergänzung: Die „Ergänzung“ eines schadhafte Objektes gilt in der Regel als Restaurierung. Wie stark auch der Eingriff und die Hinzufügungen die Erscheinung eines Originals verändern, eine Fälschung liegt erst vor, wenn der Vorsatz besteht, das wahre Alter, den ursprünglichen Zweck bzw. das Thema oder den tatsächlichen Erhaltungszustand zu verbergen oder den Hersteller eines Werkes vorzutäuschen. Des öfteren waren Hinzufügungen wie (fremde) Signaturen zu verschiedenen Zeiten Ausdruck, ein Werk als einer bestimmten Tradition folgend zu kennzeichnen. Daher sind Signaturen nicht zwangsläufig als Fälschungsbeweis zu bewerten. Die heutige Anbringung dürfte dagegen in der Regel in fälscherischer Intension geschehen.

Soll aber aus fälscherischer Absicht mit einer Hinzufügung das Werk einem bestimmten Ursprung zuwiesen werden, sei es einer Epoche, einer Region, einem Künstler, dessen Nachfolge oder einer Werkstatt, ist von Fälschung zu sprechen.

Die Ergänzung eines fragmentarisch erhaltenen Werkes zu einem vollständigen Werk, die Wiederverwendung alter Teile in neuem Kontext, mit der Intension, ein im ganzen älteres Werk vorzutäuschen, fällt gleichfalls unter den Begriff Fälschung.

3.3 Spitzer und Bock

Die Frage, ob Vasters in Versuchung gebracht oder aufgrund eigener Bestrebungen seine Arbeiten als authentisch ausgab, oder ob er so naiv und gutgläubig war, sein Talent und seine außerordentlichen Fähigkeiten skrupellos ausnutzen zu lassen, d.h. ob er mit vollem Wissen mit Gewinn am Fälschergeschäft beteiligt war, wurde mehrfach in der Literatur angesprochen. Das letztere wurde in der Regel vor dem Hintergrund seiner rasanten Karriere und seines finanziellen Aufstieges beurteilt: Ein aus kleinen Verhältnissen stammender Mann⁶ lässt sich in Aachen als Meister nieder, macht innerhalb kürzester Zeit Karriere, dokumentiert durch seine Umzüge in immer bessere Wohngegenden bis hin zur ersten Adresse in Aachen.

⁶ Dieses Bild wird hier in den Kapiteln zur Biographie (2.3) und Ausbildung (2.4) relativiert.

Eine solch rasante Karriere ist verdächtig, muss protegiert und gefördert worden sein – zumindest bedurfte es guter Beziehungen. Zwei Namen sind hier zu nennen – Frédéric Spitzer und der Kanonikus Franz Bock. Einer von beiden oder beide erkannten das Potential des jungen Goldschmiedes Vasters, könnte dessen Ausbildung bzw. Weiterbildung (vermutlich in England) unterstützt oder initiiert haben. Wie auch immer, finanziell gesehen, brauchte Vasters keine Unterstützung, denn aus dem Nachlass seines Vaters stand ihm Geld zur Verfügung.

Eine Bekanntschaft zu Bock mag bereits in Krefeld zustande gekommen sein. Vasters ist dort Goldarbeiter im November 1849. Es ist anzunehmen, dass er, nach Juni 1844, als er noch in Erkelenz im Hause seines Onkels wohnte, nach Krefeld ging, um dort seine Ausbildung zu machen.⁷ Bock war, nachdem er 1850 seine Priesterweihe empfangen hatte, Kaplan in Krefeld, wo er 1852 die (richtungsweisende) mittelalterliche Kunstaussstellung veranstaltete und publizierte.⁸ Bock hatte, vielleicht zu spät um einen Kontakt für Vasters herzustellen, Verbindungen nach England.⁹

3.3.1 Primärquellen: In Primärquellen, die sich von Vasters neben dem Konvolut erhalten haben¹⁰ wird die Verbindung zu Bock (s.u.) nicht aber zu Frédéric Spitzer dokumentiert. Dennoch steht zweifelsfrei fest, dass Vasters unter dem Patronat des aus Wien stammenden Kunsthändlers Spitzer Arbeit erhielt, in diesem Sinne gefördert wurde und gut verdiente. Die Beziehung zu Bock ist bei weitem besser belegt. Bock publizierte mehrere Artikel, in denen er Neuschöpfungen, ausschließlich sakrale Arbeiten von Vasters, bekannt machte und

⁷ Vgl. Kapitel 2.4, S. 25.

⁸ Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog. Hrsg. v. Anton Bettelheim, Berlin 1900, S. 269. – Zur Publikation siehe Kat. Krefeld 1852.

⁹ Jopek 1999, S. 255, berichtet in seinem Artikel über „Kanonikus Dr. Franz Bock und das South Kensington Museum“, dass es nicht bekannt ist, wann „Bocks Verbindung mit dem Museum in London einsetzte“ – wahrscheinlich um 1857 und 1858, als der seit 1852 als Kustos der Sammlungen des Museums of Ornamental Art (damals noch im Marlborough House, ab 1857 in South Kensington) tätige Sir John Charles Robinson (1824-1913) Deutschland besuchte. Jopek nimmt jedoch an, dass Bock bereits zuvor den Kontakt zum Museum gesucht hatte. – Zu Robinson siehe DA, Bd. 26, S. 472.

¹⁰ Briefe und eine Aufstellung von Sakralgerät im Zusammenhang mit der 1865 in Wien abgehaltenen Kunstaussstellung im Archiv für Angewandte Kunst, Wien (siehe die folgenden beiden Anmerkungen und Kapitel 5.18.1, Liste LG, Nr. 3-14). Daneben ein Kostenvoranschlag (siehe SO29) und ein Brief an Bock (siehe SO30).

lobte. Dass Bock und Vasters nicht nur Kontakte pflegten, sondern der Kanonikus auch protegierend Vasters' Interessen unterstützte, geht aus einem Brief vom 25. November 1865 an das Königlich-kaiserliche Museum für Kunst und Industrie (Museum für Angewandte Kunst) in Wien hervor.¹¹ Anlässlich der dort in dem erwähnten Jahr abgehaltenen Kunstausstellung hatte Vasters „sämtliche vorrätige Arbeiten“ dem Museum geschickt.¹² Aufgrund schlechter Verpackung, war bei der Rücksendung an Vasters eine Monstranz beschädigt worden, für deren Wiederherstellung er Kompensation erbat. „Herr Canonikus Bock der von dessen Richtigkeit [Beschädigung und Kosten] überzeugt, wollte selbst Ihnen diese Note übermitteln – derselben jedoch wieder verreisete (...)“. Aus dem folgenden des Briefes geht hervor, dass Bock über „die hochwürdige Schwester Franziska vom armen Kinde Jesu“ Vasters darüber informieren ließ, dass das „kgl. kais. Museum die (...) Kosten denselben rückzuerstatten“, also die Kosten tragen würde, und Vasters sich daher „auf derer Anrathen“ hin nun „diese Eingabe“ mache. Es war also Bock zu verdanken, dass Vasters seine Auslagen ersetzt bekam, deren Erhalt er am 6. Dezember 1865 dankend dem Museum bestätigte.

Daneben belegt ein Brief von Bock an Vasters dessen Vertrauen in den Goldschmied: Bock hatte Vasters um die Beurteilung des Kostenvoranschlags des Aachener Goldschmiedes August Witte (vgl. SO30), gebeten.

3.3.2 Zeitgenössische Berichte: Vasters' Verbindung zu Spitzer (1815-1890), der in Aachen von 1855 bis 1865 einen „Kunst- und Antiquitätenhandel betrieb“¹³ und in Paris eine enorm große Sammlung, das „Musée Spitzer“ etablierte, wird in mehreren zeitgenössischen Berichten angedeutet, aber nur einmal namentlich festgehalten. Insbesondere in dem unter Punkt B im folgenden Aufgeführten, wird zudem Bocks Verbindung zu Vasters beleuchtet - in chronologischer Reihenfolge (A-C):

- A. 1902 berichtete Edmund Renard anlässlich der Düsseldorfer Kunstausstellung, auf der Vasters eine große Anzahl von Objekten aus seinem Besitz ausstellte, dass „für das Entstehen der Sammlung jahrzehntelanges Zusammenarbeiten mit dem grössten Sammler-Genie des 19. Jahrhunderts, Spitzer, von besonderem Einfluss gewesen ist“.¹⁴

Zu diesem Zeitpunkt war offenbar das „jahrzehntelange Zusammenarbeiten“ von Vasters und Spitzer eine allgemein bekannte Tatsache.

- B. Im Führer durch das Kestner-Museum von 1904 findet sich im Anhang ein Bericht über Fälschungen mittelalterlicher Kunstarbeiten. Es geht um die seit 1887 im Haus befindliche Sammlung Friedrich Culemann, die zahlreiche Fälschungen beinhaltet. In dem Bericht schildert ein anonym bleibender Zeitzeuge (Juwelier) über das Wirken einer Aachener Werkstatt – deren Nachweis gelang 1900 – für Spitzer und Bock und insbesondere Bocks zweifelhafte und harsch kritisierte Rolle bei der Vermittlung von Kunstobjekten (u.a. in die Sammlung Culemann).¹⁵

¹⁴ Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902. In: Rheinlande: Monatsschrift für deutsche Kunst, 1902, S. 41, 42: „Unter den kleineren Privatsammlungen bietet die Sammlung des Aachener Goldschmiedes Reinhold Vasters ein sehr charakteristisches Bild; überall merkt man den Fachmann, den Techniker heraus; jahrzehntelanges Zusammenarbeiten mit dem grössten Sammler-Genie des 19. Jahrhunderts, Spitzer, ist für das Entstehen der Sammlung von besonderem Einfluss gewesen.“

– vgl. Hackenbroch 1986, S. 166, 167.

¹⁵ Kat. Hannover 1904, VII. Anhang: A. Fälschungen mittelalterlicher Kunstarbeiten (Schrank LII.), S. 97 ff. „[S. 98] Erst der Nachweis der Fälscherwerkstatt mit ihren Vorbildern und ihrem Verfahren, der 1900 gelang, erlaubte eine reinliche Scheidung und machte sie damit nun allerdings auch zur Pflicht.

Ein hochangesehener und hochbetagter Juwelier in den Rheinlanden hat uns diese Werkstatt, die er selbst in seiner Jugend Jahre lang hat arbeiten sehen, geschildert. In Aachen, sagte er, haben in den 1850er und 1860er Jahren zwei Goldschmiedemeister, die er namhaft machte, und ein Graveur, der zugleich in Elfenbein schnitzte, »auf antik gearbeitet«. Er erinnert sich insbesondere, dass Weihrauchschiffchen, Kerzenstöcke, Leuchter, Mantelschliessen mit Email verziert hergestellt wurden. Die Vorlagen waren meist nur Abbildungen, zum Teil auch Originale und Gipsabgüsse. Gearbeitet wurde fleißig für den Diakonus Bock und den Pariser Sammler Spitzer.“

„[S. 102:] Unter unseren Fälskaten ist eins der schönsten Stücke eine silbervergoldete Mantelschliesse mit einem knien den Geistlichen vor der Madonna in reicher gotischer Architekturumrahmung (Z. 48). Das Stück ist eine nur wenig veränderte Kopie nach einem Original im Aachener Domschatz. Solch ein Stück, in dem der Donator auftritt (...), ist natürlich Unikum gewesen. Ein Duplikat kommt schon an sich in den Verdacht der Fälschung; und die wird denn auch durch die modernen Schrauben an unserem Stück bewiesen.

Mit diesem Falsch-Stück wird aber die Verbindung zu Aachen geknüpft. Der Künstler, der unsere Kopie gemacht hat, muss das Aachener Original bei der ganzen Arbeit in Händen gehabt haben, und konnte das nur durch gute Beziehung zur Domverwaltung.

¹¹ Archiv des Museums für Angewandte Kunst (MAK), Wien (ad 361/65) – auch zum folgenden.

¹² Unter derselben Signatur, vgl. vorige Anm., erhielt sich ein von Vasters erstelltes und mit 15. Juni 1865 datiertes „Verzeichnis der nach Wien zum kgl. kais. Museum gesandten Gegenstände“ von 12 römisch nummerierten Sakralgeräten. Dieses Verzeichnis wurde in Kapitel 5.18.1, Liste LG, Nr. 3-14, berücksichtigt.

¹³ Vgl. Hackenbroch 1986, S. 169 und Anm. 18; Jopek 1990, S. 374, Anm. 5.

Angesichts der Brisanz des Berichtes, scheint es bedauerlich, dass Vasters nicht namentlich genannt wird; dennoch herrscht kein Zweifel über die Identität der Aachener Werkstatt. Offenbar bestand keine Notwendigkeit, Vasters' Namen zu nennen – was Renard wusste (Punkt A), war auch anderen bekannt – und wahrscheinlich scheute man davor zurück, vollkommen direkt zu werden, angesichts der Tatsache, dass Vasters im Gegensatz zu Bock und Spitzer 1904 noch lebte.

Dem Bericht nach gehörte es zum Arbeitsverfahren der Aachener Werkstatt, anlässlich Restaurierungen „nur wenig veränderte“ Kopien zu erstellen, häufig in gleich mehreren Ausführungen. Hierin stimmt der anonyme Bericht über Vasters' Habitus bzw. der Arbeitsweise seiner Werkstatt mit den Beobachtungen überein, die anhand des Konvolutes gewonnen werden können: In keinem Fall ist eine exakte Nacharbeitung, d.h. eine Kopie, im Vastersschen Konvolut belegt, selbst wenn es um Zitate eigener Entwürfe bzw. Details ging, variierte Vasters.

In der zweiten Hälfte der 1860er Jahre¹⁶ soll Vasters mit der Umgestaltung der Hans von

Reutlingen zugeschriebenen Paxtafel mit der thronenden Madonna und Kind, begleitet von einem knienden Stifter (Donator) und zwei Heiligen – Markus und Philippus – aus dem Aachener Domschatz betraut worden sein und diese in eine Chormantelschließe umgearbeitet haben (siehe LG, Nr. 16a).¹⁷ Im Konvolut erhielt sich keine Zeichnung, die Vasters' Umgestaltung belegt. „Im Zuge dieser Restaurierung wurden gleich mehrere Kopien des Stückes gefertigt, die kurze Zeit später auf dem Kunstmarkt oder in Sammlungen als ›Objekt mittelalterlicher Goldschmiedekunst‹ auftauchten [eine davon im Kestner-Museum, Hannover].“¹⁸

Bei der Chormantelschließe im Kestner-Museum¹⁹ (siehe LG, Nr. 16b) kann jedoch nicht von einer „Kopie“ gesprochen werden, folgt man der Definition, nach der eine Kopie „die genaue Nachbildung eines Werkes ist“²⁰. Ein Vergleich mit dem Original offenbart einige relevante Unterschiede an den Figuren (Gesichter, Haltung), die Verteilung der Perlen um die Madonna, die Verzierung der Perlenfasungen am Rand oder die Füllung des unteren Vierpassesegmentes. Da auch nicht der Begriff „Teilkopie“ (s.o.) besonders zutreffend wäre, scheint die in der vorliegenden Arbeit in solchen Fällen gewählte Bezeichnung Variation oder „modifiziertes Duplikat“ treffender zu sein.²¹

Im Falle der Chormantelschließe im Kestner-Museum vermittelte Bock „von Aachen zu Culemann“. Am Beispiel dieser Fälschung geht der Bericht auf dreierlei Funktionen von

Unser Gewährsmann sagt, dass in der Werkstatt zumeist nur nach Zeichnungen oder Publikationen gearbeitet ist - daher die mancherlei Mißverständnisse bei der Wiedergabe der Attribute u. s. w. – vielfach aber auch nach Originalen oder Abgüssen von solchen, die die Besteller brachten. So können wir in der Tat für eine Reihe von Stücken die Zusammenhänge nachweisen. Der verstorbene Dr. Bock hat eine Sammlung von Gipsabgüssen mittelalterlicher Kleinkunst besessen, die nach seinem Tode das Kunstgew.-M. in Düsseldorf erworben hat.“ [Es folgt eine Reihe von Beispielen.]

„[S. 106, 107:] Aus alledem ergibt sich für das Verfahren in jenen Aachener Werkstätten etwa folgendes Bild. Es wurden ihnen Kirchengereäte zur Ausbesserung übergeben, wie die prachttvolle Mantelschliesse des Aachener Domschatzes, die zur Kusstaftel umgearbeitet werden sollte. Bevor sie sie zurücklieferten, machten sie eine höchst kunstgerechte Kopie danach (Z. 48). (...) Neben guten Originalen, mit denen sie auf diese Weise vertraut wurden, stand den Werkleuten ein Apparat von Abbildungen und Abgüssen zur Verfügung, mit denen ihre Auftraggeber sie versorgten. Damit das Kopieren und Komponieren sich besser lohnte, stellten sie ein neues Stück oft gleich in mehreren, immer nur wenig veränderten Exemplaren her. (...) Wie viele (...) in Museen und Privatsammlungen noch unerkant stehen und ihren vermeintlichen alten Adel den Hof machen lassen, ist gar nicht abzusehen. Das ist die Folge der Handelsvermittlung durch angesehene Leute. Von Aachen zu Culemann knüpft Bock die Verbindung. Er ist Ende der 50er Jahre zu der Reliquienaufwicklung, die König Georg veranlasst hatte, in Hannover gewesen und hat 14 Tage in Culemann's Hause gewohnt; als Dankgeschenk für die genossene Gastfreundschaft befindet sich der grosse dreiteilige Kölner Reliquienschein Nr. 181 in der Sammlung, ein Stück so schön und echt, dass damit wohl Culemann's ganzes Vertrauen gewonnen werden konnte.“

¹⁶ In Kat. Hannover 2001, S. 9, Anm. 1, geht Claudia Caspers von einem wahrscheinlichen Zeitraum von 1861-63/4 aus. Da in Bock 1865, Fig. LIII, das noch nicht restaurierte Stück (Paxtafel) abgebildet ist, muss jedoch eher von einer Umgestaltung nach 1865 ausgegangen werden. Eine spätestens 1864 abgeschlossene Umarbeitung hätte Bock Zeit gegeben, eine Illustration des

Stückes im neuen Zustand in die Publikation über die Pfalzkapelle aufzunehmen.

¹⁷ Zur Chormantelschließe in Aachen vgl. Grimme 1972, Nr. 115, S. 122, 123, Tafel 145.

¹⁸ Kat. Hannover 2001, S. 9. – Auch Beissel 1909, S. 86, weiß über die Chormantelschließe zu berichten: „Als die Gefäße des Domschatzes zu Aachen in den 1860er Jahren auf Betreiben des damals einflussreichen Kanonikus Bock (...) restauriert wurden, hat ein geschickter Goldschmied von einem der ihm zur Wiederherstellung anvertrauten Brustbilder zur Schließung der Rauchmäntel wohl ‚ein Dutzend Kopien‘ verfertigt. Die meisten derselben werden jetzt in Museen und Sammlungen als Meisterwerke mittelalterlicher Goldschmiedekunst bewundert. Irre ich nicht, so findet sich eine derselben im Kestner-Museum zu Hannover, welches in jüngster Zeit vielfach als Sammelpunkt einer Anzahl gefälschter Kunstwerke des Mittelalters genannt worden ist.“ – Zur Umgestaltung der Aachener Chormantelschließe und der Fälschung im Kestner-Museum vgl. Richter 1983, S. 70, Abb. 61; Hackenbroch 1986, S. 169, Abb. 7.

¹⁹ Vgl. Kat. Hannover 1989, S. 109 mit Literaturhinweisen, – zu Fälschungen im Kestner-Museum siehe dort bes. Anm. 14.

²⁰ Kat. Hannover 2001, S. 45.

²¹ In diesem Zusammenhang entstand vermutlich auch eine Chormantelschließe aus der ehem. Slg. Spitzer. Vgl. Kat. Spitzer 1893, Lot 350 (siehe Kapitel 5.18.1, LG, Nr. 16.c); Grimme 1972, Abb. S. 123.

Bock ein als Mittelsmann für die Aachener Werkstatt: die Vermittlung von Restauration von Stücken im Aachener Domschatz, die Gelegenheit zu den modifizierten Duplikaten gab, die Vermittlung von Vorbildern (u.a. Abbildungen und Gipsmodellen) sowie, unter Ausnutzung seiner Respektabilität, die „Handelsvermittlung“ von Objekten in Sammlungen.

Mit dem Herstellen derartiger Stücke allein ist allerdings noch kein Beweis für Vasters als Fälscher geführt. Schließlich besteht im Falle der Chormantelschließe, wenn Vasters, was wahrscheinlich ist, für diese verantwortlich war, die Möglichkeit, dass ein in rechtschaffener Absicht (vielleicht für Kanonikus Bock) gefertigtes, modifiziertes Duplikat, erst von Bock als Original ausgegeben und als solches an Culemann vermittelt wurde. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist der Nachweis, den Birgitt Borkopp in ihrer Dissertation führen konnte, „dass Bock auf dem Gebiet der mittelalterlichen Textilien bewußt eine Nachbildung als Original an ein Museum verkauft hat.“²²

Im übrigen berichtet Jopek von Bocks Rolle als Händler in seinem Artikel über „Kanonikus Dr. Franz Bock und das South Kensington Museum“: „Das Ansehen des in Krefeld und Köln sowie ab 1864 in Aachen tätigen Franz Bock war jedoch aus verschiedenen Gründen getrübt, sein Sammeleifer brachte ihm den Namen »Scherenbock« ein. Erst Karel Otavsky und dann Birgitt Borkopp haben jüngst seine Person und sein Wirken gerechter beurteilt.“²³ Schon der Bericht des Kestner-Museums klingt einigermaßen erbost darüber, dass ausgerechnet eine Person wie Bock, ein scheinbar vertrauenswürdiger Geistlicher, zu verantworten hat, dass nicht abzuschätzen ist, wo und wie viele Fälschungen sich in Sammlungen verbergen: „Das ist die Folge der Handelsvermittlung durch angesehene Leute.“

C. Der Jesuit Stefan Beissel geht in seiner in Vasters' Todesjahr 1909 erschienenen Publikation über „Gefälschte Kunstwerke“ auf die Verbindung von Spitzer zu Vasters, ohne jedoch dessen Namen zu nennen, an

mehreren Stellen ein. U.a. berichtet Beissel (teilweise als Dialog), dass ein Aachener Goldschmied im Auftrage Spitzers ein Leuchterfragment aus dem 13. Jahrhundert ergänzte. Die Arbeit wurde, nachdem Spitzer das Stück künstlich gealtert hatte, einem Minister Napoleons III., Louis Fould, verkauft und von Viollet-le-Duc als Arbeit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts publiziert, bevor die Fälschung, als solche erkannt, zu Spitzer zurückkehrte (siehe L6, Abb. 4).²⁴

An anderer Stelle hebt Beissel nochmals Spitzers Rolle als desjenigen hervor, der die ihm von „einer Reihe vortrefflicher Künstler zu Paris, Köln, Aachen u.s.w.“ gemachten Kunstwerke künstlich alterte.²⁵

²⁴ Beissel 1909, S. 124-126: „Der zurzeit den deutschen und französischen Kunstmarkt beherrschende, zu den geschicktesten Fälschern in engster Beziehung stehende Spitzer fand eines Tages einen silbernen Gegenstand des 13. Jahrhunderts. Was war es? Vielleicht der Fuß eines Reliquiars oder eines Kreuzes oder eines Leuchters. Spitzer kommt zu einem Aachener Goldschmied, der viele Jahre mancherlei für ihn machte, und fragt ihn: „Was war das?“ – „Weiß es nicht. Will nachdenken.“ Nach einigen Wochen kehrt der Kunsthändler zurück. „Nun, haben Sie gefunden, was es war?“ „Ein Leuchter.“ – „Gut, ergänzen Sie mir den Fuß.“ „Aber nur ein Viertel des Leuchters ist da!“ – „Tut nichts. Ergänzen Sie mir das Fehlende.“ Der Goldschmied gehorcht. Spitzer nimmt den vollendeten Leuchter, macht ihn nach oft angewandten Rezepten alt, so daß er oxidiert, staubig wird, Stücke abgebrochen sind, nachdem er hie und da Hammerschläge bekommen, gegen Steine gestoßen usw. So zugerichtet wird er zu Paris in die Sammlung gestellt. Fould, als Minister Napoleons III. mächtig, reich, Liebhaber alter Sachen, Sammler in großem Stil, besucht Spitzer, mustert dessen Vorräte und neue Erwerbungen. „Was haben Sie denn da?“ – „Einen alten Leuchter.“ – „Das ist ja 13. Jahrhundert.“ – „Ja, Stil des 13., Mitte, ein seltenes Stück. Ich fand es in N.“ – „Was kostet es?“ – „25000 Franken.“ – „Schicken Sie es mir.“ – Bei Fould versammelten sich damals an einem Abend jeder Woche die angesehensten Archäologen von Paris. Fould zeigte ihnen den Leuchter. Allgemeine Bewunderung entstand. „Preis?“ – „25000 Franken.“ – „Billig; denn das ist ein einziges Stück.“

Viollet-le-Duc fand Gelegenheit, das Kunstwerk zu sehen. Er geriet in Begeisterung, „Welche Arbeit! So etwas bringt man heute nicht mehr fertig. Erlauben Sie mir, den Leuchter zu zeichnen für den Dictionnaire du mobilier.“ Die Erlaubnis wird erteilt, der Leuchter gezeichnet, die Details in Naturgröße. So wird er ediert. Nach Monaten kommt ein geriebener Archäologe zu Fould. Er riecht am Leuchter, klopft, kratzt. „Einiges ist echt, vieles falsch.“ Fould eilt zu Spitzer: „Der Leuchter ist falsch.“ Spitzer antwortet. „Nun, wenn sie ihn nicht behalten wollen, so geben Sie ihn mir zurück, da sind die 25000 Franken.“ Fould sendet ihn zurück. Lange stand er unbeobachtet oben in einer Ecke. Aber er ist publiziert als echt bei Viollet-le-Duc (Dictionnaire raisonné du mobilier français [de l'époque carolingienne à la renaissance], II, pl. 37 [S. 206-207]). Ein reicher Sammler, der ihn aus Viollet kennt, entdeckt und kauft über kurz oder lang zu billigem Preise, d.h. zu 10000-20000 Franken, das verschollene Meisterwerk des 13. Jahrhunderts.“ – Zu Viollet-le-Duc siehe DA, Bd. 32, S. 594 ff.

²⁵ Beissel 1909, S. 152-153: „Die Sammlung umfaßte nun aber das Beste, was Spitzer erworben hatte. Wieviel von dem, was er in seinem langen, tätigen Leben verkaufte, war falsch? Er beschäftigte bekanntermaßen seit fast 50 Jahren eine Reihe vortrefflicher Künstler zu Paris, Köln, Aachen usw., die ihm alte

²² Kat. Hannover 2001, S. 9, Anm. 8. – Birgitt Borkopp, Der Aachener Kanonikus Franz Bock (1823-1899) und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert, Phil. Diss Bonn 1991 (unveröffentlicht).

²³ Jopek 1999, S. 253 und Anm. 2 mit Literaturverweisen. – In keiner der sich mit Bock beschäftigenden Publikationen taucht übrigens der Name Diakonus Franz Johann Joseph Bock auf, wie Kanon Franz Bock in Kat. Hannover 2001, S. 9, genannt wird.

Scheinbar entlastet Beissel Vasters, wonach der zur Ergänzung eines Fußes zu einem Leuchter aufgeforderte Aachener Goldschmied Skrupel anmeldete, weil nur noch „ein Viertel vorhanden“ sei, schließlich aber nach wiederholter Aufforderung „gehorchte“. Und endlich war es laut Beissel Spitzer, der die Kunstwerke auf „alt machte“.

Die Frage wird erlaubt sein, woher der Jesuit von den in Dialogform wiedergegebenen Gesprächen wusste – Hörensagen oder reine Fiktion (?) über einen Leuchter, den Viollet-le-Duc als Original in den zweiten Band seiner Publikation aufnahm, bevor er als Fälschung erkannt wurde. Beissel resigniert angesichts seiner Ohnmacht gegenüber Spitzers Machenschaften, die auch nach dessen Tod weiterwirken sollen: „Aber er [der Leuchter] ist publiziert als echt bei Viollet-le-Duc. Ein reicher Sammler, der ihn aus Viollet kennt, entdeckt und kauft über kurz oder lang zu billigem Preise (...) das verschollene Meisterwerk aus dem 13. Jahrhundert.“

Beissels einzige Waffe ist die Publikation, das Bekanntmachen von fälschlich legalisierten Arbeiten aus dem Besitz Spitzers. Hierbei rechnet Beissel augenscheinlich mit dem Händler ab, während er dem Produzenten die Rolle eines abhängigen und gehorchenden Goldschmiedes zuschreibt, was die Schändlichkeit von Spitzers Handlungen in noch böserem Licht erscheinen lässt.

3.3.3 Konvolut: Wie eng und umfangreich die Zusammenarbeit von Vasters mit Spitzer war, belegt das Konvolut mit einer eindrucksvollen Statistik: Das 1079 Blatt umfassende Konvolut wurde zu 237 Objekten (Katalognummern) und 24 Vorlagen geordnet.²⁶ Davon konnten 58 Objekte und zwei mit einer Vorlage einhergehende Stücke in der ehemaligen Sammlung Spitzer nachgewiesen werden, d.h. entweder in den zwischen 1890-92 publizierten Sammlungskatalogen und/oder im Pariser Versteigerungskatalog von 1893.²⁷ Dass diese Zahl nur die sprichwörtliche Spitze des Eisberges darstellt, steht außer Frage, sind in den Spitzer-Katalogen doch nur jene Objekte verzeichnet, die sich um 1890 noch in Spitzers Besitz befanden. All jene von Vasters erstellten bzw.

entworfenen Arbeiten, die nicht in die Spitzer-Kataloge aufgenommen wurden, weil sie zuvor verkauft worden waren, stellen eine Dunkelziffer dar, deren Umfang nur erahnt werden kann. In der Tat ist davon auszugehen, dass die meisten von Vasters' Kreationen im Auftrage Spitzers geschaffen wurden²⁸, sei es, dass diese nun in Vasters' Werkstatt gefertigt wurden oder die Ausführung der Objekte anderen oblag, etwa dem Pariser Goldschmied Alfred André, der offenbar aufs engste involviert war. Distelberger machte auf Gipsabgüsse aus der Werkstatt Andrés aufmerksam, welche eine Fertigung nach Vasters' Entwürfen und/oder die Ausführung von Stücken für Spitzer belegen.²⁹ Eine Tabelle (S. 43-44) veranschaulicht die aus dem Konvolut hervorgehenden Beziehungen von Vasters, Spitzer und André. Darin wurden neben den sicher nachgewiesenen Stücken auch in Zusammenhang stehende kenntlich gemacht. Es ist zu vermuten, dass bei André nach Entwürfen von Vasters gefertigte Arbeiten oder deren Details auf eine Verbindung mit Spitzer schließen lassen.

Schließlich bezeugt der Versteigerungskatalog von Vasters' Nachlass, dass dieser sowohl im Besitz der sechsbändigen Kataloges der Sammlung Spitzer war, als auch den Pariser Versteigerungskataloges von Spitzers Nachlass aus dem Jahre 1893 besaß.³⁰

3.4 Beweisführung

Die Frage, ob Vasters getäuscht wurde, muss klar verneint werden. Er wusste, wozu seine Entwürfe bzw. die danach gefertigten Arbeiten dienten. Einige im folgenden aufgeführte Indizien und Beweise bekunden sein Wissen, dass seine Arbeiten als authentische Werke auf den Markt kamen, vielmehr noch seine Unterstützung dabei, die Arbeiten als historisch, also original erscheinen zu lassen.

Sachen' machten. Die fertigen Kunstwerke wurden in die Erde vergraben, beschmutzt, teilweise zerbrochen und verbogen, herumgeworfen und zertreten.“

²⁶ Die in Kapitel 6 (Anhang 1-10) aufgeführten Blätter werden hier außer acht gelassen.

²⁷ Truman 1979, S. 158, sprach von 21 Objekten.

²⁸ Wahrscheinlich kauften auch andere Kunsthändler bei Vasters ein, etwa die Frankfurter Gebrüder Löwenstein, die vermutlich den dort ansässigen Familienzweig der Rothschilds versorgten (s.u. Kapitel 3.6 zur Vermittlung von Stücken).

²⁹ Dazu Distelberger 1992. – Ein Teil der Gips- und Metallabgüsse und wurden im Anhang von Kat. Kugel 2000 veröffentlicht. Wie groß Andrés Anteil an der Fertigung von Stücken nach Vasters' Entwürfen war, konnte in der vorliegenden Arbeit lediglich im Hinblick auf die publizierten Stücke untersucht werden. Alle bisher unpublizierten Gipsabgüsse konnten nicht berücksichtigt werden; ungeordnet und teilweise zerbrochen bedarf es zunächst einer Bestandsaufnahme derselben, bevor an eine Bearbeitung gedacht werden kann.

³⁰ Kat. Aachen 1909, Lot 664, Lot 665.

3.4.1 Gefälschte Tremolierstiche:

1. Zur Chormantelschließe im Kestner-Museum zurückkehrend, muss ein Tremolierstich auf der Rückseite erwähnt werden.

Ein Tremolierstich, eine zickzack- oder schlangenförmige Rille, findet sich gewöhnlich an der Unterseite kontinentaleuropäischer, schottischer und selten englischer Silber- und Goldschmiedearbeiten. Er entstand durch Entnehmen von Material für die Metallprobe, um den Reinheitsgehalt zu bestimmen - in der Regel durchgeführt von dem Beschaumeister. Metallbestimmungen wurden vorgenommen bei der Zulassung eines Stückes durch die Innung sowie beim Im- und Export, um die Einhaltung vorgeschriebener Legierungen zu gewährleisten.

Das absichtliche Anbringen eines Tremolierstiches an einem Stück in historischem Stil, sollte verspiegeln, dass das Objekt einer Echtheitsprobe unterzogen worden war, damit eine Geschichte und ein gewisses Alter vorzuweisen hatte und ist demnach als Fälschungsbeleg zu bewerten: „Ein (...) Tremolierstich, „der lange Zeit (noch im 19. Jahrhundert) als Garantie für die Echtheit eines Gegenstandes galt, zeigt, dass das Objekt [die Chormantelschließe im Kestner-Museum] in fälschlicher Absicht hiermit versehen wurde.“³¹

Während in diesem Fall, wie oben angesprochen nicht bewiesen werden kann, dass Vasters, wenn überhaupt, die oder mehrere Chormantelschließe(n) in fälscherischer Absicht erstellte, geschweige denn den Tremolierstich anbrachte – immerhin könnte Kanonikus Bock Hand angelegt haben – ist der nächste Punkt unwiderruflich ein Beweis für Vasters' fälscherische Tätigkeit.

2. Auf einer Detailzeichnung im Konvolut (Anhang 5, 13) sind nebeneinander zwei gleiche, verschieden farbige, blütenförmige Unterlegscheiben für (Edelstein-) Fassungen dargestellt. Obwohl nicht zu eruieren war, zu welchem Objekt die Details gehören, belegt nicht nur die Zeichnung, sondern auch Vasters' Beschriftung, seine Intention, sie mit einem anscheinend historischen Authentizitätsbeweis auszustatten: An der linken Unterlegscheibe findet sich über der zentralen, quadratischen Öffnung ein waagrecht verlaufender Tremolierstich, auf den Vasters, wenngleich diesen falsch bezeichnend, ausdrücklich hinweist:

*5 Stück
mit Tremboulirstich
in der Mitte
Grün transparent.*

3.4.2 Künstliche Altersspuren:

Daneben wurden offenbar ostentativ Arbeiten von Vasters, bzw. die nach seinen Entwürfen gefertigten Stücke, auf alt getrimmt:

Die Zeit geht nicht spurlos an den meisten authentischen Stücken vorüber. In der Regel kommt es im Laufe der Zeit zu Beschädigungen fragiler Materialien, hervorstechende Bereiche sind besonders durch Abstöße gefährdet, Gebrauchsspuren entstanden oder singuläre Teile gingen verloren:

3. Die zentrale Caritasgruppe eines architektonischen Anhängers (A17) erscheint in vermeintlich schlechterem Erhaltungszustand als das übrige; unter der Gruppe finden sich angeblich ältere Dekorations Spuren: Das Stück sollte – zumindest in Teilen – authentisch wirken.³² Zwar gelang es dem Auftraggeber, Frédéric Spitzer, nicht, den Anhänger zu Lebzeiten zu veräußern (er ist im Pariser Versteigerungskatalog von 1893 innerhalb seines Nachlasses aufgeführt), aber kommende Generationen beurteilten ihn so, wie es intendiert war: Der Anhänger galt vollständig als eine um 1580 entstandene, niederländische Arbeit³³, oder – noch nach Kenntnisnahme der entsprechenden Entwurfszeichnungen von Vasters – wurde auf die Möglichkeit hingewiesen, die

³² Vermutlich war nicht beabsichtigt eine Restaurierung, d.h. eine Neufassung eines alten Teils in neuer Fassung zu implizieren. Unser heutiges Bestreben, hinzugefügte Teile oder restaurierte Bereiche erkennen zu können (zu wollen), war zunächst im 19. Jahrhundert wenig relevant. Einem Stück sollte nicht angesehen werden können, ob es restauriert war; der Zustand sollte gemeinhin einheitlich und perfekt erscheinen. (Selbst heute gibt es in den verschiedenen Nationen unterschiedliche Ansichten darüber, wie und ob Restaurierungen kenntlich zu machen sind.) Allerdings wuchs ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts die Kritik an der Verwirrung von Imitation und Original. Beispielsweise wurden Restaurierungen wie die von Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc an Notre-Dame in Paris, die nicht erkennen ließen, was neu und was alt war, zunehmend kritisiert (dazu Dictionary of Art, Bd. II., Grove 1996, Stichwort: Forgery, S. 306.)

Da in der Regel im 19. Jahrhundert bei Restaurierungen beschädigtes Email entfernt und alte Teile durch neuen Schmelz an die ergänzten Bereiche angeglichen wurden, ist davon auszugehen, dass der gesamte Anhänger als alt gelten sollte. – Von Bedeutung in diesem Zusammenhang sind besonders neueste Erkenntnisse: Tait stellte jüngst während eines (noch unpublizierten) Vortrages dar, dass es bereits im 19. Jahrhundert möglich war, originales Limosiner-Email am Objekt mit neuem zu ergänzen, ohne dass die Kombination augenfällig wurde. Erscheint also ein Emailbereich (an einem Anhänger von Vasters) älter als das übrige Email, muss dies als Fälscherabsicht gedeutet werden.

³³ Vgl. A17, Anm. 2.

³¹ Kat. Hannover 2001, S. 9.

Caritasgruppe sei früher zu datieren als der Rest³⁴. Letzteres wurde erst 1990 verworfen. Allerdings muss beim Anhänger (A17) in Betracht gezogen werden, dass nicht Vasters selbst das Stück fertigte, sondern der Pariser Goldschmied Alfred André, aus dessen Werkstatt sich Gipsabgüsse eines vergleichbaren Anhängers erhielten. Dieser mag auf Entwürfe von Vasters zurückgehen, oder in Anlehnung an Vasters' Anhänger schuf André ein ähnliches Stück.

4. Tait konnte nachweisen, dass der Pokal mit Vogel und dem Triumph der Galatea (P18) mit einem Sprung in der Wandung in den Besitz des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien, gelangte. Offenbar war dem Bergkristall-Korpus ein Sprung zugefügt worden, über den dann die Galatea-Szene geschliffen wurde. Tait schätze Vasters als Mann, der nicht nur bereit war, eine teure und aufwendige Fälschung herzustellen, sondern auch, Beschädigungen anzubringen, damit das Bergkristall (der Sprung) älter erschien als die „Renaissance“-Gravur.³⁵

Zum einen muss hier bedacht werden, dass Vasters kaum selbst Hartsteine schnitt oder schliff; Spezialisten dürfen mit dieser Aufgabe betraut worden sein. Zum anderen ist nicht zu beweisen, dass derartige Beschädigungen auf Vasters' Veranlassung geschahen – die Entwürfe des Pokals weisen zumindest nichts Derartiges an – und daher mag der gefälschte Authentizitätsbeweis ebensogut auf Geheiß des Auftraggebers entstanden sein.

5. Genauso dürfte es sich im Falle eines Bergkristall-Tafelgeräts in Form eines Schiffes auf Rädern (TA1) verhalten. Zwar ist der heutige Verbleib des Stückes unbekannt und daher zur Zeit eine Untersuchung nicht möglich, aber ein Foto belegt auch an dieser nach Entwürfen von Vasters entstandenen Arbeit Beschädigungen: ein Sprung in der Wandung und ein abgebrochenes Horn des Drachen, der den Henkel bildet.

6. Die heute im Metropolitan Museum of Art, New York, verwahrte, aus der Sammlung Spitzer stammende rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf (KA11) zeigt Spuren einer wohl künstlichen Alterung. Die Sprünge in der Wandung sind bereits auf

der Abbildung im 1893 erschienenen Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer zu beobachten.

7. Auf der Abbildung eines von zwei Anhängern in Form eines Hundes auf einem Füllhorn im Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer³⁶ (A13, Abb. 3) fehlt eine der drei Hängeperlen. Vielleicht sollte die Unvollständigkeit die moderne Herkunft des Stückes verschleiern.

8. Offenbar sollte das Email der Montierungen eines Gefäßes älter als tatsächlich erscheinen. Zumindest imitieren Vasters' Entwürfe Email mit Altersspuren (vgl. Anhang 5, Ergänzung, 3. Gefäß).

3.4.3 Ergänzung in fälscherischer Absicht:

9. Im Falle eines Leuchters in romanischem Stil (L4) belegt der Entwurf, dass ein vorhandenes Teil, ein vielleicht (vermutlich aber nicht einmal) authentischer Nodus zu einem Leuchter ergänzt wurde, welcher in der Sammlung Spitzer im ganzen als authentisch geführt wurde.

Offenbar kein Einzelfall, wie der oben genannten Beschreibung von Beissel entnommen werden kann (siehe S. 37 Punkt C und Anm. 24), wonach ein Aachener Goldschmied (Vasters) für Spitzer einen authentischen Fuß zu einem Leuchter komplettierte (siehe L6, Abb. 4).

3.4.4 Gefälschte, teilweise absichtlich unlesbare Marken:

Mehrere von Vasters bzw. nach seinen Entwürfen gefertigte Objekte wurden mit gefälschten Marken versehen. Das Konvolut birgt keinen Beweis, dass Vasters diese selbst anbrachte. Doch muss bedacht werden, dass keines der als authentisch ausgegebenen Stücke (Fälschungen) Vasters' Meistermarke trägt, während er eine Großzahl seiner historistischen Arbeiten (liturgischen Geräte) sehr wohl markte.

10. Der Fußrand einer getriebenen und in vergoldetem Silber ausgeführten Kanne mit Neptun-Fries (KA12), die nach zwei Entwürfen von Vasters entstand und Teil der Samm-

³⁴ Vgl. A17, Anm. 3.

³⁵ Tait (III) 1991, Nr. 41, S. 324 – vgl. P18, Anm. 13 mit Zitat.

³⁶ Spitzer 1893, Lot 1843.

lung Spitzer bildete, war laut Spitzer-Katalog mit zwei unlesbaren Marken versehen.

11. Die Ausführung einer Perlmutter-Kanne (KA15), die ebenfalls für Spitzer gefertigt wurde, ist laut Spitzer-Katalog auf dem Fußrand mit zwei unlesbaren Marken versehen (siehe KA15, Anm. 1).

12. Eine nach Vasters' Entwürfen für die Sammlung Spitzer gefertigte Tazza trägt in Augsburger Manier gefälschte Stempel (S21).

13. Drei gefälschte Marken in Augsburger Manier – vermeintlich Stadtmarke, Meistermarke und Beschaueichen – befinden sich auf dem Fußrand des Quarz-Pokals in Form einer Muschel mit Neptun (P29, bes. Anm. 1).

14. Eine gefälschte Meistermarke ist am Fußrand eines Kokosnuss-Pokal, der Teil der Sammlung Spitzer bildete (P43).

15. Ein Pokal in Form einer Henne mit Küken weist einen gefälschten Jahresbuchstaben sowie eine gefälschte Marke eines holländischen Meisters auf, der als Spezialist für derartige Arbeiten gilt (P47).

16. Luthmer wies im Text des Kataloges der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, zur Scheibenmonstranz mit Füllhörnern und Engeln darauf hin, diese sei mit einer unlesbaren Marke versehen (SO5, Anm. 1).

Zwar sind die Mehrheit der aufgeführten Punkte lediglich Indizien – nur zwei durch das Konvolut belegte Fälle beweisen Vasters' aktive Fälscherabsicht (Punkt 2 und Punkt 8) – dennoch dürfte Vasters' Wissen um die Verwendung seiner Entwürfe und Arbeiten außer Frage stehen. Zudem stimmt nachdenklich, dass viele seiner liturgischen Geräte seine Meistermarke tragen, aber keine seiner profanen Arbeiten oder sakralen Sammlerstücke.

3.5 Beginn Vasters' Fälschertätigkeit

Im Gegensatz zu Tait's Feststellung, es gäbe keinen Beweis, wie früh Vasters mit der Herstellung von gefälschten „Renaissance“-Objekten begann und die vorhandene Beweislage schlage vor, dies sei nicht vor 1866 ge-

schehen³⁷, deutet das Konvolut darauf hin, dass Vasters bereits zu Beginn seiner Karriere als Fälscher aktiv wurde.

Zwischen 1850 und 1855 restaurierte er einen Anhänger in Form eines Hippokampen mit Reiterin (A10), an dem er u.a. eine dem Renaissance-Stil angepasste Aufhängung ergänzte. 1855 wurde der vervollständigte Anhänger im Londoner Katalog der Sammlung des Lord Londesborough (vgl. A10, Anm. 5) als Arbeit der Renaissance publiziert. Da die Ergänzungen nicht erwähnt werden und der Anhänger noch 1986 als vollständig authentisch betrachtet wurde, dürfte hier nicht nur eine der ersten Arbeiten von Vasters erkannt werden, sondern auch eine seiner ersten Fälschungen.³⁸ Die Arbeit könnte noch in Vasters' Londoner Zeit durchgeführt worden sein, als er sich dort, vielleicht in der Werkstatt des Jean-Valentin Morel, so wird vorgeschlagen, weiterbildete.

Zwei weitere, sehr frühe Arbeiten, liegen zum einen im Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn (A13) vor – eine von drei Ausführungen (vor 1857) bildete wie der Anhänger in Form eines Hippokampen mit Reiterin (A10) Teil der Sammlung des Lord Londesborough –, zum anderen im wohl vor 1860 gefertigten Anhänger in Form eines Hippokampen mit reitendem Neptun-Knaben (A15). Beide Arbeiten wurden als authentisch ausgegeben.

3.6 Vermittlung von Stücken

Otto von Falke benennt in seiner Publikation „Silberfälschungen“ aus dem Jahre 1924 einige Objekte aus der Werkstatt eines Fälscher, „Name und Ort unbekannt, der um 1870 vernehmlich gotisches Silbergerät für die auch an echten Stücken sehr reiche Silbersammlung des Freiherrn Karl von Rothschild in Frankfurt am Main anfertigte“. Falke berichtet weitergehend, dass der Fälscher „zwar echte Originalarbeiten des 15. Jahrhunderts nachahmte, aber dabei bemüht war, seine Vorbilder zu übertrumpfen, um den hochgespannten Ansprüchen seines Abnehmers entgegenzukommen.“ Der Fälscher hat „durch allerlei Zutaten und Änderungen reichere, üppigere und daher für den

³⁷ Tait 1996, S. 49: „In particular, there is still no evidence to show how soon after 1853, he began his fabrication of faked „Renaissance“ objects. (...) Further-more, the evidence suggests that [they] had not been made any earlier than 1866.“

³⁸ Der früheste datierte Entwurf – ein Tafelaufsatz in Form eines Schiffes mit Neptunschaft (Nef, TA4) – trägt die Jahreszahl „1858“. Es dürfte davon auszugehen sein, dass dieses Stück, wenn es denn gefertigt wurde, als authentische Arbeit auf dem Markt platziert wurde.

Normalgeschmack lockendere Varianten geschaffen.³⁹ Die angesprochenen Stücke sind das Elfenbein-Trinkhorn auf Fabelwesen (P49), die sog. Große Hubertusschale (S17), eine Variation des sog. Corvinus-Pokals (P35, Abb. 3), ein Becher (B1) und ein zweiter Becher (B1, Abb. 5).

Zwar suggeriert Falke durch den Begriff „Abnehmer“, dass Freiherr Karl von Rothschild direkt bei Vasters kaufte, was bedeuten würde, dass dieser wissentlich Fälschungen in seine Sammlung integrierte oder Vasters selbst seine Arbeiten als authentische Stücke verkaufte. Wahrscheinlicher aber dürfte ein Händler die Stücke vermittelt haben. (Interessant wäre in diesem Zusammenhang Luthmers Rolle genau zu kennen, der die Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild katalogisierte.) In Frage kämen die in Frankfurt tätigen Gebrüder Löwenstein (vgl. A1, Anm. 4), die sich international engagierten. Beispielsweise kauften sie in Wien um 1855/56 die Reste der ehemaligen Sammlung Ritter von Schönfeld. 1860 wurden bei Christie's in London 1291 Gegenstände aus dem Besitz der Gebrüder Löwenstein versteigert – darunter Stücke, die einst Teil der Sammlung Ritter von Schönfeld bildeten, wie etwa eine Bergkristall-Kanne in Gestalt eines Vogels (vgl. KA2, Abb. 4).⁴⁰ Diese wurde offenbar von Vasters 1886 neugefasst und, wie es scheint, in einem überaus nahestehenden Stück nachempfunden (KA2, I.).

Vasters betrieb ab 1872, als er sein Domizil in der Mariahilfstraße 17 (Aachen) bezog, kein Ladenlokal.⁴¹ Die Werkstatt war von der Heinenstraße aus zwar erreichbar⁴², aber im Adressverzeichnis wurde auf die Mariahilfstraße 17 verwiesen. Daher ist wohl davon auszugehen, dass Vasters sein Klientel in der Belle Etag seines Wohnhauses empfing.

³⁹ Falke 1924, S. 2-3. – Auf einen Zusammenhang mit den im Stile der Renaissance von Vasters gefertigten Anhängern, die Teil der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild bildeten, geht von Falke nicht ein, vermutlich weil sie nicht in den Kontext seines Artikels gehörten.

⁴⁰ Leisching 1921, bes. S. 103. Vgl. KA2, Anm. 2 und 3. – Über die Gebrüder Löwenstein ist so gut wie nichts bekannt. Vielleicht gibt die hohe Anzahl der 1860 versteigerten Objekte eine Idee davon, wie groß der Handelsumfang des Unternehmens war. Vielleicht aber wurde 1860 mit der Versteigerung bei Christie's in London auch das Unternehmen Gebrüder Löwenstein aufgelöst? Dies würde bedeuten, dass die Gebrüder Löwenstein bei der Vermittlung von Vasters' nach 1860 erstellten Stücken keine Rolle gespielt hätten. Eine Forschungsarbeit über international engagierte Kunsthändler wäre wünschenswert.

⁴¹ Für die vorherigen Adressen von Vasters kann keine Aussage gemacht werden, denn die Gebäude existieren nicht mehr.

⁴² Siehe Kapitel 2.5 zur Werkstatt, S. 28-30.

Laut Bock, in einem Artikel über Sakralgeräte, bediente Vasters „in- und ausländische“ Bestellgeber⁴³, vielleicht Adel und Geldadel, der sich in der Badestadt Aachen aufhielt. Vasters' Wohnhaus lag (liegt) nicht weit von den Kur-einrichtungen sowie dem Stadtgarten, an dessen Saum die Monhelmsallee, in der einst flaniert worden sein dürfte, zur Mariahilfstraße führt.

Es ist also wahrscheinlich, dass Vasters zum einen Kunden empfing und an Sammler direkt verkaufte oder zum anderen Auftrage für Restaurierungen annahm. Erstes (Direktverkauf, d.h. Verkauf ohne Händler) ist insbesondere für liturgisches Gerät zu vermuten, für das Vasters ausschließlich in den Adressbüchern warb und bekannt war.⁴⁴ Zweites (Restaurierungen) vermittelte auch Kanonikus Bock, wie im Falle eines Kreuzreliquiars im Hohenlohemuseum, Schloss Neuenstein (LG, Nr. 51).

Fraglich erscheint jedoch der Direktverkauf von Sammlerstücken, seien diese nun profan, wie die Mehrheit der im Konvolut belegten Arbeiten, oder sakral, besonders jenen, die noch zu Lebzeiten von Vasters als authentische Objekte publiziert wurden, wie die oben genannten und weitere Stücke in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild in Frankfurt oder Lord Londesborough in London. Natürlich besteht die Möglichkeit, dass Vasters das eine oder andere seiner überwiegend im Stil der Renaissance erscheinenden Objekte als seine Arbeit, also des 19. Jahrhunderts, an einen Kunden abgab. Wenn Vasters dies aber beabsichtigte, d.h. einen Verkauf von Stilimitationen, warum verwies er in den Adressverzeichnissen nicht auf diese Produkte seiner Werkstatt?

Wie es scheint, gibt es nur eine Antwort hierauf. Im Gegensatz zu liturgischen Geräten blieb das Gros seiner Produktion (keine Stilimitationen, sondern Fälschungen) der Öffentlichkeit unbekannt und wurde nicht von ihm selbst, sondern von Mittelsmännern verkauft. Dies suggeriert die Fülle von Objekten, die in der Sammlung Spitzer nachgewiesen werden konnten, dies vermitteln die Einträge in den Adressverzeichnissen und vielleicht auch die relative Abgeschlossenheit der Werkstatt.

Kurzum, vieles deutet darauf hin, dass Vasters im Gegensatz zum liturgischen Gerät seine Sammlerstücke nicht direkt verkaufte.

⁴³ Bock (OfchrK) März 1869, S. 72.

⁴⁴ Vgl. Kapitel 4.18, bes. S. 98, 100-101.

3.7 Tabelle: Arbeiten von Vasters in der ehemaligen Sammlung Spitzer und/oder ausgeführt in der Werkstatt André, Paris

- = nachgewiesene Arbeiten
- = in Zusammenhang stehende Arbeiten

Arbeiten von Vasters (Kat.Nr.)	Slg. Spitzer	Werkstatt André
A1	○	●
A2	●●	
A3	○	○
A4		○
A5		○
A6		
A7		
A8, A9	●●	●●
A10		○
A11	●	○
A12	●	●
A13	●●	○
A14	●	
A15		
A16		
A17	●	○
A18	●	○
A19		
A20		
A21	●	●
A22	●	
A23		
A24		
A25		
A26		
A27		●
A28	●	
A29	●	
A30	●	
A31		
A32		
A33		
A34		
A35	●	
A36, A37	●	
A38		●
A39	●	
A40	●	
A41		
A42		
A43		
A44		
A45	●	●
T1	●	●
T2	●	○
T3	●	
T4	●	

Arbeiten von Vasters (Kat.Nr.)	Slg. Spitzer	Werkstatt André
T5	○	
T6	○	●
T7		
T8		
T9		
P1	●	
P2		
P3		○
P4	●	
P5		
P6		
P7		
P8		
P9		
P10	●	●
P11		
P12		
P13		
P14		
P15		
P16		
P17		○
P18		
P19		
P20		
P21		
P22		
P23		
P24		
P25	●	
P26		
P27		
P28		
P29		
P30		○
P31		
P32	●	
P33	●	
P34	○	
P35		
P36		
P37		
P38		
P39		
P40		
P41		
P42		

Arbeiten von Vasters (Kat.Nr.)	Slg. Spitzer	Werkstatt André
P43	●	
P44		
P45		
P46		
P47		
P48		
P49		
P50		
P51		
P52		
S1		
S2		
S3, S4		
S5	●	○○
S6		
S7		
S8		
S9		
S10		
S11		
S12		
S13	●	
S14		
S15		
S16		
S17		
S18		
S19	●	
S20	●	
S21	●	
S22		
B1		
B2		
B3	●	
B4		
HP1		●
HP2		
HP3		
HP4		
HP5	●	
HP6	●	
KA1		
KA2		
KA3		
KA4		
KA5		
KA6		

Arbeiten von Vasters (Kat.Nr.)	Slg. Spitzer	Werkstatt André
KA7		
KA8		
KA9		
KA10		
KA11	•	
KA12	•	
KA13		
KA14	○	
KA15	•	
KA16		
PP1		
PP2		
PP3		
PP4		
PP5a, b		
V1		
V2		
V3		
V4		
V5		
V6		
V7		
V8		○
BS1	•	
BS2		
BS3		
BS4	•	
L1	•	
L2		
L3	•	
L4	•	
L5	○	
L6		
TA1		
TA2		
TA3		
TA4		
TA5		
TA6		
U1		
U2		○
U3		
U4	•	•
KAS1		
KAS2		
KAS3		
KAS4		
KAS5		
KAS6		
K1		○
K2		•
K3		
H1		•

Arbeiten von Vasters (Kat.Nr.)	Slg. Spitzer	Werkstatt André
H2		○
H3	•	○
H4		
H5	•	
D1	○	
D2		
D3		
D4		
D5	•	
D6	•	
D7	○	
SO1a, b		
SO2a, b		
SO3		
SO4		
SO5		
SO6		
SO7	○	
SO8		
SO9		
SO10a-d		
SO11		
SO12		
SO13		
SO14		
SO15		
SO16	•	
SO17		
SO18		
SO19		
SO20		
SO21	•	
SO22	•	
SO23		
SO24	○	
SO25		
SO26		
SO27	•	
SO28		
SO29		
SO30		
VOR1		
VOR2		
VOR3		
VOR4		
VOR5		
VOR6		
VOR7		
VOR8		
VOR9		
VOR10		
VOR11		
VOR12		

Arbeiten von Vasters (Kat.Nr.)	Slg. Spitzer	Werkstatt André
VOR13		
VOR14		
VOR15		
VOR16		
VOR17		
VOR18	•	
VOR19		
VOR20	•	
VOR21		
VOR22		
VOR23		
VOR24		

237 Katalognummer
24 Vorlagen

Siehe zur Tabelle, Kapitel 3.3.3,
S. 38.

Kapitel 4

Das Konvolut – Objektgruppen

4.1 Schmuck – Anhänger (A)

Im Vaster'schen Konvolut erhaltene Entwürfe wurden zu fünfundvierzig Schmuckanhängern geordnet (A45, siehe T1) – zwölf verbleibende Entwürfe für Anhänger finden sich im entsprechenden Anhang (Kapitel 6.1, Anhang 1). Daneben beinhaltet das Konvolut eine sehr geringe Anzahl von Entwürfen anderer Schmuckarbeiten: lediglich zwei Ketten (A33b, gehört zum Anhänger mit Karl V, A33a), sechs Broschen (bei drei von diesen ist die Verwendung nicht ganz sicher), vier Fingerringe und drei Armbänder bzw. Armreifen (Kapitel 6.2, Anhang 2).

Anhänger

Obwohl Vasters' Status als Domrestaurator am Aachener Münster Legende ist¹, belegen etliche Zeichnungen im Konvolut, dass der Aachener Goldschmied eine Reihe von Restaurierungen sowohl sakraler als auch profaner Goldschmiedearbeiten durchführte, welche ihm Gelegenheit gaben, Stil und Technik historischer Stücke zu studieren, zu adaptieren und die gewonnenen Erkenntnisse in das eigene Werk umzusetzen.

Ein Anhänger (A30) führt in diesem Zusammenhang ein besonders deutliches Beispiel vor Augen. Vasters arrangierte ein hochovales, aus verschiedenen Materialien gebildetes, französisches Medaillon des 16. Jahrhunderts – eine weibliche Reliefbüste aus emailliertem Gold (Email en ronde bosse) mit Perlenbesatz auf Lapislazuli-Fond (Technik des Schichtaufbaus) – zu einem an drei Kettensträngen befestigten Anhänger und ergänzte die Hängeperlen. Bei der Neufassung wurde der bereits bestehende Rahmen mit neuem Schmelz überzogen (oder das vorhandene Email ergänzt²) und aller Wahrscheinlichkeit nach der Perlenbesatz des Reliefs hinzugefügt.

Nach dem Konzept des Reliefs auf Lapislazuli-Fond entstanden vermutlich in der Folgezeit mehrere vergleichbare Arbeiten: ein Anhänger mit Minerva (A29) und zwei verschiedene Anhänger mit Karl V. (A31, A32). Da der restaurierte Anhänger in den Katalogen der Sammlung Spitzer verzeichnet ist und zumindest einer der von Vasters konzipierten Stücke

diesen Typs sich gleichfalls im Besitz des Pariser Kunsthändlers befand, ist davon auszugehen, dass Vasters in dessen Auftrag handelte.

Anders verhält es sich bei zwei Anhängern mit Bergkristall (A36, A37). Offenbar wurden Vasters alte Elemente eines historischen Stückes zur Verfügung gestellt, das wegen zu starker Beschädigung irreparabel war. Nach dessen Muster entwarf Vasters zwei einander ähnliche, aber unterschiedlich gestaltete Anhänger im Stile der Renaissance, von denen einer ebenfalls bei Spitzer aufgeführt ist; auch hier scheint der Kunsthändler den Auftrag erteilt zu haben.

Eine der frühesten, wenn nicht die früheste der im Konvolut belegten Arbeiten von Vasters bildet die Ergänzung eines Anhängers. Der Anhänger in Form eines Hippokampen (A10) mit weiblicher Reiterin ist Teil des Waddesdon Bequest im British Museum, London. Mit einer neuen Aufhängung versehen und vermutlich auch überarbeitet, ist das Stück zwischen 1850 und vor 1857 fertiggestellt worden, vielleicht noch während Vasters' Londoner Zeit – es wird angenommen, dass er dort seine Fähigkeiten vervollkommnete³.

Weitere Anhänger ergänzte Vasters mit Aufhängungen und Hängeperlen. An verschiedenen Entwürfen wird ein rationelles Arbeitsverfahren deutlich, das in der vorliegenden Arbeit „Schablonentechnik“ genannt wird. Hierbei veranschaulichen insbesondere der Entwurf für einen Anhänger in Form eines Seemonsters mit Venus und Amor (A11), aber auch jener des Anhängers in Form eines Adlers (A12), dass Vasters nur die zu ergänzenden Teile, die Aufhängung und die Hängeperlen, darstellte. Deren Position auf dem Blatt spiegelt die Form des jeweiligen Anhängerkorpus wider. Die Umrisse des letzteren wird Vasters auf eine Schablone übertragen haben, welche wiederholte bzw. alternative Entwürfe zur Ergänzung erlaubten, ohne dass der Korpus erneut festgehalten werden musste; hierbei verschaffte die Schablone ein genaues Bild der Gesamtwirkung. Natürlich wäre auch die Verwendung der vorhandenen Teile selbst denkbar, wenngleich aus ersichtlichen Gründen unpraktischer, da die dreidimensionalen Teile auf dem Entwurfsblatt kaum wie eine Schablone fixiert werden konnten und zudem die Gefahr der Beschädigung bestand.

¹ Vgl. Kapitel 4.18, S. 98 ff.

² Vgl. Kapitel 3.4.2, Anm. 32 (S. 39).

³ Vgl. Kapitel 2.4, S. 25 ff.

Die Schablonentechnik ermöglichte die Einhaltung stimmiger Proportionen alter und neuer Teile und machte es notwendig, die zu ergänzenden Bereiche in der für die Ausführung bestimmten Größe zu entwerfen. Derselbe Maßstab von Entwurf und Ausführung (1:1) ist ein generelles Merkmal von Vasters' Entwürfen, nicht nur bezogen auf Anhänger. Im übrigen ist auch das Fortlassen vorhandener Teile nicht allein auf Anhängerentwürfe beschränkt, sondern im ganzen Konvolut zu beobachten. Schien es dennoch einmal notwendig, Vorhandenes zur Verdeutlichung der Position, Gesamtwirkung mit dem Ergänzten oder aus sonstigen Motiven darzustellen, wurde es in der Regel skizziert, nur in Umrissen festgehalten oder in schwacher Zeichnung angedeutet, während sich von diesen die hinzugefügten Teile mit Einzelheiten und dunkler Linienführung oder Kolorierung abheben. Vasters konzentrierte seine Entwürfe gewissermaßen auf das Wesentliche.

Diese Erkenntnis ermöglichte häufig eine Einschätzung von Vasters' Arbeit an einem Stück, auch wenn die Ausführung zunächst unbekannt war bzw. blieb. Verschiedene im nachhinein in Sammlungen entdeckte Ausführungen nach Vasters' Entwürfen bestätigten durchgängig die anhand der Entwürfe gemachten Annahmen: Beispielsweise existieren im Konvolut sechs Entwürfe der Montierungen sowie des Deckelknaufs einer *Bernsteinvase* (V6), wie Vasters, selten genug (erhalten), auf einem Entwurf vermerkte, nicht aber eine Gesamtzeichnung. Deren Fehlen bedingte, die Arbeit als Restaurierung, vielmehr Neufassung, zu betrachten. Zudem wurde die Funktion der einzelnen Montierungen am Stück (hypothetisch) festgelegt. Die Entdeckung der Vase im Rijksmuseum, Amsterdam, bestätigte schließlich alle Vermutungen.

Ein weiteres Beispiel sei am Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn (A13) angeführt: Auf dem Entwurf stellte Vasters neben dem gesamten Anhänger (Gesamtentwurf) zwei weitere Rosetten in der entsprechenden Höhe dar, ein Hinweis auf mehrere Ausführungen. Tatsächlich befanden sich zwei Anhänger (mit Rosetten, die mit dem Entwurf übereinstimmen) ehemals in der Sammlung Spitzer, während die dritte Ausführung einst in der Sammlung des Lord Londesborough, London, war. Alle drei Ausführungen unterscheiden sich leicht voneinander.

Damit wäre ein weiteres Merkmal von Vasters' Schaffen angesprochen – die Variation eines Motivs, die Vermeidung einer vollständigen Kopie –, auf das im folgenden eingegangen wird.

Neben dem Studium von historischen Objekten, welche infolge Restaurierungen in Vasters' Hände gelangten, zeugt seine umfangreiche Bibliothek von seiner Belesenheit und seinem Hintergrundwissen. Vasters' Entwürfe lassen auf seine weitreichende Kenntnis von historischen Arbeiten schließen, an denen er sich orientierte, diese aber nie vollständig kopierte. Mehrere Anhänger von Vasters stützen sich auf historische Anhängertypen.

Vasters überarbeitete beispielsweise für einen Anhänger in Form einer Meerjungfrau (A4) zwei Fotografien eines Stückes des 16. Jahrhunderts. Er konturierte, hob Einzelheiten hervor und entwarf schließlich in zwei Ansichten einen eigenen, sich zwar am authentischen Objekt anlehrenden Anhänger, der aber durch konzeptionelle Veränderungen einen neuen Charakter erhielt.

Der Anhänger in Form eines Schiffes (A2), in zwei Variationen (für Spitzer) ausgeführt, stützt sich auf einen historischen Anhängertyp, welcher über einen relativ langen Zeitraum als Motivgabe hergestellt wurde. Wahrscheinlich fand Vasters sein direktes Vorbild im Musée du Louvre, Paris. Wiederum brachten Modifikationen der Vorlage (Einmaster-Typ) nicht nur ein eigenständiges Stück hervor, sondern gleichsam einen neuen Typ (Dreimaster-Typ). Dieser präsentiert sich reicher als alles bisher Dagewesene, war also im Sinne von Vasters verbessert worden, was vieles über dessen Selbstverständnis kundtut.

Vasters verharrte nicht in der Reproduktion von Erzeugnissen im Stile vergangener Epochen, folgte ihnen nicht knechtisch und unreflektiert, sondern schuf, deren bzw. der alten Meister Tradition folgend, eigenständige Arbeiten, die den Glanz und die Ausstrahlung, den Reichtum und die Wirkung historischer Objekte übertraf.

Hierbei erfüllte die Anlehnung an ins 19. Jahrhundert überkommene Vorbilder nicht allein die zeitgenössische Forderung (z.B. von Kunstgewerbeschulen) nach Stilreinheit, sondern bewirkte zugleich eine Tarnung der nach Vasters' Entwürfen gefertigten Anhänger innerhalb des alten Bestandes. Die stilistischen und konzeptionellen Zitate, einher gehend mit der Vermeidung moderner, maschineller Fertigungstechnik, ließ seine Arbeiten in seiner Zeit

so authentisch wirken wie historische Stücke. Dies vor dem Hintergrund einer Fälschungsabsicht betrachtet, reduzierte die Gefahr der Entlarvung und bildete den Grundstock lukrativer Geschäfte – für sich genommen aber spricht es von Vasters' Streben nach Perfektion, seinem exzeptionellen Talent und seinem ungeheuren Können.

Auch der bereits angesprochene Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn (A13) entspricht einem traditionellen Motiv, das seit Beginn des 17. Jahrhunderts in Spanien als Votivgabe sehr beliebt war.

Die in diesem Kontext angeführten Anhänger (vgl. neben A2, A13 auch A14 und A15) mögen den Eindruck erwecken, nach Vasters' Entwürfen seien generell mehrere Variationen entstanden (es wird in diesem Zusammenhang von modifizierten Duplikaten gesprochen). Dem war nicht so; die Mehrheit der im Konvolut durch Entwürfe belegten Objekte scheint Unikate darzustellen. Nur in relativ wenigen Fällen fanden sich Stücke, die wegen Ähnlichkeiten zu Entwürfen von Vasters mit dessen Schaffen in Zusammenhang stehen könnten (vgl. A14, Abb. 11; A15, Abb. 6-7; A17, Abb. 6; A18, Abb. 9; A20, Abb. 2; A26, Anm. 5); A29, Abb. 7; A40, Abb. 3). Neben Anhängern entstand vornehmlich Sakralgerät (für das sich mehrheitlich keine Zeichnungen im Konvolut findet) in mehreren Exemplaren: In einigen Fällen wurde ein Auftrag für ein historistisches Sakralgerät dazu genutzt, mehrere Ausführungen zu schaffen – doch auch diese immer in Variationen, die offenbar als authentisch ausgegeben wurden.⁴ Eine bei Vasters' zeitgenössischen Kollegen beinahe selbstverständliche und alltägliche Massenproduktion oder eine Vorproduktion von Teilen, die in Kombination zu Objekten nach Käuferwunsch montiert wurden, findet sich in Vasters' Schaffen nicht. Selbst bei Eigenzitat, beim Verwenden ähnlicher Details an verschiedenen Objekten in unterschiedlichen Funktionen – z.B. ein bärtiges und geflügeltes Fabelwesen mit zwei in Flossen endenden Schlangenschwänzen anstelle der unteren Extremitäten (vgl. V1, Abb. 7a, b) – veränderte Vasters das Motiv.

Seine Arbeiten und Ornamente sprechen von seiner Vertrautheit mit Entwürfen von in der Renaissance tätigen Meistern.⁵ Er stützte sich

⁴ Vgl. LG, Nr. 16b, 17b-d, 33b. Dazu auch Kapitel 4.18, S. 105.

⁵ In Vasters' Bibliothek befanden sich acht Publikationen zur Ornamentik, die neben alten Mustern auch Arbeiten zeitgenössi-

auf den Zeichnungsnachlass der wichtigsten historischen Kollegen als einen Quell an Informationen, übernahm Ideen, aber auch hier kaum ein Gesamtkonzept, bereicherte, komplizierte und verbesserte. Dieses Studium begünstigte Vasters' Vermögen, authentisch wirkende Stücke zu entwerfen, die nicht allein Zeitgenossen überzeugten, sondern auch heute noch, über zwei Jahrzehnte nach Bekanntwerden des Konvolutes, erregen einige Stücke keinen oder nur einen vagen Zweifel an der Authentizität; meist führen dazu eine dubiose (Spitzer) oder fehlende Provenienz, oder technische Besonderheiten erregen Verdacht.

Dass letztere nicht unbedingt auf Vasters zurückgehen, beweisen viele in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André erhaltene Gips- und Metallabgüsse. André hatte die Fertigung und Montierungen einer Reihe von Anhängern sowie anderen Objekten für Vasters ausgeführt (A1, A8, A9, A12, A21, A27, A38, A45, T1, T6, P10, HP1, U4, K2, H1). Weitere Gips- und Metallabgüsse bezeugen (Entwürfen von Vasters) nahestehende Objekte (A3-A5, A10, A11, A13, A17, A18, V8, U2, K1, H2, H3), die entweder auf Vasters oder André zurückzuführen sind. Distelberger spricht von einer Inspiration Andrés durch Vasters.⁶ Wenn es sich durchaus so verhalten könnte, scheint es kaum möglich festzustellen, ob die Variationen eines Motivs (auch in anderem Kontext) Vasters oder André zuzuschreiben sind.⁷

Unter den alten Meistern, an deren Arbeiten und Entwürfen sich Vasters bei seinen Anhängern wiederholt orientierte, finden sich Hans Collaert d. Ä. (A14, A18, A19), Daniel Mignot (A23, A24, A27), Etienne Delaune (A25, A26) und Leone Leoni (A31-A33). Einzelne Anhänger stehen dem Schaffen nahe von Paulus Birckenhultz (A20), Gabriel Gipfel, Erasmus Hornick (A18), Hans II Jamnitzer (A25) und vielen unbekanntem Meistern (A14, A24, A25, A35, A36, A41, A43), während Vasters auf die Arbeit von Wenzel Jamnitzer (erwähnt im Zusammenhang mit A17) – ebenso wie von dem genannten Erasmus Hornick – vermehrt für andere Objekte zurückgriff (u.a. Gefäße, Kabinette, Hausaltäre). Daneben lässt das Konvolut erkennen, dass Vasters das Schaffen

scher Kollegen erfassen. Siehe Kat. Aachen 1909, Lots 577, 607, 624, 627, 629, 630, 633, 752.

⁶ Distelberger 1993, S. 284 – siehe A3, Anm. 4.

⁷ Vgl. zum Anteil Andrés an der Fertigung von Stücken nach Vasters' Entwürfen und nahestehende Stücken, Kapitel 3.7 (Tabelle S. 43-44).

zeitgenössischer Kollegen wie Emile Froment-Meurice (A27) bekannt war.

Die hohe Qualität von Vasters' Entwürfen sowohl auf der zeichnerischen als auch konzeptionellen Ebene und deren Ausführungen zeugen von einer großen Sachkenntnis und seiner Fähigkeit, sich in die Materie einzudenken. Doch auch bei Ornamenten vermied Vasters in der Regel die Kopie eines Vorbildes, was am Beispiel der Maureske verdeutlicht werden soll. Die Rückseiten einer Anzahl von Anhängern (A25-A27, A29, A33a, A36-37, A45-T1) zeichnen sich durch Ornamentfelder aus: als Gitterwerk gestaltete Durchbrucharbeiten in der Technik des Email à jour, die auf eine goldbelassene oder mit Schmelz überzogene Goldplatte aufgebracht sind, oder in der Technik des Email en ronde bosse (A29), bei dem die Durchbrucharbeit auf eine Lapislazuli-Tafel aufgelegt ist.

Ist die historische Maureske, ein Flächendekor, als durchgehendes „Band“ gestaltet, das zu geometrischen Mustern gefaltet, verschlungen sowie geflochten und mit Ranken und Blüten bereichert in symmetrischer Anlage eine Fläche füllt, entwickelte Vasters ein System aus C-Schwüngen und einer Art Stabwerk, die, mit Voluten und Blüten durchsetzt, ineinandergreifen und/oder verflochten sind und ebenfalls symmetrisch eine Fläche einnehmen. Das Ergebnis ist ein der Maureske nahestehendes, aber nicht entsprechendes Ornament, das im Unterschied zur Renaissance häufig bunter gestaltet ist. Einzig für die Montierungen einer *Braune[n] Jaspis Coupe* (P30) übernahm Vasters – mehr oder weniger identisch – von einem Vorbild, einer Pariser Kanne im Kunsthistorischen Museum, Wien, zwei Maureskenbänder und setzte sie an verschiedenen Arbeiten in immer wieder abgewandelter Form ein. Hier dürfte eines der engsten Zitate von Vasters erkannt werden.

Gruber verweist im Zusammenhang mit den Ornamenten der Kanne im Kunsthistorischen Museum auf Entwürfe des französischen Kupferstechers, Zeichners und Publizisten Jacques Androuet du Cerceau d.Ä. (Ducerceau)⁸, die

sich an Entwürfen des italienischen Ornamentstechers Enea Vico (1523-1567)⁹ anlehnen.

Deutlich wird, dass Vasters verschiedene Sammlungen, u.a. das Kunsthistorische Museum, Wien, das Grüne Gewölbe, Dresden, und das Musée du Louvre, Paris, sehr genau kannte. Immer wieder griff er auf dortige Vorbilder zurück. Nicht nur im Falle der Kanne ist jedoch fraglich, ob er den Entwerfer der Ornamente kannte bzw. ob die Kenntnis ausschlaggebend war für die Wahl des Vorbildes. In diesem Kontext ist z.B. ein Anhänger mit Venus und Adonis (A25) zu nennen. Dessen Figurenkomposition entspricht einer graphischen Vorlage von Hieronymus Cock (1518-1570)¹⁰, die unter anderem von Hans II Jamnitzer (um 1538-1603)¹¹ verwendet oder an einer Kanne im Victoria and Albert Museum, London, eingesetzt wurde. Welche Vorlage des Adonis-Motivs (eine der genannten oder eine andere) Vasters diente, ist ungewiss. Es wurden also bestimmte Entwürfe, Motive oder Stücke benutzt.

Bei einigen Anhängern (und anderen Objekten) wird im Gegensatz dazu der Rückgriff auf einen bestimmten Entwerfer merklich.

Angeführt seien hier zunächst drei Anhänger: die Anhänger mit Poseidon (A19) und mit Zeus und Aphrodite (A18) sowie der Anhänger in Form der auf einem Hirsch reitenden Diana auf einer Rankenbasis (A14). Diese sind auf Vorbilder des Antwerpener Meisters Hans Collaert d. Ä. (um 1530 – vor 1581)¹² zurückzuführen, die u.a. 1581 und 1582 bei Philipp Galle publiziert wurden. Collaerts Entwürfe hatten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (ab ca. 1560) enormen Einfluss auf die deutsche Produktion von Anhängern. Einige zeigen Kompositionen mit zentralen Nischen, andere führen Göttergestalten auf länglichen in Pässen geformten Rankenbasen vor mit Steinbesatz und flankiert von halbfigurigen Mischwesen (Chimären). Während dort die Figuren nie ganz ohne Hintergrund erscheinen, zeigen

⁸ Saur, Bd. 30, S. 165-168, Ducerceau, Jacques d.Ä. (geboren sicherlich in Paris um 1520, gestorben zwischen Ende 1585 und Februar 1586); Thieme-Becker, 10. Band, S. 28ff. – Jacques I Androuet du Cerceau (um 1510/12-um 1584. Zum älteren du Cerceau vgl. auch Honour/Fleming 1984, S. 164-165 mit Literaturhinweisen.

⁹ Zu Enea Vico siehe DA, Bd. 32, S. 412-413; Thieme-Becker, 34. Band, S. 328. Vgl. zu Vico auch Honour/Fleming 1984, S. 643 mit Hinweis auf Hayward 1976.

¹⁰ Saur, Bd. 20, S. 69-70, Cock (Cocx, Kock, Wellens de Cock), Hieronymus (Jérôme, Jeronimus) (Antwerpen 1518-1570); DA, Bd. 7, S. 499-500; Thieme-Becker, 7. Band, S. 143, 144 (um 1510-1570).

¹¹ Vgl. Thieme-Becker, 18. Band, S. 368.

¹² Der Zeichner und Stecher hinterließ ca 80 Blätter. Zu Collaert vgl. Saur, Bd. 20, S. 273, Collaert d.Ä., Hans (Johannes, Jan I) Brüssel, um 1530-1581); DA, Bd. 7, S. 555ff.; Thieme-Becker, 7. Band, S. 211; Appuhn 1970, S. 20 ff.; Hackenbroch 1979, S. 234ff., Abb. 628 A und B.

wiederum andere Entwürfe von Collaert beritene Meeresungeheuer auf verhältnismäßig kleinen Basen.

Auch kombinierte Vasters Vorbilder bestimmter Entwerfer, wie am Anhänger mit Zeus und Aphrodite deutlich wird, bei dem neben der Nähe zu Entwürfen von Collaert die Figurengruppe eines Bleiabgusses von Erasmus Hornick (um 1530-1583)¹³ im großen und ganzen gleicht.

Beim Anhänger mit Jäger (A20) orientierte Vasters die Figurengruppe von Jäger und Hund auf Engste an einem Anhänger von Gabriel Gipfel (gestorben 1617)¹⁴ im Historischen Museum, Dresden (A20, Abb. 4). Der aus Nürnberg stammende Gipfel war um 1580 nach Dresden übersiedelt, wo er für den Hof tätig war. Verschiedene Arbeiten des Meisters sind im Grünen Gewölbe, Dresden. Ein Vasters' Entwurf nahestehender Anhänger mit Jäger (A20, Abb. 2), der anstelle eines architektonischen Rahmens in Rankenwerk eingefasst wurde, galt bisher als Wiener Arbeit von um 1870, scheint aber eher auf Vasters zurückzugehen: Vasters hatte auf der Kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902 einen der Beschreibung nach identischen Anhänger aus seinem Besitz ausgestellt.

Direkte Vorbilder für seine Anhänger mit Karl V. (A31-A33) fand Vasters in den um 1550 entstandenen Medaillen des wohl bedeutendsten italienischen Medailleurs des 16. Jahrhunderts, dem Mailänder Leone Leoni, gen. Leone Aretino (1509-1590)¹⁵, von denen Vasters vermutlich ein im Kunsthistorischen Museum, Wien, befindliches Stück kannte.

Trotz aller Nähe und Übernahme von Stileigentümlichkeiten historischer Entwerfer – für den in Augsburg tätigen Ornamentstecher und Entwerfer für Emailleinlagen Daniel Mignot (nachgewiesen in Augsburg 1593/96)¹⁶ waren beispielsweise Vogelköpfe oder Akroterfigürchen, mit denen C-Schwünge an den Seiten von Anhängern besetzt sind, typisch (vgl. A23) – existieren offensichtlich keine Vorlagen, mit

¹³ Zu Hornick vgl. DA, Bd. 14, S. 765ff.; Thieme-Becker, 17. Band, S. 521; Hayward 1976, S. 243 ff.; Hackenbroch 1979, S. 157 ff., sw-Abb. 426 A und B.; Tait 1986 (I.), S. 107. Zu Hornick und der Schule von Salviati siehe Kapitel 4.19.1, S. 106-107.

¹⁴ Zu Gipfel vgl. Thieme-Becker, 14. Band, S. 154 – siehe A20, Anm. 3.

¹⁵ Zu Leoni vgl. DA, Bd. 19, S. 200ff.; Thieme-Becker, 23. Band, S. 84-87.

¹⁶ Zu Mignot vgl. Thieme-Becker, 24. Band, S. 549; Siehe auch Hayward 1976, S. 228, zu Musterbüchern von Mignot zur Ausführung transluzider Email-Ornamente.

denen eine Arbeit von Vasters exakt übereinstimmt. Daher – zurückkommend auf die oben angesprochene Unterscheidungsproblematik von Vasters' und Andrés Arbeiten (sofern ähnliche Entwürfe von Vasters existieren) – kann ein Gipsabguss eines in der Werkstatt des André genauestens nach einer Vorlage von Daniel Mignot gefertigten Anhängers nur auf André zurückzuführen sein (A23, Abb. 3-4).

Bei der Auswahl von Vorbildern für Anhänger legte Vasters allen Anscheins nach oft Wert auf deren Seltenheit:

Zum einen entspricht die Ikonographie des Anhängers in Form des heiligen Georg (A1) einem so seltenen Typ, dass offenbar nur ein einziges Stück als direktes Vorbild in Frage kommt, der sog. „Holbein-Georg“ in Windsor Castle. Abgesehen davon, dass dies ein weiteres Indiz für Vasters' Aufenthalt in England sein könnte, und unter Ausschluss einer möglicherweise zufällig entstandenen Ikonographie sind viele Georg-Anhänger in verschiedenen Sammlungen überkommen, die als Vorbild hätten dienen können, z.B. ein bekanntes Stück im Grünen Gewölbe, Dresden; doch Vasters hob seinen Georg von gängigen Ikonographien mit Lanze durch ein in beiden Händen hinter dem Kopf zum Schlag ausgeholtes Schwert ab.

Vielleicht wegen ihrer Zerbrechlichkeit sind Elfenbein-Anhänger äußerst selten¹⁷. Vasters entwarf ein zusammengehörendes Paar, ein Anhänger in Form eines Löwen und eines Hundes (A8-9).

In der Tat fanden sich neben den Vasters' Anhängern nahestehenden Stücken in der Kunsthalle Bielefeld lediglich zwei weitere Elfenbein-Anhänger, beide in Form eines Löwen. Bei dem einen, eingeschätzt als deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts, wird der Leib ähnlich Vasters' Anhänger mit einem Gurt umfasst. Der andere, offenbar eine deutsche Arbeit von um 1620, befindet sich in der Walter Art Gallery, Baltimore. Der Leib dieses Löwen ist mit einem Cabochon besetzt, der möglicherweise eine Reminiszenz eines ehemals vorhandenen Gurtes darstellt; Cabochon und die Aufhängung wurden im 19. Jahrhundert ersetzt, ein Zusammenhang mit Vasters' Schaffen scheint nicht zu bestehen.

Kaum erstaunt es, dass die einzig in Deutschland fassbaren, heute in Bielefeld verwahrten

¹⁷ Kat. Baltimore 1985, S. 250: „Ivory jewelry seems always to have been rare, probably because of its fragility compared with the more popular enameled gold of the sixteenth and seventeenth century.“

Vergleichsbeispiele Vasters' Vorbilder darstellen.

Ebensowenig wie Vasters seine Bergkristall-Objekte schnitt und gravierte, schnitzte er die elfenbeinernen Tierkörper seiner Anhänger selbst. Ein in Aachen ansässiger Spezialist, „ein Graveur der zugleich in Elfenbein schnitzte [und] »auf antik arbeitete«¹⁸ mag herangezogen worden sein. Die von geübter Hand erstellten Elfenbein-Körper könnten ebensogut in Erbach (Odenwald) geschnitzt worden sein, das im späten 19. Jahrhundert Zentrum der Elfenbeinschnitzerei war, oder für die in der Werkstatt des Alfred André gefertigten Anhänger wurde ein in Frankreich, Dieppe, tätiger Schnitzer beauftragt (was auf eine Fertigung vor ca. 1870 hinweisen würde).

Gründe für die Auswahl seltener Vorbilder gibt es mehrere. Ausgehend von einer Fälscherabsicht bedingen selten vorhandene Stücke eine nur kleine Anzahl von Vergleichsbeispielen und möglicherweise eine geringere Gefahr der Entlarvung. Allerdings dürften kommerzielle Gründe, wie der höhere Marktwert seltener Stücke, eine größere Rolle gespielt haben. Andererseits mag auch der Wunsch einer Abgrenzung von eher üblichen oder gängigen Motiven, von „Massenprodukten“ ausschlaggebend für Vasters gewesen sein. Es lag sicherlich ein besonderer Reiz darin, etwas Einzigartiges zu schaffen. Exzeptionelles, Originalität und Inventionen führen verschiedene Arbeiten von Vasters vor, etwa der Anhänger in Form eines Berges – Apollo auf dem Parnass (A7, s.u.), der Anhänger mit Judith und dem Haupt des Holofernes, David und Goliath (A21), eine mit einem außergewöhnlichen Henkel in Form eines Satyrs versehene Kanne (KA4) oder die Ausstattung eines Pokals in Form einer Muschel (P12). Diesen bestückte Vasters mit Figurenhandhaben – nackte, kahlköpfige Bergkristall-Figuren, die sich aus dem Innern des Gefäßes lehnen. Hier allerdings führt die Originalität zum Verlust der Glaubwürdigkeit – zumindest aus heutiger Sicht –, denn derartige war nicht in der Renaissance anzutreffen. Bis zu einem gewissen Grad dürfte Vasters' Auswahl an Vorbildern vermutlich auch von Auftraggebern wie Spitzer beeinflusst gewesen sein, die die Wünsche ihrer Kunden zu befriedigen suchten.

Anhand verschiedener Stücke sollen einige für Vasters typische Merkmale seiner Entwürfe erläutert werden.

Zum einen fertigte der Goldschmied in vielen Fällen für die Einzelteile, aus denen ein Objekt besteht, Detailzeichnungen, die er mit schriftlichen Erklärungen, Änderungsabsichten und Produktionshinweisen versah. Im Falle des Anhängers in Form des heiligen Georg (A1) gingen diese durch das rigorose Ausschneiden der einzelnen Zeichnungen verloren oder wurden unlesbar. Doch wo sie erhalten blieben, erklären sie Diskrepanzen zwischen Zeichnung und Ausführung, geben Zeugnis von der Ausdrucksweise jener Zeit und dienen als Quelle von Vasters' Gedanken. Je nach Größe oder Beschaffenheit eines Objektes gibt es zu einigen Arbeiten Detailentwürfe in einer teilweise verblüffend großen Anzahl (u.a. sechzehn für den Pokal P24 oder sechsunddreißig für das Altar-Kabinett K1). Das mehrfache Erscheinen bestimmter variiertes Details (s.o.) verdeutlicht, dass auch kleinformatige Entwurfszeichnungen verwahrt wurden als Musterkollektion von Formen und Ornamenten, auf die der Goldschmied zurückkommen konnte – ein Indiz, wieso Zeichnungen verwahrt und nicht vernichtet wurden, was eher zu erwarten gewesen wäre.

Typisch für Goldschmiede-Entwürfe symmetrischer Objekte ist das exemplarische Darstellen nur einer Seite oder eines Details stellvertretend für die andere Seite, die gar nicht, unvollständig (z.B. nicht farbig) oder andeutungsweise verblieb. Auf vielen Entwurfszeichnungen von Vasters für Anhänger zu beobachten – nur ein Kettenstrang (A10), halber oder unvollständig gemalter Rahmen (A24, A31, A32, A34, A40), beispielhaft dargestellte Schmuckglieder (A33b), Emailornamente (A38) etc. – ist dies besonders aber bei Detailentwürfen anderer Objekte zu beobachten.

Für die Ausführung war es bei symmetrischen Objekten, Details und dergleichen nicht notwendig eine vollständige Zeichnung zu erstellen. Derartige Entwürfe dienten zweifelsohne als Produktionsunterlagen. Es kam weniger auf die Wirkung der Zeichnung an als vielmehr auf unmissverständliche, größtenteils von Vasters mit Erklärungen und Anweisungen (bezüglich des Objektes, der Ansicht, des Emails und vielem mehr) ergänzte Vorlagen für die Ausführung. Die damit einher gehende Unfertigkeit bzw. Unvollständigkeit – nicht zu ver-

¹⁸ Vgl. A8-A9, Anm. 9. Zum vollständigen Zitat siehe Kapitel 3.3.2, Anm. 15 (S. 35).

wechsellern mit dem oben angesprochenen Weglassen von bereits vorhandenen Details – und weniger sorgfältige Ausarbeitung unterscheidet die (in der Regel kleinformatigen) Detailentwürfe von Gesamtentwürfen, d.h. Gesamtansichten eines Objektes. Auch diese dienten als Herstellungsgrundlage, manche aber zeichnet eine repräsentative Wirkung aus, die weitere Verwendungen vorstellbar lassen werden, wie die Vorlage vor einem Kunden, um sich etwa dessen Einverständnis für die Ausführung einzuholen oder sich seine Zufriedenheit bestätigen zu lassen.

Manche Zeichnungen wurden anscheinend verschickt, wie auf dem Gesamtentwurf einer Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen (KA1) aus einem von Vasters schriftlich festgehaltenen Gruß hervorzugehen scheint. (Gleichwohl sind auf diesem Entwurf die Ornamentbänder nur beispielhaft an Segmenten verdeutlicht.) Gesamtzeichnungen mögen daher bei der externen Ausführung eines Stückes, z.B. bei Alfred André in Paris, eine Rolle gespielt haben, um dem fertigenden Handwerker oder Spezialisten eine Vorstellung über das zu erzielende Ergebnis zu vermitteln.

Anhand der gesammelten Zeichnungen – ähnlich einem Musterkatalog – wird Kunden vielleicht eine Vorstellung über die Bandbreite des Schaffens gegeben worden sein – obwohl zu vermuten ist, dass Vasters hier eher mit bedacht vorging und nicht jedem alles zeigte –, und schließlich dokumentieren die Zeichnungen erstellte Objekte (wie ein Archiv).

Vielleicht ist in diesem Zusammenhang eine Nummerierung zu betrachten, die auf den Entwürfen von vier Anhängern zu lesen ist:

Die Entwürfe des Anhängers mit Kains Brudermord (A26), der Anhänger in Form eines Löwen und Hundes (A8-9) und des Anhängers mit Zeus und Aphrodite (A18) sind Vasters' *No. 1*, *No. 3*, *No. 4* und *No. 7*. Verschiedene Ansätze mögen die Nummerierung erklären: Vielleicht hatte Vasters alle Anhängerentwürfe mit Nummern versehen (eine Art Archivsystem) und die Beschriftungen der meisten gingen beim Aus- und Beschneiden verloren. Drei der oben genannten Anhänger befanden sich im Besitz Spitzers (A8-9, A26), zwei der Anhänger (A8-9) wurden mit Sicherheit bei André gefertigt und ein dritter (A18) scheint dort gefertigt worden zu sein – vielleicht hat die Nummerierung der Anhänger mit Vasters Verbindungen zum einen oder anderen zu tun.

Typen

Die Entwürfe im Vastersschen Konvolut wurden, soweit dies möglich war, zu Typen geordnet, die wiederum nach Materialien gruppiert sind.

Bei den Anhängern gibt es folgende Typen:

1. Figürliche und dingliche Anhänger (A1-12).

Bei diesen ist der Anhängerkorpus – vollplastisch und frei hängend ohne rahmende, einen Hinter- oder Untergrund bildende Zutat – als Figur, Wesen, Tier oder Gegenstand geformt.¹⁹

Die Entwicklung des Typs begann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und resultierte aus der zunehmenden Befreiung der Gestalten und Dinge von Hinter- und Untergründen sowie der Herauslösung aus architektonischen Zusammenhängen. Derart befreit, erlangten die an ihren Aufhängungen frei schwingenden Gestalten, Bestien und Objekte eine nie dagewesene, lebhaft wirkende Wirkung, ein Umstand, der ihre Popularität und rasche Verbreitung begünstigte. Wo die Entwicklung ihren Anfang nahm, ist unsicher. Früheste Arbeiten sind italienischen und spanischen Ursprungs, wobei die mythologisch-sinnbildlichen Bezüge auf eine humanistische Gelehrsamkeit schließen lassen.

Die Pracht dieser meist für hochstehende Persönlichkeiten angefertigten Pretiosen ist von enormem Umfang – so auch die Kosten. Die reiche Farbigekeit und der schillernde Effekt des Emails en ronde bosse wurde bei den meist aus Gold bestehenden Anhängern mit Juwelen- und Halbedelsteinbesatz sowie Perlen- oder Edelsteinbehang gesteigert. Auf zahlreichen Porträtbildern verewigt²⁰ und in geringer Zahl in herrschaftlichen Kollektionen ins 19. Jahrhundert überkommen²¹, bieten sie einen reichen Formenschatz und weckten das Begehren der Sammler.

¹⁹ Damit wird der Typ grundsätzlich anders definiert als bei Harold Newman, *Illustrated Dictionary of Jewelry*, 1981, S. 124. Darin werden zu „figural pendants“ auch architektonische Anhänger gezählt. – Tait 1986 (I), trennt „Pendants with figures without background or framing“ von den in ein eigenständiges Kapitel geordneten „Pendants with figures and architecture“. – Hackenbroch 1979 wählte eine Einteilung nach Ländern.

²⁰ Vgl. Luthmer 1881, S. 4-7.

²¹ Zur Verwendung von Schmuckanhängern in der Renaissance und im Manierismus als Vermögensrücklagen, die, auch modischen Entwicklungen unterworfen, im Bedarfsfall eingeschmolzen oder verändert wurden, und dem daraus resultierenden Erhalt einer relativ kleinen Anzahl von Schmuckoriginalen im Verhältnis zum vermutlich einstigen Bestand vgl. Luthmer 1881, S. 3 ff.

Eine Untergruppe bilden beispielsweise die Anhänger mit Barockperle²² (A5-A7), welche die späte Renaissance (Deutschland, Italien und Spanien) hervorbrachte. Bei diesen besteht der Anhängerkorpus aus einer oder mehreren natürlichen oder gezüchteten sowie ungewöhnlich oder unregelmäßig geformten Perle(n), um die der Goldschmied eine Figur erschuf, die wie alle anderen Typen eine reiche, farbige Dekoration aufweist (Email, Edelstein- und Perlenbesatz sowie Edelstein- und Perlenbehang). Das Ergebnis galt als gelungen, wenn eine harmonische Einheit entstand, bei der die Perle meist den Torso einer Gestalt oder Kreatur bildet. Hierbei kann die Perle so eingebunden sein, dass sie von allen Seiten oder nur von einer sichtbar ist.

Übliche Formen sind, wie bei Vasters, die Meerjungfrau und der Drache, daneben erscheinen authentische Anhänger häufig in Form eines Tritons, Kentauren, Hippokampen, Bullen, Schmetterlings, Hahns und einer Seeschlange. Für den Anhänger in Form eines Berges – Apollo auf dem Parnass (A7), bei dem die Barockperle nicht in das Objekt eingebunden ist, sondern dieses bildet, scheint kein Vorbild zu existieren. Der Anhänger spricht für Vasters' Kreativität und den Mut, sich von historischen Vorbildern zu lösen.

2. Supportative Anhänger (A13-A16)

Während diese bislang innerhalb der figürlichen und dinglichen Anhänger betrachtet wurden²³, werden sie hier zu einem eigenen Typ zusammengefasst.

Dieser zeichnet sich im Gegensatz zur Typ 1 durch einen zweiteiligen Aufbau des Anhängerkorpus aus, bei dem eine vollplastische Figur(engruppe), Kreatur etc. ohne Hintergrund auf einer Basis platziert ist. Letztere führte hier zur Bezeichnung des Typs.²⁴

Historische Arbeiten zeigen häufig eine als Füllhorn oder Schale²⁵ gestaltete Basis, dane-

daneben ist zu Bögen und Pässen arrangiertes Ranken- bzw. Schweifwerk sowie ein stilisierter Boden²⁶ als Basis üblich. Bis auf die letztgenannte griff Vasters alle Basen auf. Seine Arbeiten zeichnen sich dadurch aus, dass die Kettenstränge der Aufhängung immer an der Basis befestigt ist – dagegen führen authentische Anhänger der Renaissance auch eine Befestigung an den Figuren vor²⁷. Im Unterschied zu Typ 1, bei dem nur ein kleiner Teil des Korpus zwischen die Kettenstränge ragt, werden hier die wesentlich kleineren Figuren vollkommen von den Kettensträngen gerahmt, was die thematische Einbeziehung der Aufhängung in das Konzept des Anhängers erlaubt. Offenbar beim Anhänger A16 geplant und bei einem Anhänger des Typ 4 (A25) durchgeführt, scheint dies die Renaissance nicht hervorgebracht zu haben.

3. Architektonische Anhänger (A17-A24)

Bei diesen Anhängern (in Ädikulaform) erscheint der Korpus in Form einer zentralen, gekuppelten, von Säulen oder Pfeilern gerahmten Nische (Ädikula) mit häufig durchbrochenem Fond und vollplastischen Figuren(gruppen) der antiken Mythologie sowie allegorischer und christlicher Thematik.

Um die Architekturen ist in der Regel weitere Dekoration symmetrisch arrangiert, wie Schweif- und Rollwerk, Festons, Masken, Putten, Tiere oder Tierköpfe sowie Hermen, Mischwesen und Akroterfigürchen in Chimären-gestalt. Diese sind einerseits in das Geflecht des Dekors eingebunden, oder, die Architektur flankierend, frei anmodelliert. Neben der Emaillierung der plastischen Teile (Email en ronde bosse) finden sich an den Anhängern dieses Typs weitere Emailtechniken, wie aufwendige Grubenschmelzarbeiten (Email champlevé) auf Kartuschen der Vorder- und vornehmlich der Rückseite. Das Nebeneinander verschiedener Emailtechniken tauchte erstmals bei manieristischen Schmelzarbeiten auf.²⁸ Edelstein-, aber auch Perlmutterbesatz, der bei Vasters' Stücken dieses Typs nicht vorkommt, gehört seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zum Standardrepertoire des fürstlichen Schmucks im manieristischen Stil.

²² In der älteren Literatur findet sich oft die Bezeichnung „Monsterperle“.

²³ Beispielsweise bei Tait 1986 (I.) innerhalb der Gruppe der „Pendants with figures without background or framing“.

²⁴ Die Bezeichnung „supportative Anhänger“ nimmt Bezug auf die Basis, den Support, und leitet sich vom lateinischen „supportare“ (= unterstützen) ab, das in viele Sprachen, u.a. ins Englische und Französische in der Bedeutung von Stütze und Träger, eingegangen ist.

²⁵ Auf den schalenförmigen Basen historischer Arbeiten tummeln sich vielerlei Gestalten und Bestien zumeist aus der Mythologie, deren Körper bei einigen Stücken von Barockperlen gebildet werden. Nahezu alle Arbeiten sind spanischer oder niederländisch-spanischer Herkunft (vgl. Hackenbroch 1979, Abb. 895, 896, 898, 899, 900 A und B, 902, 903, 905, 906 und 907). Einige wenige Arbeiten dieses Typs finden sich auch in

Deutschland, wobei hier der Schwerpunkt auf christliche Themen (z.B. personifizierte Tugenden) zum Tragen kam.

²⁶ Meist dienten eine (runde) Fläche oder Stäbe als Bodenangabe. Dazu Hackenbroch 1979, Abb. 904 A und B.

²⁷ Vgl. Hackenbroch 1979, Abb. 467A (Anhänger mit schreitendem Löwen), Abb. 513 (Anhänger mit Papagei), Abb. 517 (Anhängerentwurf mit Vogel) etc.

²⁸ Vgl. Krempel 1966, S. 112 ff.

In der Renaissance hatte sich eine Affinität für großen, schweren und massiven Schmuck ausgebildet. Anfang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte sich nördlich der Alpen der auf Architekturelemente konzentrierte Anhängerschmuck durch Entwerfer wie Erasmus Hornick und Hans Collaert d. Ä. Viele deren Entwürfe zeigen einander ähnelnde architektonische Anhänger mit Figur(en), bei denen eine oft recht massive, kalottenförmig geschlossene, von Pfeilern flankierte Nische eine meist stehende Figur mit oder ohne Sockel präsentiert. Häufig kragt die an eine Bühne erinnernde Standfläche der Nische halbrund aus (so auch bei A17) und verleiht den architektonischen Anhängern eine größere Tiefe. Scheinbar dem Akteur eine gewisse „Bewegungsfreiheit“ gewährend, sind die Figuren im Vergleich zum Architekturambiente viel zu groß (so auch bei Vasters) und füllen ihre Nischen oft vollständig aus (vgl. A20).

Solcherlei Entwürfe hatten großen Einfluss und wurden als Muster- und Vorlagen von den deutschen Goldschmieden adaptiert. Erasmus Hornick war beispielsweise am Beginn der 1550er Jahre in Augsburg und später in Nürnberg ansässig, wo in den 1560er Jahren seine Zeichnungen als Kupferstiche verlegt wurden.²⁹ Viele historische Arbeiten stehen in engem Bezug mit Hornicks Entwürfen, doch kein einziges Stück stammt nachweislich aus seiner Hand.³⁰

In der Regel ist die Rückseite authentischer architektonischer Anhänger von flacher Dimension, höchstens leicht gewölbt. Nicht in erster Linie auf Ansicht gearbeitet, weisen Rückseiten im Vergleich zu Vorderseiten einen reduzierten Charakter auf: Durch die verschiedenen Materialien, den Steinbesatz und die vollplastischen Figuren wird die Vorderseite eindeutig als Hauptseite definiert.

Oft mit einer Emailplatte geschlossen, verbirgt diese die Rückansicht der in mehreren Schichten montierten Vorderseite und verhindert zugleich, dass sich beim Tragen die Kleidung in den Schraubverbindungen verfängt, was nicht nur dem Tragekomfort entgegenkommt, sondern auch Beschädigungen vorbeugt. Daneben existieren Anhänger, deren Rückseiten die architektonischen Elemente der Vorderseite reflektieren – vergleichbar mit A17

und A18 –, oder solche, bei denen Durchbrucharbeiten als Rückseite aufgelegt sind (A22). Bei anderen Anhängern, bei denen die Architektur auf eine Nische oder sogar auf eine Standfläche und einen Bogen reduziert ist, ist das rahmende, durchbrochen gearbeitete Schweifwerk (seltener Rollwerk) von beiden Seiten sichtbar. Im eigentlichen Sinne keine architektonischen Anhänger (Anhänger in Ädikulaform) entspricht der Anhänger mit nacktem Figurenpaar (A24) diesem Typ.

Für zwei von Vasters entworfene Rückseiten aber existieren keine authentischen Vorbilder: Die Zweiseitigkeit (A21), das heißt die völlige Gleichstellung der Rückseite eines architektonischen Anhängers mit der Vorderseite, ist eine Erfindung von Vasters.³¹ Inwieweit allerdings der Auftraggeber (Spitzer) Einfluss auf die Gestaltung nahm, ist ungewiss. Neu ist zudem die Vermischung von Rückseiten mit Emailtafel und Rückseiten mit architektonischen Elementen, die in Bezug zur Vorderseite stehen. Schließt bei historischen Stücken das eine offenbar das andere aus, verwendete Vasters beim Anhänger mit Poseidon (A19) beides.

4. Anhänger mit szenischen Darstellungen (A25-A28)

Bei der Mehrheit der Anhänger mit szenischer Darstellung im Vastersschen Konvolut, bei denen ein Medaillon von einem in der Regel durchbrochenen Rahmen gefasst wird, ist das Medaillon als Goldrelief in der Technik des Email en ronde bosse ausgeführt. Nur bei einem Anhänger (A28) finden sich im Zentrum sehr flache (authentische) Figuren.

Vasters charakterisierte auf den durchgängig farbigen Entwürfen durch bestimmte (auch die Technik betreffende) Merkmale der Darstellung die Medaillons unmissverständlich als Reliefs: a) teilweise harte Schlagschatten, als würde die Oberfläche einem Streiflicht ausgesetzt, b) eine abgestufte Tonalität der einzelnen Farben, die die dreidimensionale Wirkung der modellierten Oberfläche unterstützt, c) Lichter und Schatten, welche die durch verschiedene Techniken bei der Herstellung zu bearbeitende Oberfläche – etwa eine Punzierung (A25) – suggerieren, und d) die Imitation anderer in das Relief eingefügter Materialien, beispielsweise ein Steinbesatz.

Es fand sich kein authentisches Vergleichsbeispiel für einen Steinbesatz, der neben der deko-

²⁹ Tait 1986 (I), S. 107 verweist auf einige Zeichnungen in der Kunstsammlung Veste Coburg, die 1565 in Nürnberg publiziert wurden. - Bereits 1562 waren dort Zeichnungen Hornicks veröffentlicht worden.

³⁰ Ders. S. 107.

³¹ Hackenbroch 1986, S. 185.

rativen Wirkung wie beim Anhänger mit Kains Brudermord (A26) auch eine Funktion (Opferaltäre) erfüllt.

Reliefs können getrieben, gegossen oder aus verschiedenen Materialien aufgebaut (Technik des Schichtaufbaus, s.o.) sein. Beim Treiben wird in der Regel von einem Wachsmo- dell ein Bronzeabguss zur Herstellung des Reliefs gefertigt – etwaiger Steinbesatz etc. muss hier bereits bedacht werden –, über den ein Goldblech getrieben wird: ein diffiziler Vorgang, der die Gefahr birgt, dass das zu dünn werden- de Material aufreißt. Anschließend wird das Relief in individuellen Arbeitsschritten weiter- behandelt: ziseliert, punziert und emailliert (Email en ronde bosse).

Gegossene Goldreliefs, die in der Renaissance selten³² und bei Vasters nur ein einzige Mal beim Typ 5 (A35) vorkommen, haben im Ver- gleich mit dem Treiben zwei erhebliche Nach- teile: das Verschleifen der Oberfläche und einen höheren Materialverbrauch und damit höhere Kosten. Vorteile sind in einer weniger diffizilen Technik und einer möglichen hohen Auflage identischer Exemplare zu sehen – beides scheint Vasters nicht angesprochen zu haben.

Die meisten, wenn nicht alle Anhänger dieses Typs von Vasters zeichnen sich durch ein Merkmal aus: aufwendig ornamentierte Rück- seiten, die als Durchbrucharbeiten in Anleh- nung an Mauresken gestaltet wurden (s.o.).

5. Anhänger mit Porträts bzw. Büsten (A29- A35)

Neben den Anhängern, bei denen das Relief in teilweise unterschiedlichen Materialien auf einer Tafel aus Hartstein (Lapislazuli) aufge- baut ist (Schichtaufbau), finden sich im Vastersschen Konvolut zwei Arbeiten mit Kameen (eine davon eine Neufassung) und ein Gnadenpfennig (A35). Letzterer zeigt das für Medaillen übliche Gussverfahren. (Zur Tradi- tion des Gnadenpfennigs siehe den Katalog- text.)

6. Anhänger mit Bergkristall und Verre églomisé³³ (A36-A40, siehe auch A45, bei T1)

Für keinen einzigen der Anhänger mit Verre églomisé im Vastersschen Konvolut findet sich ein Entwurf der Verre églomisé-Tafeln selbst. Die alleinige Darstellung der Rahmen deutet auf Neufassungen hin. Allerdings ist das Weg- lassen eines Teils nicht zwangsläufig ein Be- weis dessen Authentizität; es kann sich durch- aus um moderne Details handeln, die zur Ver- fügung standen bzw. gestellt wurden. Ob die Anhänger, deren heutiger Verbleib teilweise unbekannt ist, vollständige Arbeiten des 19. Jahrhunderts sind, sollte (Taits Forderung Nachdruck verleihend) eine Untersuchung klären (vgl. A38, bes. Anm. 3).

7. Gürtelanhänger (A41-A42)

In der Renaissance waren Frauengürtel häufig überaus kunstvoll geschmückte Ketten, die von einem Schloss zusammengefasst wurden. An der Verbindungsstelle zweigte ein Kettenstrang senkrecht ab, an dem entweder (in mittelalter- lichem Anklang) für den Haushalt Notwendi- ges hing (Schlüssel, Tasche, Nähbesteck etc.) – hier stand also der praktische Nutzen im Vor- dergrund –, oder dekorative Anhänger dienten der Zierde. Reich mit Email, Filigran, Edel- steinen, Perlen und dergleichen kunstvoll ges- taltet, erschienen diese Gürtelanhänger meist in runder Form, flaschenförmig oder in Spindel- form wie ein von Vasters entworfener Gür- telanhänger, der sich an Vorbilder aus der Zeit um 1600 anlehnt (A41).³⁴

8. Diverse Anhänger (A43-A44)

In der Tradition eines Riechfläschchen – nicht selten dienten diese in der Renaissance als Gürtelanhänger – bzw. eines Parfümbehälters stellte Vasters einen seiner Anhänger (A43) – ein einzigartiges Stück, das sowohl an einer Kette getragen, als auch wie ein Flakon hinge- stellt werden kann.

³² Tait 1986 (I), S. 59.

³³ Das Eglomisieren geht auf den französischen Kunsthändler J.- B. Glomi (18. Jahrhundert) zurück. Bei der Technik des Verre églomisé wird eine Tafel aus Glas oder ähnlichem Material auf der Rückseite mit Lack so bemalt, dass Aussparungen entstehen, die mit spiegelnder Materie hinterlegt werden.

³⁴ Zu Gürtelanhängern vgl. Luthmer 1881, S. 34-35.

4.2 Taschenuhren (T)

Das Konvolut belegt Vasters' Arbeit an mehr als neun Taschenuhren (T1-T9 und Anhang 3). Alle Entwürfe dienten für Gehäuse und Zifferblätter, keinesfalls jedoch gibt es eine Hinweis darauf, dass Uhrwerke auf Vasters zurückgehen. Lediglich ein Entwurf stellt Teile eines Uhrwerks (T9) dar; allerdings ging es um die dekorative Gestaltung der Unruh, des Unruhklobens, dessen Decksteins sowie des Unruhreifs und nicht um die Mechanik.

Vier der Uhren (T1-T4), auch hier sollte von mindestens gesprochen werden, bildeten ehemals Teil der Sammlung Spitzer. Die emaillierte Goldmontierung einer Bergkristall-Kreuzuhr (T5) steht der Montierung eines einst im Besitz von Spitzer befindlichen Kreuzanhängers so nahe, dass auch hier eine Fertigung für Spitzer vermutet werden darf.

Wahrscheinlich wird Spitzer Vasters Uhrwerke zur Neufassung übergeben haben. Der Katalog der Sammlung Spitzer, in denen die nach Vasters' Entwürfen gefertigten Taschenuhren durchgängig als authentisch verzeichnet sind, führt in den vier oben angesprochenen Fällen signierte Uhrwerke auf: David Ramsay aus Schottland (T1), Dieu in Paris (T2), den in Amsterdam tätigen Hans Conrad Elchinger (T3) und Gaspard du Val (T4).

Bei zwei der Taschenuhren (T1, T6), belegen erhaltene Gipsabgüsse aus der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André eine externe Fertigung – eine dritte Taschenuhr (T2) dürfte eventuell ebenfalls in Paris bei André gefertigt worden sein.

Einige von Vasters' Entwürfen wurden für mehrere Ausführungen verwendet – hierbei kann es sich durchaus um verschiedene Objekte handeln, für die ein Entwurf herangezogen wurde:

Beispielsweise schmückt ein buntes Maureskenornament (hier ein durchbrochener Ornamentbesatz) das Gehäuse einer ovalen Taschenuhr (T1) sowie die Rückseite eines Anhängers im Royal Museum of Scotland, Edinburgh (siehe T1: A45, Abb. 5). Daneben ziert eine durchbrochene, rosettenförmige Applikation das Gehäuse einer ovalen Taschenuhr (T6), das inklusive Besatz und Montierungen einer Tischuhr gleicht (U4, Abb. 8, 9), für deren Schaft und Basis sich Entwürfe von Va-

Vasters im Konvolut erhielten. Wahrscheinlich dienten die Entwürfe der Taschenuhr als Vorlage für die Tischuhr – nicht vollkommen auszuschließen ist jedoch das umgekehrte Szenario, wonach die Tischuhr als Vorbild für das Gehäuse der Taschenuhr gedient haben könnte.

Die Entwürfe der Gehäuse richten sich, was deren äußere Form angeht, sicher, zumindest teilweise, nach den zur Verfügung stehenden bzw. gestellten Uhrwerken und sind oval, achteckig, muschelförmig und kreuzförmig. Nur der Entwurf für Teile eines Uhrwerks (T9) scheint auf eine runde Uhr hinzudeuten. Die Gestaltung der Gehäuse lehnt sich in der Regel an entsprechende Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert an; wie diese sind die Hartstein- und Bergkristall-Gehäuse von Vasters häufig facettiert geschliffen.

Alle Entwürfe von Zifferblättern sehen farbige Schmelzeinlagen vor, von denen besonders zwei Zifferblätter (T7 und Anhang 3, 4) der Aufteilung und Gestaltung nach Vorbildern des Johannes Hantias (tätig um 1650)¹ nahe stehen, der das Motiv des Schweifwerks mit Blüten und Vögeln füllte. Vasters bereicherte seine Entwürfe mit Paradiesvögeln, Insekten und Schmetterlingen, Masken und Schalentieren in der gesamten Bandbreite des Farbspektrums, was zu Ergebnissen führte, die den Ornamenten für die Montierungen großer Objekte in nichts nachstehen, beispielsweise sei hier auf den Pokal mit Venus und Amor (P7, V.) verwiesen oder auf verschiedene Montierungen von Objekten ohne Gesamtzeichnung (vgl. Anhang 5, 4. Gefäß, dort bes. IV., und 5. Gefäß). Die Zifferblätter der Taschenuhren T2 und T4, für die sich keine Entwürfe enthielten und die aus graviertem Kupfer bestehen, dürften nicht auf Vasters zurückgehen.

¹ Thieme-Becker, 15. Band, S. 587.

4.3 Gefäße – Pokale (P)

Die Gefäße stellen die mit Abstand größte Objektgruppe im Vastersschen Konvolut. Insgesamt 108 Katalognummern gliedern sich auf in 52 Pokale, 22 Schalen, 6 Humpen, 4 Becher, 16 Kannen (davon eine in einem Ensemble von Kanne und Becken) und 8 Vasen. Außerdem verweist Anhang 5 (Montierungen) auf weitere Gefäße; insbesondere die in den Ergänzungen des Anhang 5 (Objekte ohne Gesamtzeichnung) zu Objekten zusammengestellten Detailentwürfe scheinen für 12 Gefäße konzipiert worden zu sein.

Pokale

In den meisten Fällen, nicht aber immer, verweist das Fehlen einer Gesamtzeichnung, d.h. das alleinige Vorhandensein von Detailzeichnungen im Konvolut, auf die Restaurierung bzw. Neufassung eines alten Objektes. Bereits angesprochen bei den Anhängern, befinden sich unter den Pokalen zwei weitere Beispiele: Neben einem Deckelpokal mit Herkulesgruppe (P3), der aus dem Besitz der Baroness Batshava de Rothschild stammt, ein Kelchglas (P2) im Metropolitan Museum of Art, New York. Obgleich sich für beide nur Detailentwürfe erhielten, ist auch das Bergkristall ein Produkt des 19. Jahrhunderts. Vermutlich war Vasters zumindest teilweise sowohl für den sich an die Tradition der Saracchi anlehenden Intaglioschnitt des Kelchglases verantwortlich als auch für den Bergkristall-Dekor des Pokals mit Herkulesgruppe.

Eine Verbindung von neuen und alten Bergkristall-Elementen führt ein Pokal in Form einer Muschel (P10) vor. Während der Gefäßkorpus eine Mailänder Arbeit von um 1600 ist, sind Fuß und Schaft modern. Vasters bezeichnete nicht nur die Montierungen, was recht häufig geschah, sondern hielt auch fest, für welches Objekt diese bestimmt waren, nämlich die *Große Cristalmuschel*. Nur bei zehn weiteren Objekten im Konvolut finden sich derartige Titel:

Vasters wies einen von acht zusammengehörenden Entwürfen von Besatzstücken und Montierungen einer *Braune[n] Jaspis Coupe* (P30) zu, für die selbst keine Gesamtzeichnung vorhanden ist. Vergleichbare Fälle stellen eine *schwarze[n] Cristal Coupe* (Anhang 5, 4) und eine *Bernsteinvase* mit Athena (V6) dar, eine

braune Jaspis Muschelschaale (P25), ein *Füßchen* *einzel*n für *Cristalschaale* *Sammlung* (S4), der Besatz und die Montierungen einer *Cristal Schaale* (S9), die Inlets für ein *Silberbesteck* (BS4) sowie die Fassungen und Montierungen einer Bernstein-Kassette (KA6), die Vasters als *Bernsteinkoffer* bezeichnete. Daneben erhielten sich zwei Entwürfe der emaillierten Goldmontierungen (Stiel bzw. Schaft und Bekrönung) einer Laffe aus Sardonyx (*Sardonixlöffel*, BS3). Für ein *Bernsteinflacon* (V7, III.) existiert zwar eine Gesamtansicht, auf der aber die Bernstein-Teile selbst nicht festgehalten wurden. Des weiteren dürfte ein *Großes spanisches Reliquiar* (VOR20) von Vasters überarbeitet und ergänzt worden sein.

Hinweis auf die Neufassung eines authentischen Objektes und ein in Anlehnung daran entstandenes Stück geben zwei Arbeiten: Der mit *Bernsteinmesserchen* betitelt Detailentwurf von emaillierten Goldmontierungen (BS1, II.) scheint für die Ergänzung eines vermutlich authentischen Stückes aus der ehemaligen Sammlung Spitzer gedient zu haben, derweil eine mit Variationen entsprechende Gesamtzeichnung (BS1, I.) sehr wahrscheinlich für die Herstellung eines neuen Messer erstellt wurde. Ebenso dürfte es sich bei der Bergkristall-Kanne in Form eines Vogels (KA2) verhalten: Zwei mit *Cristal Vogel 1886* betitelt und datierte Detailentwürfe der Montierungen werden für ein authentisches Bergkristall-Gefäß gefertigt worden sein, das ehemals Teil der Sammlung Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld (gest. 1821), Wien, bildete, während Vasters den Gesamtentwurf der Bergkristall-Kanne – diese unterscheidet sich ein wenig vom Objekt aus der Sammlung Ritter von Schönfeld – für ein neues Stück schuf. Die Montierungen werden vermutlich für letzteres ein zweites Mal verwendet worden sein. Hinweis hierauf gibt eine Skizze eines alternativen Ornamentbandes auf einer der beiden betitelten Detailentwürfe, das bei der zweiten Verwendung die ursprünglichen Bänder ersetzt haben wird. Es sei daran erinnert, dass Vasters nicht einmal sich selbst kopierte; ein Wiederverwenden der Montierungen machte neue Ornamente notwendig.

Vielleicht ging eine der beiden Kannen, Neufassung oder Nachschöpfung, in die Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, ein. Im Gegensatz zu Vasters' Entwurf und dem beinahe identischen Stück aus der Sammlung Ritter von Schönfeld, dem Vor-

bild also, war das Rothschild'sche Stück jedoch mit einem Deckel bestückt. Daher dürfte eine „Krystallkuppel in Form eines Vogelkörpers, mit Deckel“ von Interesse sein, die Vasters 1902 in Düsseldorf ausstellte (vgl. KA2, Anm. 4). Solange der Verbleib der Kanne aus dem Rothschild'schem Besitz und die Ausführung nach Vasters' Entwurf unbekannt sind, wird der Sachverhalt wohl ungeklärt bleiben.

Kurzum, die Benennung eines Gefäßes scheint ein Indiz für Restaurierungen und Neufassungen zu sein. Ausnahmen bilden anscheinend das *Cristalchampagnerglas* (P1) – doch dort ist auch lediglich ein Detailentwurf betitelt – die mit 1884 datierte *Perlmutterkanne* und *Perlmuttergeschüssel* (KA16) und das *Schälchen Laspfleuri* (S12).

Abschließend sei auf die Beschriftung auf der Rückseite des Bleistiftentwurfes vom Elfenbein-Trinkhorn auf Fabelwesen (P49, I.) verwiesen: *Horn Schiff goth[ischer] Becher* sowie ein abgeschnittenes Wort, das mit *G* beginnt. Auf die mögliche Bewandnis dieser Aufzählung wird ausführlich im Katalogtext eingegangen. Daher sei hier nur soviel gesagt: Offenbar handelt es sich um verschiedene, von Vasters entworfene Objekte, deren gemeinsamer Nenner wohl in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, zu finden ist. Vermutlich zählt die Liste Objekte auf, die für diese Sammlung bestimmt waren – wahrscheinlich von einem Mittelsmann (wie Spitzer) beauftragt. Otto von Falke, der fünf verschiedene Objekte in der Sammlung Rothschild als aus einer gemeinsamen, ihm angeblich unbekanntem Fälscherwerkstatt stammend publizierte, darunter das Trinkhorn, ein Pokal (P35, Abb. 3), zwei Becher (B1; B1, Abb. 5) und eine Schale (S17), ging von einer Entstehung um 1870 aus. Die mögliche Entstehung für eine bestimmte Sammlung zu einer bestimmten Zeit mag die oben genannte Beschriftung erklären.

Weitere Neufassungen dürften ein Jaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Hund (P25) und Teile eines Gefäßes mit Neptun (P31) darstellen. Wegen der Nähe des letztgenannten Gefäßes zur Ausstattung zweier historischer Pokale, einer in München, einer in Dresden (s.u.), dürfte es sich auch bei diesem Gefäß um einen Pokal handeln.

Auf eine Ergänzung und Neufassung eines Achat-Pokals im Musée du Louvre, Paris, weist schließlich ein Entwurf eines Achat-

Pokals mit Meerjungfrau hin (P23). Dessen Gesamtentwurf wurde aus fünf Blattteilen zusammengesetzt. Zwei von diesen (Schaftringe) sind ebenso stark verschmutzt (Werkstattspuren) wie ein zusätzliches Blatt (P23, II.), das einen konzeptionell vergleichbaren, in den Details aber veränderten Fuß zeigt. Daneben stimmt die Deckelrandmontierung und deren Ornament am Pariser Pokal mit Vasters' Entwurf überein. Aller Wahrscheinlichkeit nach schuf Vasters im Zuge der Restaurierung einen eigenen Pokal, wobei der offenbar ursprünglich für diesen vorgesehene Fuß für die Ergänzung des Pokals im Louvre verwendet wurde. Ebenso benutzte Vasters das auf dem Entwurf für sein Stück dargestellte Ornament der Gefäß- und Deckelrandmontierung für den Pokal im Louvre und erdachte für den neuen Pokal eine Alternative (P3, IV.).

Aus verschiedenen Teilen zusammengesetzte Entwürfe sind kein Einzelfall im Vastersschen Konvolut (A25; P2, I.; P11; P26; P27; P28; KA11, II.; BS2; TA2 I.; TA5, I.; D1): Dürften diese Stückelungen einerseits konzeptionelle Veränderungen bedeuten, scheint bei einem Anhänger ein mit dem Achat-Pokal mit Meerjungfrau vergleichbarer Fall vorzuliegen. Beim Anhänger in Form eines Hippokampen mit reitendem Neptun-Knaben (A15) wurde auf dem Gesamtentwurf die schalenförmige Basis aus zwei Blattteilen zusammengesetzt. Die Existenz eines Anhängers mit Jagdhund, bei dem der untere Teil der Basis identisch ist (A15, Abb. 6-7), dürfte für eine Wiederverwendung des ursprünglich für diesen entworfenen Basisteils am Anhänger in Form eines Hippokampen sprechen. Um keine vollständig identische Basis ein zweites Mal zu benutzen, wurde der obere, wulstförmige Teil am Anhänger mit Hippokampen ergänzt.

Daneben gibt es Ausschnitte aus Entwürfen, die nicht durch Einfügungen ersetzt wurden (P7, P8, P27, P40, P41): Womöglich wurden diese Blattteile bei einem anderen Entwurf erneut verwendet – die Einfügungen in den Entwurf eines Bergkristall-Pokals in Form einer Muschel (P11) haben beinahe identische Maße wie die Ausschnitte der Schaftringe aus dem Entwurf eines anderen muschelförmigen Bergkristall-Pokals (P8) – oder ursprünglich vorgesehene Teile wurden gegen bereits vorhandene ersetzt, auf deren Darstellung Vasters verzichtete (P7, Deckelknopf).

Im übrigen existieren im Konvolut nur zwei Entwürfe (P8, P15), bei dem aus dem Blatt

ausgeschnittene und nicht ersetzte Teile (Schafringe) auf dem Karton, auf dem der Entwurf montiert ist, in Umrissen skizziert wurden. Da davon auszugehen ist, dass das Arrangement der Entwürfe auf Kartons nicht von Vasters vorgenommen wurde, bedeutet dies, dass auch die in Umrissen angedeuteten Schafringe nicht von Vasters skizziert wurden, was wiederum heißt, dass diese bei der Ausführung ganz anders erscheinen könnten.

Einige der Neufassungen werden auf die Praxis des 17. Jahrhunderts zurückzuführen sein, nach der fertige Bergkristall- und Hartstein-Objekte recht einfach gefasst wurden, um sie Kunden in montiertem Zustand präsentieren zu können. Nach dem individuellen Geschmack des Käufers konnte dieser das erworbene Stück durch einen Goldschmied seiner Wahl kostbar fassen lassen¹, was bei einigen Stücken eventuell erst im 19. Jahrhundert nach Entwürfen von Vasters durchgeführt wurde. Eine einfachere Methode wäre die Verschönerung und Bereicherung der alten Montierungen gewesen, etwa durch Besatz, sofern diese dazu taugten. Hinweis hierauf könnten Entwürfe von Applikationen geben, Ornamentbänder bzw. Segmente von Ornamentbändern sowie Fassungen (vgl. u.a. Anhang 5, 11; Anhang 5, 13. Objekt; Anhang 6).

Die Mehrheit der Pokale im Konvolut sind sowohl mit Gesamtentwurf als auch Detailentwürfen belegte Schöpfungen von Vasters, bei denen häufig eine mehr oder weniger große Nähe zu historischen Stücken seine Kenntnis bedeutender Sammlungen widerspiegelt: Immer wieder lehnte sich Vasters an Objekten im Kunsthistorischen Museum, Wien (P3, P10, P18, P22, P30), im Grünen Gewölbe, Dresden (P4, P13, P50, P51), in der Schatzkammer der Residenz, München (P31) und im Musée du Louvre, Paris (P18, P21, P22, P23, P52) an. Daneben dienten mehrmals Stücke im Lüneburger Ratssilber (Kunstgewerbemuseum, Berlin) Vasters als Vorbild (P33, P49, aber auch S17), während viele Arbeiten die Nähe zu einem bestimmten Vorbild bzw. dem Schaffen eines bestimmten historischen Meisters deutlich werden lassen – dies gilt natürlich auch für einige Stücke in den aufgezählten Sammlungen.

Es ist anzunehmen, dass Vasters zumindest manche Sammlungen vor Ort studiert hatte.

¹ Dazu Hackenbroch, 1986, S. 238.

Daneben stützte er sich auf Publikationen². Häufig sind es Details von Vorbildern, die Vasters aufgriff, etwa die mit Mauresken³ verzierten Ornamentbänder einer Pariser Kanne im Kunsthistorischen Museum, Wien, und, mehr oder weniger verändert, für ein – oder wie in diesem Fall – für mehrere Pokale benutzte (vgl. P3, P10, P17, P30). Dieses mehrmalige Verwenden einer Vorlage in immer wieder neuen Variationen führte dazu, dass Vasters ein weiteres Objekt zugeschrieben wurde (S5, Abb. 7; s.u.). Distelberger wies nach, dass die Montierungen des Bergkristall-Pokals in Form einer Muschel (vgl. P10, Anm. 8) in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigt wurden. Eine dortige Ausführung aller vergleichbaren Montierungen im Konvolut dürfte daher anzunehmen sein. In welchem unterschiedlichen Zusammenhang Vasters ein Vorbild wiederholt einsetzte, wird am Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas verdeutlicht (P4, Abb. 10). Die mit zwei Kindern ausgestattete Caritasgruppe – diese entstand in Anlehnung an die zentrale Nischengruppe des von Wenzel I Jamnitzer (1508-1585)⁴ entworfenen und von Nikolaus Schmidt (gestorben 1607)⁵ gefertigten sog. Großen Schmuckkastens der Kurfürstin Sophia im Grünen Gewölbe – bekrönt als Deckelknopf in farbiger Ausführung den genannten Pokal und in Variation (goldbelassen, mit fliegendem Tuch, verändertem Gewand etc.) einen Hausaltar (H1). Schließlich besetzt die Caritasgruppe mit der größten Nähe zum Vorbild die Mittelnische eines Kabinettschranks (K2), dessen Aufbau

² Seine umfangreiche Bibliothek, auf der Nachlassversteigerung 1909 angeboten (Kat. Aachen 1909), enthielt u.a. Quirin Leitner (Hrsg.), Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses. Mit 100 Tafeln (Radierungen), Wien 1870-73 (Lot 687); J. G. Th. Grässe, Das grüne Gewölbe zu Dresden. 100 Tafeln, enthaltend gegen 300 Gegenstände aus dem Gebiet der Kunstindustrie mit Erläuterung, Berlin o. J. (Lot 574); L. Gruner, Das grüne Gewölbe zu Dresden. Eine Folge ausgewählter Kunstwerke dieser Sammlung nach d. Zeichnungen v. R. Leidemann u. E. Mohn, m. Text v. Baron von Landsberg. Mit 28 kolorierten Tafeln. Dresden 1862 (Lot 575); L. Enzler, F. X. Zettler und J. Stockbauer (Hrsg.), Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Capelle in der Kgl. Residenz zu München, München 1876. 10 Lfgn. (Lfg. 8 fehlt) oder 40 Tafeln, wovon die Tafeln 5, 6, 21, 25, 26, 27, 28, 33, fehlen! (Lot 732); E. von Schauss (Hrsg.), Die Schatzkammer des bayerischen Königshauses, ausgeführt von Arnold u. Zettler in München. 100 Tafeln in 3 Mappen. Nürnberg o. J. (Lot 773); Führer durch die Kunstgewerbe-Museen zu Berlin u. Köln. 1894 u. 1900 (Lot 602).

³ Das Beispiel der Mauresken wurde bereits bei den Anhängern angesprochen und beschrieben, vgl. Kapitel 4.1, S. 50.

⁴ Zu Wenzel I. Jamnitzer vgl. DA, Bd. 16, S. 898 ff.; Thieme-Becker, 18. Band, S. 369 ff.; Honour/Fleming 1984, S. 297-298; Kat. Nürnberg 1985; Kat. Nürnberg 1987.

⁵ Zu Schmidt vgl. Thieme-Becker, 30. Band, S. 164.

insgesamt am Schmuckkasten in Dresden orientiert ist.

Ein prominentes Vorbild fand Vasters in den Hermenhenkeln der Schale mit dem Wappen der Fürsten Radziwill in der Schatzkammer der Residenz, München. In bereicherter und seinem Gefäß angepasster Form zierte ein nach diesen gebildeter Henkel einen Hartstein-Pokal (P27). Darüber hinaus gestaltete Vasters die Ornamente der Montierungen des Bergkristall-Deckelpokals mit Caritas (P4) nach dem Ornament am Fuß der Radziwill-Schale.

Eine Zeichnung im Konvolut, die mit einem Achat-Pokal im Louvre übereinstimmt (P21), führt einen Henkel aus Rankenwerk vor, den Vasters bei einem Pokal mit einem Hund besetzte (P11) und bei einem anderen, dem Bergkristall-Pokal mit Neptun (P13), in die Waage rechte zog – ein zusätzliches Beispiel für die mehrfache, variierte Verwendung eines Motivs.

Der Neptun auf dem Gefäßrand dieses Pokals dürfte in Anlehnung an den Pokal des Kronprinzen Christian von Dänemark im Grünen Gewölbe entstanden sein, dessen Delphinschaft Vasters darüber hinaus für ein Gefäß mit Neptun (P31) zitierte, derweil er den jagenen Neptun dort sowie die Ausstattung des Gefäßbinnern – das Konzept des Gefäßes im Ganzen und ein Detail also – von einem Pokal in der Schatzkammer der Residenz, München, übernahm. Es muss wohl kaum wiederholt werden, dass sich die Details von ihren Vorbildern und untereinander immer unterscheiden und hierbei in der Regel den Reichtum der Vorbilder übertreffen.

Schließlich stellt der Entwurf eines Bergkristall-Pokals mit Vogel und dem Triumph der Galatea (P18, I.) ein Beispiel dar für ein vielfach auf den Entwürfen von Vasters zu beobachtendes Verfahren: die Darstellung von Alternativen – hier am Ornamentband des Gefäßrandes zu sehen. Jeweils auf einer Seite festgehalten, führt Vasters unterschiedliche Gestaltungskonzepte vor; die Ausführung belegt schließlich die Entscheidung zugunsten des auf der rechten Seite dargestellten Bandes, das sich an eine Kanne im Kunsthistorischen Museum, Wien, anlehnt. Besonders deutlich wird Vasters' Angebot von Alternativen – diese mögen zumindest in einigen Fällen auch als Grundlagen für mehrere Ausführungen gedient haben – bei einem gebuckelten Doppelpokal (P34), dessen beide Pokale kaum wie auf dem Entwurf unterschiedlich gestaltet ausgeführt worden sein werden.

Während Vasters, wie bei diesen wenigen Beispielen gesehen, Details und Konzepte der Ausstattung in enger Anlehnung von Vorbildern übernahm und teilweise in einen neuen Kontext einband, finden sich in Vasters' Oeuvre Pokale, die Vorbilder im ganzen nachbilden: Aus einem 1583 vom holländischen Meister Lenert Danckerts (tätig 1564 – nach 1598)⁶ gefertigten Kokosnuss-Pokal mit Christus, verwahrt im Fries Museum, Leeuwarden, wurde ein Straußenei-Pokal (P39) mit feiner und reicher ausgebildeten Details, etwa einem höheren, um eine Vase ergänzten Schaft. Andere Einzelheiten des Vorbildes wurden ersetzt, beispielsweise eine Inschrift am Fuß durch plastisch hervortretende Köpfe. Trotz der Veränderungen liegt mit diesem Pokal eines von Vasters' engsten Zitatens eines Vorbildes überhaupt vor.

Dieselbe Aussage kann für den sog. Rospigliosi-Pokal getroffen werden, der in Anlehnung an ein angeblich von Benvenuto Cellini (Florenz 1500-1571)^{6a} gefertigtes Salzfaß geschaffen wurde (P28, Abb. 4). Es soll hier nicht im einzelnen die bereits im Katalogtext erfolgte Zuschreibungs- und Datierungsfrage aufgegriffen werden (vgl. P28, Abb. 4-6). Daher sei hier nur soviel gesagt, dass, trotz der frühen Entstehung zwischen 1841 und 1852, der Pokal sehr wohl in Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten ist, da dieser um einiges früher als bis dato angenommen tätig wurde; schon 1849 wird Vasters „Goldarbeiter zu Crefeld“ genannt, was darauf schließen lässt, dass er bereits Meister war. Es wäre daher sogar möglich, in einem vor bzw. um 1849 entstandenen Gefäß dieser Güte (s)ein Meisterstück zu erkennen. Wie dem auch sei, Konzept und Details des sog. Rospigliosi-Pokals greift Vasters für verschiedene Pokale auf (P29, P31).

Schließlich existieren Vorbilder für Hartstein-Gefäßformen – wie ein um 1662-63 vom Augsburger Daniel Mayer geschnittener Pokal im Württembergischem Landesmuseum, Stuttgart, in dem ein Prototyp für Vasters' Pokal in Form einer Muschel (P24, bes. Abb. 19) zu sehen ist, oder ein Pokal im Kunsthistorischen Museum, Wien, dessen Korpus in exakt derselben Form geschnitten ist, wie ein vierpassförmiger, auf einer Seite gezogener Achat-Pokal von Vasters, dessen Seitenansicht ein

⁶ Fritz 1983, S. 141.

^{6a} Zu Cellini s. Saur, Bd. 17, S. 495-498; DA, Bd. 5, S. 139-151.

asymmetrisches Gefäß zeigt (P22, bes. Anm. 1).

Die meisten der von Vasters entworfenen Bergkristall- und Hartstein-Gefäße, nicht nur Pokale, lassen Merkmale berühmter Steinschneider und Steinschleifer der italienischen Renaissance erkennen, wie den Mailänder Werkstätten der Saracchi und Miseroni (siehe V4), aber auch Florentiner Werkstätten (in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren einige Mailänder Steinschneidedefamilien an den Florentiner Hof gegangen – Florenz erlebte im späten 16. und 17. Jahrhundert seinen Höhepunkt) und der Prager Hofwerkstatt.⁷

Der den Deckel des Bergkristall-Pokals mit dem Triumph der Galatea (P18) besetzende Bergkristall-Vogel mit langem Schnabel steht beispielsweise Pokalen in Gestalt eines Vogels aus der Werkstatt der Saracchi nahe. Auch für Vasters typische Gravuren und Verzierungen im Intaglioschnitt gehen auf italienische Vorbilder zurück. Wie bei Mailänder Produkten finden sich bei Vasters' Ornamenten (an Girlanden) hängende Fruchtbuketts (P1, KA9) oder aus gereihten Punkten (bzw. bei Applikationen aus Kügelchen, u.a. P2) gebildete Blütendolden (P3, P4, P8, P11, P12, P22 etc.). Letztere begleiten Blattranken oder ersetzen Blüten an Rankenmotiven, die häufig die Oberfläche eines Gefäßes flächendeckend schmücken.

Oft sind die floralen Rankenmotive bereichert mit Vögeln oder anderen teilweise grotesken Tieren, Insekten und Schmetterlingen, Masken, geflügelten Büsten, Chimären etc. (P16; Anhang 8, 12), etwas dass bei Arbeiten aus der Werkstatt der Saracchi zu beobachten ist.

Daneben schmücken szenische Gravuren, Sujets wie Seeszenen (P14, S8), biblische oder mythologische Darstellungen (P18, S1, S6, KA12) die Wandungen von Vasters' Gefäßen in Anlehnung an die italienische Renaissance. Das Motiv für den Fuß eines Pokals (P18, III.) mit sich im Wasser tummelnden Wesen wie Delphinen, reitenden Putti, einem Hippokampen und einem Seekentauren in stilisierten Wellen dürfte wie die Darstellungen auf der

Wandung des Pokals wiederum mit Vorbildern aus der Werkstatt der Saracchi zu betrachten sein.⁸ Die parallelen Wellenlinien dienen gleichfalls einer ornamentalen Funktion. Ebenfalls im Stil der Saracchi erscheint ein mit kleinen Figuren als Bemannung eines gegen den Sturm kämpfenden Schiffes (P14). Vasters dürfte Kenntnis von Arbeiten mit Meeressturm-Darstellungen gehabt haben: Eine Mailänder Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befindet sich im Grünen Gewölbe, Dresden.

Einige Reliefschnitte, besonders prägnant an einer rauchfarbenen Bergkristall-Kanne (KA11) ausgebildet und daneben am Bergkristall-Pokal mit Pinienzapfen (P20) zu beobachten, stehen der Prager Hofwerkstatt nahe und sind mit Arbeiten der Miseroni zu vergleichen.

Während die Gravuren auf vielen Gesamtentwürfen dargestellt sind (P1, P5, P11, P12, P14, P15, P16, P17, P20), fehlen sie auf anderen und werden durch Details ergänzt (P4) oder fehlen ganz, gleichwohl eine Gravur am ausgeführten Stück sehr wahrscheinlich vorhanden ist (P6) oder durch die Ausführung belegt wird (P7). In den meisten Fällen dürften die nicht mit Entwürfen belegten Dekore gleichfalls im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten sein. Zudem ist das (schon bei den Anhängern beschriebene) für den Goldschmied typische beispielhafte Darstellen einer Seite auch bei Ornamenten zu beobachten, etwa an einem Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel (P8).

Acht Entwürfe im Vastersschen Konvolut führen Pokale in Form einer Muschel vor, konzipiert als Bergkristall- (P8, P9, P11, P12) oder Hartstein-Gefäß (P24, P26, P28, P29), daneben existieren Detailentwürfe für zwei weitere Pokale dieser Form (P10, P25) und der sog. Rospigliosi-Pokal (s.o.) erscheint gleichfalls in der Form einer Muschel. Schließlich wird ein Pokal mit muschelförmigem Korpus, der sog. Saxon miner chalcedony standing-cup im Waddesdon Bequest, British Museum, London, Vasters zugeschrieben (siehe P25, Abb. 6).

Bei fünf dieser Pokale (P12, P25, P28, P29 und dem angesprochenen Pokal im British Museum) verfolgte Vasters ein ähnliches Verzierungskonzept: Die erhöhte Seite der Muschel

⁷ Zu den Saracchi siehe DA, Bd. 27, S. 814-815; Thieme-Becker, 29. Band, S. 459; Hayward 1976, S. 155 ff.; Honour/Fleming 1984, S. 542, mit Hinweis auf Rudolf Distelberger in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LXXI (1975), S. 95-164. – Zu den Miseroni vgl. DA, Bd. 21, S. 725 ff.; Thieme-Becker, 24. Band, S. 590 ff.; Hayward 1976, S. 155 ff.; Honour/Fleming 1984, S. 414, mit Hinweis auf Rudolf Distelberger in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LXXI (1975), S. 79-92. – Einen guten Überblick über die „Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance“ gibt Kris 1929.

⁸ Vgl. u.a. das Zentrum einer Bergkristall-Präsentierplatte im Prado, Madrid – abgebildet in Kris 1929, Nr. 556, Taf. 159.

(der Muschelkamm) ist mit einer figürlich gestalteten Applikation besetzt, deren Schweif bzw. floral gestaltete Verlängerung – einer Halbfigur – weit um die Wandung herum gelegt ist (vgl. P28, Abb. 2-3). Dieses Verzierungskonzept scheint auf einen Nautiluspokal im Grünen Gewölbe, Dresden, zurückzugehen, dessen Gehäusescheitel mit einem halbfigurigen Panther belegt ist; der Leib des Panthers endet in einer Ranke, welche um die Rundung des Gehäusescheitels geführt ist (vgl. P25, Abb. 5).

Viele Montierungen wurden in der Technik des späten 16. Jahrhunderts und nicht in den vereinfachenden Methoden des 19. Jahrhunderts gefertigt, d.h. die Ornamentbänder wurden auf den (leicht) konkaven Untergrund einer Montierung appliziert, sodass sie markant hervorstehen⁹ (vgl. P2). Häufig sind auf Vasters' Entwürfen die Flächen, die den Besatz aufnehmen sollen, jedoch auch von konvexer Form, wie an vielen Gesamtansichten und Montierungen in der Seitenansicht zu erkennen ist.

Neben diesen Applikationen, die in der Regel mit Stein- und Perlenbesatz bereichert sind, konzipierte Vasters auch Ornamente, die vermutlich meist in Email *champlevé* (Grubenschmelz) ausgeführt wurden, aber auch in Email *translucide de basse taille* (Silberreliefemail und Tiefschnittemail). Ein Beispiel für die letztgenannte Technik findet sich am Gefäßrand des Bergkristall-Deckelpokals mit Caritas (P4), dessen Ornamente, wie bereits oben angesprochen wurde, den Ornamenten am Fuß der sog. Radziwill-Schale in der Schatzkammer der Residenz, München, sehr nahe stehen.

Wie erstmals bei Stücken des Manierismus zu beobachten, treten auch bei Vasters' Arbeiten verschiedene Emailtechniken nebeneinander auf, was bereits einige Anhänger auszeichnete. Beispielsweise konzipierte Vasters die Montierungen eines Bergkristall-Pokals (P3) in Email *champlevé* (und mit Edelsteinbesatz), während die den Deckel bekronende Herkulesgruppe mit Schmelz überzogen ist (Email *en ronde bosse*). Einen vergleichbaren Fall stellt der Pokal mit Venus und Amor (P7) dar: Email *champlevé* (Applikationen an der Fußmontierung), Tiefschnittemail (Gefäßrand) und Email *en ronde bosse* (Figurengruppe auf dem Deckel, gleichwohl diese, schon vorhanden gewese-

sen sein könnte und eventuell nur überarbeitet wurde).¹⁰ Die Ausführung des Pokals befindet sich im Detroit Institute of Arts und bildete sehr wahrscheinlich einst Teil der Sammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien. Im Sammlungskatalog von 1872 beschrieben, liefert das Erscheinungsjahr der Publikation von Schestag den Terminus *ante quem*.

Die Art der Technik wird von Vasters auf keinem Entwurf erwähnt; wohl aber die Anweisung, opakes (undurchsichtiges) oder transluzides (durchsichtiges) Email zu verwenden, ist häufig auf den Detailentwürfen zu lesen.

Dass Vasters keinesfalls schwierige Fälle der Emaillierung vermied, sondern in sein Können vertraute, wird an einem jener seltenen (erhaltenen) Fälle einer Entwurfsbeschriftung deutlich, die nicht der Schere zum Opfer fiel und nicht allein unpersönliche Anweisung zur Fertigung ist. Das zentrale Beschreiben eines Detailentwurfes für das sog. *Cristalchampaignerglas* (P1, VII.) war glücklich für den Erhalt der Bemerkung *diese Goldfläche sehr dünn denke doch dieses Dessains hinein emailiren zu können*. Abgesehen davon, dass damit der Beweis für Vasters' eigenhändige Ausführung des Emails vorliegt, scheint der Bemerkung eine Diskussion über die Ausführbarkeit vorangegangen zu sein, die Vasters schließlich *doch* für möglich hielt – eine bezeichnende Aussage über sein Selbstverständnis, sich in der Lage zu sehen, etwas auszuführen, woran andere offenbar gezweifelt hatten.

Im Vergleich zu früher entstandenen Arbeiten sind die Emailfarben manieristischer Anhänger deutlich leuchtender und intensiver – ein Merkmal, das bei Schmelzarbeiten des 19. Jahrhunderts mittels moderner Farbzusätze weiter gesteigert wurde und somit der Vorliebe in jener Zeit für eine bunte und fröhliche Farbigkeit nachkam. Sehr kräftige Emailfarben unterscheiden daher in der Regel historistische Arbeiten von denen des 16. Jahrhunderts (und den Ausführungen nach Vasters' Entwürfen). Durch den Einsatz neuer Fertigungstechniken und Maschinen erreichte das 19. Jahrhundert schließlich eine Präzision und Sauberkeit der Arbeiten und eine Leuchtkraft und Reinheit der Farben, die im damaligen Verständnis die historischen Vorbilder übertraf, nach heutiger Sicht (und Geschmack) aber oft zu grell und perfekt erscheinen; die Exaktheit und Perfekti-

⁹ Dazu Hackenbroch 1986, S. 229.

¹⁰ Zu Email und den Techniken siehe: Email. Kunst, Handwerk, Industrie. Kölnisches Stadtmuseum, 2. Juni – 23. August 1981, Köln 1981, S. 12-17; Honour/Fleming 1984, S. 183 ff.

on vieler Arbeiten des 19. Jahrhunderts berauben die Stücke einerseits häufig der lebendigen Wirkung und des Charmes ihrer Vorbilder bedingt durch eine gewisse Statik und Sterilität. Andererseits kam es zu Billigproduktionen und Produktionsserien, bei denen die Häufigkeit der Ausführung und die mindere Qualität der Materialien mit einem Verschleiß an Präzision und einer Grobheit der Formen einherging (viele der Produkte aus Hanau und Schwäbisch Gmünd, siehe A17, Abb. 8), welche ebenfalls in enormem Kontrast stehen zu den technisch hochwertigen und komplizierten sowie einzigartigen, fürstlichen Vorbildern und den in dieser Tradition nach Vasters' Entwürfen entstandenen Objekten.

Hier die übersteigerte und verfeinerte Akkuratheit, dort der Dilettantismus der Ausführung, welcher nicht allein Serienprodukten anhaftete, lassen die Herkunft aus dem 19. Jahrhundert oft allzu augenscheinlich zu Tage treten – nicht so bei Vasters.

Wie bei den Anhängern wurden aufgrund verschiedener im Konvolut zu beobachtenden Merkmale, Formen, Konzepte oder Ornamente auch Gefäße Vasters zugeschrieben. Aufgrund einer vergleichbaren Form der Flügel an der Sphinx vom Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel schrieb Tait den oben erwähnten Saxon miner chalcedony standing-cup im Waddesdon Bequest, British Museum, Vasters zu (vgl. P12, bes. Anm. 3). Das ähnliche Verzierungskonzept des Muschelkammbesatzes (s.o.) unterstreicht die Zuschreibung.

Von Vasters für die Montierungen mehrerer Objekte verwendete Mauresken-Ornamentbänder führte zur Zuschreibung einer Schale aus der ehemaligen Sammlung der Baroness Batsheva de Rothschild (S5, Abb. 7).

Das Ornament am Fuß und volutenförmigen Besatz des Jaspis-Pokals in Form einer Muschel mit Hund (P25) war zum einen ein Grund, den sog. Rospigliosi-Pokal in Verbindung mit dem Schaffen von Vasters zu betrachten (P25, Abb. 7, Anm. 7), zum anderen den Griff eines Messers an Vasters zuzuschreiben (P25, Anm. 6). Da ein weiterer Pokal im Konvolut belegt, dass das Ornament zu Vasters' Repertoire gehörte und wiederholt verwendet wurde (P26), sind auch diese Zuschreibungen begründet.¹¹

¹¹ Ein von Hans Heinrich Riva in Zürich zwischen 1620-30 gefertigter Humpen im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich, besitzt ein ähnliches Ornament an der Wandung. Vielleicht ist

Ein als Aquarell gemalter gebuckelter Doppelpokal (P34) belegt Vasters' Zusammenarbeit mit dem Architekten H.[einrich Johann] Wiethase.¹² Dieser signierte vier Entwürfe (P34, S17, L5, B4) im Konvolut entweder mit *H. Wiethase Architekt* oder wie beim genannten Doppelpokal mit einem Kürzel seines Namens (vgl. P34, Abb. 2a-e). Es dürfte davon auszugehen sein, dass Wiethase, der eine Anzahl kirchlicher Ausstattungsstücke entwarf, für Vasters lediglich Reinzeichnungen erstellte. Im Falle der sog. Großen Hubertusschale (S17) übertrug Wiethase beispielsweise einen ersten Bleistiftentwurf von Vasters mit einer Federzeichnung in Reine. Konzeptionelle Unterschiede, die ein Vergleich beider Entwürfe offenbart, wurden wahrscheinlich nach Vasters' Vorgaben wiedergegeben; innerhalb Wiethases Zusammenarbeit mit dem Kempenner Goldschmied Franz Xaver Hellner sind Treffen belegt¹³, was auch für das Arbeitsverhältnis mit Vasters anzunehmen ist.

Zwei der von Wiethase signierten Zeichnungen im Vastersschen Konvolut sind Aquarelle, außer dem oben genannten Pokal ein Becher auf Füßen in Gestalt von Löwen (B4, I.), dessen Entwurf auch Vasters signierte. Der identische Zeichenduktus eines dritten Aquarells im Konvolut (P35) führte dazu, auch dieses als von Wiethase erstellte Reinzeichnung einzuschätzen – bzw. das zumindest in Betracht zu ziehen –, gleichwohl das Blatt nicht dessen Signatur, sondern nur Vasters' Namen trägt.¹⁴

darin das Vorbild von Vasters zu erkennen. Vgl. Hermarck 1978, Abb. 213.

¹² Der Kölner Architekt Heinrich Johann Wiethase (Kassel 1833-1893 Köln) fertigte neben seiner Tätigkeit als Baumeister zahlreiche Entwürfe für kirchliche Ausstattungsstücke an und lernte u.a. bei Vincenz Statz und Friedrich von Schmidt. Er gilt als führender Kirchenbaumeister zum Ende des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Ein Unterschriftenvergleich (siehe P34, S. 341) belegt, dass die Zeichnungen im Vastersschen Konvolut tatsächlich Heinrich Johann Wiethases Signatur tragen, gleichwohl der Vornamenbuchstabe in seiner Unterschrift eher einem „W“ gleicht. Dies führte bei Jopek 1990, S. 377 (vgl. hier auch S. 9), wohl dazu, dass er von „Wilhelm Wiethase“ spricht. Auch die Autorin der vorliegenden Arbeit war zunächst von einem „W. Wiethase“ ausgegangen. – Zu Wiethase siehe DA, Bd. 33, S. 173-174.

Laut Bock 1967, S. 141, führte Stifftsgoldschmied Martin Vogeno 1865 ein Rauchfass nach einem Entwurf des „Architekten Withase in Cöln“ für das Aachener Münster aus. Daneben stammt von diesem der Entwurf einer „Gotteslampe“ (vgl. dito, S. 143); Zeichnungen und Entwürfe von Wiethase bezog der in Kempen tätige Goldschmied Franz Xaver Hellner, dessen Briefe an Wiethase sich im Historischen Archiv der Stadt Köln, erhielten. Dazu Falk 1994, S. 99-100, S. 371; Zu Wiethase vgl. Thiem-Becker, 35. Band, S. 547; Walter Marquass, Heinrich Johann Wiethase (1833-1893), Privatbaumeister in Köln, Aachen, Technische Hochschule, Diss., 1980.

¹³ Dazu Falk 1990, S. 100.

¹⁴ Im Gegensatz zu Hackenbroch 1986, S. 167, tragen nicht nur zwei, sondern vier Zeichnungen Vasters' Signatur: die hier

Stil und Zeichenduktus einer vierten und letzten lasierten Zeichnung im Konvolut (P52, II., Anm. 5) unterscheidet sich mit einer weniger klaren und sauberen, dafür schnelleren und impulsiveren Pinselführung so grundlegend von den drei übrigen Aquarellen, das dieses wahrscheinlich nicht im Zusammenhang mit Wiethase zu betrachten ist und von Vasters' Hand stammen dürfte.

Während die Pokalentwürfe auf die Zeit um 1860 bis 1880 hinweisen, scheint die Ausführung des von Wiethase gezeichneten Leuchters (L5) auf vor 1864 zu verweisen und damit auf einen Beginn der Zusammenarbeit in den sechziger Jahren des 19. Jahrhundert.¹⁵ Gemäß der Jahreszahl auf dem Entwurf eines Bechers (B4) wäre sogar eine Zusammenarbeit schon um 1857 anzunehmen. Festzustellen ist, dass bis auf den Becher die von Wiethase erstellten Zeichnungen einen gewissen Anteil architektonischer Elemente (so auch das angesprochene Jaspis-Ziborium) besitzen und Vasters vermutlich zeitraubende Tätigkeiten wie das Reinzeichnen ebenso delegierte wie die Ausführung nach seinen Entwürfen durch externe Spezialisten (etwa in der Werkstatt des Alfred André) – vermutlich um mehr Zeit für den Entwurf von Objekten zu haben.

Abschließend sei auf die z. Zt. nicht auffindbare Zeichnung des Elfenbein-Trinkhorns auf Fabelwesen verwiesen (P49, II.). Auch diese könnte möglicherweise von Wiethase reingezeichnet worden sein.

Dass Vasters wie bei den Anhängern ebenfalls für seine Pokale auf seltene, herausragende und einzigartige Vorbilder zurückgriff, belegen auch seine sowohl mit gotisierenden Anleihen als auch im Renaissance-Stil entworfenen Silberarbeiten. Abgesehen von dem bereits erwähnten Pokal mit Christus (P39), dessen Musterstück Fritz als „Hauptwerk der manieristischen Goldschmiedekunst in den Niederlanden“¹⁶ sieht, steht der gebuckelte Doppelpokal (P35) dem berühmten sog. „Corvinus-Pokal“ im Stadtmuseum der Wiener Neustadt

nahe. Einen noch näher nach dem Corvinus-Pokal geschaffener Deckelpokal befand sich einst in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, und soll laut von Otto von Falke (s.o.) zusammen mit anderen Silbergeräten in Frankfurt, darunter das Trinkhorn auf Fabelwesen (P49) um 1870 in einer gemeinsamen Fälscherwerkstatt entstanden sein (vgl. P35, Abb. 3). Das Trinkhorn entwarf Vasters in Anlehnung an das Horn im Lüneburger Ratssilber. Dort befindet sich auch das Vorbild für den Buckelpokal mit dem hl. Christophers (P33).

Andere Silberarbeiten stehen den Werken berühmter Meister nahe, beispielsweise ein Straußeneipokal mit männlicher Figur (P38), einem Stück des Elias Lencker (Meister 1562 - gest. 1591)¹⁷, einem Mitglied einer bekannten Goldschmiedefamilie in Nürnberg, oder Vasters orientierte sich für Silberarbeiten erneut an Werken in berühmten Sammlungen, wie bei zwei Trinkhörnern (P50, P51), die Nürnberger Arbeiten im Grünen Gewölbe, Dresden, nahestehen.

Typen

Die Gefäße sind nach Materialien geordnet und soweit wie möglich, wurden Typen und bestimmte Gefäßformen zusammengestellt:

1. Bergkristall-Pokale (P1-P20) und Hartstein-Pokale (P21-P31)

Unter den Hartstein-Pokalen sind Achat-, Jaspis- sowie Quarz- und vermutlich ein Karneol-Pokal.

Im Konvolut finden sich kelch- und becherförmige Pokale (P1-P7), Pokale in Form einer Muschel (P8-P12, P24-P26, P28-29), mit barkenförmigem Korpus (P21) sowie runde (P14-P15), leicht gezogene bzw. in der Seitenansicht asymmetrische Pokale (P16, P17, P22, P27), Pokale mit langgezogenem (P13), gedrückt kugeligem und kugelsegmentförmigem (P18, P23) sowie sich erweiterndem und trichterförmigem (P19, P20) Gefäßkörper. Bei einigen Pokalen wurde (figürlich geschnittenes) Bergkristall angestückt (P12, P17-P20) – nicht nur zur Zierde, sondern auch teilweise mit Funktion, etwa Figurenhandhaben (P12, P17) und Deckelknäufe (P1, P19, P20). Andere Pokale besitzen beispielsweise einen figürlich geschnittenen Schaft (P26) oder sogar eine Schaftfigur (P29).

genannten Entwürfe für den Buckelpokal (P35) und den Becher (B4, I.), der Entwurf eines Pastoralkreuzes (SO14) und der Entwurf zweier Details des Bergkristall-Deckelpokals mit Caritas (P4, III.). Daneben findet sich auf dem Entwurf einer Tischuhr (U2, I.) die Ligatur VR, wohl für Reinhold Vasters.

¹⁵ Auf der „Ausstellung von neuern Meisterwerken mittelalterlicher Kunst“, 1862 in Aachen abgehalten, wurden neben Vogeno und Beschko auch H.J. Wiethase und Vasters gelobt. Dazu Kat. Unna 1987, S. 26.

¹⁶ Fritz 1983, S. 111.

¹⁷ Zu Lencker vgl. Thieme-Becker, 23. Band, S. 45.

Die meisten Pokale sind mit aufwendigen figürlichen Applikationen besetzt: aus emailliertem Gold (P3, P4, P7, P11, P12, P13, P15, P16, wohl P20, P23-P25, P27, P28, P30, P31) oder vergoldetem Silber (P29).

Exotisch montierte Stücke, wie Arbeiten aus Hartstein, Bergkristall oder Perlmutter (im Vastersschen Konvolut befinden sich die Entwürfe zweier Perlmutter-Kannen (KA15, KA16) waren höchstbezahlt im Mittelalter und der Renaissance und standen nur den Reichen zur Verfügung. Wesentlich teurer als Gemälde oder (Bronze-)Skulpturen führender Künstler¹⁸, galten derartige juwelengleiche Objekte als Statussymbole. Im Hinblick auf ihre Perfektion sowie als Ausdruck des guten Geschmacks wurde ihnen ein prominenter Platz in aristokratischen Kunstkammern und Kuriositätensammlungen zugeordnet.

Diese Qualitäten machten diese Stücke besonders attraktiv für Sammler des 18. und 19. Jahrhunderts. Da nur wenige echte Beispiele erhalten waren, entwickelte sich rasch ein florierender Markt für nachgemachte und „verbesserte“, montierte Hartsteine.¹⁹

2. Silber-Pokale (P32-P37)

Alle nach Vasters' Entwürfen entstandenen Pokale sind (bzw. dürften) in vergoldetem Silber ausgeführt worden (sein).

Neben Buckelpokalen, die Pokalen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Beginn des 16. Jahrhundert nahestehen (P33-35), lassen sich die Pokale der Renaissance in zwei Hauptgruppen einteilen²⁰. Beide sind durch Entwürfe von Vasters im Konvolut repräsentiert: Der einen Gruppe, die um 1520 in Deutschland entstand, entspricht ein gebuckelter Doppelpokal (P36). Dieser greift spätere Pokale dieser Gruppe auf, deren flach gehaltene Kupa sich für Doppelpokale anbot. Der andere geht auf einen Typ zurück, der ab ca. 1540 in Antwerpen entwickelt wurde (P37).

3. Straußenei-Pokale und Kokosnuss-Pokale (P39-P44)

Straußeneier und Kokosnüsse galten als wunderbare, rätselhafte und kostbare Waren – Dinge aus einer fernen und fremden Welt.²¹ Meistens sind neben der kostbaren Fassung – in der

Regel halten Spangen den aus Straußenei- bzw. Kokosnuss gebildeten Korpus, nur in einem Fall (P42) dient ein durchbrochener Korb als Montierung – die Oberflächen der Kokosnuss-Pokale zu Reliefs geschnitzt. Ob die Reliefs immer auf Vasters zurückgehen ist nicht sicher. Wegen deren Darstellung bei zwei Stücken (P43, P44) scheinen die Szenen dort zumindest von ihm entworfen worden zu sein. Besonders Kirchenfürsten bevorzugten zu Trinkgefäßen gefasste Straußeneier, da in ihnen ein Sinnbild der jungfräulichen Mutter-schaft Marias gesehen wurde.²² Die Gestaltung der Straußenei- und Kokosnuss-Pokale verlief parallel zur Entwicklung von Silberpokalen.

Ein Entwurf (P41) sah ein Straußenei-Korpus vor, während die Ausführung, die sich einst in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, befand eine Kokosnuss fasst. Es mag zu einer Konzeptänderung gekommen sein, aber auch eine zweite Ausführung käme in Betracht.

Mindestens eine der nach Vasters' Entwürfen ausgeführten Arbeiten entstand für Spitzer (P43).

4. Figürliche Pokale (P45-P48)

Neben zwei Figurenpokalen, Trinkgefäße in Form einer Büttensfrau (P45) und einem Landsknecht (P46), beinhaltet das Konvolut zwei Tierpokale in Form einer Henne mit Küken (P47) und einem Hahn (P48). Figurenpokale, eher dekorativ als praktisch, sind in der Regel als Trinkspiele zu betrachten und kamen im weltlichen Gebrauch erst ab dem späten 16. Jahrhundert auf, als sich ein Interesse an Bizarrem und Verspieltem entwickelte.²³

5. Trinkhörner

Während das Trinkhorn auf Fabelwesen (P49) einen Elfenbeinzahn fasst, dürften für die beiden anderen Trinkhörner, vielmehr Greifenklauen (P50-P51), vermutlich Büffelhörner verwendet worden sein. Angst vor Vergiftungen im späten Mittelalter und der Glaube, dass bestimmte Materialien Gift aufspüren oder gar neutralisieren könnten, ließen der Greifenklau (dem Büffelhorn) eine besondere Stellung zukommen.²⁴ Eine dieser in der Tradition der Greifenklau entworfenen, kostbar montierten

¹⁸ Dazu Tait 1991 (III.), S. 7.

¹⁹ Dazu Malcolm Baker und Brenda Richardson (Hrsg.), *A Grand Design. The Art of the V&A Museum*, V&A Publication 1999, S. 195.

²⁰ Hermarck 1978, S. 93.

²¹ Dazu Fritz 1983, S. 9.

²² Dazu Kohlhaussen 1968, S. 141; Vgl. zu Straußenei- und Kokosnuss-Pokalen auch Hermarck 1978, S. 104-105.

²³ Dazu Hermarck 1978, S. 109 ff. – Vgl. daneben Seling 1980 (I), S. 85.

²⁴ Dazu Kohlhaussen 1968, S. 138. – Vgl. zu Trinkhörnern auch Hermarck 1978, S. 113 ff.

Arbeiten (P50) ruht auf einem Vogel, den Vasters dem Adler des Kantorstabes im Aachener Domschatz nachempfand.

6. Silberpokal mit Harstein-Kuppa (P52)

In mehrfacher Hinsicht bildet der Deckelpokal mit Hartstein-Kuppa eine Ausnahme und wurde daher nicht den Bergkristall- und Hartstein-Pokalen zugeordnet: Überwiegend eine Silberarbeit, besteht bei diesem Stück lediglich die Kuppa aus Jaspis (vermutlich Jaspis-Segmenten) und während alle Bergkristall- und Hartstein-Pokale im Konvolut den Stil der Renaissance nachempfinden, erscheint der Deckelpokal mit Jaspis-Kuppa, dem Vorbild gemäß, einem Salzfaß im Musée du Louvre, Paris, im Stile der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Schließlich belegt eine in französischer Sprache beschriftete Zeichnung vom Fuß des Salzfaßes im Louvre (P51, IV.) eindeutig das Verwenden einer Vorlage im Vastersschen Konvolut, während es bei allen übrigen Vorlagen (abgesehen von S16 und VOR20) keinerlei Hinweis auf eine Verwendung gibt bzw. kein spezifischer Grund festgelegt werden kann, wieso die Zeichnungen anderer Entwerfer Teil des Konvolutes bilden (vgl. Text „Vorlagen“).

4.4 Schalen (S)

Schalen bieten Gestaltungsmöglichkeiten, die bei Pokalen wegen der Nutzbarkeit als Trinkgefäß nicht einsetzbar sind – auch wenn die Funktionalität manch prachtvoller Pokale anzuzweifeln ist und eine Bestimmung als Sammlerstück schon bei der Entstehung authentischer Arbeiten im Vordergrund gestanden haben dürfte und nicht die Benutzbarkeit. Bestimmte Gestaltungsmöglichkeiten zeichnen einige Schalen außer einer meist ausladenderen Gefäßform im Gegensatz zu Pokalen aus, wie der extravagante Besatz des Gefäßrandes der Milchglas¹-Schale mit Susanna im Bade (S10) oder ein Reliefschnitt des Gefäßrandes, der nicht als Lippenrand dienen muss.

Die Delphine am Gefäßrand einer Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel (S5) im Metropolitan Museum of Art, New York, die nach Detailentwürfen von Vasters neugefasst und ergänzt (Henkel) wurde, scheinen einzigartig an einem historischen Stück zu sein, das Hackenbroch im Zusammenhang mit der Werkstatt der Sacchi betrachtet². Im Vastersschen Konvolut befinden sich vergleichbare Delphine am Gefäßrand einer Bergkristall-Kanne (KA4): Orientierte sich Vasters also, wie bei den vorherigen Objektgruppen gesehen, an dem einzigartigen Vorbild des Reliefschnitts der nach seinen Entwürfen restaurierten Schale oder sollte deren Bergkristall jünger als gedacht sein?

Der Einfluss berühmter und bedeutender Sammlungen, Meister und Werkstätten auf Vasters ist auch seinen Schalen nachzuspüren. Für die heute in New York befindliche Schale mit Bogenhenkel und zwei weitere derartige Gefäße – die eine (S6) ist mit einem Gesamtentwurf sowie Detailentwürfen im Konvolut belegt, die andere (S5, Abb. 7) wird Vasters zugeschrieben und stammt aus der ehemaligen Sammlung der Baronesse Batsheva de Rothschild – kommt ein Vorbild im Musée du Louvre, Paris, in Betracht. Nähe zu dort verwahrten Stücken zeigen des weiteren eine Achat-Schale (S14) und eine Deckelschale (S18), deren Bekrönung in Form des heiligen Georg an einem Anhänger in Grünen Gewölbe,

Dresden, angelehnt ist. Daneben existiert die Detailzeichnung eines Henkels (S16) im Konvolut, welche vermutlich nicht von Vasters' Hand stammt und mit dem Henkel einer Jade-Schale im Louvre übereinstimmt; da eine Kanne (ehemals Sammlung Arturo Lopez-Willshaw: S5, Abb. 4) einen mehr oder weniger identischen Henkel besitzt, dürfte die Schale im Louvre als Vorbild für die Kanne gedient haben (sofern eine Untersuchung die Authentizität der Henkel an der Schale im Louvre bestätigten würde).

Dass Vasters die sog. Große Hubertusschale (S17) in Anlehnung an Vorbilder im Lüneburger Ratssilber entwarf, hatte Richter dargelegt und zuvor Otto von Falke, der die Schale neben vier anderen Stücken als Fälschungen von um 1870 einer gemeinsamen Werkstatt publizierte. Der Aufbau eines der Vorbilder der sog. Großen Hubertusschale, die sog. „Schale mit den Kirchenvätern“, scheint daneben für eine Kredenz auf Giganten (S22) maßgeblich gewesen zu sein.

Das Konzept des Besatzes der Schale mit Susanna im Bade (S10) stammt von einer Zierschale mit dem Bad der Diana im Grünen Gewölbe. Schließlich zeigt beispielsweise das Ornament der Schalenwandung einer Tazza mit Masken und Buketts (S21) eine derart große Nähe zum Ornament eines Teil des Waddesdon Bequest (British Museum, London) bildenden Beckens (siehe S21, Abb. 3), dass entweder beide Stücke auf denselben Künstler zurückgehen und die Authentizität des Beckens anzuzweifeln ist, oder im Becken Vasters' direktes Vorbild für das Ornament mit weiblichen, geflügelten Halbfiguren gefunden wurde. Dies wiederum könnte auf Vasters' Aufenthalt in England verweisen, sollte nicht die Möglichkeit in Betracht zu ziehen sein, dass hier wie dort der Ursprung des Ornamentes in einer gemeinsamen Vorlage zu finden ist.

Die Schale mit Masken und Buketts (S21) wurde im übrigen mit in Augsburger Manier gefälschten Marken versehen und gehörte ebenso einst Spitzer wie zwei Fußschalen (S19-S20), eine neugefasste Bergkristall-Schale mit Vogel (S4) und die Schale mit Bogenhenkel (S5). Andere Schalen befanden sich ehemals in Rothschild'schen Sammlungen (S5, Abb. 7; S6, S17), während Vasters offenbar auch für seine eigene Sammlung Stücke erstellte (bzw. überarbeitete und neu fasste), die als authentisch ausgegeben (S3, daneben P17, HP1, SO20, SO23 sowie LG, Nr. 33b) und von

¹ Milchglas (Lattimo) ist ein opakweißes Glas. Es gab Versuche, u.a. in Venedig, es als optischen Ersatz für Porzellan zu verwenden. Daher stammen weitere Bezeichnungen als „porzellana contrafatta“ (nachgemachtes Porzellan) und „Porzellanglas“. Dazu Honour/Fleming 1984, S. 411.

² Hackenbroch 1986, S. 196.

Vasters teilweise auf Ausstellungen der Öffentlichkeit präsentiert wurden (u.a. Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902).

Entwurf und Ausführung zeigen bei manchen Objekten von Vasters mehr oder weniger gravierende Veränderungen (P29, P33). Diese Veränderung können sich im Gesamtkonzept manifestieren oder an Details. Im Falle der Bergkristall-Schale mit Apollo und Daphne, Cypris und dem Hirsch (S1) kann beides festgestellt werden. Auf dem Gesamtentwurf hatte Vasters eine Schale ohne Schaft konzipiert, während die Ausführung, sich auf einem Bergkristall-Schaft erhebt. Dagegen blieben bei der Ausführung vom Konzept der von halbfigurigen Sphingen besetzten Bergkristall-Handhaben nur die Sphingen übrig, die sich auf Spangen erheben, welche, die Wandung des Gefäßes umfassend, bis zum oberen Schaft ring führen. Auch der auf dem Entwurf vorgesehene Intaglioschliff (Urteil des Paris) ohne begrenzenden Rahmen auf der Wandung der Schale wurde bei der Ausführung gegen die oben genannten Szenen in querovalen Kartuschen ausgetauscht. Schließlich sah Vasters (wie beim Pokal P4) Ornamente für die Montierungen vor, die dem bunten Ornament am Fuß der Schale mit dem Wappen der Fürsten Radziwill in der Schatzkammer der Residenz, München (P27, Abb. 8), nahe stehen, welche bei Vasters' Bergkristall-Schale jedoch gegen goldene Ranken in weißem Fond ersetzt wurden.

Wie hier wurden diese Veränderungen bei einigen Objekten durch Detailzeichnungen festgehalten (S13) und/oder Beschriftungen angewiesen: Vasters montierte etwa ein Blatt mit der rechten Handhabe in den Gesamtentwurf einer Jaspis-Deckelschale (S15) ein und wies an, dass anstelle des dargestellten negroiden männlichen Kopfes ein *weiblicher Kopf eingefügt* zu werden habe. In der Tat fanden sich im Konvolut zwei Ansichten der nun mit weiblichem Kopf ausgestatteten Handhaben. Bei anderen Objekten sind die Modifikationen nicht im Konvolut belegt und mögen sich erst bei der Fertigung ergeben haben, z.B. die Verwendung eines anderen Materials (L3). Vielleicht sind (in einigen Fällen) die im Vergleich zum Entwurf unterschiedlich ausgeführten Objekte als Variationen zu sehen (weitere Ausführungen: modifizierte Duplikate). Überwiegend stimmen Entwurf und Ausführung allerdings bis ins kleinste überein.

Weisen Vasters' Beschriftungen wie oben auf Veränderungen hin, sind alle Details mit vergleichbaren stilistischen Merkmalen und Ornamenten ausgestattet, stimmt darüber hinaus die Größe der Details mit deren Entsprechungen auf dem Gesamtentwurf überein und/oder lassen Buchstabenfolgen eine Zusammengehörigkeit erkennen³, ist eine Zuordnung von Detailzeichnungen nicht nur relativ einfach, sondern auch unstrittig, auch wenn eine Ausführung unbekannt ist. In anderen Fällen konnten und können Modifikationen belegende Detailzeichnungen erst erkannt und zugeordnet werden durch einen Vergleich von Gesamtentwurf und Ausführung; nur die Kenntnis des gefertigten Stückes erlaubte es Hackenbroch, die zur genannten Schale mit Apollo und Daphne, Cypris mit dem Hirsch (S1) gehörenden Detailzeichnungen im Konvolut finden zu können. Ebenso verhielt es sich bei der Ausführung einer Tischuhr mit Herkuleschaft und Kronos (U3): Hier wurden die Detailzeichnungen der Zifferblätter und der im Vergleich zum Gesamtentwurf vollkommen anders erscheinenden Basis erst von mir erkannt, als das ausgeführte Stück aus der Sammlung der Baroness Batsheva de Rothschild in den Kunsthandel kam, also bekannt wurde.

Daher mag die eine oder andere der im Anhang zusammengestellten Detailentwürfe zu einem Objektentwurf im Konvolut gehören, eine Zuordnung wird aber erst nach Auffindung der Ausführung möglich sein – zumal viele zu einem Objekt gehörende Zeichnungen im Konvolut verteilt sind. Im Idealfall (z.B. P3, S10, KA4) wurden alle Detailentwürfe eines Objektes auf einem oder folgenden Kartons zusammengestellt – die Detailentwürfe sind in der Regel nie bei dem entsprechenden Gesamtentwurf. Sehr häufig befindet sich jedoch wenigstens ein weiteres Detail auf einem anderen Karton (z.B. P4, S5, S11, S13) oder die Details sind vollkommen im Konvolut verteilt (z.B. A33a, P7); dies gilt, wie an den Verweisen zu sehen ist, selbstverständlich nicht nur für Schalen, sondern für alle Objektgruppen.

Übrigens ist das Verteilen der Detailzeichnungen im Konvolut, d.h. eine offensichtliche Unkenntnis einer Zusammengehörigkeit, neben der häufig überaus krassen Beschneidung der Entwürfe (bei der viele Beschriftungen verlo-

³ Einige zusammengehörende Detailzeichnungen sind mit Buchstabenfolgen versehen. Hierbei unterscheiden sich die Buchstabenbeschriftungen eines Objektes oft von anderen Objekten durch unterschiedliche Schrifttypen, Groß- und Kleinschreibung etc.

ren gingen oder bis zur Unlesbarkeit beschnitten wurden) sowie einer falschen Orientierung auf dem Karton (d.h. ein Entwurf wurde entgegen seiner Funktion falsch herum oder gedreht auf einen Karton geklebt, z.B. A33a, II.) deutlichster Beweis dafür, dass nicht Vasters selbst die Entwürfe, sondern einer der Besitzer nach dessen Tod das Arrangement auf Kartons vornahm. Hierbei dürften viele, vermutlich von Vasters einst auf einem Blatt⁴ dargestellten Details eines Objektes, auseinander geschnitten worden sein, was zumindest in einigen Fällen zu deren Verteilung führte. Daneben ist davon auszugehen, dass derjenige, der die Entwürfe auf den Kartons zusammenstellte, nicht des Deutschen mächtig war oder wenigstens die Schrift (Sütterlin) nicht lesen konnte, denn trotz der Beschriftungen wurden einige Details auf dem Kopf stehend aufgeklebt (z.B. P7, IV.).

Bei den Pokalen wurden Gesamtentwürfe angesprochen, bei denen ausgeschnittene Blattteile nicht ersetzt wurden. Im Falle einer Bergkristall-Schale mit Meerszene (S8) fand sich einer dieser Ausschnitte, die Vorderansicht einer von vier den Schaft bildenden Spangen als Detailzeichnung wieder: Der einstige Teil des Gesamtentwurfes wurde auf ein Blatt montiert, auf dem Vasters oben eine Fassung für den Besatz der Fußmontierung dargestellt hatte, während auf einem weiteren Blatt eine Alternative für den Besatz der Schaftspangen festgehalten wurde.

Derartige Spangen fassen in der Regel die Körper von Objekten – etwa von Kokosnuss- und Straußenei-Pokalen (P38-P41, P43-P44) – oder umspannen die Deckel von Kassetten (KAS1; KAS2, VI.). Eine Verwendung als Schaft scheint neu und auf kein historisches Vorbild zurückzugehen. Neben der angesprochenen Bergkristall-Schale verwendete Vasters den aus vier gebogenen Spangen gebildeten Schaft ein weiteres Mal bei einer Achat-Deckelschale (S14).

Ausgeschnittene und auf ein Blatt montierte Detailentwürfe finden sich bei verschiedenen Objekten: entweder, wie oben, als Detailentwurf (TA1, XVIII.; KA6, II.; K1, II. und IX.) oder als Teil eines Gesamtentwurfes, etwa das Medaillonbild zweier Anhänger (A31, A32), der Teil eines Ornamentbandes einer Präsentierplatte (PP5a, I.) sowie die Schiffswandung

eines Tafelaufsatzes in Form eines Segelschiffes (TA4, II.). Montierte Vasters diese Details als Ergänzung des Gesamtentwurfes, ersetzte bei einem Buckelpokal (P32) ein auf den Entwurf geklebtes Blatt den ursprünglich geplanten Deckelknäuf; hier liegt also eine Konzeptänderung vor, die übrigens in die Tat umgesetzt wurde.

Die Vorliebe des 17. Jahrhunderts für florale Verzierungen⁵ ist im ganzen Werk von Vasters präsent. Dies gilt sowohl für die Dekoration der Gefäße selbst als auch die Verzierung der Montierungen und die Gestaltung von Besatzstücken. Wurden letztgenannte bei den Pokalen am Beispiel eines Henkels aus Rankenwerk (P11, P13, P21) verdeutlicht, setzte Vasters an einem Pokal (P2) sowie bei drei Schalen einen bestimmten Typ von floral gestaltetem Deckelknäuf ein (S1, S13, S15). Dieser ist gebildet aus zwei nach oben hin verjüngten Registern aus senkrecht platzierten Rollwerkspangen mit Steinbesatz und/oder Blütenapplikationen in den Zwischenräumen und gipfelt in einem knospenförmigen Element. Zwei der Deckelknäufe (S1, S15) wurden in die Gesamtentwürfe eingefügt, sind also nachträgliche Konzeptveränderungen.

Ebenso wie gewisse figürlich gestaltete Besatzstücke im Vastersschen Konvolut in Variationen wiederholt vorkommen, gehören zum Vastersschen Repertoire bestimmte Ornamente. Der Schliff bzw. die Gravur von Bergkristall- und Hartstein-Objekten wurde schon bei den Pokalen angesprochen, auch im Hinblick auf die als Vorbild dienenden (Erzeugnisse von) Mailänder, Florentiner und Prager Werkstätten. Daneben wurden dort zwei Beispiele für Ornamente an Montierungen erwähnt, aufgrund deren in Variationen wiederholtes Verwenden Vasters weitere Stücke zugeschrieben werden (wegen der Mauresken-Ornamente z.B. die oben genannte Schale mit Bogenhenkel aus der ehemaligen Sammlung der Baroness Batsheva de Rothschild). Vergleichbare Emailornamente – stilisierte Blätter in weißem Schmelz mit schwarzer Ranken- und Punktzeichnung – findet sich des weiteren sowohl an der Fußmontierung einer Bergkristall-Schale mit zwei Henkeln (S2), als auch am Achat-Pokal mit barkenförmigem Korpus (P21). Ähnliche, als Girlanden bzw. Kränze gestaltete Besatzstücke gehören zu einer Schale, für die

⁴ Oft erscheinen die Details eines Objektes auf derselben Papiersorte. Aber es gibt auch Fälle, bei denen Vasters zu einem Objekt gehörende Details auf verschiedenen Papiersorten darstellte.

⁵ Dazu Hackenbroch 1986, S. 238.

sich kein Gesamtentwurf im Konvolut fand (S9), und zu einem Pokal (P26).

Zum Repertoire von Vasters gehörende Ornamente dürften auch den Verdacht erhärten, das Vasters verantwortlich zu zeichnen ist für die Umgestaltung einer Gruppe von Kredenzen – sechs der zwölf sog. Caesarschalen – die sich einst in der Sammlung Spitzer befanden (vgl. D3, Abb. 5-7). Diese unterscheiden sich von den übrigen durch wesentlich reichere Schäfte und Füße: Der Schaft der heute im Metropolitan Museum of Art, New York, verwahrten Kredenz mit Vitellius steht beispielsweise dem Schaft der Tazza mit Masken und Buketts (S21) sehr nahe. Zudem verwendete Vasters das Motiv der Scheibenschnur, das sich am Schalenrand der Caesarschalen findet, an verschiedenen Objekten, u.a. am Sockel und Besatz für die Statuette eines römischen Imperators (D3).

Auf den wenigsten der von Vasters erstellten Entwürfe (P50, P51, P52, HP2, D7) verdeutlichen Risse und Schnitte die Form eines Objektes – offensichtlich bestand aufgrund der Form der meisten Objekte kein Bedarf. Ein Schnitt, oben zu sehen auf dem Entwurf der Jaspis-Deckelschale mit figürlichen Handhaben (S15, I.) schien Vasters wohl sinnvoll aufgrund der durch dreifache Züge eingeteilten, alternierend breiten und schmalen Segmente des melonenförmigen Gefäßes. Ein ähnliches Konzept der Gefäßgestaltung, allerdings mit zweifachen Zügen und in der Form eines regelmäßigen Vierpasses, führt die Schale mit dem Wappen der Fürsten Radziwill vor, nach deren Vorbild Vasters mehrere Objekte ausstattete (siehe oben S1; P4, P27).

Typen

1. Bergkristall-Schalen (S1-S9), Milchglas-Schalen (S10-S11) und Hartstein-Schalen (S12-S16).

Im Konvolut finden sich Schalen mit rundem oder ovalem Korpus (S1, S2, S8, S13, S14), einem vierpassförmigem Korpus (S7, S12) und eine Gruppe von Schalen mit Bogenhenkel (S5-S6). Die Gestaltung der Gefäßform setzt der Deckel bei verschiedenen Schalen fort (S15), sodass ein dreidimensionaler Vierpass entsteht (S12) oder eine gedrückte Kugel (S14). Einige Schalen besitzen einen figürlich geschnittenen Bergkristall-Besatz (S3-S4, S6) oder einen figürlichen Besatz aus emailliertem Gold (S9, S10), teilweise als Deckelknäuf

(S12) oder am Schaftring (S11). Vgl. daneben Pokale, Typ 1.

2. Silber-Schalen (S17-S22)

Eine Untergruppe bei Vasters' Schalen aus (vergoldetem) Silber bilden die Kredenzen (S19-S22). Die flachen Fußschalen, die auch „Tazza“ genannt werden, bilden in der Renaissance eine wichtige Gruppe.⁶ Wie bei den historischen Stücken ist auch die Innenschale von Vasters' Kredenzen kunstvoll verziert, in der Regel getrieben und ziseliert. Die meisten heute erhaltenen Kredenzen, entstanden am Ende des 16. und Beginn des 17. Jahrhunderts. Fuß und Schaft der Kredenzen, vergleichbar mit den Pokalen dieser Zeit geformt, sind in der Regel rund (Fuß) und vasenförmig (Schaft).

⁶ Dazu Hermarck 1978, S. 119.

4.5 Becher (B)

In enger Anlehnung an historische Vorbilder – vergleichbare Arbeiten stellen Becher aus dem Ingolstädter Ratssilber (vermutlich Nürnberger Herkunft) dar (B1, Abb. 3, 4), Prunkbecher wie der „Fürstenbergische Lehensbecher“ (B2, Abb. 2) und Nürnberger Becher in Akeleiform, verwahrt im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, und im Kunsthistorischen Museum, Wien (B3, Abb. 3,4) – entwarf Vasters drei neogotische Becher (B1-B3); auch der vierte Becher im Konvolut wurde auf einem ersten Entwurf mit gotisierenden Details (Kränze mit zu Lilien geformten Blättern) ausgestattet (B4). Während Vasters den letztgenannten Becher als historistische Arbeit zu erkennen gibt, wurden zwei der übrigen Becher (B1 und B3) als authentische Arbeiten ausgegeben, was auch für den verbleibenden anzunehmen ist (B2).

Die Ausführung eines Deckelbechers (B1) bildete ehemals Teil der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main. Es mag sein, dass Spitzer das Stück dorthin vermittelte oder ein Frankfurter Händler, möglicherweise die Gebrüder Löwenstein.¹ Bereits 1924 wurde der Becher neben vier anderen Silbergeräten aus der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild von Otto von Falke als aus einer gemeinsamen Fälscherwerkstatt stammend publiziert. Eines der anderen bei von Falke aufgeführten Stücke ist ein vergleichbarer Deckelbecher, der jedoch eine reiche Architekturausstattung (Füße und Deckelbekrönung erhielt (B1, Abb. 5).

Mit Sicherheit entstand ein Deckelbecher in Akeleiform (B3) für Spitzer. Ein im Zusammenhang mit diesem betrachtetes Vergleichsstück bildete ebenfalls Teil der ehemaligen Sammlung Spitzer (B3, Abb. 5). Parallelen der Details, wie sehr ähnliche Füße in Gestalt von Knappen, sowie das Vorhandensein eines mehr oder weniger identischen Bechers (B3, Abb. 6), ehemals in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, sprechen für eine Verbindung mit Vasters' Schaffen. Darüber hinaus könnten weitere, mit diesen ähnliche Becher des 19. Jahrhunderts ebenfalls mit Vasters in Beziehung stehen (B3, Anm. 6).

Der Entwurf des vierten Bechers trägt neben Vasters' Signatur jene des Architekten Hein-

rich Johann Wiethase (B4) und wird wie bei der sog. Großen Hubertusschale (S17) als Reinzeichnung gesehen.²

¹ Vgl. Kapitel 3.6, S. 42, Anm. 40.

² Vgl. zu Wiethases Unterschriften im Konvolut P34, Abb. 2a-e, und zu Wiethase Kapitel 4.3 (Pokale), S. 64 ff.

4.6 Humpen (HP)

Hauptsächlich zum Biertrinken genutzt, stammen die meisten Humpen und Deckelkrüge aus Deutschland, England und dem skandinavischen Bereich, wobei Deutschland in der Renaissance die meisten derartigen Trinkgefäße hervorbrachte.¹ Aus Augsburg und Nürnberg stammen die schönsten Humpen des 17. Jahrhunderts. In der Postrenaissance wurden in Augsburg und Nürnberg prachtvolle und Beispiel gebende Elfenbein-Humpen montiert.²

Vier der sechs Humpen im Vastersschen Konvolut sind Arbeiten mit Elfenbein-Mantel. Bei drei von diesen (HP2-HP4) suggerieren die Entwürfe von Vasters, auf denen die Elfenbein-Teile im Vergleich mit den Montierungen deutlich zurückhaltender dargestellt wurden, dass Vasters (vermutlich authentische) Humpenmäntel zur Verfügung standen. Diese (HP2, HP4) stehen dem Schaffen des in Schwäbisch-Hall tätigen Leonhard Kern (1588-1662) nahe bzw. einem seiner Schüler (HP2), Johann Jacob Betzoldt (1621-1707)³, der auch in Anlehnung an Johann Georg Kern (1622-1698) arbeitete.

Bis auf einen (HP6) stattete Vasters alle Humpen im Stil des 17. Jahrhunderts mit dreiteiligen Henkeln aus. Gegenüber schlichten Henkeln – überwiegend aus gegenteilig aneinander gefügten C-Schwüngen bzw. Voluten gebildet – führen reichere Fassungen ein figürlich besetztes bzw. gebildetes Mittelstück vor, das von zwei dazu gegenteilig orientierten C-Schwüngen (oder Voluten) eingefasst wird. Bei den meisten authentischen Elfenbein-Humpen ist die Fassung jedoch wesentlich schlichter als bei Vasters. Dessen Hauptaugenmerk galt bei seinen Elfenbein-Arbeiten offenbar der reichen Gestaltung der Montierungen und nicht unbedingt der subtilen Hervorhebung des Elfenbeins.

Besonders nahe stehen sich die Henkel des Elfenbein-Humpens mit Kentauren- und Puttenszenarie (HP3) und des Elfenbein-Humpens mit Stadtbrand (HP5). Wie bei den übrigen beiden Humpen mit elfenbeinernem Mantel bildete Vasters das Mittelstück des Henkels aus einem halbfigurigen Mischwesen mit nach hinten gestreckten Flügeln. Dieses besetzte er

beim Humpen mit Knabenumzug (HP2) mit einem Puttenkopf, derweil die übrigen weiblichen und männlichen Köpfe offenbar keinen direkten Bezug zur Szene des Mantels besitzen.

Während einer der Elfenbein-Humpen (HP5) und der einzige Silber-Humpen (HP6) Teil der ehemaligen Sammlung Spitzer bildeten, fertigte Vasters den Bergkristall-Humpen mit einem Henkel in Gestalt eines Fabelwesens (HP1) für seine eigene Sammlung.

Hackenbroch verwies auf einen möglichen, in vergoldetem Silber gefertigten Augsburger Prototyp von Philipp Küsel (1642-1700)⁴, an dem – oder einem vergleichbaren Stück – Vasters seinen Bergkristall-Humpen angelehnt haben mag (HP1, vgl. Anm. 1). Daneben dürfte ein Bergkristall-Objekt, wie der um 1635-40 entstandene Deckelpokal von Matthias I Gelb (1597-1671)⁵ im Kunsthistorischen Museum, Wien⁶ als Vorbild gedient haben. Dessen Fuß und Korpus sind in absolut vergleichbaren tiefen Rillen mit scharfen Graten geschnitten, welche auch Vasters' Humpen diagonal umlaufen.⁷

Typen

1. Bergkristall-Humpen (HP1) und Humpen mit Elfenbein-Mänteln (HP2-5)

Hernmarck unterscheidet bei den deutschen Humpen zwei Haupttypen, denen Vasters' Humpenentwürfe zuzuordnen sind.

Der eine ist breit und niedrig, häufig nach oben konisch verengt und entwickelte sich hauptsächlich in Süddeutschland – diesem Typ entsprechen die Humpen HP1-HP5.

2. Silber-Humpen (HP6)

Den anderen, schlanken und hohen Typ zeichnet eine zylindrische Form aus. Er erhielt als „ein typisch norddeutsches Gefäß“ seiner Herkunft entsprechend die Bezeichnung „Hansakanne“⁸, im Vastersschen Konvolut repräsentiert durch den Humpen HP6.

⁴ Seling 1980 (I), S. 227, Nr. 1692, e.

⁵ Ders., S. 169, Nr. 1414, a. – Zu Küsel siehe DA, Bd. 18, S. 534 (nur Todesjahr erwähnt).

⁶ Inv.Nr. 1399, abgebildet in Seling 1980 (II), Abb. 415. – Kris 1932, Nr. 101, hält den Schliff als Arbeit des 17. Jahrhunderts.

⁷ Einen derartigen Schliff zeigt auch ein Jaspis-Pokal im Grünen Gewölbe, Dresden, Inv.Nr. V. 488, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, abgebildet in Hahnloser/Brugger-Koch 1985, Nr. 370, Taf. XXI.

⁸ Vgl. Hernmarck 1978, S. 115.

¹ Dazu Hernmarck 1978, S. 114 ff.

² Maskell 1966, S. 356.

³ Zu Kern und Betzoldt vgl. Kat. Schwäbisch Hall 1988. – Zu Kern siehe DA, Bd. 17, S. 913.

4.7 Kannen (KA)

Drei der insgesamt sechzehn Kannen erscheinen in Gestalt von Phantasietieren, die alle historischen Vorbildern nahe stehen. Während die Kannen in Gestalt eines Drachen (KA1) und eines Fisches (KA3) in der Tradition Mailänder Arbeiten des 16. Jahrhunderts entworfen wurden, sich trotz der Nähe zu den Vorbildern jedoch durch eine individuelle Gestaltung auszeichnen – beispielsweise definierte Vasters die Kanne in Gestalt eines Fisches (im Gegensatz zum historischen Typ) ohne stark herausgezogene Unterlippe wesentlich deutlicher an der Natur, obschon festzuhalten gilt, dass es sich um einen Phantasiefisch handelt – ist die mit *Cristal Vogel 1886*¹ betitelte und datierte Kanne in Gestalt eines Vogels (KA2) im Zusammenhang mit einem 1605 in Antwerpen veröffentlichten Stich zu betrachten. Eine historische Ausführung nach dieser Vorlage ist nicht überliefert.

Dahingegen fand sich die Abbildung einer Kristall-Kanne in Form eines Vogels (KA2, Abb. 4), welche aus der Sammlung Ritter von Schönfeld, Wien, stammend, 1860 bei Christie' in London als Teil des Besitzes der Frankfurter (Main) Kunsthändler Brüder Löwenstein versteigert wurde. Da Vasters' Entwurf diesem Stück sehr nahesteht, wäre es möglich, dass es Vasters zur Neufassung übergeben wurde. Die betitelten Detailentwürfe (KA2, II.-III.) könnten also für die Neufassung gedient haben, während der Gesamtentwurf (KA2, I.) für eine eigene Kanne beabsichtigt war.

Von Interesse dürfte hierbei eine „große Kristallkupa in Form eines Vogelkörpers“ sein, die Vasters 1902 in Düsseldorf ausstellte.

Auf bzw. mit dem Gesamtentwurf der Kanne in Form eines Drachen (KA1, I.) übermittelte Vasters rechts unter dem Fuß der Zeichnung *Herzliche Grüße*; offenbar wurde der Entwurf jemandem zugesandt oder ausgehändigt, kehrte allerdings zu Vasters zurück. Es scheint, dass hier vor der Ausführung des Stückes eine Begutachtung des Entwurfes stattgefunden hatte. Wie authentische Bergkristall-Arbeiten dieser Art konzipierte Vasters die figürlichen Kannen aus mehreren Teilen: eine unvermeidbare Notwendigkeit, die sich aus den Möglichkeiten des Steinschneidens ergibt. Daher ist, sofern das Phantasietier einen langen Hals besitzt, der

Kopf angesetzt. Gleiches gilt für den Schweif, die Basis und, falls vorhanden, den Deckel.

Vier der von Vasters entworfenen Kannen sind mit einem ähnlichen, figürlich gestalteten Henkel ausgestattet. Dieser besteht aus einem gebusten, geflügelten halbfigurigen Mischwesen, entweder mit Drachenkopf (KA5, KA13), oder mit weiblichem Kopf (KA6, KA7), deren Flügel nach hinten gestreckt sind.

Stellen die Flügel bei allen vier Kannen den oberen Verbindungspunkt zum hinteren Rand des Gefäßes dar – darin unterscheiden sich die Kannen-Henkel im Konvolut von den vergleichbaren Humpen-Henkeln, die stilistisch dem 17. Jahrhundert zuzuordnen sind und bei denen hinter den Flügeln eine Volute bzw. ein C-Schwung die Verbindung zum Gefäß schafft (vgl. HP1-HP5) –, erheben sich die Henkelgestalten auf unterschiedlich gebildeten, volutenförmigen, am Henkelansatz nach außen gerollten Bereichen, die an der Schulter der Vase befestigt sind. Mal erwächst eine dominante, sehr plastisch geschnittene Bergkristall-Henkelgestalt aus einer einfachen Volute (KA5), ein anderes Mal wird die im Verhältnis dazu wesentlich kleinere Halbfigur in einem schlichten Zwischenstück fortgeführt, das unten wiederum auf einer Volute endet (KA6). Dann erwächst die Henkelgestalt aus einem Füllhorn (KA7) oder läuft schließlich in einem Schlangenschwanz aus (KA13).

Prominente Vorbilder der Steinschneidarbeit im Musée du Louvre, Paris, und in der Schatzkammer der Residenz, München, führen das Henkelmotiv vor, an dem sich Vasters am engsten für seine Bergkristall-Kanne mit einem Henkel in Gestalt eines Drachen (KA5) anlehnte und hier einen vollständig aus Bergkristall geschnittenen Henkel ohne Besatz übernahm. Das Mischwesen steht mit seinem Drachenkopf und einem aus Blättern geformten Rock zudem einem Henkel nahe, mit dem ein in Mailand um 1600 geschnittenes Tafelgerät in Schiffsform ausgestattet wurde (vgl. TA1, Abb. 25 und 26, links). Jedoch verwendete Vasters nicht nur für Bergkristall-Kannen den Henkel in Gestalt eines halbfigurigen Mischwesens; eine der vier Kannen (KA13) dürfte eine (vergoldete) Silberarbeit darstellen.

Zwei Bergkristall-Kannen (KA9, KA10) entsprechen einem birnenförmigen Kannentyp mit tiefliegendem Bauch, breitem, geradem Hals und hochgewölbtem Deckel. Kannen dieser Form traten bereits im 14. Jahrhundert auf und

¹ Vgl. zu Vasters' Titeln Kapitel 4.3, S. 38-39.

zeichnen sich durch einen zunächst waagrecht geführten Henkel aus, der spitzwinklig umbiegt und in einem schildförmigen Ansatz unten mündet. In runden, leicht geschweiften und ohrenförmigen Variationen ist die Verzierung der Außenkante mit einem oder mehreren querliegenden Wülsten ein prägnantes Merkmal dieser Henkelform.² Die Querwülste sind auch bei späteren Henkeltypen zu beobachten; einem solchen entspricht der von Vasters für beide Kannen gewählte e-förmige Henkel – allerdings kehrte Vasters beim dritten Entwurf für die Deckelkanne mit Maske (KA10, III.) zum Henkel des Vorbildes im Musée du Louvre zurück: einem gerundeten Winkel. Dort kaum noch erkennbare Spuren von Wülsten dürften erklären, wieso der Henkel der Kanne KA10 ohne Wülste erscheint, derweil der Henkel der Kanne KA9 mit Querwülsten Vasters' Kenntnis weiterer Vorbilder dieses Typs verdeutlicht.

Die enge Anlehnung an das Vorbild im Musée du Louvre – deren Form steht dem mittelalterlichen Typ so nahe, dass es sich entweder um eine mittelalterliche, um 1600 überschiffene und mit Deckel ergänzte Kanne handelt oder um ein um 1600 in Anlehnung an die mittelalterliche Arbeiten entstandenes Stück³ – tritt bei der Kanne mit Satyrmaske (KA9) und zapfenförmigem Deckelknopf noch näher hervor als bei Vasters' zweiter Kanne dieses Typs (KA10), bei der die Birnenform durch einen weniger schlanken Hals etwas zurückgenommen wurde. Die für letztere entstandenen drei Zeichnungen führen wie bei kaum einem anderen Objekt die Stationen des Entwurfsprozesses vor Augen, der in Schritten immer weiter vom Vorbild wegführte.

Die Oberfläche beider Kannen sind in Anlehnung an das historische Stück gänzlich mit einem zarten Schliff und Gravuren von Fruchtbuketts verziert, welche von Girlanden und Schleifen herabhängen. Dieser Dekor wird von Stab-Punktreihen gerahmt, die unten am Gefäß einen Zungenkranz abschließen. Während Vasters bei der Kanne mit Satyrmaske, als welcher der Henkelansatz geschnitten ist, einen Harpyenfries des Vorbildes als eigenständiges, an Ornamenten der Renaissance orientiertes Motiv am Deckel seines Stückes einsetzte, begleitet von den für Vasters obligatorischen, aus Punktreihen gebildeten Blütendolden, bereichern bei der anderen Kanne (KA10) Vögel

den Dekor. Vergleichbare Harpyengestalten erscheinen in Variationen wiederholt im Vastersschen Oeuvre: am Deckel einer Vase (V1) und auf einem Schliff- bzw. Gravurornament-Entwurf (KAS4, V.), der vermutlich für eine Bergkristall-Kassette bestimmt war (vgl. KA9, Abb. 4a-d).

Zu erwähnen ist schließlich das Emailornament am Gefäßrand der Kanne KA9, das Vasters von einer Pariser Kanne im Kunsthistorischen Museum, Wien, für seine *Braune Jaspis Coupe* (P30, II. und Abb. 10) übernommen hatte. Vasters' in Variationen wiederholte Verwendung der übrigen Mauresken-Ornamente der Kanne in Wien an verschiedenen Arbeiten wurde bereits angesprochen.⁴

Neben den Mailänder Vorlagen für Vasters' Kannen, verwahrt im Louvre (Paris), im Prado (Madrid), im Kunsthistorischen Museum (Wien), im Rijksmuseum (Amsterdam) etc. dürfte der Prototyp für die im Reliefschnitt verzierte rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf (KA11) im Bayerischen Nationalmuseum, München, zu finden sein – eine am Beginn des 17. Jahrhunderts in der Prager Hofwerkstatt entstandenen Schleifarbeits aus dem Umkreis des Ottavio Miseroni (1567-1624)^{4a}. Daneben steht das Deckelkonzept dieser Kanne einem Achat-Pokal aus der Werkstatt der Saracchi im Musée du Louvre nahe (vgl. P18, Abb. 8).

Auf einer der Detailzeichnungen der rauchfarbenen Bergkristall-Deckelkanne (KA11, VII.) wies Vasters darauf hin, dass das als Besatz konzipierte Ornamentband *nicht benutzt* wurde. Derartige Beschriftungen, die offenbar nach der Fertigung des Stückes ergänzt wurden, finden sich relativ selten im Konvolut. Sie unterscheiden sich von den Anweisungen für die Ausführung, die in der Regel im Imperativ (Befehlsform) oder der Gegenwartsform gegeben wurden durch die Vergangenheitsform (Imperfekt); oder sie wurden wie hier unter Verwendung des Partizips der Vergangenheit niedergelegt, das in der deutschen Sprache ebenfalls für die Bildung des Passivs benutzt wird. Ein weiteres Beispiel für die nachträglich hinzugefügten Gedächtnisstützen, die deutlich auf das Verwahren der Entwürfe als Referenz verweisen, trägt der Entwurf zweier Details vom Deckelpokal mit Caritas (P4, III.): Die Notiz *1 Stück mit Schraube blieb hier* bestätig-

² Vgl. Hahnloser/Brugger-Koch 1985, S. 64.

³ Hahnloser/Brugger-Koch 1985, Nr. 485, S. 229.

⁴ Vgl. Kapitel 4.1, S. 50; Kapitel 4.3, S. 60, S. 64.

^{4a} Zur Familie Miseroni siehe DA, Bd. 21, S. 725 ff. Zu Ottavio Miseroni ebenda. S. 726.

te Vasters mit seiner Signatur, was als Hinweis darauf zu verstehen sein dürfte, dass nachträgliche Beschriftungen auch zur Information anderer dienten.

Im übrigen findet sich unter den ausführlichen Beschriftungen der Entwürfe der rauchfarbenen Bergkristall-Kanne auch die Anweisung, man solle ein Teil *nicht machen* (KA11, II.).

Ein mit 1884 datiertes, als *Perlmutterkanne* und *Perlmuttertüschel* bezeichnetes Ensemble von Kanne und Becken steht einem Vorbild im Grünen Gewölbe, Dresden, sehr nahe, während der mit Eidechsen besetzte Fuß der Kanne offensichtlich an einer Tischglocke (British Museum, London) von Wenzel Jamnitzer angelehnt ist.

1890 verwies Luthmer im Führer durch die Freiherrlich Karl von Rothschild'sche Sammlung im Zusammenhang mit einem Kelch, der sich durch „einen originellen Schmuck in aufgelegten Schuppen von Perlmutter“ auszeichnete auf Vergleichstücke, u.a. im Kunsthistorischen Museum, Wien (österreichischen Kronschatz), von denen eines vom Nürnberger Meister Friedrich Hillebrandt (tätig 1580-1608)⁵ gefertigt wurde, „dessen Eigenthümlichkeit die Anwendung dieser Perlmutter-Schuppen gewesen zu sein scheint.“⁶ Wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts fertigte Christoph Jamnitzer ein Paar Perlmutter-Pokale, die ehemals Teil der Sammlung des Duke of Cumberland bildeten.⁷

Dass auch Vasters sich der rautenförmigen Perlmutter-Schuppen als Besatz von Silberarbeiten bediente, zeigt neben dem Ensemble von Kanne und Becken der Entwurf einer Kanne mit Tierkopf als Ausguss (KA15) im Konvolut. In Anlehnung an eine Bergkristall-Kanne im Prado geschaffen, befand sich deren Ausführung ehemals im Besitz Frédéric Spitzers, der daneben eine von Vasters entworfene Silber-Kanne mit Neptun-Fries (KA12) besaß. Beide, der Fuß der Perlmutter-Kanne (KA15) als auch der Fuß der Silber-Kanne, waren mit gefälschten, absichtlich unleserlichen Marken versehen.

⁵ Friedrich Hillebrandt war ein Mitglied einer Goldschmiede- und Kupferstecherfamilie in Nürnberg. Fassungen von Muscheln und die Verwendung von Perlmuttereinlagen gelten als seine Spezialität. Vgl. Thieme-Becker, 17. Band, S. 91.

⁶ Luthmer 1890, S. 34.

⁷ Vgl. Kat. München 2002, S. 44 mit Literaturhinweisen. – Zu Christoph Jamnitzer siehe DA, Bd. 16, S. 901 ff.

Die Form der letztgenannten Silber-Kanne (KA12) – stilistisch dem Ende des 16. Jahrhunderts entsprechend und ein Konglomerat verschiedener Vorbilder und Vorlagen bildend – unterscheidet sich von authentischen Stücken. Ein als überaus ungewöhnlich zu bezeichnender Hals seiner Kanne ergab sich daraus, dass Vasters für den Korpus auf einen Vasentyp zurückgriff, den beispielsweise eine Kanne aus der Werkstatt der Saracchi in der Schatzkammer der Residenz, München, repräsentiert (vgl. KA15, Abb. 3). Auf deren durch einen Einzug gebildeten Hals setzte Vasters den eigentlichen Kannenhals, der bei historischen Stücken im Gegensatz dazu auf der Schulter der Kanne ansetzt. Dadurch ergab sich bei Vasters' Stück gewissermaßen ein doppelter bzw. – durch eine Wulst abgesetzt – ein zweigeteilter Hals, über dem, wiederum auf einer Wulst, der Ausguss ansetzt.

Der Henkel der Kanne steht einem anderen Stück aus der Werkstatt der Saracchi in der Schatzkammer der Residenz sehr nahe, während eine kolorierte Federzeichnung von Wenzel Jamnitzer sowohl eine vergleichbares Henkelkonzept und besonders den Besatz in Form eines Kopfes an der Vorderseite (Schulter) einer Kanne vorführt. Schließlich ist im Zusammenhang mit dem Neptun-Fries von Vasters' Kanne ein Entwurf Erasmus Hornicks zu betrachten.

Als einziges Vorbild für den Henkel in Gestalt eines Satyrn einer Bergkristall-Kanne (KA4) fand sich der Henkel einer Kanne in der Sammlung des Duke of Rutland (Belvoir Castle, England). Die sich in ähnlicher Haltung auf den Rand des Gefäßes abstützende halbfigurige Henkelgestalt wird wahrscheinlich als Prototyp für Vasters' Stück zu bezeichnen sein, das die Annahme seines Aufenthaltes in England unterstreichen würde. Im übrigen entspricht der einzigartige Henkel Vasters' Vorliebe für seltene Vorbilder. Während bei dem in London, 1579-80 gefertigten Stück sich die Haltung⁸ aus der Neugierde des Meeremannes ergibt, der sich auf dem Gefäßrand abstützt, um ins Innere schauen zu können, variierte Vasters das Henkelmotiv in einen Satyrn, der im Vergleich mit dem Vorbild mehr aufgerichtet und scheint Haltung mit den Delphinen

⁸ Das Haltungsmotiv könnte im Zusammenhang mit dem Entwurf einer Kanne von Enea Vico (Parma 1523 – 1567 Ferrara) aus dem Jahre 1543 zu betrachten sein. Die Zeichnung wird im Victoria and Albert Museum, London, verwahrt. Vgl. zum Entwurf Hayward 1976, Taf. 14 und zu Vico ebenda, S. 136, sowie Thieme-Becker, 34. Band, S. 328-329.

in Beziehung zu stehen, in denen der Gefäßrand geschnitten ist. Vermutlich für eine Schale verwendete Vasters das Henkelmotiv ein weiteres Mal – natürlich auch hier wieder verändert (vgl. KA4, Abb. 8).

Dagegen scheint für ein Paar Bergkristall-Kannen (KA8) trotz der stilistischen Anlehnung an das beginnende 17. Jahrhunderts kein authentisches Vorbild zu existieren.

Ein mit Vasters' Entwurf einer Trinkkanne (KA14) bis auf die Größe übereinstimmendes Stück im Kunstgewerbemuseum Köpenick (KA14, Abb. 2) könnte von Vasters überarbeitet und neu gefasst worden sein, was wahrscheinlich ist, oder diente als Vorbild. Die Nähe zweier einander mehr oder minder identischer Vergleichsstücke, eines einst in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild (KA14, Abb. 3), das andere ehemals in der Sammlung Spitzer, scheinen ebenfalls im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen betrachtet werden zu müssen: Auch diese Stücke sind, wie auf dem Entwurf der Trinkkanne, mit einem Henkel bestückt, die aus einer sich auf einem Vogelbein erhebenden weiblichen Halbfigur gebildet sind.

Im Gegensatz dazu scheinen alle zweifelsfrei authentischen, dem Typ entsprechenden Trinkkannen (vgl. KA14, Abb. 14)⁹ mit einem zwar ähnlichen Henkel ausgestattet zu sein, dieser endet aber immer in einer Volute.

Typen

1. Bergkristall-Kannen (KA1-KA11)

Untergruppen bilden die figürliche Bergkristall-Kannen (KA1-KA3), die Kannen mit einem Henkel in Gestalt eines Mischwesens (KA5-KA7), zu denen auch eine Silber-Kanne zählt (KA13) sowie die an einem mittelalterlichen Kannentyp angelehnten birnenförmigen Kannen mit tiefliegendem Bauch, breitem, geradem Hals und hochgewölbtem Deckel (KA9, KA10, siehe oben).

2. Silber-Kannen (KA12, KA13)

Von historischen Kannen unterscheidet sich eine stilistisch dem Ende des 16. Jahrhunderts verhaftete Silber-Kanne (KA12) insbesondere durch einen zweiteiligen Hals, der sich aus dem Rückgriff auf eine Vasenform für den Gefäßkörper ergab (s.o.).

3. Trinkkanne (KA14)

Obschon es unsicher ist, dass die Kanne KA14 als Kokosnuss-Gefäß ausgeführt wurde, entspricht diese dennoch Kokosnuss-Kannen. Kannen aus Kokosnuss waren ihres geringen Fassungsvermögens wegen keine Vorrats- bzw. Schankgefäße, sondern Trinkkannen. Fritz unterscheidet zwei Typen: Der erste, dem Vasters' Trinkkanne entspricht, erhebt sich auf vasenförmigen oder balusterförmigem Schaft und ist von eleganter Form. Reiche Profile und Ornamente schmücken einen runden Fuß, Ornamentbänder bzw. plastisch gebildete Karyatiden (Halbfiguren) bilden und besetzen die den Korpus fassenden Spangen. Ein hoher Lippenrand ist charakteristisch für diesen ab etwa 1580 belegten Typ. Häufig besetzen Figuren den Deckel, während die gegossenen Henkel aus Halbfiguren geformt sind und auch die Daumenrast figürlich ausgebildet ist.

Im Gegensatz dazu ist der zweite Typ, der mit keinem Entwurf im Konvolut belegt ist, derber, beinahe kugelförmig gefasst und erhebt sich auf einem immer gedrungenen Fuß, den ab der Mitte des 17. Jahrhunderts drei Kugeln ersetzen. Die in der Regel runden oder vierkantigen Henkel enden oft in einer Wappenplatte.¹⁰

4. Perlmutter-Kannen (KA15, KA16)

Darunter findet sich ein Ensemble von Kanne und Becken (KA16).¹¹

⁹ Vgl. daneben eine Kanne (um 1600) im Grünen Gewölbe, Dresden, Inv.Nr. IV 328. Zum Stück siehe Fritz 1983, Farbtafel 14, Kat.Nr. 170.

¹⁰ Vgl. Fritz 1983, S. 48 ff.

¹¹ Zu Typen von Kannen und Becken siehe Hermarck 1978, S. 221 ff.

4.8 Präsentierplatten (PP)

Im Konvolut erhielten sich die Entwürfe von fünf Präsentierplatten. Offenbar entwarf und fertigte Vasters keine Präsentierplatte als Silberarbeit; zumindest suggerieren die Zeichnungen dieser Gruppe vier Bergkristall- und ein Hartstein-Objekt. Die Entwicklung reiner Sammler- und Schaustücke aus Bergkristall und Halbedelsteinen begann in Italien; die Verwendung dieser Materialien, charakteristisch für die Hofgoldschmiede in Florenz und Mailand, benennt Hernmarck als „einen der Aspekte, in denen sich der Manierismus in der italienischen Goldschmiedekunst äußerte.“¹

Die Vergleichbarkeit einer ovalen Bergkristall-Platte (PP1) mit einem im Metropolitan Museum of Art, New York, verwahrten Stück unbekannter Provenienz, dessen authentisches Zentrum – zwei in Mailand um 1600 entstandene und montierte Bergkristall-Tafeln – im 19. Jahrhundert ergänzt und überarbeitet wurde, führte zur Annahme, es sei im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten.² In der Tat gibt es Hinweise, die die Annahme zu bestätigen scheinen: Insgesamt ähneln die Rollwerk-Ornamentbänder von Vasters' Entwurf (PP1, II.) denen der New Yorker Platte. Zudem sind die Montierungen (im Gegensatz zu Vasters' Entwurf) mit Blüten bereichert, welche zwei Objekten im Konvolut nahestehen: den Blüten auf den Montierungen einer Präsentierplatte ohne Gesamtentwurf (PP4, XVI., XVII., XIX.) und eines Tafelgerätes (TA6).

Während die Bergkristall-Tafeln der Präsentierplatte PP1, die eine typologische Verwandtschaft mit einem Stück im Kunsthistorischen Museum, Wien, aufweist³, alle oval geschnitten sind, bestehen die übrigen Präsentierplatten im Konvolut aus Tafeln, deren seitliche Ränder gerade verlaufen, derweil die oberen und unteren Kanten von der äußeren Form der Platte bestimmt sind: gerundet bei zwei ovalen Präsentierplatten (PP2, PP5a) und gerade geschnitten bei einer achteckigen (PP3).

Die verbleibenden, unter PP4 zusammengestellten (Entwürfe von) Tafeln, die einerseits oben und unten gerundet, andererseits mit Zierrand gerade zugeschnitten sind, könnten

entweder alternative Vorschläge einer Platte darstellen oder für mehrere Platten konzipiert worden sein, zu der bzw. denen ein oder mehrere Gefäße gehören könnten.

Neben dem Schnitt der Tafeln variierte Vasters bei den Platten sowohl deren Anzahl als auch den Aufbau der Platten selbst:

Zwei ovale Präsentierplatten (PP1, PP5) besitzen einen identischen Aufbau aus einer ovalen Zentraltafel, die von zwei Ringen umgeben ist – der innere Ring besteht aus vier, der äußere aus acht Tafeln. Vergleichbar aufgebaut ist die Präsentierplatte PP1; abgesehen von den bereits angesprochenen, unterschiedlich zugeschnittenen Bergkristall-Tafeln bildete Vasters hier jedoch den inneren Ring aus acht kleinen und den äußeren aus acht großen Ovaltafeln. Im Gegensatz dazu wird das achteckige Zentrum der an ein Tablett erinnernden achteckigen Bergkristall-Platte mit Handhaben (PP3) von nur einem Ring eingefasst, bestehend aus acht trapezförmigen Tafeln mit geraden Seiten. Ähnlich dürfte der Aufbau der Präsentierplatte ohne Gesamtentwurf (PP4) sein.

Schließlich verdeutlichen die Seitenansichten (Querschnitte) zweier Präsentierplatten deren unterschiedliche Form sowie die Form der individuell gestalteten Füße (PP1, PP5a):

Bei der Seitenansicht der Bergkristall-Präsentierplatte PP1 – diese ist auf beiden Gesamtentwürfen unten zu finden – gab Vasters zwei alternative Plattenformen vor: Während die Platte auf der linken Seite der Darstellung von der Ebene des Spiegels (Zentrum) in einer Geraden leicht ansteigt, ist die rechte Seite sanft konkav geschwungen.

Im Gegensatz dazu ist die Moosachat-Präsentierplatte (PP5a) neben dem Spiegel stark vertieft (konvexe Form des inneren Ringes), derweil die Fahne (äußerer Ring) waagrecht geführt ist. Hierbei zog Vasters den äußeren Rand, d.h. die äußere Montierung beider Platten, in einem leichten Rund nach oben.

Deutlich lässt ein Vergleich der Seitenansichten beider Platten erkennen, dass bei der Bergkristall-Präsentierplatte die Form allein durch den Winkel der Montierungen bestimmt wird, bei der Moosachat-Präsentierplatte hingegen musste die beabsichtigte Form bereits beim Schnitt der Platten des inneren Ringes, welche Vasters trefflich als *Hohlplatten* bezeichnet (PP5a, III.), beachtet werden. Daher war im Gegensatz zum Moosachat-Stück bei der Präsentierplatte möglich eine Alternative der

¹ Hernmarck 1978, S. 223.

² Hackenbroch 1986, S. 205.

³ Hackenbroch 1986, S. 205, Anm. 81 mit Literaturangaben – Wien, Kunsthistorischen Museum, Inv.Nr. 3226.

Form auf der Darstellung der Seitenansicht vorzuschlagen. (Welche davon ausgeführt wurde, ist unsicher.)

Klar wird hierbei auch, dass die Aufsicht einer Präsentierplatte wenig über deren Form aussagt. Etwa kann aus dem identischen Aufbau der Moosachat-Platte und der Bergkristall-Präsentierplatte PP2 nicht geschlossen werden, dass der Querschnitt der letztgenannten jenem der Moosachat-Platte entspricht. Dies wäre möglich, scheint wahrscheinlich, ist aber ungewiss.

Die einzelnen Tafeln der Platten werden durch goldene oder silbervergoldete Montierungen verbunden, welche die Ringe außen einfassen und natürlich auch die Seiten der Tafeln verbinden (Querbänder). Anstelle der auf die Montierungen applizierten Ornamentbänder, stattete Vasters die Querbänder des äußeren (PP2) bzw. des einzigen Ringes (PP3, PP4) dreier Platten mit figürlich gestaltetem Besatz aus: zum einen ein an eine Herme erinnerndes gebustes Mischwesen mit erhobenen Flügeln und einem Helm, bereichert mit Rollwerkelementen, Blättern und aus Kügelchen gebildete Blütendolden (PP2), zum anderen ein weiteres hermenartiges Mischwesen mit erhobenen und seitlich abgespreizten Flügeln, bereichert mit Rollwerkelementen sowie Fruchtbuketts (PP4) und schließlich mit auf Konsolen unter Baldachinen stehenden Figürchen unterschiedlichen Geschlechts (PP3).

Vasters hielt die Tafeln aller Bergkristall-Präsentierplatten teilweise exemplarisch (PP2) ganzflächige Ornamente fest, überwiegend Schweifwerk, häufig mit aus Ranken und Füllhörnern wachsenden Phantasietieren, Insekten und Vögeln, Masken und Buketts oder Vasen bereicherte Arrangements. Nur bei einer Platte findet sich im Zentrum eine mythologische Darstellung mit der Göttin der Jagd, Diana (PP2). Insbesondere die Ornamente mit zentraler Vase am äußeren Ring dieser Platte – diese alternieren mit Feldern mit einer zentralen Maske – stehen den Ornamenten eines Bergkristall-Beckens in der Schatzkammer der Residenz, München, nahe, das wahrscheinlich in der Prager Hofwerkstatt im frühen 17. Jahrhundert entstanden ist.⁴ Wie bei den Schlifften und Gravuren anderer Bergkristall-Objekte orientierte sich Vasters auch hier überwiegend

an den Produkten italienischer Steinschneider und Steinschleifer.

Aus den Beschriftungen von Ornamentbandsegmenten geht hervor, dass zur Moosachat-Präsentierplatte eine *Vase* gehört (PP5a und b, X., XI.).

Typen

1. Bergkristall-Präsentierplatten (PP1-PP4)
Die äußere Form von drei Platten (PP1, PP2, PP4) ist oval, eine achteckig (PP3).

2. Hartstein-Platte (PP5a)

Zur Moosachat-Präsentierplatte gehört eine *Vase* (PP5b) – dies geht aus Vasters' Beschriftungen von Ornamentbandsegmenten hervor

⁴ Zum Becken und einer dazugehörenden Kanne siehe Hayward 1979, S. 394, Nr. 577.

4.9 Vasen (V)

Innerhalb der Entwürfe für acht Vasen, die das Konvolut beinhaltet, ist eine Neufassung einer *Bernsteinvase* (V6), die heute im Rijksmuseum, Amsterdam, verwahrt wird und bis dato als vollständiges Werk des frühen 17. Jahrhunderts angesehen wurde. Daneben wäre es möglich, dass gleichfalls der *Bernsteinflacon* (V7) unter Verwendung authentischer Bernstein-Teile entstand, während Vasters mit einem Entwurf den Sockel einer Vase bzw. eines Vasenpaares ergänzte (V8).

2000 gelangte ein Paar Vasen aus dem Nachlass der Baroness Batsheva de Rothschild in den Blickpunkt der Öffentlichkeit (V8, Abb. 2). Von Jean-Baptiste Fortuné de Fournier (Ajaccio 1795 oder 1798-1864 Paris)¹, im Auftrag eines Familienmitgliedes der Pariser Rothschilds gezeichnet (V8, Abb. 3), muss es vor 1864, dem Todesjahr von de Fournier, entstanden sein – wahrscheinlich in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André. Die Sockel dieser Vasen stehen dem von Vasters entworfenen Sockel so nahe, dass ein Zusammenhang bestehen muss.

Im übrigen stellt das Sterbejahr von de Fournier ebenfalls den Terminus ante quem einer Tischuhr (U3) aus dem Besitz der Baroness Batsheva de Rothschild.

Drei Vasen, zwei aus Bergkristall (V1, V2) und eine aus grünem Glas (V3), entsprechen demselben Typ mit gedrückt kugeligem, gebauchter Wandung, leicht eingezogenem Hals, der mal kürzer und mal höher aufgefasst ist, gewölbtem Deckel sowie je zwei Handhaben oder Henkeln.

Das Konzept der applizierten, goldemaillierten Handhaben der Bergkristall-Vase mit Diana und Apollo, Venus und Amor (V1) übernahm Vasters von einer Flasche im Grünen Gewölbe, Dresden (V1, Abb. 8), und besetzte seine Vase mit einem männlichen, gebusten und geflügelten Fabelwesen mit Bart und zwei in Flossen endenden, schlangentypisch eingerollten Schwänzen, das er in Variationen mehrfach verwendete: vor der Reling eines Tafelgerätes in Form eines Schiffes auf Rädern (TA1, XVIII.) und als Schaftfigur des Quarz-Pokals in Form einer Muschel mit Neptun (P29). Dort werden in

Frage kommende Vorbilder genannt, aus denen Vasters das Fabelwesen kreierte.

Groteske, schlangenförmige Henkel, eine Kombination aus Bergkristall und emailliertem Gold, bilden die Henkel der Bergkristall-Deckelvase mit der Anbetung der heiligen drei Könige (V2). Das Stück steht einer wohl in Mailand in der Mitte des 16. Jahrhunderts gefertigten Bergkristall-Deckelvase im Musée du Louvre, Paris, nahe (V2, Abb. 2). Neben gemeinsamen Merkmalen, besonders am Deckel und dessen Knauf zu spüren, führen die schlangenartigen Henkelwesen der Pariser Vase das Verbindungsmotiv zum oberen Henkelansatz vor: das Zubeißen der Schlangen. Im Gegensatz dazu wirken die s-förmigen Glas-Henkel mit seitlicher Rille und vertieften Querstäben der Deckelvase aus grünem Glas (V3) geradezu nüchtern.

Während die Wandung der Vase (V1) mit mythologischen Szenen (Diana und Apollo, Venus und Amor) in Kartuschen verziert ist, schmücken den Deckel überdies aus Schweißwerk wachsende Harpyengestalten, die Vasters vermutlich in Anlehnung an eine Kanne im Musée du Louvre, Paris (KA9, Abb. 3), für mehrere Objekte verwendete (vgl. KA9, Abb. 4a-d). Das „Grotesken-Feld mit der Harpyengestalt“ bezeichnet Kris als „durchaus geläufige[s] Motiv“, das im Italien der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert immer wieder verwendet wurde.² Beispielsweise findet es sich an der bereits angesprochenen, balusterförmigen Vase mit schlangenförmigen Henkeln im Musée du Louvre.

Ganz ohne Szenen erscheint schließlich die dritte Vase des Typs (V3). Deren Ornamente, an Girlanden hängende Fruchtbuketts und Festons sind wiederum mit der oben genannten Kanne in Paris vergleichbar.

Einem von Dionysio Miseroni, dem seit der Mitte des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts in Prag tätigen Mitglied der berühmten Mailänder Steinschneiderfamilie³, gefertigten Prototyp entspricht die Bergkristall-Vase mit zwei Tüllen und Henkeln (V4), die ehemals Teil der Sammlung Spitzer bildete; zwei Vorbilder befinden sich im Kunsthistorischen Museum, Wien.

¹ Benezit, Bd. 5, S. 617, Fournier, Jean-Baptiste Fortuné de (Ajaccio 1795 oder 1798 – 17. Februar 1864 Paris), Porträt- und Interieurmaler, Aquarellmaler, Graveur.

² Kris 1929, S. 98.

³ Zu Dionysio Miseroni (gest. 1661) vgl. Thieme-Becker, 24. Band, S. 590. – Zur Familie Miseroni siehe DA, Bd. 21, S. 725 ff.

Die Henkel in Gestalt von Drachen der Vase V5 entsprechen einem Motiv (halbfigurige, gebuste und geflügelte Mischwesen), das bereits bei den Kannen angesprochen wurde. Insbesondere sind hier zwei Kannen (KA5, KA13) anzuführen, die neben dort genannten Vorbildern auch von einem Mailänder Stück des frühen 17. Jahrhunderts beeinflusst worden sein dürften, das für das Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern diente (vgl. TA1, Abb. 25, 26).

Einen Hinweis auf eine weitere Vase in Vasters' Oeuvre findet sich innerhalb der Arbeit an einer Moosachat-Präsentierplatte (PP5a).

Typen

1. Bergkristall-Vasen (V1-V5)

Drei Vasen (V1-V3) entsprechen einem gemeinsamen Typ (s.o.). Eine Vase (V4) lehnt sich an einem Prototyp von Dionysio Miseroni an (s.o.).

2. Bernstein-Vasen (V6, V7)

Beide im Konvolut repräsentierten Vasen aus Bernstein stellen Neufassungen dar (V6) bzw. dürften eine Neufassungen darstellen (V7).

3. Vase in emailliertem Gold (V8)

Die Vase ist mit einem bunt emaillierten Gitterwerk (Durchbrucharbeit in Rollwerkornament) auf blaugefasstem Grund belegt. Die gleiche Technik wurden bei den Rückseiten verschiedener Anhänger vorgestellt. Diese zeigen jedoch eine Art Maureskenornament (vgl. u.a. A25 und den Text zu Anhängern).

4.10 Besteck (BS)

Alle vier im Konvolut belegten Arbeiten, ein Messer (BS1), zwei Löffel (BS2, BS3) und ein *Silberbesteck* (BS4) erscheinen im Stile der Renaissance.¹

Zwei der Arbeiten werden Neufassungen gewesen sein: Beim Löffel BS3 war die aus Chalcedon (Sardonyx) gebildete Laffe bereits vorhanden gewesen zu sein, da sie auf beiden von Vasters mit *Sardonixlöffel* betitelten Entwürfen nicht dargestellt wurden, während Vasters bei einem vermutlich authentischen *Silberbesteck* (Augsburg, 16. Jahrhundert), bestehend aus Messer, Gabel und Löffel, die Griffverzierungen (Inletts) ergänzte – wohl im Auftrage Spitzers.

Komplizierter liegt der Sachverhalt beim sog. *Bernsteinmesserchen* (BS1) – die Bezeichnung ist auf einem Detailentwurf des emaillierten Goldbesatzes zu lesen (BS1, II.).

Obleich der betitelte Detailentwurf eine Restaurierung (Neufassung authentischer Teile) suggeriert (vgl. Text zu Pokalen) und auch Truman das *Bernsteinmesserchen* lediglich als von Vasters verbessert betrachtet, deutet das Vorhandensein eines Gesamtentwurfes (BS1, I.) auf dem alle Teile gleichwertig dargestellt sind, darauf hin, dass das ganze Messer auf Vasters zurückgeht. Die wahrscheinliche Erklärung bietet folgende These: Die sich sowohl farblich als auch z.T. in der Form von den Darstellungen auf dem Gesamtentwurf unterscheidenden emaillierten Besatzstücke des Detailentwurfes dienten für die Neufassung eines authentischen Messers, das ehemals Teil der Sammlung Spitzer bildete und heute im Victoria and Albert Museum (Salting Bequest) verwahrt wird. Der Gesamtentwurf des Messers hingegen entstand für eine Nachbildung, also die Fertigung eines Messer mit variiertem Goldbesatz. Dieser Vorschlag würde sowohl Trumans Einschätzung des Messers in London bestätigen, als auch der aus dem Umgang mit dem Konvolut gemachten Erfahrung, dass Vasters keine bereits vorhandenen Teile darstellte.

Aufgrund ihrer Vergleichbarkeit bzw. der Vergleichbarkeit von Ornamenten betrachtet Tait

verschiedene Besteckteile im Zusammenhang mit dem Schaffen von Vasters:

Wegen des mehr oder weniger identischen Ornamentes am Fuß, an den Schaftringen sowie dem volutenförmigen Besatz des Jaspis-Pokals in Form einer Muschel mit Hund (P25) mit dem Emailornament eines Messers im British Museum (Waddesdon Bequest), London, hält Tait eine Entstehung in der Werkstatt von Vasters in Aachen bzw. in Paris für sehr wahrscheinlich.² Im übrigen bringt Tait in die Vergleichsdiskussion eine Taschenuhr im Waddesdon Bequest ein³, deren Gehäuse ein Ornament auf ebenfalls weißem Fond aufweist – hier allerdings hört die Ähnlichkeit des Ornamentes auf, das mit Paradiesvögeln und Füllhörnern sowie allerlei weiterem Getier wesentlich reicher und ambitionierter erscheint.⁴

Die Entstehung eines Minerva-Löffels aus Achat⁵ im Waddesdon Bequest, betrachtet im Zusammenhang mit dem Minerva-Löffel aus Serpentin im Vastersschen Konvolut (BS2), scheint laut Tait in Vasters' Werkstatt ebenso möglich wie die Fertigung eines Minerva-Löffels aus Jaspis (Dayton Art Institute, Ohio)⁶. Daneben wird auf ein vergleichbar gekröntes Besteck in der ehemaligen Sammlung Spitzer verwiesen.⁷ Wie auch immer, keines der angesprochenen Vergleichstücke oder das Vorbild im Grünen Gewölbe, Dresden (BS1, Abb. 3)⁸, ist so reich montiert wie der Serpentin-Löffel auf den beiden Entwürfen von Vasters.

Zudem hält Tait die Fertigung eines Weihrauchlöffels am Niederrhein für möglich⁹ und schließlich könnte eine Klappgabel mit dem heiligen Georg und Drachen in einer deutschen Werkstatt während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eher entstanden sein, als im Deutschland des 16. Jahrhunderts¹⁰ (vgl. BS3, Abb. 3). Besonders in den beiden letztgenannten Fällen ist die Beweislage mehr als dürftig.

² Tait 1991(III), Nr. 23: „The agate knife for circumcision“ – vgl. P25, Anm. 6.

³ Tait 1991 (III), Nr. 23, S. 251; Zur Taschenuhr siehe Tait 1886 (I), Nr. 50: „The pendant watch“.

⁴ Tait 1991 (III), S. 226.

⁵ Tait 1991 (III), Nr. 19: „The agate Minerva spoon“.

⁶ Ebenda, Abb. 237, S. 216.

⁷ Ebenda, Abb. 238, S. 216 mit Hinweis auf Spitzer 1890 (II), Nr. 37-39, S. 223, Taf. 5 sowie Spitzer 1893, Lot 2353.

⁸ Daneben könnte ein Minerva-Löffel im sog. Pommerschen Kunstschränk, Kunstgewerbemuseum, Berlin, als Vorbild in Betracht kommen. Vgl. Tait 1991 (III), Abb. 233.

⁹ Tait 1991 (III), Nr. 46 „The 'incense' spoon“, bes. S. 350.

¹⁰ Tait 1991 (III), Nr. 49 „The St George and the Dragon folding fork and étui“.

¹ Zur Entwicklung des Bestecks vgl. Hernmarck 1978, S. 197 ff. – zur Renaissance bes. S. 200 ff. – Vgl. daneben Gertrud Benker, *Alte Bestecke. Ein Beitrag zur Geschichte der Tischkultur.* München 1978.

4.11 Leuchter (L)

Die im Konvolut durch Entwürfe repräsentierten sechs Leuchter (L1-L6) sind nicht die einzigen in Vasters' Schaffen.

1868 fertigte Vasters nach einem Entwurf des Architekten Hugo van Ritgen (1811-1889) im Auftrage der Königin Augusta für die Kapelle der Wartburg in Eisenach ein Paar neoromanische Leuchter (LG, Nr. 33a). Eine zweite, verkleinerte Ausführung erstellte Vasters für seine eigene Sammlung (LG, Nr. 33b) – es kann ein Irrtum des Auktionators sein, dass dieses Paar im Versteigerungskatalog der Sammlung Vasters als romanische Altarleuchter verzeichnet ist.¹ Ein in Düsseldorf 1869 ausgestelltes, reich mit Edelsteinen besetztes Leuchterpaar (LG, Nr. 35) könnte identisch mit den in Vasters' Sammlung, während Vasters auf derselben Ausstellung ein weiteres Paar neuromanische Leuchter präsentierte, das nach der Beschreibung im Organ für christliche Kunst „dem Vorbilde sämtlicher Leuchter dieses Stiles“ entspricht (LG, Nr. 38). Vermutlich davor (1868?) entstanden zwei neogotische Leuchter für die katholische Pfarrkirche St. Clemens in Sterkrade (Kreis Oberhausen), die mit „R. Vasters Aachen“ bezeichnet sind (LG, Nr. 24).

Ebenfalls eine offizielle Arbeit stellt ein neuromanischer Osterleuchter für den St.-Petri-Dom in Fritzlar dar (LG, Nr. 58), der laut Rechnungsbuch am 13. März 1875 angekauft und als „ein klassisches Beispiel für eine neuromanische Arbeit“ bezeichnet wurde². Die Drachenfüße hier stehen den Leuchtern für die Wartburg nahe.

An die Romanik angelehnt, erscheint unter den durch Entwurf belegten Leuchtern von Vasters lediglich der Schaftleuchter auf drei Klauen (L4). Während authentische romanische Schaftleuchter oft einen durchbrochen gearbeiteten Fuß und Figurenbesatz aufweisen, entwarf Vasters eine kompakte Arbeit mit vegetabilen Beschlagstücken. Da der an Filigranarbeiten erinnernde Nodus auf dem Entwurf lediglich als Umriss dargestellt wurde, lag dessen Einschätzung als Kristall-Nodus ebenso

nahe, wie die Vermutung, der Verzicht der Darstellung liegt in der Verwendung eines (möglicherweise) authentischen Teils begründet. Die Illustration des Leuchters im Katalog der Sammlung Spitzer lässt allerdings an der Authentizität des Nodus zweifeln – zumal sich im Konvolut Entwürfe für romanische Beschlagstücke finden, die dem Leuchter sehr nahe stehen (vgl. SO12, Abb. 1-7)).

Vor 1864 dürfte ein im gotischen Stil erscheinendes Leuchter(paar) auf Füßen in Gestalt von Engeln und Löwen (L5) entstanden sein, dessen Entwurf die Signatur des Architekten Heinrich Johann Wiethase trägt³ - zumindest publizierte Alfred Darcel 1864 in *Annales Archéologiques* ein Paar Leuchter, das mit dem Entwurf übereinstimmt. Bereits damals geäußerte Zweifel an der Authentizität dieses Paares – eine Untersuchung hatte jedoch die Echtheit der Stücke bestätigt – und das Vorhandensein eines Vergleichspaares in der ehemaligen Sammlung Spitzer (L5, Abb. 3) lassen folgende Möglichkeiten zu: Die Leuchter bei Didron wurden mit dem Entwurf im Konvolut festgehalten und nach deren Vorbild das Paar Leuchter bei Spitzer geschaffen. Demgegenüber lautet die wahrscheinlichere Möglichkeit, dass die bei Didron veröffentlichten Leuchter im Besitz eines Monsieur Nivenheus (London) nach dem Entwurf geschaffen wurden. Spitzers Paar Leuchter diente hierbei entweder als Vorbild oder aber dieses stellt eine zweite, etwas veränderte und verkleinerte Ausführung nach dem Entwurf dar.

Den Entwicklungsprozess des Entwurfes eines Leuchterpaares auf Füßen in Gestalt von Drachen (L6) dürften zwei zusammengehörende Entwürfe belegen. Doch kann nicht ganz ausgeschlossen werden, dass die Entwürfe für zwei leicht unterschiedliche Leuchterpaare gedient haben. Wie dem auch sei, 1983 wurde ein mit dem zweiten Entwurf von Vasters übereinstimmendes Paar Leuchter aus einer Privatsammlung zur Veranschaulichung von Reinigungsverfahren veröffentlicht (L6, II. und Abb. 3) – Zweifel an der Authentizität bestanden bis dato nicht.

Vasters' Entwürfe zeigen eine enge Verwandtschaft mit einem Leuchter auf Füßen in Gestalt von Hunden, den Viollet-le-Duc 1872 als authentische Arbeit des 14. Jahrhunderts veröffentlicht hatte. Laut Beissel war im Auftrage

¹ Auch sollte angemerkt werden, das im 19. Jahrhundert, wohl auch noch am Beginn des 20. Jahrhunderts, die Stilbenennung eines Objekts nicht (immer) genau genommen wurde. Häufig wurde ein Objekt als romanisch, gotisch, barock etc. bezeichnet. Trotz der (bekannten) Entstehung im 19. Jahrhundert entfiel der Zusatz „neu“ oder „neo“.

² Kat. Frankfurt 1987, S. 42.

³ Zu Wiethase vgl. Kapitel 4.3 (Pokale), S. 64-65.

Spitzers von einem „Aachener Goldschmied“ aber ein lediglich authentischer Fuß zu dem Leuchter ergänzt worden (vgl. L6, Abb. 4 und Kapitel 3.3.2, S. 37 ff. [Punkt C]). Die Verwandtschaft des Leuchters in Viollet-le-Ducs zweitem Band seines „Catalogue raisonné du mobilier français“ mit den Entwürfen von Vasters dürften nicht nur die Identität des von Beissel erwähnten „Aachener Goldschmiedes“ belegen, sondern lassen auch auf eine Fertigung des Leuchterpaares auf Füßen in Gestalt von Drachen (L6) zum wohl selben Zeitpunkt schließen (um bzw. vor 1872).

Im Auftrage Spitzers entstanden ein Paar Bergkristall-Leuchter (L1) und ein Paar Jaspis-Leuchter (L3); laut Entwurf war letzteres ursprünglich in einem tiefblauem Material, wohl Lapislazuli, geplant gewesen, dann aber, vielleicht aus Kostengründen, in Jaspis gefertigt worden.

Ein recht eigenwilliges Stück repräsentiert schließlich der Entwurf eines Bergkristall-Leuchters mit durchbrochener Basis (L2). Bei dieser wahrscheinlich dreiseitigen Basis umschließt ein symmetrisches System von Beschlagwerkformen, die in Rollwerk-Ranken übergehen, mit grotesken Elementen Bergkristall-Tafeln (figürliche Szenen). Die Ornamentik des Fußes scheint sich an Ornamentstichen anzulehnen, wie diese der Nürnberger Paul Flindt d. J. (Meister 1601, gest. nach 1631)⁴ und Hieronymus Bang (1553-1630) hervorbrachten. Besonders Bangs Muster-Vorlagen für Goldschmiede stehen noch in der Tradition der Renaissance⁵.

Zudem betrachtete Hackenbroch zwei authentische, vielleicht (auch nicht) von Vasters neugefasste Leuchter als Teil eines liturgischen Ensembles mit Bergkristall-Altarkruzifix (SO16, Abb. 4). Unterschiedliche Ornamente (an den Montierungen) lassen diese Betrachtung als Einheit unwahrscheinlich erscheinen – nicht einmal in den Katalogen der Sammlung

Spitzer sind Leuchter und Kruzifix als Ensemble verzeichnet.

Typen

1. Bergkristall- und Hartstein-Leuchter (L1-L3)

Im Stil des 16. Jahrhunderts präsentiert sich der Leuchter L1. Während der Leuchter L2 stilistisch am Ende des 16. bzw. am Beginn des 17. Jahrhundert anzusiedeln ist und (bereits) mit einem mehrgliedrigen Balusterschaft ausgezeichnet ist, entspricht der Leuchter L3 genau einem Typ, der aus Altarleuchtern hervorging: mit dreiseitigem Sockel und mehrgliedrigem Balusterschaft⁶. Von diesen erhielten sich zahlreiche Beispiele von der Mitte des 17. Jahrhunderts an.

2. Bronze-Leuchter (L4)

Die reicheren Leuchter des Mittelalters besitzen häufig einen durchbrochenen, oft aufwendig figürlich besetzten Fuß.⁷ Hieran orientierte Vasters seinen Leuchter nicht. Während Klauenfüße üblich sind, scheint eine gebuckelte Fußform wie bei Vasters' Leuchter in der Romanik so gut wie nie vorzukommen.

3. Silber-Leuchter (L5, L6)

Die sich auf Füßen in Gestalt von Wesen und (Fabel-)Tieren erhebenden Leuchter erscheinen in gotisierendem Stil. Ausgezeichnet durch mehrseitige Füße, besitzt der eine Leuchter (L5) gleichfalls einen mehrseitigen Schaft und Lichtteller und ist in Anlehnung an Architekturformen und Maßwerk gestaltet. Diesem Typ entspricht das Verwenden eines architektonische Zwischengliedes mit Maßwerkfüllung zwischen Fuß und Schaft, während beim anderen Stück (L6) mit überwiegend vegetabiler Zier ein runder Schaft und Lichtteller gewählt wurde und der Fuß trichterförmig in den Schaft übergeht.

⁴ Saur, Bd. 41, S. 244, Flindt (Flind, Flint, Flinten, Flynten, Vlindt), Paulus (Paul), getauft 1567 in Nürnberg, gestorben nach 1631 in Nürnberg; DA, Bd. 11, S. 171; Thieme-Becker, 12. Band, S. 101 (Meister 1601, gest. nach 1618); Hayward 1976, S. 238.

⁵ Saur, Bd. 6, S. 575, Hieronymus Bang (Osnabrück 1553-1630 Nürnberg). Da im Saur vermerkt ist, dass Bang „zwischen 1598 und 1633“ vier Lehrjungen gehabt hat, scheint sein angegebenes Todesjahr 1630 zu überdenken zu sein. Hieronymus Bangs Muster-Vorlagen für Goldschmiede stehen noch in der Tradition der Renaissance.; Thieme-Becker, 2. Band, S. 442-443 (1553-gest. zwischen 1629 und 1633).

⁶ Vgl. Hernmarck 1979, S. 253.

⁷ Vgl. Kat. Frankfurt 1987, Nr. 5 ff.

4.12 Tafelgeräte, Tafelaufsätze und Aufsätze (TA)

Unter den sechs Tafelgeräten, Tafelaufsätzen bzw. Sammlerstücken sind jene Arbeiten, für die sich die größten Anzahlen an Detailzeichnungen erhielten bzw. geschaffen wurden: beim Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern (TA1) achtzehn Detailentwürfe – genau genommen müssten zu diesen noch einige der Details vom Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba (TA2) hinzugerechnet werden, denn dieses Stück scheint aus dem Deckaufbau des schiffsförmigen Tafelgerätes entwickelt worden zu sein – und schließlich beim Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi (TA3) einundzwanzig Detailzeichnungen – teils übermalte Fotografien wie beim Anhänger in Form einer Meerjungfrau (A4), teils eigens erstellte Entwürfe.

Im Gegensatz dazu fanden sich für die übrigen Stücke (TA4-TA6) lediglich Gesamtzeichnungen, von denen eine (TA6) zu den Zeichnungen gehört, die zur Zeit nicht auffindbar sind.

Handsteine und Erzstufen, etwa Handgröße, gewachsene Gesteine und Kristalle bildeten häufig Teil der fürstlichen Kunstkammern und Kuriositätenkabinetts. Einige wurden in Objekte eingebunden: unter Wahrung der bizarren und natürlichen Felsform mit Figuren und Häusern bestückt und auf hohe Silberfüße gestellt. „Sehr beliebt waren Bergwerks- und Jagdszenen, aber auch Themen aus dem Alten und Neuen Testament (...)“¹ In dieser Tradition steht der Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi (TA3). Einen nur teilweise bearbeiteten Stein zeichnet daneben die Ausführung des Quarz-Pokals mit Neptun aus (P29), dessen Entwurf einen Korpus in Form einer Muschel vorsah, während das ausgeführte Stück mit nahezu unbearbeitetem roten und weißen kristallinen Quarz ausgestattet wurde.

Das Aussehen des Tafelaufsatzes mit Handstein und der Passion Christi vermittelt eine Publikation von 1957. Ein darin veröffentlichter Tafelaufsatz mit Handstein (TA3, Abb. 22) ist mit Figuren und Architekturen ausgestattet, die einerseits völlig identisch sind mit im Konvolut befindlichen, von Vasters überarbeiteten

Fotografien sowie andererseits von ihm erstellten Detailentwürfen. Da sich im Konvolut weder eine Gesamtzeichnung des Handsteines noch ein Entwurf des Fußes erhielt – in den vierpassförmigen Fuß sind vier Buckel getrieben, zwischen denen sich offenbar ein Figurenbesatz befindet, der ebenfalls mit keiner Zeichnung im Konvolut repräsentiert wird – könnte es sich um eine Restaurierung bzw. Neufassung handeln. Diese dürfte dann allerdings so grundlegend gewesen sein, dass mehr oder minder das Aussehen des Tafelaufsatzes mit Handstein von Vasters bestimmt wurde.

Im übrigen ist in derselben Publikation von 1957 auch das Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern abgebildet (TA1, Abb. 22). Die Ausführung besitzt im Gegensatz zum Gesamtentwurf keinen Deckaufbau. Hieraus entstand die Idee, dass beim schiffsförmigen Tafelgerät auf den tempelförmigen Deckaufbau verzichtet und statt dessen ein eigenständiges Objekt entwickelt wurde, der Salomonische Tempel (TA2). Eine Verwendung der Architektur hier wie dort, d.h. sowohl als Deckaufbau, der dann allerdings in der Zwischenzeit verloren gegangen sein müsste, und als Salomonischer Tempel, scheint eher abwegig: Die Darstellung des Deckaufbaus auf dem Gesamtentwurf des schiffsförmigen Tafelgerätes, die Detaildarstellungen des ursprünglichen Deckaufbaus und der analog ausgeführte Bereich vom Salomonischen Tempel entsprechen einander so genau, wie es bei keinem mehrfach verwendeten Detail im Vastersschen Konvolut zu beobachten ist. Selbst bei Rückgriffen auf Details, die Vasters für andere Objekten entworfen hatte, veränderte und variierte er ebenso wie bei Anlehnungen an authentische Stücke.

Eine Nähe zu Vorbildern ist seinen Tafelaufsätzen und Tafelgeräten deutlich nachzuspüren.

Für den Tafelaufsatz mit Blumen (TA5) diente der von Wenzel Jamnitzer 1549 geschaffene sog. Merksche Tafelaufsatz (Rijksmuseum, Amsterdam) als Vorbild. Das bereits 1828 publizierte Stück – diese Veröffentlichung befand sich in Vasters' Bibliothek – war von 1875 bis 1880 als Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, bis es in den Besitz des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, überging. Die größten konzeptionelle Unterschiede zu Jamnitzers Stück sind an Schaft und Fuß von Vasters' Tafelaufsatz zu

¹ Lehne 1985, S. 134. Zu Tafelaufsätzen mit Handsteinen vgl. Kapitel 3.3.3., S. 133-136. – Auf S. 134 wird auf Fälschungen hingewiesen, bei denen auf einem Holzkern verschiedene Materialien aufgeklebt wurden.

beobachten: Vasters ersetzte die Schaftfigur des Vorbildes durch übereinander gestellte Vasenelemente und legte auf dem Entwurf einen wesentlich einfacheren Fuß fest. Obschon dieser in wenig mehr als den Umrissen erscheint, dürften bei der Ausführung reiche Treibarbeiten zu erwarten sein. Auch bei der Schale des Tafelaufsatzes fand Vasters eine eigene Lösung in einem durchbrochenen Blumengeflecht, das mit dem kompakten Gefäß von Jamnitzer kontrastiert.

Auf dem Entwurf des Tafelgerätes in Form eines Schiffes (Nef², TA4) fand sich die mit Abstand früheste Datierung von Vasters: Er schrieb die Jahreszahl 1858 auf den Felsensitz des als Schaft dienenden Neptuns.

Aus der Skizze eines Tafelaufsatzes in Form eines Schiffes mit Neptun und Putti (TA4, I.) dürfte Vasters sein Nef (TA4, II.) entwickelt haben, bei dem eine Mannschaft an Bord des Schiffes mit den vielfältigsten Aufgaben beschäftigt ist. Um deren Position sowie jene der die Reise begleitenden Landsknechte und der am Heck des Schiffes tafelnden Honoratioren (insgesamt 26 Figuren) besser verdeutlichen zu können, hatte Vasters die Schiffswandung einschließlich deren Zier mit im Meer tummelnden Nereiden, Putten und Delphinen sowie die Galionsfigur auf ein separates Blatt gezeichnet, das aufklappbar auf dem Gesamtentwurf montiert ist.

Trotz der in den Wänden kletternden und in die die Ausgucke besetzenden Figürchen vermittelt Vasters' Nef keinen so lebhaften Eindruck wie eines der prominentesten Beispiele derartiger Tafelaufsätze, das Schlüsselfelder Schiff im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Im Gegensatz zu diesem scheinen die meisten der Figürchen auf Vasters' Schiff eher aufgereiht, gleichwohl Gruppenkonstellationen wie gemeinsam Zechende oder miteinander kommunizierende Interaktionen verdeutlichen und den Kostümen ein liebevoller Detailreichtum wie beim Schlüsselfelder Schiff zuteil wurde.

Das Konzept der Schaftfigur (Neptun) mag von einer Elfenbein-Fregatte im Grünen Gewölbe, Dresden, inspiriert worden sein, das von Jakob Zeller in seinem Todesjahr 1620³ geschaffen wurde. Doch auf die Nachbildung der Planken, die den meisten historischen Stücken zu eigen ist, verzichtete Vasters. Damit und in seinen übrigen Merkmalen steht

Vasters' Tafelaufsatz einem Stück im Schweizerischen Landesmuseum Zürich sehr nahe, das als Arbeit des Hans Conrad Deucher (Töucher; 1611-1688)⁴ gilt.

Möglicherweise sollte das Nef für die Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, gefertigt werden: Auf der Rückseite des Bleistiftentwurfes vom Trinkhorn auf Fabelwesen (P49, II.) sind mehrere Objekte aufgelistet, von denen zwei anscheinend in die einstige Frankfurter Sammlung verweisen.

Ein Konglomerat mehrerer Vorbilder beeinflusste den Entwurf des Bergkristall-Tafelgerätes in Form eines Schiffes auf Rädern (TA1); besonders zwei Stücke im Prado, Madrid, dürften Vasters bekannt gewesen sein. Der Henkel in Gestalt eines Drachen (eines Mischwesens mit Drachenkopf) seines Stückes steht der Handhabe eines dieser Vorbilder, das in einer Mailänder Werkstatt um 1600 gefertigt wurde, sehr nahe. Verschiedene Arbeiten von Vasters kommen in Variationen immer wieder auf diese Vorlage zurück (vgl. Text zu Kannen, KA5).

In die Tradition einer Kredenz für edle Gewürze und Salz, in Kombination mit einer Vase, stellte kreierte Vasters das Bergkristall-Tafelgerät mit Schale und Vase (TA6). Dagegen dürfte die Funktion als Schale beim Tafelaufsatz mit Blumen (TA5) ebenso wie bei dessen bekanntem Vorbild, dem Merkelschen Tafelaufsatz, weit hinter dem dekorativen Charakter zurückstehen.

Typen

1. Tischdekoration

Tafelgeräte und Tafelaufsätze dienten als prächtige Tischdekorationen, waren gewissermaßen der „repräsentative Mittelpunkt der Tafel“⁵. Vier der von Vasters entworfenen Stücke (TA1, TA4-TA6) stehen zweifelsohne in dieser Tradition.

2. Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern (TA1) und Nef (TA4)

Seit dem 13. Jahrhundert sind schiffsförmige Behälter sowohl im kirchlichen (Reliquien) als auch im weltlichen Bereich (Weinbehälter und Salzfass) bekannt.⁶ Silberschiffe (Nefs), von Hermarck als „kleine, jedoch wegen ihrer

² Zur Bezeichnung Nef siehe TA4, Anm. 1.

³ Zu Zeller (Regensburg 1581-1620 Dresden) siehe DA, Bd. 33, S. 631; Thieme-Becker, 36. Bd., S. 450-451.

⁴ Zu Deucher (Töucher) vgl. Thieme-Becker, 33. Band, S. 246.

⁵ Hermarck 1978, S. 175. – Zur Funktion und Verwendung, Bedeutung und Zeremoniell siehe auch Lehne 1985, Kapitel 1.

⁶ Kohlhaussen 1967, S. 266 – vgl. TA4, Anm. 4.

kunstvollen Arbeit und ihrer historischen Bedeutung wichtige Gruppe“⁷ bezeichnet, gingen aus Frankreich hervor. Ursprünglich im 14. Jahrhundert den Platz des Königs oder seiner königlichen Gäste bei Tisch kennzeichnend, waren Silberschiffe im Spätmittelalter und der Renaissance auch in Deutschland, Holland, Spanien und Italien als Hinweis auf den Platz des Hausherrn üblich geworden.⁸

Die auf Räder gesetzten Schiffe konnten über den Tisch gezogen werden, was aber überwiegend wohl eher auf die funktionellen, kleineren Schiffe (z.B. Salzfass) zutreffen dürfte, als auf die Schiffe, die als zeremonielles Hoheitszeichen dienten. Neben den Silberschiffen Räderbasen erhielten sich einige wenige Stücke aus Hartstein (vgl. TA1).

3. Tafelaufsatz als Kabinettstück

Anders einzuschätzen als die beiden zuvor genannten Typen ist der Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba (TA2), das eher einem Kabinettstück gleich kommt. In ganz bescheidenem Maße dürfte es als Erbe eines Stückes wie der „Hofstaates zu Delhi am Geburtstag des Großmoguls Aureng-Zeb“⁹ im Grünen Gewölbe, Dresden, zu betrachten sein. Als Schauobjekt, d.h. als Tafelaufsatz mit überwiegend dekorativer Wirkung, ist auch der Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi (TA3) zu sehen.

⁷ Hermarck 1978, S. 164 ff. mit Hinweis auf Oman 1967, der neun Arbeiten aufführt, darunter das sog. Ursula-Reliquiar in der Kathedrale von Rheims oder das Burghley Nef im Victoria and Albert Museum, London (Inv.Nr. M. 60-1959).

⁸ Zu Tafelaufsätzen in Form eines Schiffes (Bedeutung und Verwendung, Funktion und Zweck) siehe Lehne 1985, S. 75 ff. (TA4, Anm. 4).

⁹ Siehe zum „Hofstaat“ Syndram 1994, S. 118 ff.

4.13 Tischuhren (U)

Meist wurden in der Renaissance Uhrgehäuse aus Bronze gefertigt. Nur sehr „wenige, die ausgesprochene Luxusgegenstände darstellen, waren aus Silber“. Die erhaltenen historischen Beispiele sind rar.¹

Angesichts der eingeschränkten Auswahl der Vorbilder verwundert es nicht, dass die vier Tischuhren von Vasters recht bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu diesen aufweisen. Meist steht die gesamte oder zumindest ein Teil der Komposition einem der wenigen erhaltenen Stücke nahe, oder wenigstens ein Detail wurde aufgegriffen. Alle vier Uhren zeichnet eine reiche und bunte Emailfassung in verschiedenen Emailtechniken aus.

Die zylindrische Tischuhr mit Merkur (U1) steht dem in Paris, 1532-33 gefertigten „Tudor Clock Salt“ (U1, Abb. 16) im British Museum, London, nahe. Wie bei diesem Stück stellte Vasters seine Uhr auf Kugelfüße, die von Klauen gehalten werden, während das zweiteilige Uhrgehäuse mit Unterschieden übernommen wurde: Anstelle des polygonalen, sechsseitigen, geschlossenen Unterbaus stattete Vasters seine Uhr mit einem runden, in drei Fenstern unterteilten aus, und während der leicht verjüngte Aufbau des „Tudor Clock Salt“ aus einem durchgängigen Kristallzylinder besteht, der von Zierspangen eingefasst ist, wählte Vasters wie beim Unterbau eine Durchfensterung, deren senkrechte, mit weiblichen Hermen besetzte Rahmung die Spangen des Vorbildes ersetzen.

Besonders der kuppelförmige Abschluss der Tischuhr mit Merkur scheint in Anlehnung an das Vorbild entstanden zu sein, das oben in einem Salzfass endet, welches, bestehend aus Bergkristall-Schale und kuppelförmigem Deckel, als moderne Rekonstruktion gilt – gleichwohl Vasters bei seiner Uhr auf das Salzfass und dessen polygonalen Sockel verzichtete und daher die Kuppel seine Uhr direkt schließt. Dafür streckte Vasters die Tischuhr mit Merkur durch einen den Aufbau aufnehmenden, zweiteiligen Zwischensockel.

Wie das „Tudor Clock Salt“ bekrönt auch die Tischuhr mit Merkur eine stehende Figur; letztere steht der Bekrönungsfigur vom sog. „Mer-

kur-Becher“ im Kunsthistorischen Museum, Wien, nahe.

Welchem Typ die Tischuhr mit Merkur entspricht, ist ungewiss: Sowohl ein horizontal angebrachtes, um die Kuppel gelegtes Zifferblatt ist denkbar als auch ein in Anlehnung an das Vorbild vertikal montiertes im durchfensterten Aufbau.

Die zylindrische Tischuhr mit Kronos (Chronos)² (U2), möglicherweise in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigt, erinnert an einen Entwurf des Münchner Hans Mielich (1516-1573)³. Der 1570 entstandene Entwurf (U2, Abb. 10) stellt wie das „Tudor Clock Salt“ eine Kombination von Zylinderuhr und Salzfass dar. Ähnliche Merkmale dieser Uhr und der Tischuhr mit Kronos, die wiederum ohne Salzfass konzipiert wurde, sind ein Kristallzylinder, ein kuppelförmiger Abschluss sowie die Dreizahl der Figurenausstattung.

Mielichs Entwurf gewährt einen Blick auf das Uhrwerk, dessen Konstruktion seitlicher Stützen bedarf. Auch diese technische Komponente findet sich bei der Tischuhr von Vasters wieder – darstellt auf dem Gesamtentwurf (U2, I.) und in zwei Detailentwürfen (U2, VII. und VIII.), die ein System von Rahmen und Stützen verdeutlichen, in welches das Uhrwerk in zwei Registern eingefügt wird.

Die Zeichnung der Tischuhr U2 trägt als einziger Entwurf im Konvolut die Ligatur **VR** – rechts am gebuckelten Bergkristall-Bereich der Basis –, wohl für Reinhold Vasters.

Die Ausführung der Tischuhr mit Herkuleshaft und Kronos (U3) zeigt im Vergleich mit dem Gesamtentwurf Veränderungen hauptsächlich der Basis und der Bekrönungsfigur, die durch Detailentwürfe im Konvolut belegt werden. Deren Zuordnung gelang, als die gefertigte Uhr 2000 durch die Versteigerung des Nachlasses der Baroness Batsheva de Rothschild bekannt wurde.

Das Konzept der Tischuhr mit einer auf einer Basis stehenden männlichen Schaftfigur, die das Uhrgehäuse über ihrem Kopf erhoben trägt, führt eine um 1600 in Lyon entstandene Tischuhr im Rijksmuseum, Amsterdam, vor (U3, Abb. 14). Diese besitzt im übrigen eine kastenförmige, auf Kugeln gestellte Basis, die

² Siehe U2, S. 591, Anm. 1.

³ Zu Mielich (Mühlich, Muelich, Muelich) siehe DA, Bd. 21, S. 484-485; Thieme-Becker, 25. Band, S. 212-213. Vgl. daneben (Mühlich) Hayward 1976, S. 27, 89, 315.

¹ Hermarck 1978, S. 221.

Vasters in Variation zunächst für seine Uhr vorgesehen hatte, schließlich jedoch durch eine gekuppelte Bergkristall-Basis ersetzte. Die Ähnlichkeit des Herkuleschaftes führte dazu, einen Siegelstempel des 19. Jahrhunderts (ehemals Jack an Belle Linsky Collection, zuletzt Sotheby's New York, siehe U3, Abb. 12) im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten. Darüber hinaus steht die Schaftfigur eines Nautilus-Pokals im British Museum (Waddesdon Bequest), London, nahe, welcher offenbar nicht mehr vollständig im Originalzustand ist (vgl. U3, Abb. 13).

Daneben gestaltete Vasters die ursprünglich vorgesehene Bekrönungsfigur nach einer in Den Haag, um 1660 von Hans Conraadt Brechtel (1609-1675, tätig 1640-1677)⁴ gefertigten Uhr.

Die Tischuhr mit Amor (U4) bildete einst Teil der Sammlung Spitzer. Wie die Illustration des ausgeführten Stückes im Sammlungskatalog des Pariser Kunsthändlers verdeutlicht, gleicht das Uhrgehäuse der Tischuhr mit Amor, das sich auf einem wohl dreiseitigen Schaft erhebt, welche von einer Basis mit dreieckigem Grundriss getragen wird, der Serpentin-Taschenuhr (T6).

Gleichwohl ein Gesamtentwurf der Tischuhr fehlt und sich lediglich Entwürfe für die Montierungen des Schaftes und der Basis erhielten, dürfte daher auch das Uhrgehäuse auf Vasters zurückzuführen sein.

Eine im Grünen Gewölbe, Dresden, befindliche Uhr (U4, Abb. 10), bei der eine Taschenuhr des frühen 17. Jahrhunderts etwas später auf eine Standfassung mit obeliskenförmigem Schaft montiert wurde und zu der Vasters' Tischuhr mit Amor eine große konzeptionelle Nähe zeigt, lässt an folgende Möglichkeiten denken:

Entweder schuf Vasters in Anlehnung an die Taschenuhr T6 eine zweite Ausführung und montierte diese auf die Standfassung (Basis und Schaft, U4), oder, vergleichbar mit der Uhr in Dresden, wurde die Taschenuhr T6 selbst auf die Standfassung montiert.

Da die Besatzstücke der Taschenuhr in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigt wurden, muss dessen Beteiligung auch an der Fertigung der Tischuhr (U4) in Betracht gezogen werden.

Zwei Uhren schmückte Vasters mit den Tierkreiszeichen: als Gravur bzw. Schliff an der Bergkristall-Basis der zylindrischen Tischuhr mit Kronos (U2) und als emailliertes Goldrelief, welches das Gehäuse der Tischuhr mit Herkuleschaft und Kronos (U3) umfasst.

⁴ Zu Brechtel vgl. Saur, Bd. 14, S. 50-51, Brechtel, Hans Conraadt (Conraadt) (Nürnberg 1606-1675 Den Haag); Hemmarck 1978, S. 386.

4.14 Kassetten (KAS)

Im Vastersschen Konvolut befinden die Entwürfe für sechs Kassetten. Bei vier von diesen (KAS1-KAS4) ist davon auszugehen, dass Bergkristall-Tafeln die Wände und den Deckel bilden, während der Einsatz von Bergkristall- oder Hartstein-Tafeln oder eines anderen Materials bei der Kasette auf Füßen in Gestalt von Satyrn (KAS5) möglich wäre. Werden diese Kassetten von mehr oder weniger vollständigen Gesamtentwürfen repräsentiert, erhielten sich für das von Vasters als *Bernsteinkoffer*¹ (KAS6) bezeichnete Objekt, bei dem eine Neufassung vorliegen dürfte, lediglich Detailentwürfe. Dennoch geben diese allerlei Hinweise auf das Aussehen des Stückes, das einer Schmuckkasette gleichen dürfte.

Auch im Falle der Kasette mit Pilastern und Maureskenbändern (KAS2), auf der eine Darstellung des Deckels fehlt, vermittelt ein Detailentwurf eine Idee vom Aussehen des Fehlenden: Die Detailzeichnung einer Spange (KAS2, VI.) dürfte auf einen gewölbten Deckel hinweisen, der wahrscheinlich wie bei der Bergkristall-Kasette mit der Josefserzählung (KAS1) von Spangen umspannt wird, oder die Spangen fassen die Tafeln eines mehrteiligen Deckels.

Letztendlich besteht bei allen Kassetten jedoch nur bis zu einem gewissen Grad Sicherheit über deren Erscheinungsbild:

Zum einen hielt Vasters für das Zierwerk mehrfach alternative Vorschläge fest – etwa die Verwendung von Säulchen an den Ecken oder Karyatiden bzw. gedrehten Säulchen oder Eckpilastern. Während bei der Kasette mit der Josefserzählung (KAS1) offen bleibt, was ausgeführt wurde, verdeutlicht ein Detailentwurf für die Bergkristall-Kasette mit Pilastern und Chimären (KAS3), wie deren Bezeichnung schon sagt, dass den Pilastern der Vorzug gegeben wurde. Auf dem Entwurf der Kasette auf Füßen in Gestalt von Satyrn (KAS5), deren Deckel und Wände in Felder eingeteilt sind, schlägt Vasters für den Besatz deren abgechrägten Gewände sogar drei Alternativen vor: Ornamentbänder mit zentraler Löwenmaske, halbfigurige Karyatiden oder Frauengestalten. Im übrigen fand sich lediglich für die letztgenannte Kasette ein historisches Vorbild

– in der Schatzkammer der Residenz, München; eine Nähe zu prominenten Kassetten, wie der um 1560 in Nürnberg wahrscheinlich von Wenzel Jamnitzer gefertigten Schmuckkasette in der Schatzkammer der Residenz², suchte Vasters offensichtlich nicht.

Zum anderen stellte Vasters nur bei einer Kasette die Verzierung (Gravur oder Intaglioschnitt) der Bergkristall-Wände, d.h. der Bergkristall-Tafeln, und des Deckels dar: Szenen aus dem Leben Josefs – auf dem Deckel eingefasst von Rankenwerk – schmücken die Kasette mit der Josefserzählung (KAS1).

Zwar fanden sich im Konvolut aufgrund der Größe der Darstellungen Ornamententwürfe, die zur Kasette auf Klauenfüßen (KAS4) gehören könnten, dennoch ist deren Zugehörigkeit nicht vollkommen gewiss. Eines dieser Ornamente mit Harpyengestalt steht besonders nahe der Gravur eines im Prag des frühen 17. Jahrhunderts gefertigten Bergkristall-Beckens in der Schatzkammer der Residenz, München (KAS4, Abb. 6), deren anderen Ornamente bereits im Zusammenhang mit der Bergkristall-Präsentierplatte mit Diana von Interesse war (vgl. PP2, Abb. 8). Die übrigen symmetrischen Ornamententwürfe der Kasette mit Schweifwerk, aus Füllhörnern wachsenden, musizierenden Halbfiguren bzw. Tieren, Vasen- und Blumenarrangements, Vögeln, Insekten und den für Vasters typischen aus gereihten Punkten gebildeten Blütendolden entsprechen typischen Motiven der Renaissance.

Figürlicher Besatz dürfte die meisten der Kassetten auszeichnen. Die die Ecken des Deckels besetzenden Chimären auf dem Entwurf der Kasette KAS3 wiederholte Vasters mit einem Detailentwurf, derweil eine andere Detailzeichnung einen zusätzlichen Besatz des Deckels belegt.

Daher wurden bei drei Kassetten möglicherweise hinzugehörnde Besatzstücke aufgezählt: Figurenpaare (KAS2), Applikationen, d.h. Ornamente, Ornamentbänder etc. (KAS3) sowie Rollwerkrahmen, Edelsteinfassungen, Ornamente und Bänder (KAS5).

Da Vasters das Innere der Kassetten, die alle über einen Klappdeckel verfügen dürften, nicht darstellte, kann nur vermutet werden, dass diese als Schmuckkassetten konzipiert wurden. Insbesondere bei der Kasette auf Füßen in

¹ Das französische „coffret“ (dt. Gehäuse, Kasten) ist wohl fälschlich ins Deutsche übersetzt worden.

² Zum Stück siehe H. Thoma und H. Brunner, Katalog der Schatzkammer der Residenz München, München 1964, Nr. 565; Steingraber 1968, S. 57, Nr. 16.

Gestalt von Satyrn (KAS5), die mit fünfzig Zentimetern mit Abstand die größte Breite aufweist – die Breite der übrigen Kassetten beträgt im Durchschnitt etwa die Hälfte –, wäre eine Funktion als Schreibkassette ebenfalls denkbar.

4.15 Kabinette (K)

Im Konvolut erhielten sich die Entwürfe von drei Objekten dieser Gruppe.

Während das Kabinett mit Abundantia und weiteren Personifikationen (K2) sowie das Kabinett mit Lapislazuli- und Jaspis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe (K3) mit Stücken der Renaissance verglichen werden können, nimmt das Altar-Kabinett¹ (K1) durch eine Kombination von kastenförmigem Kabinett (Unterbau), auf welchem ein Altärchen (Aufbau) installiert wurde, eine einzigartige Sonderstellung ein.

Viele Merkmale des Aufbaus, inspiriert vom Andechs-Hausaltar in der Schatzkammer der Residenz, München, sind vergleichbar mit Vasters' Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba (TA2) – die mit einem Teppich belegte Treppenanlage, die Geländer sowie die emaillierten Goldfiguren.

Das Altar-Kabinett stellt eine der aufwendigsten Arbeiten von Vasters dar. Für diese erhielten sich siebenunddreißig Detailentwürfe und ein in Bleistift gezeichneter Gesamtentwurf, dessen Programm bei der Ausführung verändert wurde – u.a. bekrönt anstatt des Erzengels Michael der heilige Martin das ehemals in der Sammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien, befindliche Stück, das heute im Metropolitan Museum of Art (Jack and Belle Linsky Collection), New York, verwahrt wird.

Zwei Hinweise deuten auf eine Fertigung in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André: Zum einen wurden Vasters' Beschriftungen der Detailentwürfe in französischer Sprache ergänzt. Zum anderen weist der Unterbau eine große Nähe auf zu einem Ebenholz-Kabinett mit dem Relief eines Imperators, das ehemals Teil der Sammlung Bourgeois Frères, Köln, bildete (1904 bei Lemperz in Köln versteigert) und zumindest in Teilen bei André gefertigt wurde. Einige Applikationen dieses Kabinettes stehen im übrigen Applikationen vom Kabinett K2 so nahe, dass das Kabinett aus der Sammlung Bourgeois Frères offensichtlich im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten ist. Dennoch ist ungewiss, ob es auf einen (verloren gegangenen)

Entwurf von Vasters zurückgeht oder André von Vasters' Stücken inspiriert wurde.

Das Kabinett mit Abundantia und weiteren Personifikationen (K2) – mit Flügeltüren versehen und vermutlich mit einem Klappdeckel ausgestattet – steht dem Schmuckkasten der Kurfürstin Sophia im Grünen Gewölbe, Dresden, nahe (K2, Abb. 10). Ob Vasters das Stück im Original kannte sei dahingestellt; er konnte auf eine in seiner Bibliothek befindlichen Publikation über das Grüne Gewölbe von 1876 zurückgreifen.² Gemeinsamkeiten sind u.a. eine nahestehende Liegefigur auf dem Deckel, die Einteilung des Hauptgeschosses in Nischen, die mit Figuren besetzt sind, der Besatz mit vergleichbaren Applikationen etc. Insbesondere die die Mittelnische besetzende Caritas des von Wenzel Jamnitzer entworfenen und von Nikolaus Schmidt in Nürnberg gefertigten Schmuckkastens griff Vasters mit seiner gleich platzierten Caritas auf: In ein beinahe identisches Gewand gehüllt, wurde nur ein Kind auf die andere Seite gestellt und die Haltung der Caritas leicht verändert (vgl. P4, Abb. 10a und 10e).

Daneben ist im Zusammenhang mit dem Kabinett ein Vergleichsstück zu betrachten, das einst im Besitz des Freiherrn Karl von Rothschild war (K2, Abb. 11). Die dortige Liegefigur auf dem Deckel, Ceres, zeigt nicht nur eine mit der Abundantia identische Haltung, sondern auch die Frisur und die Fältelung eines um die Hüften gelegten Tuches sind gleich. Darüber hinaus steht der Besatz des Sockels mit Chimärenfiguren an den Ecken und umlaufenden Buketts dem Sockel des Aufsatzes in Form des Salomonischen Tempels (TA2) nahe. Die Parallelen belegen, dass Vasters das Rothschild' Kabinett kannte, wenn dieses nicht sogar auf ihn zurückgeht.

Das Vorhandensein von Gipsabgüssen durchbrochener Applikationen aus der Werkstatt André, die mit dem Besatz auf dem Entwurf von Vasters übereinstimmen, dürfte belegen, dass die Fertigung des Kabinettes mit Abundantia und anderen Personifikationen zumindest teilweise in Paris durchgeführt wurde.

Drei Gesamtentwürfe des mit teilweise facettiert geschliffenen Lapislazuli- und (leuchtend roten) Jaspis-Tafeln verkleideten Kabinettes K3, der von einer goldbelassenen Diana-Appollon-Gruppe bekrönt wird, verdeutlichen

¹ Die Bezeichnung folgt der von Hackenbroch 1986, S. 249, benutzten „house altar-cabinet“ und geht anscheinend auf Vincent (Kat. New York 1984, Nr. 113) zurück, die von einem „miniature cabinet or house altar“ sprach. – Vgl. unten Typ 1.

² Siehe P4, Anm. 6.

den Entwicklungsprozess der überaus reichen Arbeit. Ähnlich Verzeichnissen, die sich beim Bergkristall-Deckelpokal mit Vogel und dem Triumph der Galatea (P18, I.) sowie der Moosachat-Präsentierplatte (PP5, III.) erhielten und Buch führen über vorhandene und noch zu fertigende Teile oder zu besorgende Edelsteine, listete Vasters hier auf der Rückseite des dritten Entwurfes (K3, III.) die zur Herstellung notwendigen Materialien, deren Stückzahl und Gewicht auf und addierte die Posten:

Die hier mit Abstand ausführlichste Rechnung im Konvolut umfasst 136 zu erstellende *Lapis*[lazuli] und 136 *Jaspis Theile* sowie 372 *Gold-Theile* (durchbrochene Applikationen, teilweise figürlicher Besatz der Halbedelstein-Verkleidung, Ornamente und Ornamentbänder, Buketts, Kügelchen, Säulchen mit Draperien etc.) mit einem Gesamtgewicht von 915 Gramm, inklusive der 208 Gramm wiegenden Bekrönungsgruppe. Neben einer buntem Emailfassung bereichert zum Teil Edelstein- und Perlenbesatz die Applikationen; dieser wurde jedoch nicht in die Liste aufgenommen.

Für die figürlich ausgestatteten Verzierungen der Halbedelstein-Tafeln stellte Vasters Detailentwürfe her. Siehe heute in einem auf dem dritten Entwurf aufgeklebtem Umschlag befindend, erinnern diese an die durchbrochenen Reliefs vom sog. Pommerschen Kunstschrank (ehemals Kunstgewerbemuseum, Berlin) – gleichwohl Vasters im Gegensatz zu diesen andere Personifikationen in kleinteiliges und flächenfüllendes Ornament einschloss.

Typen

Ein Kabinett diente zur Aufbewahrung von Kleingerät, Papier, Pretiosen und dergleichen und wurde meistens vor der Wand aufgestellt; eine schlichte, unbearbeitete Rückseite lässt darauf schließen. Die Platte eines Tisches oder gleichwertigen Gestelles, auf die das Kabinett gestellt wurde, fungierte als Schreibfläche. Oft nahm man die kleinformatischen Möbel mit auf Reisen und hatte so immer seinen gewohnten Sekretär zur Hand.

Gleichwohl Vasters' Stücke (zumindest K2 und K3) in dieser Tradition erscheinen, sind zwei wesentliche Unterschiede seiner Arbeiten im Vergleich mit historischen Kabinetten zu beobachten. Seine Stücke sind kleinformatischer als historische Kabinette, und daher mag die angedeutete Funktion, wenn überhaupt, auf die Aufbewahrung von Pretiosen bzw. die Funktion eines kleinen Kabinettes beschränkt gewesen sein. Zudem sind die Rückseiten seiner

Stücke keineswegs unbearbeitet, wie ein Entwurf vom Kabinett mit Abundantia (K2, IV.) verdeutlicht oder die Ausführung des Altarkabinettes (K1).

1. Altar-Kabinett (K1)

Die Entstehung der weniger als 40 Zentimeter in der Höhe messenden Kombination von Kabinett und darauf gestelltem Altärchen, mag von der Tatsache beeinflusst worden sein, dass die „großen Kabinette“³ im Aufbau an einen Altar erinnern.⁴ Wie dem auch sei, die von Vincent und Hackenbroch angeleitete Bezeichnung Altar-Kabinett sei hier in Bezug auf das Aussehen verstanden, keineswegs jedoch auf die Funktion: Diese hat nichts mit einem Altar gemein. Die Renaissance und der Manierismus brachten nichts Vergleichbares hervor.

2. Kleines Kabinett – Schreibkabinett mit Klappdeckel und Schubladen (K2-K3)

Mit nur ca. 33 Zentimetern Breite (einschließlich der auskragenden figürlichen Füße, K2) und ca. 37 Zentimetern Breite (K3) entsprechen zwei Arbeiten von Vasters dem sog. „kleinen Kabinett“⁵. Es kann zwar nur angenommen werden, dass das Kabinett mit Abundantia und weiteren Personifikationen (K2) sowie jenes mit Lapislazuli- und Jaspis-Verkleidung und einer Diana-Apollon-Bekrönungsgruppe (K3) einem Kabinett mit Klappdeckel und Schubladen entspricht – bis auf die Flügeltüren von K2 gibt keiner der Gesamtentwürfe Aufschluss über die Funktion –, allerdings verzeichnete Vasters auf dem dritten Entwurf des Kabinettes K3 (III.) den Besatz von *Schubladen*.

³ Das Zunftmaß für Kabinettschränke in Augsburg betrug 1,05 Meter in der Breite.

⁴ Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels. Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband II. Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1980, S. 77.

⁵ Siehe vorige Anm. – Feulner weist auf die allgemeine Bezeichnung des Kabinettes mit Klappdeckel und Schubladen im Innern hin, das „Cabinet d'Allemagne“ (hier K2), welches mit Steinen eingelegt (hier K3) „Cabinet façon des Gènes ou de Florence“ genannt wurde.

4.16 Hausaltäre, Tabernakel bzw. Kusstafeln (H)

Im Konvolut erhielten sich die Entwürfe für fünf Arbeiten, von denen zwei als Hausaltäre, vielmehr Hausaltärchen, gesehen werden dürften (H2, H3), eine mehr einem Tabernakel gleich kommt (H1), während die beiden übrigen Kusstafeln sind bzw. nahe stehen.¹

Die Funktion einiger dieser Stücke ist schwer festzulegen, obschon eines für alle gelten dürfte: Sie wurden – ebenso wie eine aus der Kapelle vom Heiligen Geist stammende Kusstafel im Musée du Louvre, Paris (vgl. H4, Abb. 3) „nach Art der Kunstkammer-Objekte“² konzipiert und werden nicht zum liturgischen Gebrauch bestimmt gewesen sein.

Der Pariser Kusstafel steht das Konzept einer Arbeit von Vasters nahe (H4, II.), die mit einer Seitenansicht (H4, I.) ergänzt wurde. Ohne Griff dargestellt, ist nicht sicher, ob Vasters seinen mit Veränderungen entworfenen Rahmen eines wohl authentischen Silberemail-Reliefs mit Christus vor Pilatus wie das Vorbild als Paxtafel definierte oder zunächst als Hausaltar. Das nach Vasters' Entwürfen schließlich als Kusstafel gefertigte Stück befand sich ehemals in der Sammlung des Adolphe de Rothschild, der es 1901 dem Musée du Louvre, Paris, schenkte.

Bei einer weiteren Arbeit (H5) gibt es eine Verbindung zu einer Paxtafel. Die ehemals in der Sammlung Spitzer befindliche Ausführung des von Vasters entworfenen, architektonisch gestalteten Rahmens mit Rollwerkgiebel fasst ein Relief der Auferstehung Christi, das, wie bei einer Kusstafel im Victoria and Albert Museum, London (H5, Abb. 3), nach einer Vorlage (Bronzerelief) entstand, die Giovanni Bernardi (1496-1553)³ in Kristall schnitt. Unter Verwendung einer alten Rückseite wurde das Londoner Stück im 19. Jahrhundert gefertigt und mit gefälschten Marken versehen. Es bleibt zu vermuten, dass die Kusstafel in London im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten ist, insbesondere da die Darstellung am Giebel (der von einem Engelskopf begleitete Gottvater) einem Tympanonfeld auf einem anderen Entwurf von Vasters sehr nahe steht, dem Hausaltar mit der Anbetung der Hirten

und weiterer Verre églomisé-Tafeln (H3, vgl. bes. Abb. 3a, b).

Wichtig für die Frage der Herkunft der Reliefs mit der Auferstehung Christi – am Hausaltar (H5) und vermutlich an der Paxtafel in London –, dürften Bronzeabgüsse (u.a. Auferstehung) im Besitz von Vasters sein. Diese bildeten Teil seines Nachlasses. Daneben ist ein Hausaltärchen aus vergoldetem und emailliertem Kupfer von Interesse, das eine in Korallen geschnittene Auferstehung zeigt und von Vasters 1902 auf der Kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf präsentiert wurde.

Gleichwohl auf dem Entwurf (H5, I.) das Mittelfeld ohne Darstellung verbliebt, könnte das Auferstehungsrelief an der Ausführung bei Spitzer, der Londoner Paxtafel und vielleicht auch dem 1902 ausgestellten Hausaltärchen auf Vasters zurückgehen.

Die auf dem Entwurf dargestellten leeren Felder (Mittelfeld und am Sockel) des Hausaltars mit der Anbetung der Hirten (H3) wurden bei der Ausführung für Spitzer (heute Metropolitan Museum of Art) mit Verre églomisé-Tafeln bestückt. Hackenbroch beurteilte diese als italienische Arbeiten des 16. Jahrhunderts (Lombardei).⁴ Gleichwohl sei an dieser Stelle auf Taits Forderung verwiesen, dass alle im Zusammenhang mit Vasters stehenden Verre églomisé-Tafeln überprüft werden sollten⁵, ganz besonders, wenn die Ausführung Teil der Sammlung Spitzer bildete.

Zwei vielleicht in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André (in Teilen) gefertigte Arbeiten stellen der Hausaltar mit Bergkristall und Vasen (H2) dar und der Hausaltar (bzw. das Tabernakel) mit Caritas (H1).

Der Aufbau des erstgenannten steht einem Hausaltar (H2, Abb. 2) im Victoria and Albert Museum (Salting Bequest) nahe, der als Pasticcio erkannt wurde.

Für den einst Spitzer gehörenden Hausaltar bzw. das Tabernakel mit Caritas (H1) scheint Vasters zwei historische Arbeiten herangezogen zu haben: Der Aufbau des Stückes mit gefassten, glatt geschliffenen Bergkristall-Tafeln ähnelt einem Spiegel im Musée du Louvre (H1, Abb. 10), während der Giebel an ein Adikulareliquiar in der Schatzkammer der Residenz, München, angelehnt ist (H1, Abb. 11). Daneben gibt es einen Zusammenhang

¹ Vgl. zu Hausaltären Hernmarck 1978, S. 303 ff., und zu Kusstafeln ebenda, S. 319-321.

² Hernmarck 1978, S. 320.

³ Zu Bernardi vgl. Thieme-Becker, 3. Band, S. 435-436; Hayward 1976, S. 46, 66, 135, 228.

⁴ Hackenbroch 1986, S. 253.

⁵ Vgl. A38, bes. Anm. 3, und Kapitel 4.1, S. 56 (Typ 6).

zwischen den vierseitig gestalteten, durchbrochene Ornamentapplikationen am Sockel und auf den Schubfächern eines Kabinetts in der Walters Art Gallery, Baltimore.⁶ Obschon dies einen Hinweis auf Vasters bedeuten mag, sollte nicht Alfred André außer acht gelassen werden. Unter den aus seiner Werkstatt erhaltenen Gipsabgüssen finden sich vergleichbare Durchbrucharbeiten (H1, Abb. 7), die, nicht nur, wie oben angesprochen, auf eine Produktion (von Teilen) des Hausaltars mit Caritas in Paris hinweisen, sondern auch im Zusammenhang mit dem Kabinett in der Walter Art Gallery betrachtet werden sollten.

Abschließend sei die Vergleichbarkeit der den Hausaltar bekrönenden Caritas mit einer von Wenzel Jamnitzer entworfenen Figurengruppe für den Schmuckkasten der Kurfürstin Sophia im Grünen Gewölbe, Dresden, verwiesen (vgl. P4, Abb. 10a, d) sowie die Ähnlichkeit der Vanitas vom Hausaltar mit dem Johannes einer Kreuzigungsgruppe (vgl. H1, Abb. 8a, b und D5, Anm. 2).

Nur beim Hausaltar (Tabernakel) mit Caritas (H1) stellte Vasters das gesamte Stück dar, während auf den übrigen Entwürfen (H2-H5) alle Mittelfelder und die meisten weiteren szenischen Darstellungen fehlen. Nicht Dargestelltes, also Vorhandenes, muss nicht zwangsläufig authentisch sein; dies sollte zumindest beim Hausaltärchen H5 bedacht werden vielleicht auch beim Hausaltar mit Bergkristall und Vasen (H2).

Unter den 244 Katalognummern, die Vasters, als Sammler auftretend, auf der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902 der Öffentlichkeit präsentierte, finden sich „66 Fragmente von einem Hausaltärchen, eine ovale und eine große getriebene Goldplatte mit der Verkündigung an die Hirten, 4 kleine Ziervasen und 60 durchbrochene Goldornamente mit durchsichtigen Emails. Süddeutschland, Anf. des 17. Jahrh.“⁷ Diese „Fragmente“ könnten in Zusammenhang mit einem der im Konvolut belegten Hausaltäre stehen (evtl. H2).

⁶ Hackenbroch 1986, S. 254 und Abb. 187 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.Nr. 65.31.

⁷ Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 2995.

4.17 Diverses (D)

Sieben Arbeiten wurden in diesem Kapitel zusammengefasst.

Einen durchbrochenen Rahmen (D1) entwarf Vasters für die Neufassung einer Bergkristall-Tafel mit vermutlich Abraham und Melchisedech von Valerio Belli Vincentino (1468-1546)¹, auf deren Darstellung er, den übrigen Neufassungen im Konvolut entsprechend (vgl. z.B. A28), verzichtete. Aus dem Besitz von Baron Adolphe und Baron Maurice de Rothschild hervorgegangen, befindet sich die Ausführung im Musée du Louvre, Paris.

Ehemals als Arbeit des Valerio Belli Vincentino galt auch die aus verschiedenen Halbedelsteinen gefertigte Statuette eines römischen Imperators (Vitellius) im Metropolitan Museum of Art, New York, die Hackenbroch 1986 aus stilistischen Gründen in das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts datierte (vgl. D3, Anm. 6). Eine Verantwortlichkeit von Vasters kann durch das Konvolut nicht nachgewiesen werden und der alleinige Erhalt von Entwürfen für den Sockel sowie ein Besatzstück, das als oberer Rand der Rüstung dient, deutet auf eine Ergänzung und Überarbeitung der Figur (D3).

Die in diesem Zusammenhang angesprochene Umgestaltung von sechs Kredenzen aus der ehemaligen Sammlung Spitzer, die zur Gruppe der zwölf sog. Caesarenschalen (Aldobrandini-Tazzen) gehören, und sich von den übrigen durch reicher gestaltete Schäfte und Füße unterscheiden, war bereits Gegenstand bei den Schalen.² Festzuhalten ist, dass hier (Caesarenschalen) wie dort (der Ergänzung der Statuette) das Motiv der Scheibenschnur eingesetzt wurde, das offensichtlich zur Vasters' Ornamentrepertoire gehörte. Immanent wichtig für die Frage der Caesarenschalen sind zudem drei vergoldete Bronzestatuetten römischer Kaiser, die Vasters 1902 auf der Kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf präsentierte (vgl. D3, Anm. 5). Die Höhe der Bronzen entspricht den Figuren der Kredenzen und es ist mehr als wahrscheinlich, in diesen Abformungen oder gar die bei der Restaurierung ersetzten Statuetten zu sehen. Darüber hinaus wies Hackenbroch auf die Nachbildungen von zwei der zwölf Caesarenschalen (mit „Vespasian“ und

„Vitellus“) in Vasters' Nachlass hin (vgl. D2, Anm. 4).

Ein Bleistiftentwurf (D2) belegt Vasters' Arbeit an einem als Armillarsphäre, Himmelsglobus oder Planetarium gedachten astronomischen Instrument, das sich auf einer Trägerfigur in Form eines Giganten erhebt und von einer Fortuna bekrönt wird. Die rudimentäre Darstellung des Instrumentes lässt darauf schließen, dass dieses Vasters zur Verfügung stand bzw. gestellt und von ihm zu einem Zierstück gefasst wurde. Ein zum Vergleich herangezogener Himmelsglobus bildete Teil der Sammlung Spitzer.

Für eine Handwaffe entwickelte Vasters mit einer Vorstufe einen Griff (D4), der, mintgrün koloriert, in Hartstein ausgeführt sein dürfte, und in einem Adlerkopf endet, während die Parierstangen in Löwenköpfen auslaufen. Vasters

Hackenbroch brachte erstmals eine Kreuzigungsgruppe (D5) im Rijksmuseum, Amsterdam, mit Vasters in Zusammenhang. Entgegen ihrer Meinung fanden sich im Konvolut drei Detailzeichnungen, die die Fertigung nach Vasters' Entwürfen belegen. Auf einer der Blätter (D3, II.), das offensichtlich rechts beschnitten wurde, addierte Vasters Details der Kreuzigungsgruppe, die teilweise auf den Entwürfen dargestellt sind, wie z.B. *1 Vögelchen* (Heiliggeisttaube über der Pietà in einer Nische am Sockel) oder *1 Kreuz[chen]*. Andere Posten sind nicht auf den Entwürfen zu finden, wie z.B. *1 Christus*, *3 Figürchen* (Maria, Johannes und Maria Magdalena unter dem Kreuz) und *1 sitzendes* [...], was auf die Pietà am Sockel anspielen könnte. Erwähnenswert ist, dass lediglich die auf dem Blatt oben genannten Details (*1 Christus*, *3 Figürchen* und *21 ?*, vielleicht Applikationen) zu insgesamt 25 *Stück* addiert wurden, während anscheinend die unten aufgeführten Details (*1 Ornament*, *1 Vögelchen*, *1 sitzendes* [...], *1 Kreuz[chen]*) als *Muster* dienten. Es bleibt jedoch unklar, ob diese Muster bereits vorhanden und aber schon hergestellt waren und als Musterstücke für die übrigen Teile oder aber alle Teile der Kreuzigungsgruppe dienten.

Ein Vergleichspunkt zu einer anderen Arbeit stellt die Figur des Johannes dar, die der Vanitas vom Hausaltar (Tabernakel) mit Caritas nahesteht (vgl. H1, Abb. 8a, b, Anm. 4).

¹ Siehe Thieme-Becker, 3. Band, S. 249-250; Hayward 1976, S. 83-85 (Valerio Belli).

² Siehe Kapitel 4.4, S. 71.

Zwei Bergkristall-Zierobelisken (D6, D7), der eine mit Schaft, der andere ohne Schaft geformt, bilden den Abschluss. Eines der ausgeführten Stücke (D6) bildete als angebliches Reliquiengefäß des 15. Jahrhunderts Teil der Sammlung Spitzer. Gleiches dürfte für das zweite Stück (D7) anzunehmen sein.

4.18 Sakrale Objekte und liturgische Geräte (SO)

Die Einträge in den Aachener Adressbüchern vermitteln den Eindruck, als sei Reinhold Vasters überwiegend mit der Herstellung kirchlicher Goldschmiedearbeiten und Sakralgerätes beschäftigt gewesen.

Erstmals taucht er in den Aachener Verzeichnissen 1858 auf mit dem Eintrag als *Goldarbeiter f. gotische u. romanische Kirchengefäße*. Dieser Eintrag wiederholt sich 1861. 1865 und 1868 wird er als *Goldschmied* genannt. Danach variieren die Einträge das Thema seiner Beschäftigung mit Sakralkunst: *Goldarbeiter, Anfertigung kirchl. Gefäße im mittelalterlichen Style* (1869/70), *Goldarbeiter, Anfertigung stylisierter kirchlicher Gefäße* (1872, 1874, 1875 und 1877/78), *Etablissement zur Anfertigung kirchl. Gefäße im mittelalterlichem Style* (1879 und 1881), *Goldarbeiter, Spezialität kirchl. Goldschmiedearbeiten* (1883), *Gold- u. Silberarbeiter für stylisierte Kirchenarbeiten* (1885-1893). Ab 1895 wird er als *Rentner* geführt.

Zum Teil resultierte hieraus die Überbewertung von Vasters' Tätigkeit auf dem Gebiet der sakralen Goldschmiedekunst. Bereits Jopek widersprach, Reinhold Vasters sei, nachdem er seine Meistermarke 1853¹ in Aachen eingereicht hatte, von Kanonikus Franz Bock (3.5.1823-1899) als Domrestaurator² angestellt worden – zumal die Archive keinerlei Anlass zu dieser Behauptung bergen. Mit den von Bock initiierten Restaurierungsarbeiten am Aachener Domschatz wurde nicht vor dessen Übersiedelung von Köln im Jahre 1864 begonnen³; letzteres bestätigte der Jesuit und Zeitzeuge Stefan Beissel.⁴

¹ Rosenberg 1922, I. (Aachen), Nr. 42 (R³ 42), S. 12.

² Kat. London 1980, S. 137, Kat.Nr. H17: „In 1870 he was employed, with August Witte and Martin Vogeno, as a restorer in the cathedral treasury (...).“; Hackenbroch 1981, S. 52; Hackenbroch, 1986, S. 164: „He entered his maker's mark as a goldsmith in Aachen in 1853, and in the same year was appointed restorer at the Aachen cathedral treasury by Canon Bock.“; Marquardt 1989, S. 19: „1953 wurde er als Restaurator in der Schatzkunst des Domes angestellt, und schließlich gelangte er erst durch diese Arbeit zu den gründlichen Kenntnissen, die ihn später zu seinen Fälschungen befähigten.“

³ Vgl. Jopek 1990, S. 376 und Anm. 8 (S. 380). – Grimme 1975, S. 9, verweist in einem Zitat sogar erst auf eine Restaurierung des Domschatzes „um 1870“: „Auch muß berücksichtigt werden, daß der Kanonikus Bock nach Zeugnis St. Beissel »um 1870 fast alle Schatzstücke des Münsters durch die Goldschmiede Vasters, Vogeno und Witte restaurieren ließ, und zwar in durchgreifender Weise...«.“ Der Autor verschweigt, woher das Beissel-Zitat stammt.

Tatsächlich war Vasters „(...) zu keiner Zeit angestellter Restaurator der Schatzkammer, sondern wurde wie Witte und Vogeno zu den jeweiligen Restaurationen herangezogen, an die er sich wie üblich mit Kostenvoranschlägen beteiligte.“⁵ Im Bischöflichen Diözesanarchiv erhielt sich etwa Vasters' *Kostenanschlag für die Restauration der Krone Richard von Cornwallis* vom 28. Februar 1871 (siehe SO29). Neben Reinhold Vasters und Martin Vogeno (1821-1888) bewarb sich August Witte (1840-1883), der schließlich, trotz einer mit Vasters' Aufstellung vergleichbaren Kalkulation, vom Stiftskapitel mit der Instandsetzung der Krone für die Reliquienbüste Karls des Großen betraut wurde.

August Witte war es auch, der ab 1871 die Pala d'oro im Aachener Münster wiederherstellte, eine Neufassung des Antependiums im Auftrage von Kaiser Wilhelm I.

Zeichnungen der Relieffelder im Konvolut (SO30) belegen Vasters' Beschäftigung mit der Pala d'oro und mögen als Hinweis darauf verstanden werden, dass er sich um deren Neufassung bewarb. Dennoch muss in Betracht gezogen werden, dass die Bleistiftzeichnungen auf Transparentpapier die Relieffelder nicht getreulich wiedergeben, sondern sie zeigen, die Kompositionen der Szenen beibehaltend, Veränderungen der ottonischen Darstellungen: dem Geschmack des 19. Jahrhunderts angenäherte, weniger statische, lieblichere Gesichter oder korrigierte Haltungsschemata. Zudem erhielt sich im Bischöflichen Diözesanarchiv Aachen ein Brief vom 23. Juli 1871, in welchem Vasters, offensichtlich in Beantwortung einer Anfrage von Kanonikus Bock, „den von Witte eingereichten Kosten-Anschlag“ beurteilte und für gut befand. Zum einen beweist das Schreiben ein auf die fachliche Ebene bezogenes Vertrauensverhältnis zwischen Bock und Vasters, zum anderen, dass die Restaurierung der Pala d'oro durch Vasters zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zur Diskussion stand bzw. nie gestanden hatte (?).

⁴ Beissel 1909, S. 86: „Die Gefäße des Domschatzes zu Aachen wurden in den 1860er Jahren auf Betreiben des (...) einflußreichen Kanonikus Bock unter freigiebiger Unterstützung Aachener Familien restauriert.“

⁵ Jopek 1990, Anm. 8. – Im übrigen titulierte Bock 1897, S. 10, Vogeno als „Stiftsgoldschmied“: Es „bildete sich auch in Aachen, anfangs der fünfziger Jahre, ein kleiner Kreis von befähigten Meistern (...). Unter diesen Meistern (...) sind in erster Reihe zu rechnen Reinhold Vasters, Heinrich Vieten und Stiftsgoldschmied Martin Vogeno.“

Bei einer weiteren Zeichnung eines Stückes aus dem Aachener Domschatz, der Bekrönung des Kantorstabes in Form eines Adlers (SO13) besteht wie im Falle der Palo d'oro die Möglichkeit, dass diese für die Bewerbung einer Restaurierung gefertigt wurde. Allerdings mag die Zeichnung auch aus einem anderen Grund entstanden sein; ein Trinkhorn (P50) von Vasters erhebt sich auf einer Adler-Stütze, die der Bekrönung des Kantorstabes nachempfunden wurde. Kurzum, offensichtlich führte Vasters eine der Zeichnung folgende Neufassung und Ausstattung des Kantorstabes niemals durch.

Eine einzige (!) im Konvolut erhaltene Zeichnung belegt eine von Vasters ausgeführte Ergänzung sowie Restaurierung eines Stückes im Aachener Domschatz. Für das Statuettenreliquiar des hl. Petrus entwarf Vasters einen 2200 Gramm schweren Sockel aus Silber (SO25). Dieser entspricht in allen Einzelheiten der heutigen Ausstattung der Statuette und, obwohl die Literatur keinen Zweifel an der Authentizität des Sockels verlauten lässt, steht außer Frage, dass Vasters für diesen verantwortlich ist. Darüber hinaus dürften Ausbesserungen an der Rückseite der Statuette ebenfalls mit Vasters in Zusammenhang stehen.

Sofern keine Zeichnung im Konvolut erhalten ist, ist und kann es nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein, festzustellen, wie hoch der Anteil von Vasters an der Restaurierung des Aachener Domschatzes oder anderer Kirchenschätze war. Gleiches gilt für die Beteiligung anderer Goldschmiede – auch in Bezug auf die Neuausstattung von Kirchen im allgemeinen und dem Aachener Dom im besonderen.

Dennoch findet sich am Ende des Katalogteils der sakralen Objekte im Konvolut (SO) eine „Chronologische Aufstellung historischer sakraler Arbeiten von Vasters“: die „Liste des liturgischen Gerätes (LG)“. Diese Aufstellung mit 6768 Nummern, welche Arbeiten von 1853 bis 1892, vielleicht sogar 1900 (?) erfasst, dient vorrangig zur Ergänzung der durch Entwürfe im Konvolut belegten liturgischen Geräte, welche in der Liste mit einem Sternchen (*) gekennzeichnet sind. Im übrigen scheint es symptomatisch für Vasters, dass verschiedene Aufträge von liturgischem Gerät zur Erstellung von weiteren, variierten Exemplaren führte, die offensichtlich als authentisch ausgegeben wurden – doch dazu später.

Vasters' Beteiligung am Aachener Domschatz⁶ umfasst folgende Objekte:

Restaurierung:

1. Statuettenreliquiar des St. Petrus (SO25; LG, Nr. 49) Neuanfertigungen unter Verwendung alter Teile:
2. Umgestaltung einer Paxtafel von Hans von Reutlingen in eine Chormantelschließe, nach 1865 (LG; Nr. 16a)
3. Chormantelschließe, 1870, Stifter: Frédéric Spitzer (LG, Nr. 53)
4. Chormantelschließe, 1871, Stifter: Georg von Sachsen-Meiningen (LG, Nr. 54)

Neuanfertigungen:

5. Reliquienmonstranz, 1866, Stifterin: Amalia Nütten (LG, Nr. 17a)
6. Kelch, um 1866, Stifterinnen: Bernardina Vüllers und Maria, Mutter und Schwester von Ludwig Pelzer (LG, Nr. 18)
7. Ursula-Reliquiar, 1868, Stifter: Thyssen (LG, Nr. 23)
8. Messpollen, 1869 oder davor (LG, Nr. 48a)
9. Reliquienostensorium, 1870, Stifter: E. Basten (LG, Nr. 50)
10. Standkreuzfassung für das sog. Brustkreuz Karls des Großen, 1871, Stifterin: Elisabeth von Preußen (LG, Nr. 52)
11. Reliquienkreuz, 1872, Stifter: Peter II., Exkaiser von Brasilien (LG, Nr. 55)
12. Kelch, 1872, Stifter: Franz Joseph I., Kaiser von Österreich (LG, Nr. 56)
13. Altarkruzifix, 1872, (LG, Nr. 57)

Es wird augenfällig, dass Vasters keinesfalls „wesentliche Teile des Aachener Domschatzes restaurierte“⁷.

Dagegen führten nach dem bisherigen Erkenntnisstand die Werkstätten August Witte und Martin Vogeno folgende Arbeiten aus – in Klammern ist jeweils die Inventarnummer des Domschatzes angegeben⁸:

Witte nahm zwei Restaurierungen vor, die oben angesprochenen Instandsetzungen der Pala d'oro (G23) und der Krone der Reliquienbüste Karls des Große (G69). Er erstellte unter Verwendung alter Teile ein Kreuz aus Bergkristall (G162) und 1874 die Reliquienbüste Papst Leo III. (G164). Neuanfertigungen sind das Reliquiar mit der Reliquie eines von Herodes getöteten Kindes von 1874 (G176) und 1872 das Reliquiar für eine Lendentuchreliquie

⁶ U.a. wurde das handschriftliche „Inventarium der Paramente und sonstiger Utensilia der Stiftskirche“ aus dem Jahre 1848 mit späteren Nachträgen, Bischöflichen Diözesanarchiv Aachen, als Quelle benutzt. Herr Dr. Georg Minkenber, Direktor der Schatzkammer, Aachen, ermöglichte, dass vor Ort alle liturgischen Geräte des 19. Jahrhunderts in Augenschein genommen werden konnten. Die Aufstellung dürfte vollständig sein.

⁷ Trier/Weyres 1981, Bd. 5 (Kunstgewerbe), S. 341, Eintrag zu Reinhold Vasters.

⁸ Die Inventarnummern gehen einher mit den Katalognummern in Grimme 1972, vor die ein „G“ zu stellen ist – Hinweis von Herrn Dr. Georg Minkenber, Direktor der Schatzkammer Aachen.

(G186). Zu Vasters' Lebzeiten entstanden in der Werkstatt von August Witte⁹ des weiteren 1893 das Petrusreliquiar in Gestalt einer Reliquienprozession (G185), 1895 das Reliquienostensorium mit Reliquien verschiedener Heiliger (G177) und 1896 der Arnoldusschrein (G172).

Vogeno kann eine Restaurierung nachgewiesen werden, 1865 die Krone der Margaretha von York (G98). Alte Teile verwendend fertigte er das Reliquienostensorium für eine Kreuzpartikel (G165). Daneben stammen von ihm das 1863 gefertigte Reliquienostensorium mit Reliquien Karls des Großen und Leos III (G174), das Vincentiusreliquiar (G181), das Reliquienostensorium mit Reliquien der hll. Apostel (G183), ein neuromanischer Kelch (G190), ein Weihrauchfass mit Schiffchen (G198) und ein Paar Messpollen (G199).

Die von Witte und Vogeno aufgeführten Arbeiten basieren im wesentlichen auf der von Grimme 1972 erschienenen Publikation des Aachener Domschatzes¹⁰ – von einer Vollständigkeit der Aufstellung ist jedoch nicht auszugehen. Bereits Bock hatte auf einige von Wittes und Vogenos Arbeiten für den Domschatz aufmerksam gemacht.¹¹

Im übrigen werden in Grimmes Katalog der „Kirchliche[n] Kunst in Aachen“ Arbeiten der Werkstatt Johannes Schreyer (tätig zwischen 1889-1912)¹², Martin Vogeno und August Witte aufgeführt¹³, nicht aber Reinhold Vasters, von dem drei Arbeiten für den Aachener Domschatz unter „verschiedene Werkstätten“ ohne Namensnennung zu finden sind¹⁴. Vermutlich darf darin keine Gewichtung der

Goldschmiedewerkstätten gesehen werden, gleichwohl Grimme – im Katalogtext verschiedene Goldschmiede (auch Vasters) nennend – darauf zurecht hinweist, dass die Werkstatt August Witte in der Fülle von liturgischem Gerät „alle übertrifft“¹⁵.

Es bleibt das Postulat einer weiterführenden Untersuchung und Publikation aller im 19. Jahrhundert restaurierten und gefertigten Objekte im Aachener Domschatz im Hinblick auf die Beteiligung der einzelnen Goldschmiedewerkstätten.

Neben Vasters' Einträgen in den Adressverzeichnissen prägte ein weiterer Faktor sein zeitgenössisches Bild als Fertiger kirchlicher Arbeiten, das sich die Öffentlichkeit von ihm machte – seien es nun Restaurierungen oder die Herstellung neuer liturgischer Geräte. Es war Kanonikus Franz Bock, der die Öffentlichkeit wiederholt auf solche Arbeiten aufmerksam machte: Bocks Artikel zu Aachener Goldschmieden erschienen u.a. in verschiedenen Zeitungen und Magazinen wie dem „Echo der Gegenwart“ und dem „Organ für christliche Kunst“. Wies Bock auf neueste Arbeiten hin, teilweise lobend, beschreibend oder aufzählend, waren es sakrale Objekte.

Vasters unterstützte dieses Bild des *Goldarbeiters für die Anfertigung kirchlicher Gefäße im mittelalterlichen Style* mit der Teilnahme eigener Arbeiten ausschließlich sakralem Charakter an Ausstellungen in Mechelen (Malines, 1864)¹⁶, Wien (1865)¹⁷ und Düsseldorf

⁹ Nach August Wittes Tod (1883) bestand die Firma weiter und wurde einige Jahre später von seinem Sohn Bernhard fortgeführt. Vgl. Bock 1897, S. 12.

¹⁰ In Grimme 1972 wird Vasters nur bei einer Arbeit genannt, der Standkreuzfassung für das sog. Brustkreuz Karls des Großen, das 1941 bei einem Brand stark beschädigt wurde (Nr. 34). Neben den hier aufgezählten Arbeiten von August Witte bzw. der Werkstatt August Witte führt Grimme zusätzlich zwei Stücke auf (Nr. 171 und Nr. 187). Auf deren Aufführung wurde hier verzichtet, da diese wegen ihrer späten Entstehung (1912 und 1920) nicht mehr in Konkurrenz zu Vasters entstanden. Die hier genannten Arbeiten von Martin Vogeno entsprechen Grimmes Publikation (Nr. 98, 165, 174, 181, 183, 190, 198, 199).

¹¹ Bock 1867, worin Arbeiten von Martin Vogeno vorstellt werden, und Bock 1897, S. 11ff. über Restaurierungen und Neuschöpfungen von August Witte und Bernhard Witte.

¹² Clasen 1986, Nr. 320, S. 108. Arbeiten von Johannes Schreyer sind nachweisbar zwischen 1889 bis 1912 – demzufolge, wenn überhaupt, ein später Konkurrent von Vasters.

¹³ Grimme 1975, Nr. 30-36 (Werkstatt Johannes Schreyer), Nr. 37-43 (Werkstatt Martin Vogeno) und Nr. 44-58 (Werkstatt August Witte).

¹⁴ Grimme 1972, Nr. 69 (Ursula-Reliquiar), Nr. 70 (Chormantelschließe von Spitzer), Nr. 71 (Chormantelschließe von Georg von Sachsen-Meinigen).

¹⁵ Grimme 1975, S. 9.

¹⁶ Kat. Brüssel 1864. Vasters stellte unter den Nummern 1120-1132 kirchliche Objekte im mittelalterlichen Stil aus: „Objets exposés par M. Reinhold Vasters, orfèvre pour objets d'église en style moyen âge, Aix-la-Chapelle.“ (S. 189). Dazu Hackenbroch 1986, Anm. 14. – Es handelte sich bei der Ausstellung in Mechelen (Mecheln, Malines) um eine internationale Kunstausstellung „anlässlich des Zweiten belgischen Katholiken-Congresses zu Mecheln im Jahre 1864“. Dazu Bock 1867, S. 139.

¹⁷ Echo der Gegenwart, 1865, Nr. 218; Kisa 1903, S. 64, Anm. 1: „Ueber 30 verschiedene Goldschmiedearbeiten von drei Aachener Meistern Vasters, Vogeno und Witte waren in Wien ausgestellt (...darunter ein Pastorale [gemeint ist der Bischofsstab] von Vasters für den Bischof von Trier)...“ Von der genannten Anzahl (30) stellte Vasters 13 Arbeiten: Es erhielt sich im Archiv des Museums für Angewandte Kunst, Wien (ad 361/65) ein von Vasters am 15.6.1865 erstelltes „Verzeichnis der nach Wien zum kögl. [königlich] kais.[erlichen] Museum gesandten Gegenstände“: 12 römisch nummerierte Sakralgeräte (vgl. LG, Nr. 3-14) – „sämtlich vorrätige Arbeiten“, laut seinem Brief vom 25.11.1865 an das Wiener Museum (ad 361/65), in dem es um einen Kompensationsanspruch ging. Eine der Leihgaben, eine Monstranz (vgl. LG, Nr. 6), war beim Rücktransport beschädigt worden (siehe dazu Text „Der Fälscher Vasters, Anm. 10, 11). Das 13. Stück von Vasters war der Bischofsstab des Leopold Pellgram (SO12): Einem Brief von Bock vom 12.6.1865 (ad 361/65) an die Museumsdirektion ist zu

(1869)¹⁸, worüber wiederum die Öffentlichkeit informiert wurde.

Das war jedoch ein recht einseitiges Bild von der Produktionsbreite des *Goldarbeiters* Vasters.

Nur zwei Mal weist Bock neben der Betonung von Vasters' kirchlichen Arbeiten auf dessen Beschäftigung mit profaner Goldschmiedekunst hin:

1. 1862: „Unter diesen Meistern, die sich vorzugsweise der kirchlichen Goldschmiedekunst zuwandten, verdient hier hervorgehoben zu werden H. Vieten und R. Vasters, die im Beginne der fünfziger Jahre vereint eine Werkstätte für Anfertigung kirchlicher Geräthschaften mit dem besten Erfolge in Aachen begründeten. Im Laufe der Zeit trat der eine Theilnehmer R. Vasters aus dem Geschäfte aus, um unter eigener Firma ein Atelier zu gründen, das auch die Pflege der profanen Goldschmiedekunst in Rücksicht auf Anfertigung von Schaugefäßen und Geräthschaften sowohl in mittelalterlichem als Renaissancestyl in seinen Bereich nahm.“¹⁹
2. 1869: „Der vorliegende Bericht hat den Zweck, auf die Schöpfungen eines Meisters aufmerksam zu machen, der in neuester Zeit ausschliesslich mit Ausführung von grösseren, kirchlichen Aufträgen beschäftigt war, und dem es gelungen ist, durch Ausbildung jüngerer Kräfte, gleichsam eine Schule für Anfertigung von religiösen und profanen Werken der Goldschmiedekunst in hiesiger Stadt [Aachen] heranzubilden.“²⁰

Leider teilt Bock nicht die Daten mit, wann die Gemeinschaftswerkstatt Vasters-Viethen gegründet und aufgelöst wurde. Es sei hier an Vasters' Ansiedlung in Aachen vor November 1851 und seinen ersten alleinigen Eintrag im Aachener Adressbuch von 1858 erinnert. Die Adressbücher erschienen immer im folgenden

entnehmen, dass u.a. dieser in Trier als Leihgabe erbeten werden möge (Jopek 1999, Anm. 4).

¹⁸ Bock (OfchrK) Oktober 1869, S. 221-228 zur christlichen Kunst auf der zwanzigsten Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands zu Düsseldorf.“ S. 226/7 (Nr. 22-36) werden fünfzehn sakrale Arbeiten Reinhold Vasters aufgeführt.

¹⁹ Bock 1862, S. 11. Mit gleichen Wortlaut erschien diese Feststellung ein zweites Mal im Organ für christliche Kunst, Nr. 11, 1863, S.126. – Anders als bei Jopek 1990, S. 373, ist das Wort „Pflege“ in der von Bock zitierten Aussage nicht als Hinweis auf die „Ergänzung und Restaurierung“ profaner Silberarbeiten aufzufassen. Vielmehr muss das Wort im heute eher veralteten, im 19. Jahrhundert aber geläufigen Kontext verstanden werden, nämlich „Ausüben“ bzw. „Betreiben“. Zur Bedeutung des Wortes Pflege siehe: Brockhaus Enzyklopädie, Band 27, Deutsches Wörterbuch (GLUC-REG), Mannheim (19. Aufl.) 1995, S. 2535.

²⁰ Bock (OfchrK) März 1869, S. 71-72; Auch in: Echo der Gegenwart, 1869, Nr. 3. – In Teilen zitiert bei Jopek 1990, S. 376, 377, Anm. 11.

Jahr; der Eintrag geht somit auf das Jahr 1857 zurück.

Dass sich Vasters bereits vor 1857 mit profanen Arbeiten, d.h. mit der Restaurierung von Anhängern im Stile der Renaissance verdingte, konnte durch im Konvolut erhaltene Entwürfe nachgewiesen werden: zweifelsfrei beim Anhänger in Form eines Hippokampen mit weiblicher Reiterin (A10), der vermutlich sogar um 1850 oder kurz danach vervollständigt wurde. Darüber hinaus dürfte es sich beim supportativen Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn (A13) ebenso verhalten. Schließlich datierte Vasters seinen Bleistiftentwurf eines Tafelaufsatzes in Form eines Schiffes im Renaissancestil (vgl. TA4, II.) auf dem Sockel der als Schaft fungierenden Neptunfigur die Jahreszahl: 1858 – unter den wenigen datierten Blättern des Aachener Goldschmiedes die mit Abstand früheste Datierung.

Vasters hatte demnach spätestens in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre, eher noch um 1850²¹ begonnen, sowohl profane Goldschmiedearbeiten im Renaissancestil²² zu restaurieren, als auch Silberarbeiten zu entwerfen. Wohl einher gehend mit dem Zeitpunkt der Trennung von Viethen und der eigenen Firmengründung wurden derartige Arbeiten zu seinem Schwerpunkt.

²¹ Jopek 1990, S. 373, hatte festgestellt, dass Vasters „bereits Ende der fünfziger Jahre – und nicht erst 1870 – begonnen“ hatte, sich auf profane Silberarbeiten im Stile der Renaissance „zu spezialisieren“.

²² Bereits Jopek 1990, S. 373, verwies auf das „generell und geradezu dogmatisch ausgesprochen[e]“ Reichenspergersche Verdikt über die Renaissance und dass die „Hinwendung“ zu Arbeiten im Stile der Renaissance „in den an Gotik und Romanik orientierten Rheinlanden eine Ausnahme“ war. Eine gegenteilige Meinung vertritt Falk 1994, S. 34: „Die Herstellung von Arbeiten im Renaissance-Stil stand nicht im Gegensatz zum Reichenspergerschen Verdikt, denn das Primat der mittelalterlichen Stile galt ja lediglich für die kirchliche Kunst, während im profanen Bereich zu dieser Zeit auch andere Stilrichtungen zu finden sind.“

Dies ist offensichtlich ein Missverständnis, denn Tatsache ist, dass Reichensperger die Gotik auch für den Profanbau und dessen Ausstattung forderte. Dazu Udo Lissens, Die Kunstauffassung von Reichensperger und seine Bedeutung in seiner Zeit. In: August Reichensperger 1808-1895. Hrsg. v. der Stadt Koblenz 1895, S. 74: „Das Gotische war seiner Meinung nach auch als allgemein verbindlich für den Profanbau anzusehen (...), bis herab zur schlichten Wohnung des Landmannes.“ S. 75: „Ein Bauwerk muß, und das ist nicht nur die Auffassung von Reichensperger, nicht nur von der Architektur her (neo)gotisch gestaltet sein, sondern auch die anderen zudienenden und ausschmückenden Handwerke müssen sich selbstverständlich dieser Auffassung unterordnen: das Gesamtkunstwerk ist als Anspruch gefordert. Eine ungleich große Bedeutung kommt bei Reichensperger (...) den Goldschmieden [zu].“ Vgl. August Reichensperger, In welchem Style sollen wir bauen? In: Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst. Bd. 12 (1852), S. 291-304; Vgl. daneben Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. München (4. Aufl.) 1995, S. 362-363.

Aus dem, was heute über die Verwendung der meisten nach Vasters' Entwürfen hergestellten Objekte sowohl profanen als auch sakralen Charakters bekannt ist, nämlich deren Ausgabe als authentische Arbeiten, als die sie akzeptiert wurden und teilweise bis zum heutigen Tage werden, scheint hervorzugehen, dass erst das von Viethen unabhängige Betreiben eines eigenen Geschäftes die Freiheit gab zu tun, was Vasters finanziellen Aufstieg begründete – der Entwurf und die Herstellung von zumeist profanen und nicht sakralen Arbeiten, von Arbeiten also, die, wie oben zu sehen war, der breiten Öffentlichkeit unbekannt waren und der Umstände halber wohl auch bleiben sollten.

Das Auftauchen des Kunsthändlers Spitzer in Aachen, der von 1855 bis 1868 dort eine „Kunst- und Antiquitätenhandlung“ betrieb, und die um diesen Zeitpunkt erfolgte Firmengründung von Vasters' eigenständigem Unternehmen dürften in einem Zusammenhang stehen. Ob sich Spitzer und Vasters erst 1855 kennenlernten und Spitzer erst in Aachen Vasters' Potential für eine außerordentlich lukrative Kooperation entdeckte oder ob eine bereits früher erfolgte Bekanntschaft beider, das Wissen um Vasters' Fähigkeiten also, Spitzer erst veranlassten, seine Antiquitätenhandlung in Aachen zu eröffnen, wird wohl nie geklärt werden können.

Die umfangreiche Zusammenarbeit von Vasters mit Spitzer und vermutlich weiteren Kunsthändlern – aber auch Bock scheint bei der Vermittlung von Stücken und deren Ausgabe als authentische Arbeiten eine Rolle gespielt zu haben²³ – macht es notwendig, die im Konvolut dokumentierten sakralen Objekte (erfasst in 30 Katalognummern) zu scheiden in Sammlerstücke und liturgisches Gerät (offizielle historistische Stücke):

Letztgenannte unterscheiden sich von den sakralen Sammlerstücken dadurch, dass sie als das erscheinen durften, was sie waren: von Vasters entworfene und/oder erstellte, historistische Goldschmiedearbeiten, die teilweise seine Meistermarke und eine Datierung tragen. Im Gegensatz dazu wurden die sakralen Sammlerstücke wie die profanen als authentische Arbeiten vergangener Jahrhunderte ausgegeben, die, manchmal mit gefälschten Marken oder anderen gefälschten Authentizitätsbeweisen versehen, schlichtweg als

versehen, schlichtweg als Fälschungen anzusehen sind.

Nicht zu liturgischem Gerät führten in drei Katalognummern erfasste Entwürfe:

- a) Drei bereits oben angesprochene Katalognummern, die als Bewerbungen für die Instandsetzung des Aachener Domschatzes angesehen werden können, aber nie ausgeführt, vielleicht jedoch einem anderen Zweck zugeführt wurden: 1) eine Zeichnung der Bekrönung des Kantorstabes im Aachener Domschatz (SO13), die offenbar für ein Trinkhorn (P50) herangezogen wurde, 2) ein Entwurf der Krone (SO19) der Reliquienbüste Karls des Großen und 3) die Zeichnungen nach den Relieffeldern der Pala d'oro (SO30).

Als sakrale Sammlerstücke einzuschätzen bzw. Sammlerstücke sind:

- b) Zwei Stücke, die sich im Besitz von Vasters befanden: 4) ein Entwurf für die Staurothek mit Löwen (SO20), welche Vasters weitgehend überarbeitete, in dem vorgesehenen Umfang aber nie ergänzte, 5) ein von Vasters mit neuen Fassungen (SO23) versehener Kreuzanhänger mit Reliquie, der heute im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln verwahrt wird.
- c) Fünf Arbeiten, die in der Sammlung Spitzer nachzuweisen waren: 6) ein Bergkristall-Altarkruzifix auf einer Basis in Form eines Felsens auf Löwenfüßen (SO16) im Metropolitan Museum of Art, New York, 7) ein Tragaltar (SO19) im Musée du Louvre, Paris, in dessen Zusammenhang zwei Stücke in St. Petersburg und Neapel zu betrachten sind²⁴, 8) ein Reliquiar mit Engeln (SO21), 9) ein damit vergleichbares, Reliquiar, das von Vasters anscheinend ergänzt wurde (SO22) und wohl als Vorbild für das zuvor genannte Stück diente, 10) der Sockel (SO27) für eine Bischofsstatuette.
- d) Daneben scheint es wahrscheinlich, dass zwei mit dem letztgenannten Stück vergleichbare Ergänzungsarbeiten ebenfalls für Spitzer entstanden: 11) der Sockel für ein Statuettenreliquiar des hl. Petrus (SO24), 12) der Sockel und die Krümme des Bischofsstabes für eine Bischofsstatuette bzw. ein Statuettenreliquiar (SO26).
- e) Zwei Arbeiten gingen als authentisch geltend in Sammlungen ein: 13) eine Schei-

²³ Vgl. Kapitel 3.3.2, S. 35 ff.

²⁴ Kötzsche, wie in SO19, Anm. 6.

benmonstranz mit Füllhörnern und Engeln (SO5) von vor 1885 (Terminus ante quem) befand sich ehemals in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, 14) das Lapislazuli-Weihrauchschiffchen (SO7) im Musée du Louvre, Paris, gehörte einst dem Baron Adolphe de Rothschild. Wilhelm von Bode berichtet in seiner Biographie, dass der Baron „ein großer Klient und Gönner“ von Spitzer war (vgl. SO7, Anm. 2) – eine Vermittlung des Stückes durch Spitzer ist daher anzunehmen.

Obwohl die Produktion von profanen Geräten (207²⁵ Katalognummern) und sakralen Sammlerstückchen (14 Katalognummern) im Oeuvre von Vasters überwiegt, sollte seine Nebentätigkeit auf dem Gebiet der historistischen Sakralgeräte nicht unterschätzt werden:

Bei der Instandsetzung der Krone für die Reliquienbüste Karls des Großen war die scharfe Konkurrenz deutlich geworden, unter der die sich bewerbenden Werkstätten standen – ein Wettbewerb, der den Kalkulationen wenig Spielraum gewährte und die Gewinnspannen klein hielt. Solche Aufträge waren nicht sehr lukrativ. Dass dennoch in der „Liste des liturgischen Gerätes“ 67 Stücke zusammengetragen werden konnten, dürfte Ausdruck von Vasters' Glaubensgesinnung sein – einer wahrscheinlich tief empfundenen Religiosität und dem Engagement für seinen katholischen Glauben:

Vasters war über Jahrzehnte hinweg im Kirchenvorstand seiner Pfarrgemeinde St. Peter aktiv²⁶ und abonnierte ebenso lang die „Frankfurter zeitgemäße[n] Broschuren“ aus den Jahren 1864-65 und die neue Folge von 1880-1906, die Teil seiner Bibliothek bildeten²⁷ (ein Magazin, das einiges über den katholischen Kontext und die Überzeugung eines Menschen verraten dürfte). Vasters erstellte über seine gesamte Schaffenszeit hinweg liturgisches Gerät und stiftete seiner Pfarrgemeinde einen (eigenen) Kelch zum Selbstkostenpreis²⁸ (SO2b).

Gleichwohl gilt zu bedenken: „Im Vergleich zu der Produktion anderer rheinischer Goldschmiedefirmen, Hermeling und Wüsten in Köln, Hellner in Kempen, Beumers in Düssel-

dorf oder Dutzenberger in Krefeld, die eine Fülle historistischen Sakralgerätes herstellten, nimmt sich der Anteil von Vasters erstaunlich gering aus“.²⁹ Jopeks Behauptung verliert auch nicht an Aussagekraft, obwohl nun die Zahl der Vasters nachgewiesenen liturgischen Geräte von 30 auf 68³⁰ (Liste LG) gestiegen ist.

Einige der im Konvolut belegten sowie nicht belegten Sakralgeräte hatten einen hochoffiziellen Charakter, quasi Prestigeobjekte, die manchmal auf Ausstellungen präsentiert und/oder von Bock bekannt gemacht wurden und zu Vasters' Bild als Fertiger kirchlichen Gerätes beitrugen. Teilweise entstanden diese Arbeiten nach den Entwürfen anderer:

Für die damals neue Michaelskirche in Berlin fertigte Vasters einen Kelch und eine Monstranz (die Monstranz wurde zu Ende des Zweiten Weltkriegs nach Schlesien ausgelagert, der Verbleib ist unbekannt) – im Konvolut dokumentiert durch die Entwürfe der emaillierten Inschriften (SO1a) sowie wohl dazugehörige Entwürfe emaillierter Pässe (SO1b). Gesamtentwürfe enthält das Konvolut nicht, aber von Bock wurde die 1868 gefertigte Monstranz 1869 im Organ für christliche Kunst beschrieben: eine neoromanische Sonnenmonstranz (!). Laut Bock (vgl. SO1a, Anm. 2) fertigte Vasters diese nach „Leitung“ und den „Angaben“ des Generaldirektor der königlichen Museen, Geheimrat von Olfers, auf den daher das für Vasters eher atypische Konglomerat (ein Typ des 17. Jahrhunderts in romanisierendem Ornament) zurückgehen dürfte. Olfers war als Mitglied der Baukommission maßgeblich am Entstehen der Michaelskirche in Berlin beteiligt. Laut dem Chronogramm der Inschrift am Fuß wurde der Kelch 1877 zum 25-jährigen Dienstjubiläum des Pfarrers Josef Fulde von der Gemeinde gestiftet. Diese Angaben werden durch Fuldes Vita bestätigt, der 1852 in Breslau als Priesteramtskandidat geweiht wurde. Eine stilistische Anpassung des Kelches an die neun Jahre zuvor in den Kirchenschatz von St. Michael eingegangenen Monstranz wird durch die im Konvolut erhaltenen Detailentwürfe der Emails offensichtlich.

Nach den Entwürfen des Architekten Hugo Schneider (1841-1926) – auch diese sind nicht

²⁵ Die Zahl schließt die Vorlagen [Kapitel 5.19] und die im Anhang (Kapitel 6) erfassten Entwürfe aus.

²⁶ Cortjaens 2002, wie in SO10a-d, Anm. 1.

²⁷ Kat. Aachen 1909, Lot 599.

²⁸ Cortjaens 2002, wie in SO2a, b, Anm. 2.

²⁹ Jopek 1990, S. 376 (und Anm. 10 mit Hinweis auf Lütkenhaus 1992, S. 514 ff).

³⁰ Diese Zahl dürfte vermutlich noch nicht endgültig sein. Zu bedenken gilt, dass einige der ausschließlich aus Quellen bekannten Sakralgeräte möglicherweise mit einigen in der Liste LG erfassten Geräten identisch sein könnten, während andere vielleicht noch nicht erfasst wurden.

im Konvolut enthalten – entstanden 1865 und vor 1867 zwei Bischofsstäbe: Für den des Leopold Pelldram, Bischof von Trier, existierten Detailentwürfe neoromanischer Beschlagstücke (SO11) von Vasters, während der Bischofsstab für den Bischof von Mainz (SO11, Abb. 10) mit keinem Entwurf im Konvolut belegt ist, aber von Bock veröffentlicht wurde. Dieser wies auf eine weitere Ausführung eines Entwurfes von Hugo Schneider hin: Für den Oberpräsidenten Franz August Eichmann fertigte Vasters 1868 anlässlich dessen Amtsaustrittes im Auftrag der Bischöfe von Ermeland und Kulm sowie Mitgliedern des Domkapitels dieser Diözesen ein Vortragekreuz (LG, Nr. 23). Die Beschreibung von Bock scheint einem Kreuzifix im Aachener Domschatz sehr nahe zu kommen, das Vasters 1872 fertigte (LG, Nr. 57).

Ebenfalls im Aachener Domschatz befindet sich ein Paar Messpollen (LG, Nr. 48a) von 1869 (Terminus ante quem). Dieses bzw. eine zweite (nahezu) identische Ausführung in St. Martin, Euskirchen (LG, Nr. 48b), die wahrscheinlich ebenfalls von Vasters stammt und bei der sich das zugehörige Tablett erhielt, das in Aachen verloren ging, stellte Vasters 1869 auf der „Zwanzigsten Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands zu Düsseldorf“ aus. Die Messpollen stehen einem laut Bock (1867) von Vogeno nach einem Entwurf des Architekten Friedrich von Schmidt (1825-1891)^{30a} gefertigten Paar Messpollen im Aachener Domschatz (G199) so nahe, dass sowohl für Vasters' Messpollen in Aachen als auch für die in Euskirchen eine Entstehung in Anlehnung des Entwurfes von Friedrich von Schmidt angenommen werden darf.

Von Friedrich von Schmidt stammt daneben der Entwurf für eine Monstranz (LG, Nr. 19), die 1867 der Pfarrkirche St. Lambertus in Bliesheim gestiftet wurde.

Nach einem Entwurf (1854) von Vincenz Statz (1819-1898)^{30b} fertigte Vasters 1859 einen Kelch für St. Ludgerus, Essen-Werden (LG, Nr. 1), und nach einem 1857 veröffentlichten Entwurf ein Versehgerät (LG, Nr. 30). Zumindest erhielt sich von letztgenanntem eine Fotografie im Nachlass von Wilhelm Rauscher, die mit Vasters' Namenszug versehen ist, aller Wahrscheinlichkeit nach seine Unterschrift.³¹

^{30a} Zu Friedrich von Schmidt siehe DA, Bd. 28, S. 121.

^{30b} Zu Vincenz Statz siehe DA, Bd. 29, S. 576-577.

³¹ Die Fotografie, auf welche mich Claudia Weiser aufmerksam machte, die zur Zeit in Marburg eine Dissertation zu Wilhelm

Unter den nicht durch Entwürfen belegten liturgischen Geräten findet sich darüber hinaus ein von Bock publiziertes Leuchterpaar (LG, Nr. 22a), das Vasters nach einem Entwurf von Hugo von Ritgen (1811-1889) 1868 im Auftrag der Königin Augusta für die Kapelle der Wartburg, Eisenach, schuf.

Daneben suggeriert das alleinige Vorhandensein des Schriftbandes eines Bischofsstabes (SO11) für Johann Baptist Anzer, Bischof von Telepte, Schantung (China), dass auch dieser nach einem Architektenentwurf entstanden sein könnte, wohl um 1886, anlässlich der Bischofsweihe. Damit hätte Vasters den Bischofsstab zum selben Zeitpunkt gefertigt wie ein Pastoralkreuz (SO15) für Anzer, dessen Entwurf Vasters mit 1886 datierte.

Wohl um 1863/64 entstand ein Pastoralkreuz (SO14) für Jean Theodor Laurent, Bischof von Chersones (SO14). Der Jesuit folgte den Schwestern vom Armen Kinde Jesu von Aachen nach Simpelveld in den Niederlanden, wo im Kloster (Huize) Loreto, das Kreuz heute in einem kleinen Museum verwahrt ist, nachdem es Jahrzehnte lang die Statue der Mutter Gottes in der Kapelle des Klosters geschmückt hatte. Als Vorbild benutzte Vasters ein Vortragekreuz in St. Johann-Baptist, Aachen-Burtscheid, von um 1230/40. Dieses war zum einen 1859 von Aus'm Weerth publiziert worden – Vasters war im Besitz aller Bände –, zum anderen war das Stück bereits 1852 auf der von Bock organisierten Ausstellung in Krefeld präsentiert worden. Für die Pfarrkirche in Burtscheid fertigte Vasters im übrigen vor 1869 ein neoromanisches Ziborium (LG, Nr. 44), das im Zweiten Weltkrieg verloren ging.

In Zusammenhang mit einem Kelch von um 1230 in St. Aposteln, Köln, ist die turmhelmartige Bekrönung eines Deckels (SO4) zu betrachten. Vergleichbare Deckel bekrönen Ziborien, u.a. ein Stück von Martin Vogeno von 1860/60 (SO4, Abb. 6), welche nach dem Kelch in St. Aposteln gestaltet wurden. Eine Nachbildung eines Ziboriums, dessen Deckelbekrönung anscheinend vollständig mit Vasters' Entwurf übereinstimmt, bot Wilhelm Rauscher an, der im übrigen weitere liturgische Geräte von Vasters als Nachbildungen im Bestell-Katalog (1913/14) seiner Firma in Fulda offerierte: Nachbildungen in verschiedenen Materialien von den Bischofsstäben (SO11,

Rauscher vorbereitet, ist mir lediglich als Abbildung bekannt. Zu Rauscher siehe Kapitel 4.19.2, S. 108-109, Anm. 10-12.

SO12), dem Pastoralkreuz (SO15) und vielleicht einem Altarkruzifix (SO18).³²

Das Arbeiten nach Architektenentwürfen mag erklären, wieso sich für diese Arbeiten keine Gesamtentwürfe im Konvolut erhielten. Allerdings bleibt offen, warum es im Konvolut keine Gesamtentwürfe für die übrigen liturgischen Geräte (siehe Liste LG) gibt, von denen wenigstens einige mit Detailentwürfen belegt sind oder andere Hinweise existieren.³³ Offenbar ist bei der Einschätzung der Arbeit nach den erhaltenen Entwürfen hier (liturgischen Geräte), also Vorsicht walten zu lassen. Grundsätzlich gilt jedoch für die sakralen Sammlerstücke, die bei den profanen Arbeiten gewonnene Erkenntnis: Nicht dargestellte bzw. nur angedeutete Bereiche oder Teile eines Objektes deuten bei einem Entwurf von Vasters auf deren Vorhandensein hin (siehe SO22).

Bezeichnenderweise nutzte Vasters einige der historistischen Arbeiten dazu, modifizierte Duplikate, d.h. leicht veränderte, weitere Exemplare zu erstellen, die als authentisch galten (nach seinem Tod) bzw. als authentisch ausgegeben wurden. Beispielsweise besaß Vasters eine verkleinerte Ausführung (Liste LG, Nr. 33b) der Wartburg-Leuchter von 1868, die im Versteigerungskatalog seiner Sammlung als „romanische Altarleuchter“ geführt wurden. Zudem existieren, worauf Richter bereits verwies, neben einer 1866 für den Aachener Domschatz entstandenen Monstranz (LG, Nr. 17a) drei weitere Exemplare, bei denen eine unterschiedliche Bekrönung und Verzierung des Fußes zu beobachten ist und auch die Höhen leicht differieren (LG, Nr. 6c-d): Eine bildete 1893 Teil des Nachlasses von Spitzer, die anderen sind im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart, und in der Walters Art Gallery, Baltimore.

Bei der nach Vasters' Entwurf ausgeführten Scheibenmonstranz mit Füllhörnern und Engeln (SO5) in der Sammlung des Freiherrn

³² Vgl. dazu Kapitel 4.19.1, S. 108.

³³ Zehn Nummern in der Liste sind im Konvolut belegt: zwei Pastoralkreuze (LG, Nr. 2, Nr. 61) mit Gesamtentwürfen (SO14, SO15), zwei Bischofsstäbe (LG, Nr. 15, Nr. 60) mit einem (SO11) bzw. mehreren Detailentwürfen (SO12), ein Sockel eines Statuettenreliquiers (LG, Nr. 49) mit dem Entwurf der Ergänzung (SO25), zwei Kelche (LG, Nr. 62, Nr. 63) mit einem Entwurf der Emailbesatzstücke (SO2a, b). Während Vasters die biblischen Szenen einer Taufschale (LG, Nr. 64) auf dem Gesamtentwurf (SO10a-d, II.) eines dreiteiligen Ölbehälters (LG, Nr. 65) schriftlich festhielt – dieser bzw. ein zweiter Ölbehälter (LG, Nr. 66; SO10a-d, III.) gehört hinzu –, erhielt sich für die Taufkanne (LG, Nr. 64) der Entwurf einer szenischen Kartusche (SO10a-d, I.).

Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, wies Luthmer 1885 auf einen unleserlichen Silberstempel hin – offensichtlich eine gefälschte Marke. Dergleichen begegnet uns bei verschiedenen profanen Stücken von Vasters, die meisten davon waren einst in der Sammlung Spitzer (KA12, KA15, S21 und P29).³⁴ Verschiedene Möglichkeiten ergeben sich hieraus: Entweder Vasters selbst brachte die Marke an, und verkaufte das Stück direkt an den Freiherrn Karl von Rothschild, was bedeuten würde, dass Vasters seine eigenen Stücke als authentische Arbeiten veräußerte oder, was wahrscheinlicher ist, ein Händler vermittelte das Stück – dann allerdings darf nicht negiert werden, dass die Marke auch von diesem angebracht worden sein könnte.

Abschließend sei eine Auffälligkeit der Liste LG angesprochen, die stets vor dem Hintergrund betrachtet werden sollte, dass eine anzunehmende Unvollständigkeit womöglich eine objektive Beurteilung beeinträchtigen mag.

Gleichwohl Vasters, wie oben bereits gesagt, während seiner ganzen Schaffenszeit liturgische Geräte schuf, entstanden von den in der Liste aufgeführten 68 Objekten in den 1850er Jahren eins, in den 60er Jahren 44, in den 70er Jahren elf, in den 80er Jahren vier und in den 90er Jahren ebenfalls vier (ein Stück, LG, Nr. 68, ist ohne Datierung aufgeführt). Vorsichtig ausgedrückt nimmt die Anzahl der gefertigten liturgischen Geräte ab den 1870er Jahren ab.

Bis 1865 hatte Spitzer seine Antiquitätenhandlung in Aachen betrieben und war anschließend nach Paris gegangen. Vielleicht darf Vasters' Produktionsrückgang von liturgischen Gerät ab den 1870er Jahre in einem Zusammenhang mit Spitzers nunmehr etabliertem Geschäft in Paris betrachtet werden. Möglicherweise nimmt die Zahl des von Vasters hergestellten liturgischen Gerätes ab den 70er Jahren ab, weil ihm für diese der Entwurf und die Produktion³⁵ von Fälschungen, nicht mehr genug Zeit ließ.

Leider waren für die profanen Arbeiten von Vasters nicht genügend sichere Daten zu ermitteln, um diese These weiter zu erhärten – abgesehen von wenigen Datierungen lassen die häufig gefundenen Termini ante quem zu lange Zeiträume zu, um auch hier eine eindeutige Aussage treffen zu können.

³⁴ Vgl. Kapitel 3.4.4, S. 40.

³⁵ Die Produktion wurde auch anderen übertragen, wie André in Paris.

4.19 Vorlagen (VOR)

4.19.1 Kopien von Entwürfen aus der Schule von Salviati

Im Konvolut befindet sich eine homogene Gruppe sechs graphischer Federzeichnungen, die nicht von Reinhold Vasters erstellt wurden, obschon sie zeitlich im 19. Jahrhundert anzusiedeln sind.

Die Blätter replizieren Entwürfe von Goldschmiedearbeiten italienischen Stils, die im Zusammenhang mit der Schule von Salviati und Erasmus Hornick (Antwerpen, um 1520-1583 Prag)¹ zu betrachten sind. Wegen des gleichartigen Erscheinungsbildes aller sechs Blätter muss eine gemeinsame Quelle angenommen werden, etwa ein Folioband über (das italienische) Kunstgewerbe oder Vorlagen- bzw. Vorbilderblätter für das Kunstgewerbe, wie diese in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert vielfältig herausgegeben wurden.² Die sechs Zeichnungen (sofern sie nicht nachträg-

lich dem Konvolut zugefügt wurden³) – ebenso wie diverse Publikationen in Vasters' Bibliothek – belegen sein Interesse an, seine Kenntnis von und seine Beschäftigung mit historischen Entwürfen.

Einige Francesco Salviati (1510-1563) bzw. dem Francesco-Salviati-Kreis zugeschriebene Entwürfe sind als Einzelblätter in verschiedenen Sammlungen verteilt zu finden. Die größte Sammlung von Zeichnungen (24 Blätter) erwarb in den 1920er Jahren der Stockholmer Sammler Dr. Perman (Pirman).

Dreizehn dieser Blätter sind als wiederholte Version im Victoria and Albert Museum, London, zu finden⁴, innerhalb einer ziemlich homogenen Gruppe. Zwar zeigen die Zeichnungen viele charakteristische Merkmale der Salviati, wirken jedoch wie Kopien⁵. Diese bilden Teil⁶ eines 1867 erworbenen Albums mit 276 Blättern, von denen die meisten dem Antwerpener Künstler Erasmus Hornick zugeschrieben werden. Die Entwürfe von Hornick, der im Figürlichen gebunden war sowohl an den Francesco-Salviati-Kreis als auch an die Schule von Fontainebleau, lassen einen erheblichen italienischen Einfluss erkennen und variieren die zur damaligen Zeit aktuellen Antwerpener und französischen Band- und Leistenornamente in einer „auf ihre Vorbilder nicht mehr reduzierbaren Synthese.“⁷ Von anderen Entwürfen des erwähnten Albums ist es schwer zu sagen, ob sie diesseits oder jenseits der Alpen entstanden.

Wie dem auch sei, Hayward sieht das Vorhandensein mehrerer, teilweise von verschiedenen Händen stammenden Exemplare, darin begründet, dass sie vermutlich in Vorbildersammlung an Goldschmiede verkauft wurden – etwas, was, wie bereits angesprochen, auch von den sechs Blättern im Vastersschen Konvolut (VOR1-VOR6) behauptet werden kann.

¹ Kat. Nürnberg 1985, S. 378: „Goldschmied, Zeichner und Kupferstecher (?). Nach einer Ausbildung in seiner Heimatstadt ging er um 1550, vermutlich schon als Meister, nach Augsburg, wo er als Goldschmied arbeitete. Ende des Jahres 1559 erhielt er das Nürnberger Bürgerrecht, das er Anfang 1566 jedoch wieder aufgab. Zu Beginn des Jahres 1565 ist er in Wassertrüdingen (Mittelfranken) nachweisbar. 1578 wieder als Bürger von Augsburg. Seit dem 1.9.1582 arbeitete er bis zu seinem Tode als Kammergoldschmied am Hofe Kaiser Rudolfs II. in Prag.“ – Siehe auch Kapitel 4.1, Anm. 13 (S. 51). – Zu den Salviati und Francesco siehe DA, Bd. 27, S. 648 ff.; Thieme-Becker, 29. Band, S. 29, S. 365; Hayward 1976, S. 143-145. Zu Kopien nach Francesco Salviati siehe Ward-Jackson 1978, S. 139 ff.

² Im Versteigerungskatalog der Sammlung Vasters 1909 sind einige derartiger Publikationen aufgeführt, von denen eine als Quelle für die sechs Blätter in Frage kommen könnte:

- a) Lot 548 und 549 Blätter für Kunstgewerbe, hrsg. v. Teirich mit vielen Tafeln, Wien 1872 und 1874;
- b) Lot 559 Br. Bucher, Geschichte der technischen Künste. 3 Bände, reich illustriert. Stuttgart 1875-93;
- c) Lot 560 Br. Bucher, »Mit Gunst! Aus Vergangenheit und Gegenwart des Kunsthandwerks. Leipzig 1886;
- d) Br. Bucher und A. Gnauth, Das Kunsthandwerk, Sammlung mustergültiger kunstgewerblicher Gegenstände aller Zeiten. 3 Bände, Stuttgart 1874-76. Folio; 672.
- e) Besonderes Augenmerk gilt der unter Lot 672 und Lot 673 aufgeführten Publikation von T. H. King, *Orfèvrerie et ouvrages en métal du moyen-âge, mesurés et dessinés d'après les anciens modèles*. 100 Tafeln (wovon die Nos. 1, 34, 40, 42, 55, 56, 78 fehlen) mit erläuterndem Text. Bruxelles 1852. Erste Ausgabe. Gross-Folio. In Mappe. (Lot 673 Dasselbe. No. 2, 4, 25, 27, 64, 69, 98. Mit erläuterndem Text. Paris 1855. Folio. in Mappe.) Das Fehlen der aufgeführten Blätter könnte einen Hinweis auf den Ursprung der hier unter Nummern VOR1-VOR6 aufgeführten Zeichnungen geben.
- f) Lot 817. Zierstücke des älteren deutschen, französischen u. italien. Kunstgewerbes zumeist aus d. 16. Jahrhundert nach d. Originalen in d. Kunstsammlung E. Felix in Leipzig. 36 Lichtdrucktafeln. m. Text. Leipzig 1883. Folio. In Originalleinwandtafeln.

³ Da sich offenbar die Zahl der Zeichnungen im Konvolut, d.h. der Umfang des Konvolutes, zwischen 1912 und 1919, als diese in das Victoria and Albert Museum, London, gelangten um 99 Blätter erhöht hatte (vgl. Kapitel 1.3, S. 13), darf die Möglichkeit einer späteren Hinzufügung aller (nicht von Vasters gezeichneten) Vorlagen nicht ignoriert werden.

⁴ Hayward 1979, S. 346 und S. 144.

⁵ Ward-Jackson 1978, Kat.Nr. 288-307, S. 141.: „fairly homogeneous group that may be attributed to an Italian artist. (...) The drawings show many characteristics of Salviati's taste in ornament, but they look like copies.“

⁶ Ward-Jackson 1978, S. 144, führt 29 Entwürfe auf 20 Blättern auf (vgl. VOR4, Anm. 4); Hayward 1979, S. 144, spricht von 18 Zeichnungen.

⁷ Kat. Nürnberg 1985, S. 145.

Das augenfälligste Merkmal, das diese zeitgenössischen Kopien im Konvolut von den historischen Repliken unterscheidet, ist die überaus graphische, wenngleich alle Einzelheiten getreulich übernehmende Wiedergabe.

Nicht jeder Goldschmiedeentwurf der Renaissance war jedoch zwangsläufig für die Produktion bestimmt. Angerer wies darauf hin, dass die 60 von Hornick erstellten Blätter des Codex Monacensis in der Bayerischen Staatsbibliothek, München, keine Gebrauchsspuren aufweisen, wie diese der Werkstattalltag mit sich bringe. Zudem gelangten gebundene Entwürfe, also Codices, in kaiserliche und fürstliche Sammlungen, wo die Entwürfe, gleichgestellt mit den ausgeführten Goldschmiedearbeiten, in Kunstkabinetten und Wunderkammern verwahrt und ausgestellt wurden.⁸

Eine der Salviati-Kopien im Vastersschen Konvolut, ein als Tafelgerät geformtes Salzfass (VOR1) geht einher mit einer Zeichnung in der Sammlung Perman. Eine andere (VOR2) wiederholt die Kopie eines Kannen-Entwurfes von Francesco Salviati, von dem sich zwei Versionen erhielten: die eine, im Victoria and Albert Museum, bildet nicht Teil des oben angesprochenen 1867 erworbenen Albums, die andere Version existiert im Museum der Schönen Künste, Budapest, und trägt den Stempel der Sammlung des Prinzen N. Esterhazy.

Eine weiteres Blatt im Vastersschen Konvolut, der Entwurf einer Vase mit Bügelhenkel (VOR3), ist aufs engste an die Kopie eines Entwurfes von Francesco Salviati im Victoria and Albert Museum angelehnt, derweil die Vorlage für die Zeichnung einer Saucière mit assimilierter Nautilusform (VOR4) in der Kunstbibliothek, Berlin, Entwürfen von Erasmus Hornick sehr nahe steht und daher diesem zugeschrieben wird.

Die beiden übrigen Blätter (VOR5 und VOR6) gehen zwar nicht unmittelbar auf Entwürfe der Schule von Salviati bzw. Erasmus Hornick zurück, aber die Objekte sowie deren Ornamente stehen unter deren stilistischen Einfluss.

Entwürfe von Vasters, die einen konkreten Bezug zu diesen Vorlagen (VOR1-VOR6) erkennen lassen, befinden sich nicht im Konvolut. Auch zeigt keiner der Blätter ein Indiz – Werkstattspuren, eine hinzugefügte Skizze

oder schriftliche Anmerkung –, das auf Vasters' Arbeit mit den Vorlagen hindeuten würde. Dennoch spiegeln viele Arbeiten Vasters' Kenntnis von Hornicks Schaffen wider (vgl. u.a. KA12, Abb. 6).

4.19.2 Zeichnungen zeitgenössischer Entwerfer

Die weitaus größere Gruppe der Vorlagen bilden Zeichnungen zeitgenössischer Entwerfer. Im Konvolut befinden sich eine Reihe von Entwürfen, die nicht von Reinhold Vasters erstellt wurden. Zum einen belegen diese seine Zusammenarbeit mit Spezialisten. Mehrmals zog Vasters z. B. den Architekten Heinrich Johann Wiethase für die Reinzeichnung seiner Objektentwürfe im gotisierenden Stil hinzu, die sich durch einen hohen Anteil architektonischer Details auszeichnen (siehe P34). Da es sich bei Wiethases Zeichnungen, belegt durch einen konkreten Fall (S17), um Reinzeichnungen von Vasters' Entwürfen handelt, sind diese nicht als Vorlagen zu betrachten. Unter Vorlagen sind hier also in der Regel Entwürfe bzw. Zeichnungen zu verstehen, die nicht nur von anderen erstellt wurden, sondern vermutlich auch auf deren schöpferischen Potential beruhen. Ausnahmen stellen Blätter dar, die aus Publikationen stammen (VOR16, VOR17) bzw. auf diese zurückgehen (VOR23, VOR24).

Zum anderen bezeugen die Vorlagen Vasters' Interesse an der Arbeit zeitgenössischer Kollegen wie dem Architekten Hugo Schneider (1841-1925), von dem sich ein Brunnenentwurf (VOR13) im Konvolut erhielt, mit dem Schneider auf einer „Concurrenz“ 1871 den ersten Preis erzielte. Das Verfolgen von Schneiders Schaffen mag privater Natur gewesen sein – Schneider war zwischen 1865 bis 1874 als Privatarchitekt in Aachen niedergelassen und dürfte zum Bekanntenkreis von Vasters gezählt haben –, sicher aber hatte Vasters ein berufliches Interesse an Schneider, denn nach dessen Entwürfen fertigte er 1865 den Bischofsstab des Leopold Pelldram, Bischof von Trier, sowie vor 1867 einen Bischofsstab für den Dom zu Mainz (siehe SO12). Daneben fertigte Vasters ein Vorsatzkreuz für Oberpräsident Eichmann anlässlich seines Amtsaustrittes nach einem Entwurf Schneiders (siehe Liste LG, Nr. 34).

Es verwundert, dass sich in den belegten Fällen der Fertigung von liturgischem Gerät nach

⁸ Vgl. Martin Angerer in: Kat. Nürnberg 1985, S. 132 – siehe VOR4, Anm. 6.

Fremdentwürfen nicht die entsprechenden Vorlagen im Konvolut erhielten. Gleiches gilt beispielsweise für ein Paar Leuchter, die Vasters 1868 nach einem Entwurf von Hugo von Ritgen (1811-1889) für die Wartburg in Eisenach ausführte (LG, Nr. 33a) oder für eine Monstranz von 1867 in der Katholischen Pfarrkirche in Bliesheim (LG, Nr. 8), die nach einer Vorlage des Architekten Friedrich von Schmidt entstand und Vasters' Meistermarke trägt; von letztgenannten Architekten erhielt sich ein Entwurf im Konvolut, ein Altar-Kruzifix (VOR21), wie gesagt nicht aber der Entwurf für die Monstranz in Bliesheim oder für ein Paar Messpollen im Aachener Domschatz (LG, Nr. 48), deren Entwurf von Friedrich von Schmidt stammt.

Schließlich existiert im Konvolut kein Entwurf von Vincenz Statz, nach dessen Vorlagen Vasters zwei Arbeiten erstellte (LG, Nr. 1, Nr. 30).

Schwer einzuschätzen ist daher, wieso sich von Schneider die datierte (1871) und signierte Zeichnung eines Turmziboriums (VOR14) und eine zweite, ihm zugeschriebene (VOR18) im Konvolut befinden, ebenso wie die des Architekten von Schmidt sowie von diversen zeitgenössischen Entwerfern, die ihre Blätter monogrammierten (VOR7 und VOR22 von Entwerfer *JAC*; daneben VOR8, VOR15). Es ist zwar möglich, dass Vasters nach diesen Vorlagen Objekte fertigte, aber ebensogut mögen die Blätter lediglich Vasters' Interesse an der Arbeit zeitgenössischer Kollegen widerspiegeln oder sie haben überhaupt nichts mit Vasters zu tun und wurden nachträglich dem Konvolut beigefügt⁹.

Innerhalb der Gruppe von Vorlagen, deren Zusammenhang mit Vasters nicht klar ist, befinden sich drei Blätter, die mit dem Stempel des Domgoldschmiedes Wilhelm Rauscher, Fulda, versehen sind: neben dem bereits genannten Entwurf des Altar-Kruzifixes von Friedrich von Schmidt (VOR21) der Entwurf einer Scheibenmonstranz eines unbekanntem zeitgenössischen Entwerfers (VOR19) sowie der Entwurf einer Turmmonstranz (VOR15) von Entwerfer *AR* aus dem Jahre 1856.

Wilhelm Rauscher wurde 1864 in Aachen geboren. Im Zeitraum von 1890-92 arbeitete er als ausgebildeter Goldschmied in der Trierer Firma Brems-Varain. Mit einem Kollegen nach

Fulda übergesiedelt, führte er bereits ein Jahr später allein die gemeinsam gegründete Firma und gelangte zur Jahrhundertwende zu weltweitem Ruhm. Er starb 1925.¹⁰

Rauscher vertrieb Kopien und Repliken liturgischer Geräte, die er in verschiedenen wertvollen Ausführungen per Katalog anbot – ein Angebot enormen Umfangs, das auf eine große Werkstatt bzw. viele in seinem Auftrag fertigende Goldschmiede schließen lässt. In der englischen Ausgabe von 1913/14 wirbt Rauscher damit, Objekte nach den originalen Entwürfen bekannter Künstler anbieten zu können; aufgeführt werden von Schmidt, Schneider und Wiethase.¹¹ Rauscher wird es nicht müde, wiederholt mit seinem Klientel zu werben, das er teilweise namentlich nennt und deren Dankeschreiben zitiert. Manchmal jedoch – ein Quell an Informationen – nennt Rauscher auch die Auftraggeber bzw. ursprünglichen Empfänger der Objekte, die er nachbildet. Beim Bischofsstab für Johann Baptist Anzer, Bischof von Telepte, Schantung in China (SO11), gelang aufgrund Rauschers Katalogeintrag und einer für den Bischofsstab gefertigten Detailzeichnung im Konvolut erst die Zuweisung an Vasters. Ob der Bischofsstab selbst, für den sich kein Entwurf im Konvolut erhielt, auf Vasters zurückgeht, ist ungewiss.

Rauscher kopierte verschiedene von Vasters nach den Entwürfen anderer gefertigter Objekte: den Bischofsstab für Leopold Pelldram (s.o. – SO12) sowie den Bischofsstab für den Dom zu Mainz (siehe ebenda) – zur Erinnerung: beide Entwürfe stammen von Schneider.

Daneben schloss Rauschers Angebot allerdings auch Nachbildungen von Objekten ein, die Vasters selbst entworfen hatte: ein Pastorkreuz für den oben genannten Johann Baptist Anzer (SO15), vielleicht auch ein Altarkreuz (SO18). Es stellt sich die Frage, wieso Vasters nicht in Rauschers Katalogen¹² erwähnt wird. Fraglich ist auch, ob die mit Rauschers Stempel versehenen Blätter im Konvolut eine Verbindung von Vasters mit Rauscher belegen, und wenn, welcher Art.

¹⁰ Claudia Weiser, M.A. bereitet an der Universität Marburg zur Zeit eine Dissertation über den Päpstlichen Juwelier, Hof- & Domgoldschmied Wilhelm Rauscher vor. Die hier genannten biographischen Daten von Rauscher brachte sie mir freundlicherweise zur Kenntnis.

¹¹ Kat. Rauscher 1913/1914, Vorwort (Introduction): „Original designs by such wellknown artists, as F. von Schmidt, Architect of the Cathedral of Vienna, Professor Schneider-Cassel, Mr. Wiethase-Cologne etc, as well as myself, enable me to offer to the public only what is best in true Christian art.“

¹² Ein zweiter Katalog erhielt sich aus dem Jahre 1909 – mündlicher Hinweis von Claudia Weiser.

⁹ Siehe Anm. 3.

Schließlich gehört zum Nachlass Rauschers eine Fotografie, die offenbar ein von Vasters gefertigtes Objekt zeigt (LG, Nr. 30).¹³

Nur von wenigen Vorlagen im Konvolut ist Vasters' Verwendung belegt. Zum einen handelt es sich um die französisch kommentierte Aufsichtszeichnung des Fußes eines im Musée du Louvre, Paris, verwahrten Salzfasses (P52, Abb. 4) – wahrscheinlich erstellt vom Architekten Charles Léopold Élie Henry (Paris 1797-1885). Nach diesem Vorbild gestaltete Vasters den Fuß eines Pokals mit Hartstein-Kuppa (P52 I.-III.) in veränderter Form.

Zum zweiten zeigt eine Zeichnung (S16, I.) einen von zwei Chimärenhenkeln (Henkel in Gestalt einer geflügelten weiblichen Halbfigur) einer Schale, wiederum im Louvre (S16, Abb. 2). Auf dem wahrscheinlich nicht von Vasters erstellten Aquarell wurde ein Teil des unter dem Rand eingezogenen Gefäßes dargestellt; die Kontur entspricht der Schale im Louvre. Zudem fand sich eine Kanne, ehemals in der Sammlung Arturo Lopez-Willshaw, deren Henkel mit den Henkeln der Schale im Louvre beinahe vollkommen übereinstimmen. Nach der Aquarell-Vorlage schuf Vasters also vermutlich die Henkel der Kanne (und fertigte zudem eine Applikation).

Bei einem dritten mit Sicherheit von Vasters gemalten Blatt, einem Achat-Pokal (P21, I.), ist zu fragen, ob es sich lediglich um eine Vorlage für die Henkel zweier Arbeiten von Vasters handelt (P11 und P13) oder der im Musée du Louvre befindliche Pokal selbst in Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten ist, was wahrscheinlich ist.

Eine vierte, Schneider zugeschriebene Zeichnung eines Ostensoriums (s.o. – VOR18) mag entweder eine Reinzeichnung eines nicht erhaltenen Entwurfes von Vasters darstellen – dann wäre das Blatt keine Vorlage –, oder es stellt ein authentisches Stück dar bzw. ein authentisches Stück diente als Vorbild für den Entwurf, nach dessen Vorlage Vasters eine Ausführung fertigte, die ehemals Teil der Sammlung Spitzer bildete.

Schließlich zeigt ein Blatt – die einzige, mit ziemlicher Sicherheit von Vasters nach einem Objekt erstellte Zeichnung im Konvolut – eine spanische Monstranz, die sich ehemals in der Sammlung Spitzer befand (VOR20, I.) und heute im Kestner-Museum, Hannover, verwahrt wird. Auf dem Blatt deuten die Buchsta-

benbezeichnungen zweier Teile Ergänzungen und/oder eine Überarbeitung der Monstranz an.

Abschließend ist eine der oben genannten Vorlagen aus einer Publikation anzusprechen: Im Victoria and Albert Museum, London, ist eine zwischen 1855 und ca. 1885 gefertigte Fälschung des Ziboriums von Rees, von dem sich eine Darstellung deren Details im Konvolut erhielt (VOR16, I.). Sollte aufgrund dieser Vorlage die Fälschung in London im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten sein?

¹³ Vgl. Kapitel 4.18, S. 104, Anm. 31.

Leerseite

Kapitel 5

Das Konvolut – Katalog

A1. Anhänger in Form des heiligen Georg
Realisation: unbekannt – gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 2860-1919 (M11B/96): Anhänger in Form des heiligen, den Drachen tötenden Georgs zu Pferd

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, Gold, braun, graublau, weiß, rotviolett, grün, gelbgrün, grau

Maße: 5,6 x 6,1 cm

Foto: 1/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt. Rechts neben dem Drachen ist ein kleiner Fleck.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 (links) R. Vasters, E. 2860-1919, V&A.

Abb. 2 (rechts) R. Vasters, E. 2976-1919, V&A.

II. E. 2976-1919 (M11B/107): Figur des heiligen Georg

Die Beschriftung ist links und rechts abgeschnitten und sehr verblasst:

Stück ?

?

= hier Bla[u]...

[z]art rothviolett ?

Beiges Papier, Gold, braun, weiß mit grau, blau, rotviolett, gelbgrün, graublau

Maße: 4,3 x 3,6 cm /

Foto: 3/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

In einer bewegten, in sich geschlossenen Einheit zeigt der Anhänger den heiligen Georg, der das als Drache personifizierte Böse vom Rücken eines Schimmels aus attackiert. Drei Detailzeichnungen der den Anhängerkorpus bildenden Einzelteile sind im Konvolut verteilt zu finden: der heilige Georg (II.), der Schimmel (III.) und der Drache (IV.), welcher entsprechend Vasters' Beschriftung auf der Gesamtzeichnung (I.) *auf dem K[opf]* zu sehen ist.

III. E. 2995-1919 (M11B/107): Schimmel
Die Beschriftung (Bleistift) ist links und rechts beschnitten. Rechts sind nur noch einzelne Buchstaben eines mehrzeiligen Textes erkennbar:

[Sc]hweif

Gold

Beiges Papier, Gold, braun, weiß, schwarz, rotviolett, rotbraun

Maße: 4,9 x 4,5 cm / Foto: 4/3 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 (links) R. Vasters, E. 2995-1919, V&A.

Abb. 4 (rechts) R. Vasters, E. 2997-1919, V&A.

IV. E. 2997-1919 (M11B/107): Drache
Beschriftung (Bleistift):

Drachen auf dem K[opf]

Beiges Papier, Gold, dunkelgrün, rotviolett, blau, gelbgrün, braunorange, gelb

Maße: 4,9 x 4,1 cm / Foto: 4/3 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Der goldgestrichelte Schimmel springt mit erhobenen Vorderläufen über den geflügelten, überwiegend grünen Drachen, der, bereits auf dem Rücken liegend, ins Hintertreffen geraten ist und gegen den Schwertstreich machtlos erscheint, welchen der Heilige mit beiden, hinter dem Kopf erhobenen Händen gerade ausführt. Die grüne und blaue Farbe des Drachen und seiner Flügel ist nochmals am Rock des Heiligen und seinem Obergewand aufgenommen und kontrastiert komplementär mit dem Rotviolett der Satteldeckel und Georgs Mantelumhang.

Während der Anhängerkorpus durch den Einsatz des Goldes auf der Zeichnung mit fast dreidimensionaler Wirkung erscheint, ist die Aufhängung sowie der am Drachen hängende Perlenbesatz lediglich in Bleistift skizziert. Zudem ging beim Ausschneiden des Blattes der obere Teil der Aufhängung (Rosette) verloren.

Der Goldschmied Alfred André führte den Anhänger in Form des heiligen Georg detailgetreu nach Vasters' Entwürfen aus. Ein Gipsabguss, der beide Seiten des Anhängers und einer

- 5 Vorderansicht des Pferdes dazwischen abgebildet, belegt die Fertigung in Paris.¹ Leider sind einige erhabene Stellen des Abgusses, u.a. im Bereich des Georg-Kopfes, leicht beschädigt. Dennoch sieht es so aus, als ob es als einzigen Unterschied zu den Entwürfen bei der Aufhängung eine Änderung gab: Hatte Vasters eine Befestigung der Ketten an Hinterteil und Kopf des Pferdes durch Ösen geplant, scheinen die einfachen Kettenstränge des Abgusses allein zum Kopf des Heiligen zu führen.



Abb. 5 Gipsabguss des in der Werkstatt des Alfred André nach Vasters' Entwürfen gefertigten Anhängers in Form des heiligen Georg (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. III f).

- 6 Einst befand sich in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, ein Anhänger, der Entwurf I. sehr nahe steht.² Unterschiede zur Zeichnung sind die der Ausführung von André entsprechende Aufhängung an einem schlichten Ring an Georgs Kopf, der mit einer mittelalterlichen Rüstung ausgestattete Heilige, der mit kastengefassten Edelsteinen besetzte Schimmel, dessen Mähne breiter gestaltet ist, und die Position des auf dem Rücken liegenden Drachen. Zudem ist die Hängeperle nicht direkt am Lindwurm befestigt, sondern hängt an einer Kette, die vorne und hinten vom Drachen abzweigt. Vermutlich ist in dem Anhänger aus der Sammlung Rothschild nicht das Vorbild zu erkennen, sondern eine Variation von Vasters' Georgs-Anhänger-Entwurf: Hin und wieder entstanden nach einem Entwurf von Vasters leicht verschiedene Exemplare (modifizierte Duplikate, vgl. u.a. A2). Zudem war Vasters

¹ Kat. Kugel 2000, Taf. III f.

² Luthmer 1885, Taf. XXXVI B. Dort wie folgt beschrieben: „Anhänger des St. Georg-Ordens. Der auf einem Schimmel reitende Heilige trägt eine mittelalterliche Rüstung, welche ebenso wie die Satteldecke des Pferdes blau translucid emailirt ist. Der Drache ist grün translucid, die Flügel weiss mit Goldzeichnung, nur die Oberfedern von schönem rubinrothen Email. Die auf den Körpern des Ritters, des Pferdes und Drachen vertheilten Steine sind Diamanten.“ – Zum Stück siehe auch Kat. Sotheby's London 2003, Lot 31, S. 45.

für eine Reihe von Objekten der verschiedenen Rothschild'schen Sammlungen, u.a. des Frankfurter Familienzweiges, verantwortlich; bekanntestes Stück dürfte das nach dem Vorbild des Lüneburger Horns gebildete große Prunkhorn darstellen (P49). Der Anhänger – das Schwert Georgs ist zwischenzeitlich verloren gegangen – befand sich zuletzt 2003 im Londoner Kunsthandel innerhalb von Stücken aus der Sammlung des Nathaniel Mayer Victor, 3. Lord Rothschild und wurde dort als Arbeit des späten 19. Jahrhunderts eingeschätzt.



Abb. 6 Anhänger in Form des hl. Georg, ehem. Besitz des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto links: Luthmer 1885, Taf. XXXVI; Foto rechts: Kat. Sotheby's London 2003, Lot 31).

Es wird davon auszugehen sein, dass ein oder mehrere Kunsthändler die nach Vasters' Entwürfen gefertigten Objekte in die Rothschild'sche(n) Sammlung(en) vermittelte(n) und diese als authentisch ausgab(en). Zumindest verzeichnet Luthmer diese als historische Stücke in den Katalogen der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main³, ebenso wie Franz Schestag in den Katalogen der Kunstsammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien.

Zu vermuten bleibt, dass der Anhänger in Form des heiligen Georg vielleicht über Frédéric Spitzer in den Besitz des Freiherrn Karl von Rothschild gelangte oder, was wahrscheinlicher ist, über einen Frankfurter Händler, vielleicht den Gebrüdern Löwenstein, angekauft

³ Vermutlich wird Luthmer, Architekt und Direktor der Kunstgewerbeschule zu Frankfurt am Main, der Familie Rothschild auch beratend beim Ankauf von Objekten zur Seite gestanden haben. Es scheint unwahrscheinlich, dass Luthmer keinen Verdacht an der Renaissance-Authentizität von Vasters' Arbeiten hegte. Welche Rolle mag Luthmer wirklich gespielt haben? Oder zeigt sich, wie überzeugend die Arbeiten von Vasters waren?

wurde, die ebenfalls Arbeiten von Vasters bezogen haben dürften.⁴

Der heilige Georg ist ein häufiges Anhänger- und Medaillonmotiv, das mit zahlreichen erhaltenen Stücken in vielen Sammlungen der Welt repräsentiert wird, weil es neben der christlichen Aussage Emblem des Hosenbandordens und des St. Georgs-Ordens ist. Doch offenbar zeigt nur eines dieser Stücke die bei Vasters dargestellte dramatische Komposition eines steigenden Schimmels und des Ritters mit zum Schlag hinter den Kopf erhobenen, mit beiden Armen geführtem Schwert: Fast immer erscheint im Gegensatz dazu eine Figur, die eine Lanze oder ein Schwert in einer Hand hält. Als Beispiel hierfür sei auf den bekannten Anhänger im Grünen Gewölbe, Dresden, verwiesen, der sich im Stil des Erasmus Hornick vom Ende des 16. Jahrhunderts präsentiert. Bei ihm führt der Heilige eine diagonale Lanze in seiner nach hinten gestreckten Rechten.⁵



Abb. 7 Anhänger mit dem hl. Georg. Deutschland, Ende 16. Jahrhundert. Emailliertes Gold, Edelsteine und Perlen. Höhe: 8,3 cm. Dresden, Grünes Gewölbe (Foto: Syndram 1994, S.66).

Außerdem sind in diesem Zusammenhang jene Anhänger zu betrachten, die ohne Drachendarstellung nicht zu den Georg-Anhängern gezählt werden dürfen. Ein Beispiel eines Anhängers in Form eines Kämpfers befand sich ehemals in der Melvin Gutman Collection im Baltimore Museum of Art. Dazumal als Arbeit vom Ende

des 16. Jahrhunderts betrachtet, wird der Anhänger heute, Teil der Alsdorf Collection in Chicago, dem Österreicher Salomon Weininger (1822-1879) zugeschrieben.⁶ Das Stück repräsentiert eines der vielen Beispiele, bei denen ein erhobenes Schwert in einer Hand gehalten wird und das Pferd in gerader Richtung galoppiert, also nicht steigt.

Ein nahezu identischer Anhänger befindet sich in British Museum, Waddesdon Bequest, London. Nach genauem Vergleich mit dem Anhänger in Chicago gilt das Stück weiterhin als authentische Renaissancearbeit.⁷ Demnach scheint es nicht aus derselben Quelle zu stammen wie der Anhänger in Chicago und dürfte Salomon Weininger als direktes Vorbild gedient haben.



Abb. 8 (links) Salomon Weininger (zugeschrieben), Anhänger in Form eines Kämpfers. Österreich, um 1860/70. Emailliertes Gold, Diamanten und Perlen. Höhe: 8,8 cm. Art Institute of Chicago, Alsdorf Collection (Foto: Kat. Chicago 2000, S. 88).

Abb. 9 (rechts) Anhänger in Form eines Kämpfers, Deutschland, Mitte des 16. Jahrhunderts. Emailliertes Gold, Edelsteine und Perle. Maße: 7,1 cm x 3,8 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1986 (I.), Abb.113).

Im Vergleich zu Vasters' Arbeit ebenfalls recht undramatisch wirkt durch die gerade Laufrichtung eine Brosche von François-Désiré Froment-Meurice, die – in dessen Todesjahr 1855 gefertigt – auf der Pariser Weltausstellung Furore machte.⁸ Der Anhänger lehnt sich an

⁴ Zum internationalen Engagement der Gebrüder Löwenstein siehe Leisching 1921: Es wird berichtet, dass die Frankfurter Antiquare Löwenstein die verbleibenden Stücke der ehem. Sammlung Ritter von Schönfeld, Wien, aufkauften. Diese bzw. ein Teil dieser wurde(n) innerhalb von 1291 Objekten aus dem Besitz der Brüder Löwenstein 1860 bei Christie's London versteigert. Unter den Stücken befand sich ein Gefäß aus Bergkristall in Form eines Vogels, das einem Entwurf von Vasters überaus nahe steht und vermutlich 1886 von ihm neugefasst wurde (vgl. KA2, bes. Abb. 4 und Anm. 1 und 2).

⁵ Vgl. u.a. zum Stück Hackenbroch 1979, S.162, Abb.437A und Syndram, 1994, S. 66 mit Farbabb. – Ein Beispiel, bei dem der Heilige nur mit einer Hand das Schwert über den Kopf hebt, während er sich mit der andern an der Trense festhält, zeigt ein Anhänger aus dem 17. Jh. in Hamburger Privatbesitz, abgebildet in: Ulla Stöver, Email. Kunst aus dem Feuer, München 1979, S. 33.

⁶ Lesley 1964, S.129, 130, Farbtaf. nach S. 168; Tait (I) 1986, Fig. 114; Kat. Chicago 2000, No. 49, S.87, 88.

⁷ Tait 1986, Nr. 17, S. 123.

⁸ Kat. London, 1980, S.42, 43, Kat.Nr. H4.

7

8

9

10

die eher übliche Ikonografie der Georg-Darstellung mit Lanze an.

Bis ins späte 19. Jahrhundert wurde das Georg-Thema interpretiert, wie das Beispiel eines Wiener Anhängers zeigt, der 1993 im Kunsthandel war.⁹ Anhand des ebenfalls mit Lanze ausgestatteten Stückes und dem in gerader Linie vorwärts stürmenden Pferd wird deutlich, wie singulär der Entwurf von Vasters ist.

11



Abb. 10 (links) F.-D. Froment-Meurice, Brosche in Form des hl. Georg. Paris 1855. Emailliertes Gold. Höhe: 3,3 cm. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 2659-1856 (Foto: Kat. London 1980, S.43).

Abb. 11 (rechts) Anhänger in Form des hl. Georg, Wien, Ende 19. Jahrhundert. Emailliertes Gold, Perle. Höhe: 6 cm, zuletzt (1993) im Kunsthandel (Foto: Sotheby's Regensburg 1993, Lot 1453, Taf. 34).

Ursprung der von Vasters gewählten, überaus seltenen Ikonografie mit steigendem, den Dra-chen tretenden Pferd und einem Georg mit beiden hinter dem Kopf zum Schlag erhobenen Armen scheint der sogenannte Holbein-Georg in Windsor Castle, im Besitz der Königin von England, zu sein. Trotz der namentlichen Anspielung auf Hans Holbein ist die künstlerische Abkunft der Enseigne (des Hutensteckers) ungewiss – von dem wohl süddeutschen Stück des 16. Jahrhunderts wird angenommen, es sei ein Geschenk Kaiser Maximilian I. an Heinrich VIII. gewesen.¹⁰

Bisher ist kein weiteres (weder historisches noch zeitgenössisches Beispiel des 19. Jahrhunderts) bekannt geworden, das sich an die Ikonografie des sog. Holbein-Georg anlehnt,

außer dem Anhänger in der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild. Ein weiterer Grund diesen im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten.



Abb. 12 Sog. Holbein-Georg. Enseigne mit emailliertem Gold. Wahrscheinlich Süddeutschland, frühes 16. Jahrhundert. Windsor Castle, im Besitz der Königin von England (Foto: Newman 1981, S. 156).

⁹ Sotheby's Regensburg, Die Fürstliche Sammlung Thurn und Taxis, 12.-15. Oktober 1993, Band II, Kunsthandwerk, Lot 1453, Tafel 34.

¹⁰ Vgl. Newman 1981, S. 156; Zu Enseignes siehe Hackenbroch 1996.

A2. Anhänger in Form eines Schiffes (Barke)

Realisationen: Ehemals Sammlung Spitzer; 1. Art Institute of Chicago, Alsdorf Collection, Inv.Nr. 1992.298; 2. Victoria and Albert Museum, London, Inv. 696-1893

I. E. 2806-1919 (M11B/91): Anhänger in Form eines Schiffes, Seitenansicht – Gesamtentwurf

Beschriftung (Bleistift):

statt braun

roth transparent

oder Saphir

Beiges Papier, Gold, braun, gelbgrün, graublau, weiß, schwarz, dunkelgrün

Maße: 12,2 x 10,1 cm

Foto: 1/6 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2806-1919, V&A.

II. E. 2848-1919 (M11B/ehemals 95): Rohentwurf des Schiffsrumpfes mit Deckaufbauten

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Gold, braun, gelbgrün, graublau, weiß, schwarz, dunkelgrün

Maße: 5,5 x 6,2 cm

Foto: 17/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- 3 Für den Anhänger in Form eines Schiffes, Chicago, Alsdorf Collection, existieren zwei Zeichnungen: Eine zeigt einen ersten Entwurf
2 (II.) des Schiffsrumpfes nebst der Aufbauten, die andere, eine elaborierte Gesamtzeichnung
1 (I.), den ganzen Anhänger einschließlich der Figuren an Deck und der Aufhängung; zudem

ist Entwurf I. mit Produktionsanweisungen von Vasters versehen.

Gehalten wird der Anhänger von zwei schlichten, aus ineinander greifenden Ovalen gebildeten Goldketten, die, von der floral verzierten Rosette abzweigend, am Klüverbaum des Bugspriets (vorne) und am auskragenden, mit einer Figur besetzten Heckkorb (hinten) befestigt sind. Der Dreimaster, eine Barke, hat alle weißen, goldgepunkteten Segel gesetzt, welche nebst Klüversegel vom Wind nach vorn gebläht werden: Der Großmast (Mitte), von einer goldenen Wetterfahne bekrönt, ist mit einem Topsegel, einem Großsegel und einem unbemannten Krähenest (Mastkorb) dazwischen ausgestattet. Am Fuße des Mastes stehen zwei Figuren. Während vorne der sich über einem Deckaufbau erhebende, mit einem Segel versehene Fockmast einer realen Barke entspricht, rückt die den Besanmast ersetzende weibliche Personifikation (vermutlich Fortuna¹), die das Segel hält, das Schiff in das Reich der Mythologie. Die nackte Figur steht auf einem weiteren Deckaufbau, der den vorderen an Höhe überragt, aber das gleiche, abwechselnd aus farbigen C-Schwüngen und Tropfen bestehende Muster aufweist.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2848-1919, V&A.

Der weiß zu emailierende, geschuppte Schiffsrumpf trägt in der Mitte ein rundes Medaillonfeld mit floraler Zier: eine zentrale Blüte umgeben von einander abwechselnden, lanzett- und herzförmigen Blättern, welche auch am floralen Schmuck der Rosette zu finden sind.

Der Kiel des Schiffes besteht aus einer abstrahierten, am Bug und Heck in Voluten auslaufenden Blattranke, an welcher drei Perlen hängen: eine große in der Mitte und kleinere an den Seiten. Obwohl sich Vasters die mittlere

¹ Die Deutung als Fortuna, der römischen Schicksals- und später Glücksgöttin, macht in Zusammenhang mit einem den Unbilden der Natur ausgesetzten Schiff im Stile der Renaissance Sinn. Derartige Anhänger wurden als Votivgaben genutzt und plädierten für eine glückliche Heimkehr der Schiffe (vgl. Kat. Chicago 2000, S. 89).

Perle auch als *Saphir* denken konnte, wie aus der Beschriftung hervorgeht, blieb es beim ausgeführten Stück in Chicago bei der Perle (vgl. Anm. 2). Die Ausführung zeigt allerdings, dass die blütenförmige Fassungsklammer der Perle gegen eine balusterförmige ausgetauscht wurde.



Abb. 3 Der nach den Entwürfen von Vasters gefertigte Anhänger in Form eines Schiffes (links: Vorderseite, rechts: Rückseite). Emailliertes Gold, Perlen. Maße: 10,5 x 6,5 cm. Art Institute of Chicago, Alsdorf Collection, Inv.Nr. 1992.298 (Foto links: Kat. Chicago 2000, Abb. 52; Foto rechts: Lesley 1968, S.141).

Auch die beiden Kettenstränge der Aufhängung erfuhren im Vergleich zum Entwurf (I.) eine Veränderung durch die auf jeder Seite in gleichen Abständen eingefügten Perlen. Zudem befindet sich bei der Ausführung eine weitere Figur an Bord, die als Ausguck das Krähennest besetzt. Im übrigen orientiert sich die Ausführung in allen Einzelheiten an der zeichnerischen Vorlage – einschließlich des Hinweises, bei der „Kielranke“ *statt braun roth transparent* zu verwenden.

4 links Über die Sammlung Spitzer, wo der gefertigte Anhänger unter Lot 1820 im Jahre 1893 versteigert wurde², gelangte er in das Baltimore Museum of Art (Melvin Gutmann Collection) und schließlich nach Chicago, als Teil der Alsdorf Collection.³ Daneben offenbart der Ver-

² Spitzer 1893, Taf. XLVI, Lot 1820. – Interessanterweise wird darin erwähnt: „Au bas du bijou pendant deux perles et un saphir percé.“ gleichwohl die Abbildung von Lot 1820 (siehe hier Abb. 4, links) einen ausschließlichen Perlenbehang belegt. Zur Erinnerung: Auch Vasters hatte auf Entwurf I. für die zentrale Hängeperle einen Saphir in Erwägung gezogen.

³ Vgl. Lesley 1968, S. 140, zur Provenienz des Anhängers. Siehe auch Rowe 1972, S. 475, Abb. 23; zuletzt Kat. Chicago 2000, S. 90-91, Abb. 52.

steigerungskatalog der Sammlung Spitzer, dass diese Umsetzung nicht Vasters einzige Fassung war – Lot 1846 zeigt einen zweiten Anhänger von bestechender Ähnlichkeit. Ausgestattet mit einer leicht variierten Rosette, einem dunklen Schiffsrumpf anstelle des weißen, einer hellgrundigen Blüte an der Schiffswand und ohne Figuren, d.h. auch ohne die den Besanmast bildende Fortuna, wurde er als venezianische Arbeit des 16. Jahrhunderts angeboten und vom Londoner South Kensington Museum (des späteren Victoria and Albert Museum) erworben.⁴

4 rechts

5

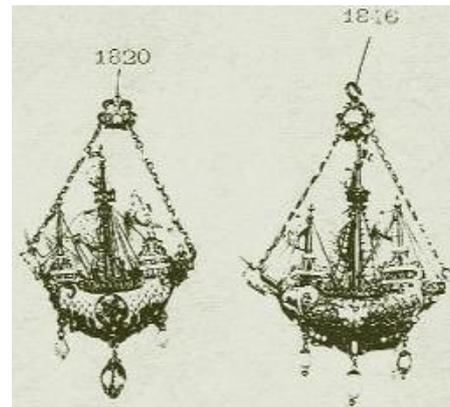


Abb. 4 Abbildungen von Lot 1820 (links, heute Chicago, Alsdorf Collection) und Lot 1846 (rechts, heute London, V&A) aus dem Versteigerungskatalog von 1893 der Sammlung Spitzer (montiertes Foto).



Abb. 5 Der nach Vasters' Entwurf gefertigte Anhänger in Form eines Schiffes. Emailliertes Gold, Perlen. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 696-1893 (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 108).

Der Anhänger in London ist eine Variation des Vastersschen Entwurfes; in der Anlage als Dreimaster mit voller Takelage, Krähennest, Bugspriet mit Klüversegel und floralem Me-

⁴ Vgl. List of works of art acquired by the South Kensington Museum during the year 1892, p. 92: „bought directly for £ 157. 10 s – Italian, late 16th century“.

daillon am Schiffsrumpf richtet er sich exakt nach dem Entwurf.

Als Vorbild diente Vasters ein Anhängertyp in Form eines Schiffes, der über einen relativ langen Zeitraum (vom 17. bis ins 19. Jahrhundert) produziert wurde und dessen Entstehung im östlichen Mittelmeerraum angesiedelt wird.⁵ Laut Truman folgt dieser Typ einem generellen Schema mit erhöhtem Vorschiff, (auskragendem) Heckkorb, drei Masten, Bugspriet, einem Perlen behangenen Schiffsrumpf mit filigran dekoriertem emaillierten Gold und manchmal kleinen Figürchen an Bord⁶. Diesem Dreimaster-Typ (wie er hier im folgenden bezeichnet wird) entsprechen beide auf Vasters' Entwurf zurückgehende Anhänger (Chicago und London) sowie ein dritter, der sich ebenfalls in Chicago, Alsdorf Collection, befindet und dessen Anhängerkorpus laut Truman vermutlich im 17. oder 18. Jahrhunderts entstanden ist, während die Aufhängung aus dem 19. Jahrhunderts stammt.



Abb. 6 Anhänger in Form eines Schiffes. Emailliertes Gold, Perlen und Smaragd. Vielleicht östlicher Mittelmeerraum, 17. oder 18. Jahrhundert, Aufhängung 19. Jahrhundert. Maße: 12,6 x 7,1 cm. Art Institute of Chicago, Alsdorf Collection, Inv.Nr. 1992.296 (Foto: Kat. Chicago 2000, Abb. 51).

Weitere, den hier genannten Anhängern in Form eines Schiffes nahe stehende Stücke, unterscheiden sich vom Dreimaster-Typ in folgenden Punkten: anstatt drei Masten nur einer, anstelle vieler Segel nur eines, eine mit Perlen besetzte Takelage, kein Heckkorb und statt des Bugspriets ein Rammhorn. Beide Anhänger dieses Einmaster-Typs (wie er im folgenden bezeichnet wird) zeigen keine Fi-

gürchen an Bord: Der erste, um 1600 entstandene Anhänger befindet sich im Pariser Musée du Louvre, der zweite, vermutlich im gleichen Zeitraum geschaffene, wird im Mailänder Museo Poldi Pezzoli⁷ verwahrt. Beim letzten handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um den von Lesley genannten Anhänger der Sammlung Grassi, der 1927 versteigert wurde.⁸ Während alle drei Anhänger des Dreimaster-Typs ins 19. Jahrhundert weisen (die beiden nach Vasters' Entwurf gefertigten in Chicago und London, sowie das im 19. Jahrhundert überarbeitete zweite Stück in Chicago), scheinen die beiden Anhänger des Einmaster-Typs mit großer Sicherheit Arbeiten des späten 16. Jahrhunderts bzw. um 1600 zu sein.



Abb. 7 (links) Anhänger in Form eines Schiffes (Einmasters). Emailliertes Gold, Perlen, Medaillonfeld hinter Glas. Italien, um 1600. Paris, Musée du Louvre (Foto: Hackenbroch 1979, Taf. V).

Abb. 8 (rechts) Anhänger in Form eines Schiffes (Einmasters). Emailliertes Gold, Perlen. Venedig, spätes 16. Jahrhundert. Mailand, Museo Poldi Pezzoli (Foto: Kat. Düsseldorf 1987, S. 41).

Die daraus resultierende Annahme muss lauten, der Einmaster-Typ sei die historische Form, die Vasters im 19. Jahrhundert mit seinem Anhängerentwurf zum Dreimaster-Typ modifizierte und bereicherte. Diese Annahme würde in dem Moment verworfen werden müssen, befände sich unter allen heute noch existierenden Anhängern dieser Art⁹ ein einziges Stück des Dreimaster-Typs, das mit Sicherheit keinerlei Veränderung im 19. Jahrhundert erfahren hat. Vielleicht gibt die hier aufgestellte Theorie genug Anlass, eine unter dem genann-

⁵ Vgl. Truman in Kat. Chicago 2000, S. 89.

⁶ Dito.

⁷ Abgebildet in Kat. Düsseldorf 1987, S. 41, dort bezeichnet als „Venedig, 16. Jh.“.

⁸ Lesley 1968, S. 141. Siehe auch Anm. 11.

⁹ Truman in Kat. Chicago 2000, S. 89, weist darauf hin, dass sich die größte Sammlung dieser Stücke im Benaki Museum, Athen, befindet.

ten Aspekt durchzuführende Untersuchung zu initiieren.

Von der Richtigkeit der Annahme ausgehend, führt uns der Entwurf von Vasters vor Augen, dass er sich nicht damit begnügte, ein historisches Vorbild (Einmaster-Typ) zu kopieren, sondern es als Ideengrundlage verwendete, die er veränderte, bereicherte und damit in seinem Sinn verbesserte.

Neben der Umarbeitung eines Einmaster in einen Dreimaster, der darüber hinaus mit einer Besatzung ausgestattet wurde, fügte er die Gestalt der Fortuna ein, die ein Segel hält – ein Motiv, das Vasters ein weiteres Mal einsetzte als Bekrönungsfigur eines astronomischen Instrumentes (D2).

Teile der Vorlage(n) übernahm er detailgetreu wie das goldgepunktete weiße Segel, das er vervielfachte, sowie den kleinen Deckaufbau am Schiffsbug. Der Aufbau am Heck entspricht dem Mailänder Anhänger, der vereinfachte Aufbauten vorführt, während der Anhänger in Paris am Heck einen kajütenähnlichen Aufbau mit Satteldach besitzt.

Allerdings wird anhand des Entwurfes deutlich, dass Vasters nicht veränderte um der Veränderung willen. Vielmehr experimentierte er mit Formen und Farben und arbeitete offenbar auf ein bestimmtes Ergebnis hin. Traf die Modifikation nicht den Kern des Beabsichtigten, zögerte er nicht, sie rückgängig zu machen und zur Nähe des Vorbildes zurückzukehren. Beispielsweise zeichnete er die den Schiffsrumpf einrahmenden C-Schwünge zunächst in brauner Farbe, kehrte aber zur Farbe des Pariser Vorbildes zurück, mit der (bei der Ausführung des Stückes auch befolgten) Anweisung *statt braun roth transparent* zu verwenden. Das Mailänder Stück weist hier grün auf.

Trifft es zu, dass Vasters den Dreimaster-Typ kreierte, gelang es ihm, durch relativ wenige Modifikationen ein Stück mit vollständig neuer Wirkung und eigenständigem Charakter zu schaffen, das sich durch die Zitate stilistisch kaum vom Vorbild entfernt hat und so wenig Gefahr lief, als modern entlarvt zu werden. Ein fürwahr geniales Verfahren, eigenständige Schöpfungen zu schaffen, die in der Qualität ihrer Ausführung den Fachleuten höchstens Verwandtschaften zu alten Stücken assoziieren, nicht aber eine moderne Entstehung mit Fälschungsabsicht.

Es kann nur vermutet werden, dass Vasters den Anhänger selbst fertigte.¹⁰ Allerdings ist der Auftraggeber, Spitzer, relativ eindeutig an der Tatsache festzumachen, dass beide ausgeführten Anhänger als alte Stücke im Versteigerungskatalog seines Nachlasses aufgeführt sind.

Die technische Verwandtschaft der nach Vasters' Entwurf hergestellten beiden Arbeiten in Form eines Schiffes, die für Parker Lesley einen verwirrenden Beweis von Produkten eines eher kommerziell arbeitenden Unternehmens zeigen, statt eines um 1600 arbeitenden Meisterbetriebes, ist damit geklärt.^{11 12}

¹⁰ Einige von Vasters' Anhängerentwürfen, vgl. u.a. A1, A8, A9 und A21, wurden vom Pariser Goldschmied Alfred André gefertigt, sodass Truman in Kat. Chicago 2000, S. 91, sich veranlasst fühlte festzustellen: „Since Vasters was a silversmith and not a jeweler, however, it seems likely that his designs for goldsmith's work and jewelry were executed by the Paris workshop of Alfred André.“ Unter den in Kat. Kugel 2000 im Anhang abgebildeten Gipsabgüssen findet sich kein zum hier besprochenen Stück passender Abguss, der eine Beteiligung von André bewiese.

¹¹ Lesley 1968, S.141. – Lesley spricht sich für eine Ähnlichkeit des „Victoria and Albert ship“ (hier Abb. 5) mit dem „Gutman pendant“ aus (ehemals Baltimore, Sammlung Melvin Gutman, heute Chicago, hier Abb. 3). Über die beiden Stücke, die hier als Arbeiten identifiziert wurden, die nach Vasters' Entwurf entstanden, sagte er: „Both are hollow and made basically from two halves joined by interior flat hook-and-eye clips fastened, apparently, before the addition of the superstructure. Both pieces characterized by a curiously metallic resonance, as if the medium were highly alloyed. In this respect they resemble the products of a commercial enterprise rather than specially designed items from a craftsman's atelier. This confusing evidence, as yet unresolved, begs the choice between Spain and Venice.“ Truman behauptet dagegen in Kat. Chicago 2000, S. 90, 91, „Parker Lesley pointed out that the construction and highly alloyed gold of the Grassi pendant gave it the feel of pieces produced by ‚a commercial enterprise rather than specially designed item from a craftsman's atelier,‘ and wisely conjectured that it might not be of the Venetian or Spanish provenance and date (c. 1600) that he had suggested.“

¹² Zum Anhänger in Form eines Schiffes wird voraussichtlich in der nächsten Ausgabe der „Jewellery Studies“, Vol. 10, ein Aufsatz von Francisca Costantini Lachat mit dem Titel „About Reinhold Vasters and Alfred André“ erscheinen. (Im Februar 2006 war Vol. 10 noch nicht erschienen).

A3. Anhänger in Form eines Vogels

Realisation: Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main – vermutlich gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris
 Datierung: kurz nach 1870 und vor 1885

I. E. 2986-1919 (M11B/107): Anhänger in Form eines Vogels – farbiger Entwurf ohne Kette und Besatz

Keine Beschriftung

Beiges Papier, 1. Gold, braun, weiß, grün, schwarz; 2. Gold, braun, blau, schwarz, weiß, violett (Augen), grün

Maße: 8,2 x 6 cm

Foto: 4/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2986-1919, V&A.

- 1 Der Entwurf (I.) eines emaillierten Gold-Anhängers in der Vorderansicht zeigt oben die Rosette und unten den Anhängerkorpus in Form eines auf einem grünen Ast sitzenden weißen, goldgepunkteten Vogels, dessen ausgebreitete Flügel mit Goldpunkten in drei Farbschichten erscheinen: oben blau, in der Mitte grün und unten weiß. Anstelle eines Leibes zeigt die Zeichnung eine runde, leere Fassung, welche mit vier grünen Nägeln oder Schrauben an den Berührungspunkten der Flügel befestigt ist.

Zwei Kettenstränge, die von den äußeren Ösen der Rosette zu jenen an den Flügeln führen, sind ebenso nicht dargestellt, wie der an der Rosette in der Mitte anhängende Schmuckteil, auf welchen die zentrale Öse hinweist, üblicherweise in der Form einer kurzen Kette mit Perlen- oder Steinbehang.

Es ist unwahrscheinlich, dass wie bei einem Vergleichsstück dieses Anhängers aus der ehemaligen Sammlung Spitzer eine dritte Kette zum Vogelkopf führt, denn dort fehlt eine Öse oder Vasters hätte auf diese mit einer Seitenansichtsskizze hingewiesen.

Das angesprochene Vergleichsstück, welches 1893 auf der Pariser Versteigerung von Spitzers Nachlass unter Lot 1843 angeboten wurde, ist ein Anhänger christlicher Motivik: Im Zentrum eines aus Edelsteinen gebildeten runden Reifens sitzt ein Pelikan, dessen Brust ein großer Schmuckstein ziert, mit seinen zu seinen Füßen hockenden Jungen. Die Darstellung geht auf die Beschreibung des Pelikans im Physiologus zurück, nach der sich der Pelikan, der als Symbol Christi angesehen wird, die Brust aufreißt, um seine Jungen zu nähren.¹

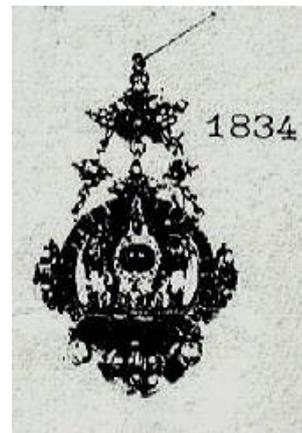


Abb. 2 Abbildung des Lot 1834 (Pelikan-Anhänger) aus dem Versteigerungskatalog von 1893 der Sammlung Spitzer.

Gefertigt wurde der Pelikan-Anhänger in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André (1839-1919), wo ein Gipsabguss die Fertigung belegt.²

Weitere Gipsabgüsse zeigen vergleichbare Anhänger in Form eines Vogels³, von denen keiner exakt Vasters' Entwurf entspricht, einer aber diesem besonders nahe steht.

Dies mag auf eine Fertigung des Anhängers nach Vasters' Entwurf in der Werkstatt André hinweisen und rückt die Variationen des Vogel-Anhängers dort in einen Zusammenhang mit Vasters. Die Versuchung ist groß, auch in Spitzers Pelikan-Anhänger eine auf Vasters

¹ Vgl. Otto Seel, *Der Physiologus*, o. O., 1960, Stichwort Pelikan.

² Distelberger 1993, S. 284; Kat. Kugel 2000, Taf. V e.

³ Kat. Kugel 2000, Taf. V a, g.

zurückgehende Arbeit zu erkennen oder aber André schuf nach dem Entwurf von Vasters Variationen.

Distelberger wies darauf hin, dass sich André offenbar in einigen Fällen von Vasters' Arbeiten inspirieren ließ und Ideen in neue Zusammenhänge einband.⁴



Abb. 3 Gipsabguss aus der Werkstatt des Alfred André, Paris, eines Entwurf I. nahestehenden Anhängers in Form eines Vogels (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. V a).

- 4 Die Ausführung des Anhängers in Form eines Vogels befand sich ehemals in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild zu Frankfurt am Main und ist im Sammlungskatalog von 1885 illustriert.⁵ Aus der Veröffentlichung ergibt sich der Terminus ante quem. Die leere Fassung von Entwurf I. wurde der Katalogbeschreibung zufolge mit einem Smaragd in Kastenfassung besetzt und umgeben mit einer reich ornamentierten Emaillierung. Wie bereits vermutet, hängt zentral an der Rosette eine Perle an einer kurzen aus drei ovalen Gliedern bestehenden Kette. Gleichartig aufgehängt, befindet sich vor jedem Flügel eine Perle. Alles übrige, sogar die Höhe, stimmt mit dem Entwurf von Vasters überein, sodass das Stück in einem 1:1-Verhältnis gefertigt wurde.
- 5 Ein sehr ähnlicher Anhänger befindet sich im Victoria and Albert Museum, London.⁶ Aus dem Kirchenschatz der Kathedrale zu Saragos-

⁴ Distelberger 1993, S. 284: „Apparently the Parisian master craftsman received much inspiration from Vasters, and varied many designs according to his ideas of individual motifs reused in a different context. Models by André based on Vasters' designs exist.“

⁵ Luthmer 1885, Taf. 50 (mit einer Zeichnung). Dort wie folgt beschrieben: „(...) Anhänger, Gold mit Email und Perlen. Natürliche Größe [der Illustration]. a. Anhänger in Gestalt eines Vogels mit ausgebreiteten Flügeln. Den Körper des Vogels bildet ein grosser Smaragd in hoher, reich emaillirter Kastenfassung.“

⁶ Zum Anhänger vgl. Kat. London 1980, S.82 (mit Farbabb.), S.83, Kat.Nr. 105.

sa stammend⁷, gelangte er 1870 in den Besitz des Museums. Er zeigt im Gegensatz zum Anhänger in der Sammlung Spitzer, einen völlig freigestellten Pelikan (ohne Rahmung) mit seinen um ihn versammelten Küken. Die Brust des Muttervogels ist hier in Anspielung auf die oben genannte Beschreibung der blutenden Pelikanbrust mit einem Rubin ausgestattet. Vor den bei diesem Stück eigentümlich kleinen, fedrig ausgefaserten Flügeln hängt auf jeder Seite – wie bei der Ausführung von Vasters' Entwurf in der Rothschild'schen Sammlung – eine Perle. Der Kopf des Vogels in London stimmt absolut mit der Zeichnung von Vasters überein. Man mag kaum an einen Zufall glauben, eher schon an dieselbe Quelle des Londoner und des Pelikan-Anhängers der Sammlung Spitzer.



Abb. 4 (links) Anhänger in Form eines Vogels aus der ehem. Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main. Emailliertes Gold, Perlen, Smaragd. Höhe: ca. 8,5 cm (Foto: Luthmer 1885, aus Taf. 50).

Abb. 5 (rechts) Anhänger in Form eines Pelikans. Emailliertes Gold, Rubin, Perle. Spanisch, um 1610? London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 335-1870. (Foto: Kat. London 1980, S. 80, Nr. 103).

Zweifelhafter Fakt ist, dass ein weiterer Anhänger aus dem Kirchenschatz der Kathedrale von Saragossa einem Entwurf von Vasters gleicht und es wie hier eine Verbindung zu

⁷ Im 19. Jahrhundert wurden zum Ausbau der Wallfahrtskirche Nuestra Señora del Pilar in Saragossa, Spanien, Geldmittel benötigt. Daher veräußerte man auf einer am Montag, 30. Mai 1870 in der Sala Capitular abgehaltenen Auktion unter 523 Lots aufgeführte Stücke aus dem Kirchenschatz. Der Anhänger in der Form eines Pelikan wurde unter der Lotnummer 442 für £71 8s von Mr. Riaño aus Madrid für das South Kensington Museum (heute V&A) angekauft. Vgl. Charles Oman, The Jewels of Our Lady of the Pillar at Saragossa. In: Apollo. Vol. LXXXV. June 1967, S. 400-406, bes. 402 und Taf. II a. – Zur Saragossa-Versteigerung siehe auch Bott 1972, S. 154.

sogar zwei Stücken aus dem Nachlass Frédéric Spitzers gibt. Die Rede ist vom Anhänger mit einem Hund auf einem Füllhorn (A13). Auch dieses Stück gelangte 1870 in das Victoria and Albert Museum. Dies lässt Zweifel an der Saragossa-Provenienz beider Anhänger aufkommen.

Es wäre möglich, dass den zur Versteigerung bestimmten Stücken aus dem Kirchenschatz zu Saragossa Arbeiten von Vasters hinzugefügt wurden. Beissel beschreibt in seinem Buch über „Gefälschte Kunstwerke“⁸ mehrfach, wie Fälschungen bei Auktionen bekannter Persönlichkeiten oder Sammlungen unter historische Arbeiten „geschmuggelt“ wurden. Mit der nun glaubhaften und vertrauenswürdigen Provenienz wurde nicht nur der Preis der Fälschungen angehoben, sondern auch jeglicher Verdacht von ihnen genommen. Doch auch wenn jede betrügerische Absicht ausgeschlossen wird, muss bedacht werden, dass die Saragossa-Provenienz keine Authentizitätsgarantie bedeutet; die Schmuckstücke mögen ebensogut moderne Erzeugnisse sein.⁹

Sollte es hingegen zutreffen, dass die in Frage kommenden Anhänger aus Saragossa authentische Renaissance-Arbeiten sind, ergibt sich ein *Terminus Post quem*: Durch den Verkauf rückten die Stücke aus Saragossa 1870 in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und erregten damit das Interesse von Spitzer bzw. Vasters. In diesem Fall mag eine Abbildung im Versteigerungskatalog als Vorbild für den Entwurf des Aachener Goldschmiedes gedient haben.¹⁰

Eine Bemerkung von Henry Cole, dem damaligen Direktor des South Kensington Museums, des späteren Victoria and Albert Museums, London, dürfte in diesem Zusammenhang von Wichtigkeit sein: Einem Gerücht zufolge, hatte die Auktion in Saragossa die Rothschilds in Bereitschaft versetzt.¹¹ Da im Katalog der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, von 1885 kein aus Saragossa stammendes Stück verzeichnet ist, kann wohl davon ausgegangen werden, dass in Saragossa kein Stück erworben worden war. Allerdings mag die verpasste Gelegenheit (über

einen Händler) zu einem Auftrag bei Vasters geführt haben, der für die Rothschild'sche Sammlung einen Anhänger in Form eines Vogels konzipierte, der mit dem aus Saragossa vergleichbar ist.

Ein weiterer, dem Entwurf von Vasters sehr nahe stehender Anhänger in Form eines Vogels wird in der Hispanic Society of America, New York, aufbewahrt. Hackenbroch bildet den „Eagle with spread wings“ als Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts ab.¹² Ohne eine Untersuchung des Stückes und Angaben zur Provenienz kann jedoch unmöglich eine Beurteilung abgegeben werden.

⁸ Beissel 1909.

⁹ Dazu Hugh Tait in: Jones 1990, S. 203: „Unfortunately, the Saragossa shrine provenance of 1870 offers no guarantee of the authenticity for any of the jewels of Our Lady of the Pillar since recent donors could have given (in good faith) jewels that were modern pastiches.“

¹⁰ Oman 1967, Anm. 3, zum Versteigerungskatalog (Ein Exemplar befindet sich in der National Art Library im Victoria and Albert Museum, London.)

¹¹ Ders., S. 406.

¹² Hackenbroch 1979, Abb. 835.

A4. Anhänger in Form einer Meerjungfrau
Realisation: unbekannt

I. E. 2809-1919 (M11B/92): Vorderansicht

Keine Beschriftung

Graues Papier, Gold, braun, weiß, blau, rotviolett, grün, schwarz, hellblau, graublau, gelbgrün, grell rosa

Maße: 10,7 x 10 cm / Foto: 1/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert

II. E. 2807-1919 (M11B/92): Rückansicht

Die Beschriftung (Tinte) ist rechts abgeschnitten:

*Schweif so licht gelb grün trans[parent]
wie in dieser Rückseite ein[]*

Graues Papier, Bleistift, Gold, braun, rotviolett, weiß, blau, gelbgrün, grell rosa, fliederviolett, grün, schwarz, graublau

Maße: 10,8 x 10,3 (oben) bzw. 10,1 (unten) cm

Foto: 1/7 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2809-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2807-1919, V&A.

III. E. 2826-1919 (M11B/94): Übermalte Fotografie, Vorderansicht

Keine Beschriftung

Fotografie, rote Tinte

Maße: 9,5 x 6,6 cm

Foto: 1/21 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

IV. E. 2825-1919 (M11B/94): Übermalte Fotografie, Rückansicht

Keine Beschriftung

Fotografie, rote Tinte

Maße: 9,7 x 6,7 cm

Foto: 1/21(M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Von Reinhold Vasters überarbeitete Fotografie, E. 2826-1919, V&A.



Abb. 4 Von Reinhold Vasters überarbeitete Fotografie, E. 2825-1919, V&A.

Als Vorbild für diesen in zwei Ansichten entworfenen Anhänger in Form einer Meerjungfrau (I., II.) dienten zwei Fotografien (III., IV.) vermutlich eines Stückes des 16. Jahrhunderts, dessen Verbleib unbekannt ist. Vasters überar-

1, 2
3, 4

beitete die fotografischen Darstellungen mit roter Tinte: Er konturierte und betonte die Einzelheiten. Seine beiden Entwürfe schließlich zeigen weitere Veränderungen wie den ergänzten Dolch in der rechten Hand, den das Vorbild offenbar eingebüßt hatte, und die ins Oval veränderte Form des Spiegels in der anderen Hand.

Auf die den stark gerundeten Leib des Vorbildes bildende Barockperle verzichtete Vasters und konzipierte statt dessen eine schlankere Variante mit weißem, goldgemusterten, kurzärmeligen Hemd, das den Goldbusen der Meerjungfrau enthüllt. Am Dekolletés weist das Oberteil einen reichen blauen Schmuckrand auf, welcher mit dem blauen, um die Schultern gelegten Tuch eine Einheit eingeht. Außerdem ergänzte Vasters hier an der Perlenkette einen auffälligen Anhänger mit dreieckigem Juwel, der bis zum Busen der Figur herunterreicht.

Insbesondere aber der Unterkörper der mythologischen Figur erfuhr eine starke Veränderung durch applizierte Rollwerkspangen und kastenförmige Fassungen mit verschiedenen Steinen, mit denen er die ovalen Verzierungen am Schweif des Vorbildes austauschte. Schließlich gestaltete Vasters die Oberfläche des Schweifes schwarz-golden geschuppt wie bei einem anderen Entwurf eines Anhängers in Form einer Meerjungfrau (A5), und verband zusätzlich die kastenförmigen Fassungen mit einem schwarzgoldenen Rankenband auf jeder Seite des Schweifes.

Trotz dieser Modifikationen, die den Charakter des Anhängers stark veränderten, blieb die Kontur des Vorbildes erhalten.

- 5 Ein Anhänger im Baltimore Museum of Art, Melvin Gutman Collection, der als spanische Arbeit des späten 16. Jahrhunderts bezeichnet wird¹, stimmt zwar weder vollständig mit dem fotografierten Anhänger (III., IV.) überein, noch mit dem daraus resultierenden Anhängerentwurf von Vasters, doch gibt es eine verblüffende Parallele: die von den Hüften abzweigenden kleinen Flügel. Sollte es sich um ein Stück des 19. Jahrhunderts handeln?
- 6 Im Londoner British Museum existiert ein nahezu identisches Vergleichsstück, bei dem allerdings die Flügel verloren gingen. Entstehungszeit und -ort sind ungewiss. Wahrscheinlich ist eine viel spätere Herstellung als das vermutete Deutschland, Italien, oder Spanien

des 16. Jahrhunderts.² Eine Verbindung mit Vasters kann nicht bewiesen werden.

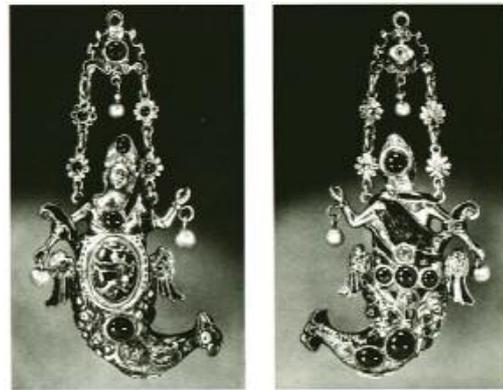


Abb. 5 Anhänger in Form einer Meerjungfrau, Spanien, spätes 16. Jh. Emailliertes Gold, Halbedelsteine, Leib aus Rosenquarz, Perle. Maße: 10,6 x 4,6 cm. Baltimore Museum of Art, Melvin Gutman Collection, Inv.Nr. L.62.16.166. (Foto: Lesley 1968, S.110).



Abb. 6 Anhänger in Form einer Meerjungfrau, Entstehungszeit und -ort ungewiss. Emailliertes Gold, Smaragde, Diamanten, Perle. Höhe: 12,9 cm, Höhe der Figur: 7,3 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1986, Taf. XVI, XVII montiert).

Einige der Vergleichsstücke eines weiteren Anhängers in Form einer Meerjungfrau im Vastersschen Konvolut (A5) sind im Zusammenhang mit dem Pariser Goldschmied Alfred André (1839-1919) zu betrachten. Vielleicht wurde der hier besprochene Anhänger in Paris gefertigt.

¹ Lesley 1968, Kat.Nr. 39, S.110-111; Tait 1986, S.144, Abb. 134.

² Zum Stück nebst Vergleich mit dem Anhänger aus der Melvin Gutman Collection siehe Tait 1986 (I), Kat.Nr. 23, S. 141-146, Abb. 130-133, Farbtaf. XVI, XVII; Hackenbroch 1979, S. 323, Abb. 849.

A5. Anhänger in Form einer Meerjungfrau
Realisation: unbekannt

I. E. 2802-1919 (M11B/91): Gesamtansicht - Vorderseite

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts beschnitten:

7 Th[eile]

Grüngraues Papier, Gold, braun, schwarz, weiß, grün, graublau, rotviolett, blau

Maße: 14,4 x 10,1 cm /

Foto: 1/3 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S.180, sw-Abb.25.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2802-1919, V&A.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2827-1919, V&A.

II. E. 2800-1919 (M11B/91): Rückseite ohne Kettenstränge und Perlenbehang

Beschriftung (Bleistift):

grau blau opak

stahlblau transparent

stahlblau transparent

a

grau blau opak

Graubeiger Zeichenkarton, 1. Gold, braun, schwarz, graublau, rotviolett, weiß, blau; 2. Gold, braun, graublau, rotviolett, blau, grün

Maße: 13,6 x 12,4 cm

Foto: 1/1 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S.180, sw-Abb.24.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2800-1919, V&A.

III. E. 2827-1919 (M11B/94): Vorderseite mit Rosette, Ziernagel mit Ösen (zur Befestigung der Ketten), „Gürtel“-Ring

Beschriftung (Bleistift): Das Email ist mit *o* und *x* bezeichnet:

Im Ganzen

7 Goldtheile

x Stahlblau transparent

o Graublau opak

etwas ins violette

Graubeiger Zeichenkarton, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, grün, graublau, rotviolett, blau

Maße: 15,7 x 11,3 cm / Foto: 1/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, S.180, sw-Abb. 23 (Ausschnitt der Zeichnung).

Während die Gesamtansicht I. den vollständig montierten Anhänger in Form einer Meerjungfrau zeigt, welche zur Vorlage eines Kunden geeignet gewesen wäre, sind Entwürfe II. und III. als Vorlagen zur Herstellung zu verstehen. 1 2 3

Deren Beschriftung – Anweisungen über die zu verwendenden Emailfarben – führt Buch über die Anzahl der 7 *Goldtheile*, aus denen das Stück besteht.

Die Vorderansicht III. verdeutlicht mit leeren Fassungen, was auf I. verborgen bleibt: Der Torso der Jungfrau wird aus zwei aneinandergesetzten Barockperlen gebildet, deren Nahtstelle durch einen Gürtel kaschiert wird.

Auf eine Darstellung der mit Perlen verzierten beiden Kettenstränge und des Perlenbehanges an der Rosette (eine Tropfenperle) sowie am Anhängerkorpus (drei Tropfenperlen verzichtete Vasters bei dieser Ansicht. Unterschiede zu I. sind ferner die veränderten Gesichtszüge der Meerjungfrau, die auf III. wesentlich härter, klassisch-griechischer angelegt sind, als die weicheren und runderen Aufsichten stimmen die beiden Vorderansichten überein, von der Rosette bis hin zur Jungfrau mit dem Sonnenzepter in der erhobenen Rechten und dem lässig nach hinten auf den eingerollten Schwanz gelegten linken Arm, dem blauen, über die Schulter gelegten Tuch, dem schwarzgoldenen geschuppten, eingedrehten Schwanz, der in einer dreiteiligen Flosse endet, und dem einem Diadem gleichenden Kopfschmuck.

Der Verbleib des ausgeführten Anhängers ist unbekannt. Alle in Frage kommenden Stücke des 19. Jahrhunderts zeigen keine befriedigende Übereinstimmung oder Ähnlichkeit mit den hier diskutierten Zeichnungen:

- 4 a) Hackenbroch schreibt einen Anhänger des 19. Jahrhunderts im Metropolitan Museum of Art, J. Pierpont Morgan Collection, New York, Vasters zu, welcher auf ein niederländisches Original des 16. Jahrhunderts in Florenz, Museo degli Argenti, zurückgeht.¹ Der Anhänger des 19. Jahrhunderts muss im Zusammenhang mit Alfred André betrachtet werden; unter den Gipsabgüssen aus seiner Werkstatt befinden sich die Vorder- und Rückansicht eines Anhängers in Form einer Meerjungfrau, der bis auf ganz wenige Unterschiede dem Anhänger in New York gleicht.² Es wäre möglich, dass sowohl der Anhänger in New York als auch der durch die Gipsabgüsse überlieferte von

¹ Hackenbroch 1986, S.180 und S.181 (sw-Abb. 26-29). Zum Anhänger in Florenz siehe auch Hackenbroch 1979, S. 240, Abb. 642. – Ebenda, S. 368 (Anm. 26), schrieb Hackenbroch den Anhänger in der J. Pierpont Morgan Collection im Metropolitan Museum of Art erstmals Vasters zu.

² Kat. Kugel 2000, Taf. I a und b.

André stammen oder aber diese auf Vasters zurückgehen und bei André gefertigt wurden.

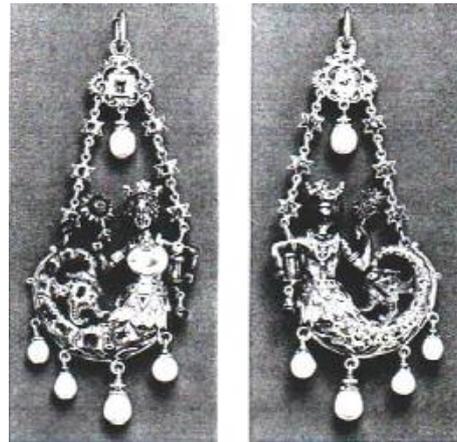


Abb. 4 Anhänger in Form einer Meerjungfrau. Emailliertes Gold, Silber, Barockperle, Edelsteine und Hängeperlen. Um 1870-90. Höhe: 13,3 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, J. Pierpont Morgan Collection, Inv.Nr. 17.190.881 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 28, 29).



Abb. 5 Anhänger in Form einer Meerjungfrau, aus dem Besitz der Anna Maria Luisa Medici. Niederlande, um 1575. Emailliertes Gold, Barockperlen, Edelsteine und Hängeperlen. Florenz, Museo degli Argenti (Foto links: Kat. Düsseldorf 1987, S. 46; rechts: Hackenbroch 1986, Abb. 27).

- 6 b) Ein Anhänger des 19. Jahrhunderts in der National Gallery of Art, Washington, dürfte von André gefertigt worden sein.³ Außer einem eingedrehten Schweif gibt es keine Vergleichspunkte zu den Entwürfen von Vasters.

- 7 c) Ein dem Anhänger in Washington sehr nahe stehendes Stück befindet sich im Metropolitan Museum of Art (Jack and Belle Linsky Collection), New York. Wahrscheinlich entstammt er derselben Werkstatt wie der Anhänger in Wa-

³ Distelberger 1991, S. 296.

shington (Alfred André); hier wie dort führt keine Parallele zu Vasters.⁴



Abb. 6 Alfred André, Anhänger in Form einer Meerjungfrau, um 1885/90. Emailliertes Gold, Barockperlen, Diamanten, Rubine und Hängeperlen. Maße: 13,2 x 7,6 cm. Washington, National Gallery of Art, Widener Collection, Inv.Nr. 1942.9.309. (Foto: Distelberger 1993, S.295, 299).



Abb. 7 Alfred André (?), Anhänger in Form einer Meerjungfrau, Ende 19. Jh. Emailliertes Gold, Barockperle, Diamanten u. Hängeperlen. Höhe: 12,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr.1982.60.377 (Foto: Kat. New York 1984, S. 196).

⁴ Kat. New York 1994, Nr. 116, S. 196. Im Gegensatz hierzu sieht Vincent eine Verbindung zu Vasters' Entwurfszeichnung: „A number of details of the design for this jewel – including the long, attenuated fish tail, the wispy, feather-like skirt, the stole draped from the shoulders, and the hair styled in a low chignon worn with a tiara – are presented in two unpublished designs for a mermaid jewel by the Aachen goldsmith Reinhold Vasters (...).“ Ein Vergleich der drei Entwürfe mit dem Anhänger in New York zeigt in all den von Vincent aufgeführten Punkten eher Unterschiede als Ähnlichkeiten: Zum Beispiel sieht der „Federrock“, der außer den auskragenden Volutenenden nur eine Bildung aus Federn gemein hat, völlig anders aus. Auch Form und Muster des Schwanzes – in New York wesentlich weniger eingedreht – unterscheidet sich deutlich. Zudem legt die Meerjungfrau nicht ihren linken Arm auf die Schwanzwindung, sondern hält das Schultertuch. Auch die Frisur ist verschieden: beim New Yorker Stück eine den Nacken freilassende Hochfrisur, während auf Vasters' Entwurf Haare den Nacken bedecken. Schließlich ist der Leib der New Yorker Arbeit aus einer Perle gebildet, während Vasters zwei aneinandergesetzte Barockperlen vorsieht, deren Nahtstellen, quasi als Clou, mit einen „Gürtel“-Ring versteckt wird.

d) Schließlich befand sich ehemals in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, ein Anhänger in Form einer Meerjungfrau, der in Zusammenhang mit Vasters zu betrachten sein dürfte.⁵ Dieser steht dem Anhänger in New York (J. Pierpont Morgan Collection) besonders nahe.

Wie anders ein Goldschmied des 19. Jahrhunderts um 1890 das Thema auffasste, zeigt ein französischer Anhänger von Louis Wièse (1852-1923)⁶, bei dem die Meerjungfrau von einem Cupido begleitet wird. Das kokette, fast erotisch wirkende Stück befand sich 1992 auf dem Kunstmarkt.⁷



Abb. 8 (links) Anhänger in Form einer Meerjungfrau. Emailliertes Gold, Perlen. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild Frankfurt/Main, (Foto: Luthmer 1885, Taf. 50c).

Abb. 9 (rechts) Louis Wièse, Anhänger in Form einer Meerjungfrau, um 1890. Barockperle, emailiertes Gold, Edelsteine. Zuletzt bei Christie's London, 1992 (Foto: Christie's International Magazine 1992, S. 39).

Anhand zweier Fotografien entwarf Vasters einen weiteren Anhänger in Form einer Meerjungfrau (A4).

⁵ Zum Anhänger siehe Luthmer 1885, Taf. 50c. Er verweist auf einen Anhänger in der Wiener Schatzkammer. Vielleicht dürfen wir in diesem Stück das Vorbild von Vasters erkennen. Verschiedene seiner Arbeiten bezeugen seine gute Kenntnis der Wiener Sammlung. Siehe auch Hackenbroch 1979, S. 368, Anm. 26.

⁶ Louis Wièse war Sohn des Pariser Goldschmiedes und Juweliers Jules Wièse (1818-90). Der Großteil des heute noch erhaltenen, in der Firma Wièse gefertigten Schmucks, trägt einen 1890 eingeführten Stempel. Dazu und zu Wièse siehe Kat. München 1989a, S. 44 ff.

⁷ Christie's International Magazine, Oktober/November 1992, S.39, mit der Ankündigung der Versteigerung in London, Mittwoch, 11. Oktober.

A6. Anhänger in Form eines Drachen

Realisation: Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main
 Datierung: vor 1885

- I. E. 2837-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Anhänger in Form eines Drachen

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, rot, schwarz, graublau

Maße: 10,1 x 8 cm

Foto: 16/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2837-1919, V&A.

- 1 Aus dem geöffneten Maul des kleinen Kopfes streckt der Lindwurm seine feuerfarbene Zunge heraus. Der schmale, schwarzgoldene geschuppte Hals weist einen aus schwarzgoldenen, weißen und roten Federn bestehenden Kamm auf und verbreitert sich in den lediglich mit Bleistift umrissenen Leib des Drachen, von welchem oben der kleine, rotviolett, weiß und schwarzgoldene gefederte Flügel dieser Seite abzweigt.
 Der ringartige, schwarzgoldene Hinterleib endet in dem sich verjüngenden, eingedrehten und schwarzgoldenen geschuppten Schweif, welcher von einem rotvioletten Palmettenbesatz eingeleitet wird.
- 2 Das ausgeführte, ehemals der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild zu Frankfurt am Main angehörende Stück zeigt, dass der auf der Zeichnung als Bleistiftumriss dargestellte Leib aus einer Barockperle gebildet wird, die vermutlich auch von der Rückseite sichtbar ist. 1885 wurde der Anhänger im Katalog der

Sammlung durch Luthmer publiziert¹ und gibt damit den Terminus ante quem.

Die ebenfalls in Bleistift skizzierte Rosette der Aufhängung, an der eine herzförmig umrissene Barockperle hängt, entspricht der Ausführung. Von der Rosette führen zwei schlichte Ketten, die denen auf der Zeichnung kaum zu erkennbaren entsprechen, zu den Ösen am Nacken und Schwanz des Drachen. Zusätzlich zu dem auf der Zeichnung Festgehaltenen wurde der Drache mit schwarz emaillierten Goldfüßen ausgestattet, an denen zwei Perlen hängen. Zudem ist die Stellung der Flügel eine etwas nach unten geneigtere und entspricht damit der Skizze, die sich unterhalb des Flügels auf der Zeichnung befindet.



Abb. 2 Der nach Vasters' Entwurf gefertigte Anhänger in Form eines Drachen. Emailliertes Gold, Barockperle und Hängeperlen. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Luthmer 1885, aus Taf. XLIII).

Der Vergleich von Zeichnung und Ausführung erklärt die Skizzen und bezeugt deren große Aussagekraft:

Barockperlen sind von der Natur einzigartig gebildete Unikate. Da die Skizze der an der Rosette hängenden, herzförmigen Barockperle und der Umriss der den Leib bildenden Perle exakt mit den Perlen der Ausführung übereinstimmen, müssen sie dem Goldschmied beim Entwurf des Anhängers vorgelegen haben. Dies beweist zweierlei: Zum einen entwarf Vasters den Anhänger in der Tradition alter Meister, die die Form eines Anhängers nach einer zur Verfügung stehenden Perle richteten. Zum anderen stellte Vasters vorhandene Teile eines Stückes auf seinen Entwurfszeichnungen

¹ Luthmer 1885, Taf. XLIII a. Dort beschrieben als „a. Anhänger; Monstre-Perle, den Leib eines Drachen bildend. Kopf, Schweif und Füße in Gold mit schwarzem Email, die Flügel haben rothes Email translucide.“

nur skizzenhaft dar oder, wie sich bei anderen Arbeiten zeigt, gar nicht – eine nicht zu unterschätzende Erkenntnis, liefert sie, nicht hier, aber in anderen Fällen, den ersten Hinweis auf oder Beweis für beispielsweise eine Ergänzungsarbeit, bei der alte Teile zu neuen Objekten arrangiert wurden. Anders herum sind Gesamtzeichnungen, meist ergänzt durch Detailzeichnungen, deutlicher Hinweis darauf, dass das ganze Objekt neu gefertigt wurde.

Eine andere Bedeutung hat eine Skizze, die einen gemalten, d.h. dargestellten Bereich einer Zeichnung ergänzt, wie die Skizze unterhalb des Flügels, die auf die geneigtere Flügelstellung hinweist, welche, wie oben bereits angesprochen derjenigen der Ausführung entspricht. Diese Art von ergänzender Skizze weist in einigen Fällen auf eine Änderungsabsicht bzw. einen Alternativvorschlag hin oder deutet die Funktion eines Teils an, beispielsweise ein beweglicher, d.h. schwenkbarer Flügel, wie hier vermutet wird.



Abb. 3 (links) Anhänger in Form eines Drachen. Emailliertes Gold, Barockperlen und Hängeperlen. Spanisch, spätes 16. Jahrhundert. Maße: 7,8 x 4,7 cm. Art Institute of Chicago, Alsdorf Collection, Inv.Nr. 192.295 (Foto: Kat. Chicago 2000, Nr. 31).
Abb. 4 (rechts) Anhänger in Form eines Drachen. Barockperle, emailliertes Gold. Florenz, Museo degli Argenti (Foto: Ausschnitt aus Rossi 1956, Taf. LXXVIII).

- 3 Als Vorbild mag ein heute in der Alsdorf Collection, Chicago, verwahrter Anhänger gedient haben. Dessen Kopf, der gedrehte Schlangenschwanz, insbesondere aber die auf dem Entwurf nicht dargestellten entenartigen Füße gleichen der Zeichnung von Vasters. Letztere wurden beim Anhänger in Chicago mit einem Scharnier befestigt, das ihnen erlaubt zu

schwingen. „Such whimsy is not unusual in works of this sort, where a fantastic subject and a twisted pearl invited humorous, light-hearted treatment.“² Es dürfte nicht verwundern, wenn Vasters nicht nur das Vorbild der beweglichen Füße auf seinen Drachen-Anhänger übertragen, sondern auch dessen Flügel mit einer derartigen Funktion versehen hätte. Es ist symptomatisch für seine Arbeiten, historische Vorbilder zu übertreffen.

Ein weiteres Vorbild dürfte der aus dem Schatz der Großherzöge von Toskana stammende Anhänger mit Barockperle gewesen sein, der sich heute in Florenz, Museo degli Argenti, befindet. Neben der herausgestreckten, roten Zunge führt er die abgespreizten Flügel vor.

Ein damit vergleichbarer Anhänger aus Rothschild'schem Besitz war im Dezember 2003 im Kunsthandel. Die Rosette der Aufhängung ist abgesehen von anders farbigem Email nahezu identisch mit der Rosette, die Vasters am Anhänger in Form eines Hippokampen mit weiblicher Reiterin (A10) ergänzte. Daher dürfte auch die Aufhängung des drachenförmigen Anhängers aus Rothschild'schem Besitz im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten sein.



Abb. 5 Anhänger in Form eines Drachen auf einem Salamander. Emailliertes Gold, facettierte Smaragde, Smaragdcabochons. Höhe: 10 cm. Ehemals Sammlung Nathaniel Mayer Victor, 3. Lord Rothschild (1840-1915). Zuletzt Sotheby's London, 12.12.2003 (Foto: Kat. Sotheby's London 2003, Lot 28, S. 43).

² Kat. Chicago 2000, S. 69.

A7. Anhänger in Form eines Berges – Apollo auf dem Parnass

Realisation: unbekannt

I. E. 2816-1919 (M11B/93): Anhänger, Vorderseite

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Gold, weiß, rotviolett, violett, grün, graublau, gelbgrün; Schattierungen des Berges in grau, beige und rosa

Maße: 9,1 x 6,8 cm

Foto: 1/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt besteht aus zwei Teilen, welche unter den unteren Figuren zusammengefügt sind (Höhe von unten: 3,5 cm). Die untere Blatthälfte ist um einen Millimeter nach rechts verschoben.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2816-1919, V&A.

II. E. 2862-1919 (M11B/96): Anhänger, Rückseite

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, rotviolett, weiß, hellblau, grün, hellgraublau; Schattierungen des Berges in grau und beige

Maße: 5,6 x 6,5 cm

Foto: 1/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

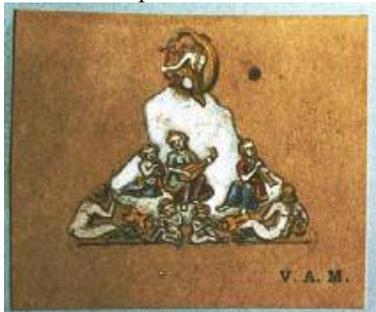


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2862-1919, V&A.

Der Anhänger in Form eines Berges – dessen Figurenausstattung ihn als Darstellung des Apollo auf dem Parnass charakterisiert – ist eine Erfindung von Vasters. Weder existieren Vorbilder noch vergleichbare Stücke, seien es historische oder zeitgenössische Arbeiten. Damit repräsentiert dieses Objekt nicht nur auf einzigartige Weise Vasters' kreative Schöpfungskraft, sondern das Abwenden von historischen Vorbildern spricht auch für eine Sicherheit und Erfahrung des Künstlers, die innerhalb des Umgangs mit Anhängern wohl auf eine recht späte Entstehung schließen lassen. Viele der hier vereinigten Motive sind besonders typisch für Vasters, wie die ausgewogene, sich an Renaissance-Arbeiten anlehrende Balance der Komposition, die Harmonie der Farbverteilung, die Motivik des Rollwerks, aber auch die androgyn, ungelentk wirkenden Figuren, deren Geschlechtsmerkmale meist verhüllt sind.

Die Goldschmiedearbeit liegt in zwei die Vorder- (I.) und Rückseite (II.) zeigenden Entwürfen mit musizierenden, weiblichen Figuren und Gottheiten vor und erscheint in einer dreieckigen Komposition mit einer gewölbten Unterseite. In drei Registern verteilte Vasters die Figuren auf dem Parnass, der von einer außergewöhnlich großen Barockperle gebildet wird.¹ Auf der Vorderseite (I.) befindet sich ganz oben der auf dem Berg sitzende, bis auf ein girlandenartig fliegendes Tuch nackte, Leier spielende Apollo. (Sein androgynes Wesen wird auf der Rückansicht des Anhängers, der einen langen, geflochtenen Zopf offenbart, weiter verklärt.) Von hier zweigt eine mit wenigen Gliedern skizzierte Kette nach oben ab. In der Mitte sind zwei nach außen gewandte Musikerinnen dargestellt: links eine Querflötistin in grünem Gewand mit violetten Beinlingen und rechts eine von einem stehenden, nackten, ins Horn blasenden Putto begleitete Harfenspielerin in violetter Stola und blauem Chiton. Unten in der Mitte sitzen zwei miteinander kommunizierende Musikerinnen – die linke mit Triangel in violettem Gewand und blauem Chiton, die rechte in gelbgrünem Kleid und dunkelviolettem Untergewand. Sie werden gerahmt von zwei einwärts lagernden, nackten Flussgottheiten, erkennbar an ihren überquellenden Gefäßen.

¹ Die Farben und Schattierungen der Darstellung, die den übrigen Perlendarstellungen von Vasters gleicht, sprechen für eine Barockperle. Letztendlich könnte es sich aber auch um eine Emailoberfläche handeln.

- 2 Der Entwurf der Rückseite (II.) ist weniger ausgearbeitet als die Vorderseite und beschränkt sich wie dieser auf den Anhängerkorpus.

Ganz oben sehen wir die Rückseite von Apollo. Das zweite mit drei Musikerinnen besetzte Register ist aufgrund der Perlenform weiter nach unten verschoben als auf der Vorderansicht. Offensichtlich lag Vasters eine konkrete Barockperle vor und er mußte bei der Verteilung der Figuren die Perlenoberfläche berücksichtigen. Daher entstand zwischen der oberen Figur und den drei musizierenden Frauen im mittleren Register eine Lücke. Abgebildet sind links eine kleine Flötistin in graublauem Gewand, im Zentrum eine Lautenspielende mit graublauem Gewand und violetter Chiton und ganz rechts eine Fagottistin in rotvioletter Obergewand und dunkelblauem Rock. Den unteren Abschluss bilden die Rückansichten der Flussgottheiten, zwischen denen zwei Flöte spielende Putti sitzen.

Unterfangen wird der Berg auf der Vorderseite von einer schalenartigen Einfassung aus vielfarbig zu emaillierendem Rollwerk und drei anhängenden Perlen, ähnlich den schalenförmigen Basen vom supportativen Anhänger in Form eines Hippokampen (A15) oder vom Anhänger ohne Hauptfiguren (A16).² Dennoch gehört der Anhänger hier nicht zu den supportativen Anhängern, d.h. den von einer Basis getragenen, da der Charakter des Unterfangs hier der einer durchbrochenen Fassung ist und nicht Träger oder Standfläche der Figuren.

Die schalenartige Einfassung wurde auf einem separaten Blattteil dargestellt und unter die obere Blatthälfte montiert. Hierbei verschob sich das untere Blatt um einen Millimeter nach rechts, sodass ein Bruch zwischen beiden Zeichnungen entstand. Zudem wurden die Beine der beiden unteren Musikerinnen beschnitten. Dies alles spricht dafür, dass ein zuvor gezeichneter unterer Abschluss des Berges verworfen und abgeschnitten wurde und gegen ein neues Konzept, das der schalenförmigen Einfassung, ausgetauscht wurde.

² Der Anhänger ohne Korpus gehört aufgrund seines unterschiedlich gemusterten Rollwerks und der stilistisch anders erscheinenden Rosette nicht zu dem hier besprochenen Anhänger.

A8. und A9. Anhänger in Form eines Löwen und eines Hundes

Realisationen: Ehemals Sammlung Spitzer; Privatbesitz, Deutschland – gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 2844-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Anhänger in Form eines Löwen

Beschriftung (Bleistift):

No. 4

a- -b

Weißes Papier, Bleistift, braun, Gold, grün, rot, weiß, blau, grau

Maße: 6,7 x 9,6 cm / Foto: 16/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt.

Literatur: Truman 1979, Taf. G¹; Kat. London 1980, S. 140, Kat.Nr. HG6².



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2844-1919, V&A.

II. E. 2845-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Anhänger in Form eines Hundes

Beschriftung (Bleistift):

No. 3

a- -b

Weißes Papier, Bleistift, braun, Gold, grün, rot, weiß, grau

Maße: 9,6 x 6,8 cm / Foto: 16/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: Truman 1979, Taf. G; Kat. London 1980, S. 140, Kat.Nr. HG5³.

III. E. 3594-1919 (M11C/166): Zwei Rosetten, Kettenglieder und andere Details der beiden Anhänger

Beschriftung (Tinte):

5 Stück

6 Stück

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, grün, graublau, rotviolett; 2. braun, Gold, rotviolett bzw. grün; 3. rotviolett, Gold, braun, grün, grau, graublau, weiß; 4. Bleistift, Gold, braun, grün, rotviolett, graublau; 5. Gold, braun, Bleistift, rotviolett; 6. Gold, braun, grün, rotviolett, graublau

Maße: 6,2 x 9,4 cm

Foto: 16/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2845-1919, V&A.

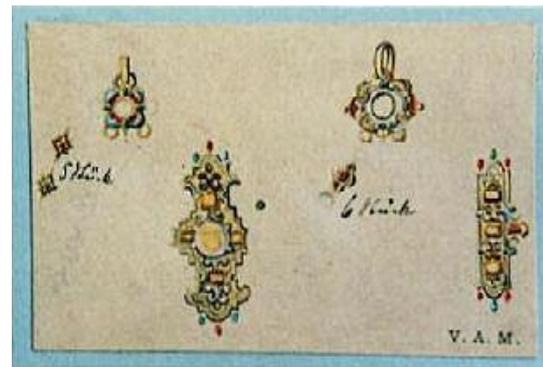


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3594-1919, V&A.

Beide Zeichnungen (I., II.) sind Gesamtansichten der vollständigen Anhänger. Der Anhänger in Form eines Löwen bildet mit dem Anhänger in Form eines Hundes ein gemeinsam entworfenes Ensemble aus Elfenbein mit Steinbesatz. Detailentwurf III. belegt die Zusammengehörigkeit der Stücke durch die Darstellung der Rosetten, der Kettenglieder und

1, 2

3

¹ Truman bildet den gesamten Karton 95 ab, der anlässlich der Ausstellung London 1980 (Princely Magnificence, Victoria and Albert Museum) zerschnitten wurde. Auf diesem waren die Zeichnungen E. 2836- bis E. 2848-1919 montiert.

² Die dort angegebenen Maße (7,5 cm x 4,3 cm) sind falsch.

³ Die dort angegebenen Maße (7 cm x 3,8 cm) sind inkorrekt. Auch wird eine falsche Inventarnummer (C. 2842-1919) genannt, ebenso in Kat. Kugel 2000, Taf. IVc (C. 2844-1919).

der individuellen Rückengurte beider Tierkörper auf einem Entwurf – rechts die Details mit schriftlichen Erläuterungen für den Löwen-Anhänger und links die des Hunde-Anhängers. Auch die aufeinanderfolgende Nummerierung der Anhänger, *No. 3* und *No. 4*, unterstreicht einen Entwurf zur gleichen Zeit.

Zwei weitere Anhängerentwürfe tragen Vasters' Nummerierung: der Anhänger mit Zeus und Aphrodite (A18) ist Vasters' *No. 7* und der Anhänger mit Kains Brudermord (A26) seine *No. 1*.⁴

Letztendlich spricht ein als Vorbild dienendes Ensemble aus dem Vermächtnis Huelsmann, Kunsthalle Bielefeld⁵, sowie die stilistische Einheit der nach ihnen gestalteten Arbeiten von Vasters für die Verbundenheit der Stücke.



Abb. 4 Anhänger in Form eines Hundes und eines Löwen. Elfenbein, Emailliertes Gold, Perlen, Edelsteine. Höhe: 9,5 cm und 10 cm. Niederlande (?), im Stil des 17. Jahrhunderts. Bielefeld, Kunsthalle, Vermächtnis Huelsmann (Foto: Kat. Bielefeld 1986, S.65).

Wieder einmal zeigt Vasters' Umsetzung des wohl niederländischen Vorbildes aus dem 17. Jahrhundert eine weitaus reichere Variante mit viel Edelsteinbesatz in Kastenfassungen und sattelartigen Rückengurten – letztere führen die Vorbilder nicht vor. Stilistisch veränderte Vasters seine Tiere in Stücke der Frührenaissance. Die homogenen Proportionen der Kör-

perteile des Vorbildes wurden dahingehend verändert, dass nun die Köpfe der Tiere im Verhältnis zum Körper zu klein erscheinen, die Extremitäten hingegen zu lang. Verändert wurde außerdem der Schwanz des Löwen, der zur Vereinheitlichung dem geringelten Schweif des Hundes angepasst wurde.

Die ausgeführten Anhänger stammen aus dem ehemaligen Besitz Frédéric Spitzers und kamen auf der Versteigerung 1893 in Paris unter den Hammer.⁶ 1979 wurden sie erneut verkauft und gelangten in den Besitz des Lord Astor of Hever. Heute befinden sie sich in Privatbesitz.⁷



Abb. 5 Anhänger in Form eines Hundes und eines Löwen, nach den Entwürfen von Vasters. Emailliertes Gold, Edelsteine, Elfenbein, Perlen. Privatbesitz (Foto: Kat. London 1980, S.138, H 21, 22).

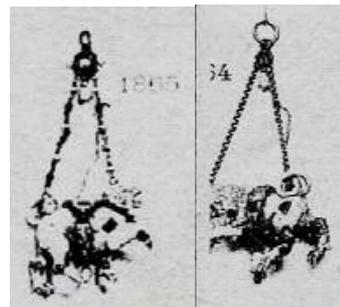


Abb. 6 Abbildungen der Lots 1865 und 1864 aus dem Pariser Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer von 1893.

⁴ Denkbar wäre, dass alle Anhängerentwürfe von Vasters nummeriert waren und viele der Nummern durch das Ausschneiden und Montieren auf den Kartons verloren gingen. Eine andere Möglichkeit wäre, dass nur die Entwürfe der in die Sammlung Spitzer eingegangenen Anhänger eine Nummer bekamen. *Nr. 7* ist ebenfalls im Versteigerungskatalog Spitzer abgebildet, während zu *Nr. 1* keine Aussage gemacht werden kann. Eine letzte Möglichkeit ergibt sich aus der Verbindung mit der Werkstatt Alfred André, in der einige von Vasters' Arbeiten gefertigt wurden.

⁵ Kat. Bielefeld 1986, S. 65 (Farbabb.).

⁶ Spitzer 1891 (III), Bijoux, Nr. 79 mit sw-Abb (Löwe), Nr. 80 ohne Abb. (Hund); Spitzer 1893, Lot 1864 (Löwe), Lot 1865 (Hund). - Weitere Literatur zu den Ausführungen: Versteigerungskat. Christie's London, 27. Nov. 1979, Lot 168 (Löwe), Lot 169 (Hund); Kat. London 1980, S. 138, Kat.Nr. H21 (Löwe), Kat.Nr. H22 (Hund).

⁷ Die Stücke wurden bei Christie's London am 27. November 1979 (s. vorherige Anm.) mit einem weiteren Anhänger von Vasters (A13) versteigert. Vgl. Newman 1981, S. 319 (Stichwort: Vasters, Reinhold), Taf. XIV. Heute befinden sie sich in der Galerie Neuse, Bremen.

Anhand von Gipsabgüssen, die sich in der Pariser Werkstatt des Alfred André erhielten, konnte dieser als Fertiger der von Vasters entworfenen Anhänger identifiziert werden.⁸ Neben den Abgüssen des Hunde- und des Löwenkorpus, letztgenannter ergänzt durch einen Abguss der Montierungen, findet sich ein weiterer der Rosette des Hunde-Anhängers.

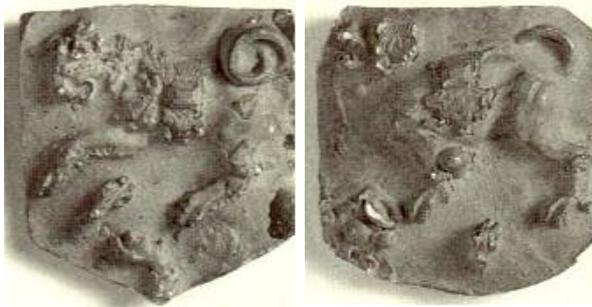


Abb. 7 (links) Gipsabguss des in der Werkstatt des A. André nach den Entwürfen von Vasters gefertigten Anhängers in Form eines Löwen (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. IV e).

Abb. 8 (rechts) Gipsabguss des in der Werkstatt des A. André nach den Entwürfen von Vasters gefertigten Anhängers in Form eines Hundes (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. IV c).

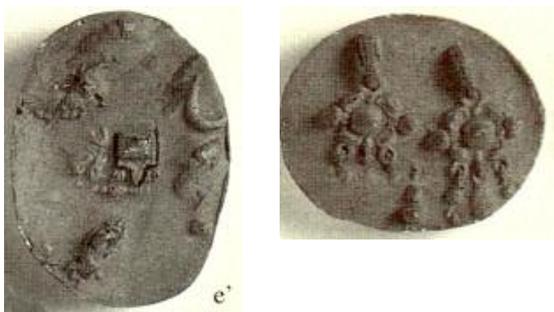


Abb. 9 (links) Gipsabguss der in der Werkstatt des A. André nach dem Entwurf von Vasters gefertigten Montierungen des Löwen-Anhängers (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. IV e').

Abb. 10 (rechts) Gipsabguss der in der Werkstatt des A. André nach dem Entwurf von Vasters gefertigten Rosette des Hunde-Anhängers (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXVIII j).

Bereits die Abbildungen im Katalog der Sammlung Spitzer von 1891 sowie im Versteigerungskatalog von 1893 zeigt den Löwen-Anhänger ohne die von Vasters entworfene Aufhängung, während die Aufhängung des Hunde-Anhängers seiner Zeichnung entspricht. Bestärkt durch die Tatsache, dass sich unter den Gipsabgüssen von André lediglich die Rosette des Hunde-Anhängers erhielt, ist da-

⁸ Distelberger 1993, S. 284; Kat. Kugel 2000, Taf. IV c, e und e'.

von auszugehen, dass die Aufhängung des Löwen-Anhängers nie gemäß Vasters' Konzept realisiert wurde. (Möglich, wenngleich unwahrscheinlich, ist, dass sie vor 1891 verloren ging oder absichtlich entfernt wurde.)

Im übrigen entsprechen Andrés Ausführungen genauestens den Entwürfen von Vasters, bis auf eine leicht gedrungene Hundegestalt. Für die elfenbeinernen Tierkörper dürfte ein Elfenbeinschnitzer herangezogen worden sein. Im Führer durch das Kestner-Museum von 1904 wird berichtet, dass ein „hochangesehener und hochbetagter Juwelier in den Rheinlanden“ eine Aachener Fälscherwerkstatt bekanntgab: „In Aachen, sagte er, haben in den 1850er und 1860er Jahren zwei Goldschmiedemeister, die er namhaft machte, und ein Graveur, der zugleich in Elfenbein schnitzte, »auf antik gearbeitet.«“⁹ Es besteht kein Zweifel daran, dass einer dieser beiden Goldschmiede Reinhold Vasters war. Vielleicht also wurde das Elfenbein in Aachen geschnitzt.

Zentrum der Elfenbeinschnitzerei ab dem späten 19. Jahrhundert war Erbach im Odenwald. Bis etwa 1870 hatte Dieppe (Frankreich) die führende Stellung der Elfenbeinbearbeitung inne – vielleicht wurde auch ein dort ansässiger Schnitzer beauftragt, die Tierkörper der Anhänger zu fertigen.

Abschließend sei auf zwei Elfenbein-Anhänger in Form eines Löwen verwiesen. Der eine, scheinbar in Deutschland um 1600 entstanden, wird ähnlich Vasters' Arbeiten von einem Gurt umfasst und befand sich 1992 auf dem Kunstmarkt.

11



Abb. 11 Anhänger in Form eines Löwen. Elfenbein, Silber vergoldet, emailliert, Rubine, Smaragde, Perle. Deutschland, um 1600 (?). Höhe: 6,3 cm. 1992 befand sich der Anhänger auf dem Kunstmarkt (Foto: Sotheby's London, European Sculpture and Works of Art, Tuesday, 9.7.1992, Lot 320).

⁹ Kat. Hannover 1904, S. 98, 102.

- 12 Der andere befindet sich in der Walters Art Gallery, Baltimore. Wie auf Vasters' Entwürfen besitzt der Elfenbein-Korpus einen Steinbesatz versehen. Im 19. Jahrhundert mit einer neuen Aufhängung bestückt, könnte ein ursprünglich vorhandener Gurt nicht mehr ersetzt worden sein.¹⁰



Abb. 12 Anhänger in Form eines Löwen. Elfenbein, emailiertes Gold, Cabochon. Höhe. 8,5 cm. Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.Nr. 57.1231 (Foto: Kat. Baltimore 1985, Nr. 373).

¹⁰ Zum Stück siehe Kat. Baltimore 1985, S. 250, Nr. 373.

A10. Ergänzung eines Anhängers in Form eines Hippokampen mit weiblicher Reiterin

Restaurierung; Realisation: London, British Museum, Waddesdon Bequest – wohl ausgeführt in der Werkstatt des Alfred André, Paris
 Datierung: nach 1850 und vor 1857, evtl. um 1850/51

I. E. 2859-1919 (M11B/96): Entwurf der ergänzten Aufhängung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, Bleistift, rotviolett, grün, plastische Wirkung der Perle durch Schattierung in graubeige, braun, blass violett

Maße: 4,5 x 1,9 (oben) und 4,6 (unten) cm

Foto: 1/31 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

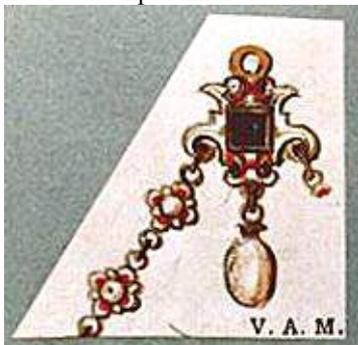


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2859-1919, V&A.

- 1 Entwurf I. zeigt die Vorderseite der Aufhängung, die Vasters für einen Anhänger in Form eines Hippokampen ergänzte, der heute Teil des Waddesdon Bequest im British Museum in London ist.¹
- 2

Ein kleiner goldener Ring oben an der Rosette, dient zur Befestigung des Anhängers an der Kleidung mit einer Nadel oder, um ihn an einer Kette um den Hals zu tragen. Mit dem quadratischen Smaragd in Kastenfassung im Zentrum der weiß emaillierten Rosette zollte Vasters dem übrigen Steinbesatz des Anhängerkorpus Tribut. Er kontrastiert komplementär mit h-förmigem, rotgefassten Rollwerk, das den Stein oben und unten flankiert, während an den Seiten Voluten wie Arme ausgreifen, um die abzweigenden Kettenstränge aufzunehmen. Nur einer der Kettenstränge wurde auf der linken Seite des Entwurfes exemplarisch dargestellt mit zwei Schmuckgliedern in Form einer vierblättrigen roten Blüte und einer den Stempel bildenden Perle. Schlichte Goldringe

¹ Zum Anhänger vgl. Tait, 1986, Kat.Nr. 22, S. 138-141, Abb. 127-129, Farbtafeln XXII, XXIII.

verbinden die Schmuckglieder und halten unten in der Mitte der Rosette eine große Hängeperle. Die ausgeführte Aufhängung folgt detailgetreu dem Entwurf, wobei der Perlenbesatz der Schmuckglieder an den Kettensträngen größer ausgefallen ist als auf der Zeichnung dargestellt.

Die dem Anhänger in Stil und Technik angepasste Aufhängung wurde nie angezweifelt.² Der Entwurf zeugt allerdings davon, dass Vasters der Anhänger zur Ergänzung der Aufhängung überlassen worden war.



Abb. 2 Der nach Vasters' Entwurf ergänzte Anhänger in Form eines Hippokampen. Spanien, spätes 16. Jahrhundert sowie nach 1850 und vor 1857. Emailliertes Gold, Smaragde, Perlen. Maße: 8,8 x 6,4 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1986 (I), Taf. XXII).

Anstelle des Smaragdes in einer Kastenfassung auf der Stirn des Hippokampen könnte sich dort ehemals wie bei einem Einhorn ein Horn befunden haben.³ Vermutlich wird Vasters im Zuge der Ergänzung der Aufhängung die durch ein verloren gegangenes Horn beschädigte Stirn restauriert, d.h. mit dem Smaragd geschlossen haben. Zumindest sind die beiden kastengefassten Smaragde an der Rosette der Aufhängung und an der Stirn des Tieres die einzigen quadratischen Steine des Anhängers. Ein beschädigtes, aber noch vorhandenes Horn hätte Vasters vermutlich durch ein vergleichbares Teil ersetzt.

² Siehe vorige Anm.

³ Tait 1986, S.140.

Von Interesse sind mehrere Gipsabgüsse aus der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André:

- 3 Zwei zeigen einen vergleichbaren Anhänger in Form eines Hippokampen mit stehendem Knaben⁴ und ein weiterer Gipsabguss einen dreiseitig gefassten Edelstein⁵, der dem an der Brust des von Vasters ergänzten Hippokampen-Anhängers gleicht. Schließlich fand sich
- 4 der Gipsabguss eines Pferdekopfes.⁶ Wie beim Kopf des Hippokampen im Waddesdon Bequest befindet sich auf der Stirn eine kleine quadratische Fassung für einen Edelstein. Dies wäre ein Indiz dafür, dass André für die Ausführung der Restaurierung herangezogen wurde und die Gelegenheit nutzte, ein nach dem gegebenen Vorbild eigenes Stück zu fertigen oder einen weiteren Anhänger von Vasters fertigte, der anlässlich seiner Ergänzung des Anhängers in Form eines Hippokampen entstand.



Abb. 3 Gipsabgüsse der Vorder- und Rückseite eines vergleichbaren Anhängers aus der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André sowie eines dreiseitig gefassten Edelsteins (Fotos: Kat. Kugel 2000, Taf. II c, d, e).

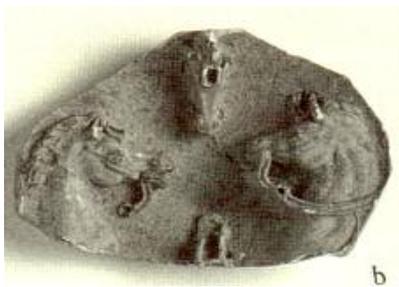


Abb. 4 Gipsabguss eines Pferdekopfes in verschiedenen Ansichten aus der Werkstatt des Alfred André, Paris (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. III b).

Es wäre aufgrund der neuen Erkenntnisse wünschenswert, dass der Anhänger einer tech-

nischen Untersuchung zur Bestimmung des Materialalters sowie unterschiedlicher Fertigungsmethoden unterzogen werden würde. Ein fachkundiger Vergleich der Smaragde am Stück böte sicherlich Klarheit. Im übrigen könnte auch der langrechteckig gefasste Smaragd am Hals des Tieres nicht ursprünglich sein. Wie bei einem „horror vacui“ wurde der letzte zur Verfügung stehende Platz gefüllt, sorglos über die deplizierte Wirkung hinwegsehend.

1850 in Paris verkauft, wird der Anhänger in Form eines Hippokampen 1857 von Fairholt im Katalog der Sammlung von Lord Londesborough veröffentlicht.⁷ Da die Illustration im Katalog den vollständigen Anhänger einschließlich der nach Vasters' Entwurf ergänzten Aufhängung zeigt, stellt das Erscheinungsjahr des Katalogs nicht nur den Terminus ante quem, sondern zeugt zugleich von einer, wenn nicht der frühesten Arbeit von Reinhold Vasters, die vielleicht in seiner Londoner Zeit entstand. Wenn dem so wäre, müsste die Ergänzung des Anhängers um 1850/51 datiert werden.

Eine mit Entwurf I. nahezu identisch erscheinende Rosette besitzt ein Anhänger in Form eines Drachen auf Salamander aus Rothschild'schem Besitz, der sich zuletzt 2003 im Kunsthandel befand (vgl. A6, Abb. 5).

⁴ Kat. Kugel 2000, Taf. II c, d.

⁵ Kat. Kugel 2000, Taf. II e.

⁶ Kat. Kugel 2000, Taf. III b.

⁷ Fairholt 1857, Taf.1, Abb. 1. Dazu Tait 1986 (I), S. 140/141.

A11. Ergänzung eines Anhängers in Form eines Seemonsters mit Venus und Amor
Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection – wohl ausgeführt in der Werkstatt des Alfred André, Paris.

I. E. 2833-1919 (M11B/94): Entwurf der Aufhängung und Hängeperlen

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Gold, braun schwarz, grün, weiß, graublau, beige

Maße: 12,3 x 6 cm

Foto: 1/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2833-1919, V&A.

II. E. 2834-1919 (M11B/94): Rückseite der Rosette

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Gold, grün, schwarz, graublau; Schattierungen der Perle in grau und rosa

Maße: 2,2 x 2,6 cm

Foto: 1/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2834-1919, V&A.

Ähnlich wie beim Anhänger A10 ergänzte Vasters die Aufhängung des Anhängers in Form eines Seemonsters, auf welchem die aus der antiken Mythologie stammenden Götter Venus und Amor (Aphrodite und Eros) sitzen. Zudem versah Vasters den Korpus mit drei Hängeperlen. Vermittelt wurde die Restaurierung wohl durch Frédéric Spitzer, aus dessen Besitz der Anhänger stammt und 1893 unter Lot 1826 versteigert wurde.¹ Heute befindet er sich im Metropolitan Museum of Art, New York (Robert Lehman Collection).

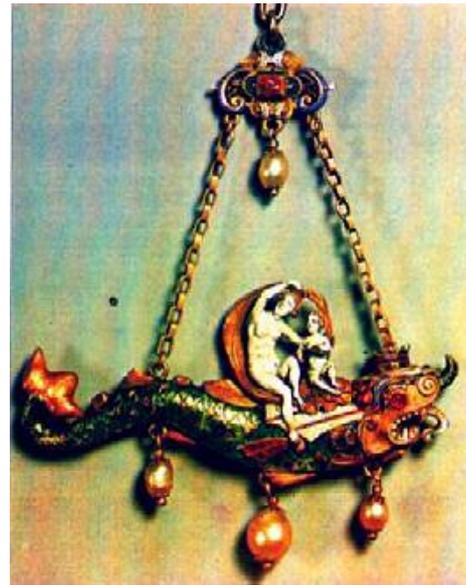


Abb. 3 Der nach Vasters' Entwurf ergänzte Anhänger in Form eines Seemonsters mit Venus und Amor. Emailliertes Gold, Rubine, Perlen. Niederlande, um 1580 sowie zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection (Foto: Hackenbroch 1979, Taf. XXVI, Nr. 633).

Vasters entwarf eine Rosette, deren Zentrum auf der Vorderseite (I.) eine nahezu quadratische Kastenfassung trägt, die mit ovalen Ausbuchtungen grün gerahmt wird. Oben und unten flankieren h-förmige, weiße, goldgepunktete Rollwerkspangen die leer dargestellte Fassung, während zu den Seiten graublau Voluten zur Aufnahme der schlichten Kettenstränge abzweigen. Der zweite Entwurf (II.) zeigt die Rückseite der Rosette, die ohne Edelstein auskommt.

Auch bei dieser Ergänzung berücksichtigte Vasters die am Korpus vorherrschenden Farben und passte seine Rosette dem Stil der Anhänger an, der unter spanischem Einfluss in

¹ Spitzer 1891 (III), S.149, Nr. 41, Taf. V – dort beschrieben als deutsche Arbeit des 16. Jhds.; Spitzer 1893, Lot 1826.

den Niederlanden des ausgehenden 16. Jahrhunderts entstanden war.²

Die Ausführung der Aufhängung entspricht in allen Einzelheiten den beiden Entwurfszeichnungen, wobei nun die leere Kastenfassung der Vorderseite mit einem Rubin besetzt ist. Selbst das Hängeschema der am Korpus befindlichen Perlen, von denen die rechte aufgrund der Form des Seemonsters tiefer hängt als die linke, stimmt mit der Zeichnung überein.

Dies kann nur bedeuten, dass Vasters mit Schablonen arbeitete, d.h. die Umrisse des bereits Vorhandenen, in diesem Fall der Seemonster-Korpus mit den beiden Figuren, nachzeichnete und daraus eine Schablone fertigte, um die der zu ergänzende Teil gezeichnet werden kann. Diese Vorgehensweise (Schablontentechnik) ermöglicht wiederholte Versuche oder variierte Entwürfe bis das Ergebnis stimmt, ohne die Notwendigkeit, immer wieder das bereits Vorhandene aufs Neue skizzieren zu müssen. Noch einfacher wäre es, den bereits vorhandenen Teil selbst als Schablone zu verwenden. Allerdings bedeutet dies eine potentielle Beschädigungsgefahr des Stückes selbst.

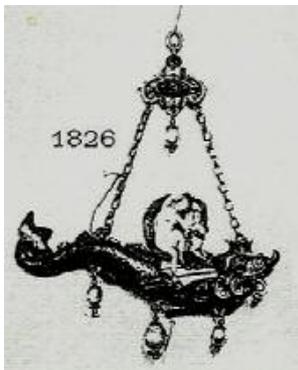


Abb. 4 Abbildung des Lot 1826 aus dem Pariser Versteigerungskatalog von 1893 der Sammlung Spitzer.

5 Eine Verbindung zu Alfred André in Paris stellt ein vergleichbarer Anhänger in Form eines Seemonsters dar, von dem sich ein Gipsabguss erhielt.³ Dies deutet darauf hin, dass bei der Ausführung nach Vasters' Entwurf I. der authentische Anhängerkorpus André vorlag und dieser auch für die Montierung zuständig war.



Abb. 5 Gipsabguss eines vergleichbaren Anhängers aus der Werkstatt des Alfred André, Paris (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. II h).

² Vgl. Hackenbroch 1979, S. 238, sw-Abb. 632, Taf. XXVI.

³ Kat. Kugel 2000, Taf. II h.

A12. Ergänzung eines Anhängers in Form eines Adlers

Restaurierung, Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; Privatsammlung – gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 2851-1919 (M11B/96): Aufhängung und Hängeperlen

Die Beschriftung (Bleistift) befindet sich in der Mitte auf einem montierten Transparentpapier:

6 Saphire
11 Smaragde
16 Rubine

Transparentpapier, Bleistift, Gold, schwarz, blau, weiß, grün, rotviolett

Maße: 15 x 9,4 cm

Foto: 1/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

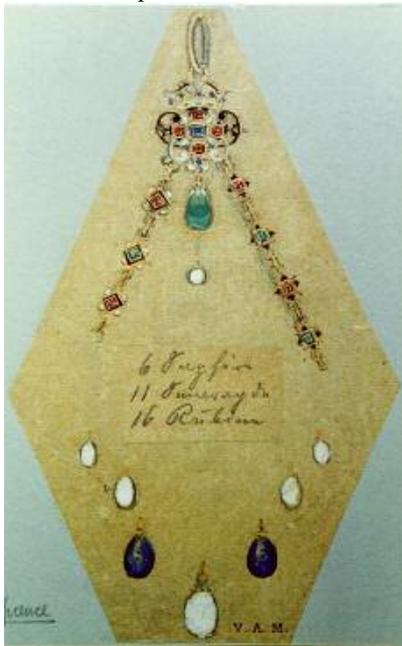


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2851-1919, V&A.

II. E. 2875-1919 (M11B/97): Rosette, Rückseite

Keine Beschriftung

Graues Papier, braun, Gold, weiß, schwarz

Maße: 3,5 x 3,4 cm

Foto: 2/6 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

III. E. 2877-1919 (M11B/97): Rosette ohne Fassungen, Vorderseite

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, Gold, weiß, schwarz, blau, grün

Maße: 3,6 x 3,4 cm

Foto: 2/6 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 (links) R. Vasters, E. 2875-1919, V&A.



Abb. 3 (rechts) R. Vasters, E. 2877-1919, V&A.

Drei Entwürfe (I.-III.) fertigte Vasters für die Ergänzung eines Anhängers in Form eines gekrönten Adlers mit ausgebreiteten Flügeln. Das aus der Sammlung Spitzer stammende Stück wurde komplett montiert 1893 in Paris auf der Nachlassversteigerung des Kunsthändlers unter Lot 1828 zum Kauf angeboten.¹ Heute befindet es sich in einer Privatsammlung.²



Abb. 4 Der nach dem Entwurf von Vasters ergänzte Anhänger in Form eines Adlers. Aufhängung und Perlenbesatz ausgeführt in der Werkstatt des Alfred André, Paris, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Korpus wohl Prag, Anfang des 17. Jahrhunderts. Privatsammlung (Foto: Hackenbroch 1979, Taf. XII).

¹ Spitzer 1893, Lot 1828.

² Hackenbroch 1979, Farbtaf. XXII, S. 193, sw-Abb. 533 – dort benannt als „Prague, 1600-1610“ und im Zusammenhang mit dem Hof Rudolfs II. betrachtet. – Rücklin 1901, S. 177, Abb. 145, führt eine Illustration des Anhängers innerhalb des Kapitels „Renaissanceschmuck in Spanien“ vor mit der Beschriftung „Adlerkleinod, Sammlung Spitzer“.



Abb. 5 Abbildung des Lot 1828 aus dem Pariser Versteigerungskatalog von 1893 der Slg. Spitzer.

- 1-3 Nach Vasters' Entwürfen (I.-III.) führte Alfred André detailgetreu die Ergänzungen für den Anhänger in Form eines Adlers aus: die bekrönte Rosette, von der sich zwei Gipsabgüsse in Andrés Werkstatt erhalten haben, und die Kettenstränge, deren Fertigung in Paris mit einem Abguss belegt wurden.³



Abb. 6 Gipsabguss der in der Werkstatt von Alfred André nach dem Entwurf von Vasters gefertigten Rosette (Fotos: Kat. Kugel 2000, Taf. XXVII n, o).



Abb. 7 Gipsabguss der in der Werkstatt von Alfred André nach dem Entwurf von Vasters gefertigten Kette – auf der linken Seite (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXX b).

Insbesondere der Abguss der Kettenstränge offenbart, was Vasters' Zeichnung (I.) verborgen bleibt, nämlich, dass die vier Schmuckglieder eines jeden Stranges auf der Vorder- und Rückseite unterschiedlich gebildet sind: auf der einen Seite mit zentralem, quadrati-

³ Vgl. Kat. Kugel 2000, Taf. XXVII n, o und Taf. XXX b.

schen, kastengefassten Edelsteinbesatz, der von vier Halbkreisen blütenförmig gerahmt wird, ist die andere Seite als achtblättrige Blüte ohne Besatz geformt.

Der Entwurf von Vasters (I.) hingegen zeigt nur eine Seite des Kettenstranges mit dem von vier Halbkreisen umgebenen Steinbesatz – beim rechten, liegt der Stein (der Ausführung entsprechend) auf der Seite, während er beim linken Kettenstrang alternativ auf der Spitze steht. Derartige Alternativvorschläge finden sich immer wieder auf den Entwürfen von Vasters.

Einziges Unterschied zu dem Entwurf zeigt der reine Perlenbehang des restaurierten Anhängers, im Gegensatz zu welchem Vasters einen Wechsel von Edelsteinen in Perlenform (Smaragd an der Rosette, und zwei Saphire unten) und Hängeperlen vorgesehen hatte. Damit war zu Vasters' ersten Plan zurückgekehrt worden, denn mit den perlenförmigen Edelsteinen waren ursprünglich vorgesehene Perlen übermalt worden.

Auch bei dieser Restaurierung stellte Vasters nur die zu ergänzenden Teile dar, wie bereits bei den Anhängern A10 und A11 zu sehen war. Die unter dem Smaragd befindliche runde Perle (I.) gehört im übrigen zur Krone auf dem Adlerkopf und zeigt besonders deutlich, dass diese sowie alles auf der Zeichnung nicht Festgehaltene (die Krone und der Vogelkorpus mit dem großen, den Laib bildenden Saphir) bereits vorhanden war.



Abb. 8 Gipsabguss eines von André gefertigten Anhängers in Form eines Adlers (Foto: Kat. Kugel, 2000, Taf. V b).

Neben den genannten Gipsabgüssen hat sich ein Adlerkorpus in der Werkstatt André erhalten.⁴ Entweder hatte André einmal mehr die Ausführung der von Vasters entworfenen Er-

⁴ Vgl. Kat. Kugel 2000, Taf. V b.

gänzungen dazu genutzt, einen fast identischen, eigenen Anhänger herzustellen, oder der Gipsabguss belegt eine weitere Arbeit von Vasters.⁵ Wohl in Ermangelung eines einzigen, den Laib bildenden und vermutlich sehr teuren Edelsteins ist die leicht modifizierte Kopie mit einem kastengefassten Stein im Zentrum besetzt, der von einem Kreis kleiner Steine umgeben ist.

- 9 Mit diesem Steinbesatz gleicht er – ist aber nicht identisch mit – einem Anhänger in der Sammlung Thyssen-Bornemisza.⁶ Vielleicht sollte dessen Datierung, eine Entstehung im spanischen bzw. zentraleuropäischen Raum um 1600, neu überdacht werden.



Abb. 9 Anhänger in Form eines Adlers in der Sammlung Thyssen-Bornemisza. Emailliertes Gold, Smaragde, Rubine und Hängeperlen. Spanisch, um 1600 (?). Maße: 6,4 x 4,9 cm. (Foto: Somers Cocks/Truman 1984, S. 124).

⁵ Vgl. Anhänger A3.

⁶ Somers Cocks/Truman 1984, Nr. 25.

A13. Supportativer Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn

Drei Realisationen: 1. Ehem. Slg. Spitzer; Ehem. Slg. Ulf Breede, Berlin; 2. Ehem. Slg. Spitzer; 3. Ehem. Sammlung Lord Londesborough

Datierung: vor 1857

I. E. 2843-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Anhänger und zwei weitere Rosetten

Graugrünes Papier, 1. braun, Gold, weiß, blau, grün, grell rosa; 2. braun, Gold, grün, blau, weiß, pink; 3. braun, Gold, graublau, grün, weiß, grell rosa

Maße: 10,9 x 12,1 cm

Foto: 16/17 (M.K.)

Literatur: Truman 1979, Farbtaf. G, S. 158.; Kat. London 1980, S.140, Kat. Nr. HG7, sw-Abb. S.141; Jones 1990, Nr. 212e (Ausschnitt der Zeichnung).



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2843-1919, V&A.

- 1 Der Gesamtentwurf (I.) zeigt neben dem kompletten Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn zwei unterschiedlich gestaltete Rosetten. Letztere waren keine Alternativvorschläge, sondern dienten für zwei zusätzliche Ausführungen (s.u.).

Als Basis des Anhängers fungiert ein mit sechs Saphiren und zentralem, größeren Rubin besetztes Füllhorn, auf dem der weißgefasste, goldgestrichelte Hund steht, der seinen goldbelegten Kopf dem Betrachter zuwendet. Die Seite des Hundeleibes trägt einen Rubin in Kastenfassung, während ein gleichartiger Saphir die Brust schmückt. An dem goldenen, schwarzgepunkteten Halsband hängt ein schwarzgefasster Ring. Die beiden äußeren Pfoten des schreitenden Tieres ruhen auf den

Enden des mit Früchten überquellenden Füllhorns, derweil die anderen beiden Extremitäten auf unterschiedlich farbigen Voluten stehen, die vom Horn abzweigen. Auch unter dem Horn sind mit zwei kleinen Rubinen geschmückte Voluten und C-Schwünge angebracht. Mit zwei Perlen behängt, die zusammen mit einer dritten ein Dreieck bilden, flankieren diese eine blaue, vierblättrige Blüte.

Zwei reiche Ketten mit abwechselnd schlichten Goldringen, kleinen Perlen und in Rauten arrangierten vierblättrigen Blüten, welche am linken Strang rot und am rechten alternativ grün gefasst sind, führen von den äußeren Ecken des Horns zur Rosette mit tropfenförmiger Hängeperle. Alle Rosette tragen im Zentrum einen Rubin in Kastenfassung. Bei der mittleren Rosette wird er von einer graublauen, goldgepunkteten, zu den Seiten grün auslaufenden Rollwerkspange eingefasst, die auf der Rückseite von einem weißen Kreuzelement hinterfangen ist. Auch die rechte Rosette zeigt eine hier allerdings grüne Rollwerkspange, die von einer vierblättrigen, graublauen Blüte flankiert wird, während die linke Rosette zwei liegenden Volutenpaare zeigt, auf die kreuzförmig vier grüne Blütenblätter gelegt sind.

Die erste Ausführung befindet sich in einer Privatsammlung¹ und entspricht mit ihrer Rosette dem vollständig dargestellten Anhänger auf dem Entwurf.



Abb. 2 Einer von drei nach Vasters' Entwurf gefertigter Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn. Emailliertes Gold, Smaragde, Rubine und Perlen. Vor 1857. Höhe: 8,3 cm. Privatsammlung. (Foto: Kat. London 1980, S. 138).

¹ In Kat. London 1980, S. 139, Nr. H23: „Breede Juwelier, Kiel“ – in Jones 1990, S. 204, Nr. 212c: „Ulf Breede, München.“ Laut Herrn Breede wurde das Stück bereits kurz nach dem Erwerb 1979 weiterverkauft.

Sie stammt aus dem Besitz Frédéric Spitzers und wurde unter Lot 1843 auf dessen Nachlassversteigerung 1893 in Paris angeboten. Die Abbildung (rechts) verdeutlicht den Verlust der linken Hängeperle; sollte damit das Stück älter erscheinen, als es war? Über die Sammlung Lord Astor of Hever gelangte der Anhänger schließlich in deutschen Besitz und wurde 1980 auf der Londoner Ausstellung *Princely Magnificence* im Victoria and Albert Museum zusammen mit der Entwurfszeichnung von Vasters ausgestellt.²

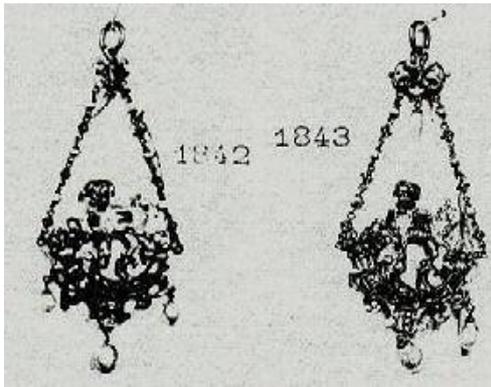


Abb. 3 Abbildung von Lot 1842, 1843 aus dem Versteigerungskatalog der Slg. Spitzer von 1893.

Daneben bezeugt Lot 1842, dass es eine zweite Ausführung gibt – ihre Rosette entspricht der linken auf dem Entwurf von Vasters, während die Kettenstränge denen der ersten Ausführung gleichen.³ Leichte Variationen dieser Ausführung sind festzustellen, beispielsweise ist der Kopf weiter nach vorn gedreht. Der Verbleib des Stückes ist unbekannt.

1870 erwarb das Londoner South Kensington Museum, das spätere Victoria and Albert Museums, auf einer Versteigerung zwei aus dem Schatz der Kathedrale Nuestra Señora del Pilar zu Saragossa stammende Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn.⁴ Tait

vermutet in Vasters' Anhängerentwurf eine „direkte Kopie“ nach einem dieser beiden Stücke (Abb. 4a)⁵, oder Vasters könnte einen dritten in Saragossa versteigerten, heute verschollenen Anhänger erworben haben – was eher unwahrscheinlich ist – der als Modell seiner Fälschungen fungiert haben würde⁶.



Abb. 4a (links) und 4b (rechts) Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn, erworben auf der Saragossa-Versteigerung. Beide Spanien, um 1600 (?). Emailliertes Gold, Perlen. Besatz (a): Kristall, ein Smaragd. Höhe: 10,2 cm; Besatz (b): Rubine, Diamanten (Tafelschliff), ein Smaragd. London, Victoria and Albert Museum (Fotos: Jones 1990, S. 202, Nr. 212a und 212b).

Schließlich weist Tait auf einen von Fairholt 1857 veröffentlichten Anhänger in der Sammlung Lord Londesborough, London, hin, von dem behauptet wird, er sei in Spanien erworben worden. Bereits in der mittleren Dekade des 19. Jahrhunderts zu Lord Londesborough gelangt, nahm Tait unter Vorbehalt an, dieser Anhänger könne vor dem Beginn von Vasters' fälscherischer Tätigkeit entstanden sein. Sollte davon auszugehen sein, die drei Anhänger aus Saragossa seien authentisch, könnte für sie sowie den ehemals bei Lord Londesborough befindlichen Anhänger nahezu ein „Massen-

² Der Anhänger wurde bei Christie's London, 27. November 1979, Lot 167, versteigert. (Unter Lot 168 u. 169 wurden zudem Anhänger A8 und A9 verkauft.). Vgl. dazu auch Newman 1981, S. 319, Taf. XIV; Zu *Princely Magnificence*. vgl. Kat. London 1980, zum Anhänger S. 139, Kat. Nr. H23, S. 138 mit Farbabb. und zur Entwurfszeichnung s.o.

³ Tait 1986 (I), S. 136, verwechselte die Lots.

⁴ London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 334-1870 (vgl. Kat. London 1980, S.83, Kat.Nr. 109) und Inv.Nr. 336-1870. Zum Ankauf der beiden Anhänger auf einer im Sommer 1870 in Saragossa abgehaltenen Versteigerung siehe Oman 1967, bes. S. 404 („...for £42 [lot 441] and £34 13s [lot 449]“), Tafel II, b („Pendant, Barcelona, c. Enamelled gold set with rubies and diamonds, height 10,2 cm.“) und Tafel II, f („Pendant, Barce-

lona, c. 1610. Enamelled gold set with rubies and diamonds, height 10,2 cm.“).

⁵ Tait 1986 (I), S. 135.

⁶ Tait 1986 (I), S. 137, Oman 1967, S. 404, zitierend: „there [Saragossa sale] were three enamelled pendants with a white dog as the central motif (...)“ Zwei kaufte das Victoria and Albert Museum (vgl. Anm.4), den Käufer des dritten Anhängers kannte Oman nicht, fährt Tait fort: „but if it went to Reinhold Vasters no doubt it could have served as a model for the faked versions, which the collections of Frederic Spitzer and others, subsequently contained.“ Wie bereits oben angemerkt, ist es eher unwahrscheinlich, dass Vasters den dritten Anhänger aus bzw. in Saragossa erwarb (s.u.).

produkt“ spanischer Goldschmiede am Ende des 16. Jahrhunderts angenommen werden.⁷

In der vorliegenden Arbeit gelang bereits der Nachweis eines nach einem Entwurf von Vasters vor 1857 neugefassten Anhängers in der Sammlung Lord Londesborough (vgl. A10). In Anbetracht der Tatsache muss davon ausgegangen werden, dass der bei Fairholt abgebildete Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn gleichfalls eine Arbeit von Vasters zeigt – zumal Abbildung und Entwurf vollständig identisch sind; vermutlich handelt es sich um die dritte Ausführung nach Vasters' Entwurf. Die Veröffentlichung dieses Anhängers im Fairholt stellt also auch hier den Terminus ante quem von 1857. Bei der Vermittlung des Stückes an Lord Londesborough mag Spitzer eine Rolle gespielt haben – schließlich wurden die beiden anderen Ausführungen als alte Arbeiten auf dessen Nachlassversteigerung angeboten – vermutlich sogar hatte er die Anhänger bei Vasters in Auftrag gegeben.



Abb. 5 Illustration des Anhängerkorpus in Form eines Hundes auf einem Füllhorn. Arbeit von Reinhold Vasters, vor 1857. (Foto: Fairholt 1857, Taf. V, Abb. 3).

Daher ist zum einen Taits Vorbehalt einer Entstehung des Anhängers von Lord Londesborough vor Vasters' fälscherischer Tätigkeit, mehr als berechtigt und zum anderen wird hier der Annahme eines „Massenprodukts“ spanischer Goldschmiede des späten 16. Jahrhunderts widersprochen.⁸

⁷ Tait 1986 (I), S. 137, Abb. 126: „It had already been taken out of Spain and brought to Lord Londesborough by the middle decade of the nineteenth century and could – perhaps wrongly – be presumed to pre-date Reinhold Vasters' faking activities in Aachen.“ – „If the three examples of this 'dog' jewel from the shrine of Our Lady of the Pillar at Saragossa are, however, assumed to be genuine Renaissance pieces, it would imply that they and the Londesborough example were almost 'mass products' by late sixteenth-century Spanish jewellers.“ – Fairholt 1857, Taf. V, Abb. 3.

Somit kann auch bezweifelt werden, dass einer der drei aus Saragossa stammenden Anhänger dem Aachener Goldschmied als direktes Vorbild diene. Erst 1870 mit ihrer Versteigerung gelangten diese in den Blickpunkt der Öffentlichkeit.

Wie dem auch sei, bereits Truman meldete Zweifel an der Authentizität eines der beiden Stücke im Victoria and Albert Museum an, ohne zu sagen welches, und erwog die Möglichkeit einer Entstehung im 19. Jahrhundert. Insbesondere sah er im Auftauchen vier gleicher Stücke zur selben Zeit einen Verdachtsmoment.⁹ Immerhin wurde der Verdacht nicht berücksichtigt, als die beiden Anhänger aus Saragossa in die offizielle Publikation¹⁰ der Schmucksammlung des Victoria and Albert Museums als Arbeiten von um 1603 eingereicht wurden.¹¹

Die Bedenken, die Saragossa-Provenienz könne nicht vollständig vertrauenswürdig sein, wurde in der vorliegenden Arbeit bereits beim Anhänger in Form eines Vogels (A3) formuliert. Hier nun äußerten Truman und Tait antizipatorisch in diese Richtung gehende Gedanken.

⁸ Innerhalb der Überlegungen kam der Gedanke auf, Vasters habe evtl. den Anhänger in der Slg. Lord Londesborough lediglich restauriert, d.h. den vielleicht doch alten Korpus mit einer Aufhängung ergänzt. Vergleicht man allerdings Entwürfe für derartige Ergänzungen (vgl. A10-A12), ist festzustellen, dass Vasters in keinem Fall den vorhandenen Korpus darstellte. Vielleicht aber, so könnte eingewendet werden, stellte er ihn hier dar, weil er die Restaurierung zum Anlass nahm, zwei Kopien anzufertigen. Doch auch hier verdeutlicht ein Vergleich mit einem Entwurf (A36, A37), dass Vasters in einem solchen Fall nicht kopierte, sondern ein nahestehendes, aber verändertes Stück entwarf. Selbst die beiden bei Spitzer aufgeführten Anhänger nach Vasters' Entwurf (Lot. 1842/3, s.o.) zeigen Unterschiede zueinander. Wenn Vasters ein historisches Vorbild benutzte, sind die danach entstandenen Arbeiten immer unterschiedlich, nie gibt es eine mit dem Vorbild völlig übereinstimmende Kopie. Deshalb wurde der Gedanke an eine Restaurierung sogleich verworfen.

⁹ Truman 1979, S. 158: „A further group of jewels (...) are those of enamelled gold dogs set on a jewelled scroll or cornucopia. A design for one of these, with alternative suspension units, is included in the Vasters drawings (colour G). Two very similar pieces were acquired by the Victoria and Albert Museum in 1870 from the treasury of the Virgin of the Pillar at Saragossa. One of these may possibly be nineteenth century and two other appear in Spitzer's sale in 1893, lot 1842 and 1843. The appearance of four almost identical jewels at the same time is perhaps more than a coincidence.“ - Wahrscheinlich meint Truman den Anhänger mit der Inv.Nr. 336-1870, der im Gegensatz zu 334-1870 (S. 83, Nr. 109) im Kat. London 1980 weder aufgeführt noch erwähnt ist.

¹⁰ Shirley Bury, Jewellery Gallery Summary Catalogue, Victoria and Albert Museum, London 1982, Nr. 15 und Nr. 17, S. 154, wo beide Anhänger als „Spanish: about 1603“ eingeschätzt werden.

¹¹ Tait 1986 (I), S. 137, schließt sich an.

Am Beginn des 17. Jahrhunderts war das Anhängermotiv des Hundes auf einem Füllhorn bei Juwelieren in Spanien sehr beliebt.¹² Bis heute hat sich eine große Anzahl von Exemplaren erhalten.

6 Ein Beispiel mit reduziertem Charakter repräsentiert ein in Venedig verwahrtes Stück, das als Votivgabe konzipiert wurde.¹³ Zwar zeigt es die Schrittstellung des Hundes, doch die Voluten, auf denen die Pfoten stehen, sind stark verkürzt. Obwohl insbesondere der Hundeleib und das Horn extrem vereinfacht und schematisiert wurden, blieb die Gesamtkomposition erhalten.

7 In diesem Zusammenhang muss ein weiterer Anhänger betrachtet werden, der 1964 in der Ausstellung *Kleinodien* in Frankfurt am Main gezeigt wurde und sich zu diesem Zeitpunkt im Besitz eines Sammlers aus München befand.¹⁴ Insbesondere die Rosette und die Kette gleichen dem Anhänger in Venedig. Das Füllhorn allerdings wurde soweit schematisiert, dass es im Katalog schlicht als Halbbogen bezeichnet wird.



Abb. 6 (links) Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn. Spanien, frühes 17. Jahrhundert. Venedig, Stiftung Cini (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 913).

Abb. 7 (rechts) Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn. Spanien (?), Ende des 16. Jhds. Emailliertes Gold, Rubine, Smaragde. Höhe 9,2 cm. München, Privatbesitz (Foto: Kat. Frankfurt 1964, Taf. I).

Anhänger als Votivgabe wurden in oft hoher Auflage für den Brauch der Pilger produziert, vor Heiligen eine dingliche Spende zu leisten. Nicht allein christliche Motive waren Gegen-

stand. Oft wurden Extremitäten nachgebildet, die als Zeichen des erkrankten und/oder wiederhergestellten Körperteils dem Heiligen dargeboten wurden. Wer heute eine bekannte Pilgerstätte aufsucht, findet immer noch den lebendigen Brauch der Votivgabe.

Die Bedeutung des Anhängers (I.) erschließt sich aus den verwendeten Symbolen: Der weiße Hund, ein ambivalentes Sinnbild, gilt hier als Zeichen beständiger Treue und steht für Güte und Frömmigkeit; zudem ist weiß die Farbe der Reinheit. Das Füllhorn, Sinnbild für Überfülle des Glücks und reiche Ernte, spricht den Überfluss materieller wie auch geistiger Werte an. Damit ist der Anhänger Ausdruck der Bitte um eine beständige Versorgung mit (mehr als) dem Notwendigen sowie Dankesgabe für das bereits Gewährte.

Wie das aufwendige und kostbare Motiv im Innungsbuch der katalanischen Goldschmiedegilde in Barcelona 1603 aussah, zeigt eine letzte Abbildung eines Entwurfes von Gabriel Ramon.¹⁵ In allen wichtigen Merkmalen stimmt das Muster mit dem von Vasters entworfenen Anhänger überein. Es bestätigt, dass der Aachener Goldschmied wahrscheinlich hier sein Vorbild gefunden hatte.



Abb. 8 Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn aus dem *Llibres de Passanties*, dem Musterbuch der Goldschmiedegilde in Barcelona. Braune Federzeichnung. (Foto: Hackenbroch 1979, S. 320, Abb. 833).

In der Werkstatt des Alfred André, Paris, erhielt sich der Gipsabguss eines Anhängers mit Hahn auf einem fast identischen Horn.¹⁶

¹² Dazu Oman 1967, S. 404.

¹³ Abgebildet in Hackenbroch 1979, Abb. 913.

¹⁴ Kat. Frankfurt 1964, Taf. I, Nr. 45.

¹⁵ Oman 1967, Anm. 11 (S. 406) spricht den Entwurf von Gabriel Ramon als frühesten derartigen Entwurf an.; Siehe auch Hackenbroch 1979, Abb. 833 (dort irrtümlich mit „1903“ beschrieben; Jones 1990, Nr. 212g.

¹⁶ Vgl. Kat. Kugel 2000, Taf. IV i.

A14. Supportativer Anhänger in Form der auf einem Hirsch reitenden Diana auf Rankenwerk

Realisation: Ehem. Slg. Spitzer; Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.Nr. 44.622

I. E. 2801-1919 (M11B/91): Anhänger – Gesamtansicht

Keine Beschriftung

Brauner Zeichenkarton, montiert auf weißem Papier, Gold, braun, weiß, grau, rotviolett, grün, grau-blau

Maße: 13,8 x 8,6 cm

Foto: 1/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist Stockflecken auf.

Literatur: Kat. London 1980, Kat.Nr. HG3, S. 139 mit einem Ausschnitt Vasters' Zeichnung¹; Hackenbroch 1986, sw-Abb. 33, S. 186.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2801-1919, V&A.

II. E. 2855-1919 (ehem. M11B/96, jetzt in Passepartout)²: Aufhängung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, braun, Gold, rotviolett, blau

Maße: 5,8 x 5,8 cm

Foto: 17/5 (M.K.)

Literatur: Kat. London 1980, bei Kat.Nr. HG2 ohne Abbildung aufgeführt.

¹ Die dort angegebenen Maße sind falsch.

² Für die Ausstellung *Princely Magnificence* im Londoner Victoria and Albert Museum (1980) wurde die Zeichnung ausgeschnitten.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2855-1919, V&A.

III. E. 3595-1919 (M11C/166): Aufhängungen vier verschiedener Anhänger – rechts die Gruppe vom Anhänger mit Diana

Beschriftung (Tinte) der hier relevanten Teile auf der rechten Seite des Entwurfes:

Vorder=Rückseite

1 Stück

Stahlblau transparent

10 Stück

Graues Papier, Bleistift, Gold, braun, rotviolett, blau, weiß

Maße: 8,4 x 22,7 cm

Foto: 16/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

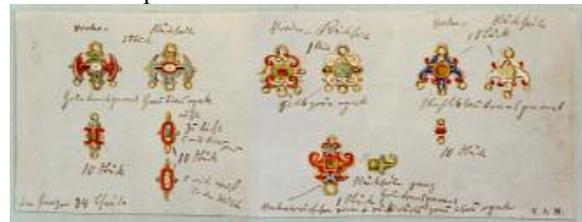


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3595-1919, V&A.



Abb. 4 Ausschnitt aus Abb. 3: Details der Aufhängung (rechts).

Der Gesamtentwurf (I.) der auf einem weißem Hirsch im Damensitz reitenden weiblichen Figur mit rotvioletterm Schurz (transluzides Email auf Gold) und nacktem, flachbrüstigen Oberkörper ist nicht ein Beispiel für Vasters' androgyne Figurendarstellung, sondern Aus-

druck zeitgenössischer Sicht der antiken Göttin Diana, nach der deren „Brust und Hüften ohne weibliche Fülle“ sind. Überdies gelte der Göttin vor allen anderen Tieren die Hirschkuh als heilig, und gewöhnlich sei sie mit Bogen und Köcher ausgestattet.³

Letztgenannter wurde auf Entwurf I. goldbehalten dargestellt und ähnelt einer Säule. Das Missverständnis des Attributs hatte Truman bereits angesprochen⁴, was jedoch nicht verhindert hatte, die weibliche Figur zu einer Personifikation von Stärke und Kraft zu erklären, kurz „Fortitude“, und sich über die Säule und das Reiten auf einem Hirsch zu wundern.⁵

Mit Diana zugewandtem Kopf springt die Hirschkuh mit goldenem Geweih weit ausholend auf einer Basis aus bunt emaillierten Volutenranken, welche in drei Bögen einen zentralen querrechteckigen Stein in großer emailierter Fassung umgibt.

Die schlichten Kettenstränge aus goldenen Ovalgliedern, die in einen Goldring führen, wurden bei der Ausführung gegen eine aufwendige Aufhängung ersetzt. Diese stellte Vasters montiert und mit Hängeperle auf der Detailzeichnung II. dar. Zudem ergänzte er für die Fertigung einen Entwurf der Einzelteile, welche er auf III. (rechts) - zusammen mit denen anderer Anhänger⁶ - festhielt. Die Entwurfszeichnung zeigt die *Vorder=Rückseite* der Rosette und ein einzelnes Kettenglied, von dem 10 Stück herzustellen waren.

Derart ausgestattet, unterscheidet sich der ausgeführte Anhänger in der Walters Art Gallery, Baltimore⁷, von den Entwürfen in zwei Punkten: die Diana erscheint vollbusig und der auf dem Entwurf unverzierte Köcher wurde bei der Ausführung mit einer Punzierung versehen, die ihn mit horizontalen Bändern einer Säule ähneln lassen.

1893 befand sich das Schmuckstück im Nachlass von Frédéric Spitzer und wurde im Versteigerungskatalog unter Lot 1819 abgebildet.

Die Illustration zeigt, dass sich ehemals an den

seitlichen Bögen der Rankenbasis Hängeperlen befunden haben, die im Laufe der Zeit verloren gingen. Bereits zwei Jahre zuvor war der Anhänger in den Katalog der Sammlung Spitzer als deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts eingereicht worden.⁸



Abb. 5 (links) Der nach Vasters' Entwurf gefertigte Anhänger mit Diana. Emailiertes Gold, Juwelen und Perlen. Höhe: 12,7 cm. Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.Nr. 44.622 (Foto: Kat. London 1980, S. 44).

Abb. 6 (rechts) Abbildung des Lot 1819 aus dem Versteigerungskatalog von 1893 der Slg. Spitzer.

Der Anhänger steht kompositorisch in enger Verbindung mit Entwürfen von Hans Collaert d. Ä., die 1581 und 1582 bei Philip Galle in Antwerpen erschienen.⁹

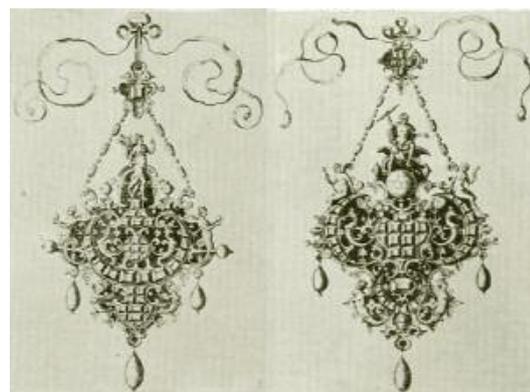


Abb. 7a (links) und 7b (rechts) Hans Collaert d. Ä., Kupferstichentwürfe für Anhänger mit Götterfiguren (a: Nr.3, b: Nr. 5). 1581 in Antwerpen erschienen. Berlin, Kunstbibliothek der SMPK (Foto: Appuhn 1970, S. 26).

³ Otto Seemann, Die Götter und Heroen der Griechen, Leipzig 1869, S. 57; Zu Diana siehe auch Paulys RE, 9. Halbbd. Demogenes-Donatianus (1903), Sp. 325-338; Der neue Pauly, Bd. 3 Cl-Epi (1997), Sp. 522-525.

⁴ Truman in Kat. London, S.139.

⁵ Hackenbroch 1986, S. 185.

⁶ Die Details ganz links gehören zum Anhänger A15.

⁷ Zum Stück siehe D. Scarisbrick, The Jewelry of the Renaissance, in: Jewelry Ancient to Modern (Sammlungskatalog der Walters Art Gallery), New York 1980, S. 190, Kat.Nr. 518.; Kat. London 1980, Kat.Nr. H19, Farbabb. auf S. 44.; Hackenbroch 1986 S. 181, Abb. 32, S. 185, Anm. 45.

⁸ Spitzer (II) 1891, S. 148, Nr. 34, Bijoux Taf. V. Vgl. Hackenbroch 1986, Anm. 45.

⁹ Siehe Appuhn 1970, S. 26, 27 die Abbildungen 3, 5 und 7. (Zu einem weiteren Kupferstich aus der Serie vgl. A18 der vorliegenden Arbeit.; Siehe auch Tait 1986 (I), S. 105/6.

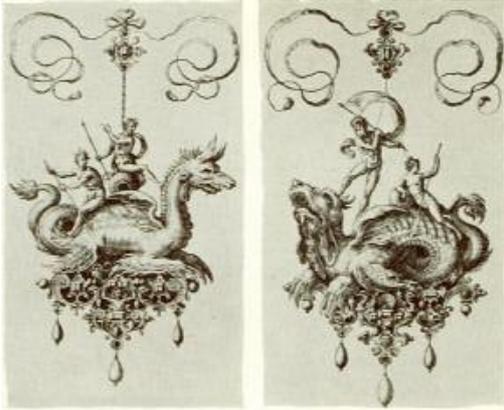


Abb. 8 Hans Collaert d. Ä., Kupferstichentwürfe für Anhänger mit Meeresungeheuern. 1582 in Antwerpen bei Philip Galle erschienen. Berlin, Kunstbibliothek der SMPK (Foto: Appuhn 1970, S. 28).

Einige zeigen Anhänger mit Götterfiguren, die auf einer länglichen, in drei Pässen geformten Basis aus Rankenwerk mit Steinbesatz dargestellt sind. Nicht völlig frei präsentiert, erscheint etwa Zeus vor seinem Attribut dem Adler, während eine andere Figur vor einer halb hohen Nische steht. Andere Entwürfe von Collaert präsentieren berittene Meeresungeheuer, die sich ohne jeglichen Hintergrund auf vergleichsweise kleinen Basen erheben. Aus solchen Vorlagen entwickelte Vasters seinen Anhänger mit Diana. Hans Collaerts Entwürfe und die von Kollegen wie Erasmus Hornick hatten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (ab ca. 1560) enormen Einfluss auf die deutsche Produktion von Anhängern.

7 a
7 b
8

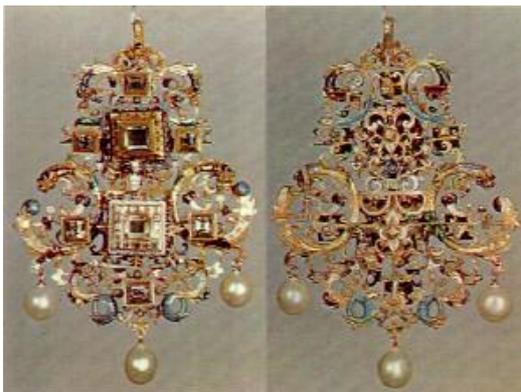


Abb. 9 Anhänger aus Rankenwerk in Tropfenform. Amsterdam, ca. 1600-1610. Emailliertes Gold, Diamanten, Perlen. (Foto: Hackenbroch 1979, Taf. XXXIII, Abb. 711).

Daneben werden niederländische Anhänger aus der Zeit um 1600 Einfluss auf Vasters' Entwurf ausgeübt haben. Ein in Amsterdam gefertigter Anhänger zeigt im Zentrum einen großen Diamanten, um den in einer lockeren,

9

ins Längliche gezogenen Komposition Rankenwerk in vier Pässen arrangiert ist, so dass sich eine Tropfenform ergibt.¹⁰ Ohne den oberen Teil des durchbrochenen Geflechtes, haben wir eine mit dem Entwurf von Vasters vergleichbare Rankenbasis.

In enger Verbindung mit dem Diana-Anhänger von Vasters stehen zwei Arbeiten:

Der eine, 1885 von Luthmer publiziert¹¹, befand sich ehemals in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild in Frankfurt am Main und zeigt eine fast identische Komposition. Auf einer Basis, bei der sich Rubine und Rankenwerk um einen Diamanten im Zentrum gruppieren, reitet eine weibliche Figur auf einem Löwen.

10



Abb. 10 (links) Anhänger mit einer einen Löwen reitenden weiblichen Figur auf einer Rankenbasis. Emailliertes Gold, Diamant, Rubine und Perlen. Ehemals im Besitz des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt/Main (Foto: Luthmer 1885, Taf. LXIX).

Abb. 11 (rechts) Anhänger mit einem einen Elefanten reitenden Knaben auf einer Rankenbasis. Zweite Hälfte 19. Jh. Emailliertes Gold, Diamanten, Rubine und Perlen. Höhe: 12,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Jack and Belle Linsky Collection, Inv.Nr. 1982.60.386 (Foto: Kat. New York 1984, S. 202).

Auch beim anderen Anhänger im Metropolitan Museum of Art, New York¹², finden sich identische Merkmale. Anstelle der Diana mit

11

¹⁰ Hackenbroch 1979, S. 259, S. 261, sw-Abb. 711 a, b und Farbtaf. XXXII, erwähnt den Anhänger im Zusammenhang mit Arbeiten niederländischer Juweliere, die für spanische Herrschaften Edelsteine aus ihrem Überseebesitz fassten.

¹¹ Luthmer 1885, Taf. LXIX mit Abb.

¹² Zum Stück siehe Kat. New York 1984, Kat.Nr. 123, S. 202.

Hirsch zeigt er einen auf einem Elefanten reitenden, Harfe spielenden Knaben. Die Pässe der Rankenbasis tragen zentrale Edelsteine in Kastenfassungen, die sich um einen großen Stein im Zentrum gruppieren.

Zwar gibt es keine beweisbare Verbindung der beiden Anhänger zu Vasters, dennoch darf bezweifelt werden, dass die Ähnlichkeit der Komposition rein zufällig ist.

A15. Supportativer Anhänger in Form eines Hippokampen mit reitendem Neptun-Knaben auf schalenförmiger Basis

Realisation: 1. Ehemals Sammlung Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Jack and Belle Linsky Collection, Inv.Nr. 1982.60.382; 2. Ehemals Sammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien (?)

I. E. 2818-1919 (M11B/93): Anhänger - Gesamtansicht

Keine Beschriftung

Weißes, grau gouchiertes Papier auf weißem Karton, Gold, grün, weiß, rotviolett, graublau, schwarz, blau, fliederfarbenes violett

Maße: 11,4 x 5,8 cm / Foto: 1/16 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist zwei Schnitte auf: 1. ein waagerechter Verlauf von links über die Volute der Schale nach unten, dem Tierleib folgend, trapezförmig um den Knaben und waagerecht über der rechten Volute zum Blattrand; 2. waagerechter Verlauf unter der Wulst des Schalenrandes über den Perlen des Schalenunterteils.

Literatur: Kat. London 1980, S. 140, Abb. HG4, Kat. Nr. HG4 S. 139, 140; Vincent in: Kat. New York 1984, Nr. 114 (ohne Abb.).



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2818-1919, V&A.

II. E. 2857-1919 (M11B/96): Aufhängung

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Gold, schwarz, grün, blaugrau, weiß, rotviolett

Maße: 5,8 x 6 cm / Foto: 1/31 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2857-1919, V&A.

III. E. 3595-1919 (M11C/166): Aufhängungen vier verschiedener Anhänger¹ - links die hier relevanten Details

Beschriftung (Tinte) der hier relevanten Teile auf der rechten Seite des Entwurfes:

Vorder = Rückseite
1 Stück
Grün transparent Grau blau opak
nicht zu licht
10 Stück
5 mit blaugrau
10 Stück
5 mit weiß
10 Stück in der Mitte

Graues Papier, Bleistift, Gold, braun, grün, rotviolett, graublau, gelbgrün, schwarz

Maße: 8,4 x 22,7 cm

Foto: 16/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

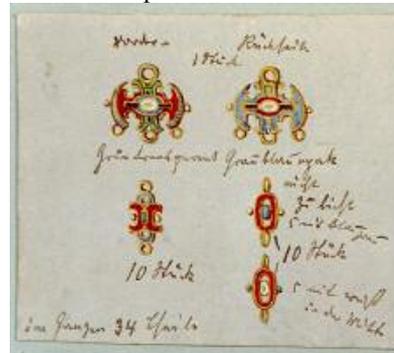


Abb. 3 Reinhold Vasters, Ausschnitt aus E. 3595-1919, V&A. Details der Aufhängung auf der linken Seite des Blattes (ganze Abbildung siehe A14, Abb. 3).

IV. E. 2984-1919 (M11B/107): Boden der schalenförmigen Basis

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, rotviolett, graublau

Maße: 3,4 x 3,1 cm

Foto: 4/1 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

¹ Die Details ganz rechts gehören zum Anhänger A14.



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2984-1919, V&A.

Der nach Entwurf I. ausgeführte Anhänger wird in der Literatur unterschiedlich bezeichnet: Hackenbroch nennt ihn 1979 „Unicorn“², während er 1986 als „Pendant with Triton mounted on a sea monster“, „Triton Pendant“ oder „Triton riding a sea monster“³ aufgeführt wird. Die Bezeichnung der kleinen Figur als Triton geht auf Truman zurück, der von einem „triton rides a sea creature“ spricht.⁴ Hieran anschließend ist bei Vincent von einem „Pendant with a Triton riding a unicorn-like sea creature“⁵ zu lesen.

Tatsächlich ist Triton ein falsch gewählter Name, der auf den Meeresherrn Triton, Sohn des Poseidon und der Amphitrite, zurückgeht - ein Hybride (halb Mensch, halb Tier – Mensch mit Fischleib) in der griechischen Mythologie. Später vervielfachte man ihn zu einem Schwarm von Tritonen, die an der Seite der Nereiden im Gefolge des Poseidon erscheinen, und als nautische Pendants von Satyrn und Nymphen zu verstehen sind, die auf dem Festland das Gefolge des Dionysos bilden. In der bildlichen Darstellung veränderte sich der Fischunterleib im Laufe der Zeit zu schuppigen Schlangenschwänzen; auch traten kentaurenartige Mischwesen mit Flossen (Ichthyokentauren) hinzu.⁶ Das Aussehen der Tritonen ist vielfältig, nie aber erscheint er als Knabe mit Dreizack, was zu der hier gewählten Bezeichnung als Neptun-Knabe führte.

Ebenso falsch ist die Bezeichnung Seemonster, da Vasters auf seiner Zeichnung zweifellos einen Hippokampen darstellte mit einem aus einer Barockperle gebildeten Leib: ein Misch-

wesen mit Pferdekopf und -hals, mit Flossen und einem Schlangenschwanz.



Abb. 5 Der nach Vasters' Entwürfen gefertigte Anhänger in Form eines Hippokampen mit reitendem Neptun-Knaben. Barockperle, emailliertes Gold, Smaragde, Rubine und Perlen. Höhe: 11,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Jack and Belle Linsky Collection, Inv.Nr. 1982.60.383 (Foto: Hackenbroch 1979, Taf. XXXX).

Die im New Yorker Metropolitan Museum of Art verwahrte Ausführung zeigt ein auf der Stirn des Hippokampen hinzugefügtes, gedrehtes Horn, von dem Vincent vermutet, es sei aus einer Laune des ausführenden Goldschmiedes entstanden.⁷ Natürlich kann auch die Einflussnahme des Auftraggebers nicht ausgeschlossen werden; der Anhänger befand sich in der Sammlung Spitzer⁸, wird aber 1893 nicht mehr unter den zu versteigernden Objekten aus dem Nachlass des Kunsthändlers aufgeführt.

Neben dem Einhorn weichen weitere Bereiche des gefertigten Anhängers von den Zeichnung I.-III. ab: Das ausgeführte Stück zeigt schlichte Kettenstränge aus unterschiedlich großen Goldgliedern – aus vier Stäben gebildete, durchbrochene Ovale verbunden mit kleinen Ringen - anstelle der aufwendigen, emaillierten Schmuckglieder. Die Rosette hingegen entspricht der komprimierten Fassung auf I., während bei II. und III. die volutenförmigen Flanken das ovale Zentrum nicht so eng umschließen.

² Hackenbroch 1979, Farbtaf. XXXX, sw-Abb. 908, S. 338.

³ Hackenbroch 1986, sw-Abb. 34, 35 und S. 182.

⁴ Kat. London 1980, Kat.Nr. HG4 S. 139.

⁵ Clare Vincent in Kat. New York 1984, S. 194, Kat.Nr. 114. Weitere Literatur zum Stück siehe Spitzer 1891, III, S. 152, Nr. 56 (dort bez. als italienische Arbeit des 16. Jhds.); Hackenbroch 1979, Taf. XXXX, S. 338, sw-Abb. 908; Kat. New York 1984, Nr. 144, S.194, 195.

⁶ Vgl. Hunger 1974, S. 409, 410; Auch in der mit Vasters zeitgenössischen Literatur wird Triton derart geschildert. Dazu Seemann 1869, S. 139-141; Zu Triton siehe auch Paulys RE, 13. Halbbd. Tributum-M. Tullius Cicero (1939), S. 245-305, darin zum Aussehen besonders Sp. 299-301.

⁷ Kat. New York 1984, S. 195; Hackenbroch 1986, S. 185, wiederholt den Gedanken.

⁸ Spitzer 1891 (III), S. 152, Nr. 56, Bijoux.

Daneben zeigt die schalenförmige Basis eine Einschnürung, ein Zwischensegment, das sich dort befindet, wo die gezeichnete Basis durch einen Schnitt zweigeteilt ist. Es sieht so aus, als ob das Zwischensegment aus der Zeichnung entfernt wurde.

- 4 Der auf Entwurf IV. festgehaltene ovale Boden der schalenförmigen Basis gleicht der Ausführung.

Im Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer findet sich ein vergleichbarer Anhänger⁹, der anstelle des Hippokampen mit Neptun-Knaben einen Jagdhund aufweist. Auch sein

- 6, 7 Torso besteht aus einer Barockperle. Zudem ist das Unterteil der schalenförmigen Basis, das sich auf I. unterhalb des Schnittes befindet, bei beiden Anhängern identisch, wie Truman bereits feststellte¹⁰, während der obere Schalenenteil (Wulst) fehlt.

Die Ähnlichkeit beider Anhänger spricht dafür, dass auch der Jagdhund-Anhänger auf Vasters zurückgeht, und in Anbetracht der auf I. durchgeschnittenen Basis mag es sich so verhalten haben:

Vasters hatte einen Entwurf des Jagdhund-Anhängers gefertigt. Aus diesem schnitt er die schalenförmige Basis aus und montierte sie als unteren Schalenenteil unter die Zeichnung des Hippokampen-Anhängers (I.). Der darüber befindliche obere Schalenenteil (Wulst) befindet sich im übrigen gleichfalls auf einem in die Zeichnung montierten Blatt, scheint demnach also eine nachträgliche Veränderung darzustellen. (Schließlich wurde bei der Ausführung des Hippokampen-Anhängers das Oberteil der Schale, wie oben angesprochen, vom Unterteil durch ein Zwischensegment getrennt.) Die Wiederverwendung von einem Bereich einer Zeichnung (Jagdhund-Anhänger) und die anschließenden Änderungen der neuen Zeichnung (Hippokampen-Anhänger) durch eingefügte Blatteile (nicht nur der Schalenoberteil, sondern auch der Neptun-Knabe), erklärt die für Vasters äußerst ungewöhnliche Gouachierung des Hintergrundes. Mit ihr vereinheitlichte er die einzelnen Versatzstücke, die den Entwurf I. bilden.

⁹ Spitzer 1893, Lot 1841.

¹⁰ Vgl. Kat. London 1980, S. 140. Der Anhänger mit Jagdhund ist unter Kat.Nr. H20 aufgeführt und in Farbe abgebildet. Er befand sich zu diesem Zeitpunkt im Besitz des Lord Astor of Hever und war ein Jahr zuvor bei Christie's London, 27. November 1979, Lot 170, versteigert worden.

Damit hätten wir in dem Anhänger mit Jagdhund eine sehr frühe Arbeit von Vasters vor uns, denn bereits 1860 wurde der Anhänger in Birmingham (England) ausgestellt¹¹. Eine physikalische Untersuchung beider Arbeiten wäre wünschenswert.



Abb. 6 (links) Abbildung von Lot 1841 (Anhänger in Form eines Jagdhundes auf schalenförmiger Basis) aus dem Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer von 1893.

Abb. 7 (rechts) Reinhold Vasters (?), Anhänger in Form eines Jagdhundes auf schalenförmiger Basis. Höhe: 9 cm. Emailliertes Gold, Rubine, kastengefasste Smaragde, Perlen. Ehem. Slg. Spitzer und Lord Astor of Hever (Foto: Kat. London 1980, S. 138).

Abschließend sollte zum Anhänger in Form eines Hippokampen mit reitendem Neptun-Knaben angemerkt werden, dass möglicherweise eine zweite Ausführung gefertigt wurde. Im 1872 publizierten Katalog der Sammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien, beschreibt Schestag einen Anhänger, dessen Beschreibung mit dem von Vasters entworfenen übereinstimmt.¹² Vielleicht ist dieser aber auch identisch mit dem Stück in New York.

5

¹¹ Kat. London 1980, S. 138: Exhibition of Gemstones and Jewellery, City of Birmingham Museum and Art Gallery, 17th February – 16th March 1860, Nr. 292.

¹² Schestag 1872, Nr. 545, S. 21: „Gehänge. Ein ideales Gefäß mit einem grotesken Seepferde, auf dessen Rücken ein kleiner Neptun sitzt, mit zwei Kettchen an einer Cartouche aufgehängt. Den Rücken des Seepferdes bildet eine groteske Perle, das Uebrige ist von Gold, reich emaillirt und mit Edelsteinen und Perlen besetzt. 16. Jahrhundert. Länge 3¼ '' [inch].“ Damit stimmt die Höhe nahezu mit der Ausführung in New York (vgl. Abb. 5) überein.

A16. Supportativer Anhänger mit Engel auf schalenförmiger Basis ohne Hauptfiguren

Restaurierung (?); Realisation: unbekannt

I. E. 2832-1919 (M11B/94): Detailentwurf verschiedener Teile des Anhängers

Beschriftung (Bleistift): Von jedem Detail sollte 1 Stück gefertigt werden:

von oben

1 Fassung

Graubeiges Papier, Gold, braun, schwarz, rotviolett, weiß, grün, Bleistift

Maße: 14,1 x 10,2 cm

Foto: 1/26 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

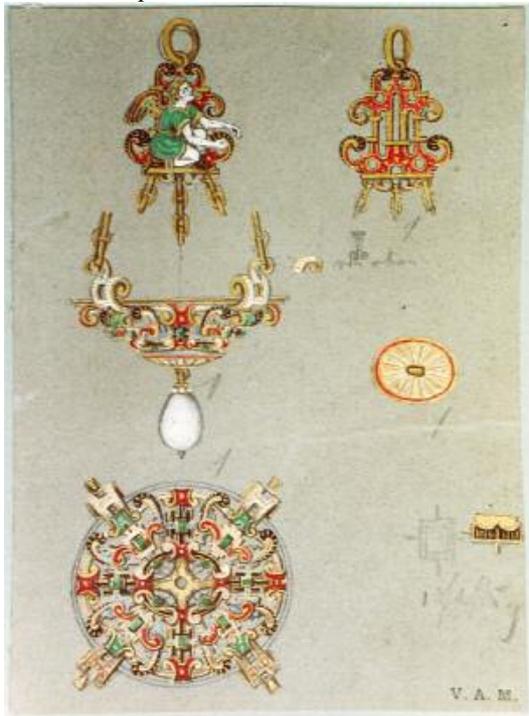


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2832-1919, V&A.

II. E. 2846-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Rohentwurf der schalenförmigen Basis, Ansicht von unten

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Bleistift, Gold, rotviolett, schwarz, grün

Maße: 4,6 x 6,1 cm

Foto: 17/6 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2846-1919, V&A.

Detailzeichnung I. zeigt Einzelteile eines supportativen Anhängers mit schalenförmiger, bunter, aus Voluten- und Rollwerk gebildeter Basis. Zum einen erinnert das Konzept an den Anhänger A15. Im Gegensatz zu diesem ist hier jedoch die schalenförmige Basis durchbrochen und weist außer einer Hängeperle keinen Stein- und Perlenbesatz aufweist. Damit ähnelt die Basis der schalenförmigen Einfassung der Barockperle, welche bei Anhänger A7 den Parnass (Berg) bildet.

Neben der in zwei Ansichten dargestellten Basis (Seitenansicht und Aufsicht) – für die Untersicht existiert ein Rohentwurf (II.) – enthält Zeichnung I. eine Darstellung des ovalen Schalenbodens, an der eine Perle hängt, und zwei Entwürfe einer rotviolett gefassten Rosette mit durchbrochenem Gewände. Sie wird von nach oben hin verkleinerten, schwarz gefassten Volutenpaaren flankiert bzw. bekrönt und nimmt unten drei Kettenstränge auf, welche mit wenigen Gliedern angedeutet werden. Während die linke Zeichnung die komplette Rosette zeigt, vor der ein nach rechts gewandter Engel in grünem Gewand kniet, welcher die Arme ausstreckt, als wolle er etwas halten, verdeutlicht der linke Entwurf die Rosette ohne Figur.

Die unvollständige Darstellung – hier das Fehlen von Figuren auf der Schale - deutet auf eine Restaurierung hin. Auf Entwürfen für derartige Arbeiten stellte Vasters immer nur zu Ergänzendes dar (vgl. A10-A12). Demzufolge diente der Entwurf vermutlich dazu, vorhandene, wohl alte Figuren in einen neuen Anhänger zu integrieren. Allerdings mag auch eine Gesamtzeichnung, auf der die in der Schale befindlichen Figuren dargestellt sind, verloren gegangen sein.

Der Engel an der Rosette suggeriert eine christliche Thematik des Anhängers, vielleicht ein Verkündigung oder Geburt Christi. Für die

figürliche Ausstattung auf der Schale dürfte auch die Fassung gedacht sein, welche auf I. unten rechts in der Seitenansicht zu finden ist und mit einer Aufsichtsskizze ergänzt wird.

- 3 Die prachtvolle und sorgfältige Darstellung zeigt sich besonders in den Details. Beispielsweise schimmern die Flügel des Engels in leuchtenden Regenbogenfarben. Im Konvolut findet sich eine Detailzeichnung von vergleichbaren, wenngleich für diesen Anhänger zu großen Flügeln. Ihre Darstellung als einzeln zu fertigende Details deutet darauf hin, dass auch hier die Flügel voraussichtlich gesteckt und mittels kleiner Nägel (Stifte) montiert wurden.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3090-1919, V&A (siehe Anhang 4, 4c).

A17. Architektonischer Anhänger mit Caritas, Temperantia und Prudentia

Realisation: Ehem. Slg. Spitzer; London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. M. 534-1910

- I. E. 2841-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Vorderseite mit Caritas, Temperantia und Prudentia

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, rotviolett, graublau, weiß, grau

Maße: 8,7 x 6,5 cm

Foto: 16/31 (M.K.)

Literatur: Truman 1979, S. 158, Farbt. G; Kat. London 1980, Kat.Nr. HG1, S. 139; Hackenbroch 1986, Abb. 31, S. 182; Tait in Jones 1990, Nr. 213 (ohne Abb.); Marquardt 1998¹, S. 114, S. 115, S. 247 (Nr. 256 a, b).



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2841-1919, V&A.

- II. E. 2842-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Alternative Vorderseite mit Maria und Johannes beim Kreuz

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, rotviolett, graublau, blau, weiß, grau

Maße: 8,3 x 6 cm

Foto: 16/29, 16/30 (M.K.)

Literatur: Truman 1979, S. 158, Farbt. G; Kat. London 1980, Kat.Nr. H17, S. 137; Tait in Jones 1990, Nr. 213 (ohne Abb.); Marquardt 1998, S. 114, s. 115, S. 247 (Kat.Nr. 256 a und b).

¹ Es wird fälschlicherweise das British Museum, London, als Aufbewahrungsort von Vasters' Zeichnungen genannt, vgl. S. 114 und S. 247. Dazu auch Marquardt 1992, S. 78.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2842-1919, V&A.

- III. E. 2813-1919 (ehem. M11B/92, jetzt in Passepartout): Rückseite des Anhängers

Beschriftung (Bleistift):

Rückseite

Braunes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, grün, rot, graublau, weiß, blau

Maße: 10,7 x 7 cm

Foto: 16/28 (M.K.)

Literatur: Truman, 1979, S. 158, Abb. 10; Kat. London 1980, Kat.Nr. H17, S. 137; Tait in Jones 1990, Nr. 213 (ohne Abb.).



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2813-1919, V&A.

IV. E. 3278-1919 (ehem. M11B/135, jetzt in Passepartout): Figuren von I.

Keine Beschriftung

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, blau; 2. Bleistift, Gold, weiß, grün, schwarz, rotviolett; 3. Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, blau

Maße: 4,5 x 9,3 cm

Foto: 16/32 (M.K.)

Literatur: Kat. London 1980, Kat.Nr. H17, S. 137; Tait in Jones 1990, Nr. 213 (ohne Abb.).



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3278-1919, V&A.

Der Caritas-Anhänger ist eine der meist publiziertesten Arbeiten von Reinhold Vasters. Er entwarf zwei alternative Vorderseiten (I. und II.), von denen I. der im Victoria and Albert Museum, London, verwahrten Ausführung² entspricht.

Der ohne seinen Steinbesatz dargestellte Entwurf (I.) des architektonischen Anhängers zeigt im Zentrum eine sitzende Caritas mit drei Kindern, die von Personifikationen – Temperantia (links) und Prudentia (rechts) – flankiert wird. Alle Figuren sind lediglich in Bleistift skizziert, da Vasters für sie eine Detailzeichnung (IV.) erstellte, auf der die Assistenzfiguren mit ihren Attributen Sanduhr (links) und Spiegel (rechts) ausgestattet sind.³ Außen vor

die Assistenzfiguren vorgelagerte Löwen werden in Widderköpfen reflektiert, welche oben die offene Nische an den Seiten abschließen. Zentral auf die Nische gesetztes Rollwerk, an dem ein Ring befestigt ist, ersetzt die Aufhängung, während unten eine Perle an weiterem Rollwerk hängt, welches von C-Schwüngen flankiert wird, die mit einer Girlande verbunden sind.

Dieser äußere Rahmen gleicht der alternativen, mit Steinbesatz gezeichneten Vorderseite (II.); allerdings zeigt diese im Zentrum ein die Figurengruppe ersetzendes, aus elf Brillanten gebildetes Kreuz, das von Maria und Johannes an den Seiten flankiert wird.



Abb. 5 Der nach Vasters' Entwürfen ausgeführte Anhänger mit sitzender Caritas, Temperantia und Prudentia (links Vorderansicht, rechts Rückansicht). Emailliertes Gold, Rubine, Diamanten und Perle. Höhe: 7,1 cm. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. M. 534-1910 (Foto: Marquardt 1998, S. 247).

Die farbige Zeichnung der Rückseite (III.) entspricht detailliert der Ausführung und zeigt auf der Kehrseite der von zwei Pfeilern flankierten Nische eine Muschelkalotte über einem Feston und gekreuzten Hellebarden.

George Salting hatte den Anhänger 1893 auf der Pariser Versteigerung von Frédéric Spitzers Nachlass⁴ erworben. 1910 gelangte der Anhänger in das Victoria and Albert Museum, London.

Im British Museum, London, existiert ein im Stile des Erasmus Hornick gefertigtes Ver-

² Literatur zur Ausführung: Truman 1979, S. 158, Farbtaf. F I, II; Hackenbroch 1979, S. 235, Abb. 629 (dort bezeichnet als niederländisch, um 1580), Anm. 44 (Es soll sich damals in Deutschland ein zweiter Anhänger auf dem Kunstmarkt befunden haben.); Kat. London 1980, Nr. H17, S. 137, Farbb. S. 44; Hackenbroch 1986, Abb. 30, S. 182; Tait in Jones 1990, Nr. 213 (ohne Abb.); Tait 1996, S. 5, 8 (Anm. 22); Marquardt 1998, S. 114, S. 115, S. 247 (Nr. 256 c und d).

³ In der älteren Literatur findet sich aufgrund eines schlechteren Erhaltungszustandes der Figuren und Dekorationsspuren unter ihnen die Spekulation, sie seien älter als der übrige Anhänger, vgl. Truman 1979, S. 158 und Kat. London 1980, Nr. H17, S. 137: „The central group is noticeably more damaged than the rest of the jewel and there are traces of decoration under the base of the group. It is possible, therefore, that the Charity group is of an earlier date than the rest, and was associated with the jewel by Vasters.“ Doch bereits Tait (in Jones 1990, Nr. 213, S. 204) widersprach Truman und sah keinen Zweifel an der Vastersschen Abstammung der Figuren: „Indeed, because this separate drawing of the three figures had been done, Vasters only drew them in outline (...), not because the figure group was of sixteenth-century origin (as was proposed in 1979). Dies wiederholte Tait 1996, S. 56, Anm. 22: „(...) there is no longer any reason to doubt that the figure-group in the centre [is] as much

the work of the faker in the nineteenth century as the rest of the 'architectural' pendant settings.“

⁴ Spitzer 1891 (III), S. 146, Nr. 28, Taf. II, Bijoux (dort beschrieben als italienische Arbeit des 16. Jhs.); Spitzer 1893, Lot 1813.

- 6 gleichstück⁵, das mittlerweile nicht mehr als authentisch (drittes Viertel des 16. Jahrhunderts) gilt: Der zentralen, stehenden Caritas mit drei Kindern assistieren an den Seiten Fides mit einem Kelch (links) und Spes mit einem Anker (rechts).⁶



Abb. 6 Anhänger mit stehender Caritas, Fides und Spes. Emailliertes Gold, Rubine, Diamanten und Perlen. Höhe: 9,6 cm, ohne Perlen und Ring 7 cm. In Teilen oder ganz gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1986 (I), Taf. VI-II).



Abb. 7 Gipsabgüsse und Metallgüsse aus der Werkstatt André in Paris des Caritas-Anhängers im British Museum, London (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XI, d, d', e, f, g).

- 7 Mehrere in der Pariser Werkstatt des Alfred André erhaltene Gipsabgüsse und Metallgüsse von Teilen dieses Anhängers hatten den Verdacht aufkommen lassen, auch der Caritas-

Anhänger im British Museum sei von André produziert worden.⁷ Vielleicht geht er wie der Anhänger im Victoria and Albert Museum auf Entwürfe von Vasters zurück. Oder André kreierte ihn nach dem von Vasters entworfenen Vorbild.

Wie dem auch sei, das aus Rothschild'schem Besitz (Waddesdon Bequest) stammende Stück zeigt neben der Figurenkonstellation einer zentralen Caritas mit seitlichen Assistenzfiguren auch ein Löwenpaar (unter den Pfeilern) und einen großen, kastengefassten Edelstein unter der Mittelgruppe, wie er auf Vasters' Alternativ-Entwurf II. zu sehen ist.

Die Gruppe mit der stehenden Caritas erinnert an eine Caritas-Komposition von Wenzel Jamnitzers, welche mit zwei Kindern die Mittelnische des Schmuckkastens der Kurfürstin Sophia, Markgräfin von Brandenburg, im Grünen Gewölbe, Dresden, ziert. Auf diese Caritasgruppe nahm Vasters mit der Nischengruppe eines Kabinettes (K2) und dem Deckelknopf eines Pokals (P4) Bezug (vgl. die gegenübergestellten Caritasgruppen: P4, Abb. 10). Ein drittes Mal verwendete er das stehende Caritasmotiv mit zwei Kindern als Bekrönungsgruppe eines Hausaltars (H1) und, wenn es zutrifft, ein viertes Mal am Anhänger im British Museum. Die sitzende Caritas mit drei Kindern ist im Konvolut hingegen nur ein einziges Mal zu finden.

Eine Arbeit aus Schwäbisch Gmünd zeigt die Adaption des Caritasthemas durch einen deutschen Kollegen von Vasters.⁸ Die wie beim Vorbild Jamnitzers stehende, von zwei Kindern begleitete Personifikation, überragt die nach oben hin offene Nische um eine halbe Haupteslänge. Der Anhänger ist wesentlich strenger gehalten und reduzierter ausgeführt als Vasters' reich geschmückte Arbeit, und beschränkt sich ohne Assistenzfiguren auf die Architekturkonstruktion mit stelenartig verzierten Pfeilern und wenigen hinzugefügten Dekorelementen. Das in Silber ausgeführte und mit Glassteinen versehene Stück aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts repräsentiert eine allein von den verwendeten Materialien her weitaus preiswertere Variante des Anhängertyps mit Architektur und Figuren.

Derartige Arbeiten, die wohl kaum einen elitären Sammlerkreis ansprachen, ist die moderne

⁵ Zum Stück siehe Newman, 1981, S. 63 (mit sw-Abb.); Tait 1986 (I), Nr. 12, S. 106, Taf. VIII, IX A und B.

⁶ Tait bezeichnet den Anhänger als *The Three Cardinal Virtues pendant*, obwohl Fides, Spes und Caritas die drei theologischen Tugenden sind, während Prudentia, Temperantia, Fortitudo und Iustitia die vier Kardinaltugenden sind. Vgl. Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI), S. 364.

⁷ Distelberger 1993, S. 285: „André probably produced the whole piece.“; Kat. Kugel 2000, Taf. XI, d, d', e, f, g.

⁸ Marquardt 1998, S. 245 (Nr. 253).

Herkunft deutlich anzumerken durch die z. B. zu kräftigen Emailfarben und eine gewisse Grobheit der Ausführung.



Abb. 8 Anhänger mit stehender Caritas. Emailliertes Silber, Glassteine, Perle. Höhe: 6,5 cm. Schwäbisch Gmünd, letztes Viertel des 19. Jahrhunderts. Schwäbisch Gmünd, Städtisches Museum (Foto: Marquardt 1998, S. 245).

A18. Architektonischer Anhänger mit Zeus und Aphrodite (Die Liebe der Götter)

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer – wohl gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 2812-1919 (M11B/92): Anhänger-Vorderseite – Gesamtentwurf ohne Aufhängung

Beschriftung (Bleistift) ist oben leicht beschnitten:

No 7

Smaragd

Beiges Papier; Gold, braun, rot, grün, rotviolett, graublau, schwarz, rot

Maße: 12 x 8,6 cm

Foto: 1/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2812-1919, V&A.

II. E. 2810-1919 (M11B/92): Detailentwurf der Vorderseite ohne Figuren

Beschriftung (Bleistift):

No 7

Vorderseite

blau stahlblau trans=
parent

Beiges Papier, schwarz, Gold, rot, grün, weiß, graublau

Maße: 10,1 x 7,9 cm

Foto: 1/10 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2810-1919, V&A.

III. E. 2840-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Rohentwurf, Rückseite

Beschriftung (Bleistift):

No 7

Rückseite

Braunes Papier, Bleistift, braun, Gold, weiß, schwarz, grün, graublau, rotviolett

Maße: 9,1 x 7,2 cm / Foto: 17/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

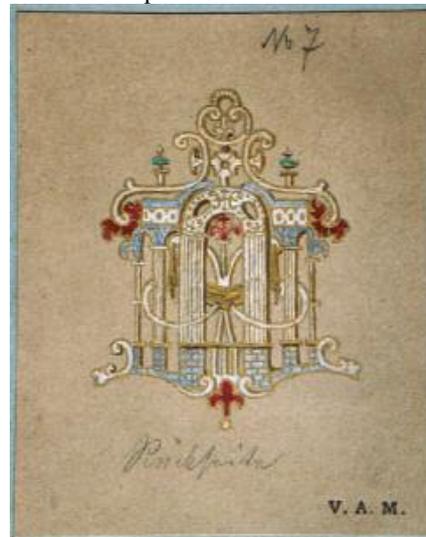


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2840-1919, V&A.

Während Zeichnung I. den gesamten Anhänger zeigt, der nicht an einer Aufhängung mit Ketten, sondern einem kleinen Ring getragen wird, verdeutlichen die Detailzeichnungen der Vorderseite II. und der Rückseite III. das architektonische Gerüst des Anhängers ohne Figuren, Steinbesatz, perlenförmigen Edelsteinbe-

1

2, 3

hang (Smaragde) sowie dominantem Schweißwerk, welches den Anhänger unterhalb und oberhalb des Architekturgerüsts verziert. Die Detailansichten geben so den Blick auf das über einem schwarz gemauerten Sockel aufsteigende rote Gewände der durchbrochenen Nische frei, welche oben von einer gleichfalls durchbrochenen, graublauen Kalotte mit Goldpunkten geschlossen wird. Die Rückseite ist genauso sorgfältig gestaltet, weist aber mit einer weißen Nische und graublauem Mauersockel eine reduziertere Farbigkeit auf. In der Nische ist weißes Schweißwerk oben mit einer blauen, auf der Rückseite goldbelassenen Girlande behangen, während es unten die die Nische flankierenden Pfeiler umklammert.

Weißes Schweißwerk, dessen Volutennasen farbig auslaufen, umgibt einen blütenförmig gerahmten Smaragd auf der Nische kleinteilig und unter ihr großzügig in die Breite gezogen. Zu den Seiten sind in Dreiergruppen arrangierte Blätter hinzugefügt, an denen unten die äußeren, als Perlen geformte Smaragde hängen, begleitet von einem mittleren Smaragd, welcher von einer Blüte abzweigt. Zwei weitere, kastengefasste Smaragde schließen die Nischenpfeiler über den Kapitellen ab.

Ein rotes Tuch umgibt bogenartig zwei in der Nische sitzende, plastische, in Email en ronde bosse gefasste Götter und verhüllt deren Nacktheit in vielfachen Windungen. Die antike Göttin der Liebe, Aphrodite (Venus), sitzt mit überkreuzten Beinen auf dem rechten Oberschenkel des bärtigen Zeus (Jupiter) und haucht ihm einen Kuss auf die Wange. Sie schmiegt sich dabei eng an ihn, umfasst sie mit ihrem rechten Arm den Leib des bärtigen Oberhauptes der antiken Götterwelt, welcher durch einen Zwischen den Liebenden sitzenden, goldbelassenen Adler, der seinen Kopf auf das linke Bein des Zeus gelegt hat, gekennzeichnet ist.

Das derart dargestellte Götterpaar zeigt eine große Übereinstimmung mit einer Darstellung zweier Liebenden auf einem Bleimodell¹ eines Renaissance-Anhängers im Historischen Mu-

seum, Basel, der auf Entwürfe von Erasmus Hornick zurückgeht².



Abb. 4 Bleiabguss eines Anhängers der Renaissance mit Architektur und Figuren nach Entwürfen aus der Folge der Liebschaften der antiken Götter von Erasmus Hornick. Basel, Historisches Museum, Inv.Nr. 1904.1575 (Foto: Tait 1986 (I.), S. 108).

Etwas die Formen verschleifend, lässt der Bleiabguss als Negativ ein Liebespaar erkennen, dessen Haltung dem Götterpaar auf dem Entwurf von Vasters entspricht. Auch das bogenförmig das Paar umgebende Tuch ist vorhanden. Daneben bezeugen beim Bleiabguss sechs vierseitige Vertiefungen im Architekturrahmen der Nische einen Edelsteinbesatz. Dieser Besatz korrespondiert mit den Smaragden über den Pfeilern (vgl. Entwurf I. und II.). All dies bezeugt, dass Vasters den Bleiabguss kannte.

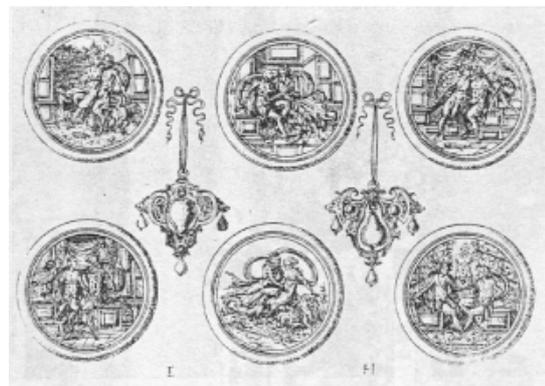


Abb. 5 Erasmus Hornick, Kupferstichentwürfe für Medaillons aus der Folge der Liebschaften der antiken Götter. Nürnberg 1562 (Foto: Hackenbroch 1979, S.159).

¹ Vgl. zum Bleimodell Hackenbroch, 1979, S. 159, Fig. 425B; Tait 1986 (I), S. 108, Abb. 97 (Vorderseite) und 98 (Rückseite); Kat. Karlsruhe 1986 (II), Nr. L 141. – Das Stück stammt aus dem Kabinett des Bonifazius Amerbach, das im 17. Jahrhundert von der Universität Basel (heute Historisches Museum) erworben wurde. – Vgl. daneben zwei Hutagraffen mit sehr ähnlicher, auf Hornick zurückgehender Darstellung im Kunstgewerbemuseum Köln (Kat. Köln 1985, Nr. 311 und Nr. 312).

² Hackenbroch 1979, S. 159, Abb. 429.

- 6 Von einem weiteren Vorbild mag Reinhold Vasters Kenntnis gehabt haben. Ein mit Nummer 5 bezeichneter, 1581 in Antwerpen erschienener Kupferstich von Hans Collaert d. Ä. zeigt einen mit reichlich Schweißwerk verzierten Anhänger. In dessen Zentrum befindet sich ein Liebespaar (Götterpaar) in ganz ähnlicher Haltung wie bei Vasters (I.), nur dass die beiden Figuren in vertauschten Positionen sitzen und der eine des anderen Armhaltung übernimmt.³



Abb. 6 Hans Collaert d. Ä., Kupferstich eines Anhängers mit Götterfiguren (Liebespaar), 1581 in Antwerpen erschienen. Kunstbibliothek der Staatl. Museen, Preußischer Kulturbesitz, Berlin. (Foto: Appuhn 1970, S. 26).

Schließlich führt ein Anhänger im Grünen Gewölbe, Dresden, die gemauerte Sockelzone der Nische vor.⁴

Vielleicht aber kannte Vasters derartige „Mauersockel“ auch von seinem Lehrmeister, der eventuell in England zu finden ist, und den Tait in einem zwischen 1820-40 tätigen Anonymus vermutet.⁵ Ein diesem Meister zugeschriebenes Stück ist der im Londoner British Museum verwahrte architektonische Anhänger mit Venus und Cupido. Dessen Vorderseite zeigt einen gemauerten Nischensockel, der wie beim Anhänger von Vasters weitestgehend vom Figurenpaar verdeckt wird.⁶

Mauern imitierende Nischensockel finden sich auch bei anderen architektonischen Anhängern von Vasters, u.a. auf der Rückseite des Anhängers mit Poseidon (A19), sowie auf beiden

³ Siehe Appuhn 1970, S. 26, Abb. 5; Zu weiteren Kupferstichen Collaerts aus dieser Serie siehe Nr. 13.

⁴ Vgl. Hackenbroch 1979, Abb. 568 A, B und Farbtafel XXIII (Das Stück ist nicht verzeichnet in Syndram 1994.). Die Vorderseite des Anhängers zeigt sogar einen bis zur Schulter der Fides hinaufreichenden, gemauerten Rahmen.

⁵ Vgl. Tait 1996, Abb. 4-5, und das Kapitel zur „Ausbildung“ in der vorliegenden Arbeit.

⁶ Zum Anhänger vgl. Tait 1986 (I), Nr. 13 und Taf. X (unten), sowie bes. Farbtaf. XIII A; Tait 1996, Abb. 12 (rechts).

Seiten des Anhängers mit Judith und dem Haupt des Holofernes sowie David und Goliath (A21).

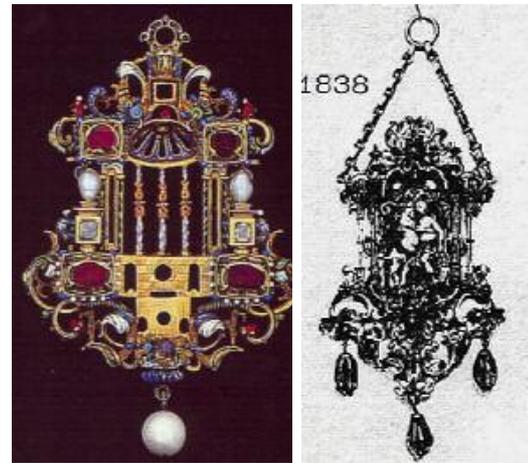


Abb. 7 (links) Demontierte Vorderseite des architektonischen Anhängers mit Venus und Cupido. Emailliertes Gold, Rubine, Perlen. Höhe ohne Perle: 6,7 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1986 (I), Taf. XIII B).

Abb. 8 (rechts) Abbildung des Lot 1838 aus dem Versteigerungskatalog der Slg. Spitzer von 1893.

Der Verbleib des architektonischen Anhängers mit Zeus und Aphrodite ist unbekannt, doch vermutlich ist in Frédéric Spitzer der Auftraggeber zu finden. Nach dessen Tod wurde der exakt nach den Entwürfen gefertigte und mit zwei einfachen Kettensträngen ergänzte Anhänger 1893 in Paris unter Lot 1838 versteigert.

Vasters bezeichnete alle drei Zeichnungen dieses Anhängers mit No. 7. Drei weitere, im Konvolut erhaltene Entwürfe für Anhänger sind ebenfalls nummeriert: A8 und A9 (No. 3 und No. 4) sind auch bei Spitzer verzeichnet sowie A26 (No. 1). Demnach führen drei von vier nummerierten Anhängern in die Sammlung Spitzer. Vielleicht liegt in der gemeinsamen Auftraggeberschaft die Erklärung der Nummerierung, oder die bei André nach den Zeichnungen von Vasters gefertigten Anhänger erhielten eine Nummer.⁷

Zwar hat sich für den Anhänger mit Zeus und Aphrodite kein Gipsabguss in der Werkstatt des Alfred André in Paris erhalten, aber es findet sich der bemalte Abguss eines queroval gerahmten Reliefs.⁸ Sehr nahestehend zeigt es die gekonterten Figuren von Zeus und Aphro-

⁷ Vgl. Anhänger A8 und A9, Anm. 4.

⁸ Kat. Kugel 2000, Taf. IX a.

dite. Aphrodites Beine stehen parallel und sind nicht wie auf Vasters' Entwurf untergeschlagen. Zudem hat sich Eros (Amor) auf der rechten Seite zu den Hauptpersonen gesellt. Vermutlich zeugt der Gipsabguss davon, dass Vasters' Anhänger mit Zeus und Aphrodite in der Werkstatt Andrés gefertigt wurde. Der Gipsabguss selbst mag auf eine weitere Arbeit von Vasters zurückgehen, oder André schuf in Anlehnung an dessen Anhänger ein eigenes Stück dieser Thematik.



Abb. 9 Gipsabguss aus der Werkstatt des Alfred André, Paris, eines querovalen Anhängers mit Zeus, Aphrodite und Eros (Kat. Kugel 2000, Taf. IX).

- 10 Wie dem auch sei, das mit Andrés Gipsabguss einhergehende Stück, ein an zwei Kettensträngen befestigter Anhänger mit querovalen Relief, befand sich zuletzt unter Stücken aus der Sammlung des Nathaniel Mayer Victor, des dritten Lord Rothschild, die im Dezember 2003 in London versteigert wurden.⁹



Abb. 10 Anhänger mit querovalen Relief mit Zeus und Aphrodite (Die Liebe der Götter), gefertigt in der Werkstatt des Alfred André. Emailliertes Gold, Perlen. Höhe: 10 cm. Zuletzt bei Sotheby's London 12.12.2003 (Foto: Kat. Sotheby's London 2003, Lot 33).

⁹ Kat. Sotheby's London 2003, Lot 33, S. 48-49.

A19. Architektonischer Anhänger mit Poseidon (Neptun)

Realisation: unbekannt

I. E. 2811-1919 (M11B/92): Anhänger, Vorderseite – Gesamtentwurf

Keine Beschriftung

Graues Papier, Gold, braun, graublau, rotviolett, weiß, blau, grün, gelbgrün

Maße: 10,6 x 7,1 cm

Foto: 1/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stockfleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2811-1919, V&A.

II. E. 2814-1919 (M11B/92): Anhänger, Rückseite

Keine Beschriftung

Graues Papier, Gold, braun, graublau, blau, rotviolett, schwarz, grün, grell rosa

Maße: 10 x 7,1 cm

Foto: 1/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stockfleckig.

Literatur: unpubliziert

Der architektonische Anhänger mit Poseidon (Neptun) ist einer der reichsten dieses Typs im Konvolut.

- 1 Der Gesamtentwurf der Vorderseite (I.) führt die mit dem antiken, von zwei Delphinen begleiteten Meeresgott Poseidon besetzte, durchbrochene Nische vor, die von einer blaugold-

gestreiften, muschelförmigen Kalotte geschlossen wird. Ein Bogen aus sieben aneinandergesetzten Rubinen rahmt die Nische und ruht auf weißen, goldgemusterten, mit Kompositkapitellen ausgestatteten Pfeilern auf hohen Basen. Diese werden außen von balusterartigen, gleichfalls auf hohe Basen gesetzten Säulen begleitet, die von gespitzten Pyramiden bekrönt werden. Davon zweigen waagerechte, rote Streben ab, die, auf jeder Seite mit einer grünen Blüte besetzt, durch eine schwarzgoldgestreifte Volute mit Hängeperle geführt sind. Zwei weitere Voluten erscheinen hinter dem Rubinbogen der Nische. Über ihnen erhebt sich auf einer stilisierten, blaugoldgestreiften Muschel ein weißgoldener Satyrkopf, den ein roter Rollwerkrahmen einfasst, auf welchem ein graublaugefaster, für die Aufhängung vorgesehener Goldring befestigt ist.

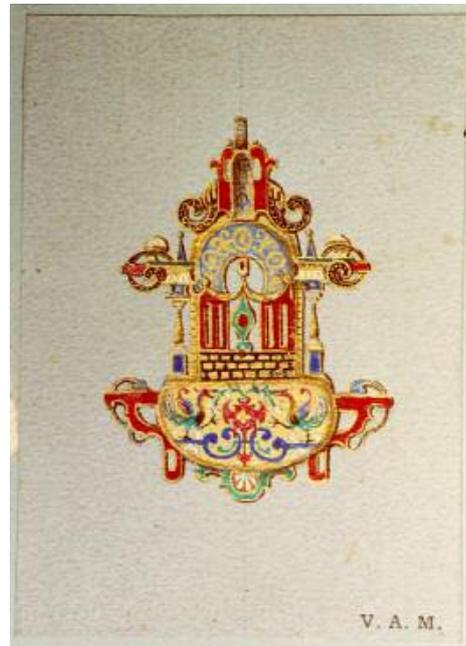


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2814-1919, V&A.

Unten steht die Nische auf einem Register aus drei Edelsteinen (außen Diamanten, innen ein Rubin), deren aufwendig verzierte Kastenfassungen aneinander gesetzt sind. Auch hier zweigen waagerechte, rote und durch Voluten mit Hängeperlen geführte Streben nach außen ab, die im Gegensatz zu oben festonartig nach unten fortgeführt werden. Der Raum zwischen ihnen ist mit einem zweiten Kopf besetzt. Diesen flankieren zwei nach außen gedrehte, zweischichtige und aufwendig verzierte Voluten, auf die eine grüne Blüte gesetzt ist, hinter welcher eine zweite goldene Volute c-schwungartig die erste Volute fortführt. Grü-

nes Rollwerk schließt unten mit einer Hängeperle ab, die mit den beiden äußeren Perlen an den Streben ein dreieckiges Ensemble formt.

2 Auf der ohne Perlenbehang dargestellten Rückseite (II.) bildet eine halbrunde, von den roten, festonartig erweiterten Streben der Vorderseite umgebene Kartusche den unteren Abschluss. Die vermutlich gewölbte Emailtafel (Grubenschmelz) zeigt in goldenem Fond ein symmetrischen Ornament: Ein nach innen gewandtes Paradiesvogelpaar, das mit seinen Schnäbeln zwei gebogene, grüne Blütenzweige aneinander hält, steht auf Stegen, die von zwei blauen C-Schwüngen abzweigen, und flankieren einen zentralen, roten Schilddekor. Darüber erhebt sich die durchbrochene Nische auf der Imitation eines goldenen Mauersockels mit schwarzen Fugen – ein vergleichbarer Mauersockel findet sich beim Anhänger mit Zeus und Aphrodite (A18). Wie dort ist vor das rote, hier jedoch aus einzelnen Stäben gebildete Gewände eine Girlande gehängt. Diese markiert den Übergang zur graublauen, durchbrochenen Kalotte, die mit einem goldenen Band aus aneinandergesetzten C-Schwüngen sowie mit Punkten gefüllten Ovalen verziert ist. Während auf der Rückansicht des Anhängers die balusterförmigen Säulchen zu Seiten der Nische wie auf der Vorderseite erscheinen, fehlen die Nischenpfeiler, die durch einen schlichten Goldrahmen, auf den Mauerfugen punziert sind, ersetzt wurden. Über der Nische fasst der von Voluten flankierte Rollwerkrahmen auf der Rückseite eine kleine, schmalhohe Nische ein, deren Wandung ein graublaues Muster zeigt.



Abb. 3 Anhänger in Ädikulaform. Abguss eines Modells. Blei, gegossen. Süddeutschland, letztes Viertel des 16. Jahrhunderts. Maße: 5,1 x 4,1 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Met 1034 (Foto: Kat. München 1989b, Nr. 180).

Vasters' Anhänger, wenngleich mit Zierwerk und Elemente wie den Streben bereichert, steht einem Bleimodell (Bleiabguss) im Bayerischen Nationalmuseum, München, sehr nahe.

3 Der Aufbau geht auf Entwürfe von Hans Collaert d. Ä. und Erasmus Hornick zurück, die um 1565 bis 1580 entstanden.¹

In der manieristischen Formtradition der *Figura serpentinata* füllt der stehende, nackte Poseidon fast die gesamte Nische aus. Seinen übertrieben überkreuzten Beinen antwortet die gegensätzlich vorgeschobene Schulter in starker Schrägstellung. Die Diagonale führen die Arme des Gottes fort: Während der linke Arm leicht abgespreizt nach unten hängt, hält Poseidons Hand des anderen Armes in Kopfhöhe seinen auf den grünen Boden gestellten goldenen Dreizack. Die beiden Poseidon begleitenden, gelbgrünen und goldgepunkteten Delphine, von denen der eine vom Dreizack beinahe verdeckt wird, balancieren auf dem Kopf mit erhobenen Schwänzen, deren Windungen in einem roten Tuch enden, das Poseidon bogenartig umweht.

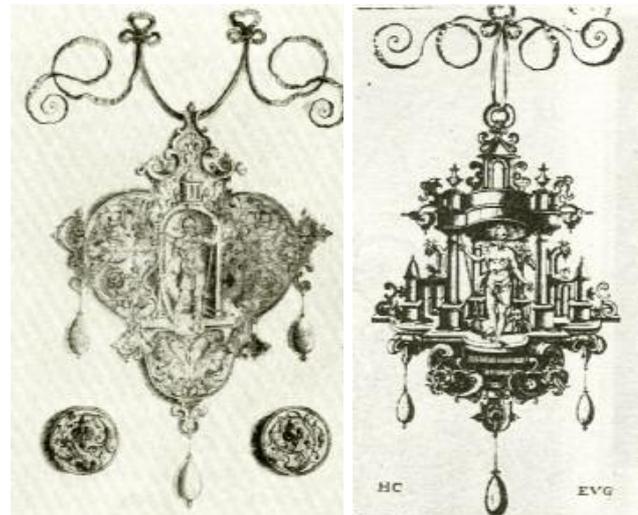


Abb. 4 (links) Hans Collaert d. Ä., Kupferstich eines Anhängers mit Blumenranken, um 1565. Berlin, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen, Preußischer Kulturbesitz (SMPK) (Foto: Appuhn 1970, S. 24).

Abb. 5 (rechts) Hans Collaert d. Ä. und Monogrammist E.V.G., Kupferstich eines Anhängers mit stehender männlicher Figur, um 1580. Berlin, Kunstbibliothek der SMPK (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 628A).

Das Schema der Figur erinnert an den spiegelbildlichen Krieger in antiker Rüstung aus einer

¹ Kat. München 1989b, S. 91.

Serie von Anhängerentwürfen mit Blumenranken von Hans Collaert d. Ä.² Die Ähnlichkeit dieser Figur mit dem Meeresherrn von Vasters zeigt aufs Neue, dass er mit derartigen manieristischen Entwürfen vertraut war.

- 5 Ein weiterer Anhängerentwurf von Collaert führt eine männliche Nischenfigur mit Stab vor, die neben der vergleichbaren Armhaltung auch die Scherenstellung mit voreinander stehenden Beinen vorführt.³ Weitere Elemente, die auf Entwurf I. zu finden sind, sind die auf Basen stehenden Säulen, die gespitzten Pyramidaldächer (bei Collaert allerdings auf kurzen Obelisken) und die oberhalb und unter der Nische seitlich abzweigenden, durch Voluten geführten Streben.
- Das Motiv des Stabhaltens mit gebogenem Arm taucht übrigens ein zweites Mal bei der Figur des Goliath am zweiseitigen Anhänger (A21) auf.

² Appuhn 1970, Abb. 19 (S. 24).

³ Hackenbroch 1979, Abb. 628A (S. 235).

A20. Architektonischer Anhänger mit Jäger und Hund

Realisation: unbekannt

I. E. 2836-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Anhänger, Vorderseite – unvollendete Zeichnung

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, weiß, braun, grün

Maße: 9,5 x 7,2 cm

Foto: 16/34 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

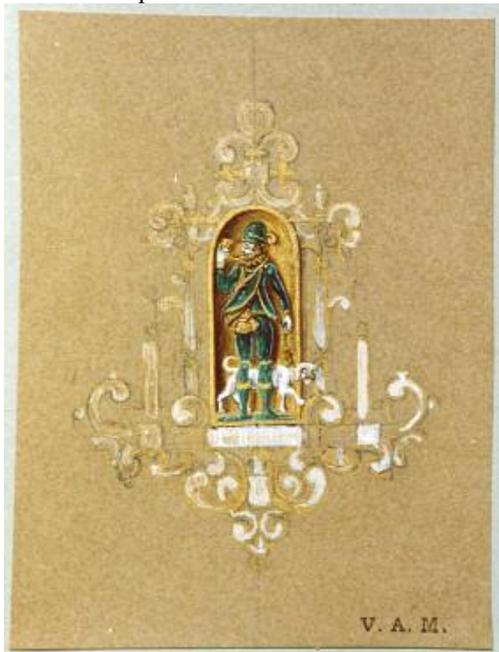


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2836-1919, V&A.

1 Der grün gewandete, bärtige Jäger steht frontal in einer geschlossenen, schlichten Goldnische im Zentrum des Anhängers auf einem grünen Boden, mit welchem seine grünen Stiefel zu verschmelzen scheinen. Seine ebenfalls grüne Kopfbedeckung ist mit einer goldenen Zier, die vermutlich einen Gamsbart andeutet, ausgestattet. Golden sind auch waagerechte Bänder, welche seine enge Hose an den Knien und auf Strumpfhöhe umgeben. Die unten im Winkel auseinander klaffende Jacke gibt den Blick auf eine goldene, dreiteilig fächerförmige Tasche frei, welche auf seiner rechten Seite in Schoßhöhe hängt. Wahrscheinlich hat eine diagonal von seiner linken Schulter zur Achsel der anderen Seite geführte Kette die Bedeutung eines Ordensbandes und nichts mit dem gebogenen Horn zu tun, welches der Jäger bläst und in seiner rechten erhobenen Hand hält. Mit der anderen Hand führt er an einer goldenen Leine am ausgestreckten Arm einen hinter ihm be-

findlichen weißen Hund, der, in Seitenansicht gezeigt, mit erhobenem rechten Vorderlauf gegeben ist.

Während dieser Teil komplett gezeichnet und farbig gemalt ist, blieb der übrige Teil der Zeichnung – zwei die Nische seitlich umstehende, balusterartig geformte Stützen auf hohen Basen und das die Nische umgebene Schweifwerk – unvollendet. Hier lässt sich treffend Vasters' Methode bei der Erstellung einer Zeichnung darstellen: Zunächst skizzierte der Goldschmied mit Bleistift eine Vorzeichnung. Anschließend bemalte er die Goldteile mit Echthgoldfarbe, grundierte die zu emailierenden Flächen in verschiedenen Farben, hier weiß, auf die sodann Lichter, Schatten und schließlich eine Binnenstruktur gezeichnet werden konnten.

Unter der Nische lässt so ein weiß gefasster Steg drei aneinander gesetzte Rechtecke erkennen, die Kastenfassungen für Steinbesatz andeuten. Zu den Seiten läuft der Balken in einer Stufe zurückspringend in je einer einwärts gebogenen Volute aus, wobei er zuvor die die Nische flankierenden Stützen trägt. Oben an der Nische korrespondiert ein kürzerer waagerechter Steg, der von zwei Vasen bestanden ist und ebenfalls in Voluten ausläuft. Schweifwerk und ein die Nische bekrönendes Paar C-Schwünge, das mit weiteren Schmuckelementen besetzt werden soll, bilden den Anschluss.

Unten zeigen drei kleine Ringe die Positionen von vorgesehenem Behang, Perlen oder Edelsteine in einer Dreieckskomposition.

Der Verbleib der Ausführung ist unbekannt. Allerdings befand sich ein in der Figurenkonstellation von Jäger und Hund verblüffend naher Anhänger 1991 im Kunsthandel.¹

2 Der bislang etwa um 1870 datierte und als Wiener Arbeit eingeschätzte Anhänger – diese Einschätzung scheint nicht mehr haltbar (s.u.) – präsentiert ohne das architektonische Element der Nische den Jäger mit hellgrünen Stiefeln und weißem Jagdhund auf einer Bodenplatte stehend. Über einem großen, von drei Diamanten gerahmten Rubin, von dem Füllhörner abzweigen, wird die Figur an den Seiten von s-förmigem, mit Blumen durchsetzten Schweifwerk eingefasst, welches oben mit einem Diamanten verbunden ist. Über einem

¹ Vgl. Christie's International Magazine, September 1991. – Das Stück ist aufgeführt bei Hackenbroch 1979, Farbtaf. XVI, Abb. 407, S. 154. Dort erscheint es bei den süddeutschen Arbeiten und ist auf 1580-90 datiert.

Volutenpaar schließt sich der für die Aufhängung vorgesehene Ring an. Unten hängt an der Seite jedes Füllhorns eine Tropfenperle, während ganz unten in der Mitte ein großer tropfenförmiger Smaragd an einem Bukett befestigt ist, welches von einem Rankenpaar eingefasst wird.

Demgegenüber ist Entwurf I. ganz architektonisch. Dennoch könnte der Anhänger im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten sein, denn der Beschreibung nach befand sich ein identisches Stück in Vasters' Besitz: 1902 präsentierte er auf der Düsseldorfer Kunstausstellung einen emaillierten Goldanhänger mit Jäger in Rankenwerk sowie Edelsteinbesatz, u.a. ein großer anhängender Smaragd!²



Abb. 2 (links) Anhänger mit Jäger und Hund. Emailliertes Gold und Edelsteine. Vermutlich nicht Wien, um 1870, sondern wohl im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten. Zuletzt, 1991, bei Christie's London, (Foto: Christie's International Magazine, Sept. 1991).

Abb. 3 (rechts) Paulus Birckenhultz, Schmuckvorlagen. Kupferstich. Frankfurt am Main, um 1600 (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 526).

Beide Stücke – Entwurf I. und der Jäger in Rankenwerk – verweisen auf Arbeiten von Gabriel Gipfel³, welche sich unter anderem im

² Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 3016: „Großer Anhänger mit Figur eines Jägers in Rankenwerk, Gold, emailliert mit Diamanten, Rubinen, Perlen und großem anhängenden Smaragd. 16. Jahrh. 10 cm hoch.“

³ Gabriel Gipfel (gest. 1617) stammte aus Nürnberg und siedelte 1590 nach Dresden über, wo er für den Hof tätig war. Zahlreiche seiner Arbeiten sind im Grünen Gewölbe zu sehen. Vgl. Thieme-Becker, 14. Band, S. 154.

Historischen Museum, Dresden, befinden.⁴ Am Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden, führt ein Anhänger mit ovalem Edelsteinrahmen das Motiv des Jägers mit (einem gekonterten) Hund detailliert vor.⁵

Das den Jäger einfassende Rankenwerk (Durchbrucharbeit) geht auf Ornamentformen zurück, welche eher bei österreichisch-ungarischen Stücken um 1600 bekannt sind. Zudem deutet die Kombination von Schweifwerk und Blumen auf Schmuckvorlagen von Paulus Birckenhultz (1561- nach 1633)⁶, die in Frankfurt am Main um 1600 veröffentlicht wurden.⁷



Abb. 4 Gabriel Gipfel, Anhänger mit Jäger und Hund. Süddeutschland, 1606. Dresden, Historisches Museum (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 420 A).

⁴ Vgl. Hackenbroch 1979, Abb. 420 A und B (S. 154).

⁵ Zu „Jagdliche[n] Motive[n] in der Goldschmiedekunst des 16. bis 18. Jahrhunderts“ vgl. Lorenz Seelig. In: Weltkunst, 59. Jahrgang, Nr. 3, 1. Februar 1989, S. 233-239.

⁶ Saur, Bd. 11, S. 135-136, Birckenhultz (Birckenholtz, Bierckenholtz, Bürckenholtz), Paulus (Paul) (Aachen 1561-1634),. Birckenhultz war Gold- und Silberschmied und Ornamentstecher. Thieme-Becker, 4. Band, S. 48 (1561-nach 1633).

⁷ Vgl. das Kapitel zu Wien und Prag in: Hackenbroch 1979, S. 181-202, bes. S. 190.

A21. Architektonischer Anhänger mit Judith und dem Haupt des Holofernes, David und Goliath

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.Nr. 44.424 – gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 2847-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Detailzeichnungen des Anhängers

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts beschnitten:

<i>Muschel</i>	<i>Helm stahlblau transpa[rent]</i>
<i>stahlblau</i>	<i>Brustkoller blaugrün opak</i>
<i>transparent</i>	<i>wie Delphinmuster</i>
	<i>Stiefel grau blau opak</i>
	<i>violett</i>

<i>stahlblau</i>	
<i>transparent</i>	
<i>blau grün opak</i>	<i>grau violett blau opak</i>
	<i>Ganzes</i>
	<i>in drei Theilen</i>

Weißes Papier, 1. braun, Gold, rotviolett, grün, blau; 2. braun, Gold, grün, graublau, rotviolett, weiß, blau; 3. braun, Gold, grün, graublau, rotviolett, weiß, blau; 4. braun, Gold, blau, weiß, rotviolett, graublau, grün

Maße: 8,8 x 27 cm

Foto: 17/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist teilweise verschmutzt und weist Stockflecken auf.

Literatur: Kat. London, 1980, Kat.Nr. HG2S. (sw-Abb. S. 140); Hackenbroch 1986, S. 185/5, Fig.38.

- 1 Dieser ungewöhnlich große Anhängerentwurf zeigt den einzigen zweiseitigen Anhänger von Vasters mit vier Detailzeichnungen – die identischen Nischenarchitekturen der Vorder- und Rückseite in der Mitte des Blattes mit den dazugehörigen Figurengruppen außen: Links hält Judith das Schwert in der Hand, mit dem sie das Haupt des Holofernes abgetrennt hat,

welchen sie nun mit Hilfe ihrer Zofe in einen Sack verpackt. Beide sind mit einem goldenen Band girlandenartig hinterfangen. Rechts steht der kleine David mit der Keule in seiner Rechten und schaut zu dem ihn weit überragenden Goliath auf, welcher eine Lanze auf seiner rechten Seite hält, während er auf der anderen einen Schild auf den Boden gesetzt hat. (Das Halteschema von Goliath stimmt mit dem Neptun des architektonischen Anhängers A19 überein.)

Beide Nischen sind mit einer muschelförmigen blauen Kalotte geschlossen, die mit goldenen Radialstreifen verziert ist. Sie ruht auf einem roten, aus Stäben gebildeten und durchbrochenen Gewände über schwarz verfugtem, goldenen Mauersockel. Zwei Säulen auf hohen Basen flankieren die Nische und werden außen auf jeder Seite von einem floral begrenzten, säulenähnlichen Stab eingerahmt. Den Mauersockel umgibt links und rechts ein kleiner Edelstein in Kastenfassung – auf der Anhängerseite mit Judith Diamanten, auf der anderen Rubine -, und wird unten von einem Diamanten in sehr großer, aufwendig verzierter Goldfassung unterfangen. Dieser ist von zwei auswärts gedrehten, weißgoldenen Voluten eingefasst, auf die seitlich des Mauersockels, außen zwei einwärts gedrehte Voluten antworten. Ganz ähnlich, nur in kleinerer Version, wird die Nische bekrönt - wiederum mit einem Diamanten auf Judiths und einem Rubin auf Goliaths Seite.

Daran angefügt bilden Schmuckelemente den oberen und unteren Abschluss des Anhängers: Während auf beiden Seiten oben eine Knospe ist, zeigt Judiths Seite unten eine rein florale Verzierung, auf Goliaths Seite findet sich hingegen ein goldener, von einer Girlande kränzenartig umgebener Kopf.

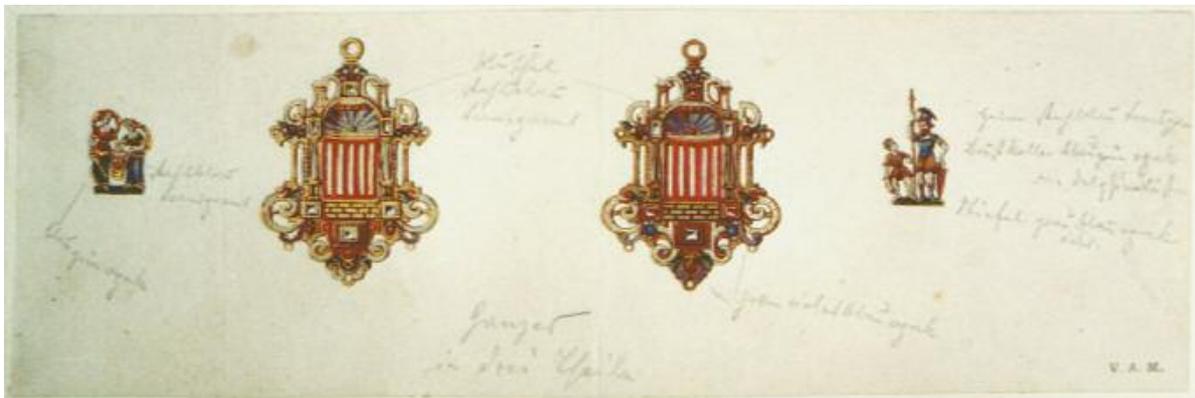


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2847-1919, V&A.

2 Fünf angefügte kleine Ringe weisen auf einen Behang hin, Perlen, wie die Ausführung des Anhängers in der Walters Art Gallery in Baltimore zeigt: die Nische flankierend zwei und unten im bekannten dreieckigen Hängeschema die übrigen.¹



Abb. 2 Zweiseitiger Anhänger mit Judith und dem Haupt des Holofernes (links) sowie David und Goliath (rechts). Emailliertes Gold, Diamanten und Rubine in Kastenfassungen, Perlen. Höhe: 5,3 cm. Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.Nr. 44.424 (Fotos: links: Hackenbroch 1986, Abb. 36; rechts: Kat. London 1980, H18).

Die Ausführung richtet sich bis ins kleinste Detail nach dem Entwurf von Vasters, wobei auch dessen Produktions- und Änderungshinweise berücksichtigt wurden. Beispielsweise zeigt der Brustpanzer Goliaths anstelle des gemalten Stahlblau (stahlblaues Email war bei Vasters zumeist transparent) opakes Türkis, gemäß der Anweisung: *Brustkoller blaugrün opak wie Delphinmuster*. Der Vergleich bezieht sich vermutlich auf eine Delphin-Zeichnung, die sich im Konvolut erhielt und keinem Objekt zugeordnet werden konnte. Er bezeugt, dass Vasters die von ihm verwahrten Entwürfe auch dazu benutzte, bildlich seine Wünsche und Anweisungen den ausführenden Arbeitern (seiner oder einer externen Werkstatt) zu verdeutlichen – eine wesentlich einfachere Art der Erklärung als lange, umständliche schriftliche oder mündliche Erläuterungen über Farbnuancen etc.

Das Farbmuster wird entweder den Zeichnungen eines zu fertigenden Objektes, hier dem

¹ Literatur zur Ausführung: Kat. London 1980, Kat.Nr. H18; Hackenbroch 1986, S. 184, Abb. 36, 37.

zweiseitigen Anhänger, hinzugefügt worden sein, oder die Mitarbeiter hatten bei einer Produktion im eigenen Hause freien Zugang zum Vastersschen „Musterkatalog“. Natürlich mag Vasters in diesem Fall auch auf ein erst jüngst gefertigtes Stück anspielen, das den Goldarbeitern noch geläufig war.



Abb. 3 Ausschnitt des Delphins, den Vasters vermutlich als Farbmuster für Goliaths Brustpanzer heranzog. Reinhold Vasters, E. 3092-1919, V&A (siehe Anhang 4, 4d).

In diesem Fall fand die Fertigung des Anhängers nicht im eigenen Hause statt, sondern in der Pariser Werkstatt des Alfred André², wo verschiedene Anhänger nach Entwürfen von Vasters ausgeführt wurden – u.a. Anhänger A1, A8, A9 und A12 – hier wie dort durch Gipsabgüsse belegt.

4a-c

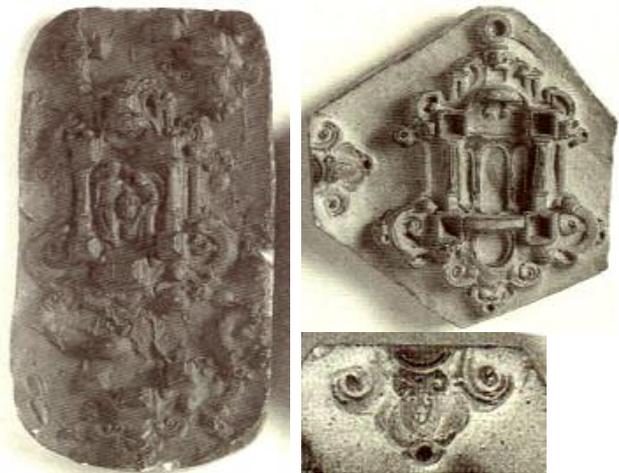


Abb. 4a (links) Gipsabguss der nach dem Entwurf von Vasters ausgeführten Vorderseite des Anhängers sowie verschiedener Details wie Fassungen. Abb. 4b (rechts oben) Gipsabguss der Vorderseite ohne Figuren.

Abb. 4c (rechts unten) Ausschnitt des unteren Abschlusses mit dem von einer Girlande kragenartig umgebenen Kopf (Fotos: Kat. Kugel 2000, 4a: Taf. X a; 4b: Taf. XII e; 4c: Ausschnitt aus XII).

Letztendlich muss André und nicht Vasters für die „unorthodoxe“ Fertigungstechnik verant-

² Distelberger 1993, S. 284; Kat. Kugel 2000, Taf. X a, XII e.

wortlich gemacht werden, auf die Hackenbroch hinweist.³ Demnach sind die einzelnen Schichten des Anhängers nicht wie bei Renaissance-Arbeiten üblich miteinander verschraubt bzw. vernietet, sondern verlötet, was eine nicht unwesentliche Vereinfachung der Montage bedeutete, und somit den Kostenfaktor der Produktion senkte – für den Auftraggeber sicher ein relevanter Faktor.

Als Auftraggeber des hier besprochenen zweiseitigen Anhängers muss Frédéric Spitzer angesehen werden, in dessen Besitz sich das als deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts verzeichnete Stück⁴ zum Zeitpunkt seines Todes befand und 1893 unter Lot 1840 in Paris unter den Hammer kam.



Abb. 5 Abbildung des Lot 1840 aus dem Pariser Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer von 1893.

Einen zweiseitigen Anhänger im Metropolitan Museum of Art, New York, schreibt Hackenbroch aufgrund seiner großen Übereinstimmung mit dem hier beschriebenen Schmuckanhänger Vasters zu.⁵ Allerdings liegt es ebenso im Rahmen des Möglichen, dass der mit diesem Stück nichts zu tun hatte:

1. Keine im Konvolut erhaltene Zeichnung – auch nicht der Nischenfiguren (Poseidon auf der einen und zwei Meerestheiten auf der anderen Seite) belegt Vasters' Entwurf. Dies allein besagt noch nicht viel, denn eine oder mehrere Zeichnungen könnten verloren gegangen sein.
2. Alfred André wurde manches Mal von Arbeiten inspiriert, die er für Vasters fertigte. Motive von Vasters übernahm er häufig und benutzte sie in neuen Zusammenhängen.⁶

3. Vasters konzipierte einen Anhänger mit Poseidon (A19), der in wesentlich raffinierterer Pose in seiner Nische steht als der Neptun des New Yorker Vergleichsstückes. Warum hätte Vasters bei einem weiteren Stück anstelle seiner in manieristischer Stiltradition stehenden Figur einen mit parallelen Beinen steif stehenden Meerestheiten entwerfen sollen? Bei Eigenzitäten immer zu beobachtenden Veränderungen hätten sich bei einem Stück von Vasters sicher anders ausgewirkt.

Kurzum, die Auswahl an Gedanken verdeutlicht nicht nur, dass André auch, sondern sehr wahrscheinlich für Konzept und Herstellung des New Yorker Anhängers in Betracht zu ziehen ist – gleichwohl er vermutlich von Vasters' Schaffen angeleitet wurde.

³ Hackenbroch 1986, Abb. 39, 40, S. 185 - Inv.Nr. 14.40.665.

⁴ Spitzer 1891 (III), S. 152, Nr. 55, Taf. V (Bijoux); Spitzer 1893, Lot 1840.

⁵ Hackenbroch 1986, S. 185, sw-Abb. 39, 40.

⁶ Distelberger 1993, S. 284 – vgl. in der vorliegenden Arbeit u.a. Anhänger A3, A10, A12 und A18.

A22. Rückseite eines architektonischen Anhängers mit der Verkündigung
Restaurierung (?); Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 3022-1919 (M11B/109): Anhänger, Rückseite

Beschriftung (Tinte):

Gewölbte Rückseite

Weißes Papier, braun, Gold, grün, rot, graublau, weiß

Maße: 10,9 x 8,5 cm / Foto: 4/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, verschmutzt und fleckig (z.T. Stockflecken).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3022-1919, V&A.

- 1 Der von Vasters mit *Gewölbte Rückseite* bezeichnete Entwurf (I.) entstand für einen architektonischen Anhänger mit der in plastischen Figürchen dargestellten Verkündigung auf der Vorderseite.
- 2 Der Anhänger bildete einst Teil der Sammlung Spitzer und ist im Katalog als deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts verzeichnet. Die Vorderseite des Stückes zeigt in einem aus Edelsteinen gebildeten Rundbogen die Verkündigung.¹

¹ Spitzer 1891 (III), S. 152, Nr. 52, Taf. V (Bijoux): „Pendant de cou en or émaillé. Travail allemand (XVlième siècle). Sous une arcade dont les pieds-droits et l'archivolte sont semés de diamants et de rubis, sur un fond d'or découpé à jour, sont placées deux figures en or émaillé représentant la scène de l'Annonciation. L'ange Gabriel, debout, tenant dans la main droite une palme et dans la gauche un phylactère, salue la Vierge agenouillée devant un prie-Dieu. Au-dessous de ce groupe sont déposés symétriquement des chatons enchâssant des rubis et des

Das Fehlen einer Zeichnung im Konvolut der Anhänger-Vorderseite oder der Figurengruppe von Maria mit dem Verkündigungengel Gabriel und der darüber schwebenden Taube dürfte als Hinweis auf eine Restaurierung verstanden werden, bei der Vasters die Rückseite ergänzte. Zumindest ist für Vasters die Reihung von Edelsteinen, wie am Rahmen der Vorderseite, als eher atypisch anzusehen. Derartiges begegnet uns in ähnlicher Form nur am Bogen zweier anderer architektonischer Anhänger (A19, A23); für einen von diesen (A23) existiert im Konvolut nur ein unfertiger Entwurf, der vermutlich ebenfalls auf eine Restaurierung hindeutet. Allerdings ist der Verlust von zum Stück gehörenden weiteren Entwürfen, die bewiesen, dass Vasters für den gesamten Anhänger verantwortlich zu zeichnen ist, nicht ganz auszuschließen.



Abb. 2 Illustration der Vorderseite des Anhängers mit der Verkündigung in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Emailiertes Gold, Edelsteine, Perlen. Höhe: 9,6 cm (Foto: Spitzer 1891 (III), Taf. V, Nr. 52).

Wie dem auch sei, Entwurf I. dokumentiert sehr schön die durchbrochene Rückseite des mit Rollwerkelementen besetzten Anhängers – eine Rückseite, die wie bei authentischen Vorbildern deutlich hinter die reichere und aufwendigere Gestaltung der Vorderseite zurücktritt. Im Gegensatz dazu besitzen Vasters' Anhängercreationen häufig eine Rückseite, die beinahe (vgl. u.a. A18, A19) oder sogar vollkommen gleichwertig (A21) mit der Vorderseite ist – etwas das bei authentischen Anhängern der Renaissance nicht zu beobachten ist.

diamants sur des rinceaux d'or émaillé. Au bas du bijou pendant trois grosses perles. Revers émaillé.“; Spitzer 1893, Lot 1837.

A23. Architektonischer Anhänger – unfertiger Entwurf

Restaurierung (?); Realisation: unbekannt

I. E. 2861-1919 (M11B/96): Rohentwurf eines architektonischen Anhängers

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift, weiß, Gold

Maße: 10,3 x 6,6 cm

Foto: 1/34 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

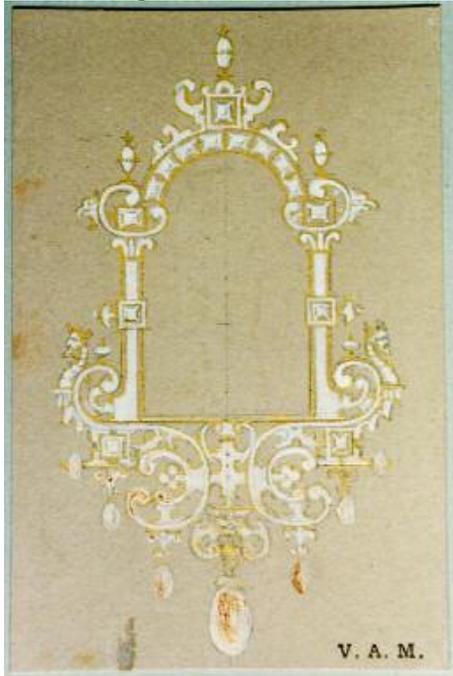


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2861-1919, V&A.

1 Der Rohentwurf (I.) eines architektonischen Anhängers verdeutlicht die bereits beim Anhänger A20 beschriebene Zeichenmethode von Vasters. Im Gegensatz zu jenem fehlt hier jedoch die figürliche Ausstattung der Nische. Vielmehr lässt sich an der hier wie ein Rahmen gestalteten Arkade sogar eher vermuten, dass sie keine plastischen Figuren beherbergen, sondern eine Kartusche aufnehmen sollte – vielleicht ein Relief mit *Email en ronde bosse*. Damit könnte dieser Anhänger gewissermaßen eine Mischform von architektonischen Anhängern (A17-A22) und Anhängern mit szenischen Darstellungen oder Porträts (A24-A32) sein, welche bei Vasters nie eine architektonisch gestaltete Fassung erhielten.

Das Fehlen der Darstellung im arkadenförmigen Rahmen dieses Anhängers mag ein Hinweis auf eine Restaurierung sein; oder der Rohentwurf stellt die erste Fassung eines Gesamtentwurfes dar, der verloren ging. Viel-

leicht wurde die Arbeit auch niemals bis zur Ausführung vollendet.

Den aus gereihten Edelsteinen gebildeten Bogen der Arkade bekrönt im Zentrum ein kastengefasster, von zwei Voluten verzierter und mit einer kleinen Vase bestandener Edelstein.¹ Der Bogen ruht auf den inneren Enden zweier C-Schwünge. Diese tragen auf ihren äußeren Enden je eine weitere Vase, während sie einen kastengefassten Edelstein umschlingen, außen mit je einem Vogelkopf besetzt sind und auf den Kapitellen der die Arkade seitlich begrenzenden Stützen liegen. Auch diese werden in der Mitte von einem Edelstein geschmückt, derweil sie sich unten verbreitern. Den kleineren, oberen Rundungen eines s-förmigem Schweifwerks lagern hier Mischwesen vor, derweil die größeren Rundungen unter der gerade geschlossenen Arkade mit einer Rollwerkklammern zusammengefasst werden.

Die Vogelköpfe (vgl. A24, Abb. 3) als auch die Mischwesen – gebildet aus bärtigen Köpfen auf gedrehten, seepferdchenartigen Halsen – verweisen auf Entwürfe von Daniel Mignot (nachgewiesen in Augsburg 1593/96)² vom Ende des 16. Jahrhunderts. In plastischer Form an den Außenseiten von Anhängern angebracht, stellen sie in Verbindung mit Schweifwerk, wie wir es hier unten finden, ein wichtiges Stilmittel des französischen Entwerfers dar.

2, 3

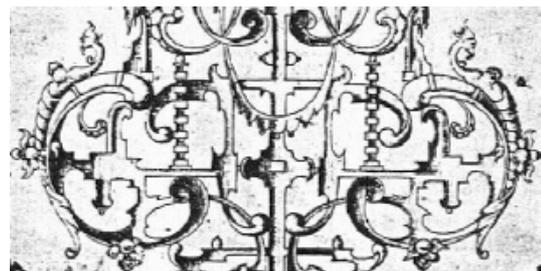


Abb. 2 Ausschnitt aus Abb. 3, Detail der gebusten Mischwesen.

In dieser und abgewandelter Gestalt sind vergleichbare Details außerdem bei Anhängern vom Ende des 16. Jahrhunderts zu beobachten, welche mit architektonischen Elementen durchsetzt oder architektonisch gestaltet sind.³

¹ Der aus Edelsteinen gebildete Bogen findet sich nur ein weiteres Mal im Konvolut (vgl. Anhänger A19.).

² Zu Mignot vgl. Thieme-Becker, 24. Band, S. 549.

³ In Hackenbroch 1979, Abb. 484, findet sich beispielsweise ein Anhänger von 1590 (Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg). – Siehe auch Anhänger A24, Abb. 4 (rechts).

Vasters' bereitwillige Adaption der Stilmerkmale bezeugt seine Kenntnis derartiger Vorlagen, die er nie kopierte, sondern immer in neu konzipierte Arbeiten einband.

4 Eine getreue Ausführung des hier abgebildeten Entwurfes von Daniel Mignot hingegen wird durch einen Gipsabguss belegt, der sich in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André erhielt.⁴ Der Franzose scheint anlässlich der ihm übertragenen Fertigungen von Vasters' Entwürfen die Gelegenheit genutzt zu haben, wenig veränderte Kopien zu erstellen. Möglicherweise sind diese Variationen von Vasters' Entwürfen auch im Zusammenhang dessen Schaffen selbst zu betrachten.

Die identische Ausführung einer historischen Vorlage hingegen ist etwas, was im Vastersschen Konvolut nicht zu beobachten ist und spricht das im Vergleich mit Vasters weniger originelle Schaffen Andrés an: Im Gegensatz zu Vasters scheint André im kreativen und schöpferischen Bereich weniger aktiv gewesen zu sein.

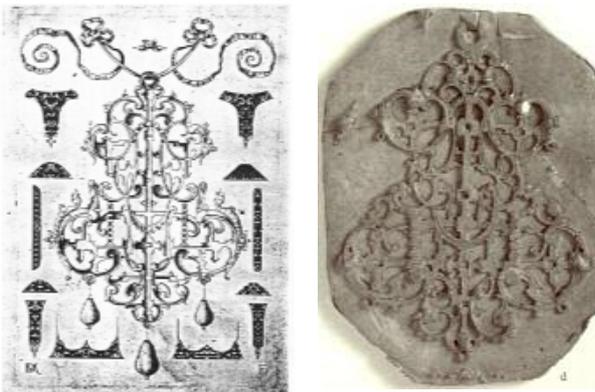


Abb. 3 (links) Daniel Mignot, Entwurf eines Anhängers. Kupferstich. Augsburg, 1593. (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 486).

Abb. 4 (rechts) Gipsabguss eines nach Abb. 3 gefertigten Anhängers in der Werkstatt des Alfred André, Paris (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XIV d).

⁴ Distelberger 1993, S. 286.

A24. Anhänger mit nacktem Figurenpaar
Realisation: unbekannt

I. E. 2823-1919 (M11B/93): Anhänger mit nacktem Figurenpaar

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, diverse Gelb- und Brauntöne, rotviolett, grün, graublau, blau

Maße: 10,4 x 7,7 cm

Foto: 1/20 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und stark verschmutzt (fettige Rückstände).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2823-1919, V&A.

II. E. 2821-1919 (M11B/93): Anhänger mit nacktem, farbig dargestellten Figurenpaar - Gesamtentwurf

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, graublau, grün, rotviolett, weiß, rotbraun, blau

Maße: 10,2 x 7,8 cm

Foto: 1/18 (M.K.)

Zustand: Das leicht fleckige Blatt ist senkrecht in zwei Hälften zerrissen; der Riß verläuft rechts der Mitte durch die stehende Figur. Beide Blatteile sind auf Karton 93 zusammenmontiert.

Literatur: unpubliziert

- 1, 2 Beide Zeichnungen (I. und II.) zeigen einen Anhänger mit zentralem Figurenpaar in einem aus Schweißwerk mit Steinbesatz gebildeten Rahmen, der eine nischenförmige Arkade umgibt. Während der Rahmen auf I. lediglich als Rohentwurf festgehalten wurde – rechts in

Gelbtönen, welche die Bleistiftvorzeichnung durchscheinen lassen, derweil links die Formen durch Brauntöne und Goldlichter, exemplarisch für die andere Seite moduliert wurden –, ist er auf II. vollständig mit grüner und blauer Emailfassung der Voluten und C-Schwünge golden dargestellt.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2821-1919, V&A.

Besonders deutlich differieren die beiden Figurenpaare:

Auf I. in blautoniger Grisaillemalerei illustriert, weist die Darstellung durch tiefe Schatten eine Relieffwirkung auf, die die Figuren deutlich von dem durch ein Tuch gebildeten Hintergrund abhebt. (Ein Camaieu-Maleremail kann daher ausgeschlossen werden.) Hierbei folgt der Rand der Darstellung dem gewundenen Umriss des Tuches, sodass Lücken zur nischenförmigen Einfassung vorhanden sind, welche Teile der dahinter angebrachten, plastischen Golddekore sichtbar machen.

Im Gegensatz dazu zeigt II. eine farbige, vollständig in den arkadenförmigen Rahmen eingepasste Darstellung. Vergleicht man diese mit dem Jäger von Anhänger A20, der durch harte Schlagschatten plastisch von seiner Nische abgesetzt und durch eine gezielte Farbmodulation eindeutig als plastische Figur definiert ist, scheint hier das Figurenpaar (II.) nicht dreidimensional zu verstehen zu sein. Zwar wird eine gewisse Tiefenwirkung der Zeichnung durch die einer Bühne gleichende grüne Bodenangabe erreicht, aber die Figuren sind nicht

vom blauen Hintergrund abgesetzt und wenig moduliert. Es ist hier für eine Zeichnung von Vasters erstaunlich schwer festzulegen, in welcher Technik das Figurenpaar ausgeführt werden sollte: vielleicht ein Maleremail, wahrscheinlicher aber ein Goldrelief in der Technik des Email en ronde bosse, kaum aber als Figuren.

Hierbei stellt Zeichnung I. den von Vasters gezeichneten ersten Entwurf dar, den er mit dem Gesamtentwurf II. bereicherte und veränderte.

Neben der Darstellungsweise unterscheiden sich die Figurenpaare selbst. Auf I. bildet – wie bereits angedeutet – ein Tuch den Hintergrund, welches die Figuren unbedeckt lässt. Indes ist das rote Tuch auf II. vor dem blauen Hintergrund um die Figuren derart gelegt, dass ihre Schöße verdeckt werden. Dabei verschmilzt das Paar zu einer Einheit, während die Figuren auf I. voneinander abgesetzt erscheinen. Zudem sitzt die Frau der farbigen Zeichnung auf der linken Seite mit einem untergeschlagenen Bein in überzeugender Haltung neben dem sie umarmenden, stehenden Mann, während auf I. die Frau eine seltsam anmutende Hocke vollführt, als wolle sie sich gerade erheben. Letzter Unterschied bildet ein zarter Gürtel der Grisaille-Frau, auf den Vasters bei der anderen verzichtete.¹

Obwohl das Konzept des Schweifwerkrahmens beider Zeichnungen nahezu identisch ist, sind auch hier einige Unterschiede festzustellen.

Auf I. steht das Figurenpaar auf einer von einer Maske getragenen, sechseckigen Konsole. Diese ist nicht verbunden mit den die Arkade seitlich schließenden, in Blattform auslaufenden Zierbegrenzungen, welche auf II. in den geschlossenen arkadenförmigen Rahmen eingebunden sind. Die Vogelköpfe, die oben seitlich der Arkade von C-Schwüngen abzweigen und wie beim Anhänger A23 auf Entwürfe von Daniel Mignot verweisen, erhielten auf II. einen reicheren Federbesatz. Außerdem zweigen von den weit auskragenden, mit einer weiblichen Büste besetzten C-Schwüngen seitlich des Nischenbodens auf II. keine Hundeköpfe, sondern gleichfalls Vogelköpfe ab. Unter den Ecken der nischenförmigen Arkade sind im Gegensatz zu Entwurf I. Löwen in das Schweifwerk eingefügt. Diese flankieren eine

Muschel, welche die Konsolen-Maske auf I. ersetzt.

Der in Clipfassungen eingefügte Steinbesatz ist auf beiden Zeichnungen gleich: oben zwischen einem, den Anhänger abschließenden Paar C-Schwüngen ein ovaler Rubin sowie etwas tiefer hinter den Vogelköpfen zwei Smaragde. Unten, unterhalb der Muschel bzw. Maske, befindet sich ein größerer Rubin sowie etwas höher hinter den Vogel- bzw. Hundeköpfen gleich große Saphire.

Vasters verzichtete, abgesehen von der das Figurenpaar rahmenden Arkade, auf die Verwendung von architektonischen Elementen. Der Anhänger steht so einerseits in der Tradition des Hans Collaert (vgl. A18, Abb. 6), insbesondere aber in der Tradition, des am Ende des 16. Jahrhunderts in Augsburg arbeitenden Daniel Mignot (neben den hier gezeigten Entwürfen vgl. A23, Abb. 4)².



Abb. 3 Ausschnitt aus Abb. 4 (links), Detail der Vogelköpfe.

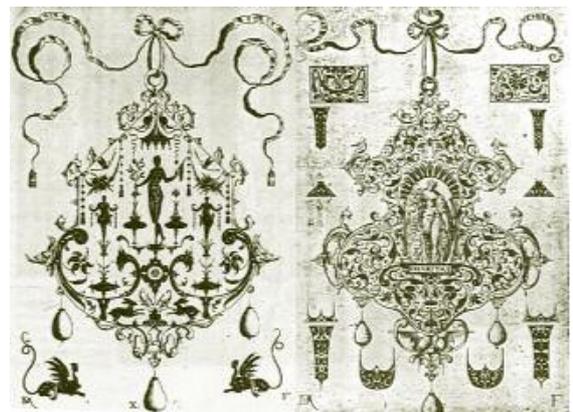


Abb. 4 Daniel Mignot, Entwürfe von Anhängern. Kupferstich. Augsburg 1593-1596 (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 483 C und B).

Als direktes Vorbild diente Vasters ein Anhänger mit der Verkündigung im Musée du Louvre, Paris.³ An dessen Rückseite mit

¹ Der Gürtel erinnert an römisch-antike Darstellungen, bei denen die vollständige, wenngleich ideale Nacktheit bei Frauen als unschicklich galt.

² Vgl. dazu Hackenbroch 1979, S. 176 ff., besonders S. 178, Abb. 483 und Abb. 488.

³ Zum Stück siehe Hackenbroch 1979, Abb. 584A, B.

durchbrochenem Schweifwerk lehnte Vasters seinen Anhänger auf engste an, während Maria, die rechte Figur, das Haltungsmotiv für die weibliche Figur vorgab.

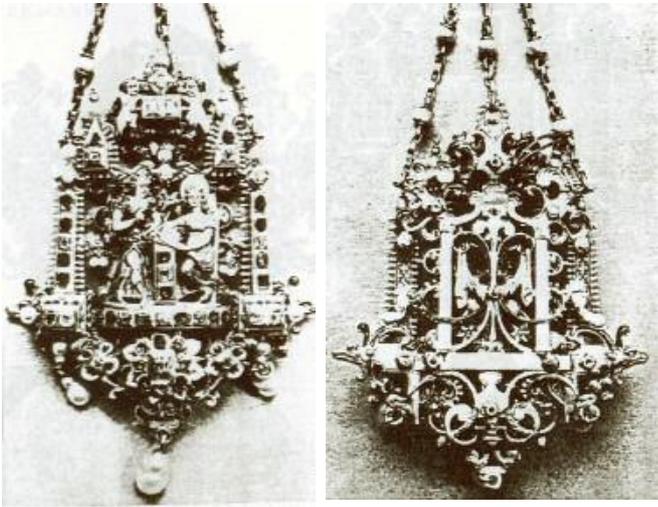


Abb. 5 Vorderseite (links) und Rückseite (rechts) des Anhängers mit der Verkündigung. Deutschland (?), um 1590. Paris, Musée du Louvre (Fotos: Hackenbroch 1979, Abb. 584A, B).

A25. Anhänger mit dem Tod des Adonis
Realisation: unbekannt

I. E. 2817-1919 (M11B/93): Vorderseite
des Anhängers – Gesamtentwurf

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, schwarz, rotviolett,
weiß, blau, grün, gelbgrün

Maße: 15,8 x 10,3 cm

Foto: 1/15 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Zustand: Zwei Blattteile sind eingefügt: 1. ein tra-
pezförmiges mit der figürlich geschmückten Rosette;
2. der Anhängerkorpus (der Schnitt umläuft
oben das zentral auf den Rahmen gesetzte, florale
Element, an dem der mittlere Kettenstrang befestigt
ist, und durchläuft die Hängeperlen unter ihrer
Schmuckbefestigung).



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2817-1919, V&A.

II. E. 2822-1919 (M11B/93): Rückseite
des Anhängers ohne Aufhängung und
Hängeperlen

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, dunkelblaugrün (kein Türkis),
weiß, rotviolett, grün, graublau, rot, gelbgrün, blau

Maße: 11,1 x 10,2 cm

Foto: 1/19 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2822-1919, V&A.

III. E. 2829-1919 (M11B/94): Ornament-
feld der Rückseite

Beschriftung (Bleistift):

*dies blaue Rändchen
von außen rund feuern
fällt weg*

Graues Papier, Gold, blau, rotviolett, weiß, grün

Maße: 8,9 x 9,4 cm

Foto: 1/23 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2829-1919, V&A.

Das Zentrum der Rosette auf dem Entwurf
eines Anhängers mit dem Tod des Adonis (I.)
bildet ein querrrechteckiger Smaragd in einer
graublau umrandeten Kastenfassung, vor deren
Seiten rote Dreipässe wie Blütenblätter email-
liert sind. Von der unteren Zier und von zwei
in die unteren Ecken eingefügten, weißen Vo-
luten zweigen drei Kettenstränge mit
Schmuckgliedern aus blütenförmig gefassten
Edelsteinen ab. Blaues Flechtwerk umspielt die

Dreipässe und endet oben in zwei Voluten, von denen die linke zwischen die Waden eines plastischen, nikeartig fliegenden Eros geschoben ist. Der weiße, auf die obere Hälfte der Rosette montierte Knabe mit goldenem Haar hält seinen goldenen Bogen zum Abschuss eines Pfeils gespannt, während hinter seinen Schultern schwarz-rote Flügel und ein schwarzer Köcher erscheinen. Letzterer wird mit einem roten Band gehalten, das sich vor dem Körper windend den Schoß des Eros verdeckt.

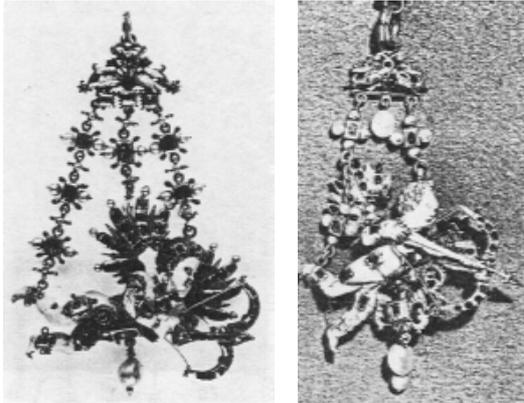


Abb. 4 (links) Anhänger in Form eines Eros. Niederlande, um 1590. Amsterdam, Rijksmuseum (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 692).

Abb. 5 (rechts) Anhänger in Form eines Eros. Niederlande, um 1590. Privatsammlung (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 695).

4, 5

Der Gott der Liebe, Eros (römisch: Amor bzw. Cupido), Sohn des Ares (Mars) und der Aphrodite (Venus) lebte in der Phantasie des Volkes, seiner Dichter und Künstler, als nackter, geflügelte Knabe, der mit Pfeil und Bogen Götter und Menschen ins Herz trifft und der Liebe unterwirft.¹ Selbst vielfacher Gegenstand von Anhängern des späten 16. Jahrhunderts, setzte Vasters ihn bei seinem Anhänger zweifach ein: Eros läutet zum einen an der Rosette als Reminiszent den Beginn der Liebesgeschichte zwischen Aphrodite und Adonis ein. Zum anderen ist er Zeuge des tragischen Endes der Liebe, das auf der gerahmten reliefierten Szene des Anhängerkorpus geschildert wird. Von einem Eber tödlich verwundet, liegt der nackte Jüngling Adonis im Schoß seiner rot gewandeten, halb rechts hinter ihm knienden Geliebten Aphrodite, während Eros, nun als Trost spendender, mitleidvoll hinzu geeilter Sohn, links erscheint und den Arm des Toten ergriffen hat.

¹ Vgl. Hunger 1974, S. 129 ff.

Doch der Anhänger beschreibt nicht nur den Beginn und das Ende der Liebesbeziehung. Die im Vordergrund der Szene liegende Jagdausrüstung von Adonis und ein im Mittelgrund links unter Eros' Flügeln in den Wald davon stürmender Eber spielen auf die Umstände an, die zum Tod des Adonis führten: Dieser hatte, laut Ovid², auf der Jagd einen Eber verwundet, welcher Adonis in rasender Wut niederstreckte.

Eine an Hans II Jamnitzer (um 1538-1603)³ zugeschriebene Plakette, heute im Kunstgewerbemuseum, Berlin, zeigt im abgesetzten Rund eine mit Vasters' Darstellung identische Adonisszene. Hier wie dort geht sie auf eine graphische Vorlage von Hieronymus Cock (1518-1570)⁴ zurück.⁵ Ob Vasters die Plakette, eine deren Repliken oder die graphische Vorlage benutzte, sei dahingestellt.⁶



Abb. 6 Ausschnitt aus der Plakette mit dem Tod des Adonis und Jagdszenen (auf dem Rand). Blei. Durchmesser: 15,6 cm. Nürnberg, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, zugeschrieben an Hans II Jamnitzer. Berlin, SMPK, Kunstgewerbemuseum (Foto: Kat. Berlin 1968, Ausschnitt aus Nr. 203).

Das Konvolut enthält eine runde Bleistiftzeichnung mit einer überaus qualitativ dargestellten Figurengruppe, die thematisch und

7

² Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, 10, 710 ff. Übersetzt und hrsg. v. Hermann Breitenbach, Ditzingen 1988.

³ Vgl. Thieme-Becker, 18. Bd. S. 368.

⁴ Zu Cock siehe S. 50.

⁵ Auf die graphische Vorlage von Hieronymus Cock für die Adonisszene der Plakette wies Otto von Falke hin. Vgl. E. Kris und Otto von Falke, *Beiträge zu den Werken von Christoph und Hans Jamnitzer*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsgl.*, Bd. 47, 1926, S. 204. – Zur Plakette siehe Kat. Berlin 1968, Nr. 203.

⁶ Beispielsweise findet sich dasselbe Venus-Adonis-Motiv als Relief in Kokosnuss geschnitten an einem Kokosnuss-Pokal im Victoria and Albert Museum, London, Inv.Nr. 2117-1855, abgebildet in Fritz 1983, Taf. 78a, Nr. 145, S. 112.

kompositorisch der Relief-Szene des Anhängers (I.) sowie deren Vorlage sehr nahe steht. Wenngleich auch Konstellation und Haltung der Figuren weitgehend mit dem Anhänger übereinstimmen, ist die Bleistiftzeichnung um ein Vielfaches lieblicher und ausdrucksstarker.



Abb. 7 Bleistiftzeichnung, Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3518-1919, V&A (siehe Anhang 8, 10b).

Die Figuren der Anhänger-Szene wirken im Vergleich zu dieser ungelenker und die Körper weniger homogen.

Im Vergleich zum Anhänger bzw. dessen Vorlage (Plakette) zeigt die Bleistiftzeichnung einen wesentlich größeren Affekt der Trauer, sowohl der Aphrodite als auch des Eros, indem die Göttin einen Arm – ein Schluchzen verdeutlichend – zum Gesicht führt und sich zudem Adonis zuwendet. Durchaus ähnlich jedoch sind die beiden Haltemotive auf I. und der Bleistiftzeichnung: das Motiv der Aphrodite, die hinter Adonis hockt und ihn stützt, indem sein linker Arm über ihr vorderes Bein gelegt ist, und das des Eros, der den anderen Arm des Adonis ergriffenen hat. Aber während auf der Bleistiftzeichnung – vermittelt durch die gewinkelte Anlage des Körpers – noch ein letzter Hauch an Kraft in Adonis verblieben scheint und eher der Eindruck eines Schlafenden entsteht, hängt der Jüngling des Anhängers, wahrlich tot, vollkommen erschlaft im Bogen.

Die reduzierten Affekte und die beinahe teilnahmslos wirkende Aphrodite entzaubern im Vergleich zur Bleistiftzeichnung die Situation. Die harten, beinahe klassischen Profile unterstützen den Eindruck: Wieviel entzückender ist doch der kleine, puttenhafte, pummelige Eros der Bleistiftzeichnung. Auch das sittsam geschlossenen Gewand der Liebesgöttin am Anhänger sowie auf der Bleiplakette von Hans II

Jamnitzer ernüchtert die Szene, während Aphrodite auf der Bleistiftzeichnung ihre Reize mit einer entblößten Schulter vorführen darf.

Trotz des für Vasters symptomatischen Verdecktes von Schöben stellte er auf I., gemäß der Vorlage von Cock/Jamnitzer, die Genitalien des Adonis dar, gleichwohl die Bleistiftzeichnung in dem Sujet ein Lententuch vorführt.

Der stimmige Naturraum der Vorlage (Plakette) entglitt beim Anhänger zu einer schrägen Bühne, die nur durch die im Hintergrund in die Szene eingefügte Schlosskulisse ihre Tiefenwirkung erhält und vielleicht ein wenig durch den wie auf der Bleistiftzeichnung links im Mittelgrund springenden Eber. Alles andere, den Fluss mit Booten, den an eine arkadische Landschaft erinnernde Schäfer im Hintergrund der Vorlage sowie den Baumstumpf rechts neben der Figurengruppe opferte Vasters einerseits durch einen wesentlich enger gefassten Ausschnitt und andererseits zugunsten der vereinheitlichten Rasenlandschaft.

Die Jagdgegenstände im Vordergrund, die wiederum genau der Vorlage entsprechen, verschwinden beinahe im Bewuchs, während sowohl die Vorlage als auch die Bleistiftzeichnung einen wenig bewachsenen Boden vorführen und damit eher Ovids Beschreibung entsprechen.⁷

Harte Schlagschatten unterhalb der Figuren und verschattete Punzierungen des teilweise ohne Emailfassung verbliebenen Goldes verdeutlichen auf I. eine reliefierte Oberfläche der farbig gefassten szenischen Darstellung in der Technik des Email en ronde bosse.

Trotz des Vorhandenseins der Bleistiftzeichnung in Konvolut, wählte Vasters die Vorlage von Hieronymus Cock bzw. eine deren Umsetzungen für seinen Anhänger aus. Die Ausschnitte von Korpus und Rosette auf I. verweisen allerdings auf eine Überarbeitung des Entwurfes. Es mag sein, dass Vasters seine Adonisklage zunächst an der Bleistiftzeichnung orientierte und diese durch die in Anlehnung an Cock geschaffene Szene ersetzte. Vielleicht auch war die Bleistiftzeichnung für ein anderes Objekt bestimmt.

Der Adonis-Mythos versinnbildlicht das alljährliche Sterben und Wiedererwachen in der Natur, verbunden mit einer Auferstehungshoffnung – metaphorisch ausgedrückt in Ovids

⁷ Ovid, Met. 10, 716, beschreibt den Sterbeort des Adonis: „(...) da liegt er sterbend auf gelblichem Sande.“

Schilderung durch eine aus dem blutgetränkten Boden wachsende rote Blüte (Adonis-Blume); hieraus entstand das im Spätsommer gefeierte Adonis-Fest.⁸

Wahrscheinlich beabsichtigte Vasters mit der Verlagerung der Szene auf ein spätsommerliches Feld den Hinweis darauf, dass der Tod des Adonis gleichbedeutend mit dem Ende des Jahreszyklus gesehen wird. Demnach könnte die auf die Spitze des Anhängerrahmens gesetzte rot-grüne Blüte als Anspielung auf die Adonis-Blume gedeutet werden, die den Neubeginn des Jahreszyklus versinnbildlicht.

Ein zweiteiliger, überaus reich gestalteter, achtseitig eingezogener Rahmen umgibt die gleichartig geformte Reliefszene. Diese wird gehalten durch einen Kranz von weißgefassten Kügelchen am Innenrahmen, dessen Seiten mit grünen und schwarzen Voluten auf weißem Fond verziert sind, während die Ecken lilienartig blau gerahmte Smaragde tragen. Hierüber erheben sich beim aufgesetzten, durchbrochenen Außenrahmen pfeilförmige rote Blüten (mit Ausnahme der großen Adonis-Blüte ganz oben). Weiß- und grünefasstes, gekreuztes Rankenwerk verbindet diese mit auf der Spitze stehenden Smaragden über den Zentren der Seiten des Innenrahmens.

Während nach oben drei Kettenstränge abzweigen, befindet sich unten ein tropfenförmiger Behang, bestehend aus zwei kleinen Perlen, die einen großen Smaragd rahmen. In letzterem spiegelt sich ein Fensterkreuz, welsches an Gemälde altniederländischer Meister erinnert. Den Realismus seiner Darstellung steigerte Vasters darüber hinaus durch nach rechts unten fallende Schlagschatten, die dem gesamten Anhänger (I.) sowie dessen gerahmter Rückseite (II.) Plastizität verleihen. Der entstandene Tromp l'oeie-Effekt hebt die Zeichnungen optisch aus ihrer Zweidimensionalität heraus. Dies ließ Vasters keiner anderen Anhängerzeichnung angedeihen.

- 2 Die Rückseite des Anhängers (II.) zeigt ein reiches, buntes und kompliziert verwobenes Ornamentgeflecht. Die bereits angesprochenen Schatten, welche hier beispielsweise das Ornamentgeflecht auf den goldenen Fond wirft, verdeutlichen die Technik – weder Zellschmelz (Email cloisonné), noch Grubenschmelz (Email champlévé), sondern ein auf

den Goldgrund aufgebrachtes Gitterwerk, eine Durchbrucharbeit also in der Technik des Email à jour.

Diese hatte Vasters mit einem ersten Entwurf (III.) festgelegt, ersetzte aber auf II. eine blaue Umrandung durch ein rotes Band gereihter Rechtecke, die von Goldstegen getrennt sind (Email cloisonné), worauf er mit seiner Beschriftung *das blaue Rändchen (...) fällt weg* hinwies.

Das Ornamentmuster der Rückseite folgt der Tradition der Maureske, welche sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus der Arabeske entwickelt hatte – einem komplizierten Flächendekor, der sich auszeichnet durch ein phantasievolles, symmetrisches Netzwerk aus rhythmischen Ranken und sich überschneidenden oder einrollenden Blättern und Blüten.⁹



Abb. 8 (links) Etienne Delaune, Entwurf eines Anhängers, um 1575. Oxford, Ashmolean Museum (Foto: Gruber 1994, S. 94).

Abb. 9 (rechts) Jean Gourmont (tätig 1506-51). 1551. Maureske. 1546 erschien in Paris bei der Drucker- und Verlegerfamilie Gourmont eine Stichfolge „Livre de Moresques“¹⁰ (Foto: Honour/Fleming 1984, S. 17).

Vasters kopierte allerdings keine der zahlreichen Vorlagen, wie sie von Etienne Delaune (1518/9-1583)¹¹, Bernhard Salomon (1506/10-1561)¹², Hans Mielich (1516-1573)¹³, Virgil Solis (1514-1562)¹⁴, Peter Flötner (um 1485-

⁸ Vgl. Hunger 1974, S. 7 ff.; Zu Adonis vgl. auch Paulys RE, 1. Halbbd. Aal-Alexandros (1893), Sp. 385-395, zum Adonis-Mythos und zur Adonis-Blume darin besonders Sp. 392, zur „Auferstehungshoffnung“ siehe Sp. 395.

⁹ Zu Herkunft und Entstehung der Ornamente vgl. Gruber 1994, Kapitel „Interlace“, S. 21-111.

¹⁰ Vgl. Thieme-Becker, 14. Band, S. 445.

¹¹ Saur, Bd. 25, S. 398, Delaune (Delaulne, De Laulne, De Laune, De Losne), Etienne (Mailand, um 1518-19-1583); Thieme-Becker, 9. Band, S. 2; DA, Bd. 8, S. 660.

¹² Thieme-Becker, 29. Band, S. 354. Siehe Hackenbroch 1979, Abb. 157 A, B.

¹³ DA, Bd. 29, S. 43; Thieme-Becker, 25. Band, S. 212.

¹⁴ Thieme-Becker, 31. Band, S. 248.

1546)¹⁵ oder anderen hinterlassen wurden, sondern entwickelte sein eigenes System.

Zeichnen sich historische Mauresken in der Regel durch ein durchgehendes „Band“ in vielfachen, Windungen, Winkeln, Drehungen und Überschneidungen aus, welches symmetrisch eine Fläche einnimmt, während die Zwischenräume mit Ranken und Blüten gefüllt sind, entwickelte Vasters ein ähnliches, wenn gleich zu unterscheidendes Ornamentgeflecht. Hauptdekore sind bei ihm Einzelemente – der C-Schwung und eine Art Stabwerk –, welche verflochten und ineinander greifend mit Voluten und Blüten durchsetzt sind.¹⁶ Sie fügen sich ebenso harmonisch und kompliziert in die Fläche ein wie die Ornamente der alten Meister.

Mit den Worten Hackenbrochs ausgedrückt: „In their harmony and balance they attest to Vasters’ ingenuity as an ornamental designer and show the careful planning that went into it.“¹⁷

Die Fertigung des Anhängers dürfte einen enormen Aufwand dargestellt haben. Außergewöhnlich für Vasters ist die inhaltliche Symbolkraft. Waren die meisten seiner Arbeiten – abgesehen von sakralen Stücken – in der Regel eher auf eine optische Wirkung als eine inhaltliche Aussage ausgelegt, wurde hier nun beides zu einer homogenen Einheit verbunden.

¹⁵ Saur, Bd. 41, S. 281, Flötner (Flätner, Flaiter, Flaitner, Flatner, Flattner, Flethner, Flettner, Fleuttner, Flöttner, Flottner), Peter (um 1485/90-1546 Nürnberg); DA, Bd. 11, S. 223; Thieme-Becker, 12. Band, S. 108.

¹⁶ Eine derartig gestaltete Rückseite findet sich auch beim Anhänger A26 und der Taschenuhr T1.

¹⁷ Hackenbroch 1986, S. 188.

A26. Anhänger mit Kains Brudermord
Realisation: Château d'Ecouen, Musée de la Renaissance

I. E. 3023-1919 (M11B/109): Anhänger mit der Darstellung Kains Brudermord
Beschriftung (Bleistift):

No I

Beiges Papier, 1. Rahmen: Gold, weiß, gelbgrün, rot, blau, braun, orange, graublau, grün; 2. Medailonbild: dunkelblau, Gold, schwarz dunkelgrün, orangebraun, weiß, grau, rot, rotviolett

Maße: 10 x 10,9 cm

Foto: 4/20 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt und fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 44, S. 187.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3023-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3021-1919, V&A.

II. E. 3021-1919 (M11B/109): Alternativer Rahmen

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, weiß, grau, graublau, rot, blau, grün, türkis

Maße: 10,2 x 10,6 cm

Foto: 4/18 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

III. E. 2866-1919 (M11B/97): Rückseite Beschriftung (Tinte):

*gelb grün opak
das Orange (?) grün in durchbrochener
Platte transparent grün
Blau stahlblau transparent
das Weiß ist zu grell weiß
Roththon Rubin roth transparent*

Beiges Papier, Gold, braun, gelbgrün, blau, schwarz, weiß, mintgrün, rotviolett

Maße: 8,1 x 8,7 cm

Foto: 2/2 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 188 u. Abb. 52.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2866-1919, V&A.

IV. E. 3576-1919 (M11C/165): Rosette des Anhängers mit Kains Brudermord

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, schwarz, graublau, grün, weiß

Maße: 3,4 x 2,9 cm

Foto: 15/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und falsch herum auf dem Karton montiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3576-1919, V&A.

Trotz des christlichen Themas - Kains Brudermord – zählt der Anhänger nicht zu den sakralen Arbeiten, da der dekorative Charakter und nicht der kultische im Vordergrund steht.

Wegen ihrer Größe sah Hackenbroch diese heute im Château Ecoen, Musée de la Renaissance, verwahrte Arbeit nicht als tragbaren Schmuckgegenstand, sondern als Vitrinenobjekt („objet de vitrine“).¹ Dies mag für zwei andere Stücke gelten, welche die Autorin im Zusammenhang mit dem hier diskutierten Anhänger betrachtete, trifft aber keinesfalls hier zu: Mit 6,7 cm Durchmesser (Medaillon mit Rahmen) ist der Anhänger mit Kains Brudermord durchaus nicht von ungewöhnlicher Größe. Dennoch ist die Einschätzung als Vitrinenobjekt sicher richtig:

Derartige, im materiellen und qualitativen Sinn hochwertige Arbeiten wurden nicht zum „Tragen“ konzipiert und produziert, sondern zum Sammeln. Aus der Intention heraus, Anhänger wie Vasters sie entwarf, besitzen zu wollen, wurden sie in der Tat als Sammler- bzw. Vitrinenobjekte erworben - wohl in den meisten Fällen im Glauben, sie seien authentische Arbeiten der Renaissance. Dies kann aus Quellen wie den Spitzer-Katalogen geschlossen werden, in denen Ausführungen nach Vasters' Entwürfen als historische Arbeiten angeboten wurden, oder aus Sammlungskatalogen, wie die des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, in den Arbeiten nach Vasters Entwürfen als authentisch geführt werden.

Die in der Bibel geschilderte Ermordung Abels durch seinen missgünstigen Bruder Kain (1. Moses 4.1-16) konzipierte Vasters als querovales Relief-Medaillon in der Technik des Email en ronde bosse (I.): Der erste Mord der christlichen Menschheitsgeschichte findet in einer nächtlichen Rasenlandschaft unter dunkelblauem Sternenhimmel zwischen zwei brennenden Opferaltären statt, welche als kastengefasste Rubine erscheinen. Während hier der Steinbesatz in die Komposition der Szene eingegliedert ist, erscheint ein weiterer Edelstein, ein Diamant, rein dekorativ unter dem weißgefassten Bruderpaar.

Dessen Komposition richtet sich mit einiger Variation nach einem Stich von Etienne Delaune.² Allerdings liegt der dortige Abel bereits

besiegt am Boden, festgehalten durch den auf ihn gestellten Fuß seines Bruders, der, Abels linkes Handgelenk ergriffen, gerade den tödlichen Schlag ausführt. Im Gegensatz dazu wehrt der Abel des Anhängers noch mit aufgerichteter Oberkörper und erhobenem linken Arm den Angriff ab. Noch sind die Muskeln seines bogenförmigen Körpers zum Bersten gespannt in dem Versuch, sich gegen den überwältigenden Schub an seinem Kopf und den niederdrückenden Fuß von Kain aufzulehnen. Die Anhänger-Szene zeigt den Moment vor Abels Überwältigung, derweil Delaune den Augenblick des tödlichen Streiches darstellte. Durch den noch unentschiedenen Kampf erzeugt Vasters, trotz unseres Wissens über den Ausgang des Geschehens, eine größere Spannung, welche er im Körper Abels visualisierte.



Abb. 5 Etienne Delaune, Kupferstich mit der Darstellung Kains Brudermord. Kabinett Edmond de Rothschild. Paris, Musée du Louvre (Foto: Hackenbroch 1966, Abb. 8).

Ein im Konvolut erhaltenes, blau emailliertes Medaillon (vermutlich für ein liturgisches Gerät, vgl. Anhang 9, 13.), welches den Märtyrertod eines – wie bei Delaune bereits besiegt – Heiligen zeigt, verdeutlicht die Auseinandersetzung von Vasters mit Kampfscenen und sein gezieltes Dramatisieren von Delaunes Zeichnung.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3582-1919, V&A (siehe Anhang 9, 13.).

Ebenfalls steigerte der Aachener Goldschmied die Flammendarstellung der Opferaltäre. Wäh-

¹ Hackenbroch 1986, S. 187. Bereits 1979 schrieb Hackenbroch den Anhänger Vasters zu. Dazu Hackenbroch 1979, S. 353, Anm. 31.

² Hackenbroch 1966, Farbtafel (S. 82), S. 83, Abb. 8; dies. 1986, S. 187. – Zu Delaune siehe S. 182.

rend bei Delaune beide Feuer hoch züngeln – links ein starkes und rechts ein schwaches –, stellte Vasters das von Gott akzeptierte Brandopfer Abels auf der linken Seite mit hochschlagenden Flammen dar, derweil auf der anderen Seite die abgelehnte Opfergabe gescheitelt und flachgedrückt brennt, wegen der sich die zum Mord führende Eifersucht Kains auf seinen Bruder entwickelt hatte.

Außerdem wendete sich Vasters vom ikonografischen Schema ab, indem er auf beiden Opferaltären ein Lamm darstellte; der biblischen Überlieferung nach bestand Kains widerwillig dargebotenes Opfer nämlich aus „den Früchten des Feldes“, nur Abels bereitwillige Gaben beinhalteten das „Lamm und Fett“. Es wird Vasters' Geheimnis bleiben, wieso der in einer Bischofsstadt lebende Katholik nicht der Bibel bzw. der Ikonografie folgte.³

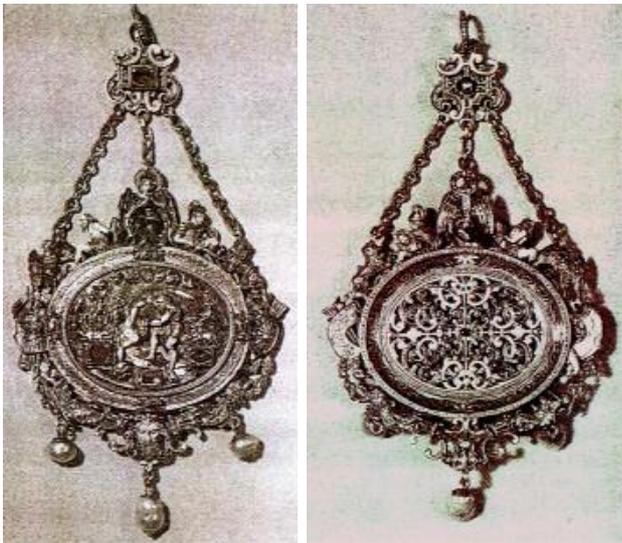


Abb. 7 Ausgeführter Anhänger mit Kains Brudermord. Emailiertes Gold, Rubine, Diamant und Perlen. Durchmesser: 6,7 cm. Château d'Ecouen, Musée de la Renaissance (Foto: Hackenbroch 1966, S. 82).

Im Konvolut existieren zwei verschiedene Rahmenversionen des Anhängers. Beide wurden für die Herstellung herangezogen: Zeichnung I. führt den Innenrahmen vor – ein grün gerandetes Band aus goldenen, ineinandergreifenden Herzen, das an den Kreuzpunkten mit Rollwerkspangen besetzt ist – und Zeichnung

1, 2

³ Die religiös-ethische Bewertung basiert auf den unterschiedlichen Opfergaben: Kain der Schlechte – Abel der Gute, das Vorbild des verfolgten Gerechten. So wird Abel zum Prototyp des ersten Märtyrers (Matthäus 23, 35), zum Typus des Gläubigen (Hebräer 11, 4) und zum Typus Christi (Hebräer 12, 24). Vgl. Die Bibel von A-Z. Hrsg. v. Matthias Stubhann, Erlangen, o.J. S. 12 (Stichwort Abel).

II. den Außenrahmen. Dieser gleicht kompositorisch dem auf I., ist allerdings noch detailreicher und stellt mit züngelnden Flammen unten einen Bezug zu den Opferbränden des Medaillonbildes her:

An höchster Stelle sitzt oben im Zentrum die geflügelte, weibliche Personifikation des Ruhmes in blauem Gewand mit rotem Rock und spielt ihr Attribut, eine doppelte Fanfare. Sie wird gerahmt von zwei mit dem Rücken zu ihr lagernden Männern: links ein an einen Baumstumpf gefesselter, bärtiger Gefangener mit Halbglatze in blauem Gewand, auf den ein goldbelassener Adler mit ausgebreiteten Flügeln zuschreitet, und rechts ein antikisierender Krieger mit blauem Helm, Harnisch und Schild, der mit seinem Schwert einen auf ihn zulaufenden, goldbelassenen Löwen abwehrt. An beiden Seiten schließt sich hieran zu Trophäen arrangiertes Rüstwerk – links eine antikisierende Rüstung, gekreuzte Lanzen, ein Köcher und eine Keule sowie rechts ein Schild, Lanzen, eine Streitaxt, ein Köcher und wiederum eine Keule. Darunter erwachsen aus Trichtern Seeungeheuer mit aufgerissenen Mäulern – das linke Wasser, das rechte Feuer speiend – welche eine Blattmaske mit weißem Gesicht unten im Zentrum flankieren.

Abgesehen von einem Element wurde der Rahmen (II.) detailliert ausgeführt: Anstelle des blauen Gewandes erscheint der Gefangene am gefertigten Rahmen mit nacktem Oberkörper. Außerdem besitzt der gefertigte Anhänger drei Hängeperlen, auf welche beide Entwürfe nicht hinweisen.



Abb. 8 Etienne Delaune, Ausschnitt aus dem Entwurf eines Handspiegels mit figürlicher Rahmung. 1561 (Foto: Irmischer 1984, T 69).

Ideenlieferant dieses Rahmens mag ebenfalls Etienne Delaune gewesen sein. Auf einem mit 1561 datierten Entwurf umgab dieser einen Handspiegels mit einer figürlichen Einfassung

aus lagernden Frauengestalten, Tierköpfen und Fruchtbouquets. An oberster Stelle thront vergleichbar mit Vasters Personifikation des Ruhmes eine sitzende Figur.

Vasters' Schaffen zu betrachten. Ein vergleichbarer Rahmen mit Rollwerkklammerbesatz im Konvolut gehörte zu Vasters' Repertoire (vgl. Anhang 1, 3).

- 3 Die Rückseite (III.) des Anhängers mit Kains Brudermord ist wie beim Anhänger A25 mit einem bunt emaillierten Ornamentgeflecht (Durchbrucharbeit) in der Technik des Email à jour verziert, welches als Gitter auf eine (hier emaillierte) Platte aufgebracht ist. Letztere wurde zwar nicht auf III. dargestellt, aber Vasters weist auf sie in seiner ausführlichen Beschriftung hin mit der Zeile *Platte transparente grün*.

Entgegen der Zeichnung zeigt der Rahmen der Rückseite kein Goldmuster auf schwarzem Fond – Klammern, die je ein Kreuz flankieren, unterbrochen von acht edelsteinbesetzten Rollwerkspangen –, sondern ein bei Vasters mehrfach leicht variiert auftauchendes Ornament aus Volutenranken. Hier auf goldenem Grund ist es an den Kreuzpunkten mit einer achtblättrige Blüte besetzt.

- 4 Detailzeichnung IV. beweist, dass auch die Aufhängung auf einen Entwurf von Vasters zurückgeht. Derjenige, der die Zeichnungen auf Kartons montierte, kannte offenbar nicht die Zusammengehörigkeit der Rosette zum Stück (I.-III.) und brachte sie zudem auf dem Kopf stehend auf den Karton; beides eindeutige Beweise dafür, dass keinesfalls Vasters für die Präsentation der Zeichnungen auf Kartons verantwortlich ist.

Drei ringförmige Ösen unten an der Rosette zeigen drei Kettenstränge an.

Vasters bezeichnete den Anhänger mit Kains Brudermord auf Entwurf I. mit *No. I*. Drei weitere Anhängerentwürfe im Konvolut (A8, A9, A18) weisen eine Nummerierung auf. Bereits dort wurde die Möglichkeiten deren Bewandnis besprochen.⁴

Für einen querovalen Anhänger mit biblischem Medaillonrelief (Jakob und seine Brüder) im British Museum fertigte Alfred André zumindest den Rahmen und die Aufhängung.⁵ Vielleicht ist dieser im Zusammenhang mit

⁴ Vgl. Anhänger A8 und A9, S. 134, Anm. 4.

⁵ Distelberger 1993, S. 286, mit Hinweis auf Hackenbroch 1979, Abb. 753A, B. – Ein weiteres Vergleichsstück im Metropolitan Museum of Art, Jack and Belle Linsky Collection, New York führt Hackenbroch 1986, S. 187, Abb. 47-48, in Verbindung mit Vasters an.

A27. Rahmen und Aufhängung für einen Anhänger mit Reliefmedaillon (wohl Kinderdorn zu Bethlehem)

Restaurierung (?); Realisation: unbekannt – gefertigt in der Werkstatt von Alfred André, Paris

Datierung: 1860-1878

I. E. 2803-1919 (M11B/91): Anhänger – Gesamtentwurf ohne Medaillon

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, schwarz, weiß, grün, blau, grell rosa, dunkelgrün, orangerot

Maße: 13,5 x 7,7 cm

Foto: 1/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2803-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2815-1919, V&A.

II. E. 2815-1919 (M11B/93): Ornamentfeld – Rückseite

Keine Beschriftung

Beiges Papier, schwarz, Gold, weiß, rotviolett, gelbgrün, graublau

Maße: 8,3 x 5,9 cm

Foto: 1/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und hat Stockflecken sowie Verschmutzungen.

Literatur: unpubliziert

III. E. 3019-1919 (M11B/109): Details in zwei Ansichten: Rosette, Schmuckglieder der Kettenstränge, Rahmen und Unterlegscheiben

Beschriftung (Bleistift): Die Details sind mit den Buchstaben M-P bezeichnet:

Vorder=	Rückseite
M.	M.
	1 Stück
Qu.	4 Stück
	2 Stück
N.	N.
Vorder=	Rückseite
	O. 3 Stück
	P. 2 Stück

Braunes Papier, Gold, schwarz, weiß, grün, blau, violett, gelb

Maße: 13,7 x 16,7 cm

Foto: 4/16 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

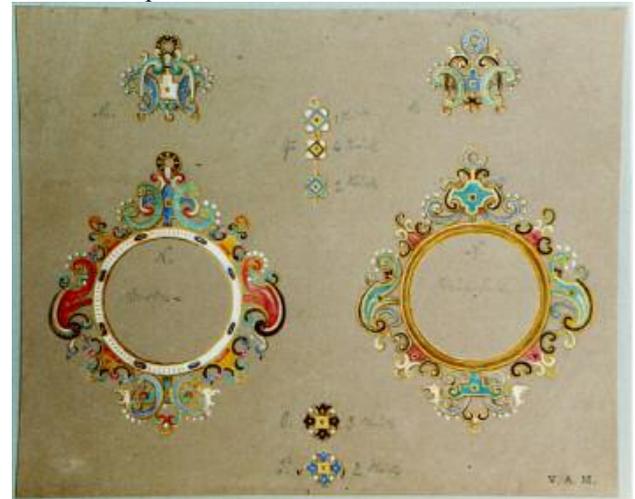


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3019-1919, V&A.

Vasters fertigte für diesen Anhänger drei Zeichnungen: Entwurf I. ist ein Gesamtentwurf des montierten Anhängers mit Edelsteinbesatz und drei Hängeperlen, wengleich das runde Medaillonfeld ohne Darstellung gezeigt wird; das Fehlen eines Bereiches weist auf eine Restaurierung (Ergänzung) hin.

- 3 Entwurf III. verdeutlicht ohne Edelsteinbesatz mit zwei Ansichten – *Vorder- und Rückseite* – Aussehen und Anzahl der zu fertigenden Einzelteile: die Rosette, die Kettenglieder, der aus Außen- und Innenrahmen gebildete, überaus reich ornamental verzierte und durchbrochene Medaillonrahmen und die als vierblättrige Blüte gestalteten Unterlegscheiben für den Edelsteinbesatz der großen Schmuckelemente. Diese sind auf den schlichten Ring des Innenrahmens auf die Kreuzpunkte gesetzt, werden aus variiert arrangierten, mit kleinen Kügelchen besetzten C-Schwüngen gebildet und tragen zentral auf den erwähnten Unterlegscheiben einen auf der Spitze stehenden, kastengefassten Rubin, während alternierend in den Zwischenräumen kleine gepaarte C-Schwünge einen auf der Seite liegenden kleinen Smaragd rahmen. Vom unteren großen Schmuckelement zweigen zu den Seiten zudem zwei Vogelköpfe ab.

Drei Kettenstränge mit blütenförmigen, edelsteinbesetzten Schmuckgliedern (Diamanten, Rubine und in der Mitte ein Smaragd) führen von den oberen Schmuckelementen des Rahmens zur Rosette. Diese trägt im Zentrum ihres aus symmetrischen C-Schwüngen und Voluten gebildeten Geflechtes einen zentralen Rubin.

- 2 Detailzeichnung II. schließlich zeigt das als buntes Gitterwerk gestaltete, runde Ornamentfeld der Rückseite.

Vasters ließ sich beim Konzept seines Anhängers nicht allein von historischen Vorbildern inspirieren, sondern auch von zeitgenössischen:

In historischem Kontext ist das Detail der Vogelköpfe zu betrachten, die vom unteren Schmuckelement des Außenrahmens abzweigen. Daniel Mignot lieferte am Ende des 16. Jahrhunderts das Vorbild, das bereits beim Anhänger mit nacktem Figurenpaar (A24, Abb. 3) besprochen wurde.



Abb. 4 Ausschnitt aus Abb. 1, Detail der Vogelköpfe am Außenrahmen.

In zeitgenössischer Verbindung steht das Motiv der Kugelverzierung, mit der Vasters die C-Schwünge des Außenrahmens versah. 1867 präsentierte der Pariser Emile Froment-

Meurice (1837-1913), der nach dem Tod seines berühmten Vaters François-Désiré¹ 1855 die Werkstatt übernommen hatte, auf der Pariser Weltausstellung einen hochovalen Anhänger mit der Medaillonarstellung einer weiblichen Büste.² Dessen Außenrahmen besteht aus gereihten C-Schwüngen, die mit Kügelchen besetzt sind. Die Verzierung verdeutlicht nicht nur den auf Vasters wirkenden Einfluss französischer Arbeiten, die zwischen 1860 und 1878 entstanden, sondern gibt auch den Zeitraum, in dem Vasters seinen Anhänger konzipierte.



Abb. 5a (links): Ausschnitt aus Abb. 1, Detail der Kugeldekoration

Abb. 5b (rechts): Detail des Außenrahmens mit Kugelverzierung eines Anhängers von Emile Froment-Meurice, 1867 auf der Weltausstellung in Paris gezeigt (Foto: Rücklin 1901, II. Taf. 156, Abb. 3).

Gefertigt wurde er in der Pariser Werkstatt des Alfred André, in der sich bemalte Gipsabgüsse erhalten. Zudem findet sich der Gipsabguss eines reliefierten und farbig gefassten „Médail- lon: scène animée de figures de l’histoire antique dans un paysage; plâtre avec polychromie.“³

Vermutlich handelt es sich bei der vor einer Stadtlandschaft dargestellten Szene um den auf Geheiß des Herodes verübten Kindermord von Bethlehem (in der Mitte ein nacktes Kleinkind umgeben von einer Gruppe von Soldaten in antiken Rüstungen auf der linken und einer Gruppe von Frauen auf der rechten Seite).



Abb. 6 Gipsabgüsse (beide Seiten) der in der Werkstatt des Alfred André nach dem Entwurf von Vasters gefertigten Rosette (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXIX c).

¹ Saur, Bd. 45, S. 426- 427, Froment-Meurice, Emil (Paris 1837-1913) – Saur, Bd. 45, S. 427-428, François-Désiré Froment-Meurice (1801-1855); Thieme-Becker, 12. Band, S. 521-523 (1802-1855).

² Rücklin 1901 (II), Taf. 156, 3.

³ Kat. Kugel 2000, Taf. IX d.

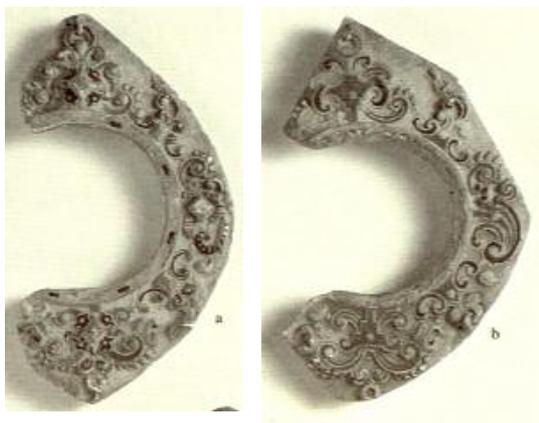


Abb. 7 a, b Gipsabgüsse des in der Werkstatt des Alfred André nach dem Entwurf von Vasters gefertigten Anhängerrahmens. a (links): Vorderseite; b (rechts): Rückseite (Fotos: Kat. Kugel 2000, Taf. XIX a, b).



Abb. 8 (rechts) Gipsabguss des in der Werkstatt des Alfred André nach dem Entwurf von Vasters gefertigten Ornamentfeldes auf der Rückseite des Anhängers (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. IX f).
Abb. 9 (links) Gipsabguss in der Werkstatt von Alfred des Reliefmedaillons (wohl Kindermord zu Bethlehem) für das Medaillonfeld auf der Vorderseite des von Vasters entworfenen Anhängers (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. IX e).

Der Erhalt des Medaillon-Abgusses in der Werkstatt André belegt neben der Fertigung auch die Montierung des Anhängers in Paris. Vasters war demnach in diesem Fall, reiner Entwerfer und hatte mit der eigentlichen Herstellung nichts zu tun. Das Fehlen der Darstellung des mit Email en ronde bosse farbig gefassten Reliefmedaillons auf der Gesamtdarstellung I. deutet auf dessen Renaissance-Authentizität hin und, dass es sich um eine Neufassung handeln könnte.

Hierbei scheint der Anhänger innerhalb eines ganzen Komplexes von Fertigungen zu stehen, die an André übertragen wurden, wie die erst beim „M“ beginnende Beschriftung von III. verdeutlicht. Bei einem singulären Auftrag hätte Vasters sicherlich mit dem ersten Buchstaben des Alphabetes begonnen. Daher mag der Anhänger Teil eines Postens an Aufträgen gewesen sein, der völlig unterschiedliche Stü-

cke enthielt, und/oder der Anhänger bildete den Teil einer Parure. Leider haben sich im Konvolut keine Zeichnungen erhalten, deren Beschriftungen (A-K) sie in den Zusammenhang mit dem hier besprochenen Anhänger rückt oder eine stilistische Verwandtschaft erkennen lassen. Ein weiteres Indiz für die Unvollständigkeit des Zeichnungsnachlasses von Reinhold Vasters.

A28. Rahmen und Aufhängung für einen Anhänger mit auferstandenem Christus
Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of George Blumenthal, Inv.Nr. 41.100.30

I. E. 3024-1919 (M11B/110): Rollwerkbesetzter Rahmen – Vorderseite

Beschriftung (Tinte):

Rückseite

Smaragdring bijou

Braunes Papier, braun, Gold, weiß, grün, blau, rotviolett, violett

Maße: 8,7 x 6,1 cm

Foto: 24/28 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 190, Abb. 55.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3024-1919, V&A.

II. E. 2863-1919 (M11B/96): Aufhängung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, schwarze Tinte, Gold, grau, grün, rotviolett

Maße: 3,9 x 0,9 (oben) und 3,5 (unten) cm

Foto: 1/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2863-1919, V&A.

die Neufassung eines französischen Medaillons aus emailliertem Gold erstellt wurde mit den flach gehaltenen Figuren des auferstandenen Christus zwischen Maria und Johannes, welches sich heute im Metropolitan Museum of Art, New York, befindet.¹ Außerdem beinhaltet das Konvolut den Entwurf einer Aufhängung (II.) – Rosette mit drei Kettensträngen – die mit Farbvariationen der Vorderseite des ausgeführten Anhängers entspricht.



Abb. 3 Illustration des nach Vasters' Entwurf komplettierten Anhängers mit auferstandenem Christus in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Emailliertes Gold, smaragdfarbener Quarz, Edelsteine. Medaillon: französisch, um 1560; Rahmen und Aufhängung zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Höhe: 10, 6 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of George Blumenthal, Inv.Nr. 41.100.30 (Foto: Spitzer 1892 (III), Taf. IV, Nr. 45).

Auftraggeber war Frédéric Spitzer, in dessen Sammlung sich der komplettierte Anhänger befand und schließlich 1893 innerhalb dessen Nachlasses unter Lot 1830 versteigert wurde. Da viele der nach Entwürfen von Vasters restaurierten oder neu gefertigten Arbeiten in den Publikationen der Sammlung Spitzer zumeist als authentische Renaissancestücke ausgegeben wurden – im Sammlungskatalog ist der Anhänger als italienische Arbeit des 16. Jahr-

Hackenbroch stellte fest, dass der Entwurf eines runden, durchbrochenen Rahmens (I.) für

¹ Hackenbroch 1986, S. 190, Abb. 54, Anm. 58 mit Literaturangaben.

hunderts geführt² –, verwundert es, dass der Pariser Versteigerungskatalog von 1893 auf die vervollständigende Restaurierung hinweist: „Ce bijou a été complété.“³ Demnach war die Fälschungsabsicht durchschaut worden – vielleicht von Edmond Bonnaffé, der das Vorwort des Versteigerungskataloges schrieb.

Ein weißgefasster, ringförmiger Innenrahmen mit vier ovalen, der Form folgenden Durchbrüchen hält den smaragdfarbenen Quarzrahmen, der die Figuren fasst.⁴ An den Kreuzpunkten trägt der Innenrahmen kastenförmige Rubine, während sich auf den Zentren der Durchbrüche an den Achtelpunkten Diamanten befinden. Der aus Besatzstücken gebildete Außenrahmen, laut Hackenbroch „robust and Germanic“, besteht an den Kreuzpunkten aus gepaarten, auf dem Rücken liegenden, weißen C-Schwüngen mit grünen Nasen, die von schildartigen, blaugefassten Elementen hinterfangen werden, während die Zwischenräume mit schildartigem, roten Rollwerk-Besatz gefüllt sind. Auch die Volutennasen an den unteren Armen des Rollwerk-Besatzes sind grün gefasst. Kügelchen bekrönen die obersten Rundungen aller Elemente.

Statt der auf I. geplanten, einteiligen Aufhängung und einer einzelnen Hängeperle, auf welche oben und unten eine ringförmige Öse hinweist, hängt der ausgeführte Rahmen an drei Kettensträngen (siehe Entwurf II.) und ist mit drei Hängeperlen bestückt.

Auf eine Zeichnung der Rückseite verzichtete Vasters, deutete allerdings deren Aussehen mit der Beschriftung *Rückseite Smaragdring bijou* an.

² Spitzer 1891 (III), S. 150, Nr. 45, Taf. IV (Bijoux) – wie in Hackenbroch 1986, Anm. 58.

³ Spitzer 1893, Lot 1830.

⁴ Im Konvolut finden sich keine vergleichbaren (französischen) Email en ronde bosse-Figuren.

A29. Anhänger mit Minerva

Realisationen: 1. Ehemals Sammlung Spitzer;
2. abgebildet in Rothmüller 1988, Abb. 120

I. E. 2808-1919 (M11B/92): Anhänger,
Gesamtansicht der Vorderseite

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Gold, braun, schwarz, weiß, rotviolett, graublau, blau, grün, beige

Maße: 13,4 x 9 cm

Foto: 1/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2808-1919, V&A.

II. E. 2881-1919 (M11B/98): Rohentwurf
des Ornamentgitters – Rückseite

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, schwarz, braun

Maße: 5,3 x 4,7 cm

Foto: 2/9 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2881-1919, V&A.

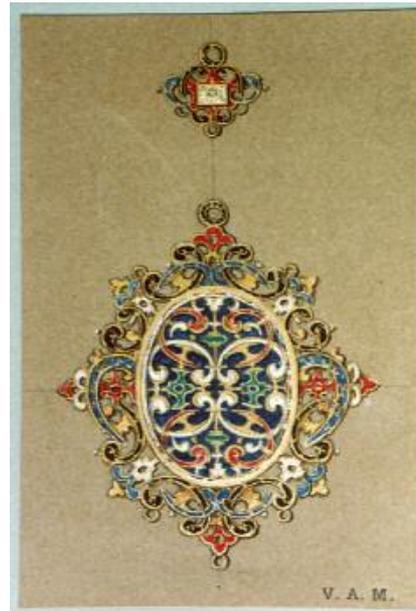


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2819-1919, V&A.

Der hochovale Anhänger trägt im Zentrum die auf einen Lapislazuli-Fond aus Perlen, Halbedelsteinen und emailliertem Gold applizierte Büste der antiken Göttin Minerva (griechisch: Athene) im Linksprofil. Ihr auf Zeichnung I. in Rosétönen dargestelltes Antlitz besteht beim gefertigten Anhänger aus Amethyst und der graubeigefarbene Helm sowie die vordere Schulter aus Barockperlen. Während die mit Blüten durchsetzte Helmzier sowie der Harnisch (ober- und unterhalb der Schulter) als Goldrelief in der Technik des Email en ronde bosse gefertigt sind, ist der Lapislazuli-Grund am Dekolleté mit Goldfiligran besetzt.

Im Gegensatz zur Profilansicht des Kopfes rückte Vasters den Schulterbereich in eine Dreiviertelansicht. Das Gesicht mit zu groß gegebener Augenpartie, gebogener Nase, ausgeprägten Nasolabialfalten, hervorspringender Oberlippe, einem kleinen gerundeten Kinn und einer abfallenden Kinnlinie suggeriert eine Porträtdarstellung à la 19. Jahrhundert.

III. E. 2819-1919 (M11B/93): Gesamtansicht
der Rückseite mit Ornamentgitter

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Gold, braun, schwarz, rotviolett, blau, weiß, dunkelblau, grün

Maße: 11 x 7,3 cm

Foto: 1/17 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

4 Besonders deutlich wird dies bei einem Vergleich: Die Büste einer antiken Figur, die ein Zeitgenosse von Vasters, der Berliner Hugo Schaper (1844-1915), für einen Anhänger entwarf, entspricht dem gängigen Schema, nämlich in Anlehnung an antike Arbeiten derartige Büsten als Gemme oder Kamee idealisiert darzustellen.¹



Abb. 4 „Schmuckkamee H. Schaper – Berlin“², um 1880 (Rücklin 1901, II., Taf. 160, 5).

Vasters hingegen komponierte ein Relief aus verschiedenen Materialien. Die Zeichnung verdeutlicht die plastische Oberfläche durch eine abgestufte Tonalität der einzelnen Farben, durch Lichter und Schlagschatten sowie die Imitation der verschiedenen Materialien mittels unterschiedlich glänzenden Farben. Etwa schimmern der Perlenhelm und die Perlen Schulter hochglänzend, während der dunkelblaue, ungleichmäßig gefärbte Lapislazuli-Fond deutlich matter erscheint.

Die Technik des Schichtaufbaus, bei der auf einer Platte aus Hartstein ein Relief in Email en ronde bosse und/oder in verschiedenen Materialien erstellt wird, ist bei insgesamt vier Arbeiten von Vasters zu finden (A29-A32). Von diesen repräsentiert A30 diejenige, die ihm anlässlich einer Neufassung Gelegenheit

¹ Vergleichbare Arbeiten entstanden in Italien zwischen 1860 und 1872. Mit Rahmen übertrafen sie kaum eine Höhe von sieben Zentimetern. Das British Museum, London, besitzt eine Reihe von italienischem Kameenschmuck. Vgl. Tait/Gere 1978, Taf. X.

² Rücklin 1901 (II.) Taf. 160, 5. – Zu Hugo Schaper siehe Saur, Index; Thieme-Becker, 29. Band, S. 580.

gab, das Stück genauestens zu studieren.

Es sind französische Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die in der Technik des Schichtaufbaus gefertigt wurden, so auch das durch Vasters neugefasste Medaillon von Anhänger A30. Dieser stammt aus dem Besitz Frédéric Spitzers, der nicht nur die Ergänzung bei Vasters in Auftrag gab, sondern auch den Anhängers mit Minerva bestellte: Einer von zwei nach Entwurf I. und II. gefertigten Minerva-Anhänger befand sich (wie der restaurierte Anhänger A30) noch bei Spitzers Tod in dessen Besitz und wurde auf der Versteigerung in Paris unter Lot 1818 angeboten.³



Abb. 5 (links) Abbildung des Lot 1818 aus dem Versteigerungskatalog der Slg. Spitzer von 1893. Abb. 6 (rechts) Anhänger mit Minerva. Bei Rothmüller wie folgend beschrieben: „Anhänger, auf dem Medaillon Büste eines antiken Kriegers, Gold, Email und Edelsteinbesatz. Der Rahmen ist deutsch, um 1600, das Medaillon jünger. 11 cm hoch.“⁴ (Foto: Rothmüller 1988, Ausschnitt aus Abb. 120).

Die zweite Ausführung fand sich in einer 1988 von Hanns Rothmüller herausgegebenen, populärwissenschaftlichen Publikation, welche das Medaillon irrtümlich mit „Büste eines antiken Kriegers“ bezeichnet und keinen Angaben zum Verbleib macht.⁵ Die dort verzeichne-

³ Spitzer 1891 (III), S. 142, Nr. 33, Taf. IV; Spitzer 1893, Lot 1818.

⁴ Hanns Rothmüller (Hrsg.), Schmuck und Juwelen, München, (Battenberg-Antiquitäten-Kataloge), 1988, sw-Abb. 120, S. 146.

⁵ Siehe vorherige Anm. – Nach Aussage Herrn Schönborns, Mitarbeiter der Battenberg Pressestelle (im Besitz des Droemer Weltbild Verlages, München) verfügt weder der Verlag noch der Herausgeber über Informationen zum Verbleib. Die von Rothmüller betreute Ausgabe von 1988 basiert auf einer älteren

te Höhe von 11 cm verdeutlicht, dass Vasters seine Zeichnungen in der für die Fertigung bestimmten Größe erstellte: auf I. misst der Anhänger 11,3 cm.

Die Unterschiede der beiden gefertigten Anhänger zueinander sind minimal, nur die Aufhängung variiert: Während diese bei Spitzer dem Gesamtentwurf I. entspricht mit drei aus schlichten Gliedern geformten und am Rahmen befestigten Kettensträngen, differieren die Kettenstränge des Anhängers bei Rothmüller: Dort sind diese mit Perlen bereichert und nur die äußeren tragen das gerahmte Medaillon, derweil in der Mitte eine Perle hängt.

Der durchbrochene Rahmen besteht auf der Vorderseite (I.) aus weißen symmetrisch arrangierten, hinten mit roten Rollwerkklammern verbundenen C-Schwüngen, welche acht gleichmäßig verteilte, rechteckig gefasste Diamanten flankieren. Diese werden von lilienförmigen, alternierend rot und blau gefassten Blüten bekrönt. Die rechte und linke Seite des Rahmens zeichnete Vasters mit einer übergroßen Volute aus, die dort anstelle der C-Schwünge den Diamanten umgibt.

Während auf der Vorderseite die Farbigkeit des Rahmens mit überwiegend weiß, etwas rot und ganz wenig blau reduziert bleibt, ist die Rückseite des Anhängers (III.) wesentlich farbiger mit viel blau, dazu schwarz, etwas rot und ganz wenig weiß. Diese Vielfalt kontrastiert mit dem zentralen, als Gitterwerk auf den Lapislazuli-Fond gesetzten Ornamentfeld, dessen rot und grün gefasste Elemente zwischen den hauptsächlich weißen C-Schwüngen auf dem dunklen Untergrund geradezu leuchten.

Wie bei den Rückseiten der Anhänger A25-A27 wurde auch hier das in der Tradition von Mauresken stehende Ornament in der Technik des Email à jour gefertigt. „Fensteremail ist eine technisch noch aufwendigere Arbeit des Zellschmelzes. Ebenso wie dafür wird ein Netz von Stegen gefertigt. Es [wird] aber nicht fest mit der Unterlage verbunden, die man nach dem Brennen löst, um den Effekt eines Glasfensters zu erhalten.“⁶ Bilden diese letztendlich eine geschlossene, wenngleich sehr fragile Fläche, weist das Ornament von Vasters zusätzlich noch Durchbrüche auf, stellt also ein

noch zerbrechlicheres Gitterwerk dar, welches es galt auf den Untergrund zu applizieren.

Das Muster des Ornamentfeldes entwarf Vasters mit einer vorbereitenden Zeichnung (II.) als schwarze Ranken auf goldenem Fond. Es wäre möglich, dass er diesen Entwurf in der gezeigten Form (schwarz-golden) für eine andere Arbeit ersonnen hatte.⁷

Ein nahezu identischer Rahmen findet sich an einem Anhänger mit dem Relief des heiligen Georgs. 1988 befand sich das Stück auf dem Kunstmarkt. Während das Medaillon in das 17. Jahrhundert datiert wurde, wurde der leicht beschädigte Rahmen später eingeschätzt⁸. Wie spät ist anhand der Abbildung nicht zu beurteilen. Entweder haben wir hier das Vorbild für Vasters' Rahmen (I.) mit identischer Farbfassung vor uns – einzige Variation zeigen die Halbblüten über den Edelsteinen an den Diagonalpunkten –, oder, was wahrscheinlicher ist, eine zweite Ausführung des Rahmens.



Abb. 7 Anhänger mit dem heiligen Georg. Emailiertes Gold, Rubin, Smaragd und Diamanten. Medaillon: Deutschland 17. Jahrhundert, Fassung vermutlich nach Entwurf I.-III. von Vasters, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Höhe: 5,5 cm. Zuletzt (1988) bei Sotheby's London (Foto: Kat. Sotheby's London 1988, Lot 337).

(1979), aus der etliche Stücke übernommen wurden – auch der Anhänger mit Minerva.

⁶ Borger/Steuer 1981, S. 14.

⁷ Möglicherweise diente das schwarz-goldene Ornament zugleich der Rückseite oder Innengestaltung eines Stückes, z.B. der Innenseite eines Taschenuhrgehäuses.

⁸ Kat. Sotheby's London 1988, Lot 337, S. 143 – Die Rückseite dieses Anhängers ist „with an ajouré decorative panel of foliate motifs“ ausgestattet.

A30. Aufhängung für einen Anhänger mit weiblicher Büste

Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer, Art Institute of Chicago, Mrs. und Mr. J. W. Alsdorf Collection, Inv.Nr. 1992.293

I. E. 2831-1919 (M11B/94): Aufhängung und Hängeperlen des Anhängers

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, weiß, graublau, schwarz, rot, grün

Maße: 13,8 x 8,8 cm

Foto: 1/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

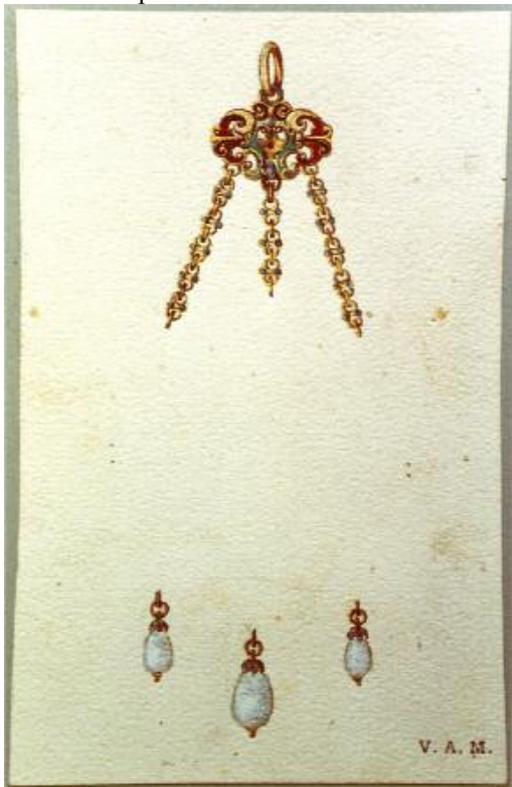


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2831-1919, V&A.

- 2 Truman verwies auf auffallende Widersprüchlichkeiten innerhalb der Konstruktion des Anhängers mit weiblicher Büste – beispielsweise ein Rahmen, der nicht zum Hängen konzipiert wurde und eine nie zur Ansicht hergestellte Rückseite –, die nahe legen, dieser sei nicht als ein Stück konzipiert worden. Der einst Teil der Sammlung Spitzer bildende Anhänger könne, laut Truman, entweder von Reinhold Vasters oder dem Pariser Goldschmied Alfred André gemacht worden sein.¹

¹ Truman in: Kat. Chicago 2000, Nr. 44, S. 83: „The frame for example has four holes pierced at the top, the base, and on either side. These openings suggest that the frame was not designed to

Es gibt unter den in der Werkstatt des Alfred André erhaltenen Gipsabgüssen² keinen Hinweis darauf, dass dieser an der Neufassung des gerahmten Medaillons mit weiblicher Büste partizipiert hatte. Eine Zeichnung (I.) im Konvolut hingegen bestätigt Trumans Verdacht: Das Relief und der Rahmen standen Vasters zur Umgestaltung in einen Anhänger zur Verfügung.



Abb. 2 (links) Anhänger mit weiblicher Büste. Emailiertes Gold, Lapislazuli, Perlen. Rahmen und Medaillon: französisch, um 1550. Aufhängung und Perlenbehang nach Vasters' Entwurf I. Höhe: 11,4 cm. Chicago, Alsdorf Collection, Inv.Nr. 1992.293 (Foto: Kat. Chicago 2000, Nr. 44).

Abb. 3 (rechts) Abbildung des Lot 1817 aus dem Pariser Versteigerungskatalog von 1893 der Sammlung Spitzer.

Vasters entwarf für das gerahmte und aus verschiedenen Materialien (Gold und Perlen) gestaltete Relief einer weiblichen Büste auf Lapislazuli-Fond eine Aufhängung an drei Kettensträngen und ergänzte den Perlenbehang (I.): Aus einem in der Technik des Schichtaufbaus gefertigten, französischen Medaillon der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand ein frei hängendes Schmuckstück.³

hang free as a pendant, but was originally attached to another surface.” – S. 84: „It is possible that this pendant was subjected to the attention of either Reinhold Vasters of Aachen or Alfred André of Paris (...).”

² Vgl. Kat. Kugel 2000, Anhang.

³ Truman in: Kat. Chicago 2000, S. 83, 84: „However, while the frame is broadly speaking of late-sixteenth century design, the quality of the enameling and the coarseness of the goldsmith's work suggest a much later date, perhaps during the mid-

Spuren alten Emails auf der Büste sprechen für deren Originalität. Insbesondere aber Entwurf I., auf der das Medaillon sowie dessen Rahmung nicht dargestellt sind, plädiert für deren Authentizität bzw. Vorhandensein bei der Entstehung der Zeichnung. Während der Umformung in einen Anhänger, wurden Rahmen und Medaillon jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach überarbeitet:

- Die Rahmung erhielt (neuen) Schmelz, durch den eine größere Einheit mit der ergänzten Rosette geschaffen wurde.
- Die laut Truman seltsam erscheinende Perlenapplikation wurde wohl in die Büste eingefügt.
- Die Büste selbst wurde von der wahrscheinlich beschädigten, alten Fassung in Email en ronde bosse befreit und verblieb goldbelassen.
- Vielleicht war es notwendig, die Lapislazuli-Tafel auszutauschen. Eine verlässliche Aussage über das Alter eines Hartsteinschnittes zu treffen, ist sehr schwierig.⁴ Wie dem auch sei, die Reliefbüste dürfte ursprünglich auf Lapislazuli montiert gewesen sein. Mehrere Stücke von Vasters (s.u.) wurden in der Technik des Schichtaufbaus erstellt, eine Technik, die er hier aller Wahrscheinlichkeit nach kennengelernt hatte bzw. studieren konnte.
- Schließlich wurden die drei Hängeperlen ergänzt, wie die Abbildung im Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer beweist.⁵ Heute fehlen diese.

3

Die bei Spitzer gezeigte Aufhängung stimmt mit Entwurf I. überein. Die Rosette besteht aus einem stehenden, einwärts gewandten, rotviolett gefassten Paar C-Schwünge, dessen oberen, von zwei kleinen C-Schwüngen verbundenen Rundungen größer geformt sind. Die nach vorne gerollten Nasen verziert ein Goldmuster im weißen Email, während die Zentren des C-Schwung-Paares von waagerechten Stegen umfasst werden: Aus dem Innern kommend, verzweigen sich die Stege in zwei Voluten. Hieran schließt sich innen ein senkrecht, s-förmig geschwungenes, grünes Rankenpaar an, das in der Mitte der Rosette eine runde Fassung formt. Der durchbohrte Grund weist auf den Perlenbesatz der Ausführung hin.

Die Glieder der drei am Rahmen befestigten Kettenstränge bestehen aus zwei aneinandergelagerten Goldringen, deren Verbindungsstelle von zwei graublau gefassten Kügelchen flankiert wird.

Dass Spitzer nicht nur der Auftraggeber des Anhängers mit weiblicher Büste war, sondern zumindest auch den Anhänger mit Minerva (A29) bestellte, wurde dort bereits angesprochen. Vermutlich wird der Kunsthändler darüber hinaus die beiden übrigen, die Technik des Schichtaufbaus auf Lapislazuli-Fond aufweisenden Anhänger (A31, A32) in Auftrag gegeben haben.

nineteenth century. (...) the lapis panel of the present jewel appears to have little age, and the stone's cutting does not have the feel of a sixteenth-century piece. In addition both the modeling of the figures' face and the rather odd use of pearls for her breast and shoulders have as particularly nineteenth-century aspect, as does the rather curious headdress. There are (...) traces of enamel and some damage which indicate that her dress was once colored and that the figure was removed from another jewel.“- Als Vergleichsstück ist der Anhänger abgebildet bei Somers Cocks/Truman 1984, S. 66, Abb. 1. Zum Rahmen, Anm. 2: „I have not handled this piece so cannot be certain whether the setting around the plaque is original to it.“

⁴ Bei Bergkristallen kann eine mikroskopische Untersuchung der Oberfläche, Hinweise auf den Zeitpunkt des Schliffes geben: Während die mechanischen Techniken weit zurückliegender Epochen spiralförmige bzw. runde Kratzspuren zurückließen, zeigen die Bearbeitungsspuren aufgrund moderner Fertigungsverfahren seit dem 19. Jahrhundert eine eher parallele Anordnung. Allerdings muss bedacht werden, dass dies kein absolut verlässliches Indiz für das Alter der Bearbeitung ist. Gleiches gilt für andere Hartsteine und Halbedelsteine wie Lapislazuli, Achat oder Amethyst. Beinahe unmöglich ist es, eine Aussage über den Zeitpunkt der Entstehung von reliefierten Oberflächen wie Kameen zu treffen.

⁵ Spitzer 1891 (III), S. 142, Nr. 32, Taf. IV, Bijoux; Spitzer 1893, Lot 1817;

A31. Anhänger mit Karl V.

Realisation: unbekannt

I. E. 3032-1919 (M11B/111): Anhänger mit Karls V. – Gesamtansicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, braun, Gold, schwarz, graublau, rot, grau, gelbgrün, rotviolett; Medaillon: dunkelblau, schwarz, rotviolett, Gold, braun, weiß, türkis, grün
Maße: 12,15 x 9,2 cm

Foto: 4/27 (M.K.)

Zustand: Das Medaillonbild (5,3 x 4,1 cm), ein separates Blatt, wurde in das Medaillonfeld montiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3032-1919, V&A.

II. E. 2870-1919 (M11B/97): Rückseite des Außenrahmens – Teilentwurf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, schwarz, graublau, gelbgrün, rotviolett

Maße: 10,3 x 5,4 cm

Foto: 2/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

1 Der Entwurf des hochovalen Anhängers zeigt die Profilbüste Karls V. (1500-1558) von rechts mit Samtkappe. Vasters konzipierte das Porträt des Herrschers als Goldrelief mit Email en ronde bosse-Fassung, welches auf dunkelblau meliertem Lapislazuli-Fond appliziert wurde. Auf weitere, häufig bei der Technik des Schichtaufbaus verwendete Materialien wie

kameeartig geschnittene Halbedelsteine oder ein Besatz aus Edelsteinen und Perlen wurde verzichtet.

Ein schmaler, graublau emaillierter Innenrahmen mit Goldpunkten fasst das Medaillon. Auf diesen setzte Vasters einen durchbrochenen Außenrahmen aus acht schildartigen, abwechselnd roten und graublauen Zierelementen, welche alternierend besetzt sind mit zentralen, kastengefassten Diamanten (an den Kreuzpunkten) und Rubinen (dazwischen). Die symmetrischen Dekore verzweigen in Voluten mit stark verdickten, teilweise gescheitelten Endungen (Nasen). Lilienähnlich arrangiert, bekronen sie die Elemente, während die Voluten an den Seiten wie Arme ausgreifen.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2870-1919, V&A.

2 Die Ansicht der Rückseite (II.), die beispielhaft nur die linke Seite des Außenrahmens vorführt, verdeutlicht, dass Volutenranken die Dekore hinten verbinden und miteinander verflechten. Oben dient ein schwarzgefasster Ring mit Punktmuster, durch den ein schlichter Goldring geführt ist, zum Befestigen des Anhängers. Ein kleiner, unten am Außenrahmen abzweigender Ring weist auf einen Behang (Perle oder Edelstein) hin.

3 Das Medaillonbild wurde – auf einem separaten Blatt erstellt – in Entwurf I. eingefügt. Es zeigt das goldbelassene Antlitz von Karl V. mit gestutztem Vollbart und obligatem Habsburger-Profil, das in einer Diagonale von der Stirn zum Kinn nach vorn strebt. In Gegenrichtung zweigt der Schnauzbart von einem flachen Nasenflügel ab und unterfängt parallel eine deutliche Wulst über der Nasolabialfalte. Die

markant gebogene, spitz auslaufende Nase kerbt an ihrer Wurzel ein, neben welcher der seltsam leer wirkende Augapfel unter schwerem Lid über einem gerundet hervortretenden Jochbein erscheint. Ein Schatten über der gebogenen Braue verweist auf die tiefe Zornesfalte des Herrschers, dessen Kurzhaarfrisur die Ohren unbedeckt lässt.

Der Porträtierte trägt eine Samtkappe, dessen Rotviolett dem Mantel gleicht. Auf dem Rücken umgeschlagen und goldbelassen aufliegend, hängt der Mantel auf der Brust in schweren Schüsselfalten und lässt ein grünes Innenfutter erkennen. Hier gestattet der weite Mantel einen Blick auf ein türkisfarbenes Wams über weißem Hemdkragen und den an einer Kette getragenen Anhänger des Ordens vom Goldenen Vlies – dem durch einen Ring gezogenen, goldenen Widderfell.



Abb. 3 (links) Ausschnitt aus Abb. 1.

Abb. 4 (rechts) Tizian, Ausschnitt aus dem Porträt Karls V. im Lehnstuhl, 1548, München, Alte Pinakothek (Foto: Veit Valentin, Illustrierte Weltgeschichte, Band I., Köln, 1976, S. 484*).

- 3 Das Porträt Karls V. mit Samtkappe erinnert an Tizians¹ Darstellung des Herrschers im Lehnstuhl von 1548 in der Alten Pinakothek in München. Neben der dort zu findenden Kappe und dem Anhänger vom Goldenen Vlies scheint der Habsburger auf beiden Bildern desselben Alters zu sein.
- 4 Direktes Vorbild wird allerdings eine in München verwahrte Medaille Karls V. gewesen sein, welche der Mailänder Leone Leoni, gen. Leone Aretino (1509-1590)² um 1550 entwarf,

¹ Tiziano Vecellio (?1485-1576) DA, Bd. 31, S. 31ff.; Thieme-Becker, 34. Band, S. 158-172.

² Leone Leoni gilt als „der bedeutendste ital. Medailleur des 16. Jahrhunderts überhaupt.“ Vgl. Thieme-Becker, 23. Band, S. 84-87.

und/oder sein Goldrelief aus der gleichen Zeit, das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Beide Stücke zeigen den Herrscher mit Kappe und dem in Schüsselfalten liegenden Mantel.³



Abb. 5 Leone Leoni, Medaille Karls V., um 1550. München, Staatliche Münzsammlung (Foto: Somers Cocks/Truman 1984, S. 158, Abb.2).



Abb. 6 Leone Leoni, Goldrelief Karls V. auf Obsidian-Grund in einem Holzrahmen mit der Inschrift: CAROLVS. V. AVGVSTVS. RE. IMPERATOR. CAESAR. Um 1550. Wien, Kunsthistorisches Museum (Foto: Somers Cocks/Truman 1984, S. 158, Abb. 1).

Während diese Porträts in jeder Hinsicht als Vorbild gedient haben mögen, passt ein Anhänger in der Sammlung Thyssen-Bornemisza nicht so recht ins Bild.⁴ Das hochovale Medallion, das laut Somers Cocks/Truman ebenfalls Karl V. porträtiert, zeigt zwar eine vergleichbare, vollkommen goldbelassene Profilbüste auf einer Lapislazuli-Tafel, aber der Mann ist wesentlich korpulenter und weist nicht das typische Habsburger-Profil (s.o.) auf. Insbe-

³ Zu den Stücken vgl. Somers Cocks/Truman 1984, S. 158, 159 mit Literaturangaben.

⁴ Zum Anhänger vgl. Somers Cocks/Truman 1984, Nr. 40.

sondere der über die Diagonale des Profils rundlich gewölbte, d.h. konkave Vollbart differiert von der sonst üblichen Darstellung eines spitz zulaufenden, das Profil verlängernden Bartes, der in gerader bzw. konvexer Linie verläuft. Außerdem sind Nase und Nacken fleischer, die Nase zudem ausladender und die Stirn fliehender, wie die Gegenüberstellung der Köpfe verdeutlicht.

7

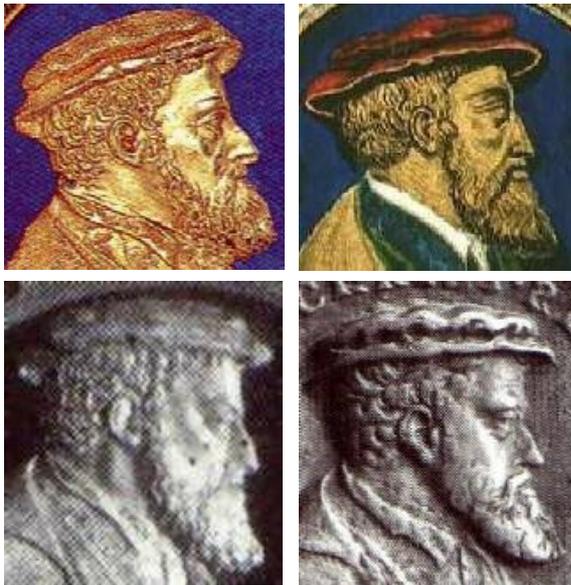


Abb. 7 Gegenüberstellung der Porträtprofile Karls V. Oben links: Ausschnitt aus Abb. 8, oben rechts: Ausschnitt aus Abb. 1, unten links: Ausschnitt aus Abb. 6, unten rechts: Ausschnitt aus Abb. 5.



Abb. 8 Anhänger mit dem Goldrelief Karls V. auf Lapislazuli, Italien, Mitte des 16. Jahrhunderts, Rahmen, Wien, Ende 19. Jahrhundert. Höhe: 8,6 cm. Sammlung. Thyssen-Bornemisza (Foto: Somers Cocks/Truman 1984, S. 159).

Das Medaillon des Anhängers in der Sammlung Thyssen-Bornemisza wird bei Somers Cocks/Truman als italienisches Relief aus der Mitte des 16. Jahrhunderts beschrieben, während der Rahmen eine wohl österreichische

Neufassung (Wien) des späten 19. Jahrhunderts darstellt⁵, was aufgrund stilistischer Merkmale sehr wahrscheinlich ist. Allerdings scheint die Einschätzung des Medaillons, nicht zuletzt wegen der differierenden Porträtmerkmale, überdacht werden zu müssen. Keine der historischen Darstellungen Karls V. weicht dermaßen vom Schema ab wie das Porträt in der Sammlung Thyssen-Bornemisza. Die lediglich bis zu Max von Rothschild zurückgehende Provenienz unterstützt den Zweifel an der Renaissance-Authentizität. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde das gesamte Stück im 19. Jahrhundert gefertigt – geht jedoch keinesfalls auf Vasters zurück.

Die Betrachtung abschließend, sei auf eine Fotografie Frédéric Spitzers verwiesen, die den Kunsthändler in historisierendem Kostüm als Karl V. zeigt. Vielleicht war es Spitzer, der Vasters' Anhänger mit Karl V. bestellte.



Abb. 9 Frédéric Spitzer in historisierender Kostümierung als Karl V. Das Foto, hier ein Ausschnitt, beschriftete M. Rheims, *La vie étrange des objets*, Paris 1959, S. 36, wie folgt: „M. Spitzer, grand collectionneur et banquier israélite aurait aimé descendre de Charles Quint.“

⁵ Somers Cocks/Truman 1984, S. 159, geben eine negative Beurteilung des Rahmens ab.

A32. Anhänger mit Karl V. als Sieger
Realisation: unbekannt

I. E. 3034-1919 (M11B/111): Anhänger
– Gesamtzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, graublau, grün, rot,
weiß, schwarz, gelbgrün, violett

Maße: 12 x 9,8 cm / Foto: 4/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Zustand: Das Medaillonbild auf separatem Blatt
(5,2 x 4 cm) wurde in das Medaillonfeld des An-
hängers montiert.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3034-1919, V&A.

II. E. 2872-1919 (M11B/97): Rückseite
des Außenrahmens – Teilentwurf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, gelbgrün, rotviolett,
grau blau, grün

Maße: 10,3 x 5,5 cm / Foto: 2/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Edelsteinbesatz in Kastenfassungen besetzt ist. Für die Rückseite erhielt sich ein Entwurf (II.), auf dem beispielhaft die rechte Hälfte dargestellt ist, während der Innenrahmen lediglich durch eine Linie angedeutet wird.

Zeigt Vasters den Herrscher bei den beiden anderen Anhängern in „ziviler“ Kleidung mit Samtkappe, erscheint er hier als lorbeerkränzter Sieger in römisch-antiker Imperatorenmanier.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2872-1919, V&A.



Abb. 3 Leone Leoni, Anhänger mit Karl V. Inschrift: CAROLUS. V. IMP. AVG. AFRICANVS. Jaspis und Lapislazuli-Grund. Wohl 19. Jahrhundert. New York, Metropolitan Museum, Schenkung J. Pierpont Morgan. Inv.Nr. 17.190.863 (Foto: Hackenbroch 1979, Taf. II).

Neben dem Anhänger A31 porträtieren zwei weitere Anhänger im Konvolut (der hier besprochene und A32) den Habsburger Herrscher Karl V. im Profil von rechts. Das hochovale Medaillonbild, das in den Gesamtentwurf I. einmontiert wurde, charakterisiert ein Goldrelief mit Schmelz (Email en ronde bosse), das auf einer Lapislazuli-Tafel appliziert ist (Schichtaufbau). Diese fasst ein schlichter Innenrahmen, der mit einem durchbrochenen Außenrahmen aus Rollwerk-Elementen mit

Als direktes Vergleichsstück zu Entwurf I. kann ein im Metropolitan Museum of Art, New York, befindlicher Anhänger herangezogen

werden. Dessen Entstehung 1536 in Mailand erscheint zweifelhaft: Technik und Aussehen des Herrscherbildes stehen dem Entwurf von Vasters dermaßen nahe, dass der Anhänger entweder als direktes Vorbild diente, oder aber eher in Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten ist.¹

Das Vergleichsstück und Vasters' Entwurf basieren auf einer von Leone Leoni entworfenen Porträtmedaille sowie einer Münze, welche Karl V. mit Siegerkranz als römischen Imperator in Feldherrenrüstung wiedergeben. (Arbeiten von Leoni dienten bereits beim Anhänger A31 als Vorbilder.)

4
5



Abb. 4 (links) Leone Leoni, Porträtmedaille von Karl V. mit umlaufender Inschrift: CAROLVS. V. IMP. CAES. Silber. Wien, Kunsthistorisches Institut (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 70).

Abb. 5 (rechts) Leone Leoni, Münze mit Karl V., zwischen 1542 und 1555 in Mailand geprägt. Inschrift: CAROLVS. V. AUG. IMP. CAES. Silber. New York, American Numismatic Society (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 69).

Neben der Übereinstimmung der charakteristischen Gesichtszüge des Habsburgers auf der Medaille, der Münze, dem Vergleichsanhänger in New York und Vasters' Entwurfszeichnung – das in einer Diagonale verlaufende Profil, die gebogene, spitze Nase, das prägnante Jochbein etc. – findet sich bei allen Darstellungen mit Ausnahme der Münze der Anhänger vom Goldenen Vlies.

Vasters verzichtete auf eine Inschrift, gab seinem Porträt einen hochovalen Rahmen und entschied sich, anstelle des eher schlichten Rahmens des New Yorker Vergleichsstücks

¹ Hackenbroch 1979, S. 37, Abb. 68, stellt – aufgrund des in der Inschrift genannten Titels „Augustus Africanus“ – einen zeitlichen Bezug zur tunesischen Kampagne von Karl V. (1535) her, und benennt den Mailänder Leone Leoni als Künstler. Neben der dem Metropolitan Museum of Art, New York, 1917 gemachten Schenkung von J. Pierpont Morgan gibt es keine weiteren Angaben zur Provenienz. – Somers Cocks/Truman 1984, S. 158, Abb. 3, schließen sich Hackenbrochs Datierung an. Sie verweisen auf eine vergleichbare Arbeit (Kris 1919, Nr. 38).

für eine reiche, durchbrochene und mit Edelsteinen besetzte Fassung. Diese besteht aus acht aneinandergesetzten, aus gepaarten C-Schwüngen und Volutenpaaren gebildeten Einzelementen in gelbgrüner, graublauer und weißer Farbfassung, welche an den Kreuzpunkten etwas größer geformt sind. Wie beim Anhänger A31 erscheinen die Dekore mit eingerollten, teilweise stark verdickten und gescheitelten Endungen (Nasen) und rahmen den zentralen Edelsteinbesatz: an den Kreuzpunkten Diamanten (oben und unten in der ungewöhnlichen Form eines Dreiecks sowie an den Seiten in Kastenfassungen) und dazwischen kastengefasste, kleinere Rubine. Braune und graublau gemusterte Früchte bekrönten alternierend hoch aufragend die Edelsteine, während auf der Rückseite (II.) s-förmige Ranken die Einzelemente des Rahmens flechtend verbinden.

2

Den in den zarten, weißen und goldgepunkteten Innenrahmen eingefügten Lapislazuli-Träger stellte Vasters in tiefem, ungleichmäßigem Blau dar, das hinter dem Herrscherporträt ähnlich einem Vorhang schwarz verschattet. Goldhaltige Farbe mit braunen Tiefen modelliert den goldbelassenen Kopf, den Hals und den Oberarm.

Das von den Vorbildern vorgeführte Siegesymbol versah Vasters dem Lorbeer gemäß mit grün und die den Kranz im Nacken bindende Schleife mit rot – eine Parallele zum Stück in New York. Während dort entgegen Vasters' Entwurf am Hals ein weißer Kragen erscheint, gleichen sich das Blumenornament der Rüstungen beider Anhänger. Allerdings gestaltete Vasters auf dem Entwurf die Ranken, die den punzierten, goldenen, antikisierenden Feldherrenharnisch schmücken, farbiger und reicher und setzte den Anhänger vom Goldenen Vlies mit einer weißen Fassung vom goldenen Grund ab.

Die Drapperie des rotviolettten Umhangs – dieser bedeckt die hintere Schulter, wird dort von einer Fibel gehalten und ist mit einem Zipfel über die vordere Schulter gelegt – gleicht in allen Einzelheiten dem Anhänger in New York, unterscheidet sich aber deutlich von dem wie ein Ehrenband über der Brust diagonal verlaufenden Tuch auf Leonis Medaille. Außerdem führen weder die Münze noch die Medaille die Fibel vor.

Die aus einzelnen Riemen bestehende, grau-blau und goldgepunktete Schulterlitze² ähnelt wiederum dem New Yorker Stück sowie der von Leoni entworfenen Münze, während die Medaille einen an der Schulter geschlossenen Harnisch zeigt. Mit dem diagonalen Ehrenband entspricht dieser einem Harnisch, den Karl V. während der Schlacht bei Mühlberg trug. Eine von Leoni in Zusammenarbeit mit seinem Sohn geschaffenen, heute in Wien verwahrte

6 Büste führt den Harnisch vor.



Abb. 6 Leone Leoni und Pompeo³, Karl V., Büste im Harnisch der Schlacht bei Mühlberg, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer (Foto: Ausschnitt aus <http://www.arc.de/khm/static/page/944.html>).

Wie festzustellen ist, erscheint die antikisierende, mit Blumenranken verzierte Rüstung lediglich auf Vasters' Entwurf und am Vergleichsstück in New York – keine zeitgenössische Darstellung Karls V. zeigt sie sonst. Dies sollte Anlass genug sein, die Authentizität des Anhängers in New York zu prüfen.

Abschließend sei hingewiesen auf eine ehemals in Vasters' Besitz befindliche: „Ovale Kamee auf Lapislazuli. Bärtiger lorbeerkränzter Männerkopf. In massivem Goldrähmchen mit Anhänger. Dazu zwei Gipsabdrücke der Kamee. Höhe 6 cm.“⁴ Scheinbar hatte Vasters einen weiteren Anhänger mit Karl V. als Sieger für sich gearbeitet. Wegen der Größe kann es sich nicht um den hier besprochenen Anhänger handeln.

² Die Litzen antiker Rüstungen bestanden aus einzelnen Lederriemen, welche die Bewegungsfreiheit gewährleisteten.

³ Sohn des Leone Leoni, gen. Leone Aretino, führte viele Arbeiten seines Vaters fort.

⁴ Kat. Aachen 1909, S. 20, Lot 192.

A33a. Anhänger mit Kamee Karls V.
Realisation: London, S. J. Phillips Ltd.

- I. E. 2838-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Vorderseite – ohne Medaillon

Keine Beschriftung

Weißes Papier; Bleistift, braun, Gold, schwarz, rotviolett, weiß, grau

Maße: 8,8 x 6,7 cm

Foto: 16/36, (M.K.)

Literatur: Truman 1979, Taf. G, S. 160.¹



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2838-1919, V&A

- II. E. 2852-1919 (M11B/96): Rohentwurf der Vorderseite

Keine Beschriftung

Hellbeiges Transparentpapier, Bleistift

Maße: 9 x 6,8 cm

Foto: 1/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde auf dem Kopf montiert.

Literatur: unpubliziert

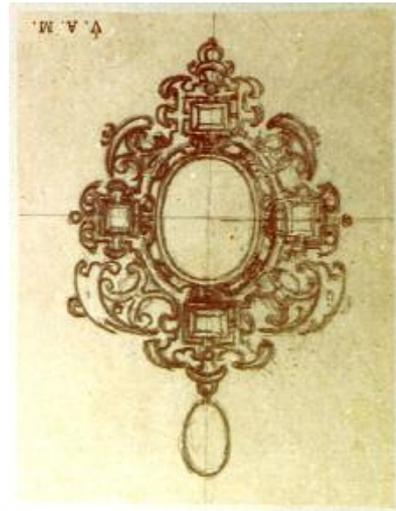


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2852-1919, V&A.

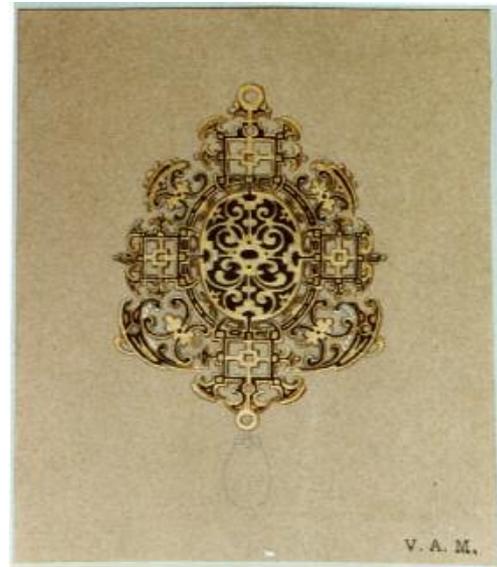


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3020-1919, V&A.

- III. E. 3020-1919 (M11B/109): Rückseite des Anhängers, mit Ornamentfeld

Keine Beschriftung

Braunes Papier, braun, Gold, schwarz, weiß, Bleistift

Maße: 10,3 x 8,8 cm

Foto: 4/17 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- IV. E. 3577-1919 (M11C/165): Medaillon mit dem Entwurf der Kameebüste von Karl V.

Keine Beschriftung

Braunes Papier, schwarz, grau, weiß, beige

Maße: 5 x 4,1 cm

Foto: 15/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3577-1919, V&A.

¹ Truman bildet Karton 95 ab. Auf diesem waren, bevor er zerschnitten wurde, die Zeichnungen E. 2836- bis E. 2848-1919 montiert. Oben in der Mitte befand sich E. 2838-1919.

4 Vasters erstellte seine Zeichnungen in der für die Fertigung bestimmten Größe. Daher konstruierte er auf IV. im Grisaillestil die hochovale Kamee von Karl V. im Rechtsprofil einen Millimeter größer als das für dessen Aufnahme vorgesehene Medaillonfeld der Vorderseite (I.). Ein schwarz gerandeter Innenrahmen greift zur Befestigung beim gefertigten Stück über den Rand der Kamee. 1 Dies verdeutlicht, dass Vasters bei der Anfertigung seiner Zeichnungen die Ausführung des Stückes vor Augen hatte, sich nicht allein auf dekorative und stilistische Aspekte konzentrierte, sondern auch technische Punkte berücksichtigte, die wie hier ohne schriftliche Anweisung auf den Millimeter präzise befolgt werden mussten.

Hierbei dürfte Vasters für die Kamee (geschnittener Stein mit erhabener Darstellung), deren Material, Achat, in graubeiger Farbigkeit charakterisiert wurde, einen Spezialisten hinzugezogen haben. Zentrum der Steinschleiferei und Steinschneidekunst war in Deutschland zu Vasters' Zeit Idar Oberstein, das auf Achate und Halbedelsteine spezialisiert war. Noch heute existieren einige der im 19. Jahrhundert tätigen Firmen – leider war keine Verbindung zu Vasters nachzuweisen.

Das dritte im Konvolut erhaltene Porträt Karls V. stimmt mit der Darstellung des Kaisers mit Samtkappe auf Anhänger A31 überein. Wie dort geht die Darstellung auf von Leone Leoni entworfene Vorbilder zurück. Die Gegenüberstellung eines der dort herangezogenen historischen Stücke verdeutlicht dies:



Abb. 5 Links: Ausschnitt aus Abb. 4 (Entwurf der Porträtkamee von Kaiser Karl V); rechts: Ausschnitt aus Leone Leonis Goldrelief Karls V. (vgl. A31, Abb. 6).

Auftraggeber der Schmuckanhänger mit Karl V. war wohl Spitzer, der eine große Affinität zu Karl V. hatte, in den er sich – wohl anläss-

lich von Kostümfesten – liebte zu verkleiden, wie ein Foto beweist (A31, Abb. 9).

Hervorstechendes Merkmal von Vasters hochovalem Anhänger (I.), für den es einen in Bleistift gezeichneten Rohentwurf (II.) gibt, ist ein breiter, durchbrochener Rollwerk-Ornamentrahmen:

Auf einem Innenrahmen, bestehend aus einem zarten, schwarzgefassten Goldreif, der an den Kreuzpunkten durch Rollwerkspangen und dazwischen durch eingefügte Volutenbögen mit einem äußeren, etwas breiteren, rotviolettten Rahmen verbunden ist, befindet sich ein nach unten verbreiteter, aufgesetzter Außenrahmen in Tropfenform. Diesen fügte Vasters aus acht Einzelelementen zusammen: an den Kreuzpunkten rotviolett gerandete, sich in schwarze Volutenbögen verzweigende Rollwerkfassungen mit zentralem Diamant in Kastenfassung und an den Achtelpunkten dazwischen gepaarte, mit dem Rücken zueinander stehende, goldene C-Schwünge. Bohrlöcher weisen auf den Perlenbesatz der Ausführung hin, der mit einem blütenförmigen Plättchen hinterfangen wird. Bogenartig von einer breiten, goldgemusterten, weißen Volutenspanne überfangen, sind die beiden unteren gepaarten C-Schwünge größer als die oberen, sodass sich der Außenrahmen tropfenförmig nach unten verbreitert.



Abb. 6 Anhänger in Tropfenform mit Edelsteinbesatz aus dem „Kleinodienbuch der Herzogin Anna“. Hans Mielich, 1552-1555. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon 429 fol. 43r (Foto: Krempel 1967, Abb. 10).

Ein vergleichbarer Anhänger ist im „Kleinodienbuch der Herzogin Anna“² festgehalten. Die Miniaturen des Buches, eines bebilderten Inventars, heute verwahrt in der Bayerischen Staatsbibliothek, München, wurden zwischen 1552 und 1555 vom Hofmaler Albrechts V., Hans Mielich, erstellt. „Der auf fol. 43 darge-

² München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon 429. Das Kleinodienbuch ist benannt nach der Gemahlin Albrechts V., Anna von Österreich.

stellte tropfenförmige Anhänger mit Hangperle, der 7 verschiedene Edelsteine in Rollwerkfassung zeigte, wurde 1553 umgearbeitet.³

Für den Schmelz des reichen Ornamentrahmens wählte Vasters eine zurückhaltende Farbigkeit mit dem auf der Vorderseite vorherrschenden Rotviolett, Schwarz und Weiß, während die Rückseite (III.) allein schwarz ornamentiert ist und mit dem verbleibenden Gold in Wechselwirkung tritt. Golden sind gleichfalls die Ranken des Ornamentfeldes im Zentrum der Rückseite, das dem Medaillonfeld der Vorderseite gegenübersteht.

- 2 Der Rohentwurf (II.) wurde in Bleistift auf Transparenzpapier gezeichnet, das ungewöhnlich wenig vergilbt ist. Der hohe Fettgehalt, der die Transparenz bewirkt, verursacht in der Regel ein starkes Vergilben. Das für Pausen dienende Papier könnte auf das Kopieren einer Vorlage deuten. Wahrscheinlicher ist jedoch die Deutung als Rohentwurf, einem ersten Entwurf also, auf dem Vasters bereits den Perlenbesatz der Achtelelemente mit Kreisen skizzierte.

Im übrigen spricht das auf Karton 96 auf dem Kopf stehend montierte Blatt zusammen mit den auf drei weiteren Kartons (95, 109 und 165) verteilten übrigen drei Entwurfszeichnungen dafür, dass derjenige, der die Blätter auf den Kartons arrangierte, den Zusammenhang der vier Zeichnungen des Anhängers nicht erkannte. Die Uneinheitlichkeit der vier Blätter – ihre verschiedenen Techniken, Bildträger sowie differierenden Farben – scheint das Missverständnis begünstigt zu haben, gleichwohl es beinahe der Regel entspricht, dass Vasters verschiedene Details und Ansichten eines Objektes auf verschiedenen Papieren darstellte. Hätte Vasters selbst seine Zeichnungen ausgeschnitten und auf den Kartons montiert, wären wohl kaum Zeichnungen eines Objektes im Konvolut verteilt worden. Häufig wurden beim Ausschneiden auch Beschriftungen be- oder abgeschnitten, was deren Autor, Vasters, sicher gleichfalls vermieden hätte. Dies kann nur bedeuten, dass nicht er, sondern einer der beiden späteren Besitzer der Zeichnungen das Puzzle herrichtete, als welches das Konvolut bereits 1919 bei der Schenkung an das Victoria and Albert Museum präsentiert wurde.

Ebenfalls auf mehreren Kartons verteilt, finden sich sieben Einzelzeichnungen einer Kette mit rosettenförmigen Gliedern (A33b), die farblich und stilistisch dem Anhänger angepasst wurden.



Abb. 7 Der nach Vasters' Entwürfen gefertigte Anhänger mit der Kamee Karls V. und die passende Kette (siehe A33a) sowie zwei Ohranhänger und ein zweiteiliger Gewandschmuck. Emailliertes Gold, Perlen. London, S. J. Phillips Ltd. (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 502).

Anhänger und Kette bilden heute mit zwei Ohranhängern und zwei Gewandschmuckstücken ein Ensemble, das 1979 von Hackenbroch als Wiener Arbeit von 1580-90 abbildet wurde.⁴ Bereits zu diesem Zeitpunkt befand es sich im Besitz der Kunsthändler S. J. Phillips Ltd. in London.⁵ Existieren für den Anhänger und die Kette jeweils mehrere Zeichnungen, gibt es im Konvolut kein einziges Blatt der Ohrgehänge oder des Gewandschmuckes. Stilistische Unterschiede lassen vermuten, dass sie nicht von Vasters stammen.

Als Vergleichsstück und als Arbeit, die im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten ist, kommt ein Kamee-Porträt in Betracht, das 1956 von Rossi aufgeführt wurde. Der Autor spricht von einem Werk von Künstlern, „die am Hofe des Kaisers, besonders an dem Rudolfs II. in Prag, arbeiteten. Dorthin waren zahlreiche italienische Künstler gezogen. Sie

⁴ Hackenbroch 1979, Abb. 502. – Man kann nicht umhin, sich zu fragen, was eine Kamee Karls V. an einer Wiener Arbeit von 1580-90 zu suchen hat.

⁵ Ich danke Mr. Frances Norton, der eine Betrachtung des in einem passenden Lederetui verwahrten Ensembles gestattete.

³ Krempel 1967, S. 122, Abb. 10.

hatten in den Norden den Stil der italienischen Renaissance übertragen“.⁶



Abb. 8 Bildnis Karls V. Kamee mit Fassung in italisierendem Stil. Wien, Kunsthistorisches Museum (Foto: Rossi 1956, Taf. LXII a).

Abschließend sei auf ein Stück hingewiesen, dass sich in Vasters' Besitz befand und von ihm auf der Kunstgewerbeausstellung in Düsseldorf ausgestellt wurde: „Anhänger, Gold emailliert, mit Brustbild Karls V. aus Onyx. 16. Jahrh. 9 cm hoch.“⁷ Wegen des Größenunterschiedes kann es sich nicht um den nach Entwurf I. bis IV. entstandenen Anhänger handeln.

⁶ Rossi 1956, S. 46, Taf. LXII a. – Zum Stück siehe auch Hakenbroch 1979, Abb. 215A.

⁷ Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 3040.

A33b. Kette mit Gliedern in Rosettenform
Realisation: London, S.J. Phillips Ltd.

- I. E. 2856-1919 (M11B/96): Kette mit Schmuckgliedern in Form von Rosetten

Beschriftung (Bleistift):

12 Stück 12

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, rotviolett

Maße: 5,3 x 15,4 cm

Foto: 1/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

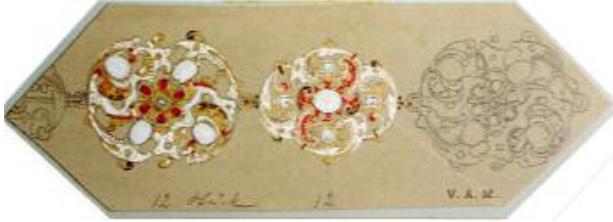


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2856-1919, V&A.

- II. E. 2905-1919(M11B/101): Details der großen Rosette

Beschriftung (Tinte und Bleistift):

131-f. f5-15 8-4 13-10

12 Stück 12 Stück 12 Stück 12 Stück

große Rosette Überwurf Birnchen Rothblümchen

Beiges Papier, schwarz, Gold, braun, weiß, violett, grün

Maße: 8,5 x 20,1 cm

Foto: 2/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist im linken Teil Verschmutzungen auf (Tropfen einer Flüssigkeit).

Literatur: unpubliziert

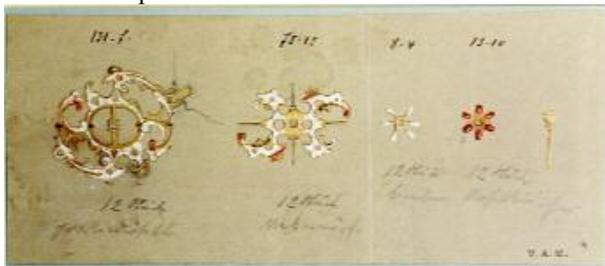


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2905-1919, V&A.

- III. E. 2854-1919 (M11B/96): Detail der großen Rosette

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, weiß

Maße: 4,6 x 5,1 cm

Foto: 1/34 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

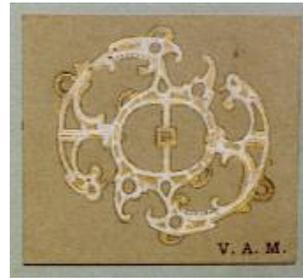


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2854-1919, V&A.

- IV. E. 2858-1919(M11B/96): Gekonterter Gesamtentwurf der kleinen Rosette

Keine Beschriftung

Beiges Transparenzpapier, Gold, weiß, schwarz, rotviolett, Bleistift

Maße: 3,9 x 4,9 cm

Foto: 1/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

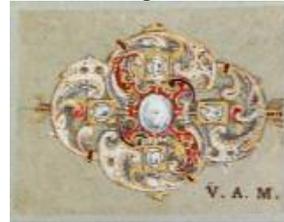


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2858-1919, V&A.

- V. E. 2849-1919 (M11B/96): Vorderseite der kleinen Rosette - Detailzeichnung

Beschriftung (Bleistift):

12 Stück

A Vorderseite

kleine Rosette

Beiges Papier, weiß, braun, schwarz, rotviolett, grün

Maße: 6,9 x 6 cm

Foto: 1/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 2849-1919, V&A.

VI. E. 2853-1919(M11B/96): Rückseite der kleinen Rosette

Die Beschriftung ist rechts beschnitten (Bleistift):

*A Rückseite
der kleinen Rosett[e]*

Braunes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß

Maße: 7,4 x 6,7 cm

Foto: 1/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

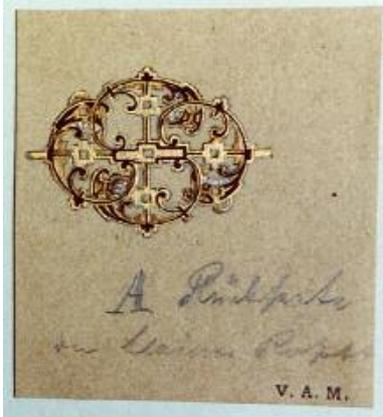


Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 2853-1919, V&A.

VII. E. 2983-1919(M11B/107): Überwurf der kleinen Rosette

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, schwarz

Maße: 3,6 x 3,3 cm

Foto: 3/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 2983-1919, V&A.

1-7

Wie beim Anhänger A33a, für den diese Kette entworfen wurde, wurden beim Arrangement der Zeichnungen auf Kartons nicht alle Entwürfe der Kette zusammensortiert, d.h. ihre Beziehung zueinander nicht vollständig erkannt; die sieben Gesamtansichten und Detailentwürfe der Schmuckglieder in Form von Rosetten (I.-VII.) wurden auf drei Kartons verteilt: Fünf befinden sich auf Karton 96, eine auf 101 und die letzte auf 107.

Auch hier weisen die Zeichnungen die für die Fertigung bestimmte Größe auf. Dank Vasters' Angaben über die Stückzahlen der zwei verschiedenen Schmuckglieder, 12 Stück (I.), kann die Länge der Kette ermittelt werden:

ungefähr 104,4 cm¹, welche in der Tat der Länge der Ausführung entspricht.

Anhänger und Kette weisen eine stilistische und ornamentale (Rollwerk) sowie farbliche Übereinstimmung auf. Beide zeichnen sich auf der Vorderseite durch weißes und rotviolett Email und einen Perlenbesatz aus, während die Rückseite mit schwarzem Email reduzierter dekoriert ist. Hier wie dort finden sich nahezu identische weiße Volutenspangen, welche an den Seiten einen Kugelbesatz aufweisen, mit einer runden Öffnungen versehen sind und vorne zweigeteilt enden. Auch zeigt der rotviolette Überwurf der kleinen Rosette (VII.) exakt jene schwarzen Volutenbögen, die beim Anhänger von den rotviolett gerandeten und Diamanten fassenden Rollwerkrahmen abzweigen. Diamantenbesatz findet sich zudem an der Kette.



Abb. 8 Gegenüberstellung des Rollwerk-Dekors von Kette und Anhänger. Links: Details der Kette (Ausschnitt aus Abb. 4); rechts: Detail des Anhängers (Ausschnitt aus A33a, Abb. 1).

Vasters orientierte die Schmuckglieder seiner Kette an Gewandschmuck der Renaissance.

Beinahe völlige Konformität mit dem großen Schmuckglied (auf I., links) zeigt ein Stück in Form einer Rosette im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart, das neben der zentralen, aus Rubinen gebildeten Blüte auch die durchbohrten weißen Volutenspangen gemein hat, deren Ränder mit Kügelchen besetzt sind. Nur die vier Perlen des Gewandschmuckes verschob Vasters beim großen Kettenglied radial nach rechts.

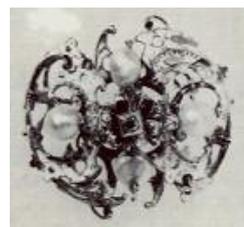


Abb. 9 Gewandschmuck in Rosettenform. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum (Foto: Kat. Bargello 1986, S. 59).

¹ Die Breite der großen Rosette einschließlich der Ösen beträgt 4,6 cm, die der kleinen 4,5 cm. Aneinandergesetzt (I.) beträgt die Breite der beiden Kettenglieder jedoch nur 8,7 cm, zwei Millimeter gehen durch das Ineinandergreifen der Ösen verloren. Hieraus ergibt sich bei 12 Gliedern die Gesamtlänge von ca. 104,4 cm.

- 2 Detailzeichnung II. verdeutlicht anschaulich, aus welchen Einzelteilen das große Schmuckglied besteht. Das Vorbild in Stuttgart dürfte identisch aufgebaut sein.
- 7 Für den Überwurf (VII.) des kleinen Ketten-
- 5 gliedes (V. – *kleine Rosette*) mögen Gewand-
- applikationen als Vorbild gedient haben, wie
- sie beispielsweise im Österreichischen Muse-
- um für Angewandte Kunst in Wien zu finden
- 10 sind. Auch eine Gewandnadel im Museo Nazi-
- onale del Bargello zeigt die typische, leicht
- 11 variierte gekreuzte S-Form.

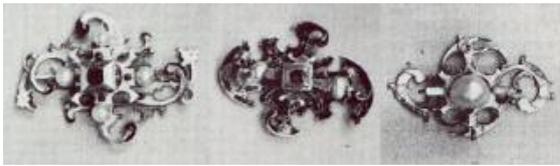


Abb. 10 Gewandschmuck aus dem Frauenkloster Hall. Wien, Museum für Angewandte Kunst (Foto in Ausschnitten: Kat. Bargello 1985, S. 59).

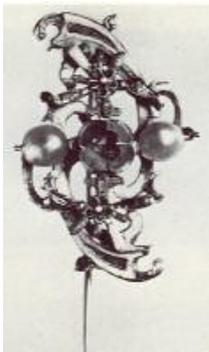


Abb. 11 Gewandnadel. Wien (?), Ende des 16. Jahrhunderts. Emailliertes Gold, Diamant und zwei Perlen. Höhe: 3,5 cm. Museo Nazionale del Bargello, Inv.Nr. Carrand 1027 (Foto: Kat. Bargello 1985, Nr. 20).

- Im Gegensatz zur *kleinen Rosette* der montierten Kettenglieder (I., Mitte) konterte Vasters die Gesamtzeichnung des kleinen Schmuckgliedes auf Transparentpapier (IV.). Offenbar wollte er sich die Wirkung der gespiegelten Version vor Augen führen; es handelt sich keineswegs um eine Ansicht der Rückseite. Die Ausführung zeigt allerdings eine Umsetzung, die Entwurf I. entspricht. Es wäre möglich, dass Entwurf V. eine letztendlich nicht ausgeführte Änderungsabsicht wiedergibt.
- 4

A34. Anhänger mit Kamee Philipps II. von Spanien

Realisation: Privatsammlung

I. E. 2887-1919(M11B/98): Hochovaler Rahmen (Rückseite)

Beschriftung (Bleistift):

C. Rückseite

Weißes Papier, violette Tinte, braun, Gold, rotviolett, schwarz

Maße: 12,4 x 10,2 cm / Foto: 2/14 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2887-1919, V&A.

- 1 Zeichnung I. bezeugt nicht allein Vasters' Entwurf eines Rahmens für eine Porträtkamee von Philipp II. von Spanien (1558-1598). Mit der Beschriftung *C. Rückseite* wird gleichzeitig darauf hingewiesen, dass es weitere Zeichnungen für dieses 1979 in einer Privatsammlung befindliche Stück gab, das Hackenbroch als „Italo-Spanish, c. 1560“¹ benennt.
- 2 Sehr wahrscheinlich werden die im Konvolut nicht erhaltenen Zeichnungen „A“ und „B“ die Vorderseite des Rahmens und – etwas spekulativer – die Kamee mit der Profilbüste von rechts dargestellt haben (vgl. A33a). Sollte letzteres zutreffen, handelt es sich hier keinesfalls um eine Neufassung einer alten Kamee (Restaurierung), sondern um die Erstellung eines vollständig neuen Stückes. Da es sehr schwierig ist, das Alter einer Kamee zu bestimmen, dürfte die Untersuchung des An-

hängers wenig Klarheit bieten – sie wäre dennoch wünschenswert.

Nur den oberen linken Bereich der Rahmenrückseite zeichnete Vasters beispielhaft vollständig mit rotvioletter und schwarzer Emailfassung, während der übrigen Teil in undifferenzierter Goldsilhouette verblieb.

Konzeptionell und stilistisch ähnelt der Rahmen zwei anderen im Konvolut (A32 und A33a). Wie bereits dort gesehen, konstruierte Vasters den durchbrochenen Rahmen aus acht Einzelementen, hier liegende, einen Edelstein flankierende, gepaarte C-Schwünge an den Kreuzpunkten, welche, auf der Vorderseite von einem Rollwerkdekor verbunden, mit vierblättrigen Blüten dazwischen alternieren, die ebenfalls einen Besatz auf der Vorderseite aufnehmen. Auf diesen Besatz weisen die zentralen Bohrlöcher in den Dekorelementen hin. Darüber hinaus deuten unten eine Öse einen Perlenbehang an.

Der Rahmen führt erneut vor Augen, wie perfekt sich der Aachener Goldschmied in den Stil der Renaissance einfühlend konnte – so gut, dass es bisher keinen Verdacht an der Authentizität des Stückes gab.



Abb. 2 Anhänger mit der Porträtkamee des Philipp II. von Spanien. Vermutlich geht nicht nur der Rahmen, sondern auch die Kamee auf einen Entwurf von Vasters zurück. Höhe ohne Hängeperle: 8,3 cm. Privatsammlung (Foto: Hackenbroch 1979, Abb. 827).

¹ Hackenbroch 1979, S. 317, Abb. 827.

A35. Gnadenpfennig mit Wilhelm IV., Herzog von Sachsen-Weimar, und Eleonore Dorothea von Anhalt-Dessau
Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; zuletzt Sotheby's London, 1997

I. E. 2804-1919(M11B/91): Gnadenpfennig, Vorderseite mit Wilhelm IV., Herzog Von Sachsen-Weimar

Keine Beschriftung

Grauer Karton, Gold, braun, schwarz, rotviolett, blau, weiß, dunkelgrün, orangerot, beige (Schattierung der Perle)

Maße: 13,1 x 6,8 cm

Foto: 1/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2804-1919, V&A.

II. E. 2805-1919(M11B/91): Gnadenpfennig, Rückseite mit Eleonore Dorothea, Herzogin Anhalt-Dessau

Keine Beschriftung

Grauer Karton, Gold, braun, schwarz, blau, rotviolett, weiß, gelbgrün

Maße: 13,1 x 6,8 cm

Foto: 1/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

lin Eleonore Dorothea von Anhalt-Dessau (1602-1664)² auf der Rückseite, wurde 1997 bei Sotheby's London als authentisches Stück von um 1640 versteigert.³

In der Tradition eines Gnadenpfennigs oder Ehrenpfennigs stehend – eine speziell deutsche Kreation, bei der im 16. und 17. Jahrhundert eine Gold- oder Silbermedaille eines Herrschers oder Würdenträgers zu einem Anhänger gefasst wurde, welchen man an einer Kette um den Hals trug –, blieb die Medaille gold- bzw. silberbelassen oder konnte, wie hier, mit Edelsteinen (Rahmen, Rosette) besetzt und emailliert werden; der Aufwand der Gestaltung richtete sich nach der Person, der das Stück ehrenhalber überreicht werden sollte.⁴

In der Regel wurden derartige Gaben im Zuge des diplomatischen Geschenkeaustausches dar geboten oder als Auszeichnung an loyale Untertanen sowie hochstehende Berühmtheiten verliehen.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2805-1919, V&A.

Manchmal wurde mit der Herausgabe derartiger Schmuckarbeiten ein militärischer Sieg gefeiert oder eine politische Errungenschaft gewürdigt, anlässlich derer eine limitierte Anzahl von Gnadenpfennigen produziert wurden,

² Die Heirat fand 1625 statt.

³ Kat. Sotheby's London 1997, Lot 147 (S. 30) – in Farbe abgebildet auf dem Umschlag.

⁴ Den umfassendsten Einblick zum Thema gibt Lore Börner, Deutsche Medaillenkleinode des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig, Würzburg, 1981.

1, 2 Vasters' doppelseitiger Anhänger – ein Gnadenpfennig mit den Darstellungen Wilhelms IV., Herzog von Sachsen-Weimar (1598-1662)¹, auf der Vorderseite und seiner Gemah-

¹ Wilhelm regierte ab 1640 zusammen mit seinem Bruder Ernst I., der Fromme (1601-1675), Herzog von Sachsen-Gotha-Anhalt.

welche sich zwischen einigen wenigen und einer relativ hohen „Auflage“ von bis zu 50 Stück bewegen konnte.

Die Herstellung von Gnadenpfennigen gehörte zu den traditionellen Arbeiten eines Hofgoldschmiedes. Häufig findet sich auf der Rückseite das bzw. die Wappen der auf der Vorderseite dargestellten Person oder eine auf den Anlass der Herausgabe bezogene Szene. Allerdings gibt es auch historische Arbeiten, die auf beiden Seiten Porträts zeigen, wie ein in der Sammlung Thyssen-Bornemisza befindliches Stück.⁵

Wie bei Vasters' Entwurf handelt es sich bei den Dargestellten um ein herzogliches Paar aus dem Hause Sachsen-Weimar. Während dort jedoch die Herrschaftswappen in den Rahmen eingebunden sind, verzichtete Vasters vollständig auf Wappen oder Embleme.

Den Kopf umlaufende Inschriften, welche die Dargestellten in Latein benennen, zeigen alle Gnadenpfennige. Bei Vasters' Entwurf lesen sich die goldenen Buchstaben auf weißem Fond wie folgt: WILHELMUS. D. G. DUX. SAX. IV C E M (auf der Vorderseite) und ELEON:DOR:D:SAX (Rückseite).

Die Brustbilder der Dargestellten erscheinen als emaillierte Goldmedaillen: Wilhelm im Rechtsprofil mit weißgefasstem, schulterlangen Haar trägt ein blaues Hemd (Harnisch?) mit weißem Umlegekragen, zwischen dem eine Kette mit Anhänger erscheint. Über der vorderen Schulter liegt ein rotes Tuch (Feldbinde?).

Die weißgefassten Haare der im Profil von links dargestellten Dorothea Eleonore sind mit einem mehrfarbigen Band in einem Knoten hochgebunden, während über die Schläfen gelockte Strähnen zu einem Ohrgehänge (Perle) führen und auf ihrem Kopf ein blütenförmiges Schmuckstück thront. Sie trägt eine (Perlen-)Kette und wird von einem großen Stehkragen in der Mode des 17. Jahrhunderts gerahmt, der in ein rotgestreiftes Kleid überleitet. Das Dekolleté endet in einer großen blauen Blüte mit grünem Stempel.

Den durchbrochenen, weiß, rot, blau und grün gefassten Rahmen setzte Vasters aus verschiedenem Zierwerk zusammen, das oben aus Helmlibarde, Helm sowie Speiß und unten aus Harnisch und Bogen besteht. An den Seiten findet sich vorne ein s-förmiger Dekor, welcher von einer Schusswaffe und einer Fahne hinterfan-

gen wird. Zwischen den Diagonalpunkten alterniert das Zierwerk mit gegeneinander gestellten, gepaarten C-Schwüngen, „auf denen [bei der Ausführung] rückseitig vier kastengefasste Rubine liegen“⁶. Auf diese weisen Vertiefungen auf Entwurf II. hin, während unten eine Perle hängt.

Auch die Rosette, von welcher drei schlichte, unordentlich arrangierte und mit Tromp l'oise-Effekte gemalte Kettenstränge abzweigen, ist mit Zierwerk geschmückt: Auf Entwurf II. zwei vor einen Bogen gelegte, gekreuzte Stäbe auf einem schwarz gefassten, mit Volutenbögen verzierten Element, dessen zentrales Bohrloch auf Entwurf I. auch hier auf einen Besatz verweist; bei der Ausführung erscheint die Rosette entgegen Vasters' Entwürfe gedreht.



Abb. 3 Links: Vorderseite mit Herzog Wilhelm von Sachsen-Weimar (Foto: Abbildung von Lot 1863 aus dem Pariser Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer von 1893); rechts: Rückseite mit Eleonore Dorothea von Anhalt-Dessau. Emailliertes Gold, Rubine, Perle. Maße: 11,4 x 5,5 cm. Medaille: 3,8 x 3 cm. Zuletzt Sotheby's London, 1997 (Foto: Spitzer 1891 (III), Taf. III, Nr. 78).

Der überwiegend dinglich gestaltete Schmuck des Rahmen und der Rosette ist als eher ungewöhnlich zu bezeichnen, denn meistens verwendeten die historischen Goldschmiede vegetabile und florale Elemente, abgesehen von den bereits erwähnten, manchmal in den Rahmen eingefügten Wappenschilden. Vasters beschränkte sich demnach nicht allein auf histori-

⁵ Siehe Somers Cocks/Truman 1984, Nr. 31.

⁶ Börner 1981, S. 165, Nr. 150a, ohne Abb. – Wegen des Rubinbesatzes schlug Sotheby's (vgl. Anm. 3) vor, dass das Porträt von Dorothea Eleonore auf der Vorderseite getragen werden sollte – ein Missverständnis, denn zweifelsohne bildet auch bei Vasters' Gnadenpfennig das Herrscherbild die Vorderseite.

sche Vorbilder, sondern komplizierte, bereicherte und vervollkommnete sie.

Der Gnadenpfennig befand sich ehemals im Besitz Frédéric Spitzers und bildete Teil seines 1893 auf der Versteigerung in Paris angebotenen Nachlasses.⁷ Börner, die den Gnadenpfennig auf die Mitte der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts datierte und einem „unbekannten Konterfetter“ zuschrieb⁸, verweist auf die Sammlung Vogel, die in Frankfurt am Main am 4. November 1924 versteigert wurde. Zuvor hatte sich der Gnadenpfennig offenbar in der Sammlung Montenuovo befunden.⁹

- 4 Daneben erwähnt Börner zwei weitere Stücke, von denen sich eines im Münzkabinett zu Dresden befindet.¹⁰ Diese unterscheiden sich durch sehr schlichte Rahmen. Eines dieser Gnadenbilder dürfte Vasters als Vorbild gedient haben.



Abb. 4 Gnadenpfennig, Rückseite mit Herzogin Eleonore Dorothea von Sachsen-Weimar. Gold. Maße: 4,1 x 3,4 cm. Dresden, Münzkabinett (Foto: Börner 1981, Abb. 71, Kat.Nr. 150 b).

⁷ Spitzer 1891 (III), S. 157, Nr. 78, Taf. III (Bijoux), dort als „Travail allemand (commencement du XVIIe siècle)“ aufgeführt; Spitzer 1893, Lot 1863.

⁸ Börner 1981, S. 39. – Aus Börners Beschreibung und den Größenangaben („Med[aille] 38:30 mm, total 114:58 mm“, ebenda, S. 166) geht zweifelsfrei hervor, dass es sich um die nach Vasters' Entwürfen gefertigte Arbeit handelt. Laut Börner brachte das Stück des unbekanntenen Meisters „die völlige Auflösung der Medaillenflächen“, und „auch in der Behandlung des Haares wird die bewegte, alles ins einzelne auflösende Manier des Meisters sichtbar.“ (...).

⁹ Dies., S. 166 (Nr. 150a): „KAT. HESS, Oktober 1896, Nr. 133; KAT. HAMBURGER, Nov. 1924 (Slg. Vogel I.), Nr. 179.“; Kat. Sotheby's London, Lot 1997: „Ex Montenuova and Spitzer collections and Vogel auction, Hamburger, Frankfurt, 4 November 1924, lot 179.“

¹⁰ Börner 1981, Nr. 150 b und c.

A36. und A37. Anhänger mit Bergkristall
 1. Realisation mit Verkündigung in Verre églomisé: Ehem. Slg. des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main; 2. Realisation mit Kreuzigung, Mikroschnitzerei in Elfenbein: Ehemals Sammlung Spitzer; deutsche Privatsammlung
 Datierung: vor 1885

I. E. 2830-1919 (M11B/94): Anhänger mit Bergkristall-Mischwesen
 Keine Beschriftung
 Braunes Papier, schwarze Tinte, Bleistift, weiß
 Maße: 13,8 x 7,4 cm
 Foto: 1/24 (M.K.)
 Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2830, V&A.

II. E. 3083-1919 (M11B/115): Details: Ornamentfeld mit Rahmen, Applikationen, Rosette

Beschriftung (Tinte):
 2 Stück Rähmchen
 3 Thl
 1 Stück
 2 Stück
 1 Stück
 1 Stück Platte
 1 Stück
 2 Stück
 das Gelbgrün opak
 3Thl
 2 Stück
 Grüngraues Papier, Gold, braun, blau, rotviolett, Bleistift, gelbgrün, weiß, grün
 Maße: 9,4 x 11,5 cm / Foto: 5/19 (M.K.)
 Literatur: Kat. Christie's Geneva 1987, Lot 215, S. 87.

III. E. 3084-1919 (M11B/115): Details: Ornamentfeld, Applikationen, Aufhängung

Beschriftung (Tinte):
 2 Stück
 1 Thl 1 Stück 2 Stück 2Thl 2 Stück neu + 2 alte zu restaurieren mit blauen
 3 Thl 2 Stück
 1 Stück des Grau blau opak 2 Thl 1 Stück 1 Thl 1 Stück
 2 Stück
 sonst alles transparente Email
 zusammen 27 Theile

Grüngraues Papier, Gold, weiß, rot, gelbgrün, blau, grün, graublau
 Maße: 9,4 x 15,1 cm / Foto: 5/20 (M.K.)
 Literatur: Kat. Christie's Geneva 1987, Lot 215, S. 87.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3083-1919, V&A.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3084-1919, V&A.

- 4 Nach den Entwürfen (I.-III.) eines Anhängers mit einem Rahmen in Form von Bergkristall-Mischwesen wurden zwei leicht differierende Ausführungen erstellt: Der eine Anhänger (A36) befand sich in der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild zu Frankfurt am Main (der Verbleib ist unbekannt), der andere (A37) stammt aus dem Besitz des Pariser Kunsthändlers Frédéric Spitzer und wird heute in einer Privatsammlung verwahrt.



Abb. 4 Rückseite des Anhängers A36. Bergkristall, Verre églomisé und zwei Applikation, wohl Italien, 16. Jahrhunderts. Komplettierung zu einem Anhänger durch Vasters vor 1885 mit emailliertem Gold und Perle. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Luthmer 1885, Taf. LXI).

- 1 Hierbei entspricht der Rothschild'sche Anhänger (A36) in beinahe allen Schmuckelementen sowie dem Ornamentfeld auf der Rückseite Entwurf I. Im Gegensatz dazu bilden beim Stück aus der Sammlung Spitzer (A37) keine einfachen Gold-, sondern emaillierte Schmuckglieder die Kettenstränge. Neben unterschiedlichen Verzierungen sowie einem variierten Ornamentfeld ist zudem der als Mischwesen (Chimären) geformte Bergkristall-Rahmen anders geschnitten: Die Köpfe der halbfigurigen aus Kordeln wachsenden, geflügelten Mischwesen sind wesentlich größer, weisen einen Abstand zu den Flügeln auf und ragen aus dem Hochoval des Rahmens heraus. Dagegen bildet der Rahmen des Rothschild'schen Stückes eine geschlossene Einheit.

Die angesprochenen, unterschiedlich gestalteten Schmuckelemente stellte Vasters auf zwei Detailzeichnungen dar (II., III.). Allerdings können diese nicht jeweils einer Ausführung zugeordnet werden, da beide Anhänger bei der Fertigung sowohl Elemente von der einen als auch der anderen Detailzeichnung erhielten, wie die folgende Tabelle zeigt. Einige Details wurden auf keiner der beiden Zeichnungen dargestellt:

goldemaillierte Details	Anhänger Rothschild A36	Anhänger Spitzer A37
Rosette	II.	III. (wie auf I.)
Kettenstränge	nicht dargestellt	
Ringmontierung (mittlerer Kettenstrang am Rahmen)	III. (wie auf I.)	
Montierung des 1. und 3. Stranges am Rahmen	III. (wie auf I.)	nicht dargestellt
Halskette des Mischwesens	II.	III. (wie auf I.)
Schurz der Chimäre	III. (wie auf I.)	II.
Ornamentfeld der Rückseite	III. (wie auf I.)	II.
untere Zier des Rahmens	hält Hängeperle	Ringmontierung – Rahmenzier
	III. (wie auf I.)	nicht dargestellt
Montierung der Hängeperle	II.	II.



Abb. 5 Vorderseite (links) und Rückseite von Vasters modifiziertem Duplikat (A37) aus der Zeit vor 1885. Bergkristall, emailliertes Gold, Elfenbein, Perle. Höhe: 11 cm. Ehemals Sammlung Spitzer, heute dt. Privatsammlung (Fotos: Privatarchiv Norbert Jopek).

Die Vermischung der Dekore bekundet eine gemeinsame Fertigung der beiden Anhänger. Daneben weist eine Beschriftung von Vasters auf die Verwendung alter Elemente hin, wobei jedoch keinesfalls von einer Restaurierung zu sprechen ist:

- 3 Auf III. vermerkte er beim blumenförmigen Montierungselement der äußeren Kettenstränge (1. und 3. Kettenstrang) am Rahmen, dass 2 *Stück neu* zu fertigen + 2 *alte zu restaurieren* seien. Demnach waren diese Teile vorhanden. Weitere an beiden Anhängern verwendete Elemente wurden, wie aus der Tabelle hervorgeht, auf keiner der Detailzeichnungen dargestellt. Dies spricht für ihr Vorhandensein und machte eine Darstellung überflüssig.

Es scheint also, dass Vasters mehrere alte Elemente zur Verfügung standen. Betrachten wir überdies die skizzenhafte Darstellung des Bergkristall-Rahmens (I.), wird deutlich, dass die Mischwesen einzig zu dem Zweck skizziert wurden, die Position der teilweise alten und neuen Goldmontierungen anzugeben – als Vorlage für einen Kristallschnitt sind die Mischwesen viel zu ungenau gezeichnet.

All dies lässt vermuten, dass Vasters ein altes, sehr stark beschädigtes und nur unvollständig erhaltenes Stück zur Verfügung gestellt wurde. Aus diesem Rudiment entwickelte er zwei Anhänger mit in Mischwesen geschnittenen Bergkristall-Rahmen. Diesen schuft er vermutlich nach dem Vorbild des alten, wohl so beschädigten Rahmens, dass dieser selbst nicht wiederverwendet werden, aber noch als Muster dienen konnte – daher die skizzenhafte Darstellung auf I., während die zu restaurierenden und ergänzenden emaillierten Goldteile – weiß dargestellt – schwarzgerandet hervorgehoben wurden.

Wenige erhaltene Zier- und Montierungselemente mit neuem oder ergänzten Schmelz wurden (teilweise variiert dupliziert) auf beide neuen Anhänger verteilt. Das Konzept dürfte sich relativ eng an das alte Stück anlehnen, das aber kaum so reich gewesen sein dürfte wie die beiden nach seinen Rudimenten geschaffenen Anhänger.

Die Zentrum beider Anhänger sind mit christlichen Szenen ausgestattet: das Stück in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rotschild mit einer Verkündigung in Verre églomisé¹ (es

gibt keine Abbildung der Vorderseite), der Anhänger bei Spitzer hingegen mit einer Kreuzigung in Elfenbein-Mikroschnitzerei² – letztere hinter einer Kristalltafel.

Außerdem weist der Rothschild'sche Anhänger zwar das von Vasters festgelegte Ornament in Email cloisonné (Zellenschmelz) auf der Rückseite auf, allerdings scheint die Farbigkeit reduzierter zu sein – zumindest nennt Luthmer nur „schwarz, weiss und roth“, wobei Entwurf III. kein schwarz, aber weiß sowie rotviolett, blau und grün vorsah.

Der Nachweis einer der beiden Ausführungen in der Sammlung Spitzer dürfte den Kunsthändler als Auftraggeber identifizieren. Er wird die andere Ausführung an den Freiherrn Karl von Rothschild veräußert haben – vor 1885, dem Erscheinungsjahr Luthmers Katalog, welcher den Terminus ante quem stellt.

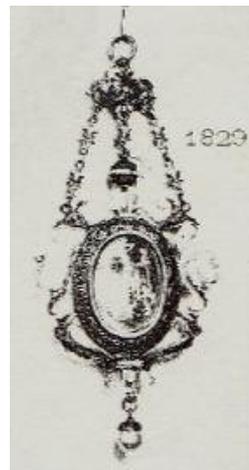


Abb. 6 Abbildung des Lot 1829 aus dem Versteigerungskatalog der Slg. Spitzer von 1893.

Abschließend sei auf ein Vergleichsstück in der Walters Art Gallery, Baltimore, hingewiesen.³ In ganz ähnlicher Weise rahmen in Bergkristall geschnittene Mischwesen ein hochovales Zentrum. Dieses erscheint als Vase gewölbt und hohl geschliffen, während der Stopfen am mittleren Kettenstrang befestigt ist. Wie das bei Spitzer aufgeführte Stück wird der Anhänger als italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts beschrieben. Stilistische Gründe, insbesondere die Erscheinung des in Mischwesen geschnittenen Rahmens und der sehr gute Erhaltungszustand weisen das Stück eher ins 19. Jahrhun-

¹ Luthmer 1885, Taf. XVI: „Das Medaillon (...) trägt auf der Vorderseite eine Verkündigung in äußerst delikater Églomisé-Ausführung, welcher auf der hier dargestellten Rückseite ein ovales Ornament in Cloisonné-Email entspricht; die Farben

desselben sind schwarz, weiss und roth. Die Einfassung bilden zwei aus Bergcrystall geschnittene geflügelte Chimären mit zart emaillirter Goldfassung.“

² Spitzer 1891 (III, Text), S. 150, Nr. 44 mit sw-Abb: „Travail, italien (XVIe siècle). (...) une représentation de la crucifixion, travail de sculpture microscopique en ivoire.“; Spitzer 1893, Lot 1829.

³ Zum Stück siehe Kat. Baltimore 1979, S. 190, 191, Nr. 519.

dert – vielleicht eine Nachempfindung einer Arbeit von Vasters oder ein weiteres Stück.



Abb. 7 Anhänger mit Bergkristall. Wohl nicht Italien, 16. Jahrhundert, sondern zweite Hälfte des 19. Jahrhundert. Höhe: 12,3 cm. Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.Nr. 44.477 (Foto: Kat. Baltimore 1979, S. 191).

A38. Rahmen und Aufhängung eines Anhängers mit Szenen aus dem Leben Christi und Heiligen in Verre églomisé

Restaurierung; Realisation: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 1982.60.380 – gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 3569-1919(M11C/165): achteckiger Anhänger mit ovalem Innenrahmen
Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

2 Rahmen

8 Stücke

13 Stück zu emaillieren

2 alte Rähmchen als Muster

Grüngraues Papier; rotviolett, grün, dunkelgrau (weiß übermalt), graublau

Maße: 12,6 x 9,6 cm

Foto: 28/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Zustand: Größtenteils ist das Weiß abgeblättert, mit dem Bereiche aller Teile übermalt wurde.

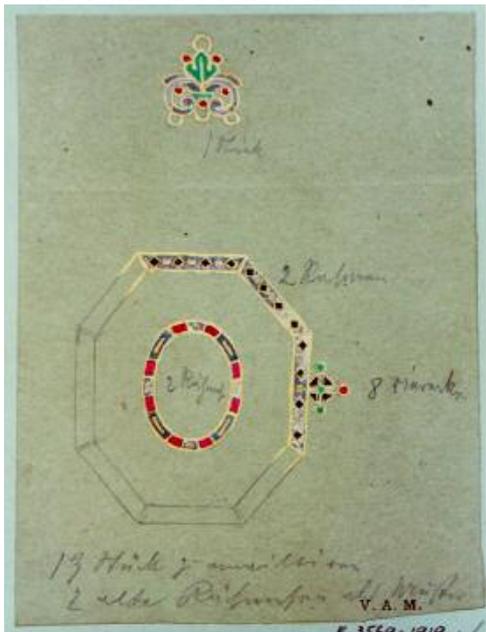


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3569-1919, V&A.

Clare Vincent stellte Vasters' Beteiligung an dem Anhänger im Metropolitan Museum of Art, New York, fest; er entwarf den achteckigen Außenrahmen, den ovalen Innenrahmen sowie die Rosette.¹

Dem ist folgendes hinzuzufügen: Wie aus der Beschriftung der Entwurfszeichnung (I.) hervorgeht, standen Vasters 2 alte Rähmchen als Muster zur Verfügung. Nach ihnen gestaltete

er die beiden auf der Zeichnung zu sehenden Rahmen, mit der Anweisung, je zwei Exemplare anzufertigen, welche auf jeder Seite des zweiseitigen Anhängers ein ovales Zentrum und einen achteckigen Außenring aus Verre églomisé fassen. Anschließend übermalte Vasters den graublauen Fond des achteckigen Außenrahmens mit weiß (größtenteils abgeblättert) – unter Beibehaltung des Musters aus sich abwechselnden schwarzen, auf der Spitze stehenden Quadraten und kurzen, goldenen, waagerechten Strichen. Die Änderung des Fonds wurde bei der Ausführung übernommen, wie der Anhänger in New York zeigt.

Auf das Zentrum jeder Seite des Außenrahmens sind auf der Spitze stehende Würfel appliziert, deren Kreuzverzierung in Kügelchen endet. Eines dieser Zierelemente, von den 8 Stück zu fertigen waren, zeichnete Vasters exemplarisch auf der rechten Seite des Entwurfes.



Abb. 2 Anhänger mit Szenen aus dem Leben Christi und zwei Heiligen. Verre églomisé, um 1600, Rahmen und Aufhängung von Vasters entworfen; in emailliertem Gold ausgeführt. Höhe: 13,3 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, (Foto: Hackenbroch 1979, Taf. XXXIX, Abb. 885).

Demgegenüber ist der paarweise um die Würfel arrangierte Rankenbesatz des Außenrahmens weder mit Wort noch Bild auf der Zeichnung vermerkt. Neben der unten anhängenden Perle gibt es auch keinen Hinweis auf den achteckigen Zwischenrahmen, auf dem der ausgeführte Außenrahmen montiert ist.

¹ Clare Vincent in: Kat. New York 1984, Nr. 115, S. 195, mit einer Zusammenfassung des Forschungsstandes.

Unterschiedlich ist des weiteren der ovale Innenrahmen, den Vasters in rote und graublau Felder mit Goldstrichen unterteilte; auch hier kann eine weiße Übermalung des Graublau (in den Feldern an den Kreuzpunkten) festgestellt werden. Statt dessen zeigt die Ausführung einen weißen Innenrahmen mit quer verlaufenden Riffeln.

Die florale Rosette entspricht dagegen exakt der Zeichnung. Sie endet in zwei Voluten, deren blaue Nasen weiß übermalt wurden – nur noch wenige Spuren sind davon erhalten.

Bezüglich der Darstellungen in Verre églomisé – „the vagueness of the iconographic scheme and the inferior quality of the painting“ – äußerte Vincent den Verdacht, sie seien möglicherweise nicht alt, sondern wie der Rahmen im 19. Jahrhundert entstanden.² Auch Tait bezweifelt im Zusammenhang mit einem in Edinburgh, im Royal Museum of Scotland, verwahrten Anhänger mit der Darstellung eines knienden Heiligen in Verre églomisé (A45, siehe T1), dass es sich um eine Restaurierung handelt, sondern wahrscheinlich eher um ein vollständig neues Stück.³

Taits Forderung einer Untersuchung der in Zusammenhang mit Vasters Arbeit stehenden Verre églomisé-Darstellungen kann nur unterstrichen werden. Solange keine Untersuchungsergebnisse vorliegen, muss weiterhin spekuliert werden. In der Tat sprechen die zweifelhaft erscheinenden Verre églomisé Darstellungen dafür, dass sie erst im 19. Jahrhundert gefertigt wurden.

Dennoch sollten folgende Punkte in die Überlegungen eingeschlossen werden:

² Vincent in Kat. New York 1984, S. 195. Bei den Darstellungen handelt es sich auf der einen Seite im Zentrum um einen eremitischen Heiligen, den Hackenbroch als hl. Antonius bezeichnet (vgl. Hackenbroch 1979, Bildbeschriftung der Abb. 885) sowie im Außenring um die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten. Auf der anderen Seite ist eine weibliche Heilige mit Kreuz im Zentrum dargestellt und im Außenring die Anbetung der hl. Drei Könige.

³ Tait 1992, S. 122: „The quality of the painting of the *verre églomisé* scene of a young kneeling saint (...) is quite unexceptional and it is difficult to believe that such a simple piece would have been carefully preserved while its previous setting was being destroyed. As the painting technique (in this form) requires no great skill, it would seem far most likely that the oval *verre églomisé* panel is no older than the rest of Vasters's enamelled gold pendant locket, though whether it was executed by Vasters himself in the Aachen workshop cannot be resolved (...). In the meantime, all the panel of *verre églomisé* set in later frames that are now identified with the output of Vasters (...) need to be re-examined and critically reappraised. It may transpire that none of these pieces are 'restorations' by Vasters but, instead, both the *verre églomisé* and the settings are entirely modern fakes.“

1. Vasters zeichnete in der Regel nur Teile, die ergänzt bzw. ersetzt werden mußten – Vorhandenes ließ er weg oder skizzierte es höchstensfalls. Hätte Vasters also auch die Verre églomisé-Tafeln entworfen, d.h. den gesamten Anhänger, hätte er anstelle des rudimentären Entwurfes einen Gesamtentwurf des Anhängers gemacht. Demnach muss davon ausgegangen werden, dass alle auf dem Entwurf nicht dargestellten Teile, also auch das Verre églomisé, bereits vorhanden waren.

Natürlich heißt dies nicht zwangsläufig, dass die Verre églomisé Tafeln authentisch, d.h. alt sind. Genauso gut könnten sie aus dem 19. Jahrhundert stammen und Vasters zur Fassung zur Verfügung gestellt worden sein.

Aber der auf I. nicht dargestellte Zwischenrahmen und der zu Vasters' Zeichnung unterschiedlich dekorierte, ovale Innenrahmen weist darauf hin, dass die innere und äußere Verre églomisé-Tafel bereits miteinander verbunden war, als diese in Vasters' Hände gelangten. Wahrscheinlich war mit dem Neuentwurf des ovalen Innenrahmens eine Vereinheitlichung der Rahmen bezweckt, nicht aber in die Tat umgesetzt worden. Vielleicht führten technische Probleme zur Konzeptänderung – beispielsweise eine zu große Gefährdung des zerbrechlichen Materials bei der Entfernung des Innenrahmens, um ihn gegen den neuen einheitlichen auszutauschen. Dies indiziert, dass es sich eher um altes Verre églomisé handelt: Für einen Anhänger neu gefertigte Tafeln wären kaum so verbunden gewesen, dass der Goldschmied, der sie fassen sollte, sie nicht trennen konnte und daher von einer einheitlichen Fassung absehen musste.

2. Die von Vasters genannten *alte[n] Rähmchen als Muster* könnten theoretisch von einem anderen Stück stammen. Allerdings zeigte sich bei keiner Arbeit von Vasters, dass er alte Muster in neuem Kontext verwendete. Beispielsweise „recyclete“ Vasters Elemente eines alten Stückes zu neuen Anhängern (A36 und A37), sein Konzept aber scheint dem Vorbild zu entsprechen, von dem die Teile stammten.
3. Im übrigen hat sich für keine der im Zusammenhang mit Vasters stehenden Verre églomisé-Tafeln eine Zeichnung im Konvolut erhalten (A36, A39, A40 und A45, siehe T1).

Vieles spricht dafür, dass es sich im vorliegenden Fall tatsächlich um eine Neufassung handelte. Es scheint zweckdienlicher, jedes einzelne Stück für sich zu betrachten. Daher sollte im Falle des hier besprochenen Anhängers solange von der Authentizität des Verre églomisé ausgegangen werden, bis eine Untersuchung den gegenteiligen Beweis erbringt.

- 3 Gefertigt wurde der Rahmen in der Werkstatt des Alfred André in Paris. Ein erhaltener Gipsabgüsse zeigt beide Seiten des Rahmens.⁴



Abb. 3 Gipsabguss des von Alfred André nach dem Entwurf von Vasters gefertigten Rahmens: Vorderseite mit Rautenmuster, links, und Rückseite, rechts. (Kat. Kugel 2000, Taf. XXIV f).

⁴ Kat. Kugel 2000, Taf. XXIV f.

A39. Rahmen für einen Anhänger mit Johannes dem Täufer und dem hl. Jakobus in Verre églomisé

Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 3028-1919 (M11B/110): Hochovaler durchbrochener Rahmen

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, blau, rotviolett, weiß, grau

Maße: 8 x 6 cm

Foto: 4/23 (M.K.)

Zustand: Die weiße Übermalung des Innenrahmens (links) ist fast vollständig abgeblättert.

Literatur: unpubliziert

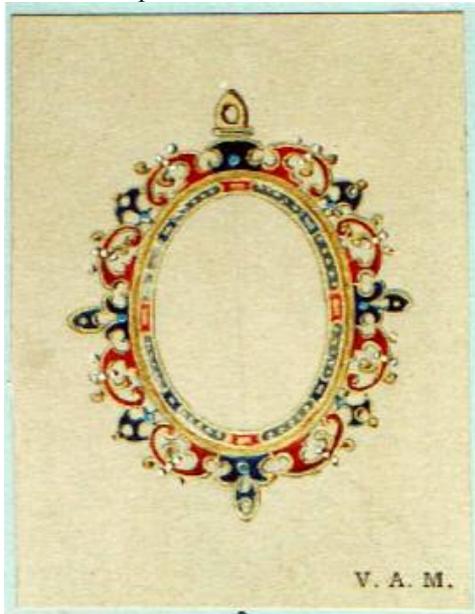


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3028-1919, V&A.

Der durch Vasters neugefasste zweiseitige Anhänger befand sich ehemals in der Sammlung Spitzer und wurde dort als spanische Arbeit des 16. Jahrhunderts geführt.¹

1 Wie Entwurf I. beweist, ist diese Behauptung, was den Rahmen anbelangt, falsch. Bezüglich der Authentizität der in den Rahmen eingesetzten Verre églomisé-Tafeln – die eine Seite mit Johannes dem Täufer, die andere mit dem heiligen

Jakobus – dürften Zweifel angebracht sein; die Forderung nach einer Untersuchung aller im Zusammenhang mit Vasters zu betrachtenden Verre églomisé-Tafeln wurde bereits früher formuliert.²



Abb. 2 Illustration des nach Vasters' Entwurf komplettierten Anhängers mit Johannes dem Täufer – zu sehen auf der Abbildung – und Jakobus auf der anderen Seite. Emailliertes Gold, Verre églomisé, Perlen. Maße: 6,3 x 4,8 cm (Foto: Spitzer 1891 (III), Taf. II, Nr. 30).

Wie dem auch sei, die Unvollständigkeit von Entwürfen verweist im Vastersschen Konvolut auf das Vorhandensein der nicht dargestellten Teile; ob diese nun alt oder neu sind, scheinen sie Vasters zur Verfügung gestanden zu haben.

Bei der Ausführung des durchbrochenen Rahmens erhielt das mit roten und blauen Rollwerkklammern verzierte Band des Innenrahmens weißes Email anstelle des ursprünglich geplanten graublauen. Auf die von der farbigen Illustration der Ausführung bestätigte Farbänderung weist eine beinahe vollkommen abgeblätterte Übermalung eines Segmentes auf Entwurf I. links unten hin.

Der aus alternierend blauen und roten Dekorelementen (letztere mit ringförmiger Kugelverzierung) gebildete Außenrahmen wurde detailgetreu ausgeführt.

¹ Spitzer 1891 (III) S. 71, Nr. 30, Taf. II (Peintres sous verre): „Ce médaillon de forme ovale, se composé de deux plaques de cristal de roches bombée sous lesquelles sont représentés en couleur et en grisaille d'un côté saint Jean Baptiste, debout, nimbé, tenant une croix et un livre fermé sur lequel est posé l'Agneau mystique; de l'autre saint Jacques. Ces plaques sont enchâssées dans un large bandeau d'or émaillé de rouge et de blanc, sur la travail duquel sont des volutes et des rinceaux d'or découpés à jour et émaillé de bleu lapis, bleu turquoise et rouge. A cette bordure se rattache l'anneau de suspension; au bas du bijou sont accrochés trois perles baroques.“

² Siehe A38, S. 220, Anm. 3.

A40. Rahmen für einen Anhänger mit Pietà und dem hl. Sebastian in Verre églomisé
Restaurierung; Realisation: Ehem. Slg. Spitzer

I. E. 2883-1919 (M11B/98): Hochovaler Rahmen

Keine Beschriftung

Graues Papier, braun, Gold, weiß, rosa, blau, schwarz, rotviolett, grün, Bleistift

Maße: 6,5 x 5,1 cm / Foto: 2/9 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2883-1919, V&A.

Wie beim Anhänger A39 entwarf Vasters für einen einst in der Sammlung Spitzer befindlichen zweiseitigen Anhänger mit Verre églomisé-Tafeln – die eine zeigt eine Pietà, die andere den heiligen Sebastian – eine neue Rahmung (I). Der die Neufassung verschweigende Katalogtext benennt auch dieses Stück als vollständige spanische Arbeit des 16. Jahrhunderts.¹

In typischer Goldschmiede-Manier malte Vasters nur eine Seite des Rahmens exemplarisch farbig, während die rechte Hälfte als Bleistiftzeichnung verblieb. Zudem skizzierte er die drei Hängeperlen in Bleistift. Das Ornament des kompakten Rahmens bildete Vasters aus gepaarten, liegenden, rotvioletten Voluten, welche von der Seite betrachtet Blüten formen und alternierend blau- und weißgefasste Rollwerkklammern flankieren. Diese werden an

¹ Spitzer 1991 (III), S. 71. Nr. 32, Taf. II (Peintres sous verre), Maße: 7,8 cm (mit Hängeperlen) x 3,8 cm: „De forme ovale, il se compose de deux plaques de roche sous lesquelles sont peint en or en couleur, d'un côté Saint Sébastien lié à un arbre et percé de flèches, de l'autre la Pietà. La monture, en or émaillé, se compose d'un large bandeau formant cadre orné sur sa tranche de cartouches, de fleurettes et de boutons rapportés, et émaillé de bleu, de blanc, de vert et de rouge. Trois perles pendant au bas du bijou que soutient une triple chaîne de suspension fermée d'anneaux tordus.“

den Kreuzpunkten (außer unten) von kleinen Perlchen bekrönt. Das Motiv der Perlen nehmen weiß geschmelzte Kügelchen am schmalen Band des Innenrahmens auf: oben und unten drei gereihte, an den Seiten je zwei, die einen Stab flankieren, und an den Achtpunkten je ein Kügelchen, während die vertieften Zwischenräume (Gruben) an den Seiten blau sowie oben und unten grün emailliert sind. Damit entspricht der ausgeführte Rahmen dem Entwurf – auch in der Größe. Die bloße Darstellung des Rahmens auf dem Entwurf dürfte das Vorhandensein der Verre églomisé-Tafeln belegen.



Abb. 2 (links) Illustration des nach Vasters' Entwurf komplettierten Anhängers mit Pietà und dem hl. Sebastian, ehem. Slg. Spitzer. Emailliertes Gold, Verre églomisé, Perlen. Maße: 7,8 x 3,8 cm (Foto: Spitzer 1891 (III), Taf. II, Nr. 32).

Abb. 3 (rechts) Anhänger mit Verre églomisé und Figürchen: Adam und Eva am Baum der Erkenntnis. Vermutlich nicht Spanien, um 1600, sondern wohl zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Privatsammlung (Foto: Hackenbroch 1979, Taf. XXXIX).

Stilistisch steht der von Vasters entworfene Rahmen einem Anhänger mit den plastischen Figuren von Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis nahe. Zwar wird dieser 1979 in einer Privatsammlung befindliche Anhänger bei Hackenbroch um 1600 (Spanien) datiert², allerdings mag er eher im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten sein.³

² Hackenbroch 1979, Taf. XXXIX, Abb. 884, S. 331.

³ Ein weiterer vergleichbarer Rahmen fasst ein Stück, einst in der Slg. des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt/Main. Vgl. Luthmer 1885, Taf. XLI. - Daneben sind die Rahmen zweier Anhänger in der Sammlung Spitzer vergleichbar. Vgl. Spitzer 1892 (III.), Taf. II (Peintres sous verre), Nr. 21 und Nr. 23.

A41. Gürtelanhänger in Form einer Spindel

Realisation: Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main
 Datierung: vor 1885

I. E. 3018-1919(M11B/109): Gürtelanhänger – Bleistiftzeichnung, teilweise koloriert

Beschriftung (Bleistift):
gelbgrün opak

Grüngraues Papier, braun, Gold, weiß, schwarz, hellblau, rotviolett, gelbgrün, graublau, Bleistift

Maße: 13,3 x 9,7 cm

Foto: 24/26 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3018-1919, V&A.

Vasters lehnte seinen teilweise kolorierten Bleistiftentwurf eines spindelförmigen Gürtelanhängers (I.) an hoch dekorative Vorbilder aus der Zeit um 1600 an. Der Entwurf ist Arbeiten nachempfunden, die am Ende eines Kettenstranges hingen, welcher vom einem um die Taille getragenen, in der Mitte zusammengefassten Gürtel abzweigte. Wie bei einem Vergleichsstück in der Sammlung Thyssen-Bornemisza¹ finden sich bei Vasters' Arbeit neben der Punktdekorationen auf den Voluten insbesondere ein weißes, erdbeerartiges Element. Dieses weist, die tatsächlichen Frucht nachempfindend, eine mit Kügelchen besetzte

Oberfläche auf, und bezieht sich hier wie dort auf Arbeiten, die 1607 in den Damenstift Hall (bei Innsbruck) gelangten und heute im Museum für Angewandte Kunst in Wien verwahrt werden.² Eine Kleidungsapplikation zeigt beispielsweise diese Erdbeer-Elemente, von denen Hackenbroch behauptet: „Wherever these berries appear, they point to one and the same work-shop that was located either in Vienna or in Prague“, während Somers Cocks und Truman auch eine süddeutsche Entstehung (Augsburg oder München) in Erwägung ziehen.³

3, 4c



Abb. 2 Gürtelanhänger mit Punktdekoration auf den Voluten und weißem, erdbeerförmigen Element. Augsburg, Wien oder München, Ende 16., Anfang 17. Jahrhundert. Sammlung Thyssen-Bornemisza. (Foto: Somers Cocks/Truman, S. 115).



Abb. 3 Kleidungsapplikation mit erdbeerartigem Element. Ehem. Damenstift Hall, heute Wien, Museum für Angewandte Kunst (Foto: Somers Cocks/Truman 1984, S. 114).



Abb. 4a (links) Ausschnitt aus Abb. 1.

Abb. 4b (Mitte) Ausschnitt aus Abb. 2.

Abb. 4c (rechts) Ausschnitt aus Abb. 3.

Vasters muss Stücke aus der Gruppe mit erdbeerförmigem Element gekannt haben. Eine

² Somers Cocks/Truman 1984, S. 112.

³ Weitere Stücke aus dieser Gruppe mit erdbeerartigem Element befinden sich in Florenz, Museo degli Argenti. Vgl. Hackenbroch 1979, Abb. 515, und 518 A, C.

¹ Zum Stück und im folgenden Somers Cocks/Truman 1984, Kat.Nr. 21, S. 114, 115.; Hackenbroch 1979, S. 185, 186, Taf. XXI, Abb. 509.

1
2, 4b
4a

zufällige Gemeinsamkeit scheint eher ausgeschlossen zu sein – vor allem da das Dekorelement kein weiteres Mal im Konvolut zu finden ist, muss eher von einem beabsichtigtem Zitat ausgegangen werden.

- 5 Die Ausführung von Entwurf I. befand sich ehemals in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild zu Frankfurt am Main. In Luthmers Katalog von 1885 verzeichnet⁴, stellt das Erscheinungsjahr der Publikation den Terminus ante quem. Die Größe der Ausführung und der Zeichnung stimmen mit 12 cm exakt überein und zeigt, dass Vasters in dem für die Fertigung bestimmten Maß entwarf.



Abb. 5 (links) Nach Vasters' Entwurf ausgeführter Gürtelanhänger. Emailliertes Gold, Rubine, Perlen. Höhe: 12 cm. Ehem. Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Luthmer 1885, Taf. XLVII).

Abb. 6 (rechts) Weiterer Gürtelanhänger aus der ehem. Slg. des Freiherrn Karl von Rothschild. Wohl nicht Wien, um 1600, sondern zweite Hälfte 19. Jh. Zuletzt unter Stücken aus dem Besitz von Nathaniel Mayer Victor, des dritten Lord Rothschild, die bei Sotheby's London 12.12.2003, Lot 23, versteigert wurden (Foto: Kat. Sotheby's London 2003, Lot 23, S. 38).

Bis auf zwei geringfügige Einzelheiten entspricht die Ausführung dem Entwurf: Die symmetrisch mit Voluten gestaltete Rosette, welche im Zentrum eine vierblättrige, weiße

⁴ Luthmer 1885, Taf. XLVII, beschreibt den ausgeführten Gürtelanhänger zusammen mit einem zweiten wie folgt: „Es ist zu bedauern, diese beiden Stücke nicht in farbiger Darstellung geben zu können, die namentlich bei dem linken [Vasters' Arbeit] fast unerlässlich ist, um die Pracht und gleichzeitig die harmonische Wirkung dieser Emailausführung zu würdigen. (...)“

Blüte aufweist, ist auf Vasters' Zeichnung unbesetzt, während die Ausführung hier einen Rubin in Kastenfassung trägt. Daneben zeigt die untere, der beiden in floraler Durchbrucharbeit gestalteten, unterschiedlich großen Kugeln (welche von einem Band getrennt und durch außen vorgelegte C-Schwünge verbunden werden) neben den auf Vasters' Zeichnung angedeuteten, kastengefassten Edelsteinen (Rubinen) dazwischen angebrachte Perlen.

Auch die auf der Zeichnung angesprochene *gelbgrün opak[e]* Emaillierung der Rosette entspricht der Umsetzung aus der Rothschild'schen Sammlung.

Die meisten historischen spindelförmigen Gürtelanhänger sind aus unterschiedlich großen Halbkugeln geformt, welche mit teilweise mehreren Bändern (Einschnürungen) voneinander getrennt sind. Reicher, auskragender oder vorgelegter Dekor verschleift die Spindelform, wie beim Anhänger in der Sammlung Thyssen-Bornemisza. Die Form von Vasters' Gürtelanhänger, gebildet aus zwei von einem Band getrennten, ganzen Kugeln, von denen die obere kleiner ist, als die untere, zeigt ein weiteres Stück aus der ehemaligen Karl von Rothschild'schen Sammlung, welches bei Luthmer zusammen mit der nach Vasters' Entwurf ausgeführten Arbeit beschrieben wird.⁵

Zwar sind deutliche Unterschiede zu erkennen, wie die Form der Rosette und anstelle der c-schwungförmigen Spangen verbinden Akroterfigürchen, langhalsige Mischwesen mit Diademen, die Kugeln.⁶ Dennoch scheinen beide aus zwei Kugeln gebildeten Anhänger in enger Verwandtschaft zueinander zu stehen. Daher muss die Einschätzung als Wiener Arbeit um 1600⁷ in eine im Zusammenhang mit Vasters zu betrachtende Entstehung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts revidiert werden. Zuletzt befand sich der Anhänger unter Stücken aus dem Besitz von Nathaniel Mayer Victor, des dritten Lord Rothschild, die im Dezember 2003 in London versteigert wurden.

⁵ Luthmer 1885, Taf. XLVII: „Bei dem zweiten, dessen Höhe 12 cm misst, herrschen opake Emaillen, nämlich weiss, hellgrün, und hellblau vor; mit Rubinen und Perlen ist er (...) aufs reichste geschmückt.“ – Zum Stück auch Kat. Sotheby's London 2003, Lot 23.

⁶ Derartige, sphingenartige Mischwesen kommen häufig in Vasters' Werk vor: vgl. z.B. die Spangen unter dem Korpus des Pokals P20 (I.), die Henkel der Schale S1 (I.), die Applikation auf dem Muschelkamm von P12 (I. und V.), die Henkel der Schaftvase von P36 (I.), die Henkel der Schaftvase von P41 (I.) etc.

⁷ Hackenbroch 1979, Abb. 511B.

A42. Vasenförmiger Gürtelanhänger

Realisation: unbekannt

I. E. 2824-1919 (M11B/93): Gürtelanhänger

Beschriftung (Tinte):

*roth transparent
blau grau opak
gelb grün opak
in 3 Goldtheilen*

Weißes Papier, braun, Gold, rotviolett, hellblau, weiß, schwarz, graublau, gelbgrün, grünblau, grün, schwarze Tinte

Maße: 10,2 x 8,9 cm

Foto: 1/20 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist einen senkrechten Knickrand auf und ist links oben mit einem Fingerabdruck verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2824-1919, V&A.

1 Vasters bildete den spitz zulaufenden, vasenförmigen Gürtelanhänger (I.) aus C-Schwüngen, Voluten und Kreismotiven, welche er mit Punkten und Ringen ornamentierte.

Ein großes, kreisförmiges Element leitet den Gürtelanhänger oben ein, ein gleichartiges kleineres und in Tinte skizziertes schließt ihn unten ab.

Der vasenförmige Mittelteil wird durch waagerechte, gedrehte, graublau gefasste Bänder eingerahmt und zweigeteilt. Im oberen Bereich alternieren rotviolette Voluten mit einer runden, weißen Fassung, welche beim ausgeführten Stück mit einer Perle besetzt sein dürfte, und unten von einem großen, graublau gefassten sowie oben von einem kleinen, weißen

Volutenpaar flankiert wird. Darunter finden sich im unteren Bereich senkrecht gereihte, weiße Kügelchen mit schwarzem Punkt, an die sich zu den Seiten rotviolette, stehende C-Schwünge anschließen. Diese rahmen mit ihren Rundungen eine kleine runde Fassung (wohl ebenfalls für Perlen), von welcher lanzettförmige Blättchen abzweigen.

Den Entwurf (I.) versah Vasters neben den Hinweisen über das bei der Ausführung zu verwendende transluzide und opake Email, mit der Anmerkung, dass der Gürtelanhänger *in 3 Theilen* zu fertigen sei.

Vermutlich wurde die durchbrochen wirkende Arbeit nicht als Riechfläschchen konzipiert, als welche häufig historische Gürtelanhänger dienten.

Obwohl die meisten Gürtelanhänger rund, spindel- und flaschenförmig sind, gibt es auch vereinzelt vasenförmige Beispiele aus der Renaissance. Rücklin bildete ein derartiges „Kettengehänge“ ab.¹ Es scheint symptomatisch für Vasters, dass er sich eine der weniger häufig zu findenden Formen zum Vorbild nahm.



Abb. 2 Zeichnung eines vasenförmigen Gürtelanhängers – aus einem Gemälde der Renaissance (Foto: Rücklin 1901 (II), Taf. 70, Abb. 4).

¹ Rücklin (II) 1901, Taf. 70, Abb. 4.

A43. Parfümbehälter als Anhänger in Form eines Fässchens

Realisation(en): 1. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv.Nr. 1975.1.1534; 2. Ehemals Sammlung Lafaulotte (?)

Datierung: vor 1886 (?)

I. E. 2839-1919 (ehem. M11B/95, jetzt in Passepartout): Parfümbehälter als Anhänger

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, weiß, rotviolett, blau, grün

Maße: 9,8 x 6,6 cm

Foto: 17/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: Truman 1979, Taf. G (Abb. von Karton 95); Hackenbroch 1979, S. 178-180, Abb. 19.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2839-1919, V&A.

Hackenbroch stellte fest, dass der aus der Sammlung Medici stammende und heute in Florentiner Museo degli Argenti verwahrte Parfümbehälter Vasters bekannt gewesen sein muss.¹ Diesen als Vorbild nehmend, kreierte er einen Anhänger, den er oben mit Schweißwerk bereicherte und den fässchenförmigen Korpus in der Mitte mit einem Kartuschenband umgab. Wie das Vorbild ist Vasters' Arbeit an den Seiten mit reliefierten Medaillons geschlossen. Zeigt der Parfümbehälter in Florenz Minnemo-

tive (auf der einen Seite einen jungen, neben einem Glücksrad herlaufenden Mann in der Mode des beginnenden 16. Jahrhunderts und gegenüberliegend eine gleichfalls modisch gekleidete Frau, die mit gehobener Hand aus einer Wolke ein Herz entgegen nimmt), wählte Vasters zwei alttestamentarische Halbfiguren. Zwar haben sich im Konvolut keine Detailzeichnungen der reliefierten Darstellungen erhalten, aber Gesamtentwurf I. verdeutlicht mit deren Profilansicht und der auf den Medaillonrahmen angebrachten Inschrift in französischer Sprache das Konzept: LE PATRIARC[HE] (links) und ABREHAM (rechts) ist auf der Zeichnung zu lesen. Auf der Ausführung lautet die vollständige Inschrift JONAS LE PATRIARCHE und ABREHAM LE PATRIARCHE.

1
4

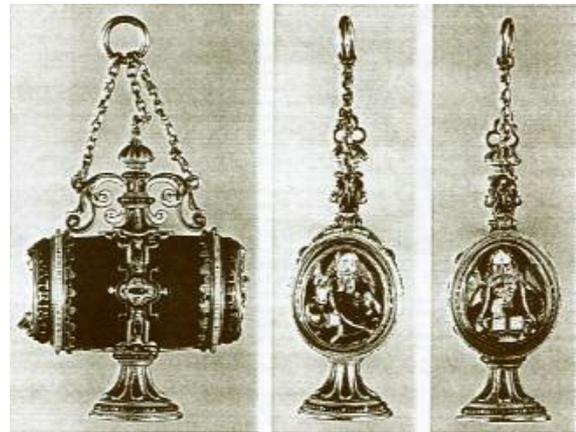


Abb. 2 Nach Vasters' Entwurf ausgeführter Parfümbehälter als Anhänger. Bandachat (Sardonyx), emailliertes Gold. Maße: 6,7 x 3,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection., Inv.Nr. 1975.1.1534 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 20-22).

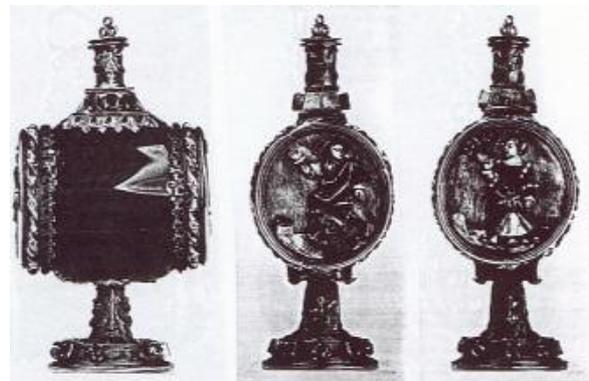


Abb. 3 Parfümbehälter in Form eines Fässchens. Bandachat, emailliertes Gold, Rubine und Diamanten. Frankreich, um 1515-20. Florenz, Museo degli Argenti (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 16-18).

¹ Vgl. auch zum folgenden Hackenbroch 1986, S. 178-180 (mit Literaturangaben zu den Stücken).

Die Größe der Ausführung (6,7 x 3,7 cm) richtete sich nach dem Entwurf. Die geringe Größe des Objektes erstaunt angesichts seiner massiven Wirkung.



Abb. 4 Ausschnitte aus Abb. 1: linkes und rechtes Medaillon im Profil mit Inschrift in Großbuchstaben auf dem Medaillonrahmen.

Machen die Darstellung mit Liebesbezug auf dem als Vorbild dienenden Parfümbehälter in Florenz durchaus Sinn, scheint die Verbindung mit alttestamentarischen Figuren recht bizarr.² 1886 wurde ein ähnliches Stück mit Patriarchen aus der Sammlung Lafaulotte versteigert.³ Sollte dieser auf Vasters' Zeichnung zurückzuführen sein, gäbe das Versteigerungsjahr nicht nur den Terminus ante quem, sondern auch den Hinweis, dass Vasters' Entwurf in zwei (vermutlich leicht variierten) Ausführungen umgesetzt wurde.

² Hackenbroch 1986, S. 180: „A strange pair [Abraham und Jonas] for an object originally conceived as a lover's token.“

³ Dies., S. 180 und Anm. 40.

A44. Anhänger mit Kreuz

Realisation: unbekannt

**I. E. 3025-1919 (M11B/110): Anhänger
– Gesamtentwurf**

Keine Beschriftung

Braunes Papier, braun, Gold, rotviolett, schwarz,
weiß, rotbraun, beige

Maße: 7,2 x 6,2 cm

Foto: 24/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3025-1919, V&A.

**II. E. 3027-1919 (M11B/110): Hochovaler
Rahmen – vermutlich Rückseite
des Medaillonfeldes von I.**

Beschriftung (Bleistift):

Ring bijoue Carl

Braunes Papier, Gold, schwarz, rotviolett, weiß

Maße: 5,2 x 6,1 cm

Foto: 24/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

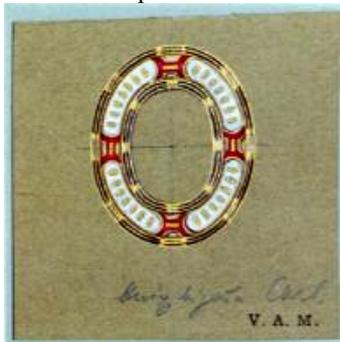


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3027-1919, V&A.

gefasster Innenrahmen an. Das Medaillonfeld ist besetzt mit einem braunmelierten Kreuz in weißem, beigegeflecktem Feld. Die Darstellung lässt an eine Kamee oder ähnliches denken.

2 Vermutlich bildet der mit roten Rollwerkklammern an den Kreuzpunkten verzierte weiße Rahmen (II.) die Rückseite des Medaillonfeldes von I., dessen Höhe von 3,3 cm der des Rahmens entspricht. Zumindest passen beide Entwürfe farblich und stilistisch zusammen. Im Konvolut fand sich keine Zeichnung, deren Größe mit dem Medaillonfeld von II. übereinstimmt und Aufschluss gäbe über dessen Ausstattung.

Rätselhaft bleibt der Name *Carl*, der offenbar als Besitzer oder Empfänger des *bijoue* von Vasters genannt wird.

- 1 Der hochovale Anhänger auf Entwurf I. ist mit einem gerundeten Rahmen ausgestattet, der sechs gleichmäßig verteilte, tafelgeschliffene Rubine trägt auf einem Band aus alternierend kleinen und großen Zungen auf schwarzem Fond. Innen schließt sich ein zarter, graublau-

T1. Gehäuse und Fassung einer Taschenuhr mit Maureske

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer – gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

A45. Anhänger mit Verre églomisé

Restaurierung; Realisation: Edinburgh, Royal Museum of Scotland, Sammlung Rossignol, Inv.Nr. L. 224.3071 – gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 2864-1919 (M11B/97): Gehäuse - Deckel mit ovaler Maureske, Aufsicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, schwarz, graublau, rotviolett, weiß, blau, grün

Maße: 9,2 x 6 cm

Foto: 2/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht fleckig.

Literatur: Tait 1992, Abb. 17.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2864-1919, V&A.

II. E. 2939-1919 (M11B/104): Gehäuse – gewölbter Deckel, Seitenansicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, schwarz, rotviolett, grau, grün, blau

Maße: 1,5 x 6,7 cm

Foto: 3/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert

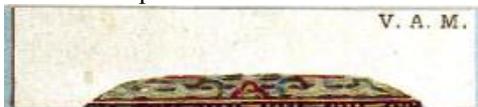


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2939-1919, V&A.

Entwurf verdeutlichte (II.), werden ganzflächig von einer bunten Maureske geschmückt, ein Gitterwerk, d.h. ein als Durchbrucharbeit konzipierter, bunt geschmelzter Ornamentbesatz, der auf einem blau emaillierten Fond aufgebracht ist und der Rückseite eines Anhängers im Vastersschen Konvolut ähnelt (vgl. A29, II.). 1992 wies Tait auf die Ausführung der von Vasters auf Entwurf I. dargestellten Taschenuhr hin.¹ Diese befand sich ehemals in der Sammlung Spitzer.² J. Brinkmann, der über die 1893 abgehaltene „Vente Spitzer in Paris“ berichtete, überliefert den enorm hohen Preis der „englischen Uhr des 16. Jahrhundert“ von „35,000 frs.“ – ein Preis „vor dessen Höhe selbst Mr. Salting zurückwich.“³



Abb. 3 Illustration der nach Vasters' Entwürfen gefertigten Taschenuhr in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Auf dem Zifferblatt findet sich die Inschrift *David Ramsay Scotus me fecit*. Emailliertes Gold. Maße: 7,6 x 4,4 cm x 3,3 cm (Foto: Spitzer 1892 (IV), Taf. VII, Nr. 2).

Weder hat sich im Konvolut ein Entwurf für das laut Spitzer mit einer schwarz emaillierten Girlande verzierte Zifferblatt, das die Stunden,

¹ Tait 1992, Abb. 18 und S. 121, 122.

² Spitzer 1892 (IV), S. 53, Nr. 2 Taf. VII: „Grosse montre ovale en or émaillé. Travail anglais (XVII^e siècle). Le double boîtier se compose d'ornements d'or en forme de cuirs découpés, repercés à jour, émaillés et appliqués sur un fond émaillé de bleu translucide; au bas de la montre est fixé un bouton d'or émaillé comme l'anneau de suspension. L'intérieur du boîtier supérieur est incrusté d'une guirlande de fleurs d'émail noir. Le cadran est émaillé de noir, de blanc, de vert et de bleu. Il indique l'heure, le jour, le mois, la lune. Coq ciselé. Au-dessous du coq est gravée la signature: *David Ramsay Scotus me fecit*.“; Spitzer 1893, Nr. 2710, Taf. LXII: „Gros montre ovale en or émaillé. Travail anglais, 17^{ième} siècle.“

³ Brinkmann 1894, S. 52. – Die Sammlung des von Brinkmann angesprochenen Sammlers Salting (Salting Bequest) befindet sich heute im Victoria and Albert Museum, British Museum und in der National Gallery, London.

¹ Die Gehäusedeckel einer Taschenuhr (I.), deren Seitenansicht Vasters mit einem zweiten

die Tage, den Monat und die Mondphase an gibt, erhalten, noch gibt es eine Zeichnung, auf der das mit der Inschrift *David Ramsay Scotus me fecit* versehene Uhrwerk dargestellt ist, das damit als Werk des bedeutenden Uhrmachers Ramsay⁴ ausgegeben wurde. Mit Sicherheit kann somit nur behauptet werden, dass Vasters für ein vorhandenes Uhrwerk ein neues Gehäuse entwarf. Ob allerdings Uhrwerk und Zifferblatt ebenfalls auf Vasters zurückgehen und ob dieser – oder der Auftraggeber Spitzer nachträglich – die Inschrift anbrachten bzw. anbringen ließen, ist ungewiss.

4 Wie dem auch sei, gefertigt wurden das Gehäuse, die Aufhängung und die Krone in der Werkstatt des Goldschmiedes Alfred André, Paris. Erhaltene Gipsabgüsse⁵ bezeugen die Ausführung nach Vasters' Entwürfen und geben eine Vorstellung von der Gehäuseschale (Seite der Taschenuhr), die wie beide Deckel mit Ornamentbesatz verziert wurde.

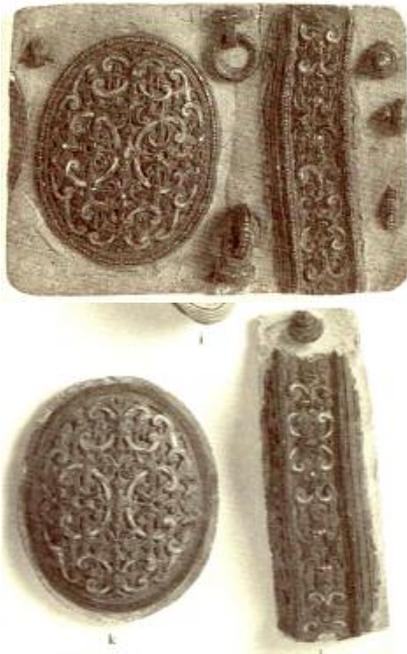


Abb. 4 Gipsabgüsse der nach Vasters' Entwürfen in der Werkstatt des Alfred André, Paris, gefertigten Gehäusedeckel und -schale, sowie Aufhängung und Krone (Fotos: Kat. Kugel 2000, Taf. XLI j, k und l).

⁴ Tait 1992, S. 121-122, weiß über Ramsay zu berichten: „probably the most sought-after maker in the early history of English watchmaking, Ramsay, a Scot, became clockmaker to King James VI of Scotland, who became James I of England in 1603. David Ramsay is recorded working in London from 1612 to 1653; by 1626/7 he had been appointed clockmaker to Charles I and became the Master of the Clockmakers' Company in 1632.“

⁵ Vgl. Kat. Kugel 2000, Taf. XLI j, k und l. – Distelberger 1993, S. 284, wies auf die Modelle von André hin.

Im Zusammenhang mit der Taschenuhr verweist Tait auf eine im Royal Museum of Scotland, Edinburgh, gemachte Entdeckung: Die Rückseite eines Anhängers mit der Darstellung eines knienden Heiligen in Verre églomisé ist mit einer identischen Maureske verziert wie das Gehäuse der Taschenuhr und scheint wie diese auf Vasters' Entwurf I. zurückzugehen.

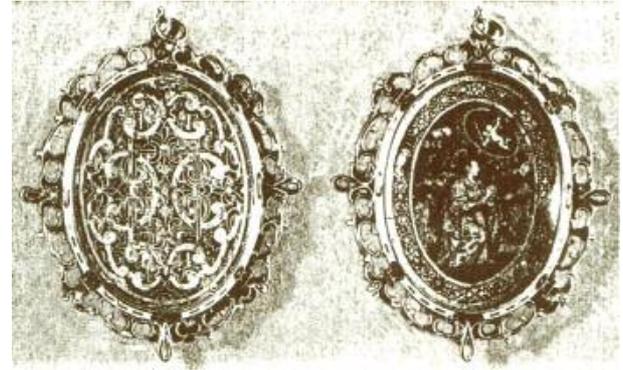


Abb. 5 Anhänger mit der Darstellung eines Heiligen in Verre églomisé (A45). Rahmen entworfen von Vasters, Verre églomisé aus dem 16. Jahrhundert oder ebenfalls Vasters. Edinburgh, Royal Museum of Scotland (Foto: Tait 1992, Abb. 19, 20).

Taits Beobachtung kann hier durch eine weitere ergänzt werden. Der durchbrochene Außenrahmen des Anhängers in Edinburgh ist beinahe identisch mit einem, den Vasters zur Neufassung einer anderen Verre églomisé-Tafel entwarf (vgl. A39).

Doch trotz aller Indizien, die beim Anhänger in Edinburgh für eine Arbeit von Vasters sprechen, darf der Goldschmied Alfred André nicht ganz außer acht gelassen werden. André fertigte eine Reihe von Arbeiten, die sich an die in seiner Werkstatt nach Vasters' Entwürfen gefertigten Objekten anlehnen.

Wegen der Durchschnittlichkeit der Verre églomisé Darstellung forderte Tait eine Untersuchung aller im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen stehenden Verre églomisé-Tafeln. Der Autor zieht die Möglichkeit in Betracht, „none of these are 'restorations' by Vasters but, instead, both the *verre églomisé* and the settings are entirely modern fakes.“⁶

⁶ Tait 1992, S. 122. – Siehe A38, S. 220 ff., Anm. 3.

T2. Fassung einer Taschenuhr mit facet- tiertem Bergkristall-Deckel

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer – evtl.
gefertigt in der Werkstatt des Alfred André,
Paris

I. E. 2888-1919 (M11B/99): Taschenuhr
in fünf Detailzeichnungen und einer
Seitenansicht des Rahmens

Beschriftung (Bleistift):

1 Teil

4

1 Teil Fondt Theile

1 Teil Teil 1 Teil

zusammen 8 Theile

53 Gr. 17 __(?).

Graues Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz,
rotviolett, blaugrau, grün, weiß

Maße: 11,5 x 21,7 cm

Foto: 2/15 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Illustration der nach Vasters' Entwürfen
gefassten Taschenuhr in der ehemaligen Sammlung
Spitzer. Bergkristall, emailliertes Gold. Maße: 7,2 x
4,6 cm (Foto: Spitzer 1892 (V), Taf. VII, Nr. 4).



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2888-1919, V&A.

In typischer Goldschmiedemanier verdeutliche
Vasters auf dem Entwurf (I.) das Konzept
und Aussehen einer emaillierten Tasche-
nuhr-Fassung jeweils beispielhaft an einer Seite der
Darstellungen:

Flankiert von den Einzelrahmen, mit denen die
verschiedenen Teile der ovalen Taschenuhr
gefasst werden, findet sich im Zentrum des
Blattes eine Gesamtansicht des montierten
Stückes mit Krone und Aufhängung (runde
Öse), allerdings ohne Zifferblatt und Gehäuse,
für das sich wie bei der Taschenuhr T1 keine
Entwürfe im Konvolut fanden. Der mit Vor-
der- und Rückansicht verbildlichte Rahmen
rechts fasst den Gehäusedeckel, der wie die
Ausführung der Taschenuhr, die Teil der ehe-

maligen Sammlung Spitzer bildete¹, erkennen
lässt, aus facettiert geschliffenem Bergkristall
besteht, während der ganz links zu sehende
Rahmen vermutlich im Innern der Uhr einge-
setzt wurde. Rechts daneben verdeutlichte
Vasters das aus zwei Motiven gebildete, florale
Emailornament des Außenrahmens (Gehäuse-
schale) mit einer Detailzeichnung: Das Orn-
ament setzt sich, getrennt von roten Querstäben,
aus einer weißen Blüte sowie einer mit blauem
Zentrum versehenen Rollwerkklammer zu-
sammen, die mit unterschiedlich farbig ge-
schmelzten Goldkugelchen besetzt sind: die
Blüten mit rotvioletten, die Klammer mit wei-
ßen und die Stäbe mit graublauen Kugelchen.

¹ Spitzer 1892 (V), S. 53, Taf. VII (Montres), Nr. 4.

- 3 Ein vergleichbarer Emailrahmen ging aus der Werkstatt des Alfred André hervor. Dieser mag nicht nur in Zusammenhang mit Vasters stehen, sondern könnte auch einen Hinweis darauf geben, dass die Taschenuhr (I.) in Paris gefertigt wurde.²

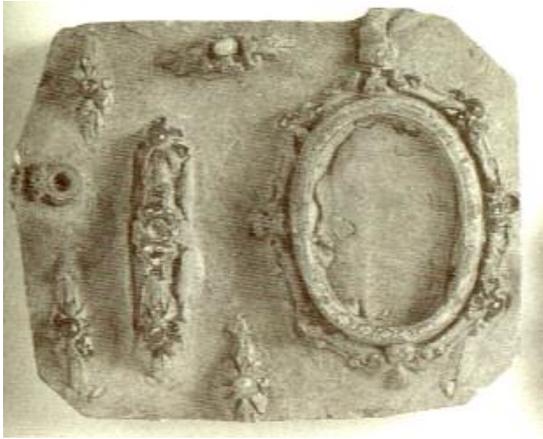


Abb. 3 Gipsabguss in der Werkstatt des Alfred André, Paris, eines hochovalen Rahmens, der Entwurf I. von Vasters nahe steht (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XVII d).

Im Katalog der Sammlung Spitzer wurde die mit *R. Dieu à Paris* signierte Taschenuhr als französische Arbeit des 16. Jahrhunderts ausgegeben.³

Da sich weder für das Zifferblatt noch für das signierte Uhrwerk Detailzeichnung im Konvolut fanden und auch das Zifferblatt nicht auf I. dargestellt wurde, dürften diese Teile bereits vorhanden gewesen sein. Vasters' Arbeit an der Taschenuhr stellt somit eine Komplettierung dar.

² Vgl. Kat. Kugel 2000, Taf. XVII d.

³ „Grosse Montre en or émaillé. France (XVIe siècle). Le boîtier, de forme ovale, se compose de deux plaques de cristal de roche taillées à facettes, montées en or émaillé. La tance affecte la forme d'un boudin composé de volutes d'or émaillé, découpées à jour, appliquées sur un fond émaillé de vert translucide. Un bouton, également émaillé, garnit la partie inférieure de la montre. Cadran en cuivre gravé avec cercle en argent rapporté pour les heures. Anneau de suspension en or émaillé. Signée: *R. Dieu à Paris*.“ Siehe Anm. 1.

T3. Achteckige Taschenuhr mit Bergkristall-Gehäuse

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

- I. E. 2891-1919 (M11B/99): Taschenuhr in verschiedenen Ansichten, erster Entwurf

Beschriftung (Bleistift):

A

1 Stück

1 Stück

1 Stück

Ober= Seiten= Unterseite

Braunes, leicht fleckiges Papier; Gold, braun, weiß, graublau, blau

Maße: 12,5 x 15,6 cm

Foto: 2/18 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

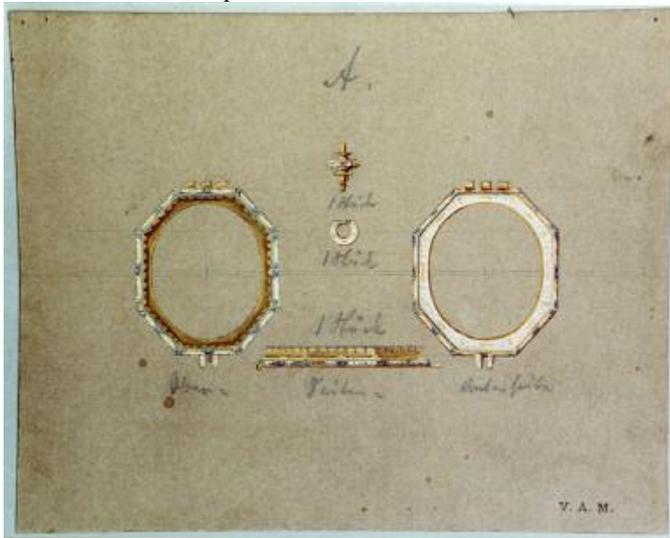


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2891-1919, V&A.

- II. E. 3031-1919 (M11B/110): Taschenuhr, erweiterte Reinzeichnung von I.

Beschriftung (Bleistift):

A im ganzen 5 Goldtheile

1 Stück

1 Stück

stahlblau transparent

Roth - ditto

Grün - ditto

Braunes Papier, Gold, braun, rotviolett, blau, grün, weiß

Maße: 11,1 x 13,9 cm

Foto: 24/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist einige Farbflecke auf.

Literatur: unpubliziert

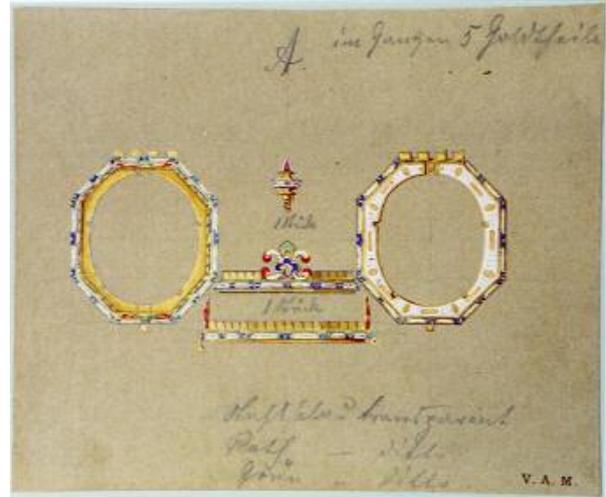


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3031-1919, V&A.

- III. E. 3029-1919 (M11B/110): Zifferblatt, Innenrahmen und Details in verschiedenen Ansichten

Beschriftung (Tinte):

oben

unten

5 Goldtheile

das blau stahlblau transparent

Braunes Papier, Tinte, Gold, braun, graublau, weiß, blau

Maße: 11 x 13,7 cm

Foto: 24/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

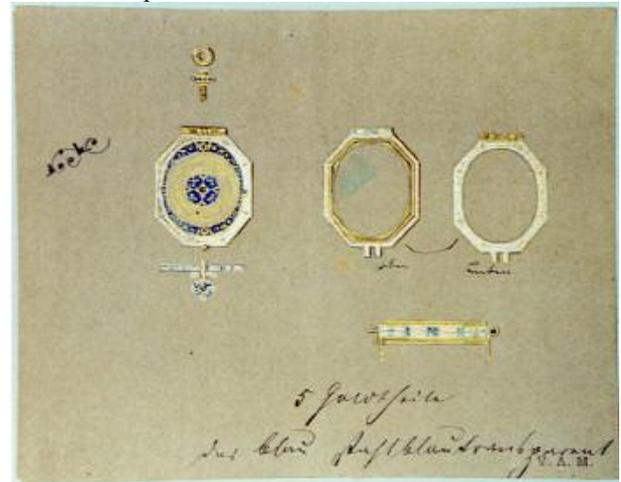


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3029-1919, V&A.

Für eine 3,2 x 2,2 cm kleine, achteckige Taschenuhr, deren Gehäuse in facettiert geschliffenem Bergkristall ausgeführt wurde, erhielten sich im Konvolut drei Detailzeichnungen: Entwürfe I. und II., beide mit *A* bezeichnet, ergänzen einander und zeigen verschiedene Ansichten der Rahmen beider Gehäusedeckel sowie mehrere Details. Auf dem ersten Entwurf (I.) stellte Vasters die *Ober=*, *Seiten=* und *Unterseite* des oberen Gehäusedeckels dar.

Dessen Scharnier ist im Gegensatz zum Rahmen auf II. drei- statt vierteilig konstruiert, sodass beide Scharnierhäften ineinandergreifen können. Zudem wurde die mit einem Gewinde versehene Krone auf I. ohne den kegelförmigen, rotviolett gefassten Abschluss festgehalten – auf II. hingegen mit. Darunter ist auf Entwurf I. die runde, auf II. nicht wiederholte Aufhängungsöse zu sehen. Unten in der Mitte von I. schließlich zeigt Vasters die Schmalseitenansicht des weiß und *stahlblautransparent* ornamentierten, d.h. emaillierten Rahmens. Hier säumt ein goldbelassener Kranz aus Halbkreisen den bzw. die beiden Gehäusedeckel, während der Besatz der Gehäuseschale auf II. unten dargestellt ist. Dort verdeutlicht die Schmalseitenansicht des Rahmens eine Applikation, die aus einer von zwei C-Schwüngen flankierten Blüte gestaltet ist, derweil die Ansicht der Breitseite erkennen lässt, dass Krone und Aufhängung mit dem durchbrochenen, bunt gefassten Besatz umspielt werden.

Die als Schraube konstruierte Aufhängung, das Zifferblatt mit goldenem Rankenornament in blauem Fond – die Ranken wurden nebenstehend mit einer Skizze verdeutlicht, während der Zahlenkranz an sich nicht dargestellt wurde – sowie den Rahmen des Zifferblattes, welcher in drei Ansichten illustriert wurde, finden sich auf Detailzeichnung III.

Die Ausführung der Taschenuhr bildete einst Teil der Sammlung Spitzer. Als holländische Arbeit geführt, soll sie laut Signatur und Datierung (vermutlich auf dem Uhrwerk) von dem in Amsterdam tätigen Uhrmacher Hans Conrad Elchinger¹ 1625 gefertigt worden sein.²

Die Illustration der Taschenuhr im Katalog der Sammlung Spitzer verdeutlicht einen die Stunden und Tage anzeigenden Ziffernkranz, der, wie bereits angesprochen, auf Entwurf III. fehlt. Im übrigen stimmen Entwürfe und Ausführung in allen Details auch der Größe überein.

¹ Saur, Bd. 33, S. 177, Elchinger, Hans Conrad, niederländischer Uhrmacher, tätig in Amsterdam ca. 1620-1673. Vgl. Thieme-Becker, 10. Band, S. 448.

² Spitzer 1892 (V), S. 55, Nr. 10 (Montres): „Petite montre octogonale à boîtier en cristal de roche. Travail hollandais (1625). Le double boîtier est taillé à facettes et serti d'or émaillé de blanc. Le cadran en argent est rapporté sur un fond d'or émaillé à rinceau réservés sur fond bleu. Signée:

*H. Conrad d'Elching
fec Amsterdami.
1625.“*



Abb. 4 Illustration der nach Vasters' Entwürfen gefertigten Taschenuhr in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Bergkristall, emailliertes Gold. Maße: 3,2 x 2,2 cm (Foto: Spitzer 1892 (V), S. 55, Nr. 10).

Achteckige Uhren waren um 1640, 1650 sehr beliebt. Ihre Gehäuseschalen wurden sowohl in Bergkristall als auch Hartstein, beispielsweise Jaspis, häufig facettiert geschliffen. Ein Bild, vom Bergkristall-Gehäuse der Taschenuhr von Vasters vermittelt ein historisches Beispiel. Im Gegensatz dazu weist Vasters' Uhr jedoch oben und unten einen vergleichbaren Deckel auf.



Abb. 5 Zwei Ansichten einer achteckigen Taschenuhr mit facettiertem Bergkristall-Gehäuse. Bergkristall, Gold, ziseliert und emailliert. Englisch, um 1650. Signiert: D(avid) Bouquet³ Londres. Länge: 2,9 cm (Foto: Meis 1994, Abb. 57-58).

Eine Tintenskizze der Taschenuhr findet sich auf einem weiteren Entwurf im Konvolut, der insgesamt die Details dreier Uhren zeigt (vgl. T7, Abb. 1b, links unten).

³ Saur, Bd. 13, S. 351, Bouquet (Backquett, Bouquet, Bouquet, Bowker, Bowkett, Bucket, Bucquet), David, d.Ä. (gestorben um 1665). Er war ein in London tätiger französischer Uhrmacher, Miniatur- und Emailmaler.

T4. Bergkristall Gehäuse und Fassung einer Taschenuhr in Form einer Muschel
Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2869-1919 (M11B/97): Auf- und Innenansicht des Deckels

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts unten abgeschnitten:

Deckel

unten *oben*

Braunes Papier, 1. Gold, braun, rotviolett, hellblau;
2. Gold, dunkelviolett, rotviolett, weiß, Bleistift
Maße: 7 x 7,4 cm / Foto: 2/4 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.
Literatur: unpubliziert

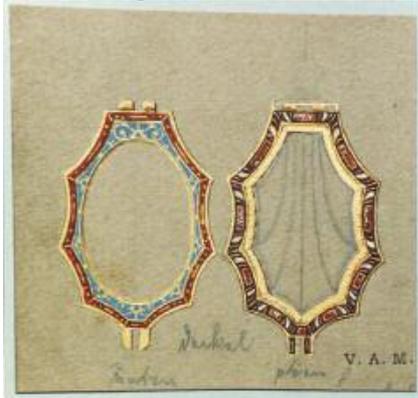


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2869-1919, V&A.

II. E. 2873-1919 (M11B/97): Rahmen des Zifferblattes und Seitenansicht der Taschenuhr

Die Beschriftung (Bleistift) wurde links unten abgeschnitten:

Emaillfläche

Seitenansicht

Braunes Papier, 1. Gold, braun, rotviolett, graublau;
2. Gold, braun, dunkelviolett, rotviolett, weiß, Bleistift
Maße: 6,8 x 7,9 cm /Foto: 2/7 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig. Am linken Rand befindet sich ein Knickrand.
Literatur: unpubliziert

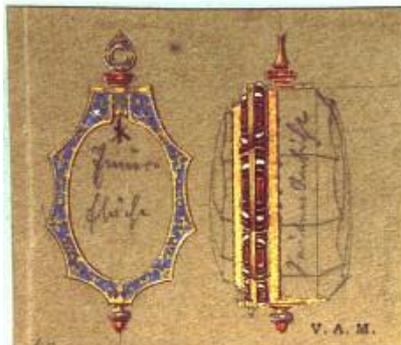


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2873-1919, V&A.

In Form einer Muschel konzipierte Vasters das Bergkristall-Gehäuse einer Taschenuhr, für das er zwei Entwürfe erstellte.

Entwurf I. zeigt den Deckel in zwei Ansichten: Links stellte er die Innenansicht des zehneckig eingezogenen Deckelrahmens dar, dessen Seiten sich nach unten hin verkürzen. Ein rotgefasster Rand mit goldenem Punkt-Strichornament umschließt einen graublau geschmelzten, innen oval gerandeten Innenrahmen mit goldenem Rankenornament. Daneben ist die Aufsicht auf den Deckel zu erkennen. Während die Emaillierung dessen Einfassung farbig dargestellt wurde – das Ornament ist gebildet aus rotvioletten, rechteckigen Feldern, welche, dem Verlauf der Seiten angepasst, von weißen Tropfen und goldenen Stäben im schwarzen Fond flankiert werden –, ist der muschelförmige Facettenschliff des Deckels mit Bleistiftlinien angedeutet.

Entwurf II. präzisiert rechts mit der Seitenansicht den Schliff des in Bergkristall ausgeführten Gehäuses sowie den auf I. dargestellten Rahmen, welcher nicht nur den Deckel, sondern auch die Gehäuseschale fasst. Hier als auch bei der Darstellung des Zifferblatt-Rahmens links daneben hielt Vasters die spitz zulaufende Aufhängung sowie die Krone fest. Den Rahmen des Zifferblattes verzierte er wie die Innenseite des Deckelrahmens graublau mit goldenen Ranken. Obschon das Zifferblatt selbst nicht dargestellt wurde, deutet Vasters die Gestaltung mit der Benennung als *Emaillfläche* an.

Wie die Ausführung der 6 cm hohen Uhr, die sich in der ehemaligen Sammlung Spitzer befand¹, verdeutlicht, ist die offenbar die graublau-Emailfarbe des Zifferblattrahmens gegen einen hellen Fond ersetzt worden (wohl weiß). Ein runder Zahlenkranz aus Silber (Stundenangabe) wurde in das Zentrum des auf II. leeren Ovals eingeschrieben und die Zwickel darüber sowie darunter sind in der Tat laut Vasters' Andeutung mit zarten Ranken in einem Emailfond verziert. Das gravierte, auf Kupfer gefertigte Zentrum des Zifferblattes zeigt eine Stadtansicht, für die sich im Konvolut kein Entwurf erhielt und wohl auch nicht auf Vasters zurückgeht.

¹ Spitzer 1892 (V), S. 62, Nr. 50, Taf. VIII. (Montres): „Montre en cristal de roche monté en or émaillé. Travail français (XVIIe siècle). Le double boîtier, de cristal de roche, est taillé en forme de coquille. La monture se compose de moules et d'une bélière en or émaillé. Le cadran est d'argent et de cuivre gravé. Le mouvement est signé : Gaspard du Val.“

Laut Spitzer-Katalog ist das Uhrwerk der als französische Arbeit des 17. Jahrhunderts ausgegebenen Taschenuhr signiert mit: „*Gaspard du Val*“.

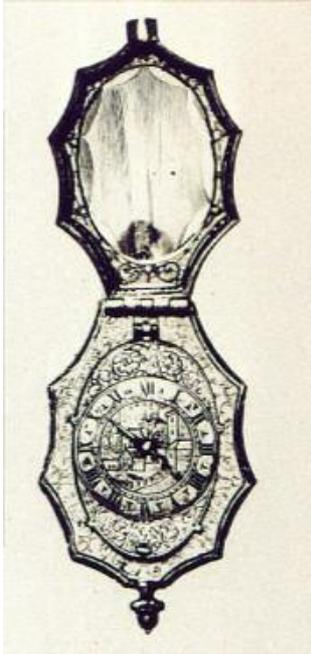


Abb. 3 Illustration der nach Vasters' Entwürfen mit einem Gehäuse komplettierten Taschenuhr in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Bergkristall, emailliertes Gold. Höhe: 6 cm (Foto: Spitzer 1892 (V), Taf. VIII, Nr. 50).

Sollten die Uhrwerke aller im Auftrage Spitzers gefertigten bzw. komplettierten Taschenuhren (T1-T4) deren Signaturen entsprechend authentisch sein, dürften die Uhrwerke Vasters bzw. dem ausführenden Goldschmied (bei T1 und evtl. T2: Alfred André) wohl von Spitzer zur Verfügung gestellt worden sein. Demnach handelte es sich bei diesen Arbeiten um Neufassungen, die allerdings in ihrer Gesamtheit im Spitzer-Katalog als historisch ausgegeben wurden. Es ist Vasters' Verdienst, das die zeitgenössischen Gehäuse und Fassungen nicht als solche erkannt wurden.

T5. Bergkristall-Kreuzuhr

Realisation: unbekannt

I. E. 3011-1919 (M11B/108): Zifferblatt

Keine Beschriftung
Beiges Papier, Tinte, Gold, schwarz, graublau, braun, gelbgrün, weiß, gelb, grün, violett, rotviolett
Maße: 7,8 x 6 cm (ohne Umrißlinie: 6,1 x 4,6 cm; mit Umrißlinie, ohne Scharniere: 6,4 x 4,9 cm)
Foto: 4/11 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3011-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3017-1919, V&A.

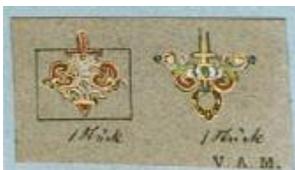


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3016-1919, V&A.

II. E. 3017-1919 (M11B/108): Rahmen

Keine Beschriftung
Beiges Papier, Gold, schwarz, violett, rotviolett, blau, gelbgrün, weiß, grün
Maße: 9,2 x 7,2 cm (Innenmaße: 5,8 x 4,1 cm; Außenmaße ohne Öse und Dekore: 6,1 x 5 cm)
Foto: 4/14 (M.K.)
Zustand: Das Graublau des diagonal verlaufenden Randdekors ist größtenteils abgeblättert.
Literatur: unpubliziert

III. E. 3016-1919 (M11B/108): Aufhängung

Beschriftung (Tinte):

1 Stück 1 Stück

Beiges Papier, 1. Gold, Tinte, rotviolett, weiß, blau
2. schwarz, Gold, weiß, blau, gelbgrün, grün, rotviolett
Maße: 2,9 x 5,5 cm
Foto: 4/14 (M.K.)
Literatur: unpubliziert

Für eine Kreuzuhr mit eingeschriebenem Quadrat erstellte Vasters drei Entwürfe. Zeichnung I. zeigt das überaus reich und kleinteilig in buntem Schmelz verzierte Zifferblatt ohne Zeiger, das von einem schwarzgefassten Rand mit goldenem, schuppenartigem Band eingefasst wird, während ein äußerer Umriss den inneren Rand des Gehäuserahmens (II.) andeutet.

Auf dem goldbelassenen Zahlenkranz, der die Stunden als römische, schwarzgefasste Zahlen und die Halbstunden als Punkte angibt, kriechen in den Ecken des eingeschriebenen Quadrates unterschiedlich gestaltete Schnecken, während im oberen Kreuzarm eine Widdermaske von blauen Girlanden mit Buketts eingefasst wird. In den seitlichen Kreuzarmen befinden sich zwei von Blüten und Ranken umgebene Paradiesvögel, von denen der linke nach unten und der rechte nach oben gewandt ist. Unten gestaltete Vasters auf einem halbfigurigen Paar weißer Hirsche, deren Leiber zu einer Kordel ineinander gedreht sind, symmetrisches Rankenwerk, das in verschiedenen Blüten endet und von zwei Schmetterlingen besetzt ist.

Den Gehäuserahmen stellte Vasters auf Detailzeichnung II. dar. Dieser ist mit einem diagonal verlaufenden, abwechselnd graublau und rotviolett geschmelztem Banddekor verziert – das Graublau ist größtenteils abgeblättert –, zwischen welchem goldene Ranken auf schwarzem Fond eingefügt sind: Eine Skizze links unten verdeutlicht das Muster der Ran-

ken, während der innere, das Zifferblatt umfassende Rand goldbelassen und profiliert ist.

Die Krone (unten, zum Aufziehen des Uhrwerks) wird an den Seiten durch identische Zierkronen ergänzt. Eine von diesen trägt oben über dem Scharnier, gerahmt von Voluten und Blättern, eine schwarzgefasste Öse mit Goldornament, die Aufhängung (III. rechts). Für diese erstellte Vasters eine Alternative, vielleicht auch eine Bereicherung der Krone (III. links).

3

Häufig sind die Gehäuse der Kreuzuhren nach 1600, an welche sich Vasters anlehnte, aus (facettiert geschliffenem) Bergkristall, das entweder aus einem Stück geschnitten oder aus mehreren Teilen in einer Montierung zusammengesetzt wurde.¹

Ein vollständig aus Bergkristall gefertigtes Gehäuse mit facettiert geschliffenem Deckel einer in Augsburg um 1620 entstandenen Uhr führt vor, wie sich die nach Vasters' Entwürfen gefertigte Kreuzuhr präsentieren dürfte.

4



Abb. 4 Bergkristall-Kreuzuhr, Augsburg, um 1620. Höhe: 4,1 cm (Foto: Meis 1994, Abb. 49).

Ein Entwurf II. sehr nahe stehender Rahmen fasst einen, ehemals Teil der Sammlung Spitzer bildenden, zweiseitigen Kreuzanhänger.² Neben dem gleichen Bandornament sind auch die Kreuzarme wie auf Vasters' Entwurf mit Kronen besetzt. Es scheint, als sei der Kreuzanhänger auch im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten.

5

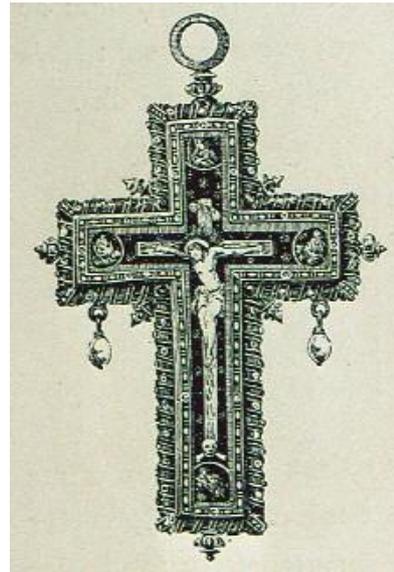


Abb. 5 Illustration eines Kreuzanhängers in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Der Rahmen steht Vasters' Entwurf II. sehr nahe (Foto: Spitzer 1891 (III), Bijoux, S. 66, Nr. 9).

¹ Vgl. Meis 1994, S. 52.

² Spitzer 1892 (III), S. 66, Nr. 9 (Bijoux).

T6. Serpentin-Gehäuse und Fassung einer Taschenuhr

Realisation: unbekannt – gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 2929-1919 (M11B/104): Taschenuhr in sechs Detailzeichnungen und verschiedenen Ansichten

Beschriftung (Bleistift):

		<i>c c</i>	<i>2 Teile Oese + Hälschen</i>
			<i>2 Ornamente</i>
			<i>Knöpfchen</i>
			<i>2 Stück</i>
			<i>flach rand mit</i>
			<i>Bund</i>
<i>a</i>			
<i>b</i>	<i>b</i>		
	<i>b</i>		
		<i>oben</i>	
		<i>a</i>	
		<i>2 Stück</i>	
			<i>unten</i>
			<i>machen</i>
			<i>zuerliche</i>
			<i>etwas</i>
			<i>Dessain</i>

Im Ganzen 11 Teile

Weißes Papier, 1. Bleistift, Gold, grün, braun, rot;
 2. Bleistift, Gold, schwarz, braun, weiß, rotviolett,
 grün; 3. Gold, schwarz, Bleistift, weiß, rotviolett;
 4. grün, braun, Gold, schwarz, weiß, rotviolett;
 5. Bleistift, Gold, schwarz;
 6. Bleistift, Gold, weiß

Maße: 16,9 x 26,5 cm

Foto: 3/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt.

Literatur: unpubliziert

II. E. 2868-1919 (M11B/97): Gehäuse – Unterseite mit durchbrochener, applizierter Rosette

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, graublau, rotviolett,
 dunkelgrün, weiß

Maße: 9,4 x 6,2 cm

Foto: 2/3 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2868-1919, V&A.

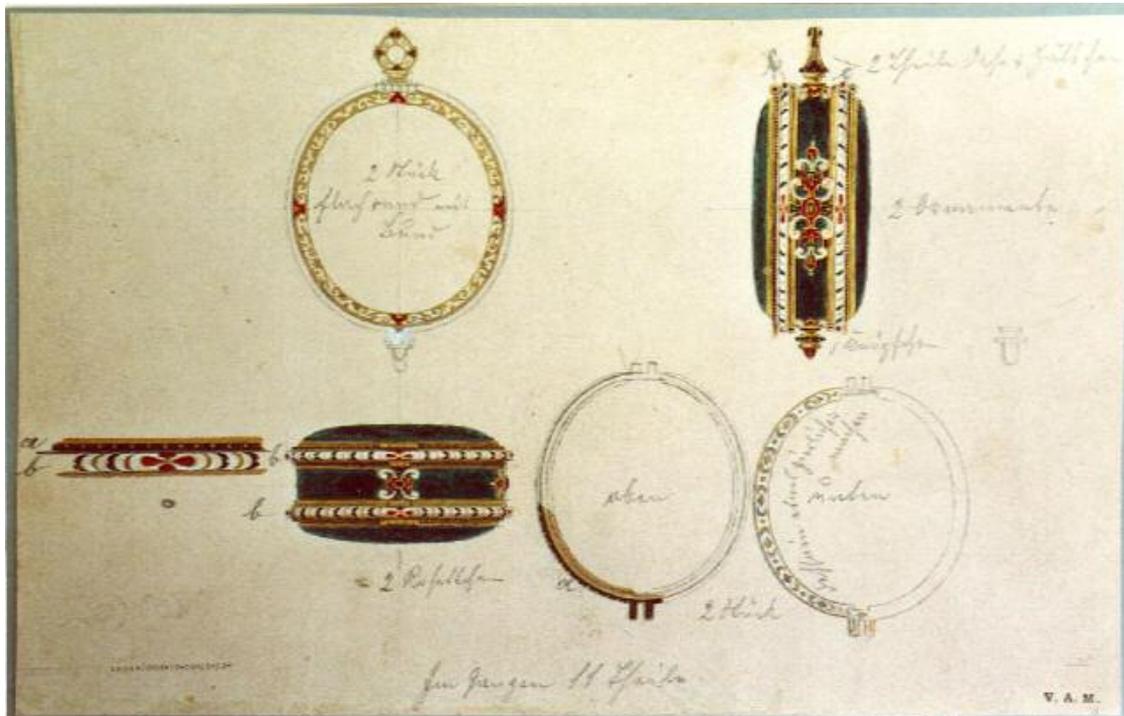


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2929-1919, V&A.

III. E. 2878-1919 (M11B/97): Innenseite
des Deckels
Beschriftung (Tinte):

flach Rand ganz in
der Weise wie auf Zeichnung
A angegeben ist

Hohlseite des Deckels
vertiefte[s] Email feines Ornament
schwarz

Weißes Papier, Bleistift, Gold, schwarz
Maße: 9,9 x 8,1 cm
Foto: 2/7 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.
Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2878-1919, V&A.

- 1 Auf einem Entwurf (I.) hielt Vasters eine ovale Taschenuhr mit einem Gehäuse aus einem dunkelgrünen Material, vermutlich Serpentin, in verschiedenen Ansichten, mit Detailzeichnungen und Beschreibungen der Einzelteile fest. An der Seitenansicht der Schmalseite (unten, zweite Zeichnung von links) vermerkte er 2 *Rosetten*, die auf den Deckeln anzubringen sind. Im Konvolut erhielt sich die Gesamtansicht einer Taschenuhr (II.) aus demselben dunkelgrünen Material mit einem solchen Rosettenbesatz, der farblich als auch stilistisch zu dem auf I. gezeigten Besatz der Gehäuseschale passt. Zudem entsprechen die Maße des Ovals auf II. mit 5,1 x 4,5 cm exakt den Maßen auf I. Obschon sich die auf der Gesamtansicht dargestellte Krone und Aufhängung – diese sind identisch mit der Taschenuhr T1 – von deren
- 2

Darstellung auf I. unterscheiden, dürften die Maße und dasselbe Material des Gehäuses die Zusammengehörigkeit beider Zeichnungen belegen.

Der angesprochene Besatz beider Gehäusedeckel als auch der Gehäuseschale wurde, wie vermutlich die gesamte Uhr, in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigt, wie erhaltene Gipsabgüsse belegen.

4-6

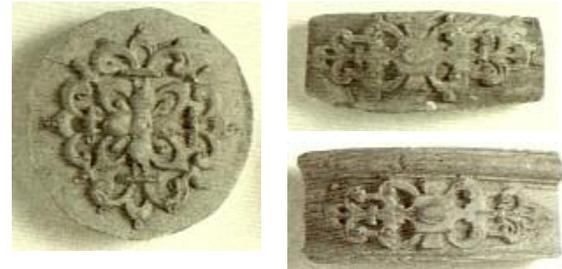


Abb. 4 (links) Gipsabguss des in der Werkstatt des Alfred André nach Vasters' Entwurf gefertigten Deckelbesatzes. (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVII g).

Abb. 5 (rechts oben) Gipsabguss des in der Werkstatt des Alfred André nach Vasters' Entwurf gefertigten Besatzes der Gehäuseschale (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVII f).

Abb. 6 (rechts unten) Gipsabguss des in der Werkstatt des Alfred André nach Vasters' Entwurf gefertigten Besatzes der Gehäuseschale (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVII d).

Scharniere auf I. verdeutlichen, dass die aus Serpentin gebildeten Deckel beider Gehäuseseiten zu öffnen sind. Für die Innenseite des oberen Deckels, dessen *Hohlseite* also, entstand Detailzeichnung III, auf der das schwarze Rankenornament und die zentrale Blüte laut Beschriftung in *vertieftem* Email auszuführen waren.

Die Deckel werden von zweiteiligen, mit *a* und *b* bezeichneten Rahmen gefasst, die auf I. links unten in einer Detailansicht verdeutlicht sind. Teil *a* (unten, zweite Zeichnung von rechts), dessen mit weiß-goldenem Ornament geschmückte Rückseite (rechts daneben) dargestellt ist, ist außen mit einer goldenen Stabpunktreihe auf schwarzem Fond verziert. Hieran schließt sich jeweils innen ein schwarz und weiß emaillierter, an den Kreuzpunkten mit einer rotvioletten, vierblättrigen Blüte verzierter, etwas breiterer Rahmen, *b*, an.

Die Gehäuseschale besteht wie beide Deckel aus Serpentin und ist an den Breitseiten mit einer aus rotviolettem Stabwerk sowie weißgefassten Voluten gebildeten, durchbrochenen

3

Rollwerk-Applikation besetzt. An den Schmalseiten rahmen kleinere Applikationen die Aufhängung und Krone.

Der auf Entwurf I. links oben dargestellte, in 2 *Stück* zu fertigende Rahmen wird bei der gefertigten Uhr das Zifferblatt – dieses dürfte damit eine Höhe von ca. 5 cm haben – sowie auf der Gegenseite die Deckplatte des Uhrwerks einfassen. Weder für das eine noch das andere erhielt sich eine Zeichnung im Konvolut.

Im Zusammenhang mit der Taschenuhr ist die Tischuhr aus Jaspis mit Amor (U4) aus der ehemaligen Sammlung Spitzer von Interesse. Deren Uhrgehäuse nebst Besatz und Fassung ist mehr oder weniger identisch mit der hier besprochenen Taschenuhr.

T7. Taschenuhr mit Hartsteingehäuse
Realisation: unbekannt

I. E. 2890-1919 (M11B/98): Drei Taschenuhren in verschiedenen Ansichten und Skizzen (Abb. 1a) – links oben die hier relevanten Details (Abb. 1b)

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Tinte

Maße: 13 x 22,9 cm

Foto: 2/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, sehr fleckig (Flüssigkeitsrückstände) und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

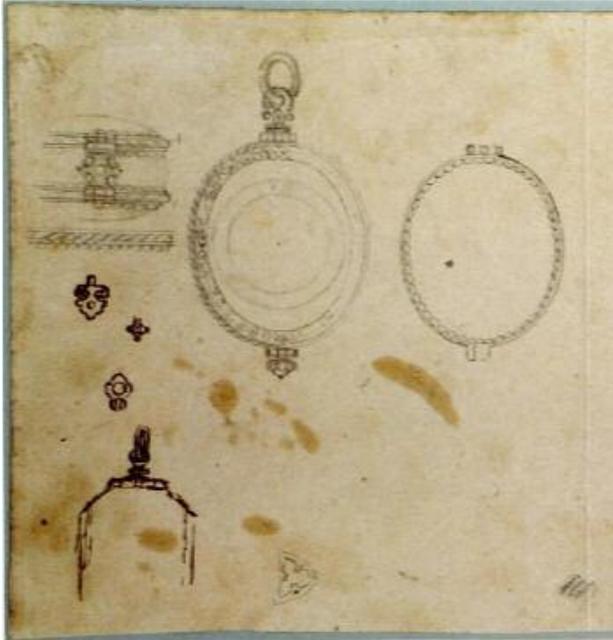


Abb. 1b Reinhold Vasters, Ausschnitt aus Abb. 1a – linke Blatthälfte.

II. E. 2889-1919 (M11B/99): Entwurf einer Taschenuhr in sechs Detailzeichnungen und verschiedenen Ansichten
Beschriftung (Tinte, Bleistift):

Rand No III Seiten Aufsicht	<i>c</i>	<i>B.</i>
	1 Stück	2 Stück
	<i>c</i>	
	No. III von unten	No III von oben 2 Stück
		Rand von No III Oben

zusammen 9 Stücke

Weißes, Papier, 1. Gold, braun, rotviolett; 2. Gold, braun, graublau; 3. Gold, braun, Bleistift, rotviolett; 4. Bleistift, gelb, weiß, rotviolett, grün, violett, Gold, graublau; 5. braun, Gold, rotviolett, schwarz; 6. gelb, Gold, schwarz, rotviolett

Maße: 8,4 x 15,6 cm

Foto: 2/16 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

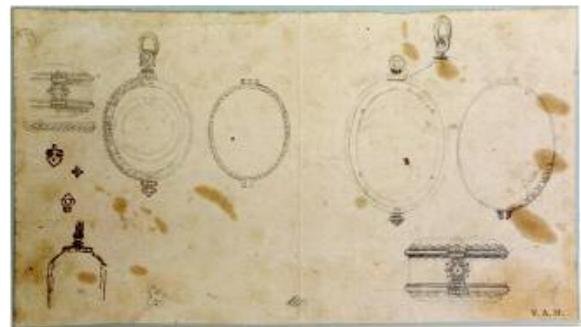


Abb. 1a Reinhold Vasters, E. 2890-1919, V&A.

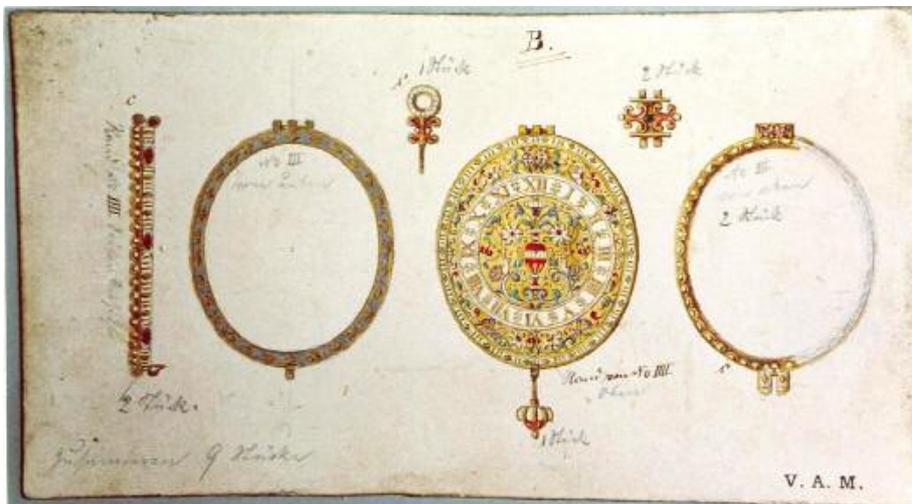


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2889-1919, V&A.

Mit zwei Blättern entwarf Vasters eine Taschenuhr, deren Gehäuse an die Serpentin-Taschenuhr (T6) erinnert und vermutlich wie bei dieser aus einem Hartstein gefertigt wurde.

- 1a Auf einem skizzenhaften Bleistiftentwurf (I.) hielt Vasters die zur Taschenuhr gehörenden Details links oben fest, während er darunter eine achteckige Taschenuhr (T3) skizzierte und rechts auf dem Blatt Details der Taschenuhr T8 zeichnete.
- 1b In der linken oberen Ecke des Blattes findet sich eine Ansicht der Schmalseite der Gehäuseschale. Zwischen den Scharnieren ist dort ein aus C-Schwüngen gebildetes Element dargestellt, welches Vasters auf Zeichnung II., einer teilweise ergänzenden und überarbeiteten farbigen Darstellung der Details, rechts oben verdeutlichte. In 2 Stück zu fertigen, wird dieser rotviolett gefasste Besatz bei der ausgeführten Uhr auch gegenüberliegend die Krone rahmen.
- 2 Daneben begleiten C-Schwünge die auf II. ebenfalls ergänzend dargestellte Aufhängung (oben in der Mitte).

Der Deckelrahmen findet sich sowohl auf I. als auch auf II. rechts dargestellt, dort beispielhaft auf der linken Seite farbig gemalt. Um die Seitenansicht dieses Rahmens zu verdeutlichen fertigte Vasters auf beiden Blättern Detailzeichnungen, die ein verändertes Verzierungskonzept erkennen lassen. Hatte Vasters auf I. (unter der Gehäusedarstellung) zunächst einen Rahmen mit gedrehtem Band vorgesehen, wurde dieses auf II. (ganz links) durch eine Stabpunktreihe ersetzt, die jedoch weiterhin auf beiden Seiten von einem Kranz von Halbkreisen eingefasst wird, welche den aus Hartstein gebildeten Deckel einklammern.

Die blaugeschmelzte, mit goldenem Stabrautenornament verzierte Rückseite dieses Rahmens, der beide Deckel der Taschenuhr fasst, stellte Vasters auf II. dar (zweite Zeichnung von links).

Auf I. lediglich angedeutet, findet sich auf II. in der Mitte des Blattes eine detaillierte Darstellung des Zifferblattes. Außen von einer goldenen Stabrautenreihe in weißem Schmelz eingeleitet – diese hatte ein ursprünglich konzipiertes Rankenband ersetzt – ist nicht nur die ganze Fläche des Zifferblattes wie bei der Taschenuhr T2 ornamentiert, sondern auch in Anlehnung an dieselben Vorbilder aus der

Mitte des 17. Jahrhunderts verziert und aufgeteilt.

Den zentral in das Oval eingeschriebene Zahlenkranz bilden goldene, römisches Zahlen in weißem Fond, begleitet von Blüten für die Halbstunden. Das Zentrum sowie die außen verbleibende Fläche des Zifferblattes versah Vasters mit einem überaus zarten und bunten Rankenornament mit verschiedenen Blüten im goldenen Grund. Im Zentrum erwachsen die Ranken aus einer Vase, die unten von zwei C-Schwüngen flankiert wird, auf denen Schnecken kriechen. Ein Paar Schmetterlinge ganz oben am Zifferblatt begleitet diese.

T8. Taschenuhr mit Hartsteingehäuse

Realisation: unbekannt

- I. E. 2890-1919 (M11B/98): Drei Taschenuhren in verschiedenen Ansichten und Skizzen (Abb. 1a) – rechts die hier relevanten Details (Abb. 1b)

Beschriftung (Bleistift):

Deckel

Beiges Papier, Bleistift, Tinte

Maße: 13 x 22,9 cm

Foto: 2/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, sehr fleckig (Flüssigkeitsrückstände) und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

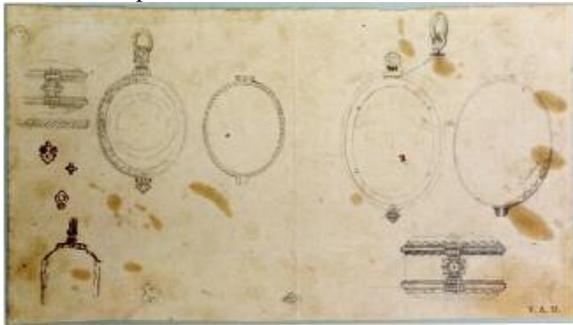


Abb. 1a Reinhold Vasters, E. 2890-1919, V&A.

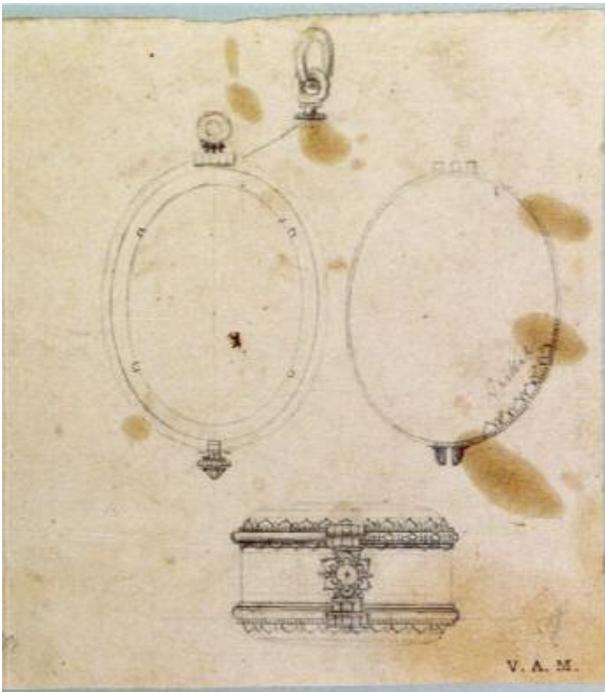


Abb. 1b Reinhold Vasters, Ausschnitt aus Abb. 1a – rechte Blatthälfte.

- II. E. 2937-1919 (M11B/104): Zifferblatt der Taschenuhr

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, graublau, grün, schwarz

Maße: 6,15 x 4,6 cm

Foto: 3/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde auf der rechten Seite abgeschnitten.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2937-1919, V&A.

Neben den auf I. links oben erkennbaren Zeichnungen für die Taschenuhr T7 finden sich auf der rechten Seite des Blattes vier Bleistiftzeichnungen einer Taschenuhr – die Aufhängung (oben), der Rahmen des Zifferblattes (links), der Deckelrahmen (rechts) und die Seitenansicht des Gehäuses mit Besatzer Gehäuseschale (unten). Wahrscheinlich wurde das Gehäuse auch dieser Taschenuhr in Hartstein ausgeführt.

1a

1b

Das Konzept mit einem Besatzer der Gehäuseschale war bereits bei der Serpentin-Taschenuhr (T6) sowie bei der Taschenuhr mit Hartsteingehäuse (T7) zu beobachten. Die hier blütenförmige Applikation lässt im Zentrum eine Öffnung erkennen, die zur Aufnahme der Krone dient und an der gegenüberliegenden Seite der Uhr die Aufhängung umrahmt.

Die Rahmen beider Deckel sind mit einer Stabraubenreihe verziert, während Blattkränze aus gespitzten, alternierend großen und kleinen Halbblättern die Deckel sowie die Gehäuseschale säumen.

Der Rahmen des Zifferblattes deutet ein Montagedetail an, vier sogenannte Clips (Steckmontierungen), mit denen das Zifferblatt unter dem Rahmen befestigt wird.

2 Diese Clips stellte Vasters auch dem Entwurf eines Zifferblattes (II.) dar. Die gleiche Größe des Zifferblattes (4,6 x 3,4 cm) und des Rahmeninnern auf I. deuten auf eine Zugehörigkeit zur Taschenuhr.

In das Oval des anscheinend unfertig dargestellten Zifferblattes sind zwei runde Zahlenkränze eingeschrieben: Auf dem größeren (oben) gibt der äußere Zahlenkranz das Datum und ein daran anschließender, innerer, den Monat an. Nur der in Blättern endende Zeiger für das Datum wurde dargestellt. Auf dem kleineren Zahlenkranz (unten) schließlich ist in römischen Ziffern die Uhrzeit abzulesen, während das Zentrum als Sonne gestaltet ist, auf der sich der golden kolorierte, pfeilförmige Zeiger dreht. Die verbleibenden Zwickelflächen des Zifferblattes zeigen ein polychromes, als Zellenschmelz konzipiertes Ornament mit weißem Fond: grün und graublau emailliertes Rankenornament mit recht großen, schwarz gefassten Flächen in geometrischen Formen.

Der Zellenschmelz der Zifferblattes ähnelt einer um 1650 in England gefertigten Taschenuhr (siehe T3, Abb. 4).

T9. Teile des Werks einer runden Taschenuhr

Realisation: unbekannt

I. E. 2928-1919 (M11B/104): Teile des Werks einer Taschenuhr

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, braun

Maße: 12,8 x 7,7 cm

Foto: 3/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig (Farbflecken).

Literatur: unpubliziert

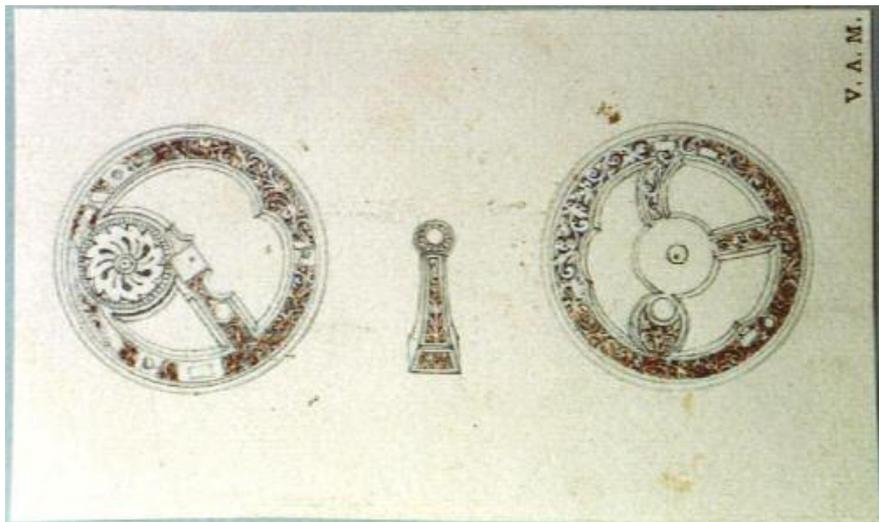


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2928-1919, V&A.

1 Dass Vasters sich nicht allein mit der Gestaltung der Gehäuse und Zifferblätter einer Taschenuhr beschäftigte, belegt ein im Konvolut erhaltener Entwurf (I.). Dieser zeigt in drei Zeichnungen Teile des Uhrwerks einer runden Taschenuhr.

Auf der linken Seite des Blattes stellte Vasters in einem mit Rankenwerk verzierten Rahmen die Unruh mit deren Lagerung, dem Unruhkloben, dar. Dessen Deckstein hielt er in der Mitte des Blattes fest, während der darüber zu montierende Unruhreif, wiederum in einem ornamentierten Rahmen, rechts zu sehen ist.

Das Blatt verdeutlicht jedoch, dass nicht die Mechanik im Mittelpunkt des Interesses stand, sondern die dekorative Gestaltung von Teilen des Uhrwerks.

Deren Darstellung ist zwar als korrekt anzusehen, bedurfte indessen keinerlei spezifischer Fachkenntnis.¹

¹ Diese Aussage stützt sich auf die Beurteilung des Uhrmachermeisters Herrn A. Cagnolati, Rheinberg.

P1. Cristalchampagnerglas – Kelchglas aus Bergkristall

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; London, British Museum, Gift of Lord Lee of Fareham, Inv.Nr. 1953, 2-1, 4

I. E. 2688-1919 (M78 - ehemals M11C/148): Kelchglas

Keine Beschriftung
 Beiges Transparentpapier, Tinte
 Maße: 35,4 x 10,4 cm
 Foto: 24/13 (M.K.)

Zustand: Der untere Blattrand ist brüchig und stellenweise ausgebrochen.

Literatur: Truman 1979, Abb. 2, S. 158; Jones 1990, Nr. 211b (ohne Abb.); Tait 1991 (III.), Abb. 365.

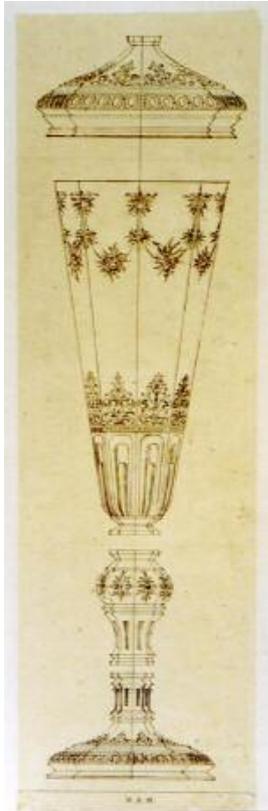
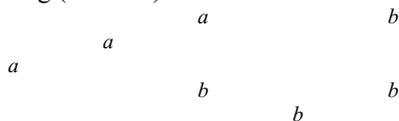


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2688-1919, V&A.

II. E. 3446-1919 (M78 – ehemals M11C/148): Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):



1 Fuß

Grauer Zeichenkarton, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, grün

Maße: 11,5 x 15,4 cm / Foto: 24/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: Truman 1979, Abb. 3, S. 158; Jones 1990, Nr. 211h-j (ohne Abb.).

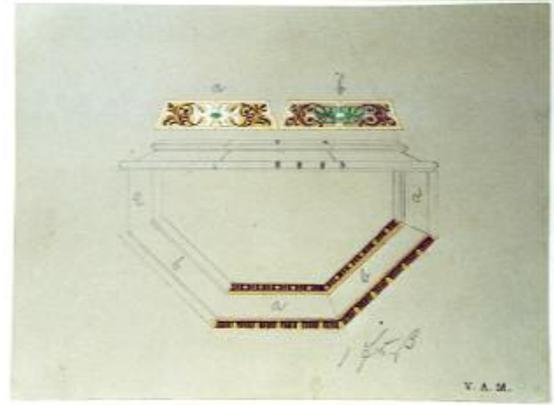


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3446-1919, V&A.

III. E. 3441-1919 (M78 – ehemals M11C/148): Schaftringe und Deckelknauf mit Details

Die Beschriftung (Bleistift) ist unten abgeschnitten:

- | | | | |
|---------|---------|---|----------|
| 1 Stück | 1 Stück | <i>Cristalchampagnerglas</i>
schwarzes Rändchen
um Fassungen | } 1 Bund |
| 1 Stück | 1 Knopf | Flächen feine weiße
Einfassungslinien +
schwarzes Ornament
auf Goldgrund mit Hohlstichel
linnirt | } 1 Bund |
| | | Bänder feines weißes
Einfassungsrändchen
schwarze Schnörkel auf
Goldgrund mit Hohlstichel
[linnirt] | |

Grauer Zeichenkarton, Bleistift, Gold, braun, weiß, schwarz, grün. In der oberen rechten Ecke findet sich ein Prägestempel des Papierherstellers:

BRISTOL
 LM
 Teinte Julien

Maße: 11,7 x 15,9 cm

Foto: 24/8 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig. In der oberen rechten Ecke findet sich ein Prägestempel des Papierherstellers (siehe III.).

Literatur: Truman 1979, Abb. 3, S. 158; Jones 1990, Abb. 211c, S. 202, Nr. 211c.

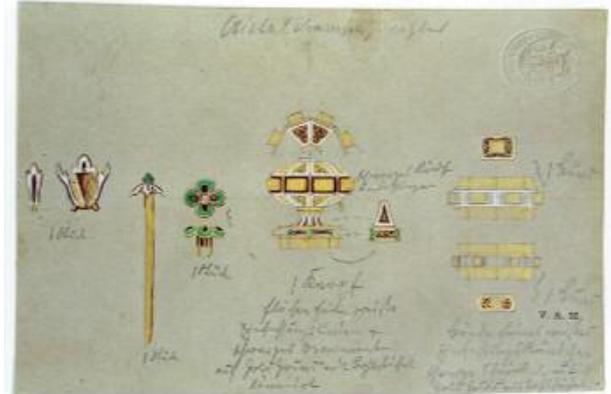


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3441-1919, V&A.

IV. E. 3439-1919 (M78 – ehemals M11C/148): Gefäßrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

1 Wandstück

a *b*
b *a* *b* *a*
alles grün gleichmäßig schön
transparent

Grauer Zeichenkarton, Bleistift, Gold, weiß, schwarz, grün

Maße: 11,7 x 17,3 cm

Foto: 24/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: Truman 1979, Abb. 4, S. 158; Jones 1990, Nr. 211e-g (ohne Abb.).

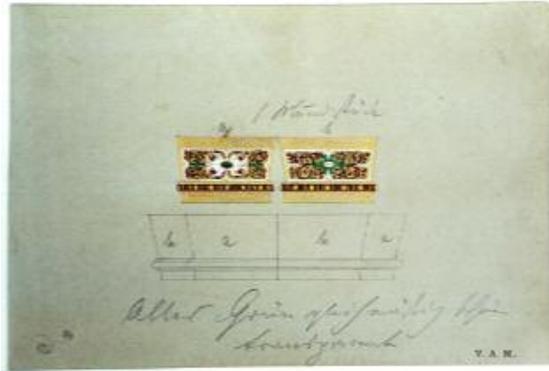


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3439-1919, V&A.

V. E. 3442-1919 (M78 – ehemals M11C/148): Ornament „a“ der Gefäßrandmontierung (siehe IV.):

Keine Beschriftung

Grauer Zeichenkarton, Bleistift, weiß, Gold, schwarz, grün

Maße: 3,6 x 6,3 cm

Foto: 24/10 (M.K.)

Literatur: Truman 1979, Abb. 4, S. 158; Jones 1990, Nr. 211e-g (ohne Abb.).



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3442-1919, V&A.

VI. E. 3443-1919 (M78 – ehemals M11C/148): Ornament „b“ der Gefäßrandmontierung (siehe IV.):

Keine Beschriftung:

Graues Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, grün

Maße: 3,6 x 6,3 cm

Foto: 24/10 (M.K.)

Literatur: Truman 1979, Abb. 3, S. 158.

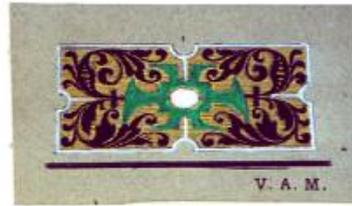


Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3443-1919, V&A.

VII. E. 3444-1919 (M78 – ehemals M11C/148): Deckelrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

diese Goldfläche
sehr dünn denke doch
dieses Dessains hinein
emalliren zu können

1 Stück
Deckelrand

weißes Rändchen
Goldrändchen schwarzes Email
nicht bis in die Ecken

Graues Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, grün

Maße: 11,7 x 15,9 cm

Foto: 24/8 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: Truman 1979, Abb. 4, S. 158; Jones 1990, Nr. 211d (ohne Abb.).

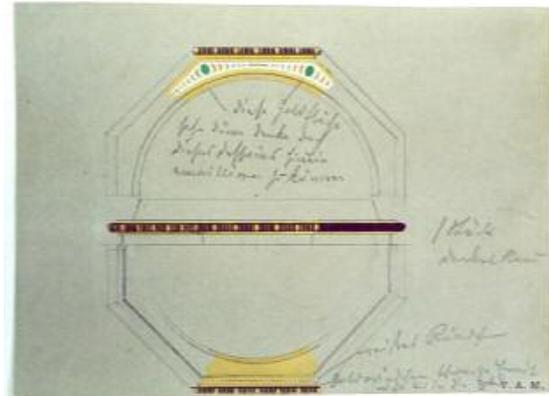


Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3444-1919, V&A.

Bereits 1964 hatten Zweifel an der Renaissance-Authentizität des aus der Sammlung Spitzer¹ stammenden Kelchglases mit Deckel dazu geführt, dass dieser aus der Renaissance Ausstellung des British Museums entfernt wurde.² Den Verdacht der Entstehung im 19.

8a, b

¹ Spitzer 1892 (V), S. 16, Nr. 12 mit Illustration; Spitzer 1893, Lot 2605.

² Truman 1979, Anm. 11; Jones 1990, Nr. 211, S. 201: „ (...) covered cup, which had already been removed from public display in 1864 as spurious (purely on the grounds of style)“. (Übrigens weichen die unter Nr. 211b-j angegebenen Größen der Entwürfe von den von mir gemessenen ab.); Tait 1986 (I), S. 13. - Zum folgenden vgl. Truman 1979, S. 158.

1-7

Jahrhundert bestätigte 1979 Charles Truman nach der Auffindung des Vastersschen Konvolutes. Er veröffentlichte alle sieben Entwurfszeichnungen für das Bergkristall-Stück, das Vasters auf der Detailzeichnung III. als *Cristalchampagnerglas* bezeichnet hatte. Zudem erbrachte Truman erstmals den Beweis, dass die mit Vasters' handschriftlichen Anmerkungen versehenen Zeichnungen für die Produktion von Objekten dienten und nicht als Referenzen existierender Objekte zu sehen sind.³

Vasters' Bemerkung auf VII., er *denke doch trotz der sehr dünnen [Goldfläche] dieses Des-sains hinein emaillieren zu können*) gibt aufschlussreiche Informationen: Offenbar gab es zum einen im Vorfeld der Fertigung eine Diskussion über die Durchführbarkeit des Emaillierens gegeben hatte. Es ist bezeichnend für das Selbstverständnis von Vasters, dass er trotz anfänglicher Bedenken und eines hohen Schwierigkeitsgrades sich in der Lage sah, das Email anzubringen. Zum anderen wird deutlich, dass Vasters keinen externen Spezialisten wie Alfred André in Paris für dieses Stück hinzuzog. Damit stellt das *Cristalchampagnerglas* eine der wenigen Arbeiten dar, bei denen es sicher ist, dass das Email von Vasters eigener Hand stammt.

Es steht außer Zweifel, dass auch das auf Zeichnung I. festgehaltene Bergkristall von Vasters entworfen wurde. Für den Schnitt und Schliff dürfte er jedoch Spezialisten beauftragt haben. Offenbar stellt I. eine Reinzeichnung auf Transparentpapier dar, sodass davon ausgegangen werden kann, dass ehemals Vorzeichnungen existierten, die sich nicht im Konvolut erhielten.

Tait führt das *Cristalchampagnerglas* im Zusammenhang mit einer Kanne im British Museum an⁴ – als Vergleichsbeispiel dafür, dass

Vasters das Ornament des Blumen- und Furchtbuketts verwendete.

In der Tat taucht dieser in der Renaissance beispielsweise immer wieder bei den Steinarbeiten der Miseroni zu findende Dekor sehr häufig an Vasters' Stücken auf, ob nun in Bergkristall geschnitten (wie hier), oder als plastische Reliefs mit Email en ronde bosse an den Montierungen von Gefäßen. Es zeigt, dass Vasters historische Ornamente wie Versatzstücke adaptierte und auf seine eigenen Kreationen übertrug.



Abb. 8a (links) Reinhold Vasters, *Cristalchampagnerglas*. Bergkristall, emailliertes Gold, Smaragde. Höhe: 40 cm. London, British Museum, Inv.Nr. 1953, 2-1, 4 (Foto: Jones 1990, Abb. 211a). Abb. 8b (rechts) Illustration des Kelchglases in der ehemaligen Sammlung Spitzer (Foto: Spitzer 1892 (V), S. 16, Nr. 12).

³ Truman 1979, S. 158: „It can be argued that notes such as these are as likely to be a record of existing work as an indication of new. In this instance Vasters has inscribed his drawing with instructions in German which give details of the enamelling and the background. (...) ‘This gold surface very thin but I think I can enamel this design into it’, leaving no doubt that this area at least was to be newly decorated. The inherent problems of refiring enamels makes it more than reasonable to suppose that the vessel is a complete product of Vasters' workshop.” – Vgl. auch Jones 1990, S. 202. – Lediglich eine einzige Zeichnung im Konvolut entstand zweifelsohne nach einem authentischen Stück (VOR20), bei einer weiteren Zeichnung ist die Sachlage nicht ganz klar (P21).

⁴ Tait 1991 (III), Nr. 42, S. 331, Abb. 365.

P2. Montierungen und Ornamentbesatz eines Bergkristall-Kelchglases

Realisation: New York, Metropolitan Museum of Art, Schenkung von George Blumenthal, Inv.Nr. 41.100.318

- I. E. 3320-1919 (M11C/139): Oberer Schafring, Gefäßrand- und Deckelrandmontierung mit Ornamentbändern (Volutendekor) – Besatz

Beschriftung (Bleistift):

*Auf den Flächen an den Bändern
ein schwarzes Rändchen mit Goldfäden
wie angedeutet
auf denselben*

Weißes Papier, 1. Gold, braun, grün, weiß, schwarz, blau, rotviolett; 2. weiß, Gold, braun, schwarz, grün, rotviolett, graublau; 3. weiß, rotviolett, schwarz, Gold; 4. Bleistift, Gold, schwarz

Maße: 9,9 x 14,4 cm

Foto: 10/18 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

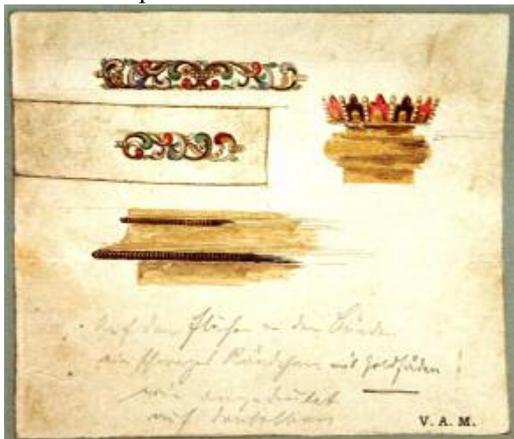


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3320-1919, V&A.

- II. E. 3323-1919 (M11C/139): Abschnitt eines floralen Ornamentbandes – Besatz

Die Beschriftung (Bleistift, Tinte) ist unten abgeschnitten:

*Stehring
4 Ornamente
[]*

Weißes Papier, Gold, gelbgrün, schwarz, braun, rotviolett, graublau

Maße: 5,2 x 7,7 cm

Foto: 10/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3323-1919, V&A.

- III. E. 3324-1919 (M11C/139): Abschnitt eines floralen Ornamentbandes (Fuß) – Besatz

Beschriftung (Tinte): Das Wort *Fuß* ist mit *Ornamente* überschrieben:

Fuß

6 Stück Ornamente

Weißes Papier, Gold, braun, rotviolett, weiß, schwarz, blau, graublau, gelbgrün, grün

Maße: 6 x 8,7 cm

Foto: 10/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3324-1919, V&A.

- IV. E. 3325-1919 (M11C/139): Abschnitt eines floralen Ornamentbandes – Besatz

Beschriftung (Tinte):

8 Ornamente

Weißes Papier, Gold, graublau, grün, schwarz, rotviolett, weiß, gelbgrün

Maße: 6,3 x 8,6 cm

Foto: 10/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

- V. E. 3326-1919 (M11C/139): Abschnitt eines floralen Ornamentbandes – Besatz

Beschriftung (Tinte):

4 Ornamente

Weißes Papier, Gold, braun, weiß, graublau, rotviolett, schwarz, grün, gelbgrün

Maße: 6 x 7,8 cm / Foto: 10/23 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3325-1919, V&A.



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3326-1919, V&A.

VI. E. 3322-1919 (M11C/139): Floraler Deckelknäuf

Beschriftung (Bleistift):

*Aepfelchen weiß mit Goldperlen in der Mitte
Alle Blättchen grün transparent
blaue Blümchen transparent blau stahlblau
Schnörkel von innen schwarz
dieselben von außen auf dem Rücken
weiß mit Goldfäden*

Roth Rubin Roth transparent

Weißes Papier, Gold, braun, weiß, rotviolett, mintgrün, graublau

Maße: 6,2 x 13,8 cm

Foto: 10/20 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und stark fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 142, S. 229.

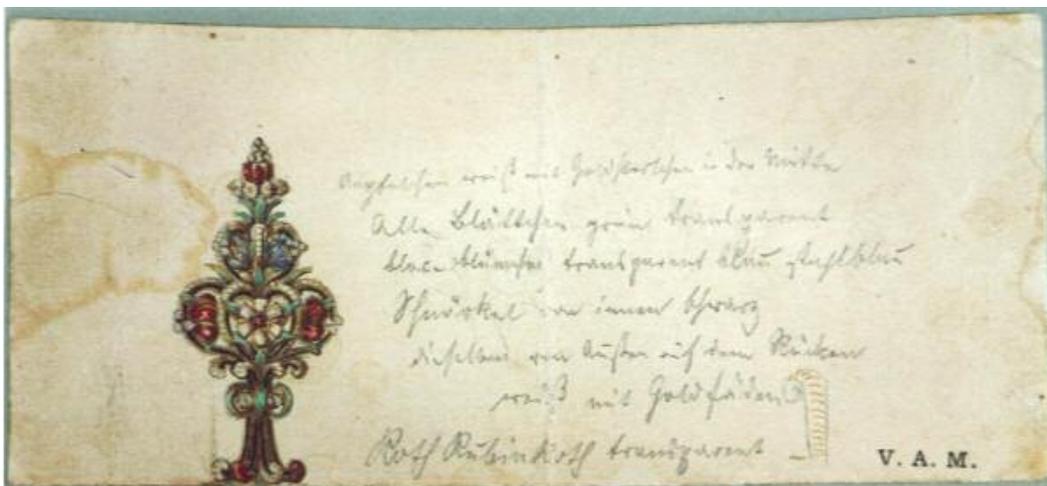


Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3322-1919, V&A.

VII. E. 3321-1919 (M11C/139): Aufsicht auf den Deckelknäuf

Keine Beschriftung

Weißes Blütenpapier, Bleistift, Gold, rotviolett, mintgrün, blau, rosa

Maße: 3,8 x 3,9 cm

Foto: 10/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert

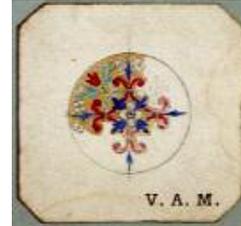


Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3321-1919, V&A.

Alle Teile dieses heute im Metropolitan Museum of Art, New York, aufbewahrten Kelchglases mit Deckel, auch das im Stile der Saracchi in Intaglioschnitt verzierte Bergkristall, welches mit Kampfszenen von Meerwesen und Meerungeheuern versehen wurde, stammen aus dem 19. Jahrhundert.¹

In der Regel ist das Fehlen einer Gesamtzeichnung im Vastersschen Konvolut ein Hinweis eine Restaurierung bzw. Neufassung eines Objektes. Abgesehen von der Möglichkeit einer verloren gegangenen Gesamtzeichnung, muss hier daher in Betracht gezogen werden, dass Vasters nicht selbst das Bergkristall entwarf, sondern lediglich das ihm zur Verfügung gestellte Bergkristall montierte.

Wie auch immer, der Schliff des Deckels (die Anlage der Wellen und das Aussehen einer Pflanze) ähnelt einem Entwurf, den Vasters für den Fuß eines Bergkristall-Deckelpokals mit

¹ Hackenbroch 1986, S. 229, ordnete das Kelchglas zu den „Gold-mounted rock-crystals of nineteen-century origin“.

Vogel und dem Triumph der Galatea (London, British Museum) entwarf (vgl. P18, III.).

Neben der Gesamtzeichnung existieren im Konvolut für das Kelchglas auch nicht für alle Montierungen Detailzeichnungen – wie bei vielen anderen, von Vasters entworfenen oder neugefassten Objekten. Außer dem von Hackenbroch erkannten, floralen Deckelknauf (VI.) mit ausführlichen Produktionshinweisen finden sich sechs weitere Detailzeichnungen, von denen vier die mit Blüten bereicherten Rankendekore der bei der Ausführung applizierten Ornamentbänder zeigen (II.-IV.).

Die beiden übrigen Detailzeichnungen stellen eine Aufsicht auf den Deckelknauf (VII.) dar und zwei Montierungen mit dazugehörigen Ornamentbändern (I.). Die Funktion der beiden Montierungen steht außer Frage: Oben rechts der obere Schafring mit einem Blattkranz, der den Kelchkorpus aufnimmt, und links die Montierung des Deckelrandes mit einer schlichten Einfassung des Lippenrandes. Bei der Ausführung mögen die Montierungen daneben als Anleitung der fehlenden Montierungen gedient haben: der Fußmontierung, des unteren Schafringes und der Basis des Deckelknaufs. Deren Aussehen unterscheidet sich nur in wenigen Details von den dargestellten Montierungen, z.B. musste beim unteren Schafring und beim Deckelknauf nur der Blattkranz des oberen Schafringes weggelassen werden.

Laut Hackenbroch wurden die Montierungen in der Technik des späten 16. Jahrhunderts ausgeführt und nicht in den oft angewandten, vereinfachenden Methoden der Goldschmiede des 19. Jahrhunderts. Dabei seien die Ornamentbänder auf leicht konkavem Grund angebracht worden, damit die bunten Muster hervorstehen und gut zu Geltung kämen.² Dies trifft jedoch nur bei den beiden Schafringen und der Basis des Deckelknaufs zu, die Bänder am Fuß und am Deckelrand sind auf konvexem Grund montiert, entsprechend Vasters' Vorgabe auf Detailzeichnung I.

Rubinstein-Bloch vermerkte, dass sich das Kelchglas ehemals in der Sammlung des Freiherrn Karl Meyer von Rothschild, Frankfurt am Main, befunden haben sollte. Allerdings

konnte hierfür bisher kein Nachweis erbracht werden.³



Abb. 8 Kelchglas mit Deckel. Vasters entwarf die emaillierten Goldmontierungen, das Bergkristall, ebenfalls 19. Jahrhundert. Höhe: 36,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 41.100.316a,b (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 140).

Das Kelchglas erhebt sich auf einem Schaft mit gedrücktem Nodus über einem runden Fuß. Sowohl Fuß als auch Deckelknauf enden in ebenen Flächen. Der Deckelknauf auf dem gewölbten Deckel erinnert an andere Arbeiten von Vasters: an eine Bergkristall-Schale in der Sammlung des Baron Schroder (S1) und an eine Deckelschale aus Jaspis mit figürlichen Handhaben (S15, dort bes. Abb. 8, 9). Hier wurde das Konzept des von einer Knospe bekrönten, floralen Deckelknaufs allerdings noch reicher gestaltet mit einem verjüngten, zweiten Register von senkrecht arrangierten Rollwerkspannen, zwischen die hier zusätzlich Blüten platziert wurden.

² Dies., S. 229.

³ Hackenbroch 1986, Anm. 116 (Rubinstein-Bloch, Catalogue of the George and Florence Blumenthal Collection, III, S. XXX).



Abb. 9 Deckel des Kelchglases (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 141).



Abb. 10 Ausschnitt aus dem Entwurf der Gravur am Fuß des Bergkristall-Pokals mit Vogel und dem Triumph der Galatea, Ausschnitt aus E. 3504-1919 (P18, III).

P3. Montierungen eines Bergkristall-Deckelpokals mit Herkulesgruppe

Realisation: Ehemals Besitz der Baronessa Batsheva de Rothschild; zuletzt Christie's London, 2000

I. E. 3042-1919 (M11B/112): Fußmontierung, Seitenansicht

Beschriftung (Bleistift):

weiße Bällchen O oval

1 Stück

Beiges Papier, Bleistift, weiß, schwarz, Gold

Maße: 4,5 x 14,1 cm / Foto: 4/34 (M.K.)

Literatur: Kat. Christie's 2000, S. 160.

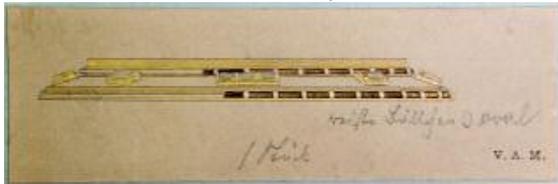


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3042-1919, V&A.

II. E. 3044-1919 (M11B/112): Fußmontierung, Seitenansicht

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, weiß, schwarz, Gold

Maße: 10,5 x 15,4 cm

Foto: 28/20 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3044-1919, V&A.

III. E. 3043-1919 (M11B/112): Unterer Schafttring mit Detailzeichnung des Ornamentbandes

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Beiges Papier, Bleistift, weiß, schwarz, Gold

Maße: 5,3 x 8,8 cm

Foto: 4/35 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

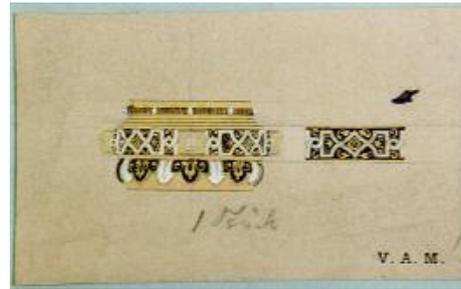


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3043-1919, V&A.

IV. E. 3041-1919 (M11B/112): Oberer Schafttring mit Detailzeichnung des Ornamentbandes

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Beiges Papier, Bleistift, weiß, schwarz, Gold

Maße: 5,1 x 9 cm

Foto: 4/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

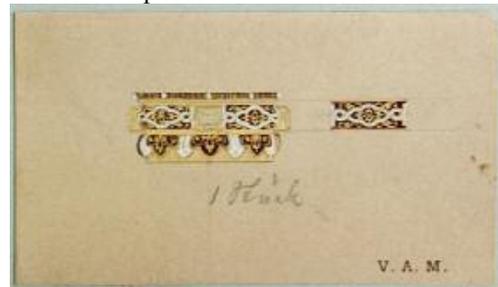


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3041-1919, V&A.

V. E. 3047-1919 (M11B/112): Gefäßrandmontierung

Die Beschriftung (Bleistift) ist recht abgeschnitten:

weiße Bällchen im Bund O o[val]

1 Stück

Wandstückrand

Beiges Papier, Bleistift, weiß, schwarz, Gold

Maße: 6,7 x 16,4 cm

Foto: 5/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

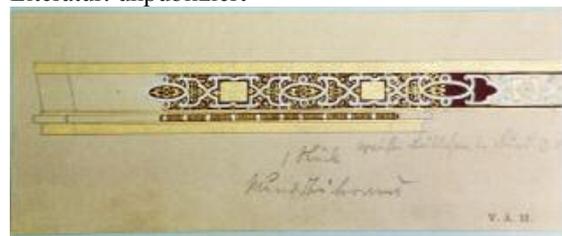


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3047-1919, V&A.

VI. E. 3048-1919 (M11B/112): Deckelrand-Montierung, Seitenansicht

Beschriftung (Bleistift):

Deckelprofil

1 Stück

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß

Maße: 5,4 x 16,9 cm

Foto: 5/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3048-1919, V&A.

VII. E. 3046-1919 (M11B/112): Deckelrandmontierung, Aufsicht

Beschriftung (Bleistift):

Deckel

Beiges Papier, Bleistift, weiß, schwarz, Gold

Maße: 14 x 15,2 cm

Foto: 5/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

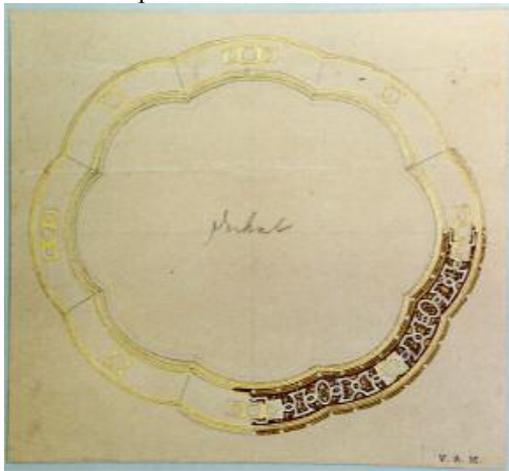


Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3046-1919, V&A.

VIII. E. 3045-1919 (M11B/112): Deckelgruppe mit gewölbter Rasenfläche und Basis sowie deren Ornamentband als Detailzeichnung

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, weiß, beige, Gold, braun, rotviolett, grün, schwarz, braun

Maße: 9,7 x 7,1 cm

Foto: 5/1 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3045-1919, V&A.

Anlässlich der Versteigerung der Sammlung der Baroness Batsheva de Rothschild im Londoner Auktionshaus Christie's gelangte ein Bergkristall-Pokal in Form eines Kelchglases in den Blickpunkt der Öffentlichkeit und ermöglichte der Verfasserin der vorliegenden Arbeit die Zuordnung von acht Detailzeichnungen (I.-VIII.) aus dem Vastersschen Konvolut.¹ Bis dato hatte lediglich anhand der zusammengehörenden Zeichnungen auf Karton 112 festgestanden, dass es sich um ein Gefäß handelt; dessen Form konnte allerdings nur erahnt werden, da sich keine Gesamtzeichnung des Pokals bzw. eine Zeichnung für die Bergkristall-Teile erhalten hat.

9

1-8

Die Mauresken-Dekore mit den beiden zu geometrischen Mustern verschlungenen weißen Bändern auf schwarzem Grund mit goldenen Ranken und Edelsteinbesatz finden sich bei insgesamt fünf nach Entwürfen von Vasters entstandenen Arbeiten sowie bei einer weiteren, die im Zusammenhang mit dem Goldschmied zu betrachten ist.² Bei Gelegenheit einer sogenannten *Braune[n] Jaspis Coupe* entwarf Vasters nach dem Muster einer Pariser Kanne von 1560-70 im Kunsthistorischen Museum, Wien (vgl. P30), identisch ornamentiert und abgewandelt dekorierte, emaillierte Goldmontierungen.

¹ Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit wurde im Vorfeld der Versteigerung am 14.12.2000 zu den Goldschmiedearbeiten befragt und konnte einige der Stücke als nach Vasters' Entwürfen entstandene Arbeiten identifizieren, u. a. den Bergkristall-Pokal mit Herkulesgruppe, welcher in Kat. Christie's 2000 unter Lot 70 angeboten wurde.

² Vgl. *Braune Jaspis Coupe* (P30), Anm. 1.

Nach gleichem Muster gestaltete Vasters hier die Montierungen des ovalen Fußes (I., II.), der beiden Schafringe (III., IV), des Gefäßrandes (V.), des achteilig geschwungenen Deckelrandes (VI., VII.) und umgab sogar die Basis der Deckelknopfgruppe (VIII.) mit dem Maureskenmotiv.

Die stehende Figurengruppe ist auf einer Basis dargestellt, welche eine gerundete Rasenfläche imitiert.³ In der Mitte holt Herkules seine Keule in der über seinem Kopf erhobenen Rechten zum Schlag aus, während er mit der anderen den Kopf einer kleinen Figur in goldenem Gewand von sich drückt, welche sich an ihn zu klammern scheint. Gegenüberliegend kniet eine weitere, bärtige Figur (Cacus?) und stützt sich mit seiner rechten Hand auf dem Boden ab, während er den Blick zu Herkules erhebt. Vermutlich handelt es sich bei der kämpfenden Gruppe nicht um eine Darstellung von Herkules und Cacus, wie zunächst vorgeschlagen. Zwar weist die Keule auf den Sohn des Zeus hin, allerdings wird die Auseinandersetzung mit dem italischen Riesen Cacus, dem Sohn des Vulcanos, als Zweikampf beschrieben. Daher mag die Darstellung mit zwei Assistenzfiguren eine Verbildlichung des dem Herkules von Hera gesandten Wahnsinnsanfalles sein, in welchem er die in seiner Ehe mit der thebanischen Königstochter Megara gezeugten Kinder tötete⁴. Wahrscheinlicher aber ist die Darstellung allgemein als Sinnbild der vielen Kämpfe des Herkules und seiner Triumphe⁵ zu verstehen.

Der Deckel und die Wandung des Pokals sind mit Zügen unterteilt und vollständig mit einer Gravur bedeckt: von Punktreihen begleitete Rankenmotive, die durchsetzt sind mit geflügelten Köpfen, Buketts und dergleichen. Auch der flache Fuß weist außen einen verzierten Rand auf. Vermutlich gehen die Motive auf Vasters zurück. Die aus Punktreihen gebildeten Blütendolden finden sich häufig im Vastersschen Konvolut. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass das Bergkristall älteren Ursprungs ist.

³ Der Sockel einer Figurengruppe (P7, VI.) wurde ebenfalls mit einem Rasen ausgestattet und Bänder (Anhang 7, 1a, b und 2) gestaltete Vasters als Blumenwiese.

⁴ Vgl. Hunger 1974, S. 164; Zu Herkules siehe auch Paulys RE, 15. Halbbd. (Helikon-Hestia), 1992, Sp. 550-612; Der neue Pauly, Bd. 5, 1998, Stichwort „Herakles“, Sp. 389.

⁵ Zum Triumph des Herkules siehe: Der neue Pauly, Bd. 5, 1998, Sp. 403-405, bes. Sp. 405. Ebenda: „sein [Herkules] Einsatz für die leidende Menschheit und seine Vergöttlichung ermöglichte später den Vergleich mit Christus (Hercules Oetaeus).“



Abb. 9 Der nach Vasters' Entwürfen neugefasste Pokal mit Herkulesgruppe. Bergkristall, emaillierte Goldmontierungen, Rubine. Höhe: 35,3 cm. Ehemals im Besitz der Baroness Batsheva de Rothschild (Foto: Kat. Christie's London 2000, S. 161).

P4. Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
 Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer, New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40.661a,b
 Datiert – signiert: 1889 (I.) – R. Vasters (III.)

I. E. 2748-1919 (M12B/69): Pokal mit Caritas
 Beschriftung (Bleistift):
Astbecher (?) mit feinem Email
 1889

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 28,7 x 18 cm

Foto: 21/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 132, S. 227.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2748-1919, V&A.

II. E. 3040-1919 (M11B/111): Fußmontierung

Die Beschriftung (Bleistift) unten wurde abgeschnitten. Der U-Strich sowie ein Bogen weisen auf das Wort *Fuß* hin.

Beiges Papier, Bleistift, Gold, weiß, violett, grün, graublau, schwarz, dunkelgrau, braun, türkis

Maße: 8,2 x 9,8 cm

Foto: 4/32 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

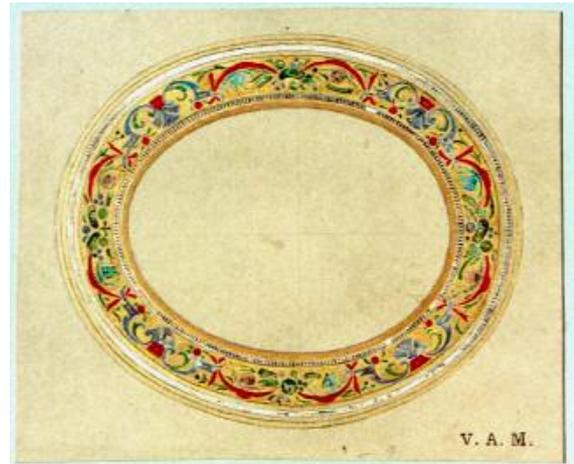


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3040-1919, V&A.

III. E. 3274-1919 (M11C/135): Unterer Schaftring in zwei Ansichten und eine Unterlegscheibe mit Blütenzier bzw. Schraube mit Zierkopf

Beschriftung (Bleistift) mit Vasters' Signatur:

B

1 Stück
auf Füßchen

1 Stück mit Schraube
blieb hier

R. Vasters

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, gelb, rotviolett, blau, grün, weiß, mintgrün; 2. Bleistift, Gold, weiß

3. Bleistift, Gold, blau, gelb, weiß

Maße: 10,6 x 6,4 cm

Foto: 9/19 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

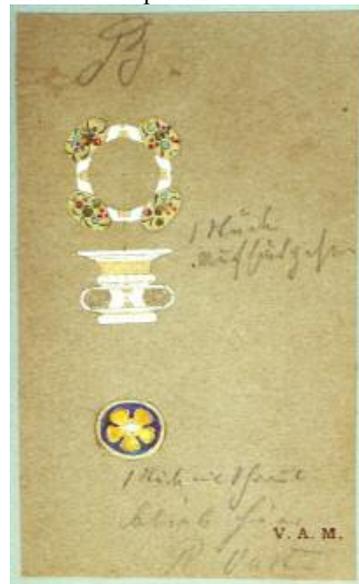


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3274-1919, V&A.

IV. E. 3271-1919 (M11C/135): Oberer Schaftring in zwei Ansichten
Beschriftung (Bleistift):

A

1 Stück Knäufchen

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, gelb, rotviolett, blau, grün, weiß, mintgrün; 2. Bleistift, Gold, weiß

Maße: 9,4 x 7 cm

Foto: 27/1 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3271-1919, V&A.

V. E. 3288-1919 (M11C/135): Gefäßrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

a

Braunes Papier, Bleistift, Gold, weiß, blau, rotviolett, grün, türkis, rotbraun, graublau, orange

Maße: 9,9 x 15,3 cm

Foto: 9/33 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1886, Abb. 136, S. 227.



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3288-1919, V&A.

VI. E. 3038-1919 (M11B/111): Deckelrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

1 Deckel
alle Email

Rundstäbchen

Beiges Papier, Bleistift, Gold, violett, blaugrau, grün, schwarz, violett, weiß, türkis

Maße: 8,4 x 10,4 cm

Foto: 4/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3038-1919, V&A.

VII. E. 3273-1919 (M11C/135): Deckelknopf in Form einer Caritasgruppe

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, blau, weiß, grau, beige, rotviolett, dunkelgrün

Maße: 4,9 x 3,4 cm

Foto: 9/27 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 135, S. 227.



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3273-1919, V&A.

VIII. E. 3502-1919 (M11C/157): Ornamentfelder mit Rankenmotiven, Wandung

Keine Beschriftung

Weißes, vergilbtes Papier, Bleistift

Maße: 8,3 x 17,2 cm

Foto: 14/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 134, S. 227.



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3502-1919, V&A.

- 1 Die Bleistiftzeichnung eines becherförmigen Pokals auf hohem Schaft mit einer Caritasgruppe als Deckelknauf (I.) versah Vasters mit der Datierung 1889.¹ Das nach diesem Entwurf und sieben weiteren Detailzeichnungen ausgeführte, aus der Sammlung Spitzer stammende Gefäß wird heute im Metropolitan Museum of Art, New York, verwahrt.²
- 9b
- 9a



Abb. 9a (links) Der nach Vasters' Entwürfen gefertigte Deckelpokal mit Caritas. Bergkristall, emaillierte Goldmontierungen. Höhe: 26 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40.661a,b (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 130).

Abb. 9b (rechts) Illustration des nach Vasters' Entwürfen gefertigten Pokals in der ehemaligen Sammlung Spitzer (Foto: Spitzer 1992 (V), S. 24, Nr. 41).

Entgegen Hackenbrochs Zuordnung gehört der farbige Entwurf eines Pokals im Vastersschen Konvolut (P5, I.) nicht zum Pokal mit Caritas (I.).³ Deutliche Unterschiede in der Form beider Gefäße, der Gestaltung der Wandungen, Schäfte und Füße als auch der festgehaltenen

Gefäßgrößen sprechen gegen eine Zusammengehörigkeit: Während beispielsweise die Strecke vom Fuß bis zum Gefäßrand beim Pokal P5 22,4 cm misst, beträgt die Höhe der genannten Strecke hier (I.) lediglich 17,2 cm. Mit Deckel und Bekrönungsgruppe misst der Pokal mit Caritas auf dem Entwurf insgesamt 26 cm. Dies entspricht dem ausgeführten Pokal und verdeutlicht, dass Vasters seine Entwürfe in der zu fertigenden Größe erstellte. Daneben erweitert sich der Korpus von P5 zum Gefäßrand hin stärker als der Pokal mit Caritas. Hier beträgt der Durchmesser des Gefäßrandes 8 cm, dort 13 cm, sodass die Gefäßform hier becherförmig, dort aber kegelförmig ist.

Neben den bei Hackenbroch aufgeführten drei Detailzeichnungen – dem Deckelknauf in Form einer stehenden, von zwei Kindern begleiteten Caritas (VII.), der Gefäßrandmontierung (V.), deren mit Stabwerk, Vögeln, Insekten, Girlanden und Buketts verziertes Dekorband im Tiefschnittemail (Email translucide de basse taille) ausgeführt wurde, und dem Ornamentmuster der im Intaglioschnitt dekorierten Wandung (VIII.) – erhielten sich im Konvolut die Detailzeichnungen der Fußmontierung (II.), der beiden Schafringe (III., IV.) und des Deckelrandes (VI.).

Die Ornamentbänder dieser neu hinzugeordneten Detailzeichnungen stehen der sog. Radziwill-Schale in der Schatzkammer der Residenz, München, sehr nahe (vgl. P27, Abb. 8). Sie sind wie die Gefäßrandmontierung sehr bunt mit den unterschiedlich gestalteten Paradiesvögeln geschmückt. Diese sitzen auf blauem Stabwerk, von dem rote Girlanden und zu Girlanden arrangierte Buketts hängen, welche mit Insekten und Schmetterlingen besetzt sind. Die einzelnen Tiere sind in schillernden Farben so aufwendig abgestuft, wie es an kaum einer weiteren Detailzeichnung eines Ornamentbandes im Konvolut zu beobachten ist. Die Nähe der Technik und Gestaltung des Pokals zu Arbeiten, die aus der Kaiserlichen Hofwerkstatt Rudolf II in Prag hervorgingen, besonders zum Hausaltar des Herzogs Albrecht V von Bayern in der Schatzkammer der Residenz, München, bezeugen Vasters' Kenntnis derartiger Vorbilder.⁴

¹ Trotz Vasters' Datierung datierte Hackenbroch 1986, S. 226, Abb. 130, 131, den nach der Zeichnung ausgeführten Pokal auf ca. 1876-90.

² Spitzer 1892 (V), S. 24, Nr. 41 (dort bezeichnet als deutsch, 16. Jh.); Spitzer 1893 Lot 2633 – vgl. Hackenbroch 1986, Anm. 112, Abb. 13.

³ Hackenbroch 1986, S. 227.

⁴ Hackenbroch 1986, S. 228 und Anm. 113; „Both technique and imaginary were prevalent in the Kaiserliche Hofwerkstatt of Rudolf II in Prague, and were already in use in Augsburg around 1573-74 on the Hausaltar of Duke Albrecht V of Bavaria and his consort, Anna of Austria. This private altar, a masterpiece (...) must have been known to Vasters, if not directly, then in the pages of a book in the Schatzkammer that he owned.“ Zum

Auch die als *Knäufchen* bezeichneten, je als Auf- und Seitenansicht dargestellten Schafringe fügen sich mit ihren zwischen Rollwerkspangen rotuliartig eingefügten bunten Buketts in die Ornamentik ein.

3. Bemerkenswert ist ein auf III. von Vasters gemachter und mit seinem Namen abgezeichneter Hinweis auf *1 Stück mit Schraube* (unten), welches *hier blieb*.

Diese Notiz impliziert folgendes:

1. Zumindest die emaillierten Goldmontierungen befanden sich in der Werkstatt von Vasters, d.h. waren dort hergestellt und von dort verschickt worden, sei es montiert oder unmontiert, während das bezeichnete Detail im Hause verblieb, also vermutlich wissentlich zurückgehalten wurde. (Auch findet es sich heute nicht am ausgeführten Pokal.)

Vielleicht mögen sich die nach Vasters' Zeichnungen gefertigten Details nur zur Begutachtung in dessen Werkstatt befunden haben. Wenn sie aber schon dort waren, scheinen sie auch in Aachen gefertigt worden zu sein.

2. Vasters' Unterschrift deutet an, dass er die Information einer anderen Person zukommen lassen wollte. Eine Gedächtnisstütze für sich selbst wäre wohl kaum unterschrieben (beglaubigt). Dies wiederum könnte darauf verweisen, dass auf diese Art ein Mitarbeiter unterrichtet werden sollte, oder sogar, dass die Entwürfe selbst verschickt wurden.

All dies zusammengefasst bedeutet, dass die Zeichnungen im Konvolut nicht nur tatsächlich Arbeitszeichnungen waren, die über die Grundlage zur Herstellung von Gegenständen hinaus als Datenbank fungierten, sondern auch, was die Objekte selbst betrifft, nachträglich mit Informationen ergänzt wurden. Ähnliche Hinweise finden sich auf anderen Detailzeichnungen im Konvolut, beispielsweise der Hinweis *nicht benutzt* auf dem Entwurf eines Ornamentbandes für eine rauchfarbene Bergkristall-Kanne (KA11, VII.). Der Tempus dieser im nachhinein ergänzten Informationen ist das Imperfekt bzw. Präteritum (Vergangenheit) oder sie sind mit Partizipien der Vergangenheit versehen. Darin unterscheiden sich diese von Fertigungsanweisungen, welche in der Regel im Imperativ (Befehlsform) oder im Präsens (Gegenwart) notiert wurden. Als Beispiel sei hier auf einen weiteren Detailentwurf der ge-

nannten Bergkristall-Kanne (KA11, II.) verwiesen: Eines der dort dargestellten Ornamentbänder sollte nicht gefertigt werden, wie aus der in der Befehlsform festgehaltenen Anweisung *nicht machen* hervorgeht.

Die den Deckelknopf bildende, auf einer Raubenbasis stehende Caritasgruppe (VII.) lehnte Vasters an der zentralen Nischengruppe des von Wenzel Jamnitzer entworfenen und Nicolaus Schmidt ausgeführten sog. Großen Schmuckkastens der Kurfürstin Sophia im Grünen Gewölbe zu Dresden an.⁵ Vasters war im Besitz eines Folio-Bandes, in welchem der Kasten abgebildet ist, sodass er nach der Abbildung arbeiten konnte.⁶



Abb. 10a (oben links) Caritasgruppe vom Großen Schmuckkasten der Kurfürstin Sophia, Dresden, Grünes Gewölbe. Ausschnitt des Fotos eines Folio-Band, von dem sich ein Exemplar in Vasters' Bibliothek befand (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 139).

Abb. 10b (oben, Mitte)

Ausschnitt aus Abb. 1.

Abb. 10c (oben rechts)

Ausschnitt aus Abb. 7.

Abb. 10d (unten links)

Ausschnitt aus E. 2586-

1919 (vgl. H1, I.).

Abb. 10e (unten, Mitte)

Ausschnitt aus E. 2781-

1919 (vgl. K2, I.).

Abb. 10f (unten rechts)

Ausschnitt aus E. 3012-

1919 (vgl. H1, VI.).

⁵ Zum Schmuckkasten vgl. u.a. Hayward, 1976, Nr. 428; Syndram 1994, S. 62. 63.

⁶ Vasters 1909, S. 51, Lot 574 : „Dresden. Grässe, J. G. Th., Das grüne Gewölbe zu Dresden. 100 Tafeln in Lichtdruck, enthaltend gegen 300 Gegenstände aus d. Gebiet d. Kunst-Industrie mit Erläuterung, Berlin [1876]. Folio. Französ. Hfzbd., oben Goldschnitt.“ – vgl. Hackenbroch 1986, S. 228, 229, Abb. 138, 139.

- 10a Im Gegensatz zu Jamnitzers bewegter Caritas, deren Standmotiv natürlich wirkt durch das auf dem Arm getragenen Kindes und der Zuwendung zum Kind, erscheint Vasters' auf Entwurf
- 10b, c I. und VII. gleich dargestellte Personifikation trotz der Beibehaltung von Stand- und Spielbein statischer, steifer und unbeteiligter. Diese Wirkung wird dadurch verstärkt, dass die Caritas nicht wie bei Jamnitzer ihren Kopf dem unten stehenden Kind zuneigt, sondern den Blick über das Kind in die Ferne schweifen lässt, obwohl sie wie bei Jamnitzers Gruppe mit der Hand den Kopf des Kindes liebkost. Richtet sich Vasters bei der Kleidung der Caritas mit dem knöchellangen Chiton und dem gegürteten Peplum nach dem Vorbild, so ist die farbige Email en ronde bosse-Fassung neu.

- Neben der Caritas als Deckelknopf findet sich die stehende Personifikation der Fürsorge bei verschiedenen anderen Objekten, deren Zeichnungen sich im Konvolut erhielten. In beinahe identischer Gestaltung präsentiert Vasters die goldbelassene Bekrönungsgruppe eines Hausaltars bzw. Tabernakels (H1, I.). Das Gewand einer als zentralen Nischengruppe eines Kabinetts (K2, I.) eingesetzten Caritas richtet sich fast identisch nach dem Vorbild von Jamnitzer, während Vasters das unten stehende Kind auf die andere Seite stellte und folglich auch den Kopf der Caritas dorthin drehte. Als liebevolle Mutter dreier Kinder gestaltete er den farbigen Entwurf einer plastisch auszuführenden Caritasgruppe (H1, VI.) in völlig unterschiedlicher Manier. Außerdem gibt es einen architektonischen Anhänger mit sitzender Caritas (A17).
- 10 d
- 10 e
- 10 f

Vasters stellte auf der Bleistiftzeichnung (I.) die Godronierung des Deckels, des Gefäßkorpus sowie des Schaftes und des Fußes beispielhaft auf der linken Seite dar. Dagegen wurden die Gestaltung der Montierungen, der Rankendekor von Deckel und Fuß sowie die in Felder eingebundene Rankenverzierung der Gefäßwandung nicht festgehalten. Deren zartes, wieder einmal doldenartige Punktreihen aufweisendes, symmetrisches Ornament entwarf Vasters auf VIII.

Auch hier zeigt sich, dass der oben genannte Pokalentwurf (P5) nicht für den Caritas-Pokal vorgesehen war, denn dessen floral gestaltete Ornamentfelder alternieren mit figürlichen.

P5. Bergkristall-Pokal mit Abundantia und Flora

Realisation: unbekannt

Datierung: um 1889

I. E. 2610-1919 (M12A/25): Pokal – farbiger Gesamtentwurf

Keine Beschriftung

Dunkelgraues Papier, weiß, grau, braun, Gold, rotviolett und graublau, grün, rosa

Maße: 30,4, 22,5 cm

Foto: 17/29 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 133, S. 227.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2610-1919, V&A.

1 Vermutlich im gleichen Zeitraum wie der 1889 entstandene Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas (P4) entwarf Vasters einen mit diesem vergleichbaren Bergkristall-Pokal mit Abundantia und Flora (I.). Die Ähnlichkeit beider bewirkte, dass Hackenbroch die farbige Zeichnung des Pokals mit Abundantia und Flora dem Caritas-Pokal zuordnete. Gravierende Unterschiede beider Pokale in Form, Größe und Gestaltung¹ bedingen jedoch, dass der hier besprochene Entwurf als eigenständiges Objekt betrachtet werden muss.

Die Wandung des kegelförmigen Pokals zeigt unter einem breiten, mit floralen Ornamenten versehenen Schmuckband am Gefäßrand einen in vier hochrechteckige Felder unterteilten, vermutlich in Intaglioschnitt ausgeführten Dekor. Hier alternieren zwei florale Felder mit Rankenmotiven mit zwei Darstellungen stehender, allegorischer Figuren unter girlandenartigen Bändern: links eine an ihrem Füllhorn zu erkennende Abundantia, rechts eine Flora, die mit ihrer Linken Blüten und eine Krone auf ihr Haupt setzt. Unten schließen zwei aufeinander gelegte Reihen von Godronen ab, die obere als Tief- und die untere als Hochschnitt gestaltet.

Das bis an den Gefäßrand reichende Schmuckband bezeugt einen Pokal ohne Deckel.

Ein einzelner, mit Blättern verzierter Schaft ring verbindet oben den Gefäßkorpus mit dem schlanken, balusterförmigen und godronierten Schaft, welcher von zwei in das Bergkristall gedrehten Ringen gerahmt wird. Den gleichfalls mit Ranken verzierten, vermutlich runden Fuß stellte Vasters ohne Montierung dar. Wahrscheinlich erstellte er hierfür eine Detailzeichnung, welche sich nicht im Konvolut erhielt.

Mit beinahe dreidimensionaler Wirkung gestaltete Vasters seinen Entwurf, indem er den dunkelgrauen Bildträger in die Darstellung einbezog und wie bei einem Pastell mit Lichtern, Reflexen und Schatten die Form und Oberfläche des Bergkristalls und dessen Verzierung imitierte. Vasters moduliert beispielsweise die unteren, plastisch hervortretenden Godronen der Wandung, indem er den linken Rand durch das von links kommende Licht teilweise weiß umrandete, während er auf deren anderer Seite graue Schattenränder, begleitet von einem braunen Schlagschatten, darstellte.

¹ Vgl. Pokal P4, bes. S. 260 und 262.

P6. Bergkristall-Deckelpokal

Realisation: unbekannt

I. E. 2703-1919 (M12A/52): Pokal

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 42,1 x 19,4 cm

Foto: 20/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt, fleckig und weist Flüssigkeitsränder auf.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2703-1919, V&A.

(? II. E. 3603-1919 (M11C/167): Unterer Schaftring

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

H.*1 Stk* [Stück]

Weißes Papier, Bleistift, mintgrün, Gold, braun, rotviolett, schwarz, rosa

Maße: 3,5 x 5,1 cm

Foto: 16/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3603-1919, V&A.

(? III E. 3602-1919 (M11C/167): Oberer Schaftring

Keine Beschriftung

Weißes Papier, braun, mintgrün, rotviolett, gelb, schwarz, blau, dunkelgrün

Größe: 5,5 x 5,6 cm

Foto: 16/11(M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3602-1919, V&A.

(? IV. E. 3601-1919 (M11C/167): Deckelknopf

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

D*roth
violett**1 Th[eil]*

Weißes Papier, braun, Flieder, mintgrün, rot, beige, gelb, schwarz, graublau, grau

Maße: 8,7 x 5,3 cm

Foto: 16/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und beschmutzt.

Literatur: unpubliziert

(? V. E. 3604-1919 (M11C/167): Henkel, besetzt von einer Schlange mit zwei Köpfen – nicht verwendet (?)

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, grün, Gold, braun, rotviolett, schwarz

Maße: 11,4 x 9,6 cm

Foto: 16/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig (Farbspritzer und ein Flüssigkeitsrand).

Literatur unpubliziert

- 1 Mit einer beachtlichen Höhe von 34,5 cm entwarf Vasters einen becherförmigen Deckelpokal aus Bergkristall (I.). Der balusterförmige Schaft, das untere Drittel des Korpus und das Zentrum des hohen, kuppelförmigen Deckels sind mit gedrehten Godronen verziert.
- 2-4a Die auf dem Bleistiftentwurf festgehaltenen Montierungen, vielmehr die beiden Schafringe und der Deckelknauf, ähneln drei im Konvolut erhaltenen Detailzeichnungen (II.-IV.). Insbesondere der durchbrochene, floral gestaltete Deckelknauf (IV.) stimmt mit dem auf I. in Aufbau und Details überein:
- 4a, b Prägnantestes Merkmal sind an den Seiten abzweigende, aus Blättern wachsende, halbfigurige Chimären – gebuste Mischwesen mit Vogelköpfen auf langen geschwungenen Hälsen, mit aufgerissenen Schnäbeln und ausgestreckten, gebogenen Zungen.



Abb. 4a (links) R. Vasters, E. 3601-1919, V&A.
Abb. 4b (rechts) Ausschnitt aus Abb. 1, Deckelknauf.



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3604-1919, V&A.

Dennoch ist ungewiss, ob Vasters die ihrer Größe nach passenden Details (II.-IV.) tatsächlich für den Pokal erstellte, denn zu diesen gehört offenbar ein Henkel-Entwurf (V.)¹, der kaum für einen Pokal bestimmt sein kann. Die vier Detailzeichnungen mögen daher für ein anderes Gefäß (Schale oder Kanne) konzipiert worden sein und wurden letztendlich, ohne den Henkel zu verwenden, für den Pokal benutzt, oder der ausgeführte Pokal wurde mit ähnlichen, aber anderen Montierungen versehen. Die Auffindung des ausgeführten Stückes wird es eines Tages ans Licht bringen.

5

¹ Henkel mit einer dominanten Schlange bzw. in Form einer Schlange finden sich bei den Pokalen P15 und P16.

P7. Bergkristall-Deckelpokal mit Venus und Amor, sog. *Ionischer Becher*

Realisation: Wohl ehemals Sammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien; Detroit Institute of Art, Schenkung von Mr. and Mrs. Henry Ford II, Inv.Nr. 59.19

Datierung: vor 1872

I. E. 2631-1919 (M12A/31): Deckelpokal

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts beschnitten:

erste Pau[se]

Weißes Papier, Gold, schwarz, weiß, grün, violett, graublau; Bergkristall: grau aquarelliert, Bleistift

Maße: 42,5 x 22,3 cm

Foto: 18/20 (M.K.)

Zustand: Aus dem Blatt sind zwei Teile ausgeschnitten: Deckelknopf (11,5 x 9,5 cm) und Gefäßrandmontierung (1,9 x 14,2 cm). Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2631-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3367-1919, V&A.

II. E. 3367-1919 (M11C/141): Fuß- und Deckelrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

2 Stück

Hellbeiges Papier, Gold, braun, schwarz, weiß, mintgrün

Maße: 2,4 x 11,4 cm

Foto: 11/11 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

III. E. 3280-1919 (M11C/135): Ornamentbandsegmente und schildförmiger Besatz der Ornamentbänder

Die Beschriftung (Bleistift) ist unten beschnitten. Über der oberen Zeile wurde eine Zeichnung abgeschnitten.

1 St[ück] Ionischer Becher

8 Stück

12 Stück

3 Stück

[3] Stü[ck]

[3 Stück]

6 Stück

6

Stü[ck]

Hellbeiges Papier, 1. und 2. Gold, braun, weiß, gelbgrün, blau, rotviolett; 3. Gold, braun, weiß, gelbgrün, blau, rotviolett, schwarz; 4. Bleistift, Gold, braun, weiß, graublau; 5. Gold, braun, graublau, gelbgrün; 6. Bleistift, Gold, braun, weiß; 7. Gold, braun, graublau, weiß

Maße: 4,5 x 11,9 cm

Foto: 9/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

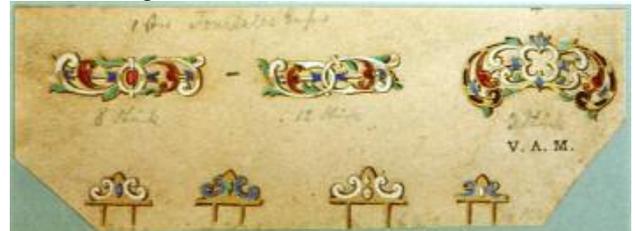


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3280-1919, V&A.

IV. E. 3591-1919 (M11C/165): Oberer Schaftring

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Beiges Papier, braun, Gold, schwarz

Maße: 3 x 8 cm

Foto: 15/35 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verkehrt herum auf den Karton montiert. Es ist leicht vergilbt und weist Feuchtigkeitsränder auf.

Literatur: unpubliziert

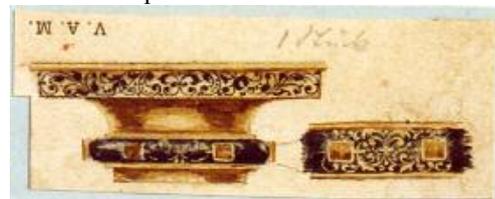


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3591-1919, V&A.

- V. E. 3465-1919 (M11C/151): Gefäßrandmontierung mit zartem Rankenband mit Paradiesvögeln und einem halbfigurigen, aus Ranken wachsenden, geflügelten Pferdepaar

Keine Beschriftung

Beiges Papier, gelb, braun, rotviolett, grün, blau, graublau und Foto

Maße: 2,9 x 12,8 cm

Foto: 13/13 (M.K.)

Zustand: Das Ornamentband ist auf das Blatt geklebt (Maße: 1,8 x 11,5 (oben) bzw. 10,4 (unten) cm).

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3465-1919, V&A.

- VI. E. 2930-1919 (M11B/104): Sockel mit Rankenzier und Stab-Punktreihe der Deckelbekrönung in Gestalt von Venus und Amor

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts beschnitten:

grüntransparent

Sockel unten

Figürchen

roth + blau transparent [t]

4 Leisten

Weißes Papier; Bleistift, Gold, grün, schwarz, weiß, rotviolett, braun, blau

Maße: 8,8 x 8,4 cm

Foto: 3/16 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 2930-1919, V&A.

Der mit *erste Pau[se?]*¹ beschriftete, becherförmige Entwurf – es scheint zumindest einen weiteren Entwurf gegeben zu haben – eines Deckelpokals aus Bergkristall (I.) weist zwei Ausschnitte auf: Zum einen wurde der Gefäßrand, zum anderen der Deckelknopf aus der Zeichnung entfernt. Während sich für den Gefäßrand im Konvolut die entsprechende Detailzeichnung fand (V.) – diese wurde auf ein neues Blatt montiert – mit einem der bezaubendsten Ornamentbänder des Aachener Goldschmiedes – zarte, mit Blüten durchsetzte, bunte Ranken, aus denen Paare von geflügelten

weißen Pferden wachsen und das mit Paradiesvögeln, Insekten, Schmetterlingen und anderem Getier bereichert ist – erhielt sich das Blatt mit der ausgeschnittenen Deckelbekrönung nicht im Konvolut.

Allen Anscheins nach war ursprünglich eine andere Deckelbekrönung geplant, denn der auf I. verbliebene Rest der Knopfbasis zeigt einen deutlich geringeren Durchmesser als der *Sockel unter [den] Figürchen* (VI.), den Vasters für die Bekrönungsgruppe von Venus und Amor erstellte, mit der die Ausführung des Pokals bestückt wurde.

Diese befindet sich heute im Detroit Institute of Art. Dort lange Zeit als deutsche oder italienische Arbeit des späten 16. Jahrhunderts angesehen, galt er dann als Wiener Arbeit um 1860/70. Sollte der Pokal identisch sein mit einem von Schestag beschriebenen im Katalog der Sammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien, was wahrscheinlich ist, gibt das Erscheinungsjahr der Publikation, 1872, den Terminus ante quem.²

Neben den bereits erwähnten Detailzeichnungen fanden sich im Konvolut verteilt drei wei-

¹ Wohl als Hinweis darauf zu verstehen, dass es einen zweiten Gesamtentwurf gab.

² Schestag 1872, S. 25, Nr. 567: „Pokal mit Deckel von Bergkristall. Am Gefäße vier allegorische Frauengestalten, auf Fuss und Deckel Ornamente eingravirt. Um die Mündung ein emailirter Goldreif, um Fuss, um Ständer und Deckel Reifen mit aufgelegten, emailirten Ornamenten, besetzt mit Perlen und Edelsteinen. Auf dem Deckel Venus und Amor von Gold, emailirt. Um 1600. Durchmesser der Mündung 4½“, Höhe 13“.“

- 4 tere: der obere Schaftring (IV.)³, die Fuß- und
2 Deckelrandmontierung (II.) und deren zwei
alternierend eingesetzte, floral gestaltete Or-
namentbandsegmente sowie der schildförmige
Besatz von Fuß- Gefäßrand- und Deckelrand-
montierung, welcher durch zwei Stifte auf die
Ränder der Montierungen gesteckt wird (III.).



Abb. 7 Der nach Vasters' Entwurf ausgeführte Deckelbecher. Bergkristall, emailliertes Gold. Höhe: 34,3 cm, Durchmesser: 13,7 cm. Detroit Institute of Arts, Schenkung von Mr. und Mrs. Henry Ford II, Inv.Nr. 59.19 (Foto: The Detroit Institute of Art, Neg.Nr. 11844).

Die überaus rigoros beschnittenen Blätter verloren neben (Teilen der) Beschriftung auch Zeichnungen. Ein kleiner übrig gebliebener Rest eines Entwurfes auf III. rechts oben am Bildrand sowie eine verwaiste Anweisung, / St[ück] zu erstellen (oben links) deutet an, dass hier ein ehemals darüber dargestelltes Detail abgeschnitten wurde. Vielleicht waren dies Fassungen für den Edelsteinbesatz der Ornamentbänder oder der untere Schaftring des

³ Hier ergänzte Vasters das untere, nur angedeutete Ornamentband des Schaftringes rechts mit einer nebenstehenden Zeichnung: Das gerundete Ornamentband wurde auf die Fläche projiziert, das goldene Rankenornament auf schwarzem Fond detailliert dargestellt. Zudem erscheinen die Fassungen etwas größer, nun dargestellt in der zu fertigenden Größe.

Pokals, den Vasters auf derselben Detailzeichnung rätselhafterweise als *Ionischer Becher* bezeichnete.

Alle Detailzeichnungen stimmen mit den auf dem Gesamtzeichnung dargestellten, mit Perlen und Smaragden besetzten Montierungen überein und entsprechen der Ausführung des Pokals bis auf den bereits angesprochenen Sockel für die Deckelbekrönung. Die Montierungen von Fuß-, Gefäß- und Deckelrand werden von schwarz-golden gefassten Rundrändern eingeleitet, die mit Rollwerkspangen besetzt sind. Während die Ornamentbänder dieser Montierungen appliziert sind, sind die zarten, schwarzen Volutenranken der Schaftringe sowie das Band am Gefäßrandes direkt auf den Goldgrund geschmelzt.

Größter Unterschied der Gesamtzeichnung im Vergleich zur Ausführung ist die auf I. fehlende Verzierung des Bergkristalls. Lediglich die Zungenkränze am balusterförmigen Schaft und unten am Gefäßkorpus wurden dargestellt, ebenso wie der Rillenschliff, der die Zungen vom Korpus abschließt und unter dem Gefäßrand wiederholt wird.

Bei der Ausführung jedoch sind Fuß und Deckel mit Ranken im Intaglioschliff verziert, die mit den für Vasters typischen, aus gereihten Punkten gebildeten Dolden versehen sind und mit größter Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückzuführen sind. Die Wandung hingegen ist figürlich verziert: Unter Tuchgirlanden stehen, jeweils auf einem kleinen Wiesenhügel, weibliche Personifikationen, u.a. Iustitia, die von Sockelmotiven getrennt sind. Diese Sockelmotive werden eingeleitet von einem Paar Vogelköpfe, verzweigen sich darüber in zwei Blumen und sind mit bocksbeinigen Panfiguren besetzt, die die herabhängenden Enden der Tuchgirlanden halten. Auch wenn für den Wandungsschliff keine Darstellung im Konvolut erhalten ist, dürfte dieser auf Vasters zurückgehen.

Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Vasters schließlich für die Venus- und Amorgruppe auf dem Deckel verantwortlich zu zeichnen ist. Die Venus, deren linkes Bein von Amor umklammert wird, entspricht nicht dem häufig bei Vasters zu findenden androgynen Figurentyp. Der Schmelz (Email en ronde bosse) ist an machen Stellen stark bestoßen, besonders an der rechten, vor die Brust gelegten Hand der Venus (Finger).

Offenbar war ursprünglich, wie oben angesprochen, ein anderer Deckelknopf vorgese-

hen, der durch die Venus- und Amorgruppe ersetzt wurde. Dies würde erklären, warum der Knauf aus I. ausgeschnitten wurde.



Abb. 8 Venus- und Amor, Deckelbekrönung des ausgeführten Pokals (Foto: Detroit Institute of Art, Neg.Nr. 11846).

P8. Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel

Realisation: unbekannt

I. E. 2637-1919 (M12A/32): Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, graue Wasserfarbe

Maße: 12,9 x 18,2 cm

Foto: 18/28 (M.K.)

Zustand: Aus dem Blatt wurden mehrere Teile ausgeschnitten: 1. oberer Schaftring (1,8 x 5,7 cm), 2. unterer Schaftring (0,7 x 4,5 cm), 3. Fußmontierung (1,1 x 9,2 cm).

Literatur: unpubliziert

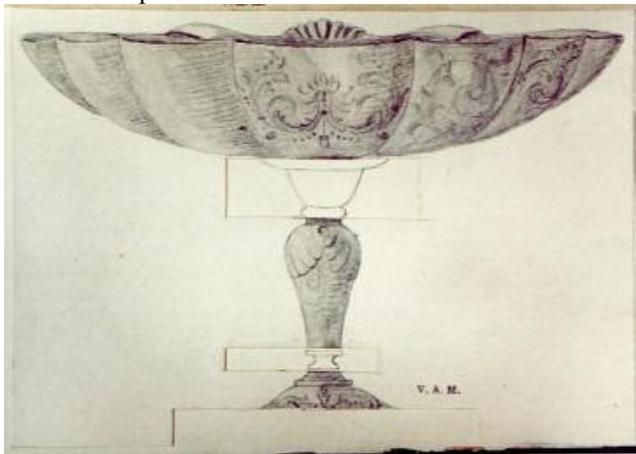


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2637-1919, V&A.

Kammuschelförmig und mit ähnlichem Dekor wie ein durch Vasters neugefasster und ergänzter, heute im Metropolitan Museum of Art, New York, verwahrter Bergkristall-Pokal (P10) konzipierte der Aachener Goldschmied dieses Stück als Bleistiftzeichnung (I.) – wahrscheinlich initiiert durch die Restaurierung. Allerdings plante er einen nur etwa halb so großen Pokal; er entwarf beinahe immer in der für die Ausführung bestimmten Größe, hier mit einer Höhe von ca. 12,5 cm und einer Breite von ca. 17,5 cm. Die im Vergleich zum restaurierten Pokal kleinere Dimension hängt einerseits mit dem Vorkommen und andererseits mit den an der Größe orientierten Kosten von Bergkristall-Rohlingen zusammen.

Wie beim Vorbild gestaltete Vasters den Korpus mit einem für Muscheln typischen, längsgeriffelten, kalottenartig gewölbten Kamm, einer fächerartigen Einteilung durch Züge sowie gerundete Kompartimente und versah die Wandung mit einem flächendeckenden Rankendekor. Letztgenannter steht mit den von doldenartigen Punktreihen begleiteten floralen

Motiven dem offenbar authentischen Korpus des Pokals in New York. Vergleichbare Verzierungen (Intaglioschnitt) schmücken einen muschelförmigen Pokal mit einem von einem Hund besetzten Henkel (P11) und die Wandung eines Pokals mit Herkules (P3).

Während Vasters beim Pokal in New York einen kurzen, godronierten balusterförmigen Schaft ergänzte, welcher sich im Gesamtbild wie ein Fremdkörper ausnimmt, wählte er hier einen schlanken balusterförmigen Schaft. Diesen belegte er oben mit plastisch geschnittenen Muscheln, welche wie die Blätter beim bereits erwähnten Pokal P11 den Schaft einhüllen. Unter den Muschelrippen war mit der Wandung vergleichbarer Rankendekor vorgesehen, welcher gleichfalls den Fuß schmückt. Diesen gestaltete Vasters nicht wie in New York in Form einer Muschel, sondern zog einen kleinen, gewölbten und wohl runden Fuß vor, der von einer vergleichsweise großen Montierung eingefasst wird, wie die Ausschnittlinien verdeutlichen.

Alle drei Montierungen – die beiden Schaftringe und die Fußmontierung – wurden aus der Zeichnung entfernt. Die auf dem Karton, auf dem das Blatt montiert ist, in Umrissen skizzierten Schaftringe, dürften nicht von Vasters stammen, da nicht er die Präsentation auf Kartons vorgenommen hatte, sondern einer der späteren Besitzer des Konvolutes. Daher ist es fraglich, ob die Schaftringe mit den tatsächlich bei der Ausführung gewählten Montierungen Ähnlichkeit haben. An deren Homogenität mit dem Bergkristall besteht jedoch kein Zweifel.

P9. Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel

Realisation: unbekannt

I. E. 2635-1919 (M12A/32): Pokal in Form einer Muschel

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts beschnitten:

sehr Boukelchen (?)

Saph[ire]

Weißes Papier, Bleistift, Gold, Tinte

Maße: 16,7 x 20,2 cm / Foto: 18/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

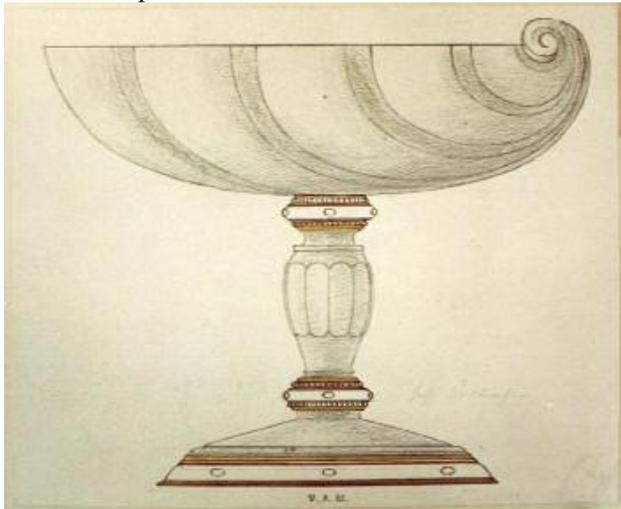


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2635-1919, V&A.

II. E. 3163-1919 (M11B/124): Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

2 so Großer Rahmen

stahlblau

transparent

Fondt her[r]ichten

Weißes Papier, Bleistift, gelb, Gold, braun, grün, schwarz

Maße: 3,5 x 12,6 cm / Foto: 7/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt und vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3163-1919, V&A.

In Form einer Muschel konzipierte Vasters den Pokal auf hohem Schaft über rundem Fuß (I.) und ließ die einzelnen gewölbten, fächerartigen Kompartimente in einem schneckenartig eingerollten, leicht über den geraden Rand der

Wandung herausragenden Kamm zusammenlaufen, während er die Kompartimente durch Zwischenbänder trennte. Diese wölbten sich im Innern des Gefäßes vermutlich rund hervor.

Den oben konisch erweiterten Schaft verzierte der Aachener Goldschmied mit plastisch geschnittenen, aneinandergesetzten Ovalstäben und fasste ihn mit zwei gleich großen Schafringen ein. Diese sind jeweils innen mit Kügelchen und außen mit einem Kranz aus kleinen Halbkreisen belegt und weisen – wie die Fußmontierung – auf der Gesamtzeichnung unverziert dargestellt, aber in Abständen mit querovalen Edelsteinen besetzte Ornamentbänder auf: *Saph[ire]* laut Vasters' Beschriftung des Blattes.

Anhand dieses Besatzes und der Form konnte die Detailzeichnung der Fußmontierung (II.) im Konvolut gefunden werden. Die unbesetzt gezeichneten Fassungen werden alternierend grün und weiß sowie weiß und blau gerahmt von rollwerkklammerartig gestaltetem, an den Seiten in einem Pfeilmotiv auslaufenden Schmelz. Dazwischen erscheint ein schwarzes, federartig verziertes Rankenband, während der goldene Fond mit kurzen, ungleichmäßigen, waagerechten Punzierungen (Strichen) verziert ist, worauf die Beschriftung *Fondt her[r]ichten* verweist. Die Schafringe dürften ähnlich gestaltet sein.

Der für einen muschelförmigen Korpus ungewöhnliche, gerade Rand (in der Regel ist der Rand derartig geformter Gefäße leicht geschwungen¹) könnte bei der Ausführung gleichfalls mit einer Montierung eingefasst sein; dies wiederum dürfte auf einen Deckel verweisen.

Die innen hervortretenden Zwischenbänder der Wandung dürften vergleichbar sein mit der auf einem Entwurf im Konvolut festgehaltenen Innengestaltung eines Korpus in Form einer Muschel (siehe P11, Abb. 5 bzw. Anhang 8, 12 – jeweils Skizze links oben). Deren außergewöhnlich reiche, figürlich durchsetzte Rankengravur stellte Vasters auf der Detailzeichnung dar. Ob diese allerdings zum hier besprochenen Pokal gehört ist fraglich, da die Einteilung der Wandung und der Rand des Gefäßes anders gestaltet ist und zudem die Größe differiert. Jedoch mag auch hier die Wandung des Pokals durchaus verziert worden sein.

¹ Vgl. u.a. die Pokale P8 und P10.

P10. Montierungen eines Bergkristall-Pokals in Form einer Muschel – sog. *Große Cristalmuschel*

Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40.655 – gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 3142-1919 (M11B/122): Oberer Schaftring

Beschriftung (Bleistift):

Oberer Bund Großer Cristalmuschelfuß

Braungraues Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, weiß

Maße: 7,8 x 16,2 cm

Foto: 6/27 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 75 (oben), S. 201.

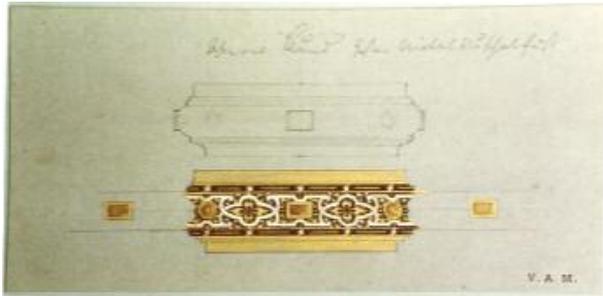


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3142-1919, V&A.

II. E. 3144-1919 (M11B/122): Unterer Schaftring und zwei Ansichten der Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

Großer Christalmuschelfuß + Ständer

Braungraues Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, braun

Maße: 11,6 x 18,5 cm

Foto: 6/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 75, S. 201.

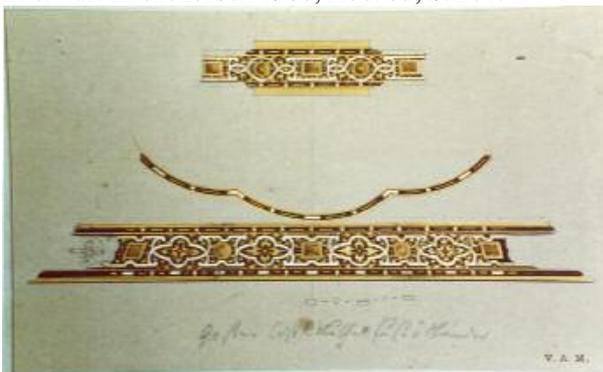


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3144-1919, V&A.

Die beiden Detailzeichnungen der Schaftringe und der sechsteilig geschwungenen Fußmontierung (I., II.) erstellte Vasters für einen authentischen Pokalkorpus in Form einer Kam- 1, 2
muschel und ergänzte den balusterförmigen, in zwei Registern godronierten Schaft sowie den muschelförmigen Fuß. Das ergänzte und neu- gefasste, aus dem Nachlass der Sammlung Benjamin Altman stammende Stück befindet sich heute im Metropolitan Museum of Art, 3
New York.¹ Der wahrscheinlich in einer Mailänder Werkstatt um 1600 geschnittene Bergkristall-Korpus ist ganzflächig verziert mit zart geschliffenen Blattranken und doldenartigen Blüten ersetzende Punktreihen – ein Ornament, welches Vasters für mehrere Bergkristall- Objekte in abgewandelter Form übernahm (vgl. u.a. zwei Pokale in Form einer Muschel, P11 und P8, sowie einen Deckelpokal mit Herkules, P3, aus dem Nachlass der Baroness Batsheva de Rothschild). Während der kurze, gedrungene Schaft sich nicht sehr homogen einfügt, orientierte Vasters den Fuß, wenngleich in der steifen Manier des 19. Jahrhunderts, ganz am Gefäßkorpus.²



Abb. 3 Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel. Korpus: Mailand, um 1600; Schaft, Fuß im 19. Jahrhundert ergänzt. Emailierte Goldmontierungen mit Edelstein- und Perlenbesatz nach Vasters' Entwürfen. Maße: 24,1 x 31,1 x 26 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40.655 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 74).

Die Dekorbänder der Montierungen lehnen sich mit den beiden zu geometrischen Formen

¹ Hackenbroch 1986, S. 199-201, Abb. 74.

² Dazu Hackenbroch 1986, S. 201.

geflochtenen weißen Bändern auf schwarzem Fond mit goldenen Ranken und Blütenmotiven an Mauresken an. Vasters hatte für ein von ihm als *Braune Jaspis Coupe* bezeichnetes Gefäß (P30) derartige Ornamentbänder von einer heute im Kunsthistorischen Museum zu Wien verwahrten Pariser Kanne (1560-70) kopiert und durch eigene Ornamente im gleichen Stil ergänzt. Diese verwendete er für eine Reihe von Objekten, deren Entwürfe sich im Konvolut erhielten³, u.a. für den heute in New York befindlichen Pokal.

Auf beiden Detailzeichnungen verweist Vasters auf die Destination der Montierungen: *Großer Christalmuschelfuß* (I., II.) und *Ständer* (II.), womit der Schaft gemeint ist, während er den Schafring als *Bund* (I.) bezeichnet. Im Gegensatz zu Hackenbrochs Beobachtung, Vasters habe von seinen Montierungsvorschlägen alle bis auf einen getreulich übernommen⁴ muss hier festgestellt werden, dass alle drei Montierungen ihren Entwürfen gemäß ausgeführt und verwendet wurden: Sie entsprechen sowohl in Form als auch Ornament.

Vermutlich wurde Detailzeichnung I. missverstanden: Auf dieser ist oben in Bleistift die Form des oberen Schafringes festgehalten sowie der Edelstein- und Perlenbesatz angedeutet. Darunter befindet sich derselbe Schafring als teilweise farbig ausgeführte Zeichnung mit dem schematisch auf die Fläche projizierten Mauresken-Ornamentband. Nur dessen mittlerer Bereich wurde in typischer Goldschmiedemanier beispielhaft vollendet, während der „aufgeklappte“ Rest des Bandes als Skizze verblieb und nur zwei querrrechteckige Fassungen an den Seiten ohne deren Edelsteinbesatz gemalt wurden, um den Rhythmus des Bandes zu verdeutlichen. Diese zwei Darstellungen eines Schafringes (des oberen) sowie die Darstellung des unteren Schafringes mögen zu Hackenbrochs Annahme geführt haben, es handele sich um drei derartige Montierungen.

Im Gegensatz zu Hackenbrochs Beobachtung zeigt keine der auf Detailzeichnung II. dargestellten Perlenfassungen ein oder gar zwei kleine Löcher, um die Perlen am Grund zu befestigen.⁵ In der Tat stellte Vasters die run-

den Fassungen geschlossen dar, und verdeutlichte die Form mit jeweils einem Schlagschatten links unten und einem Reflex in der Mitte (am Grund jeder Perlenfassung). Auch erscheinen die Perlenfassungen im Vergleich mit den Kastenfassungen auf Detailzeichnung I. nicht ungewöhnlich tief bzw. so tief, dass sich bei der Fertigung auf der Rückseite der Montierung ein Vorsprung bilden muss.⁶ Die Methode, die Perlen in Vertiefungen (Fassungen) zu versenken, ist nicht etwa nur bei den Detailzeichnungen dieses Pokals zu beobachten, sondern ein auf den Entwürfen im Konvolut immer wieder zu beobachtendes Merkmal (vgl. u.a. P20, V., VI. und S8, II.). Zudem wurde auch in der Renaissance nicht immer der sog. „butterfly clip“ eingesetzt. Häufig halten rahmende Elemente der Fassungen, beispielsweise Rollwerkvoluten und dergleichen, Perlen und rund geschliffene Edelsteine.



Abb. 4 Illustration des nach Vasters' Entwürfen neugefassten und mit Schaft und Fuß ergänzten Pokals in der ehemaligen Sammlung Spitzer (Spitzer 1992 (V), Taf. VII, Nr. 7, Gemmes).

smith, apparently inexperienced and fearful to damaging the enamel when using solder for the collets, chose to sink the pearls in apertures, an unorthodox solution which resulted in tiny protrusions on the reverse. The alternative practice first observed, widely used, was to secure superimposed parts to the base by means of butterfly clips, a practice first observed about 1500. It is possible that Spitzer became aware of this goldsmith's shortcoming and raise an objection, since there is no sign of the same impoverished method being used in any of the other pieces under discussion."

⁶ Es sollte bedacht werden, dass jegliche im Vergleich mit authentischen Arbeiten ungewöhnliche bzw. abweichende Fertigungstechnik nicht zwangsläufig auf Vasters zurückzuführen ist. Ebensogut mag eine externe Werkstatt, die mit der Ausführung betraut wurde, wie der Pariser Goldschmied Alfred André, für dergleichen verantwortlich sein.

³ Vgl. Pokal P30, Anm. 1.

⁴ Hackenbroch 1986, S. 201: „all but one (...) faithfully adopted“.

⁵ Hackenbroch 1986, S. 201: „Vasters indicated (...) two tiny holes for securing the pierced pearls to the ground. The gold-

- 4 Während die Neufassung und Ergänzung des Pokals im Katalog der Sammlung Spitzer unerwähnt bleibt, verweist der Eintrag im Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer – der Kunsthändler dürfte der Auftraggeber gewesen sein – darauf hin, dass die Montierungen späteren Datums sind als der Pokal. Der ergänzte Fuß bleibt jedoch unerwähnt.⁷

Gefertigt wurden die Montierungen in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André.⁸ Daher ist zu vermuten, dass alle vergleichbaren Montierungen im Konvolut (vgl. P30, Anm. 1) ebenfalls in Paris ausgeführt wurden.

⁷ Spitzer 1893, Lot 2599: ‚La monture de cette pièce nous semble d’époque postérieure à la coupe‘. – In Spitzer 1892 (V), S. 14-15, Nr. 7, Taf. VII. (Gemmes), als ‚Travail italien (XVIe siècle)‘ aufgeführt. Vgl. Hackenbroch 1986, Anm. 75.

⁸ Distelberger 1993, S. 284, wies auf die Modelle von André hin.

P11. Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit einem von einem Hund besetzten Henkel aus Rankenwerk

Realisation: unbekannt

I. E. 2626-1919 (M12A/29): Bergkristall-Pokal

Die Beschriftung (Tinte) befindet sich auf den eingefügten Blattteilen

[auf dem Kopf:] *No 3 7 Th[eile]* $\frac{No\ 7}{b}$

a

N: 3[auf dem Kopf] *No IIII*

No 4 [auf dem Kopf]

Weißes Papier, Bleistift, Gold, weiß, grün, grau-blau, blau; Bergkristall: hellblau-grün koloriert

Maße: 25,5 x 23,7 cm

Fotos: 8/13 (M.K.)

Zustand: In das Blatt wurden drei Teile eingefügt, die stark vergilbt und befleckt sind: 1. Henkel (12 x 8 cm) mit zwei Skizzen (Verzierung der Henkelaußenseite und Volutennase), 2. oberer Schaftring (1,7 x 5,1 cm), 3. unterer Schaftring (0,9 x 4,6 cm)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 237, 238, Abb. 156.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2626-1919, V&A.

Anlehnd an den Henkel eines heute im Musée du Louvre, Paris, verwahrten Achat-Pokals (P21), gestaltete der Goldschmied den volutenförmigen Henkel dieses Bergkristall-Pokals (I.).¹ Er veränderte die Farbfassung der aus dem Rankenwerk im Innern des Henkels wachsenden, dreiteiligen Blätter – statt des großen weiß-grünen Blattes ein gold-grünes und anstelle des darüber befindlichen kleinen,

roten Blattes ein weißes –, verzichtet auf die aus gereihten Kügelchen gebildeten Dolden, indem er diese mit volutenförmigen Ranken vertauschte, und besetzte die obere Rundung des Henkels mit einem lagernden, weißen Hund. Diesen setzte er vor ein großes grünes Blatt, welches, die Hinterläufe des Hundes bedeckend, wesentlich größer gestaltet ist als am Henkel des Pokals in Paris.

Die emaillierten Goldmontierungen von Entwurf I. wurden in das Blatt eingefügt, neben dem Henkel die beiden Schaftringe, während die Fußmontierung auf dem Entwurf selbst dargestellt wurde. Auffällig ist, dass die in die Zeichnung montierten Blattteile stark verschmutzt und fleckig sind. Verunreinigungen dieser Art entstanden beispielsweise beim Abpausen mit ölhaltigem Transparentpapier und sind ein Hinweis darauf, dass derartige Blätter (mehrfach) kopiert wurden – vermutlich um Details oder Zeichnungen für einen anderen Entwurf erneut zu verwenden. Es kommt bei Vasters hin und wieder vor, dass auf Entwürfen verschiedener Objekte beinahe identische Details zu finden sind, u.a. ein teufelartiges Mischwesen vor der Reling eines Tafelgeräts in Form eines Schiffs auf Rädern (TA1, V., VI.), welches zugleich als Handhabe einer Deckelvase aus Bergkristall mit Diana und Apollo, Venus und Amor (V1) verwendet wurde. Auch dort montierte Vasters die linke Handhabe in die farbige Gesamtzeichnung ein. Daneben entwarf Vasters für das schiffsförmige Tafelgerät auf Rädern (TA1) einen tempelartigen Schiffsaufbau, welcher, bei dessen Ausführung nicht verwendet, schließlich als Tempel der Königin von Saba (TA2) umfunktionierte wurde.

Der mit *No 7* bezeichnete Henkel könnte für weitere Gefäße verwendet worden sein. Als Indiz hierfür steht eine zusätzliche, auf dem Kopf davor stehende Nummerierung: *No 3*. Außerdem weist der obere Schaftring zwei unterschiedliche Bezeichnungen auf: auf dem Kopf stehend *No 3* und gegenüberliegend *No IIII*. Dagegen wurde dem unteren Schaftring nur die auf dem Kopf stehende *No 4* zugewiesen.



Abb. 2 Ausschnitt aus Abb. 1, oberer Schaftring.

¹ Hackenbroch 1986, S. 156.

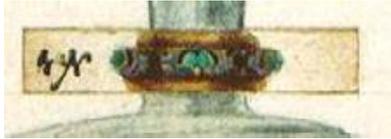


Abb. 3 Ausschnitt aus Abb. 1, unterer Schaftring.



Abb. 4 Ausschnitt aus Abb. 1, Fußmontierung.

Der in Form einer Muschel geschnittenen Pokalkorpus weist gewölbte, fächerartige, durch Einzüge getrennte Kompartimente auf und einen geschwungenen Rand. Die gesamte Wandung ist mit einem Dekor in Intaglioschnitt verziert, die Tait als Pseudo-Renaissance-Motive benennt². Stilisierte Blumen, deren Blätter und Blüten von gereihten Punkten bereichert werden, überziehen die fächerartigen Kompartimente der Wandung und werden von einer Libelle auf der rechten Seite und einem Paradiesvogel links von der Mitte begleitet. Im Konvolut erhielt sich für einen muschelförmigen Gefäßkorpus die Zeichnung eines vergleichbaren Schliff-Ornamentes, das aus Blumen mit gereihten Punkten besteht, aber, wesentlich reicher ausgebildet, mit allerlei Getier und Mischwesen durchsetzt ist. Zwar stimmt die Einteilung der Wandung mit jener auf I. überein, dennoch wird der Ornamententwurf für ein anderes Objekt beabsichtigt gewesen sein, da das Größenverhältnis zu stark differiert.



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3640-1919, V&A – siehe Anhang 8, 12.

Der balusterförmige Schaft ist von einem plastischen Blatt eingehüllt, während der gewölbte

² Tait (III) 1991, S. 228: „(...) engraved with pseudo-Renaissance motifs“.

Fuß die Muschelform des Gefäßkorpus wiederholt.

Schaft und die Verzierung der Wandung stellen eine gestalterische Parallele zu einem Bleistiftentwurf eines Bergkristall-Pokals in Form einer Muschel dar (P8), welcher wiederum an einer anderen Arbeit von Vasters angelehnt ist (P10).



Abb. 6 Ausschnitt aus Abb. 1, Henkel.

Hackenbroch bezeichnet den Hund als bemerkenswerte Originalität, da er – obwohl ein in der Renaissance bekanntes Symbol der Treue – bei keinem Pokal erscheint.³ Vielleicht diente ein von Balthasar Permoser (1651-1732)^{3a} entworfener und von Bernhard Quippe ausgeführter Nautiluspokal im Grünen Gewölbe zu Dresden, der mit einem lagernden Panther als Handhabe ausgestattet wurde, als Ideengrundlage für den mit einem Hund besetzten Henkel auf Vasters' Entwurf, keinesfalls aber als Vorlage. Dort sind nämlich nicht die Hinterläufe des Panthers hinter Blättern versteckt, wie Hackenbroch beschreibt⁴, sondern die untere Hälfte des Panthers wird aus Blattwerk gebildet.⁵

Entgegen Tait's Beobachtung findet sich im Konvolut kein identischer Hund.⁶ Gleichwohl

³ Hackenbroch 1986, S. 238.

^{3a} Zu Permoser siehe DA, Bd. 24, S. 460.

⁴ Dito: „A panther similarly posed, half hidden by foliage, occurs on a nautilus cup in the Grünes Gewölbe, Dresden.“

⁵ Zum Nautiluspokal vgl. Syndram 1994, S. 140, 141.

⁶ Tait (III) 1991, S. 226/228: „Fortunately, a second related drawing has survived in the Victoria and Albert Museum (inv. no. E. 2626-1919 [hier: P11]) which depicts the very same recumbent dog being used to decorate the enamelled gold

7a, b
 der Hund auf einem Jaspis-Pokal (P25), der, Teil des Nachlasses von Benjamin Altmann im Metropolitan Museum of Art, New York, bildet, Ähnlichkeiten aufzeigt, veranschaulicht eine direkte Gegenüberstellung mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten:

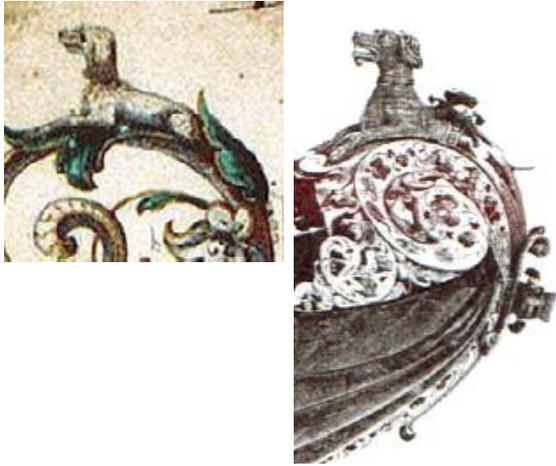


Abb. 7a (links) Ausschnitt aus Abb. 1.
 Abb. 7b (rechts) Ausschnitt des Hundes von Pokal aus dem Altman Bequest im Metropolitan Museum of Art, New York, siehe P25 (Foto: Tait (III) 1991, Abb. 251.

Wie oben angesprochen, wird der Hund auf dem Rankenhenkel (Abb. 7a) von einem Blatt verdeckt, seine hinteren Extremitäten aber sind noch gut sichtbar. Dagegen hat der Hund auf dem Jaspis-Pokal (Abb. 7b) keine Hinterläufe. Er geht ab einem Ring um seinen Bauch in einen stabwerkartigen Volutendekor über, der vergleichbar ist mit einem Dekor unter der Sphinx beim Pokal mit Sphinx (P12). Zudem hat der Hund hier sein Maul geschlossen und den Kopf leicht nach rechts gedreht, während der Hund am Jaspis-Pokal mit geöffnetem Maul geradeaus blickt. Abschließend sollte berücksichtigt werden, dass der Hund hier in der Technik des *Email en ronde bosse* weiß gefasst ist, derweil der Hund am Jaspis-Pokal goldbelassen ist und eine strukturierte Oberfläche aufweist.

mounts above the obviously spurious rock-crystal shell-shaped bowl (...) that forms the upper part of a standing cup similar to the jasper one in the Altman Bequest [hier: P25, siehe Abb. 7b].“

P12. Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
Realisation: unbekannt

I. E. 2625-1919 (M12A/29): Pokal
Beschriftung (Bleistift):

schweifartig schließen

grün anstatt blau

Weißes Papier, Gold, schwarz, graublau, gelbgrün, rotviolett, grün; Bergkristall: Bleistift, grau und blau aquarelliert

Maße: 20,5 x 26 cm

Foto: 18/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und sehr fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 167.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2625-1919, V&A.

II. E. 3449-1919 (M11C/149): Fußmontierung
Beschriftung (Bleistift):

v
1 Stück

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, schwarz

Maße: 4,1 x 10,9 cm

Foto: 12/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3449-1919, V&A.

III. E. 3351-1919 (M11C/141): Ringmontierung der figürlichen Handhaben, Schafringe und Blüte

Beschriftung (Bleistift) – die einzelnen Teile sind mit Buchstaben bezeichnet:

2 Stück

W

Z

1 Stück

Y 1 Stück

Z 4 Stück

Braunes Papier, 1. Bleistift, violett, schwarz, Gold; 1. Bleistift, Gold, weiß, schwarz; 3. Bleistift, Gold, weiß, schwarz; 4. Bleistift, Gold, rotviolett, weiß
Maße: 12,9 x 5,7 cm

Foto: 11/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig und hat Flüssigkeitsränder.

Literatur: unpubliziert

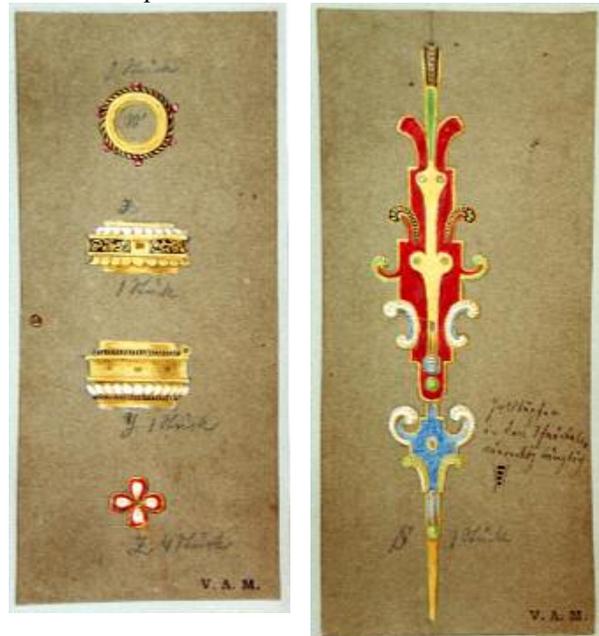


Abb. 3 (links) R. Vasters, E. 3351-1919, V&A.

Abb. 4 (rechts) R. Vasters, E. 3355-1919, V&A.

IV. E. 3355-1919 (M11C/141): Stabwerkartige Unterlage (Basis) der Sphinx

Beschriftung (Tinte und Bleistift):

Goldtupfen
in den Schnörkeln
viereckig länglich

S 1 Stück

Braunes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, gelbgrün, grell rosa, weiß, graublau

Maße: 14,1 x 6,1 cm

Foto: 11/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- V. E. 3359-1919 (M11C/141): Besatz des Muschelkammes in Form einer Sphinx
Beschriftung (Tinte und Bleistift):
gelb grün

gelbgrün

gelbgrün

R 1 Stück

Braunes Papier, rot, Gold, braun, grün, blau, graublau, gelbgrün, weiß, schwarz
Maße: 14,3 x 7 cm
Foto: 11/7 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.
Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 168; Tait (I) 1991, Abb. 306.



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3359-1919, V&A.

- VI. E. 3353-1919 (M11C/141): Besatz des oberen Schaftringes
Beschriftung (Bleistift):
U 4 Stück
Braunes Papier, Gold, braun, weiß, graublau, gelbgrün
Maße: 2,1 x 5,1 cm
Foto: 11/4 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3353-1919, V&A.

- VII. E. 3357-1919 (M11C/141): Besatz der Fußmontierung (Ornamentband)
Beschriftung (Bleistift):
T 8 Stück

Braunes Papier, Gold, gelbgrün, schwarz, hellblau, weiß, rotviolett

Maße: 2,7 x 5,1 cm

Foto: 11/6 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3357-1919, V&A.

Der Gesamtentwurf (I.) zeigt einen außergewöhnlich verzierten Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel auf balusterförmigem, godronierten Schaft und rundem, konisch aufsteigendem Fuß: Die kammartig erhöhte rechte Seite des muschelförmigen Gefäßes versah Vasters mit einem plastisch geschnittenen, grotesken Maskaron. Dessen große Augen blicken zu einer geflügelte Sphinx auf, die den Muschelkamm besetzt, während die beiden Seiten des Gefäßes mit Handhaben bestückt sind, welche in Form einer nackten, gebusten, kahlköpfigen und sich aus dem Innern über den Rand lehrenden Figur mit spitzen Ohren geschnitten sind.

Obwohl alle emaillierten Goldmontierungen auf I. dargestellt wurden, erstellte Vasters für sie sechs Detailzeichnungen (II.-VII.), welche bis auf einen kleinen Unterschied bei der Sphinx mit den auf I. gezeigten Details übereinstimmen.

Vasters entwarf das reich in Schmelz (Email en ronde bosse) gefasste Fabelwesen (V.) mit goldbelassenem Kopf. Bis auf eine Strähne werden die goldenen Locken von einem blauen, goldgemusterten, bis zum Nacken reichenden Tuch bedeckt, welches in ägyptisierender Manier von einer grünen Krone mit überhöhtem, roten Mittelteil gehalten wird. Ein tiefes, goldbelassenes Dekolleté führt zu den ebenfalls goldenen, prallen Brüsten, welche ein weißes, mit goldenen Ranken gemustertes Gewand entblößt lässt. Anstelle der bei einer Sphinx üblichen Löwenbeine zweigen die vorderen Extremitäten als geschuppte Entenbeine ab, die in gelbgrüngefassten Flossen enden. Darüber befinden sich in Federn strukturierte,

innen graublau und außen gelbe, u-förmig gewölbte Flügel, unter denen im Bogen ein schlangenartiger Leib beginnt. Dieser führt zu einer goldbelassenen Maske, dessen weit geöffneter Mund c-schwungartig in einer Volute ausläuft. Darunter setzte Vasters den Leib als kreuzschraffierten und grüngefassten Schwanz fort, welcher in Windungen in einer gelbgrünen Flosse endet. Diese war auf I. ursprünglich als delphinartiger Kopf geplant.

4 Die derart gestaltete Sphinx montierte Vasters auf eine Basis (IV.), welche in vielfache Voluten verzweigt und mit Edelsteinen besetzt der Rundung des Gefäßes angepasst ist.¹ Verschiedene Durchbohrungen deuten nicht nur den Besitz dieser Montierung an, sondern auch die Verbindungsstellen mit dem Bergkristall-Korpus.

Das Motiv der Sphinx verwendete der Goldschmied in mehreren Arbeiten. Neben dem hier gezeigten Entwurf (I.) und der entsprechenden Detailzeichnung (V.) existiert im Konvolut ein Rosenquarz-Pokal in Form einer Muschel (vgl. P28, I.), welcher in ganz ähnlicher Weise mit einer geflügelten, wengleich wesentlich fisch- bzw. reptilienartiger ausgebildeten Sphinx besetzt ist.²

Die Ähnlichkeit der „u-förmig“ gewölbten, recht kleinen Flügel hatte zu einem Vergleich Tait's mit einem Objekt im Waddesdon Bequest (British Museum, London) geführt und war ein Grund für dessen Zuschreibung an Vasters.³

Daneben stattete Vasters die Schale S1 mit Handhaben in Form einer Sphinx aus, welche mit dem hier verwendeten Fabelwesen vergleichbar sind. Weniger prominent zieren vier Sphingen den Unterfang einer trichterförmigen Deckelschale (S8) und eine Tazza (S15) ruht auf vier Füßen in Form einer Sphinx.

Schließlich sei auf die nahe Verwandtschaft der Sphinx hier mit jener verwiesen, welche

¹ Nach ähnlichem Konzept besetzte Vasters verschiedene Pokale in Form einer Muschel, vgl. P28, Abb. 2-3.

² Vgl. Hackenbroch S. 242, Abb. 167.

³ Tait (III) 1991, Nr. 32 (The Saxon miner chalcedony standing-cup), S. 270: „(...) however, the drawings of its wings (in both designs [hier I. und V.]) is unambiguously clear and they are, beyond doubt, u-shaped – in exactly the same distinctive way as the silver-gilt dragon's wings in the miner chalcedony standing-cup. No objects that correspond with these two drawings have come to light but a third Vasters drawing (reg.no. E. 2634-1919 [hier: P28]) shows a similar sphinx, without any wings [falsch: dort sind vergleichbare Flügel skizziert!] but with a scaly spine and long tail, mounted on a shell-shaped bowl – all very reminiscent of the solution on the Waddesdon Bequest standing-cup (...).“

am Vasters zugeschriebenen sog. Rospigliosi-Pokal im Metropolitan Museum of Art, New York, angebracht ist⁴ (vgl. P28, Abb. 4-6).



Abb. 8 Sphinx vom sog. Rospigliosi-Pokal – zugeschrieben an Reinhold Vasters. Emailliertes Gold und Perlen. Maße: 19,7 x 21,6 x 22,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40. 667 (Foto: Hackenbroch 1990, S. 170).

Ein Kranz von weißgefassten Halbovalen belegt sowohl die ohne ihren Steinbesatz dargestellte Fußmontierung (II.), als auch die Schaft-ringe. Diese sind in vertauschter Anordnung auf III. (Mitte) gezeichnet: unten der obere Schaft-ring, welcher wie die Fußmontierung mit verschiedenen, gereihten Edelsteinen besetzt ist, und oben der untere mit vier Rubinen, zwischen denen Ornamentbänder mit goldene Ranken auf schwarzem Fond eingefügt sind.

Die ganz unten auf III. dargestellte vierblättrige Blüte ist in vierfacher Ausführung als Unterlegscheibe für den Edelsteinbesatz der bereits erwähnten Sphinx-Basis (V.) vorgesehen. Die ganz oben auf III. dargestellte, mit einem gedrehten Band eingefasste und mit sechs violetten Kügelchen – wohl Edelsteinen – besetzte Ringmontierung dient in zweifacher Ausführung (2 Stück) zur Befestigung der beiden angestückten Handhaben in Form einer Figur.

Die auf den Detailzeichnungen dargestellten Montierungen sind neben der zu fertigenden Stückzahl und Hinweisen zur Farbe mit den Buchstaben R, S, W, X, Y und Z bezeichnet. Zwangsläufig stellt sich die Frage, ob für den Pokal weitere Details vorgesehen waren, die mit den übrigen Buchstaben des Alphabetes bezeichnet wurden. Wenn diese nicht existierten, verwundert es schon ein wenig, wieso der Aachener Goldschmied die Teile nicht mit A-F benannte. Tatsächlich finden sich im Konvolut Detailzeichnungen⁵, welche in der gleichen

⁴ Vgl. Hackenbroch 1986, S. 242-248; dies., 1990.

⁵ E. 3383-1919 (A), E. 3387-1919 (B), E. 3386-1919 (C), E. 3377-1919 (D), E. 3388-1919 (E), E. 3382-1919 (G), E. 3385-1919 (K und L) – siehe Anhang 5, Ergänzung, 14. Objekt

Kalligraphie – kleine Querstriche an den Buchstabenenden – beschriftet sind.⁶ Diese farblich und stilistisch ähnlichen Details wurden auf dem gleichen braunen Zeichenpapier dargestellt und scheinen zum Pokal zu gehören, doch wohin: Zum einen stellte Vasters diese Details auf der Gesamtansicht I. nicht dar, zum anderen passen sie ihrer Form und der Gefäßform nach nicht zum bzw. an den Pokal. Dennoch aber wurden sie anscheinend zum gleichen Zeitpunkt entworfen - wie aus der Buchstabenverteilung hervorzugehen scheint. Vasters' Buchstabenbeschriftung könnte daher darauf hindeuten,

1. dass der Pokal Teil eines Ensembles bildete – die Suche nach einem anderen, hinzupassenden Objekt, vielmehr dessen Zeichnung, blieb allerdings erfolglos,
2. dass Vasters Details verschiedener, nicht zusammengehörender Objekte zum gleichen Zeitpunkt entwarf - weshalb er diese dann allerdings nicht immer wieder mit „A“ beginnend beschriftete, erscheint unlogisch,
3. oder dass die Kalligraphie und die sich ergänzenden Buchstaben des Alphabetes rein zufällig ist – die Details demnach trotz ihrer stilistischen Ähnlichkeit nichts miteinander zu tun haben.

Mit Rankenwerk, welches bei der Ausführung vermutlich in Intaglioschnitt gearbeitet ist, ist der nur in wenige Kompartimente eingeteilte, muschelförmige Gefäßkorpus ganzflächig verziert. Wie bereits bei anderen Arbeiten sind diese immer leicht unterschiedlich gestalteten, floralen Motive mit doldenartigen Punktreihen durchsetzt (vgl. u.a. P8 und P11). Sie scheinen eine Art Standardrepertoire seiner Wandungszerzier zu sein.

Der balusterförmige Schaft weist vier plastisch herausgearbeitete, ringartige Godronen auf, von denen zwei auf der Zeichnung dargestellt sind. Der runde Fuß wurde unverziert gezeichnet.

In der Gesamtheit seiner Motive, insbesondere durch die sich über den Rand beugenden Figu-

ren-Handhaben, muss der Pokal als eine der originellsten Arbeiten von Vasters angesehen werden – gerade aber wegen der Handhaben, die in der Renaissance in der Form nicht anzutreffen sind, auch als die am wenigsten überzeugende.



Abb. 8 Ausschnitt aus Abb. 1 – Handhabe in Form einer nackten Figur.

⁶ Beschriftete Vasters Details mit Buchstaben, schrieb er diese häufig nicht in seiner Schreibrschrift (Sütterlin-Handschrift), sondern in Druckbuchstaben. Hierbei finden sich im Konvolut unterschiedliche Buchstabenstile - wohlgermerkt von seiner Hand: Manchmal sind die Buchstaben besonders groß oder etwas eckig. Und immer zeigen verschiedene, zu einem Objekt gehörenden, mit Buchstaben bezeichnete Details dieselbe Kalligraphie. D.h. finden sich im gleichen Stil beschriftete Details gehören diese in der Regel zum gleichen Objekt. Einzige Ausnahme bilden anscheinend die hier genannten Entwürfe.

P13. Langgezogener Bergkristall-Pokal mit Neptun und einem Henkel aus Rankenwerk

Realisation: unbekannt

I. E. 2624-1919 (M12A/29): Pokal

Keine Beschriftung

Weißes Papier, gelber Buntstift, Tinte, Bleistift, grün, violett, blau

Kristall: verschiedene Blautöne aquarelliert

Keine Beschriftung

Maße: 25,4 x 26 cm

Foto: 18/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig und leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2624-1919, V&A.

- 1 Der hintere Gefäßrand des Bergkristall-Pokals mit rundem, gewölbtem Fuß, balusterförmigem Schaft und langgezogenem Korpus ist mit einem agierenden Neptun besetzt (I). In ein Mischwesen umgestaltet, hat die Figur einen mehrfach gewundenem, schwarz, weiß, golden geschuppten und weit nach hinten ausgestreckten Schlangenschwanz. Er zielt mit seinem Dreizack auf etwas im Innern des Gefäßes, das er ins Visier genommen hat, dem Betrachter der Zeichnung aber verborgen bleibt.
- 2a Seine Haltung erinnert an den Neptun auf dem Rand des Pokals des Kronprinzen von Dänemark im Grünen Gewölbe, Dresden¹, den sich Vasters offenbar zum Vorbild nahm.
- 2b Der Korpus aus Bergkristall ist im Reliefschnitt dekoriert: Unter Neptun umfängt eine Muschel die hintere Rundung des barkenförmigen Gefäßes, während auf dem vorderen

Gefäßrand ein Schweif mit Flosse liegt, der sich auf der gegenüberliegenden Seite wohl wiederholt. Vielleicht gehört der Schweif zu der im Schaleninnern befindlichen Jagdbeute Neptuns, die Vasters dort nach dem Vorbild in Dresden angebracht haben könnte – an der Schale des Kronprinzen von Dänemark ein Fisch aus emailliertem Gold.



Abb. 2a (links) Ausschnitt aus Abb.1.

Abb. 2b (rechts) Ausschnitt des Pokals des Kronprinzen Christian von Dänemark – wohl Mailand, Ende des 16. Jahrhunderts (siehe P31, Abb. 14): Neptun.

Hinter der Figur des Neptun führt ein volutenförmiger Henkel in Form einer eingedrehten Ranke beinahe waagrecht zum oberen Schaft. Deutlich zeigt sich die Verwandtschaft mit dem Henkel eines im Musée du Louvre, Paris, befindlichen Achat-Pokals (vgl. P21, I.). Der Gefäßform angepasst, wurde der Henkel hier in die Waagrechte gebracht. Ein blühender Spross am Rankenhenkel zweigt nach vorne ab und liegt unterhalb des Neptuns auf dem Gefäßrand, wo er den Henkel mit dem Gefäß verbindet.

Im Konvolut befinden sich zwei Detailentwürfe, die einen ähnlichen blühenden Spross zeigen. Eine weitere Detailzeichnung führt vergleichbaren Schafttring vor.

3, 4

5



Abb. 3 (links) Reinhold Vasters, E. 3303-1919, V&A (vgl. Anhang 7, 4a).

Abb. 4 (Mitte) Reinhold Vasters, E. 3305-1919, V&A (vgl. Anhang 7, 4b).

Abb. 5 (rechts) Reinhold Vasters, E. 3330-1919, V&A (siehe Anhang 5, 7).

¹ Vgl. Syndram 1994, S. 87.

P14. Bergkristall-Pokal mit Seeszene

Realisation: unbekannt

I. E. 2629-1919 (M12A/30): Pokal mit Seeszene

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts beschnitten:

fein gravi[eren]

Weißes Papier, grau, Gold, schwarz, rotviolett, weiß, mit Bleistift gezeichnete Gravuren

Maße: 20,8 x 25,9 cm

Foto: 18/18 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2629-1919, V&A.

- 1 Auf flachem, konisch aufsteigendem Fuß konzipierte Vasters einen Bergkristall-Pokal mit balusterförmigem Schaft. Dieser sowie die Wandung des ausladenden Gefäßes – ob von ovaler oder runder Form lässt die Zeichnung I. nicht erkennen – ist ganzflächig *fein gravi[ert]*: Ein breites von Rillen eingerahmte Band schmückt den balusterförmigen Schaft sowie den Rand des Korpus mit Knospen, welche von symmetrischem Rankenwerk flankiert werden. Darunter findet sich auf der Wandung, vom oberen Zierrand durch ein schmales mit Ovalen und Punkten versehenes Band abgetrennt, eine Meerszene (Meeressturm), welche wie die übrige Gravur des Pokals recht rudimentär in Bleistift festgehalten wurde:

In das Zentrum der Szene segelt von rechts kommend ein Schiff mit hohem Deckaufbau durch das aufgewühlte Meer. Eine kleine, auf dem Heck sitzende, das geblähte Segel haltende Figur wird von einer am Bug stehenden begleitet. Hinter ihnen sind im Wasser zwei von einem Tuch segelartig überfangene Gestalten zu erkennen, wohl Nymphen, während vor dem Schiff eine überdimensional große Meer-

jungfrau mit langem, gewundenen Schweif zu sehen ist. Ganz links schließt eine kleine Gestalt ab, die mit einem Tuch wie die Nymphen auf der anderen Seite segelartig gerahmt ist.

Die Darstellung knüpft mit den zierlichen Figuren auf dem gegen den Sturm kämpfenden Schiff an Mailänder Vorbilder im Stile der Saracchi aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an.

Ein Beispiel mit Schiff und Meerjungfrauen in der als parallele Wellenlinien wiedergegebenen See findet sich im Grünen Gewölbe, Dresden.¹

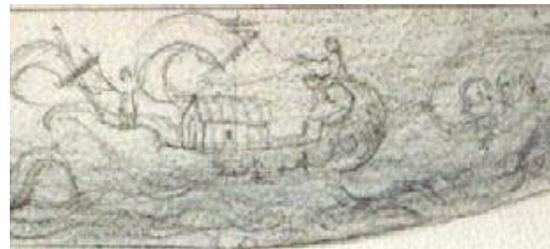


Abb. 2 Ausschnitt aus Abb. 1, Schiff und Meerjungfrauen (rechts).

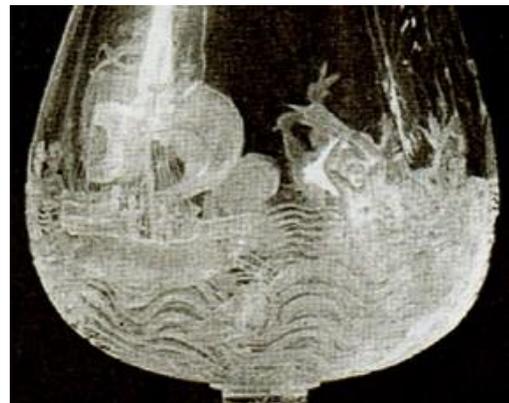


Abb. 3 Bergkristall-Flasche, Ausschnitt der Darstellung auf der Wandung. Mailand, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Dresden, Grünes Gewölbe (Foto: Kris 1929, Ausschnitt aus Taf. 562).

Vasters stellte auf der Zeichnung alle Montierungen dar. Die beiden Schaftringe und die Fußmontierung zeigen das gleiche Ornament: ein aus weißen Ranken gebildetes Band auf goldenem Grund, unterbrochen von querovalen Rubinen in einer blütenförmig geschweiften Fassung, die am Fuß mit vierblättrigen Blüten alternieren.

¹ Zum Stück vgl. Kris 1929, Taf. 562, S. 124, S. 186. – Ein weiteres Stück (ebenda, Taf. 559-561), bei dem das Schiff mit dem geblähten Segel besonders nahe steht, befindet sich im Kunsthistorischen Museum, Wien, Inv.Nr. 2356.



Abb. 4 Ausschnitt der auf I. dargestellten Montierungen (Ausschnitt aus Abb. 1).

Neben dem Pokal hat sich im Konvolut eine Schale (S8) mit Meerszene erhalten. Doch außer dem auf der Wandung dargestellten Thema, dass wegen riesiger Meerungeheuer ungleich bedrohlicher scheint, haben die Stücke nichts gemein.

P15. Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares
Realisation: unbekannt

I. E. 2628-1919 (M12A/30): Bergkristall-Pokal

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, grün, blau, rotviolett, Korpus: blau - beige

Maße: 19,3 x 21 cm

Foto: 18/17 (M.K.)

Zustand: Ein Teil des Blattes (rechts oben) wurde abgeschnitten (siehe II.) und der obere Schaftring ausgeschnitten.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2628-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3605-1919, V&A.

II. E. 3605-1919 (M11C/167): Henkel in Form eines Schlangenpaares in zwei Ansichten und Fußmontierung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, 1. Gold, schwarz, braun, weiß, rotviolett, blau, grün; 2. Gold, schwarz, braun, grün, rotviolett, blau, weiß; 3. Bleistift, Gold, braun, grün, schwarz

Maße: 11,4 x 7,1 cm

Foto: 16/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und fleckig. Form und Maße stimmen mit dem aus I. abgeschnittenen Blattteil (rechts oben) überein.

Literatur: unpubliziert

III. E. 2692-1919 (M12A/49): Henkel in Form eines Schlangenpaares, dessen stilisierte Leiber einen Rahmen formen

Keine Beschriftung

Transparentpapier, Bleistift

Maße: 13,3 x 7,5 cm

Foto: 17/8 (M.K.)

Zustand: Das Transparentpapier weist mehrere Beschädigungen auf: waagrecht verlaufende, teilweise gebrochene Knickränder und ein Loch (rechts oben).



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2692-1919, V&A.

(?) IV. E. 3528-1919 (M11C/160): Rötzeichnung einer querovalen Kartusche mit Venus und Amor auf einer Muschel als Boot

Keine Beschriftung

Blau-beiges, grob strukturiertes Papier, Rötelfstift, orange-gelbe Kreide

Maße: 7,8 x 11,3 cm

Foto: 14/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters (?), E. 3528-1919, V&A.

(?) V. E. 3530-1919 (M11C/160): Rötelsezeichnung einer querovalen Kartusche mit der Personifikation des Sommers (?)

Keine Beschriftung

Blau-beiges, grob strukturiertes Papier, Rötelfstift, orange-gelbe Kreide

Maße: 7,9 x 11,6 cm / Foto: 14/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters (?), E. 3530-1919, V&A.

(?) VI. E. 3533-1919 (M11C/160): Rötelsezeichnung einer runden Kartusche mit Abundantia

Keine Beschriftung

Blau-beiges, grob strukturiertes Papier, Rötelfstift, Kreide: orange-gelb, weiß

Maße: 9,3 x 8,3 cm / Foto: 14/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stockfleckig.

Literatur: unpubliziert

(?) VII. E. 3536-1919 (M11C/160): Rötelsezeichnung einer querovalen Kartusche mit Pictura

Beschriftung (Bleistift):

No 2

Blau-beiges, grob strukturiertes Papier, Rötelfstift, orange-gelbe Kreide

Maße: 7,8 x 11,3 cm

Foto: 14/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters (?), E. 3533-1919, V&A.



Abb. 7 Reinhold Vasters (?), E. 3536-1919, V&A.

(?) VIII. E. 3538-1919 (M11C/160): Rötelsezeichnung einer querovalen Kartusche mit einer weiblichen Personifikation

Keine Beschriftung

Blau-beiges, grob strukturiertes Papier, Rötelfstift, orange-gelbe Kreide

Maße: 7,9 x 11,5 cm / Foto: 14/36 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters (?), E. 3538-1919, V&A.

Die auf Entwurf I. dargestellte, beinahe halbkugelige Schale eines Bergkristall-Pokals ist zweiteilig dekoriert: Über vertieften Godronen befindet sich ein durch waagerechte Rillen eingefasster, breiter, vermutlich in Intaglioschnitt ausgeführter Schmuckrand mit figürli-

chen Darstellungen in querovalen Kartuschen. Diese alternieren mit zwei gleich großen, liegenden, aus Ranken gebildeten und floral mit doldenartigen Punktreihen verzierten C-Schwüngen, welche die zentral dargestellte Henkelmontierung flankieren.

Die Form des Henkels in Form eines Schlangenpaares verdeutlichte Vasters auf Detailentwurf II., der, ursprünglich Teil der Gesamtzeichnung bildend, aus dieser rechts oben ausgeschnitten wurde. Die Köpfe des Schlangenpaares liegen zu den Seiten gedreht auf dem Gefäßrand. In hohem, ohrförmigem Bogen sind die sich berührenden, in schwarzer Kreuzschraffur verzierten Leiber bis zur Mitte des Zierrandes parallel geführt, wo sie in einer Ringmontierung zusammengefasst sind. Unter dieser trennen die eine Schlinge bildenden Leiber sich und werden der Wandung folgend zum oberen Schaftring geführt.

Auch dieser wurde aus I. ausgeschnitten. Eine Bleistiftskizze auf dem Karton ersetzt den fehlenden Blattteil. Die Skizze des godronierten oberen Schaftringes lehnt sich am unteren balusterförmigen an, dürfte jedoch nicht von Vasters stammen, da die Präsentation der Zeichnungen auf Kartons nicht von ihm vorgenommen wurde.

Das Ornamentband des unteren Schaftringes entspricht mit den von vierblättrigen Blüten unterbrochenen schwarzen Ranken der Fußmontierung, bei der die Blüten zusätzlich mit gerundeten Querovalen alternieren. Im Gegensatz hierzu entwarf Vasters auf II. einen an den Schlangenleibern orientierten Dekor (Kreuzschraffur), der mit Rollwerkspangen durchsetzt ist. Zudem weisen die Schlangen auf II. keine grünen, einem Kragen ähnliche Blätter auf, sondern ein buntes, federartiges Tuch.

Auf Detailzeichnungen zu beobachtende Alternierungen wurden in der Regel bei der Ausführung umgesetzt.

Mit rundem Grundriß spiegelt der hoch gewölbte Bergkristall-Fuß die Zier des Gefäßkörpers wider: innen vertiefte Godronen, die von einem Schmuckband am Rand umgeben sind.

Für den Henkel und die figürlichen Darstellungen in Kartuschen am Rand der Wandung erhielten sich im Konvolut vergleichbare Zeichnungen, die vermutlich als Vorlagen dienten. Bereits im Falle eines Anhängers fand

sich eine als Vorbild dienende Zeichnung (vgl. A25).

Einen in Umrisslinien auf Transparentpapier gepausten, aus zwei Schlangen geformten Henkel (III.) veränderte Vasters, indem er die Leiber vereinfachte und auf den von den Schlangenkörpern gebildeten, unteren, vielfach umschlungenen Rahmen verzichtete, der einen (Wappen)-Schild umgibt. Durch die reduzierte Form erhielt Vasters' Henkel, der wohl kein Pendant auf der gegenüberliegenden Gefäßseite hat, eine klare Linienführung.¹

Den auf I. skizzierten, lagernden Figuren in den Ovalfeldern am Gefäßrand stehen vier Rötelzeichnungen querovaler Kartuschen nahe. Diese und eine dazugehörige runde Zeichnung (IV.-VIII.) könnten den Schliff eines Stückes der Renaissance wiedergeben, vielleicht eines Beckens oder einer Präsentierplatte, bei der eine zentrale runde Darstellung von vier ovalen umgeben wurde.

Allein der Vergleich der Rötelzeichnungen mit der Ausführung von Vasters' Pokal, dessen Verbleib ungeklärt ist, wird zeigen, ob oder dass diese als Vorbilder für den Randdekor herangezogen wurden. Zumindest scheint es eine kompositorische Verbindung von Entwurf V. und einer Kartusche auf I. zu geben. Die Komposition der liegenden, von einem davor grabenden Knaben begleiteten, weiblichen Figur mit ausgestrecktem Arm (V.) ähnelt der Komposition der Skizze am Pokalrand auf der linken Seite (I.) – dort allerdings spiegelbildlich. Deutlich sind die überkreuzten Beine der liegenden Gestalt zu erkennen, die sich mit ihrer Geste einem kleineren Wesen vor ihr zuwendet.



Abb. 9 Gespiegelter Ausschnitt der linken Kartusche am Gefäßrand des Pokals auf I.

¹ Vgl. ein weiteres Bergkristall-Gefäß mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares, P16

P16. Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares und einer weiblichen Halbfigur
Realisation: unbekannt

I. E. 2691-1919 (M12A/49): Bergkristall-Pokal

Keine Beschriftung

Transparentpapier, Bleistift, Gold

Maße: 23 x 17,4 cm

Foto: 17/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist weist etliche Knickränder sowie Beschädigungen auf und ist fleckig. Eine schematisierte Skizze unten links wurde beschnitten.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2691-1919, V&A.

II. E. 3611-1919 (M11C/167): Henkel in Form eines Schlangenpaares mit Blatt-ranken (Rollwerk) und einer weiblichen Halbfigur

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, Bleistift, dunkelrosa, weiß, beige, Gold, schwarz, rot, gelbgrün, graublau, braun

Maße: 13,5 x 7,8 cm

Foto: 16/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr brüchig und wurde auf weißes Papier montiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3611-1919, V&A.

Der in Bleistift in der Seitenansicht dargestellte Bergkristall-Pokal (I.) erhebt sich über einem wohl runden Fuß und balusterförmigen Schaft. Mit hoher Wandung ist der Gefäßkorpus vorne leicht gezogen, während er hinten mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares ausgestattet ist, deren goldene Leiber mit schwarzer Kreuzschraffur versehen sind:

Den Henkel hielt Vasters in einer Detailzeichnung (II.) farbig fest. Die zu einer Kordel gedrehten Schweife beider Schlangen führen der Wandung folgend vom oberen Schaftring zum Gefäßrand. Nach einer Drittelhöhe trennen sich die Leiber, beschreiben waagerecht geführte Schleifen, die in gegensätzlich geführte, c-schwungförmige Bögen übergehen. Diese werden über die Schultern einer weiblichen Halbfigur geführt, die die Leiber mit ihrem Armen umfasst. Nachdem die Schlangen dem Verlauf des menschlichen Oberkörpers gefolgt sind, enden die Köpfe vor der Halbfigur, wo sie auf den Rändern des Gefäßes liegen.

Die halbfigurige Frauengestalt mit aufgesteckten Haaren und Oberarmschmuck blickt mit leicht erhobenem Haupt geradeaus. Sie wächst an der Taille aus c-schwungförmigem, rollwerkartigen Rankenwerk, das die Schlangen bis zur Kordel hinunterreichend - umschlingt und bunt gefasst mit verschiedenen goldenen Mustern verziert ist. Ein kastengefasster Edelstein unter dem Bogen markiert die Verbindungsstelle der Einzelteile.

Wegen der Frontalperspektive ist zwar nur eine Schlange sichtbar, aber das Konzept des über die Schulter der Halbfigur geführten Reptils

lässt eine symmetrische Konstruktion aus zwei Schlangen zwingend erscheinen.

In vergleichbarer Form gestaltete Vasters den aus zwei Schlangen gebildeten Henkel eines anderen Bergkristall-Pokals (P15). Dort verdeutlicht bereits die Gesamtzeichnung (P15, I.) das Schlangenpaar, während beim zugehörigen Detailentwurf (P15, II.) eine Vorderansicht Klarheit bringt. Das identische Schema der im Bogen geführten Schlangenleiber, die zuvor eine Schleife beschreiben, und deren Köpfe auf dem Gefäßrand ruhen, indiziert, dass Vasters ein Vorbild heranzog, welches sich als Pause eines vermutlich authentischen Renaissance-Objektes im Konvolut erhielt (P15, III.). Beim Henkel des Vergleichspokals vereinfachte Vasters das Vorbild und wählte eine klare, unverschnörkelte, auf den Schlangenleib reduzierte Linienführung. Hier dagegen konzipierte er einen kompliziert gewundenen Henkel, der von Rankenwerk durchzogen ist. Zudem bereicherte er das Geflecht mit der weiblichen Halbfigur, die er in den durch das Vorbild vorgegebenen Bogen einband.

Das Resultat folgt einem Konzept der Renaissance, übertrifft dieses jedoch durch eine beträchtliche, aber homogene Bereicherung.

Alle kristallinen Teile sind mit reichem Ornament überzogen: Fuß und Schaft allein floral – bereichert mit doldenartigen Punktreihen, wie es bei mehreren Kristallgefäßen von Vasters zu beobachten ist –, während die Ranken der Gefäßwandung teilweise in grotesken Delphinen und Früchten auslaufen und mit Vögeln und Insekten, Schmetterlinge sowie Libellen besetzt sind. Derartige Ornamente schmücken Gefäße aus der Werkstatt der Saracchi.¹

In der auf Transparentpapier dargestellten Bleistiftzeichnung (I.) sind alle Montierungen mit Gold grundiert. Links neben diesen erscheinen schematisierte Skizzen (teilweise vermutlich nicht von Vasters' Hand), welche die Formen offenbar alterierter Montierungen verdeutlichen. Den Ornamentbändern konnten keine im Konvolut erhaltenen Detailzeichnungen hinzugeordnet werden – allerdings ähnelt ein Ornamentbesatz (siehe P12, VI.) dem Dekor des unteren Schafringes.

¹ Vgl. z.B. einen Pokal im Grünen Gewölbe, Dresden, Inv.Nr. V306, abgebildet in Syndram 1994, S. 49.

P17. Bergkristall-Pokal mit Drachenkopf
 Realisation: New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv.Nr. 1975.1.1495

I. E. 2604-1919 (M12A/24): Bergkristall-Pokal

Die Beschriftung (Bleistift) befindet sich auf einem eingefügten Blatt:

4 4

a

von
innen

4 4

im
Verhältniß Dessains genau
wie altes emailirtes
Bündchen

Beiges Papier, grün, Gold, schwarz, Bleistift, weiß, rotviolett, weiß, blau
 Maße: 25,1 x 26,5 cm
 Fotos: 17/20 (M.K.)
 Zustand: In das Blatt wurde rechts ein Teil eingefügt (Maße: 12 x 6,5 cm).
 Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 112, S. 218,219.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2604-1919, V&A.

3, 4 Die Ausführung des Bergkristall-Pokals auf rundem Fuß mit godroniertem, balusterförmigen Nodus, zwei figürlichen Handhaben in Form kleiner Drachenköpfe und einem großen, einwärts gewandten Drachenkopf auf der Schmalseite des Gefäßrandes befindet sich im Metropolitan Museum of Art, New York, in der Sammlung Robert Lehmans.¹

¹ Hackenbroch 1986, S. 218 und 219.

Alle wesentlichen Merkmale des Stückes – der auf einer Seite leicht gezogene Gefäßkorus mit dem Rankendekor in Intaglioschnitt, die Handhaben, der Drachenkopf mit Rubinaugen und einem hutartigen Knauf sowie die unten erhabene und oben vertiefte Godronierung des Schaftes stimmen mit der Gesamtzeichnung (I.) überein. Unterschiede zeigen die Montierungen, welche Vasters auf der Zeichnung selbst und dem am rechten Blattrand eingefügten Blatteil darstellte.



Abb. 2 Ausschnitt aus Abb. 1 – eingefügte, beschriftete Detailzeichnung der Montierungen.

Außer der Ringmontierung, mit welcher der Drachenkopf auf dem wulstartig gerundeten, hinteren Schalenrand montiert wurde, entsprechen die Einfassungen am ausgeführten Stück in New York nicht Vasters' Entwurf. Im Gegensatz zu seinem Mauresken-Konzept mit zwei zu geometrisch Mustern verschlungenen weißen Bändern auf schwarzem Grund mit goldenen Ranken sowie Rubin- und Saphirbesatz, welches Vasters für mehrere Objekte in abgewandelter Form verwendete², zeigen die Montierungen des Pokals in New York einen weitaus einfacher gestalteten Dekor³:

² Siehe *Braune Jaspis Coupe* (P30), Anm. 1.

³ Hackenbroch 1986, S. 219: „The mounts envisaged in Vasters's design are much more elaborate than in the finished version.“



Abb. 3 Pokal mit Drachenkopf – Seitenansicht. Bergkristall, emaillierte Goldmontierungen, Edelsteine. Maße: 17,6 x 13,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv.Nr. 1975.1.1499 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 111).



Abb. 4 Pokal mit Drachenkopf (siehe Abb. 3) – Vorderansicht (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 110).

Nach dem Vorbild der sehr schlichten, mit senkrechten Strichen verzierten, schmalen Ringmontierung des Drachenkopfes wurden die Montierung der fußartigen Basis des Schalenkorpus und die beiden Schaftringe gestaltet. Hierbei verbindet nun eine zusätzliche Bergkristall-Scheibe über dem oberen Schaftring den Schaft mit dem Gefäßkorpus, während Vasters auf dem Entwurf Korpus und Schaft getrennt hielt durch vier Rollwerkspannen.

Die Montierung des runden Fußes zeigt ein schwarzes, fedrig verzweigtes Rankenmuster auf goldenem Grund, das in Variationen bei mehrere Arbeiten von Vasters zu finden ist.⁴

Ein nahezu identisches Gefäß mit Drachenkopf stellte Vasters als eines von in seinem Besitz befindlichen Stücken auf der *Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902* aus.⁵

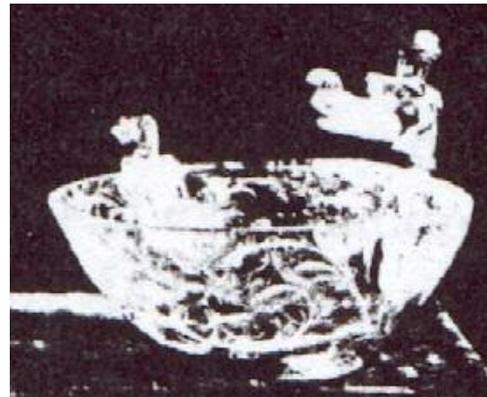


Abb. 5 Schale aus Bergkristall mit Drachenkopf. Ausschnitt aus einem Foto von Bergkristall-Objekten ausgestellt auf der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902 als Stücke aus der Sammlung Vasters (Foto: Hackenbroch 1986, Ausschnitt aus Abb. 14).

Es ist nicht sicher, ob das Bergkristall der in Düsseldorf ausgestellten, beschädigten Schale (es fehlt eine der beiden Handhaben) für den in New York verwahrten Pokal wiederverwendet wurde.

Es ergeben sich mehrere Möglichkeiten:

1. Die in Düsseldorf ausgestellte Schale wurde restauriert und „verschönert“, die fehlende Handhabe ergänzt und, mit einem neuen Schaft und Fuß versehen, zu einem Pokal montiert. Folglich diente Zeichnung I. für eine Restaurierung um oder nach 1902. Dies bestätigend, könnte Vasters' Anweisung auf dem eingefügten Blatt unter der Fußmontierung verstanden werden, nach der *im Verhältniß* [die] *Dessains genau wie altes emaillirtes Bündchen* zu erstellen waren. Diese Anweisung kann sich aber nicht auf die Fußmon-

⁴ Hackenbroch 1986, S. 219. – Vergleichbare Rankenbänder führen Zeichnungen im Konvolut vor: vgl. S7, I, II. und S4, II.

⁵ Dies., S. 219: „It appears to have been identical with the one in the Robert Lehman Collection, except that it was mounted on a low, scroll-patterned foot.“ – Das Stück ist aufgeführt in Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 2975: „Kleine runde Krystallkupa auf flachem Fuß, mit Drachenkopf und zwei Drachengriffen, gr avirte Ornamente, Goldemail-Fassung. 16. Jahrh. 10 cm hoch.“

tierung der Schale in Düsseldorf bezogen haben, trifft Hackenbrochs Behauptung zu, deren Fußmontierung sei mit einem Rankenmuster versehen, welche folglich nicht als Muster für ein Maureskenmotiv dienen konnte. Wie dem auch sei, die Qualität des Ausstellungsfotos ist keinesfalls ausreichend genug, um ein Ornament der Montierung erkennen zu können.

Gegen diese Möglichkeit, also eine Identität, spricht die aus dem Umgang mit Vasters' Zeichnungen gewonnene Erkenntnis, nach welcher vorhandene Teile (hier das Bergkristall) höchstens skizziert, in der Regel aber auf deren Darstellung verzichtet wurde.

2. Aus diesem Grund ist eine zweite Möglichkeit nicht nur in Betracht zu ziehen, sondern wesentlich wahrscheinlicher. Vasters konzipierte (I.) nach der in Düsseldorf ausgestellten Schale ein als Pokal variierte, Duplikat, das sich heute in New York befindet. Wann Vasters die Arbeit in Angriff nahm, ist ungewiss – vermutlich vor der Düsseldorfer Ausstellung oder ein Auftrag ergab sich während bzw. durch die Ausstellung.

Die nicht mit dem Entwurf übereinstimmenden Montierungen würden demnach entweder auf eine Konzeptänderung hindeuten – z.B. wurden aus finanziellen Gründen einfachere Montierungen gewählt -, oder sie indizieren mehrere, unterschiedlich montierte Exemplare (Pokale).

Ergo wären Schale und Pokal nicht identisch und der Verbleib der Schale sowie aller vielleicht weiteren Ausführungen ungeklärt.

3. Gingen die beiden vorigen Überlegungen von der Authentizität des in Düsseldorf ausgestellten Bergkristalls aus, könnte die Schale eine von mehreren Exemplaren sein, die nach Vasters' Entwurf (I.) entstanden. Womöglich ließ Vasters mehrere Bergkristall-Gefäße mit Drachenkopf schneiden. Eine auf alt „getrimmte“ Schale verblieb in seinem Besitz und wurde 1902 ausgestellt, während die als Pokal montierte Arbeit nach New York gelangte. Bei dieser recht unwahrscheinlichen Theorie müsste die Schale vor 1902 gefertigt worden sein.

Es bleibt die Forderung nach einer Untersuchung des New Yorker Bergkristalls. Sollten sich Zweifel am Alter ergeben, spräche alles für die zweite bzw. dritte Möglichkeit.

Der Entwurf des Pokals mit Drachenkopf steht stilistisch in direktem Zusammenhang mit einer Reihe von Renaissance-Beispielen, u.a. einer Trinkschale im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart.⁶



Abb. 6 Trinkschale mit Drachenkopf. Bergkristall, vergoldete Silberfassung mit Maleremail. Maße: 18,2 x 17,5 cm. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum (Foto: Kat. Karlsruhe 1986, Ausschnitt aus Abb. S. 625).

⁶ Hackenbroch 1986, S. 218. – Zur Trinkschale siehe Kat. Karlsruhe 1986, Nr. L 19.

IV. E. 3452-1919 (M11C/149): Schafringe, Fruchtorname, Kette und Anhänger des Vogels

Beschriftung (Bleistift und Tinte):

<i>Cristalcoupe</i>	<i>A. 1 Stück mit Blätter</i>		<i>B 1 Stück</i>
	<i>1 do ohne do</i>		
	<i>C 1 Stück</i>		<i>7 Stück</i>
<i>L 1 Stück</i>		<i>F {</i>	<i>8</i>
			<i>Stück</i>
		<i>G 27 Stück</i>	<i>K 12 Stück</i>
	<i>D</i>	<i>H. 4 Stück</i>	<i>I. 6 Stück</i>
	<i>1 Stück</i>		
<i>71 Theile</i>		<i>E. 1 Stück</i>	

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, grün, schwarz, gelbgrün, Dunkelflieder und rotviolett
Maße: 6,5 x 11,5 cm
Foto: 13/3 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.
Literatur: Truman 1979, Abb. 7; Tait (III) 1991, Abb. 356.



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3452-1919, V&A.

- 1 Der mit nur wenigen Unterschieden nach
2 Vasters' koloriertem Gesamtentwurf I. gefertigte Pokal stammt aus dem ehemaligen Besitz des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien. Heute bildet er Teil des Waddesdon Bequest im British Museum (London).

Die von Tait festgestellten Unterschiede von Entwurf I. und ausgeführtem Pokal¹ sind in einem Punkt zu ergänzen: Auf dem Gesamtentwurf ist der obere Teil des Fußes, eine ovale, leicht gewölbte Bergkristall-Tafel, deren Zentrum den Schaft aufnimmt, unverziert dargestellt, während diese bei der Ausführung eine Gravur zeigt. Das Motiv der sich im Wassertummelnden realen sowie mythologischen Meerwesen (Delphine, ein Hippokamp, ein auf einem Delphin reitender Putto mit einem großen Fisch in der Hand sowie ein Seekentaur, der ein Muschelhorn bläst) skizzierte Vasters auf einer bisher unerkannten Detailzeichnung

¹ Tait 1991 (III), Nr. 41, S. 321. Der Pokal (Ausführung) ist beschrieben in Tait, S. 318 ff. Literaturangaben finden sich auf S. 326.

(III.). Da das Motiv, das sich an Arbeiten der Saracchi anlehnt, in die hohle Seite (Rückseite) der Bergkristall-Tafel geschnitten wurde (Intaglioschnitt), sind Skizze und Ausführung spiegelverkehrt.



Abb. 5 Pokal mit Vogel und dem Triumph der Galatea – Ansicht der Rückseite. Bergkristall, emaillierte Goldmontierungen. Maße: 26,9 cm x 18,3 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1991 (III), Abb. 349).

In einem ersten Entwurf (II.) hatte der Aachener Goldschmied die Komposition des Pokals und insbesondere den den Deckel besetzenden Vogel mit langem Schnabel festgehalten – eine vom Kopf nach rechts abzweigende Skizze verdeutlicht die Schnabelform.² Während das Deckelkonzept mit dem Vogel sowie die Form von Fuß und Schaft bei der farbigen Gesamtzeichnung (I.) übernommen wurde, führt der Bleistiftentwurf (II.) schmalere, gelblich kolorierte Goldmontierungen ohne Bänder, aber mit angedeutetem, querovalen Steinbesatz am Gefäßrand vor und zeigt einen wesentlich brei-

² Bereits Tait 1991 (III), S. 323 und 324, widersprach der Annahme, Zeichnung II. gebe ein authentisches Stück, ein Vorbild, wieder: „(E. 2466-1919) is almost certainly not a pictorial record of an original Renaissance object, but more probably, a preliminary stage in the process of designing (...)“ – Vgl. Truman 1979, S. 158.

teren, fast eiförmigen Korpus. Zudem erdachte Vasters auf II. zunächst als Handhaben Goldapplikationen – Satyrmasken mit einem Ring im Mund (keine Löwenmasken³) – anstelle der schließlich ausgeführten Handhaben aus Bergkristall in Form von Delphinen.

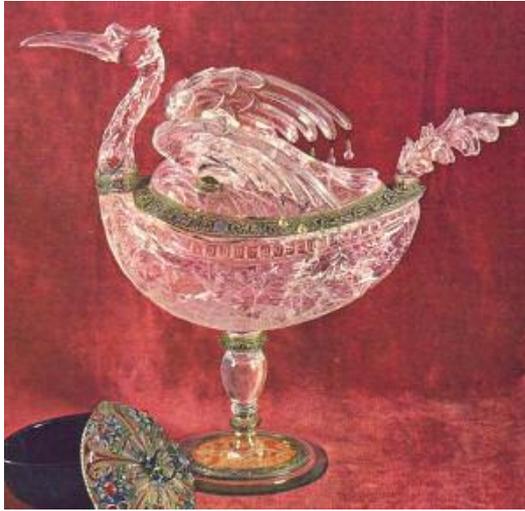


Abb. 6 Deckelpokal in Gestalt eines Vogels. Bergkristall, emailliertes Gold. Werkstatt der Saracchi - zweite Hälfte 16. Jh. Höhe: 31 cm. Florenz, Museo degli Argenti, Inv.Nr. 721 (Foto: Rossi 1959, Abb. XLIX).



Abb. 7 Gefäß in Vogelgestalt. Bergkristall, Gold, Montierungen mit Kameenbesatz. Werkstatt der Saracchi, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Höhe: 23,1 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. 2258 (Foto: Kris 1929, Abb. 534).

Die Einzigartigkeit von Vasters' Deckelkonzept wurde bereits angesprochen – in keiner fürstlichen Sammlung Europas findet sich

etwas Vergleichbares ; ebenso wurde schon auf die Vorbilder aus der Werkstatt Saracchi für die Gestalt des Vogels mit dem langen Schnabel verwiesen (das eine in Florenz⁴, das andere in Wien).⁵

6, 7

Geteilt wird hier jedoch nicht die Meinung Taits, der auf I. festgehaltene und nach dieser Gesamtzeichnung ausgeführte Pokal sei gegenüber dem ersten Entwurf (II.) ein Kompromiss, „chosen perhaps because it was less demanding of the craftsman who was responsible for carving the rock-crystal“⁶.

Zum einen stellt sich die Frage, was am Pokal auf I. weniger schwierig bzw. anspruchsvoll auszuführen gewesen sein soll. Ganz im Gegenteil dürfte das Schleifen des mit den in den Korpus integrierten, delphinförmigen Handhaben (I.) wesentlich herausfordernder gewesen sein, als das Erstellen einer recht einfachen Gefäßform (II.), bei der die einzige Schwierigkeit der sich oben verjüngende Durchmesser darstellt. Zudem war Vasters zweifelsohne erfahren genug, die technische Ausführbarkeit seiner Objekte im Auge zu behalten, d.h. er wird mit den Möglichkeiten und Schwierigkeiten des Schleifprozesses vertraut gewesen sein und Spezialisten zur Hand gehabt haben, die seine Entwürfe umsetzen konnten.

Daher muss ein anderer Grund Vasters bewogen haben, sein ursprüngliches Konzept (II.) – die Form des Korpus also – zu verändern:

Vielmehr dürfte der erste Entwurf auf ein Vorbild zurückgehen, das Vasters zu seinem Pokal inspirierte: Ein im Musée du Louvre, Paris, verwahrter Achat-Pokal⁷ führt neben der breit angelegten Gefäßform einen dominanten figürlichen Deckelbesatz vor. Das Konzept auf II. übernehmend, veränderte Vasters den halbförmigen, grotesk gestalteten Löwen (in Anlehnung an die vogelförmigen Pokale in Wien und Florenz) in einen Vogel, der ebenso souverän den Deckel beherrscht.

8

Schließlich bereicherte er auf I. den relativ einfachen Korpus mit den Handhaben in Gestalt von Delphinen. Damit die Silhouette des Gefäßes durch die ausladenden Handhaben nicht zu breit wirkt und ein Missverhältnis der Proportionen entstand, verschmälerte Vasters den Korpus in die beinahe kugelige Form (I.).

⁴ Siehe Kris 1929, Abb. 533, Rossi 1956, Taf. XLIX – vgl. auch Taf. L: Bergkristall-Deckelpokal in Form eines Vogels, Paris, Privatsammlung.

⁵ Tait (III) 1991, S. 323, 324.

⁶ Ders., S. 324.

⁷ Zum Stück vgl. Vasselot 1914, Nr. 826; Kris 1929, Nr. 570.

³ Tait 1991 (III), S. 323.

Mit den Handhaben wird nun die Breite des ursprünglichen Gefäßes erreicht und die Ausgewogenheit der Proportionen gewahrt.



Abb. 8 Achat-Pokal aus der Werkstatt der Sarachi. Achat, emaillierte Goldmontierungen. Höhe: 27 cm. Paris, Musée du Louvre (Foto: Vasselot 1914, Nr. 826, Taf. LVIII).

Das mit Früchten verzierte und mit Rubinen besetzte Ornamentband der Gefäßrandmontierung (auf I. links alternativ gestaltet) übernahm Vasters (wie rechts festgehalten) von einer Kanne im Kunsthistorischen Museum zu Wien auch für die untere Montierung des Fußes.⁸

9a

9b



Abb. 9a (oben) Gefäßrandmontierung, Ausschnitt aus Abb. 1.

Abb. 9b (unten) Gefäßrandmontierung einer Kanne aus der Sammlung Ambras. Glas, emailliertes Gold, Bergkristall-Fuß. Mitte 16. Jh. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. 1393 (Foto: Tait 1991 (III), Abb. 215).

Die nebeneinander liegenden, rechteckigen Felder des Ornamentband werden aus gewinkelten (abgetreppten) Linien gebildet, die abwechselnd eine auf ein reliefiertes Blatt gesetzte Frucht und einen Steinbesatz rahmen.

⁸ Tait 1991 (III), S. 324.

Neben der veränderten Farbe der abgetreppten Linien⁹ (blau am Vorbild, weiß bei Vasters), bereicherte Vasters das edelsteinbesetzte Feld mit dreiblättrigen Halbblüten, welche die Fassungen flankieren. Zudem setzte er unter das Ornamentband am Gefäßrand sowie am oberen Schafring einen Blattkranz an. Dieser korrespondiert mit einem plastisch geschnittenen Blattkranz (Reliefschnitt) am Gefäßkorpus unten, welcher das Meeresgetümmel der Darstellungen auf der Wandung unterfängt und über die Schwänze der Delphinhenkel greift. Alle übrigen Ornamentbänder – die obere Fußmontierung, die Schafringe sowie die Kette mit Anhänger am Hals des Vogels – entsprechen nicht nur der Gesamtansicht I., sondern auch der Ausführung des Pokals, für dessen Herstellung Vasters die mit *Cristalcoupe* überschriebenen Detailzeichnung IV. anfertigte.

4

Während die Buchstabenbeschriftung auf Bleistiftzeichnung II. die fünf Bergkristall-Teile von *a* bis *e* bezeichnet, bezieht sich die Beschriftung der kolorierten Zeichnung (I.) auf die Anzahl der bei den Montierungen zu verwendenden Edelsteine (Rubine und Diamanten), und listet zudem auf, wie viele von diesen bereits vorhanden bzw. nicht vorhanden waren. Zeichnung I. ersetzt demnach nicht allein II., beide Blätter ergänzen einander.



Abb. 10 Triumph der Galatea auf der Vorderseite des Pokals, Ausschnitt aus Abb. 1.

Derweil sich für den figürlichen Schliff des Fußes Detailzeichnung III. erhielt (s.o.) und der Triumph der Galatea¹⁰ (Vorderseite der Wandung) auf I. dargestellt ist, findet sich für die Galatea-Darstellung auf der Rückseite der

10

⁹ Tait 1991 (III), S. 326.

¹⁰ Ovid, Metamorphosen. Zur Nerëide Galatea, ihre Liebe zu Acis und ihre Bedrängnis durch den Zyklopen: 13, 738 -898.

Wandung keine Zeichnung.¹¹ Allerdings erhielt sich im Konvolut eine ähnliche Darstellung in einer ovalen Kartusche, bei der Aphrodite von einem ähnlich drapierten Tuch überfangen wird, jedoch auf zwei Hippokampen und nicht auf einem Delphin reitet.

11



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3519-1919, V&A – siehe Anhang 8, 3a.

Als Fälschungsbeweis (Beweis Vasters' fälscherischer Tätigkeit) sah Tait die Tatsache, dass das Tuch des über dem ausgestreckten Arm der Galatea fliegenden, Horn blasenden Putto (Vorderseite) über einem wohl absichtlich beigebrachten Sprung geschliffen wurde. Offenbar sollte der Sprung älter erscheinen als die „Renaissance“-Gravierung.¹² Laut Tait, war Vasters demnach nicht nur bereit, eine aufwendige und teure Fälschung zu entwerfen, sondern auch, diese absichtlich zu beschädigen, d.h. scheinbare Authentizitätsbeweise anzubringen.¹³

Es gilt jedoch zu bedenken, dass Vasters kaum selbst Hartsteine schnitt und Dekore schliiff. Auch ist nicht zu beweisen, ob bzw. dass von ihm die Anweisung stammt, dem Bergkristall absichtlich Beschädigungen beizufügen und über diese nachträglich zu gravieren. Die Entwürfe (I.-III.) weisen zumindest keine zeichne-

rischen oder schriftlichen Anweisungen für die Sprünge auf – nur dies wäre ein eindeutiger Beweis für Vasters' Verantwortlichkeit der gefälschten Authentizitätsbeweise.

Schestags Publikationen der Sammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild nach muss der Pokal vor 1872 entstanden sein, vermutlich nach 1866.¹⁴

¹¹ Siehe Tait 1991 (III), S. 318, 319, Abb. 351, 352.

¹² Das Übergravieren von Sprüngen und Fehlern im Material war bereits in der Antike ein gängiges Mittel diese zu kaschieren.

¹³ Tait 1991 (III), S. 324: „(...) no doubt these 'scars' were treated as evidence of great age and quality of the engraving since it had apparently been so highly valued during the late Renaissance period that 'protection' had been given to the rock-crystal by adding precious enamelled gold and gem-set mounts. Vasters would appear, therefore, to have been a craftsman who was prepared not only to fabricate an elaborate and costly fake but also to inflict artificial damage on it and then engrave over part of it to make the crack look older than the 'Renaissance' engraving. To go to such lengths in order to deceive is in the tradition of the more ruthless and determined breed of forgers, and so credence can no longer be given to those who suggest that Vasters was unaware of the deceptive purpose of his creations.“

¹⁴ Dito. –Schestag 1872, Nr. 568: „Schale von Bergkrystall mit Fuß und Deckel. Im Krystall ein Zug von Nereiden und Tritonen eingraviert. Den Deckel bildet ein Reiher. Fassung von Gold, emailirt und mit Edelsteinen besetzt. Längen-Durchmesser 6¼'', Höhe 10½''.“

P19. Bergkristall-Pokal mit Diamantenrosetten

Realisation: Vermächtnis Huelsmann, Kunsthalle Bielefeld

I. E. 2617-1919 (M12A/27): Pokal mit Diamantenrosetten

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, gelb; Kristall: grau aquarelliert

Maße: 25,6 x 19,4 cm

Fotos: 18/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2617-1919, V&A.

- 1, 2 Der nach Vasters' Entwurf (I.) ausgeführte Pokal befand sich ehemals in der Kopenhagener Sammlung Ole Olsen. Über das in Hamburg tätige Kunsthändler Ehepaar Gertrude Agathe Elisabeth und Friedrich Karl August Huelsmann gelangte dieser innerhalb deren Vermächtnis an die Stadt Bielefeld, und wurde im Rahmen der Ausstellung "Europäisches Kunsthandwerk - Vermächtnis F.K.A./ G.A.E. Huelsmann" in der Kunsthalle Bielefeld vom 9. November 1986 bis zum 4. Januar 1987 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.¹

¹ Zum ausgeführten Pokal vgl. Weisner 1986, Abb. S. 221. – Zur Sammlung Huelsmann vgl. auch Gloria Ehret, Europäisches Kunsthandwerk 1500-1800. Vermächtnis F.K.A./G.A.E. Huelsmann. In: Weltkunst, 56. Jg., Nr. 24, 15. Dezember 1986, S. 3917.

Bereits der gleichnamige Ausstellungskatalog präsentiert den Pokal in der Bildunterschrift als „Arbeit des Historismus des 19. Jahrhunderts“. Detailgetreu stimmt das gefertigte Stück mit der Zeichnung überein, welche in der für die Ausführung bestimmte Größe gezeichnet wurde. Lediglich die auf der Zeichnung am hochgezogenen Fuß zwischen den rosettenförmigen Blüten eingefügten, achteckig facettierten, hochformatigen Schmucksteine, welche von stehende C-Schwüngen flankiert werden, wurden an der ausgeführten Arbeit durch sechsblättrige, halbkugelige Blüten ersetzt. Und der Deckelknopf ist bei der Ausführung etwas gerundeter ausgefallen.



Abb. 2 Nach Reinhold Vasters' Entwurf ausgeführter Pokal. Bergkristallschnitte, Silber, gegossen, getrieben, graviert, teilvergoldet, Höhe: 22,8 cm. Ohne Marken. Kunsthalle Bielefeld, Vermächtnis Huelsmann (Foto: Weisner 1986, Abb. S. 221).

Die rosettenförmigen Blüten stehen der sogenannten Edelsteinrosette nahe, die seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts aufgetreten und besonders im süddeutschen Raum seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts verbreitet war. In der Regel wurde bei der einfachen Rosette, deren Form den zusammengesetzten Blüten auf Vasters' Entwurf nahe kommt, um einen Mittelpunkt kreisförmig ein Ring „aus fünf bis sechs – nur in Ausnahmefällen bis neun – Edelsteinen“ angeordnet; „diese (...) werden in einer goldenen Fassung, deren Grundform die

Schüssel-, gelegentlich auch die Mehrpaßfassung ist, gefaßt.“²

- 3 Letztgenannte Fassung führt beispielsweise ein Rosetten-Anhänger vor, welcher neben vielen weiteren Entwürfen (Miniaturen) in das Kleinodienbuch der Herzogin Anna einging; andere Einzelblätter Mielichs werden im Bayerischen Nationalmuseum verwahrt. Die Arbeiten des zeitweilig in München tätigen Miniaturmalers und Zeichner bieten „das zweifellos reichste Bildmaterial für die Diamantenrosette“³. Vermutlich werden es Mielichs Arbeiten gewesen sein, die Vasters zu seinem mit rosettenförmigen Blüten verzierten Pokal inspirierten.⁴

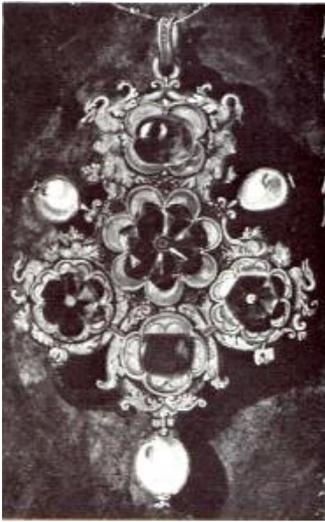


Abb. 3 Zeichnung eines Rosetten-Anhängers mit zentraler, siebenstrahliger Rosette in Mehrpaßfassung. Kleinodienbuch der Herzogin Anna, fol. 27 r (Foto: Falk 1975, Abb. 23).

In der Regel wurden Diamanten (Diamantenrosetten) verwendet, seltener Rubine oder andere Edelsteinen. Nur wenige Beispiele zeigen eine Vermischung von Edelsteinen an einer Rosette.

Nach Vasters' Entwurf wurden bei der Ausführung in Bielefeld hingegen keine Edelsteine, sondern Bergkristall verwendet. Die geschnittenen und zusammengesetzten rosettenförmigen Blüten sind nicht, wie bei authentischen Stücken, wie oben beschrieben, in eine Fassung eingelassen, sondern werden durch eine blütenförmige Klammer gehalten, welche von oben den achtstrahligen (achtteiligen)

Blütenblatt-Ring hält und am Untergrund (Montierung) verschraubt ist. Der zentral aufgesetzte Besatz der Klammer bildet hier den Mittelpunkt der Rosette, d.h. die Blütenblätter sind nicht wie bei authentischen Stücken üblich um den (Edelstein-) Mittelpunkt arrangiert.

² Falk 1975, S. 84. – Vgl. zu zusammengesetzten Edelsteinen, beginnend bei der „Rosette“, S. 84ff.

³ Ders., S. 96.

⁴ Hans Mielich wurde bereits im Zusammenhang mit Anhänger A25 erwähnt.

P20. Bergkristall-Deckelpokal mit Pinienzapfen

Realisation: unbekannt

I. E. 2726-1919 (M12B/61): Deckelpokal – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift – die Montierungen sind gelb koloriert

Maße: 37,2 x 26,5 cm

Foto: 21/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2726-1919, V&A.

III. E. 3087-1919 (M11B/116): Ornamente mit Fassungen der Dekorbänder am Fuß und Gefäßrand

Beschriftung (Tinte):

	<i>14 Stück</i>	
<i>12 Stück</i>		<i>2 Stück</i>
	<i>14 Stück</i>	
	<i>14 Stück</i>	

Beiges Papier, 1. und 3. Gold, braun, grün, graublau, rotviolett, weiß; 2. und 4. Bleistift, Gold, braun, schwarz; 5. Gold, schwarz, braun, rotviolett, graublau, grün, weiß

Maße: 9,1 x 12,2 cm / Foto: 5/24 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

II. E. 2598-1919 (M12A/21): Bergkristall-Deckelpokal mit einem Knauf in Form eines Pinienzapfens – Gesamtzeichnung

Keine Beschriftung

Graues Papier, schwarz, Gold, weiß, rotviolett, grau, graublau, grün, grell rosa, violett

Maße: 45,7 x 34,2 cm / Foto: 17/14 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2598-1919, V&A.

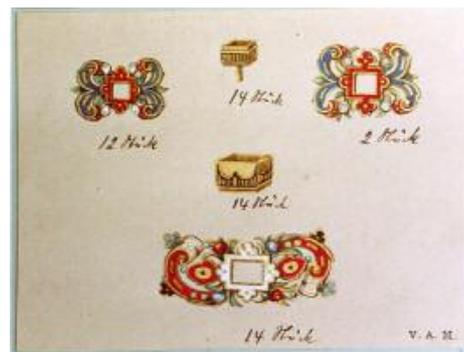


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3087-1919, V&A.

IV. E. 3339-1919 (M11C/140): Ornamente der Dekorbänder am Fuß und Gefäßrand

Keine Beschriftung

Weißes Papier, braun, Gold, grün, blau, rotviolett, weiß, mintgrün, graublau, dunkelrotviolett

Maße: 5,4 x 12,1 cm

Foto: 10/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3339-1919, V&A.

V. E. 3612-1919 (M11C/167): Knospe vom Deckelknopf, unterer Schaftring, Basis des Deckelknopfs

Beschriftung (Bleistift):

*1 Blümchen
3 Bündel*

zusammen 23 Theile

Weißes Papier, 1. Gold, braun, weiß (=Papier), rotviolett, graublau; 2. Bleistift, Gold, braun, graublau; 3. braun, Gold, graublau, rotviolett, weiß, schwarz, Maße: 8,4 x 10,5 cm

Foto: 16/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig (links).

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3612-1919, V&A.

VI. E. 3335-1919 (M11C/140): Oberer Schaftring, besetzt mit floral verziertem, unterfangähnlich arrangierten Rollwerk (mit zusätzlicher Ansicht) und Fruchtbuketts

Die Beschriftung (Bleistift) ist unten abgeschnitten:

*Rückseite
Vorderseite*

8 Bouquetten 10 Ornamente

Weißes Papier, Bleistift, Gold, graublau, braun, weiß, rotviolett, Flieder, grün, schwarz, blau

Maße: 6,3 x 10,7 cm

Foto: 10/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3335-1919, V&A.

(?) VII. E. 3334-1919 (M11C/140): Applikation des Deckels (?) in Gestalt einer dämonenhaften, geflügelten und gebusten blaugefassten Büste auf Rollwerk und Fruchtbuketts

Die Beschriftung (Bleistift) rechts ist beschnitten – übrige Beschriftung (Tinte):

4 Stück

4 Stück

4 Stück

4 Stück

A

J [] ?

Weißes Papier, braun, Gold, schwarz, grün, graublau, rotviolett, weiß, grell rosa

Maße: 8,6 x 6,8 cm

Foto: 10/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt, verschmutzt und fleckig (Farb- und Flüssigkeitsspritzer).

Literatur: unpubliziert

(?) VIII. E. 3337-1919 (M11C/140): Applikation des Fußes (?) geflügelte, weibliche Halbfigur (Chimäre), eingefasst von Rollwerk und Fruchtbuketts

Beschriftung (Tinte):

4 Stück

4 Stück

4 Stück

stahlblau

Weißes Papier, braun, Gold, rotviolett, schwarz, graublau, weiß, blau, türkis, grün, gelbgrün

Maße: 7,9 x 5,6 cm

Foto: 10/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und etwas verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

In einem ersten Bleistiftentwurf (I.), dessen unverziert gezeichneten Montierungen gelb koloriert wurden, legte Vasters die gestauchte und geschwungene Trichterform des Deckelpokals aus Bergkristall, den balusterförmigen Schaft, den hohen, runden Fuß sowie den als Pinienzapfen geformten Deckelknopf fest.



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3334-1919, V&A.



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3337-1919, V&A.

Diese grundlegenden Merkmale übernahm der Goldschmied auf dem farbigen Gesamtentwurf (II.), auf welchem er alle Montierungen mit deren bei der Ausführung applizierten Ornamenten sowie deren Edelstein- und Perlenbesatz darstellte. Allerdings wurde am oberen Schafring, vielmehr an dessen Ausstattung eine wesentliche Veränderung vorgenommen wurde: War der obere Schafring auf I. mit vier figürlich verzierten Spangen besetzt, welche als s-förmige, halbfigurig aus einer Ranke wachsende, gebuste Chimären die Verbindung zu einer unteren Einfassung des Bergkristall-Korpus schufen, ersetzte Vasters diese Spangen auf II. durch unterfangähnlich arrangiertes und mit Fruchtbuketts verziertes Rollwerk.

Für diesen Besatz des oberen Schafringes und den Schafring selbst (VI.) sowie für die übrigen Montierungen – den aus Rollwerk und Buketts gebildeten Ornamenten der mit Edelsteinen und Perlen besetzten Ornamentbänder an der von Profilen begrenzten Zarge des Fußes und am Deckelrand (III., IV.), dem unteren

Schafring, der Basis und dem floralen Abschluss des Deckelknaufs (V.) – erstellte Vasters Detailzeichnungen, die auf mehreren Kartons verteilt im Konvolut zu finden sind. Sehr farbenfroh bildeten sie eine stilistische Einheit mit dem im Reliefschnitt ganzflächig verzierten Pokal. Dessen Bergkristall ist überzogen mit Reihen von großen, liegenden C-Schwüngen, die mit Stegen verbunden sind und von denen Akanthusblätter abzweigen. Das Schliffornament stand bereits bei der Bleistiftzeichnung fest, obwohl Vasters dort lediglich die C-Schwünge am Deckel andeutete.

Der Reliefschnitt ist im Zusammenhang mit Arbeiten der Prager Hofwerkstatt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zu betrachten. Ähnliche Dekore mit Akanthusblättern und C-Schwüngen schnitt Ferdinand Eusebius Miseroni – eine Flasche¹ ist beispielsweise verwahrt im Kunsthistorischen Museum, Wien –, wo sich auch eine vom Dekor her vergleichbare Vase² aus Rauchtupas befindet.

Auf demselben Karton (140), auf den die Detailzeichnungen IV. und VI. montiert wurden, befinden sich zwei figürlich verzierte Applikationen mit gleich gestalteten Rollwerkelementen und Fruchtbuketts (VII., VIII.). Obwohl diese weder auf der Bleistiftzeichnung (I.) noch auf der farbigen Gesamtzeichnung (II.) des Deckelpokals dargestellt sind, hat es den Anschein, als würden sie für dasselbe Objekt entworfen worden sein, und zwar in jeweils vierfacher Ausführung als Besatz des Fußes und des Deckels. Ob diese halbfigurigen, geflügelten Mischwesen (Chimären) den Fuß und die dämonischen, geflügelten Büsten den Deckel des gefertigten Pokals tatsächlich schmücken, kann nur vermutet werden – vielleicht wurden sie auch nie ausgeführt.

Wie dem auch sei, das geflügelte Mischwesen auf VIII. erinnert an den Eckbesatz am Sockel des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba (vgl. TA2, XI.).

¹ Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.Nr. 2341, abgebildet in Kris 1929, Nr. 643, Taf. 192. – Zur Familie Miseroni siehe DA, Bd. 21, S. 725 ff.

² Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.Nr. 1334, abgebildet in Kris 1929, Nr. 647, Taf. 196.

2

6

3, 4

5

7, 8

P21. Achat-Pokal mit barkenförmigem Korpus und einem Henkel aus Rankenwerk

Zeichnung eines authentischen Stückes in Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. MR.223, oder Ausführung nach Vasters' Entwurf (?)

I. E. 2603-1919 (M12A/23): Achat-Pokal

Keine Beschriftung

Hellgraues Papier, grün, orange-gelb, weiß, schwarz; Achat: grau-beige, braun, zart violett

Maße: 23,1 x 25,9 cm / Foto: 17/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 138, Abb. 160.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2603-1919, V&A.

- 1 Mit seiner Zeichnung (I.) kopierte Vasters laut
2 Hackenbroch einen im Pariser Musée du Louvre verwahrten Achat-Pokal.¹

In der Tat entspricht die Zeichnung in allen Einzelheiten dem Vorbild im Louvre. Allerdings wäre beim kleinsten Zweifel an der Authentizität dieses Stückes oder bei einem Zweifel an dessen Provenienz, davon auszugehen, dass der Pokal im Musée du Louvre nach Vasters' Zeichnung gefertigt wurde, und nicht, dass die Zeichnung ein originales Stück im

¹ Hackenbroch 1986, S. 238: „One of his drawings actually reproduces an agate cup from the French royal treasure, whose scrollwork handle in predominantly white and green enamel gave him a point of departure for a handle in his sketch of a rock crystal cup surmounted by a dog. He seems to have spared no effort in trying to acquaint himself with an appropriate style before arriving at his own solution.“ – Anm. 122 mit Hinweis auf Vasselot 1914, S. 133, Nr. 823: „Coupe en agate; de forme ovale, sur pied en fuseau. Anse et monture émaillées. Seconde moitié du XVIe siècle. H. 0,185; Long. 018; Larg. 0,087. Coll. Cour. – MR. 223; E. 52.“

Louvre festhält. Eine Untersuchung ist sehr wünschenswert.



Abb. 2 Pokal mit barkenförmigem Korpus und Rankenhenkel. Achat, emailliertes Gold. Entweder Frankreich, um 1600, oder der nach Vasters' Entwurf gefertigte Pokal. Maße: 18,5 x 18 x 8,7 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. MR.233 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 159).

Vasters verwendete den aus Rankenwerk gebildeten Henkel an einem Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel (P11).² In leicht veränderter Farbfassung erscheinen die Blätter im Innern des Henkels. Zudem bereicherte Vasters dessen obere Rundung mit einem lagernden, weißen Hund, wie die Gegenüberstellung

3



Abb. 3 Gegenüberstellung des Henkels von Blatt I. (links) und eines sehr nahe stehenden Henkels vom Pokal in Form einer Muschel (rechts) – Ausschnitt aus E. 2626-1919 (siehe P11, I.).

Gleichzeitig erscheint ein nahe stehender Henkel, nun in die Waagereiche gerückt und wiederum leicht verändert, bei einem Bergkristall-Pokal mit Neptun (P13).

² Dies., S. 238, siehe vorige Anm.

P22. Achat-Pokal mit asymmetrisch vierpassförmigem Korpus
Realisation: unbekannt

I. E. 2605-1919 (M12A/24): Pokal

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun; Achat: weiß, beige, rotbraune Einschlüsse

Maße: 19,2 x 15,4 cm

Foto: 17/23 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2605-1919, V&A.

- 1 Der Korpus des Achat-Pokals (I.) erscheint in der Form eines Vierpasses, dessen unterschiedlich breite Godronen durch Einzüge getrennt sind. Auf der rechten Seite der farbigen Zeichnung verbreitert, weist das Gefäß hier am Rand ein breites, in die Wandung geschliffenes Band von Blattranken auf (Intaglioschnitt). In den für Vasters typischen, aus Punkten gebildeten Dolden endend reicht der Schliff wenig über die Mitte des Gefäßes hinaus. Gegenüberliegend definierte Vasters auf der flachen Seite des Korpus den hellen, weiß-beigen Achat mit rostbraunen Einschlüssen. Sich an die Form des Gefäßes anlehnend, weisen der balusterförmige Schaft und der flache Fuß gleichfalls Einzüge auf. Auf den Goldmontierungen des Pokals – der Fußmontierung mit hoher, gewölbter Zarge und den beiden Schafringen – deutete der Aachener Goldschmied in Bleistift ein Ornament an, ob dessen Ungenauigkeit keine im Konvolut erhaltene Detailzeichnung zugeordnet werden kann.

ment an, ob dessen Ungenauigkeit keine im Konvolut erhaltene Detailzeichnung zugeordnet werden kann.

Die Form des Korpus steht einer Schale aus Hornstein im Kunsthistorischen Museum, Wien, nahe.¹ Diese stammt aus der Produktion Salzburger Steinschneider.

¹ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. 6845. Siehe Kat. Salzburg 2002, Nr. 13.

P23. Achat-Pokal mit Meerjungfrau

Realisation: 1. unbekannt; 2. wohl Verwendung einiger Teile für die Restaurierung eines Achat-Pokals im Musée du Louvre, Paris

I. E. 3468-1919 (M11C/151): Pokal
Beschriftung (Tinte):

E.

C. (steht auf dem Kopf)

Braunes Papier, Gold, braun, weiß, grau, hellblau, grün, blau, rotviolett, schwarz, grell rosa, rosa; Achat: weiß, grau, beige, gelb

Maße: 23,3 x 11,9 cm

Foto: 13/16 (M.K.)

Zustand: Ein waagerechter Knickrand verläuft unten durch die Wandung. Die beiden Schafringe wurden in das Blatt eingefügt – diese sind stark verschmutzt. Die Beschriftung des unteren Schafringes steht auf dem Kopf: 1. oberer Schafring (1,8 x 8,6 cm), 2. unterer Schafring (1,4 x 9,2 cm).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3468-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3464-1919, V&A.

II. E. 3464-1919 (M11C/151): Alternativer Fuß

Beschriftung (Tinte):

A.

Braunes fleckiges Papier, Bleistift, Gold, grün, weiß, gelb, schwarz, grell rosa, rotviolett, braun

Maße: 4,5 x 10,9 cm

Foto: 13/18 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig und weist Flüssigkeitsränder auf.

Literatur: unpubliziert

III. E. 3471-1919 (M11C/151): Montierung des godronierten Schaftes

Beschriftung (Tinte):

D.

Beiges Papier, Bleistift, blau, Gold, braun grün, rotviolett, gelb

Maße: 5,8 x 4,3 cm

Foto: 13/18 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3471-1919, V&A.

IV. E. 3342-1919 (M11C/140): Alternative Gefäßbrandmontierung

Keine Beschriftung

Beiges Papier, gelb, grell rosa, rotviolett, grün, blau, schwarz, weiß, Gold (am schwarzweißen Rand)

Maße: 2,5 x 11 cm

Foto: 11/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3342-1919, V&A.

V. E. 3470-1919 (M11C/151): Basis des figürlichen Deckelknäufes – Seitenansicht

Beschriftung (Tinte):

F.

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, grün, rotviolett, braun

Maße: 2,6 x 3,7 cm

Foto: 13/17 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

VI. E. 3469-1919 (M11C/151): Basis des figürlichen Deckelknaufes – Aufsicht
Beschriftung (Tinte):

G.

Beiges Papier, Bleistift, mintgrün, gelb, Gold, braun, blau, weiß, rotviolett

Maße: 4,3 x 4,2 cm

Foto: 13/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig und weist oben Flüssigkeitsränder auf.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 (links) R. Vasters, E. 3470-1919, V&A.

Abb. 6 (rechts) R. Vasters, E. 3469-1919, V&A.

- 1 Der Achat-Pokal mit Meerjungfrau erhebt sich auf einem vierteiligen, durchbrochenen Fuß: Über einem von vier Schnecken und nach innen gerollten Voluten getragenen Kreisring (Reif) mit geschuppter Blattzier sind vier Delphine arrangiert. Deren Köpfe ruhen auf den Schnecken, während die Zwischenräume zwischen den c-förmig erhobenen Delphinschwänzen, welche den Kranz des unteren Schafringes stützen, mit Volutenpaaren und darüber befindlichem Stabwerk bestückt sind, welches zur Aufnahme eines Besatzes durchbohrt ist. Schirmartig schließt der abwechselnd blau und rot gefasste Kranz des unteren Schafringes den Fuß ab, während der umgekehrte Kranz des oberen Pendants den Korpus stützt. Den Schaft gestaltete Vasters aus vier zusammengesetzten Achat-Ovalen, welche von einer eiförmigen Montierung (III.) aus zarten, von Blattkränzen ausgehenden Goldfäden rahmend eingeschlossen werden. Der Gefäßrand des unverzierten Achat-Korpus, dessen Wandung etwas höher als eine Halbkugel geschnitten ist, wird von einer Montierung gefasst, deren Rosenbanddekor auf der Deckelrandmontierung wiederholt wird. Hier wie dort ist außen ein Rundprofil vorgelegt, welches mit weißen Ovalen verziert ist, die mit goldenen Strichen auf schwarzem Fond alterieren. Die Deckelrandmontierung ragt schirmartig über den Gefäßrand hinaus und faßt eine flache zum Rand hin leicht abgerundete Achat-Tafel, auf deren Zentrum der Knauf mit einer sich kämmenden Meerjungfrau bekrönt wird. Das

Design des Deckelknaufes lehnt sich an den Aufbau des Fußes an: unten ein Kreisring, darüber eine aus Voluten und Stabwerk gebildete Mittelzone, die oben durch einen Kranz schirmartig abgeschlossen wird.

In das Blatt des Achat-Pokals (I.) wurden zwei Streifen mit den Schafringen eingefügt, sodass es aus fünf Teilen besteht. Hierbei heben sich die eingefügten Blatteile durch ihre starke Verschmutzung von den anderen ab und tragen, im Gegensatz zu diesen, eine Buchstabenbezeichnung: **C.** (unterer Schafring) und **E.** (oberer Schafring). Die Beschriftung setzt sich auf den zu dem Pokal zugehörigen Detailzeichnungen fort: **A.** auf einem alternativen Fuß (II.), bei welchem Voluten die Schnecken 2
ersetzen, Masken die Delphinköpfe und gekordelte C-Schwünge die Delphinschwänze, **D.** 3
auf der Montierung des Schaftes (III.), **F.** auf der Seitenansicht (V.) und **G.** auf der Aufsicht 4
(VI.) der Basis der Meerjungfrau (Knauf). 5
6

Damit scheinen diese Teile zusammenzugehören und der Fuß II. den auf I. bei der Ausführung ersetzt zu haben. Ersetzt werden sollte auch das Ornamentband der Gefäßrandmontierung - zumindest hielt Vasters auf einem letzten, unbezeichneten Entwurf (IV.) eine Alternative fest, bei der die Rosen von I. durch ein von Blüten durchsetztes Schweifwerkband ausgetauscht wurden. 4

Soweit scheint es sich um kein besonders kompliziertes Projekt von Vasters gehandelt zu haben. Allerdings muss in die Betrachtung des Achat-Pokals mit Meerjungfrau – der Verbleib ist unbekannt – ein Achat-Pokal im Musée du Louvre, Paris, einbezogen werden (siehe S18, Abb. 2).

Das Pariser Stück zeigt nämlich einen mit I. 7
identischen Fuß und unteren Schafring, wobei die für einen Besatz vorgesehenen Plätze am Fuß (zwischen den Delphinschwänzen) beim Pariser Pokal mit Kameen besetzt sind.

Auch sind der untere Teil des oberen Schafringes und die Form der Deckelrandmontierung mit dem in Email champlévé ausgeführten Ornamentband mit Entwurf I. identisch. Das Gefäß an sich hingegen (Material sowie Form des Schaftes, des mit Kameen besetzten Korpus, des gewölbten Deckels und des aus einer Kamee gebildete Deckelknauf) unterscheidet sich grundlegend von Vasters' Pokal.

Hayward vermutete, dass sich unter dem Fuß des kopfplastigen Pariser Stückes ehemals eine

Achat-Basis befand, da der kleine Fuß in einem Missverhältnis zum großen Korpus stehe.¹



Abb. 7 Fuß des Achat-Pokals im Musée du Louvre, Paris, Ausschnitt aus S18, Abb. 2.

Allerdings äußerte Hayward keine Zweifel an der Authentizität des Fußes. Eine wünschenswerte Untersuchung des Pokals im Louvre dürfte vermutlich ergeben, dass der mit I. identische Fuß aus dem 19. Jahrhundert stammt und innerhalb einer Neufassung und Ergänzung hinzugefügt wurde, was zur ersten, sehr wahrscheinlichen Möglichkeit führt:

1. Die Restaurierung gab Anlass, einen eigenen Achat-Pokal zu kreieren (I.), für den Vasters den modifizierten Fuß erstellte (II.). Dass nicht dieser, sondern der für den Pariser Pokal verwendete Fuß auf I. erscheint (unten an I. montiert), mag an einer Konzeptänderung liegen.

Insbesondere die Tatsache, dass Blatt II. ebenso verschmutzt ist wie die Streifen der Schafringe auf I., legt eine Konzeptänderung nahe, bei der die Füße ausgetauscht wurden. Offenbar waren die Details auf den verschmutzt erscheinenden Blättern für die Restaurierung bestimmt.

Dies hieße, dass Fuß II. ursprünglich für die Restaurierung vorgesehen gewesen wäre, während der Fuß auf I. für den neuen Pokal bestimmt war. Letztendlich aber wurden die Füße ausgetauscht, und der Fuß auf I. für die Ergänzung benutzt. Somit dürften die Ergänzung und der neue Pokal in einer Kampagne entstanden sein.

¹ Hayward 1979, Tafel 254, S. 361: „It appears to have lost the bottom of its foot and is now somewhat top-heavy. This is confirmed by the fact that the bottom of the screw securing the bowl to the foot can now be seen through the pierced foot, whereas originally it would have been hidden by a agate base that is now wanting.“

Ebenso wurden die auf I. dargestellten Ornamente von Gefäß- und Deckelrandmontierung für die Restaurierung verwendet und für Vasters' Pokal durch das Ornament auf IV. ersetzt.

2. Solange nicht gesichert ist, dass die auf I. mit dem Pariser Pokal identischen Teile aus dem 19. Jahrhundert stammen, muss zumindest folgendes in Betracht gezogen werden:

Vasters hielt den Fuß des als Vorbild dienenden Pariser Pokals für einen eigenen Achat-Pokal fest. Da er diesen jedoch nicht für seine Arbeit als Kopie verwenden wollte, erdachte er eine Variation (II.) und veränderte das Ornamentband auf IV. Schließlich vermied er durch ein im Verhältnis zum Fuß besser proportionierten, schlankeres Gefäß die Kopflastigkeit des Pariser Pokals und ersann einen Deckelknopf in Form der Meerjungfrau, die er auf eine an den Fuß angelehnte Basis platzierte, sodass ein einheitlich wirkendes Stück entstand.

Als Vorbild für den Fuß dürfte Vasters ein Salzfass des Sebastiano Juvara² oder etwas Vergleichbares gedient haben. Beim heute im Victoria and Albert Museum, London, verwahrten Salzfass vom Ende des 17. Jahrhunderts umrahmen das eigentliche Salzgefäß drei Delphine mit erhobenen Schwänzen, die mit schildförmigen Rankenarrangements alterieren – eine mit dem Fuß auf I. vergleichbare Komposition.

Außerdem wird die Basis des Salzfasses von drei Hippokampen getragen, die Vasters durch Schnecken ersetzte. Die Verwendung der Weichtiere als Füße einer Basis war ihm vom sog. Rospigliosi-Pokal bekannt (vgl. P28, Abb. 4-6). Die Schnecken setzte er im übrigen ein weiteres Mal ein: Wie hier kriechen sie beim Quarz-Pokal in Form einer Muschel mit Neptun(vgl. P29, I.), quer zur Basis angebracht und scheinbar uneinig, in verschiedene Richtungen.

² Sebastiano Juvara war Mitglied einer Goldschmiedefamilie von Messina (Sohn des Pietro III) und tätig am Ende des 17. Jahrhunderts. Vgl. Thieme-Becker, 19. Band, S. 357. – Zum Salzfass siehe Hermarck 1978, Abb. 453, S. 186. – Das Salzfass ist auch im Zusammenhang mit dem Quarz-Pokal mit Neptun von Interesse (P29, Abb. 4).



Abb. 8 Salzfass von Sebastiano Juvara. Silber, vergoldet. Messina, Ende des 17. Jahrhunderts (um 1690). Höhe: 28 cm. London, Victoria and Albert Museum (Foto. Hermarck 1978, Abb. 453).



Abb. 9 Ausschnitt aus Abb. 8.

P24. Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
Realisation: unbekannt

I. E. 2614-1919 (M12A/27): Pokal -
Seitenansicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold; Korpus: rotbraun,
braun, beige

Maße: 28,4 x 23,5 cm

Foto: 17/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und etwas fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 155, S. 235.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2614-1919, V&A.

II. E. 2616-1919 (M12A/27): Pokal -
Rückseite (Kamm mit Maskaron)

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold; Korpus: rotbraun,
braun, beige

Maße: 20,1 x 15,8 cm

Foto: 17/36 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2616-1919, V&A.

III. E. 2969-1919 (M11B/106): Segment
eines floralen Ornamentbandes mit
blütenförmiger Unterlegscheibe -
vermutlich Fußmontierung

Die Beschriftung (Bleistift) ist oben abgeschnitten:
[3 Stück] (?)

1 Stück

Grüngraues Papier, 1. braun, Gold, rotviolett; 2.
Gold, braun, rotviolett, weiß, grün, schwarz, blau

Maße: 3,7 x 6,3 cm

Foto: 3/32 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2969-1919, V&A.



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2966-1919, V&A.

- IV. E. 2966-1919 (M11B/106): Segment eines floralen Ornamentbandes – vermutlich Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

2 Stück

Grüngraues Papier, braun, Gold, grün, rotviolett, schwarz, weiß, gelbgrün, hellblau

Maße: 4,2 x 5,7 cm

Foto: 3/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- V. E. 2968-1919 (M11B/106): Segment eines floralen Ornamentbandes – vermutlich Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Grüngraues Papier, Gold, rotviolett, weiß, schwarz, blau, grün, gelbgrün

Maße: 4,1 x 5,8 cm

Foto: 3/32 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 2668-1919, V&A.

- VI. E. 2967-1919 (M11B/106): Segment eines floralen Ornamentbandes – vermutlich Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

2 Stück 2 Stück

Grüngraues Papier, 1. Gold, weiß, blau, rotviolett, schwarz; 2. Gold, grün, rotviolett, schwarz, grün

Maße: 3,1 x 6,5 cm

Foto: 3/31 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 2667-1919, V&A.



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 2965-1919, V&A.

- VII. E. 2965-1919 (M11B/106): Segment eines floralen Ornamentbandes und blütenförmige Unterlegscheibe – vermutlich unterer Schaftring

Beschriftung (Bleistift):

4 Stk

2 Stk

2 Stk

Grüngraues Papier, 1. Gold, rotviolett, braun, grau; 2. Gold, weiß, grün, rotviolett

Maße: 3,9 x 6,7 cm

Foto: 3/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt besteht aus zwei Teilen.

Literatur: unpubliziert

- VIII. E. 2964-1919 (M11B/106): Segment eines floralen Ornamentbandes – vermutlich oberer Schaftring

Beschriftung (Bleistift):

2

2

2

Grüngraues Papier, Bleistift, Gold, violett, schwarz, weiß, grün, gelbgrün, graublau

Maße: 4,3 x 10,5 cm

Foto: 24/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

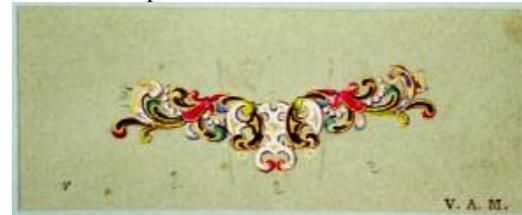


Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 2964-1919, V&A.

- IX. E. 2962-1919 (M11B/106): Floraler Dekor am Gefäßrand (vor dem Kamm)

Beschriftung (Bleistift):

2 Stk

2 Stk

2 Stk

2 Stk

2 Stück in 8 Theilen

Grüngraues Papier, Gold, grün, rot, weiß, schwarz, blau, gelbgrün

Maße: 4,3 x 11,1 cm

Foto: 3/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 2962-1919, V&A.

- X. E. 2979-1919 (M11B/107): Abundantia (auf dem Kamm) - Vorderseite

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, grün, gelbgrün, rotviolett, grau, blau, schwarz, hellblau, violett

Maße: 4,7 x 7,6 cm

Foto: 4/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 2979-1919, V&A.

- XI. E. 2977-1919 (M11B/107): Abundantia (auf dem Kamm) - Rückseite

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, gelbgrün, rotviolett, hellblau, blau, grau

Maße: 4,6 x 7,6 cm

Foto: 3/36 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 2977-1919, V&A.

- XII. E. 2971-1919 (M11B/106): Horn (in der Hand der Flussgötter), Vase und drapierter Stoff (unter Abundantia)

Beschriftung (Tinte):

Draperie unter weiblicher Figur

Braunes Papier, 1. Gold, braun, grün, schwarz; 2. Bleistift, Gold, weiß, schwarz; 3. Gold, braun, weiß, schwarz, rotviolett

Maße: 6,2 x 10 cm

Foto: 3/34 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 2971-1919, V&A.

- XIII. E. 2963-1919 (M11B/106): Girlande mit zwei Blumen- und Fruchtbouquets (auf der Rückseite durch den Mund des Maskaron geführt)

Beschriftung (Bleistift, Tinte):

3

1 Stück

Grüngraues Papier, braun, Gold, blau, weiß, grau, rotviolett, graublau, grün, violett, orangebraun, pink

Maße: 6,2 x 13,6 cm

Foto: 3/31 (M.K.)

Zustand: In der Mitte ist ein senkrechter Knickrand. Das Blatt ist leicht fleckig und beschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 13 Reinhold Vasters, E. 2963-1919, V&A.

- XIV. E. 2972-1919 (M11B/106): Symmetrischer Ranken- und Volutendekor (auf dem Kamm)

Beschriftung (Tinte):

1 Stück

Braunes Papier, Gold, braun, schwarz, rotviolett, weiß, grün

Maße: 4,2 x 12,2 cm

Foto: 3/32 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 14 Reinhold Vasters, E. 2972-1919, V&A.

- XV. E. 2970-1919 (M11B/106): Ein aus Ranken wachsendes Paar Füllhörner (auf XIV.)

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Braunes Papier, Gold, rotviolett, schwarz, braun, blau, grün

Maße: 4,3 x 13,3 cm

Foto: 3/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 15 Reinhold Vasters, E. 2970-1919, V&A.

- XVI. E. 2974-1919 (M11B/106): Drei Bouquets – zwei große für XV., das kleine für Abundantias Füllhorn

Beschriftung (Tinte):

3 Bouquets

Braunes Papier, 1. Gold, grün, rotviolett, blau, braun, schwarz, violett, weiß; 2. Gold, schwarz, rotviolett, grün, weiß, braun, blau, violett; 3. Gold, schwarz, grün, weiß, braun, rotviolett, hellblau, blau, violett

Maße: 5,7 x 19,7 cm

Foto: 3/34 (M.K.)

Zustand: Zwischen 1. und 2. befindet sich ein senkrechter Knickrand.

Literatur: unpubliziert



Abb. 16 Reinhold Vasters, E. 2974-1919, V&A.

- XVII. E. 2973-1919 (M11B106): Schildförmiger Dekor - Vorderseite mit Details in verschiedenen Ansichten (auf XV.)

Beschriftung (Tinte):

*Ornament von beiden Seiten
in gleicher Weise zu emaillieren*

Braunes Papier, 1. Gold, weiß, braun, blau, schwarz, rotviolett, grün; 2. weiß, braun, Gold, blau, rotviolett; 3. rotviolett, Gold, schwarz

Maße: 5,9 x 8,3 cm

Foto: 3/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 17 Reinhold Vasters, E. 2973-1919, V&A.

- XVIII. E. 2975-1919 (M11B/106): Schildförmiger Dekor – Rückseite von XVII.

Keine Beschriftung

Braunes Papier, weiß, Gold, blau, schwarz, rotviolett, grün, braun, graublau, dunkelgrün

Maße: 5,5 x 7,3 cm

Foto: 3/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 18 Reinhold Vasters, E. 2975-1919, V&A.

Der in der Seitenansicht dargestellte Pokal in Form einer Muschel (I.), dessen Rückansicht Vasters in einer zweiten Zeichnung festhielt (II.), erhebt sich auf einem muschelförmigen Fuß und balusterförmigen, godronierten Schaft. Fuß, Schaft und Korpus wurden in einem marmorierten Rotbraun koloriert, wohl Blutjaspis imitierend, während der Besatz und die figürliche Ausstattung in Bleistift gezeichnet sind.

Für die ohne Ornamente gezeichnete, gelb aquarellierte Montierung des Fußes, die dessen Form aufnimmt, für die gleichfalls gelb aquarellierten Schafringe sowie die golden gemalte Montierung am Gefäßrand existieren sieben Detailzeichnungen (III.-IX.). Daneben erhielten sich im Konvolut für den figürlich und floral besetzten Kamm des muschelförmigen, in sieben gewölbte, fächerartige Kompartimente geschnittenen Korpus neun weitere Detailzeichnungen: eine Abundantia¹ in zwei Ansichten mit ihrem Attribut dem Füllhorn auf dem Kamm (X., XI.), ein in Falten drapiertes, verbrämtes Tuch mit schwarzen Ranken auf

1
2

3-9

10, 11

¹ Hackenbroch 1986, S. 235, bezeichnet die weibliche Figur als Nymphe.

12 goldenem Fond unter der Abundantia, worauf
 die Beschriftung *Draperie unter weiblicher*
 17 *Figur* verweist (XII.), ein der Abundantia als
 18 Rücklehne dienender Schilddekor (XVII.,
 15 XVIII.), ein verbundenes Paar Füllhörner
 16 (XV.), das sich auf dem Kamm hinter dem
 Schilddekor befindet, Buketts (XVI.), von
 denen die beiden großen für die Füllhörner
 gedacht sind, ein unterhalb der Füllhörner be-
 findlicher, symmetrischer Ranken und Voluten-
 14 dekoration (XIV.) und eine mit zwei Buketts
 besetzte, weiße Tuchgirlande, welche durch
 den Mund eines Maskarons geführt ist, als
 13 welcher der Muschelkamm auf der Rückseite
 plastisch geschnitten ist (XIII.).
 Für die auf beiden Gefäßrändern vor dem
 Kamm lagernden Flußgötter (II.) ist kein Ent-
 wurf zu finden. Allerdings scheint das auf XII.
 oben links dargestellte Schneckenhorn zu den
 Flußgöttern zu gehören.

Im Gegensatz zur Gesamtzeichnung (I.) ist die
 Abundantia der Detailentwurf X. und XI. voll-
 ständig bekleidet. Zudem stützt sie sich auf
 Entwurf I. auf einem Füllhorn ab, hält dagegen
 auf den Detailzeichnungen ihr Attribut in einer
 Hand hält und stützt sich mit dem anderen
 Arm auf einem bewachsenen Felsen ab. Ide-
 ntisch ist das hier wie dort fliegende Tuch hinter
 ihren Schultern. Es bleibt daher offen, wie die
 weibliche Personifikation bei der Ausführung
 aussieht.

Das letzte Detail auf XII., eine Vase, zu der
 das kleine Bukett auf XVI. gehören dürfte,
 scheint mit der Abundantia in Verbindung zu
 stehen und wird ihr beigegeben sein.

Der in den Kamm geschnittene groteske, seine
 Zunge zeigende Maskaron mit breiter Nase (an
 der Korpus-Rückseite) ist harmonisch mit der
 Einteilung der Muschel verbunden. Die am
 Kamm schneckenförmig eingerollten obersten
 Züge der Muschel wirken daher wie die Ohren
 der Maske, während die aufgesetzte, emaillierte
 Golddekoration – die symmetrische Voluten-
 und Rankenzier (XIV.) – wie die Augen-
 brauen erscheinen. Zudem schaffen die am
 Maskaron befestigten, von der „Ohrmuschel“
 zu den Mundwinkeln geführten Girlanden mit
 Bukettbesatz, eine inhaltliche Verbindung von
 Golddekor und Hartsteinschnitt.

19 Hackenbroch erkannte den Prototyp von
 Vasters' Pokal in einem Stück im Württem-
 bergischen Landesmuseum, Stuttgart – ge-
 schnitten vom Augsburgener Daniel Mayer um

1662-63 für den Herzog Eberhard III. von
 Württemberg.² Mit seinen Applikationen suchte
 Vasters das in vergoldetem Silber mit Stein-
 besatz montierte Vorbild zu übertreffen.



Abb. 19 Pokal in Form einer Muschel. Blutjaspis, emailliertes Silber, Smaragde, Granate. Daniel Mayer, Augsburg 1662-63. Höhe: 23 cm. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.Nr. E 408 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 157).

² Hackenbroch 1986, S. 235, Abb. 157 (S. 238).

P25. Rotbrauner Jaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Hund – keine Gesamtzeichnung

Restaurierung (?); Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913, 14.40.657

I. E. 3350-1919 (M11C/140): Fußmontierung

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Gold, braun, weiß, fliederfarben, blau, grün, schwarz, grau, Bleistift

Maße: 1,5 x 10,4 cm

Foto: 11/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3350-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3445-1919, V&A.

II. E. 3445-1919 (M78, ehem. M11C/148): Volutenförmiger Besatz

Beschriftung (Bleistift):

braune

Jaspis Muschelschaale

Graue Pappe, Gold, grün, weiß, schwarz, braun, graublau

Maße: 16,2 x 8,2 cm / Foto: 16/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb.154, S. 235-237.

III. E. 3440-1919 (M78, ehem. M11C/148): Volute - Innenansicht

Beschriftung (Bleistift):

*Innere gewölbte Seite
der beiden Schnörkel*

braune Jaspis Muschelschaale

Graue Pappe, Gold, grün, Bleistift, schwarz

Maße: 10,8 x 7,5 cm

Foto: 16/26 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3440-1919, V&A.

Im Metropolitan Museum of Art, New York, befindet sich ein aus der ehemaligen Sammlung Spitzer stammender Pokal aus rotbraunem Jaspis in Form einer Muschel. Vasters entwarf die Montierung des gleichfalls muschelförmigen Fußes (I.) und des auf beiden Seiten der Wandung entlang geführten, volutenförmigen Besatzes (II., III.) des Muschelkamms.¹ Dieser ist von einem halbfigurigen Hund besetzt, der anstelle der Hinterläufe in eine stabwerkartige Volute übergeht und mit einem juwelenbesetzten, aus Blättern geformten Schmuckelement an die Volute von Entwurf II. befestigt ist. (Der Verbindungspunkt von Volute und Schmuckelement ist auf I. als Klammer an der Volute dargestellt, derweil die Blätter auf I. und II. zu finden sind.)

Bereits beim Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit einem von einem Hund besetzten Henkel aus Rankenwerk (P11) wurde entgegen Tait's Behauptung festgestellt, dass sich die Hunde hier und dort nicht vollständig gleichen (vgl. P11, Abb. 7a, b).² Darüber hinaus wird

¹ Hackenbroch 1986, S. 235, Abb. 152, 153, Anm. 120: Spitzer 1892 (V), S. 15, Nr. 9 (italienisch, Ende des 16. Jh.), Gemmes Taf. VIII; Spitzer 1893, Lot 2601, Taf. LIX. – Hackenbroch hatte lediglich den hier unter II. aufgeführte Volutenbesatz erkannt.

² Vgl. Tait 1991 (III), S. 228.

hier der Aussage, nicht nur die Montierungen, sondern das vollständige Stück würden auf Vasters zurückgehen, entgegen gesetzt, dass das Fehlen einer Gesamtzeichnung (und der Schaftringe) im Konvolut einen Hinweis auf eine Neufassung gibt. Es scheint sich daher nicht um ein vollständig neu entworfenes Objekt zu handeln, was Hackenbochs Einschätzung entspricht.³



Abb. 4 Pokal in Form einer Muschel mit Hund mit den nach Vasters' Entwürfen gefertigten Montierungen. Jaspis, emailliertes Gold mit Juwelen. Maße: 20 x 19,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40.657 (Foto: Tait (III) 1991, Abb. 251).

Dennoch könnte die Figur des Hundes auf Vasters zurückgehen. Vorbild mag ein Nautiluspokal im Grünen Gewölbe zu Dresden gewesen sein, dessen Gehäusescheitel in ganz ähnlicher Weise von einem halbfigurigen Panther besetzt ist.⁴ In vielen Fällen dienten Vasters im Grünen Gewölbe verwahrte Stücke als Vorbilder (vgl. u.a. den Pokal mit Caritas, P4, Abb. 10). Der Muschelkammesatz in Form eines Drachen vom sog. „Saxon Miner chalcidony standing-cup“ im British Museum

³ Tait (III) 1991, S. 228: „The latter (...) seems to be entirely the product of Reinhold Vasters' workshop in Aachen – including the polished hardstone foot, stem and bowl (with its unusually elongated shell form, yet lacking the carved and curling features of the narrow end); nevertheless these three parts have recently been attributed, without convincing evidence, to Daniel Mayer of Augsburg, c. 1670 [mit Verweis auf Hackenbroch 1986, S. 235].“

⁴ Zum Stück vgl. Syndram 1994, S. 140, Abb. S. 141.

(Waddesdon Bequest), London, den Tait Vasters zuschreibt und mit dem Hund des New Yorker Pokals sowie einer Meersphinx von Vasters (P28) vergleicht⁵, steht dem Panther des Nautiluspokals im Grünen Gewölbe unverkennbar nahe.



Abb. 5 (links) Gehäusescheitelbesatz in Form eines halbfigurigen Panthers vom Nautiluspokal mit Satyrtschaft. Nautiluschale, Silber, vergoldet. Entwurf: Balthasar Permoser, ausgeführt von Bernhard Quippe. Berlin, um 1707. Höhe: 30 cm. Dresden, Grünes Gewölbe (Foto: Ausschnitt aus Syndram 1991, S. 141).

Abb. 6 (rechts) Muschelkammesatz in Form eines geflügelten Drachen vom sog. Saxon miner chalcidony standing-cup. Zugeschrieben an Reinhold Vasters, vor 1872. Chalcedon, Silber vergoldet. Höhe: 22,9 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1991 (III), Ausschnitt aus Abb. 292).

Auch für das Ornament der in Email en champlévé ausgeführten Montierungen (I., II.) – das bunte Blattmuster auf weißem Fond wurde gleichfalls an den Schaftringen verwendet – findet sich im Waddesdon Bequest ein Vergleichsstück, der Griff eines Messers. Wegen des ähnlichen Ornamentes schreibt Tait das Messer ebenfalls Vasters zu.⁶

⁵ Tait (III) 1991, Nr. 32, S. 270: „This dragon, so implausible within the context of the repertoire of Renaissance ornament, can be compared with the recumbent dog by the faker Reinhold Vasters (...) on the jasper shell cup in the Altman Bequest at the Metropolitan Museum of Art, New York, (...)“

⁶ Tait (III) 1991, Nr. 23, Abb. 249, Abb. 250, S. 226: „(...) it is necessary to compare the knife-handle mounts with a similar, but proven, work of Reinhold Vasters – the enamelled gold mounts incorporating a recumbent dog on a jasper standing cup in the Altman Bequest of 1913 to the Metropolitan Museum of Art, New York (...). The enamelled gold mounts in the foot, the stem and the shell-shaped bowl of this jasper standing-cup are even closer to the agate knife-handle than those of the faked 'emerald' pendant watch.“

- 7 Schließlich ist an dem Vasters zugeschriebenen sog. Rospigliosi-Pokal im Metropolitan Museum of Art, New York (vgl. P28, Abb. 4), unter der Sphinx am hinteren Gefäßrand eine mit II. vergleichbar ornamentierte Volute zu finden.⁷



Abb. 7 Die mit Entwurf II. vergleichbare Volute am sog. Rospigliosi-Pokal (Foto: Ausschnitt aus Hackenbroch 1990, Abb. S. 170).

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Wegen des Fehlens einer Gesamtzeichnung, dürfte Hackenbrochs Annahme richtig sein, das Vasters beim hier besprochenen Pokal Jaspis neu fasste. Den Hund und den Drachen vom sog. Saxon Miner chalcedony standing-cup lehnte Vasters an den Panther des Nautiluspokals im Grünen Gewölbe an. Mit ähnlichem Konzept – Pokal in Form einer Muschel und figürlicher Muschelkammbesatz mit einem um die Wandung geführtem „Schweif“ – entstanden weitere Arbeiten, wie der Rosenquarz-Pokal mit Meersphinx (P28) und ein Bergkristall-Pokal mit Sphinx (P12). Außer dem ist der Delphin des Amethyst-Pokal mit Neptun (P29) ähnlich gestaltet.

Schließlich fand Vasters für das Ornament, das er für die Neufassung des hier besprochenen Pokals erdacht hatte, offenbar weitere Verwendungszwecke, wie am Messergriff im Waddesdon Bequest und der Volute am sog. Rospigliosi-Pokal. Zudem ähnelt das Emailornament am Schafttring des Pokals in Form einer Muschel (P26).

⁷ Hackenbroch 1986, S. 247. – Zu weiteren Literaturangaben zum Rospigliosi-Pokal siehe P28, Anm. 4.

P26. Pokal in Form einer Muschel aus Karneol (?) mit figürlichem Schaft
Realisation: unbekannt

I. E. 2620-1010 (M12A/28): Pokal in zwei Ansichten

Keine Beschriftung

Weißes Papier, blau, grau, Gold, rosa, weiß, grün, gelbgrün; Korpus, Schaft und Fuß: orange, braun
Maße: 20,4 x 23,7 cm

Foto: 18/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist diverse Ausschnitte auf – Seitenansicht (links): Fußmontierung (0,8 x 4 cm); Rückansicht (rechts): Besatz des Kammes (2 x 2,2 cm). Die Montierungen wurden teilweise in das Blatt eingefügt, wobei die Umrisse der Einfügungen den Formen der Montierungen folgen – Seitenansicht: unterer Schaftring (0,6 x 2,6 cm), oberer Schaftring mit Volutenbesatz (1,8 x 2,4 cm), gebogene Montierung in der Mitte des Korpus (Streifen, maximale Breite: 0,6 cm), Besatz des Kammes (ca. 4 x 2,7cm); Rückansicht: Girlande unter der angesetzten Muschel (Streifen, maximale Breite: 1,2 cm), floraler Besatz rechts (ca. 1,3 x 2,5 cm).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2620-1919, V&A.

1 Der in der Seiten- und Rückansicht dargestellte Pokal in Form einer Muschel ist sehr klein (Höhe: 11 cm, Länge: 11,5 cm, Breite: 8,2 cm).

Auf einem im Kwabornament gestalteten Fuß aus knorpeligen Blattranken erhebt sich, verbunden durch einen Schaftring, ein figürlich geschnittener Schaft, gebildet aus zwei weiblichen Halbfiguren mit gerundeten Bäuchen, die mit dem Rücken zueinander stehen. Während die linke Figur keine oberen Extremitäten hat, zeigt die rechte Figur anstelle des Armes eine eingerollte Volute, derweil die Schöße rockar-

tig in einem wulstigen Blattrand auslaufen. Wie Karyatiden tragen die 3,6 cm hohen Schaftfiguren über dem oberen Schaftring den als Muschel geschnittenen Korpus mit kaum eingezogenem Rand. Sieben gerundete, durch Züge getrennte und gerippte Kompartimente laufen auf der rechten Seite in einer außen vorgelegten Muschel zusammen. Deren Öffnung weist nach außen und wird von zwei plastischen Schneckenhörnern auf dem Rand flankiert.

Diverse Ausschnitte bezeugen eine nachträgliche Überarbeitung aller bunten, floral verzierten und teilweise mit Perlen besetzten Montierungen, von denen die des Fußes fehlt sowie der Besatz zwischen den Schneckenhörnern. Über dem oberen Schaftring ist ein Blattkranz aufgelegt sowie zwei übereinander gestellte, gerippte Volutenpaare: das kleine (unten) formt ein Herz, das große obere verzweigt sich nach außen und reicht zum zweiten Zug in der Wandung hinauf, der mit einem sich zur rechten Seite verjüngten Band belegt ist. Wie ein geflochtener Ehrenkranz umgibt eine Girlande mit in Dolden auslaufenden Blüten und Blättern die hinten angestückte Muschel. Diese wird außerdem von breiten, zu den Rändern auslaufenden Blatt- und Blütengeflechten flankiert. Hierbei verdeutlicht die Rückansicht (rechts auf I.), dass das obere Kompartiment verbreitert ist und über die Wandung hinausragt. Weitere florale Zier schmückt die Schneckenhörner.

Die Form der Blätter ähnelt stark den Ornamentbändern des Jaspis-Pokals in Form einer Muschel mit Hund (P25). Offenbar sind die bunten Blätter auf weißem Fond der Schaftmontierungen hier jedoch nicht in der Technik des Email champlevé konzipiert worden, sondern als mit Schmelz überzogenen Applikationen. Die Blätter ragen deutlich über die Fläche hinaus. Auch der Besatz des Korpus dürfte in der Technik des Email en ronde bosse ausgeführt worden sein.



Abb. 2a (links): Ausschnitt aus E. 3445-1919, siehe P25, II.

Abb. 2b (rechts): Ausschnitt aus Abb.1 – unterer Schaftring.



Abb. 2c Ausschnitt aus Abb. 1 – Der Besatz des Korpus wurde in der Technik des Email en ronde bosse konzipiert.

Vermutlich imitierte Vasters mit dem in Braun- und Orangetönen lasierend aquarelliertem Material Karneol und nicht Bernstein, da es nicht durchscheinend wirkt.

- 3 Es gibt eine Reihe von historischen Arbeiten, die einen mit Vasters' Entwurf vergleichbaren Schaft vorführen. Bekannt gewesen war ihm der aus drei weiblichen Mischwesen mit schlangenartigen Unterleibern gebildete, eine Blumenvase tragende Schaft im Innern der Schale des Merkelschen Tafelaufsatzes (vgl. TA5, Abb. 4).
- 4



Abb. 3 (links) Ausschnitt aus Abb. 1 – figürlicher Schaft.

Abb. 4 Merkelscher Tafelaufsatz (vgl. TA5, Abb. 4), figürlicher Schaft der Blumenvase im Innern der Schale (Foto: Hayward 1976, Ausschnitt aus Taf. 419).

Ebenfalls das Schema der verschränkten Arme vorführend und mit Unterleibern ausgestattet, erscheinen die im Vergleich zum Merkelschen Tafelaufsatz wesentlich enger aneinandergeschmiegt, als Schaft eingesetzten Meerjungfrauen einer Tazza im Art Institute of Chicago. Schließlich führt ein dem Kwabornament nahestehender Entwurf eines Kandelabers von

5

Simon Cammermeir¹ im „Neuen Zierrathen Buch“ einen mit Halbfiguren ohne Arme bestückten Schaft vor.

6



Abb. 5 Figürlicher Schaft einer Tazza. Französisch oder Flämisch, drittes Viertel des 16. Jahrhunderts. Höhe der Tazza: 13,4 cm. Art Institute of Chicago (Foto: Hayward 1976, Ausschnitt aus Taf. 388).



Abb. 6 Simon Cammermeir, Kandelaber, aus „Neues Zierathen Buch“, Nürnberg um 1670 (Foto: Kat. Nürnberg 1985, Ausschnitt aus Abb. 123).

Bei allen historischen Arbeiten treten immer drei Figuren in Erscheinung, die in Silber gefertigt wurden bzw. für eine Silberarbeit dienten, während kein Vorbild für zwei den Schaft bildende Figuren zu finden ist. Diese sind so eng verbunden, dass sie bei der Ausführung vermutlich aus einem Stück, wohl Karneol, geschnitten wurden.

¹ Der Ornamentzeichner des 17. Jahrhunderts gab bei Paul Fürst in Nürnberg heraus. Vgl. Saur, Bd. 15, S. 686-687, Cammermeir (Kammermeir, Cammermayer, Cammermeier), Simon, tätig in Wemding/Ries, drittes Drittel des 17. Jahrhunderts. Das „Neues Zierathen Buch“ entstand zwischen 1666 und 1678. – Thieme-Becker, 5. Band, S. 444.

**P27. Pokal aus Jaspis (?) mit Hermenhel-
kel**

Realisation: unbekannt

I. E. 2619-1919 (M12A/28): Pokal

Beschriftung: Die Einzelteil des Henkel sind durch-
nummeriert (Bleistift):

			4		
	5	6			
					13
	4			8	
		3		7	
1					
					9
	2				
					1
					10
		11			
					12

Grautürkises Papier, violett, Gold, weiß, grün,
graublau, blau

Maße: 20,4 x 23,7 cm

Fotos: 18/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Zustand: Das Blatt weist diverse Schnitte und Ein-
fügungen auf: 1. rechteckiger Schnitt um die linke
Hälfte des Pokalkorpus, der auf der rechten Seite
dem Verlauf des Korpus folgt; 2. rechteckiger
Schnitt um den Fuß, oberhalb der Fußmontierung
verlaufen; 3. der Henkel befindet sich auf einem
Extrablatt und ist an die rechte Hälfte des Korpus
montiert; 4. der Schaft zwischen den Schafringen
ist ausgeschnitten und fehlt.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2619-1919, V&A.

II. E. 3179-1919 (M11B/127): Vier Hen-
keldetails: Palmetten und Voluten mit
Palmettenbesatz in je zwei Ansichten:
Vorder- und Seitenansicht

Beschriftung:

No	No
11	10
~	~
No	No
12	3
~	~

Graues Papier, 1. (oben links) grün, Gold, braun,
rotviolett, weiß; 2. (oben rechts) Gold, Bleistift,
grün, schwarz, weiß; 3. (unten links) Gold, grün,
braun, schwarz; 4. (unten rechts) Gold, schwarz,
violett

Maße: 10,3 x 12,7 cm

Foto: 7/26 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3179-1919, V&A.

III. E. 3180-1919 (M11B/127): Oberer
und unterer Schafring in vier Skizzen

Beschriftung (Bleistift):

15 blaue Blümchen

14 15

Graues Papier, Bleistift, Gold, weiß, blau

Maße: 4,9 x 8,7 cm

Foto: 7/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

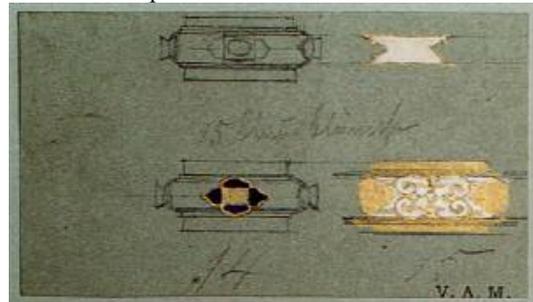


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3180-1919, V&A.

- IV. E. 3183-1919 (M11B/127): Unterer Teil des Henkels (Stab) in zwei Ansichten (Auf- und Untersicht)

Beschriftung (Bleistift):

No

13

Graues Papier, 1. Bleistift, Gold, weiß, graublau, Pink, grün, schwarz, braun; 2. Bleistift, Gold, grün, schwarz

Maße: 17,2 x 9,8 cm

Foto: 7/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3183-1919. V&A.

- V. E. 3184-1919 (M11B/127): Mittelteil des Henkel („Gewand“ der weiblichen Halbfigur in zwei Ansichten – Auf- und Untersicht)

Beschriftung

1

6.

innere Hohlseite

Graues Papier, 1. (links) Bleistift, Gold, weiß, blau, rot; 2. (rechts) Gold, grün, braun, blau

Maße: 10,3 x 13,3 cm

Foto: 7/31 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

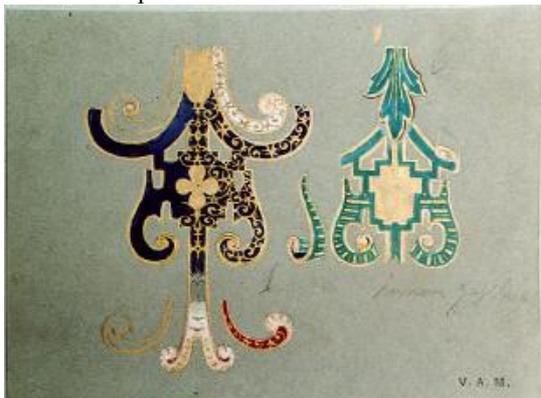


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3184-1919, V&A.

- VI. E. 3185-1919 (M11B/127): Details vom Henkel –Voluten in je zwei Ansichten (Auf- und Seitenansicht) und Blüte

Beschriftung (Bleistift):

No. 4

No

8

3 Blümchen

2 Stück

No.

7

No

9

No 5.

No 2

Graues Papier; 1. (links oben) braun, Gold, rot, weiß; 2. (oben Mitte, links – rechts) Bleistift, Gold - Gold, rot, blau; 3. (Mitte, ganz links – links) braun, Gold, schwarz, weiß – braun, Gold, schwarz, weiß, rot; 4. (Mitte: rechts und ganz rechts) Gold, rot, braun, weiß – Gold, rot, braun, weiß, blau; 5. (unten links – und darunter) Bleistift, Gold, weiß – Bleistift, Gold, weiß, schwarz; 6. (unten rechts, links – rechts) Gold, grün, schwarz, braun – grün, Gold, schwarz, braun

Maße: 10,6 x 12,3 cm

Foto: 7/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3185-1919. V&A.

- VII. E. 3186-1919 (M11B/127): Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

16 1 Füßchen

Graues Papier, Bleistift, Gold, weiß, grün

Maße: 3,4 x 8,7 cm

Foto: 22/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3186-1919. V&A.

1 Den Entwurf eines wohl in Jaspis ausgeführten Pokals mit Hermenhenkel (I.) überarbeitete Vasters wiederholt und ersetzte beinahe alle Teile. Einzig die Fußmontierung und die Schafringe scheinen von dem ursprünglichen Konzept geblieben zu sein: Schnitte umlaufen den mit plastischen Voluten verzierten Fuß. Der von zwei Schafringen eingefasste Schaft fehlt. Auch der in der Mitte der Wandung gefaltet erscheinende, mit breiten, plastisch geschnittenen Voluten verzierte Korpus ist eingefügt. Eine der erhabenen Voluten setzt in der Mitte des schneckenartig eingerollten Gefäßrandes an, führt in einem großem, nach unten gezogenen Bogen nach vorne, wo die Rundung der Volute unterhalb des leicht ausgestülpten vorderen Abschlusses des Gefäßes endet. Hierbei bewirkt die Fältelung der Wandung, dass der vordere Gefäßbereich zum hinteren zurückversetzt erscheint. Schließlich deutet ein dem Umriss des Gefäßes auf der rechten Seite folgende Schnitt auf einen ersetzten Henkel hin. Den aufwendig mit Rollwerk und in Blättern endendem Schweifwerk gestalteten, bunt gefassten Ohrenhenkel besetzte Vasters mit einer barbusigen, weiblichen, aus einer Kordel wachsenden Halbfigur mit goldbelassenem Kopf.

8 Der Hermenhenkel geht zurück auf ein manieristisches Vorbild in der Schatzkammer der Residenz, München. An der um 1600 entstandenen Schale mit dem Wappen der Fürsten Radziwill werden vegetabile und figürliche Elemente verbunden.¹



Abb. 8 Schale mit dem Wappen der Fürsten Radziwill. Hans Karl (Nürnberg, um 1580-1599 bis 1605 Salzburg) zugeschrieben, Emailliertes Gold, Rubine, Diamanten. Salzburg, um 1600. München, Schatzkammer der Residenz (Foto: Brunner 1977, Abb. 133).

¹ Zur Schale: Hayward 1976, S. 169, Abb. 572; Brunner 1977, S. 158, sw-Abb. S. 140, Nr. 133.; Hernmarck 1978, Abb.4; Steingräber 1978, S. 57, Abb. 12, Taf. 73 (Residenz München).

Wie schon häufig gesehen, gab sich Vasters nicht allein mit einer Kopie zufrieden. Er bereicherte und erweiterte die aus verzweigtem Schweifwerk gebildete Vorlage:

9a Während das Vorbild annähernd ein „D“ formt, zeigt Vasters' Entwurf einen unten verlängerten Henkel, der in großem Bogen an der Wandung entlang zum oberen Schafring führt. Zudem ist Vasters' Henkel vielfach verzweigter, wenngleich er die Voluteneinteilung der Vorlage übernahm.

9b Von dieser abweichend, ist der untere Teil von Vasters' Henkel mit einer Kordel belegt, die in der Henkelmitte in einem schildartigen, edelsteinbesetzten Rollwerk-Element endet. Ähnlich dem Vorbild erwächst hier der Oberkörper der weiblichen Figur, deren Arme durch abzweigende Voluten ersetzt sind.



Abb. 9a (links) Ausschnitt aus Abb. 1.

Abb. 9b (rechts) Ausschnitt aus Abb. 8: einer von zwei Henkeln der Radziwill-Schale.

Alle Details des Henkels sind auf der Entwurfszeichnung durchnummeriert und finden sich als Detailzeichnungen (II.-VII.) wieder, die mit korrespondierenden Ziffern versehen sind.

2-7

P28. Rosenquarz-Pokal in Form einer Muschel mit Meersphinx
Realisation: unbekannt

I. E. 2634-1919 (M12A/32): Pokal

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift; Korpus, Schaft und Fuß: lachsrot aquarelliert.

Maße: 22,2 x 16,3 cm

Foto: 18/26 (M.K.)

Zustand: Das Blatt besteht aus zwei Teilen. Der Schnitt verläuft etwas schräg über dem oberen Schaftring – Schnitthöhe am linken Rand: 11 cm; rechter Rand: 10,5 cm.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 166, S. 242.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2634-1919, V&A.

- 1 Der Entwurf des Pokals in Form einer Muschel mit Meersphinx weist einen nahezu waagerechten Schnitt auf, welcher zwischen Gefäßkorpus und oberem Schaftring verläuft. Die zusammengesetzten Teile – bündig auf dem Karton montiert – legen nahe, dass Vasters einen der beiden Teile ersetzte.¹

Mit dem rosafarbenen aquarellierten Fuß, dem Schaft mit erhabenen Godronen und dem dickwandig erscheinenden Gefäßkorpus, der einem anderen Entwurf von Vasters gleicht

¹ Tait (III) 1991, S. 270: „Significantly, this drawing is another example of Vasters’ method of cutting of drawings, thereby interchanging the stems, the bowls – and even feet – of these standing-cups of hardstone and rock-crystal.

(vgl. P29, I.) dürfte Vasters Rosenquarz imitiert haben. Während der mit einem Blattkranz floral verzierte untere Schaftring, insbesondere aber der aus zwei Blattkränzen gebildete obere Schaftring eher skizzenhaft erscheint und auf eine Darstellung des Ornamentbandes der Fußmontierung verzichtet wurde, zeichnete Vasters den Kammbesatz in Form eines hier als Meersphinx bezeichneten Fabelwesens elaboriert in Bleistift. Wenn auch die Zeichnung keinen Hinweis auf Emailverwendung gibt, bleibt zu vermuten, dass die Meersphinx in der Technik des Email en ronde bosse ausgeführt wurde, ein (vergoldeter) Silberbesatz kann allerdings nicht vollständig ausgeschlossen werden.

Das sphinxähnliche Fabelwesen hat den mit einem ägyptisierenden Königsdiadem besetzten Kopf einer Frau mit gelockten, kinnlangen Haaren. Nach einem kurzen glatten Bereich geht der lange Hals in einen geschuppten, schlangenähnlichen, immer dünner werdenden, barbuisigen Körper mit entenfußähnlichen Vorderextremitäten über, welcher, an der Wandung entlang geführt, beinahe bis zu oberem Schaftring reicht. Während die über dem Fuß auf dem Gefäßrand erscheinende Brust der Meersphinx glatt gestaltet ist und wie aufgesetzt wirkt, zeichnet den Körper ein Schuppenkamm aus. An diesen wurden u-förmig gewölbte Flügel skizziert, die offenbar einer späteren Idee zugrunde zu liegen scheinen.

Mehr noch, es stellt sich die Frage nach der Originalität der Flügel auf dem Entwurf bzw. ob Vasters diese tatsächlich skizziert hat. Innerhalb eines Vergleichs der Flügel vom Drachen-Kammbesatz des sog. Saxon Miner chalcidony standing cup im British Museum (Waddesdon Bequest), London, welcher Vasters zugeschrieben wird², mit Flügeldarstellungen im Konvolut, welche die gleiche U-Form zeigen (vgl. P12, I., V.), hatte Tait festgestellt, die Meersphinx auf I. habe keine Flügel.³ Hatte der Autor diese lediglich übersehen? Dass ein geschultes Auge bei einem Vergleich von Flügeldarstellungen die skizzierten

² Vgl. P25, Abb. 6 und Anm. 3.

³ Tait 1991 (III), Nr. 32, S. 270: „(...) however, the drawings of its wings (in both designs [hier: Abb. 2c, 2d]) is unambiguously clear and they are, beyond doubt, u-shaped – in exactly the same distinctive way as the silver-gilt dragon’s wings in the miner chalcidony standing-cup [hier: Abb. 2b]. No objects that correspond with these two drawings have come to light but a third Vasters drawing (reg.no. E. 2634-1919 [hier: Abb. 2a]) shows a similar sphinx, without any wings but with a scaly spine and long tail, mounted on a shell-shaped bowl – all very reminiscent of the solution on the Waddesdon Bequest standing-cup (...).“

2a

2b

2c, d

Flügel auf einer herangezogenen Zeichnung (I.) übersehen haben soll, klingt ziemlich zweifelhaft.



Abb. 2a (links oben) Ausschnitt aus Abb.1.

Abb. 2b (rechts oben) Kammbesatz in Form eines Drachen vom sog. „Saxon Miner chalcedony standing-cup“ (vgl. P25, Abb. 6). Zur Veranschaulichung wurde das Foto gekontert.

Abb. 2c (links unten) Ausschnitt aus E. 2625-1919 (vgl. P12, I.).

Abb. 2d (rechts unten) Ausschnitt aus E. 3359-1919 (vgl. P12, V.).

Nicht nur hinsichtlich der Flügel ist der Pokal mit Meersphinx (I.) im Zusammenhang mit anderen Arbeiten von Vasters zu betrachten, sondern auch wegen eines ähnlichen Verzierungskonzepts: Hierbei ist die erhöhte Seite eines Pokals in Form einer Muschel – der Muschelkamm – mit einem figürlichen Besatz ausgestattet, dessen Schweif bzw. floral gestaltete Verlängerung (einer Halbfigur) weit an der Wandung entlang geführt wird: Zu finden beim Bergkristall-Pokal mit Figurenhandhaben und Sphinx (P12), beim Jaspis-Pokal mit Hund

(P25), beim Pokal mit einem auf einem Delphin reitenden Neptun (P29), beim sog. Saxon Miner chalcedony standing-cup und dem hier besprochenen Pokal mit Meersphinx, dürfte das Konzept auf einen Nautiluspokals im Grünen Gewölbe zurückgehen. Bei diesem ist der Gehäusescheitel mit einem Panther belegt, dessen hintere Körperhälfte eine Ranke ersetzt, die um die Rundung des Gehäusescheitels herum gelegt ist (vgl. P25, Abb. 5).

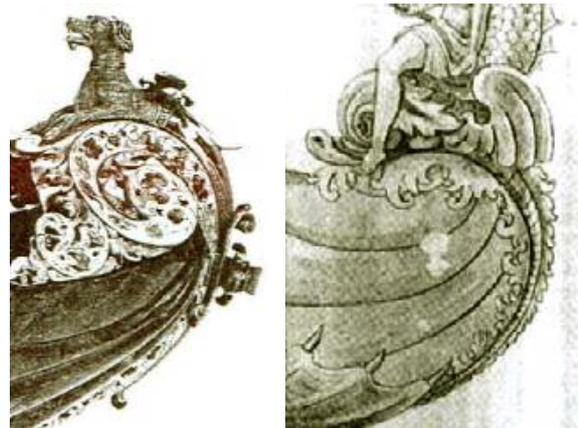


Abb. 3a (links) Ausschnitt aus dem Jaspis-Pokal mit Hund im Metropolitan Museum of Art, New York (vgl. P25, Abb.4).

Abb. 3b (rechts) Ausschnitt aus E. 2657-1919 (vgl. P29, I.).

Vasters nahm das Verzierungskonzept auf und übertrug es, wie oben bereits aufgezählt, auf eine Reihe unterschiedlicher realer und phantastischer Tiere. Hierbei lehnte er seine Sphingen am heute im Metropolitan Museum of Art verwahrten sog. Rospigliosi-Pokal an: Bereits Hackenbroch stellte die Ähnlichkeit der Sphingen von Vasters untereinander (P12 und die Meersphinx des hier besprochenen Pokals) sowie mit der Sphinx am sog. Rospigliosi-Pokal fest.⁴

Es gibt hinreichende Gründe, die zu der Annahme führten, Vasters könne für den Rospigliosi-Pokal verantwortlich gewesen sein, der eine (leicht variierte) Kopie nach einem (verschwundenen) authentischen Stück aus dem Besitz der Fürsten Rospigliosi (Rom) darstellt: Das Werk des Aachener Goldschmiedes spiegelt Merkmale dieses Pokals wieder (u.a. vergleichbare Sphingen, s.o., ähnliche Ornamente (vgl. P25, I., II. und Abb. 7), ähnliche Details (ein Krebs im Innern des Ge-

⁴ Hackenbroch 1986, S. 242-248. Zum Rospigliosi-Pokal siehe auch Hackenbroch 1969 und dies. 1990. – Vgl. P12, Abb. 6. und P25, Abb. 7.

fäßes, der zwei Detailentwürfen ähnelt⁵) und ähnliche Konzepte (Aufbau des figürlichen Schaft mit Schildkröte auf einer von Schnecken getragenen Basis, vgl. P29).



Abb. 4 Sog. Rospigliosi-Pokal. Reinhold Vasters zugeschrieben, zwischen 1841-1852, vielleicht um 1849. Emailliertes Gold, Perlen. Maße: 19,7 x 21,6 x 22,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40.667 (Foto: Hackenbroch 1990, S. 170).

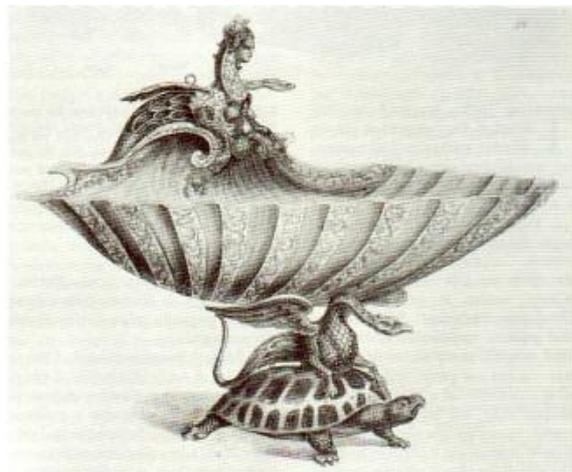


Abb. 5 Abbildung des sog. Rospigliosi-Pokals, 1852 publiziert von C. Becker und J. von Hefner, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance, Taf. 38 (Foto: Hackenbroch 1990, Abb. 3, S. 171).

5 Zudem hatte Vasters offenbar Gelegenheit, eine Abbildung des Stückes zu studieren – eine Abbildung, von der noch 1986 angenommen wurde, sie zeige das originale Objekt: Zwischen 1852 und 1863 hatten C. Becker und J. von Hefner „Kunstwerke und Gerätschaften

des Mittelalters und der Renaissance“ veröffentlicht, darunter eine farbige Illustration mit genauer Beschreibung des angeblich von Benvenuto Cellini gefertigten Pokals (Salzfasses). Diese Publikation befand sich in Vasters' Bibliothek und ist im Versteigerungskatalog seines Besitzes unter Lot 540 aufgeführt. Hieraus ergab sich eine Entstehung der Kopie nach 1852.⁶



Abb. 6 Der von Carl Georg Backes offenbar nach dem authentischen Stück gezeichnete Pokal. Das Blatt trägt die Beschriftung „Salzfass nach Benvenuto Cellini“. Kolorierte Zeichnung, Größe: 36,8 x 28,5 cm. Hanau, Zeichenakademie (Foto: Marquardt 1989, Abb. 10 – Ausschnitt des Blattes).

Schließlich jedoch ergaben neue Erkenntnisse eine deutlich frühere Entstehung der Kopie und dass die Illustration in Becker/von Hefner offenbar nicht das Vorbild zeigt, sondern bereits die Kopie selbst: Der Hanauer Goldschmied Georg Carl Backes (1819-1890)^{6a} hatte 1874 Zeichnungen von authentischen Objekten erstellt, die er der Zeichenakademie in Hanau übereignete. Diese beruhen, nach seiner Aussage, auf Skizzen von 1841, die in Florenz, Museo degli Uffizi, entstanden waren. Im Gegensatz zur Kopie und der Abbildung in Becker/von Hefner wird – neben weiteren Unterschieden – auf der Darstellung von Backes der Schaft nicht von einer Schildkröte eingeleitet, sondern von einer von Schnecken getragenen Basis, auf der die Schildkröte und alles weitere plaziert ist.

Hieraus bedingte sich, dass die Abbildung im Becker/von Hefner bereits die (variierte) Kopie zeigt, welche demnach zwischen 1841 und 1852 entstanden sein musste. Laut Marquardt

⁵ E. 3413-1919 und E. 3415-1919, siehe P31, XI. und XII.

⁶ Vgl. Hackenbroch 1986, S. 242-248.

^{6a} Saur, Bd. 6, S. 173, Karl Georg Backes (1819-1890).

1989 und Hackenbroch 1990 zu früh für den ihrer Meinung nach erst ab 1853 in Aachen tätigen Vasters.

Allerdings wird in der vorliegenden Arbeit nachgewiesen, dass Vasters wohl bereits 1849, als „Goldarbeiter zu Crefeld wohnend“, seinen Meisterbrief gemacht und sich schon 1851 in Aachen niedergelassen hatte. Auch die frühesten Arbeiten von Vasters weisen an den Beginn der 1850er Jahre (A10) bzw. in die Zeit vor 1857 (A13), während der frühest datierte Entwurf, ein Tafelgerät in Form eines Schiffes (nef) die Jahreszahl 1858 trägt (TA5, I). Demnach könnte der Aachener Goldschmied sehr wohl für den sog. Rospigliosi-Pokal verantwortlich zu sein.

Zudem gilt folgendes zu bedenken: Woher bekam Vasters die Idee zu der Basis seines Pokals mit Neptun (P29), wenn nicht vom Original bzw. Vorbild des sog. Rospigliosi-Pokals? Kannte Vasters das Original oder Backes' Skizzen? In einem den Zeichnungen beigegebenen Brief berichtet Backes davon, dass er 1855, nach Florenz zurückgekehrt, erfuhr, die von ihm gezeichneten Gegenstände seien gestohlen worden. Er vermute, dass mit dem Geschenk seiner Zeichnungen an die Akademie in Hanau diese nun deren einzig existierende Referenz besitze.⁷ Dies klingt zum einen danach, dass Backes sehr darauf bedacht war, die Wichtigkeit seiner Zeichnungen zu unterstreichen, zum anderen dürfen die gemachten Behauptungen bezweifelt werden. Weder gibt es einen Hinweis darauf, dass sich der originale Rospigliosi-Pokal unter den aus den Uffizien gestohlenen Gegenständen befand, noch scheint es überhaupt eine Aufzeichnung über einen solchen Diebstahl zu geben.⁸

Und wenn nicht Vasters für den sog. Rospigliosi-Pokal in New York verantwortlich war, wie kommt es zur Übereinstimmung der Ornamente an diesem (Volute) und dem Pokal mit Hund (P25) sowie an den Montierungen eines weiteren Pokals (P26)?

All dieser Fragen und Argumente wegen, wird der Name Vasters wohl zurecht in die Rospigliosi-Pokal-Diskussion eingebracht worden sein und auch weiterhin nicht ignoriert werden können.

⁷ Marquardt 1989, S. 17.

⁸ Hackenbroch 1990, S. 170.

P29. Quarz-Pokal in Form einer Muschel mit Neptun

Realisation: London, British Museum, Waddesdon Bequest

Datierung: vor 1872 (wohl nach 1866)

I. E. 2657-1919 (M12A): Pokal

Zur Zeit nicht auffindbare, kolorierte Zeichnung.

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 243, Abb. 169;

Tait 1991 (III), Nr. 33, S. 278-288, Abb. 311.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2657-1919 – aus dem Konvolut im V&A verschwunden (Foto: Tait 1991 (III), Abb. 311).

- 1 Die Zeichnung eines Pokals in Form einer Muschel mit einem auf einem geflügelten Delphin reitenden Neptun und einem figürlich gestalteten Schaft (I.), weist eine große Ähnlichkeit mit einem Quarz-Pokal im British Museum, London (Waddesdon Bequest), auf.
- 2, 3 Dass es sich bei diesem Stück um eine modifizierte Ausführung von Vasters' Entwurf handelt, welcher leider als eine von dreizehn Zeichnungen des Vastersschen Konvolutes zur Zeit nicht auffindbar ist, gilt als relativ sicher. Aufgrund der schwarz-weiß Abbildungen in den Publikationen von Hackenbroch und Tait ist die Zeichnung dankenswerterweise nicht ganz verloren.

Während Hackenbroch 1986 noch bemerkte, (...) no object that correspond exactly or sub-

stantially (...) have come to light¹, stellte Tait 1991 den Zusammenhang her zwischen dem Quarz-Pokals im Waddesdon Bequest und Vasters' Zeichnung: Der ursprünglich wegen gefälschter Marken – auf der Unterseite des Randes der von drei Schnecken getragenen Basis – als Augsburger Arbeit des späten 16. Jahrhunderts eingeschätzte Pokal² wurde Vasters zugeschrieben.



Abb. 2 Rückseite des Vasters' zugeschriebenen Quarz-Pokals mit Neptun. Roter und weißer kristalliner Quarz, Silber, vergoldet. Gesamthöhe: 22 cm. London, British Museum (Waddesdon Bequest) (Foto: Tait (III) 1991, Abb. 312).

Erhebliche und weniger auffällige Differenzen von Zeichnung und Quarz-Pokal sind zu bemerken³:

1. Korpus: Auf der Zeichnung die Form einer dickwandig erscheinenden Muschel aufweisend, welche an den Pokal mit Meersphinx (P28) erinnert, zeigt der Quarz-Pokal einen nahezu unbehandelten Halbedelstein, der entgegen der manieristischen Regel – wider dem Ausdruck des Sieges der Kunst über die Natur

¹ Hackenbroch 1986, S. 242; Vgl. Tait 1991 (III), Nr. 33, S. 284. – Die gefälschten Marken sind auf S. 271 illustriert.

² Vgl. Hayward 1979, S. 381, Taf. 464; Zu den Marken und den daraus resultierten Datierungen vgl. Tait 1991 (III), S. 278, S. 280-281, Abb. 312 (mit Literaturverweisen). – Im übrigen ist der Quarz-Pokal in Seling 1980 nicht unter Abb. 93, sondern Abb. 94 (Band II) und in Band I, S. 243, zu finden: vgl. Tait 1991 (III), S. 288.

³ Teilweise aufgeführt in Tait 1991 (III), S. 281, 284.

–, unvollendet gestaltet wurde.⁴ Nur das Innere des Gefäßes ist poliert sowie dessen Unterseite und ein beinahe quadratischer Bereich der Wandung vorne.



Abb. 3 Vorderseite des Quarz-Pokals (s. Abb. 2).

2. Figürlicher Besatz des Korpus: Vasters erdachte den Besatz der Hartstein-Muschel (I.) nach einem bei verschiedenen Pokalen eingesetzten Verzierungskonzept, bei dem der Schweif (bzw. die vegetabil gestaltete Verlängerung) des figürlichen Kammbesatzes um die Wandung fast bis zum Schaft geführt ist (vgl. P28, Abb. 2a-d und 3a, b) Hier handelt es sich um einen von Neptun berittenen, geflügelten Delphin, dessen verzweigter Schweif hinter Neptun erhoben bzw. mit Blattkränzen belegt um die Wandung geführt ist. Beim Quarz-Pokal hingegen blieb dem Delphin nur der erhobene Schwanz, während der nach unten abzweigende Teil durch eine reptilienartige Kreatur mit abgewinkelten Hinterbeinen ersetzt wurde. Deren zwei Köpfe erscheinen neben den Füßen des Neptun, während der schlangenartige Leib der zweiköpfigen Kreatur entlang der Wandung zum Schaft führt. Hier verzweigt er, umschlingt den Oberkörper des satyrähnlichen Fabelwesens und endet in Flossen.

Wesentlich dynamischer wirkt im Vergleich zur Zeichnung die Figur des Neptun beim Quarz-Pokal. Auf der Zeichnung statisch geradeaus über die Schale hinweg blickend, scheint die Handhaltung des vor den Körper erhobenen linken Armes wenig Sinn zu machen. Beim Quarz-Pokal hingegen ist der Blick des

Neptuns – mit leicht gesenktem Kopf – auf das Innere des Gefäßes fokussiert. Wie auf der Zeichnung hält der Meeresherr in seiner Rechten den Dreizack. Nun aber scheint es so, als würde der Neptun im nächsten Moment die Waffe auf das Innere senken und mit dem anderen Arm ebenfalls zupacken zu wollen, um eine Attacke auszuführen.

3. Schaftfigur: Auf der Zeichnung trägt ein drachenartiges Monster mit seinem gehörnten, reptilienähnlichen und vorgestreckten Kopf sowie mit Krallen versehenen, fledermausähnlichen Flügeln den Pokalkorpus. Ausgestattet mit einem muskulösen männlichen Oberkörper und zwei schlangenartigen, geringelten, in einer Art Flosse endenden Extremitäten, sitzt das Monster auf dem Rücken einer hochblickenden Meeresschildkröte. Diese bildet Teil der von Schnecken getragenen, gewölbten und runden Basis und schwimmt auf imitierten, mit allerlei Kreaturen bevölkerten Wellen.

Beim Quarz-Pokal hingegen wurde das Monster in ein satyrähnliches Fabelwesen verändert – der Reptilienkopf gegen einen Satyrkopf mit spitzen Ohren ausgetauscht und die Flügel ohne Krallen verkleinert. Das Fabelwesen steht einer Figur nahe, die Vasters einerseits als Handhaben einer Vase verwendete (VI, I., bes. Abb. 7a, b) und andererseits vor die Reling eines Tafelgeräts in Form eines Schiffs auf Rädern setzte (TA1, I., XIX.).⁵

4. Einfassung der Basis: Beim Quarz-Pokal lediglich profiliert, konzipierte Vasters auf I. ein von Profilen begleitetes Ornamentband (Rollwerk).

5. Schnecken unter der Basis: Während sich die (beiden dargestellten) Schnecken auf der Zeichnung (I.) im 90-Grad-Winkel zur Basis befinden und gegeneinander arbeiten, indem sie in verschiedene Himmelsrichtungen kriechen – damit ähneln sie den Schnecken auf der Zeichnungen des wahrscheinlich originalen Rospigliosi-Pokals (P28, Abb. 6) und auf Vasters' Entwurf eines Achat-Pokals (P23, I.) – wurden die Weichtiere des Quarz-Pokals dem Rund der Basis untergeordnet und kriechen gemeinsam in eine Richtung (gegen Uhrzeigersinn).

Bereits beim Pokal mit Meersphinx (P28, Abb. 4–6) wurde auf die Ähnlichkeit des hier entworfenen Pokals mit dem sog. Rospigliosi-Pokal verwiesen: von Schnecken getragene

⁴ Hayward 1979, S. 381, Taf. 464.

⁵ Tait 1991 (III), Abb. 314/5, S. 285 erkannte die Ähnlichkeit zum Fabelwesen am Tafelgerät in Form eines Schiffs auf Rädern (TA1).

Basis mit Schildkröte, auf der ein drachenartiges Tier den Korpus in Form einer Muschel trägt.

Daneben mag für das Konzept des Schaftes u.a. ein Entwurf von 1548 von Cornelis Floris (1514-1575) eine Rolle gespielt haben, auf dem eine auf einer Schildkröte sitzende männliche Figur Teil des Schaftes einer Kanne bildet. Weitere Vorbilder für das satyrähnliche Fabelwesen nennt und beschreibt Tait.⁶



Abb. 4 Schaft eines Salzfaßes von Sebastiano Juvara. Silber, vergoldet. Messina, Ende des 17. Jahrhunderts. Höhe: 28 cm. London, Victoria and Albert Museum (Foto: Hernmarck 1978, Ausschnitt aus Abb. 453).

- 4 Die möglichen Vorbilder der Schaftfigur ergänzend, ist auf ein Salzfaß von Sebastiano Juvara vom Ende des 17. Jahrhundert zu verweisen. Dort bilden drei mit dem Quarz-Pokal vergleichbare, aneinander gesetzte Tritonen den Schaft und sitzen auf einer von Meeresgötter bevölkerten, von drei Tieren (Hippokampen) getragenen Basis. Über ihren Köpfen rahmen drei Delphine das eigentliche Salzfaß und tragen einen Putto (vgl. P23, Abb. 9, 10).⁷

- 5 Im Zusammenhang mit dem Neptun-Schaft auf Entwurf I. sei zuletzt verwiesen auf eine Girolamo Campagna (1549-1625) zugeschriebene Kleinbronze im Kunstgewerbemuseum in Berlin.⁸ Dort stimmen das Trageschema des Tritons, sein Sitzschema auf einer Schildkröte

sowie seine geschlängelten Schlangenbeine mit Vasters' Konzept überein.



Abb. 5 Muscheltragender Triton. Salzfaß. Bronze. Höhe: 12,5 cm. Ende 16./Anfang 17. Jahrhundert, zugeschrieben an Girolamo Campagna (um 1550-ca. 1626). Berlin, SMPK, Kunstgewerbemuseum (Foto: Kat. Berlin 1968, Nr. 107).

Einfluss auf den figürlichen Gefäßbesatz von Entwurf I. werden schließlich zwei Gefäße ausgeübt haben: das eine im Grünen Gewölbe, Dresden, das andere in der Schatzkammer der Residenz, München (siehe P31, Abb. 13, 14). Der Rand beider Gefäße ist mit einem jagenen Neptun besetzt, der seinen mit beiden Händen geführten Dreizack auf das Gefäßinnere gerichtet hat, um eine Beute zu erlegen – beim Pokal in Dresden ein großer Fisch.

Beide agierenden Meereshgötter der authentischen Arbeiten zeigen offenbar den folgenden Moment der Jagd, die der Neptun des Quarz-Pokals gerade aufnimmt (s.o.). Außerdem ist der den Schaft bildende Delphin am Pokal im Grünen Gewölbe vergleichbar mit dem Reittier des Neptun vom Quarz-Pokal – bezüglich der Haltung und der angesetzten Flügel.

Eine besondere Rolle werden die Pokale in Dresden und München für ein weiteres Gefäß mit Neptun gespielt haben, für das sich im Konvolut keine Gesamtzeichnung, aber Detailzeichnungen erhielten (P31).

Der Erwerb des Quarz-Pokals durch den Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien, und die Aufnahme des Stücks im Katalog der Sammlung von 1872 (nicht aber im früheren Katalog von 1866) stellt den Terminus ante quem.⁹

⁶ Tait 1991 (III), S. 285, 286 mit dem Verweis auf Hayward 1976, Taf. 199 (Entwurf von C. Floris) - vgl. auch Hayward Taf. 464, S. 382 - und Arbeiten von Jörg Ruel d.Ä. (Meister 1598, gest. 1625), Girolamo Campagna (siehe Anm. 8) und Cornelius Gross (Meister vor 1534, gest. 1575). – Zu Floris siehe Saur, Bd. 41, S. 358-359, Floris, Cornelis II (Antwerpen 1514-1575).

⁷ Zum Stück siehe Hernmarck 1978, Abb. 453, S. 186.

⁸ Zum Stück siehe Kat. Berlin 1968, Nr. 107. – Zu Campagna siehe Saur, Bd. 15, S. 692, Campagna, Girolamo (Verona 1549-1625 Venedig); .DA, Bd. 5, S. 531-534.

⁹ Tait 1991 (III), S. 285. – Schestag 1972, Nr. 564: „Schale von einer Krystalldruse, deren Mitte als Gefäß ausgeschliffen ist, getragen von einem auf einer Schildkröte reitenden Triton. Oben Neptun auf einem Delphine reitende, sämtliche in Silber getrieben und vergoldet. Augsburgs Arbeit des 17. Jahrhunderts: Höhe: 8½“.

P30. Braune Jaspis Coupe – Montierungen und Besatz eines Jaspis-Gefäßes
 Restaurierung; Realisation: unbekannt

I. E. 3171-1919 (M11B/126): Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

*L ovaler senkrechter Rand
 1 Stück Inn[en?]*

M. 1 Stück ovaler Fußrand

Graubeiges Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, weiß

Maße: 10,8 x 13,6 cm

Foto: 7/22 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3171-1919, V&A.

II. E. 3174-1919 (M11B/126): Gefäßrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

*G. 1 Stück
 großer ovaler Rand
 Braune Jaspis Coupe*

Graubeiges Papier, Bleistift, weiß, Gold, schwarz, braun

Maße: 6,9 x 17,2 cm

Foto: 7/25 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3174-1919, V&A.

III. E. 3170-1919 (M11B/126): Deckelrandmontierung

Beschriftung (Bleistift) – einzelne Teile sind mit Buchstaben gekennzeichnet:

b

c

b

Graubeiges Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, weiß

Maße: 14,3 x 17,3 cm

Foto: 7/21 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

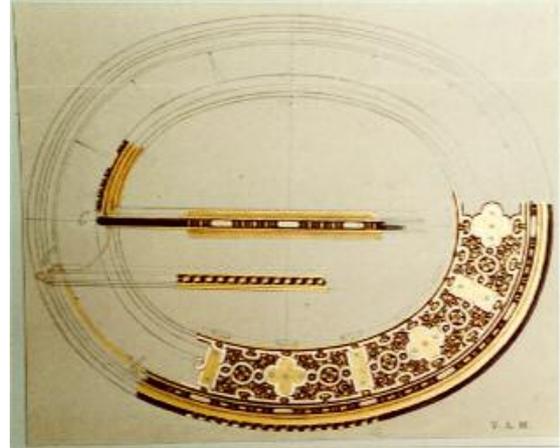


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3170-1919, V&A.

IV. E. 3169-1919 (M11B/126): Handhabe (?) oder Besatz des Gefäßrandes in Gestalt eines Schlangenpaares mit verschlungenen Leibern

Beschriftung (Bleistift):

*K 2 Stück Delphine doppel
 8 do Flügel*

Graubeiges Papier, grau, grün, Gold, braun, rot, weiß, schwarz

Maße: 10,3 x 12,4 cm

Foto: 26/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3169-1919, V&A.

V. E. 3172-1919 (M11B/126): Edelsteinfassungen der Ornamentbänder

Beschriftung (Bleistift):

16 Stück
 } } 32 Stück
 8 Stück 8 Stück

C. Fassungen im Ganzen 64 Stück

Graubeiges Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, schwarz

Maße: 6,8 x 16,3 cm

Foto: 7/23 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3172-1919, V&A.

VI. E. 3173-1919 (M11B/126): Schildförmiges Dekorelement – evtl. für den Gefäßbrand

Beschriftung (Bleistift):

F. 2 Stück

Graubeiges Papier, braun, Gold, grün, weiß, schwarz, blau, dunkelrotviolett

Maße: 6,4 x 6,3 cm

Foto: 7/24 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3173-1919, V&A.

VII. E. 3175-1919 (M11B/126): Großes dreieckiges Dekorelement - evtl. für den Gefäßbrand

Beschriftung (Bleistift):

E. 8 Ornamente

Graubeiges Papier, braun, Gold, weiß, blau, schwarz, grün, rotviolett

Maße: 4,9 x 7,3 cm

Foto: 7/23 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

VIII. E. 3178-1919 (M11B/126): Kleines dreieckiges Dekorelement - evtl. für den Gefäßbrand

Beschriftung (Bleistift):

D 8 Ornamente

Graubeiges Papier, Gold, braun, weiß, grün, blau-grau, rot

Maße: 4,8 x 7,4 cm

Foto: 7/25 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 (links) R. Vasters, E. 3175-1919, V&A.

Abb. 8 (rechts) R. Vasters, E. 3178-1919, V&A.

Für dieses Gefäß haben sich im Konvolut acht Detailzeichnungen, aber keine Gesamtzeichnung erhalten. Daher kann nur vermutet werden, wie das Stück ausgesehen haben mag. Allerdings gibt Vasters auf einer der Detailzeichnungen (II.) den Hinweis, es handle sich um eine *Braune Jaspis Coupe*. Gemäß den Montierungen hat diese eine ovale Form auf, die mit einer Breite von 16 cm recht groß ist. Fehlende Gesamtzeichnungen deuten bei Vasters in der Regel auf die Neufassung bereits Vorhandenem, dessen, was nicht dargestellt wurde. Daher scheinen die Detailzeichnungen für eine Restaurierung verwendet worden zu sein. Da die Schaftring mit keiner Detailzeichnung festgehalten wurden, waren diese entweder vorhanden oder die Entwürfe gingen verloren. Vielleicht aber handelt es sich trotz Vasters' Bezeichnung *Coupe* um eine Objekt ohne Schaft, also eine Schale. Der Begriff Schale und Pokal wird häufig missverständlich gebraucht. Als Schale wird beispielsweise oft der Korpus eines Pokals bezeichnet.

1-8

Die Mauresken-Ornamente, welche Vasters in abgewandelter Form bei weiteren Objekten benutzte¹, kopierte er teilweise von einer Pari-

¹ Die Dekore mit zwei zu geometrischen Mustern verschlungenen weißen Bändern auf schwarzem Grund mit goldenen Ranken und Edelsteinbesatz finden sich bei einem Bergkristall-Pokal (P3), bei einem Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel (P10) und einem Bergkristall-Pokal mit Drachenkopf (P17). – Siehe daneben eine Schale mit Bogenhenkel (S5): Dort wird auf eine Schale mit Bogenhenkel aus der ehem. Sammlung der Baroness Batshava de Rothschild verwiesen (Abb. 7), welche die Verfasserin der vorliegenden Arbeit aufgrund der Montierungen Vasters zuschreibt. – Die Montierungen des Pokals P10 wurden in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigt,

- 9 ser Kanne² von 1560-70 im Kunsthistorischen Museum, Wien, und erfand weitere hinzu. Hayward führt die Kanne auf als eine von fünf Arbeiten aus Halbedelstein mit emaillierten Goldmontierungen in typisch französischer Manier, die sich aus der ehemaligen Sammlung „Joyaux de la Couronne“ erhalten haben.³ Die Mauresken bestehen hier aus zwei weißen Linien (Bändern), die, zu symmetrischen Mustern und Schlingen gedreht, teilweise mit Edelsteinen besetzt sind, während der schwarze Fond ein zartes, goldenes Rankengeflecht aufweist.



Abb. 9 Kanne, ehemals Sammlung *Joyaux de la Couronne*. Onyx, emailliertes Gold, Edelsteine. Paris, 1560-70. Höhe: 27,1 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Foto: Gruber 1994, S. 31).

- 10 Insbesondere das Wellenornament des Gefäßrandes übernahm Vasters nahezu identisch an

tigt, was daher auch für alle vergleichbaren Montierungen im Konvolut anzunehmen ist.

² Vgl. Gruber 1994, S. 31. Der Dekor der Kanne „is influenced by interlace models engraved by Jacques Androuet du Cerceau. The latter's inventive contribution to the tradition was slight, however, for his exercises were closely modelled after designs engraved by Enea Vico a few years before.“ – Zur Kanne vgl. daneben Hayward, 1976, Abb. 372.

³ Hayward 1976, S. 179: „Mauresque ornament played an important role in northern European goldsmith' work, particularly in France.“ – S. 372: „A striking feature is the double band of an enamelled mauresque surrounding the body; an almost universal element of later Renaissance decorative vocabulary, the mauresque was especially favoured by the French goldsmith.“

- gleicher Stelle (II.) seines Entwurfes sowie das untere Band der Wandung, das der Goldschmied bei der Deckelrandmontierung einsetzte (III.).



Abb. 10 Gefäßrand der Kanne, siehe Abb. 9 (Foto: Hayward 1976, Ausschnitt aus Abb. 372).



Abb. 11 Ornamentbänder (Mauresken) an der Schulter und Wandung der Kanne – siehe Abb. 9 (Foto: Hayward 1976, Ausschnitt aus Abb. 372).

P31. Teile eines Gefäßes mit Neptun – ohne Gesamtentwurf
Restaurierung (?), Realisation: unbekannt

I. E. 3401-1919 (M11C/145): Wasserlandschaft – Applikation im Innern des Gefäßes

Beschriftung (Tinte auf Bleistift):

No. I

*Wasser blau grün
transparent*

Beiges Papier, Bleistift, Gold, türkis, blau, rotviolett

Maße: 10,9 x 8,3 cm

Foto: 12/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt hat unter der Zeichnung einen waagerechten Knickrand.

Literatur: unpubliziert

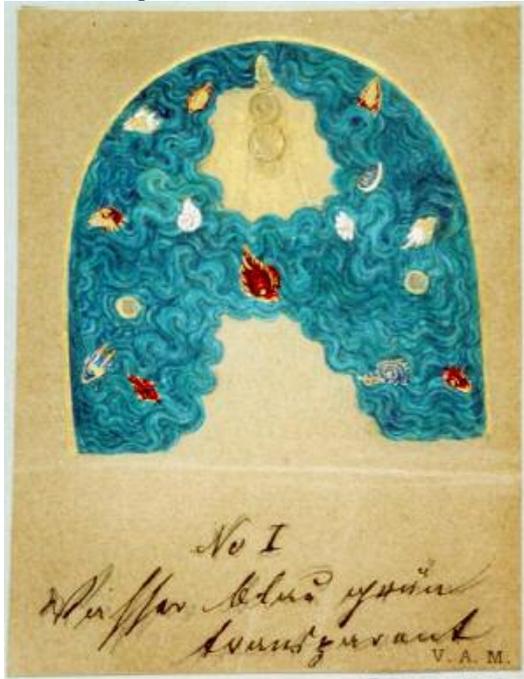


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3401-1919, V&A.

II. E. 3414-1919 (M11C/145): Einfassung - Rand von I.

Beschriftung (Bleistift) *Rand von Wasser* überschrieben in Tinte:

*No I Rand von Wasser
die rothen Ovale an den Stellen nie tram-
bulir[ren]*

Beiges Papier, Gold, weiß, grau, braun, schwarz, rotviolett

Maße: 2,9 x 9,8 cm

Foto: 12/13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3414-1919, V&A.

III. E. 3408-1919 (M11C/145): Hippo- kamp – im Innern (?)

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, rotviolett, schwarz, weiß, beige, dunkelgrün, grün

Maße: 7,4 x 10,9 cm

Foto: 12/9 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3408-1919, V&A.

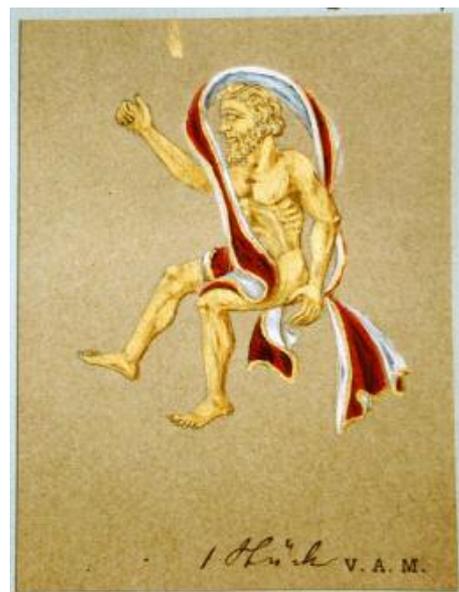


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3406-1919, V&A.

- IV. E. 3406-1919 (M11C/145): Neptun – wohl auf dem Schalenrand (hinten)

Beschriftung (Tinte):

1 Stück

Beiges Papier, Bleistift, braun, rotviolett, weiß, grau

Maße: 9,3 x 7,1 cm

Foto: 12/7 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- V. E. 3405-1919 (M11C/145): Neptuns Dreizack – Vorderseite

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts abgeschnitten:

1 St[ück]

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, blau, weiß

Maße: 8,8 x 2,8 cm

Foto: 12/7 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- VI. E. 3407-1919 (M11C/145): Neptuns Dreizack – Rückseite

Beschriftung (Bleistift):

(Bleistift):

1 Stück

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz

Maße: 8,9 x 2,9 cm

Foto: 12/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 (links) R. Vasters, E. 3405-1919, V&A.

Abb. 6 (rechts) R. Vasters, E. 3407-1919, V&A.

- VII. E. 3404-1919 (M11C/145): Delphin – unter Neptun

Beschriftung (Tinte)

1 Delphin

Beiges Papier, Bleistift, Gold, rotviolett, schwarz, braun, weiß

Maße: 7,1 x 9,2 cm

Foto: 12/6 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3404-1919, V&A.

- VIII. E. 3410-1919 (M11C/145): Muschel, Seitenansicht – Applikation hinten am Gefäß (?)

Beschriftung (Tinte):

1 Stück

Beiges Papier, schwarz, Gold, braun, rotviolett, weiß

Maße: 4,6 x 7 cm

Foto: 12/13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3410-1919, V&A.

- IX. E. 3412-1919 (M11C/145): Muschel – Aufsicht von VIII.

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, schwarz, weiß, dunkelrotviolett

Maße: 4,6 x 7 cm

Foto: 12/12 (M.K.)

Zustand:

Literatur: unpubliziert

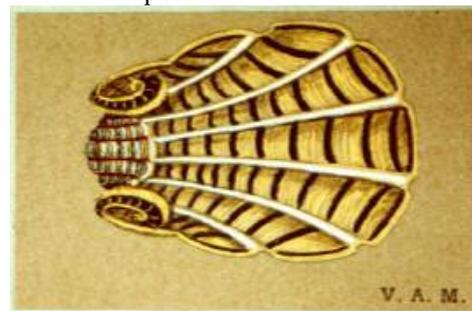


Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3412-1919, V&A.

- X. E. 3411-1919 (M11C/145): Hummer – Applikation auf dem Fuß oder im Innern(?)

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, schwarz, grün, leicht ins türkis gehende

Maße: 3,5 x 2,4 cm

Foto: 12/13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- XI. E. 3413-1919 (M11C/145): Kleiner Krebs – Applikation auf dem Fuß oder im Innern (?)

Die Beschriftung oben wurde abgeschnitten.

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, weiß, dunkelviolet

Maße: 2 x 2,4 cm

Foto: 12/13 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 177.

- XII. E. 3415-1919 (M11C/145): Großer Krebs – Applikation auf dem Fuß oder im Innern (?)

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, weiß, dunkelviolet

Maße: 2,3 x 2,4 cm

Foto: 12/12 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 176.

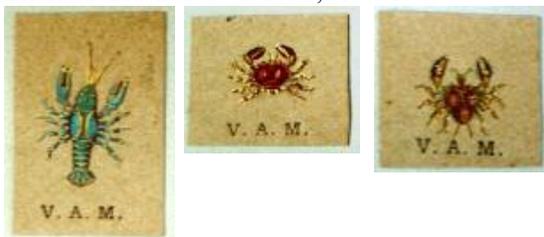


Abb. 10 (links) R. Vasters, E. 3411-1919, V&A.

Abb. 11 (Mitte) R. Vasters, E. 3413-1919, V&A.

Abb. 12 (rechts) R. Vasters, E. 3415-1919, V&A.

Das Gefäß, für das die Detailzeichnungen I.-XII. geschaffen wurden, dürfte ein ähnliches Aussehen haben wie ein Pokal mit Neptun in der Schatzkammer der Residenz, München¹. Allerdings findet sich auf den Detailzeichnungen kein Hinweis auf das Material des Gefäßes – so kann nur angenommen werden, dass dieses aus Hartstein besteht.

1 Das Innere des Gefäßes wird mit der auf I. dargestellten Wasserlandschaft mit Fischen und allerlei Arten von Schnecken und Muscheln verziert sein. Die Form der Zeichnung lässt auf einen ovalen, auf einer Seite abge-

flachten Korpus schließen, während der *Rand des Wassers* auf II. zu finden ist. Die Volute dieser Einfassung befindet sich an der flachen Seite von I.

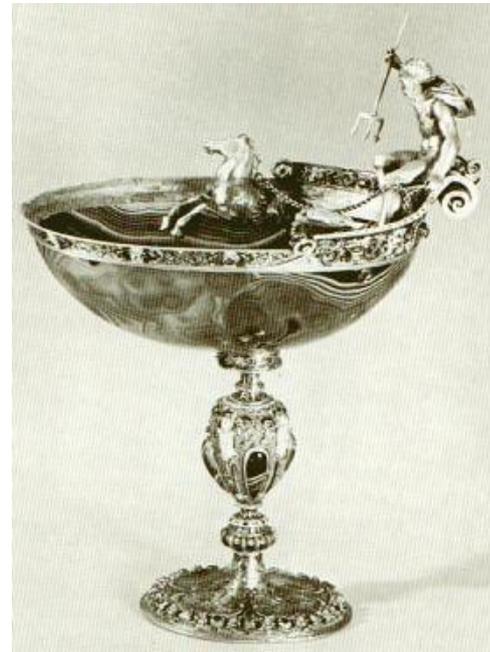


Abb. 13 Pokal mit Neptun. Achat, emailliertes Gold, Diamanten, Rubine. Mailand, um 1570. München, Schatzkammer der Residenz (Foto: Kat. München 1981, Abb. 37).

Wie bei dem Stück in München wird sich das Hippokamp (III.), vielleicht auch am Zügel geführt, im Innern der Schale befinden, während Neptun (IV.) auf der (hinteren) Schmalseite des Gefäßrandes sitzt. Im Gegensatz zum Münchner Stück ist der mit seinem Dreizack (V., VI.) etwas im Gefäßinnern jagende Meeresgott hier nicht auf einer angesetzten Volute plaziert, sondern reitet – vergleichbar mit Pokal P29 – auf einem Delphin (VII.) mit erhobenem Schwanz.

Deutlich kontrastiert der etwas linkisch wirkende, magere und goldbelassene Neptun, dessen Nacktheit von einem rotgefassten fliegenden Tuch verhüllt wird, mit dem kraftvollen, dynamischen Gott der Meere am Pokal in München.

Der Delphin (mehr noch der Quarz-Pokal P29) dürfte von Arbeiten wie dem Pokal des Kronprinzen von Dänemark im Grünen Gewölbe zu Dresden beeinflusst worden sein, der das gleiche Neptun-Thema präsentiert. Der den Schaft bildende Delphin führt den Haarbesatz des Kopfes sowie den breiten, flossenartigen Schweif vor. Hier ohne Flügel adaptiert, finden sich die Flügel bei Vasters' Quarz-Pokal (P29).

¹ Zum Stück siehe Kat. München 1981, Abb. 37, Kat.Nr. 393.



Abb. 14 Pokal des Kronprinzen Christian von Dänemark mit Neptun. Jaspis, emailliertes Gold, Edelsteine, Perle. Wohl Mailand, Ende des 16. Jahrhunderts. Höhe: 14 cm. Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.Nr. VI 36 (Foto: Syndram 1994, Ab. S. 87).

Es kann nur vermutet werden, dass die sowohl innen als auch außen gleichermaßen verzierte Muschel (VIII., IX.) hinten an den Korpus angesetzt ist, vergleichbar mit einem Pokal von Vasters (P26). Außerdem dürften die Schalentiere (X.-XII.), von denen zwei im Zusammenhang mit dem sog. Rospigliosi-Pokal betrachtet wurden², auf dem Fuß des Gefäßes oder im Gefäßinnern appliziert wurden.

Ähnliche der Natur nachempfundene Kleintiere finden sich immer wieder im Werk von Wenzel Jamnitzer, beispielsweise auf dem Deckel eines Schreibzeugkästchen. Trotz fehlender Marken, wird es als „sehr charakteristisches, eigenständiges Werk Wenzel Jamniters“³ angesehen. Vasters' Hummer ähnelt dem am Schreibzeugkästchen im Kunsthistorischen Museum, Wien, besonders aber den Schalentieren mit verbreiterem Schwanz auf einem Gießbecken mit Naturabgüssen von Jamnitzer im Musée du Louvre, Paris.



Abb. 15 Hummer vom Deckel des Schreibzeugkästchen von Wenzel Jamnitzer Silber, gegossen. Maße: 6 x 22,7 x 10,2 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. 1155/64 (Foto: Kat. Nürnberg 1985, Kat.Nr. 21).

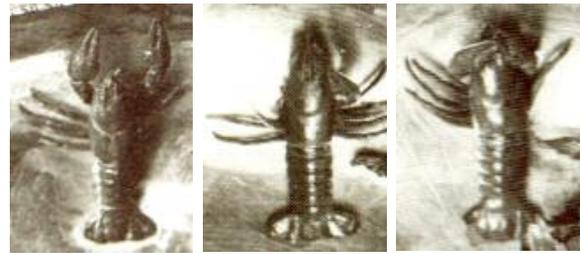


Abb. 16 Drei Hummer vom Gießbecken mit Naturabgüssen. Wenzel Jamnitzer, Nürnberg, um 1550-60. Silber, gegossen, getrieben, vergoldet, z.T. bemalt. Durchmesser des Beckens (45 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. MR 484 (Foto. Kat. Nürnberg 1985, Ausschnitte aus Kat.Nr. 16).

² Hackenbroch 1986, S. 248.

³ Kat. Nürnberg 1985, Kat.Nr. 21, S. 226.

P32. Buckelpokal mit Deckel

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2741-1919 (M12B/67): Buckelpokal mit heiligem Georg

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 47,6 x 23,3 cm

Foto: 21/21, 21/20 (zusammen mit II.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und fleckig. Es besteht aus zwei Teilen: Ein 2 cm breiter Streifen mit dem erhobenen Arm und Teil des Kopfes des heiligen Georg wurde oben angesetzt. Auf das Blatt wurde II. montiert.

Literatur: unpubliziert

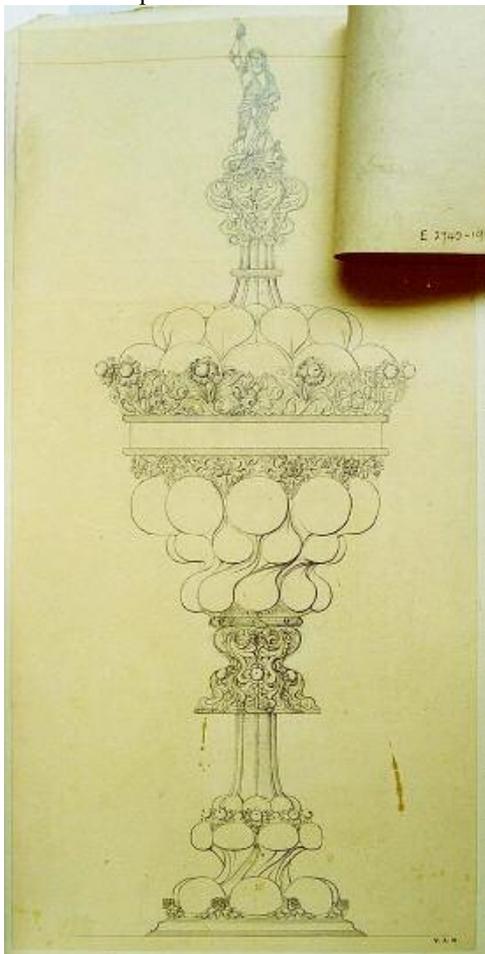


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2741-1919, V&A.

II. E. 2740-1919 (M12B/67): Alternativer, floraler Deckelknopf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 12,5 x 23,2 cm

Foto: 21/25, 21/20 (zusammen mit I.) (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt. Es wurde auf I. montiert.

Literatur: unpubliziert

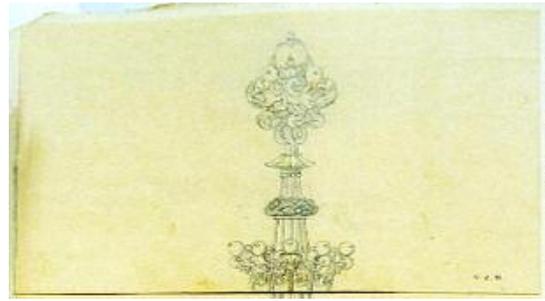


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2740-1919, V&A.



Abb. 3 (links) Abbildung des nach Vasters' Entwürfen gefertigten Pokals in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Silber, vergoldet, Perlen. Höhe: 46 cm (Foto: Spitzer (III), Taf. VIII, Nr. 9).

Abb. 4 Reinhold Vasters, Entwurf II. wurde auf I. aufklappbar montiert.

Die Ausführung nach Vasters' Bleistiftentwürfen eines Buckelpokals (I.) sowie dessen alternativen Deckelknopfs (II.) befand sich ehemals in der Sammlung Spitzer, in der das Stück als deutsche Arbeit des beginnenden 17. Jahrhunderts bezeichnet wurde.¹ Wie die Abbildungen im Sammlungskatalog und im Pariser Versteigerungskatalog von 1893 (Lot 1710) zeigen, wurde der auf II. dargestellte, alternative Deckelknopf und dessen Schaft ausgeführt und nicht der auf I. gezeichnete Deckelknopf mit dem heiligen Georg. Im Vergleich zu den montierten Entwürfen I. und II. erscheint der

1
2
3
5, rechts
4

¹ Spitzer 1891 (III), S. 11, Nr. 9, Taf. VII (Orfèvrerie civile); Spitzer 1893, Lot 1710.

Schaft des Deckelknaufs bei der Ausführung verkürzt, sodass der untere, mit Perlen besetzte Blattkranz näher an den Deckel gerückt ist.

Vielleicht hatte Vasters auf Wunsch des Auftraggebers Spitzer, den alternativen Deckelknauf konzipiert: Hier ersetzen kleine nach unten und oben gewölbte Blattkränze, die großen Blätter des ersten Konzeptes, während der Knauf anstelle des Georgs mit Perlen besetzt ist.

Möglicherweise waren auch zwei Ausführungen mit verschiedenen Deckelknäufen geplant. Hierfür fand sich kein Beleg, wohl aber für eine zweite verkleinerte Version des Buckelpokals mit floralem Deckelknauf, ebenfalls in der Sammlung Spitzer (Lot 1709).

5, links

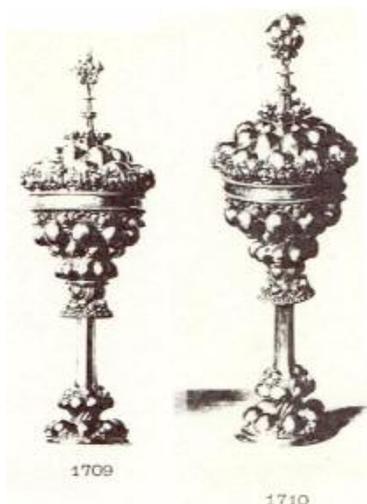


Abb. 5 Abbildungen von Lot 1709 und 1710 aus dem Versteigerungskatalog von 1893 der Sammlung Spitzer (montierte Abbildung).

„Runder, hochgezogener Fuß mit zwei unterschiedlich großen Reihen von Buckeln, die gegenständig in spitze, gedrehte und in der mittleren, eingezogenen Zone ineinander verzahnte Züge auslaufen. Zwischen den Buckeln sind Blütenknospen mit Blättern in krausen, »gotisierenden« Formen gesetzt. Der Schaft beginnt mit einem kleinen Kissen aus flachen Buckeln, deren Fortsätze als flache Stege die sonst glatte Röhre entlanglaufen und so den Eindruck einer kannelierten Säule erwecken. Den oberen Teil des Schaftes ummanteln Blattspangen und eine aus Blättern und Knospen geflügelte Korbmanschette.“²

Obwohl angenommen werden könnte, dies sei eine Beschreibung von Vasters' Pokal (ohne Deckel), gehört sie tatsächlich zu einem Doppelpokal von Hans Petzold (1551-1633)³, der zwischen 1600-1610 in Nürnberg entstand.

In diesem Stück dürfte Vasters das direkte Vorbild für seine(n) Buckelpokal(e) gefunden haben. Die Gegenüberstellung verdeutlicht die Verwandtschaft, wobei das Vorbild, ein Doppelpokal, in einen Deckelpokal umgewandelt wurde. Selbst die Rankengravur des ausgeführten Gefäßrandes, die auf I. nicht dargestellt wurde, gleicht Petzolds Pokal.

5a, 5b

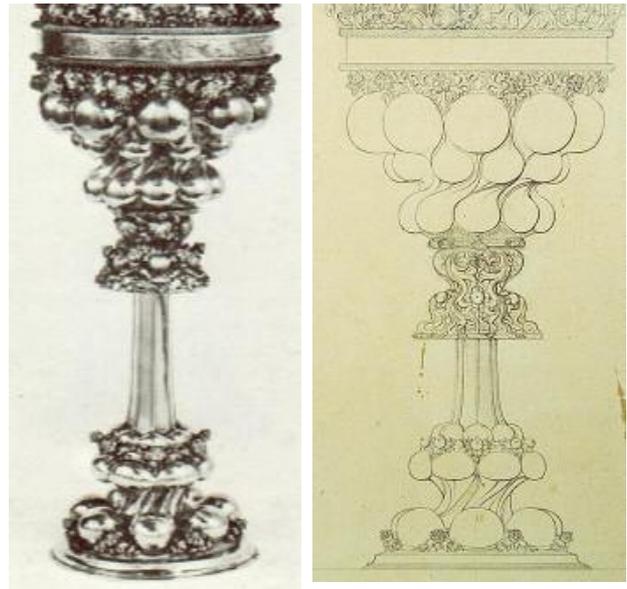


Abb. 5a (links) Doppelpokal. Nürnberg, 1600-10. Silber, getrieben, gegossen, graviert, vergoldet; Gesamthöhe 56,5 cm. MZ: Widderkopf für Hans Petzold, BZ: N für Nürnberg. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. L 75/245 (Foto: Kat. Nürnberg 1985, Kat.Nr. 71).

Abb. 5b (rechts) Ausschnitt aus Abb.1.

² Kat. Nürnberg 1985, Kat. Nr. 71, S. 253.

³ Zu Hans Petzold (Petzolt, Pezold) siehe DA, Bd. 24, S. 573.

P33. Buckelpokal mit Deckel und Landsknecht bzw. dem hl. Christopherus
Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2743-1919 (M12B/67): Buckelpokal mit Landsknecht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 46,8 x 20,5 cm

Foto: 21/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2743-1919, V&A.

- 1 Vasters lehnte den Bleistiftentwurf (I.) eines gebuckelten Deckelpokals mit floralem Deckelknauf und bekrönendem Landsknecht an den um 1504 entstandenen Deckelpokal aus dem Lüneburger Ratssilber¹ an und übernahm, bis auf einen variierten Fuß, alle Merkmale.
- 2 Die Kupa von Vasters' Pokal ruht auf einem gratigen Schaft, welcher aus einem gebuckelten Fuß mit rundem Fußrand wächst. Dieser hat im Gegensatz zum Vorbild die verkleiner-

te, umgestülpte Form der Kupa und erscheint durch eine in schrägen Zügen verlaufende Einschnürung über sieben Buckeln, als sei er gedreht. Ein breiter, trichterförmiger Distelblattkranz (Korbmanschette) schließt den Schaft ab, während die Kupa von weiterem Blattwerk eingeleitet wird.

Ein bewegter Blattkranz von Distelblättern säumt auch die Buckel des flach gehaltenen Deckels, aus dessen Zentrum ein gratiger Schaft wächst. Dieser mündet in einem Knauf aus nach unten gewölbten Distelblättern, welcher von einem Landsknecht bekrönt wird.



Abb. 2 Buckelpokal im Lüneburger Ratssilber. Silber, getrieben, gegossen, vergoldet und teilweise emailliert. Berthold Holthusen (?) (erwähnt 1491-1527) oder Jakob Plate. Lübeck, 1503/04. Höhe: 60,5 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.Nr. 74,374 (Foto: Kat. Berlin 1963, Nr. 95).

Die wappenhaltende Figur auf Vasters' Entwurf erscheint im Vergleich mit dem in sich gedrehten Vorbild steifer und statischer, weniger elegant. Zudem ergänzte Vasters anstelle der verloren gegangenen Hellbarde² eine Standarte. Daneben glich er den Schaft des Deckelknaufs an den des Pokals an, während beim Pokal aus dem Lüneburger Ratssilber eine Distelzweig³ den Knauf aufnimmt.

¹ Vgl. Kat. Berlin 1963, Nr. 95; Kat. Berlin 1985, Nr. 90, S. 77; Kat. Berlin 1990, Nr. 12, S. 116-119, Farbtaf. S 40.

² Kat. Berlin 1990, S. 116 „Lanze der Figur verloren“.

³ Der christliche Symbolgehalte des Distelgewächses spielt auf den dornigen Acker Adams und die Dornenkrone Christi an, an



Abb. 3a (links) Ausschnitt aus Abb. 1: Deckelknopf mit Landsknecht von Vasters' Pokal. Abb. 3b (rechts) Ausschnitt aus Abb. 2: Deckelknopf des Pokals im Lüneburger Ratssilbers.

- 5 Allerdings sollte die Ausführung von Vasters' Entwurf nie mit dem bekrönenden Landsknecht bestückt werden; vielleicht aber auch gab es eine zweite Ausführung mit alterierter Deckelfigur. Wie dem auch sei, ein mit Vasters' Entwurf vollkommen übereinstimmender gebuckelter Deckelpokal bildete Teil der ehemaligen Sammlung Spitzer, in welcher dieser als Nürnberger Arbeit des beginnenden 17. Jahrhunderts geführt wurde.⁴ Einziger Unterschied zu Vasters' Entwurf stellt, wie oben bereits angesprochen, die Deckelfigur dar: Anstelle eines Landsknechts bekrönt den in vergoldetem Silber gefertigten Pokal der hl. Christopherus, der in gebeugter Haltung den Jesusknaben auf seiner rechten Schulter trägt. Um die Vortäuschung eines historischen Pokals zu vervollkommen, wurde sowohl der Gefäßrand als auch der Deckelrand mit zwei gefälschten Marken versehen.
- 4

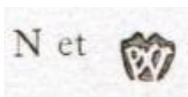


Abb. 4 Der Gefäß- und Deckelrand des nach Vasters' Entwurf gefertigten Pokals wurde mit zwei gefälschten Marken versehen: Stadtmarke Nürnbergs und Meistermarke. (Foto: Spitzer 1891 (III), S. 1, Nr. 10).

Darüber hinaus führt der Katalog der Sammlung Spitzer einen zweiten Pokal auf, der dem vorgenannten vollkommen gleicht.⁵

den Sündenfall sowie die Gewissheit der Erlösung. Vgl. Kat. Berlin 1990, S. 119, Anm. 6.

⁴ Spitzer 1891 (III), S. 11, Nr. 10 (Orfèvrerie civile).

⁵ Ders., S. 11, Nr. 11: „Il est entièrement semblable au précédent. Sous le pied, sur le bord, on voit des marques d'essaye et une inscription russe, gravée au burin.“



Abb. 5 Illustration des nach Vasters' Entwurf gefertigten Pokals in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Anstelle des Landsknechts von Entwurf I. bekrönt der hl. Christopherus den Pokal. Silber, vergoldet. Höhe: 47 cm (Foto: Spitzer (III), S. 11, Nr. 10, Orfèvrerie civile).

Bereits in den 1520er Jahren war der Pokal aus dem Lüneburger Ratssilber von einem ortsnässigen Meister für eine andere Stiftung kopiert worden – eine gewissermaßen authentische Kopie.⁶ Vasters' Anlehnung an ein Stück, das bereits im 16. Jahrhundert wiederholt wurde, rückte seine Arbeit in den Zusammenhang mit diesem. Gleichzeitig erwirkte er durch die Alterierungen – die Angleichung des Fußes an die Form der Kuppas sowie die des Knauftschafes an den Pokal-Schaft – eine im Vergleich zum Vorbild und dessen Kopie gesteigerte Homogenität – eine Verbesserung, die Vasters' Stück über die historische Kopie und deren Vorbild im Lüneburger Ratssilber hinaushob.

⁶ Kat. Berlin 1985, S. 77, Nr. 90 mit dem Hinweis auf Berlin, Kunstgewerbemuseum Inv.Nr. 74,373.

P34. Gebuckelter Doppelpokal

Reinzeichnung des Architekten Heinrich Johann Wiethase

Realisation: unbekannt

Datierung: zwischen 1860 und Anfang 1880 – vielleicht um 1870¹

I. E. 2576-1919 (SS62): Gebuckelter Doppelpokal – Aquarell

Die aquarellierte Zeichnung, eine Reinzeichnung, wurde – wohl nach einem Entwurf von Vasters – vom Architekten Heinrich Johann Wiethase erstellt.

Auf dem Blatt wurden Schemazeichnungen in Tinte (nicht Vasters) ergänzt und beschriftet. Rechts neben dem Fuß findet sich Wiethases verkürzte Signatur (Bleistift):

Grundriß der Kuppa

Grundriß des Fußes

a b

ers[tellt?].... Wiethase

Weißes Papier, 1. Bleistift - braun, dunkelbraun, beige, grau, hellgrau und schwarz aquarelliert; 2. und 3. (Grundrisse) Tinte

Zustand: Das Blatt ist vergilbt. Der Karton, auf den das Blatt montiert ist, ist sehr brüchig: Oberhalb der Kuppa des oberen Pokals ist er in zwei Teile gebrochen. Zudem bröckelt der Rand des Kartons ab (besonders unten und unten rechts): Hier sind Teile des Blattes abgebrochen und verloren.

Maße: 87,6 x 53,4 cm

Foto: 24/24 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- 1 Entwurf I., eine aquarellierte Reinzeichnung, wurde von demselben Architekten erstellt, der drei weitere Zeichnungen im Vastersschen Konvolut signierte. Die (höchstwahrscheinlich) nach einem nicht im Konvolut erhaltenen Entwurf von Vasters gefertigte Reinzeichnung² zeigt einen 86 cm hohen, gotisierenden Doppelpokal, dessen Ausführung wohl in vergoldetem Silber gefertigt wurde. Die Hälften des Doppelpokals sind unterschiedlich: Während beim oberen Pokal drei Reihen von Buckeln von kleinteiligem Rankenwerk umzogen sind, ersetzt dieses bei der unteren Hälfte die mittlere Buckelreihe. Auch die in Korbmanschetten endenden Schäfte und die Füße auf vierpassförmigem Grund-

riss beider Pokale sind verschieden gestaltet, ein Angebot von Alternativen: Der Schaft des unteren Pokals ist mit gedrehten Zügen verziert, während der Schaft oben mit einem schwarzen Ornament (wohl Niello) geschmückt ist. Zudem weist der Fuß des oberen Pokals im Gegensatz zum unteren Buckel auf.



Abb. 1 Die aquarellierte Zeichnung (Reinzeichnung eines Entwurfes von Vasters) des Architekten Heinrich Johann Wiethase bildet Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2576-1919, V&A.

Neben der aquarellierten Seitenansicht der gebuckelten Doppelscheuer befinden sich unten auf dem Blatt zwei in Tinte dargestellte Schemazeichnungen, welche den *Grundriß der Kupa* und den *Grundriß des Fußes* verdeutlichen. Es dürfte davon auszugehen sein, dass diese nicht mehr dem Sütterlin verhafteten, hinzugefügten Beschriftungen von der gleichen Person stammen, die die Grundrisse hinzufügte, Architekt Wiethase.

¹ Der hier besprochene Doppelpokal dürfte ähnlich zu datieren sein wie der Pokal P35. Ein mit hier vergleichbarer Zeichenduktus indiziert auch dort eine Zusammenarbeit mit Heinrich Johann Wiethase.

² Im Falle der sog. Großen Hubertusschale (S17) erstellte Wiethase nach einem Rohentwurf von Vasters (S17, I.) eine Reinzeichnung (S17, II.). Hier dürfte es sich ebenso verhalten.

Zwar ist dessen Signatur unten rechts neben dem Fuß stark verkürzt geschrieben, aber die Gegenüberstellung aller Namenszüge auf den von Wiethase signierten Zeichnungen im Vastersschen Konvolut lässt keinen Zweifel an der Deutung des Kürzels aufkommen: Insgesamt vier Unterschriften sind aufzuführen: neben dem Kürzel auf Entwurf I., die Unterschrift auf der Reinzeichnung der sog. Großen Hubertusschale (S17, II.), auf der Bleistiftzeichnung eines gotischen Leuchters (L5, I.) und auf der aquarellierten (Rein-) Zeichnung eines Bechers (B4, I.). Insbesondere die letztgenannte, hinten ebenfalls verkürzt geschriebene Signatur gleicht dem Kürzel auf I.

2a
2b
2c
2d

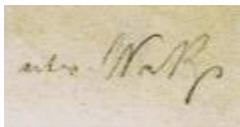


Abb. 2a Ausschnitt aus I., verkürzte Signatur von Wiethase, wie der Vergleich mit den folgenden Signaturen des Architekten verdeutlicht.

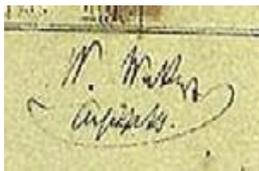


Abb. 2b Ausschnitt aus der von Wiethase erstellten Reinzeichnung der sog. Großen Hubertusschale (E. 2588-1919, siehe S17, II.): *H. Wiethase Architekt.*

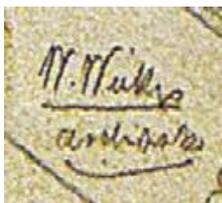


Abb. 2c Ausschnitt aus der Bleistiftzeichnung eines Leuchters (E. 2577-1919, siehe L5, I.): *H. Wiethase Architekt.*

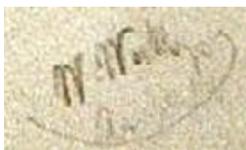


Abb. 2d Ausschnitt aus der aquarellierten Zeichnung eines Bechers (E. 2681-1919, siehe B4, I.): *H. Wiethase, Architekt.*

Ein Vergleich der Signaturen Heinrich Johann Wiethases hier mit einer von vielen erhaltenen Signaturen auf Blättern aus Wiethases Nachlass im Historischen Archiv der Stadt Köln, verdeutlicht seine eigenwillige Schreibweise

2e

seiner Vornamen-Initiale. Diese gleicht eher dem „W“ seines Nachnamens und führte dazu, dass sowohl zunächst hier als auch Jopek (s. S. 64, Anm. 12) von einem „Wilhelm Wiethase“ ausgegangen wurde.

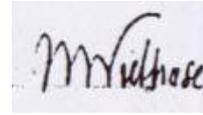


Abb. 2e Signatur von Heinrich Johann Wiethase. Quelle: Historisches Archiv der Stadt Köln, Nachlass Heinrich Johann Wiethase, Abt. Plan, 1108, Bonn, Nr. 23/1.

Bis auf den genannten Becher (B4), bei dem es angesichts dessen Form nicht notwendig erscheint, ergänzte Wiethase alle Zeichnungen (im Vastersschen Konvolut) mit Grundrissen und/oder Durchschnitten zur Erläuterung des Entwurfes.

Abschließend sei ein dem hier besprochenen Doppelpokal sehr nahe stehendes Stück angesprochen, das sich ehemals in der Sammlung Spitzer befand.³ Wesentlich kleiner, insgesamt etwas weniger reich verziert und mit gedrehten Buckeln versehen, mag dieser im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten sein oder als Vorbild gedient haben.

3



Abb. 3 Illustration eines gebuckelten Doppelpokals in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Laut Spitzer-Katalog: vergoldetes Silber, deutsche Arbeit vom Beginn des 16. Jahrhunderts, Höhe: 38 cm (Foto: Spitzer 1891 (III), S. 10, Nr. 7, Orfèvrerie civile).

³ Spitzer 1891 (III), S. 10, 11, Nr. 7.

P35. Gebuckelter Deckelpokal
 Reinzeichnung des Architekten Heinrich
 Johann Wiethase, zugeschrieben
 Realisation: unbekannt
 Signiert: *R. Vasters*
 Datierung: zwischen 1860 und Anfang 1880,
 vielleicht um 1870

I. E. 2775-1919 (M12B/79): Gebuckelter
 Deckelpokal – Aquarell

Signatur (Tinte) – links unter dem Fuß:

R. Vasters

Weißes Papier, gelb, beige, braun aquarelliert

Maße: 63,2 x 39,4 cm / Foto: 22/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt. Über dem De-
 ckel befindet sich ein waagerechter Knickrand,
 welcher rechts eingerissen ist.

Literatur: Richter 1983, Abb. 33, S. 40.



Abb. 1 Trotz Vasters' Signatur wahrscheinlich
 eine von Heinrich Johann Wiethase erstellte Rein-
 zeichnung, E. 2775-1919, V&A.

1, 2 Richter wies auf die „bemerkenswerte Ähn-
 lichkeit [von Entwurf (I.)] zum Corvinus-
 Pokal“ hin.¹ Dieser im Stadtmuseum der Wie-

¹ Richter 1983, S. 40. – Zum Stück vgl. u.a. Hernmarck 1978,
 Abb. 64, S. 89.

ner Neustadt verwahrte, 1462 von Wolfgang
 Zullinger aus Siebenbürgen gefertigte, vergol-
 dete Silberpokal war um 1880 galvanoplastisch
 nachgebildet worden (Firma C. Haas in Wien):
 „Ob Vasters seinerzeit das Original des Corvinus-
 Pokals kannte, sei dahingestellt. Recht
 plausibel erscheint dagegen die Annahme, daß
 Vasters seine Studien auch an einer galvano-
 plastischen Kopie hätte vornehmen können, die
 ihm leichter zugänglich war als das wohlgehü-
 tete Original.“²



Abb. 2 Sog. „Corvinus-
 Pokal“. Silber vergoldet,
 teilweise emailliert (Zel-
 lenschmelz). Wolfgang
 Zullinger. Siebenbürgen,
 1462. Höhe: 81 cm. Wie-
 ner Neustadt, Stadtmuse-
 um (Foto: Hernmarck
 1978, Abb. 64).

Wie der Corvinus-Pokal weist die von Vasters
 signierte Kreation einen sechspassigen Fuß
 auf, dessen Pässe allerdings nicht von Buckeln
 überwölbt, sondern mit Rankenwerk belegt
 sind, während ein Ring von Buckeln den ko-
 nisch aufsteigenden Schaft einleitet. Derweil
 beim Corvinus-Pokal eine Manschette unter
 einer Art in Rotuli endendem Nodus ange-
 bracht ist, welcher direkt die Kupa trägt, zeigt

² Richter 1983, S. 40. Gelegenheit das „wohlbehütete Original“
 zu studieren, bot die am 16. November 1860 eröffnete, vom
 Wiener Alterthums-Vereine veranstaltete „Ausstellung von
 Kunstgegenständen aus dem Mittelalter und der Renaissance“ in
 Wien. Im Katalog der Ausstellung (Kat. Wien 1860, Nr. 243) ist
 der Pokal, „bekannt unter dem Namen »Corvinus-Becher«,
 aufgeführt. – Den Pokal stiftete 1462 König Matthias Corvinus.
 Vgl. Falke 1924, S. 3.

Vasters die klassische Folge eines in die Schaftmitte eingefügten Nodus und einer Manschette, welche den Schaft unter der Kuppel abschließt. Während Vasters' Kuppel über von appliziertem Rankenwerk gerahmten Buckeln eingeschnürt ist und sich darüber trichterförmig in sechs, den Gefäßrand bildenden Buckeln erweitert, zeigt der Corvinus-Pokal über maßwerkartig verzierten Buckeln eine schlankere, in Rippen aufsteigende Form und Buckel, über denen ein runder Gefäßrand aufgesetzt ist. Die Buckel des Deckels von Vasters' Pokal bilden mit dem Gefäßrand eine Einheit. Der Gefäßrand des Corvinus-Pokal unterteilt hingegen die Buckel von Kuppel und Deckel. Letzterer wird von einer Art Kreuzblume mit Figur bekrönt, während der Deckel von Vasters' Pokal eine Manschette über gratigem Schaft zeigt, welscher in einer Knospe endet.

Obwohl die aquarellierte Zeichnung (I.) links unter dem Fuß mit *R. Vasters* signiert ist, könnte diese dennoch nicht von Vasters gemalt sein:

Der Zweifel, dass das Aquarell von Vasters' Hand stammt, begründet sich auf dem Aquarell eines gebuckelten Doppelpokals (vgl. P34). Exakt den gleichen Stil und Zeichenduktus wie I. aufweisend, wurde diese Reinzeichnung vom Architekten Heinrich Johann Wiethase erstellt, der in vier Fällen im Vastersschen Konvolut erhaltene Zeichnungen signierte (vgl. P34, Abb. 2a-e).³ In die Überlegung einzubeziehen ist, dass im Konvolut lediglich vier Aquarelle vorhanden sind. Zwei von diesen tragen Wiethases Signatur (P34 und B4). Das dritte Aquarell ist die hier besprochene Zeichnung des Deckelpokals – alle drei, wie gesagt, in demselben präzisen, klaren und sauberen Zeichenduktus. Die vierte und letzte aquarellierte Zeichnung eines Pokals mit Jaspis-Kuppel (P52, II.) weist hingegen einen grundlegend unterschiedlichen Zeichenstil auf, der Vasters entsprechen dürfte.

Nur in einem Fall, der sog. Großen Hubertusschale, belegt ein Rohentwurf (S17, I.), dass Wiethase (lediglich) eine Reinzeichnung erstellte, also nicht für den Entwurf verantwortlich war, sondern ein von Vasters' erstelltes Konzept mit verschiedenen Alterierungen, wohl nach Vasters' Anweisungen, ins Reine

übertrug. Allerdings dürfte es sich bei den anderen ebenso verhalten haben.

Es wird kaum ein Mangel an Können gewesen zu sein, das Vasters zwang, einen Architekten mit der Reinzeichnung seiner Ideen zu betreuen, wenngleich ein durch Ausbildung auf Konstruktionen spezialisierter Experte sicher exaktere Zeichnungen versprach als Vasters. Dies mag insbesondere gelten, wenn ein Objekt einen hohen Architekturanteil aufweist. Doch bezeugt die Zeichnung eines Bechers (B4, I.), der übrigens beide Signaturen trägt (von Vasters und Wiethase), dass nicht jedes Objekt, an dem Wiethase beteiligt war, einen hohen Architekturanteil besitzen musste. Eher ist der Grund darin zu sehen, dass Vasters zeitraubende Arbeiten wie das Reinzeichnen delegierte, um sich seiner eigentlichen Aufgabe widmen zu können: dem Entwerfen und Fertigen. (Schließlich überließ Vasters sogar die Ausführung seiner Entwürfe anderen, was bewiesen ist durch die aus der Werkstatt des Alfred André hervorgegangenen Gipsabgüsse.) Letztendlich waren die meisten im Konvolut erhaltenen Zeichnungen nicht mehr als Produktionsunterlagen. Nur der kleinere Teil hat einen besonderen, repräsentativen Charakter, wie das Aquarell des Pokals hier. Eine derartige Zeichnung diente wohl auch zur Auftragsbestätigung, bevor eine Herstellung in Angriff genommen wurde.

Die galvanoplastische Nachbildung rückte den Corvinus-Pokal 1880 in den Blickpunkt der Öffentlichkeit. Doch schon 1860 gab es auf der „Ausstellung von Kunstgegenständen aus dem Mittelalter und der Renaissance“ in Wien die Möglichkeit das Stück zu studieren⁴. Wegen der Verwandtschaft mit diesem dürfte der hier besprochene Pokal daher zwischen 1860 und Anfang 1880 entstanden sein.

Während der sog. Großen Hubertusschale (S17) durch die Aufnahme in den Sammlungskatalog des Freiherrn Karl von Rothschild in Frankfurt am Main ein Terminus ante quem von 1885 zugewiesen wurde, bezeugt der von Wiethase signierte Entwurf eines Leuchters (L5) eine Zusammenarbeit von Vasters mit dem Architekten bereits um 1865.

Nach nunmehr über zehn Jahren im Geschäft wird Vasters mehr Aufträge gehabt haben, als er bewältigen konnte. Allein die enorme, durch Zeichnungen im Konvolut belegte Anzahl von

³ Aufgrund der Ähnlichkeit der hier besprochenen Zeichnung mit der Zeichnung des Pokals P34 dürften beide im selben Zeitraum entstanden sein – zwischen 1860 und 1880. Zur Datierung s.o.

⁴ Siehe Anm. 2.

Objekten verdeutlicht dies. Eine Delegation von Aufgaben, wie die Reinzeichnung, die andere ebensogut oder sogar besser bewältigen konnten, ist ebenso eine Selbstverständlichkeit wie die externe Fertigung von Objekten nach Vasters' Entwürfen.

Wie bei der sog. Großen Hubertusschale, deren Ausführung wie oben bereits angesprochen in die Rothschild'sche Sammlung in Frankfurt am Main einging, scheint es auch hier, im Falle des Pokals, eine Verbindung zur Sammlung des Freiherrn zu geben. Zwar findet sich in keinem dessen Sammlungskatalogen eine exakte Ausführung des Pokalentwurfes (I.) verzeichnet, aber ein diesem sehr nahe stehendes Stück, für das Vasters „mit hoher Wahrscheinlichkeit“ verantwortlich ist.⁵ Bereits von Falke berichtete 1924 in seiner Publikation „Silberfälschungen“, den Pokal hätte dieselbe Fälscherwerkstatt geliefert, aus der das Trinkhorn (P49) und die sog. Große Hubertusschale (S17) stamme.⁶



Abb. 3 Im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachtender, gebuckelter Deckelpokal. Silber vergoldet. Höhe: 57 cm. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Richter 1983, Abb. 32).

Diese Arbeit ist noch deutlicher am Corvinus-Pokal angelehnt als Entwurf I. und übernimmt, wengleich leicht verändert, fast zitathaft die

oben beschriebenen Merkmale. Von Luthmer im zweiten Band der Karl von Rothschild'schen Sammlung aufgenommen, ist der Pokal vor 1885 entstanden, während von Falke berichtet, der Fälscher hätte „um 1870 vornehmlich gotisches Silbergerät für die (...) Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild in Frankfurt am Main angefertigt“.⁷ Die „durchweg aus freier Hand getriebene“ Arbeit weist eine sehr hohe Qualität auf⁸, was den Zusammenhang mit Vasters' Werkstatt unterstützt.

Man stelle sich folgendes Szenario vor: Im Auftrage Spitzers (oder/und eines anderen Kunsthändlers), der als Vermittler von Vasters' Stücken anzusehen ist und geäußerte Kundenwünsche mit Vasters' Hilfe zu erfüllen wusste, entwarf Vasters um 1870 mehrere gotisch anmutende Objekte. Die sog. Große Hubertusschale (S17), ein großes Trinkhorn (P48), ein Deckelbecher (B1) und ein Buckelpokal (Abb. 3) wurden erfolgreich an den Freiherrn Karl von Rothschild vermittelt. Andere, der hier besprochenen Buckelpokal (I.) sowie der Doppelpokal (P34), scheinen nicht in die Sammlung Rothschild aufgenommen worden zu sein, zumindest sind sie nicht in den Sammlungskatalogen aufgeführt.

Um die Anzahl der in Auftrag gegebenen Objekte allein für die Rothschild'sche Sammlung bewältigen zu können, ließ Vasters um 1870 mehrere Reinzeichnungen von Wiethase erstellen. Der Zeichenduktus des von Wiethase signierten Aquarells (P34) steht dem hier besprochenen Entwurf (I.) so nahe – allein die Tatsache, dass es sich um ein Aquarell handelt, lässt wie oben angesprochen aufmerken –, dass trotz Vasters' Signatur die Möglichkeit in Betracht gezogen werden muss, dass Wiethase das Aquarell hier als Reinzeichnung eines (nicht erhaltenen) Entwurfes von Vasters erstellte.

⁵ Richter 1983, Abb. 32, S. 40: „Der Schöpfer dieses aufwendigen Prunkstückes war mit hoher Wahrscheinlichkeit der hochbegabte Aachener Goldschmied Reinhold Vasters.“

⁶ Falke 1924, S. 2-3, bes. S. 3.

⁷ Ebenda, S. 2.

⁸ Luthmer 1885, Taf. 11.

P36. Gebuckelter Doppelpokal

Realisation: unbekannt

I. E. 2742-1919 (M12B/67): Doppelpokal – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte, Bleistift

Maße: 34,6 x 11,6 cm

Foto: 21/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und mit verwischten Farbspritzern beschmutzt.

Literatur: unpubliziert

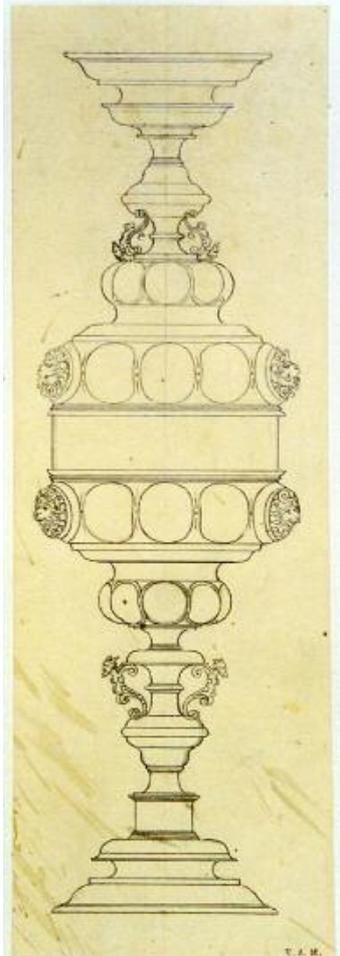


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2742-1919, V&A.

Der in Tinte gezeichnete Doppelpokal (I.) geht auf einen Pokaltyp zurück, der sich in Deutschland etwa um 1520 entwickelte und im ganzen 16. Jahrhundert hielt. Bei späteren, authentischen Exemplaren dieser Gruppe mit niedrig gehaltener Kupa, dem Vasters' Entwurf entspricht, wurde der Schaft feiner ausgearbeitet, meist in Form einer Vase, welcher Figuren beigegeben wurden. Die bei frühen Stücken dieses Typs häufig dominierenden, eng beieinander stehenden, an eine Kannelierung erinnernden Buckel traten derart zurück, dass sie

nahezu unter dem Dekor verschwanden, wie ein Beispiel vom Augsburger Goldschmied Theophil Glaubich (Meister von 1557-72)¹ verdeutlicht. Die Beibehaltung der niedrig geformten Kupa kam insbesondere Doppelpokalen entgegen.

Glaubichs Stück führt eine weitere, für diese Gruppe typische Verzierung vor, der mit geätzten Mauresken-Ornamenten geschmückte Gefäßrand. So dürfte auch der nach Vasters' Entwurf gefertigte Pokal einen ähnlichen Schmuck aufweisen.²



Abb. 2 Doppelpokal. Theophil Glaubich. Silber vergoldet, getrieben, gegossen, ziseliert. Augsburg, um 1560. Höhe: 46,2 cm. Moskau, Rüstkammer des Kreml (Foto: Heranmarck 1978, Abb. 90).

Im Vergleich mit Glaubichs Doppelpokal und anderen authentischen Stücken ist Vasters' Arbeit schlanker gehalten, d.h. die gebuckelte Wulst tritt weniger stark heraus. Sonst stehen sich beide Pokale sehr nahe. Glaubichs Pokal entsprechend, gestaltete Vasters den Rhythmus der Buckel: Jeder vierte wird mit figürlichem Dekor im Hochrelief betont – bei Glaubich mit

¹ Zu Glaubich siehe Thieme-Becker, 14. Band, S. 244.

² Zum Pokaltyp vgl. Heranmarck 1978, S. 93, Abb. 90-95.

3 einer von Rollwerk gerahmten menschlichen Maske, bei Vasters mit einer Löwenmaske. Die unten angefügte Verlängerung der Kuppa, eine kleinere Wulst, welche durch eine Einschnürung von der oberen getrennt ist, findet sich nicht an Glaubichs Stück, aber an anderen, authentischen Arbeiten des ausgehenden 16. Jahrhunderts, beispielsweise an einem 1585 von Claus Harders³ gefertigten Doppelpokal im Lüneburger Ratssilber. Dieser ist eng angelehnt an ein Musterblatt von 1579 von G. Wechter d. Ä.

Es sei dahingestellt, ob Vasters sich direkt an den genannten Vorbildern orientierte. Aber sie verdeutlichen, dass er mit dem Typ, den sie repräsentieren, vertraut war.



Abb. 3 Ausschnitt der Kuppa eines Doppelpokal im Lüneburger Ratssilber von Claus Harders. Lüneburg, 1553. Silber, getrieben, gegossen, vergoldet. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.Nr. 74,385 (Foto: Kat. Berlin 1990, Ausschnitt aus Nr. 31, S. 89).

³ Claus Harders (Meister 1572, gest. um 1610) – vgl. Kat. Berlin 1990, Nr. 31, S. 164, 165.

P37. Deckelpokal mit Athena

Realisation: unbekannt

I. E. 2724-1919 (M12B/60): Deckelpokal – Rohentwurf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 41,2 x 19,2 cm

Foto: 21/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

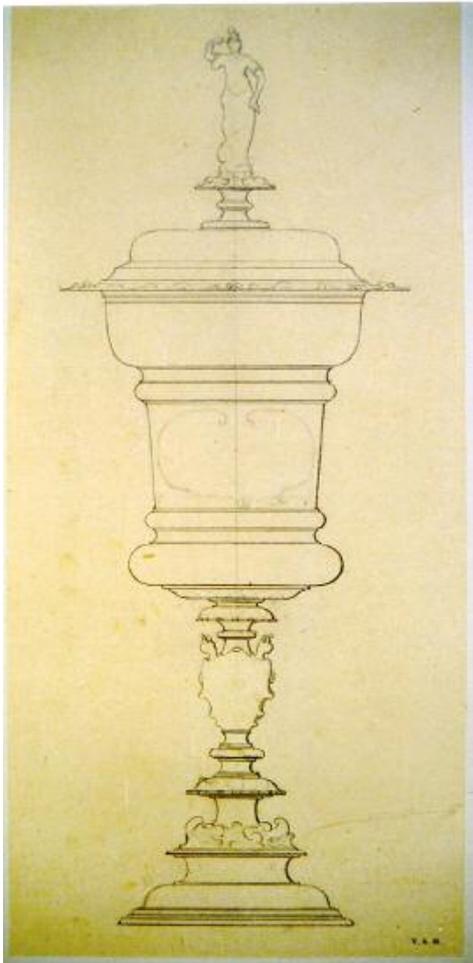


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2724-1919, V&A.

- 1 Vasters gestaltete seinen in Bleistift fast ausschließlich als Umriss gezeichneten, Rohentwurf (I.) eines Pokals mit einem Deckelknopf in Gestalt der antiken Göttin Athena nach einem sich ab 1540 in Antwerpen entwickelnden Pokaltyp, den ein Musterblatt von Wenzel Jamnitzer vorführt.¹ Pokale dieser Gruppe zeichnen sich aus durch eine horizontale Gliederung und einen zumeist vasenförmigen

¹ Kat. Nürnberg 1985, Kat.Nr. 295; Kat. Berlin 1990, S. 159, 160, Farbtaf. S. 80.

Schaft mit Volutenhenkeln über einem runden Fuß. Die taillierte Kupa ist oben und unten herausgewölbt und die eingeschnürte Taille mit Ornamenten versehen, die in enger Beziehung zum niederländischen Manierismus stehen, oder ist mit figürlichen Szenen geschmückt.²

„Mit den zahlreichen Profilen und Untergliederungen, den mannigfaltigen Zierat, bei denen Mauresken und Beschlagwerk dominieren und verschiedene Goldschmiedetechniken vorgesehen sind, ist eine Abkehr vom gebuckelten Pokal erreicht und ein neuer Gefäßtyp geschaffen worden. Musterblätter wie diese, die von Goldschmieden geschaffen wurden, haben als Vorbilder für Virgil Solis und seine Werkstatt gedient und sind in der Zusammenstellung der Dekore immer wieder variiert worden.“³

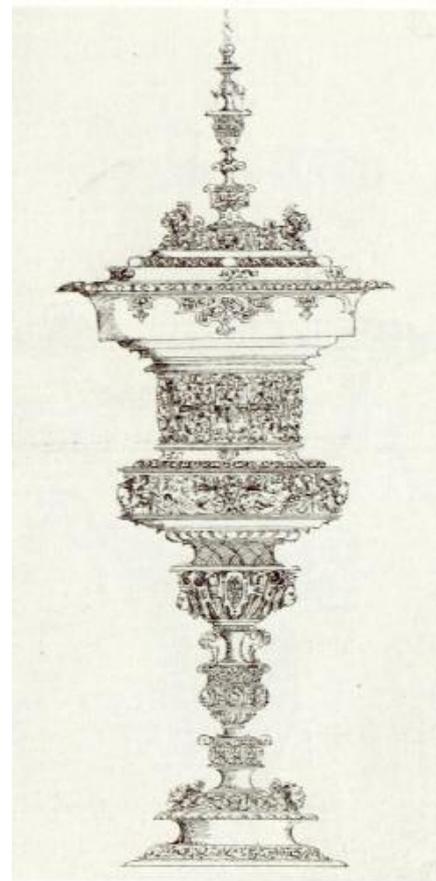


Abb. 2 Wenzel Jamnitzer (zugeschrieben), unbezeichneter Pokalentwurf. Feder in Schwarz. Nürnberg, um 1545. Maße: 39,3 x 15,3 cm. Berlin, Kunstbibliothek, Inv.Nr. HdZ 2474 (Foto: Kat. Nürnberg 1985, Kat.Nr. 295).

² Vgl. Hermarck 1978, S. 93, 94, Abbildungen 96 bis 108.

³ Kat. Nürnberg 1985, Nr. 295, S. 339.

In diese Tradition reihte sich Vasters ein. Den Aufbau des Typs übernehmend, variierte er einzelne Details, insbesondere den Deckel, dessen profilierten Knauf er mit einer stehenden, weiblichen Figur auf einer gewölbten Basis bekrönte: Athena (Athene) mit Helm. Ihren nicht dargestellten Schild und Speer deuten ihre Armhaltungen an.

3a

Direktes Vorbild für seinen Deckelknauf fand Vasters im Lüneburger Ratssilber. Ein um 1580-90 gefertigter Jagdpokal von Tönnes Dierssen⁴ führt ein „antikisch gerüstetes Kriegerfigürchen“ in beinahe derselben Haltung vor.⁵

3b

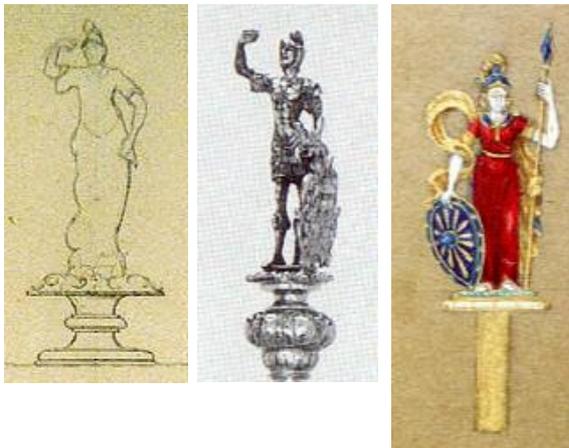


Abb. 3a (links) Ausschnitt aus Abb.1

Abb. 3b (Mitte) Deckelbekrönung eines Jagdpokal aus dem Lüneburger Ratssilber. Tönnes Dierssen. Lüneburg, um 1580-90. Silber, getrieben, gegossen und vergoldet. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 74,382 (Foto: Kat. Berlin 1990, Ausschnitt aus Kat.Nr. 30, S. 161).

Abb. 3c (rechts) Reinhold Vasters, E. 3206-1919, V&A: Ausschnitt der Deckelbekrönung in Gestalt der Athena einer *Bernsteinvase* (siehe V6, V.).

Eine beinahe identische, wengleich gespiegelte Bekrönungsfigur hatte Vasters für ein anderes Objekt kreiert, für das sich keine Gesamtzeichnung im Konvolut erhielt (vgl. V6, V.). Zwar wurde das Detail unmissverständlich für eine *Bernsteinvase* geschaffen, aber die Ausführung der Athena hier könnte der Deckelfigur der Vase auch bezüglich des Schmelzes ähneln. Daher dürfte der gewölbte Boden unter der Athena vermutlich gleichfalls als Rasen gestaltete sein.

3c

Eigenzitate, d.h. die wiederholte Verwendung beinahe identischer Details, sind bei Vasters häufiger zu beobachten, vgl. u.a. ein Fabelwesen an einem Tafelgerät (TA1, VI.) und einer Deckelvase (V1, I., II. und Abb. 7a, b) oder eine Caritas an einem Pokal (P4, I., VII. und Abb. 10 b, c und d) und einem Hausaltar (H1, I.).

Wie Jamnitzer sah Vasters einen reichhaltigen Schmuck seines Pokals vor. Er deutete ein Hochrelief oder einen Besatz auf der Oberfläche des eingezogenen Fußes an, skizzierte Kartuschen auf der Taille und konzipierte erhabene, wahrscheinlich applizierte Ornamentbänder auf den Schaftringen und dem Deckelrand. Vielleicht befinden sich unter den nicht zugeordneten Detailentwürfen im Konvolut einige zum Pokal gehörende Blätter, die erst bei Bekanntwerden der Ausführung erkannt werden können.

In welchem Material die beinahe 40 cm hohe Ausführung gefertigt worden ist, lässt sich nur vermuten. Alles deutet auf einen in (vergoldetem) Silber gefertigten Pokal. Allerdings mögen auch Teile, wie Fuß, Schaft und/oder Taille in Bergkristall ausgeführt worden sein. Es finden sich authentische Stücke die teilweise aus Kristall bestehen. Als Hinweis auf Kristall mag der lediglich als Umriss dargestellte Schaft zu verstehen sein. Im Zusammenhang mit den dort offenbar herausragenden Köpfen – anscheinend waren anstelle von Volutenspannen figürliche Elemente geplant – ist ein Detailentwurf (siehe Anhang 5, 8) zu betrachten, auf der ein Ring von vier Sphingen einen Schaft (?) aus Kristall verziert. Dieser ist über den Köpfen der geflügelten und gebusten Wesen mit Schlangenleibern dargestellt.

4



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3574-1919, V&A (siehe Anhang 5, 8).

⁴ Lehrling bei Hans Meyer in Lüneburg 1545, Meister 1557, gest. 1590 – vgl. Kat. Berlin 1990, Nr. 30, S. 161-163 (Zitat S. 162).

⁵ Vgl. auch die Bekrönungsfigur eines Kokosnuss-Pokals im Kunstgewerbemuseum, Berlin, Hermarck 1978, Abb. 155.

P38. Straußenei-Pokal mit männlicher Figur und Straußenschaft
Realisation: unbekannt

I. E. 2744-1919 (M12B/68): Straußenei-Pokal – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Maße: 43,3 x 16,4 cm

Hellbeiges Papier, Bleistift

Foto: 21/26 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig und mit verwischten Farbspritzern beschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2744-1919, V&A.

Bei seinem Entwurf eines Straußenei-Pokals (I.) lehnte sich Vasters an Arbeiten des Nürnberger Meisters Elias Lencker (Meister 1562-1591) an. „Typisch für Lencker sind die senkrecht verlaufenden Befestigungsspangen in Form manieristischer Karyatiden. Straußenei-Pokale mit genau der gleichen Fassung finden

sich unter anderem (...) in dem [ehemals] Ostberliner Museum [Kunstgewerbemuseum in Köpenick] und im Historischen Museum in Basel.“¹

2



Abb. 2 Straußenei-Pokal. Elias Lencker (Meister 1562, gest. 1591). Nürnberg, 1562-91. Höhe: 46 cm. Basel, Historisches Museum (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 154).

Den Aufbau und die Merkmale der Ausstattung aufnehmend, veränderte Vasters einige Details. Er wählte keinen glockenförmigen Fuß mit plastischen Zierköpfen, sondern verkürzte den Fuß, indem er auf die untere Wulst gleich die Schafttrommel stellte, deren Wandung er allerdings einzog. Beim Schaft beschränkte sich Vasters auf drei aneinander gestellte Straußen, wobei die hinter den Hälsen durchbrochene Arbeit von einem zarten Schaftstrang in der Mitte unterstützt wird, derweil Lenckers Straußenschaft wesentlich kompakter ist. Allein Straußen zieren auch den Schaft einer Nürnberger Doppelpokalhälfte mit glockenförmigem Fuß², bilden ihn jedoch nicht.

3

¹ Hernmarck 1978, S. 105, Abb. 154.

² Zum Stück siehe Kat. Nürnberg 1985, Kat. Nr. 79, S. 257; Kat. Nürnberg 1989, Kat. 11, S. 106.



Abb. 3 Doppelpokalhälfte mit Straußen von Hans Keller (Nürnberg 1553-1609). Nürnberg, um 1590. Silber gegossen, getrieben, geätzt, geprägt, vergoldet., Höhe. 24,3 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. HG 11786 (Foto: Kat. Nürnberg 1987, Kat. 11).

Wie bei Lencker fassen Blattkränze oben und unten den aus einem Straußenei bestehenden Pokalkorpus (I.) ein, der wie schon angesprochen von figürlichen Spangen gehalten wird. Diese skizzierte Vasters lediglich auf der Bleistiftzeichnung, doch deutlich sind die Halbfiguren ohne Arme (Karyatiden) zu erkennen.

Der Gefäßrand steigt wie bei Lenckers Arbeit steil an, überfangen von dem leicht gerundeten Deckelrand. Während Lenckers Deckel aus dem oberen Teil der Eierschale besteht, verdeutlicht die Form von Vasters' hochgewölbtem Deckel ein anderes Vorhaben in (vergoldetem) Silber.

Den Deckel besetzte Vasters wie beim Vorbild mit einer mythologischen Figur. Doch im Unterschied zur Athena dort, wählte er für sein Stück eine bis auf einen Schurz nackte, männliche Gestalt mit einem Zweizack in der Rechten, welche sich mit der Linken eine Ehrenkranz über den Kopf hält. Auch steht die Figur nicht wie beim Vorbild allein auf einem in der Mitte gegliederten, profilierten Deckelschaft, den Vasters mit Spangen (mit Kügelchen verzierte C-Schwünge) besetzte, sondern unter dem Schaft ist eine Basis eingefügt – angelehnt an jene der Straußen unten.

Insbesondere im Bereich der Deckelschaftverzierung, die den deutlichsten Unterschied zum

Vorbild zeigt, zeichnete Vasters am ausführlichsten, im Gegensatz zu den bereits erwähnten, eng ans Vorbild orientierten, skizzierten Befestigungsspangen oder dem kaum in mehr als seinem Umrissen dargestellten Pokal.

P39. Straußenei-Pokal mit Christus
Realisation: unbekannt

I. E. 2640-1919 (M12A/33): Straußenei-Pokal

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Tinte, gelb und grau koloriert

Maße: 36,3 x 15,2 cm

Foto: 18/32 (M.K.)

Zustand: Oben am linken Rand wurde in das Blatt ein Teil eingefügt. Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2640-1919, V&A.

- 1 Als gelb und grau kolorierte Federzeichnung (I.) entwarf Vasters einen Straußenei-Pokal auf gewölbtem, mit vier unterschiedlichen Köpfen verzierten Fuß. Über einer kurzen Hohlkehle setzte er auf eine hoch gewölbte, den Fuß schließende, mit Früchten ornamentierte Platte drei Adler mit ausbreiteten, sich überschnei-

denden Flügeln, um die mit einem zungenornamentierten Kranz abgeschlossene Schafttrommel. Hierauf erhebt sich eine von Fruchtbuketts und Girlanden geschmückte Vase, welche Mauerwerk imitiert und ebenfalls von ein Kranz überfangen wird. Ein alternierend von Früchten und C-Schwüngen mit Köpfen besetzter Zwischenring erweitert sich in einen mit Stabwerk und Löwenmasken geschmückten Korb, welcher das Straußenei aufnimmt. Hierbei erinnern die einen Ring im Maul haltenden Löwenmasken an einen Entwurf eines Pokals der Werkstatt von Wenzel Jamnitzer aus dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts.



Abb. 2 Ausschnitt der ringhaltenden Löwenmasken einer kolorierten Federzeichnung – Pokalentwurf. Werkstatt des Wenzel Jamnitzer. Drittes Viertel des 16. Jahrhunderts (Foto: Hayward 1976, Abb. 128).

Drei Befestigungsspangen zweigen vom Unterfangkorb ab. Unten und oben mit Früchten und Blättern verziert, erweitern sie sich in der Mitte in Rollwerkrahmen, aus deren Zentrum jeweils ein unterschiedlicher Kopf plastisch herausragt. Am Gefäßrand sind die Spangen mit wohl applizierten, cherubinartigen Mischwesen besetzt - kleine gebuste Figuren mit gekreuzten Vogelbeinen und Flügeln anstelle der Arme -, zwischen denen gepaarte Blattwedel von Rollwerkspangen abzweigen.

Der steil aufragende, unverziert dargestellte Gefäßrand wird von der gerundeten Deckelrandmontierung überfangen. Diese ist mit weiteren Fruchtbuketts verziert und fasst den oberen Teil der Straußenei-Schale. Den Deckelknopf bildet eine ähnlich dem Schaft gestaltete und verzierte Vase, die von drei Delphinen mit erhobenen Schwänzen flankiert wird. Unweigerlich lassen die Delphine an eine andere Arbeit von Vasters denken, und zwar an den Fuß eines Achat-Pokals mit Meerjungfrau (vgl. P23).

Den Deckel bekrönt eine stehende Christusfigur in schlichtem Gewand mit erhobener rechter Hand sowie einem Reichsapfel in der Linken.



Abb. 3 Deckelbekrönung in Gestalt Christi (Foto: Ausschnitt aus Abb. 1).

5 Der Straußenei-Pokal von Vasters (I.) ist eine Adaption eines in Leeuwarden 1583 von Lenert Danckerts (tätig 1564 - nach 1598) gefertigten Kokosnuss-Pokals, dessen Fassung als „Hauptwerk der manieristischen Goldschmiedekunst in den Niederlanden“¹ angesehen wird. Vasters übernahm den Aufbau und alle Merkmale des Dekors, veränderte und bereicherte jedoch die Details, fügte einiges hinzu und ließ dagegen anderes fort:

Er verzichtete auf die Inschrift auf dem Fuß und besetzte diesen statt dessen mit Köpfen. Die Adler am Schaft gestaltete Vasters feiner und erhöhte den Schaft, indem er eine Vase über den Adlern einfügte, während das Vorbild nur auf dem Deckel mit einer Vase ausgestattet ist. Die cherubinartigen Wesen über den Spangen gestaltete Vasters freiplastisch und setzte sie aufrechter als am Kokosnuss-Pokal und fügte zudem zwischen die Wesen die gepaarten Blattwedel, welche am Vorbild nicht vorhanden sind. Insbesondere veränderte der Aache-

4 ner Goldschmied den Besatz des Deckels. Während das Vorbild mit s-förmigen Spangen besetzt ist, welche in Delphinköpfen enden, wählte Vasters c-förmige Delphine mit deutlich größeren Köpfen, deren erhobene Schwänze in eingerollten Voluten münden. An der Deckelvase des Vorbildes deuten kleine Öffnungen auf einen verloren gegangenen Schmuck hin. Diesen ersetzte Vasters an seinem Pokal mit Girlanden. Auch die Christusfigur erfuhr Veränderungen. Der Gottessohn am Vorbild führt in einer Trauergeste seine Rechte zum geneigten Kopf, während Vasters eine aufrechte Haltung wählte und die Geste ihren Sinn verloren hat.



Abb. 4 Ausschnitt des Deckels von Abb. 5.

Schließlich definierte Vasters den Pokalkorpus und Deckel durch die graue Kolorierung als unverziertes Straußenei. Das Vorbild ist hingegen mit geschnitzten Feldern aus Kokosnuss bestückt.

Durch die Hinzufügung der Schaft-Vase, die Veränderungen an den Delphinen sowie die Verwendung von Straußenei anstelle von Kokosnuss übertrifft der Pokal auf Vasters' Entwurf (33 cm) nicht nur die Höhe des Vorbildes (28 cm), sondern wirkt insgesamt schlanker.



Abb. 5 Pokal mit Christus. Kokosnuss, Silber. Lenert Danckerts, Leeuwarden, 1583. Höhe: 28 cm. Leeuwarden, Fries Museum (Foto: Fritz 1983, Taf. 74 a).

¹ Fritz 1983, Kat. Nr. 136, S. 111, Taf. 74 a-c.

P40. Straußenei-Pokal mit Roll- und Schweifwerkdekor

Realisation: unbekannt

I. E. 2760-1919 (M12B/72): Straußenei-Pokal

Beschriftung (Bleistift):

Beiges Papier, Tinte, gelb aquarelliert

Maße: 41,1 x 19,9 cm

Foto: 22/5 (M.K.)

Zustand: Der Deckelknopf ist ausgeschnitten (7 x 5,5 bzw. 5 cm).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2760-1919, V&A.

leicht eingezogene, mit Schweifwerk geschmückte Schafttrommel, welche eine mit Masken und Früchten versehene Schaft-Vase trägt. Ein Profil und ein Zugenornament an der Schulter der Vase leitet in deren profilierten Hals über, auf den c-förmige Spangen gesetzt sind. Diese tragen vor einer darüber befindlichen Wulst gegenläufig geführte C-Spangen, die in kleinen Köpfen mit spitzen Ohren enden. Den Straußenei-Korpus fassen oben und unten Bänder mit Roll- und Schweifwerkdekor sowie Satyr- und Tiermasken über den Befestigungsspangen ein. Die mit satyrähnlichen Karyatiden bereicherte Zier der drei Befestigungsspangen hielt Vasters beispielhaft an der auf der linken Seite dargestellten fest.

Über einem Profilring steigt der sich leicht gekehrt erweiternde Lippenrand steil auf und wird von einem Deckel mit glatter Mitteleinziehung überfangen. Hier ist der Dekor exemplarisch auf der rechten Hälfte dargestellt, während von dem aus dem Blatt ausgeschnittenen Deckelknopf lediglich eine mit vierblättrigen Blüten besetzte Hohlkehle übrig blieb.

Ein derartiger, im Stile des ausgehenden 16. bzw. beginnenden 17. Jahrhunderts gestaltete Pokal, vereinigt eine Vielzahl von Techniken des Goldschmiedehandwerks: Treiben, Gießen, Ziselieren und Vergolden. Ohne den Deckelknopf misst der Pokal ca. 26 cm.

- 1 Der Fuß des als gelb kolorierte Federzeichnung entworfenen Straußenei-Pokals (I.) zeigt auf einer Wulst unten einen reliefierten, vielleicht auch applizierten Roll- und Schweifwerkdekor. Über einer hochgezogenen, glatten und undekorierten Hohlkehle, befindet sich auf dem gewölbten, gleichfalls mit Roll- und Schweifwerk verzierten Abschluss des Fußes eine

P41. Straußenei- bzw. Kokosnuss-Pokal mit Fortitudo

Realisation als Kokosnuss-Pokal: Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main

Datierung: vor 1885

I. E. 2761-1919 (M12B/72): Straußenei-Pokal

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Tinte; Metall: gelb koloriert; Straußenei: grau aquarelliert

Maße: 42,7 x 20,2 cm

Foto: 22/6 (M.K.)

Zustand: Die Bekrönung des Deckelknafs wurde ausgeschnitten (5,6 bzw. 5,8 x 5,7 cm).

Literatur: unpubliziert

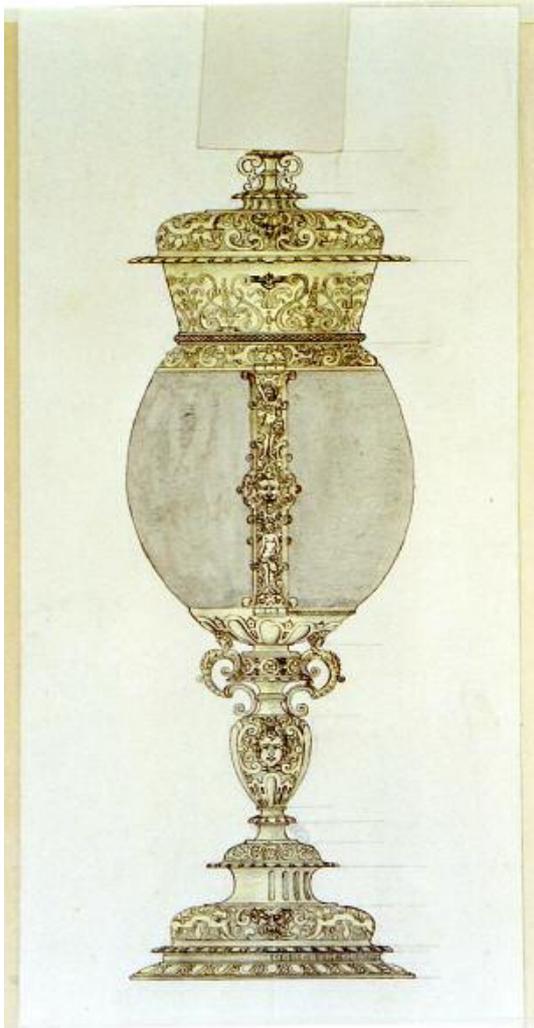


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2761-1919, V&A.

Zwei Ringe mit Zungenornament, getrennt von einem senkrechten Mittelstück mit einer Einteilung in quadratische Felder, leiten den Fuß auf dem gelb und grau kolorierten Entwurf eines Straußenei-Pokals (I.) ein. Über einer mit

Schweifwerk und grotesker Satyrmaske verzierten unten befindlichen Wulst führt eine Hohlkehle mit vertieften Stäben zum hochgewölbtem Abschluss des Fußes. Auf diesem erhebt sich über einer mit einem Zungenkranz überfangenen, glatten Hohlkehle, deren (nicht ausgeführter) Spangenbesatz in Bleistift skizziert wurde, eine Schaftvase. Unten mit einem Kranz aus alternierend kurzen und langen, gerahmten Zungen versehen, finden sich an der Schaftvase von C-Schwüngen flankierte Masken zwischen erhabenen Zungen, welche die gesamte Höhe der Vase einnehmen. Die Henkel der Schaftvase bilden gegenläufig übereinander gesetzte Voluten, von denen die oberen mit Köpfen auf langen Hälsen besetzt sind. Diese scheinen den mit einem Zungenkranz verzierten Unterfang (untere Einfassung) des Korpus zu stützen.

Eine von drei senkrechten Befestigungsspannen stellte Vasters im Zentrum des grau aquarellierten Vogeleis dar. Die mit Rollwerk besetzte Spange erweitert sich in der Mitte in einer Löwenmaske, welche oben und unten von einer stehenden Figur begleitet wird: oben eine männlich Figur mit erhobenem Schwert in seiner Rechten und dem Haupt eines Mannes in der gesenkten anderen Hand, unten eine weibliche Figur, deren Blöße von einem Leinentuch bedeckt wird.

Ein mit Blättern und Masken durchsetztes Band mit Schweifwerk schließt den Korpus ab und ein schraffierte Ring leitet in den steil aufsteigenden hohen Lippenrand über. Diesen überfängt ein Rand mit Zungenornament, welcher den hochgewölbten, wiederum mit Schweifwerk und Masken reliefierten Deckel umgibt. Nur die Basis der aus dem Blatt ausgeschnittenen Deckelbekrönung blieb erhalten: Eine mit senkrechten Vertiefungen versehene Hohlkehle, oben abgeschlossen mit einem Rand mit Zungenornament, trägt einen profilierten, gleichfalls von einem Rand überfangenen Deckelschaft, auf den Spangen gesetzt sind aus gegenläufig aufeinander gefügten Voluten.

Von den Metallteilen sind auf der rechten Seite der Zeichnung waagerechte Linien gezogen. Sie verdeutlichen die Höhe der einzelnen Fassungsabschnitte und dienen sowohl der Konstruktion als auch Ausführung des Pokals.

Diese dürfte sich in der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, befunden haben. Ein im Katalog der Sammlung von 1885 abgebildeter Pokal ist

völlig identisch mit Entwurf I., abgesehen davon, dass der Korpus nicht aus einem Straußenei, sondern einer Kokosnuss gebildet wird:

„Die (...) Nuss ist aufs Kunstvollste geschnitzt; die Mitte der drei Felder nehmen figürliche Darstellungen aus dem alten Testament ein; diese Arbeiten sowie die Silberfassung sind von ungewöhnlichem Kunstwerth. Den Deckel bekrönt die kleine Gestalt einer ‚Fortitudo‘ mit ihrem Attribut, der Säule.“¹

zung (Straußenei-Pokal) auszugehen. Luthmers Publikation stellt den Terminus ante quem.



Abb. 2 Das nach Vasters' Entwurf als Kokosnuss-Pokal ausgeführte Trinkgefäß. Kokosnuss, vergoldetes Silber. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Luthmer 1885, Taf. 9).

Offenbar hatte sich nach der Fertigstellung der Zeichnung die Änderung in einen Kokosnuss-Pokal ergeben und die ursprüngliche geplante Deckelbekrönung, die aus der Zeichnung I. ausgeschnitten worden war, war gegen die Figur der Fortitudo ausgetauscht worden. Vielleicht aber auch ist von einer zweiten Ausführung

¹ Luthmer 1885, Tafel IX.

P42. Straußenei-Pokal mit dem Raub der Sabinerinnen (?)

Realisation: unbekannt

I. E. 2747-1919 (M12B/69): Pokal

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Korpus: eierschalenfarben aquarelliert

Maße: 35,9 x 18,3 cm

Foto: 21/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt, stark fleckig und beschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2747-1919, V&A.

- 1 Die Fassung des auf Vasters' Entwurf (I.) dargestellten Straußenei-Pokals zeigt einen überaus reichen Rollwerkdekor, der mit verschiedenen Köpfen und Masken sowie Früchten durchsetzt ist.

Der gewölbte Fuß – hier alternieren Frauenköpfe mit Tierköpfen – steigt steil in zwei sich verjüngenden Hohlkehlen an, welche von einer ornamentierten Wulst mit Widderköpfen und Früchten getrennt sind, während die Hohlkeh-

len mit gerahmten, durch Stegen verbundenen Godronen verziert sind.

Zwischen zwei mit gerahmten Zungen geschmückten Kränzen ist ein unterer, profilierter, gekehlter Schaftteil eingefügt, um welchen drei Spangen aus gegenläufig aufeinander gestellten, mit Stegen verbundenen C-Schwüngen gesetzt sind. Hierüber erhebt sich ein vasenförmige Knauf aus Rollwerk, das mit gehörnten Satyrmasken besetzt ist. Eine mit gerahmten Ovalen verzierte Hohlkehle beendet den Schaft und mündet in einem Rollwerkkranz.

Den unteren Teil des Korpus' umgibt ein durchbrochenes, in zwei Registern unterteiltes Netzwerk aus einem in halben Blüten mündenden zungenförmigen Gestänge und darüber befindlichen, mit Stegen verbundenen Zungen. Der ungleichmäßig gezeichnete Umriß des eierschalenfarben kolorierten Straußeneis deutet Befestigungsspangen an, die vermutlich figürlich gestaltet sind.

Mit weiblichen und satyrähnlichen Köpfen – durch die Hörner der letztgenannten sind Tücher geführt – auf Rollwerkrahmen sowie mit einer Vielzahl von Fruchtarrangements ist das Ornament des Gefäßrandes bereichert.

Von einem waagerechten Rand erhebt sich der in zwei Bänder unterteilte, gewölbte Deckel (ohne Straußenei). Das untere Band ist mit Früchten durchsetzt, während das obere an den Fuß angelehnt ist. Den profilierten, gekehlten Deckel-Schaft mit Spangenbesatz, welcher mit Blattmasken verziert ist und in einem Kranz mit Zungenornament schließt, bekrönt ein miteinander kämpfendes Paar (Gefangennahme einer Frau): Sich heftig gegen eine männliche Figur mit nackten Oberkörper wehrend, stemmt sich eine weibliche, in ein schlichtes, knöchellanges Gewand gekleidete Figur mit aller Kraft gegen ihren Widersacher, der sie bereits hochgehoben hat.

Die Komposition des Paares weist Parallelen zu Herkules und Antaeusgruppen auf, die nach dem Vorbild der bekannten Bronzeskulptur des Antonio del Pollaiuolo (um 1430/32-1498) im Museo Nazionale del Bargello, Florenz¹, gestaltet sein dürften, etwa eine Porzellan-Gruppe im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien. Insbesondere ähnelt die weibliche Figur dem dortigen Antaeus, der der My-

¹ Pollaiuolos „Herkules und Antaeus“ entstand um 1470. Vgl. zur Gruppe Toman 1994, S. 215. – Zu Pollaiuolo siehe DA, Bd. 25, S. 156 ff.

thologie nach von Herkules in die Luft geworfen und erdrückt wurde.



Abb. 2 (links) Ausschnitt aus Abb. 1.

Abb. 3 (rechts) Johann Josef Niedermayer, Herkules und Antaeus. Wiener Porzellan, um 1749. Höhe: 22 cm. Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Inv.Nr. Ke 6087 (Foto: alte und moderne Kunst, 24. Jg. 1979/Heft 165, S. 22, Abb. 5).

Trotz der kompositorischen Ähnlichkeit dürfte es sich bei der Deckelbekrönung von Vasters' Pokal eher um eine Verbildlichung des Raubes der Sabinerinnen oder eines ähnlichen Themas aus der antiken Mythologie handeln.

P43. Kokosnuss-Pokal mit Caritas, Judith und Holofernes und dem Tod der Lukretia
Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2755-1919 (M12B/70): Pokal
Weißes Papier, Tinte, Bleistift
Keine Beschriftung
Maße: 31,5 x 15,9 cm / Foto: 21/34 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht fleckig.
Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2755-1919, V&A.

Über einem Fuß mit hohem, glatten, gekehlten Mittelstück und einem Schaft mit vasenförmigem Knauf erhebt sich der als Federzeichnung entworfene Kokosnuss-Pokal (I.), dessen Ausführung Teil der ehemaligen Sammlung Spitzer¹ bildete. Während der Fuß, der Bauch des vasenförmigen Schaftes, der gewölbte Deckel und die Wulst des Deckelknäufes mit Treibarbeiten geschmückt sind – Stabwerkmotive bereichert mit Muscheln, Fruchtbuketts oder Masken –, ist die Schulter des Gefäßes und der konisch erweiterte Gefäßrand mit Ranken graviert. Über einer Hohlkehle erhebt sich der mit einer Wulst versehene, floral bekrönte Deckelknäuf. Dieser erinnert mit dem c-förmigen, senkrecht arrangierten Rollwerkbesatz an zwei

¹ Spitzer 1891 (III), S. 15, 16, Nr. 30, Taf. III (Orfèvrerie civile); Spitzer 1893, Lot 1730.

andere Deckelknäufe von Vasters (vgl. S1 und S15).



Abb. 2 (links) Abbildung des nach Vasters' Entwurf gefertigten Kokosnuss-Pokals in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Kokosnuss, Silber, vergoldet. Höhe: 27 cm (Foto Spitzer 1891 (III), Taf. III, Orfèvrerie civile).

Abb. 3 (rechts) Gefälschte Marke auf dem Fußrand des Pokals (Foto: Spitzer 1891 (III), S. 16).

Drei breite Spangen – diese sind mit in Nischen stehenden Herkulesfiguren und Köpfen verziert und enden an der Schulter des Pokals in gehörnten Köpfen, deren Hörner aus Schneckenhäusern gebildet sind – umfassen den Korpus aus Kokosnuss, dessen drei Felder szenisch reliefiert sind: mit Caritas, Judith und dem Haupt des Holofernes und dem Tod der Lukretia. Letztgenannte Szene ist auf dem Entwurf zu sehen und zeigt die vor einer Stadtsilhouette stehende Heilige, die gerade dabei ist, sich das Schwert in die Brust zu stoßen, während die übrigen Sujets der Beschreibung im Katalog der Sammlung Spitzer zu entnehmen ist.

Den für Spitzer gefertigten Kokosnuss-Pokal gestaltete Vasters im Stil des endenden 16. Jahrhunderts.² Als deutsche Arbeit dieser Zeit wurde der Pokal in der ehemaligen Sammlung Spitzer auch geführt. Zudem war der Fußrand mit zwei (gefälschten) Marken versehen worden, von denen eine im Spitzer-Katalog wiedergegeben ist, derweil sich auf dem Fuß die gravierten Buchstaben „MPZ“ befanden.

² Zu stilistisch vergleichbaren Arbeiten vgl. Fritz 1983, u.a. Kat.Nr. 162, Taf. 88b und Kat.Nr. 188, Taf. 99.

P44. Kokosnuss-Pokal mit dem Sündenfall
 Restaurierung (?); Realisation: unbekannt

I. E. 2751-1919 (M12B/70): Pokal
 Keine Beschriftung
 Weißes Papier, Tinte, Bleistift
 Maße: 32,2 x 16,7 cm / Foto: 21/33 (M.K.)
 Zustand: Das Blatt ist vergilbt.
 Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2751-1919, V&A.

1 Während auf dem Entwurf eines Kokosnuss-
 2 Pokals mit dem Sündenfall (I.) das ohne De-
 ckel ausgestattete Gefäß als Federzeichnung
 elaboriert dargestellt wurde, sind der ähnlich
 einem anderen Kokosnuss-Pokal von Vasters
 (P43) gestaltete Fuß und Schaft nur ande-
 utungsweise skizziert.

Mit einer Kreuzschraffur verzierte, aufgelegte
 Ringe leiten sowohl das Gefäß als auch den
 Lippenrand ein.

Vermutlich sind die aus C-Schwüngen gebilde-
 ten, floral durchsetzten Ornamente dort (Lip-
 penrand) sowie die Darstellung an der Schulter
 des Gefäßes graviert: Diese zeigt eine hügelige
 Landschaft mit einem Haus und Bäumen, in
 welche von rechts ein Hirsch hineinspringt.

Drei die Kokosnuss fassende Spangen mit
 applizierten, von Rollwerk hinterfangenen Ka-
 ryatiden stützen mit ihren erhobenen Armen
 ein verkröpftes Gebälk, welches in Kassetten-
 einteilung die Darstellung an der Schulter un-
 terstreicht. Bis auf ein klammerartiges Sta-
 bwerk um den Schoß der Karyatiden, welche zu
 deren Befestigung dient, sind die weiblichen
 Figuren vollkommen entblößt. Unter diesen
 schließen sich mehrere Register mit plasti-
 schen Früchten an, die als Treibarbeit ausge-
 führt worden sein dürften.



Abb. 2 Reinhold Vasters, Ausschnitt aus Abb. 1.

Bei der Darstellung des Sündenfalls flankieren
 Adam links und Eva rechts den Baum der Er-
 kenntnis, dessen mit Vögeln besetzte Blätter-
 krone die Szene überfängt, derweil sich die um
 den Stamm windende Schlange gerade Eva den
 verbotenen Apfel reicht. Sittsam werden die
 Schöße beider Figuren jeweils von einem Blatt
 verdeckt, welche von einem Baumstumpf bzw.
 Gesträuch abzweigen.

Vermutlich finden sich bei der Ausführung an
 der anderen Seite der Kokosnuss zwei weitere
 Szenen, auf die Vasters weder mit Bild noch
 Wort hinweist.

Bei der Arbeit könnte es sich um eine Resta-
 urierung handeln – zumindest scheinen Fuß und
 Schaft bei der Erstellung des Entwurfes bereits
 gewesen zu sein. Sonst wären sie genauso elab-
 oriert dargestellt worden wie der Rest des
 Gefäßes.

P45. Büttenfrau

Realisation: unbekannt

I. E. 3567-1919 (M11C/164): Büttenfrau

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 23,5 x 16,5 cm

Foto: 28/8 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergibt und fleckig.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3567-1919, V&A.

**II. E. 3568-1919 (M11C/164): Büttenfrau
– nicht Vasters**

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 23,4 x 16,5 cm

Foto: 28/8 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergibt.

Literatur: Tait 1991 (III), Abb. 291.

Frau ist mit einem schulterlangen Tuch bedeckt, auf dem ein kegelförmiger Hut sitzt. Die einzelnen, von mehreren Reifen zusammengehaltenen Dauben der leeren Bütte, auf der das Kopftuch aufliegt, sind mit senkrechten Strichen wiedergegeben. Das zur Weinlese eingesetzte Holzgefäß ist im Rücken der Figur flach gestaltet und ohne eine Befestigung dargestellt. Üblicherweise wurde das Sammelgefäß auf den Rücken durch zwei Seilschlaufen geschnallt.

Die gewölbte Basis des figürlichen Trinkgefäßes imitiert einen mit Kräutern und Gräsern bewachsenen Boden, welcher von allerlei Ge-tier bevölkert ist – einem Frosch, einer Schnecke und einer Eidechse – und von einer wohl runden Montierung eingefasst wird. Deren Ornamentband stellte Vasters mit zwei alternativen Vorschlägen auf dem Blatt unten dar.



Abb. 2 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3568-1919, V&A.

- 1 Der Bleistiftentwurf (I.) zeigt eine in der Seitenansicht von links gezeichnete, schreitende Büttenfrau, die eine flache Schale vor sich trägt. Ihr in der Hüfte auf Kniehöhe gerafftes Kleid schwingt ihren Gang verbildlichend in reichen Falten. Die engen Ärmel sind an Schulter, Ellbogen und Handgelenk aufgeplustert und geschlitzt und erinnern an die Mode im 16. Jahrhundert. Die mit langen, hochgebo-genen Spitzen versehenen Schuhe hingegen scheinen der Mode der Poulaines im 15. Jahr-hundert zu entsprechen. Das Haar der jungen

Außer Entwurf I. erhielt sich eine weitere Blei-stiftzeichnung einer Büttenfrau im Konvolut (II.), die nicht von Vasters erstellt wurde. Dort schreitet eine junge Weinleserin in der Seitenansicht von links mit einer auf den Rücken geschnallten, leeren Rebbütte. Die bäuerlich-naiv wirkende Büttenfrau in ländlicher Klei-dung ist von wesentlich derberer und üppigerer Gestalt. Über einem wadenlangen, unten mit vier Streifen geschmücktem Kleid mit hochge-schlossenem Spitzenkragen trägt sie eine

Schürze, deren Saum mit einem ornamentierten Streifen verziert ist.

Ein Stirnband lässt ihre zu einem Zopf geflochtenen Haare eng anliegen. Mit der Rechten stützt sie sich auf einen Stock, der von einer Weinranke mit Blättern und Trauben umwunden ist, während sie in der vorderen Linken einen geflochtenen, mit Trauben gefüllten Korb trägt. Die Oberfläche der sechsseitigen Basis zeigt einen kaum angedeuteten, steinigen Grasboden, auf dem (wie auf I.) verschiedene Tiere kriechen.

Im Gegensatz zu I. wurde hier detailgetreu die Befestigung der Bütte wiedergegeben, welche an Kordeln auf den Rücken der Frau geschnallt ist: Einfache, fast senkrechte, wie mit dem Lineal gezeichnete Linien kennzeichnen die durch Seilpaare gehaltenen Dauben des leicht nach unten verjüngten, leer dargestellten Holzgefäßes. Das Flechtmuster der Seile wurden beispielhaft in der Mitte angedeutet. Parallelschraffuren an der Bütte oder am hinteren Bein der Frau und Kreuzschraffuren an der Fältelung des Kleides oder dem vorderen Bein verleihen der Zeichnung kaum Tiefe. Zudem sind einige Bereiche wie die Trauben im Korb oder das kaum definierte Gesicht nur in Umrissen angedeutet.

Bereits Tait hatte Zweifel daran geäußert, dass diese Zeichnung von Vasters' Hand stammt.¹ Insbesondere der flache, ungekonnt wirkende, kaum einem geübten Zeichner entsprechende Zeichenduktus unterscheidet sich von den für Vasters' üblichen Darstellungsmustern. Für keine seiner Entwürfe verwendete Vasters einen solch blassen, d.h. harten Bleistift. Seine Linienführung ist schneller und sicherer: Nie zeigen seine Zeichnungen, auch wenn nur Umrisse wiedergegeben werden, eine ununterbrochene Linie, sondern immer rasch, aber präzise ausgeführte, teilweise wiederholte, kurze Striche, während II. sich durch fortgeführte Linien auszeichnet, die vorsichtig und langsam entstanden sind.

Insbesondere ein Vergleich mit I. macht das Gesagte deutlich. Mit einem dunkleren, d.h. weicheren Bleistift gezeichnet, offenbart Entwurf I. eine wesentlich größere Sicherheit der Zeichnung, eine Tiefe und Plastizität durch ungleich härtere Kontraste. Keine Schraffuren geben die Verschattungen und Formen, sondern ein flächig eingesetzter Stift moduliert.

¹ Tait 1991 (III), S. 265: „It cannot even be assumed that the drawing is from Vasters' own hand, nor that it represents an existing object.“

Die Linienführung ist dynamisch, immer wieder neu ansetzend, wobei aufeinander gesetzte Striche (wiederholte) Überarbeitungen zeigen. Hierauf wurde bei II. vollkommen verzichtet, was eine Sterilität und Ausdruckslosigkeit der Zeichnung bewirkt. Zudem entspricht die Darstellung des Getiers auf I. dem, was andere im Konvolut erhaltene Zeichnungen vorführen, während die kaum angedeuteten, etwas ungelassenen Tiere auf II. (man beachte den Frosch vor dem vorderen Fuß der Büttensfrau) allenfalls zum Schmunzeln anregen, aber keinesfalls dem Vastersschen Stil entsprechen. Letztendlich Klarheit bringt die Darstellung des Ornaments auf der Schürze (II.) Derart unbeholfen gezeichnete Volutenranken stehen im krassen Gegensatz zu denen des talentierten Ornamententwerfers Vasters. Zweifelsohne stammt Entwurf I. von Vasters, Zeichnung II. sicher nicht.

Büttensfrauen- oder -männer weisen immer eine enge Verbindung zum Weinbau auf. Sie erfreuten sich in den mit Scherzgefäßen und Trinkspielen vertrauten Zeiten großer Beliebtheit. „Mindestens seit dem 15. Jahrhundert wurden sie, sowohl mit Holz- als auch mit Silberfigur, vor allem in Nürnberg, Augsburg, Breslau, Danzig, aber auch in der Schweiz und im Elsaß hergestellt. Neben erhaltenen Stücken sind uns derartige Figuren auch in Handschriften oder Holzschnitten dargestellt überliefert.“² Der Erhalt im Konvolut beider Zeichnungen von Büttensfrauen bezeugt das Interesse von Vasters an figürlichem Goldschmiedegerät.³ Woher Zeichnung II. kommt, ob von einem Werkstattmitglied, einem Kollegen oder sogar von Auftraggeberseite, ist kaum zu eruieren. Es ist aber davon auszugehen, dass Vasters vor deren Hintergrund seine Büttensfrau (I.) kontrapunktisch gestaltete. Der leicht gebeugten, fülligen und bäurischen Figur von II. setzte er eine mädchenhafte, kerzengerade gehende, zierliche und dynamische Gestalt entgegen. Beide Zeichnungen von Büttensfrauen im Konvolut zeigen das Motiv des Schreitens, das allen figürlichen Trinkgeräten dieses Typs gemein ist.

Eher selten sind junge und in keinerlei Weise anstößig wirkende Büttensfrauen zu finden, wie sie auf den beiden Entwürfen im Konvolut

² Kat. Nürnberg 1987, S. 121, Nr. 26. – Zu Büttensmännern vgl. Eva-Maria Lösel, Zürcher Goldschmiedekunst vom 13. bis zum 19. Jahrhundert. Zürich 1983, Abb. 111-116.

³ Tait 1991 (III), S. 264: „Reinhold Vasters was irrefutably interested in this type of German sculptural silver (...).“

charakterisiert werden. Meist zeigen authentische Stücke eher vom Alter oder der Mühsal des Lebens und der Arbeit gezeichnete, verhärmte Menschen oder offenbaren obszöne Anzüglichkeiten, wie ein Büttenmann mit entblößtem Glied im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg⁴.



Abb. 3a (links) Büttenmann. Elias Lencker. Silber, teilvergoldet. Nürnberg, um 1570-80. Höhe: 22 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1988 (II), Taf. XI).

Abb. 3b (rechts) Büttenfrau. Elias Zorer. Silber, teilvergoldet. Augsburg, Ende 16., Anfang 17. Jh., Höhe: 21,6 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1988 (II), Abb. 264).

Alte Menschen werden beispielsweise in zwei Stücken repräsentiert, die aus der Sammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild stammen (Waddesdon Bequest, British Museum, London). Das eine Stück, ein gedrungener und missproportionierter Büttenmann, wurde um 1570-80 von Elias Lencker (Meister 1562, gest. 1591) geschaffen, das andere Stück, eine Büttenfrau mit verhärmten Gesichtszügen und tiefen Falten, von Elias Zorer (Meister um 1586, gest. 1625) aus Augsburg.⁵ Mit ihrer üppig vorgewölbten Brust und dem in der Linken getragenen Behältnis gibt es ein gewisse Verbindung der Zeichnung II. zur Büttenfrau in London, ansonsten allerdings keine Parallele.

Das einzige Beispiel einer jungen Büttenfrau, das hier gezeigt wird, bildet einen starken Kontrast zu den beiden Darstellungen im Konvolut. Die 1989 im Kunsthandel befindliche Basler

Arbeit aus Buchsbaum mit vergoldeten Silbermontierungen, um 1620 von Sebastian Schilling (1599 Bürger, bis 1646 nachweisbar) gefertigt, zeigt eine liebevolle, wenngleich mit recht derben Gliedmaßen ausgestattete, in sich bewegte Figur mit tiefem Dekolleté.

Darstellungen des 19. Jahrhunderts hingegen (die nicht verloren gegangene Originalfiguren ersetzen) projizieren oft ein romantisch verklärtes Bild des Weinarbeiters, wie ein Gemälde von Eduard von Grützner (1846-1925) verdeutlicht.



Abb. 4a (links) Büttenfrau. Sebastian Schilling. Buchsbaum, vergoldete Silbermontierungen. Basel, um 1620. Höhe: 23,5 cm (Foto: Weltkunst, 59. Jg., Nr. 8, 15.4. 1989, S. 1108).

Abb. 4b (rechts) Eduard von Gützner, Ausschnitt aus der Darstellung eines Büttenmannes. Öl auf Leinwand. Maße: 38 x 30 cm. 1989 im Kunsthandel (Foto: Weltkunst, 59. Jahrgang, Nr. 20, 15.10. 1989, S. 3009).

Es bleibt zu vermuten, dass Vasters' Büttenfrau (I.) in vergoldetem oder teilvergoldetem Silber ausgeführt wurde. Zumindest gibt der Entwurf keinen Hinweis auf unterschiedliche Materialien.

⁴ Inv.Nr. HG 3495. Vgl. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 104, S. 272; Kat. Nürnberg 1987, Nr. 26, S. 121: „Allerdings handelt es sich bei vielen Tragefiguren um Nachbildungen verloren gegangener Originalfiguren aus dem 19. Jahrhundert.“

⁵ Vgl. Tait 1988 (II), Nr. 17 (Büttenmann) und Nr. 48 (Büttenfrau).

P46. Trinkgefäß in Form eines Landsknechtes

Realisation: unbekannt

I. E. 2698-1919 (M12A/50): Trinkgefäß in Form eines Landsknechtes – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 45,6 x 25,5 cm

Foto: 20/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2698-1919, V&A.

Im Stile der Mitte des 17. Jahrhunderts entwarf Vasters ein Trinkgefäß in Form eines Landsknechtes.

- 1 Die Bleistiftzeichnung (I.) zeigt auf einem Sockel mit unterer Wulst, deren mit Früchten und Blüten durchsetztes Stabwerkornament bei der Ausführung getrieben sein dürfte, und mit glatter und unverzierter Hohlkehle den auf einer gewölbten Sockelplatte stehenden Landsknecht. Die Sockelplatte ist mit einem verzierten Profil von der Hohlkehle abgesetzt und unten mit einer umlaufenden, nicht entzifferbaren (Stiftungs-) Inschrift versehen:
- 2



Abb. 2 Sockelplatte mit nicht entzifferbarer Inschrift – Ausschnitt aus Abb. 1.

Der bärtige Krieger in geschlitzter, enganliegender Landsknechtstracht trägt ein Barett auf dem Kopf und ist mit Standarte und Schwert ausgestattet – letzteres in seiner Rechten haltend, ist diagonal geführt zwischen den Füßen auf den Boden gestellt. An einer Kette hängt vor seiner Brust ein geschweifeter, schildförmiger Anhänger, der bei der Ausführung des Stückes für ein Wappen vorgesehen sein dürfte. Zusammen mit der Inschrift an der Sockelplatte, die vermutlich ein Datum enthält, scheint die Vortäuschung einer Provenienz, d.h. eines Stiftungsanlasses, geplant gewesen zu sein. Die inschriftliche Nennung der Stifter bzw. Stiftergesellschaft mit Datum, Wappen und Anlass der Entstehung ist an authentischen Stücken dieses Typs üblich. So ist davon auszugehen, dass die Anbringung einer Stiftungsinschrift an dem von Vasters entworfenen dem etwaigen Käufer einen Authentizitätsbeweis vorspiegeln sollte.



Abb. 3 (links) Trinkgefäß in Form eines Büchenschützen, Hans Jacob I Holzhalb (1608-1659, Meister 1634). Zürich, datiert. 1646. Silber, vergoldet. Höhe: 36 cm. Schweizerisches Landesmuseum. Zürich, Inv.Nr. LM 6368 (Foto: Lösel 1983, Abb. 109).

Abb. 4 (rechts) Trinkgefäß in Form eines Alten Schweizers, Mitte 17. Jh. Hans Heinrich Riva (1590-1660, Meister 1616). 1921 in Berner Privatbesitz. Verschollen (Foto: Lösel 1983, Abb. 110).

- Zwei historische Vergleichsstücke entstanden in der Mitte des 17. Jahrhundert in der Schweiz. Das eine, in der Inschrift mit 1646 datierte und von Hans Jacob I Holzhalb (1608-1659, Meister 1634) gefertigte Trinkgefäß erscheint in der Gestalt eines Büchenschützen und nennt die Namen von Schützenmeistern mit deren Wappen. Das Trinkgefäß wird im Schweizerischen Landesmuseum Zürich verwahrt.¹
- 3
- 4 Das andere, vom Züricher Goldschmied Hans Heinrich Riva (1590-1660, Meister 1616) gefertigte, heute verschollene Stück verfügt über einen ähnlich geformten, wenngleich höher gezogenen Sockel als auf Vasters' Entwurf (I.). Auch bei dieser Arbeit ist der Stifter mit Wappen (in der Hohlkehle) genannt.²

Vasters wird von derartigen Arbeiten inspiriert worden sein, als er sein Trinkgefäß schuf. Ein weiterer Landsknecht in Vasters' Werk ist auf dem Deckel einer Kanne zu finden (vgl. KA14).

¹ Zum Stück und zum Meister siehe Lösel 1983, Abb. 109, S. 383, Kat.263e (S. 221, 222).

² Zu Stück und Meister siehe dies., Abb. 110, S. 382, Kat. 452g (S. 275-277); Thieme-Becker, 28. Band, S. 394.

P47. Pokal in Form einer Henne mit Küken

Realisation: Sammlung Fritz Thyssen

I. E. 2772-1919 (M12B/77): Pokal in Form einer Henne

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Tinte

Maße: 25,2 x 21,8 cm

Foto: 22/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig.

Literatur: Tait 1992, Abb. 21, S. 124, 125.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2772-1919, V&A.

Bereits 1988 hatte Tait auf eine Gruppe von neun höchst verdächtigen Pokalen in Form einer Henne oder eines Hahnes aufmerksam gemacht, die Beschaumarken von unverlässlichem Charakter tragen. Diese geben vor, Marken deutscher und holländischer Städte zu sein (Dordrecht, Zwolle und Ulm). Wegen gemeinsamer technischer Auffälligkeiten der neun Pokale initiierte Tait eine Untersuchung, um festzustellen, „when the first copies were made“. Insbesondere der Erhalt von Zeichnung I. im Vastersschen Konvolut machte diese Untersuchung zwingend notwendig, denn 1989 hatte Helmut Seling im Ausstellungskatalog der Sammlung Thyssen (Bayerisches Nationalmuseum, München)¹ einen mit Vasters' Zeichnung identischen Pokal als echt publiziert. Dort wurde auf die Stadtmarke von Dordrecht, den Jahresbuchstaben 'R' für 1639 und die Meistermarke 'HB' für Huybert van de Berch

hingewiesen. Er soll ein Spezialist für Geflügelfiguren in Holland gewesen sein, sei von 1639-1656 in Dordrecht nachweisbar und wurde mit sechs der neun dubiosen Pokale in Verbindung gebracht. Tait kritisierte, dass keiner der über holländisches Silber publizierenden Autoren die Konstruktion der figürlichen Trinkgefäße mit abnehmbarem Kopf untersucht bzw. festgestellt habe, dass „the marks are always found on a separate collar of undecorated silver which is only inserted with-in the head of each cock or hen after the bird has been finished (...) and, therefore, offer no proof of where the bird itself had been made.“ Daneben habe niemand erkannt, dass nicht nur die Henne von Vasters' Zeichnung mit der des Pokals in der Sammlung Thyssen identisch sei, sondern auch mit den Hennen jener Gruppe von neun zweifelhaften Pokalen, die auf der am Hals angefügten Ringmontierung mit den Stadtmarken von Ulm, Dordrecht oder Zwolle versehen sind. Seine Betrachtung abschließend fügte Tait an, es scheine nun wahrscheinlich, dass viele, wenn nicht alle dieser Pokale, eine gemeinsame Abstammung im Aachen des 19. Jahrhunderts hätten, denn glücklicherweise sei es im Gegensatz zu Objekten aus Gold bei Silber möglich, eine moderne Legierung schlüssig festzustellen.²



Abb. 2 Pokal in Form einer Henne mit drei Küken. Silber vergoldet, getrieben, gegossen, graviert. Höhe: 22,8 cm, Länge der ovalen Basis: 16 cm. Sammlung Fritz Thyssen (Foto: Kat. München 1986, Nr. 38, S. 39).

¹ Kat. München 1986, Nr. 38, S. 90, 91.

² Vgl. Tait 1992, S. 124, 125, Abb. 21, 22. Siehe auch Tait 1988 (II), Nr. 56 (S. 296-301).

Bei den neun dubiosen Stücken handelt es sich insgesamt um sechs Pokale in Form eines Hahns und drei in Form einer Henne, wobei nur der nach Vasters' Zeichnung ausgeführte Pokal in der Sammlung Fritz Thyssen eine von drei Küken begleitete Henne zeigt:

- 3 Ein Pokalpaar, Hahn und Henne ohne Basen, befindet sich in Ulm³, ein Hahn, ebenfalls ohne Basis, im British Museum, London (Waddesdon Bequest)⁴, ein Hahn – ein exaktes Pendant dieses Hahnes ist in der Sammlung Thyssen⁵ -, und eine Henne werden im Museum Mr. S. van Gijn in Dordrecht verwahrt⁶. Dort wurden 1975 ein weiterer Hahn aus dem Musée Cinquantenaire, Brüssel, und eine Henne aus einer niederländischen Privatsammlung ausgestellt. Schließlich wird ein Hahn im National Museum, Kopenhagen, aufbewahrt.⁷

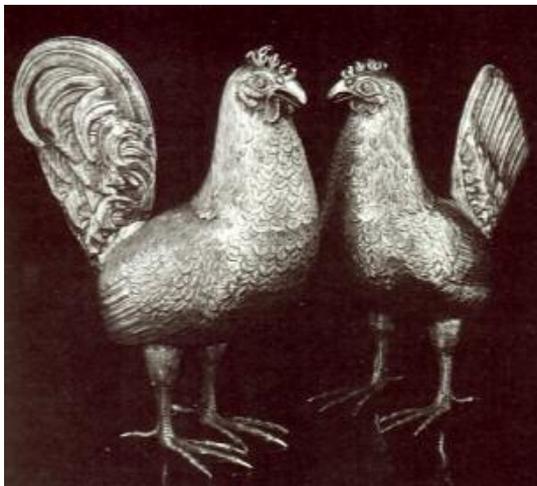


Abb. 3 Pokale in Form von Hahn und Henne. Silber, vergoldet, gegossen, getrieben, ziseliert und graviert. Höhe: 22 cm (Hahn), 20 cm (Henne). Ulm, Ulmer Museum, Inv.Nr. A.I. 1980.9092 A+B (Kat. Karlsruhe 1985, Nr. L 34).

Die Ausführung in der Sammlung Fritz Thyssen entspricht in der Tat beinahe vollkommen dem Entwurf (I.). Kleine Unterschiede sind an den Küken und der Ausstattung der hochge-

³ Ulm, Ulmer Museum, Inv.Nr. A.I. 1980.9092 A+B. Siehe Kat. Karlsruhe 1985, Nr. L 34; Tait 1988 (II), S. 300, Goldschmiedekunst in Ulm, Kataloge des Ulmer Museums, Katalog IV 1990 (Goldschmiedekunst, 15. Jahrhundert bis 1850), hrsg. vom Ulmer Museum, 1990, Nr. 11, S. 36 – das Paar wurde 1980 aus de Pariser Kunsthandel erworben.

⁴ Siehe Tait 1988 (II), Nr. 56 mit Literaturverweisen.

⁵ Kat. München 1986, Nr. 39, S. 92, 93.

⁶ Tait 1988 (II), S. 299 mit Hinweis auf den Ausstellungskatalog: Dordrecht goud en Silver, Museum Mr S. van Gijn, Dordrecht, 1975, Nr. 17 (Hahn) und Nr. 25 (Henne). – Der im folgenden genannte Hahn, Musée Cinquantenaire, Brüssel, erscheint im Dordrechter Ausstellungskatalog unter Nr. 30, die Henne in einer niederländischen Privatsammlung unter Nr. 33.

⁷ Inv.Nr. D 11602, vgl. Tait 1988 (II), S. 9 mit Literaturverweisen.

wölbten – höher als auf I. gewölbten Basis – zu beobachten. Das ganz linke Küken mit den ausgebreiteten Flügeln ist im Vergleich mit I. weiter nach rechts gedreht und schaut so nicht mehr zum Muttervogel auf, sondern an diesem vorbei nach hinten. Zudem wurde das auf I. zu applizierende Getier auf der Basis bei der Ausführung verändert – links eine Schnecke mit Schneckenhaus, rechts neben dem vorderen Küken eine Nacktschnecke, vor den Füßen des rechten, pickenden Kükens ein Käfer sowie vor dem Kopf desselben ein Schmetterling. Statt dessen findet sich bei der Ausführung lediglich vor dem nach hinten blickenden Küken ein applizierter Frosch und vor dem pickenden Küken ein Wurm, während alles übrige Getier aus der Basis herausgetrieben wurde. Auch die mit Gräsern und Kräutern überzogene Oberfläche der Basis wurde auf I. nicht detailliert dargestellt. Nur angedeutet, nicht aber näher spezifiziert, wurde der Bewuchs bei der Ausführung in differenzierter Treiarbeit mit Blüten und unterschiedlichen Pflanzen sowie Bodenimitationen erarbeitet. Es ist davon auszugehen, dass derartige Bereiche von Zeichnungen nicht minutiös umgesetzt wurden, sondern es der Phantasie des Goldarbeiters überlassen war, eine dekorative und adäquate Oberfläche zu gestalten. Im Gegensatz dazu wurde die exakt festgelegte Struktur der Federn bei der Ausführung absolut minutiös befolgt.

Darin (Federkleid) gleicht der Hahn in der Sammlung Thyssen (Abb. 4), beispielsweise im Gegensatz zum Hahn in Ulm (Abb. 3), der Henne mit Küken und muss daher ebenfalls mit Vasters in Verbindung gebracht werden.



Abb. 4 Pokal in Form eines Hahns. Silber vergoldet, getrieben, gegossen, graviert. Höhe: 26,3 cm, Sammlung Fritz Thyssen (Foto: Kat. München 1986, Nr. 39, S. 93).

Die von Tait angesprochene, am Hals angefügte und mit Marken versehene Ringmontierung, welche „nach“ der Fertigstellung des Pokals angefügt wurde, scheint (zumindest in diesem Fall) den Verdacht von Vasters als Fälscher abzumildern. Immerhin könnte es sich so verhalten haben, dass der von Vasters bzw. nach dessen Zeichnung gefertigte Pokal in Form einer Henne mit drei Küken (Sammlung Fritz Thyssen), in durchaus rechtschaffener Absicht hergestellt wurde und ohne Vasters' Wissen, vielleicht auf Veranlassung des Auftraggebers, anschließend mit Marken versehen wurde, welche das Objekt als Arbeit des für derartige Stücke bekannten Meisters Huybert van de Berch ausgeben.

Die übrigen angesprochenen Stücke ohne Küken, auch die Hähne, müssen nicht zwingend mit Vasters in Verbindung stehen. Möglicherweise entstanden nach seinem Vorbild weitere Stücke durch denjenigen, der Entwurf I. ausführte, sollte dieser nicht mit Vasters bzw. seiner Werkstatt identisch sein. Es wurde bereits im Zusammenhang mit Anhängern festgestellt, dass der Entwurf von Vasters ausführende Pariser Goldschmied Alfred André – durch Vasters' Arbeiten inspiriert – ähnliche Stücke schuf.

P48. Pokal in Form eines Hahns

Realisation: unbekannt

I. E. 2773-1919 (M12B/77): Pokal in Form eines Hahns

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Tinte

Maße: 25,7 x 20,9 cm

Foto: 22/18 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und ist mit Farbspritzern verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2773-1919, V&A.

In ganz anderer Weise als den Pokal in Form einer Henne mit Küken (P47), und keinesfalls zu der dort besprochenen Gruppe von Trinkgefäßen gehörend, gestaltete Vasters den Sockel und das Federkleid des Pokals in Form eines Hahns (I.).

Auf sechseckigem Grundriss erhebt sich der Sockel mit profiliertem Einfassung und hoher, mit Bandelwerk und Fruchtbuketts verzierter, gewölbter Zarge, über welcher eine sechseckige Trommel mit Applikationen von unterschiedlich arrangierten C-Schwüngen eine gewölbte Basis trägt. Auf dieser mit Insekten und Gräsern gestalteten Wölbung, gleichfalls sechseckig und profiliert eingefasst, steht der nach links gewandte Hahn.

Dessen Federkleid wurde ausführlich auf der Zeichnung festgehalten. Insbesondere der mit einzelnen, in parallelen Bögen gestaltete Federschweif ist hierbei näher an die Natur ge-

lehnt, als der schematisierte Schweif der Henne (P47), nach der weitere Stücke, u. a. ein Hahn in der Sammlung Fritz Thyssen gefertigt wurden (vgl. P47, Abb. 4). Wiederum im Gegensatz zu den lebhaft bewegten und durchbrochen gestalteten Kämmen der Vogeltiere in der Sammlung Thyssen, erscheint der aus einem Stück gestaltete Hahnenkamm hier deutlich unnatürlicher. Außerdem unterbricht die Einfassung (Ringmontierung) am Hals auf I. die Federstruktur – sie verweist auf den abnehmbaren Kopf des Trinkgefäßes –, während bei den Vögeln in der Sammlung Thyssen der Hals im geschwungenen Umriss der Federn endete, der kaum die Illusion stört.

Kein authentischer Pokal in Form eines Hahns zeigt eine derartige Ringmontierung am Hals. Hauptsächlich Augsburgische Arbeiten führen den Hahn auf einem Sockel vor, während andereorts eher eine gewölbte Basis verwendet wurde. Dennoch zeigt der Sockel eine besondere Nähe zu einem in Nürnberg gefertigten Hahnenpokal im Besitz der Stadt Münster.¹ Neben der Form des Sockels ist dessen Besitz vergleichbar, obschon bei Vasters reicher.



Abb. 2 Pokal in Form eines Hahns mit einer Entwurf I. vergleichbaren Basis. Silber, teilvergoldet, getrieben, gegossen, graviert. Höhe: 41,2 cm. Nürnberg, erworben 1621. Georg Rühl (Meister 1598, gest. 1625) – ein vermutlich ursprünglicher Nautilus-Korpus wurde 1650 durch Mechor Balcke^{1a} d.Ä. ersetzt. Stadt Münster (Foto: Kat. Unna 1985, Abb. 81).

¹ Zum Stück vgl. Kat. Unna 1985, Nr. 61 (S. 228), Abb. 81 und Titelbild des Kataloges in Farbe.

^{1a} Saur, Band 6, S. 398, Melchor I Balcke (gest. vor 15. Juni 1659).

Es finden sich bei historischen Arbeiten vergleichbare Federschweife. Doch bei diesen sind die gebogenen Federn einzeln gearbeitet und nicht aus einem Stück getrieben, wie Vasters es anscheinend auf I. festgelegt hatte.



Abb. 3 Pokal in Form eines Hahns. Hans Petzold (1551-1633, Meister 1578). Nürnberg, 1599. Silber, gegossen, getrieben, geschnitten, graviert, teilweise vergoldet. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. HG 7592 (Foto: Kat. Nürnberg 1985, Kat. Nr. 69).



Abb. 4 Pokal in Form eines Hahns. Jeremias Michel (um 1575-1640, Meister um 1608). Augsburg, um 1613-15. Silber, vergoldet, getrieben, gegossen, Eglomisé. Höhe: 31,5 cm. 1980 im Kunsthandel (Foto: Seling 1980, Abb. 154).

Eine bekannte Arbeit aus Nürnberg von Hans Petzold wird im Germanischen Nationalmuseum verwahrt.² Ein Augsburger Pokal in Form eines Hahns ist aufgeführt bei Seling als Werk

² Zum Stück siehe Kat. Nürnberg 1985, Kat.Nr. 69, S. 252.

des Jeremias Michel³ – die Authentizität wird allerdings in Frage gestellt, ebenso wie jene eines nahezu identischen Vergleichsstückes im Waddesdon Bequest, British Museum, London.⁴

Die beiden hier gezeigten Arbeiten von Petzold und (angeblich) Michel führen einzelne Merkmale vor. Beide zeigen einen durchgehenden Hahnenkamm. Das Stück bei Seling weist eine Verzierung mit Furchtbuketts an der Wulst des Sockels oder die markant herausgearbeiteten und strukturierten Federn auf.

Vasters kannte derartige Vorbilder, lehnte seinen Pokal in Form eines Hahns aber nicht an ein einziges an, sondern schuf ein Konglomerat verschiedener Stücke.

³ Siehe Seling 1980, Abb. 154, S. 250 (Band I) – Abb. 453 zeigt ein Stück des gleichen Typus mit erhobenem Bein.

⁴ Der Hahn mit der Meistermarke des Jeremias Michel (hier Abb. 4) ist abgebildet in Tait 1988 (II), Abb. 326, als nahezu identisches Vergleichsstück zu einem Hahn im Waddesdon Bequest, British Museum, London, siehe ebenda Nr. 57, Abb. 325, welcher aufgrund seiner Marken als Werk des Wolf Straub, Nürnberg, galt. Tait (S. 303/304) zweifelt jedoch zurecht an der Authentizität einer der beiden Stücke oder sogar beider: Es sei sehr unwahrscheinlich, dass zwei Goldschmiede des 17. Jahrhunderts, der eine in Augsburg, der andere in Nürnberg, sklavisch den Pokal des anderen kopieren würden. Daher stelle sich die Frage, welcher der beiden Versionen eine moderne Kopie sei. Und sollte keiner der Pokale überzeugend alt sein, wo könne sich der Prototyp dieser fast identischen Versionen befinden?

P49. Elfenbein-Trinkhorn auf Fabelwesen
 Realisation: Ehemals Slg. des Freiherrn Karl
 von Rothschild, Frankfurt am Main; Privat-
 sammlung, London¹
 Datierung: vor 1883, vielleicht um 1870

I. E. 2589-1919 (SS62): Trinkhorn –
 Seitenansicht

Die Beschriftung (Bleistift) auf der Rückseite ist
 beschnitten:

Horn Schiff goth[ischer] Becher G[]

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 85 x 93,6 cm

Foto: a. 25/26 (M.K.), b. 25/23 (M.K.), c. 25/25
 (M.K.)

Zustand: Das stark vergilbte und fleckige Blatt ist
 in vier Teile zerrissen: a. links oben (39,2 x 49,8
 cm), b. links unten (46,8 x 49,7 cm), c. rechts unten
 (46,6 x 46,8 cm), 4. rechts oben fehlt. Das Papier ist
 stark säuregeschädigt, weist diverse Knickränder
 auf und ist beschädigt: Die Ränder sind abgebro-
 chen und unter dem Fabeltier ist ein Loch.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 197.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2589-1919, V&A.

II. E. 2585-1919 (SS62): Trinkhorn in der
 Vorderansicht – z.Zt. nicht auffindbare
 Zeichnung

Literatur: Richter 1983, Abb. 56a; Hackenbroch
 1986, Abb. 200.



Abb. 1a E. 2589-1919, Blattteil links oben.



Abb. 1b E. 2589-1919, Blattteil links unten.

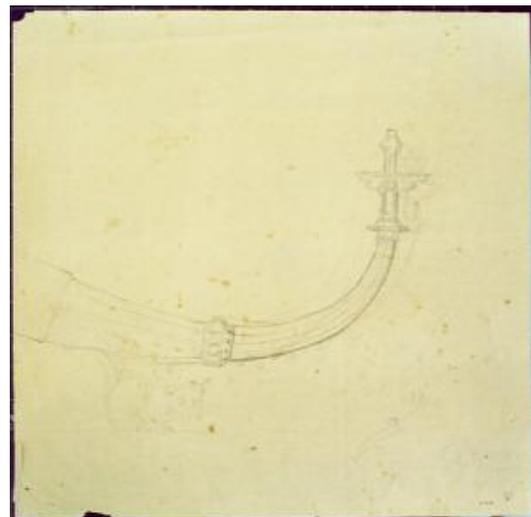


Abb. 1c E. 2589-1919, Blattteil rechts unten.

¹ Das im Besitz von Rainer Zietz Limited, London, befindliche
 Horn wurde 1994 in Frankfurt/Main auf der Ausstellung „Die
 Rothschilds – eine europäische Familie“ im Jüdischen Museum
 gezeigt: Kat. Sigmaringen 1994, Nr. 1. Dort (S. 7) wird das Horn
 auf „um 1875“ datiert.

Zwei Entwürfe zeigen ein großes Elfenbein-
 Trinkhorn auf Fabelwesen im Stile der Spätgo-
 tik, das in Elfenbein und silbervergoldeter

- 1, 1a-c Montierung mit Edelsteinbesatz² ausgeführt wurde. Während sich ein in Bleistift erstellter Rohentwurf der Seitenansicht (I.) in sehr schlechtem Zustand im Konvolut erhielt, ist der zweite Entwurf der Vorderansicht (II.) z. Zt. nicht auffindbar.
- 2

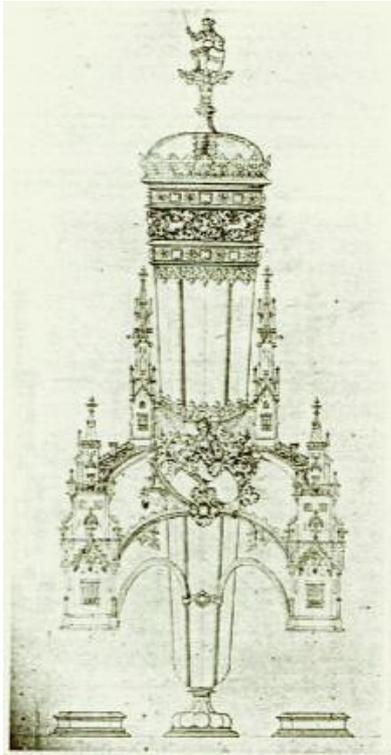


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2585-1919, V&A (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 200).

Der Verfasserin lediglich aus Abbildungen bekannt, soll zu dieser graphisch wirkenden Zeichnung (II.) dennoch (unter Vorbehalt) folgendes angemerkt werden:

Es scheint sich um eine Federzeichnung zu handeln, die eventuell wie verschiedene andere Reinzeichnungen im Vastersschen Konvolut vom Architekten Heinrich Johann Wiethase angefertigt wurde (vgl. P34, Abb. 2a-e). U.a. gab es im Falle der sog. Großen Hubertusschale, die wie die Ausführung des Prunkhorns in die Rothschild'sche Sammlung in Frankfurt am Main einging, einen in Bleistift gezeichneten Rohentwurf (S17, I.) und eine als Federzeichnung von Wiethase ausgeführte und mit seiner Unterschrift versehene, graphische Reinzeichnung (S17, II. und P34, Abb. 2b). Leider lässt sich zur Zeit nicht überprüfen, ob Entwurf II. signiert ist. Doch auch wenn dieser

² Frau Dr. Weber, Jüdisches Museum, Frankfurt am Main, teilte mündlich mit, dass die Edelsteine alt zu sein scheinen. Diese könnten bei Restaurierungen liturgischem Gerät aus Kirchenschätzen entnommen worden sein.

Beweis fehlen sollte, die Tatsache, dass Wiethase für Vasters auf architektonischen Elemente fokussierte, ähnliche Merkmale wie II. zeigende Reinzeichnungen erstellte, begründet den nicht von der Hand zu weisenden Verdacht, dass Zeichnung II. im Zusammenhang mit Wiethase zu betrachten ist.



Abb. 3 Das nach den Entwürfen I. und II. ausgeführte Trinkhorn auf Fabelwesen. Silber vergoldet, Elfenbein, Edelsteine. Privatsammlung (London) (Foto: Kat. London, Sotheby's, 1937, Lot 125, Taf. VIII).

Luthmer, der das Prunkhorn beschrieb, die Wappen aufschlüsselte und davon ausging, eine Nürnberger Arbeit vor sich zu haben, stellte 1883 die Verwandtschaft mit dem Horn aus dem Lüneburger Ratssilber fest.³ Falke äußerte erste berechnete Zweifel an der Authentizität des Horns⁴, ohne dessen Fertiger zu kennen. Charles Truman⁵, der das Vasterssche Konvolut wiederentdeckte, erkannte als erster den Zusammenhang mit Vasters. Schließlich stellten Richter sowie Hackenbroch das Stück als Arbeit von Vasters vor, verglichen und

³ Luther 1883, Taf. 1; Auch Luthmer 1885, Taf. VII.

⁴ Falke 1924, S. 2. Schon 1907 soll er laut Richter 1983, S. 64: „in den (geheimen) Mitteilungen des Museums-Verbandes zum Trinkhorn eine kritische Stellung“ eingenommen haben.

⁵ Truman 1979, S. 161.

nannten den Weg, den das Horn über Victor Rothschild in London nahm, wo es 1937 versteigert wurde.⁶ Daher sollen hier nun andere, bisher ungenannte Aspekte in den Vordergrund gerückt werden.

Beispielsweise weist keiner der Autoren auf Änderungen hin, die zwischen Entwurf I. und II. zu beobachten sind: Anstelle des hinteren, gebuckelten Fußes war auf I. ursprünglich ein kauerns Fabelwesen geplant (vgl. Abb. 1c). Bei der Ausführung schließlich lehnt sich der hintere Fuß an die vorderen Sockel der drachenartigen Fabelwesen an. Während auf I. noch wesentlich mehr horizontale Bänder angedeutet sind, scheint II. bereits die vertikalen, d.h. dem Horn folgenden Bändern der Ausführung anzusprechen. Diese gleichen jenen am Lüneburger Horn.



Abb. 4 Trinkhorn aus dem Lüneburger Ratssilber. Hinrick van Hove II (?) (1485 Meister, gest. wohl 1508). Silber vergoldet, getrieben, gegossen, teilweise emailliert, Elfenbein. Lüneburg, 1446. Maße: 68 x 76, 29 cm. Ehem. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.Nr. 74,372 – seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen (Foto: Kat. Berlin 1990, Nr. 3, S. 102).

Zudem waren bei der Erstellung von I. noch keine Türmchen auf dem Strebewerk zwischen

⁶ Vgl. Richter 1983, S. 9-10, Abb. 1, S. 64, Abb. 56a, b.; Hackenbroch 1986, S. 260-267, Abb. 260-205 – mit Literaturhinweisen, u.a. Anm. 156 mit Hinweis auf Catalogue of the Magnificent Contents of 148 Piccadilly, W.I, Sold by Order of Victor Rothschild, Esq., Versteigerungskatalog Sotheby's (London, 27. April 1937), Lot 125, Taf. VIII.

den Fabelwesen geplant. Vasters hielt auf I. allein die gotisierenden Türmchen auf dem Rücken der Tiere, nicht aber die darüber eng am Horn aufsteigenden.

Daneben wurde auf I. ein vorderer Besatz des Horns mit der Silhouette einer weiblichen Figur angedeutet. Diese wurde als Büste, in enger Anlehnung an das Horn in Lüneburg, über zwei Wappen auf II. übernommen, während bei der Ausführung schließlich eine weibliche Figur über den Wappen steht.



Abb. 5 Ausschnitt aus Abb. 1.

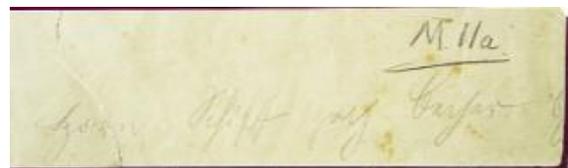


Abb. 6 Beschriftung auf der Rückseite von I. (Foto: 25/29 [M.K.]).

Auch auf die Beschriftung von Entwurf I. mit *Horn Schiff goth Becher G[...]* kam bisher keiner zu sprechen. Diese dürfte sich auf verschiedene, von Vasters entworfene Objekte beziehen.

1. Mit *Horn* dürfte das hier besprochene Horn mit Fabeltier gemeint sein, das in die Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild zu Frankfurt am Main einging.
2. Im Konvolut erhielten sich nur zwei Zeichnungen für ein Objekt, das lediglich mit *Schiff* bezeichnet werden dürfte: ein Tafelaufsatz in Form eines Schiffes mit Neptunschiff (TA4). Daneben existieren ein Anhänger in Form eines Schiffes (A2) sowie ein an italienische Arbeiten angelehntes Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern (TA1).

5

6

3. Der *goth*[ische] *Becher* dürfte sich gleichfalls auf ein Stück beziehen, das Teil der Rothschild'schen Sammlung in Frankfurt bildete: der gotische Deckelbecher (B1).
4. Es wäre zu hypothetisch, das verbliebene *G* einem Objekt zuweisen zu wollen, wie der sog. Großen Hubertusschale (S17), die, wie eingangs angesprochen, gleichfalls in die Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild einging.⁷

Festzuhalten ist, dass zumindest zwei von drei genannten (bzw. verbliebenen) Begriffen Objekte von Vasters ansprechen dürften, die auf die Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild verweisen. Da die Stücke von Luthmer als Originale in den Katalogen der Sammlung aufgeführt sind, gelangten die Stücke mit größter Wahrscheinlichkeit über einen Mittelsmann nach Frankfurt, vielleicht Frédéric Spitzer, vielleicht ein anderer Händler.

Führte Vasters auf I. etwa Buch über die Objekte, die es galt für die Rothschilds in Frankfurt zu fertigen – gewissermaßen ein Großauftrag? Wenn dem so ist, wird das oben genannte Schiff (nef) für die Sammlung in Frankfurt zumindest beabsichtigt gewesen sein. Nicht im Katalog verzeichnet, wurde es entweder nach der Fertigstellung der Kataloge (1885) vermittelt – was angesichts der Datierung des Schiffsentwurfes (1858) sehr unwahrscheinlich ist –, oder das Stück gelangte nie in die Rothschild'sche Sammlung.

Für die These eines quasi Großauftrages, der „um 1870“ zu datieren sein könnte, spricht die Publikation „Silberfälschung“ von Otto von Falke. Er berichtet, dass ein angeblich unbekannter Fälscher „um 1870 vornehmlich gotisches Silbergerät für die Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild (...) anfertigte“. Die von ihm aufgeführten Stücke, das hier besprochene Trinkhorn auf Fabelwesen, die sog. Große Hubertusschale (S17), der Becher (B1) und andere, lieferte laut Falke derselbe Fälscher.⁸

⁷ Der Hinweis, dass das Prunkhorn und die sog. „Große Hubertus-Schale“ im Zusammenhang zu betrachten sind, zeigt sich auch daran, dass bei beiden Stücken ein Jagdfries mit Hirschen vorhanden ist – beim Horn am Gefäßrand, bei der Schale im Innern.

⁸ Falke 1924, S. 2-3, bes. S. 2. Vgl. Kapitel 3.6, S. 41f.

P50. Trinkhorn auf Vogel und Löwen
 Realisation: unbekannt

I. E. 2583-1919 (SS62): Trinkhorn in der Seitenansicht mit Grundrissen der Basen

Die Basen sind mit Buchstaben bezeichnet – Beschriftung (Bleistift):

B A

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 37,2 x 55,5 cm

Foto: 25/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig (z.T. verwischte Farbspritzer).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2583-1919, V&A.

- 1 Das in Bleistift entworfene Trinkhorn (I.) wird vorne von einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln (vordere Stütze) und hinten (hintere Stütze) von zwei quer gestellten Löwen getragen. Der auf der Zeichnungen dargestellte Löwe wird ein gegenüber sitzendes Pendant haben. Beide figürlichen Stützen erheben sich auf rechteckigen, profilierten Basen mit abgechrägten Ecken und durchbrochener Zarge. Deren mit A und B bezeichnete Umrisse wurden unten auf der Zeichnung verdeutlicht. An den Stützen fassen mit Blattkränzen belegte Querbänder das Horn ein. Ein breiter, sich konisch erweiternder Streifen oben, der Gefäßrand (Lippenrand), ist gleichfalls mit einem Blattkranz belegt. Wie die Querbänder dürfte dieser bei der Ausführung aus (vergoldetem) Silber gefertigt und mit Gravuren verziert sein. Hinten endet das Horn in einer angesetzten Spitze mit Blüte, welche von einem kleinen, sitzenden Männchens bekrönt wird. Dieser vergnügt die Beine von sich streckende Gnom verleiht dem Trinkhorn eine heitere Note.
- 2



Abb. 2 Bekrönung der Hornspitze, Ausschnitt aus Abb. 1.

Die Idee eines Vogels als Stütze eines Trinkhorns lehnt sich an authentischen Arbeiten an. So wird eine um 1400 entstandene Greifenklau¹ im Palazzo Pitti, Florenz², von einem Falken getragen und ein Anfang des 15. Jahrhunderts gefertigtes Stück im Grünen Gewölbe zu Dresden gestützt von den Flügeln eines Adlers³.



Abb. 3 Trinkhorn auf Adler. Horn, Silber, vergoldet. Deutschland, Anfang des 15. Jahrhunderts. Höhe: 22,5 cm, Länge: 25 cm. Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.Nr. IV 338 (Foto: Kohlhaussen 1968, Abb. 244).

Vasters formte seinen Adler jedoch nicht nach dem Vorbild eines Trinkhorns. Der als Vogel gebildeten, vorderen Stütze seines Entwurfes liegt die als Adler mit ausgebreiteten Flügeln geformte Bekrönung des Kantorstabes im Aachener Domschatz zugrunde (vgl. SO13, Abb. 2).

Dessen Nodus in Form eines Sexagons mit Reliefs von Heiligen in gotischen Zierfassaden

¹ Greifenklau ist eine alte Bezeichnung von silbermontierten Hörnern. Diese können von Büffeln, Wisenten etc. stammen.

² Vgl. Kohlhaussen 1968, Kat.Nr. 229, Abb. 243.

³ Vgl. Kohlhaussen 1968, Kat.Nr. 230, Abb. 244; Syndram 1994, S. 25.

5 wurde „stark restauriert“.⁴ Vielleicht war Vasters für die Restaurierung zuständig oder bewarb sich zumindest um den Auftrag. Dass Vasters den Adler des Kantorstabes zumindest ausführlich studierte, belegt eine im Konvolut erhaltene Zeichnung, auf der er den Adler mit einer Kette bereicherte, an der ein Wappenschild sowie der Anhänger vom Goldenen Vlies hängt (vgl. SO13). Die Zeichnung kann daher nicht für die oben angesprochene Restaurierung des architektonisch gestalteten Nodus gedient haben, da der Entwurf diesen nicht einmal zeigt und sich auf den Vogel konzentriert. So mag die Adler-Zeichnung von Vasters vielleicht schon in Vorbereitung des hier besprochenen Trinkhorns angefertigt worden sein, was bedeutet, dass der ausgeführte Adler wie auf der Zeichnung mit einer Kette, einem Wappen und dem Anhänger vom Goldenen Vlies ausgestattet sein könnte.



Abb. 4 Vorderer Stütze in Form eines Adlers – Ausschnitt aus Abb. 1.



Abb. 5 (rechts) Reinhold Vasters, E. 3565-1919, V&A: Zeichnung der Adler-Bekrönung des Kantorstabes im Aachener Domschatz, bereichert mit einer Ketten, einem Wappenschild und dem Anhänger vom Goldenen Vlies (siehe SO13, I.).

Die als hintere Stütze auf ihren Rücken das Horn tragenden Löwen ähneln den Füßen in Form von Löwen eines in Augsburg um 1620-30 gefertigten Münzbeckens von Philipp Jakob I Drentwett (um 1585-1652, Meister um 1613)⁵.

Vermutlich nicht als direktes Vorbild für Vasters' Löwen zu sehen, dürften vergleichbare figürliche Füße für das Konzept des Trinkhorns herangezogen worden sein.

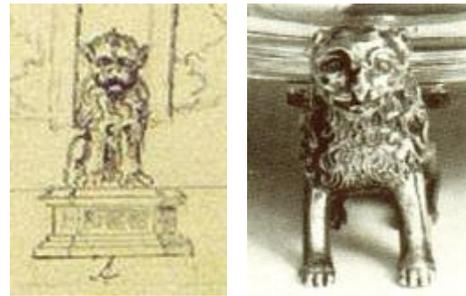


Abb. 6 (links) Hintere Stütze mit Löwe – Ausschnitt aus Abb. 1.

Abb. 7 (rechts) Einer von vier Füßen eines Münzbeckens, Philipp Jakob I Drentwett, Augsburg, um 1620-30. Breite: 47 cm, Tiefe: 27,5 cm (des Beckens). Privatbesitz (Foto: Seling 1980, Abb. 528).

⁴ Grimme 1972, S. 112, Kat.Nr. 99 mit Literaturangaben.

⁵ Vgl. Seling 1980, Abb. 528, S. 290, Philipp Jakob I Drentwett (Seling Nr. 1274); Saur, Bd. 29, S. 378-379, Drentwett, Philipp-Jacob I (Augsburg, um 1583-1652); DA, Bd. 9, S. 233ff.

P51. Trinkhorn auf männlicher Figur und Hund

Realisation: unbekannt

I. E. 2582-1919 (SS62): Trinkhorn, Seitenansicht und Grundrisse der Basen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte, Bleistift

Maße: 50,4 x 47,6 cm / Foto: 25/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2582-1919, V&A.

Hinten auf dem Rücken eines zur Seite schauenden Hundes ruhend, trägt vorne ein Mann in derber, ländlich bäurischer und gegürteter Kleidung auf seinem Rücken ein als Federzeichnung entworfenes, gotisierendes Trinkhorn (I.). Von dessen Gewicht in die Knie gehend und nach vorne gedrückt, lastet der korpulente und unproportionierte Mann mit zu großem Kopf schwer auf seinem Stab, den er mit beiden Händen umfasst, während seine Füße in ausgetretenen Schuhen auf Felsen schräg stehen. Den Eindruck vermittelnd, als würde der Mann das Horn mit einer Kiepe tragen, findet sich hinter ihm ein an die Wandung geschmiegtes Netz, welches ihn zugleich schirmartig überfängt.

Beide Stützen, Mann und Hund, stehen auf rechteckigen, profilierten Basen mit abgescrägten Ecken, deren Zarge mit stehenden Vierpässen durchbrochen ist. Grundrisse unten auf der Zeichnung verdeutlichen die Form der

Basen. Um das Horn ist vor der hinteren Stütze ein Tuch geknotet, dessen diagonal fallender Zipfel bis hinter den Schwanz des Hundes reicht. Ein bekrönter, von Blattranken umspielter und mit Federn besetzter Helm schließlich verhüllt die Spitze des Horns.

Bis auf das Tuch wurde auf eine horizontale Gliederung des Horns verzichtet. Dafür unterteilen es zwei vertikale Bändern aus gegenübergestellten Lilien, von denen das äußere nur bis zur Kiepe des Mannes führt. Ein aus kleinen und großen Blüten geformter Liliensaum findet sich zudem unter dem Gefäßrand, der in zwei von Profilen gerahmten Bändern gegliedert ist: das untere, schmale mit einem von Blüten gefüllten Rautenornament, das obere breite mit kleinen, in einer Zickzacklinie arrangierten Ästen.

Ein Blattkranz umsäumt den in Zügen eingeteilten Deckel. Dieser ist mit zwei Lagen von Blättern belegt und steigt bis zu einem Ring auf, dessen Wulst mit Diagonalbändern verziert ist. Hierüber setzt ein in einer Knospe endender Deckelschaft an mit einem großen und dann einem kleinen Knauf aus manschettenartig arrangierten, s-förmig nach unten gewölbten Akanthusblättern.



Abb. 2 Trinkhorn auf hockendem Bärtigen. Horn, Silber, vergoldet. Nürnberg (?), Ende 14.-Anfang 15. Jh. Höhe: 34 cm, Länge: 48 cm. Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.Nr. IV 333 (Foto: Kohlhaussen 1968, Abb. 246).

Im Grünen Gewölbe, Dresden, wird eine Greifenklau aus der Zeit um 1400 von einem hockenden Bärtigen gestützt.¹ Vielleicht initiierte dieses Motiv Vasters' Trinkhorn auf einer männlichen Figur.

¹ Vgl. Kohlhaussen 1968, Kat.Nr. 232, Abb. 246; Syndram 1994, S. 25.

P52. Deckelpokal mit Jaspis-Kuppa

Realisation: unbekannt

Datierung: um/nach 1860

I. E. 2749-1919 (M12B/69): Pokal – Rohentwurf in Bleistift

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 26,1 x 14,9 cm

Foto: 21/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

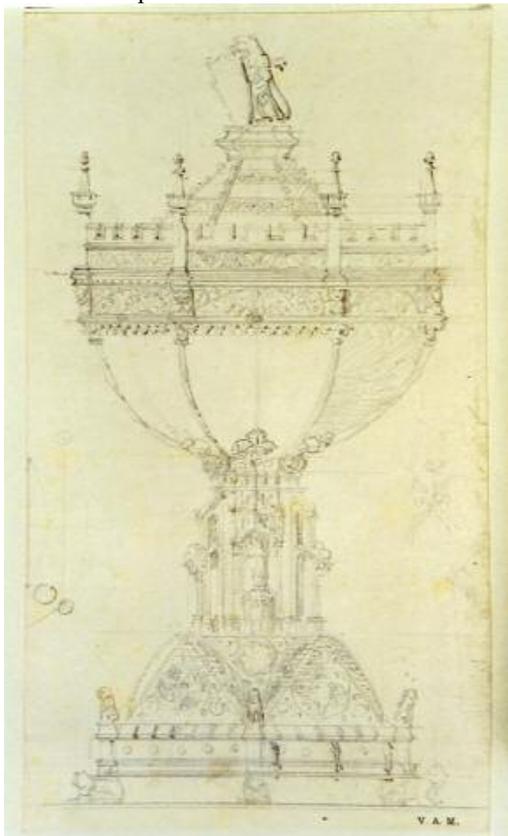


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2749-1919, V&A.

II. E. 2680-1919 (M12A/48): Pokal – aquarellierte Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, koloriert (Aquarell): blau, schwarz, braun, Purpur, grau, beige, rotviolett, rotbraun

Maße: 28,1 x 15,8 cm

Foto: 19/36 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und stark verschmutzt (Gebrauchsspuren und fettige Rückstände von Pauspapier). Im linken oberen Viertel ist ein großer Flüssigkeitsrückstand. Am rechten Rand ist in einer Höhe von ca. 24 cm ein Winkel herausgerissen. Der linke Rand ist in einer Höhe von 6,8 cm ca. 5 cm eingerissen.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2680-1919, V&A.

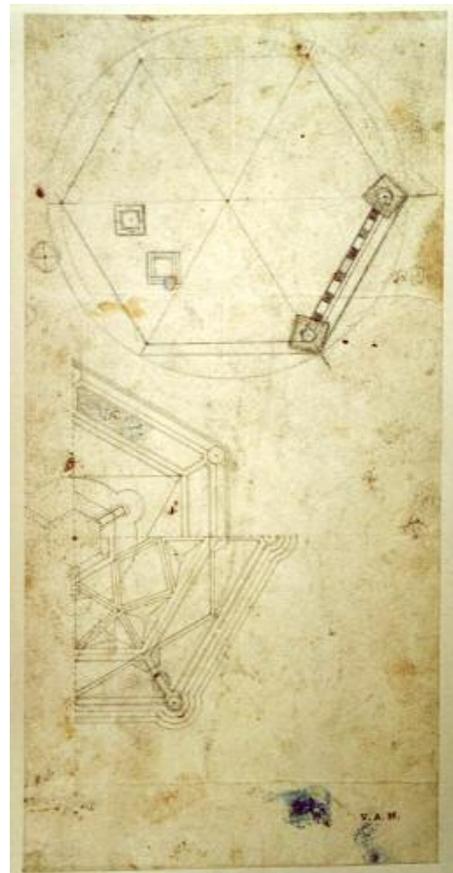


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2682-1919, V&A.

III. E. 2682-1919 (M12A/48): Grundriss des Fußes (oben) und Durchschnitt der Kupa (unten)

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 28,2 x 13,7 cm

Foto: 19/36a (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und stark verschmutzt (Gebrauchsspuren und fettige Rückstände von Pauspapier). Es weist diverse Farbflecken auf, insbesondere ein brauner oben am rechten Bildrand und blaue unten (der Farbton stimmt überein mit dem Wappenschild auf II.).

Literatur: unpubliziert

IV. E. 3189-1919 (M11B/128): Zeichnung – Aufsicht auf die Basis eines Schälchens im Louvre – nicht Vasters

Die Beschriftung (Bleistift) wurde in Tinte nachgeschrieben. Dabei wurden viele der ursprünglichen Akzente ignoriert. Der französische Text¹ (nicht Vasters' Schrift) wurde von Ch(arles) Henry² gezeichnet:

Perspective du Piedestal vue d'en haut.

Les Lettres SE sont en relief et à jour, appliquées sur la Galvin à donant horizontalement.

A. Emplacement de trois Contreforts - formant la tige du Calice.

Les Lettres qui se trouvent dans les Médaillons convexes sont émaillés en noir.

Dans les coins il y a des Perles _ _

Supplément pour la dessin N: 833

Ch. Henry, Paris 1860

Übersetzung:

Perspektive der Basis – Blick von oben

Die Buchstaben SE sind erhaben und Fensteremail (Email à jour) auf den Galvin waagrecht appliziert.

A. Stelle mit drei Streben, die den Schaft des Kelches formen.

Die Buchstaben, die sich in den konvexen Medaillons befinden, sind schwarz emailliert.

In den Ecken sind Perlen._

Ergänzung für die Zeichnung Nr. 833

Ch. Henry, Paris, 1860

Weißes Papier, Bleistift, koloriert (Aquarell): rotbraun, grau, gelb-beige

Maße: 16,3 x 12,1 cm / Foto: 7/35 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht fleckig (Stockflecken).

Literatur: unpubliziert

¹ Mein Dank gilt der Romanistin Marie-France Fournier, Moers, die den Text untersuchte. Trotz der ungewöhnlichen Großschreibung mancher Worte, dürfte der Text von einem nativen Französischsprachigen stammen.

² Es könnte sich um den Architekten Charles Léopold Élie Henry (Paris 1797-1885) handeln. Der Schüler von Vaudoyer war Architekt des Kaiserlichen Hauses und des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten. 1841 baute er an der von E. E. Labarre 1804 begonnenen Säule der Großen Armee in Boulogne-sur-Mer. Dazu Thieme-Becker, 16. Bd., S. 422.

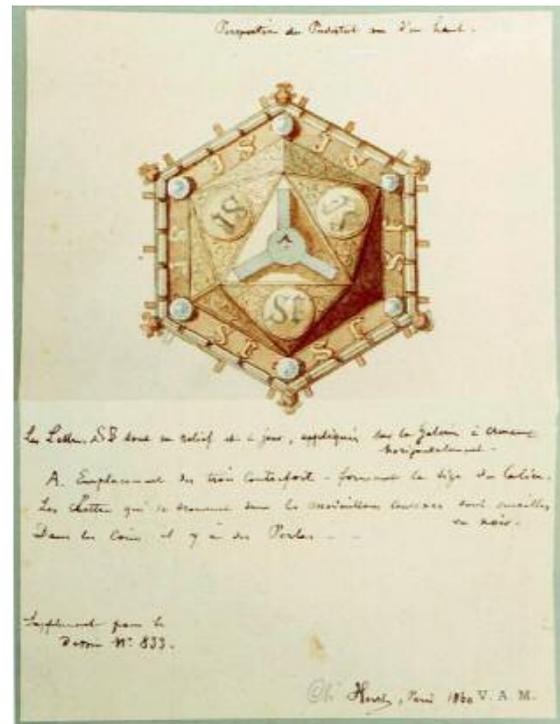


Abb. 4 Zeichnung der Basis (Aufsicht) eines Salzfassens im Musée du Louvre, Paris (siehe Abb. 5), wahrscheinlich vom Architekten Charles Léopold Élie Henry (1797-1885) erstellt. Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3189-1919, V&A.

Vasters gestaltete den Pokal (I.-III.) nach dem Vorbild eines französischen Salzfassens im Musée du Louvre, Paris.³

Im Konvolut erhielt sich eine mit französischem Text (nicht Vasters' Handschrift) kommentierte Zeichnung (IV.) der Basis dieses „vermutlich identisch mit dem 1462 in den Rechnungsbüchern Ludwigs XI. aufgeführten Salzgefäß[es], das auch in den Inventaren von Franz II. und Ludwig XIV. erwähnt wird.“⁴

Der französische Text auf IV., 1860 von Ch.[arles] Henry in Paris, geschrieben, geht einerseits auf technische sowie konzeptionelle Details der Basis ein: das Verfahren der Emailierung (*en relief et à jour*), den Perlenbesatz sowie den architektonisch gestalteten Aufbau des Schaftes mit Strebepfeilern. Andererseits wird vermerkt, dass das die Aufsicht auf die Basis zeigende Blatt (*vue d'en haut*), eine Ergänzung einer Zeichnung mit der Nr. 833 darstellt (*Supplément pour la dessin N: 833*), welche eine vollständige Ansicht des Objektes zeigen dürfte. Die Nummerierung und sachliche Erläuterung der Zeichnung verweisen auf

³ Zum Salzfass siehe Steingraber 1968, Galerie d'Apollon des Louvre, Paris, S. 27, Nr. 10; Lightbown 1978, Taf. LXXVII, LXXVIII; Hahnloser/Brugger-Koch 1985, Nr. 445.

⁴ Hahnloser/Brugger-Koch 1985, S. 215.

eine professionell mit Entwurf, Fertigung und Nachbildung von Goldschmiedearbeiten beschäftigten Quelle. Zudem lässt die Nummerierung an den Bestellkatalog eines Goldschmiedes denken, ähnlich wie wir es von der Firma Rauscher in Fulda kennen. Ort und Datum assoziieren zwangsläufig einen Zusammenhang mit dem Pariser Goldschmied Alfred André. Das Datum liefert darüber hinaus den Terminus post quem von Vasters' Arbeit, die um bzw. nach 1860 entstand.



Abb. 5 Salzfass. Jaspis, Gold, Perlen, Email. Mitte des 15. Jahrhunderts. Höhe: 10,3 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. MV 127 (Foto: Steingraber 1968, Louvre, Nr. 10).

Wie dem auch sei, die Zeichnung sowie vermutlich weiteres Bildmaterial diente Vasters als Grundlage, einen Pokal zu kreieren, der sich in Aufbau und Material aufs engste an das Vorbild des Salzfasses anlehnt und mit einem Deckel ergänzt wurde, welchen das authentische Stück im Laufe der Zeit verloren hatte. Durch derartige Ergänzung, aber auch durch Weglassen und Alterieren der Details entstand ein eigenständiges Stück und keine Kopie – ein Stück, das die Fußlastigkeit des Vorbildes vermeidet und damit in Vasters' Sinn verbesserte Proportionen bekam.

Vasters erstellte drei Zeichnungen: Der kolorierten Gesamtansicht II.⁵ ging eine Bleistiftzeichnung I. voran, die eine leicht gedrehte Perspektive des Pokals erkennen lässt, während auf III. Schemazeichnungen Form und Aufbau von Fuß (oben) und Deckel verdeutlichen.

Die sechseckige Basis des Vorbildes erhebt sich auf sechs Doppelarkaden mit Strebepfeilern und Zinnenkranz. Während Vasters den Zinnenkranz als Zarge beibehielt, die er höher formte und unter den Zinnen durchlöcherte, ließ er die Arkadenzone fort und platzierte statt dessen die Basis auf den Rücken liegender Wölfe und Hunde an den Ecken des Sechsecks. Am Vorbild sind die Ecken des Zinnenkranzes mit Türmchen besetzt, die auf Drachenköpfen als Wasserspeier lagern. Obwohl Vasters die Türmchen auf II. rechts unten skizzierte, verzichtete er auf diese und besetzte dafür die Ecken mit Wappen haltende Wölfe (?). Auf dem schmalen waagerechten Streifen zwischen Zinnenkranz und Schaftsockel finden sich beim Vorbild hinter den Türmchen Perlen. Diese sind auf IV. dargestellt und angesprochen⁶. Zwischen den Perlen sind sechsmal die Initialen „se“ zu lesen, deren Bedeutung unklar bleibt. Wie die Schemazeichnung von Basis und Deckel (III.) verdeutlicht, ließ Vasters sowohl die Perlen als auch die Initialen an seinem Stück fort.

Den geschlossenen Sockel des Schaftes bilden an der Vorlage neun mit zartem Goldfiligran belegte Dreiecke. Drei von diesen, deren Spitzen nach unten weisen, sind mit bombierten Tondi bestückt, auf denen ein weiteres Mal die Initialen „SE“ zu lesen sind. Eben diese Dreiecke wölbte Vasters an seinem Sockel, hob sie damit nicht nur von den anderen ab, sondern gestaltete auch aus einem geschlossenen einen geöffneten Schaftsockel. In die durch die Wölbung entstandenen bogenförmigen Abstände zu den übrigen Dreiecken fügte er eine durchbrochene Arkatur ein. Zudem ersetzte Vasters die Tondi und das Goldfiligran der gewölbten Dreieckflächen durch Akanthus-Blattwerk, während er in die übrigen Dreiecke kreisförmige Rahmen einschrieb, in denen Tierköpfe und Blätter erscheinen.

⁵ Die Zeichnung ist nicht im Zusammenhang mit Wiethase zu betrachten (vgl. P34, P35, B4, SO29). Der Malkoduktus hier unterscheidet sich von dessen sauberer, klarer und präziser Pinselführung erheblich, ist ungenauer und spricht für eine schnelle und lebhaftere Entstehung der Zeichnung durch Vasters.

⁶ In Hahnloser/Brugger-Koch 1985, Nr. 444, S. 215, werden drei Perlen und drei heute fehlenden Steine erwähnt.

Der Schaft erscheint als dreieckiges Türmchen mit vorgelagertem Strebewerk, zwischen dem weiß emaillierte Figürchen auf hohen Basen stehen. Auch hier folgte Vasters dem Vorbild, bereicherte und versetzte allerdings die Details. Zudem sind die Sockel der Figürchen bei seiner Arbeit durchbrochen. Die Figürchen selbst werden mit Eselsrücken überfangen – diese sind am Vorbild nicht vorhanden –, über denen Blendarkaden mit blauem Email erscheinen. Vasters' Strebewerk ist in zwei einheitlichen Registern gestaltet, vor dessen oberes Drachen gesetzt sind. Beim Vorbild hingegen sind auf das untere Strebewerk mit Türmchen bekrönte Säulchen gestellt, derweil die Drachen auf Höhe der Türmchen angebracht sind.

Wie beim Original definierte Vasters auf dem Gesamtentwurf II. den Jaspis der Kupa mit einer dunkel purpurroten bis braunen Kolorierung, die mit violetten und graublauen Einschlüssen durchsetzt ist. Während die halbkugelige Form dem Vorbild entspricht, wählte Vasters ein im Verhältnis zur Ausdehnung der Basis größeres Gefäß und verzichtete auf dessen stark schräg laufenden Kanneluren zugunsten von senkrecht verlaufenden Zügen, die im Innern scharfkantige Grate zeigen müssten.

Außerdem veränderte und bereicherte Vasters die Fassung der Jaspis-Kupa. Anstelle von drei schlichten Spangen umspannen auf seinem Entwurf sechs mit gedrehten Bändern (Kordel-filigran?) verzierte Spangen das Gefäß, dessen Rand mit einer Einfassung versehen ist, die nicht allein wie beim Vorbild von einem Kranz gesäumt wird, sondern auch mit einem Ornamentband aus Akanthusblättern geschmückt ist. Das Band krägt über den Spangen der Wandung konsolartig in geflügelten Wesen (Drachen?) aus. Diese nehmen scheinbar Türmchen auf, mit denen die Ecken des als Zinnenkranz gestalteten Deckelrandes besetzt sind. Das Konzept von Zinnenkranz und mit Kreuzblumen bekrönten Rundtürmchen stammt von der Basis des Vorbildes.

Wie der Schaftsockel ist auch der Deckel⁷ aus Flächen gebildet, keine Dreiecke, sondern Trapeze: Auf II. ersetzen vier mit Edelsteinen und Rauten belegte Flächen, die zu Blüten arrangierte Blätter aufnehmen, ein ursprüngliches, auf I. dargestelltes Konzept mit sechs von Graten getrennte und mit Ornamentbändern belegte Trapezflächen.

Hierauf trägt eine sechseckige, von einem Zinnenkranz eingefasste Basis die Deckelbekrönung: einen Wappen haltenden Wolf. Das an den Seiten eingezogenen Wappenschild ist blau emailliert mit goldenen, undefinierten Flecken, die entfernt an französische Lilien erinnern.

⁷ Steingraber 1968, Paris, S. 27, Nr. 10, vermerkt, dass der Deckel des Salzfassens im Louvre im 18. Jahrhundert verloren ging.

S1. Bergkristall-Deckelschale mit Apollo und Daphne, Cyparissus und der Hirsch
Realisation: London, Slg. des Baron Schroder

- I. E. 2606-1919 (M12A/24): Schale mit dem Urteil des Paris - Gesamtansicht
Beschriftung (Bleistift):
*zwischen den Brüsten
weiß mit Goldtupfen
wie Hals*

Weißes Papier, weiß, schwarz, Gold, rotviolett, blau, grün, Bleistift, grau

Maße: 17,7 x 23,9 cm

Foto: 17/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt. Es wurden zwei stark verschmutzte Blattteile eingefügt: der Deckelknopf (7,1 x 8,9 cm) und die linke Handhabe (4,2 x 5,1 cm).

Literatur: Kat. New York 1983, Nr. 77, S. 179-181, Abb. S. 181; Hackenbroch 1986, Abb. 145, S. 231.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2606-1919, V&A.

- II. E. 3145-1919 (M11B/122): Fußmontierung
Keine Beschriftung
Hellgraues Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, hellblau, gelb
Maße: 6,7 x 14,1 cm
Foto: 6/30 (M.K.)
Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 146, S. 229 und S. 231-233.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3145-1919, V&A.

- III. E. 3147-1919 (M11B/122): Gefäßrandmontierung

Keine Beschriftung

Hellgraues Papier, Bleistift, Gold, braun, gelb, weiß, hellblau, schwarz

Maße: 6,7 x 16,3 cm

Foto: 6/32 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 146, S. 231.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3147-1919, V&A.

- IV. E. 3146-1919 (M11B/122): Basis des floralen Deckelknopfs

Keine Beschriftung

Graues Papier, schwarz, Gold, braun, Bleistift

Maße: 4,3 x 8,2 cm

Foto: 6/31 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 146, S. 231.



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3146-1919, V&A.

Früher galt die Deckelschale aus Bergkristall auf balusterförmigem Schaft in der Sammlung des Baron Schroder als Original des 16. Jahrhunderts. Nach der Wiederentdeckung des Konvolutes musste diese jedoch Vasters zugeschrieben werden¹, obwohl sich die das ganze Objekt zeigende Zeichnung (I.) von der heute in London befindlichen Ausführung in einigen Punkten unterscheidet:

Insbesondere sah Vasters auf dem Entwurf keinen Schaft vor und die Darstellung auf der Wandung – das Urteil des Paris – ist eine andere als beim ausgeführten Gefäß (s.u.). Er konzipierte wesentlich farbenfrohere Ornamentbänder² für die Fassung der Bergkristall-Teile,

¹ Hackenbroch 1986, S. 229, S. 231-234, bes. S. 231. Anm. 117 mit Literaturhinweisen zur ausgeführten Schale, u.a. Kat. New York 1983, Nr. 77, S. 179-181.

² Im Konvolut sind eine Reihe von vergleichbaren Ornamentbändern, vgl. u.a. P4, Anhang 5 (Ergänzung: 4. Gefäß) und Anhang 5 (Ergänzung: 5. Gefäß). Allen gemein ist das blaue

als die mit kastengefassten Smaragden besetzten, goldenen Ranken auf weißem Fond der gefertigten Schale. Daneben hatte Vasters ursprünglich vor, Henkel aus Bergkristall mit halbfigurigen, dem bunten Konzept der übrigen Montierungen entsprechenden sphingenartigen Mischwesen zu besetzen – die linke wurde wie der Deckelknopf³ in die Zeichnung eingefügt, derweil der vollständige Henkel auf der rechten Seite exemplarisch dargestellt ist. Anstelle dessen ist bei der Ausführung nicht nur die Farbigkeit der Sphingen auf weiß reduziert, welches in verschiedenen Ornamenten mit dem Gold in Wechselwirkung tritt, sondern das Henkelkonzept als solches wurde verändert. Beim ausgeführten Gefäß zweigen vom oberen Schaft ring zwei Spangen ab, die nun die halbfigurigen Mischwesen mit den langen gebogenen Hälsen als Handhaben aufnehmen; damit kommt dem ursprünglich rein dekorativen Besatz nun eine Funktion zu.



Abb. 5 Die nach Vasters' Entwurf mit Veränderungen ausgeführte Deckelschale. Bergkristall, emailliertes Gold und Saphire. Maße: 23 x 20 cm. London, Sammlung des Baron Schroder (Foto: Kat. New York 1983, S. 180).

Grundmotiv aus zartem Schweifwerk (oder gegensätzlich aneinander gesetzte Voluten) auf goldenem Fond in Kombination mit Girlanden, das sich in bunte Voluten auffächert und mit verschiedenen Motiven wie Blüten und Früchten, manchmal auch Tieren und Insekten, durchsetzt ist.

³ Siehe zum Deckelknopf S15, Abb. 8, Abb. 9.

Die im Vergleich mit dem Gesamtentwurf veränderten Goldmontierungen legte Vasters in drei Detailzeichnungen fest: Fußmontierung (II.), Gefäßrand (III.) und Basis des Deckelknopfs (IV.) wurden bereits durch Hackenbroch zugeordnet.⁴ Die Fußmontierung (II.) ist im Unterschied zu Vasters' Entwurf vereinfacht umgesetzt, indem die Einschnürung über dem zentralen Ornamentband weggelassen und das obere, goldene Rankenband auf schwarzem Fond, welches dem unteren entspricht, gegen ein schmaleres Band mit goldenem Schuppenmuster⁵ ersetzt wurde. Auch fasst die Montierung beim ausgeführten Stück eine runde, gewölbte und verzierte Bergkristall-Tafel am Fuß ein. Dagegen hatte Vasters auf I. einen Fuß ohne Bergkristall vorgesehen, der ohne Schaft direkt die Schale aufnehmen sollte.

2, 3
4

Für die übrigen Veränderungen ließen sich keine Detailzeichnungen finden: die Spangen der Handhaben, die Schaft ringe oder für das Ornament der Bergkristall-Tafel am Fuß.

Allerdings ist an der Gesamtzeichnung (I.) selbst ablesen, dass während des Entwurfsprozesses Konzeptänderungen eintraten. Die in das Blatt eingefügten Teile sind wesentlich verschmutzter und offenbar benutzter als der Entwurf selbst. Die wohl durch Abpausen mit fetthaltigem Transparentpapier verursachten Verschmutzungen sprechen für ein wiederholtes Verwenden der Details. In der Tat finden sich im Konvolut vergleichbare Einzelheiten: Sphingen erscheinen in Variationen als Kammbesatz zweier Pokale in Form einer Muschel (vgl. P12, I., V. und P28) – dort sauber gezeichnet und keine besonderen Verschmutzungen aufweisend. Daher ist es naheliegend, in dem halbfigurigen sphingenartigen Mischwesen mit langen Hals, das in Entwurf I. eingefügt wurde, den Ursprung für die anderen vergleichbaren Sphingen in Vasters' Schaffen zu sehen. Deren Vorbild dürfte in den emaillierten Goldmontierungen von Giacomo Biliberti (1550-1603) an einer von Bernardo Buontalenti (um 1523-1608) entworfenen, Florentinischen Lapislazuli-Vase zu sehen sein, die 1583 entstand.⁶ Die Schultern der Vase sind als

6

⁴ Hackenbroch 1986, Abb. 146 und S. 231.

⁵ Zum Schuppenband vgl. KA5, Abb. 5a, b und D5.

⁶ Siehe zur Vase: Hayward 1976, Taf. IV, S. 333. – Zu Biliberti vgl. Saur, Bd. 11, S. 27, Biliberti, Jacopo (Giacomo) (Delft 1550-1603 Florenz); DA, Bd. 4, S. 53. – Zu Buontalenti vgl. Saur, Bd. 15, S. 163, Buontalenti, Bernardo (Florenz, um 1523-1608); DA, Bd. 5, S. 182-185 (1531-1608).

geflügelte Körper mit gerollten schlangenartigen, in Schweifwedeln endenden Extremitäten geschnitten, die auf Höhe des Halses mit sphingenartigen Köpfen auf langen giraffenartigen Hälsen besetzt sind.



Abb. 6 Ausschnitt der Sphingen an der Schulter einer Lapislazuli-Vase. Lapislazuli, emailliertes Gold. Florenz, 1583. Entwurf von Bernardo Buontalenti, Montierungen von Giacomo Biliverti. Höhe der Vase: 40,5 cm. Florenz, Museo degli Argenti (Foto: Hayward 1976, Ausschnitt aus Taf. IV).

Die Wandung der Schale auf Entwurf I. zeigt eine ohne Rahmung dargestellte Szene der antiken Mythologie: das Urteil des Paris, bei dem drei Göttinnen in einem Wettbewerb um einen goldenen Apfel mit der Aufschrift „Der Schönsten“ buhlten⁷. Von dem ganz links in den Wolken halbfigurig gezeigten Merkur beobachtet, überreicht der sitzende Paris Aphrodite die Siegestrophäe. Rechts davon schließen sich in der Mitte die Konkurrentinnen Hera, die Gattin des Zeus mit ihrem Attribut, dem Pfau, und ganz rechts Athena an.

Bei der ausgeführten Schale hingegen befinden in der Wandung zwei im Intaglioschnitt erstellte mit Szene aus den Metamorphosen des Ovid. Die eine Seite zeigt Apollo (Phoebus), wie er in erster Liebe entbrannt, Daphne, die Tochter des Penëus, verfolgt. Sie rettet sich vor dem Zugriff des Gottes, indem der Vater sie auf ihr Flehen hin in einen Baum verwandelt.⁸

Die andere Seite der Wandung illustriert das tragische Geschehen um den später in einen Baum verwandelten Knaben Cyparissus (zu erkennen an den Wurzeln anstelle der Füße), der sich um einen von Nymphen geheiligten, mächtigen Hirsch kümmerte, und ihn, ohne es zu wollen, tötete, als dieser auf einer Wiese lag.⁹

Zwar erhielten sich für diese Kartuschen keine Detailzeichnungen, dennoch existieren zwei

Bleistiftzeichnungen mit Szenen aus der antiken Mythologie, deren querovaler Rahmen oben in sehr ähnlicher Weise von zwei gekonkerten Voluten umschlungen wird wie die geschliffenen Kartuschen der ausgeführten Schale. Diese erinnert an ein Stück im Musée du Louvre, Paris.¹⁰

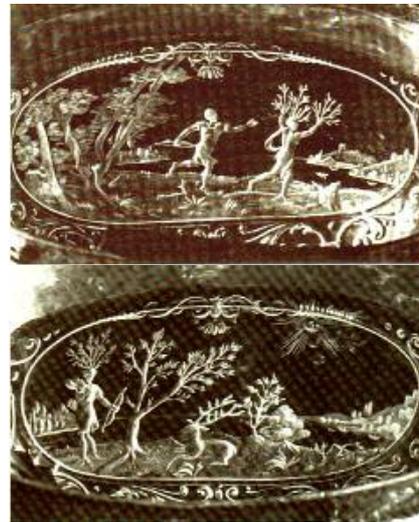


Abb. 7 (oben) Kartusche mit Apollo und Daphne – Sicht aus dem Schaleninnern (Foto: Kat. New York 1983, S. 179).

Abb. 8 (unten) Kartusche mit Cyparissus und dem Hirsch – Sicht aus dem Schaleninnern (Foto: Kat. New York 1983, S. 179).



Abb. 9 (oben) Reinhold Vasters, E. 3520-1919, V&A, Entwurf einer Kartusche mit Apollo und Python (siehe Anhang 8, 5a).

Abb. 10 (unten) Reinhold Vasters, E. 3524-1919, V&A, Entwurf einer Kartusche mit Narcissus (siehe Anhang 8, 5b).

⁷ Zu Paris vgl. Hunger 1974, S. 305, 306.

⁸ Ovid, Metamorphosen, I, 452 ff., Verwandlung I, 544 ff.

⁹ Ovid, Metamorphosen, 10, 107 ff.

¹⁰ Hackenbroch 1986, S. 231, Anm. 118 mit Hinweis auf Vascelot 1914, S. 144, Nr. 883, Taf. LXI.

S2. Bergkristall-Schale mit zwei Henkeln

Realisation: unbekannt

I. E. 2627-1919 (M12A/30): Schale

Beschriftung (Bleistift):

im Feld weiß

im Feld weiß

Weißes Papier, Gold, schwarz, violett, weiß; Korpus: grau, grün, weiß

Maße: 21 x 26,1 cm

Foto: 18/16 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2627-1919, V&A.

II. E. 3454-1919 (M11C/149): Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

1 Rahmen

Braunes Papier, Bleistift, gelb, Gold, braun, schwarz, weiß

Maße: 3,6 x 11,1 cm

Foto: 13/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3454-1919, V&A.

detaillierter Darstellung auf der Gesamtzeichnung eine Detailzeichnung (II.) fertigte.

Ein balusterförmiger Schaft mit teilgodroniertem Nodus – wie bei der Susanna-Schale ist der hier etwas gedrücktere Nodus mit einem oberen und unteren, erhabenen Kranz von Godronen eingefasst, die hier zusätzlich geschlitzt sind – wird von zwei Schaftringen mit Fuß und Schalenkorpus verbunden. Die Schaftringe sind mit einem Ring aus kastengefassten Rubinen geschmückt, oben zwanzig, unten sechzehn, zu welchen Vasters auf I. vor sah, diese auf weißem Fond zu montieren (*im Feld weiß*). Keine im Konvolut erhaltene Detailzeichnung ist mit den Schaftringen identisch.

Der Korpus der Schale ist höher als der schirmförmige der Susanna-Schale und weist anstelle von zwölf nur zehn durch Einzüge gegliederte Felder auf, die im Innern scharfkantige Grate zeigen. Während die Godronen bei der Susanna-Schale bis zum oberen Schaftring reichen, gehen diese hier von einer glatten, gerundeten Tafel aus, welche von der Wandung abgestuft ist. Dennoch dürfte die Schale aus einem Stück geschnitten sein.

Eine weitere Parallele zur Susanna-Schale ist das ursprüngliche Konzept ohne Henkel. Hier ergänzte, vielmehr skizzierte Vasters in perspektivischer Ansicht von links in der Mitte der vorderen und hinteren Wandung zwei schlanke, senkrecht geführte Henkel, welche in einem engen Bogen über das Gefäß ragend zum Schalenrand geführt sind. Offenbar sollten diese, wenn sie denn ausgeführt wurden, wie die Schale aus Bergkristall gefertigt werden.

Alle Montierungen auf I. sind mit schwarzen, gedrehten Bändern besetzt, die an den Schaftringen den Rubinkranz und an der Fußmontierung (II.) das Ornamentband einfassen. Das Ornamentband bildet ein Kranz aus lilienförmigen Blüten mit schwarz gezeichnete Ranken, zwischen denen ein weißer Emailpunkt eingefügt ist. Zudem ist jede dritte Blüte mit einer hochrechteckigen Fassung versehen. Ohne Besatz dargestellt, sind hier laut Entwurf I. Rubine zu denken.

- 1 In ganz ähnlicher Form wie die (ursprünglich konzipierte) Milchglas-Schale mit Susanna im Bade (S10) präsentiert sich der farbige Entwurf einer Bergkristall-Schale mit zwei Henkeln (I.). Der in Pässe eingeteilte, gewölbte Fuß (dort acht, hier vier) wird von einer runden Montierung eingefasst, für die Vasters trotz

S3. und S4. Bergkristall-Schale mit Vogel und *Cristalschaale Sammlung*

S3. Realisation: wohl ehemals im Besitz von Vasters (1902 in Düsseldorf ausgestellt)

S4. Restaurierung; Realisation: Ehem. Slg. Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Benjamin Altman Bequest, Inv.Nr. 1913, 14.40.656

I. E. 2662-1919 (M12A/39): Schale (S3)

Keine Beschriftung

Braunes Papier, weiß, grau und beige aquarelliert, Gold

Maße: 29,3 x 39,9 cm / Foto: 19/12 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 73, S. 199.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2662-1919, V&A.

II. E. 3613-1919 (M11C/167): Fußmontierung mit Ornamentband (S4)

Beschriftung (Bleistift):

*Füßchen einzeln
für Cristalschaale
Sammlung*

*Genau nach Zeichnung emalliren
das Roth dunkel Rubinroth trans.[parent]*

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, rotviolett, weiß, schwarz

Maße: 4,6 x 11,9 cm

Foto: 16/18 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 71, S. 199.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3613-1919, V&A.

Die auf der Gesamtansicht dargestellte Bergkristall-Schale mit Vogel (I.) erhebt sich auf leicht asymmetrisch gewölbtem Fuß über einem Schaft mit zwei verschiedenen großen, flach gebuckelten Knäufen (Nodi), über denen eine Abfolge von Profilen – Ringen und Einzügen – in den Schaft gedreht sind. Zwei ebenfalls unterschiedlich große Schaftringe fügen die Einzelteile zusammen. Alle Montierungen – die Einfassung des Fußes, die Schaftringe und ein Ring, mit welchem der Vogel auf den hinteren Schalenrand montiert ist – zeigen ein unvollständig weiß-golden gemaltes Ornamentband: quer liegende Ovale mit senkrechten Strichen alternieren mit einem Kreuzmuster mit ovalem Zentrum.

Die Wandung des muschelförmig geschnittenen Schalenkorpus ist vollständig plastisch verziert. Ein für Muscheln typischer Fächer hinten geht in der Mitte in federartige Blätter über, während vorne große Akanthusblätter mit abgerundeten Enden den Korpus umgeben.

Auf dem hinteren Schalenrand liegt zudem eine Kordel, auf welcher der adlerähnliche Vogel mit erhobenen Flügeln und langem Federschweif derart angebracht ist, dass dieser mit gebogenem Hals in das Innere der Schale blickt.

Ein leicht aus dem Zentrum der Schalenseite nach hinten gerückter, senkrecht aufsteigender Steg aus Bergkristall, plastisch mit Blattmuster und gebänderten Kugeln verziert, dient als Handhabe. Dass es sich hierbei nicht um einen geschlossenen Bügelhenkel handelt, verdeutlicht ein Foto von der „Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902“. Es zeigt eine in nahezu allen Details identische Schale aus dem Besitz von Reinhold Vasters, der auf der Ausstellung als Sammler aufgetreten war. Seine Ausstellungsstücke galten laut Renard als authentisch.¹

Die Schale mit Vogel auf der Düsseldorfer Ausstellung bedingt folgende Überlegungen:

¹ Renard 1902, S. 41, 42: „Unter den kleineren Privatsammlungen bietet die Sammlung des Aachener Goldschmiedes Reinhold Vasters ein sehr charakteristisches Bild; (...)Voran steht eine Reihe der wertvollen Bergkrystallschalen, meist oberitalienischer, Mailänder Arbeiten des 16. Jahrhunderts, reich mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen geschnitten. Es ist das Vornehmste, was die italienische Renaissance des 16. Jahrhunderts an Prunkgerät geschaffen hat, daher auch immer sehr hoch bewertet und meist mit Goldfassungen und echtem Steinbesatz versehen. Trotzdem es sich um viele mehr oder weniger beschädigte Stücke handelt, bietet diese Auswahl doch ein sehr reiches Bild (...)“ – Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 2970: „Krystallkuppe mit Henkeln und Adler, auf hohem Fuß. Mailand, 16. Jahrh. 24 cm hoch.“

- a) Sollte es sich um die nach Entwurf I. entstandene Schale handeln, bewiese Renards Ausstellungsbericht, dass Vasters nach seinen Entwürfen entstandene Objekte als Originale der Renaissance ausstellte.
- b) Die Zeichnung dürfte nicht für eine Neufassung entstanden sein, da Vasters vorhandene Teile gar nicht und wenn, skizziert dargestellt. Daher dürfte Entwurf I. ein vollständig neues Objekt zeigen.
- c) Damit wären wir bei der Möglichkeit, dass Vasters das alte Bergkristall duplizieren wollte und zu diesem Zweck die Zeichnung anfertigte. Vielleicht hatte jemand, der das Stück auf der Ausstellung gesehen hatte, ihm einen entsprechenden Auftrag erteilt.
- d) Schließlich könnte Vasters, was sehr unwahrscheinlich ist, die Zeichnung als Dokumentation seines alten Stückes erstellt haben. Die Erfahrung im Umgang mit seinen Zeichnungen lehrt jedoch, dass sie fast ohne Ausnahme zur Produktion bestimmt waren.



Abb. 3 Installationsfoto von Bergkristall-Objekten aus dem Besitz von Vasters. Das Foto der „Kunst-historischen Ausstellung Düsseldorf 1902“, unter-titelt mit: „Aachen Bergkrystall. Gefäße aus der Slg. R. Vasters“, zeigt oben im Zentrum die Schale mit Vogel (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 14).



Abb. 4 Ausschnitt aus Abb. 3.

Zwei weitere Stücke auf dem Ausstellungsfoto korrespondieren mit Zeichnungen von Vasters: vollständig übereinstimmend, der Humpen im Vordergrund (vgl. HP1) und die Schale mit Drachenkopf (in der Mitte rechts), die bis auf wenige Unterschiede einem Pokal von Vasters (vgl. P17) gleicht. Insbesondere beim Humpen erhebt sich der Verdacht der Fälschung. Bei der Schale hingegen könnte Vasters das alte Stück zu einem Pokal umarbeitet haben.

Hackenbroch wies auf zwei Schalen hin², die im Zusammenhang mit Zeichnung I. betrachtet werden müssen:



Abb. 5 Schale mit Vogel (S4). Bergkristall: Mailand, um 1580, Fußmontierung, 19. Jahrhundert. Maße: 12,1 x 25,4 cm. Ehemals Sammlung Spitzer. New York, Metropolitan Museum of Art, Benjamin Altman Bequest, Inv.Nr. 1913, 14.40.656 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 70).

Die eine stammt aus der Sammlung Spitzer³ (heute Metropolitan Museum of Art, New York). Hackenbroch erkannte die Ähnlichkeit zu einer Fußmontierung von Vasters (II.). Obwohl deren Ornamentband ohne Edelsteinbesatz dargestellt wurde, sprechen die vierblättrigen, roten Blüten auf weißem Grund, die mit fedrig gezeichneten schwarzen Volutenranken alternieren (ein Rhythmus von nach oben und nach unten gedrehter Volute), für eine von Vasters durchgeführte Ergänzung (Neufassung). Die übereinstimmende Größe der Darstellung mit dem Objektfuß (beide ca. 8,5 cm im Durchmesser) bestätigt die Vermutung. Zudem schrieb Vasters auf der Detailzeichnung (II.) *Füßchen einzeln für Crystalschale Sammlung*. Meinte Vasters die Sammlung Spitzer?

Der wahrscheinliche Schluss lautet daher, dass Vasters während der Restaurierung von Spitzers Schale mit Vogel (S4) einen modifizierten Entwurf (I.) anfertigte und seine eigene Schale

² Hackenbroch 1986, S. 198ff.

³ Dies., Anm. 70: Spitzer 1892 (V), S. 15, Nr. 8 – dort lauten die Maße anders als bei Hackenbroch: Länge: 26,3 cm und Höhe: 11,5 cm; Spitzer 1893, Lot 2600, Taf. LIX.

mit Vogel auf Schaft kreierte (S3), die er schließlich auf der Ausstellung in Düsseldorf 1902 als authentisches Stück der Renaissance ausstellte. Es muss eine Genugtuung für Vasters gewesen sein, dass sein Stück die Connaisseurs seiner Zeit täuschte und deren kritische Prüfung bestand.



Abb. 6 Schale mit zwei Handhaben und einem Vogel auf dem Rand. Bergkristall, Mailand, drittes Viertel des 16. Jahrhunderts oder 19. Jahrhundert, emaillierte Goldmontierungen, 19. Jahrhundert. Länge: 28,9 cm. Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.Nr. 41.63 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 72).

- 6 Die zweite Schale befindet sich in der Walters Art Gallery, Baltimore. Neben dem Vogel mit ausgespreizten Flügeln auf dem hinteren Schalenrand ist dieses Stück auf kurzem Schaft an den Seiten mit montierten Handhaben ausgestattet. Hackenbroch datiert den Schalen-korpus ins dritte Viertel des 16. Jahrhunderts – eine Entstehung im 19. kann aber nicht ausgeschlossen werden – und die emaillierten Goldmontierungen sowie Bergkristall-Ergänzungen (Handhaben, Vogel) in Vasters' Schaffenszeit. Dessen Verantwortung für die Neufassung und Ergänzung, vielleicht auch Erstellung des gesamten Stückes, kann nur angenommen, ohne eine im Konvolut erhaltene Zeichnung aber nicht bewiesen werden.

S5. Henkel und Montierungen einer Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel

Restaurierung, Realisation: Ehem. Slg. Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Benjamin Altman Bequest, Inv.Nr. 1913, 14.40.654

I. E. 3455-1919 (M11C/150): Bogenhenkel

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, blau, weiß, rotviolett, grün, Bleistift, grau

Maße: 11,6 x 20,2 cm

Foto: 13/6 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 64, S. 194, 195.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3455-1919, V&A.

II. E. 3456-1919 (M11C/150): Henkel-scharnier, Vorderansicht

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Gold, weiß, schwarz, braun

Maße: 6,9 x 5,2 cm

Foto: 13/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

III. E. 3459-1919 (M11C/150): Henkel-scharnier, Seitenansicht

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, braun, Gold, schwarz, weiß, Bleistift

Maße: 6,7 x 4,9 cm

Foto: 13/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 (links) R. Vasters, E. 3456-1919, V&A.

Abb. 3 (rechts) R. Vasters, E. 3459-1919, V&A.

IV. E. 3282-1919 (M11C/135): Henkel- und Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

4 Stück

1 Stück

Beigegraues Papier, 1. Bleistift, Gold, rotviolett, graublau, grün, braun; 2. Bleistift, Gold, braun, schwarz, rotviolett, grün, blau

Maße: 8,3 x 12,8 cm / Foto: 9/25 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 65, S. 194, 195.



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3282-1919, V&A.

Zusätzlich zu den von Hackenbroch zugeordneten zwei Detailzeichnungen des Henkels (I.), der zentralen Henkelverbindung und des Fußes (IV.), befinden sich im Konvolut zwei Ansichten des Henkelscharniers (II. und III.), die bislang unpubliziert blieben und die Vasters für die Neufassung einer Mailänder Bergkristall-Schale aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts anfertigte.¹ Heute wird das von Vasters neugefasste und ergänzte Stück im Metropolitan Museum of Art, New York, verwahrt. Einst Teil der Sammlung Spitzer bildend, wurde die Schale auf der Nachlassversteigerung in Paris 1893 für „70,000frs.“² veräußert³. Spitzer ist daher als Auftraggeber anzusehen.

Die Bergkristall-Schale, im Intaglioschnitt Kentauern, Nymphen und eine Seeschlange im Innern zeigend, weist eine gedrückt kugelige Form auf. Plastisch herausgearbeitete Godronen schmücken zwei Drittel der Wandung, die oben mit einer Blumengirlande umgeben ist.

¹ Hackenbroch 1986, Abb. 64, 65, S. 195, 196. Vermutlich entstand die Schale im Umkreis der Saracchi-Werkstatt um 1560-70.

² Brinkmann 1894, S. 51. „Den höchsten Preis, 70,000frs., einen der höchsten der in dieser Versteigerung für ein einzelnes Stück erzielten Preise, erreichte ein sehr schöner kleiner Eimer aus Bergkristall in emaillierter Goldfassung von italienischer Arbeit (Nr. 2598).“

³ Spitzer 1892 (IV), S. 14, Nr. 6, GEMMES Taf. VI.; Spitzer 1892 (V), Illustration auf der Titelseite; Spitzer 1893, Taf. LIX, Lot 2598.

Der senkrecht aufsteigende Schalenrand ist zwischen einer Godronierung mit zwei plastisch geschnittenen Delphinpaaren versehen. Während es für die Form des Gefäßes Vorbilder von Giulio Romano (um 1499-1546) und Francesco Salviati gibt, weist Hackenbroch auf die Einzigartigkeit der Delphine am Gefäßrand hin⁴. Im Konvolut finden sie sich hingegen ein zweites Mal (KA4).

- 1 Zum einen ergänzte Vasters den bogenförmigen Bergkristall-Henkel (I.). Jede Seite zeigt zwei aneinander gesetzte Kreissegmente – unten mit vertieftem Querstäben, oben mit aufgefächerten, erhabenen Akanthusblättern –, die mit einer bunt emaillierten Goldmontierung in der Mitte verbunden sind: Der trapezförmig erweiterte Kubus wird oben von einem gedrückten Knauf überfangen, der unten wie die Bergkristall-Schale einen Zungendekor zeigt, während in der oberen Hälfte verschieden farbige Rollwerkspangen die Verzierung bestimmen. Die Homogenität von Bergkristall und emaillierter Goldfassung vervollkommnete Vasters, indem er beiderseits des Verbindungselementes den geschnittenen Akanthus mit gleichartigen, emaillierten Goldmontierungen besetzte. Diese weisen im Zentrum C-Schwünge auf, wie sowohl auf der Gesamtansicht des Henkels (I.) als auch auf Entwurf IV. festgehalten wurden. Die Anweisung, von dem oben gezeigten Detail 4 Stück zu fertigen, stimmt mit dem ausgeführten Henkel überein: auf den beiden Hälften und Seiten des Henkels je eines.

Zum anderen versah Vasters die Schale mit einem neuen Fuß (gleichfalls auf IV. dargestellt). Hier wiederholte er das Motiv der bunt emaillierten Rollwerkspangen. Diese umfassen Frucht- und Blütenbuketts, die stilistisch an der geschnittenen Blumengirlande der Schalenwandung angelehnt sind und zum einheitlichen Gesamtbild von alt und neu beitragen.

- 2 Die den Henkel und die Schale verbindenden, in der Vorderansicht (II.) und Seitenansicht (III.) entworfenen Scharniere reduzierte Vasters farblich auf eine schwarzweiße Emaillierung.

Gefertigt wurden die Goldteile laut Distelberger vom Pariser Goldschmied Alfred André.⁵ Die Gipsabgüsse sind nicht veröffentlicht im

⁴ Hackenbroch 1986, S. 196. – Zu Romano siehe DA, Bd. 12, S. 749ff.

⁵ Distelberger 1993, S. 284 und Anm. 13 mit dem Hinweis auf Hackenbroch 1986, Abb. 62-66.

Anhang des Ausstellungskatalogs *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée*.⁶



Abb. 5 Schale aus Bergkristall mit Bogenhenkel. Schale: Mailand, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; Henkel und Montierungen nach den Entwürfen von Reinhold Vasters. Höhe: 20,3 cm, Durchmesser: 19,1 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Nachlass von Benjamin Altmann, Inv.Nr. 1913, 14.40.654 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 62).

Ein aus dem französischen Kronschatz stammendes Vergleichsstück mit Geschichten Noahs befindet sich im Musée du Louvre, Paris.⁷ Es ist anzunehmen, dass sich Vasters bei der Ergänzung, insbesondere des Henkels, von einer derartigen Arbeit inspirieren ließ. Dass Vasters das Pariser Stück kannte, zeigt eine Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel aus der Sammlung der Baroness Batsheva de Rothschild, für die er verantwortlich gewesen sein dürfte, obwohl sich kein entsprechender Entwurf im Konvolut erhielt.⁸ Die Ornamentbänder (Mauresken) an den Montierungen der Schale zeigen eine auffällige Ähnlichkeit zu Detailzeichnungen von Vasters.⁹

⁶ Vgl. Kat. Kugel 2000. Im Anhang finden sich Gipsabgüsse und Metallabformungen aus der Werkstatt des Alfred André.

⁷ Hackenbroch 1986, S. 196. Zum Stück siehe Anm. 66 mit Literaturhinweisen. Siehe auch: Rossi 1956, Taf. LXXIII.

⁸ Kat. Christie's London 2000, Lot 63, S. 148. Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit gab Christie's die Informationen zu folgender Aussage: „Vasters' involvement with this piece is further indicated by the black and white enamelled band around the stem, which is very close to the border of the rock-crystal cup and cover for which the designs are extant (see lot 70). Similar mounts are also found on a shell-shaped rock-crystal cup formerly in the Benjamin Altmann Collection and now at the Metropolitan Museum of Art in New York (1913, 14.40.655) for which designs by Vasters also exist.“

⁹ Für eine Aufzählung der Stücke mit vergleichbaren Ornamentbändern siehe: *Braune Jaspis Coupe* (P30, Anm. 1).



Abb. 6 Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel und emaillierten Goldmontierungen. Mailand, drittes Viertel des 16. Jahrhunderts. Höhe mit Henkel: 42 cm, Durchmesser 25 cm. Paris, Musée du Louvre (Foto: Kat. Christie's London 2000, S. 148).

menhenkel des Vergleichsstückes im Louvre Flügel aufweisen, hat das Rothschild'sche Stück an gleicher Stelle Voluten, die einer Arbeit von Vasters nahe stehen: Ein vergleichbare Figur bildet den Henkel eines Pokals in Form einer Muschel (P27).

Neben der hier besprochenen Schale mit Bogenhenkel und der Schale aus der Sammlung der Baroness Batsheva de Rothschild beschäftigte sich Vasters mit einem dritten Stück dieses Typs (S6).



Abb. 7 Wohl Reinhold Vasters, Schale mit Bogenhenkel, ehemals Sammlung der Baroness Batsheva de Rothschild. Bergkristall, emaillierte Goldmontierungen. Höhe: 25,5 cm. (Foto: Kat. Christie's London 2000, Lot 63, S. 149).

Wie die Pariser Schale besitzt die Schale aus dem Besitz der Baroness Batsheva de Rothschild halbfigurige Mischwesen (Hermen), die den Bogenhenkel formen. Während die Her-

S6. Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel und Apollo auf dem Parnaß

Realisation: Ehemals Sammlung des Freiherrn Max von Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt am Main; New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv.Nr. 1075, 1.1496.

I. 2647-1919 (M12A/34): Schale ohne Bogenhenkel

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Tinte, Bleistift (waagerechte Linien); Fuß farbig: Gold, hellblau, rotviolett, grün, schwarz

Maße: 15,9 x 22 cm / Foto: 19/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2647-1919, V&A.

II. E. 3177-1919 (M11B/126): Fuß
Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Beiges Papier, Bleistift, schwarz, Gold, braun, Flieder

Maße: 3,2 x 9,4 cm

Foto: 7/24 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

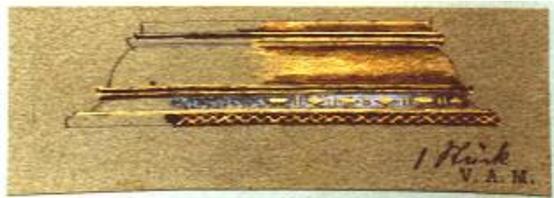


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3177-1919, V&A.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3176-1919, V&A.

III. E. 3176-1919 (M11B/126): Ornament vom Ornamentband des Fußes

Beschriftung (Bleistift):

8 Stück

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, rotviolett, weiß, beige, blau

Maße: 1,8 x 7,2 cm / Foto: 7/24(M.K.)

Literatur: unpubliziert

IV. E. 3327-1919 (M11C/140): Mähnenkranz der Löwenköpfe am Schalenrand, mit Fassungen

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, rotbraun

Maße: 2 x 5,3 cm / Foto: 10/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3327-1919, V&A.

V. E. 3458-1919 (M11C/150): Bogenhenkel (Vorderansicht) mit Ringscharnieren, innere Seitenansicht eines Delphinteils und eine Skizze

Beschriftung (Tinte) – einzelne Teile sind mit Buchstaben gekennzeichnet:

a a b

Beiges Papier, mintgrün, weiß, Gold, braun, grün, rotviolett, blau, graublau, hell türkis, gelbgrün und schwarz

Maße: 11,6 x 19 cm / Foto: 13/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 69, S. 196-198.



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3458-1919, V&A.

Über rundem, farbig dargestelltem Fuß erhebt sich auf der Federzeichnung (I.) eine gedrückt kugelige, unten godronierte Schale mit der Darstellung des Apollon auf dem Parnaß. Von der mit Bäumen flankierten Szene zweigen zu beiden Seiten Bänder ab, die sich unter dem gekehlten Schalenrand überkreuzten und zur

facettierten, gerundet vertieften Mitte desselben führen. An den Seiten des Schalenrandes befinden sich erhaben geschnittene kleine Löwenköpfe mit bleckenden Zähnen. Deren Mäuler halten in Bleistift skizzierte Scharnier eines Bogenhenkels, den Vasters auf I. nicht darstellte (siehe V.).

Das Konvolut enthält vier zur Schale gehörende Detailzeichnungen. Den Entwurf des Bogenhenkels mit den bereits angesprochenen ringförmigen Scharnieren (V.) erkannte Hackenbroch, die den außergewöhnlichen Henkel, gebildet aus Delphinpaaren, die verbunden werden von einer geflügelten Halbfigur im Zentrum, beschrieb und würdigte.¹ Daneben fand sich der Detailentwurf des Fußes ohne das zentrale Ornamentband (II.), ein Abschnitt des Ornamentbandes vom Fuß (III.) und schließlich ein Entwurf der Mähne (IV.), die, wie ein Flammenkranz wirkend, plastische Löwenköpfe am Schalenrand umgibt. An der ausgeführten Schale ersetzen die Löwenköpfe die facettierten Einzüge in der Mitte des Schalenrandes. Damit erhielten sich bis auf das Ornamentband in der Hohlkehle am Gefäßrand, das einen von gefassten Edelsteinen unterbrochenen Dekor aus stehenden Ovalen zeigt, alle emaillierten Goldmontierungen der Schale.

6 Die aus dem einstigen Besitz des Freiherrn Max von Goldschmidt-Rothschild (Frankfurt/Main) stammende Schale, heute verwahrt im Metropolitan Museum of Art, New York, beurteilte Hackenbroch als eine durch Vasters neugefasste und ergänzte Mailänder Arbeit aus dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts.²

Offenbar war ihr die Gesamtzeichnung der Schale (I.) jedoch unbekannt. Wie bei der Schale mit Bogenhenkel (S5) zu sehen ist sowie bei allen anderen Neufassungen und Ergänzungen, stellte Vasters vorhandene Teile eines Objektes nicht dar bzw. skizzierte die selben nur, wenn die Verdeutlichung der Position neuer Teile notwendig war.

Hätte Vasters mit dem Gesamtentwurf (I.) das mit neuen Montierungen ausgestattete authentische Bergkristall lediglich festgehalten, wieso

stimmen Zeichnung und die in New York verwahrte Schale nicht vollständig überein? Wenn das Bergkristall authentisch wäre und Vasters lediglich die Löwenköpfe am Gefäßrand hinzugefügt hätte, warum stelle er sie nicht auf I. dar. Offenbar fügen sich die Löwenköpfe so homogen ein, dass Hackenbroch keinen Unterschied zum übrigen Bergkristall formulierte. Wahrscheinlicher ist also, dass Vasters zunächst die Schale mit Einzügen am Gefäßrand konzipierte und die Löwenköpfe eine nachträgliche Konzeptänderung darstellen, für die er Mähne zeichnete.

Da das Vorhandensein einer Gesamtzeichnung im Konvolut in der Regel dafür spricht, dass das ganze Stück auf Vasters zurückzuführen ist, muss auch hier davon ausgegangen werden.



Abb. 6 Die nach Vasters' Entwürfen gefertigte Schale mit Bogenhenkel. Bergkristall, emailliertes Gold, Edelsteine. Maße: 20,3 x 18 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv.Nr. 1975.1.1496 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 68).

¹ Hackenbroch 1986, Abb. 69, S. 196-198. In Anm. 68 weist sie darauf hinweist, dass das Stück aus der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Max von Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt am Main, stammt. – Es dürfte sich hierbei um die „wundervolle Kuppa mit emailliertem Henkel, welcher eine Chimäre mit Delphinen darstellt“ handeln, die Luthmer 1890, S. 19, im Führer durch die Karl von Rothschild'sche Sammlung, Frankfurt am Main, beschrieb – leider ein sehr später Terminus ante quem.

² Siehe vorige Anm. und Hackenbroch 1986, Abb. 68.

S7. Montierungen (und Henkel) einer vierpassförmige Bergkristall-Schale
 Restaurierung; Realisation: New York, Metropolitan Museum of Art, Irwin Untermyer Bequest, Inv.Nr. 1973, 1974.28.108

(?) I. E. 2994-1919 (M11B/107): Dekorband
 Keine Beschriftung
 Weißes Papier, Gold, schwarz, rotviolett, weiß
 Maße: 2,1 x 6,5 cm / Foto: 4/2 (M.K.)
 Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2994-1919, V&A.

(?) II. E. 2998-1919 (M11B/107): Dekorband
 Keine Beschriftung
 Weißes Papier, Gold, schwarz, rotviolett, weiß
 Maße: 2,8 x 6,7 cm
 Foto: 4/7 (M.K.)
 Literatur: Hackenbroch 1986, Abb.61, S. 193.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2998-1919, V&A.

1, 2
 3-5
 Es ist nicht sicher, ob Vasters die beiden Ornamentbänder (I., II.) für die vierpassförmige Bergkristall-Schale mit der Devise des Vincenzo I Gonzaga im Metropolitan Museum of Art, New York¹ entwarf. Wenngleich auch sehr ähnlich, zeigt das dort an den Montierungen des Fußes und der Handhaben verwendete Ornamentband weitaus weniger verzweigende Voluten.

Allerdings sprechen die beiden fast identischen Entwürfe des Ornamentbandes, bei dem sich auf der Spitze stehende, rote Blüten mit weißem Stempel mit symmetrischen Sequenzen von gekonterten, schwarzen Volutenranken abwechseln, dafür, dass Vasters aller Wahrscheinlichkeit nach für die Neufassung der im Umkreis der Miseroni-Werkstatt um 1600²

¹ Zur Schale vgl. Hackenbroch 1983; Hackenbroch 1986, S. 193, S. 195, Abb. 58-60.

² Vgl. Hackenbroch 1983, S. 85 und Anm. 9 mit dem Hinweis auf ein Vergleichsstück in: Distelberger 1978, S. 117, Abb. 92 (nicht „ill. p. 92“).

entstandenen Schale verantwortlich war. „The particular link that establishes the Gonzaga-Vasters connection is the ornamental pattern of the rim around the handles and foot, displaying up- and downward curling feathered scrolls interspersed with crosses, enameled white, black and red. The identical pattern is frequently seen in Vasters' colored drawings (...)”³



Abb. 3 Vierpassförmige Schale mit der Devise von Vincenzo I Gonzaga. Bergkristall, Mailand, um 1600, Henkel und emailierte Goldmontierung vermutlich von Reinhold Vasters. Breite: 22,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Irwin Untermyer, Inv.Nr. 1973, 1974.28.108 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 58).



Abb. 4 Blick ins Innere der Schale mit der Devise SIC (sic illustrior crescam) (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 59).



Abb. 5 Fuß der Schale (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 60).

³ Hackenbroch 1983, S. 85 und S. 86. Letzteres wird nahezu wortgleich wiederholt in Hackenbroch 1986, S. 195.

In der Tat taucht das Muster bei einer weiteren, im Konvolut erhaltenen Detailzeichnung auf, der Fußmontierung einer Bergkristall-Schale mit Vogel (S4, II.). Darüber hinaus entwarf Vasters bei einem Bergkristall-Pokal (P17) ursprünglich wesentlich kompliziertere und buntere Ornamentbänder, welche bei der Ausführung jedoch nicht umgesetzt und gegen einen mit I. und II. sehr ähnlichen Volutendekor ausgetauscht wurden. Vergleichbare Rankenornamente finden sich außerdem bei einem *Bernsteinflacon* (V7, besonders II., IV).

Die Henkel wurden bei der Neufassung der Schale ergänzt. Zwar findet sich für diese keine Detailzeichnung im Konvolut, doch auch hier führen andere Arbeiten von Vasters vergleichbare Henkel vor: eine Deckelvase (V3) und eine Kanne (KA8).

S8. Bergkristall-Schale mit Meerszene und gebogenen Spangen als Schaft

Realisation: unbekannt

I. E. 2630-1919 (M12A/30): Pokal, Gesamtansicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, rotviolett, schwarz, gelbgrün, blau. Die Perlen sind weiß, bläulich und rötlich getönt. Der Korpus ist grau und beige grundiert, die Gravur in Bleistift gezeichnet.

Maße: 19,3 x 22,8 cm

Fotos: 18/19 (M.K.)

Zustand: Zustand: Die mittlere Spange des Schaftes wurde ausgeschnitten. Die Maße des Ausschnittes betragen 7,5 x 1,1 cm.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2630-1919, V&A.

II. E. 3286-1919 (M11C/136): Perlenfassung der Fußmontierung und Schaft bildende Spange

Beschriftung (Bleistift):

6 Große + 6 kleine

grüngelb

opak

4 Stück

Braunes Papier, 1. gelbgrün, Gold, braun, schwarz, weiß; 2. braun, dunkelrotviolett, Gold, grün, weiß, gelbgrün

Maße: 9,7 x 4,8 cm

Foto: 9/30 (M.K.)

Zustand: Die Zeichnung der Spange wurde auf das Blatt montiert.

Literatur: unpubliziert

III. E. 3292-1919 (M11C/136): Dekorelement mit gebuster, geflügelter Büste (nicht auf I. dargestellt)

Beschriftung (Tinte):

4 Stück

Braunes Papier, Gold, weiß, schwarz, rotviolett, weiß, grau, grün

Maße: 3,6 x 3,9 cm

Foto: 9/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 (oben) R. Vasters, E. 3286-1919, V&A.

Abb. 3 (unten) R. Vasters, E. 3292-1919, V&A.

Wie eine Deckelschale aus Achat (S14) im Vastersschen Konvolut wurde die Bergkristall-Schale mit Meerszene (I.) mit einem Schaft ausgestattet, der aus vier nach außen gebogenen und nach oben hin etwas verbreiterten Spangen gebildet wird. Diese sind zwischen einem kleinen, auf den Fuß montierten Ring und einen den fußähnlichen Absatz am Gefäßboden einfassenden großen Montierungsring eingefügt.

Die Ornamentbänder der emaillierten und mit Perlen besetzten Goldfassungen gestaltete Vasters hier nach demselben Schema wie bei der oben genannten Achat-Schale: Sechs farbig gefasste Fassungen – hier neben der Gesamtansicht I. zudem oben auf II. dargestellt und mit Perlen bestückt, dort mit Rubinen – alternieren mit goldbelassenen Blütenmotiven. Diese bestehen aus einem rautenförmigen Zentrum, um das vier Blütenblätter angeordnet sind, von denen Volutenranken abzweigen: hier zwei große gekonterte, bei der Achat-Schale vier kleine einwärts gedrehte.

Im Unterschied zur Achat-Schale gleichen sich hier die Montierungen des Fußes und des oberen Schafttringes, die wie dort mit goldbelassenen Blattkränzen belegt sind.

Aus der Gesamtzeichnung (I.) wurde die vordere, in der Aufsicht gezeigte Schaftspange ausgeschnitten. Der Schnittverlauf entspricht dem Umriss der auf II. dargestellten Spange, die auf das Blatt montiert wurde, sodass es sich hier offenbar um das aus I. ausgeschnittene Detail handelt.

Oben endet die Spange in einer gerollten Volute, deren blattähnlich gestaltetes Äußeres ebenfalls auf II. dargestellt wurde.

- 3 Darunter wird ein von symmetrisch arrangierten, unterschiedlich farbigen Voluten und Blatt- und Fruchtmotiven gerahmter Kopf mit Goldschopf gezeigt. Vielleicht sollte dieser durch eine geflügelte Büste ersetzt werden, welche auf der Detailzeichnung III. (unter II.) zu sehen ist. Unter dem Kopf schließt sich in der Mitte der Spange die bereits von den übrigen Montierungen bekannte, nun senkrechte Perlenfassung über einer Art Blumenvase an und unten eine einfacher gestaltete Fassung für eine kleine Perle. Damit entspricht der Dekor dem auf der Gesamtzeichnung, wie die verbliebenen Spangen in der Seitenansicht verdeutlichen. Darüber hinaus stimmen die von Vasters auf den Detailzeichnungen gemachten Anweisungen der Stückzahlen mit der Anzahl der Teile auf der Gesamtzeichnung überein (sechs Fassungen für die Fußmontierung und vier den Schaft bildende Spangen).

Der flache, breit gezogene Gefäßkörper mit wohl eher ovaler als runder Form weist wie der gewölbte Fuß eine in Bleistift gezeichnete szenische Verzierung auf. Anhand Vasters' Darstellung ist nicht festzulegen, ob diese als Intaglioschnitt oder Gravur ausgeführt wurde.

Den Fuß umkreisen Delphine in welligem Wasser, während auf der Wandung ein zentrales Segelschiff von zwei, im Vergleich damit, riesigen Ungeheuern umgeben ist: rechts ein geflügelter Drache, links ein Krake.

Der Schalenrand ist in der Mitte in einem plastisch geschnittenen, zu Schnecken gedrehten, symmetrischen Volutenpaar ausgestülpt, das am gegenüberliegenden Rand wiederholt werden dürfte.

S9. Montierungen und Besatz einer Bergkristall-Schale mit Prudentia (?) und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs – *Cristal Schaale*

Restaurierung; Realisation: unbekannt

I. E. 3448-1919 (M11C/149): Fuß- und Schaftmontierungen, Fassung, Spiegel der Prudentia (?) (II.)

Die Beschriftung (Tinte, Bleistift) ist unten beschnitten:

	<i>n.</i> 1 Stück	<i>o.</i>	<i>p.</i>
		1 Stück	1 Stü[ck]
<i>λ.</i> 2 Stück	<i>m.</i> 2 Stück		
		<i>qu.</i> 6 Stück	
Ut			
	<i>k.</i> 1 Stück		
		ovale gebogene Ballen Cristal [Schaale]	

Beiges Papier, 1. (*l*) graublau, grau, weiß, Gold, braun; 2. (*m*) Bleistift, gelb, braun, grün, weiß, Gold, orange; 3. (*n*) Bleistift, weiß, orange, graublau, Gold, rotviolett; 4. (*o*) Gold, schwarz, weiß, graublau, gelb, braun; 5. (*p*) Gold, braun, graublau; 6. (*qu*) Gold, gelborange, weiß, braun; 7. (*k*) Bleistift, gelb, Gold, braun, schwarz, graublau, rotviolett

Maße: 8,1 x 16,7 cm

Foto: 12/35 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt (u.a. Flüssigkeitsränder) und fleckig. An den Seiten der Fußmontierung wurden zwei rechteckige Teile der Darstellung ausgeschnitten (wohl Fassungen).

Literatur: unpubliziert

II. E. 3453-1919 (M11C/149): Weibliche Figur, wohl Prudentia (Gefäßrand?) und Henkel in Gestalt eines Satyrs

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

<i>e.</i> 1 Stück	
<i>Muschel</i>	<i>Perlen statt der Blümchen</i>
<i>wie No IIII</i>	
	d.
	1 Stück
<i>das Goldbraun in den Blättern</i>	
<i>wie hiermit Muster No III</i>	

Beiges Papier, 1. Bleistift, grün, Gold, braun, weiß, grau, rotviolett; 2. Bleistift, Gold, braun, schwarz, beige, weiß, grau, blau, grün, rotviolett

Maße: 17 x 9,7 cm

Foto: 13/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist aus zwei Teilen zusammengefügt, verschmutzt (u.a. Flüssigkeitsränder) und fleckig. Der obere Teil misst: 5,7 (links), 7,5 cm (oben), 2,2 cm (rechts), 3,9 cm (unten).

Literatur: unpubliziert

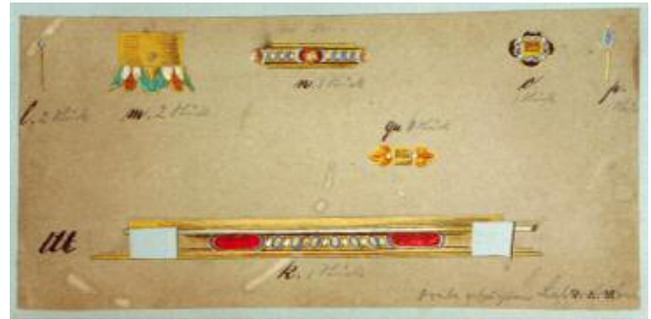


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3448-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3453-1919, V&A.

III. E. 3447-1919 (M11C/149): Schildartiger Rollwerkbesatz mit Blüte (zwei Ansichten, wohl Gefäßrand) und Blumengirlanden (wohl Wandungsbesatz)

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

	<i>f.</i>	
	1 Stück	
<i>g.</i> 1 Stück		<i>h.</i> 1 Stück

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, pink, grün
2. Bleistift, Gold, braun, rotviolett, graublau, weiß, grün, orange; 3. Bleistift, Gold, braun, graublau, grün, orange, rotviolett, gelbgrün, weiß, schwarz; 4. Bleistift, Gold, braun, graublau, grün, orange, rotviolett, gelbgrün, weiß

Maße: 9,3 x 15,2 cm

Foto: 12/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist aus zwei Teilen zusammengefügt. Der untere Teil misst: 6,4 cm (links), 5,2 cm (links).

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3447-1919, V&A.

IV. E. 3450-1919 (M11C/149): Schildartiger Rollwerkbesatz (wohl Gefäßbrand)
Blumengirlanden (wohl Wandungsbesatz)

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

a.
1 Stück

b.
1 Stück

c.
1 Stück

Beiges Papier, 1. Gold, braun, grün, blau, schwarz, weiß, rotviolett, graublau; 2. Gold, schwarz, weiß, braun, rotviolett, grün, blau, grau, gelbgrün, orangebraun; 3. Bleistift, Gold, schwarz, weiß, rotviolett, grün, blau, gelbgrün, grau, orangebraun

Maße: 9,8 x 17 cm

Foto: 13/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig (Flüssigkeitsränder) und vergilbt. Es wurde aus drei Teilen zusammengefügt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3450-1919, V&A.

V. E. 3451-1919 (M11C/149): Rollwerkspangen mit Frauenkopf und wasserspeicherartigem Fabelwesen – wohl Gefäßbrand

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

i. 1 Stück

Beiges Papier, Gold, braun, blau, rotviolett, grün, schwarz, weiß, beige, graublau, grau, gelb

Maße: 5,9 x 14,4 cm

Foto: 13/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3451-1919, V&A.

Im Konvolut erhielten sich fünf Detailzeichnungen (I.-V.) für eine *Cristal Schaale*, wie der Beschriftung von I. zu entnehmen ist. Trotz des Fehlens einer Gesamtzeichnung, was auf eine Restaurierung – eine Neufassung alten Bergkristalls – verweisen könnte, lässt sich anhand der entworfenen und mit Buchstaben bezeichneten Montierungen ein ungefähres Bild des Gefäßes entwerfen:

Neben der auf I. dargestellten Fußmontierung bezeugen die mit *m* und *n* benannten drei Ringmontierungen (Schaftmontierungen) einen Schaft und damit eine Fußschale. Die beiden (2 Stück) mit *m* bezeichneten und mit einem weiß-, rotviolett- und grüngelbten Blattkranz belegten Ringe werden den Schaft mit dem Fuß und dem Gefäß verbinden, während der Schaft *n* den Schaft unterteilt.

Der flach gehaltene Henkel in Form eines Satyrs (II. unten), welcher ein blaues, enganliegendes Kleidungsstück mit goldenen Punkten und kurzen, goldgemusterten Ärmeln trägt sowie eine Muschelkappe auf den kurzen, gelockten Haaren (II.), verweist auf eine flache Schale mit relativ großem Durchmesser. Hierbei wird die Höhe der Schale nicht die Schulter des Satyrs übersteigen, sodass das aus einer Kordel wachsende, halbfigurige und lächelnde Wesen ins Gefäßinnere blicken kann. Der untere Teil des Henkels – in der Aufsicht auf II. rechts dargestellt –, wird aus edelsteinbesetztem Rollwerk, palmettenartigen Blättern und weißen Kügelchen gebildet, das die weiße, mit goldenen Punkten verzierte Kordel des Satyrs umklammert und an der Wandung der Schale entlang, vielleicht bis zum oberen Schafttring führt. Der Satyr-Henkel steht dem höher gezogenen Henkel einer Kanne nahe (KA4, I. und V.) und ist auf ein Vorbild aus der Sammlung des Duke of Rutland zurückzuführen (KA4, Abb. 8 und 9, Anm. 2). Während der Satyr der Kanne eine Art Handstand auf dem Gefäßbrand vollführt, dürfte der Satyr hier die Schale auf seinen vorgestreckten Armen tragen.

Die Wandung der Schale wird unterhalb eines breiten Gefäßrandes (s.u.) in vier Segmente

- 3, 4 unterteilt sein, deren Ränder (Züge) mit vier girlandenartigen Blüten- und Blattkränzen belegt sind – jeweils zwei unten auf III. und IV. Ähnliche kranzartige Girlanden finden sich an einem muschelförmigen Pokal (P26). Die an III. und IV. oben angefügten Entwürfe von schildartigen Rollwerkspangen dürften für den Gefäßrand vorgesehen sein. Dieser wird von schmalen, gepaarten Bändern mit alternierend blau- und weißgefassten Ovalen gerahmt, die von einer Rollwerkspange verbunden sind, welche mit einem weiblichen Kopf mit blauem Girlandenkragen besetzt ist
- 5 (V.). Während das auf V. links dargestellte Detail die Rückansicht der Spange darstellt, ist die Funktion des rechts gezeigten Details nicht völlig klar. Eine Rollwerkspange in der Seitenansicht zeigend, könnte das wasserspeierartige, halbfigurige, muskulöse, satyrähnliche Wesen mit spitzen Ohren, das sein Maul weit aufreißt und die Arme im Nacken verschränkt hält, eine Alternative des weiblichen Kopfes darstellen oder eine zweite Spange. Humorvoll wäre eine Anbringung an der Henkelseite, sodass sich das Wesen Auge in Auge mit dem Satyr befände. Sollte allerdings wie oben angesprochen der Satyr die Schale auf seinen Armen tragen, wird an dieser Seite des Gefäßes für die Spange mit dem „Wasserspeier“ kein Platz sein. Schließlich entwarf Vasters für das Gefäß eine nackte, weibliche Figur auf einem roten Tuch, welches, um ihren rechten Oberschenkel geführt, kaum ihren Schoß verhüllt (II. oben). Auf dem Kopf ein Diadem mit grünem Schmelz tragend und die langen, goldbelassenen Locken im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst, betrachtet sich die vermutlich Prudentia darstellende Frau in einem Spiegel (Attribut der Prudentia), den sie in ihrer erhobenen Rechten trägt. Den auf II. mit weiß übermalten Spiegel stellte Vasters oben rechts auf Entwurf I. dar und bezeichnete ihn mit *p*. Unter dem vorderen, angewinkelten Arm der Prudentia ist die Nase (Schnecke) einer Volute in Gold angedeutet – ein Hinweis darauf, dass die Figur auf einer der erwähnten Rollwerkspangen am Gefäßrand plaziert sein könnte und ihre Beine ins Innere baumeln. Haltung und Tuch der weiblichen Figur ähneln der Susanna im Bade an einer Schale aus Milchglas (S10).

S10. Milchglas-Schale mit Susanna im Bade

Realisation: unbekannt

I. E. 2623-1919 (M12A/29): Schale – Gesamtansicht

Die Beschriftung (Bleistift) ist recht beschnitten:
*30 thl.[Theile] insgesamt Muster 2 Stück vorge[fertigt?]
 für roth schönes Muster
 für weiß " Figuren
 gelb grün opak
 3 erlei blau grau opak
 stahlblau*

Beiges Papier, Gold, violett, schwarz, grün, weiß, blau, rotviolett, graublau, gelb, grün
 Maße: 21,2 x 26,6 cm
 Foto: 18/10 (M.K.)
 Zustand: Das Blatt ist fleckig und verschmutzt.
 Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2623-1919, V&A.

II. E. 3393-1919 (M11C/144): Fußmontierung mit Detailzeichnungen des einen Dekors vom Ornamentband

Die Beschriftung (Tinte) ist links beschnitten:
transparent wie angegebene Muster

c d
8 Stück 4 Stück 4 Stück
1 Rahmen

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, mintgrün weiß, schwarz, rotviolett, blau; 2. Bleistift, Gold, braun, weiß, mintgrün; 3. Bleistift, Gold, braun, rotviolett; 4. Bleistift, gelb, braun, weiß, schwarz, Gold
 Maße: 7,7 x 11,6 cm
 Foto: 11/35 (M.K.)
 Literatur: unpubliziert

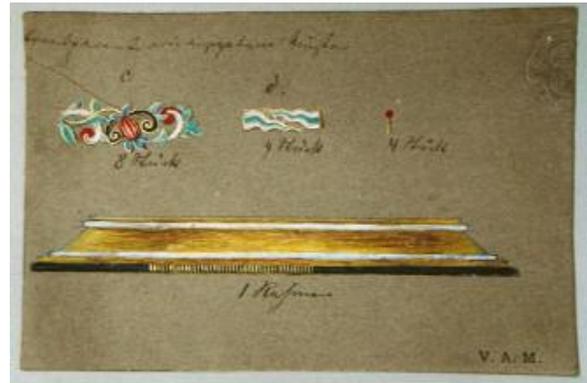


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3393-1919, V&A.

III. E. 3397-1919 (M11C/144): Detailzeichnung des anderen Dekors vom Ornamentband am Fuß

Beschriftung (Tinte):
stahlblau

b.
4 Stück

Braunes Papier, Gold, weiß, rotviolett, graublau, gelbgrün
 Maße: 3,7 x 4 cm
 Foto: 11/36 (M.K.)
 Literatur: unpubliziert

IV. 3398-1919 (M11C/144): Senkrechtes Dekorelement zwischen den einzelnen Dekoren am Fuß

Beschriftung (Tinte):
a
8 Stück

Braunes Papier; Gold, braun, weiß, rotviolett, schwarz, graublau, mintgrün
 Maße: 3,7 x 3,5 cm
 Foto: 11/36 (M.K.)
 Literatur: unpubliziert



Abb. 3 (links) R. Vasters, E. 3397-1919, V&A.

Abb. 4 (rechts) R. Vasters, E. 3398-1919, V&A.

V. E. 3395-1919 (M11C/144): Unterer Schaftring mit Widderköpfen

Beschriftung (Tinte):
1 Stück

Braunes Papier, Gold, braun, schwarz, weiß, grau, gelbbraun
 Maße: 4,8 x 4,3 cm
 Foto: 11/36 (M.K.)
 Literatur: unpubliziert

VI. E. 3396-1919 (M11C/144): Dekorelement vom Schaftring

Beschriftung (Tinte):

4 Stück

Braunes Papier, Bleistift, Gold, rotviolett, mintgrün, weiß

Maße: 4,7 x 3,3 cm

Foto: 11/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 (links) R. Vasters, E. 3395-1919, V&A.

Abb. 6 (rechts) R. Vasters, E. 3396-1919, V&A.

VII. E. 3390-1919 (M11C/144): Unterfang der Kuppula mit geierartigen Phantasievögeln

Beschriftung (Tinte):

1 Stück

Braunes Papier, rotviolett, weiß, grün, gelb, braun, schwarz, grau, Gold, graublau

Maße: 3,8 x 8,1 cm

Foto: 11/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3390-1919, V&A.



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3394-1919, V&A.

VIII. E. 3394-1919 (M11C/144): Nische in drei Ansichten mit drei Details

Beschriftung (Tinte):

1 Blümch[en]

1 Ringchen

das Innere dieses Bogens grau blau opak

1 Blümch[en]

Goldpunkte
viereckig

[a]lles dies graublau opak

Rückseite

Vordere Hohlseite

alles Blau stahlbau transparent
alles Grün + Roth transparent

Braunes Papier; 1. Gold, rotviolett, weiß; 2. graublau, rotviolett, Gold; 3. Gold, blau, rotviolett; 4. Gold, braun, rotviolett, weiß, schwarz, mintgrün, blau; 5. Gold, rotviolett, weiß, braun, blau, schwarz; 6. Gold, braun, rotviolett, weiß, schwarz, blau, mintgrün, graublau

Maße: 10,3 x 13 cm

Foto: 11/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

IX. E. 3391-1919 (M11C/144): Besatz der rechten Seite (Handhabe) in der Seitenansicht und Teil der Rückansicht

Beschriftung (Tinte):

Susanna

im Bad

Rückseite Gold +
schwarz

gelbgrün transparent NasenRücken Rückseite bleibt

graublau
opak

Gold

Gold

+ schwarze Rück-
Schnörkel seite

graublau opak

Schuppenkörper gelb Grün transparent

das Blau, Schuppen auf dem Rücken
und großer Kopf stahlblau transparent

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, rotviolett, mintgrün, gelbgrün, türkis, graublau, blau, pink

Maße: 11,4 x 15,6 cm

Foto: 11/31 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3391-1919, V&A.

X. E. 3389-1919 (M11C/144): Delphin
(Aufbau und Henkel)

Beschriftung (Tinte):

2 Stück

Braunes Papier, Bleistift, Gold, weiß, braun, mintgrün, rot

Maße: 5,2 x 7 cm

Foto: 11/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 3389-1919, V&A.

XI. E. 3392-1919 (M11C/144): zwei Figuren – oben: vom Aufbau, unten: vom Henkel

Die Beschriftung (Tinte) ist rechts beschnitten:

transparent

stahlblau

opak grau blau

nur nicht zu

violett

im Falle Sie [haben]

kein schönes dunkel

gelb braun transparen[t]

transparent stahlblau

Gelbgrün opak

grün blau opak

Braunes Papier, 1. Bleistift, weiß, Gold, braun, graublau, blau, dunkelviolet, rotviolett; 2. Bleistift, dunkelviolet, weiß, Gold, braun, gelbgrün, blau, rotviolett, türkis

Maße: 11,6 x 6,1 cm

Foto: 11/32(M.K.) / Literatur: unpubliziert

Alle auf einem Karton (144) montierten Detailzeichnungen (II.-XI.) der Schale aus Milchglas (Lattimo) mit Susanna im Bade (I.) wurden mit teilweise detaillierten Anweisungen über Anzahl und Email versehen. Besonders aussagekräftig ist hierbei die Beschriftung auf XI., welche indiziert, dass nicht in Vasters' Werkstatt sondern extern emailliert wurde. So schreibt Vasters zum Farbton eines Gewandes: *nur nicht zu violet - im Falle Sie [haben] kein schönes dunkel Gelb braun transparent*. Dieser alternative Vorschlag wäre nicht notwendig gewesen, wenn die Emaillierung in Vasters' Werkstatt selbst vorgenommen worden wäre, denn in diesem Fall wäre leicht zu überprüfen gewesen, ob der gewünschte Email-Ton zur



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3391-1919, V&A.

Verfügung gestanden hätte.

Offenbar arbeitete Vasters mit einem deutschsprachigen Kollegen zusammen – zumindest findet sich hier kein Hinweis (französische Beschriftung) auf den Pariser Goldschmied Alfred André.

Die Detailzeichnung verdeutlicht darüber hinaus, dass diese nach Fertigstellung der Arbeit zu Vasters zurückkehrten und heute Teil des Konvolutes bilden können.

Den in acht Pässen geformten und zum Schaft hin konisch ansteigenden Fuß der Susanna-Schale (I.) fasste Vasters mit einer runden, aufwendig verzierten Montierung (II.) ein. Das applizierte Ornamentband ist aus zwei alternierenden Segmenten zusammengefügt: Der eine Abschnitt mit Blättern und Frucht wurde links oben auf II. gezeichnet, das andere mit grüner Echse auf Detailzeichnung III. Dazwischen sind senkrechte Elemente eingefügt, für die Vasters zwei Alternativen festhielt: auf der linken Hälfte der Fußmontierung (I.) schwarze Rollwerkspangen mit rotem Blütenbesatz und auf der rechten mit gleichen Blüten besetzte schwarze Spangen mit waagerechten Goldstegen (IV.).

Den oben und unten mit einem Ring von erhabenen, abwechselnd kurzen und langen Godronen verzierten Schaft aus Milchglas fassen phantasievolle Ringmontierungen. Für den unteren Schaft mit vier Widderköpfen und dazwischen befindlichem Volutendekor fertigte Vasters Detailzeichnung V. und VI. Der obere Schaft (VII.) ist mit vier Vögeln

2

3

4

5. 6

7

besetzt, deren Leiber Schneckenhäuser bilden und deren Köpfe scheinbar das Gefäß stützen, während der Ring als solches ein Wellenmuster (auf II. oben in der Mitte) trägt.

Den Gefäßkorpus konzipierte Vasters zunächst schirmförmig mit zwölf Feldern (im Innern sind vermutlich scharfkantige Grate) und kolorierte diesen. Schließlich erweiterte er das Gefäß auf der rechten Seite mit einer Bleistiftskizze um ein breites Segment, das auf der Zeichnung (I.) unbemalt verblieb, sodass das Gefäß eine längliche Form erhielt.

9 Vor die Erweiterung des Korpus fügte Vasters einen reichen Henkel (IX.) aus ineinander beißenden Fabeltieren an, welche um einen C-Schwung arrangiert sind: Unten beginnend mit einem Vogel, der denen am oberen Schaft ring gleich, führt ein Blatt zur einem blauen Delphinkopf. Dieser verschluckt den Schwanz eines geflügelten fischartigen Wesens mit aufgerissenem Maul und spitzen Zähnen. Von dessen Nase abzweigend stützt eine Blattvolute eine von zwei grün geschuppten Delphinen (X.) flankierte Nische (VIII.) auf dem Gefäßrand. Recht der Nische versteckt sich 10, 8 11 eine männliche Figur (XI. unten) mit spitzem Hut.

Die durchbrochene, an architektonische Anhänger im Renaissancestil angelehnte Nische, stellte Vasters ein weiteres Mal auf der Mitte des hinteren Gefäßrand in der Frontalansicht dar, die einen weiteren, kahlköpfigen Mann (XI. oben) auf der anderen Seite offenbart. Scheinbar hatte sich Vasters noch nicht entschieden, wo er die Susanna-im-Bade-Szene applizieren wollte.

Während sich für alle genannten Details Entwürfe im Konvolut erhielten, findet sich keine für die auf einem roten Tuch in der Nische sitzende Susanna. Von den ihre Badevorbereitungen beobachtenden Männern bedrängt, versucht die junge Frau mit goldbelassenen langen Haaren – erschreckt und schamhaft zurückweichend – ihre Nacktheit mit einem blauen Tuch zu bedecken, an welchem der Kahlköpfige zerrt.

12 Vasters dürfte das Susanna-Motiv in der von Delphinen flankierten Nische an den Besatz einer Zierschale mit dem Bad der Diana im Grünen Gewölbe zu Dresden angelehnt haben.¹

1704 in Dresden entworfen und gefertigt von Johann Melchior Dinglinger (1664-1731), mit Emails von Georg Friedrich Dinglinger (1666-1720) führt die Dianagruppe aus Elfenbein von Balthasar Permoser (getauft 1651-1732), die (gekonzerte) Haltung der Susanna vor.

Eine mit Susanna vergleichbare Figur besetzt den Rand einer Schale ohne Gesamtzeichnung (vgl. S9, II. oben).



Abb. 12 Johann M. und Georg Fr. Dinglinger, Balthasar Permoser, Besatz der Zierschale: das Bad der Diana. Chalcedon, Gold, Silber, Edelsteine, Perlen, Elfenbein, Email. Dresden, 1704. Höhe: 38 cm. Dresden, Grünes Gewölbe (Fotos: Syndram 1994, links: S. 123, Ausschnitt und rechts: S. 122).

Vergleichbare Gefäße (ursprüngliches Konzept auf I.) finden sich bereits in der antiken und byzantinischen Epoche sowie am Ende des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts. Eine Jaspis-Schale mit Einschnürungen in Bourges, Palais Jacques Coeur, beispielsweise zeigt einen vergleichbaren Schliff mit sechzehn Feldern.²

13



Abb. 13 Melonenförmige Schale aus Jaspis. Höhe: 11,8 cm, Durchmesser: 29,7 cm. Entweder antik, byzantinisch oder Ende des 14., Anfang des 15. Jahrhunderts. (Foto: Hahnloser, Brugger-Koch 1985, Taf. 365, Nr. 448).

¹ Zum Stück siehe Steingraber 1978, S. 65, Abb. 15, 16, Taf. 90; Syndram 1994, S. 122, 123.

² Hahnloser, Brugger-Koch 1985, Nr. 448 – dort bezeichnet als „melonenförmig mit 16 Godrons“ – mit Literaturhinweisen zur Jaspis-Schale.

S11. Trichterförmige Deckelschale aus Milchglas

Realisation: unbekannt

I. E. 2601-1919 (M12/23): Schale

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, blau, rotviolett, gelbgrün, schwarz, weiß, gelb, Bleistift

Maße: 23 x 27,1 cm

Foto: 17/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt. Es wurden zwei Blattteile einmontiert: Deckelknopf (4,4 x 10,8 cm) und figürlicher Schafring (4,1 x 9,6 cm). Sie sind stärker vergilbt und leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

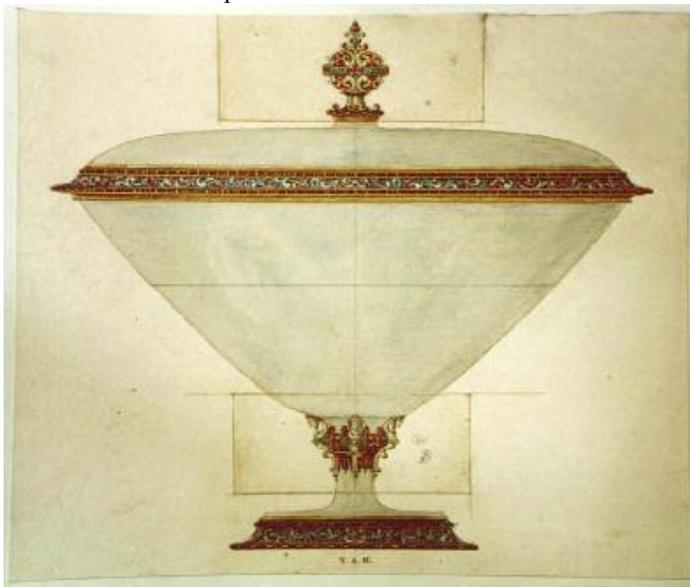


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2601-1919, V&A.

II. E. 3341-1919 (M11C/140): Fußmontierung - Aufsicht

Beschriftung (Tinte):

Fußrand

Braunes Papier, Gold, braun, schwarz, mintgrün, blau, grün, weiß, rotviolett

Maße: 4 x 11,5 cm

Foto: 10/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3341-1919, V&A.

III. E. 3347-1919 (M11C/140): Ornamentband

Beschriftung (Tinte):

A

Braunes Papier, gelb, blau, rotviolett, weiß, grün, schwarz

Maße: 2,6 x 5,7 cm

Foto: 11/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3347-1919, V&A.

IV. E. 3598-1919 (M11C/166): Gefäßrandmontierung - Aufsicht

Die Beschriftung (Bleistift) rechts oben ist beschnitten – weitere Beschriftung (Tinte) steht auf dem Kopf:

[...] Goldrand auch [...]

Mundstückrand

1 Mundstückrand obere Fläche

A

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, graublau, grün, weiß, rotviolett

Maße: 8,3 x 24,9 cm

Foto: 4/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde verkehrt herum auf den Karton montiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3598-1919, V&A.

V. E. 3593-1919 (M11C/166): Deckelrandmontierung - Aufsicht

Die Beschriftung (Bleistift) auf der rechten Seite zeigt nicht die Handschrift von Vasters:

1 Deckelrand

Ornament + Farben graviren + emalliren nach diese Seite nicht benutzen diesem Viertel

Deckelrand

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, blau, mintgrün, rotviolett, gelb, weiß

Maße: 8,4 x 25,9 cm

Foto: 16/1 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3593-1919, V&A.

förmigen Deckelschale und deutet somit auf die Zugehörigkeit zu einem anderen Gefäß hin.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3574-1919, V&A (siehe Anhang 5, 8).

- Die ovale, trichterförmige (weit ausladende) Deckelschale aus Milchglas bzw. Lattimo (I.) erhebt sich auf einem wohl ebenfalls ovalen, flachen Fuß aus demselben Material, der sich in einen schlichten, nach oben hin verbreiterten Schaft erweitert. An dessen Ende verbindet ein von einem Kranz unterfangener Schafttring mit vier halbfigurigen, geflügelten Sphingen auf c-förmigen Spangen und Rubinen in Kastenfassungen den Schaft mit dem der Schale, welche scheinbar von den Sphingen gestützt wird. Der flach gewölbte Deckel aus Milchglas mündet in einer profilierten Basis, auf welcher sich ein durchbrochener, kugeliger, von einer Knospe bekrönter Deckelknopf erhebt. Während sich für die Montierungen des Fußes (II.), des Gefäßrandes (IV.), des Deckelrandes (V.) und eines Segmentes des Ornamentbandes (III.) auf blauem Fond mit bunten, lilienartigem Dekor Detailzeichnungen auf verschiedenen Kartons erhielten, fügte Vasters den erwähnten Schafttring und den Deckelknopf in die Gesamtzeichnung (I.) ein. Offenbar ersetzten die Einfügungen ein früheres Konzept. Da die eingefügten Blatteile vergilbter sind als die Gesamtzeichnung bleibt zu vermuten, dass Vasters den Knopf und Schafttring bereits zu einem früheren Zeitpunkt – wahrscheinlich für ein anderes Objekt – entworfen und abgepaust hatte und nun statt dessen verwendete. Derartige „Versatzstücke“ sind bei verschiedenen Gesamtzeichnungen zu beobachten und keine Ausnahme im Konvolut. Bei der Bergkristall-Deckelschale mit Apollo und Daphne, Cyparissus und der Hirsch (S1, I.) wurde beispielsweise der linke Henkel eingefügt.

Immer aussagekräftig für Vasters' Arbeitsweise ist die Beschriftung der Zeichnungen.

Die linke Seite des Ornamentbandes auf der Detailzeichnung des Deckelrandes (IV.), die sich in Einzelheiten von dem auf der Gesamtzeichnung unterscheidet, gestaltete Vasters alternativ mit farblichen Unterschieden zur rechten Seite. Seiner Anweisung gemäß, sollte schließlich die rechts dargestellte Farbfassung benutzt werden (*graviren + emalliren nach diesem Viertel*). Um ganz sicher Mißverständnissen vorzubeugen, schrieb er über die linke Seite des Bandes: *diese Seite nicht benutzen*.

- Eigenzitate dieser Art können im übrigen dergestalt ausfallen, dass Vasters ähnliche, d.h. leicht variierte Details für verschiedene Objekte erstellte (vgl. u.a. V1, Abb. 7a, b). Unter anderem existiert im Konvolut ein vergleichbarer mit Sphingen besetzter Schafttring (siehe Anhang 5, 8). Der dort hinter der zentralen Sphinx dargestellte Gefäßansatz entspricht nicht der Form der hier besprochenen, trichter-

S12. Quarz-Schale mit Hera – *Schälchen Lasp fleuri*

Realisation: unbekannt

I. E. 2600-1919 (M12A/23): Schale – Gesamtansicht

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Bleistift, Gold, hellbeige, rotviolett, schwarz, grün-türkis, violett, grün, weiß; Korpus und Schaft in grünem und gelben Buntstift

Maße: 21,3 x 23,9 cm

Fotos: 17/16 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2600-1919, V&A.

II. E. 3160-1919 (M11B/124): Montierung des Fußes in zwei Ansichten (Aufsicht, ganz, und Teil der Seitenansicht, eventuell abgeschnitten)

Beschriftung (Tinte):

No 3

Weißes Papier, Bleistift, gelb, schwarz, Gold (Blütenstempel des Ornamentbandes)

Maße: 6,1 x 10,6 cm

Foto: 7/11 (M.K.)

Zustand: Das Papier ist vergilbt und sehr fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3160-1919, V&A.

III. E. 3158-1919 (M11B/124): Oberer und unterer Schafring in Seitenansicht sowie ein blütenförmiges Detail in Aufsicht

Beschriftung (Tinte):

No 4

No 5

No 6

Weißes Papier, 1. Bleistift, schwarz, gelb, braun; 2. Bleistift, schwarz, gelb, braun; 3. Bleistift, schwarz, gelb, braun, rotviolett

Maße: 6,3 x 9,1 cm

Foto: 7/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

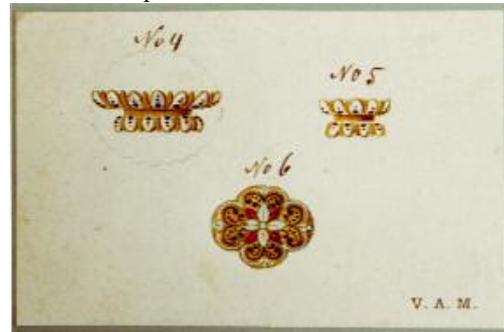


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3158-1919, V&A.

IV. E. 3157-1919 (M11B/124): Gefäßrandmontierung

Beschriftung (Tinte):

No 2

Weißes Papier, Bleistift, schwarz, gelb, braun

Maße: 7,8 x 12,3 cm

Foto: 7/8 (M.K.)

Zustand: Das Papier ist leicht vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

V. E. 3156-1919 (M11B/124): Deckelrandmontierung

Die Beschriftung (Tinte, Bleistift) wurde unten in anderer Handschrift mit „Lasp fleuri“ ergänzt.

No 1

diese Blättchen bleiben überall Gold

*Schälchen
Lasp fleuri*

Weißes Papier, Bleistift, schwarz, gelb

Maße: 10,2 x 14,1 cm

Foto: 7/7 (M.K.)

Zustand: Das Papier ist leicht vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

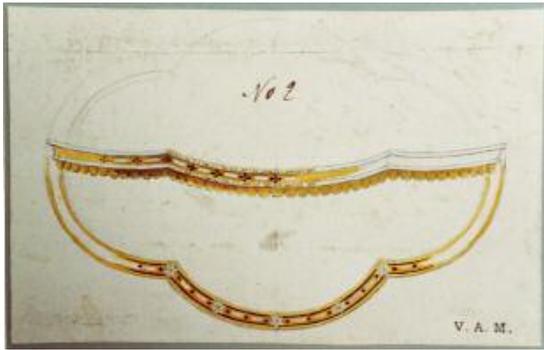


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3157-1919, V&A.

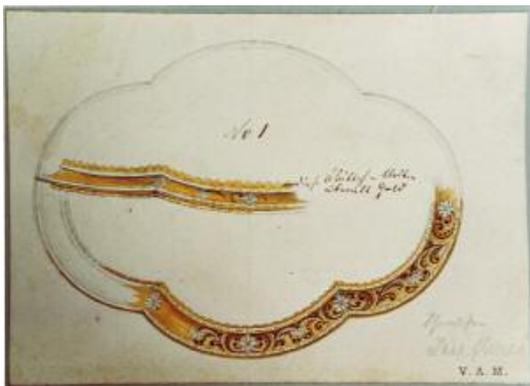


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3156-1919, V&A.

VI. E. 3588-1919 (M11C/165): Zwei Ringmontierungen: Alternative der Schafringe oder Basis der Bekrönungsgruppe (?)

Beschriftung (Bleistift):

B. 1 Theil

A

1 Theil

Schälchen Lasp fleuri

Braunes Papier, Gold, braun, schwarz, weiß

Maße: 10,8 x 8,5 cm

Foto: 15/31 (M.K.)

Zustand: In der Mitte befindet sich ein waagrecht-er Knickrand.

Literatur: unpubliziert

Die 15,2 cm hohe Deckelschale aus Quarz¹ mit Hera (I.) erhebt sich auf einer ovalen, konisch in eine Schaftbasis aufsteigenden Fußscheibe, die mit einer gekehlten Fußmontierung (II.) eingefasst ist, deren Kehle nach unten hin deutlich an Größe gewinnt. Hierbei dürften bei der Ausführung die Fußscheibe und die von einer

¹ Das grün imitierte Material der Schale dürfte Prasiolith meinen (Prasiolith ist gebrannter, ursprünglich violetter Amethyst). Das seltene Vorkommen in großen Stücken und die Außergewöhnlichkeit der Farbe machen diesen Quarz zu einem raren und teuren Mineral. Vasters' Entwürfe bezeugen eine Vielfalt von verwendeten Quarzen.

Wulst gegliederte, in einer Hohlkehle endende Schaftbasis aus einem Stück geschnitten sein. Zwei als Kränze von Blütenblättern geformte Ringmontierungen (III. oben) fassen den ba-

lusterförmigen, godronierten Schaft ein, welcher von einer Hohlkehle überfangen wird. Der je in vier Godronen gestaltete Gefäßkörper und der Deckel, beide eingefasst von Montierungen, welche die ins Oval gezogene Form verdeutlichen (IV. und V.), ergänzen sich zu einem gedrückten, dreidimensionalen Vierpass, der im Innern scharfe Grate aufweisen dürfte.

Als Knauf dient eine nur 2,2 cm hohe, auf einem Rasen befindliche Hera-Gruppe, die sich auf einer von einer Ringmontierung gebildeten Basis erhebt: Die Gemahlin des Zeus, Hera, steht, von ihrem Attribut, dem Pfau, gekennzeichnet, auf der rechten Seite, während eine Assistenzfigur neben ihr kniet. Derweil diese einen rotgefassten Rock trägt, umflattert Hera ein Tuch, das kaum deren Blöße bedeckt. Alle Hautpartien sind weiß geschmelzt.

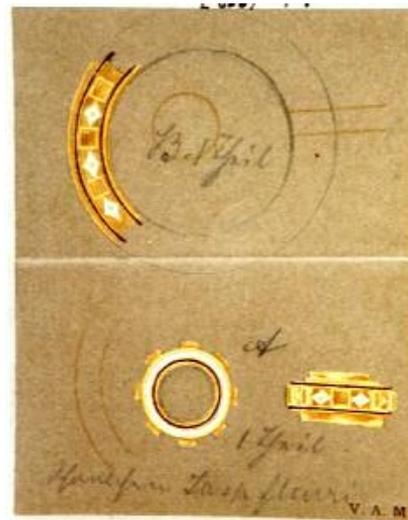


Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3588-1919, V&A.

Bis auf VI. sind alle Ornamentbänder bzw. die Montierungen selbst floral gestaltet:

Die als floral geformten Schaftmontierungen wurden oben bereits erwähnt. Der kleine, untere Schafring (III. oben rechts) wird aus zwei gleich großen Kränzen von weißgefassten Blütenblättern mit schwarzen, kleiner werdenden Punktreihen gebildet, während der obere Schafring (III. links) unten aus einem kleinen und oben aus einem großen Kranz besteht, der den Schalenkorpus aufnimmt. Anhand der Gesamtzeichnung I. ist nicht zu erkennen, wofür Vasters das unten auf III. dargestellte, mit No. 6 benannte Detail vorgesehen hatte.

Das am Deckelrand (V.) wiederholte Ornamentband der Fußmontierung (II.) zeigt alternierend weiße, sternförmige, von schwarzweißen Voluten flankierte Blüten und gekonterte, einander gegenübergestellte Volutenpaare, welche mit einer in der Seitenansicht dargestellten, weißen Blüte verbunden werden. Schwarze Punktreihen zeichnen hierbei die Voluten nach.

6 Sowohl auf der Detailzeichnung V. als auch
7 auf VI. ist Vasters' Bezeichnung seiner Arbeit als *Schälchen Lasp fleuri* zu lesen, eine Bezeichnung die sich auf das blumige Ornament und Aussehen der Montierungen beziehen dürfte.² Obwohl die Gesamtansicht der Schale mit Hera keinen Hinweis auf die Verwendung der beiden auf VI. dargestellten, unterschiedlich großen Ringmontierungen gibt, dürfte die gleiche Bezeichnung eine Zugehörigkeit belegen, auch wenn die Dekoration mit weißem Rauten zwischen Edelsteinfassungen nicht so recht zu den übrigen Montierungen passen will. Vermutlich stellen die auf VI. gezeigten Details daher eine (nicht verwendete) Alternative der Schaftmontierungen dar. Auch wäre denkbar, dass die kleinere der beiden Ringmontierungen als Basis der Bekrönungsgruppe mit Hera bestimmt gewesen sein könnte, während die größere Montierung – bei einem Konzept ohne balusterförmigem Schaft – ehemals den Fuß mit dem Korpus verbinden sollte.

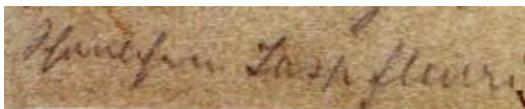
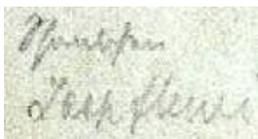


Abb. 7 Beschriftungen *Schälchen Lasp fleuri*.
Oben: Ausschnitt aus Abb. 5; unten: Ausschnitt aus
Abb. 6.

² Während *fleuri* mit „blühend“ aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt werden kann, existiert kein Äquivalent für das Wort *Lasp*. Die Romanistin und Dolmetscherin Frau Marie-France Fournier, Moers, hält *Lasp fleuri* für eine Bezeichnung des floralen Ornamentes.

S13. Moosachat-Deckelschale

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; London, Sammlung des Baron Schroder

I. E. 2599-1919 (M12A/22): Achat-Schale, Gesamtzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, weiß, schwarz, blau, rotviolett, grün, blaugrau, Schalenkorpus: moosgrün-türkis marmoriert

Maße: 40,3 x 52,6 cm

Foto: 17/15 (M.K.)

Literatur: Truman 1979, Taf. B, S. 158; Hackenbroch 1986, Abb.164, S. 240, 241.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2599-1919, V&A.

II. E. 2926-1919 (M11B/103): Fußmontierung mit zwei Detailzeichnungen

Beschriftung (Bleistift) – ein Detail wird wiederholt mit *a* gekennzeichnet.

a *a*
1 Stück

natürliche Größe

a *a*

Braunes Papier, Bleistift, Gold, weiß, blau, braun, schwarz

Maße: 10,9 x 23,4 cm

Foto: 3/9 (M.K.)

Literatur: Truman, Taf. D, S. 158.

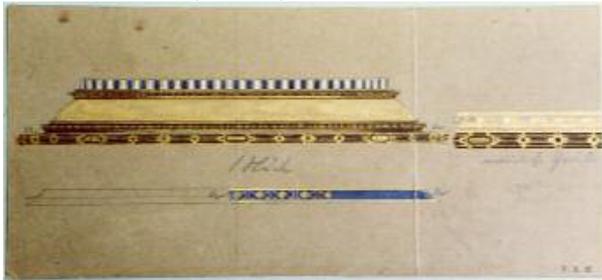


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2926-1919, V&A.

III. E. 2927-1919 (M11B/103): Deckelrand- und Gefäßrandmontierung
Beschriftung (Bleistift, Tinte): Ein Golddekor auf schwarzem Fond wird wiederholt mit *A* benannt:

Ionische Außenrändern

die Theile wo die blau + weißen Blättchen nicht eingeschnitten sind, bleiben ohne Email

A
A A A

Braunes Papier, Bleistift, Gold, blau, weiß, schwarz, braun

Maße: 13,2 x 22 cm

Foto: 3/10 (M.K.)

Literatur: Truman, Taf. D, S. 158.

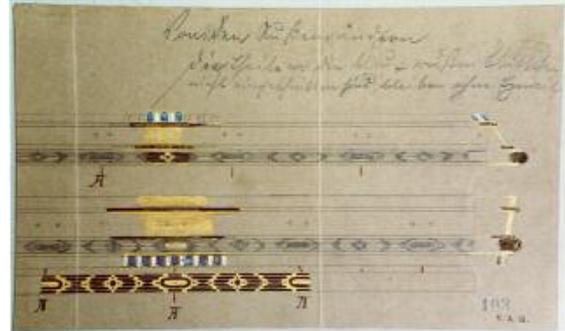


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2927-1919, V&A.

IV. E. 2911-1919 (M11B/102): Ornamentband der Deckelrand- und der Gefäßrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

No VII + II = 2 Stück Mittelschild blau Seitenschilder roth

2 Stück wie Zeichnung

4 Stück

27

4 Stück

Weißes Papier, Gold, weiß rot, grün, blau, schwarz, gelb

Maße: 11,8 x 20,2 cm

Foto: 2/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig. Links ist ein senkrecht verlaufender Quetschrand.

Literatur: Truman, Taf. E, S. 158.



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2911-1919, V&A.

- V. E. 2914-1919 (M11B/102): Ornamentbänder und eine Fassung in Auf- und Seitenansicht

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, rotviolett, blaugrau, schwarz, grün, weiß, blau

Maße: 6,8 x 13,6 cm

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Foto: 2/34

Literatur: Truman, Taf. E, S. 158.

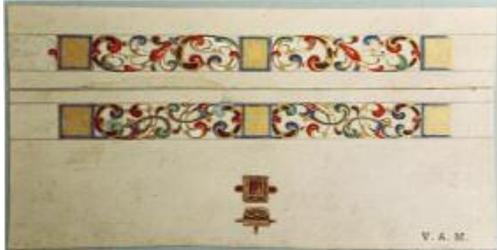


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 2914-1919, V&A.

- VI. E. 2922-1919 (M11B/103): Henkel, Seitenansicht

Beschriftung (Bleistift):

*die Goldlinie zwischen Hohlkehle
blau + schwarz + dann weißen
flacher und künftigt lassen*

2 Stück

*alles Blau stahlblau transparent
Roth u. Grün dito.*

Braunes Papier, Gold, blau, braun, dunkelblau, rotviolett, schwarz, weiß, grün

Maße: 16,3 x 12,1 cm

Foto: 3/5 (M.K.)

Literatur: Truman, Taf. D, S. 158.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 2922-1919, V&A.

- VII. E. 2921-1919 (M11B/103): Henkel, Außenansicht

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts beschnitten:

Run[dung]...

um F[assung?]

ble[ibt?]

Braunes Papier, braun, Gold, blau, rotviolett, weiß, grün

Maße: 15,9 x 6,3 cm

Foto: 3/4 (M.K.)

Literatur: Truman, Taf. D, S. 158.

- VIII. E. 2923-1919 (M11B/103): Henkel, Innenansicht

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts abgeschnitten:

G []

der []

[]

Braunes Papier, blau, Gold, rotviolett, braun, grün, schwarz

Maße: 16 x 6,5 cm

Foto: 3/6 (M.K.)

Literatur: Truman, Taf. D, S. 158.

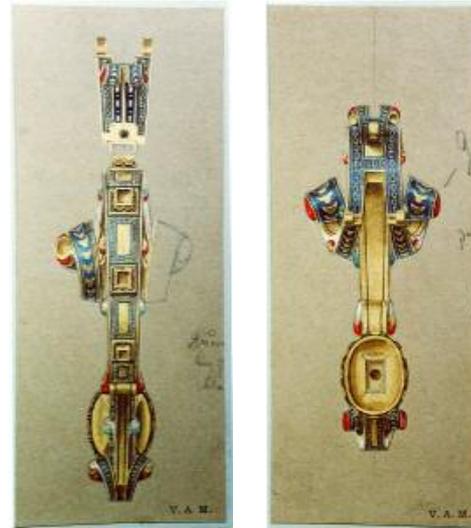


Abb. 7 (links) R. Vasters, E. 2921-1919, V&A.

Abb. 8 (rechts) R. Vasters, E. 2923-1919, V&A.

- IX. E. 2925-1919 (M11B/103): Palmettenförmige Blätter vom Henkel

Beschriftung (Bleistift):

2 Stück

2Stück

2 Stück

*Grün transparent
mit breitem Hohlstichel in Tupfen
punzieren*

Braunes Papier, schwarz, Gold, grün, braun, Bleistift

Maße: 8,8 x 15,4 cm

Foto: 3/8 (M.K.)

Literatur: Truman, Taf. D, S. 158.

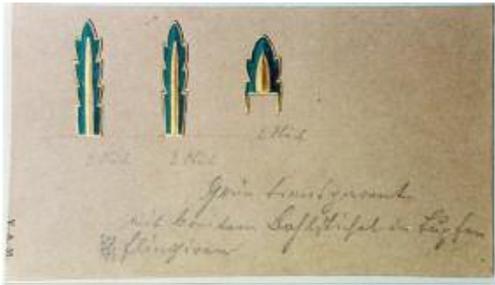


Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 2925-1919, V&A.

- X. E. 2912-1919 (M11B/102): Deckelknopf in Seiten- und Aufsicht sowie Detailskizzen der Zwischenringe

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts beschnitten:

Bällchen

blau

roth

roth

blau

neben weiß

nicht

emallir[en]

= Goldlinie nicht
zu dünn stechen

*schwarz + weiß gut
mit Goldlinie
trennen*

Weißes Papier, Gold, braun grün, blau, rotviolett,
schwarz, weiß

Maße: 19,6 x 12,95 cm

Foto: 2/33 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: Truman, Taf. E, S. 158.

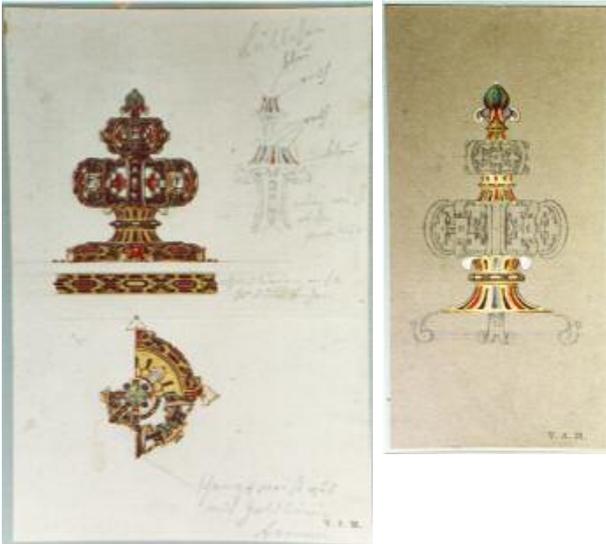


Abb. 10 (links) R. Vasters, E. 2912-1919, V&A.

Abb. 11 (rechts) R. Vasters, E. 2924-1919, V&A.

- XI. E. 2924-1919 (M11B/102): Deckelknopf mit Zwischenringen

Keine Beschriftung

Braunes Papier, weiß, Gold, grün, blaugrau, rotviolett, schwarz, Bleistift

Maße: 15,1 x 7,4 cm

Foto: 3/7 (M.K.)

Literatur: Truman, Taf. D, S. 158.

- XII. E. 3033-1919 (M11B/111): Ornamentkranz um den Deckelknopf

Die Beschriftung (Bleistift) ist unten beschnitten:

a [] *a*

Weißes Papier, Bleistift, Gold, rot grün, blau

Maße: 12,9 x 10,9 cm

Foto: 4/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert

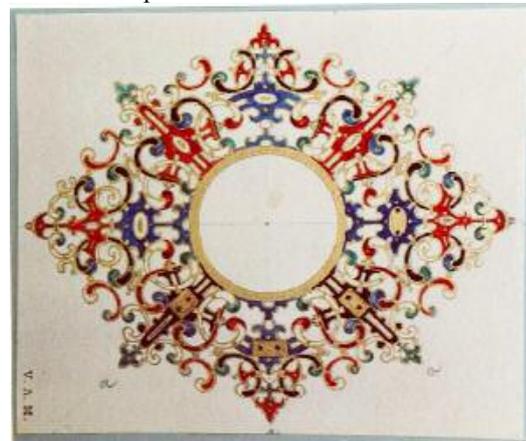


Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 3033-1919, V&A.

Die heute in der Sammlung des Baron Schroder, London, aufbewahrte Deckelschale aus Moosachat mit zwei Henkeln ist eine der am meisten beachteten Arbeiten, welche nach Entwürfen von Reinhold Vasters entstanden ist.

Bereits 1979 hatte Truman die Gesamtansicht (I.) sowie siebzehn auf zwei Kartons (102, 103) montierte Detailentwürfe der damals im Kunsthandel befindlichen Schale zugeordnet.¹ Damit war die Moosachat-Deckelschale das erste Stück, das als eine an Vasters zugeschriebene Arbeit auf den Markt kam.² Heute können die von Truman erkannten Detailzeichnungen um eine weitere (XII.) ergänzt werden, andere müssen dagegen abgeschrieben werden:

¹ Kat. Christie's New York 1979, Lot 237, Farb-Abb. auf dem Umschlag, S. 79, 80 mit Abb. (Entwürfe s. S. 80); Christie's Review of the Season 1979, hrsg. v. J. Herbert, London 1979, S. 310.

² Truman 1979, S. 158.

Sechs Detailzeichnungen³, die Truman mit dem gesamten Karton 102 der Schale zugeordnet hatte⁴, gehören nicht dazu; weder passen Form noch Größe der unterschiedlichen Ornamentbänder und der Ringmontierung (Fassung?).

2-12 Die hier von II.-XII. aufgelisteten Entwürfe von Montierungen wurden dagegen tatsächlich verwendet. Hierbei zeigen einige der Detailzeichnungen Veränderungen zu den auf der

1 Gesamtansicht (I.) dargestellten Montierungen: Im Gegensatz zu Entwurf I. sind die Ornamentbänder von Gefäß- und Deckelrand (IV.) mit einem im Zentrum der Schale befindlichen Besatz erweitert. Zudem finden sich beim unten gezeigten Band mit antiken Darstellungen von lagernden Flussgöttern ähnliche, nackte

14 Figurenpaare, die sich einem Schilddekor zuwenden, welche sie an blauen Bändern zwischen sich halten. Dieses Motiv alterniert mit Ornamentband-Abschnitten, die von Kastenfassungen gerahmt und ohne figürliches Beiwerk mit Farbvariationen der Volutenranken auf Detailzeichnung V. zu sehen sind.⁵ Die derart gestalteten Ornamentbänder sind bei der realisierten Schale am Gefäß- und Deckelrand sowie am Fuß – die Fassungen abwechselnd mit Rubinen und Diamanten bestückt.

Damit sind alle Montierungen der ausgeführten Achat-Schale vorhanden⁶: neben den genannten die Henkel in drei Ansichten (VI.-VIII.) sowie deren Blattverzierungen (IX.), der sternförmige, auf der Gesamtansicht nicht dargestellte Zierkranz um den Deckelknauf (XII.) sowie der Deckelknauf selbst (X. und XI.).

Letzteren hatte Vasters auf der Gesamtzeichnung (I.) und der Detailzeichnung (X.) ursprünglich ohne Zwischenringe geplant, sodass die drei Teile des Knaufes direkt aufeinandergefügt sind. Bereits auf X. hatte er jedoch als Skizze auf der rechten Seite gekehrte Zwischenringe in Erwägung gezogen und diese schließlich in einer sauberen Umzeichnung auf

³ E. 2913- und E. 2915-1919 (siehe Anhang 5, Ergänzungen, 5. Gefäß, III. und II.), E. 2917-1919 (siehe Anhang 6, 2) und E. 2818- bis E. 2920-1919 (siehe Anhang 6, 3a-c).

⁴ Truman 1979, S. 158.

⁵ Hackenbroch 1986, S. 241, behauptete dagegen, die ausgeführte Schale zeige an den Gefäßrändern und am Fußrand „a fascinating alternative solution, modifying the purely ornamental character of the continuous foliage in the design to include tiny pairs of white-enameled recumbent nudes confronting one other.“ Diese Behauptung stimmt nur insofern, als dass die Gesamtzeichnung (I.) in der Tat lediglich den unfigürlichen Rankenbänder vorführt – allerdings hatte Vasters, wie schon oben festgestellt, die Abschnitte mit den lagernden Gestalten bereits auf IV. festgelegt.

⁶ Hackenbroch 1986, S. 240, sprach von „most of the details of the enameled and jeweled gold mounts“.

XI. festgelegt. Das Resultat ist ein im Vergleich mit dem ursprünglichen Plan wesentlich gestreckter Knauf, der so ausgeführt wurde.

Zudem hatte Vasters auf I. den oberen Abschluss des Knaufes als Ring entworfen. Schon auf X. in eine Knospe modifiziert, die auf XI. wiederholt wird, erscheint der Abschluss als Knospe schließlich an der ausgeführten Schale. Daneben wurde die in Bleistift skizzierte Veränderung des Fußprofils (I.) bei der Herstellung der Achat-Schale berücksichtigt⁷.

Derart montiert, verdeutlicht die von Grimme wie folgt beschriebene Schale, wie exzellent Vasters den Stil der Renaissance verinnerlicht hatte, denn sie galt bis zur Auffindung des Konvolutes „als Original des 16. Jahrhunderts (...). Über ovalem Fuß mit reichem figürlichem Schmuck in opakem Email und Edelsteinen in Kastenfassungen wölbt sich die Achat-Schale, deren Rand in Entsprechungen zur Deckelzier die Schmuckmotive des Fußes wiederholt, bereichert und farblich steigert. Henkel in Doppelvolutenform in weißschimmerndem Email mit Rubinen und Diamanten verbinden formal Schale und Deckel. Von kronenförmigem Knauf überhöht, schließen sich die blauschimmernden Schalenkörper mit dem erlesenen Renaissancedekor zu überaus prächtiger Gesamtwirkung zusammen.“⁸



Abb. 13 Die nach den Entwürfen von Vasters ausgeführte Deckelschale. Moosachat, emailliertes Gold, Diamanten, Rubine. Maße: 35,6 x 50,8 cm. London, Sammlung des Baron Schroder (Foto: Courtesy of Christie's New York).

⁷ Truman 1979, S. 158.

⁸ Grimme 1981, S. 20, 22.

Stilistisch stehen die an den Ornamentbändern dargestellten Figurenpaare Vorbildern aus dem Umkreis des Augsburger Goldschmiedes Abraham Lotter (gestorben 1612)⁹ nahe, der u.a. für den bayrischen Hof tätig war. Vasters' Vertrautheit mit dem Stück belegt eine illustrierte Ausgabe über die Schatzkammer der Residenz, München, in seiner Bibliothek.¹⁰

- 14 Dennoch wirken die von Vasters entworfenen
Figuren, wenngleich sie bei der Ausführung
verbessert wurden, ungraziöser und unpropor-
tionierter als beispielsweise die Figuren an der
15 Predella des Hausaltars von Herzog Albrecht
V.¹¹



Abb. 14 (oben) Ausschnitt aus Abb. 4
Abb. 15 (unten) Ausschnitt aus der Paradiesdarstellung an der Predella des Hausaltars Herzog Albrechts V. Ebenholz, emailliertes Gold. Augsburg 1573/74, Zuschreibung an Abraham Lotter d. Ä. und Ulrich Eberl¹². Maße: 63 x 53,5 cm. München, Schatzkammer der Residenz (Foto: Brunner 1977, Abb. 156).

Als Auftraggeber der Achat-Schale kann Spitzer identifiziert werden. 1929 wurde die Schale auf der Spitzer-Versteigerung in New York veräußert.¹³

⁹ Vgl. Thieme-Becker, Bd. 23, S. 408.

¹⁰ Hackenbroch 1986, S. 241 mit dem Hinweis (Anm. 128) auf: F. X. Zettler, L. Enzler und J. Stockbaur (Hrsg.), *Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Capelle in der königlichen Residenz zu München*, München 1876. Vgl. *Kat. Aachen 1909*, S. 58, Lot 732.

¹¹ Zum Hausaltar von Herzog Albrecht V. vgl. Hayward 1976, S. 229, Taf. 452 – Das Altar-Kabinett (K1) bezeugt Vasters' Kenntnis des Hausaltars von Herzog Albrecht V.

¹² Saur, Bd. 31, S. 553, Eberl (Eberle, Eberlin), Ulrich, Meister in Augsburg 1555) gestorben in Augsburg 1595.

¹³ Spitzer 1929, Lot 628 – vgl. Hackenbroch 1986, Anm. 126.

S14. Achat-Deckelschale mit gebogenen Spangen als Schaft

Realisation: unbekannt

I. E. 2602-1919 (M12A/23): Deckelschale, Gesamtzeichnung

Keine Beschriftung

Graues Papier, Gold imitiert durch orange, beige, braun; rotviolett, graublau, violett; der Korpus grau, beige, hellgrün aquarelliert

Maße: 21,4 x 24 cm / Foto: 17/18 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2602-1919, V&A.

1 Auf den mit einer Montierung eingefassten Fuß der Deckelschale aus Achat (I.) setzte Vasters einen aus Volutenranken geformten, kleinen Ring, an dem ein ungewöhnlicher, durchbrochener Schaft ansetzt. Dieser besteht wie bei einer Schale mit Meerszene von Vasters (S8) aus vier nach oben hin leicht verbreiterten, nach außen gebogenen Spangen. Oben eingerollt, sind diese dort an einem großen Ring befestigt, welcher den fußartigen Boden des Gefäßes einfasst. Zusammen mit dem Deckel der Korpus eine gedrückte Kugel bildet, von deren Umriss kein Deckelknopf ab.

Alle Montierungen wurden auf der Gesamtzeichnung dargestellt. Die gleichen, relativ breiten Montierungen von Fuß und Deckelrand zeigen alternierend kastengefasste, von farbig dargestellten Voluten gerahmte Rubine und goldbelassene, rudimentär gemalte Blütenmotive: Von vier um ein rautenförmiges Zentrum arrangierte Blütenblätter zweigen vier einwärts gewandte Voluten ab. Zudem sind die Montierungen mit einem Blattkranz belegt. Dieser

dient auch als Einfassung des fußähnlichen Gefäßbodens.

Die Spangen des Schaftes sind oben mit einem violett gefassten, gebusten Wesen besetzt, das seine angewinkelten Beine spreizt. Der Kopf des Wesens ist von fächerartig arrangierten Blättern umgeben, während der Leib aus einem kastengefassten Rubin gebildet wird. Weitere Rubine schließen sich nach unten an und sind teilweise ähnlich gerahmt wie jene am Fuß und Deckelrand.

Die gedrückt kugelige, aus Deckel und Korpus gebildete Form der Schale erinnert an ein Vergleichsstück aus Achat im Musée du Louvre, Paris, welches aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt.

2



Abb. 2 Ovale Deckelschale. Achat, emailiertes Gold. Höhe: 16 cm. Deutschland, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. MV. Nr. 870 (Foto: Steingräber 1978, Louvre, Taf. 25, Abb. 14).

Eine Rille am Deckelrand deutet bei diesem auf eine ehemals vorhandene Montierung hin.¹ Neben der identischen Form des Korpus weist die 14 cm kleine Schale einen gewölbten Fuß auf, der lediglich von einer zarten und schlichten Goldmontierung gefasst ist und in einen balusterförmigen Schaft aufsteigt.

Es bleibt zu vermuten, dass sich Vasters das schlicht wirkende Stück in Paris zum Vorbild nahm. Er veränderte es zu einer wesentlich geschmückteren und originelleren Arbeit durch die aufwendig gestalteten Montierungen, insbesondere den ungewöhnlichen Schaft, der seine Erfindung zu sein scheint. Offenbar findet sich ein solcher Schaft an keinem authentischen Objekt.

¹ Steingräber 1978, S. 27, Abb. 14: Das Stück ist verzeichnet im Inventar der königlichen Gemmen von 1791.

S15. Jaspis-Deckelschale mit figürlichen Handhaben

Realisation: unbekannt

I. E. 2659-1919 (M12A/37): Grundriss des Schalenkorpus und Gesamtentwurf der Schale

Die Beschriftung (Bleistift) befindet sich auf dem eingefügten Blatt (rechte Handhabe):

*weiblicher Kopf
eingefügt*

Beiges Papier, Tinte, Gold, weiß, schwarz, grün, graublau, rotviolett, blau, braun, rosa, dunkelviolett; Korpus: olivgrün-braun koloriert

Maße: 41,3 x 25,8 cm

Foto: 19/8 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und weist einige Farbflecken auf. Zwei vergilbte und verschmutzte Blattteile wurden eingefügt: Deckelknopf (5,3 x 4,8 cm) und rechte Handhabe (9,2 x 4,9 cm).

Literatur: unpubliziert

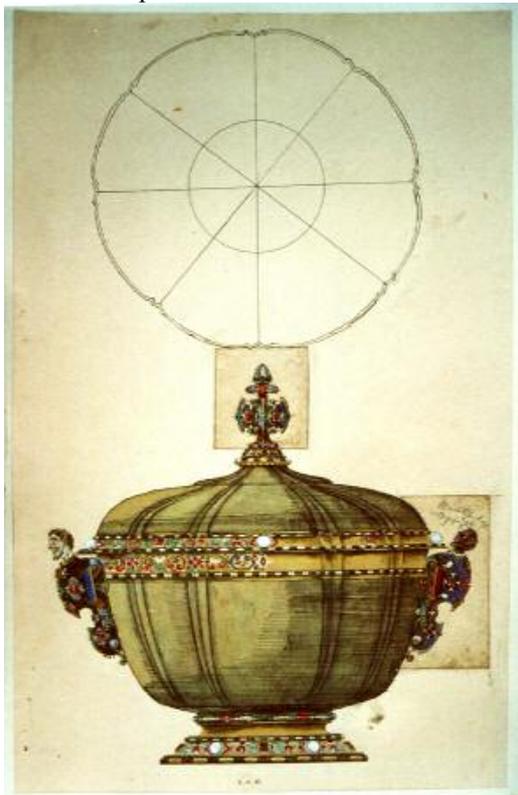


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2659-1919, V&A.

II. E. 2615-1919 (M12A/27): Deckel und Korpus mit Ohrenhenkeln

Keine Beschriftung

Graugrünes Papier, Bleistift, rotbraun, braun, beige, schwarz, Tinte

Maße: 18,3 x 25,6 cm

Foto: 17/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2615-1919, V&A.

III. E. 3290-1919 (M11C/136): Fuß Beschriftung (Tinte) – verschiedene Teile sind mit Buchstaben gekennzeichnet:

c c
a b x b
a
1 Stück C

Beiges Papier, Bleistift, weiß, grün, Gold, braun, schwarz, rotviolett, ocker, blau, grün, graublau

Maße: 5,2 x 18,9 cm

Foto: 9/34 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3290-1919, V&A.

IV. E. 3340-1919 (M11C/140): Gefäßrandmontierung

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, braun, Gold, schwarz, rotviolett, graublau, orange, dunkelgrün, weiß, gelb

Maße: 2,4 x 12,9 cm

Foto: 10/35

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3340-1919, V&A.

V. E. 3291-1919 (M11C/136): Deckel-
randmontierung

Beschriftung (Tinte):

1 Stück

[a]

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, braun,
ocker, grau, rotviolett, blau, grün, hellgrau

Maße: 4,5 x 18,9 cm

Foto: 9/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

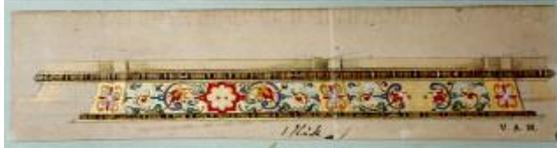


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3291-1919, V&A.

VI. E. 3270-1919 (M11C/135): Figürliche
Handhabe mit weiblichem Kopf, Sei-
tenansicht

Die Beschriftung (Tinte) ist links abgeschnitten:

[? opa]k

dunkel Grün transparent

Beiges, golden grundiertes Papier, graublau, Gold,
braun, schwarz, weiß, beige, rotviolett, blau

Maße: 10,7 x 5,2 cm

Foto: 9/17 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

VII. E. 3276-1919 (M11C/135): Figürliche
Handhabe mit weiblichem Kopf, Vor-
deransicht

Die Beschriftung (Tinte) ist rechts abgeschnitten:

2 St[ück]

Beiges, golden grundiertes Papier, graublau, Gold,
braun, schwarz, weiß, beige, rotviolett, blau

Maße: 10,7 x 6 cm

Foto: 9/21 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 (links) R. Vasters, E. 3270-1919, V&A.

Abb. 7 (rechts) R. Vasters, E. 3276-1919, V&A.

Die gebauchte Schale (I.) entwarf Vasters mit
acht dreifachen Zügen, welche auf dem Deckel
fortgesetzt, das Gefäß in abwechselnd breiten
und schmalen Abständen einschnüren; die
Graphik oben auf der Gesamtzeichnung I. ver-
gegenwärtigt den geschweiften Umriss der
Schale.

Während Vasters das Material hier bräunlich-
grün definierte (vermutlich Prase, ein grünli-
cher Jaspis) und die Dreidimensionalität des
Korpus durch eine, für seine Zeichnungen eher
atypischen, Tintenschraffur graphisch modu-
lierte, definierte er auf der Zeichnung von
Schalenkorpus und Deckel (II.) das Material in
einem satten Braunton, der in den Tiefen bei-
nahe schwarz erscheint (wahrscheinlich ägy-
ptischer Jaspis). Hier imitierte er eine plastische
Wirkung durch tonale Abstufungen, wie es
meistens an Vasters' Zeichnungen zu beo-
bachten ist.

Daneben gestaltete Vasters die beiden Han-
haben auf I. und II. vollkommen anders: Auf
II. konzipierte er diese in schlichter Ohren-
form, auf I. hingegen in Gestalt von zwei ver-
schiedenen, männlichen, unterschiedlich farbig
gefassten Halbfiguren mit Bart, die aus gleich-
artig gestaltetem, symmetrischen Rollwerk
wachsen. Hierbei wurde die rechte Handhabe
in die Gesamtzeichnung (I.) eingefügt. Das
Blatt ist wesentlich vergilbt und zeigt deutli-
che Gebrauchsspuren, die beispielsweise durch
Abpausen entstehen. Während die eingefügte
Handhabe als Farbiger erscheint, der seinen
nach hinten zur Schale gedrehten Kopf leicht
erhebt, wurde dessen Pendant auf der linken
Seite, ein Weißer, welcher mit geradem Kopf
nach außen blickt, griechisch-archaisches Aus-
sehen verliehen.

Das Konzept der figürlichen Handhaben ve-
rfolgte Vasters mit zwei Detailzeichnungen
(VI., VII.), welche an die linke Handhabe der
Gesamtzeichnung angelehnt sind.

Allerdings verwandelte er den „Archaiker“ in
eine weibliche Gestalt mit hochgesteckten
Haaren und Diadem über der Stirn, von dem
auf jeder Seite des Kopfes ein rotes Tuch he-
rabbfällt. In Verbindung mit der wie eine Rüs-
tung wirkenden Bekleidung, welche die gold-
belassenen Brüste unbedeckt lässt, erinnert
diese mit ihrem entschlossenen Gesichtsaus-
druck und den klassischen Zügen an eine A-
mazonen.

Das ihre Arme und die untere Körperhälfte
ersetzende Schweifwerk ist blau gefasst, wobei

1

2

6, 7

die Außenseiten der Voluten rot und grün gefärbt sind, und trägt wie die blaugraue Rüstung ein zartes, Goldmuster (Rankenwerk).

Darüber hinaus besetzte Vasters die Handhabe mit verschiedenen Perlen und Edelsteinen in Kastenfassung. Eine Perle plazierte er in Nabelhöhe und führte von der rot umrandeten Fassung einen Reif gürtelartig um die Taille. Zwei weitere Stege zweigen, ein Kreuz vervollkommend nach oben und unten, wo diese in Kastenfassungen enden – die obere dient als Anhänger einer Halskette.

Die Aufsicht (VI.) verdeutlicht die Bedeutung der c-förmigen Einkerbung im Schoß der figürlichen Handhaben: Es handelt sich um eine Fassung für einen besonders großen, herzförmigen Stein.

Die Reste einer fast vollständig abgeschnittenen Beschriftung (VI.) bezeugen, dass Vasters 2 St[ück] der „Amazone“ anfertigen (lassen) wollte. Sie sollte demnach auf beiden Seiten als Handhabe verwendet werden und nicht etwa als Pendant zur männlichen Figur auf der linken Seite, wie die Beschriftung der rechten Handhabe (I.) suggerieren könnte, nach der anscheinend nur dort ein *weiblicher Kopf eingefügt* werden sollte.

Passend zur Farbfassung der Handhaben gestaltete Vasters die übrigen Montierungen mit roten und blauen C-Schwüngen, welche in ein Geflecht von bunten Ranken- und Blumenmotiven eingebunden sind. Während die Detailzeichnung des in einer Knospe mündenden, floralen Deckelknaufs in die Gesamtzeichnung einmontiert wurde (das Blatt zeigt wie das der eingefügten Handhabe starke Gebrauchsspuren), gibt es für die auf der Gesamtzeichnung dargestellten weiteren Montierungen drei Detailzeichnungen auf zwei Kartons: der Fuß (III.) mit Freibereichen für den Perlen- und Rubinbesatz, den Vasters mit *x* (Rubin) und *b* (Perle) kennzeichnete, den Gefäßrand (IV.) ohne Besatz und den Deckelrand wiederum mit Besatz (V.). Hierbei deutete Vasters durch gemalte Bohrlöcher auf die Befestigungsmethode des Besatzes hin.

Die Form bzw. der Aufbau des Fußes gleicht nahezu einer Montierung, die Vasters ursprünglich für eine Bergkristall-Schale (vgl. S1, I. und II.) konzipiert hatte. Auch der florale Deckelknopf erinnert an den dort (auf I.) ehemals geplanten, wie die Gegenüberstellung zeigt.

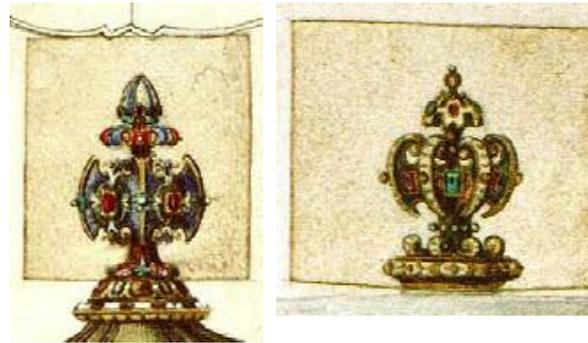


Abb. 8 (links) Ausschnitt aus Abb.1

Abb. 9 (rechts) Vergleichbarer Deckelknopf einer Bergkristall-Deckelschale, Ausschnitt aus E. 2606-1919 (siehe S1, I.).

Zwei weitere vergleichbare Deckelknäufe setzte Vasters am Bergkristall-Kelchglas (P2, VI.) ein sowie an der Moosachat-Deckelschale (S13, I., X., XI.).

3
4
5

8, 9

S16. Henkel einer Schale bzw. Kanne
Restaurierung (?); Realisation: Ehemals Slg.
Arturo Lopez-Willshaw

I. E. 3600-1919 (M11C/167): Hermenhenkel in Gestalt einer weiblichen, geflügelten Halbfigur

Keine Beschriftung

Aquarell auf weißem Papier, rotbraun, beige, grün, blau, gelb, grau aquarelliert

Maße: 12,7 x 7,3 cm

Foto: 16/11

Zustand: Das Blatt ist stark stockfleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3600-1919, V&A.

Die im Konvolut enthaltene, aquarellierte Zeichnung eines Rollwerk-Henkels in Gestalt einer weiblichen, geflügelten, aus einer Volute wachsenden Halbfigur (I.) mit Blattwerk am Schoß und einem Tiermaul am Henkelansatz entspricht in allen Details den beiden Henkeln einer Jade-Deckelschale aus der Werkstatt der Brüder Saracchi im Musée du Louvre (Galerie d'Apollon), Paris.

Ein Aquarell ist ungewöhnlich für eine Entwurfszeichnung von Vasters. Auch unterscheidet sich der Zeichenduktus von seinen übrigen Entwürfen. Daher ist fraglich, ob Vasters die Zeichnung selbst anfertigte.

Zudem stellt sich die Frage, zu welchem Zweck das Blatt diente. Hält die Darstellung die authentischen Hermenhenkel der Schale im

Louvre fest, d.h. ist Zeichnung I. eine Vorlage für eine andere Arbeit oder diente die Darstellung des Henkels zur Ergänzung der Schale im Louvre?



Abb. 2 Deckelschale mit figürlichen Henkeln. Jade, emailliertes Gold, Edelsteine, Perlen. Schale: Werkstatt der Gebrüder Saracchi, Mailand, um 1580; Henkel und Montierungen: 19. Jh. (?). Höhe: 22 cm. Paris, Musée du Louvre (Foto: Rossi 1956, Taf. LXIX).



Abb. 3 Henkel der Jade-Schale – siehe Abb. 2 (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 804a).

Festzustellen ist, dass an den Henkeln der Schale nichts Auffälliges zu beobachten ist. Eine Reihe von Objekten aus der Zeit der Brüder Saracchi führen Henkel mit derartigen Frauenfiguren vor.¹ Allerdings sollte in die

¹ Beispielsweise der Bogenhenkel einer Schale, Paris, Musée du Louvre (vgl. S5, Abb. 6). – Hernmarck 1978, S. 272 (Abb. 804), berichtet über derartige Henkel: „Später wurden diese geflügelten weiblichen Figuren als Griffe an Silbergefäßen außerordentlich beliebt und sind, oft in sehr vereinfachter Form, noch im ganzen 17. Jahrhundert zu finden.“ – Auch Rossi 1956, Farbt. LXIX, Anm. 103 (Hinweis auf Marquet de Vasselot, a.a.O., S. 152, Anm. 932), S. 48, stellt keine spezifischen Stileigentümlichkeiten am Henkel der Schale im Louvre fest: „Die Motive

Überlegung mit einzogen werden, dass im Konvolut Ornamententwürfe von Besatz zu finden ist, (vgl. Anhang 5, Ergänzungen, 13. Objekt, bes. XI. und XII.), welcher der Schale im Louvre sehr nahe steht.

Nur eine Untersuchung der Henkel sowie der übrigen Montierungen wird Klarheit über die Entstehungszeit bringen. Die Erfahrung lehrt, dass im Konvolut erhaltene Zeichnungen in der Regel für die Fertigung bestimmt waren – sofern es sich nicht um eine Vorlage handelt, was bei Blatt I., das vermutlich nicht von Vasters' Hand stammt, anzunehmen ist.



Abb. 4 Kanne. Heliotrop, emailliertes Gold. Angeblich Italien, 16. Jahrhundert, vermutlich aber zumindest in Teilen 19. Jahrhundert. Ehemals Sammlung Arturo Lopez-Willshaw, 1970 versteigert (Foto: Kat. Sotheby's London 1970, Lot 25).

- 4 Eine Kanne, die als Objekt der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts 1970 als Teil der Sammlung Arturo Lopez-Willshaw in London versteigert wurde², dürfte zum Problem erklärend beitragen. Deren Henkel scheint mehr oder weniger identisch zu sein mit Blatt I. Die naheliegende Erklärung lautet daher: Vermutlich wurden die Henkel der Schale im Louvre auf I. festgehalten, die Zeichnung Vasters zur Verfügung gestellt und dieser fertigte danach den Henkel für die Kanne aus der ehemaligen Sammlung Arturo Lopez-Willshaw. Auch der Maskenbesatz an der Front der Kanne scheint auf Vasters zurückzugehen; einen vergleichbaren emaillierten Goldbesatz zeigt die Bergkristall-Kanne mit Chimärenhenkel (KA6, IV.). Beide Masken
- 5

besitzen eine breite Nase, eine wulstige Oberflächenstruktur und hier wie dort ist eine ringartige Einfassung der Augen zu beobachten.

6



Abb. 5 (links) Maskenbesatz an der Front der Kanne – siehe Abb. 4.

Abb. 6 (rechts) Von Vasters entworfener Maskenbesatz für den Henkel einer Kanne, E. 2985-1919 (siehe KA6, IV.).

Im übrigen steht die Form der Kanne der Schale im Louvre sehr nahe, sodass ein gemeinsamer Ursprung des Hartsteinschnittes vermutet werden kann, sollte das eine Gefäß nicht nach dem Vorbild des anderen im 19. Jahrhundert gearbeitet worden sein.

Ein vergleichbarer Henkel schmückt die Bergkristall-Kanne KA5 – dort jedoch aus Bergkristall und mit Drachenkopf.

sind oft unmittelbar dem älteren Formenschatz entnommen, ohne daß die Künstler sich bemüht hätten, diese zu variieren.“

² Kat. Sotheby's London 1970, Lot 25, S. 51. – Auf derselben Versteigerung befand sich das Altar-Kabinett (K1).

S17. Sog. Große Hubertusschale

Reinzeichnung vom Architekten Heinrich Johann Wiethase

Realisation: Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main
 Datierung: vor 1885, vielleicht um 1870

I. E. 2587-1919 (SS62): Schale, Bleistiftzeichnung (Rohentwurf)

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift / Maße: 62,6 x 43,5 cm

Fotos: 25/16, 25/17 (untere und untere Hälfte, (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

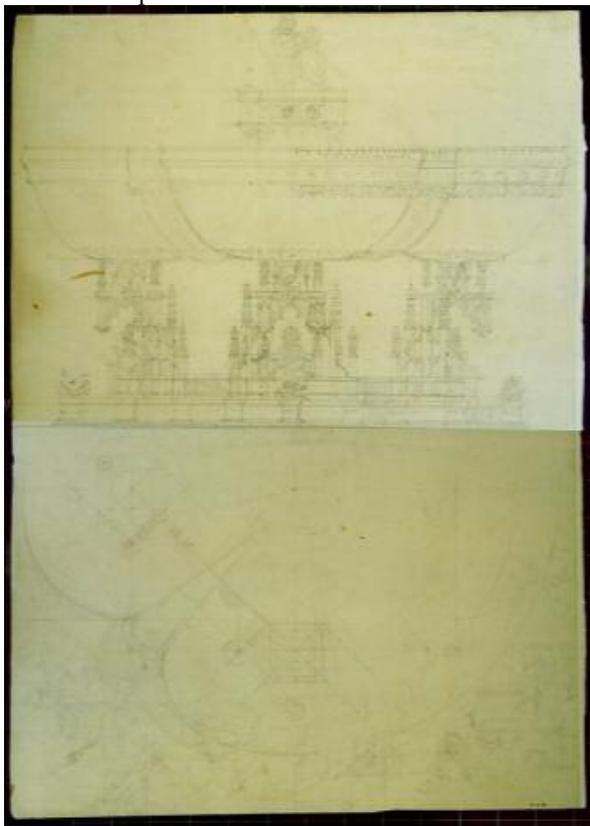


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2587-1919, V&A.

II. E. 2588-1919 (SS62): Sog. Große Hubertusschale – Federzeichnung

Von Architekt Wiethase erstellte Reinzeichnung, rechts unter der Basis der Seitenansicht signiert (Bleistift):

H. Wiethase

Architekt

Weißes Papier, Tinte, Bleistift

Maße: 62,7 x 43,7 cm

Foto: 25/19 (obere Hälfte), 25/20 (untere Hälfte) (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: Richter 1983, Abb. 57 (nur die obere Blatthälfte), S. 64-68.

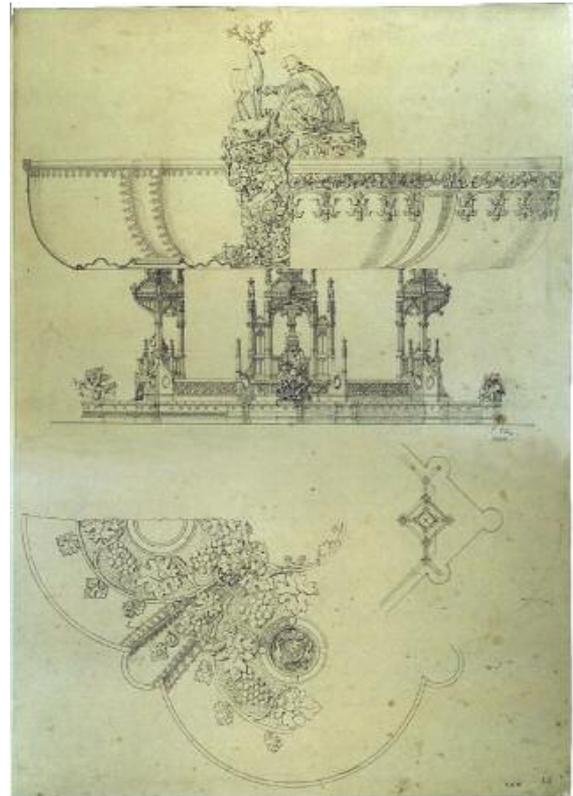


Abb. 2 Die Federzeichnung des Architekten Wiethase bildet Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2588-1919, V&A.

III. E. 3316-1919 (M11C/138): „Jagdfries“ – Rohentwurf eines Ornamentbandes mit Jägern und Tieren

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, weiß, beige

Maße: 4,5 x 14,3 cm

Foto: 10/14 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3316-1919, V&A.

IV. E. 3318-1919 (M11C/138): „Jagdfries“ – Rohentwurf eines Ornamentbandes mit Jägern und Tieren

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, weiß, beige

Maße: 4,4 x 14,1 cm

Foto: 10/16 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3318-1919, V&A.

- V. E. 3319-1919 (M11C/138): „Jagdfries“
– Rohentwurf eines Ornamentbandes
mit Jägern und Tieren

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, weiß, beige

Maße: 4 x 16,8 cm

Foto: 10/17 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3319-1919, V&A.

- VI. E. 3054-1919 (M11B/113): „Jagdfries“
– Ornamentband mit Jägern und Tieren

Beschriftung (Tinte):

2 Theile

Beiges Papier, Gold, schwarz, rot, grün, weiß, rosa,
braun, grau

Maße: 2,2 x 3,9 cm

Foto: 5/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3054-1919, V&A.

- VII. E. 3056-1919 (M11B/113): „Jagdfries“
– Ornamentband mit Jägern und Tieren

Beschriftung (Tinte):

1 Theil

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, violett,
blaugrau, grün, schwarz, rot, rotbraun

Maße: 2,8 x 10,4 cm

Foto: 5/7 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3056-1919, V&A.

- VIII. E. 3057-1919 (M11B/113): „Jagdfries“
– Ornamentband mit Jägern und Tieren

Beschriftung (Tinte):

1 Theil

Beiges Papier, Gold, rot, schwarz, grün, rotbraun,
weiß, violett, rosa, gelb, blaugrau

Maße: 3,9 x 14,1 cm

Foto: 5/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3057-1919, V&A.

- IX. E. 3058-1919 (M11B/113): „Jagdfries“
– Ornamentband mit Jägern und Tieren

Beschriftung (Tinte):

1 Theil

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, rotbraun,
grün, beige, rot, weiß, violett

Maße: 3,5 x 12,9 cm

Foto: 5/10 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3058-1919, V&A.

In einem ersten Bleistiftentwurf (I.) legte Vasters den Aufbau des 1885 durch Luthmer¹ als „Große Hubertus-Schale“ bekannt gewordenen Stückes fest. Oben auf dem skizzenhaften Rohentwurf findet sich eine Seitenansicht der Schale auf einer gotischen Architekturbasis, in deren Innern sich ein turmartiges Postament mit passförmigen Erweiterungen erhebt, auf welchem drei männliche Figuren dargestellt sind. Unten ist nur noch sehr schwach ein verblichener Grundriss der einen Hälfte des Schaleninnern zu erkennen. Diverse Konstruktionslinien lassen nachvollziehen, wie Vasters ihn mit Zirkel und Lineal entwickelte.

Die zweite, in Tinte ausgeführte Zeichnung (II.) ließ Vasters vom Architekten Heinrich Johann Wiethase erstellen, wie dessen Unterschrift (Bleistift) rechts unter der Seitenansicht der Schale (vgl. P34, Abb. 2b) verdeutlicht.

¹ Luthmer 1885, Taf. IV. und V.

Neben der Federzeichnung tragen drei weitere Zeichnungen die Signatur Wiethases (vgl. P34, Abb. 2a, 2c und 2d).

Wie auf I. zeigt II. oben die Seitenansicht und darunter den Grundriss des Schaleninnern, welcher mit nur eineinhalb Pässen exemplarisch dargestellt wurde. Rechts daneben wurde zudem eine Ecke der Architekturbasis auf quadratischem Grundriss konstruiert.

In weiten Teilen stimmen der Vasterssche Entwurf I. und die Reinzeichnung von Wiethase (II.) überein: Die vierteilige Basis mit quadratischem Grundriss zeigt an den Ecken gleich aussehende, gotische mit Baldachinen überbaute Thronarchitekturen, in denen je einer der vier Evangelisten sitzt. Vor einem jeden befindet sich das dazugehörige, figürliche Evangelistensymbol mit Spruchband. Es befindet sich auf einem Sockel, der als Pass der Spitze des quadratischen Grundrisses vorgelagert ist, und an den Seiten von zwei weiteren Pässen begleitet wird, zu denen die Seitenwände der Thronarchitektur führen. Auf diesen finden sich schräg angebrachte, leere Wappenschilde.²

Über den Dächern der Baldachine erhebt sich die hier wie dort gleichartige Schale, deren vier Pässe mit 20 Grad großen Kissegmenten alternieren. Die Einzüge dazwischen sowie der Gefäßrand sind auf der linken Seite wie auf Vasters' Zeichnung mit einem Kranz von Kreuzblumen belegt, während auf der rechten Seite unter dem Gefäßrand ein Ornamentband mit Blüten gezeichnet ist, unter dem ein bis zur Schalenmitte hinunter reichender, lilienartiger Blattkranz vorgesehen ist. Zwischen diesen beiden Alternativvorschlägen der Wandungsverzierung befindet sich zudem ein breiter, bis zum Schalenboden reichender Bewuchs in Form einer Rebe mit knorrigen Ästen, Früchten und großen Blättern.



Abb. 10 Ausschnitt aus Abb. 2. Das Wappen befindet sich im Zentrum eines PASSES im Schaleninnern, siehe II.

Dieser vegetabile Dekor wird im Schaleninnern aufgenommen und umwuchert in den

² Luthmer 1885, Taf. IV. und V. weist darauf hin, dass diese Eckarchitekturen beim ausgeführten Stück „vier sich zweimal wiederholende Wappen“ tragen, welche er im folgenden beschreibt. Vgl. auch Anm. 5.

Pässen eingeschriebene Kreise – das vordere zeigt ein von einwärts gewandten Vögeln mit überkreuzten Beinen flankiertes Wappen mit Adler, über dem eine Krone schwebt, die das Wappen als fürstlich kennzeichnet. Um das Wappen herum ist im linken oberen Kissegment DOMI(nus) • ec(c)lesia • et • th(eologus), Kirchenherr und Theologe, zu lesen.

Die im Innern der Schale auf einem Postament angebrachten drei männlichen Figuren auf Vasters' Entwurf wurden bei der Federzeichnung ausgetauscht gegen einen bewachsenen Felsen mit dem hl. Hubertus³ mit den Hirsch, der ein Kreuz zwischen dem Geweih trägt.

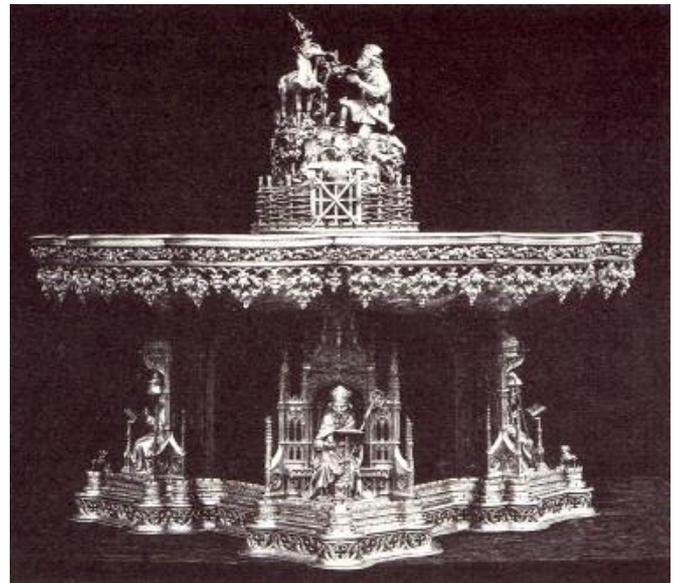


Abb. 11 Die nach Vasters' Konzept gefertigte sog. Große Hubertusschale. Silber, Ornamente vergoldet und teilweise emailliert. Höhe bis zum Schalenrand: 32 cm, Höhe bis zum Hirschgeweih 55cm, Durchmesser: 70 cm. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt/Main (Foto: Luthmer 1885, Taf. IV).

Auch die sich ehemals in Besitz des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, befindliche Ausführung zeigt im Vergleich mit den Entwurfszeichnungen einige entscheidende Veränderungen.⁴ Während die aus Thronen

11

³ Hubertus, Bischof von Tongern-Maastricht (später Lüttich) wurde um 655 geboren und starb am 30. 5. 727 in Tervuren. Er machte mehrere Missionsreisen in die Ardennen, wobei er sich gegen die dort üblichen „heidnischen“ Jagdgebürche wandte. Aufgrund einer späteren Legende, wonach Hubertus sich während der Jagd durch die Erscheinung eines Hirsches mit einem Kreuz im Geweih bekehrt habe, wurde er zum Patron der Jäger und Schützenvereine.

⁴ Die von Richter 1983, S. 66-68, vollständig wiedergegebene Schalen-Beschreibung von Luthmer (1885, Taf IV. und V) soll an dieser Stelle nicht noch einmal zitiert werden – das Hauptaugenmerk gilt hier den Unterschieden von Entwürfen und ausgeführter Schale.

gebildete Architekturbasis eng den gezeichneten Vorlagen folgt, wobei die Evangelisten gegen die vier Kirchenväter Hieronymus, Augustinus, Gregor I. und Ambrosius ausgetauscht und die davor befindlichen, figürlichen Evangelistensymbole durch kleine, Schild haltende Löwen ersetzt wurden, ist der Schalenkorpus von grundlegend anderer Form. Zunächst einmal wesentlich flacher gestaltet, wurde er mit zwölf Buckeln anstelle der vier Pässe gestaltet. Unter dem Schalenrand ist die Wandung mit jenem Ornamentband mit Blüten belegt, das sich auf der Reinzeichnung an gleicher Stelle findet. Der dort angesetzte Kranz wurde allerdings derart verändert, dass sich große Blattelemente mit eingerollten Voluten und kleine abwechseln. Auch reicht der Kranz nun wegen der flacheren Schalenform bis zum Schalenboden.

Zwar erhebt sich bei der Ausführung wie auf der Federzeichnung im Innern der Schale ein Hubertus mit Hirsch auf einem Felsen, doch ist letzterer mit einem geflochtenen Zaun umgeben und der Heilige von anderer Gestalt. Der Kniende neigt sich weniger als beim Entwurf und trägt einen Hut. Zudem befindet sich zwischen ihm und dem Hirsch ein Baum.

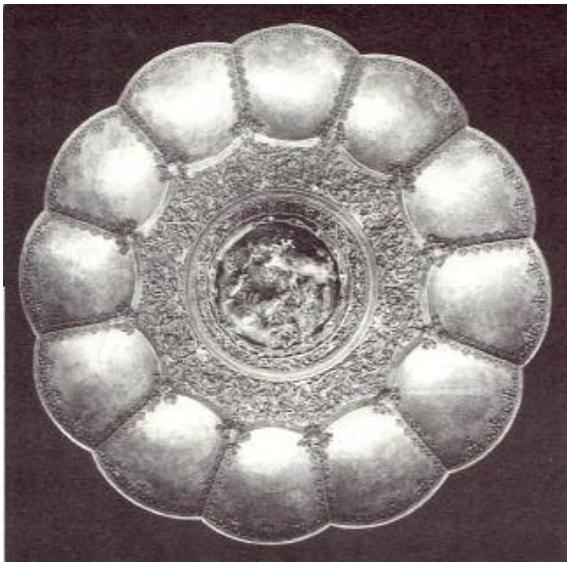


Abb. 12 Blick in das Innere der sog. Großen Hubertusschale“ (Foto: Luthmer 1885, Taf. IV.).

- 12 Insbesondere das Schaleninnere ist verändert. Wie auf der Federzeichnung sind die Grate und der Rand der nun zwölf Schalenkompartimente mit Ornamentfriesen belegt. Allerdings blieben die einzelnen Pässe unverziert, da auf den Weinrebendekor und die eingeschriebenen Kreise (mit Wappen) verzichtet wurde. Statt dessen umgibt ein breiter, den Hauptschmuck

des Innern bildender Fries die Basis der Hubertusgruppe. Er zeigt bunt emaillierte Jagdszenen „in einer schönen, spätgotischen Ornamentik vertheilt, welche am meisten an die Composition des Kupferstecher *Israel van Mechenen* erinnert.“⁵ Für diesen „Jagdfries“ fertigte Vasters Detailzeichnung III. bis IX., die Jäger, aber auch weibliche Figuren, auf der Jagd mit Hunden nach Hirschen und Rehen zeigt. Hierbei dienten die ersten drei Detailzeichnungen (III.-V.) als Rohentwürfe der farbigen Entwürfe (VI.-IX.), auf denen Szenen der Rohentwürfe vollständig übernommen oder in abgewanderte Form verwendet wurden.

3-5
6-9

Bereits Richter wies auf zwei Vorbilder hin, die Vasters aus dem Lüneburger Ratssilber heranzog.⁶ Zum einen leitet sich die Architekturbasis von der sog. „Schale mit den Kirchenvätern“ ab. Aus den Entwürfen wird deutlich, dass Vasters die Figuren ursprünglich in Evangelisten abwandeln wollte. Bei der Ausführung allerdings kehrte er zu den Kirchenvätern zurück.

13



Abb. 13 Sog. „Schale mit den Kirchenvätern“. Aus dem Lüneburger Ratssilber, gestiftet 1476, von Curd Hagen. Berlin, SMPK, Kunstgewerbemuseum (Foto: Richter 1983, Abb. 59).

Symptomatisch für Vasters' Schaffensprozess ist das Übernehmen von Ideen eines Vorbildes, das Abwandeln, Bereichern, Komplizieren und Perfektionieren der Vorlage, hier beispielsweise die Architektur. Wohl des perfekten Resultats wegen – nur eine vollkommene Zeichnung kann ein vollkommenes Objekt hervorbringen

⁵ Luthmer 1885, Taf. IV. und V. – Weiteres Email wurde nach Luthmers Beschreibung am Felsen eingesetzt, am Ornamentband, das den Felsen umschließt, bei den Teppichen, mit denen die Throne ausgestattet sind, und bei den Wappen (vgl. Anm. 3).

⁶ Richter 1983, S. 69; Zum Stück siehe Kat. Berlin 1990, Nr. 5.

–, wegen des hohen Anteils an architektonischen Elementen sowie aus Zeitgründen ließ Vasters die Reinzeichnung von einem Spezialisten, dem Architekten Heinrich Johann Wiethase, erstellen.

- 14 Zum anderen diente die sog. „Schale mit Hirschjagd und Hirsch im Gehege“ sowohl in Form und Dekor (Jagdfries) als Ideenlieferant und als Inspiration für die sich im Innern erhebbende Gruppe.



Abb. 14 Sog. „Schale mit Hirschjagd und Hirsch im Gehege“. Aus dem Lüneburger Ratssilber, um 1505. Silber, vergoldet. Höhe: 15 cm, Durchmesser: 34,5 cm. Berlin, SMPK, Kunstgewerbemuseum (Foto: Richter 1983, Abb. 60).

Als Erklärungsansatz für die Abwandlungen bei der Ausführung mag folgendes vorgeschlagen werden: Das Innere der Schale wurde letztendlich mit einem Jagdfries ausgestattet, der, führt man sich die Legende des hl. Hubertus vor Augen, wesentlich schlüssiger zur Hubertusgruppe passt, als der auf der Zeichnung II. festgehaltene Weinrebendekor.

Für die weiteren, festgestellten Veränderungen im Vergleich zu I. dürfte Vasters selbst verantwortlich gewesen sein. Dennoch kann die Einflussnahme von Wiethase und des Auftraggebers nicht völlig negiert werden.

Die Veröffentlichung der Schale 1885 von Luthmer im Katalog der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild in Frankfurt am Main liefert den Terminus ante quem. Laut Otto von Falke entstand die sog. Große Hubertusschale bereits um 1870 und ist Teil von insgesamt fünf Silbergeräten (P35, Abb. 3; P49, B1 und B1, Abb. 5), die aus einer gemeinsamen, ihm angeblich unbekanntem Fälscherwerkstatt hervorgingen.⁷

⁷ Falke 1924, S. 2-3.

S18. Gefußte und gebuckelte Deckelschale mit dem heiligen Georg
Realisierung: unbekannt

I. E. 2727-1919 (M12B/61): Deckelschale – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 37 x 26,6 cm

Foto: 21/5 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2727-1919, V&A.

Auf runden Fuß mit glatter Hohlkehle und vasenförmigem Schaft mit plastischen, weiblichen Köpfen an deren Schulter erhebt sich die gebuckelte Deckelschale auf Vasters' Bleistiftentwurf (I.). Die acht Buckel des Schalenkorpus sowie des Deckels, welcher einen etwas geringeren Durchmesser aufweist als das Gefäß, wurden lediglich in Umrissen angedeutet und auf dem Entwurf nicht plastisch hervorgehoben. Bis auf die Köpfe am Schaft und die den Deckel bekrönende Gruppe des reitenden heiligen Georg mit Lanze und Drache stellte Vasters keine Verzierung dar.

Die Form des im Stile der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts gestalteten, gefußten Deckelschale, deren Ausführung ungefähr 30 cm hoch sein dürfte, lehnte Vasters an einen Gefäßtyp

an, welchen ein Achat-Pokal im Musée du Louvre in Paris repräsentiert. Dessen Fuß war bereits im Zusammenhang mit einem Achat-Pokal mit Meerjungfrau von Interesse (siehe P23, Abb. 7).¹

Ob Vasters den Pokal mit Georg (I.) auch in Achat fertigen wollte, ist zweifelhaft; der Entwurf plädiert eher für eine Silberarbeit.



Abb. 2 Achat-Pokal. Pariser Hofgoldschmied, Mitte des 16. Jahrhundert. Emailliertes Gold, Kameenbesatz. Höhe: 28,3 cm. Paris, Musée du Louvre (Foto: Hayward 1976, Abb. 254).

Die Komposition der Georgsgruppe entspricht einem Anhänger im Grünen Gewölbte zu Dresden.² Insbesondere das über den Drachen reitende Pferd und die Figur des Georgs mit dem geneigten Haupt, seinem Helm und seiner Rüstung ähneln dem Stück in Dresden. Die Handhabung der diagonal geführten Lanze hingegen sowie die Ausrichtung des Drachen mit dem aufgerichteten Kopf entspricht eher einem um 1600 vom Baseler Meister Hans Bernhard Koch (tätig im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, machte 1588 sein Meisterstück) gefertigten Trinkspiel.³

¹ Zum Stück siehe Hayward 1979, Tafel 254, S. 361 – Die Kameen zeigen laut Hayward zwölf römische Imperatoren und die Deckelbekrönung die französische Krone; das Stück bildete ehemals Teil der französischen Kronjuwelen.

² Der Anhänger wurde bereits betrachtet im Zusammenhang mit dem Anhänger A1, Abb. 7, Anm. 4.

³ Das Stück existiert in zwei Exemplaren. Eines befindet sich im Historischen Museum, Basel, das andere im Züricher Landesmuseum. Vgl. Hermarck 1978, Abb. 176, S. 109. – Zu Hans



Abb. 3 Deckelbekrönung in Form des heiligen Georg mit dem Drachen – Ausschnitt aus Abb. 1.



Abb. 4 Ausschnitt der Georgsgruppe des Anhängers mit dem heiligen Georg, Deutschland, Ende des 16. Jahrhunderts – siehe A1, Abb. 7 (Foto: Ausschnitt aus Syndram 1994, S. 66).



Abb. 5 Trinkspiel „Der heilige Georg mit dem Drachen“. Hans Bernhard Koch, Basel, 1600. Höhe: 29,5 cm. Basel, Historisches Museum (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 176).

Zwei weitere Arbeiten von Vasters zeigen den heiligen Georg, allerdings mit völlig unterschiedlicher Ikonografie, – ein Anhänger in Form des heiligen Georg (A1) und die Bekrönung des Deckelknaufes eines Buckelpokals (P32).

6a
6b

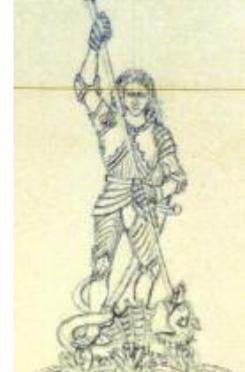


Abb. 6a (links) Ausschnitt aus Vasters' Entwurf des Anhängers in Form des heiligen Georg (E. 2860-1919), vgl. A1, I.

Abb. 6b (rechts) Ausschnitt aus Vasters' Entwurf des Buckelpokals mit heiligem Georg (E. 2741-1919), vgl. P32, I. Bei der Ausführung des Pokals wurde die Deckelbekrönung in Gestalt des heiligen Georg durch einen floralen Knauf ersetzt.

S19. Fußschale auf Mischwesen mit der *Anbetung der Hirten*

S20. Fußschale auf Sphingen

Beide Realisationen: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2758-1919 (M12B/71): Schale

Beschriftung (Bleistift):

Anbetung der Hirten

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 18,6 x 22,9 cm

Foto: 22/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

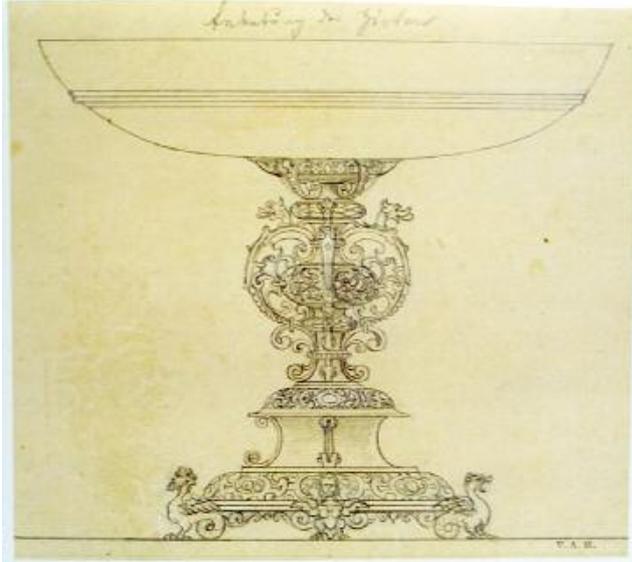


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2758-1919, V&A.

II. E. 2679-1919 (M12A/47): Ornament der Schalenwandung (Contrecoupe)

Beschriftung (Bleistift):

*Contrecoupe
für Schaale
mit Anbetung
der Hirten*

Weißes Papier, Bleistift, violett, gelb aquarelliert

Maße: 21,7 x 23,1 cm

Foto: 19/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

III. E. 2756-1919 (M12B/71): Schale

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte, Bleistift

Maße: 18,6 x 20,5 cm

Foto: 22/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig (Farbspuren).

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2679-1919, V&A.

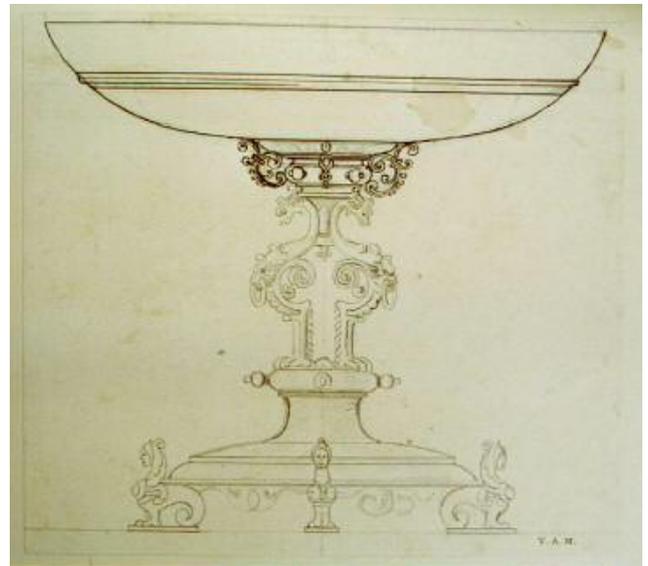


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2756-1919, V&A.

In ähnlicher Gestaltung und mit identischem Gefäß erscheinen zwei auf vier Figürchen ruhende Fußschalen im Vastersschen Konvolut: Die Schale auf sphinxartigen Mischwesen (S19) überschrieb Vasters mit *Anbetung der Hirten*, obwohl weder der phantasievolle Dekor der Seitenansicht (I.) noch der Entwurf der Schalenwandung (II.) auf das christliche Thema eingeht. Hier wurden die den Fuß tragenden Figürchen unterschiedlich gestaltet. Dagegen erhebt sich die vergleichbare Schale (S20: III.) auf vier identischen, in kaum mehr als den Umrissen gezeichneten Sphingen mit löwenbeinähnlichen Vorderextremitäten, volutenartig eingerollten Schweifen und mit Diademen, hinter denen eine Volute auf dem Kopf angebracht ist. Ausgestattet mit Kopftüchern, erscheinen die aufgesetzten Brüste unverhüllt.

Stärker eingerollt und mit Ringen strukturiert erscheinen die Schweife der sphinxartigen Mischwesen von der Schale mit der *Anbetung der Hirten* (I.). Alle der drei auf der Zeichnung sichtbaren Figürchen sind geflügelt – die Flügel sind ausgebreitet – und sie verfügen über vogelfußähnliche Vorderextremitäten. Ihre Köpfe hingegen wurden alternativ kreiert, links der Kopf eines bärtigen Mannes, in der Mitte der einer Frau mit am Hals geknoteten Kopftuch – diese Figur ist zudem gebust – und rechts ein Drachenkopf mit aufgerissenem Maul.

Auch die auf den Rücken der Figürchen getragenen Füße sowie die Schäfte beider Schalen sind unterschiedlich gestaltet:

Bei der Schale mit der *Anbetung der Hirten* (I.) ist die untere Wulst als auch die mit einer hochgezogenen, glatten und unverzierten Hohlkehle abgesetzte, gewölbte Sockelplatte des runden Fußes mit Rollwerk verziert, das Früchte rahmt und bei der Ausführung getrieben wurde. Zudem schmücken C-Spangen die Hohlkehle und der Rand des Fußes ist zwischen den Tragefigürchen mit einem Volutenkranz besetzt.

Ein ähnlicher, skizzierter Volutenkranz unterfängt den ansonsten unverziert dargestellten Fuß der Schale auf Sphingen (III.) Dieser weist im Vergleich zu I. einen größeren Durchmesser auf, während die nicht wulstförmige, sondern leicht gerundete Zarge und die Hohlkehle schmaler (schlanker) aufgefasst ist. Anstelle einer gewölbten Sockelplatte endet der Fuß hier in einer geraden, die von einer kleinen, mit vier Kügelchen besetzten Wulst eingefasst ist.

Der vasenförmige Schaft der Schale mit der *Anbetung der Hirten* (I.) ist wie die Hohlkehle des Fußes mit C-Spangen besetzt. Am gekehlten Schaftsockel wurden kleine Spangen auf große gelegt und – mit den stark gerollten Nasen nach außen weisend – mit einem Ring angegurtet. Hierauf erheben sich gekonterte, chimärenartig ausgebildete, mit züngelnden Drachenköpfen besetzte C-Spangen, die zum Hals der Schaftvase führen. Eine mit Blättern verzierte Wulst über dem Vasenhals trägt wiederum kleine, nun mit Kügelchen besetzte C-Spangen. Von diesen zweigen Blätter ab, die das nach außen gewölbte Zentrum (kein vertiefter Spiegel!) der Schale mit rundem Durchmesser aufnehmen.

Der Schaft der Schale auf Sphingen (III.) hingegen ist durchbrochen gearbeitet und wird aus

Mischwesen gebildet. Diese umstehen mit dem Rücken zueinander auf der Sockelpatte des Fußes eine zentral aufgesetzte Halbkugel. Gerade Beine auf Löwenpranken führen zum stark vorgewölbten Leib, der mit einer beringten Knorpelmaske besetzt ist, während in die Hohlrücken oben eingerollte C-Schwünge eingeschrieben sind. Gebuste Oberkörper gehen von hier in schwanengleiche Hälse und mit Voluten und Ohren verfremdete Köpfe über. Letztere unterfangen eine kleine, wie unten mit Kügelchen verzierte Wulst, die, ähnlich zur Schale auf I., mit C-Spangen besetzt ist. Anstelle von Blättern nehmen hier allerdings weitere kleine, gekontert aufgestellte C-Spangen das außen gewölbte Zentrum der Schale auf. Die Spangen sind wie auf I. unten am Schaft aneinander gegurtet.

Wie sich Vasters die Schalenwandung von I. vorstellte, ist dem mit *Contrecoupe für Schale mit Anbetung der Hirten* bezeichneten Entwurf II. zu entnehmen. Mit mehreren konzentrischen Kreisen deutete er die Einteilung der Wandung an und legte in violetter, gelb aquarellierter Zeichnung in einem Viertelsegment oben beispielhaft den mit Früchten und geflügelten Puttenbüsten bereicherten Rollwerkdekor fest.

Trotz ihrer unterschiedlichen, obschon ähnliche Dekore aufzeigenden Gestaltung ähneln sich die Konturen beider Schalen. Beide Wandungen werden auf halber Höhe von drei Profilen gegliedert: Darüber ist hier wie dort die Wandung glatt bzw. darunter reliefiert. Die gleiche Form sowie identische Höhe der Gefäße mit einem Durchmesser von ca. 19 Zentimetern suggeriert, dass Vasters mit Zeichnung I. und III. alternative Vorschläge eines Gefäßes festhielt oder von der einen Schale ein verändertes Duplikat erstellte.

Die letztgenannte Möglichkeit, d.h. die Kreation zweier modifizierter Duplikate bestätigte sich durch die Auffindung der Ausführungen im Katalog der ehemaligen Sammlung Spitzer, in der beide in vergoldetem Silber gefertigten Schalen als deutsche Arbeiten des 16. Jahrhunderts geführt wurden.¹

¹ Ausführung von S19: Spitzer 1891 (III), S. 16, 17, Nr. 33, Taf. VIII (Orfèrerie civile): „Coupe. Argent doré. Travail allemand (fin de XVIe siècle). La coupe, de forme circulaire et peu profonde, repose sur un pied en balustre flanqué de huit anses, quatre grandes et quatre petites, en forme de volutes et découpée à jour. La base, à deux étages, supportée par quatre sphinx de haut relief, est décorée de cartouches; des bouquets de fruits sont



repoussés sur la tige, et le dessous de la coupe est orné de chérubins alternant avec des cartouches et des guirlandes. Un grand médaillon en argent repoussé et doré occupe presque tout l'intérieur de la coupe. On y a représenté l'Adoration des bergers. A gauche, à l'entrée de la crèche près de laquelle se tient debout saint Joseph, on aperçoit Jésus enfant, étendu dans une corbeille remplie de paille. Trois petits anges et la Vierge agenouillée l'adorant. A droite, on voit un berger à genoux, qui vient de déposer un agneau en offrande auprès du Sauveur; deux autres bergers, dont l'un porte une cornemuse, l'accompagnent. Au fond, des ruines et un ange annonçant aux bergers la naissance de Jésus. Sur le bord, à l'intérieur et à l'extérieur de la coupe est gravée l'inscription suivante: VT PERDERET QVOS CINDIDIT BEATVVS AVCTOR SAECVLI SERVILE CORPVS INDVIT. GAVDET CHORVVS CÆLESTIVM ET ANGELI CANVNT DEO PALAMQVE FIT PASTORIBVVS. PASTOR CREATVM OMNIVM.“;

Ausführung von S20: Ders., S. 25, Nr. 66, Taf VIII: „Coupe. Argent doré. Travail allemand (XVIe siècle). La coupe, circulaire et légèrement concave, repose sur un pied circulaire porté par quatre chimères de haut relief. Sur sa surface bordée d'un rang d'oves sont représentés de poissons jouant sur le flots. La tige se compose de quatre consoles adossées, terminées à leur partie inférieur par des griffes de lion et à leur partie supérieur par des têtes d'animaux. Le dessous de la coupe est décoré de quatre termes de femmes ailées, alternant avec des cuirs découpés encadrant des trophées et des bouquets de fruits. A l'intérieur de la coupe est figurée la légende de Scylla. Nisus, vêtu en guerrier antique, monté sur un cheval au galop, occupe le centre de la composition. A droite et à gauche, des groupes de guerriers. Au fond, on aperçoit Scylla tenant à la main la mèche de cheveux qu'elle a coupée à son père; on la voit encore sur le haut d'une tour qui fait partie de l'enceinte d'une ville, au dernier plan: fond de paysage et de fabriques. Sur le bord de la coupe, à l'intérieur et à l'extérieur, est gravée l'inscription suivante qui explique le sujet: QVID NON COGIT AMOR TESTIS NISEIA VIRGO AVSA IN PVRPVREA REGNA PATER. COMA FATALI. TONDERE MANV QVID MOENIBVS HOSTEM ARCES HOSTE MAGIS NATA TIMENDA. TIBI EST. – HEV QVANTO STETIT VNIVS TONSVRA CAPILLI SCYLLA TIBI EN TECTVM PATRIA VERSA TVA EST NIL AGIS AT VOBIS MALE SIT NOX SOMNE CVPIDO QVORVM OPERA TANTVM SVSCIPERE AVSA SCELVS.“

Abb. 4 Abbildungen der nach Vasters' Entwürfen gefertigten Schale mit der *Anbetung der Hirten* (links und Mitte) sowie des Innern der Schale auf Sphingen (rechts). Silber, vergoldet, S19 auch emailliert (Fuß). Höhe: 16,8 cm (S19) bzw. 18 cm (S20). Durchmesser beider Schalen: 18,8 cm (Foto: Spitzer 1891 (III), Taf. VIII).

4 Während auf Taf. VIII. des Spitzer-Kataloges neben einer Seitenansicht der Schale mit der *Anbetung der Hirten* (S19) – diese entspricht genauestens Entwurf I. und II. – auch das namentgebende Relief im Schaleninnern abgebildet ist, findet sich auf derselben Tafel von der Schale auf Sphingen (S20) nur eine Abbildung deren Innern – dieses ist mit einem Relief der Skylla-Legende verziert –, derweil die zugehörige Beschreibung im Katalog verdeutlicht, dass das Äußere der Schale Entwurf III. gleicht.

Beide Sujets im Innern der Schalen werden von lateinischen Inschriften gesäumt und offensichtlich sind die Szenen an historische Vorlagen angelehnt oder kopieren diese sogar. Ob diese Reliefs auf Vasters zurückgehen, ist unklar – zumindest entsprechen die Szenen keiner im Konvolut erhaltenen Zeichnung.

Eine Tazza² im Rijksmuseum, Amsterdam, führt einen mit Vasters' Fußschalen (besonders I.) sehr ähnlichen Aufbau vor und dürfte als Vorbild gedient haben.

² Siehe Kat. Amsterdam 1967 (2), Abb. 27, 28.



Abb. 5 Fußschale bzw. Tazza. Silber, vergoldet. Middelburg, 1595, zugeschrieben an Matthias Molckman. Höhe: 20 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Foto: Kat. Amsterdam 1967, Abb. 28).

S21. Tazza mit Masken und Buketts
Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2759-1919 (M12B/71): Tazza

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 14,4 x 22 cm / Foto: 22/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und beschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2759-1919, V&A.

II. E. 2677-1919 (M12A/47): Dekor der Schalenwandung (*Contecoupe*)

Beschriftung (Bleistift):

Contrecoupe zu

fein getriebe[ner] + vergoldeter Schaal[e]

Weißes Papier, Bleistift, violett

Maße: 22,2 x 21,1 cm

Foto: 19/33 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

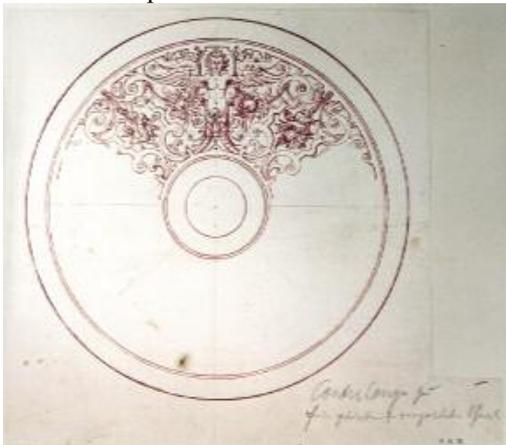


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2677-1919, V&A.

vasenförmigem Schaft, kugelsegmentförmigem Unterfang und kredenzartigem, vertieften Teller mit breiter, leicht hochgezogener Fahne. Sowohl die Zarge des Fußes als auch der Unterfang sind mit Zungenkränzen verziert, welche beispielhaft auf der rechten Seite dargestellt wurden, während die Fußglocke mit Fruchtbuketts geschmückt ist. Solche Buketts zieren auch den vasenförmigen Schaft und hängen an Girlanden von gehörnten Masken an der Vasenschulter herab. Wie Kopffüssler wirken die drei Henkel der Schaftvase, welche als Blattmasken mit weit aufgerissenen Mäulern und Vogelbeinen erscheinen.

Ohne Fahne beträgt der Durchmesser der Schalenvertiefung auf I. 13,2 cm. Allerdings indiziert eine Überarbeitung (Skizze) mit einer waagerechten Linie (0,5 cm unter der Fahne) und zarten Wandungslinien, die zum Unterfang führen, eine breitere und flachere Schalenvertiefung mit einem Durchmesser von 14,4 cm. Dieses Maß entspricht exakt dem inneren Kreis auf dem violett gezeichneten Ornamententwurf der Schalenwandung (II.), auf dem an Girlanden hängende Buketts an den Kreuzpunkten befindliche, cherubinartige, weibliche Halbfiguren mit ausgebreiteten Flügeln flankieren. Deren Leiber verzweigen in zwei Voluten, die, seitlich davon zu Stabwerkrahmen vervollständigt, mit zentralem Rüstwerk besetzt sind.

Nicht allein die Größe plädiert also für eine Zugehörigkeit von II. zu I., sondern auch Stil und Motiv des Ornaments.

Deren weiblichen Halbfiguren (mit ausgebreiteten Flügeln) und das umgebende Ornament mit den rahmenden Buketts zeigen eine große Ähnlichkeit mit dem getriebenen Ornament eines Beckens von Johann Moritz von Nausau-Siegen, das mit einer zugehörigen Kanne Teil des im British Museum, London, verwahrten Waddesdon Bequest bildet.

Eine Meistermarke mit den Initialen HB (in Ligatur) auf der Kanne deutet möglicherweise auf Hieronimus Berckhausen (1567-1657, Meister 1598) als Fertiger hin. Tait äußert keine Zweifel an der Authentizität von Kanne und Becken¹; daher muss hier wohl im Ornament des Beckens das Vorbild für das Wandungsornament von Vasters' Schale erkannt werden.

1 Eine Silber-Tazza (I.) konzipierte Vasters mit Stilelementen des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts auf hohem, glockenförmigen Fuß mit

¹ Zu Kanne und Becken vgl. Tait 1988 (II.), Nr. 46-47, S. 238-255; zu Berckhausen vgl. Saur, 9, S. 384, Berghäuser (Beckhauser, Berckhauser, Berckhausen, Berckhusen, Berckhausen), Hieronimus (Hieronymus) (Lüneburg [?]1567- vor 17.8.1657 Nürnberg). Berckhausen war Goldschmied und Ornamentstecher.



Abb. 3a (oben) Ausschnitt aus Abb. 2.
Abb. 3b (unten) Ausschnitt aus dem Becken von Johann Moritz von Nassau-Siegen. Nürnberg, kurz nach 1610, möglicherweise gefertigt von Hieronimus Berckhausen (1567-1657, Meister 1598). Silber, vergoldet. Durchmesser: 56,5 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1988 (II.), Ausschnitt aus Abb. 252).

5 Die Richtigkeit der Zuordnung von Entwurf II. zum Schalenentwurf I. bestätigte endgültig die Auffindung der Ausführung, welche sich, illustriert und beschrieben, im Katalog der ehemaligen Sammlung Spitzer fand.² Die Beschreibung des laut Vasters' Anweisung *fein getriebe[nen] + vergoldete[n]* Schalenäußeren verdeutlicht allerdings, dass das auf II. viertelig konzipierte Cherubin-Ornament in ein dreiteiliges alteriert wurde und damit noch enger an das Becken im British Museum angelehnt ist. Auch dort zieren (zwischen Kartuschen) drei cherubinartige Halbfiguren das Becken.



Abb. 4a (links) Ausschnitt aus Abb. 1.
Abb. 4b (rechts) Balusterförmiger Schaft mit Masken und Fruchtbuketts an einer Tazza von Adam van Vianen. Utrecht, 1612. Höhe der Tazza: 16 cm (Foto: Hayward 1979, Taf. 624).

² Spitzer 1891 (III), S. 28, Nr. 76 (Orfèvrerie civile).

Daneben erinnert der Masken- und Fruchtbukettdekor des vasenförmigem Schaftes von Vasters' Schale (I.) an den balusterförmigem Schaft einer 1612 gefertigten Tazza³ von Adam van Vianen (um 1569-1627, Meister 1593)⁴. Zudem finden sich an dem authentischen Stück vergleichbare Stabwerkornamente.

4a
4b



Abb. 5 Illustration der nach Vasters' Entwürfen gefertigten Schale in der ehem. Sammlung Spitzer. Mit gefälschten Marken versehen, wurde das Stück als Augsburgischer oder Ulmer Arbeit des 17. Jahrhunderts ausgegeben. Silber getrieben, graviert und vergoldet. Höhe: 13,5 cm, Durchmesser der Schale: 19,4 cm (Foto: Spitzer 1891 (III), S. 28, Nr. 76).

Das Schaleninnere ist laut der Beschreibung im Spitzer-Katalog mit einem Relief verziert, das den Bau einer Festung zeigt.⁵

Zwei gefälschte Marken in Augsburgischer Manier auf dem Fußrand – scheinbar ein Jahresbuchstabe und Beschauzeichen – sollten die Benennung der Ausführung in der Sammlung Spitzer als Augsburgischer Schale des 17. Jahrhunderts belegen.

6

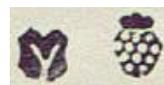


Abb. 6 Der Fußrand der gefertigten Schale wurde mit in Augsburgischer Manier gefälschten Marken versehen: „Sur la patte sont frappé deux poinçons.“ (Foto: Spitzer 1891 (III), S. 28, Nr. 76).

³ Zum Stück vgl. Hayward 1979, Taf. 624.

⁴ Zu Adam van Vianen siehe DA, Bd. 32, S. 401; Thieme-Becker, 34. Band, S. 320.

⁵ Spitzer 1891 (III), S. 28, Nr. 76: „Intérieur: Dans une médaillon circulaire entouré d'un tore de laurier en relief et d'un cercle de feuillages gravés au pointillé, est représentée la construction d'une forteresse. Au premier plan, deux hommes, l'un jeune, l'autre vieux, vêtus d'un costume moitié antique, moitié oriental, prennent des mesures pour la taille d'une pierre. A gauche, près d'un trophée d'armes, un tailleur de pierre est au travail. Au fond, on voit des murailles et des tours à la construction desquelles travaillent plusieurs ouvriers; d'autres gâchent du mortier. Les personnes du premier plan sont presque en ronde bosse.“

S22. Kredenz auf Giganten

Realisation: unbekannt

I. E. 2757-1919 (M12B/71): Schale

Beschriftung (Bleistift):

H

Hellbeiges Papier, Tinte, Bleistift

Maße: 15,8 x 32,6 cm

Foto: 22/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

- 1 Auf einer architektonisch gestalteten Basis mit resalitartigen Vorsprüngen an den Zentren der vier scheinbar gleich langen Seiten knien vier Giganten – bärtige und nackte Männer – in aufrechter Haltung auf Felsen. Ihre jeweils Rechte auf das Knie des vorgestellten rechten Beines abstützt, halten sie mit ihrer anderen Hand auf ihrer linken Schulter den wohl runden Fuß einer als Federzeichnung dargestellten Kredenz (I.), während sie ihren gedrehten Kopf dem Betrachter zuwenden. Damit legte Vasters eine Hauptansichtsseite fest, was recht ungewöhnlich für ein derartiges Stück erscheint. Die tellerartig flach gehaltene Schale der Kredenz umschließt im Zentrum den konischen Schaft, in welchen sich der profilierte Fuß mit gekehlter, glatter und unverzierter Zarge erweitert, als wäre der Schaft vasenartig fortgesetzt. Eine gepunktete Linie deutet die Fortsetzung des Schaftes über die Ebene der Schale hinaus an. Sowohl der Schaftansatz als auch der obere Abschluss der Gigantenbasis sind mit einem dicht gesetzten Kranz von Fassungen (oder Spangen?) besetzt, während die Wandung der

Basis zwischen den Resaliten mit Flamboyant-Maßwerk durchbrochen ist: in Kreise eingeschriebene Fischblasen.

Daneben deutet auf gleicher Höhe ein *H* auf dem vorderen Resalit als Versatzmarke an, dass hier ein Besatz vorgesehen war. Welcher Art lässt sich aus dem Buchstaben nicht erschließen.

Das Konzept des Gefäßes (der Aufbau) zeigt eine gewisse Nähe zur sog. „Schale mit den Kirchenvätern“ aus dem Lüneburger Ratssilber (vgl. S17, Abb. 13), an der sich Vasters für die sog. Große Hubertusschale angelehnt hatte. Wie dort dürfte das Innere hier dekorativ gestaltet sein.

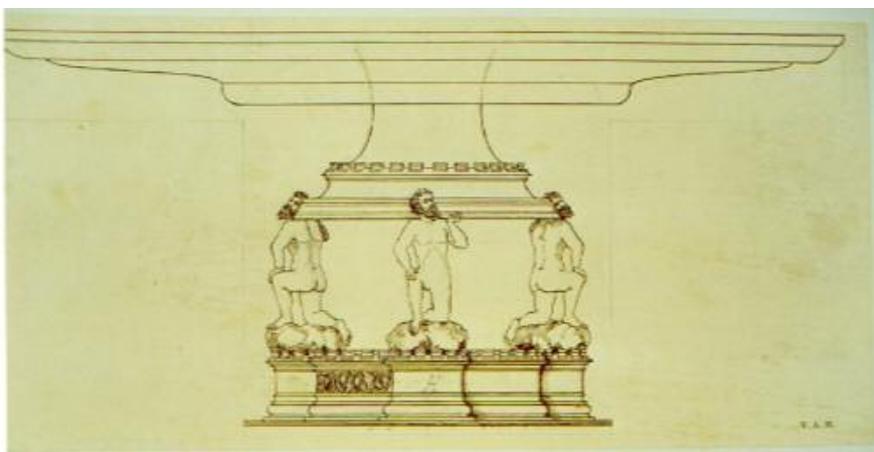


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2757-1919, V&A.

B1. Deckelbecher

Realisation: Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main
 Datierung: vor 1885, vielleicht um 1870

I. E. 2763-1919 (M12B/73): Deckelbecher – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift

Maße: 40,5 x 16,3 cm / Foto: 22/8 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

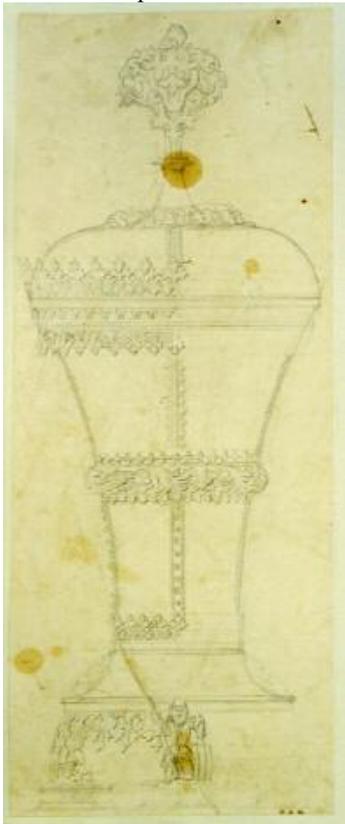


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2763-1919, V&A.

- 2 Richter erkannte zwar, dass der Becher aus der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, eine „Fälschung des 19. Jahrhunderts“ ist, allerdings nicht den Verantwortlichen dieser „freie[n] historische[n] Schöpfung“, deren „überladener niellierter Figurendekor (...) deutliche Züge des 19. Jahrhunderts [zeige]“ und so eindrucksvoll den horror vacui des 19. Jahrhunderts demonstriere.¹

Während sich im Konvolut eine Bleistiftzeichnung des Deckelbechers erhalten hat (I.), finden sich für die in Niello ausgeführten Szenen keine Entwürfe.

Der Pokal (I.) ruht auf drei figürlichen Füßen – von denen wurde der mittlere exemplarisch und der rechte nicht gezeichnet –, welche als Wappenträger bzw. Landsknecht mit Hellebarde und Wappenschild gestaltet sind. Jede Figur kniet auf einem vierpassigen Sockel mit durchbrochener Zarge.

Auch den Schmuck des im gotischen Stil erscheinenden Bechers stellte Vasters beispielhaft nur auf einer Seite dar (links): Einander gegenüber angeordnete Blattkränze – begleitet von gedrehten Bändern und im Zentrum der Wandung ein aus emaillierten Gold gefertigtes, appliziertes Ornamentband (Ranken) einfassend – und zarte, senkrecht verlaufende Bänder unterteilen die Oberfläche des konisch geformten Bechers in mehrere Felder. Diese sind wie angesprochen beim ausgeführten Stück mit niellierten, figürlichen Szenen geschmückt. Ein Blattknauf auf einem sich verzweigenden Schaft, der mit ein Profilring ausgestattet ist, bekrönt den Deckel.



Abb. 2 Der nach Vasters' Entwurf gefertigte gotisierende Deckelbecher. Silber, Niello, emailliertes Gold. Höhe: 32 cm. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Richter 1983, Abb. 4).

Vasters dürfte seinen Prunkbecher in Anlehnung an authentischen, mit seiner Arbeit vergleichbaren Vorbildern aus dem Ingotstädter Ratssilber gestaltet haben, welche dem Gold-

¹ Richter 1983, S. 11, 12. – Luthmer 1885, Taf. 10.

schmied Hans Greiff (tätig in Ingolstadt um 1470 bis 1513)² zugeschrieben werden.



Abb. 3 (links) Hans Greiff zugeschrieben, Becher des Bürgermeisters Glätzle, aus dem Ingolstädter Ratssilber. Ehemals Sammlung Max von Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt am Main. Silber vergoldet. Höhe: 43,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art (Foto: Fritz 1966, Abb. 184).

Abb. 4 (rechts) Hans Greiff zugeschrieben, Becher mit dem Wappen des Bürgermeisters Hans Glätzle, aus dem Ingolstädter Ratssilber. Silber, teilweise vergoldet, Email. Höhe: 39,4 cm. New York, The Cloisters (Foto: The Cloisters, Feb. 1972, S. 132).

- 3 Der eine Becher des Bürgermeisters Glätzle stammt aus der ehemaligen Sammlung Max von Goldschmidt-Rothschild zu Frankfurt am Main und befindet sich heute im Metropolitan Museum of Art, New York.³ Der sich verjüngende Becher ist ganzflächig mit graviertem Rankenwerk überzogen und durch ein plastisches, waagrecht umlaufendes florales Band in zwei Zonen gegliederte. Diese Einteilung ergänzte Vasters auf I. mit den oben erwähnten Blattkränzen und gedrehten Bändern und fügte die senkrechte Gliederung von Wandung und Deckel hinzu. Darüber hinaus ersetzte Vasters auf I. die florale Gravur des Ingolstädter Stückes durch die niellierten Szenen und ersetzte die Füße des Vorbildes in Gestalt von wilden Männer auf mehrpassigen Sockeln durch die Landsknechte in beinahe identischer Haltung.

² Thieme-Becker, 14. Bd. S. 583.

³ Zum Stück vgl. Fritz 1966, Kat.Nr. 521, S. 215, 216, Abb. 183, 184.

Schließlich übernahm er die nach dem Vorbild von Lübecker Bechern hoch gewölbte Deckelform⁴ und gestaltete einen sehr ähnlichen Deckelknauf.

Der zweite Becher wird seit 1950 in New York (The Cloisters) verwahrt. Die mit 39,4 cm 4 vergleichbar hohe Arbeit führt die als Füße dienenden, knienden Landsknechte vor, allerdings auf einfachen Basen mit quadratischem Grundriss.

Auch hier zeigt die konische Wandung die aufgelegten, waagerechten vegetabilen Bänder, während wie beim anderen Vorbild eine senkrechte Gliederung fehlt und die Felder schmucklos belassen wurden. Der Deckel ist flacher geformt als das erst genannte Vorbild, und der Knauf um eine bekrönende Helmzier erweitert.

Falke berichtete 1924 über fünf Arbeiten, die um 1870 aus einer ihm angeblich unbekanntem Fälscherwerkstatt hervorgingen: das Trinkhorn auf Fabelwesen (P49), eine Variation des sog. Corvinus-Pokals (P35, Abb. 3), die sog. Große Hubertusschale (S17), der hier besprochene Becher sowie ein weiterer Becher.⁵ Dieser weist eine deutliche Nähe zum Becher im Metropolitan Museum of Art, New York (Abb. 3) auf.⁶ 5



Abb. 5 Becher. Silber vergoldet, graviert, mit Email. Höhe: 37 cm. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Luthmer 1883, Taf. 42).

⁴ Vgl. Hernmarck 179, S. 77.

⁵ Falke 1924, S. 2-3.

⁶ Zum Becher siehe Luthmer 1883, Taf. 42 (angegeben in Falke 1994, S. 3).

B2. Deckelbecher mit Schildträger und wappenhaltenden Löwen

Realisation: unbekannt

I. E. 2746-1919 (M12B/68): Deckelbecher – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 40,1 x 16,8 cm

Foto: 21/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2746-1919, V&A.

Eng verwandt mit dem Prunkbecher aus der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (B1) ist dieser in Bleistift entworfene Becher (I.) von Vasters. Das Stück ruht auf den Rücken von Füßen in Gestalt sitzender und Wappen haltender Löwen. Alternativ wurde auf der rechten Seite der Zeichnung einer der Löwen durch einen skizzierten Drachen ersetzt.

Die Wandung des Bechers ist mit diagonal verlaufenden, gedrehten Bändern verziert, die als Astwerk gestaltet sind, wie auf der Zeichnung exemplarisch auf der rechten Seite verdeutlicht wurde. Während über dem eingeschnürten Fuß des Bechers und am Deckelrand

vegetabile Kränze den Becher schmücken, befindet sich in der Mitte der Wandung ein Rankenband, das mit grotesken Figuren durchsetzt ist.

Auf dem mit Einschnürungen versehenen Deckel erhebt sich ein Rankenknauf, auf dem eine männliche Figur, (Schildträger) mit Wappenschild und bewimpelter Standarte steht.

Derartig kunstvoll verzierte Prunkbecher wurden ab der Mitte des 15. Jahrhunderts bis ins frühe 16. Jahrhundert gefertigt und dienten ehemals zu zeremoniellen Zwecken.¹ Solche Arbeiten, beispielsweise sei der um 1480 entstandene, sogenannte „Fürstenbergische Lebensbecher“ herangezogen, schwebte dem Aachener Goldschmied als Vorbild für den hier vorliegenden Entwurf vor, den er als eigenständige Arbeit kreierte.



Abb. 2 Der „Fürstenbergische Lebensbecher“. Silber getrieben und gegossen. Straßburg (?), um 1480. Privatbesitz (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 25).

¹ Dazu Hernmarck 1978, S. 76. Zum „Fürstenbergischen“ Lebensbecher vgl. ebenda S. 77.

B3. Deckelbecher in Akeleiform

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2745-1919 (M12B/68): Deckelbecher – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift / Maße: 49,2 x 21,2 cm

Foto: 21/27 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert

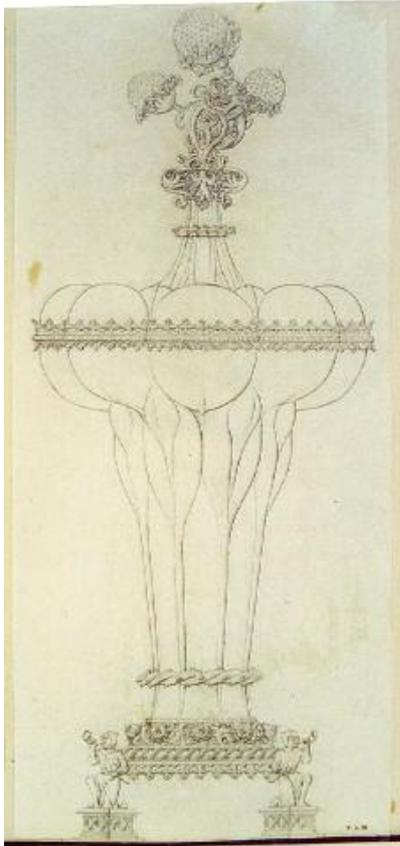


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2745-1919, V&A.

- 2, 1 Der exakt nach Vasters' Bleistiftentwurf (I.) in vergoldetem Silber im selben Maßstab gefertigte Becher wurde 1929 in den New Yorker Anderson Galleries als Original des 16. Jahrhunderts aus Nürnberg versteigerte. Die Versteigerung von Objekten aus der ehemaligen Sammlung Spitzer, damals im Besitz von Baronin Coche de la Ferte und Madame Augustin Rey de Villette, Paris, fand vom 9. bis 12. Januar statt.¹

¹ Kat. Spitzer 1929, Lot 587, S. 289: „In the form of a reversed cone, with bold gadroons at the neck which are repeated on the cover. The base is formed by a circular member on three feet representing musical putti which in return repose on ajouré trefoils. The base is richly ornamented in high relief with fluted foliations, the cone with an ornament of intertwined branches. The cover with foliations, with finial in form of a three-bulbed

In Form eines umgekehrten Kegels mit Buckeln, die Deckel und Gefäßrand formen, erhebt sich der Becher auf drei in Maßwerk durchbrochenen, dreipassigen Basen, welche Füße in Gestalt musizierender Knappen tragen und nicht Putti, wie der Versteigerungskatalog der Anderson Galleries vermerkt. Sowohl Gefäß- und Deckelrand (mit Email) als auch der Fußring werden von einem Blattkranz gesäumt. Der Fußring ist zudem reich ornamentiert mit diagonal aufgelegten gedrehten Bändern (Kordelfiligran) sowie einem Relief aus Blättern und weit hervorstehenden Früchten. Die Wandung – sowie der Schaft des Deckelknafs in Form einer in drei knolligen Früchten endenden Distel mit nach unten gewölbten Blättern – ist eingefasst von einem Ring aus gedrehtem Astwerk.

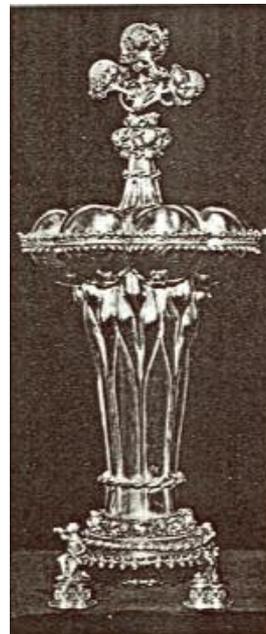


Abb. 2 Der nach Vasters' Entwurf ausgeführte Deckelbecher. Vergoldetes Silber, teilweise emailliert. Höhe: 49,2 cm. Ehemals Sammlung Spitzer (Foto: Kat. Spitzer 1929, Lot 587).

Als Vorbild mag ein Deckelbecher auf drei Wildleuten im Kunsthistorischen Museum, Wien², gedient haben. Besonders aber ein Stück im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg³, führt vergleichbare Merkmale vor, wie den Astreif an Wandung und Deckelschaft oder die Basen auf dreipassigem Grundriss mit durchbrochener Zarge, auf denen wilde, das Gefäß tragende Männer angebracht sind.

thistle with contorted leaves. The rim of cover with finely ajouré fleur-de-lys. Height with cover, 19 1/2 inches.”

² Zum Stück vgl. Kohlhaussen 1968, Abb. 498, Kat.Nr. 380.

³ Zum Stück vgl. Kohlhaussen 1968, Abb. 496, Kat.Nr. 379.



Abb. 3 (links) Deckelbecher in Akeleiform auf drei Wildleuten. Silber, teilvergoldet. Nürnberg, um 1500. Höhe: 30 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Foto: Kohlhaussen 1968, Abb. 498).

Abb. 4 (rechts) Deckelbecher in Akeleiform auf drei Wildleuten Nürnberg, um 1500. Silber, teilvergoldet. Höhe gesamt: 36,5 cm, Höhe ohne Deckel: 21,7 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Foto: Kohlhaussen 1968, Abb. 496).

Mit dem genannten Becher im Germanischen Nationalmuseum vergleicht Kohlhaussen einen Becher in der Sammlung Spitzer⁴ (nicht der nach Entwurf I. gefertigte Becher), auf den bereits Kris verwies im Zusammenhang mit dem Becher im Kunsthistorischen Museum, Wien⁵. Kohlhaussen führt zwei moderne Vergleichstücke an.⁶ Demnach befanden sich in Weimar und ehemals Nürnberg (1900 entstanden), jeweils in Privatbesitz, zwei Becher in Akeleiform, die dem gleichen (eigenen) Typ angehören wie der ehemals bei Spitzer befindliche Becher. Der Typ zeichnet sich durch jeweils zwei Reihen von Buckeln unter dem Gefäßrand sowie unten am Fuß aus, während

⁴ Spitzer 1891 (III), S. 10, Nr. 5, Taf. V; Spitzer 1892, Lot 1705.

⁵ Kris 1932, Nr. 15 – darin ist die Lotnummer im Versteigerungskatalog Spitzer 1893 falsch wiedergegeben (nicht Lot 1075, sondern Lot 1705, vgl. vorige Anm.).

⁶ Kohlhaussen 1968, Kat.Nr. 279, S. 339: „Dieser Deckelbecher [bei Spitzer] stellt jedoch – mit rundem Fuß und Mündungsrand sowie je zwei Buckelreihen auf dem eigentlichen Gefäß unterhalb der Mündung, wie oberhalb des Fußes – einen anderen Typ dar, zu dem zwei Beispiele in Weimar'schem und ehemals Nürnberger Privatbesitz gehören. Ich habe nur das letztere in der Hand gehabt, das um 1900 auf Bestellung einer Nürnberger Patrizierfamilie als Sportpreis entstand (Kiel, Privatbesitz). Auch das Weimarer Stück, dem Spitzer'schen verwandt, macht schon nahe der Abbildung keinen alten Eindruck.“

die Becher im Germanischen Nationalmuseum und im Kunsthistorischen Museum dort jeweils nur ein Reihe von Buckeln haben.

Daher schließt Kohlhaussen: „Möglicherweise beruhen alle drei letztgenannten Arbeiten [hier Abb. 5 sowie die beiden modernen Vergleichstücke] auf der Kenntnis eines im 19. Jahrhundert noch in Nürnberg befindlich gewesenen Originals, dem sie mehr oder weniger naiv folgen, ohne daß Fälscherabsicht bestanden hat.“

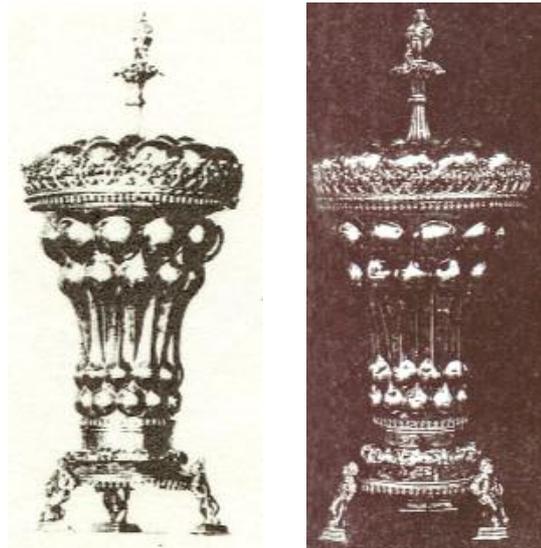


Abb. 5 (links) Becher. Silber vergoldet. Angeblich Deutschland, Anfang des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlicher jedoch zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Höhe: 35,5 cm. Ehemals Sammlung Spitzer (Foto: Spitzer 1893, Lot 1705).

Abb. 6 (rechts) Becher. Silber vergoldet. Höhe: 38 cm. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Luthmer 1883, Taf. 4).

Die Ähnlichkeit der Füße des angeblich am Anfang des 16. Jahrhunderts in Deutschland entstandenen Vergleichsbeckers bei Spitzer mit den auf Entwurf I. dargestellten Knappen dürfte auf einen Zusammenhang beider Becher verweisen. Ob Vasters seinen Becher (I.) nach dem Becher bei Spitzer (Abb. 5) entwarf oder dieser auch auf Vasters zurückgeht, ist ungewiss, aber wahrscheinlich.

Schließlich bildete ein mit Spitzers Becher (Abb. 5) mehr oder weniger identisches Stück ehemals Teil der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild.⁷ Das Vorhandensein dieses „Doppelgängers“ lässt eine Verbindung zu Vasters noch plausibler erscheinen.

⁷ Luthmer 1883, Taf. 4 – dort bezeichnet als spätgotischer Humpen vom Anfang des 15. Jahrhunderts.

B4. Becher auf Füßen in Gestalt von Wölfen

Realisation: unbekannt

Signiert: **R. Vasters** und *H. Wiethase, Architekt*

Datierung laut Entwurf I.: 1857

I. E. 2681-1919 (M12A/48): Becher – Reinzeichnung (Aquarell) des Archi- tekten Heinrich Johann Wiethase

Vasters signierte das Blatt (Tinte): **R. Vasters**

Zudem signierte (Bleistift): *H. Wiethase*
Architekt

Aquarell auf weißem Papier, braun, beige, grün,
braunorange

Maße: 17,4 x 13,8 cm

Foto: 20/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Aquarell, Reinzeichnung des Architekten Heinrich Johann Wiethase, Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2681-1919, V&A.

II. E. 2685-1919 (M12A/48): Becher

Keine Beschriftung

Getuschte Bleistiftzeichnung auf weißem Papier,
Bleistift, grau, braun

Maße: 17,3 x 13,6 cm

Foto: 20/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert

- 1 Der sich konisch erweiternde Becher (I.) ruht auf vier Füßen in Gestalt von Wölfen. Zwischen zwei vegetabilen Bändern, die den Becher unten und, einen breiten Trinkrand freilassend, unter dem Gefäßrand einfassen, ist die Wandung mit zwei zu Rauten gekreuzten, grün gefassten Metallbändern verziert. Diese rah-

men ein Wappen ein, über und unter dem die Metallbänder zu Schriftbändern gestaltet sind mit dem Motto *Fromm froh* sowie sich der anschließenden Jahreszahl 1857. Letztere wird unten mit *Anno D.[omini] 1857* wiederholt.

Neben Vasters' Signatur trägt Zeichnung I. rechts unter dem Becher die in Bleistift geschriebenen Signatur *H. Wiethase, Architekt*.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2685-1919, V&A.

Vier Blätter im Konvolut signierte der Architekt Heinrich Johann Wiethase (vgl. P34, Abb. 2a-2e, Abb. 2d ist ein Ausschnitt von Wiethases Signatur hier), der für Vasters Reinzeichnungen dessen Entwürfe erstellte. Im Falle der sog. Großen Hubertusschale (S17) erhielt sich Vasters' Bleistiftentwurf, den Wiethase in einer Federzeichnung mit Alterierungen, wohl nach Vasters' Anweisung, ins Reine übertrug.¹ Hier dürfte ein vergleichbarer Fall vorliegen. Ob allerdings Blatt II. als erster Entwurf zu betrachten ist oder aber eine Alternative darstellt, ist ungewiss, aber wahrscheinlich. Mit gleicher Gefäßform erhebt sich auch der Becher auf Entwurf II. auf Füßen in Gestalt von Wölfen. Wie auf I. umfassen auf II. zwei Bänder (Besatz) die Wandung: Ein Band von Blättern befindet sich direkt unter dem Gefäßrand, während unten an der Wandung zwei zu Rauten gekreuzte zarte Metallbänder mit einem Blattkranz überfangen werden. Die Metallbänder scheinen das Vorbild für die dominanten

¹ Zwei von drei im Konvolut existierenden Aquarellen unterzeichnete Wiethase, daher wurde ihm auch das dritte Aquarell (P34) zugeschrieben, gleichwohl das Blatt wie hier Vasters' Signatur trägt.

Metallbänder auf II. darzustellen. Anstelle des (freiherrlichen?), nicht zu bestimmenden Wappens auf I. besitzt die Wandung des Bechers auf II. einen Rahmen. Dieser besteht aus einer runden, an den Kreuzpunkten zu Schlingen gelegten Kordel, die von einem Außenrahmen umfasst wird, welcher über den Schlingen und an den Achtelpunkten mit Blättern besetzt ist.

Der Becher auf I. könnte ein Jubiläumsbecher sein, vielleicht eines Vereins, dessen Motto auf dem Schriftband festgehalten wurde. Ist der Jahreszahl 1857 zu glauben, steht der Becher relativ am Anfang von Vasters' Schaffen.

HP1. Bergkristall-Humpen mit einem Henkel in Gestalt eines Fabelwesens

Realisation: Ehemals Sammlung Vasters; New York, Metropolitan Museum of Art, Schenkung von J. Pierpont Morgan, Inv.Nr. 17.190.631 – (in Teilen) gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 2642-1919 (M12A/33): Humpen – farbige Zeichnung ohne Montierungen

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, weiß

Maße: 18,5 x 16,5 cm

Foto: 18/34 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 122.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2642-1919, V&A.

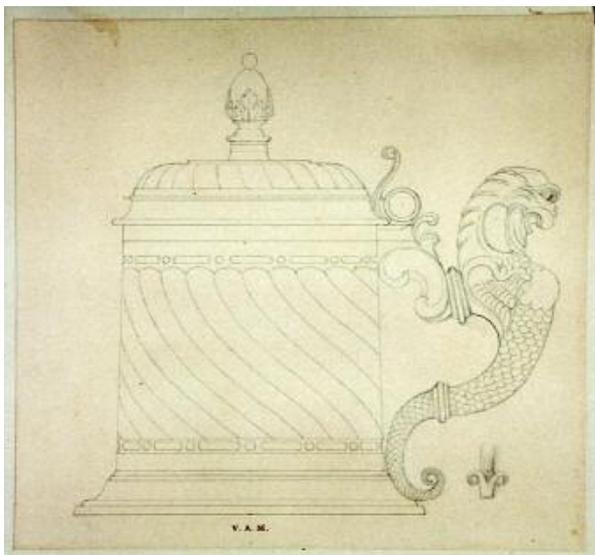


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2718-1919, V&A.

II. E. 2718-1919 (M12A/58): Humpen – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 19,1 x 20,7 cm

Foto: 20/35 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 123.

In zwei Entwürfen legte Vasters einen Humpen im Stil des beginnenden 17. Jahrhunderts fest. Die farbige Zeichnung (I.) zeigt die drei größten Bergkristall-Teile : den reliefierten Korpus mit gedrehten Zügen (tiefe Rillen mit scharfen Graten, die die Wandung diagonal umlaufen und von Stabpunktreihen eingefasst sind), den reliefierten Deckel sowie den Henkel in Gestalt eines gebusten und geflügelten, drachenartigen Fabelwesens mit aufgerissenem Maul.

Den Henkel rückte Vasters auf der Bleistiftzeichnung (II.), durch einen unter der Daumenrast eingefügten C-Schwung aus Bergkristall weiter vom Korpus ab – eine Ringmontierung verbindet den Henkel mit dem C-Schwung. Außerdem erhöhte er den Henkel, indem er ihn auf einer als Schweif gestalteten Montierung platzierte, die den Henkel mit dem Fußrand verbindet, und ergänzte den als Zapfen gestalteten Deckelknopf aus Bergkristall.



Abb. 3 Humpen. Bergkristall, Silber, vergoldet und emailliertes Gold. Maße: 17,1 x 17,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Schenkung von J. Pierpont Morgan, Inv.Nr. 17.190.631 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 121).

Auf keinem der beiden Entwürfe stellte Vasters die applizierten Ornamentbänder aus Blattranken mit Edelsteinbesatz in Kastenfassungen dar, die den ausgeführten Humpen

- 3 (heute im Metropolitan Museum of Art, New York¹) zieren.
Scheinbar waren die Ornamentbänder zunächst nicht vorgesehen. Ein Foto, das auf der Kunst-historischen Ausstellung in Düsseldorf 1902 gemacht wurde, an der Vasters als Leihgeber von Objekten aus seiner Sammlung teilnahm, zeigt den nach Entwurf II. montierten Humpen ohne Ornamentbänder.
- 4



Abb. 4 Ausschnitt des Humpens aus dem Installationsfoto von Bergkristall-Objekten, ehemals im Besitz von Vasters (vgl. S3, S4, Abb. 3). Das Foto der „Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902“, untertitelt mit: „Aachen Bergkrystall. Gefäße aus der Slg. R. Vasters“, zeigt den Humpen unten in der Mitte (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 14).

Gleichwohl sind an den Montierungen von Fuß- und Deckelrand kleine Löcher zu beobachten, die offensichtlich für den Ornamentbesatz gedacht waren. Hatte Vasters diesen für die Ausstellung entfernt oder erst später hinzugefügt? Zumindest wurde im Ausstellungskatalog von 1902, in dem der Humpen als authentisches Stück aufgeführt ist, das Fehlen der Zier angesprochen.²

Die Tatsache, dass in vergangenen Jahrhunderten (in Zeiten finanzieller Not) Edelsteine von Objekten entfernt respektive aus Objekten heraus gebrochen wurden, setzte Vasters bei seinem Humpen offenbar als Authentizitätsbeweis ein.

¹ Vgl. Hackenbroch 1986, S. 223. Die Autorin weist auf ein Augsburger Vergleichsstück aus vergoldetem Silber hin (vgl. Kapitel 4.6, S. 73). Darüber hinaus dürfte für den Schliff des Bergkristalls ein Vorbild im Kunsthistorischen Museum, Wien (Inv.Nr. 1399), in Frage kommen. Siehe dazu Selig 1980 (I), S. 171, Nr. 1414, a und (II), Abb. 415.

² Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 2975: „Krystallhumpen mit Deckel und Herme als Griff, silbervergoldete Fassung, früher mit Steinen besetzt. 16. Jahrh. 17. cm hoch.“

Der Ornamentbesatz wurde in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigt. Dort erhielten sich vier ähnliche Metall-Modelle von Applikationen, von denen die zweite von oben mit zentralem Quadrat (zur Montierung des Edelsteinbesatzes) für den Humpen diente.³



Abb. 5 Metall-Modelle für Applikationen aus der Werkstatt des Alfred André in Paris. Das zweite von oben entspricht dem Besatz an Fuß- und Deckelrandmontierung des nach zwei Entwürfen von Vasters gefertigten Humpens (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXI b).

Das ganz oben zu sehende Element mit zentraler Blüte wurde nicht für den Humpen verwendet, ähnelt jedoch dem Besatz einer Kanne in der Residenz München (vgl. KA5, Abb. 4b), welcher bei zwei Vergleichen mit Entwürfen von Vasters von Interesse ist (vgl. KA5, Abb. 4a und Anhang 5, 4).

³ Kat. Kugel 2000, Tafel XXXI b: „L'élément avec un rectangle au centre a servi de modèle pour une chope en cristal de roche du Metropolitan Museum of Art de New York (cf. Y. Hackenbroch, 1986, fig. 121, p. 223).“

HP2. Elfenbein-Humpen mit Knabenumzug

Restaurierung; Realisation: unbekannt

I. E. 2721-1919 (M12A/59): Humpen - Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 39,4 x 25,9 cm

Foto: 20/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2721-1919, V&A.

Wie beim Elfenbein-Humpen mit Kentauren- und Puttenszenerie (HP3) konzentriert sich auch dieser Bleistiftentwurf eines Elfenbein-Humpens (I.) auf die Montierungen. Im Vergleich zum Relief des Humpenmantels sind diese dunkler, plastischer und detaillierter dargestellt – ein deutlicher Hinweis auf einen vorhandenen, wohl zur Verfügung gestellten Elfenbein-Mantel, den Vasters neu fasste.

Der Zeichnung nach werden die Ornamente der Montierungen bei der Ausführung in vergoldetem Silber getrieben sein.

Der Fußring, eine den Humpenmantel unten einfassende, profilierte Ringmontierung mit unverzierter Hohlkehle und von Früchten be-

reichertem Rollwerk-Ornament auf einer oberen Wulst, ist mit vier schildartigen Rollwerkspangen belegt. Eine Aufsicht (unten auf I.) verdeutlicht die Form des Fußrings.

Während der Gefäßrand auf dem Entwurf unverziert blieb, ist der wulstförmige, gerade geschlossene Deckel mit Rollwerk, d.h. liegenden C-Schwüngen und Früchten verziert. Aus Blättern und Früchten gebildet, ruht der Deckelknopf auf einem profilierten, konisch eingezogenen und mit einem Zungenkranz geschlossenen Deckelschaft.

Den Henkel baute Vasters – bei allen Humpen übrigens – dreiteilig auf: Hier schaffen oben und unten eine nach außen orientierte Volute bzw. ein C-Schwung die Verbindung zu den Gefäßfassungen, während der als großer, gekonterter C-Schwung erscheinende Mittelteil in Gestalt eines halbfigurigen Mischwesens mit Puttenkopf und Flügeln anstelle der Arme geformt ist. Ornamente bedecken den Laib des Henkelwesens, Girlanden und ein aus Blättern gebildeter Rock den Schoß.

Die Dreiteiligkeit bildet einen Unterschied zu ähnlich figürlich gestalteten Henkeln, die sich – in immer wieder neuen Variationen – bei Entwürfen von Kanne im Konvolut finden (KA5-KA7):

In der Regel einteilig konzipiert, sind dort die bei allen Henkelfiguren nach hinten gestreckten Flügel ohne ein volutenförmiges Zwischenstück mit dem Gefäßrand verbunden. Dies entspricht Henkeln vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, also den Vorbildern, die Vasters für die Kannen heranzog.

Bei den Humpen hingegen stammen die Vorbilder aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ebenso wie die elfenbeinernen Humpenmäntel, die ihm zur Neufassung übergeben wurden. Somit glich er seine Montierungen stilistisch und ornamental an die authentischen Teile an.

Während bei historischen Elfenbein-Humpen die Montierung jedoch meist hinter die Schnitzerei zurücktreten (siehe Abb. 2, 3), suchte Vasters generell ebenbürtige zu kreieren. So übertreffen seine Montierungen die historischen Vorbilder, sind im Vergleich mit deren Fassung und Ausstattung reicher und detailfreudiger.

Der auf I. flach und recht skizzenhaft dargestellte Humpenmantel – die Zeichnung zeigt etwas deutlicheren Konturen als bei HP3 – gibt einen Umzug von musizierenden und tanzenden

den Knaben zwischen Bäumen wieder, deren Laub sich über den Köpfen der Gestalten erstreckt, während ein Knabe auf der rechten Seite an einem Baum hochzuklettern versucht. Der Humpenmantel dürfte im Zusammenhang mit Arbeiten des Johann Jacob Betzoldt (1621-1707) stehen, einem Schüler des in Schwäbisch Hall tätigen Leonhard Kern (1588-1662), wengleich am Humpenmantel auf I. nicht das Erkennungszeichen von Betzoldts Arbeiten und seiner Werkstatt, das „Vierblattgebilde“ bzw. das „Dreiblatt“ späterer Werke, sichtbar ist.¹

- 2 „Nur aus Betzoldts Werkstatt in Schwäbisch Hall sind uns Humpenmäntel nach dem Vorbild der Berliner Kinderbacchanal-Humpenreliefs [von Johann Georg Kern (1622-1698)] bekannt.“²
- 3



Abb. 2 Johann Jacob Betzoldt (1621-1707), Humpen mit Kinderbacchanal. Elfenbein-Humpenmantel, Silber, vergoldet. Höhe: 20 cm. 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Berlin, SMPK, Kunstgewerbemuseum, Inv.Nr. K3122 (Foto: Kat. Schwäbisch Hall 1988, Nr. 135).

Deutlich tritt die Verwandtschaft des Humpenmantels auf I. mit den angesprochenen Arbeiten von Betzoldt und Johann Georg Kern zu Tage:

Der auf dem Entwurf frontale Knabe in der Mitte, der in seiner erhobenen Linken einen Kuttrolf hält und ein Bein im tänzelnden Schritt erhebt, erscheint in einer beinahe identischen Haltung wie einer der Kinderbacchanten auf den erwähnten Humpen. Der Kuttrolf

hingegen findet sich auf einer anderen Arbeit von Betzoldt, die im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig verwahrt wird³.

Der Mittelscheitel des angesprochenen Knaben im Zentrum auf I. ist sowohl bei Arbeiten von Betzoldt als auch seinem Lehrmeister Kern zu beobachten. Deren Werk entspricht außerdem die Körpergestaltung, die Speckfalten und Speckbusen der dicklichen Knaben auf Vasters' Entwurf. Und „die Mienen [auf I.] ziehen sich eigentümlich um die Nase zusammen“⁴ – deutlichstes Indiz für einen Humpenmantel von Betzoldt.



Abb. 3 Johann Georg Kern, Humpen mit Kinderbacchanal. Elfenbein, Silber. Um 1680. Berlin, SMPK, Kunstgewerbemuseum (Kat. Schwäbisch Hall 1988, Abb. 11, S. 81).

¹ Vgl. Kat. Schwäbisch Hall 1988, S. 81.

² Dito.

³ Abgebildet in Kat. Schwäbisch Hall 1988, S. 82, Abb. 14.

⁴ Dito.

HP3. Elfenbein-Humpen mit Kentauren- und Puttenszenerie

Restaurierung; Realisation: unbekannt

I. E. 2722-1919 (M12A/59): Humpen - Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 39 x 25,9 cm

Foto: 20/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2722-1919, V&A.

Der Deckel steigt konisch in einen Schaftknauf an, der, von einem Blattkranz gesäumt, einen knospenförmigen Knauf trägt. Ein geflügeltes und halbfiguriges Mischwesen mit Männerkopf und Schlangenschweif bildet das Mittelstück des dreiteiligen Henkels.

Letzterer ruht, dem Stil der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gemäß, im unteren Drittel der Wandungshöhe, auf einer gekonterten, hier vegetabil geformten Volute, während oben e in unverziert dargestelltes, rund eingekerbtes und in einer Volute endendes Zwischenstück¹ den Henkel mit dem Gefäßrand verbindet. Hierauf ist die ebenfalls unverzierte Daumenrast montiert.

Nicht sicher ist, von wem der skizzierte Humpenmantel geschaffen wurde. Dort stehen sich zwei nach hinten schauende Seekentauren mit überkreuzten Vorderläufen gegenüber. Während der linke einen Stab oder Speer in seiner Linken hält und ein Pferd am Zügel führt, dessen Kopf zwischen dem Kentaurenpaar erscheint, stützt der rechte Kentaure eine Kiste auf seinem Kopf. Unter ihnen schwimmen zwei Putten in entgegengesetzte Richtung und umfassen dabei jeweils einen Delphin. An den Seiten schließen sich weibliche Figuren an, wohl Nymphen, an. Wellenlinien füllen in der unteren Hälfte alle verbleibenden Freiflächen und Schilfgras erscheint über den Köpfen der Figuren (Hintergrund).

- ¹ Auf dem Bleistiftentwurf (I.) des 31,5 cm hohen Elfenbein-Humpens im Stil von um 1660 unterscheidet sich die zarte und flache Darstellung des zylinderförmigen Elfenbein-Mantels – ein umlaufender Fries mit einer Seekentauren-, Nereiden und Puttenszenerie – deutlich von der dunkleren, detaillierteren und plastisch gearbeiteten Darstellung der Montierungen. Damit hob Vasters alle für die Neufassung des wohl authentischen Humpenmantels notwendigen Ergänzungen zeichnerisch hervor: Der gewölbte Fuß ruht auf vier Rollwerkspangen mit zentraler Maske. Das den Fuß schmückende Ornamentband aus blühenden Ranken scheint keine Treibarbeit vorzugeben, sondern Applikationen. Am vergleichbar geformten Deckel wird das Ornamentband wiederholt.

¹ Beinahe identische Zwischenstücke sind an den Humpen HP4 und HP5. Beim letztgenannten ist der ganze Henkel sehr ähnlich aufgebaut und gestaltet (Schweif etc.).

HP4. Elfenbein-Humpen mit musizierenden Frauen

Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (?)

- I. E. 2720-1919 (M12A/58): Humpen, Seitenansicht, und Henkel zusätzlich in der Aufsicht – teilkolorierte Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift; Montierungen: braun und gelb aquarelliert

Maße: 41,8 x 32,7 cm

Foto: 20/33 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und etwas fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2720-1919, V&A.

- 1 Als einzigen, im Konvolut erhaltenen Entwurf eines Elfenbein-Humpens stellte Vasters auf dem sich nach oben hin leicht verjüngenden Humpen mit musizierenden Frauen (I.) die Montierungen farbig dar, wobei er das Gold mit Braun- und Gelbtönen imitierte. Diese heben sich deutlich vom skizzierten Humpenmantel und der aus Kindern gebildeten Deckelgruppe ab, welche an Arbeiten des Leonhard Kern erinnernd, aus dessen Umkreis stammen mögen, aller Wahrscheinlichkeit nach authentisch sind und von Vasters zu einem Humpen komplettiert wurden.

Der bei der Ausführung mit Treibarbeiten verzierte Fußring besteht unten aus einer breiten Wulst mit Stabwerk, Masken sowie an Girlanden hängenden Fruchtbuketts und, getrennt von einer schmalen, unverzierten Hohlkehle, oben aus einem leicht verjüngten, gerundeten Band mit von Rollwerkspangen und gekreuzten Bändern gegliedertem Blattfries.

Ein ähnliches, gerundetes Band, dort allerdings bestehend aus liegenden, von je zwei Punkten begleiteten Stäben, die von Blüten und Rollwerkspangen gegliedert werden, leitet den Gefäßrand ein, während der gewölbte Deckelrand wie die Wulst am Fußring gestaltet ist.

Der gleich dem Humpen HP3 aufgebaute Henkel, am rechten Blatttrand mit einer Skizze der Vorderansicht verdeutlicht, ist am Henkelansatz mit einer Satyrmaske am Fußring befestigt. Vielmehr scheint der untere C-Schwung des Henkels durch den Mund der Maske geführt zu sein, wobei die gerollte Nase des C-Schwunges als Zunge der Maske fungiert.

Maureskenartiges Stabwerk auf punziertem Grund ziert den figürlich gestalteten Mittelteil des Henkels. Einer Herme ähnlich ist dieser oben mit einem Satyrkopf besetzt, derweil am Schoß ein girlandenförmiges Tuch mit Früchten plaziert ist.

Schließlich erhebt sich die schlichte, nur mit einer aus Kügelchen gebildeten Blütendolde besetzte und am oberen Gefäßrand montierte Daumenrast auf dem oberen Teil des Henkels, wie bei allen Entwürfen von Elfenbein-Humpen des Aachener Goldschmiedes.

Die skizzierte Darstellung der elfenbeinernen Wandung (des Mantelhumpens) konzentriert sich auf die weiblichen Figuren, deren Konturen, wie bei den Figuren am Deckel, teilweise nachgezogen sind, während der Hintergrund sowie die Bodenangabe kaum erkennbar verblieben.

Beinahe freiplastisch steht am linken Bildrand eine nach außen gewandte Rückenfigur, an die sich der einzige Akt anschließt, eine sitzende, ebenfalls dem Betrachter den Rücken zuwendende, üppige Cello-Spielerin, deren Schoß ein Tuch kaum bedeckt. Hinter einer Balustrade hat diese, wie es scheint, eine Zuhörerin gefunden. Rechts der Mitte steht mit abgewandtem Kopf eine Horn-Spielerin. Ihr Instrument in ihrer Linken haltend, erscheint hinter dieser eine weitere Figur nur als Kontur am rechten Rand, während unten, bereits halb hinter der Rundung des Humpenmantels verschwunden, eine Trommlerin am Boden kniet.

Den Deckel bildet ein Kranz von teilweise einander zugewendeten Kindern – außen je ein Paar und in der Mitte ein lässig sitzender Knabe der liest –, welche eine erhöhte Figur im Zentrum rahmen. Alle Knaben halten unterschiedliche, jedoch kaum auf der Zeichnung erkennbare Gegenstände in der Hand, mit denen sie sich beschäftigen.

2 Stilistische und kompositorische Nähe besteht zu einem Humpen mit musizierenden Frauen in der schwedischen Schatzkammer, Stockholm, der, im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts in Augsburg gefasst, die Meistermarke „PHD“ trägt¹.

3a Insbesondere die in der Rückansicht gezeigte Tamburin-Musikerin zeigt eine große Verwandtschaft mit der Cello-Spielerin von Entwurf I. Hier wie dort dürfte der Humpenmantel auf denselben Elfenbeinschnitzer zurückgehen.



Abb. 2 Elfenbein-Humpen mit musizierenden Frauen. Elfenbein, vergoldetes Silber. Meisterstempel PHD, Augsburg, 2. Viertel des 17. Jahrhunderts. Höhe: 34 cm. Stockholm, Schatzkammer, Inv.Nr. HGK SS 145 (Foto: Steingraber 1968, S. 98, Nr. 13).

Es wäre möglich, dass der durch Vasters neu gefasste Elfenbein-Humpen mit musizierenden Frauen Teil der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild in Frankfurt am Main bildete. „Wir zählen nicht weniger als elf

¹ Zum Humpen vgl. Steingraber 1968, S. 98, Nr. 13 (schwedische Schatzkammer, Stockholm, Inv.Nr. HGK SS 145). – Bei Meister „PHD“ dürfte es sich um Philipp Jakob I Drentwett (geb. um 1583, Meister um 1613, gest. 1652) handeln. Vgl. Selig 1980, Nr. 1274 (Band III, S. 147).

[Elfenbeinkannen bzw. –humpen], deren Darstellungsgegenstände fast ausnahmslos dem Reich des Neptun und seinem Gefolge von Tritonen und Nereiden entnommen sind. Nur auf einem finden wir musicirende Frauengestalten, auf dem Deckel Allegorien von Handel, Wissenschaft und Kunst in Kinderfiguren.“² Die knappe Beschreibung von Luthmer scheint den hier besprochenen Humpen anzusprechen.



Abb. 3a (links) Ausschnitt der Tamburin-Spielerin – Ausschnitt aus Abb. 2.

Abb. 3b (rechts) Ausschnitt der Cello-Spielerin von Entwurf I. – Ausschnitt aus Abb. 1.

² Luthmer 1890, S. 32.

HP5. Elfenbein-Humpen mit Stadtbrand
 Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer
 Datiert: laut Entwurf 1883-84

I. E. 2719-1919 (M12A/58): Humpen –
 Bleistiftzeichnung

Beschriftung (Bleistift):
 1883-84

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 25,8 x 23 cm

Foto: 20/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2719-1919, V&A.

Bei drei im Konvolut erhaltenen Entwürfen von Elfenbein-Humpen (HP2-HP4) sprechen die auf die Montierungen konzentrierten Zeichnungen, während die Humpenmäntel lediglich skizziert wurden, für eine Neufassung historischer Humpenmäntel.

Hier, am Entwurf des Humpens mit Stadtbrand (I.), ist etwas beinahe Gegenteiliges zu beobachten: Dem Relief des Humpenmantels gilt in relativ differenzierter Zeichnung das Hauptaugenmerk. Die Figurenkomposition ist mit starken Konturen einigermaßen formgebend wiedergegeben, während die Montierungen deutlich reduzierter dargestellt erscheinen. Fußring, Gefäßrand und Deckel mit Daumenrast sind nur in feinen Konturen ohne jegliche Zier gezeichnet. Der aus Blättern und Früchten gebildete Deckelknauf ist mit zarter Linienfü-

hrung kaum mehr als skizziert und der vergleichsweise etwas ausführlicher festgehaltene, figürliche Henkel, dessen Aufbau mit dem Humpen HP3 identisch ist (hier allerdings eine weibliche Halbfigur mit Armen, besetzt mit Früchten am Übergang vom Blätterrock zum Schweif) tritt, flach verbleibend, hinter die Darstellung auf dem Humpenmantel zurück. Hierbei entspricht der Deckelknauf Vasters' Zeichenduktus, die Darstellung auf dem Humpenmantel dürfte vermutlich jedoch nicht (vollständig) von seiner Hand stammen. Es mag sich so verhalten haben, dass Vasters 1883-84, wie unten auf dem Blatt vermerkt ist, einen historischen Humpen mit einem neuen Mantel versah, den Deckelknauf ergänzte und wohl auch den Henkel nach dem Muster von HP3.



Abb. 2 Illustration des nach Vasters' Entwurf gefertigten Humpen in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Elfenbein, vergoldetes Silber (Vermeil), getrieben, ziseliert. Höhe: 24 cm, Durchmesser 14,3 cm. 1883-84 (Foto: Spitzer 1890 (I), S. 71, Nr. 157).

Die Originalteile dürfte Spitzer Vasters zur Verfügung gestellt haben. Als flämische Arbeit des 17. Jahrhunderts ist die Ausführung nach Entwurf I. im Katalog der Sammlung Spitzer aufgeführt, illustriert und beschrieben.¹

¹ Spitzer 1890 (I), S. 71, Nr. 157: „Vidrecome monté en Vermeil. Travail flamand (XVIIe siècle).

Sur la panse, de forme cylindrique, un peu plus large à la base qu'au sommet, sont représentés des personnes fuyant une ville incendiée. Deux jeunes gens, précédés d'enfant portent des vieillards sur leur épaules. L'un de ces groupes est emprunté à la composition de Raphaël connue sous le nom d' *Incendie du bourg*. Plus loin, on voit un personnage vêtu du costume militaire antique, à genoux, faisant un geste de résignation et

Für die auf der Illustration im Katalog der Sammlung Spitzer zu sehenden und in der Beschreibung angesprochenen, mit Masken und Buketts bereicherten Schweifwerkbänder am Fußring und Deckel finden sich im Konvolut keine Referenzen – ein weiteres Indiz dafür, dass Vasters einen zur Verfügung gestellten historischen, bzw. bereits existenten Humpen ergänzte.

- 3 Die im Spitzer-Katalog angesprochene Gruppe aus Raffaels (1483-1520)² Borgobrand, dem berühmten Fresko in der Stanza dell'Incendio die Borgo, der dritten Stanze im Vatikan zu Rom, ist auf I. am rechten Rand zu erkennen: Die Kleider tragende Alte erscheint am Humpen deutlich verjüngt, während von der Aeneas-Gruppe nur die Seite des auf dem Rücken getragenen Vaters Anchises sowie der rechte Arm und das rechte Bein von Aeneas zu sehen sind.



Abb. 3 Ausschnitt aus „Der Borgobrand“ von Raffael, Giulio Romano und anderen. Fresko, 1514. Rom, Vatikan, Stanza dell' Incendio di Borgo (Tommann 1994, Ausschnitt aus Abb. S. 334).

levant les yeux au ciel; près de lui se tiennent debout deux guerriers, l'un d'eux porte un coffre rempli d'objets précieux ciselé, sur lesquels sont figurés des mascarons, des entrelacs et des bouquets de fruits. Une figure de femme de volute, forme l'anse.

Hauteur: 0 m, 24. Diamètre de las bas: 0 m, 143.“

² Vgl. DA, Bd. 25, S. 896ff.; Thieme-Becker, 29. Band, S. 433-446.

HP6. Deckelkrug mit Pan als Daumenrast
Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2716-1919 (M12A/57): Kanne
Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 26,8 x 15,1 cm / Foto: 20/31 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2716-1919, V&A.

Dem Typ einer „Hansa-Kanne“ entsprechend, gestaltete Vasters diesen Deckelkrug mit Pan als Daumenrast (I.) als hohes, schlankes und zylindrisches Trinkgefäß, wie diese die Renaissance in Norddeutschland hervorbrachte.

1 „Ein Humpen von Peter I Henninges aus Hamburg von etwa 1590 ist ein gutes Beispiel für diesen Typus [„Hansa-Kanne“].“¹

2 Deutlich treten die Parallelen von Vasters' Entwurf mit dem im Museum für Kunst und Gewerbe verwahrten hervor. Dennoch ist dieser keinesfalls als direktes Vorbild anzusehen, denn Vasters vereinigte in seinem Entwurf verschiedene regionale Ausbildungen des Typus.

Den profilierten Fußring zeichnete Vasters ohne Dekorbänder. Gibt es Ornamente am Fuß der Ausführung dürfte diese demnach nicht getrieben, sondern appliziert sein. Weitere, nur

als Linien angedeutete, horizontale Bänder gliedern den Zylinder unter dem Gefäßrand und – typisch für „Hansa-Kannen“ – auf Höhe des unteren Henkelansatzes. Dieser ist nicht wie bei Henninges' Stück im unteren Viertel, sondern wie bei einer Lübecker Kanne im British Museum², London, in der Mitte der Wandung.



Abb. 2 „Hansa-Kanne“. Peter I Henninges (Meister 1580-1628). Silber. Hamburg, um 1590. Höhe: 29,3 cm. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 210).

Nach Muster skandinavischer Ausbildungen des Typs überragt der Deckel von Vasters' Gefäß nicht den Korpus, sondern ordnet sich diesem unter und wird auch von keinem figürlichen Deckelknopf bekrönt, sondern von einem schlichten, profilierten.

Den schlichten, unten eingerollten Henkel unterfing Vasters mit einem figürlich verzierten Schwung. Im oberen Bereich als Volute gestaltet, geht er in der unteren Hälfte in eine armlose Halbfigur mit angesetztem behelmten Männerkopf über, welche unten in Raubtierbeinen ausläuft. Ein ähnliches Mischwesen im Konvolut bildet den Henkel einer Trinkkanne (KA14) oder den oberer Teil eines Henkels einer anderen Kanne (KA12).

Während die Daumenrast des „Hansa-Kanne“-Typs häufig als Löwe ausgebildet ist, formte Vasters diesen als sitzenden, bocksbeinigen und gehörten Pan und verzierte die Seiten des

¹ Hernmarck 1978, S. 116 – zu Peter I Henninges siehe ebenda S. 389

² Siehe Hernmarck 1978, Abb. 211.

Scharniers mit dem Relief einer Löwenmaske. Derlei Verzierungen sowie der als Mischwesen gebildete Schwung unter dem Henkel sind weniger typisch für eine „Hansa-Kanne“, aber um so typischer für Vasters.

Der Humpen befand sich ehemals in der Sammlung Spitzer und wird in dessen Auftrag entstanden sein.³

³ Spitzer 1893, Taf. LIX, Lot 2626.

KA1. Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen

Realisation: unbekannt

I. E. 2661-1919 (M12A/38): Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen

Beschriftung (Tinte):

Herzliche Grüße

Weißes Papier, Korpus: Bleistift, grau aquarelliert; Ornamentbänder: Gold, schwarz (Tinte), rotviolett, graublau, grün

Maße: 44,7 x 56,2 cm / Foto: 19/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 89, S. 209.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2661-1919, V&A.

II. E. 2907-1919 (M11B/101): Ornamentbandabschnitt – Besatz, Seitenansicht

Keine Beschriftung

Dunkelgraues Papier, Gold, graublau, schwarz, rotviolett, weiß, grün

Maße: 4,2 x 7,3 cm

Foto: 2/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2907-1919, V&A.



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3328-1919, V&A.

III. E. 2909-1919 (M11B/101): Ornamentbandabschnitt – Besatz, Seitenansicht und Aufsicht

Beschriftung (Tinte):

26 Stück C.

i

grau blau opak

Blätter dunkel transp.

samt Grün

Aepfelchen gelb grün opak

Graues Papier, Gold, weiß, braun, schwarz, grün, rotviolett, graublau, gelbgrün

Maße: 7,2 x 9,3 cm

Foto: 2/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

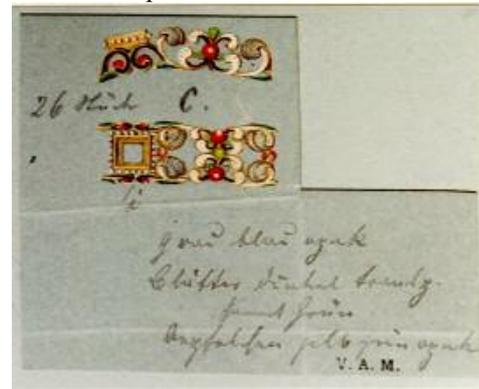


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2909-1919, V&A.

IV. E. 3328-1919 (M11C/140): Ornamentbandabschnitt – Besatz, Seitenansicht

Die Beschriftung (Bleistift) unten ist größtenteils abgeschnitten, vermutlich:

[12 Stück]

Graues Papier, graublau, Gold, rotviolett, weiß, blau, schwarz, grün, graublau, braun

Maße: 2,3 x 7,1 cm

Foto: 10/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

V. E. 3331-1919 (M11C/140): Ornamentbandabschnitt – Besatz, Aufsicht

Die Beschriftung (Bleistift) unten ist größtenteils abgeschnitten, vermutlich:

[12 Theile]

Graues Papier, braun, Gold, graublau, grün, weiß, rot, schwarz, gelbgrün

Maße: 2,6 x 7,2 cm

Foto: 10/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist auf Karton 140 verkehrt herum montiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3331-1919, V&A.

1 Im Vastersschen Konvolut erhielten sich drei Entwürfe von Bergkristall-Kannen in Gestalt von phantastischen Tieren: die hier besprochene Kanne in Form eines Drachen (I.), eine Kanne in Form eines Vogels (KA2) sowie eine in Form eines Fisches (KA3).

Es finden sich für die Kanne in Form eines Drachen authentische Arbeiten, die vorbildhaft auf Vasters' Kreation gewirkt haben müssen und deren Merkmale er mit einigen Variationen übernahm: vogelähnliche Krallenfüße, ein eingerollter Schweif, ein geschuppter und teilweise gefederter Leib sowie ein als Tülle dienender, separat gearbeiteter und geschwungener Hals, der in einen Kopf mit aufgerissenem Maul mündet.

6 Allen authentischen Stücken voran ist eine Kanne im Pariser Musée du Louvre zu nennen.¹ Viele Arbeiten von Vasters lehnen sich an Stücken in der königlichen Pariser Sammlung an und die Nähe von Vasters' Entwurf zur dort verwahrten drachenförmigen Kanne belegt seine Kenntnis dieser Arbeit.

Wie dort sind auf dem Entwurf der drachenförmigen Kanne (I.) folgende Bergkristall-Teile separat gearbeitet: der Hals mit Kopf, der nach rechts gedrehte Schweif sowie die Beine mit Füßen, welche die Basis fast vollständig bedecken – bei Vasters eine gewölbte, in Paris eine flache Basis. Zusätzlich versah Vasters seinen Gefäßkörper mit einem gewölbten Deckel, den er mit einem federartig gestalteten Blatt besetzte. Dessen hochgeschlagene Form erlaubt eine Nutzung als Handhabe und ähnelt dem Deckel einer Kanne in Gestalt eines Fisches im Kunsthistorischen Museum in Wien (vgl. KA3, Abb. 3).

Die Oberfläche ist wie beim Pariser Stück reliefiert. Hals und Schweif imitieren Schuppen. Vasters ergänzt Federkränze am Übergang vom Kopf zu Hals und am Beginn des Schweifes sowie einen Federkamm auf dem Hals, während die Beine sowie Krallenfüße geriffelt sind. Im Gegensatz zum Stück in Paris gestaltete Vasters den Leib des Fabeltieres in gleicher, kleinteiliger Weise. Den Leib überziehen Schuppen, scheinbar bedeckt von flügelartigen Federn am Gefäßrand und am Bauch in drei von Schuppen unterbrochenen Lagen.

Unterschiedlich ist auch der Kopf der figürlichen Kannen. Während das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Mailand gefe-

rigte Stück in Paris einen pantherähnlichen Kopf besitzt, verfügt Vasters' Arbeit über einen in Federn endenden Drachenkopf mit aufgerissenem, zahnbesetztem Maul und großen Nasenlöchern. Der Kopf erinnert einerseits an die Kanne in Form eines Vogels (KA2, I.) und einen dort zum Vergleich herangezogenen Stich (KA2, Abb. 2) von 1605, andererseits an verschiedene Arbeiten von Vasters, bei denen ein drachenartiges Fabeltier verwendet wurde: u.a. der Henkel des Tafelgerätes in Form eines Schiffes auf Rädern (vgl. TA1) oder die aus drachenartigen Mischwesem gebildeten Henkel zweier Kannen (KA5, KA13).



Abb. 6 Kanne in Form eines Drachen mit leopardähnlichem Kopf. Bergkristall, emailliertes Gold. Mailand, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Maße: 26,5 x 31 cm. Paris, Musée du Louvre (Foto: Vasselot 1914, Taf. LIX, Nr. 866).

7 Als zweites Stück sei eine Kanne in Form eines Drachen (Hackenbroch spricht von einem Basilisk) genannt, die als Schenkung von J. Pierpont Morgan in das Metropolitan Museum of Art, New York, gelangte. Aufgrund der angeblich für Vasters typischen Ornamente der Montierungen wurde die Kanne im Zusammenhang mit seinem Schaffen betrachtet.² Die beschädigte Kanne scheint in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu gefasst und restauriert worden zu sein. Zu diesem Zeitpunkt wurden neben den Füßen – laut Hackenbroch sind diese zwar alt, gehören aber nicht zum Stück – vielleicht auch die Flügel ergänzt. Mangels erhaltener Zeichnungen ist eine Beteiligung von Vasters an diesem Stück schwer nachzuweisen.

¹ Zum Stück siehe Vasselot 1914, Taf. LIX, Nr. 866; Kris 1929, Nr. 465; Hackenbroch 1986, Abb. 88, S. 209.

² Hackenbroch 1986, S. 209.



Abb. 7 Kanne in Form eines Drachen (Basiliken). Bergkristall, Mailand, zweite Hälfte des 16. Jhds. Emaillierte Goldmontierungen mit Juwelenbesatz aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Maße: 22,2 x 18,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of J. Pierpont Morgan, Inv.Nr. 17.190.538 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 90).

8 Als drittes Stück soll eine in Mailand am Ende des 16. Jahrhunderts gefertigte Kanne in Form eines Basiliken im Prado, Madrid, aufgeführt werden, die über einen mit emaillierten Goldbändern besetzten Deckel und kleine, ange-setzte Flügel verfügt.³



Abb. 8 Kanne in Form eines Basiliken. Bergkristall, emailliertes Gold. Höhe: 23 cm, Länge: 50 cm. Mailand, Ende des 16. Jahrhunderts. Madrid, Prado (Foto: Steingraber 1978, Prado - Nr. 14).

Die längliche Form wird durch den vorge-streckten und dabei leicht gesenkten Hals un-terstrichen. Wie auf Entwurf I. ist der Hals mit einem Kamm besetzt und unterhalb der Hals-

³ Zum Stück siehe Steingraber 1978, S. 34, Nr. 14

montierung ist ein Federkranz zu beobachten. Zudem steht der Kopf dem Entwurf von Vasters wesentlich näher als die Kannen im Louvre und im Metropolitan Museum of Art, obschon die als Ausguss gearbeitete Zunge einen Gegensatz bildet. Schließlich gleichen sich die Maße beider Kannen, die mit einer Länge von 50 cm deutlich größer sind als die Arbeiten in Paris und New York.

Da bzw. obwohl Vasters auf dem Gesamten-twurf I. die Dekorbänder der Montierungen darstellte – an Gefäßrand und Fußmontierun- 9, 10 gen beispielhaft – fanden sich im Konvolut vier zugehörige Detailzeichnungen (II.-V.), 2-5 welche die edelsteinbesetzten Ornamentbänder in verschiedenen Ansichten zeigen. Die mit Früchten bereicherten Rollwerk-Ornamente sind als Besatz konzipiert.

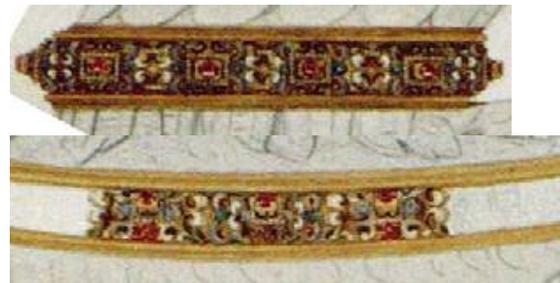


Abb. 9 Ausschnitt aus Abb.1, oben Halsmontie-rung, unten Gefäßrand.

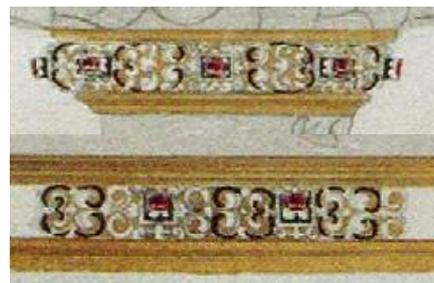


Abb. 10 Ausschnitt aus Abb.1, oben Schafring (Beinmontierung), unten Fußmontierung.

Offenbar beabsichtigte Vasters Entwurf I. zu versenden oder abzugeben, da er auf dem Blatt unten seine *Herzliche[n] Grüße* übermittelte.

Eine zitathafte Anlehnung an das Vorbild im Louvre zeigt eine 1984 in London zur Verstei- 11 gerung gebrachte Wiener Kanne aus dem 19. Jahrhundert⁴. Trotz einiger Variationen wie ergänzte Flügel, ein unterschiedlicher Schliiff der Wandung und ein in einer Flosse endender

⁴ Zur Versteigerung siehe Kat. Christie's London 1984, Lot 67.

Schweif unterscheidet sich das Stück insgesamt gesehen kaum vom Vorbild. Das Vergleichsstück des 19. Jahrhunderts führt vor Augen, wie einzigartig Vasters' Kreationen letztendlich sind. Er fügte seine Arbeiten zwar immer wieder in gängige historische Typen ein, aber mit Variationen des Themas erreichte er im Gegensatz zu vielen seiner zeitgenössischen Kollegen eine Individualität seiner Entwürfe.



Abb. 11 Kanne in Form eines Drachen mit pantherartigem Kopf. Gefertigt nach dem Vorbild der Kanne im Musée du Louvre, Paris, wurde das Stück 1984 in London versteigert. Bergkristall, emailliertes Gold, Edelsteine. Höhe: 23,5 cm (Foto: Kat. Christie's London 1984, Lot 67, S. 27).

KA2. Bergkristall-Kanne in Form eines Vogels

1. Restaurierung; Realisation (II.): Ehemals Sammlung Ritter von Schönfeld
2. Realisation (I.): Evtl. ehem. Slg. des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main
Datierung: 1886

I. E. 2618-1919 (M12A/27): Bergkristall-Gefäß in Form eines Vogels

Keine Beschriftung

Braunes Papier, weiß, grau, braun

Maße: 21,9 x 23,1 cm / Foto: 18/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2618-1919, V&A.

II. E. 3140-1919 (M11B/122): Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

Cristal Vogel 1886

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz

Maße: 10,5 x 14,2 cm / Foto: 6/25 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

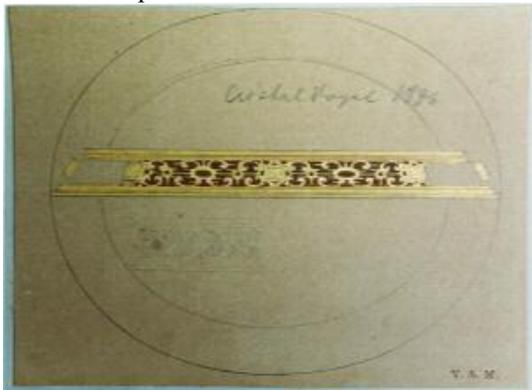


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3140-1919, V&A.

- III. E. 3143-1919 (M11B/122): Montierungen des Kopfes bzw. Einfassung des Kristallringes am Hals (links) und Ornamentband am unteren Halsansatz
Beschriftung (Bleistift): Vasters nummerierte die unterschiedlich gestalteten Ornamentbandabschnitte.

Cristal Vogel 1886

8 Felder abwechselnd 8 Felder jedes Dessain

No 1 + No 2 No 1 No 2 2 mal nebeneinander

Braunes Papier, Bleistift, Gold, schwarz

Maße: 11 x 18,3 cm

Foto: 6/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

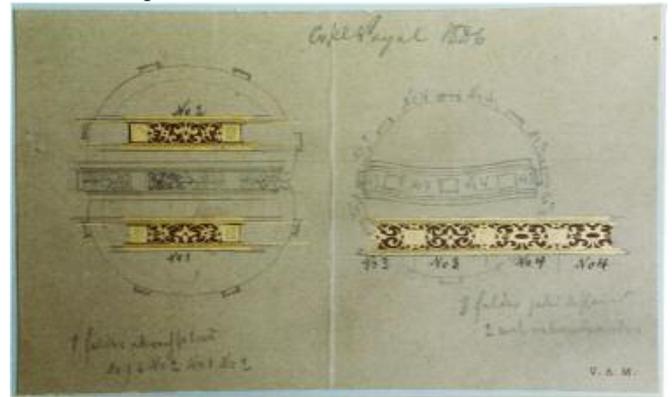


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3143-1919, V&A.

Vasters' Gesamtzeichnung I. zeigt eine Bergkristall-Kanne in Gestalt eines hennenähnlichen Vogels mit einem für diese Vogelart typischen Kamm auf einem zu klein proportionierten Kopf. Anstelle des Schnabels verfügt das Tier über ein geöffnetes Maul, das als Ausguss dienen dürfte. Zudem verjüngt sich der Körper nicht homogen wie bei Hennen in den Hals, sondern zweigt röhrenartig ab. Kurze, stämmige Beine mit einem Federkranz am Ansatz enden in zu großen, massigen Läufen, welche fast vollständig den gewölbten Bergkristall-Fuß einnehmen, dessen Oberfläche einen ungleichmäßigen Boden imitiert. Der plastische, in Federn und Flügel geschnittene Korpus schließt hinten mit einer Maske ab, deren Mund wie eine Tülle gearbeitet ist. Unter der von Federn begleiteten Maske erscheint die Wandung des Gefäßes seltsam ungestaltet glatt. Hier könnte bei der Ausführung die Ansatzstelle für einen Henkel sein. Gleichwohl deutet der auf eine zweiseitige Verwendungsmöglichkeit der Kanne hinweisende Mund der Maske darauf hin, dass beim Ausgießen eines Inhalts hier der Hals der Tieres als Handhabe ergriffen werden würde.

Wie dem auch sei, ein derartiges Gefäß wurde nicht für den Gebrauch geschaffen.

Ohne Montierungen auf I. dargestellt, erhielten sich im Konvolut zwei jeweils mit *Cristal Vogel 1886* überschriebene und datierte Detailzeichnungen. Von diesen verdeutlicht die Montierung auf II. die ovale Form der Fußes und zeigt an der eingeschriebenen Seitenansicht ein goldenes, aus Volutenpaaren und Ovalen gestaltetes Ornamentband auf schwarzem Fond, bei dem angedeutete Kastenfassungen auf einen Edelsteinbesatz verweisen. Darunter skizzierte Vasters ein alternatives, beinahe zur Unkenntlichkeit verblasstes Ornamentband.

- 3 Auf Detailzeichnung III. hielt Vasters links wiederum in zwei Ansichten die beiden Ringmontierungen fest, die den einzeln gearbeiteten Bergkristall-Kopf mit einem Zwischenring aus Bergkristall auf dem langen Röhrenhals befestigt. Dieser verfügt am Ansatz zum Körper über eine Rille, für welche die rechts auf III. dargestellte Montierung als Zier gedacht ist. Die unterschiedlichen Schmelzdekore (wohl kein Niello) zwischen dem Steinbesatz in Kastenfassungen nummerierte Vasters auf III. von *No 1* bis *No 4* und verdeutlichte so, wo bei der Ausführung welches Muster verwendet werden sollte.

1921 bildete Eduard Leisching in einem Artikel über den Wiener Sammler Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld, der im Alter von 71 Jahren 1821 starb, ein Bergkristall-Gefäß ab, das Entwurf I. mehr oder weniger gleicht.¹ Unterschiede sind offenbar am Kamm zu beobachten, am Korpus, der nicht wie auf Entwurf I. in einer Maske zu enden scheint und am Fuß, der kleiner als auf Entwurf I. wirkt und nicht wie dort die Basis zu bedecken scheint. Außerdem wird die Basis als aus „vergoldetem Silber“ (s.u.) bestehend beschrieben, während die Basis auf Entwurf I. aus Bergkristall besteht, die lediglich von einer Montierung eingefasst wird. Zudem scheint der Bergkristall-Bereich zwischen den beiden Halsmontierungen grober und ausragender gearbeitet zu sein als auf Vasters' Entwurf: Auf der Abbildung reflektieren zumindest nur fünf Buckel, während auf dem die gleiche Ansicht zeigenden Entwurf

(I.) sieben zu zählen sind. Aufgrund der Abbildungsqualität lässt sich nichts über das Ornament der Montierung sagen; die Beschriftung der Abbildung benennt eine Silberfassung mit Opalen und Almandinen.

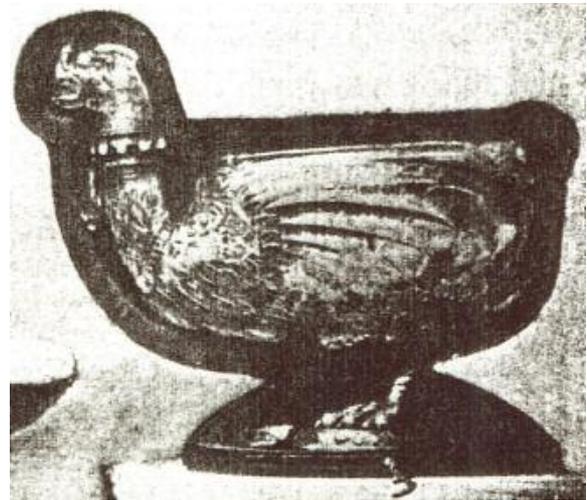


Abb. 4 Ein mit Entwurf I. bis auf wenige Unterschiede identisches Gefäß aus Bergkristall in vergoldeter Silberfassung mit Opalen und Almandinen aus der ehemaligen Sammlung Ritter von Schönfeld (gest. 1821) (Foto: Leisching 1921, siehe Anm.2, Abb. S. 89 rechts).

Nach dem Tode Johann Ferdinand Ritter von Schönfelds ging die Sammlung in den Besitz seines Sohnes Ignaz, der diese bis auf die heraldische Abteilung 1823 verkaufte. Käufer war Josef Freiherr von Dietrich (Wien). Im Laufe der Zeit erheblich reduziert, wurde der Rest der Sammlung 1855/56 an die in Frankfurt am Main ansässigen Kunsthändler (Antiquare) Löwenstein verkauft. Am 12. bis 23. März 1860 versteigerte Christie's in London eine Kollektion von 1291 Gegenständen aus dem Besitz der Brüder Löwenstein. Leisching führt unter den „zweifellos echten Stücken“ den „Kristall-Becher (Vogelgestalt), Basis vergoldetes Silber, Halsband Silber mit Opalen und Almandinen“ auf und dass das Stück „178 £“ erzielte.² Wer den Kristallvogel erwarb, ist unbekannt. Auf der Versteigerung kauften verschiedene Händler.

Die Herkunft des vogelförmigen Gefäßes aus der Sammlung Ritter von Schönfeld scheint die Echtheit zu unterstreichen. Dessen mehr oder weniger identisches Erscheinungsbild mit

¹ Eduard Leisching, Ein Wiener Museum zur Zeit des Wiener Kongresses, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift herausgegeben vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XXIV. Jahrg. 1921, S. 73-105 – Abb. des Bergkristall-Gefäßes, S. 89 (rechts).

² Leisching 1921, S. 103 mit Hinweis auf Lot 658, Abbildung Nr. 57 im Christie's-Katalog von 1860.

Entwurf I. von Vasters lässt folgendes vermuten:

1886 dürfte das Stück Vasters zur Neufassung überlassen worden sein. Hierfür erstellte er Entwürfe II. und III., die er beide datierte und mit *Cristal Vogel* betitelte. Entwurf I. hingegen entstand, um ein neues Stück in Anlehnung an die Restaurierungsarbeit zu schaffen. Für dieses konnte Vasters die auf II. und III. dargestellten Montierungen ein weiteres Mal verwenden. Vermutlich wurde, um nicht die Ornamente der Montierungen zu wiederholen, auf II. unten ein alternatives Ornament skizziert.

Es wäre möglich, dass eines der beiden Stücke in die Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, einging.

Luthmer erwähnt 1890 innerhalb der ausgestellten Bergkristall-Stücke „eine Deckelschale in Form eines vogelartigen Ungethüms“³.

Allerdings scheint das von Vasters auf I. festgehaltene Konzept des gerundeten Gefäßrandes mit einer zum Hals des Tieres verbreiterten Rille keinen Deckel vorgesehen zu haben. Gleiches gilt für das Stück aus der ehemaligen Sammlung Ritter von Schönfeld.

Einen Deckel hingegen besaß eine „Große Krystallkupa in Form eines Vogelkörpers“, angeblich in Italien im 17. Jahrhundert geschnitten, die sich in Vasters' Besitz befand und 1902 auf der Düsseldorfer Kunstausstellung gezeigt wurde.⁴

5 Die Kanne in Form eines Vogels steht dem Stich einer mit „COCCVS DE MALDIVA, argento inclusus“ betitelten, 1611 in Antwerpen veröffentlichten Kanne⁵ nahe. Insbesondere zeigt der Kopf des Tieres mit der gerundeten Nase, den großen Nasenlöchern und dem abgeflachten, geöffneten Maul deutliche Parallelen.



Abb. 5 Charles de l'Ecluse (Clusius), *Rariorum plantarum historia*: „COCCVS DE MALDIVA“, Band I., S. 189ff. Stich. Antwerpen, 1611. Eine Ausführung scheint nicht erhalten zu sein. (Foto: Tait 1991 (III.), Abb. 68).

³ Luthmer 1890, S. 19.

⁴ Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 2978: „Große Krystallkupa in Form eines Vogelkörpers, mit Deckel, in Goldränder gefasst, jetzt ohne Fuß. Italien, 17. Jahrh. 13 cm hoch, 36 cm lang.“

⁵ Vgl. Fritz 1983, Abb. 20, S. 67 – Der Stich erschien im ersten Band (S. 189ff.) eines zehnbändigen botanischen Werkes.; Siehe auch Tait 1991 (III.), Abb. 68, S. 66 – Dort wird 1605 als Erscheinungsjahr angegeben.

KA3. Bergkristall-Kanne in Form eines Fisches

Realisation: unbekannt

I. E. 2663-1919 (M12A/36): Bergkristall-Schale in Form eines Fisches

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, rot, schwarz, Bleistift, hellblauer Buntstift (evtl. Kreide)

Maße: 24,2 x 45, 6 cm

Foto: 19/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2663-1919, V&A.

Auf einem hohen, konisch ansteigenden Fuß aus Bergkristall mit wohl rundem Durchmesser und angedeutetem Rankenornament platzierte Vasters ein als Kanne konzipiertes, aus drei weiteren Teilen bestehendes Bergkristall-Gefäß mit Deckel in Form eines Fisches (I.).

Dieser ähnelt mehr einem Fisch als alle historischen Vorbilder (s.u.), wenngleich der Meeresbewohner der Phantasie entsprungen sein dürfte. Das grimmig wirkende Gesicht mit dem dominanten, knorpelig entworfenen und von wulstigen, flossenartig strukturierten Falten begleiteten Maul flieht nach hinten, während unter einer oberen, wie eine Nase wirkenden Wulst ein Zahn heraussteht. Die gefährliche Wirkung des Fisches unterstreicht ein starr blickendes Auge in einer riesigen, von zarten Falten hinterfangenen Augenhöhle unter einer hochgewölbten, mit flachen Bergkristall-Zacken belegten Stirnwulst. (Dieses an Fasungen erinnerndes Relief mag bei der Ausführung mit Edelsteinen besetzt sein.) Der als Rückenflosse gearbeitete, von einer Montierung eingefasste Deckel bildet harmonisch Teil des geschuppten Leibes, der unter dem Deckel über eine gezackte Seitenflosse verfügt und sich in einen langen, eingerollten und in einer Flosse endenden, angesetzten Schweif verjüngt.

Alle vier, die Teile der Kanne verbindenden emaillierten Goldmontierungen stellte Vasters mit deren Ornamentbändern auf Gesamtwurf I. dar. Hauptmotiv der Dekorbander sind rote Rollwerkklammern mit zentralen, weiß emaillierten Kügelchen (oder Perlen), welche die mit schwarzem Schmelz unterschiedlich gestalteten Ornamente auf dem Goldgrund untergliedern: u.a. symmetrische Rankenmotive an der oberen Fußmontierung, ein Rhythmus aus Rauten und Punkten an der Ringmontierung des Schweifes oder eine Folge von Punkten und liegenden, langgezogenen Ovalen an der Gefäßrand- bzw. Deckelrandmontierung. Beide Montierungen des Fußes sind außerdem jeweils innen mit einem Kranz aus weißgefassten Halbkreisen belegt.

2a-d



Abb. 2a Fußmontierung – Ausschnitt aus Abb. 1.



Abb. 2b (oben) Obere Montierung des Fußes – Ausschnitt aus Abb. 1.



Abb. 2c (rechts) Ringmontierung des Schweifes – Ausschnitt aus Abb. 1.



Abb. 2d Montierung des Gefäß- und Deckelrandes – Ausschnitt aus Abb. 1.

Vasters' realistischer Entwurf entspricht nicht dem am Ende des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts gefertigten geläufigen Typus von Kannen in Gestalt eines Fisches, bei denen die untere, stark herausgezogene Lippe als Ausguss geformt ist. Die derart deformierten, einem Fisch nicht ähnelnden Köpfe sind in der Regel separat gearbeitet und angesetzt. Zudem verfügen diese Arbeiten über deutlich komplizierter gestaltete, schaftartig hochgezogene Füße. Diese sind teilweise flossen- und beinartig reliefiert bzw. geschnitten oder imitieren Wellen. Vertreter dieses Typs erhielten sich in verschiedenen Sammlungen: Anzuführen sind beispielsweise eine vielleicht in der Werkstatt der Sarachi um 1580 gefertigte Kanne im

- 3 Kunsthistorischen Museum, Wien¹, drei um 1580-90 entstandene Kannen im Museo degli Argenti, Florenz² und zwei Kannen im Rijksmuseum in Amsterdam – die eine aus Bergkristall entstand um 1600³, die andere aus Jaspis dürfte etwas später am Anfang des 17. Jahrhunderts gefertigt worden sein⁴. Bei diesem Kannentyp lässt sich eine Entwicklung ablesen, innerhalb der frühe Stücke so gut wie keinen Intaglioschnitt aufweisen, während diese Verzierungsmethode im Laufe der Zeit immer weiter zunimmt.⁵



Abb. 3 Kanne in Form eines drachenartigen Fisches. Bergkristall, emailliertes Gold. Vielleicht Werkstatt der Sarachi, um 1580. Wien, Kunsthistorisches Museum (Foto: Somers Cocks/Truman 1984, Nr. 37, Abb. 1).



Abb. 4 Kanne in Form eines Fisches. Bergkristall, emailliertes Gold, Rubine. Mailändisch, um 1600. Amsterdam, Rijksmuseum (Foto: Somers Cocks/Truman 1984, Nr. 37, Abb. 2).

Zwei im 19. Jahrhundert stark überarbeitete (oder vielleicht vollkommen entstandene?), fast identische Kannen zeichnen sich durch angesetzte Flügel und Schäfte in Form ineinander gedrehter Delphine aus. (Einen derartigen Schaft findet sich auch an einem der drei Stücke in Florenz.) Die eine mit Schweif und Flügeln ergänzte und neugefasste Kanne gelangte über die Sammlung J. Pierpont Morgan in das Metropolitan Museum of Art in New York.⁶ Bei der anderen neugefassten Kanne in der Sammlung Thyssen-Bornemisza wurden neben Schweif und Flügeln auch Schaft und Fuß ergänzt.⁷



Abb. 5 Kanne in Form eines Fisches. Bergkristall, emailliertes Gold, Edelsteine. Mailändisch, frühes 17. Jahrhundert (?) und zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Höhe: 19,6 cm, Länge: 30,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Schenkung von J. Pierpont Morgan, Inv.Nr. 17.190.536 (Foto: Somers Cocks/Truman 1984, Abb. 4).

Unter den Stücken aus der Sammlung J. Pierpont finden sich einige, die, teilweise im 19. Jahrhundert restauriert, Ähnlichkeit mit Arbeiten von Vasters aufweisen (u.a. PP1, Abb. 13 und A5, Abb. 4). In keinen Fall, so auch hier, belegt eine im Konvolut erhaltenen Zeichnung jedoch eine Beteiligung von Vasters.

Sollte es dennoch eine Verbindung der fischförmigen Kanne in New York mit Vasters geben, so könnte die in Entwurf I. festgehaltene Kanne als Resultat dieser Arbeit gesehen werden. Ein Resultat in der Weise, dass Vasters sein Stück bewusst vom häufig zu findenden Typus absetzte und dahingehend verbesserte, einen wirklichen Fisch zu kreieren.

¹ Inv.Nr. 1496. Vgl. Somers Cocks/Truman 1984, S. 150, Anm. 1, Abb. 1.

² 1917 Bargello Inv.Nr. III, II; III, 22 und III, 18. Vgl. dies., S. 150, Anm. 2.

³ Inv.Nr. R.BK.17.193. Vgl. dies. S. 150, Anm. 3, Abb. 2.

⁴ Inv.Nr. R.BK.17.076. Vgl. dies., S. 150, Anm. 4, Abb. 3.

⁵ Vgl. Somers Cocks/Truman, S. 150.

⁶ Inv.Nr. 17.190.536. Vgl. Somers Cocks/Truman S. 150-151, Abb. 4. Auch Kris 1929, Nr. 463, der in diesem Stück einen „spätere[n] Vertreter des häufigen Typus“ sah.

⁷ Zum Stücks siehe Somers Cocks Truman, Kat.Nr. 37, S. 150-153.

6 Zwar finden sich unter den historischen Kannen auch solche, die fischähnlicher sind, beispielsweise eine Kanne (Gefäß) im Musée du Louvre, Paris, bei welcher der dem häufigen Typus ähnlich gearbeitete Ausguss ans andere Ende des Fisches gesetzt wurde, der Schweif also wegfiel, während der Kopf recht fischgleich gestaltet ist.⁸ Aber unter den authentischen Stücken erhielt sich keines, das ein derartig realistisches Fischmonster zeigt, wie ihn Vasters in seinem Entwurf festhielt. Als Fazit ließe sich somit festhalten, dass Vasters den geläufigen Typ von Kannen in Gestalt eines Fisches nicht kannte, was schwer fällt zu glauben, angesichts seines vielfach bewiesenen, umfangreichen Wissens, oder er setzte seine Arbeit bewusst vom gängigen Typus ab. Damit büßte das nach seinem Entwurf (I.) entstandene Stück zwar an Funktionalität ein – ein Verlust, der bei einem Sammlerstück relativ irrelevant ist –, aber gewann im Vergleich zu den historischen Arbeiten an Vielfaches an Ästhetik und Ausdruck.



Abb. 6 Kanne (Gefäß) in Gestalt eines Fisches. Bergkristall. Paris, Musée du Louvre (Foto: Kris 1929, Nr. 464).

⁸ Zum Stück siehe Vasselot 1914, Nr. 886; Kris 1929, Nr. 464.

KA4. Bergkristall-Kanne mit Delphinen und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs
Realisation: Paris, Privatsammlung (1956)

I. E. 2608-1919 (M12A/24): Kanne,
Gesamtzeichnung

Keine Beschriftung

Braunes Papier, braun, Gold, schwarz, weiß

Maße: 25,3 x 19,1 cm

Foto: 17/22 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2608-1919, V&A.

II. E. 3433-1919 (M11C/147): Fußmontierung in zwei Ansichten (Seitenansicht (oben) und Aufsicht) und Ornamentband

Beschriftung (Bleistift):

4 Blättchen gelbgrün

4 Blättchen dunkelgrün

2 Birnchen stahlblau transparent

1 Füßchen

beide Rändchen

*graublau opak wie
alte Muster*

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, gelbgrün, weiß, graublau, rotviolett, grün, blau, schwarz; 2. Bleistift, Gold, graublau; 3. Gold, schwarz, Bleistift

Maße: 12,4 x 12,7 cm

Foto: 12/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

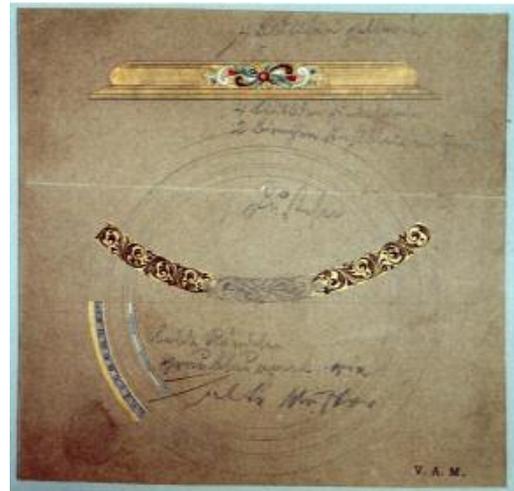


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3433-1919, V&A.

III. E. 3431-1919 (M11C/147): Unterer Schaftring mit Ornamentband

Beschriftung (Bleistift):

2 Birnchen stahlblau transparent

die beiden Rändchen graublau

Blättchen grün transparent

Braunes Papier, Bleistift, Gold, weiß, graublau, grün, rotviolett, blau

Maße: 5 x 9,2 cm

Foto: 12/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3431-1919, V&A.

IV. E. 3434-1919 (M11C/147): Oberer Schaftring mit Ornamentband

Keine Beschriftung

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, schwarz; 2. Bleistift, Gold, rotviolett, graublau, grün, weiß, blau

Maße: 2,3 x 9,2 cm

Foto: 12/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

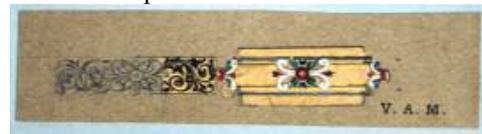


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3434-1919, V&A.

- V. E. 3432-1919 (M11C/ 147): Henkel in Gestalt eines Satyrn (Seitenansicht) mit zwei Detailzeichnungen in der Aufsicht

Beschriftung (Bleistift):

<i>a</i>		<i>stahl blau</i>	<i>graublau opak</i>
			<i>Goldfläche in Weiß+Schwarz kleiner machen</i>
			<i>graublau opak</i>

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
			<i>Birnchen grau opak</i>

*a schwarz + grün transparent
b stahlblau Band, Birnchen*

Braunes Papier, 1. Bleistift, grün, Gold, schwarz; 2. Gold, braun, schwarz, rotviolett, grün, graublau, weiß, dunkelgrün; 3. Bleistift, Gold, grün, weiß, schwarz, rotviolett, blau, graublau, gelbgrün

Maße: 16,9 x 11,5 cm

Foto: 12/26 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist neun waagerechte Knickränder auf. Es ist leicht verschmutzt

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3432-1919, V&A.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3430-1919, V&A.

- VI. E. 3430-1919 (M11C/147): Fassung in Form einer Blüte am Schalenrand in zwei Ansichten

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

blau, stahlblau transparent

Braunes Papier, 1. weiß, Gold, schwarz, blau, pink; 2. schwarz, Gold, dunkelrotviolett, blau, weiß, braun

Maße: 9,8 x 10,4 cm

Foto: 12/25 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Alle emaillierten Goldmontierungen einer 1956 in einer Pariser Privatsammlung befindlichen Bergkristall-Kanne stimmen vollständig überein mit fünf Detailzeichnungen (II.-VI.: Fußmontierung, unterer und oberer Schaftring, Satyrhenkel und blütenförmige Fassung am Gefäßrand zwischen den Händen des Satyrn), während Vasters' Gesamtzeichnung I. kleinere Unterschiede zur Ausführung erkennen lässt:

7
2-6
1

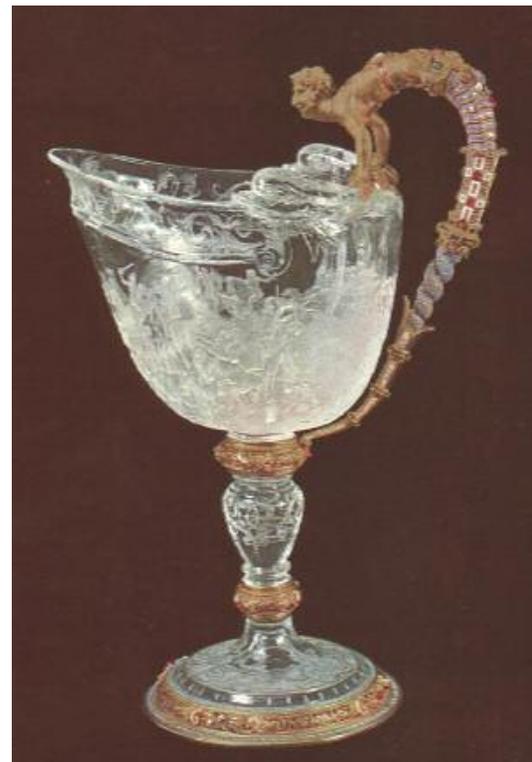


Abb. 7 Kanne nach den Entwürfen von Vasters. Bergkristall, emailliertes Gold, Edelsteine. Pariser Privatsammlung. (Foto: Rossi 1956, Taf. LI).

Zum einen stellte Vasters die Kanne ohne Gravur bzw. Intaglioschliff dar. Der breite, vorn in einem Gießrand ausgestülpte, an den Seiten in Voluten mündende Gefäßrand – die Voluten zweigen von einem plastischen Delphinpaar ab, in welchem der hintere Gefäßrand geschnitten ist – zeigt bei der Ausführung einen

Rankendekor, während die Wandung der helmförmigen Kanne mit einem Schlachtgetümmel von reitenden Kriegern überzogen ist.

Vielleicht hatte eine Schale mit Bogenhenkel im Metropolitan Museum of Art, New York (S5), für die Delphine am Gefäßrand als Vorbild gedient, vielleicht aber auch sollte diese Schale, für die sich im Konvolut Entwürfe des Fußes und des Henkels erhielten, im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen betrachtet werden.

Zum anderen unterscheiden sich insbesondere der balusterförmige Schaft und der Fuß der ausgeführten Kanne. Beide auf I. godroniert, zeigt die Ausführung einen mit Blumenranken geschmückten Schaft und der Fuß sich im Wasser tummelnde Meerbewohnern. Weder für die Verzierung der Wandung, noch des Schaftes und Fußes erhielten sich Zeichnungen im Konvolut.

Beim Ornamentband der Fußmontierung und der Schafringe richtete sich Vasters nach einem *alte[n] Muster*, wie er auf II. anmerkte.

- 5 Besonders der elegant geschwungene figürliche Henkel (V.) verleiht dem Korpus, den Rossi im Zusammenhang mit der Saracchi Werkstatt betrachtete¹, einen phantasievollen und originellen Charakter. Der sich auf dem Rand aufstützende, goldbelassene Satyr mit farbigem Schlangenschwanz, der aus einer Kordel und einer palmettenartigen Ranke wächst, findet sich in ganz ähnlicher, wenn gleich wesentlich bunter geschmelzt, ein weiteres Mal im Konvolut (S9, II.)



Abb. 8 Henkel in Gestalt eines Satyrs, wohl einer Schale – Ausschnitt aus E. 3453-1919 (S9, II.).

¹ Rossi 1956, S. 44. Der Autor bezeichnet das Stück als Pokal. Angesichts des Gießrandes ist die Deutung als Kanne sicher zutreffender, auch wenn eine Funktionalität nicht unbedingt ausschlaggebend für ein derartiges Stück ist, das kaum zu Benutzung gefertigt wurde.

Dort zeigt das weiße Gesicht einen wesentlich lieblicheren Schnitt und freundlicheren Ausdruck als der hakennasige und schlitzäugige Gehörnte der Kanne hier. (Für welche Art von Gefäß Vasters diesen zweiten Satyrhenkel vorsah, ist ungewiss, da eine Gesamtzeichnung fehlt. Die flachere Form sowie die dazugehörigen weiteren Montierungen sprechen für eine Schale.)

Als Vorbild für den Henkel mag eine um 1579-80 entstandene Kanne aus London gedient haben, die sich in der Sammlung des Duke of Rutland befindet.² Diese führt einen Henkel vor, der in Gestalt eines aus einer Kordel wachsenden Meermannes mit nacktem Oberkörper gebildet ist. In ähnlicher Haltung wie Vasters' Satyr stützt er seine Arme auf dem Rand der Kanne ab und schaut ins Innere, während sich auf seinem Rücken eine Schnecke befindet.



Abb. 9 Ausschnitt des Henkels in Gestalt eines Meermannes einer Kanne. Silber vergoldet, Achat. London, 1579-80. Sammlung des Duke of Rutland (Foto: Hayward 1976, Abb. 683).

Den unteren, palmettenartigen Rankenteil des Henkels (V.) verwendete Vasters in exakt dergleichen Funktion beim Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern (TA1), für das er von diesem Detail drei Ansichten erstellte, die womöglich hier für die Ausführung hilfreich waren – Seitenansicht, Aufsicht und Untersicht (TA1, V., VI. und VII.).

Schließlich kennen wir den Ring, der die Taille des Satyrs wie ein Gürtel umgibt, beispielsweise vom Anhänger in Form einer Meerjungfrau (A5) und dem Hermenhenkel eines Muschelpokals (P27).

² Zur Kanne mit zugehörigem Becken vgl. Hayward 1976, Abb. 683, S. 404, 405; Tait 1988 (II), S. 21, Abb. 4).

KA5. Bergkristall-Kanne mit einem Henkel in Gestalt eines Drachen (eines Mischwesens mit Drachenkopf)

Realisation: unbekannt

I. E. 2636-1919 (M12A/32): Kanne mit einem Henkel in Form eines Drachen

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift, Tinte, graugrün und blau aquarelliert; Montierungen: gelb koloriert

Maße: 35,7 x 27,7 cm

Foto: 18/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist vor dem Hals der Vase große Flecken auf.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 109, S. 213.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2636-1919, V&A.

Vorbilder für diesen Kannentyp mit vasenförmigem Korpus, einem in den Ausguss verlängerten Hals und figürlich gestaltetem Henkel, die Vasters für seinen kolorierten Entwurf I. herangezogen haben dürfte, finden sich im Musée du Louvre in Paris und in der Residenz in München.¹

¹ Bereits Hackenbroch 1986, Abb. 108, S. 213, erkannte das Vorbild im Louvre. Zur Kanne im Louvre siehe Literaturhinweise in Hackenbroch 1986, Anm. 95 (u.a. Vasselot 1914, S. 140, Nr. 862, nicht Nr. 962, wie Hackenbroch aufführt). Zur Kanne in der Schatzkammer der Residenz, München, siehe Hayward 1976, Nr. 576.

Wie bei den Vorbildern ist Vasters' Kanne aus vier Teilen konstruiert – Fuß mit Fußschaft, Korpus, Hals mit Ausguss und Henkel –, die einige Unterschiede feststellen lassen:

Der Fuß von Vasters' Kanne ist stärker hochgezogenen und geht in einem sanften Schwung in den Fußschaft über, während bei den Vorbildern ein flach gehaltenen bzw. nur leicht gewölbter Fuß mit deutlich kürzerem Schaft verwendet wurde.

Wie bei den Vorbildern zieren den vasenförmigen Korpus der Kanne unten und an der Schulter ein breiter Zungenrand. Ist der untere an die Vorbilder anlehnend gestaltet mit vertikalen Zungen, in welche eine kleinere, erhabene eingeschrieben ist, gestaltete der Aachener Goldschmied die gerandeten Zungen an der Schulter nur erhaben, fügte jedoch zwischen diese zwei Stege ein.

Obwohl Vasters den Bauch der Kanne unverziert darstellte, ist davon auszugehen, dass die Ausführung wie die Vorbilder Gravuren bzw. Intaglio-Schliff aufweist.

Bei beiden historischen Arbeiten ist der schlanke Hals der Kanne vorne in einen hochgezogenen, ausgestülpten Ausguss erweitert. Dieser ist von dem weniger stark hochgezogenen Rand der Henkelseite (hinterer Rand) durch eine Kerbe getrennt. Den vorderen und hinteren Rand begleiten plastisch geschnittene Voluten, die sich schneckenartig einrollen: die vordere Volute an der Kerbe und die nachfolgende an der Henkelseite, wo auf bzw. an der Schnecke die obere Ringmontierung des Henkels ansetzt.

Im Unterschied dazu erhöhte Vasters den Ausguss und zog an der Henkelseite hinter der Kerbe den Rand nicht hoch, sondern ein. Die hier den Rand begleitende Volute ist dementsprechend gekontert, sodass sich die vordere und hintere Schnecke an der Kerbe berühren. Schließlich bedurfte der so entstandene, im Vergleich zu den Vorbildern wesentlich zartere und spitz zulaufende hintere Rand eine blattförmige Fassung, an der die obere Ringmontierung des Henkels greift.

Dem Henkel gab Vasters in enger Anlehnung an den Henkelaufbau der Vorbilder die Gestalt eines aus einer Volute wachsenden, gebusten, halbfigurigen Mischwesens mit nach hinten gestreckten Flügeln. Hier verbindet die obere Ringmontierung den Henkel mit dem hinteren Gefäßrand, während die untere Ringmontie-

rung das nach außen gerollte Ende des Henkels (Volute) an der Schulter der Kanne befestigt. Lediglich der Kopf des Wesens – beim Münchner Stück ein menschenähnlicher Kopf², beim Pariser Stück ein fabulöser Tierkopf – ist individuell gestaltet als Drachenkopf³.



Abb. 2 Kanne mit einem Henkel in Gestalt eines Mischwesens mit Tierkopf. Bergkristall, emailliertes Gold. Mailand, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Höhe: 31,5 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. MR 278 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 108).

Damit ähnelt der Henkel anderen Arbeiten von Vasters, etwa dem Henkel des Tafelgerätes in Form eines Schiffes auf Rädern (siehe TA1, Abb. 26) sowie der Vase (V5) und ist auch im Zusammenhang mit den dort genannten Vorbildern zu betrachten. Während beim Tafelgerät ein aus Bergkristall und emailliertem Gold geschaffener Henkel verwendet wurde, zeigt die Vase einen ganz aus Bergkristall geschnittenen Griff, bei der wie hier Blätter wie ein Rock um den Schoß des Mischwesens gelegt sind. Außerdem ist der volutenförmige untere Bereich des Henkels bei der Kanne und Vase in Anlehnung an das hier genannte Stück in München mit einer Längsrille und quer liegenden Ovalen im Tiefrelief verziert.⁴

² Sehr ähnlich ist der Henkel einer Vase im Musée du Louvre, Paris. Siehe Vasselot 1914, Nr. 868 und Kris 1929, Nr. 455.

³ Einen Drachenkopf und wie ein Rock um den Schoß gelegte Blätter führt der Henkel einer Vase im Musée du Louvre, Paris, vor. Siehe Vasselot 1914, Nr. 863 und Kris 1929, Nr. 453.

⁴ Die Henkel einer Deckelvase (V3) im Vastersschen Konvolut zeigen eine identische Verzierung.

Zudem ist der Henkel einer Silber-Kanne im Konvolut (KA13) vergleichbar, während der Drachenkopf selbst an die Kanne in Form eines Drachen (KA1) erinnert. Besonders nahe steht schließlich der emaillierte Goldhenkel eines weiteren Stückes (S16).

Keines der Vorbilder verfügt über eine grotske, geflügelte Blattmaske am Hals unter dem Ausguss der Kanne.



Abb. 3 Kanne mit einem Henkel in Gestalt eines Mischwesens mit menschenähnlichem Kopf. Bergkristall, Silber vergoldet, Rubine. Nürnberg (?), frühes 17. Jahrhundert. Höhe: 28 cm. München, Schatzkammer der Residenz (Foto: Hayward 1976, Nr. 576).

Die auf I. gelb kolorierten Montierungen wurden ohne Ornamentbänder dargestellt – daher scheint die Suche nach deren im Konvolut erhaltenen Verzierungsentwürfe wenig aussichtsreich. Allerdings erhielt sich im Konvolut die Detailzeichnung von *zusammen 132 Stück* Ornamentbesatzstücken für eine Bergkristall-Altarkruzifix (SO16, II.). Der bunte Volutendekor, der alternierend eine Blüte und eine h-förmige Spange einschließt und mit Schmelzkügelchen bzw. Perlchen besetzt ist, ähnelt deutlich den Ornamentbändern der Kanne in der Residenz, München⁵, zu welcher ein passendes Bergkristall-Becken gehört⁶. Sollte die in München verwahrte Kanne Vasters hier als

4a

4b

⁵ Ein mit der Kanne in der Schatzkammer der Residenz, München, identisches Ornamentband aus applizierten Segmenten verwendete Vasters für eine *schwarze Cristal Coupe* (vgl. Anhang 5, 4).

⁶ Aufgeführt bei Hayward 1976, Nr. 577.

direktes Vorbild gedient haben, wären ähnliche Ornamentbänder an seinem Gefäß nicht allzu verwunderlich.



Abb. 4a Ausschnitt aus einem Entwurf von Ornamentbesatz für ein Bergkristall-Kruzifix. Reinhold Vasters, Ausschnitt aus E. 3596-1919, V&A (siehe SO16, II.)



Abb. 4b Ausschnitt aus Abb. 3 – Fußmontierung mit appliziertem Ornamentband.

Hackenbroch betrachtete zwei im Metropolitan Museum of Art, New York, verwahrte Bergkristall-Kannen mit ähnlich gestaltetem figürlichen Henkel im Zusammenhang mit der hier besprochenen Kanne von Vasters. Die eine⁷, aus dem Nachlass Benjamin Altmans stammend, befand sich ehemals in der Sammlung Spitzer, die andere⁸ gelangte über die Sammlung Robert Lehman in das Museum in New York.

Wie Hackenbroch feststellte, finden sich im Konvolut keine Zeichnungen, die eine Verbindung der Kannen mit Vasters bewiesen⁹ – zumindest kein direkter, die Kannen oder deren Montierungen zeigender Entwurf. Allerdings führt ein im Konvolut erhaltener Entwurf eines Anhängerrahmens das Motiv der Scheibenschnur vor, wie es bei der Altman-Kanne an der figürlich geschnittenen Tülle unter dem Ausguss verwendet wurde. Daneben schmückt eine weitere Scheibenschnur den Fuß eines Sockels, der im Zusammenhang mit den sog. Cäsarschalen betrachtet wird (D3, II.).

Ein derartiges Detail vermag kaum beweisen, dass Vasters für die Neufassung und vermutlich Umgestaltung¹⁰ der Altman-Kanne verantwortlich war. Aber immerhin stellt es ein Indiz dar. Offensichtlich gehörte das Motiv der

Scheibenschnur zu Vasters' Ornamentrepertoire.



Abb. 5a (links) Eine Scheibenschnur verziert den Rahmen eines Anhängers, Reinhold Vasters, Ausschnitt aus E. 3037-1919 (siehe: Anhang 1, 2b). Abb. 5b (rechts) Montierung mit Scheibenschnur am Ausguss unter der Tülle einer Bergkristall-Kanne aus dem Benjamin Altman Bequest, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 1913, 14.40.660a,b (Foto: Hackenbroch 1986, Ausschnitt aus Abb. 104).

Die folgenden Kannen (KA6 und KA7) variieren denselben Kannentyp.

5a

5b

⁷ Vgl. Hackenbroch 1986, Abb. 104, Inv.Nr. 1913, 14.40.660a,b.

⁸ Vgl. dies, Abb. 106, Inv.Nr. 1975.1.1498.

⁹ Dies. S. 218.

¹⁰ Helmut Nickel hatte vorgeschlagen, dass die Altman-Kanne das Resultat einer Umgestaltung nach dem Erwerb durch Spitzer darstelle, und zwar einer Kanne aus der ehemaligen Sammlung Annibale Conti (Hackenbroch 1986, Abb. 7, Anm. 94).

KA6. Bergkristall-Kanne mit Chimärenhenkel

Realisation: unbekannt

I. E. 2632-1919 (M12A/31): Kanne
Beschriftung (Bleistift):

Russische Kanne

Beiges Papier, Gold, grün, schwarz, rotviolett, blau, weiß; Korpus: Bleistift, grau

Maße: 42,4 x 26,9 cm

Foto: 18/22 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2632-1919, V&A.

II. E. 3215-1919 (M11C/131): Ornamentband, Besatz

Beschriftung (Bleistift):

Russische Kanne

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, grün, braun, rotviolett, weiß, graublau

Maße: 4,5 x 11,3 cm

Foto: 8/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3215-1919, V&A.

III. E. 3005-1919 (M11B/107): Teil eines Ornamentbandes, Besatz

Keine Beschriftung

Papier,

Maße:

Foto:

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3005-1919, V&A.

IV. E. 2985-1919 (M11B/107): Gehörnte Maske – Besatz des Henkels

Keine Beschriftung

Hellgraues Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, grün, rotviolett, violett, weiß, blau, gelbgrün

Maße: 4,3 x 3 cm

Foto: 4/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2985-1919, V&A.

Als Variation des Kannentyps, welche die Kanne mit einem Henkel in Gestalt eines Drachen (KA5) repräsentiert, ist diese aus vier Teilen bestehende Bergkristall-Kanne mit einem Chimärenhenkel zu sehen.

Auf dem Gesamtentwurf (I.) hielt Vasters neben den bei der Ausführung wahrscheinlich im Intaglioschliff erstellten, überaus reichen und kleinteiligen Ornamenten alle emaillierten Goldmontierungen mit deren Bändern fest sowie eine Masken-Applikation am Henkel. Zwei im Konvolut enthaltene Entwürfe von Ornamentbändern (II. und III.) entsprechen den auf I. dargestellten. Lilienförmige und

1

2, 3

vierblättrigen Blüten, aus weißen Kügelchen gebildete Blütendolden sowie schwarz gerandete C-Schwünge (mit farbigen Nasen), welche die Blüten verbinden, sowie Blattranken bilden den Ornamentbesatz.

4 Daneben verdeutlichte Vasters die in der Seitenansicht auf I. dargestellte, satyrähnliche Maske am Henkel mit einem Detailentwurf in der Aufsicht (IV.): Erst hier werden für die Ausführung wichtige Details sichtbar, wie der Blütenschmuck ober- und unterhalb der gestreiften Hörner im goldbelassenen Haar, die leeren Augenhöhlen, die vermutlich Edelsteine aufnehmen sollen, die buckelige Oberfläche des weißgräulich geschmelzten Gesichtes und der zu beiden Seiten eines fehlenden Unterkiefers hinreichende Bart. Unter der Maske ist der Henkel auf der Außenseite mit Halbkugeln reliefiert.

Im Gegensatz zur Kanne KA5 und den dort vorgestellten Vorbildern ist der Bauch des Gefäßes hier oblonger und wirkt dadurch schlanker. Wie dort finden sich unten am Korpus und an der Schulter sowie hier zusätzlich am gewölbtem, konisch hochgezogenen Fuß Zungenkränze, die von den ornamentierten Flächen durch eine Rille abgesetzt sind. Die aus vertieften, kleinen Zungen bestehenden Kränze wirken angesichts der höheren Form des Gefäßes schmaler und treten so im Vergleich zur Kanne KA5 und deren Vorbildern in ihrer Wirkung zurück.

Die flächendeckend eingesetzte ornamentale Verzierung der Kanne hier (I.) steht einer Kanne im Musée du Louvre, Paris, nahe (vgl. KA5, Abb. 2), wurde jedoch um ein Vielfaches bereichert mit Fruchtbuketts, den aus gereihten Punkten gebildeten Blütendolden sowie unterschiedlichen, aus dem Schweifwerk wachsenden vogelähnlichen, halbfigurigen Phantasiewesen, die im Zentrum einer Art Füllhorn entspringen.

Der Hals ist wie bei der Pariser Kanne mit einem hier als Wulst gestalteten Querband von der Tülle abgesetzt. Die Tülle dagegen ist höher gezogen als bei der Kanne in Paris (vergleichbar mit der Kanne KA5) und ornamentiert, während dort Hals und Tülle ohne Ornament verblieben. Außerdem rahmte Vasters die Tülle mit einem nach hinten verschmälerten Band aus Tiefschnitt-Ovalen. Den Gefäßrand der Henkelseite gestaltete er (ähnlich der Volute der Kanne KA5) als nach oben geöffneter C-

Schwung, an dem die obere Henkelmontierung ansetzt.

Wie bei den Vorbildern und der Kanne KA5 ist der figürliche Henkel als geflügelte und gebuste Halbfigur geschnitten. Doch während dort die Halbfiguren vollplastisch sind, ist hier lediglich die Oberseite des Henkels als beinahe vollplastisches Relief in Gestalt einer Chimäre mit weiblichem Kopf geschnitten. Und während dort die obere Henkelmontierung den Gefäßrand mit den nach hinten gestreckten Flügeln der Halbfigur verbindet, setzt sich hier die Henkelvolute hinter den Flügeln der Halbfigur fort und ist mit dem Gefäßrand verbunden. Zum erhebt sich dort die Halbfigur auf einer gegensätzlich geführten Volute, die mit der unteren Henkelmontierung an der Schulter der Kanne befestigt ist. Hier dagegen wird die Henkelvolute unter der Halbfigur in gleicher Richtung fortgeführt bis zu einer kleinen, beinahe c-förmigen, gegensätzlichen Volute, die an der Schulter der Kanne befestigt ist.

Dabei ist der Schoß der Halbfigur mit der bereits genannten Masken-Applikation umfasst. Schließlich wurden alle nicht als Chimäre geschnittenen Bereiche des Henkels wie die Vorbilder und die Kanne KA5 an den Seiten mit einer Rille versehen, in die Querovale bzw. Punkte eingetieft sind.

Sowohl die Gesamtzeichnung I. als auch die Detailzeichnung II. bezeichnete Vasters mit *Russische Kanne*. Dies wird aller Wahrscheinlichkeit nach auf einen russischen Auftraggeber anspielen, da die Vorbilder dieses Kannentyps im Mailänder und später Nürnberger Raum ab der zweiten Hälfte des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden waren, und nicht etwa in Russland.

Trotz aller Variationen ist der Typus erhalten, wengleich die Kanne durch den veränderten Henkel eine nüchternere Wirkung zu eigen ist als die Vorbilder bzw. Kanne KA5. Bedenkt man einen russischen Käufer und dessen orthodox geprägtes Umfeld mag diese Versachlichung und Abmilderung nicht allein aus Vasters heraus entstanden sein.

KA7. Bergkristall-Kanne mit Chimärenhenkel (Henkel in Gestalt eines weiblichen Mischwesens).

Realisation: unbekannt

I. E. 2701-1919 (M12A/52): Kanne

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, weißer, grüner und orange-gelber Buntstift

Maße: 42,4 x 19,7 cm / Foto: 20/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2701-1919, V&A.

1 Als dritter Entwurf führt diese Bergkristall-Kanne mit Chimärenhenkel (I.) denselben Typ vor wie die Kannen KA5 und KA6.¹

Variiert zu diesen und deren Vorbildern (vgl. KA5, Abb.1, 2) zog Vasters hier den Fuß nicht schaftartig hoch, sondern setzte einen kurzen

¹ Die Höhe der ausgeführten Kanne dürfte ca. 26 cm betragen, somit ist sie deutlich kleiner als KA5 und besonders KA6.

Schaft mit kugeligem Nodus auf einen gewölbten Fuß. Auch verzichtete Vasters auf die Zungenkränze unten am Korpus sowie an der Schulter der Kanne. Statt dessen setzte er applizierte Blattkränze ein, die auch den Schaftnodus oben besetzen und dem Ornamentband an der Fußmontierung zu entsprechen scheinen.

Unterschiedlich zu den Vorbildern und der Kanne KA5 ist zudem ein diagonal unterteiltes, mit Blättern verziertes Band, das den Korpus nach zwei Dritteln umspannt. Dieses wurde notwendig, da Vasters das Henkelmotiv veränderte. Zwar ist der Henkel gleich den Vorbildern und der Kanne KA5 als vollplastisches, halbfiguriges Mischwesen (Chimäre mit weiblichem Kopf), gestaltet, an deren nach hinten gestreckten Flügeln der Henkel am hinteren Gefäßrand befestigt ist. Doch entgegen den Vorbildern ist diese Halbfigur nicht auf eine gegensätzliche Volute platziert, welche an der Schulter der Kanne befestigt ist, sondern entwächst einem mit palmettenförmigen Blättern besetztem Füllhorn, das an dem erwähnten Band in einer Zwei-Drittel-Höhe am Korpus der Kanne montiert ist. Konsolenartig nimmt hierbei eine Maske das untere Ende des Füllhorns auf.

Ein ähnlich gestaltetes, wenngleich schmaleres Band findet sich unten am Hals der Kanne über einem Relief von Halbkreisen. Als zusätzlichen Dekor fügte Vasters dort, wo die Flügel den henkelseitigen Gefäßrand berühren, einen plastisch geschnittenen Widderkopf an und versah die Wandung der Tülle mit einem Relief. Die Tülle selbst ist wie bei den Kannen KA5 und KA6 wieder höher gezogen als es die Vorbilder dieses Typs vorführen.

Obwohl die Kanne „typisch Vasters“ ist, lässt die Darstellung die sonstige Klarheit seiner Entwürfe vermissen.² Die Einzelheiten der erwähnten Blattkränze sind kaum zu erkennen, insbesondere aber das Relief am Hals der Kanne und der Wandung der Tülle bleibt völlig unklar.

In diesem Sinne als Rohentwurf zu bezeichnen, wird eine derartige Zeichnung sicher nicht als direkte Vorlage für die Fertigung gedient haben. Hierfür wären Detailzeichnungen zur Verdeutlichung der Einzelheiten unablässig gewesen.

² Eine vergleichbare Unklarheit zeigen manchmal seine Darstellungen auf der Wandung von Gefäßen, siehe die Vasen V1 und V2.

Dennoch ist der Charakter der Kanne mit traumwandlerischer Sicherheit definiert. Unter Einbeziehung des farbigen Bildträgers, wie wir es beispielsweise von Kreidezeichnungen kennen, sind die wichtigen Merkmale in einer äußerst reduzierten Technik trotz des sparsamen pastellartigen Einsatzes von Lichtern (weiß), Schatten (Bleistift) und Farben – Halbkreise am Hals (gelborange Buntstift) sowie Blattkränze und Blattornament am Fuß (weißer und grüner Buntstift) –, meisterlich herausgearbeitet – eine wahrlich virtuose Zeichnung.

KA8. Ein Paar Bergkristall-Kannen
Realisation: unbekannt

- I. E. 2648-1919 (M12A/34): Zwei Kannen – verschiedene Ansichten und Details

Beschriftung (Bleistift):

*Desain _ und viel (?)
geben (?)*

kleine

große

W

Weißes Papier, rotviolett, Gold, schwarz, gelbgrün, blau; Korpus: graublau aquarelliert

Maße: 18,4 x 26,9 cm

Foto: 19/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, sehr fleckig (Farbflecken und Spitzer) und sehr beschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2648-1919, V&A.

- II. E. 3378-1919 (M11C/143): Schaftring der kleinen Kanne (links auf I.)

Am Blattrand oben sind die Unterbögen einer abgeschnittenen Beschriftung erhalten. Unter dem Detail (Bleistift):

b 2 Stück

Braunes Papier, braun, Gold, grün, gelbgrün, weiß, schwarz, rotviolett, blau

Maße: 4,4 x 4,5 cm

Foto: 11/22 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3378-1919, V&A.

- III. E. 3381-1919 (M11C/143): Schaftring der großen Kanne (rechts auf I.)

Beschriftung (Bleistift):

a 2 Stück

Braunes Papier, Gold, braun, mintgrün, weiß, schwarz, dunkelrotviolett, blau

Maße: 4,6 x 4,4 cm / Foto: 11/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

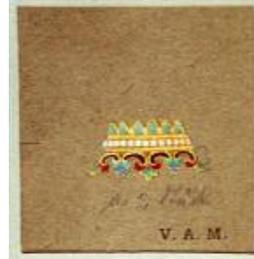


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3381-1919, V&A.

- IV. E. 3380-1919 (M11C/143): Untere Henkelmontierung

Beschriftung (Bleistift):

r 4 Stück

C

Braunes Papier, Bleistift, Gold, blau, schwarz, rotviolett, mintgrün, weiß, braun

Maße: 5,2 x 5,8 cm / Foto: 11/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht beschmutzt.

Literatur: unpubliziert

- V. E. 3384-1919 (M11C/143): Obere Henkelmontierung

Beschriftung (Bleistift):

f 4 Stück

Braunes Papier, Gold, grell rosa, braun, schwarz, blau, mintgrün, weiß

Maße: 5 x 3,5 cm

Foto: 11/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht beschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 (links) R. Vasters, E. 3380-1919, V&A.

Abb. 5 (rechts) R. Vasters, E. 3384-1919, V&A.

VI. E. 3379-1919 (M11C/143): Gefäßrandmontierung
Beschriftung (Bleistift).

*Ornament von 2 Seiten
emailliren
g 4 Stück*

Braunes Papier, Gold, braun, rotviolett, grün, schwarz, weiß, blau, grell rosa
Maße: 3,2 x 7,8 cm / Foto: 11/23 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist verkehrt herum auf den Karton montiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3379-1919, V&A.

1 Mit verschiedenen Detailansichten ergänzte Vasters den Entwurf zweier Kannen aus Bergkristall (I.): Oben in der Mitte sind die Aufsichten auf die Gefäßränder beider Kannen, während unten die Aufsicht auf den Fuß der linken Kanne gezeichnet ist. Daneben erläuterte Vasters das Ornament auf dem Zungenkranz der linken Kanne (rechts daneben) mit Bleistiftskizzen, ergänzte eine Skizze links der Henkelmontierung und ein zeichnete links vom Henkel dessen Aufsicht.

Der Blatt wurde überaus stark beansprucht. Mit diversen, teilweise verwischten Farbspritzern und -flecken übersät, ist der ganze Entwurf von fetthaltigen Rückständen verschmutzt, als sei er abgepaust und längere Zeit dem Wirkungsbereich einer Werkstatt ausgesetzt worden.

Die auf Entwurf I. dargestellten Kannen zeigen einen identischen Aufbau. Unterschiedlich ist die Größe, die linke ist etwas kleiner. Außerdem variieren die Verzierungen und die rechte Kanne wurde ohne Henkel dargestellt. Während die linke Kanne vollständig mit allen Montierungen erscheint, fehlt bei der rechten die Fußmontierung. Ein applizierten, unterschiedlich farbig gefassten Voluten bestehendes Ornamentband dürfte auch für den Fuß der rechten Kanne vorgesehen gewesen sein.

Beide Kanne sich auf einem leicht gewölbten Fuß und einem godronierten, gedrückt kugelförmigen Schaft. Der oblonge, eiförmige Korpus ist in der Mitte eingezogen. Die obere Hälfte zeigt einen etwas größeren Durchmesser als die untere. Der mit tiefgeschnittenen Halbkugeln eingefasste Einzug ist mit einem Rankenband

graviert verziert. Die für Vasters typischen, aus gereihten Punkten gebildeten Blütendolden erscheinen hier an der linken Kanne, während die rechte Kanne über ein Band aus vierblättrigen Blüten verfügt, die von gekonterten Voluten gerahmt werden.

Die obere und untere Hälfte des Korpus ist ganzflächig mit Zungen dekoriert. Bei der linken Kanne wurde jede zweite Zunge mit übereinander gestaffelten, verzweigten und mit Früchten durchsetzten Blattmotiven verziert. Eine Variation des Motivs zeigen die Skizzen rechts daneben. Bei der rechten Kanne hingegen sind in größere Zungen kleine erhabene eingeschrieben. Während die kleinen unverziert blieben, sind die einen Rahmen bildende großen Zungen sowie die schmalen Zwischenräume mit palmwedelartigen, vielfach verzweigten Blättern geschmückt.

Die Seiten des bei der linken Kanne dargestellten volutenförmigen, unten hammerartig verlängerten Henkels sind gekehlt und mit eingeschnittenen Punkten verziert, während die Außenseite mit Kristallkugeln besetzt ist. Der Gefäßrand ist trichterförmig und vorne als Ausguss leicht ausgestülpt. Eine Wulst mit zentralem Band trennt ihn vom Gefäßkörper.

Fünf Detailzeichnungen ergänzen Entwurf I.:

Den Schaftring der linken Kanne verdeutlicht II., den der rechten Entwurf III. Die untere Henkelmontierung findet sich auf IV. Wollte Vasters diese für beide Kannen verwenden, wären zwei Stück ausreichend gewesen. Statt sollten 4 Stück gefertigt werden – ein Hinweis auf vier Kannen? Vier anstelle von zwei Kannen würde auch erklären, wieso er von jedem der Schaftring je 2 Stück haben wollte. Außerdem sollten die obere Henkelmontierung (V.) sowie die Einfassung des henkelseitigen Gefäßrandes (VI.), an dem die obere Henkelmontierung befestigt ist, vierfach ausgeführt werden.

Obwohl Vasters das Kannenpaar bzw. vielleicht zwei Kannenpaare im Stile des beginnenden 17. Jahrhunderts entwarf, finden sich keine vergleichbaren authentischen Vorbilder.

2, 3
4

5

6

KA9. Bergkristall-Deckelkanne mit Satyrmaske

Realisation: unbekannt

I. E. 2693-1919 (M12A/49): Kanne ohne Deckel – Rohentwurf (Pause)

Keine Beschriftung

Transparentpapier, Bleistift

Maße: 17 x 13,7 cm

Foto: 17/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist dem Verlauf des Fußes folgend ausgeschnitten.

Literatur: unpubliziert

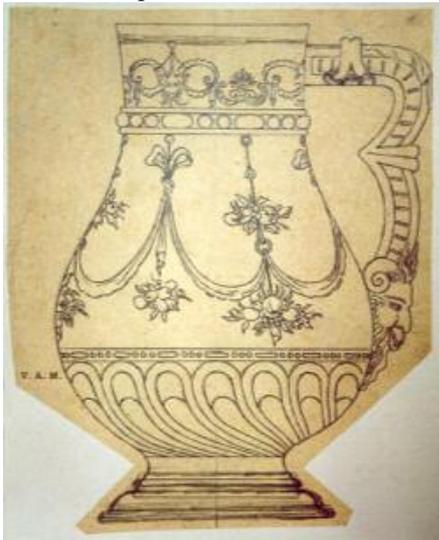


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2693-1919, V&A.

II. E. 2646-1919 (M12A/34): Kanne und Daumenrast in zwei Ansichten

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold

Maße: 27,6 x 21,1 cm

Foto: 19/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt, fleckig und beschmutzt.

Literatur: unpubliziert

In engster Anlehnung an eine Kanne im Musée du Louvre, Paris, gestaltete Vasters eine gänzlich verzierte Bergkristall-Kanne mit tief liegendem Bauch, breitem, geradem Hals und hochgewölbtem Deckel mit Pinienzapfen als Knauf.

Anstelle des feinen Fußrandes fügte Vasters einen gewölbten Fuß mit Bergkristall-Ring unter das Gefäß, dessen Ornamentband auf beiden Entwürfen – einem Rohentwurf auf Transparentpapier ohne Deckel (I.) und einem in Bleistift erstellten Gesamtentwurf (II.) – nicht dargestellt ist.

Wie das Vorbild wird der Korpus unten von gedrehten Zungen eingeleitet, welche mit einer Stab-Punktreihe überfangen sind. Die Wandung des Gefäßes ziert ein feiner Schliff von an Girlanden hängenden Fruchtbuketts, die das vergleichbare Ornament des Vorbildes (Festons) variieren. Den Hals leitet eine breite, erhaben gearbeitete Stab-Punktreihe ein. Diese überfängt ein breites Band am Gefäßrand, welches aus von Masken besetzten Girlanden und von Blüten gekrönten, gepaarten C-Schwüngen mit Satyrmasken gebildet wird.

Das am Gefäßrand des Vorbildes befindliche geschliffene Band mit Harpyengestalten versetzte Vasters bei seiner Kanne an den Deckel (siehe Abb. 4a), der so im Vergleich zum Vorbild um die Breite dieses Bandes erhöht wurde. Somit stimmen die Proportionen von Gefäß und Deckel nicht nur wesentlich besser überein, sondern der Bauch der Kanne wird nun auch im Rund des Deckels gespiegelt – die Kontur der Kanne wirkt insgesamt harmonischer. Am Scheitel schließt den Deckel ein Kranz aus gedrehten Zungen, in dessen Zentrum sich der als Pinienzapfen geformte Deckelknauf erhebt, wobei Vasters auf den Deckelschaft des Vorbildes verzichtete.

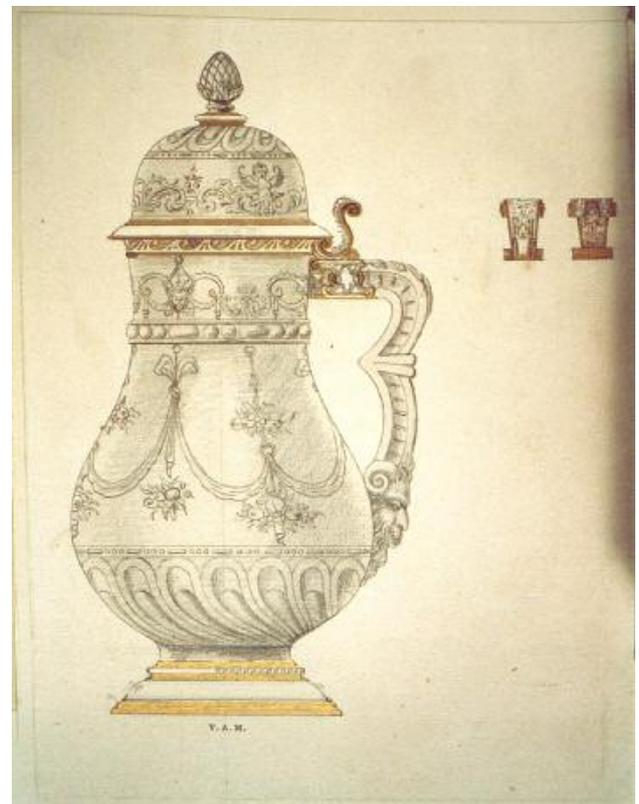


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2646-1919, V&A.



Abb. 3 Kanne mit Henkel. Bergkristall, Email, Höhe: 37 cm, Höhe ohne Deckel: 26,5 cm. Schliff: 15. Jh. oder um 1600 (?), Gravur und Deckel: um 1600. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. MR 281 (Foto: Hahnloser/Brugger-Koch 1985, Abb. Taf. 391, Nr. 485).

Anstelle des als gerundeten Winkel geschnittenen Henkels der Vorlage im Louvre, wählte Vasters einen späteren Henkeltyp: einen eleganten und komplizierteren, e-förmigen Henkel. Dieser ist oben nach einem Drittel der Höhe eingezogen und am Henkelansatz als Satyrmaske mit schneckenförmige eingerollten Hörnern gestaltet, während die gekehlten Seiten des Henkels als Tiefschnittrelief mit Querstäben verziert sind und oben die Oberfläche als erhabenes Blattrelief geschnitten ist.

Am Bauch des Gefäßes ohne Goldmontierung mit dem Korpus verbunden, findet sich oben eine Henkelmontierung¹, bekrönt von einer s-förmige Daumenrast. Deren Innen- und Außenansicht ist auf II. (am rechten Bildrand in Höhe der Daumenrast) mit Dekor dargestellt. Hier wird der obere Abschluss in zwei nach außen gerollte Schnecken ersichtlich sowie die äußere Verzierung der Daumenrast mit einer Maske in einem Blattornament und die innere Zier mit Volutenwerk.

¹ Eine im Konvolut erhaltene Detailzeichnung (Anhang 7, 8) zeigt eine ähnliche Montierung in der Seitenansicht. Diese gehört jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht zur hier besprochenen Kanne.

Die Gefäßrandmontierung zierte ein Wellenornament, welches Vasters bereits bei der *Braune[n] Jaspis Coupe* einsetzte (vgl. P30, II.). Das Ornament stammt von einer im Kunsthistorischen Museum zu Wien verwahrten Pariser Kanne aus den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts (vgl. P30, Abb. 9), deren mit Mauresken verzierten, emailierten Goldmontierungen Vasters fast vollständig für den angesprochenen Jaspis-Pokal übernahm.

Die in Anlehnung an die Kanne im Louvre – Kris sah einen möglichen Zusammenhang mit dem im 16. Jahrhundert in Mailand tätigen Kristall- und Gemmenschneider Giulio Taverna² – unterschiedlich entworfenen Harpyengestalten am Deckelrand sind vergleichbar mit einem weiteren Schliff- bzw. Gravurornament-Entwurf im Vastersschen Konvolut (vgl. KAS4, V. und bes. Abb.6). Auch dort zweigen von den einfassenden Ranken Blütendolden ab, die aus gereihten und kleiner werdenden Punkten arrangiert sind. Doch während bei der Kanne der Kopf der Harpyengestalt puttenhaft erscheint, findet sich auf dem Ornamententwurf ein weiblicher Kopf mit Strahlendiadem.

4a

4b

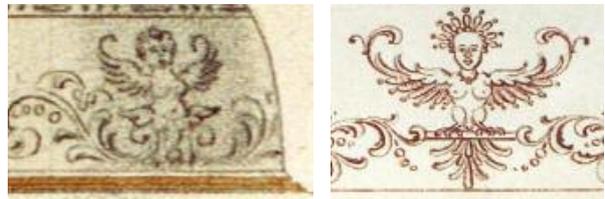


Abb. 4 a (links) Ausschnitt aus Abb. II.
Abb. 4b (rechts) Ausschnitt aus E. 3498-1919 (vgl. KAS4, V.)



Abb. 4c (oben) Ausschnitt aus E. 2712-1919 (vgl. V1, I.).

Abb. 4d (unten) Ausschnitt aus E. 2611-1919 (vgl. V1, II.).

² Kris 1929, S. 178, Nr. 444, Taf. 108. – Zu Taverna siehe Thieme-Becker, 32. Bd., S. 484 (Giuliano Taverna).

4c Daneben erscheinen am Deckel der Bergkristall-Vase mit Diana und Apollon, Venus und
4d Amor (V1) vergleichbare Harpyengestalten, die Vasters auf zwei Entwürfen in Bleistift (V1, I.) – beispielhaft an einer Hälfte – und farbig (V1, I.) darstellte. Der Dekor der Wandung dieser Vase steht im übrigen dem Ornament auf der Wandung der Kanne in Paris nahe.

Mit einer Gesamthöhe von ca. 23 cm ist Vasters' Kanne deutlich kleiner als das Vorbild in Paris. Deren „Form ist mittelalterlichen Kannen so nahe, daß es sich um ein überschliffenes mittelalterliches Werk handeln könnte. Eine Entstehung um 1600 in Anlehnung an mittelalterliche Formen ist jedoch nicht auszuschließen.“³

³ Hahnloser/Brugger-Koch 1985, S. 229, Nr. 485 mit Literaturhinweis.

KA10. Bergkristall-Deckelkanne mit Maske

Realisation: unbekannt

I. E. 2686-1919 (M12A/halber Karton: 49): Kanne – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Transparentpapier, Bleistift

Maße: 22,7 x 17,8 cm

Foto: 17/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht beschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2686-1919, V&A.

II. E. 2725-1919 (M12B/60): Kanne – Bleistiftzeichnung, Rohentwurf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 30,9 x 19,8 cm

Foto: 21/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt.

Literatur: unpubliziert

III. E. 2633-1919 (M12A/32): Kanne – Bleistiftzeichnung, Gesamtentwurf

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, grün, hellgelb

Maße: 28,2 x 19,2 cm

Foto: 18/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig und beschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2725-1919, V&A.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2633-1919, V&A.

IV. E. 2639-1919 (M12A/32): Daumenrast von III. in der Aufsicht

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Gold, Bleistift, grün, rotviolett

Maße: 6,6 x 3,9 cm

Foto: 18/25 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

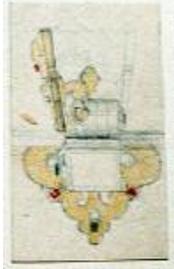


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2639-1919, V&A.

Nach demselben oder einem vergleichbaren Vorbild wie für Kanne KA9 entwickelte Vasters diese gebauchte Bergkristall-Kanne mit etwas breiterem Hals und flach gewölbtem Deckel in drei Entwürfen.¹

- 1 Der erste auf Transparentpapier dargestellte Entwurf (I.) lehnt sich noch relativ nah an das Vorbild an.
- 2 Beim zweiten Entwurf, einer Bleistiftzeichnung (II.), wurden alle wesentlichen Elemente wie der als Pinienzapfen gebildete Deckelknauf übernommen sowie ein gewölbter Goldfuß mit kreuzförmig arrangiertem Edelsteinbesatz unter einem gekehlten, vielfach profilierten Zwischenring ergänzt.
- 3 Auf dem dritten Entwurf, einem Gesamtentwurf mit teilweise farbig dargestellten Montierungen (III.) schließlich sind diverse Unterschiede festzustellen: Der anmontierte Fuß ist nun ebenso gekehrt wie der darüber befindliche Zwischenring, dessen Material als Bergkristall festgelegt wurde. Zudem wurde der Edelsteinbesatz der Fußmontierung alteriert. Anstelle des kreuzförmig angeordneten Edelsteinbesatzes blieb ein zentraler Edelstein, der von vier emaillierten Goldkugeln (Perlen?) umgeben ist. Eine zarte Ringmontierung, welche die Bergkristall-Hohlkehle darüber mit dem Korpus verbindet, erhielt einen links weiß und rechts alternativ schwarz dargestellten Strichdekor aus Schmelz auf dem goldenen Grund. Dem Fuß entsprechend wurde auch die Form der auf I. und II. ehemals gewölbten Deckel-

randmontierung in eine gekehrte abgewandelt. Zudem hielt Vasters hier den gleichen als Blüte arrangierten Edelsteinbesatz fest aus zentraler, von vier Kugeln umgebenen Fassung und skizzierte C-Schwünge, die den blütenförmigen Besatz flankieren.

Der Deckelknauf wurde in eine Art Kreuzblume verändert und erhöht sowie an der Deckelknaufmontierung ein Dekorband mit zwei gekreuzten Bändchen dargestellt. In die sich daraus ergebenden Rauten sind goldene, von Punkten flankierte Blüten im schwarzen Schmelz freigelassen.

Schließlich wurde der auf I. und II. dargestellte, geschweifte Henkel verändert in einen gerundeten Winkel – damit entspricht dessen Form dem angesprochenen italienischen Vorbild des 16. Jahrhunderts im Musée du Louvre in Paris (vgl. KA9, Abb. 3) –, während die Gestaltung der Henkelseiten als Hohlkehle mit Querstäben im Tiefschnitt beibehalten, allerdings um Punkte zwischen den Stäben erweitert wurde. Zudem ersetzte Vasters die einfachen Henkelmontierungen – die untere ruht weiterhin wie auf I. und II. auf einer Maske mit flügelartigen Hängeohren und aufgerissenen Mund am Bauch der Kanne – durch c-schwungförmige, bunt dargestellte Rollwerkelemente. Auch die den Deckelrand mit der oberen Henkelmontierung verbindende Daumenrast wurde mit derartigen Rollwerkelementen verschönert sowie den bereits von den anderen Montierungen bekannten Blütenmotiven aus zentralem Edelstein mit Kugelnbesatz. Eine auf demselben Karton wie III. montierte (Innen-)Ansicht der Daumenrast gewährt einen Blick auf deren Scharnier.

Auf allen drei Entwürfen stellte Vasters die gleiche Verzierung der Bergkristall-Teile an jeweils einer Seite der Kanne beispielhaft dar. Der Korpus unten sowie der Deckel sind mit einem Kranz aus gerandeten, erhabenen Zungen dekoriert. Dieser wird am Korpus von einer zarten Einfassungslinie abgeschlossen. Eine zweite, breitere Linie mit Stab-Punktreihe findet sich unter dem Gefäßrand.

In das Zentrum des sich daraus ergebenden Bandes unter dem Gefäßrand setzte Vasters ein rankendes Blütenmotiv, das sich in die für seine Ornamente symptomatischen, aus gereihten Punkten bzw. Kugeln gebildeten Dolben verzweigt. Von hier, eine weitere Blüte ist an der Vorder- und Rückseite der Kanne zu denken, während an der Henkelseite die obere Henkelmontierung den Platz besetzt, zweigen

¹ Die Entwürfe befinden sich auf drei verschiedenen Kartons im Konvolut – der Zusammenhang zwischen diesen wurde beim Montieren auf den Karton offensichtlich nicht erkannt.

je drei zarte, verschieden lange Fäden herab, in deren Mitte eine Frucht und an deren Ende eine vergleichbare Blüte mit Dolden hängt: Der mittlere, senkrechte Faden reicht hinab bis zum Zungenrand, während die seitlichen bis zur Mitte langen, wo an den Blüten eine Fruchtbukett wie ein Feston hängt. Unter diesem erscheint ein Vogel mit geneigtem Kopf, der auf der Rille über dem Zungenkranz steht, als picke er nach Nahrung.

Wie das Vorbild in Paris ist die Kanne gänzlich überschliffen. Eventuell wurde das im Vergleich zur Vorlage bereicherte Ornament von Vasters' Kanne auch in Intaglioschliff ausgeführt.

Die Verbindung von Intaglio und Reliefschnitt (beispielsweise die Maske am Henkelansatz) führt u.a. eine Kanne im Museo degli Argenti, in Florenz vor². Dort allerdings wurden keine emaillierten Goldmontierungen zur Verbindung von Henkel und Korpus eingesetzt.

² Zur Kanne siehe Kris 1929, Nr. 438, 439, S. 178.

KA11. Rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf

Realisation: Ehemals Slg. Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40.58a,b

I. E. 2643-1919 (M12A/33): Kanne – Gesamtentwurf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold; Bergkristall: beige aquarelliert

Maße: 36,9 x 23,9 cm

Foto: 18/35 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 127.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2643-1919, V&A.

II. E. 3134-1919 (M11B/121): Ornamentbänder des Fußes und der Schaftringe
Beschriftung (Bleistift):

- B. C. 2 Stück mit rothen
2 do mit blauen Schildchen
- III
4 Stück
- Fuß 11 Ornamente nicht großer nicht
6 Stück mit blauen machen Bund machen
- } Schildchen
- 5 do [dito] mit rothen Ständer
- V
2 mal
- D. zweit großer
Bund
Ständer
- 4 Stück 2 blaue + 24 rothe Schildchen

Braungraues Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, blau, weiß, schwarz, rotviolett, grün; 2. Bleistift, Gold, braun, hellblau, weiß, rotviolett, grün, schwarz; 3. Gold, blau, Bleistift, rotviolett, grün, schwarz, weiß

Maße: 9,3 x 22,4 cm

Foto: 6/20, 26/32, 26/33

Zustand: Das Blatt besteht aus zwei Teilen. Ein diagonaler Schnitt verläuft von links oben nach rechts unten zwischen den oberen beiden Ornamentbändern.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 128.

III. E. 3133-1919 (M11B/121): Ornamentband des Deckelrandes

Beschriftung (Bleistift):

- A. 5 mit rothen Schildchen
6 mit blauen ditto

zusammen 11 Ornamente

Braungraues Papier, schwarz, braun, Gold, blau, grau, rotviolett, weiß, grün

Maße: 10,8 x 18,2 cm

Foto: 6/19 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 128.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3134-1919, V&A.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3133-1919, V&A.

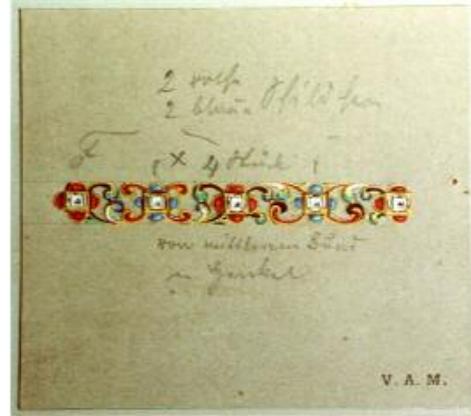


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3137-1919, V&A.

IV. E. 3136-1919 (M11B/121): Ornamentband der Henkelmontierung

Beschriftung (Bleistift):

	<i>mit</i>
2 mit rothem	2 Stück rothem
2 mit blauem	2 " blauem
Schildchen	Schildchen
	<i>zusammen</i>
	I + II. 8 Stück
	von Henkel

Braungraues Papier, Bleistift, Gold, rotviolett, grün, weiß, blau, schwarz

Maße: 7,8 x 6,4 cm

Foto: 6/21 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

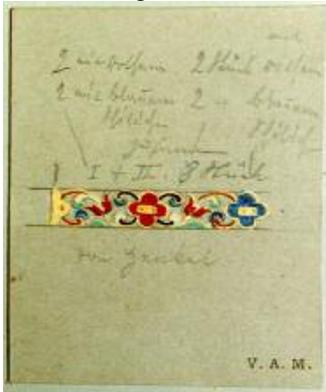


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3136-1919, V&A.

V. E. 3137-1919 (M11B/121): Ornamentband der Henkelmontierung

Beschriftung (Bleistift):

	<i>2 rothe</i>
	<i>Schildchen</i>
	<i>2 blaue</i>
<i>F</i>	<i>x 4 Stück</i>
	<i>von Mittlerem Bund</i>
	<i>am Henkel</i>

Braungraues Papier, Bleistift, Gold, rotviolett, braun, weiß, schwarz, grün, blau

Maße: 8 x 9 cm

Foto: 6/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

VI. E. 3138-1919 (M11B/121): Fassungen

Beschriftung (Bleistift, Tinte):

<i>X</i>	<i>X</i>	<i>X</i>
		<i>Goldlinien</i>
		<i>etwas kräftiger</i>

44 Stück Fassungen

braune Restlauge (?)

Hellbeiges Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz

Maße: 6,9 x 13,8 cm

Foto: 6/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3138-1919, V&A.

VII. E. 3135-1919 (M11B/121): Nicht verwendetes Ornamentband

Beschriftung (Bleistift):

nicht benutzt

Braungraues Papier, Bleistift, Gold, hellblau, schwarz, weiß, rotviolett, weiß, grün

Maße: 7,9 x 10 cm

Foto: 6/21 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3135-1919, V&A.

VIII. E. 3139-1919 (M11B/121): Ursprünglich geplanter und nicht verwendeter oder alternativer Henkel

Beschriftung (Bleistift):

G
in 4 Theilen
Alles blau
stahlblau
transparent

Hellbeiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, grau-blau, grün, rotviolett, weiß

Maße: 19 x 8,5 cm

Foto: 6/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

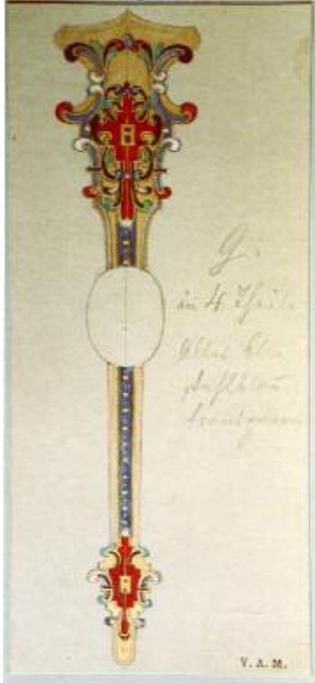


Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3139-1919, V&A.

1 Hackenbroch besprach diese nach Vasters' Entwurf I. wohl im Auftrag Frédéric Spitzers entstandene, rauchfarbene und helmförmige Bergkristall-Kanne mit Deckel, welche über den Nachlass von Benjamin Altman in das Metropolitan Museum of Art, New York, gelangte.¹

2, 3 Neben den von Hackenbroch angesprochenen Detailzeichnungen II. und III., welche die bei der Ausführung applizierten Ornamentbänder des Fußes, der beiden Schafringe und des Deckelrandes zeigen, sind im Konvolut fünf weitere, zur Kanne gehörende Detailzeichnungen erhalten – zwei von diesen (VII., VIII.)

¹ Hackenbroch 1986, S. 224-226, Anm. 109 mit Hinweis auf Spitzer 1892 (V), S. 16, Nr. 11, Taf. IX, Gemmes; Spitzer 1893, Lot 2603, Taf. LIX.

wurden *nicht benutzt*, wie Vasters auf VII. 7 vermerkte.

Der aus zwei Bergkristall-Teilen bestehende Henkel, für den Vasters mit Detailzeichnung VIII. offensichtlich eine Alternative zu dem 8 auf I. gezeigten und tatsächlich ausgeführten entwarf, sind mit einer Ringmontierung verbunden. Deren Ornamentband sowie das der beiden ringförmigen Henkelmontierungen sind auf IV. und V. dargestellt. Daneben wurden 44 4, 5 Stück Fassungen auf IV. festgehalten.



Abb. 9 Nach Vasters' Entwurf gefertigte Deckelkanne. Rauchfarbenedes Bergkristall, Silber vergoldet, emailliertes Gold, Edelsteine emailliertes Gold. Höhe: 35 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40.58a,b (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 124).

Alle Bergkristall-Teile sind im Reliefschnitt verziert: Ein blattförmiger Fuß und gedrückt vasenförmiger Schaft, dominant eingefasst von zwei Schafringen, trägt das unten von einem breiten Zungenkranz eingeleitete Gefäß mit bewegten, palmettenförmigen Blättern, die eine groteske Blattmaske an der Vorderseite rahmen. Auf dem von einem grotesken Kopf besetzten Deckel – den Kopf bezeichnet Hackenbroch als „woodwose“² – werden die Blätter wiederholt. Ebenso der aus zwei Teilen gebildete Henkel ist mit Blättern bedeckt.

² Hackenbroch 1986, S. 224.

Die erwähnte Blattmaske, vorne auf der Wandung, kann auf der Gesamtansicht I. nur erahnt werden. Daher wird Vasters zumindest für die Fertigung des Korpus eine Zeichnung der Vorderansicht erstellt haben, welche offenbar verloren ging.

Seine Kanne dürfte er an einer in Prag am Beginn des 17. Jahrhunderts im Umkreis des Ottavio Miseroni gefertigten Kanne (ohne Deckel) angelehnt haben. Diese im Bayerischen Nationalmuseum, München, verwahrte Arbeit führt alle Merkmale nebst der grotesken Maske auf der Wandung vor.³

10a, b Daneben scheint das Deckelkonzept von Vasters' Kanne im Zusammenhang mit einem Achat-Pokal im Musée du Louvre, Paris, zu betrachten sein (vgl. P18, Abb. 8, Anm. 6). Zumindest fühlt man sich angesichts des mit Blättern bedeckten Kopfes mit breiter gerundeter Nase und tief liegenden Knopfaugen von Vasters' Kanne stark an den mit einem halbfigurigen, grotesk gebildeten Löwen besetzten Deckel des Pokals in Paris erinnert. Beim Vergleich der Gegenüberstellung fällt zudem eine senkrecht verlaufende Riffelung an beiden Deckeln auf: Beim Pokal leitet diese die Halbfigur ein, während Vasters damit das Umfeld des Kopfes gestaltete.



Abb. 10a (links) Deckel eines Achat-Pokals, Paris, Musée du Louvre (Foto: siehe P18, Abb. 8).

Abb. 10b (rechts) Ausschnitt aus Abb. 1.

Die Wandung der Ausführung weist einige Sprünge auf, die schon auf der Abbildung im Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer von 1893⁴ zu erkennen sind. Diese wohl nicht auf natürlichem Wege entstandenen, sondern auf eine künstliche Alterung hinweisenden Beschädigungen sind vermutlich ähnlich einzuschätzen wie bei der Ausführung des Pokals P18. In der Absicht, dass die Beschädigungen und Gebrauchsspuren als Beweis von Alter und Authentizität gesehen wurden, sind sie heute eher als Fälschungsabsicht anzusehen.

³ Dito. – Inv.Nr. 2176 (ebenda Anm. 110).

⁴ Siehe Anm. 1.

KA12. Silber-Kanne mit Neptun-Fries
Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2704-1919 (M12A/53): Kanne
Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 45,9 x 24,8 cm
Foto: 20/16 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist vergilbt.
Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2704-1919, V&A.

II. E. 3638-1919 (M12B/172): Relief der Wandung

Beschriftung (Bleistift):

I *II* *III*

Beiges Transparentpapier, Bleistift

Maße: 13,3 x 37,3 cm; Höhe des Reliefs: 8 cm

Foto: 23/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Obwohl Vasters bei der in Bleistift entworfenen Kanne mit einem Neptun-Fries (I.) den Stil des endenden 16. Jahrhunderts imitierte, unterscheidet sich die Form der Kanne von authentischen Stücken. Problematisch ist insbesondere der Hals des Gefäßes. Während bei authentischen Kannen der Hals auf der Schulter ansetzt, endet bei Vasters' Kanne der Korpus zunächst in einer Hohlkehle, auf der sich quasi ein zweiter Hals und schließlich der Ausguss erhebt. Damit entspricht die Korpusform von Vasters' Kanne einem Vasentyp, den beispielsweise ein Stück in der Schatzkammer der Residenz, München, repräsentiert.



Abb. 3 Vase aus der Werkstatt der Sarachi, Annibale Fontana (gest. Mailand 1587) – hier ohne Fuß und Schaft, die beiden Henkel und den Deckel gezeigt. Bergkristall, emailliertes Gold. Höhe: 40 cm. München, Schatzkammer der Residenz (Foto: Kris 1929, Abb. 491).



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3638-1919, V&A.

An dessen Gestaltung lehnte Vasters auch die dreiteilige Einteilung des Korpus seiner nicht in Bergkristall, sondern in vergoldetem Silber ausgeführten Kanne an, die wie die Vase in München¹ unten mit einem Zungenkranz sowie darüber mit einem breiten Bildstreifen (Fries) geschmückt wurde. Während die Vase an der Schulter den Zungenkranz wiederholt, bereicherte Vasters hingegen das Konzept mit einem alternierenden Band aus querovalen Bildkartuschen und Fruchtbuketts.

Die übrigen Merkmale der Kanne sind im Zusammenhang mit verschiedenen möglichen Vorbildern zu betrachten.

Zwei Köpfe besetzten die Schulter der Kanne (I.). Beinahe humoristisch wirkt der behelmte, nach oben schauende Männerkopf an der Vorderseite, da der gewirbelte Oberlippenbart stark an die Bartmode des wilhelminischen Zeitalters erinnert. Gegenüberliegend dient ein kleinerer, gleichfalls mit Helm ausgestatteter Kopf mit scheinbar schmunzelndem Gesichtsausdruck als Henkelansatz.

- 4 Vorbild für den Kopf der Vorderseite mag ein Entwurf von Wenzel Jamnitzer gewesen sein, der die Position, Gestaltung und Ausrichtung des nach oben orientierten Kopfes exakt vorführt.²



Abb. 4 Kolorierte Federzeichnung einer Kanne im Stil von Wenzel Jamnitzer. Nürnberg, drittes Viertel, 16. Jahrhundert. London, Victoria and Albert Museum (Foto: Hayward 1976, Taf. 129).

¹ Zur Vase siehe Kris 1929, Abb. 489-491, S. 182.

² Zum Entwurf siehe Hayward, Taf. 129, S. 351, 352.

Für den grotesken Henkel aus Raubtierfuß, männlicher Herme und Rankenmotiven stand eine Bergkristall-Kanne in der Schatzkammer der Residenz, München, Pate.³ An diesen anlehnend gestaltete Vasters den hochgezogenen Henkel seiner Kanne als halbfiguriges, geflügeltes Mischwesen mit griechisch antikisierendem Männerkopf, welches aus in Blättern endenden Löwenbeinen erwächst, die auf den hinteren Gefäßrand gestellt sind. Der sich hinter den Flügeln s-förmig fortsetzende Henkel endet an der Schulter der Kanne in einer nach außen gedrehten Schnecke und ruht hier, am Henkelansatz, auf einem kleinen weiblichen Kopf. Von zwei schildförmigen und mit Früchten besetzten Applikationen sowie unten von Blattwerk umfasst, ist die Oberfläche des Henkels, an den Panzer eines Reptils erinnernd, buckelig reliefiert.

Pate für diesen Henkel wird eine Kanne in der gestanden haben.



Abb. 5 Kanne aus der Werkstatt der Sarachi. Bergkristall, emailliertes Gold, Perlen. Höhe: 47 cm. München, Schatzkammer der Residenz (Foto: Ausschnitt aus Kris 1929, Abb. 522).

Schließlich sei ein letztes Vorbild angesprochen, ein Entwurf einer Kanne von Erasmus Hornick aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.⁴ Dort sind ein mit Vasters' Kanne vergleichbarer, mit einer reliefierten Maske besetzter Ausguss, ein Kopf am Henkelansatz und ein reicher Tritonen- und Nereidenfries, der an der Schulter der Kanne von einem Band mit querovalen Kartuschen überfangen wird.

Es ist zweifelhaft, dass der Entwurf des wohl bei der Ausführung getriebenen Getümmels von Tritonen und Nereiden auf Vasters zurückgeht. Für die sich einander zuwendenden, ins Horn blasenden oder, Hippokampen reichend, Neptun umgebenden Gestalten existiert

³ Zur Kanne siehe Kris 1929, Abb. 521, 522.

⁴ Zum Entwurf siehe Hayward 1968a, Abb. 56; Hayward 1979, Taf. 202, S. 356.

2

im Konvolut eine Pause (II.), die einschließlich der Puttenköpfe im oberen Rahmenwerk minutiös auf die Wandung der Kanne (I.) übertragen wurde. Eher dürfte der Fries in engster Anlehnung an ein historisches Vorbild entstanden sein, das Vasters mit der Pause kopierte.



Abb. 6 Erasmus Hornick, Entwurf einer Kanne mit einem Fries von kämpfenden Nymphen und Tritonen. Kolorierte Federzeichnung. Antwerpen (?), Mitte des 16. Jahrhunderts. London, Victoria and Albert Museum, Codex No. 5152 (Foto: Hayward 1976, Abb. 202).

Die am Wandungsrelief auf I. fortgelassenen Puttenköpfe der Pause finden sich auf I. dafür am Ornamentband des Fußes wieder, auf dem sich ein zweiteiliger, mit Kränzen (Schweifwerk) geschmückter Schaft erhebt.

Abschließend sei auf die zeichnerische Kopie eines auf die Schule von Salviati zurückgehenden Entwurfes verwiesen, die Teil des Vastersschen Konvolutes bildet (VOR2). Vielleicht gab diese mit einem Tritonen- und Nereidenfries verzierte Kanne Anlass, eine eigene Kanne mit Neptun-Fries zu kreieren.

Auftraggeber von Vasters' Kannen-Entwurf war Spitzer. In dessen Sammlungskatalog wird die getriebene und Silber vergoldete Ausführung der Kanne als deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts ausgegeben. Um die von Vasters erzeugte Illusion einer historischen Arbeit zu vervollständigen, wurde der Fußrand mit zwei unlesbaren Marken versehen.⁵

⁵ Spitzer 1891 (III), S. 19, Nr. 41, Taf. X (Orfèvrerie civile): „Aiguière. Argent repoussé et doré: Travail allemand (XVIIe siècle). La panse de forme ovoïde, est légèrement aplatie; elle



Abb. 7 Abbildung der nach Vasters' Entwürfen gefertigten Kanne in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Silber, vergoldet, getrieben. Höhe: 39 cm (Foto: Spitzer 1891 (III), Taf. X, Nr. 41).

7

repose sur un pied ovale, orné sur ses bords de bouquets de fruits et de chérubins. La partie inférieure de la panse est décorée de godrons, et au-dessus se déroule une large frise sur laquelle sont représentés des dieux marins, des femmes et de petits génies se jouant sur les eaux; ils accompagnent Neptune porté en triomphe par deux chevaux marins. Sur l'épaule du vase, on voit deux génies armés d'un trident et montés sur montres marins, des bouquets de fruit et un goulet en forme de tête d'homme casqué. L'anse, recoupée et ornée de bouquets de fruit, s'appuie, à sa partie inférieure, sur une tête de femme ailée et se rattache par une griffe de lion que surmonte une buste de satyre ailé. Un large mascarone orne la partie antérieure du goulet, de forme allongée et découpée. Sur le bord du pied, deux poinçons illisibles. "

KA13. Kanne mit einem Henkel in Form eines Drachen (eines Mischwesens mit Drachenkopf)

Realisation: unbekannt

I. E. 2706-1919 (M12A/54): Kanne – Bleistiftzeichnung und Skizze

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 38,8 x 26,3 cm

Foto: 20/18 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig (Stockflecken und Farbspritzer) und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2706-1919, V&A.

Als typisch für Vasters ist der Entwurf einer Kanne mit einem Henkel in Gestalt eines Drachen (I.) zu bezeichnen, die stilistisch am Übergang des 16. und 17. Jahrhunderts orientiert ist.

Arbeiten mit ähnlichen Henkeln finden sich unter den Bergkristall-Kannen von Vasters. Diese verdeutlichen, dass er das Henkelmotiv immer wieder variierte: Mal bildete er den Henkel wie hier mit einem Drachenkopf aus (vgl. KA5) oder er besetzte die geflügelte Halbfigur mit einem menschlichen Kopf (KA6 und KA7). Diese erwächst auf jedem Entwurf aus unterschiedlich gestalteten Elementen, die

den unteren Henkelbereich bilden, etwa aus einer oder mehreren gegensätzlich aneinander gesetzten Voluten (KA5, KA6), aus einem Füllhorn (KA7) oder hier aus einem eingerollten Schlangenschwanz. Immer ist die Henkelgestalt nach außen orientiert und geflügelt, wobei die Flügel die Verbindung zum Gefäßrand bilden und der wie auch immer geformte untere Henkelbereich an der Schulter des Gefäßes montiert ist.

Ein als Wulst gestalteter Fuß mit appliziertem Rankenwerk wird von einem schmalen, schräg ansteigenden Rand eingeleitet und einer reliefierten Stab-Punktreihe abgeschlossen. Letztere verwendete Vasters, die Kanne horizontal gliedernd, vier weitere Male.

Ein unverzierter, konisch verjüngter Schaft endet in einem Schaft ring, dessen zwei als Wellenlinien gestalteten Ornamentbänder die zweite Stab-Punktreihe einfassen. Von einem weiteren Wellenband abgeschlossen und der dritten Stab-Punktreihe überfangen, leitet den Korpus der Kanne eine, godronierte Halbkugel ein, während der vasenförmige, von der vierten Stab-Punktreihe beendete Gefäßkörper mit breiten, wie es scheint, applizierten Blattkränzen belegt ist. Diese auf dem Entwurf kaum strukturierten Kränze, die bis auf einen schmalen Bereich in der Mitte beinahe den ganzen Korpus bedecken, heben sich von dem leicht dunkler gezeichneten Korpus ab, als sei dieser vergoldet und das Silber der Kränze nicht. Ob die Kanne in teilvergoldetem Silber ausgeführt wurde, kann jedoch nur vermutet werden. Denkbar wäre für den Gefäßkörper auch ein Hartstein.

Den konisch verjüngten Hals der Vase, den eine mit dem Schaft ring identische Montierung abschließt, reliefierte Vasters mit gedrehten Zügen. (Hier findet sich also die fünfte Stab-Punktreihe, eingefasst von Wellenbändern.) Sich darüber konisch erweiternd, endet das Gefäß in einem geschwungenen, mit einem schmalen Blattkranz belegten Gefäßrand, vorne in einem hochgezogenen und ausgestülpten Ausguss, während der hintere Gefäßrand in einem sanften Bogen in die nach hinten gestreckten Flügel der bereits erwähnten Henkelfigur übergeht.

Deren Vorderansicht skizzierte der Aachener Goldschmied am rechten Bildrand – respektive erläutert er hier zeichnerisch den mit einem Blatt belegten Übergang der Halbfigur in deren Schweif.

KA14. Trinkkanne mit Landsknecht
 Restaurierung (?); Realisation: Kunstgewerbemuseum Köpenick oder unbekannt

I. E. 2762-1919 (M12B/72): Kanne

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 41 x 18 cm

Foto: 22/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2762-1919, V&A.

- 1 Der Entwurf einer Trinkkanne (I.), deren Formgebung, halb Pokal, halb Kanne, einem Kokosnuss-Pokal ähnelt, ist nahezu identisch mit einer Kanne mit Jaspis-Kuppa im Kunstgewerbemuseum Köpenick, im ehemaligen Ostteil von Berlin.¹
- 2

¹ Zum Berliner Gefäß siehe Hernmarck 1978, Abb. 173, S. 108, der auf die Ambivalenz der Formgebung antizipatorisch hinwies. – Die Form rührt von Kokosnuss-Kannen her. Diese waren keine Schankgefäße (wegen des geringen Fassungsvermögens), sondern Trinkgefäße. Es sind grundsätzlich zwei Typen zu unterscheiden: Der erste, wohl ältere ist seit 1580 etwa belegt (hohe, elegante Form, hoher Lippenrand, reiche Fassung mit teilweise figürlichen Spangen, oft Maskenbesatz in Rosettenform auf der Wandung, vasenförmiger Schaft). Der zweite Typ ab etwa 1620 ist fast kugelförmig gefasst, auf gedrungenem Fuß, den ab der Mitte des 17. Jhds. drei Kugeln ablösen. Siehe Fritz 1983, S. 48-49. Entwurf I. entspricht dem ersten Typ.

Die Übereinstimmung von Vasters' Entwurf mit dem in Berlin verwahrten Gefäß suggeriert, dass es sich bei diesem um die Ausführung handelt. Auffällig ist, dass Vasters auf der Bleistiftzeichnung die Zier des Gefäßes nicht darstellte (Treibarbeit am Fuß, Dekor mit Halbfiguren an den die Kupa einfassenden senkrechten Spangen) bzw. nur andeutete (Masken über den Spangen an der Schulter des Gefäßes, Treibarbeit des Deckels). Dieses skizzenhafte Zeichnen findet sich bei Vasters immer dann, wenn er bereits vorhandene Teile festhielt, d.h. wenn es sich um eine Neufassung, Ergänzung oder Umgestaltung eines Objektes handelt. Auf Zeichnungen für derartige Arbeiten heben sich die Ergänzungen durch eine detailliertere Darstellung von den bereits vorhandenen, skizzierten Bereichen ab, die Art der Darstellung lenkt so den Blick auf Vasters' Ergänzungen. In diesem Fall scheinen die detailliert dargestellte, und mit dunkler Kontur hervorgehobene, den Deckel bekrönende Gestalt eines Landsknechtes, dessen Sockel sowie der Spangenbesatz am vasenförmigem Schaft auf einen solchen Sachverhalt hinzuweisen.



Abb. 2 Kanne mit Jaspis-Kuppa. Deutschland, um 1590 und Aachen, 19. Jahrhundert (?). Höhe: 29 cm. Kunstgewerbemuseum Köpenick, ehem. Ost-Berlin (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 173).

Insbesondere die Tatsache, dass der Landsknecht auf I. vollkommen identisch ist mit der

Figur auf dem Berliner Stück plädiert für deren Ausführung nach Vasters' Entwurf: Vasters kopierte nie, immer sind, selbst, wenn er eigene Motive wiederholte, Variationen eines Themas festzustellen. Besonders deutlich zeigt sich dies im Falle des Straußenei-Pokals mit Christus (P39). Dieser entstand in engster Anlehnung an ein Stück von Lenert Danckerts. Nichtsdestotrotz sind dort alle Details modifiziert.

Wie dem auch sei, es gibt einen erheblichen Grund, der dagegen spricht, dass das Berliner Stück das Produkt einer Arbeit von Vasters ist. Vasters, der seine Objekte immer in der zu erstellenden Größe entwarf, stellte ein ca. 37 cm hohes Gefäß dar (Höhe einschließlich der Deckelbekrönung), während das Stück in Berlin lediglich 29 cm misst. Sollte das Berliner Gefäß ein von Vasters entworfenes bzw. überarbeitetes Objekt sein, müsste die Größe hier wie dort einander entsprechen. Liegt hier also die berühmte Ausnahme von der Regel vor oder handelt es sich bei dem Objekt in Berlin doch nicht um die Ausführung, sondern um das Vorbild?

Ein einziges Detail bildet den Unterschied von Zeichnung I. und Berliner Gefäß – wie aus dem Folgenden deutlich wird, am Schaft zu finden:

Das Gefäß auf Vasters' Entwurf erhebt sich auf einem profilierten, unverziert dargestellten Fuß mit glatter Hohlkehle und einem vaseförmigem Schaft. Die Schaftvase erscheint in gedrückt kugeligter Form und weist einen vielfach profilierten Vasenhals auf. Letztgenannten besetzte Vasters mit detailliert dargestellten, s-förmigen, aus C-Schwüngen zusammengesetzten Spangen, während die Schaftspangen des Gefäßes in Berlin als eine Art Kopffüßler geformt sind.

Der mit deutlich hellerer Kontur als die Schaftspangen dargestellte Korpus auf Entwurf I. wird von drei mit Kränzen besetzten, sonst unverziert gezeichneten Spangen gehalten. Die auf Masken ansetzenden Spangen des Berliner Gefäßes zeigen Karyatiden über Blättern, die von einer Kordel abzweigen.

Über den Spangen des Berliner Stückes befinden sich an der Schulter des Gefäßes Löwenmasken. Auf diese weist Vasters an der Henkelseite seiner Zeichnung mit einem zarten, skizzierten Umriss hin.

Profile leiten einen hohen, sich leicht erweiternden Lippenrand – auf I. unverziert, beim

Berliner Stück mit Rankenwerk ziseliert – nicht nur ein, sondern schließen diesen auch ab und finden sich außerdem am Rand des gewölbten Deckels. Dessen skizzierte Kontur deutet ein Relief an – am Berliner Stück wie an dessen Fuß eine Treiarbeit.

Auf einem konischen, profilierten, mit einem Zungenkranz abgeschlossenen Deckelschaft (dunkle Kontur) steht die Figur des Landsknechtes, ausgestattet mit Federhut, Speer und Schwert. Als Daumenrast dient eine weibliche Doppelbüste. (Diese erinnert an die Daumenrast eines Kokosnuss-Pokals im Grünen Gewölbe zu Dresden.²⁾

Der geschwungene, im Vergleich zum Landsknecht sehr graphisch und nur in Umrissen gezeichnete Henkel ist als Halbfigur ohne Arme gestaltet, an deren von Rollwerk eingeleitem Schoß eine Maske erscheint, während der untere Henkelbereich als Vogelbein geformt ist und auf halber Gefäßhöhe an einer der drei Spangen ansetzt. Aus ähnlichen Elementen (des dritten Viertels des 16. Jahrhunderts) gebildete Mischwesen, also Halbfiguren auf einem Tierbein, finden sich im Vastersschen Konvolut am Henkel der Kanne KA12 sowie unter dem Henkel des Deckelkruges HP6.

Die an der Zeichnung (I.) festzustellenden Merkmale von dunkleren Konturen und damit hervorgehobenen Details und helleren Konturen plädieren für Vasters' Überarbeitung des Gefäßes in Berlin. Würde dieses nicht ein kleineres Maß als die Zeichnung aufweisen, gäbe es keinen Zweifel daran, dass Vasters an das Berliner Gefäß Hand angelegt hat. Eine Untersuchung der Metalle wäre wünschenswert.

Eine vergleichbare Kanne von weniger hoher Form befand sich einst in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main. Insbesondere die Daumenrast und der Aufbau des Henkels (Halbfigur auf Vogelbein) stehen Entwurf I. nahe. Möglicherweise ist auch die Rothschild'sche Trinkkanne im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten, ob schon sich im Deckel „als Wappen ein Agnus dei mit der Unterschrift *D. N. 1582* findet“³. Eine identische Kanne bildete Teil der Sammlung Spitzer.⁴

² Vgl. Kat. Dresden 1976, Abb. S. 48 (Pokal links).

³ Luthmer 1885, Taf. IX.

⁴ Spitzer 1893, Lot 1769.



Abb. 3 Kokosnuss-Kanne aus der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Luthmer 1885, Taf. IX).

- 4 Ein mit Sicherheit historisches Vergleichsstück stellt eine in Augsburg, um 1620 gefertigte Trinkkanne dar. Bei dieser ersetzt ein profilierter Deckelknopf die Deckelfigur und der Henkel ist unten als Volute, nicht als Vogelbein, gebildet.⁵



Abb. 4 Trinkkanne. Kokosnuss, Silber vergoldet. Stadtbeschau und Meisterzeichen HK (für Hans Kolb?). Augsburg, um 1620. Höhe: 32 cm. Zuletzt (1970) Hamburg, Kunsthandel (Foto: Fritz 1983, Taf. 96, Kat.Nr. 181).

⁵ Fritz 1983, Taf. 96, Nr. 181.

KA15. Perlmutter-Kanne mit Tierkopf als Ausguss

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2707-1919 (M12A/54): Kanne – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 34,4 x 26,7 cm

Foto: 20/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2707-1919, V&A.

2
1 Aus der Beschreibung im Katalog der Sammlung Spitzer, in der die Ausführung der von Vasters entworfenen Perlmutter-Kanne (I.) als deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts ausgegeben wurde, geht hervor, dass die in Vermeil (vergoldetem Silber) montierte Kanne am Fußrand mit unleserlichen Marken versehen wurde.¹

Auf einem runden, durch ein schmales Band aus Ovalen eingeleiteten, gewölbten Fuß, verziert von getriebenem Schweifwerk mit Tierfratzen, Girlanden und Früchten, erhebt sich die Perlmutter-Kanne auf einem mehrteiligen Schaft. Dieser besteht unten aus einem konisch verjüngten Zungenkranz, über dem Profile zu

einem Band aus Ovalen führen, auf dem sich ein gedrückter, ähnlich dem Fuß verzierter Nodus befindet. Sich hierüber mehrseitig erweiternd, endet der Schaft in einem unverzierten Ring, welcher den zylinderförmigen, sich leicht konischen Korpus aufnimmt.

Dessen Oberfläche ist wie auf Vasters' Entwurf mit geschweift zugeschnittenen Perlmutter-Plättchen verkleidet, welche mittels kleiner Nägel befestigt sind. Ein Band aus Ovalen – innen besetzt mit einem Kranz s-förmiger, gekontert um ein Blatt arrangierter Applikationen – rahmt den Korpus unten und am Gefäßrand, während die Wandung in der Mitte durch ein mit Blattkränzen belegtes (ziseliertes) Ornamentband aus Schweifwerk mit Masken und Buketts horizontal unterteilt ist.

Sich am Ansatz auf einer Satyrmaske mit aufgerissenem Maul erhebend, endet die vor die Wandung gelegte, gleichfalls mit Perlmutter besetzte Ausgussröhre am vorderen Gefäßrand in einem züngelnden, drachenartigen Kopf mit wulstiger Oberfläche, Vogelschnabel und zur Seite hängendem, in Godronen gestaltetem Kamm. Eine von diesen Godronen ist, am Hinterkopf volutenartig eingeroht, hochgestellt.



Abb. 2 Illustration der nach Vasters' Entwurf gefertigten Perlmutter-Kanne in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Silber, vergoldet, Perlmutter. Höhe: 25,5 cm (Foto: Spitzer 1891 (III), S. 20, Nr. 46).

Der volutenförmige Henkel besteht bis zur Mitte, wo er sich verzweigt und in einer schlichten Volute mit Querstäben halb so schlank fortsetzt, aus einem fabulösen Tier-

¹ Spitzer 1891 (III), S. 20, Nr. 46: „Sur le bord du pied, un poinçon illisible deux fois répété.“

kopf, der sich in den Gefäßrand verbissen hat, und ist mit Blattwerk belegt.

Die Ausführung entspricht in Größe und allen Details dem Entwurf, dessen Konzept an eine Kanne im Prado, Madrid, angelehnt ist.

- 3 Dieses im „Barock als Kanne gefaßt[e Bergkristall-Gefäß] mit Tierkopf als Ausguß“² zeigt deutliche Parallelen zu Vasters' Entwurf. Auch in der Höhe entsprechen sich die Gefäße beinahe: Die Ausführung der Kanne misst mit dem Entwurf übereinstimmend 25,5 cm, das Vorbild 26 cm. Daneben griff Vasters auf Motive des eigenen Repertoires zurück, wie die Maske am Ansatz des Ausgusses, welche in ähnlicher Form am Henkel der Bergkristall-Kanne KA6 zum Einsatz kam.



Abb. 3 Kanne. Bergkristall, Silber vergoldet. Höhe: 26 cm. Schliff: Rhein- oder Maasgebiet, Mitte 13. Jh. Fassung: Spanien (?), 16./17. Jh. Madrid, Prado, Inv.Nr. 109 (Foto: Hahnloser/Brugger Koch 1985, Taf. 209, Nr. 246).

Die Gegenüberstellung von Entwurf und Vorbild verdeutlicht, dass Vasters durch eine reichere und aufwendigere Fassung und Gestaltung das Vorbild zu übertreffen suchte. Den grotesken Ausguss etwa rückte er in den Vordergrund, indem er diesen um die Maske bereicherte und den Tierkopf detailreicher sowie im Verhältnis zur Kanne größer formte. Mit dem Henkel schuf Vasters auf der anderen Seite ein Gegengewicht und erreichte durch den Einsatz des Schaftes, trotz des massiven des Fußes, eine beinahe schwebende Eleganz.

² Hahnloser/Brugger-Koch 1985, Nr. 246, S. 155.

KA16a. und b. Perlmutterkanne und PerlmutterSchüssel

Realisation: unbekannt

Datiert: 1884

I. E. 2705-1919 (M12A/53): Kanne

Beschriftung (Bleistift):

4 Bänder + 4 Rosetten

a a durch die Bänder die Verbindung
untereinander nicht querstehend

Perlmutterkanne

1884

Helles, grüngraues Papier, Bleistift

Maße: 45,9 (links) bzw. 45,1 (rechts) x 32,7 cm

Foto: 20/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2705-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2575-1919, V&A.

II. E. 2575-1919 (SS62): Becken in der
Seitenansicht

Beschriftung (Bleistift):

Perlmutter

Beiges Papier, Bleistift; Montierungen: gelb, braun,
orange aquarelliert

Maße: 54 x 18,1 cm

Foto: 24/36a (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig und ver-
schmutzt.

Literatur: unpubliziert

III. E. 2574-1919 (SS62): Becken in der
Aufsicht

Beschriftung (Bleistift) – zudem ist auf der Fahne
eine Nummerierung von 1 bis 56:

PerlmutterSchüssel + Kanne

1884

Graues Papier, Tinte, Bleistift, grün, grell rosa

Maße: 53,3 x 67,2 cm

Foto: 25/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig und beschmutzt.

Literatur: unpubliziert

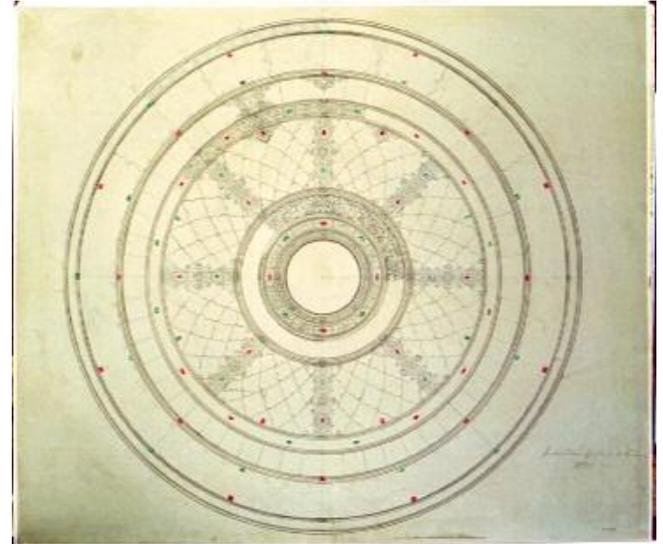


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2574-1919, V&A.

Im Vastersschen Konvolut erhielten sich neben
einer Perlmutter-Kanne (KA15) drei Entwürfe
für ein Kanne- und Beckenensemble aus Perl-
mutter. Zwei der Entwürfe, die *Perlmutterkan-*
ne (I.) und die Aufsicht der *PerlmutterSchüssel*
(III.), beide in Bleistift, datierte Vasters mit
1884. Der verbleibende Entwurf zeigt die Sei-
tenansicht des Beckens (II.) und ist mit *Perl-*
mutter bezeichnet.

Vasters' Ensemble steht einer Kanne und ei-
nem Becken im Grünen Gewölbe zu Dresden
nahe. Dort dürfte das Vorbild für seine Arbeit
zu erkennen sein, wenngleich deutliche Unter-
schiede, insbesondere bei der Form der Kanne,
zu beobachten sind.

1
3
2
4



Abb. 4 Perlmutterkanne und Becken. Holzkern, Kupfer, Silber, vergoldet. Perlmutterarbeit: Indien oder Persien, Fassung: wohl Nürnberg, um 1530. Höhe der Kanne: 29 cm, Durchmesser des Beckens: 56 cm. Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.Nr. IV 256 und IV 181 (Foto: Syndram 1994, S. 26).

Vasters entwarf eine Kanne mit eiförmigem Korpus über einer Wulst, in welcher der konisch ansteigende, unten gekahlte Fuß endet. Unten als auch an der Schulter des Gefäßes, das mit rautenförmigen, geschweift zugeschnittenen Perlmutter-Plättchen verkleidet ist, fassen breite Bänder den Korpus ein. Unterteilt von aufgelegten Zungen, von denen Voluten abzweigen und die mit gereihten Edelsteinen gefüllt sind, bestehen die Bänder aus Fruchtbündeln, die mit Rollwerkklammern am Rand über- bzw. unterfangen werden. Lediglich skizziert, aber am Rand erläutert, fassen den Korpus 4 senkrechte Bänder mit zentraler Rosette ein, die die Verbindung schaffen, will sagen, wie Spangen das Gerüst des Korpus bilden.

Am Hals der Kanne leitete eine Hohlkehle in eine mit Tierköpfen und schildartig arrangiertem Rollwerk verzierte Wulst über. Darauf setzt der als Einfülltrichter dienende, wie ein Ausguss gestaltete Gefäßrand an. Besetzt mit Fruchtbuketts und einer Maske an der Front, ist die als Muschel gestaltete Vorderseite weit hochgezogen, während der hintere Rand in einer Volute über die Öffnung ragt und als phantastischer Tierkopf gestaltet ist. Die Öffnung selbst kann mit einem Deckel geschlossen werden, welcher, aufgeklappt, vor dem als Muschel geformten Ausguss erkennbar ist.

Noch weiter aufragend, setzt der s-förmige Henkel am hinteren Gefäßrand auf dem Nacken des Tierkopfes an und führt, beinahe parallel der Kontur des Ausgusses folgend, zur Schulter der Vase. Derweil die Form des Hen-

kels mit jenem der Kanne in Dresden vergleichbar ist, entwarf Vasters eine wesentlich aufwendigere Ausstattung:

Auf dem oberen Rund des Henkels ruht ein aus einer Kordel wachsendes Seepferd - dessen Brust ist mit einer Perle oder einem runden Edelstein besetzt - wie ein figürlicher Kammbesatz, der in Variationen an mehreren muschelförmigen Pokalen von Vasters (siehe P28, Abb. 2-3) zu beobachten ist. Das gedrehte Hinterteil des Seepferdes endet in einer Satyrmaske - auch diese figürliche Montierung ist in immer wieder unterschiedlicher Form bei mehreren Arbeiten von Vasters zu finden (siehe etwa KA6) -, von der aus auf der Innenseite des Henkels ein Blatt abzweigt, wie am Henkel des Dresdener Vorbildes.

An dieses anlehnend findet sich an der Vorderseite des Gefäßes über einer Maske an der Schulter ein gebogener Röhrenaussguss. Mit Längsrillen versehen, endet der Röhrenhals wie beim Vorbild in einem drachenähnlichen Kopf mit aufgerissenem Maul, hier zusätzlich mit herabhängenden Hautlappen und einem hochstehenden Kamm am Hinterkopf versehen.

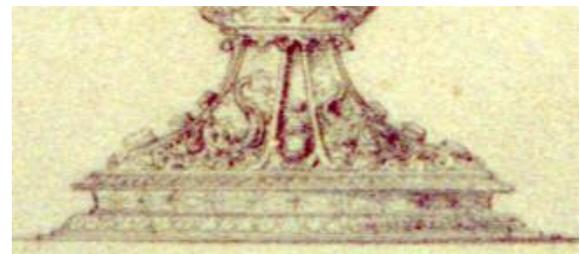


Abb. 5 Fuß der Kanne (I.), Ausschnitt aus Abb. 1.



Abb. 6 Ausschnitt aus einer Tischglocke von Wenzel Jamnitzer. London, British Museum (Foto: Kat. Nürnberg 1985, Abb. 31).

Innerhalb der kleinteiligen Verzierung ist eine Anlehnung an Wenzel Jamnitzer auszumachen. Der konisch ansteigende Fuß ist zwischen vier aufgelegten Zungen mit Eidechsen besetzt, die an eine Tischglocke von Jamnitzer im British Museum denken lassen - Haltung und zuein-

5

6

ander symmetrische Anordnung der Eidechsen stimmen überein.

Mit oval- und tafelgeschnittenen Smaragden und Rubinen, die auf dem Entwurf des Beckens (III.) farblich gekennzeichnet sind, sind nahezu alle Ornamentbänder und die Ränder der Perlmutterflächen besetzt.

Der Spiegel des Beckens, dessen unverziertes Zentrum einen Zirkelpunkt enthält und das zeichnerische Hilfsmittel bei Konstruktionen mit konzentrischen Kreisen dokumentiert, zeichnet sich durch drei, nach außen immer breiter werdende und durch Profile gerahmte Bänder aus: Ganz innen ist ein aus zwei Strängen bestehendes, von acht Blüten unterteiltes Flechtband, gefolgt von Ovalrahmen bildendem Bandelwerk mit Fruchtbuketts sowie den alternierend gesetzten Edelsteinen. Schließlich folgt ein zauberhaftes Band aus Stab- und Rollwerk mit gepaarten Chimären – Wesen halb Vogel, halb Hippokamp –, die Fruchtbündel flankieren und mit Masken alternieren.

Hieran schließt sich ein breiter, mit Perlmutter besetzter von acht Querbändern gegliederter Ring an. Die Plättchen sind wie bei der Kanne geschnitten und verlegt. Das Ornament der Querbänder setzt mit zentralem Fruchtbukett das Ovalrahmen bildende Bandelwerk-Thema fort, während die Zwickel des Ringes C-Schwünge mit gereihten Kügelchen besetzen. (Gereimte Kügelchen besetzten auch die aufliegenden Zungen am Fuß der Kanne.)

Die Rundung zur Fahne des Beckens bilden zwei Bänder, wiederum von Profilen eingefasst, die nur beispielhaft verdeutlicht sind: abermals das Bandelwerk-Thema mit Ovalrahmen, Edelsteinen und Fruchtbündeln sowie ein Band, das in 56, auf der Fahne nummerierten Felder unterteilt ist. Die bei der Ausführung vermutlich aus Perlmutter-Plättchen bestehenden Felder sind in Abständen mit zwei unterschiedlichen Applikationen belegt: eine Maske in Rollwerk, das drei Felder besetzt, und ein dreieckiger Rollwerkbesatz, der zwei Felder okkupiert.

Die Fahne schließlich, außen von dem bekannten Band aus Bandelwerk eingefasst und von Profilen abgeschlossen, ist ebenfalls in Sektionen unterteilt. Auf dem Blatt oben verdeutlichen zarte Skizzen in zwei Feldern eine vollständige, wie es scheint, figürlich bereicherte Verzierung.

Mit etwa 54 cm Durchmesser entspricht das Becken ungefähr der Größe des Vorbildes und

lehnt sich an dessen Form an. Die ornamentale Ausstattung ist reicher als in Dresden und die Einteilung kleinteiliger: Dies gilt für die konzentrische sowie diametrale Aufteilung der Fläche, erreicht durch mehr Ringe und Querbänder, die das Becken in Dresden nicht hat. Die stärkere Unterteilung und der zusätzliche Edelsteinbesatz lassen die Verzierung von Vasters' Beckens reicher und aufwendiger erscheinen.

Ob einige der Ornamentbänder bei der Ausführung wie beim Vorbild getrieben sind, ist zweifelhaft. Die Entwürfe von Kanne und Becken deuten eher auf Applikationen hin, die emailiert sein könnten.

PP1. Bergkristall-Präsentierplatte

Realisation: unbekannt

- I. E. 2674-1919 (M12A/45): Präsentierplatte, Aufsicht und Querschnitt (unten) – erster Entwurf

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift; Montierungen: gelb koloriert

Maße: 47,4 x 55,8 cm

Foto: 19/26 (M.K.)

Zustand: Das Blatt hat in der Mitte einen senkrechten Knickrand und ist verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

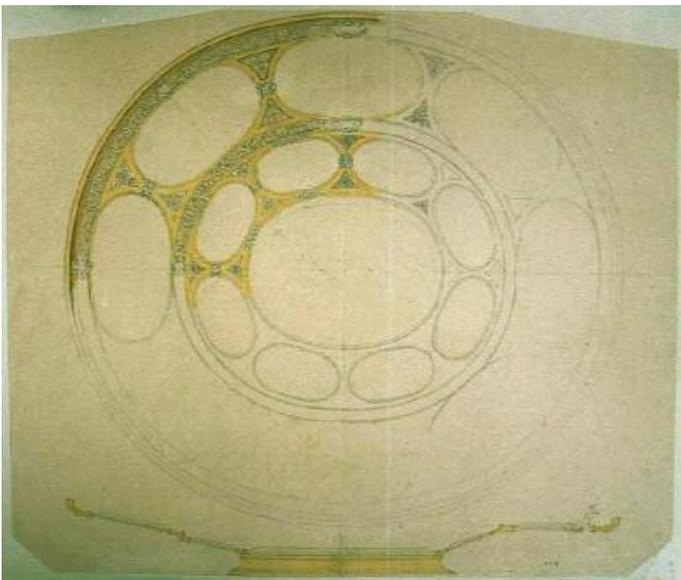


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2674-1919, V&A.

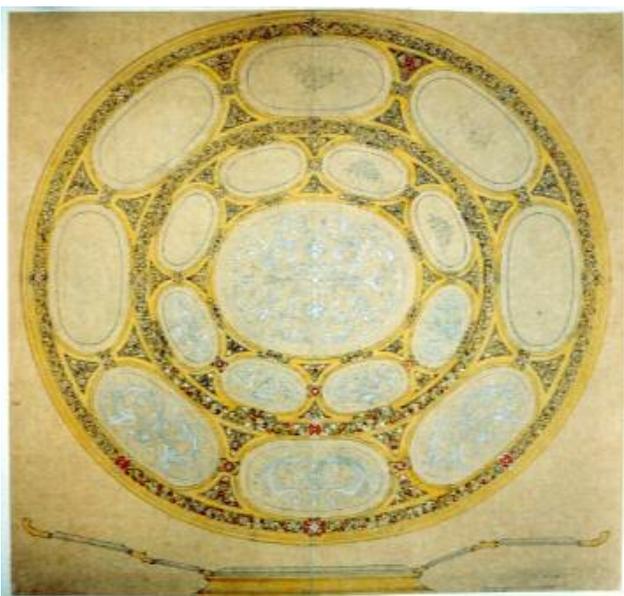


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2670-1919, V&A.

- II. E. 2670-1919 (M12A/42): Präsentierplatte, Aufsicht und unten Querschnitt

Die Beschriftung unten rechts ist abgeschnitten.

Transparentpapier mit Leinenstruktur, gelb, weiß, Gold (nur an den Ornamenten), graublau, rot, grün, schwarze Tinte

Maße: 47,5 x 49,4 cm

Foto: 19/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde rigoros unter dem Fuß des Querschnittes abgeschnitten.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 85.

- III. E. 3127-1919 (M11B/120): Ornamentbandsegment des Fußes

Beschriftung (Tinte und Bleistift):

alle roth

a b a schwarz
Fuß 10 Stück 44 Gr. 7 th.

*a stahlblau transparent**b. grau blau opak*

Weißes Papier, Bleistift, Gold, grün, hellblau, schwarz, weiß, rotviolett, graublau

Maße: 5,4 x 14,4 cm

Foto: 6/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3127-1919, V&A.

- IV. E. 3130-1919 (M11B/120): Ornamentbandsegment der linken Seite, äußeres Band

Beschriftung (Tinte):

*grau blau opak**schwarz*

4 blau stahlblau transparent
8 Stück 36 - 18 th.

links

Weißes Papier, rotviolett, Gold, grün, graublau, weiß

Maße: 5,6 x 9,1 cm

Foto: 26/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, fleckig und verschmutzt (fetthaltige Rückstände).

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3130-1919, V&A.

- V. E. 3124-1919 (M11B/120): Ornamentbandsegment der rechten Seite, äußeres Band

Beschriftung (Tinte):

graublau opak

schwarz

4 blau stahlblau transparent
8 Stück 38-15 th.
rechts

Weißes Papier, Bleistift, Gold, rotviolett, graublau, weiß, grün, violett
Maße: 8,6 x 9,4 cm
Foto: 6/13 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist vergilbt und stark verschmutzt.
Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3124-1919, V&A.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3128-1919, V&A.

- VI. E. 3128-1919 (M11B/120): Ornamentbandsegment der rechten Seite, inneres Band

Beschriftung (Bleistift, Tinte): Die Bleistiftbeschriftung links oben steht auf dem Kopf.

a 5 Gr. T__ (?)

graublau opak

schwarz

graublau opak

4 Stück 30 - 6 th.

rechts 6 blau stahlblau transparent

Weißes, vergilbtes Papier; Gold, weiß, schwarz, grün, rotviolett, blau, graublau
Maße: 4,8 x 12,3 cm

Foto: 26/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

- VII. E. 3125-1919 (M11B/120): Rollwerkspange mit Fruchtbukett, äußeres Band

Beschriftung (Tinte, Bleistift): Die Gewichtsangabe (*64 - 61*) und die Kosten rechts unten sind mit Tinte korrigiert:

graublau opak

8 Stück 61 Gr. 21 th.

Weißes Bleistift, Gold, schwarz, graublau, rotviolett, grün, gelbgrün, weiß, violett-braun
Maße: 8,2 x 12 cm

Foto: 6/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

- VIII. E. 3132-1919 (M11B/120): Rollwerkspange mit Fruchtbukett, inneres Band und Fuß

Beschriftung (Bleistift, Tinte): Die ursprüngliche Anzahl (*4 Stück*) wurde ausradiert und korrigiert (**12 Stück**). Auch die Gewichtsangabe (*39* in **53**) und Kosten (*9* in **13**) wurde geändert:

graublau opak

12 Stück 53 Gr. 13 th.

Weißes Papier, Bleistift, schwarz, Gold, rotviolett, weiß, grün, dunkelgrün, graublau, violett
Maße: 8,2 x 11,9 cm

Foto: 26/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

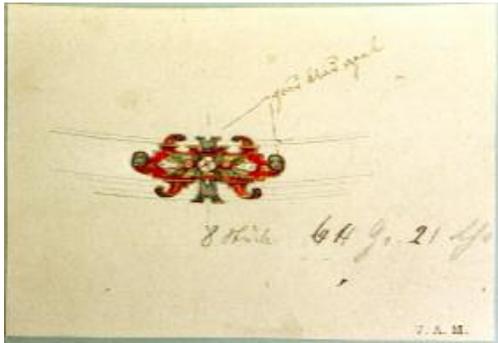


Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3125-1919, V&A.

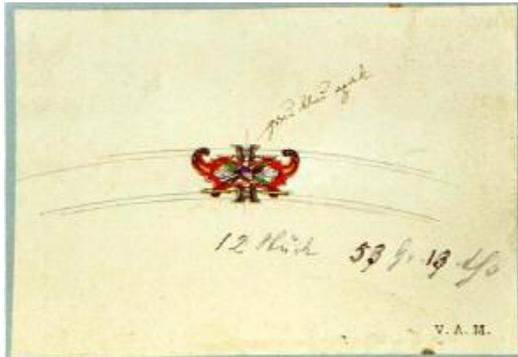


Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3132-1919, V&A.

- IX. E. 3131-1919 (M11B/120): Rollwerkspange mit Fruchtbuketts zwischen den Kartuschen am äußeren Ring
Beschriftung (Tinte, Bleistift): Die Gewichtsangabe und die Kosten wurden mit Tinte korrigiert.

Birnen
gelbgrün
transparent

grau blau opak
12 Stück 30 Gr. 1 th.

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, graublau, schwarz, rotviolett, gelb, dunkelgrün, grün, weiß
Maße: 8,8 x 9,7 cm

Foto: 26/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

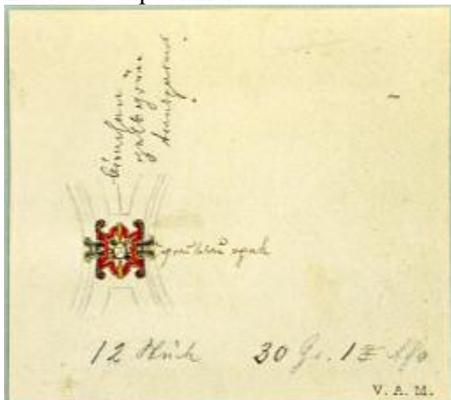


Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3131-1919, V&A.

- X. E. 3123-1919 (M11B/120): Rollwerkspange mit Fruchtbuketts zwischen den Kartuschen am inneren Ring
Beschriftung (Tinte, Bleistift): Die Beschriftung oben steht auf dem Kopf. Die Gewichtsangabe und die Kosten wurden mit Tinte korrigiert.

grau blau opak

8 Stück 12 Gr 7

Weißes Papier, Gold, grün, schwarz, graublau, rotviolett, braun (Schattierungen: Tiefen)

Maße: 5,6 x 8,6 cm

Foto: 6/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 3123-1919, V&A.

- XI. E. 3126-1919 (M11B/120): Zwickelornamente: das kleinere (oben) für den inneren und das größere für den äußeren Ring – jeweils in Bleistift und farbig

Beschriftung (Tinte, Bleistift): Die Gewichtsangabe und die Kosten wurden mit Tinte korrigiert.

grau blau opak

16 Stück 19 Gr 7 th.

16 Stück 42 Gr 14

Weißes Papier, 1. und 3. Bleistift; 2. Gold, braun, rotviolett, grün, weiß, graublau, schwarz; 4. Gold, braun, rotviolett, grün, schwarz, graublau, weiß, violett

Maße: 11,3 x 8,3 cm

Foto: 6/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

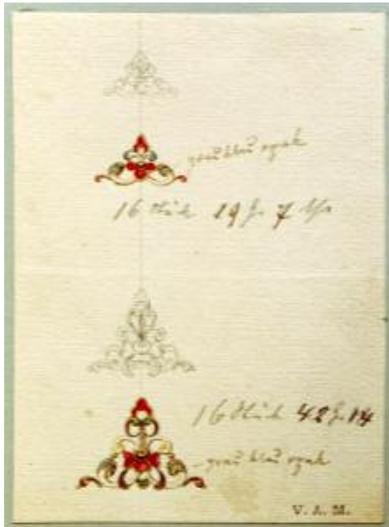


Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3126-1919, V&A.

XII. E. 3129-1919 (M11B/120): Rahmen-
der Besatz des inneren Ringes: die
größere (links) außen vor den Kartu-
schen, die kleinere innen

Beschriftung (Bleistift):

8 Stück 8 Stück
32 Gr 18 th.

Weißes Papier, 1. Bleistift, rotviolett, Gold, grau-
blau, weiß, schwarz, grün; 2. Bleistift, Gold, braun,
rotviolett, schwarz, grün, weiß, graublau

Maße: 4,3 x 9,1 cm

Foto: 26/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und ver-
schmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 3129-1919, V&A.

Im Metropolitan Museum of Art, New York,
befindet sich eine ovale Präsentierplatte un-
bekannter Provenienz. Die Mailänder Arbeit um
1600 wurde im 19. Jahrhundert restauriert, d.h.
die größtenteils originale silbervergoldete Fa-
sung mit Ornamenten aus emailliertem Gold
geschmückt und die acht mit Rankenwerk ver-
zierten Bergkristall-Tafeln des äußeren Ringes
wurden ergänzt. Letztgenannte betrachtete
Hackenbroch im Zusammenhang mit Vasters'
Schaffen. Insbesondere der Entwurf einer ver-

gleichbaren Präsentierplatte (II.) erinnert an
das Stück in New York.¹ Allerdings ist die
Aufteilung der Platte unterschiedlich und die
auf dem Gesamtentwurf mit weißer Deckfarbe
auf Bleistiftvorzeichnungen exemplarisch in
acht Kartuschen festgehaltenen (sowie in vier
weiteren skizzierten) Verzierungen der Berg-
kristall-Tafeln sind wesentlich komplizierter,
dekorativer und vor allem phantasievoller, als
am äußeren Ring der Platte in New York. Sind
jene rein floral gestaltet, zeigen Vasters' Or-
namente aus Ranken und Füllhörnern wach-
sende, fabulöse, vogelähnliche Chimären,
Fruchtarrangements in Körben sowie halbfigu-
rige, geflügelte Mischwesen (Zentraltafel). Die
Ranken sind mit den für Vasters typischen, aus
Punktreihen gebildeten Dolden durchsetzt,
welche die floralen Motive in New York nicht
aufweisen.



Abb. 13 Ovale Bergkristall-Präsentierplatte. Zentra-
le Tafel und innerer Ring, silbervergoldete Fassung,
Mailand, um 1600. Tafeln des äußeren Ringes,
emaillierte Goldmontierungen aus dem 19. Jahr-
hundert. Maße: 43, 2 x 49,2 cm. New York, Metro-
politan Museum of Art, Schenkung von J. Pierpont
Morgan, Inv.Nr. 17.190.527 (Foto: Hackenbroch
1986, Abb. 84).

Dennoch gibt es neben der insgesamt ver-
gleichbaren Wirkung beider Platten Hinweise,
die für eine Verantwortlichkeit von Vasters an
der Restaurierung des heute in New York be-
findlichen Stückes plädieren.

Zum einen sind die in emailliertem Gold appli-
zierten Ornamentbänder mit Blüten durchsetzt.
Beinahe identische Blüten finden sich nicht nur
auf Entwurf II., sondern mehrfach im Konvol-
ut: z.B. bei den Montierungen einer Präsen-

¹ Hackenbroch 1986, S. 205, Anm. 80.

tierplatte ohne Gesamtentwurf (PP4, XVI., XVII. und XIX.) oder bei dem z.Z. nicht auffindbaren Entwurf eines Tafelgerätes (TA6).

- 2 Zum anderen ähneln die aus Voluten gebildeten Ornamentbänder des New Yorker Stückes insgesamt gesehen den Dekorbändern auf Entwurf II., einer Zeichnung auf Transparentpapier.

- 3-12 Zu der von Hackenbroch genannten Zeichnung sind aus dem Konvolut ein weiterer Entwurf (I.) der Präsentierplatte und zehn Detailzeichnungen der Montierungen (III.-XII.) zuzuordnen. Diese unterscheiden sich von den auf II. dargestellten Bändern dadurch, dass die meisten der Blüten durch Rollwerkklammern ersetzt wurden, die mit Fruchtbuketts verziert sind und so – im Gegensatz zu II. – in Bezug zu den Ornamenten der Bergkristall-Tafeln stehen. Dies offenbart, dass I. eine Weiterentwicklung von II. darstellt und nicht umgekehrt, wie die Unvollständigkeit von I. suggerieren könnte.²

Das bis auf die Rollwerkklammern auf I. und II. identische, bunte Volutenrankenband rahmt sowohl den äußeren, aus acht großen ovalen Bergkristall-Tafeln bestehenden Ring als auch den aus acht kleinen Tafeln gebildeten inneren Ring, welcher zum äußeren versetzt arrangiert ist und eine große Ovaltafel im Zentrum umgibt. Hierbei sind die Voluten auf beiden Hälften der Platte so ausgerichtet, dass sie jeweils nach innen orientiert sind.

- 7 Die Rollwerkspange des äußeren Ornamentbandes (VII.) wurde auf Entwurf I. um 180 Grad gedreht dargestellt. Dort lediglich vor der Mitte der obersten Tafel dargestellt, verdeutlicht die zu fertigende Stückzahl (*8 Stück*), dass die Spange bei der Ausführung vor jede der acht ovalen Tafeln des äußeren Ringes angebracht ist.

- 8 Im Gegensatz dazu war es am inneren Band vorgesehen, nur vier Rollwerkspangen an den Kreuzpunkten, anzubringen. Aus dem entsprechenden Detailentwurf (VIII.) geht jedoch hervor, dass Vasters die Anzahl von *4 Stück* auf *12 Stück* erhöhte. Offenbar sah die Konzeptänderung vor, auch das innere Band vor jeder Bergkristall-Tafel mit einer Spange zu

besetzen, während die übrigen vier am Band des Fußes verwendet worden sein dürften.

Problematisch sind die Stückzahlen der Rollwerkspangen zwischen den Kartuschen, d.h. die die Bergkristall-Tafeln verbindenden Klammern. Die Gesamtzeichnungen (I., II.) verdeutlichen den Einsatz von je acht Stück pro Ring. Während dies mit der Stückzahl auf X., der Spange für den inneren Ring, übereinstimmt, sollten von der Spange des äußeren Ringe (IX.) *12 Stück* erstellt werden. Da es zu keiner Veränderung der Tafelanzahl kam, wie aus den Detailzeichnungen des Zwickelbesatzes beider Ringe (XI.) und des rahmenden Kartuschenbesatzes des inneren Ringes (XII.) hervorgeht, bleibt fraglich, wofür die vier übrigen Rollwerkspangen beabsichtigt waren. Denkbar wäre eine Verwendung an einer passenden Kanne oder Vase. Es existiert aber kein Hinweis, dass die Platte Teil eines Ensembles bildete.

Falls Vasters tatsächlich die Restaurierung der Platte in New York durchführte, könnte diese den Anlass gegeben haben, ein ähnliches Stück zu schaffen.

² Häufig ist eine Zeichnung auf Transparentpapier (Pause) eine Reinzeichnung, deren zeitraubende Erstellung durchaus einem Werkstattmitglied übertragen wurde, damit sich der Meister schöpferischer oder produktiver Arbeit widmen konnte.

PP2. Bergkristall-Präsentierplatte mit Diana

Realisation: unbekannt

I. E. 2673-1919 (M12A/44): Präsentierplatte in der Aufsicht – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 42,6 x 51,4 cm

Fotos: 19/25, 19/27 (Detail) (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

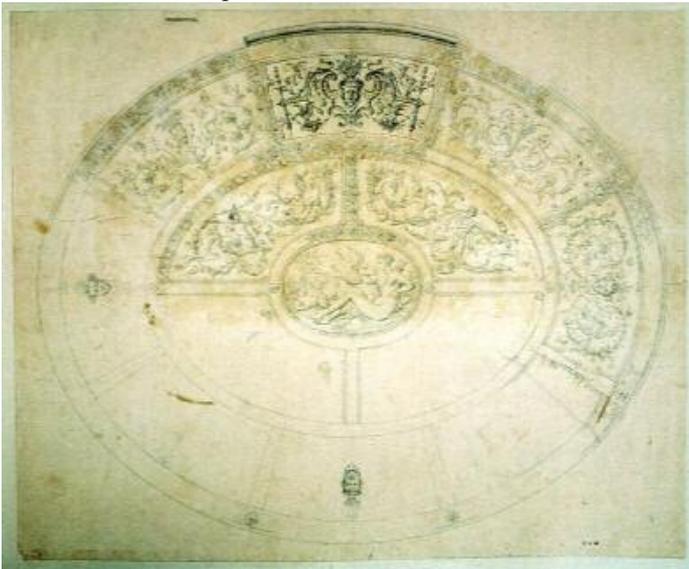


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2673-1919, V&A.

II. E. 3366-1919 (M11C/141): Ornamentbandabschnitt, äußeres Band

Keine Beschriftung

Grüngraues Papier, braun, Gold, weiß, schwarz, grau, grün, violett (Flieder), rotviolett, blau

Maße: 3,2 x 9,8 cm

Foto: 11/11 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3366-1919, V&A.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3361-1919, V&A.

III. E. 3363-1919 (M11C/141): Figürliches Querband (hermenartiges, geflügeltes und gebustes Mischwesen mit Helm), äußerer Ring

Keine Beschriftung

Grüngraues Papier, Gold, braun, grün, blau, rotviolett, weiß, grau, schwarz

Maße: 7 x 5,9 cm

Foto: 11/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

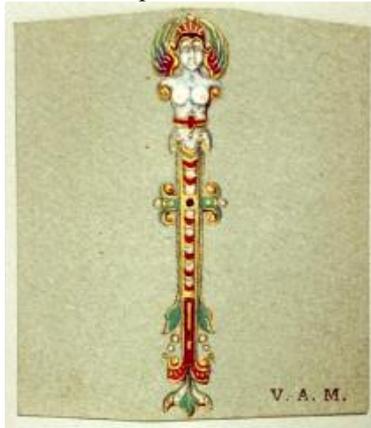


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3363-1919, V&A.

IV. E. 3361-1919 (M11C/141): Ornamentbandabschnitt, mittleres Band

Keine Beschriftung

Grüngraues Papier, Gold, Bleistift, grün, weiß, schwarz, dunkelrotviolett, violett (Flieder), grau-blau

Maße: 3,1 x 13 cm

Foto: 11/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

V. E. 3364-1919 (M11C/141): Ornamentbandabschnitt, inneres Band sowie Querbänder des inneren Ringes

Keine Beschriftung

Grüngraues Papier, Gold, braun, grün, dunkelgrün, weiß, grau, schwarz, rotviolett, violett (Flieder)

Maße: 2,9 x 8 cm

Foto: 11/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3364-1919, V&A.

1 Vasters unterteilte die ovale Präsentierplatte (I.) in dreizehn Bergkristall-Tafeln (Kartuschen). Außen befindet sich ein Ring aus acht gebogenen Trapezen, auf den innen ein zweiter Ring aus vier Trapezen folgt, welcher ein Oval im Zentrum rahmt. Hierbei könnte der äußere Ring (Fahne der Präsentierplatte) flach gehalten sein, der innere vertieft, d.h. hohl geformt, während das Oval in der Mitte (Spiegel) wiederum flach gehalten sein könnte (vgl. den Querschnitt einer identisch aufgeteilten Präsentierplatte aus Moosachat, PP5a, II.); dies ist allerdings nicht sicher.

Nur in der oberen Hälfte der Bleistiftzeichnung einschließlich des zentralen Ovals stellte der Aachener Goldschmied exemplarisch die Dekore der Bänder dar und die Ornamente der Tafeln. Letztere sind überaus zart, reich und phantasievoll gestaltet, wobei Stabwerk, Ranken und teilweise an Girlanden hängende Fruchtbuketts den Ton des Ornamentes im Stile der Renaissance angeben, welches mit den verschiedensten Wesen durchsetzt ist.



Abb. 6 Ausschnitt aus Abb.1.

Der äußere Ring zeigt in den unterschiedlich gestalteten Feldern an den Kreuzpunkten als Hauptmotiv eine zentrale Maske und in den gleichfalls unterschiedlich gestalteten Feldern dazwischen je ein fabulöses Tierpaar, das um eine Vase arrangiert ist (links Sphingen und rechts Hippokampen).

7 Die Ornamente der letztgenannten Felder stehen
8 Bergkristall-Tafeln eines Beckens in der Schatzkammer der Residenz, München, nahe, die aller Wahrscheinlichkeit nach der Prager Hofwerkstatt zuzuordnen sind.

Die vier verschieden kreierten Felder des inneren Ringes sind jeweils mit einer liegenden, s-förmigen Ranke versehen, deren Rundungen figürlich mit kriegerischen Seekentauren be-

setzt sind, die einen Speer werfen (links eine weibliche und rechts eine männliche Figur).

Das ovale Feld in der Mitte schließlich zeigt eine Diana-Szene: Die nackte, jugendliche Göttin der Jagd, ausgestattet mit ihren Attributen dem Köcher und dem Bogen (im Vordergrund), lagert auf der rechten Seite mit dem Hirsch, während ihr Hund auf der linken Seite vor einer Baumkulisse liegt. Noch umarmt sie den Hirsch, aber ein Pfeil in ihrer Rechten spielt auf die in den Metamorphosen des Ovid geschilderte, furchtbare Rache an Actaeon an, den sie in einen Hirsch verwandelte und tötete, weil er sie im Bade erblickt hatte.¹



Abb. 7 (oben) Ausschnitt aus Abb. 1.

Abb. 8 (unten) Bergkristall-Becken. Ausschnitt einer Tafel des äußeren Ringes. Bergkristall, Silber vergoldet, Rubine. Vermutlich Prag, frühes 17. Jahrhundert. Durchmesser: 50 cm. München, Schatzkammer der Residenz (Foto: Hayward 1076, Ausschnitt aus Abb. 577).

Die zur Platte gehörenden Detailzeichnungen der Montierungen (II.-V.) unterscheiden sich teilweise von den auf I. dargestellten. So zeichnete Vasters am äußeren Band auf der rechten Seite von I. beispielsweise einen Eierstab, während er links ein Band aus gepaarten, stehenden C-Schwüngen konzipierte, die Blüten einklammern. Die für dieses Band vorgesehene Detailzeichnung (II.) beinhaltet immer noch C-Schwünge, welche nun allerdings liegen und mit Stegen verbunden sind, sowie Blüten, die nun nicht mehr in der Aufsicht, sondern Seitenansicht erscheinen. Das Detail der Querbänder des äußeren Ringes (III.) entspricht I. und zeigt in Anlehnung an das krie-

¹ Ovid, Metamorphosen 3, 138ff.

gerische Thema der Präsentierplatte eine hermenartige, gebuste Halbfigur (Mischwesen) mit erhobenen Flügeln, die einen Helm auf dem Kopf trägt. Das Motiv der floralen Ornamentbänder IV. und V. folgt gleichfalls der Bleistiftzeichnung (I.) und war demnach für das mittlere und das innere Band sowie die Querbänder des inneren Ringes vorgesehen. Zudem zeichnete Vasters auf Entwurf I. auf der Einfassung des inneren Ringes einen Eierstabdekor. Dieser dürfte bei der Ausführung nicht appliziert worden sein, sondern in die Einfassung selbst eingearbeitet (gegossen oder getrieben).

PP3. Achteckige Bergkristall-Platte mit Handhaben

Realisation: unbekannt

I. E. 2675-1919 (M12A/46): Achteckige Platte mit Handhaben – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 35,8 x 46 cm

Foto: 19/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und etwas fleckig.

Literatur: unpubliziert

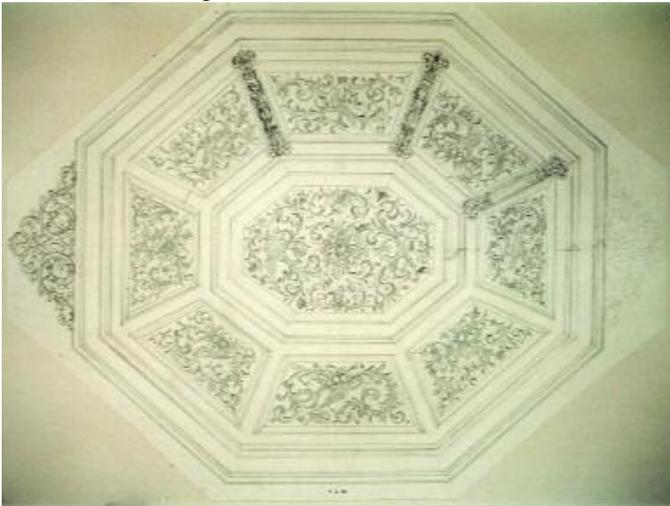


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2675-1919, V&A.

II. E. 3295-1919 (M11C/137): Querband, männliche Figur mit Keule und Maske (Herkules?) auf Konsole unter Baldachin

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, grün, rot, Bleistift, dunkelrotviolett, weiß (=Papier), beige

Maße: 7,1 x 1,6 cm

Foto: 10/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

III. E. 3297-1919 (M11C/137): Querband, weibliche Figur auf Konsole unter Baldachin

Keine Beschriftung

Weißes, Gold, rot, grün, dunkelrotviolett, grün, blaugrau, weiß (=Papier)

Maße: 7,1 x 1,4 cm

Fotos: 10/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

IV. E. 3304-1919 (M11C/137): Querband, männliche Figur mit Keule und Maske (Herkules?) auf Konsole unter Baldachin

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, schwarz, rotviolett, dunkelgrün, gelb-beige (Haut), mintgrün

Maße: 7,1 x 1,7 cm

Foto: 10/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 (links) R. Vasters, E. 3295-1919, V&A.

Abb. 3 (Mitte) R. Vasters, E. 3297-1919, V&A.

Abb. 4 (rechts) R. Vasters, E. 3304-1919, V&A.

(?) V. E. 3302-1919 (M11C/137): Floral gestalteter Ornamentbandabschnitt

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, blau, altrosa, grün, schwarz

Maße: 2,4 x 7,6 cm

Foto: 10/5 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

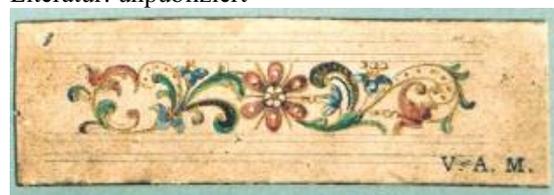


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3302-1919, V&A.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3307-1919, V&A.

(?) VI. E. 3307-1919 (M11C/137): Floral gestalteter Ornamentbandabschnitt mit Maske und Vogelköpfen

Die Beschriftung (Tinte) ist rechts abgeschnitten:

violett Blümchen v[iolett]

Weißes Papier, Gold, rotviolett, grün, blau, graublau, violett (Flieder), braun

Maße: 2,2 x 7,2 cm

Foto: 10/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

(?) VII. E. 3309-1919 (M11C/137): Floral gestalteter Ornamentbandabschnitt mit Vogel

Beschriftung (Tinte, Bleistift) – die Bleistiftbeschriftung ist kaum entzifferbar:

weiß roth weiß roth
weiß _____?

Weißes Papier, schwarz, rotviolett, grün, blau, dunkelrotviolett

Maße: 2,5 x 11,8 cm

Foto: 10/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3309-1919, V&A.

Vasters gestaltete die achteckige Präsentierplatte in Form eines Tablett, dessen Ausführung dem Maß der Zeichnung (I.) entsprechen dürfte (18,5 x 24 cm). Dreieckig arrangiertes, Schweifwerk mit zwei grotesken Vogelköpfen bildet an den Schmalseiten die Handhaben, von denen die linke exemplarisch dargestellt ist, während die rechte lediglich skizziert wurde. Für sie haben sich keine Detailzeichnungen im Konvolut erhalten, doch sie werden aus emailliertem Gold gefertigt worden sein.

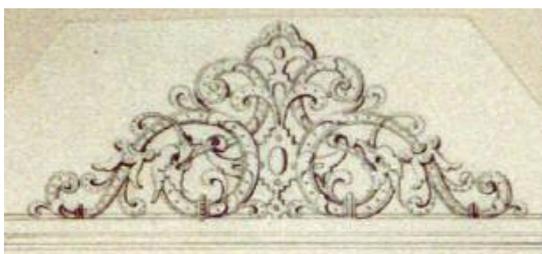


Abb. 8 Handhabe der Platte, Ausschnitt aus Abb. 1.

Überaus kleinteilig gestaltete Ornamente verziern die neun Tafeln aus Bergkristall, aus denen die Platte gebildet ist: Eine profilierte Fassung rahmt acht äußeren trapezförmige Felder und die große, achteckige Zentraltafel. Floral gestaltetes, fedrig verzweigtes Rankenwerk füllt jede Fläche in einem individuellen Ornament. Alle äußeren Felder zeigen jeweils einen zum Innern der Platte ausgerichteten, teilweise auf Früchten sitzenden Vogel, der von asymmetrischen Ranken eingeschlossen wird. Schnecken und Schmetterlinge bereichern die Ornamente. Die bei Vasters Schliff- bzw. Gravurornamenten symptomatischen, aus Punktreihen gebildeten Dolden stellen bei dieser Platte ein besonders dominantes Merkmal dar.

Mittelpunkt der Zentraltafel bildet ein Fruchtbukett, welches gleichfalls ganzflächig von Rankenwerk eingeschlossen ist. Hier finden sich vier unterschiedlich große Vögel – der größte sitzt auf der rechten Seite –, welche nach außen orientiert sind. Zudem beleben verschiedene Insekten (Schmetterlinge, Libellen und eine Heuschrecke) sowie zwei Schnecken die Verzierung.



Abb. 9 Zentralfeld mit profilierter Fassung, Ausschnitt aus Abb. 1. Das Profil wird auf der rechten Seite verdeutlicht.

Derart kleinteilige Ornamente, wie wir sie von Wiener Arbeiten des 19. Jahrhunderts, (hauptsächlich von Hermann Ratzersdorfer) kennen, zeugen davon, dass sich Vasters nicht nur an alten Meistern orientierte, sondern sich auch von zeitgenössischen Kollegen inspirieren ließ.

Auf der Gesamtzeichnung I. stellte Vasters lediglich den figürlichen Besatz der Querbänder dar. Für sie fanden sich im Konvolut drei Detailzeichnungen (II.-IV.), bei denen jeweils

eine halbnackte und ungelenk wirkende Figur auf einer Konsole – gebildet aus h-förmigem Rollwerk – unter einem Baldachin steht. Zwei Detailzeichnungen (II., IV.) präsentieren den gleichen Mann mit Lendenschurz sowie einer Keule in der einen und einer goldenen Maske in der anderen Hand spiegelbildlich (Herkules?), während der dritte Entwurf (III.) eine weibliche Figur zeigt, deren Schoß von einem Tuch bedeckt wird.

- 2, 4 Da sich diese Figuren von denen auf I. unterscheiden (ins Horn blasender Mann in antikisierender Rüstung mit Bogen, Frau mit Vogel, Mann in antikisierender Rüstung mit Speer)
- 3 werden die Detailzeichnungen II.-IV. als Ergänzungen zu den Querbändern der Gesamtsicht aufzufassen sein.

- 5-7 Mit größter Wahrscheinlichkeit gehören die unter V.-VII. ausgeführten Ornamentbänder zur Präsentierplatte, denn sie nehmen viele deren Ornamentmerkmale auf: Ihre mit Punkten besetzten Volutennasen entsprechen den Voluten, welche die Querbänder oben und unten einfassen (I.). Die Vögel (VII.) nehmen Bezug auf die Verzierung der Bergkristall-Tafeln und die grotesken Vogelköpfe (VI.) lehnen sich an die Handhaben an. Zudem stimmen die in Bleistift angedeuteten Profile der Fassung, auf welche die Ornamentbänder zu applizieren waren, mit den Profilleisten auf I. überein.

PP4. Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e) (?)

Realisation: unbekannt

- I. E. 3539-1919 (M11C/161): Trapezförmige Bergkristall-Tafel mit geschweiftem Rand und Schnitt- bzw. Gravurentwurf

Beschriftung (Tinte):

2

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5 x 13,9 cm

Foto: 15/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3539-1919, V&A.

- II. E. 3540-1919 (M11C/161): Trapezförmige Bergkristall-Tafel mit geschweiftem Rand und Schnitt- bzw. Gravurentwurf

Beschriftung (Tinte):

I

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5 x 14,1 cm

Foto: 15/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3540-1919, V&A.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3541-1919, V&A.

- III. E. 3541-1919 (M11C/161): Trapezförmige Bergkristall-Tafel mit geschweiftem Rand und Schnitt- bzw. Gravurentwurf

Beschriftung (Tinte):

6

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 4,9 x 13,9 cm

Foto: 15/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

- IV. E. 3542-1919 (M11C/161): Trapezförmige, unten eingezogene Bergkristall-Tafel und Schnitt- bzw. Gravurentwurf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 3,7 x 9,7 cm

Foto: 15/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3542-1919, V&A.

- V. E. 3544-1919 (M11C/161): Trapezförmige, unten eingezogene Bergkristall-Tafel und Schnitt- bzw. Gravurentwurf

Die Beschriftung (Tinte) ist unten beschnitten:

III

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 4,5 x 10,1 cm

Foto: 15/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

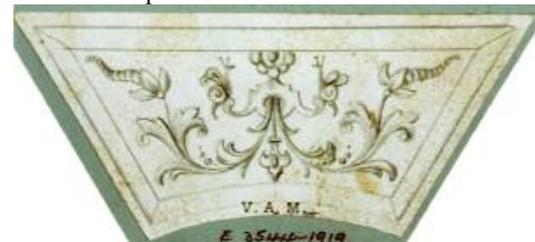


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3544-1919, V&A.

- VI. E. 3546-1919 (M11C/161): Trapezförmige, unten eingezogene Bergkristall-Tafel und Schnitt- bzw. Gravur-entwurf

Die Beschriftung (Tinte) ist unten beschnitten:

II [...] V

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 4,9 x 10 cm

Foto: 15/\$ (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3546-1919, V&A.

- VII. E. 3543-1919 (M11C/161): Schnitt- bzw. Gravur-entwurf einer Eckverzierung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 3,4 x 4,4 cm

Foto: 15/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

- VIII. E. 3545-1919 (M11C/161): Schnitt- bzw. Gravur-entwurf einer Eckverzierung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 2,7 x 4,8 cm

Foto: 15/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt. Oben ist ein Flüssigkeitsrand.

Literatur: unpubliziert

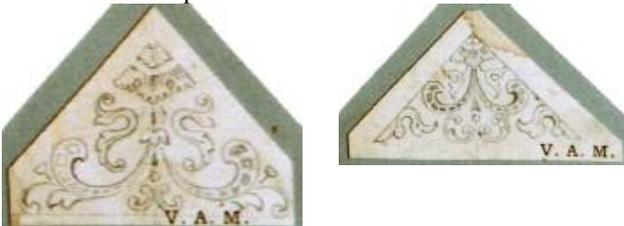


Abb. 7 (links) R. Vasters, E. 3543-1919, V&A.

Abb. 8 (rechts) R. Vasters, E. 3545-1919, V&A.

- IX. E. 3547-1919 (M11C/161): Schnitt- bzw. Gravur-entwurf einer Zwickelver- zierung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 3,6 x 6,8 cm

Foto: (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3547-1919, V&A.

- X. E. 3548-1919 (M11C/161): Halber Ring, bestehend aus vier trapezförmigen Bergkristall-Tafeln mit geschweiftem Rand und Schnitt- bzw. Gravur-entwurf

Die Felder sind von rechts nach links nummeriert (Bleistift): *I, II, III, IIII*.

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 9,9 x 22,8 cm

Foto: 15/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 3548-1919, V&A.

- XI. E. 3549-1919 (M11C/161): Halber Ring, bestehend aus vier trapezförmigen Bergkristall-Tafeln mit geschweiftem Rand und Schnitt- bzw. Gravur-entwurf

Die Felder sind von rechts nach links nummeriert (Bleistift): *2 II, III, 4 IIII, IIIII*

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 10,3 x 23,5 cm / Foto: 15/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3549-1919, V&A.

- XII. E. 3551-1919 (M11C/161): Ovale Bergkristall-Tafel mit Schnitt- bzw. Gravurentwurf, Zentrum einer Platte

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 7,4 x 9,9 cm / Foto: 15/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

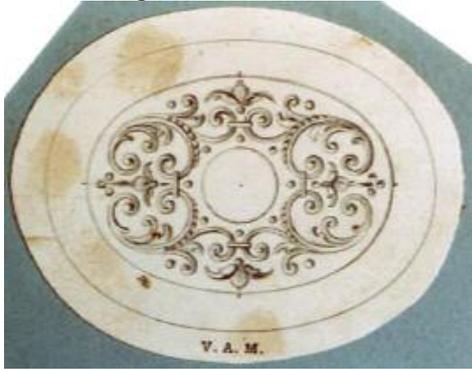


Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 3551-1919, V&A.

- XIII. E. 3553-1919 (M11C/161): Ovale Bergkristall-Tafel mit Schnitt- bzw. Gravurentwurf, Zentrum einer Platte

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 7,9 x 11,1 cm

Foto: 15/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 13 Reinhold Vasters, E. 3553-1919, V&A.

- XIV. E. 3550-1919 (M11C/161): Schnitt- bzw. Gravurentwurf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5,5 x 4,1 cm

Foto: 15/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt und fleckig (z.T. Flüssigkeitsränder).

Literatur: unpubliziert

- XV. E. 3554-1919 (M11C/161): Schnitt- bzw. Gravurentwurf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5,4 x 3 cm

Foto: 15/8 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt und fleckig (z.T. Flüssigkeitsränder).

Literatur: unpubliziert

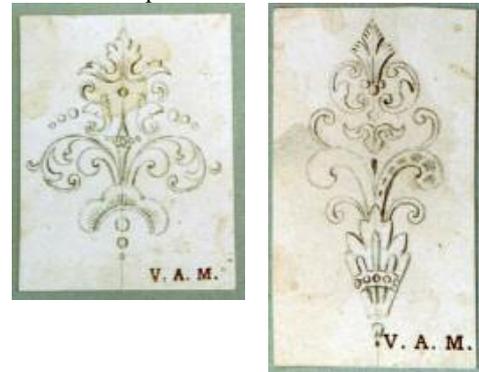


Abb. 14 (links) R. Vasters, E. 3550-1919, V&A.

Abb. 15 (rechts) R. Vasters, E. 3554-1919, V&A.

- XVI. E. 3552-1919 (M11C/161): Schnitt- bzw. Gravurentwurf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 6,4 x 10,5 cm

Foto: 15/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 16 Reinhold Vasters, E. 3552-1919, V&A.

- XVII. E. 3606-1919 (M11C/167): Innen geschweifte Montierung des Ringes mit schmaler Applikation (Blüten und Blüten mit Dolden)

Beschriftung (Tinte):

6 Stück

Weißes Papier, Bleistift, gelb, weiß, graublau, grün, dunkelgrün, rotviolett

Maße: 2,9 x 6,5 cm

Foto: 16/16

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

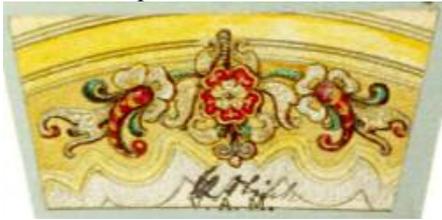


Abb. 17 Reinhold Vasters, E. 3606-1919, V&A.

- XVIII. E. 3609-1919 (M11C/167): Innen geschweifte Montierung des Ringes mit breiter Applikation (Blüten und Blüten mit Dolden)

Beschriftung (Tinte):

2 Stück

Weißes Papier, Bleistift, gelb, weiß, graublau, grün, dunkelgrün, rotviolett

Maße: 3 x 9,4 cm

Foto: 16/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 18 Reinhold Vasters, E. 3609-1919, V&A.

- XIX. E. 3608-1919 (M11C/167): Montierung mit schmaler Applikation (Blüten)

Beschriftung (Tinte):

4 Stück

Weißes Papier, Bleistift, gelb, weiß, graublau, grün, dunkelgrün, rotviolett

Maße: 3,2 x 5,5 cm

Foto: 16/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 19 Reinhold Vasters, E. 3608-1919, V&A.

- XX. E. 3607-1919 (M11C/167): Montierung mit Applikation in Gestalt einer geflügelten, gebusten Halbfigur (Chimäre) auf Rollwerk mit Bukettbesatz

Beschriftung (Tinte):

8 Stück

Weißes Papier, Bleistift, gelb, weiß, graublau, grün, dunkelgrün, rotviolett und Foto

Maße: 9,8 x 4,7 cm

Foto: 16/16 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 20 Reinhold Vasters, E. 3607-1919, V&A.

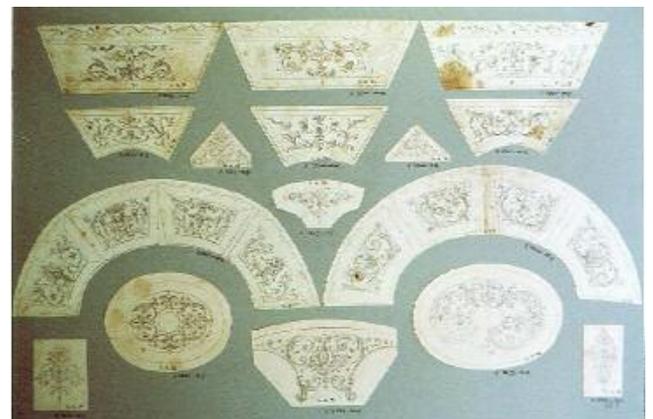


Abb. 21 Karton 161 des Vastersschen Konvolutes: E. 3539-1919 bis E. 3554-1919, V&A.

1-16 Die auf Karton 161 zusammengestellten Bleistiftentwürfe (I.-XVI.) für ornamentierte und facettierte Bergkristall-Tafeln sowie weiterer Dekore gehören mit höchster Wahrscheinlichkeit zu mehr als einem Objekt. Zumindest scheint es unmöglich sich nur eine Präsentierplatte vorzustellen, die alle Tafeln vereinigt. So bilden die Ornamententwürfe verschiedener Tafeln Gruppen. Etwa unterscheiden sich die mit halbfigurigen Mischwesen, einem geflügelten Kopf, einem Kopf zwischen Girlanden, einem Fruchtbukett etc. durchsetzten Schweifwerk-Ornamente des einen halben Ringes (X.) von den rein floralen bzw. vegetabilen des anderen (XI.), gleichwohl die geschweiften, äußeren Ränder identisch sind. Andere Tafeln zeigen dagegen unverzierte Ränder. Die Vermutung, dass es sich um Entwürfe mehrerer Objekte und nicht einfach alternative Entwürfe handelt, wird zudem von Vasters' Nummerierung unterstrichen. Leider scheinen viele der teilweise arabischen (auf I.-III.) und römischen (auf V. VI. X. und XI.) Zahlen abgeschnitten worden zu sein, sodass eine Einteilung in Objekte aufgrund der lückenhaften Zahlenfolgen nicht möglich ist. Zudem deuten die unterschiedlichen Formate der Entwürfe auf verschiedene Objekte hin. Insbesondere scheinen die auf Karton 161 in den oberen beiden Reihen zusammengestellten Entwürfe (I.-III. und IV.-VI.) sowie die beiden blumenförmigen Entwürfe XIV. und XV. eher auf den Dekor einer bzw. zweier Gefäße (Kannen) zu verweisen als auf den Einsatz an einer Platte bzw. einem Becken. Im Gegensatz dazu dürften X. mit der dazugehörigen Zentraltafel XII. und XI. mit der zugehörigen Zentraltafel XIII. zweifelsfrei für eine Platte bzw. ein Becken vorgesehen gewesen sein. Schließlich sind Gruppen von Entwürfen mit identisch geschweiftem Rand zu beobachten. Wie bereits angesprochen bilden hier X. und XI. eine Einheit, eine andere die Entwürfe I.-III., II., während etwa IV.-VI. unverzierte Ränder haben, unten aber eingezogen sind und so zusammenzugehören scheinen.

zeigt V. sehr ähnliche, von Blüten abzweigenden Dolden wie XVII.-XIX.

17-20 Der geschweifte, wenngleich sich erneut leicht unterscheidende Rand endlich macht es auch wahrscheinlich, dass die auf XVII.-XX. dargestellten Montierungen und Applikationen im Zusammenhang mit den Entwürfen I.-XVI. zu betrachten sind. Stilistisch fügen sich diese Montierungen großartig an die Ornamententwürfe an, u.a.

**PP5a. Moosachat-Präsentierplatte und
PP5b. Vase**

Realisationen: unbekannt

I. E. 2672-1919 (M12A/43): Präsentierplatte, Aufsicht – exemplarische Darstellung der Montierungen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, gelborange, hellgelb, Gold, weiß, grün, blaugrau, rotviolett, schwarz; Ornamentband auf Transparentpapier (oben), Gold, graublau, weiß, rosa, rotviolett, grün, schwarz

Maße: 43,8 x 53,1 cm

Foto: 19/24 (M.K.)

Zustand: Auf dem Blatt ist E. 2671-1919 montiert. Zudem wurde oben ein Teil des äußeren Ornamentbandes, gezeichnet auf Transparentpapier, auf die Zeichnung montiert. Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

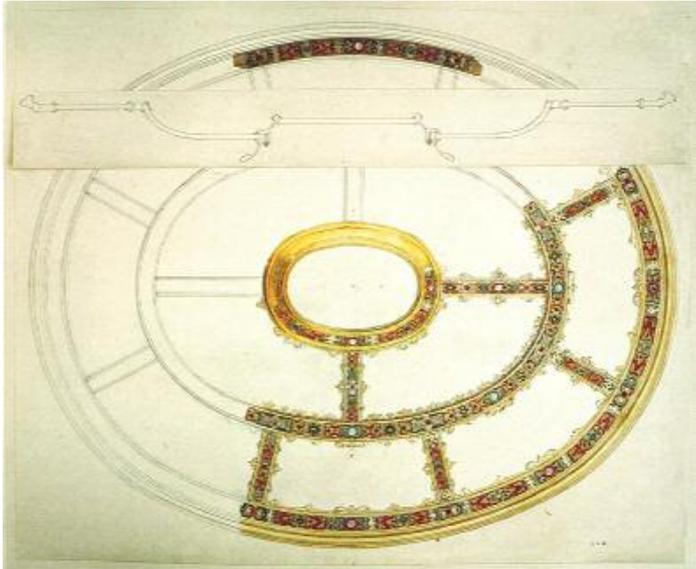


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2672-1919, V&A.

II. E. 2671-1919 (M12A/43): Präsentierplatte, Querschnitt

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte

Maße: 6,1 x 52,6 cm

Foto: 19/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2671-1919, V&A.

III. E. 3472-1919 (M11C/152): Präsentierplatte, Aufsicht – Darstellung der Moosachat-Tafeln

Beschriftung (Bleistift)- die Platten sind römisch nummeriert, die Ornamentbandabschnitte arabisch: links:

*Wenn bei dem Matieren
außer für die 3 Theile für Vase,
noch passend Material
um die Hohlplatten alle 4
und die ovale Platte
neu zu machen stimmend in den Farben
der acht Außenplatten dann alle neu machen*

Mitte und rechts:

Hohlplatte No III. zerbrochen

Hohlplatte No. auch schlecht

Neu zu machen

mittlere ovale Platte

Hohlplatte No I

dito IIII

Weißes Papier, Bleistift; Moosachat: türkisgrün marmoriert mit farbigen Adern: gelb, orange, rotbraun

Maße: 27,8 x 35,3 cm

Foto: 13/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3472-1919, V&A.

IV. E. 2916-1919 (M11B/102): Platte, Ornamentabschnitt, äußeres Band

Beschriftung (Bleistift):

8 Stück 16 Stück 8 Stück

Weißes Papier, beige, grün, braun, blau, schwarz, rotviolett

Maße: 3,4 x 19,8 cm

Foto: 3/1 (M.K.)

Zustand: Die rechte Hälfte des Blattes ist zerrissen und wurde auf dem Karton zusammengefügt. Das Blatt wurde verkehrt herum auf den Karton montiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2916-1919, V&A.

- V. E. 3403-1919 (M11C/145): Platte, Ornamentbandsegmente, äußeres Band oder Fuß

Beschriftung (Bleistift):

4 Stück 4 Stück
Mitte

Beiges Papier, 1. Gold, braun, rotviolett, graublau, schwarz, grün, weiß; 2. Gold, braun, weiß, grün, graublau, rotviolett
Maße: 6,5 x 12,9 cm
Foto: 12/5 (M.K.)
Literatur: unpubliziert

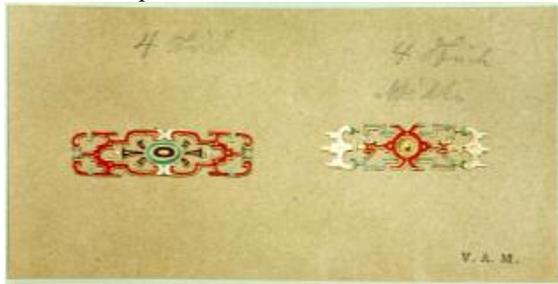


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3403-1919, V&A.

- VI. E. 3400-1919 (M11C/145): Platte, Ornamentbandsegmente, inneres Band

Keine Beschriftung

Beiges Papier, braun, Gold, rotviolett, weiß, schwarz, graublau, grün
Maße: 8 x 2,7 cm
Foto: 12/2 (M.K.)
Literatur: unpubliziert

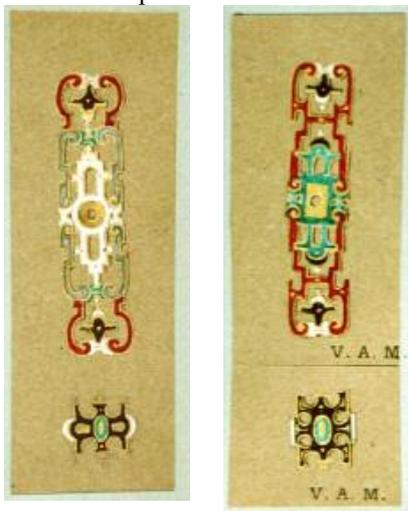


Abb. 6 (links) R. Vasters, E. 3400-1919, V&A.

Abb. 7 (rechts) R. Vasters, E. 3402-1919, V&A.

- VII. E. 3402-1919 (M11C/145): Platte, Ornamentbandsegmente, wohl inneres Band der Platte

Keine Beschriftung

Beiges Papier, 1. Gold, braun, rotviolett, weiß, schwarz, grün; 2. Gold, braun, schwarz, grün, weiß
Maße: 8,3 x 2,9 cm

Foto: 12/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt besteht aus zwei Teilen, die auf dem Karton aneinandergefügt wurden.

Literatur: unpubliziert

- VIII. E. 3416-1919 (M11C/145): Platte, Querbänder des äußeren Ringes

Beschriftung (Bleistift):

8 Stück Querbänder
44 Gr. 10 ths

Beiges Papier, braun, Gold, weiß, grün, blau, rotviolett, schwarz

Maße: 3,7 x 12,4 cm

Foto: 12/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist direkt unter X. montiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3416-1919, V&A.

- IX. E. 3409-1919 (M11C/145): Platte, Querbänder des inneren Ring

Beschriftung (Bleistift, Bleistift mit Tinte überschrieben):

+ +

2 Stück Hohlbänder
28 Gr. 3 ths

2 Stück Hohlbänder
12 Bänder zusammen 72 Gr 13 ths

Offenbar wurde weitere Beschriftung rechts abgeschnitten: Am rechten Rand ist noch eine Klammer zu erkennen.

Beiges Papier, 1. braun, Gold, weiß, rotviolett, schwarz, grün, graublau; 2. braun, Gold, rotviolett, weiß, grün, graublau

Maße: 10,5 x 11,9 cm

Foto: 12/10 (M.K.)

Zustand: Unten links sind die Abdrücke zweier Zeichnungen.

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3409-1919, V&A.

X. E. 3417-1919 (M11C/145): Vase, Elemente des Ornamentbandes am Fuß
Beschriftung (Bleistift):

Vase 8 Stk Fuß 20 Gr. 17

4

A

4 Stück

Vase 8 Aufsatz Bund 14 Gr. th.

Beiges Papier, Gold, braun, weiß, grün, rotviolett, schwarz, grün, blau, graublau

Maße: 8,5 x 12,5 cm

Foto: 12/14 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 3417-1919, V&A.

XI. E. 3399-1919 (M11C/145): Vase, Elemente des Ornamentbandes am Gefäßrand
Beschriftung (Bleistift):

B

4 Stück

4

16 Theile Vasenrand 58 Gr 4 th.

Beiges Papier, weiß, Gold, braun, rotviolett, schwarz, grün, graublau

Maße: 6,7 x 12,9 cm

Foto: 12/1 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

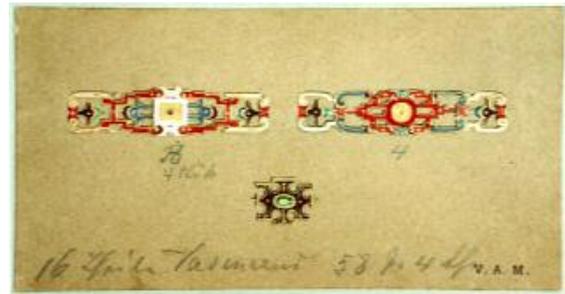


Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3399-1919, V&A.

Für eine Präsentierplatte aus Moosachat erstellte Vasters zwei Gesamtansichten in der Aufsicht. Die eine (I.) verdeutlicht exemplarisch im unteren Viertel die Montierungen, welche oben durch einen auf Transparentpapier gemalten Abschnitt ergänzt werden, während die andere (III.) die Moosachat-Tafeln zeigt. Die letztgenannte Darstellung beträgt mit 21,2 x 26 cm nur die Hälfte der Größe der Platte auf I. 42,4 x 52 cm), die dem Maß der Ausführung entsprechen dürfte. Damit vermied Vasters, noch größere Flächen des Moosachates imitieren zu müssen – eine Verkürzung des Zeichnungsprozesses.

Daneben fertigte er einen Querschnitt (II.), der auf I. montiert wurde, sowie sechs Detailzeichnungen der emaillierten Montierungen (IV.-IX.).

Sowohl aus der Beschriftung von III. als auch aus zwei weiteren Detailzeichnungen (X., XI.) geht hervor, dass die Platte Teil eines Ensembles bildete, zu dem eine Moosachat-Vase gehörte, von der sich allerdings keine Gesamtansicht im Konvolut erhielt.

Die Aufteilung der ovalen Moosachat-Präsentierplatte entspricht einer Arbeit von Vasters in Bergkristall (PP2): Ein äußerer Ring aus acht gebogenen, flachen Trapezen umschließt einen inneren Ring aus vier hohlen Trapezen, die ein kleines ovales, wiederum flaches Zentrum umgeben.

Die bunten Ornamentbänder sind mit Perlen besetzt und bestehen aus alternierend eingesetzten lange und kurzen Segmenten von Stabwerk. Darüber hinaus sind die Fassungen der Moosachat-Tafeln mit Zierkränzen und Zierelementen belegt, welche auf I. goldbelassen dargestellt sind.

Selten verfasste Vasters (bzw. erhielt sich) eine so ausführliche Anweisung wie auf III. Auf dem Entwurf der Moosachat-Tafeln wurde aufgelistet, dass die ovale Platte (Zentrum) und

1

3

2

4-9

10, 11

drei der vier Hohlplatten (innerer Ring) zu ersetzen waren. Da allerdings auch die vierte Hohlplatte *schlecht* war, d.h. in schlechtem Zustand oder von schlechter Qualität, fügte Vasters an, auch diese neu zu machen, falls genügend passendes (farblich stimmendes) Material übrig sei. Offenbar war man gerade dabei, 3 *Theile* der *Vase* zu mattieren.

Dies als Hinweis auf eine Restaurierung zu verstehen, wäre sicher überinterpretiert, denn auch bei einer Neufertigung kam es vor, dass unzufriedenstellende und zerbrochene Teile ersetzt werden mussten, d.h. *neu zu machen* waren. Das Vorhandensein zweier Gesamtansichten spricht zumindest für die Neufertigung der Präsentierplatte. Bei der Vase mag es sich anders verhalten.

V1. Bergkristall-Deckelvase mit Diana und Apollo, Venus und Amor
Realisation: unbekannt

I. E. 2712-1919 (M12A/56): Rohentwurf – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung
Hellbeiges Papier, Bleistift
Maße: 19,2 x 20 cm
Foto: 20/28 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2712-1919, V&A.

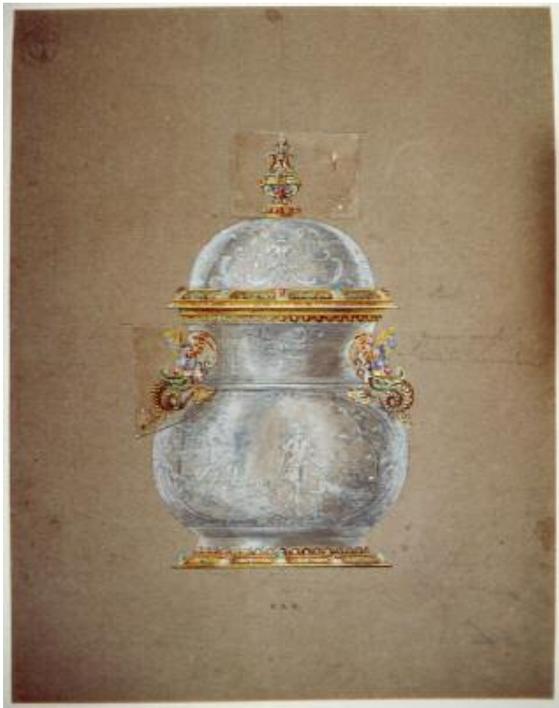


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2611-1919, V&A.

II. E. 2611-1919 (M12A/25): Vase – farbiger Gesamtentwurf mit allen Montierungen

Beschriftung (Bleistift):

Pest

Gravur reicher

blau Ew.[etwas] zurücknehmen

zu schmal

schwarz bleibt

Ornament

in grün schwarz

Braunes Papier, weiß, Gold, braun, rotviolett, grün, blau, schwarz, graublau, hellblau. Das Papier zeigt in der linken oberen Ecke ein Herstellerzeichen: oben eine liegende Frau und zwei stehende, ovale Wappenfeldern, unterfangen von der umlaufenden Inschrift TEINTE JULIEN.

Maße: 30,6 x 23,6 cm

Foto: 17/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist zwei Einfügungen auf: 1. Deckelknopf: 3,7 x 5,5 cm; 2. linke Handhabe: 4,8 x 3,8 cm.

Literatur: unpubliziert

III. E. 3435-1919 (M11C/147): Fußmontierung

Beschriftung (Tinte):

b. hinauf

Beiges Papier, gelb, Gold, schwarz, mintgrün, altrosa, blau, grell rosa

Maße: 3,8 x 9,1 cm

Foto: 12/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3435-1919, V&A.

IV. E. 3436-1919 (M11C/147): Kranz aus Halskreisen, unten an der Gefäßbrandung und oben an der Fußmontierung

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

d 2 Stück Halbkreise

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, grell rosa, gelb

Maße: 3,7 x 9 cm

Foto: 12/31 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3436-1919, V&A.

V. E. 3437-1919 (M11C/147): Gefäßrandmontierung

Die Beschriftung (Tinte, Bleistift) ist oben leicht beschnitten:

- c. 1 Bund
Oftmals wiederholen
in der Hohlkehle

Beiges Papier, gelb, Gold, schwarz, weiß, mintgrün, grell rosa

Maße: 3,6 x 9,2 cm

Foto: 12/32 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3437-1919, V&A.

VI. E. 3438-1919 (M11C/147): Deckelrandmontierung

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

- a. 1 Bund

4 Dessains 4 Dessains

Beiges Papier, gelb, Gold, schwarz, mintgrün, blau, grell rosa

Maße: 3,5 x 9,2 cm

Foto: 12/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3438-1919, V&A.

Die Deckelvase aus Bergkristall erhebt sich auf rundem Fuß. Über einem Einzug verbreitert sich die Wandung in eine gebauchte, gedrückt kugelige Form, die mit einer Wulst vom eingezogenen, recht kurzen Hals der Vase abgesetzt ist. Ein halbkugeliger Deckel schließt das Gefäß.

Ganz in der Manier eines Goldschmiedes konzipierte Vasters in einem ersten Bleistiftentwurf I. die Deckelvase, indem er die in die Wandung gravierten Verzierungen im oberen Bereich und die Montierungen exemplarisch nur auf einer Hälfte darstellte. Im farbigen Gesamtentwurf II. setzte er schließlich seine Ideen um. Hierbei stellte Vasters auf I. die eine Seite des Gefäßes dar, die in einer querovalen

Kartusche auf dem Bauch der Vase eine Szene mit Venus und Amor zeigt, während II. die gegenüberliegende Szene mit Diana und Apollo präsentiert.

Beide Szenen sind von Bäumen flankiert und finden in einer idealisierten Rasenlandschaft statt. Die nackte Venus hat auf einem Felsen Platz genommen: Mit ausgestrecktem Arm wendet sie sich dem hinzu fliegenden Liebesgott Amor zu, während sie, einen Apfel pflückend, von allerlei Getier beobachtet wird: zwei Hasen auf der rechten Seite und einem Schmetterling im Vordergrund.

In der Kartusche der gegenüberliegenden Seite der Vase ist der Leier spielenden Apollo auf der linken Seite nur mit einem fliegenden Tuch verhüllt und hat sein linkes Bein auf einen Felsen gestellt. Er wendet sich der knabenhaften, in der Mitte stehenden Diana zu, die im Chiton gekleidet einen Köcher auf dem Rücken trägt. Ihr Bogen befindet sich zu ihrer Rechten auf dem Boden, während auf ihrer anderen Seite ein erlegter Hirsch liegt.¹

Der schlichte Rahmen der Kartuschen ist an den Kreuzpunkten von (graviertem bzw. geschliffenem) Rollwerk eingefasst, während auf dem Deckel der Vase Harpyen aus Schweißwerk wachsen (vgl. KA9, Abb. 4a-d).

Rätselhaft bleibt die Bezeichnung *Pest* neben der Deckelrandmontierung auf II. Vermutlich spielt Vasters auf die heute mit Buda vereinigte Stadt Budapest in Ungarn an; doch ob er damit den Aufbewahrungsort eines Vorbildes meint, den Wohnort des Auftraggebers oder etwas anderes ist ungeklärt.

Zwar deutete Vasters alle Montierungen mit ihrem Steinbesatz in Kastenfassungen auf Gesamtentwurf II. an, legte sie dennoch mit Detailzeichnungen der Fußmontierung (III.) und der Montierungen des Gefäßrandes (V.) sowie des Deckelrandes (VI.) fest, welche die bunten Ornamentbänder beinhalten. Diese zeigen unterschiedlich farbige Blüten, die von schwarzen Voluten bzw. C-Schwüngen und grünen Blattranken symmetrisch umgeben sind. Wie

¹ Vermutlich benutzte Vasters zeichnerische Vorlagen für die mythologischen Motive. Im Konvolut finden sich eine Reihe derartiger szenischer Vorlagen, welche von ihm und anderer Hand in Zeichnungen festgehalten wurden – keine jedoch entspricht den hier verwendeten Motiven (vgl. Anhang 8).

Die Darstellung der Diana als „jugendliche Göttin, schlank und leichtfüßig, Brust und Hüften ohne weibliche Fülle“, der Vasters folgte, entspricht nicht nur dem Ideal, das in der Kunst der jüngeren attischen Schule entwickelt wurde, sondern auch der Sichtweise und Forderung des 19. Jahrhunderts nach stilistisch stimmigen Vorbildern. Vgl. Seemann 1869, S. 57 (Artemis).

- 4 Gesamtentwurf II. verdeutlicht, ist zudem an
Detail III. und VI. ein Kranz aus Halbkreisen
angesetzt, den Vasters mit Detailzeichnung IV.
festhielt. Die beiden übrigen Montierungen –
7a die linke Handhabe in Gestalt eines männli-
chen, gebusten und geflügelten, violetten Fa-
belwesens mit Bart und zwei schlangenartigen,
in Flossen endenden Schwänzen und der flori-
alen Deckelknopf – wurden in II. eingefügt; beide
Montierungen sind mit Email en ronde bosse
überzogen.
- 7b Vergleichbare Fabelwesen verwendete Vasters
am Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rä-
dern (T1). Dort plazierte er sie, ohne Busen mit
erhobenen Flügeln, vor der hinteren Reling.
Zudem steht die Schafftfigur vom Quarz-Pokal
mit Neptun (P29) nahe.



Abb. 7a (links) Ausschnitt aus Abb. 2 – linke Handhabe.

Abb. 7b (rechts) Reinhold Vasters, E. 2948-1919, V&A, Fabelwesens für ein Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern (T1, XVIII.).



Abb. 8 Handhabe der Flasche mit Darstellungen aus der Geschichte des Noah. Bergkristall, emailiertes Gold, Rubine, Smaragde. Entwurf: Annibale Fontana (1540-1587), Ausführung: Werkstatt der Sarachi, Mailand, um 1580. Höhe: 31,5 cm. Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.Nr. 186 (Foto: Ausschnitt aus Syndram 1994, Abb. S. 51).

Sein Vorbild fand Vasters in den Handhaben einer Flasche im Grünen Gewölbe Dresden.² Das dort verwendete geflügelte, weibliche Mischwesen mit gerolltem Schlangenschwanz,
8 das den Handhaben an der Vase von Vasters ungemein ähneln, schmückt ein Stück, welches auf einen Entwurf von Annibale Fontana zurückgeht und in der Werkstatt Sarachi ausgeführt wurde.

Bei diversen Arbeiten von Vasters konnten Vorbilder im Grünen Gewölbe nachgewiesen werden, etwa für den Kabinettschrank mit Abundantia (K2) oder den Pokal mit Caritas (P4) der Schmuckkasten der Kurfürstin Sophie. Die Vorbilder lieferten Ideen, welche wie hier in eigenen Kreationen umgearbeitet wurden, die den Reichtum, die Farbigkeit und die Ausgewogenheit der Komposition des Vorbildes zu übertreffen suchten.

² Zum Stück vgl. Kris 1929, Abb. 493; Syndram 1994, S. 50, 51. – Zu Fontana siehe Saur, Bd. 42, S. 131-132, Fontana, Annibale (Mailand 1540-1587); DA, Bd. 11, S. 278ff.

V2. Bergkristall-Deckelvase mit der Anbetung der heiligen drei Könige

Realisation: unbekannt

I. E. 2609-1919 (M12A/24): Vase – Gesamtansicht und mehrere Bleistiftskizzen des alternativen Deckelknaufs

Beschriftung (Bleistift):

kräftiger

Beschriftung der eingefügten Blätter:

Basis des alternativen Deckelknaufs (Tinte):

10 -

Rechter Henkel (Tinte, Bleistift):

No 8..

Blatt

bleibt

Gold

Beschriftung des Fußes (Bleistift, Tinte):

grün blau opak

weiß **No 1.**

grün schwarz

Weißes Papier, Gold, braun, weiß, grün, rotviolett, schwarz; Korpus: Bleistift, blauer Buntstift

Maße: 19,5 x 15,1 cm

Foto: 17/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt. Die eingefügten Blätter sind stark vergilbt und zeigen teilweise starke Verschmutzungen.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2609-1919, V&A.

In ähnlicher Form wie die Deckelvase mit Apollo und Diana, Venus und Amor (V1) entwarf Vasters die gebauchte Vase aus Bergkristall

mit der Anbetung der heiligen drei Könige (I.), mit dem Unterschied, dass er hier den durch einen Grat abgesetzten, leicht eingezogenen Hals wesentlich höher gestaltete. Zudem unterscheiden sich die Montierungen, die alle auf Entwurf I. dargestellt, bzw. in sie eingefügt sind und durch keine im Konvolut erhaltenen Detailzeichnung ergänzt werden.

Vasters beabsichtige, den ursprünglich geplanten, floralen Knauf auf dem gewölbten Deckel gegen einen figürlichen zu ersetzen, wie eine nebenstehende Skizze der sitzenden Spes mit Kind, die einen Anker in der Linken hält, andeutet, sowie zwei weitere, sich rechts anschließende Skizzen des den Anker haltenden Armes.¹ Der Sockel der alternativen Deckelknaufs-Skizze wurde in die Gesamtzeichnung eingefügt. Außerdem wurden der rechte Henkel und der montierte Fuß der Vase auf gesonderten Blättern entworfen und in Blatt I. einmontiert. Alle eingefügten Teile sind im Gegensatz zur Gesamtzeichnung stark vergilbt und zeigen Gebrauchsspuren bzw. Verschmutzungen, die auf ein Abpausen mit fetthaltigem Transparentpapier schließen lassen.

Neben dem in die Zeichnung eingefügten rechten Henkel verfügte Vasters, die schlank entworfenen, s-förmigen, aus grotesken, goldemaillierten Elementen und Bergkristall gebildeten Details, bei der Herstellung *kräftiger* ausfallen zu lassen. Dennoch dürfte sich ihr Aussehen nicht grundlegend von der Zeichnung unterscheiden: Oben schafft ein Drachenkopf mit aufgerissenem Maul die Verbindung zum Gefäßrand. Ein sich anschließendes Blatt umfasst einen gebogenen Stab aus Bergkristall, der unten in einer geschnittenen Drachenklaue endet. Diese ruht auf der Volute eines anmontierten grünen Blattes – ein weiteres, goldbelassenes Blatt ist außen stützend vorgelegt –, welches auf einer Satyrmaske steht, die den Henkel unten mit der Wandung der Vase verbindet.

Das Grün der Blätter und das Weiß des Drachenkopfes sowie der Maske werden mit einem Blattkranz wiederholt: Blätter alternieren mit Reihen kleiner Kügelchen, mit denen die Montierungen des Deckelrandes und des Fußes belegt sind, während der Gefäßrand mit stehenden, abwechselnd gefüllten schwarzen und hohlen roten Ovalen verziert ist. Diese wech-

¹ Der Anker gilt als Symbol der Standhaftigkeit, der Geduld und der Hoffnung.

seln mit Blütenmotiven, die einen grünen Stempel besitzen. Email, kein Steinbesatz, scheint sie zu schmücken.

Während auf der gebauchten Wandung der Vase V1 eine Darstellung aus der antiken Mythologie erscheint, ist hier ein christliches Thema – eine Anbetung des Kindes – beabsichtigt worden: Auf der rechten Seite ist die sich dem Kind zuwendende Maria zu erkennen, die rechts von Joseph begleitet wird (die heilige Familie). Von links nähern sich drei Gestalten mit Gegenständen in den Händen, die heiligen drei Könige.

Am Deckel ist links eine stehende Figur angedeutet, derweil im zentralen, hellen Reflex eine Palme gemalt ist. Der eingezogene Hals wurde gleichfalls dekoriert: oben ein Band mit Masken und Blattwerk, darunter Blumengirlanden (Festons).

Recht ungewöhnlich für Vasters' Zeichnung ist die Spiegelung eines Fenstergitters im Reflex auf der gebauchten Wandung.



Abb. 2 Balusterförmige Vase. Bergkristall, emailiertes Gold. Wohl Mailand, Mitte des 16. Jahrhunderts. Höhe: 37 cm. Paris, Musée du Louvre, (Foto: Steingräber 1968, Louvre, Nr. 12).

Mit dem halbkugeligen Deckel, dem floral gestaltete Deckelknauf und den Henkeln, bei denen schlangenantige Wesen mit ihren zubei-

ßenden Mäulern die Verbindung zum Gefäßkörper herstellen, besteht eine gewisse Nähe der Vase zu einer Bergkristall-Vase im Musée du Louvre, Paris.² Außer dem grotesken Henkelmotiv schmücken das Vergleichsstück Blumengirlanden (Festons). Im Gegensatz zu Vasters' Vase sind in Paris appliziert.

² Zum Stück siehe Vasselot 1914, Nr. 860; Kris 1929, Abb. 445; Steingräber 1968, Louvre, S. 27, Nr. 12.

V3. Deckelvase mit zwei Henkeln aus grünem Glas

Realisation: unbekannt

I. E. 2687-1919 (M12A/halber Karton, ehemals 49): Vase, Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Transparentpapier, Bleistift, rote Tinte

Maße: 20,1 x 17,2 cm

Foto: 17/11 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

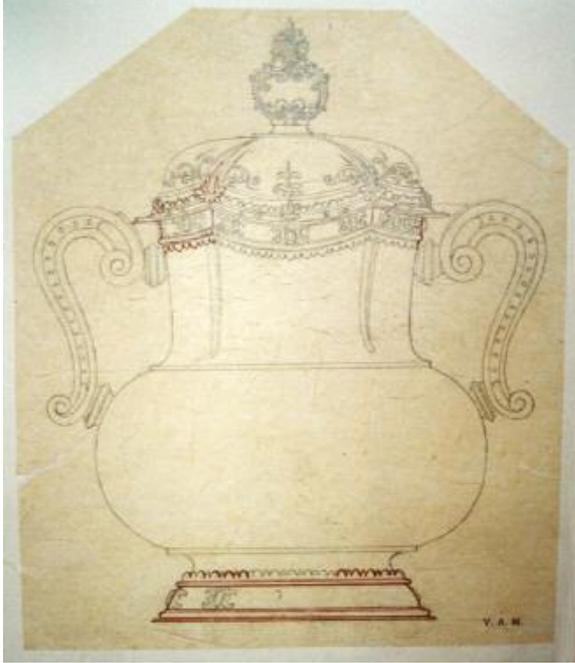


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2687-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2645-1919, V&A.

II. E. 2645-1919 (M12A/34): Vase

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, gelb; Korpus: mintgrün aquarelliert

Maße: 20,2 x 16,8 cm

Foto: 19/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert

III. E. 3362-1919 (M11C/141): Fuß

Beschriftung (Bleistift).

1 Stück

Beiges Papier, braun, Gold, graublau, grell rosa, weiß, rotviolett, grün und blau

Maße: 2,6 x 9,4 cm

Foto: 11/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3362-1919, V&A.

IV. E. 3332-1919 (M11C/140): Gefäßrandmontierung

Die Beschriftung (Bleistift) bezeichnet die in die Fassungen einzusetzenden Edelsteine. Weitere Beschriftung unter der Zeichnung ist abgeschnitten:

gr g b Gr G

Beiges Papier, Bleistift, Gold, weiß, rot, graublau, blau, grün

Maße: 2,9 x 10 cm

Foto: 10/27 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verkehrt herum auf den Karton montiert

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3332-1919, V&A.



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3333-1919, V&A.

V. E. 3333-1919 (M11C/140): Deckelrandmontierung

Beschriftung (Bleistift, Tinte): Die Buchstaben unten bezeichnen die in die Fassungen einzusetzenden Edelsteine:

4 Stück Ast [?] *hinauf*

a
G b g b b

Beiges Papier, Bleistift, rot, Gold, schwarz, grün blau, graublau

Maße: 3 x 10,2 cm / Foto: 10/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verkehrt herum auf den Karton montiert.

Literatur: unpubliziert

- 1 Die Deckelvase zeichnete Vasters in zwei Entwürfen: Während die Bleistiftzeichnung I. einem Rohentwurf entspricht, welcher die Wandung noch unverziert zeigt, sind auf der
- 2 Gesamtansicht II. alle Verzierungen der mint-grünen Vase dargestellt – abgesehen von den Ornamentbändern, die Vasters auf drei Detailentwürfen der Montierungen festhielt. Fehlen dort die mit Buchstaben bezeichneten Edelsteine, sind sie auf II. teilweise farbig gemalt.

Die gebauchte Vase hat einen vierpassig gewölbten Deckel, dessen Züge auf dem leicht eingezogenen, steil aufragenden Hals der Vase fortgeführt sind. Ein Grat setzt den Hals vom Bauch ab. Zwei s-förmige Henkel, deren vollenförmige Enden oben in großem Bogen einwärts und unten, fast gerade auslaufend, auswärts gerollt sind, sind am Hals und Bauch mit knaufartigen Montierungen befestigt und bestehen aus demselben Material wie die Vase, vermutlich grünem Glas.¹ Der Länge nach weisen die Henkel eine Rille auf, in die vertiefte Ovale (Querstäbe) geschnitten sind.

Blattranken und gepunktete Blütenmotive zieren den Rand des Deckels und werden durch lange Blütendolden auf Blättern ergänzt, welche von der Deckelrandmontierung nach oben auf die Züge der Pässe abzweigen. Während der Hals unverziert blieb, werden die gravierten Blüten- und Volutenrankenmotive (Schweifwerk) auf der gebauchten Wandung weitergeführt. Eingebunden in einen Rhythmus, umspannen sie die Wandung mit auf dem Kopf stehenden Herzen, die von Fruchtgirlanden (Festons) verbunden werden. Über diesen spannt sich ein Bogen aus Volutenranken

Bogen, von dessen Zentrum Krebse mit gebuckelten Panzern herabhängen.

Die Montierungen (III.-V.) nehmen die floralen Zier der Wandung auf. Alle Ornamentbänder zeigen alternierend rot gerahmte Fassungen, die bei den Montierungen des runden Fußes sowie des vierpassig geschweiften Gefäß- und Deckelrandes mit unterschiedlich gestaltetem, symmetrischen Rollwerk abwechseln. In diese aus blauen und grünen Voluten gebildeten Muster sind zentral oder seitlich Blüten eingelassen. Zudem besetzte Vasters die Montierungen mit einem farbigen Kranz aus abwechselnd kleinen und großen Halbkreisen, der am Deckelrand durch die erwähnten Blütendolden an den Einzügen unterbrochen ist.

Der durchbrochene Deckelknäuf besteht aus zwei herzförmig aneinander gesetzten C-Schwüngen, die einen Rahmen bilden. Sie sind mit halbfigurigen, aus einer Kordel wachsenden Mischwesen belegt, über deren bärtigen Köpfen eine aus Früchten geformte Blüte den Abschluss bildet.



Abb. 6 Deckelknäufes – Ausschnitt aus Abb.1.

Diese Vase vertritt neben den Vasen V1 und V2 denselben Typ, der durch Variationen immer leicht verändert erscheint.

Der Typ zeichnet sich durch eine gedrückt kugelig gebauchte Wandung aus, die mit einem Grat vom leicht eingezogenen, mal steil aufragenden, mal gestauchten Hals abgetrennt ist. Alle drei Vasen sind mit zwei Henkeln ausgestattet und von einem gewölbten Deckel geschlossen, der wie hier in vier Pässen gedrückt oder wie bei den beiden anderen in einer schlichten halbkugeligen Form (Kuppelform) gestaltet ist.

Zudem besetzte Vasters bei allen drei Vasen einige der Montierungen mit Zierkränzen: hier sowie bei V1 mit Kränzen aus Halbkreisen und bei V2 mit einem Blattkranz.

¹ Um Bergkristall, das auch in bräunlicher (Rauchkristall) und grünlicher Färbung vorkommt, handelt es sich sehr wahrscheinlich nicht. Auch Prasiolith, ein Quarz (gebrauchter Amethyst zeigt unterschiedliche Grünfärbungen), scheint kaum unwahrscheinlich.

V4. Bergkristall-Vase mit zwei Tüllen und Henkeln

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40.659a,b

I. E. 2613-1919 (M12A/26): Vase – Vorderansicht – Gesamtentwurf

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, schwarz, weiß, gelb-orange

Maße: 34,4 x 22,3 cm

Foto: 17/33 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 99, S. 213.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2613-1919, V&A.

II. E. 2612-1919 (M12A/26): Vase – Seitenansicht - Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 34,7 x 24,7 cm

Foto: 17/32 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 98, S. 213.

III. E. 3462-1919 (M11C/150): Fußmontierung

Keine Beschriftung

Beigegraues Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz

Maße: 8 x 9,4 cm

Foto: 13/11 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 103, S. 213.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2612-1919, V&A.

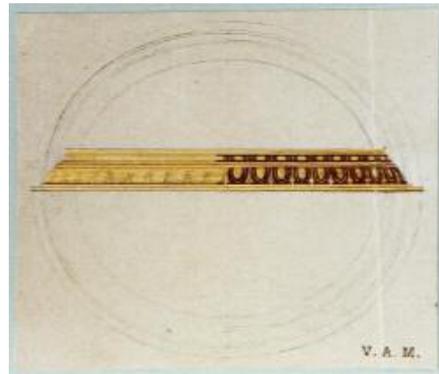


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3462-1919, V&A.

IV. E. 3457-1919 (M11C/150): Schaftring und Ringmontierungen der Henkel

Keine Beschriftung

Beigegraues Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz

Maße: 4,6 x 3 cm

Foto: 13/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3457-1919, V&A.

V. E. 3461-1919 (M11C/150): Gefäß-
randmontierung

Keine Beschriftung

Beige-graues Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz
Maße: 10 x 11,6 cm / Foto: 13/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde falsch herum auf den
Karton montiert.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 102, S. 213.



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3461-1919, V&A.

VI. E. 3460-1919 (M11C/150): Deckel-
randmontierung

Beschriftung (Bleistift):

a

Beige-graues Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz
Maße: 8,1 x 9,8 cm / Foto: 13/9 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 101, S. 213.

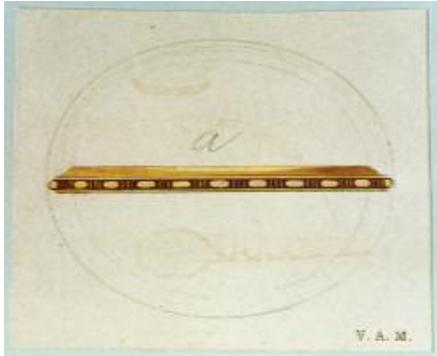


Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3460-1919, V&A.

VII. E. 3141-1919 (M11B/122): Deckel-
knopf in Form eines Pinienzapfens

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz
Maße: 5,1 x 4,3 cm / Foto: 6/26 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 100, S. 213.

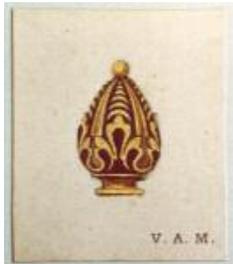


Abb. 7 Reinhold
Vasters, E. 3141-
1919, V&A.

Zur ehemals in der Sammlung Spitzer befindlichen Bergkristall-Vase mit zwei Tüllen und Henkeln bemerkte Hackenbroch, dass diese unter den Bergkristallen des 19. Jahrhunderts, am stärksten einem Prototyp des 16. Jahrhunderts ähneln würde.¹

8, 9

Form, Stil und Dekor des Stückes stehen in der Tat sehr nahe an einem Prototyp, jedoch nicht des 16. sondern des 17. Jahrhunderts – in der Tradition von Arbeiten des Dionysio Miseroni (tätig in Prag seit der zweiten Dekade des 17. Jahrhunderts, gestorben 1661)²; in diesem Zusammenhang sind insbesondere zwei Vasen mit Deckel und vierfachem Ausguss zu betrachten, beide im Kunsthistorischen Museum, Wien:

10, 11



Abb. 8 Die nach Vasters' Entwürfen gefertigte Deckelvase mit zwei Tüllen und Henkeln, Vorderansicht. Bergkristall, emailliertes Gold. Maße: 17,1 x 19,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.40.659a,b (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 97).

„In den Ranken und Früchten lebt noch ein Teil der Überlieferung des Cinquecento. Doch sind die Linienzüge nun schärfer geführt, heben sich hart vom Kristallgrunde ab, vor dem sie, abgelöst, gleichsam als Relief zu schweben scheinen. Auch der Reliefschnitt selbst, der immer wieder neben den Intaglio tritt, ist breiter und gröber als an Werken des XVI. Jahrhunderts. (...) Das deutlichste Stilmerkmal für die Werke des Dionysio Miseroni aber bildet

¹ Hackenbroch 1986, S. 213, Anm. 93 mit Hinweis auf Spitzer 1892 (V), S. 18. Nr. 19, Taf. X (Gemmes), dort bezeichnet als Italien, 16. Jahrhundert; Spitzer 1893, Lot. 2611, Taf. LIX.

² Zu Dionysio Miseroni siehe S. 80, Anm. 3.

die Gesamtform der Gefäße; das Zierlich-Spielerische der Ausladungen fehlt; große, ruhige, blockhafte Formen sind (...) in geschlossener Silhouettenwirkung aneinandergesetzt.³



Abb. 9 Illustration der nach Vasters' Entwürfen gefertigten Deckelvase in der ehemaligen Sammlung Spitzer – Seitenansicht (Foto: Spitzer 1892 (V), S. 18, Nr. 19, Taf X).

Eng folgt Vasters' Vase dieser derart von Kris beschriebenen, geschlossenen Wirkung der Silhouette. Doch mit einer Typenkopie gab sich Vasters nicht zufrieden. Zwar lehnt er seine Arbeit an den Stilmerkmalen des italienischen Meisters an – hier sei insbesondere die ganzflächige Rankenzier erwähnt oder die Übernahme von Details wie die Form des Fußes oder der Tüllen. Während die letztgenannten bei Miseroni mit dem Korpus eine geschlossene Form bilden und einheitlich mit der Wandung des Gefäßes verziert wurden, versah Vasters die Tüllen seines Gefäßes mit Längsrillen und setzte die Ausgussröhren vom Korpus im Gegensatz zu den Vorbildern ab (deutlich in der Seitenansicht zu erkennen). Einher gehend mit den hinzugefügten Henkeln (siehe Vorderansicht), die zwei der vier Tüllen des Prototyps ersetzen, veränderte Vasters seine Vase also erheblich.

Für alle Teile der Vase, das Bergkristall – den Gefäßkorpus mit einem Blattranken-Muster in Intaglioschnitt, die im Relief geschnittenen,

oben blattbesetzten Henkel sowie die Tüllen und den niedrigen Fuß, der wie die Tüllen kanneliert ist – als auch für die Montierungen fertigte Vasters Entwürfe.

Neben den von Hackenbroch erkannten Zeichnungen – den beiden Gesamtansichten der Vase, die eine farbig (I.), die andere eine Bleistiftzeichnung (II.), der Fußmontierung (III.), der Gefäßrand-(V.) und der Deckelrandmontierung (VI.) sowie dem Deckelknopf (VII.) – kann der Vase eine weitere Detailzeichnung (IV.) hinzugefügt werden. Diese zeigt unten den Schaftring und darüber die Ringmontierungen der Henkel. Nunmehr liegen alle Montierungen bis auf die ringförmigen Einfassungen der Tüllen als Detailzeichnung vor.

1
2, 3
5
6, 7
4



Abb. 10 (links) Dionysio Miseroni, Vase aus Bergkristall mit Deckel und vierfachem Ausguss. Höhe: 30,4 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum; Nr. 2366 (Foto: Kris 1929, Nr. 638)

Abb. 11 (rechts) Dionysio Miseroni, Gegenstück zu Abb. 10. Höhe: 30,4 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum; Nr. 236 (Foto: Kris 1929, Nr. 639).

Die schwarz-goldenen Montierungen, die einen zapfenförmigen Deckelknopf einschließen, führen u.a. einen klassischen Eierstab vor (V.), auf dessen Einzigartigkeit bei emaillierten Goldfassungen für Bergkristall-Gefäße wies Hackenbroch hin, gleichwohl dieser von Goldschmieden des 16. Jahrhunderts in Deutschland und England verwendet wurde.

Der einzige Unterschied von entwerfener und ausgeführter Vase zeigt sich an den Bergkristall-Henkeln, die Vasters s-förmig konzipiert hatte, aber aus unerfindlichen Gründen c-förmig ausgeführt wurden.

³ Kris 1929 (II), Tafel 140, Nr. 638 und 639, (I), S. 146 und S. 191.

V5. Bergkristall-Vase mit zwei Henkeln in Form von Drachen

Realisation: unbekannt

I. E. 2641-1919 (M12A/33): Vase - Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift; Henkelmontierungen: Gold, rot, schwarz; Fuß- und Schaftmontierungen: gelb koloriert

Maße: 24,9 x 18,9 cm

Foto: 18/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2641-1919, V&A.

- Die nach dem Bleistiftentwurf (I.) wohl in Bergkristall ausgeführte Vase erhebt sich auf rundem, flach abschließenden Fuß, der konisch zu einer godronierten, nach oben geöffneten Halbkugel aufsteigt. Über dieser erhebt sich ein balusterförmiger, von zwei auf der Zeichnung gelb kolorierten Ringen eingefasster Schaft mit einer Verzierung aus Früchten, die von zwei c-schwungförmigen Ranken gerahmt wird. Der steil aufragende, kelchförmige Gefäßkorpus, erweiterte sich in leichtem Schwung und ist in sechs Facetten untergliedert; die einzelnen Facetten sind eingezogen, durch Grate voneinander getrennt, und, wie es scheint, von unterschiedlicher, zu den Henkeln der Vase abnehmender Breite.

Je zwei, nur auf der rechten Seite von I. dargestellte Ringmontierungen befestigen zwei Henkel in Gestalt von Drachen an ihren nach hinten gestreckten Flügeln, die oben in einer Volute enden. Die plastisch geschnittenen, gebusten Fabelwesen mit gewundenem Schlangenschwanz reißen ihre Schnäbel weit auf, während am Hinterkopf eine Federlocke nach oben abzweigt.

Ein exemplarisch auf der linken Seite gezeichnetes Netz von Blattranken, Weinlaub und Reben sowie Fruchtbuketts überzieht die Wandung.

Einen Hinweis auf den Dekor der Montierungen gab Vasters bei den Ringmontierungen der Henkel, die als einzige auf der Zeichnung golden gemalt sind, während er alle übrigen Montierungen gelb aquarellierte: Rubine in Kastenfassungen alternieren mit einem in viereckige Felder eingelassenen Goldmuster auf schwarzem Fond.

Die figürlichen Henkel entsprechen einem Motiv, das Vasters mehrfach in Variationen verwendete. Hierbei ließ er sich von überwiegend Mailänder Vorbildern der Hochrenaissance und des beginnenden 17. Jahrhunderts leiten, die im Zusammenhang mit dem Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern (TA1) bereits angesprochen wurden. Während Vasters dort den unteren Bereich der Drachengestalt in emaillierten Goldmontierungen ausführte, konzipierte er bei den Henkeln hier ein vollständig aus Bergkristall geschnittenes Wesen. Dieses weist wie die Drachenhelme einer in Mailand um 1600 entstandenen Arbeit (vgl. TA1, Abb. 25, 26) rockartig um den Schoß gelegte, plastisch geschnittene Blätter auf. Ähnlich gestaltete Henkel zeichnen Kannen im Konvolut aus (vgl. KA5 und KA13).

V6. Bernsteinvase mit Athena

Restaurierung; Realisation: Amsterdam, Rijksmuseum

- I. E. 3110-1919 (M11B/118): Fußmontierung (unten) und zwei Ringmontierungen des Korpus'

Beschriftung (Bleistift):

0 ovale Bällchen

1 Stück

1 Stück

1 Stück

Graues Papier, Bleistift, Gold, weiß

Maße: 22,2 x 17,7 cm / Foto: 6/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist zwei waagerechte Knickränder auf.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3110-1919, V&A.

- II. E. 3109-1919 (M11B/118): Zwei Schaftmontierungen

Beschriftung (Bleistift):

6 1 Stück

7 1 Stück

6 Bündel

Graues Papier, Bleistift, Gold, weiß, schwarz, grün

Maße: 7,3 x 11,8 cm / Foto: 6/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3109-1919, V&A.

- III. E. 3104-1919 (M11B/118): Ringmontierung des Halses und Gefäßrand

Beschriftung (Bleistift):

8

1 Stück

A

9

1 Stück

Graues Papier, 1. Bleistift, Gold, rotviolett, schwarz, weiß, grün; 2. Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, schwarz

Maße: 8,9 x 11,5 cm

Foto: 5/36a (M.K.)

Literatur: unpubliziert

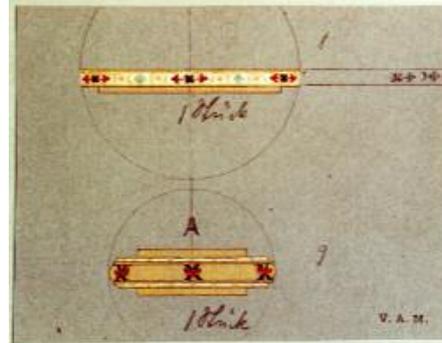


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3104-1919, V&A.

- IV. E. 3107-1919 (M11B/118): Zapfen des figürlichen Deckelknaufs und Deckelrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

4

1 Stück

5

1 Stück

Graues Papier, Bleistift, Gold, weiß

Maße: 7,4 x 9 cm

Foto: 6/3 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

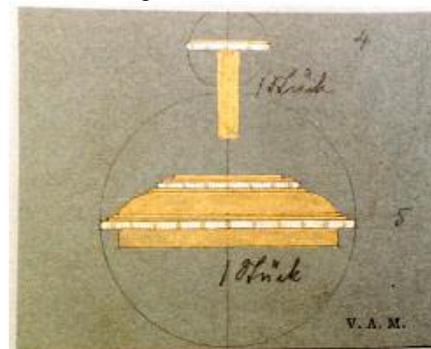


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3107-1919, V&A.

- V. E. 3106-1919 (M11B/118): Deckelknopf in Gestalt der Athena
In der Beschriftung (Tinte, Bleistift) korrigierte Vasters Zahlenangaben - die 8 schrieb er über eine 2:

27 Gr 18 Th.
für Bernsteinvase

28, 13

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, blau, weiß, beige, rotviolett, grün
Maße: 10,6 x 7,7 cm
Foto: 6/2 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3106-1919, V&A.

- VI. E. 3105-1919 (M11B/118): Elemente der Ornamentbänder

Beschriftung (Bleistift, z.T. weiß überschrieben):

<i>Nummer II. III. VI</i>	<i>6 Stück</i>	<i>I III V</i>
<i>3 Stück</i>		<i>3 Stück</i>
<i>I III V 6 Stück</i>		<i>II III VI</i>
<i>3 Stück</i>		<i>3 Stück</i>
<i>I. III. V 6 Stück</i>		<i>II III VI</i>
<i>3 Stück</i>		<i>3 Stück</i>
<i>I III V auf Bund</i>		<i>II III VI</i>
<i>3 Stück A</i>		<i>3 Stück</i>
<i>3 Stück 3 Stück</i>		

Graues Papier, Bleistift, Gold, weiß, grün, rotviolett, blau

Maße: 18,7 x 11,6 cm

Foto: 6/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt hat in der Mitte einen waagerechten Knickrand.

Literatur: unpubliziert

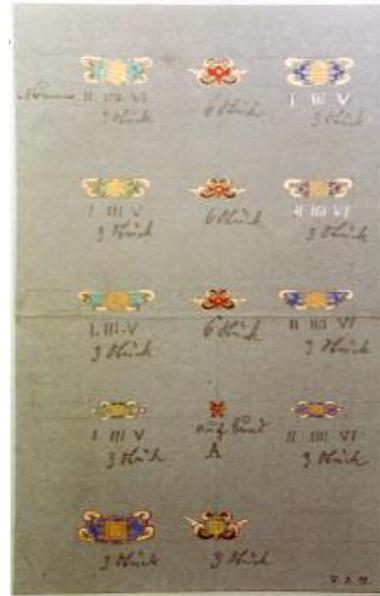


Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3105-1919, V&A.



Abb. 7 Bernsteinvase mit Athena. Bernstein: vermutlich von Georg Schreiber (Meister 1641) geschnitten; Montierungen, emailliertes Gold mit Edelsteinbesatz, nach den Entwürfen von Vasters. Höhe: 32 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Foto: Kat. Amsterdam 1967, Abb. 21).

Vasters erstellte für die Neufassung einer Bernsteinvase, welche heute im Rijksmuseum, Amsterdam, verwahrt wird, sechs Detailzeichnungen (I-VI). Alle Montierungen, deren

Authentizität („early 17th century“¹) bis dato nicht angezweifelt wurde, gehen damit auf Vasters zurück: Dies sind die Einfassung des Fußes (I., unten), die beiden Schaftringe (II.), zwei Ringmontierungen des aus zwei Teilen bestehenden Korpus (I. Mitte und oben), eine Ringmontierung des gleichfalls aus zwei Teilen gebildeten Halses (III., unten), die Einfassung des Gefäßrandes (III., oben), der Deckel (IV.), die durch einen Zapfen mit dem Deckel verbundene Deckelbekrönung in Form der antiken Göttin Athena (Zapfen: IV., oben; Gesamtansicht: V.) sowie alle Besatzstücke der applizierten Ornamentbänder mit Edelsteinbesatz (VI.).

Auf dem Entwurf der Deckelbekrönung (V.) hatte Vasters die Verwendung der Montierungen für die *Bernsteinvase* festgehalten. Das Bernstein schnitt vermutlich der in Königsberg tätige Bernsteindreher Georg Schreiber (1616-1643, Meister 1641)².

Die Wandung der Vase zeigt in hochovalen Kartuschen stehende, mythologische Figuren. Zu diesen gesellt sich Vasters' Deckelbekrönung:

- 5 Athena steht auf einer runden, leicht gewölbtem, einen Rasen imitierenden Basis und ist in Email en ronde bosse farbig gefasst. Sie trägt einen roten, bis zum Boden reichenden Chiton mit blauem Kragen sowie einen Umhang, dessen Innenseite goldbelassen ist, während die Fältelung die blaue Fassung außen erkennen läßt. Blaugefasst sind des weiteren Athenas Helm mit goldenem Helmbusch, die Spitze ihres Speers, den sie mit ihrer Linken umfasst, sowie der tropfenförmige Schild, der zu ihrer Rechten auf den Grund gestellt, mit goldenen Strahlen verziert ist. Ein goldenes Band umflattert in mehreren Windungen ihren rechten Arm, der wie das Gesicht weiß geschmelzt ist. Eine weitere Athena in Vasters' Oeuvre bekrönt den Deckel eines Pokals (P37, vgl. Abb. 3).

Das Fehlen einer Gesamtzeichnung, belegt, dass Vasters bei Ergänzungen und Neufassungen darauf verzichtete, die vorhandenen Teile, hier das Bernstein, darzustellen.

¹ Kat. Amsterdam 1967, Abb. 21.

² Zu Schreiber siehe DA, Bd. 28, S. 168; Thieme-Becker, 30. Bd., S. 281.

V7. Bernsteinflacon

Restaurierung; Realisation: unbekannt

I. E. 3190-1919 (M11B/128): Bernstein-Flakon – Gesamtansicht ohne Bernstein-Teile

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, schwarz, rot, braun, grün, beige, weiß, rosa

Maße: 14,7 x 11,1 cm

Foto: 7/36 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert

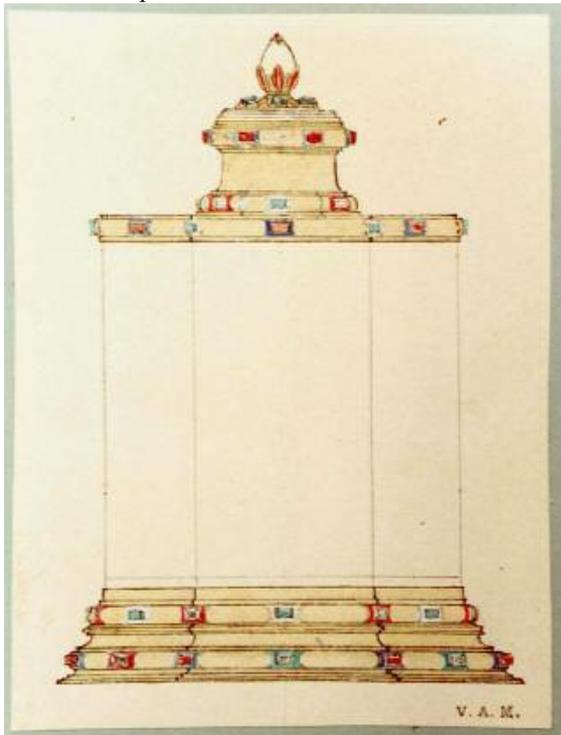


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3190-1919, V&A.

II. E. 3182-1919 (M11B/127): Fuß und Gefäßrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

1 Stück

Grüngraues Papier, 1. Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, blaugrau, schwarz; 2. Bleistift, Gold, braun, rotviolett, blaugrau, schwarz, grün

Maße: 7,3 x 11,6 cm

Foto: 7/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3182-1919, V&A.

III. E. 3188-1919 (M11B/127): Halsmontierung

Beschriftung (Bleistift):

*schwarzes Rändchen
sowohl vom Mundstück*

*a a
1 Stück Ecke
a*

Bernsteinflacon

Grüngraues Papier, 1. Bleistift, Gold, rotviolett, schwarz, weiß, graublau, grün; 2. Bleistift, Gold, weiß, graublau, schwarz, rotviolett

Maße: 4,3 x 10,7 cm

Foto: 7/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3188-1919, V&A.

IV. E. 3181-1919 (M11B/127): Deckelrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Grüngraues Papier, Bleistift, Gold, blau, braun, weiß, schwarz, grün

Maße: 2,4 x 6,3 cm

Foto: 7/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3181-1919, V&A.

V. E. 3187-1919 (M11B/127): Floraler Dekor des Deckelknaufs: Knauffassung und Basis

Beschriftung (Bleistift):

1 Stk

1 Stück

1 Stk

1 Stück

Grüngraues Papier, 1. braun, Gold, grün, graublau, weiß; 2. braun, Gold, graublau, grün; 3. braun, Gold, grün, braun, weiß; 4. Gold, braun, weiß, rot, graublau

Maße: 3,2 x 8,4 cm

Foto: 7/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3187-1919, V&A.

Das von Vasters auf Detailzeichnung III. mit *Bernsteinflacon* bezeichnete, 13,4 cm hohe Gefäß ist sechseitig facettiert. Auf dem Gesamtentwurf (I.) wurde die aus Bernstein bestehende Wandung nicht dargestellt – auch der Deckelknopf dürfte aus Bernstein bestehen –, während alle edelsteinbesetzten Montierungen und Verzierungen festgehalten und durch Detailzeichnungen ergänzt wurden – ein Hinweis darauf, dass Vasters wie bei der *Bernsteinvase* mit Athena (V6) altes Bernstein neu gefasst haben könnte.

Alle Montierungen zeigen einen Edelsteinbesatz in farbig gerahmten Kastenfassungen. Beim Fuß und Gefäßrand (II.) sind die Steine auf den Ecken und den Seitenmitten angebracht. Zwischen den Edelsteinen zieren unterschiedlich gestaltete, fedrige, schwarze Ranken die Goldmontierungen. Die Ranken sind aus symmetrisch oder gespiegelt aneinandergesetzten Voluten und C-Schwüngen gebildet.

Die Form des zweiteiligen, sich leicht verjüngenden Fußes, bestehend aus zwei konkaven, übereinander liegenden Ornamentbändern, die von einer Hohlkehle getrennt werden, wiederholt der Hals des Gefäßes (III.). Dort allerdings sind die Ornamentbänder durch eine hochgezogene Kehle weit auseinander gerückt – das obere Band (IV.) gehört bereits zum Deckelrand. Am Deckel, der als einzige Montierung allein auf der Gesamtzeichnung dargestellt ist, leitet ein profiliertes (abgetreppertes) Rand zu einer blütenförmigen, mit drei Edelsteinen

besetzten Basis (rechts auf V.). Ein eiförmiger Knopf ist mit einer blütenförmigen Fassung (links auf V.) montiert. Weitere blütenförmige Verzierungen besetzen den Knopf (in der Mitte auf V.).

V8. Sockel einer Vase

Restaurierung; Realisation: unbekannt – wohl gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris.

Datierung: vor 1864, wohl um 1860

I. E. 3275-1919 (M11C/135): Sockel

Keine Beschriftung

Beigegraues Papier, Bleistift, Gold, weiß, beige, rotviolett, blau, grün, dunkelviolett

Maße: 3,3 x 7 cm

Foto: 9/20 (M.K.)

Zustand: Im rechten unteren Viertel wurden drei Farbspritzer diagonal verwischt.

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot. 67, S. 154.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3275-1919, V&A.

1 Den Hinweis darauf, dass die Basis (I.) mit höchster Wahrscheinlichkeit für eine oder sogar ein Paar von Vasen entworfen wurde, ergaben Recherchen der Verfasserin der vorliegenden Arbeit für die im Dezember 2000 abgehaltene Versteigerung von Objekten aus dem Nachlass der Baroness Batsheva de Rothschild in London.

Unter den angebotenen Objekten fand sich ein Paar Vasen, deren Basen überaus große Ähnlichkeit mit Vasters' Entwurf zeigen.¹ Allem Anschein nach vom Pariser Goldschmied Alfred André gefertigt, kann eine solche Übereinstimmung der Vasen mit Vasters' Entwurf nur daher rühren, dass Alfred den Entwurf kannte. Daher lautet die wahrscheinlichste Erklärung, dass Vasters den für eine Restaurierung erstellten Entwurf I. in der Werkstatt des Alfred André ausführen ließ und diese Arbeit den Pariser Goldschmied veranlasste, in Anlehnung an das Vasterssche Vorbild eine Variation zu fertigen, nämlich das Paar Vasen, das in die Sammlung Rothschild einging. Deutlichster Beweis für diese Annahme ist die identische Höhe der Sockel von Andrés Vasen

¹ Vgl. Kat. Christie's London 2000, Lot. 67, S. 154, 155.

und Vasters' Entwurf: 2 cm.²

Terminus ante quem sowohl der Erstellung und Ausführung von Vasters' Entwurf als auch der Schaffung des Vasenpaares liefert das Todesjahr des Jean-Baptiste Fortuné de Fournier (Ajaccio 1795 oder 1798-1864 Paris)³, der, beauftragt von einem Familienmitglied der Pariser Rothschilds, von verschiedenen Objekten aus deren Besitz Zeichnungen fertigte, u.a. von dem Paar Vasen.

3



Abb. 2 Paar Vasen im Stile der Renaissance mit dem Entwurf von Vasters vergleichbaren Basen. Vermutlich gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris, vor 1864. Emailliertes Gold, Rubine, Saphire, Smaragde. Höhe: 11,1 cm. Aus dem ehemaligen Besitz der Baroness Batsheva de Rothschild (Foto: Kat. Christie's London 2000, S. 154).



Abb. 3 Jean-Baptiste Fortuné de Fournier (1795 oder 1798-1864), Aquarell eines Vasenpaares und einer Amphore. Paris, Jacques Kugel, Antiquaires (Foto: Kat. Christie's London 2000, S. 154).

² Zudem finden sich unter den aus der Werkstatt des André erhaltenen Gipsabgüssen vergleichbare Ornamente als Durchbrucharbeit. Vgl. u.a. Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVI o.

³ Zu Fournier siehe S. 80, Anm. 1.

BS1. Bernsteinmesserchen – Messer mit
Bernsteingriff

1. Restaurierung; Realisation (von II.): Ehemals Sammlung Spitzer; London, Victoria and Albert Museum, Salting Bequest, Inv.Nr. M. 621-1910 / 2. Realisation (von I.): unbekannt

I. E. 3003-1919 (M11B/107): Messer –
Gesamtansicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, grau, graubraun, schwarz, braun,
Gold, rotbraun, blau, weiß, rotviolett

Maße: 4,1 x 19,3 cm / Foto: 4/3 (M.K.)

Literatur: Truman 1979, S. 158, Abb. 9; Trusted
1985, Nr. 31, Anm. 3.



Abb. 1 Reinhold Vasters,
E. 3003-1919, V&A.

3 Truman sah Vasters' Beteiligung an einem
Bernsteinmesser mit Stahlklinge aus der ehemaligen Sammlung Spitzer¹, heute verwahrt im Victoria and Albert Museum (Salting Bequest), London, als eine Aufbesserung, bei welcher ein authentischer Bernsteingriff, dessen Ende als römischer Imperatorenkopf geschnitten ist, mit einem Helm ausgestattet wurde sowie mit emaillierten Goldmontierungen.²

¹ Spitzer 1893, Lot 2361.

² Truman 1979, S. 158: „A knife handle (...) has undergone aggrandisement. The amber handle cut in the form of a Roman

II. E. 3597-1919 (M11C/166): Montie-
rungen des Griffes: Helm, Kragen und
Ringmontierungen

Beschriftung (Bleistift):

*Bällchen
können
vors
1 Stück Relief
gestochen*

1 Stück werden

2 Bändchen

Bernsteinmesserchen

Braunes Papier, Bleistift, rotviolett, Gold, dunkel-
blau, weiß

Maße: 7,2 x 7,2 cm

Foto: 16/6 (M.K.)

Literatur: Truman 1979, S. 158.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3597-1919, V&A.

Genauer gesagt, der aus zwei Teilen bestehende, im 17. Jahrhundert geschnittene Bernsteingriff wird durch zwei Ringmontierungen verbunden, während das in Form eines Kopfes geschnittene separate Griffende mit einer als Kragen gestalteten dritten Ringmontierung befestigt und mit einem Helm besetzt ist. Ein Stahl-Zapfen verbindet schließlich Griff und Klinge, deren Marke bis heute nicht identifiziert werden konnte.

Angesichts dessen, was die Erfahrung im Umgang mit Vasters' Zeichnungen lehrt, scheint diese Annahme nicht mehr haltbar. Die Gesamtansicht eines Objektes im Vastersschen Konvolut, vielmehr eine Gesamtansicht, bei der alle Teile gleichwertig dargestellt sind und keine Hervorhebung bestimmter Bereiche zu beobachten ist, so wie hier (I.), weist darauf hin, dass das komplette Stück auf Vasters zurückzuführen ist. Teile, deren Herstellung nicht

Emperor has acquired a helmet of enamelled gold and other jewelled embellishments.“ – Ebenda, Anm. 14 mit Hinweis auf die Spitzer-Versteigerung.

notwendig war, da sie bereits zur Verfügung standen (seien sie nun alt oder neu) stellte Vasters entweder überhaupt nicht dar (vgl. etwa Anhänger A10-A12 oder Vase V6) oder skizzierte sie lediglich (vgl. etwa HP2-HP4), um beispielsweise einen Eindruck von der Wirkung des komplettierten Objektes zu erhalten: Eine Ausnahme wäre sehr atypisch für Vasters.

Wie also ist der Sachverhalt zu erklären? Ein Vergleich des emaillierten Besitzstückes und der Montierungen, dargestellt auf dem mit *Bernsteinmesserchen* betitelten Detailentwurf II., mit der entsprechenden Darstellung auf dem Gesamtentwurf I. als auch den Ausführungen am Messer in London – Truman spricht von emailliertem Gold (s.o.), Trusted von emailliertem Kupfer³ – gibt den entscheidenden Hinweis.

Der Vergleich verdeutlicht nämlich Unterschiede: Im Gegensatz zum Helm auf II., welcher der Ausführung entspricht und, vollkommen blaugefasst, ganzflächig mit goldenen Volutenranken verziert ist, bis auf senkrechte Goldstriche an der Front, zeigt das Besitzstück auf I. neben dem vergleichbaren Muster eine weiße unverzierte Front, während der rotgefasste Helmbusch, auf II. durch eine Aufsichtsskizze zusätzlich verdeutlicht, hier wie dort identisch ist.

Den separat geschnittenen, lorbeerbekränzten Kopf des Imperators verbindet eine als Kragen gestaltete Ringmontierung mit dem Ansatz des zweiteiligen Griffes. Auf II. als Zungenkranz gestaltet mit einem Wechsel von kurzen und langen Zungen – auch dies entspricht dem Messer in London – erscheint der Kragen auf dem Gesamtentwurf nicht nur deutlich schmaler, sondern hat gleich lange Zungen. Dadurch verdeckt der Kragen auf I. die oberen, in Rundungen endenden Vertiefungen nur bis etwas über die Hälfte. Die langen Zungen des Kragens am Messer in London dagegen reichen beinahe bis zum gerundeten Ende der Vertiefungen.

Unten auf Detailzeichnung II. befinden sich schließlich die beiden Ringmontierungen des Messergriffes – von diesen wurde die obere aufgeklappt dargestellt. Die Ringmontierungen fassen den in Kanneluren geschnittenen, sich zur Schneide hin verjüngenden Bernsteingriff, d.h. das untere Griffende wird von der einen Ringmontierungen gesäumt, derweil die andere

beide Griffteile auf einer Drittelhöhe verbindet. Auch hier sind Unterschiede zu I. zu beobachten. Während die Montierungen auf II. ein identisches Ornament zeigen – gereihte, kassettenartige, weiß gerahmte Quadrate mit goldenen, x-förmigen Kreuzen in blauem Fond – wurde an der unteren Einfassung des Griffes auf I. der Schmelz vertauscht, also ein blauer Rahmen auf weißem Fond.



Abb. 3 Bernsteinmesser. Bernstein und Schneide vermutlich authentisch, emaillierte Montierungen und Besatz nach Entwurf II. von Vasters. Ehemals Sammlung Spitzer; London, Victoria and Albert Museum (Salting Bequest), Inv.Nr. M 621-1910 (Foto: Truman 1979, Abb. 8).

Festzustellen ist, dass alle Montierungen auf II. exakt dem Messer in London entsprechen. Drei der vier emaillierten Teile auf I. unterscheiden sich hingegen vom Messer in London: der Helm, der Kragen und die untere Ringmontierung.

Ersetzten die Details auf Entwurf II. die Pendants auf I.? Häufig belegen Detailentwürfe im Konvolut Veränderungen der Gesamtentwürfe – also auch hier? Oder könnte es nicht so verhalten haben, dass die Montierungen der Detailzeichnung II. zur Neufassung des authentischen Messers in London dienten, während die Gesamtzeichnung I. zur Fertigung eines zweiten, nun vollständig neuen Messers erstellt wurde, das Vasters in Anlehnung an die Überarbeitung schuf?

³ Trusted 1985, Nr. 31, S. 107.

Die letztgenannte These könnte durch die Betitelung des Detailentwurfes II. mit *Bernsteinmesserchen* bekräftigt werden. Es gibt Hinweise darauf, dass Vasters in der Regel die Entwürfe für Neufassungen bzw. Restaurierungsarbeiten betitelte, derweil in den allermeisten Fällen vollständig neue Arbeiten (Gesamtentwürfe) keine Bezeichnung erhielten.⁴

Im übrigen schätzt nicht nur Truman das Bernstein des Messers in London als authentisch ein, sondern auch Trusted hält dessen Entstehung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts für möglich, wobei Materialbrüche die verschönernden Montierungen notwendig gemacht haben könnten. Der Zustand des Bernsteins – im Gegensatz dazu sind die emaillierten Montierungen tadellos erhalten – lässt keine endgültige Sicherheit zu; ein Schnitt des Bernsteins im 19. Jahrhundert bzw. eine Überarbeitung ist nicht vollständig auszuschließen.⁵

⁴ Siehe Kapitel 4.3, S. 58.

⁵ Trusted 1985, S. 107: „The amber however may have been carved in the 17th century: the pattern incised on the handle corresponds with other 17th century handles, and possibly the mount conceal earlier breaks; Vasters may have decided to improve the appearance of a damaged amber in need of restoration. It is conceivable that the amber too was carved in the second half of the 19th century, to imitate the 17th-century style, although the chipped appearance means that it is impossible to be certain.“

BS2. Minerva-Löffel aus Serpentin

Realisation: unbekannt

I. E. 2621-1919 (M12A/28): Löffel –
Seitenansicht

Beschriftung (Bleistift):

II

Beiges Papier, schwarz, rotviolett, weiß, Gold,
graublau, beige, rosa, grün; Hartstein (Serpentin):
dunkelgrün, grün, schwarz

Maße: 24,2 x 10,1 cm

Foto: 18/7 (M.K.)

Zustand: In das Blatt wurden zwei Teile montiert:
Bekrönung des Stiels (7,5 x 7,5 cm) und die Ver-
bindung von Schaft und Laffe (3,7 x 6 cm).

Literatur: Tait 1991 (III.), Abb. 239.

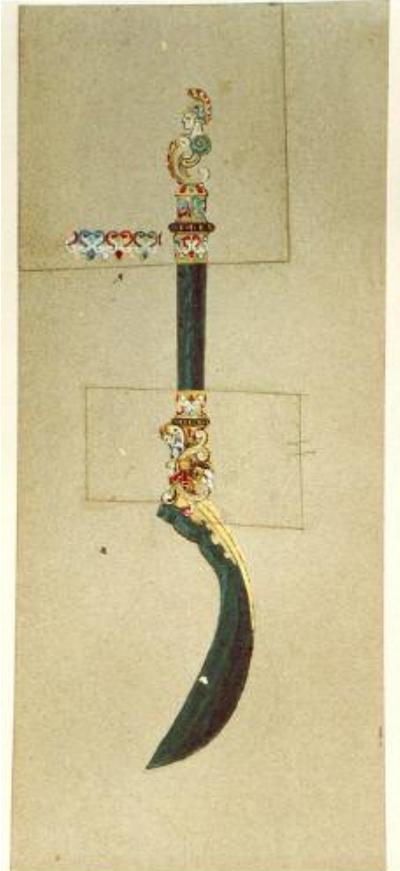


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2621-1919, V&A.

Im Konvolut erhielten sich zwei Entwürfe eines Löffels. Den schlichten Griff mit rundem Durchmesser stellte Vasters in einem dunkelgrün melierten Material dar, vermutlich Serpentin, ebenso wie die stark gewölbte, birnenförmige Laffe. Deren oberer Rand ist in drei Bögen geschnitten.

II. E. 2622-1919 (M12A/28): Löffel –
Rückansicht

Beschriftung (Bleistift):

III

III :

a

a

III

Beiges Papier, schwarz, rotviolett, Gold, weiß,
grün, graublau, hellblau; Hartstein (Serpentin):
dunkelgrün, grün, schwarz

Maße: 25,5 x 14,7 cm / Foto: 18/8 (M.K.)

Zustand: In das Blatt wurden drei Teile einmontiert:

1. Montierung von Stiel und Laffe (3 x 6,7 cm); 2.
Aufsicht auf den oberen Teil des Besatzes der Laffe
(4 x 6 cm); 3. Aufsicht auf den unteren Teil des
Besatzes der Laffe (9,5 x 6,2 cm). – Das Weiß des
Minerva-Gesichtes ist fast gänzlich schwarz oxidiert.

Literatur: Tait 1991 (III.), Abb. 240.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2622-1919, V&A.

In die Seitenansicht I. wurden die figürlich bereicherten emaillierten Goldmontierungen von Griffende sowie die Verbindung von Stiel und Laffe eingefügt und unterscheiden sich in ihrer Ausrichtung von den Darstellungen der

2 Rückansicht II., wo diese um 180 Grad gedreht dargestellt sind.

Beide Enden des Serpentin-Stiels werden von einer Ringmontierung eingefasst. Diese ist verziert mit einem bunten Band von herzförmig gepaarten Voluten, die von weißen, gekonterten Paaren umschlungen werden, wie eine Detailzeichnung auf I. verdeutlicht, und endet in einer schwarzgefassten Wulst mit senkrechtem Goldstäben. Auf dieser nimmt am Griffende eine gewölbt geschlossene Trommel mit Voluten- und Girlandenornament die Bekrönung auf, welche aus einem mit Rubinen besetzten C-Schwung besteht, auf der ein Minerva-Kopf mit antikisierendem Helm und hoch aufragendem Helmbusch gesetzt ist.

Die Verbindung von Stiel und Laffe gestaltete Vasters auf der einen Seite mit einer halbfigurigen, männlichen Karyatide, deren Schoß von einer roten Girlande eingefasst ist, welche seitliches Rollwerk, gebildet aus in Voluten verzweigten C-Schwüngen, verbindet, während gegenüberliegend ein Widderkopf plaziert ist.

Wie oben angesprochen sind Minerva und die Karyatide auf I. zur Vorderseite, d.h. zur Öffnung der Laffe, ausgerichtet, derweil sie auf II. zur Rückseite, d.h. zur Wölbung der Laffe orientiert sind.

Der bis zur Mitte reichende, zweiteilige Besatz der Rückseite (Laffe), auf Entwurf I. nur angedeutet, wurde auf II. in zwei Detailzeichnungen dargestellt, vielmehr wurden die Details in die Zeichnung montiert: Der obere Teil wird aus Rollwerk mit zentralem Stein gebildet und fasst die drei Wölbungen am oberen Rand der Laffe (dort mit drei weiteren Edelsteinen besetzt). Der untere Teil besteht aus einer sich darunter anschließenden, mit Spange (nebenstehend in der Seitenansicht verdeutlicht), die mit Edelsteinen besetzt ist und am Rand Voluten aufweist.

3 Tait stellte verschiedene Minerva-Löffel vor, von denen besonders einer im Grünen Gewölbe zu Dresden als Vorbild von Vasters' Arbeit gedient haben mag, während andere Löffel im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten sind, u.a. einer im British Museum (Waddesdon Bequest), London, und ein Ensemble von Messer, Gabel und Löffel in der ehemaligen Sammlung Spitzer.¹ Keines der genannten

Stücke zeigt allerdings so aufwendige, phantasiervolle und reich ausgeführte Montierungen wie Vasters' Stück.



Abb. 3 Minerva-Löffel, Jaspis, emailiertes Gold. Dresden, Grünes Gewölbe (Foto: Tait 1991 (III.), Abb. 236).

In einem Punkt muss Tait jedoch widersprochen werden. Dieser geht davon aus, dass Vasters mit den Einfügungen in die Entwürfe der Notwendigkeit nachkam, Auswahlmöglichkeit zu bieten, um nicht in die Falle zu laufen, sich bei ähnlichen Aufträgen zu wiederholen.²

Hier hingegen wird die Meinung vertreten, dass nicht die Notwendigkeit von Variationen für verschiedene ähnliche Arbeiten zu den Einfügungen in Blatt I. und II. führten, sondern Überarbeitungen der Montierungen des Löffels.

Das mögliche Vorbild im Grünen Gewölbe führt eine recht schlichte Minerva-Bekrönung ohne Steinbesatz vor sowie eine noch schlichtere Verbindung von Schaft und Laffe. Die Laffe selbst ist unverziert. In Anlehnung daran mag die Laffe auf Entwurf II. unbesetzt dargestellt worden sein und zunächst mit einer schlichten Verbindung von Laffe und Stiel, während die (reichere) Minerva im Gegensatz zum Vorbild nach hinten orientiert wurde. Mit den Einfügungen in die Entwürfe wurden die

¹ Tait 1991 (III.), Nr. 19, mit Abbildungen und Literaturhinweisen zu den Vergleichsstücken. Siehe auch Text zu Besteck.

² Ders., S. 218: „The most likely explanation for the five ‘cut-outs’ on these two sheets [Entwurf I. und II.] is the faker’s need to offer various ‘choices’, so that he did not fall into the trap of repeating his work exactly while carrying out fresh commissions for similar objects.“

Montierung überarbeitet in eine reichere Version mit Karyatide und Widderkopf. Außerdem entschied sich Vasters für den zweiteiligen Besatz der Rückseite der Laffe.

Auf Entwurf I. schließlich hielt Vasters eine weitere Überarbeitung der Montierungen fest, nämlich diese um 180 Grad zu drehen, womit die Minerva wie beim Vorbild nach vorne ausgerichtet ist, was wesentlich mehr Sinn macht.

Somit dürfte die Ausführung dem auf Blatt I. gezeigten Zustand entsprechen. Alle Einfügungen in Blatt I. und II. ersetzen und ergänzen die ursprünglich geplante Fassung.

BS3. Montierungen einer Laffe aus Sardonyx – Sardonyxlöffel

Restaurierung; Realisation: unbekannt

I. E. 3082-1919 (M11B/115): Bekrönung und Stiel

Beschriftung (Bleistift):

Sardonyxlöffel [Sardonyxlöffel]

Beiges Papier, Bleistift, rotviolett, schwarz, Gold, braun, weiß, grün

Maße: 13,3 x 7,5 cm

Foto: 5/18 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3082-1919, V&A.

II. E. 3085-1919 (M11B/115): Figürliche Montierung der Löffelschaufel

Beschriftung (Bleistift):

Sardonyxlöffel [Sardonyxlöffel]

Beiges Papier, Bleistift, Gold, rot, weiß, beige, blau, schwarz, weiß, grün

Maße: 13,3 x 6,8 cm

Foto: 5/21 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

würfen für deren Neufassung unten vermerkte: *Sardonyxlöffel*.

Die durchbrochene, aus gepaarten, rotgefassten und mit grünen Blüten besetzte Bekrönung weist in der Mitte ein Ring auf, der alternierend mit quadratischen und runden Fassungen besetzt ist, für Edelsteine und Perlen. Jeweils von einer Hohlkehle abgesetzt, ist die Kugel oben mit einer kleineren besetzt, während die Bekrönung unten in einer vierseitigen Montierung für den Schaft endet, dessen Seiten gleichfalls Fassungen für quadratisch geschnittene Edelsteine tragen.

Auch der vierseitige, nach unten verjüngte Stiel ist in vier Goldstäben durchbrochen gearbeitet, die bei der Ausführung einen Hartstein im Innern halten dürften. In der Mitte von einem vierseitigen, weiß emaillierten Fassungselement – auch dessen Seiten tragen Edelsteine – in zwei Hälften gegliedert, wird dieses von grün- und schwarz-geschmelzten Blättern gerahmt, die an den Stielenden wiederholt werden.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3085-1919, V&A.

- 1 Während Vasters auf Detailzeichnung I. den Schaft (Stiel) und die kugelförmige, durchbrochen gearbeitete Bekrönung entwarf, ist auf
- 2 Detailzeichnung II. die Montierung von Schaft und Laffe in drei Ansichten festgehalten: die Vorder- (oben), die Rück- (links unten) und die Seitenansicht (rechts unten).

Die nicht dargestellte, wahrscheinlich bereits vorhandene Laffe besteht aus Sardonyx, einem Chalcedon, wie Vasters auf beiden Detailent-

Eingeleitet von einer vierseitigen Montierung, in die das untere Stielende eingelassen wird, ist das in mehreren, ornamental verzierten Registen gestaltete Verbindungselement von Schaft und Laffe mit Rollwerk und figürlichen Elementen überaus reich besetzt:

Die Vorderseite trägt eine regenbogenfarbene geflügelte, weibliche Büste über einer auf die Spitze gestellten Edelsteinfassung in einem Rollwerkrahmen. Außerdem wird die Rückseite

te oben von einer weiblichen Büste auf einem Paar C-Schwünge eingeleitet. Unter dieser schließt sich eine Satyrmaske an sowie dreieckig zulaufendes, eine Wölbung formendes Rollwerk, das bereits die Rückseite der Laffe besetzt und wohl bis zur deren Mitte reicht. Weitere Fassungen deuten hier und an der Seite der Montierung übrigen Steinbesatz an. Während alle Fleischpartien der Büsten weiß gefasst sind, sind die C-Schwünge des Rollwerks bunt geschmelzt in grün, rotviolett, blau und schwarz, teilweise mit goldenem Ornament bereichert.

- 3 Der Aufbau des Löffels erinnert an eine Gabel im British Museum (Waddesdon Bequest), London, deren Schaft mit Rillen (Kanneluren) versehen ist und von einer durchbrochenen Kugel bekrönt wird. Das sonst keine weiteren Vergleichspunkte aufzeigende Stück dürfte laut Tait in einer deutschen Werkstatt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert entstanden sein¹. Ob der Aufbau des hier besprochenen Löffels ausreichender Beweis ist, eine Verbindung zum Schaffen von Vasters zu ziehen, kann bezweifelt werden.



Abb. 3 Gabel mit Georg und dem Drachen. Deutschland, 19. Jahrhundert (?). Silber. Länge: 24,9 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1991 (III.), Abb. 404).

¹ Tait 1991 (III.), Nr. 49.

BS4. Griffverzierungen eines *Silberbestecks*
Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; London, Victoria and Albert Museum

I. E. 3284-1919 (M11C/136): Griff-Inletts

Beschriftung (Bleistift):

Silberbesteck

1 Stück

vier=

=seitig

1 Stück 2 Stück 1 Stück

Braunes Papier, schwarz, Gold, blau, braun, dunkelgrün, dunkelrotviolett, graublau

Maße: 10,7 x 11,5 cm

Zustand: Recht der Mitte verläuft ein senkrechter Knickrand.

Foto: 9/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

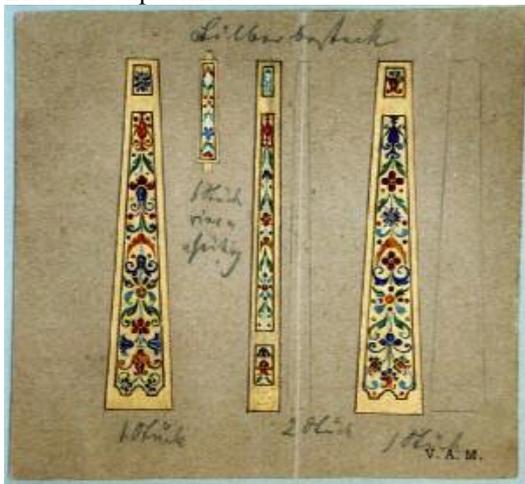


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3284-1919, V&A.

- 1 Auf dem mit *Silberbesteck* überschriebenen Entwurf (I.) stellte Vasters verschiedene Griffe (Inletts) mit farbig geschmelzten, floralen Ornamenten im Stile der Renaissance dar.
- 2 Die mit transluzidem Email in vergoldetem Silber gefertigten Ausführungen finden sich an einem Ensemble von Messer, Gabel und Löffel in der ehemaligen Sammlung Spitzer¹: Die breiteren Griffverzierungen (außen auf I.) bilden Vorder- und Rückseite eines vierseitigen Messergriffes, die in *2 Stück* erstellte schmale Verzierung (auf I. Mitte) wurde sowohl an der Gabel- als auch am Löffelgriff verwendet. Alle drei Besteckteile sind laut Beschreibung im Spitzer Katalog mit der Augsburger Stadt-

¹ Spitzer 1891 (III), S. 224, Nr. 40 (Messer), Nr. 41 (Gabel) und Nr. 42 (Löffel), Taf. IV (Coutellerie).

marke sowie einer Meistermarke versehen: HES in verschlungenen Buchstaben („HES entrelacés“). Möglicherweise entstand das Besteck in der Tat im Augsburg des 16. Jahrhunderts und wurde von Vasters mit neuen Inletts versehen – dies zumindest suggeriert der Entwurf.²



Abb. 2 Illustrationen des nach Vasters' Entwurf mit neuen Griffinletts bestückten Silberbestecks in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Silber, teilweise vergoldet und emailliert. Längen: Messer: 22,8 cm, Gabel: 17,8 cm, Löffel: 18 cm (Fotos: Spitzer 1891 (III), Taf. IV, Nr. 40-42).

² Ein Meisterzeichen mit den Buchstaben HES ist nicht in Seling 1980 (Band III) nicht vermerkt. Leider enthält der Spitzer-Katalog keine Abbildung des Meisterzeichens. Daher ist nicht zu überprüfen, ob es richtig gelesen wurde oder/und tatsächlich authentisch ist.

L1. Paar Bergkristall-Leuchter

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.4.652,653

I. E. 2728-1919 (M12B/62): Leuchter – Bleistiftzeichnung

Die Schaftmontierungen wurden römisch nummeriert (Bleistift):

V
III
III
II
I

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 38,8 x 17,5 cm

Foto: 21/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 116.

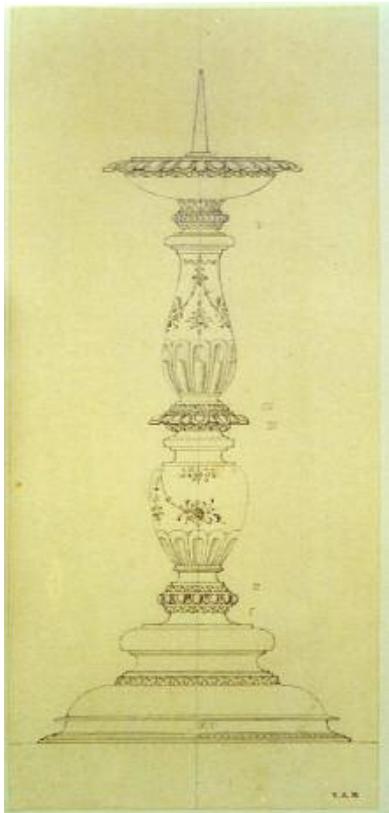


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2728-1919, V&A.

Hackenbroch wies darauf hin, dass nach Vasters' Bleistiftentwurf eines Bergkristall-Leuchters (I.) ein Paar Leuchter entstand, das sich heute im Metropolitan Museum of Art (Bequest of Benjamin Altman), New York, befindet und einstmals Teil der ehemaligen Sammlung Spitzer bildete.¹

¹ Spitzer 1892 (V), S. 13, Nr. 4, Taf. IV (Gemmes) – dort bezeichnet als deutsche Arbeit des 16. Jh.; Spitzer 1893, Taf. LIX, Lot 2596 (vgl. Hackenbroch 1986, S. 220, 221, Anm. 101).

Auf I. wurden alle Montierungen von Fuß, Schaft (diese sind von I bis V nummeriert) und Lichtteller mit Ornamenten und Kränzen dargestellt. Daneben zeichnete Vasters den in Intaglio ausgeführten Schliff des zweiteiligen Bergkristall-Schaftes. Dieser besteht aus einem vasen- und einem balusterförmigen, jeweils unten mit Zungenkränzen versehenen Stück und wird von drei Montierungen gefasst.² Beide Schaftstücke sind mit Festons verziert, die der Zier zweier Kannen im Konvolut nahe stehen (KA9 und besonders KA10). Der Fries mit Tieren in einer umlaufend fortgeführten Landschaft des bei der Ausführung in vergoldetem Silber gefertigten, gewölbten Fußes hingegen sowie der Schliff (Fruchtbuketts) der sich darüber erhebenden Schaftbasis, welche durch eine Hohlkehle vom Fuß abgesetzt ist, wurde nicht auf dem Entwurf illustriert.



Abb. 2 Illustration eines von zwei identischen, nach Vasters' Entwurf gefertigten Leuchtern in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Bergkristall, Silber vergoldet. Höhe: 34,3 cm, Durchmesser des Fußes: 14,6 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, Inv.Nr. 1913, 14.4.652,653 (Foto: Spitzer 1892 (V), Taf. IV, Nr. 4).

² Der Aufbau des Schaftes ist vergleichbar mit einem aus der ehemaligen Sammlung des Gustave des Rothschild, Paris, stammenden Leuchterpaars im Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. 17196). Dessen trommelförmigen Füße bringt Hackenbroch mit Vasters in Zusammenhang (vgl. Hackenbroch 1986, S. 117, Anm. 103). Dieser Zusammenhang kann durch keine im Konvolut erhaltenen Zeichnung bestätigt werden.

- 3 Der von Hackenbroch untersuchte, in Anlehnung an Stichen von Virgil Solis entstandene Fries am Fuß³, zeigt keinerlei Treibspuren auf der Rückseite und dürfte ihrer Meinung nach von Gipsmodellen abgeformt oder galvanoplastisch reproduziert sein. Daher sei die Vorderseite ziseliert worden, „to give the slight relief more definition and sharpness“. Zudem ist der Hintergrund des Reliefs feinst punziert „with coarse punches applied in a pedantic manner that would have disqualified any practicing member of a sixteenth-century goldsmiths’ guild“.⁴



Abb. 3 Ausschnitt des Fußes (Foto: Ausschnitt aus Abb. 2).

- Eine derartige Punzierung, die im Gegensatz zu Hackenbrochs Behauptung sehr wohl an originalen Arbeiten des 16. Jahrhunderts zu finden ist, verwendete Vasters des häufigeren. Beispielsweise zeigt der Hintergrund des Sternzeichenbandes einer Tischuhr (vgl. U3, V.) die Punzierung mit Punktschlägen.
- 4



Abb. 4 Ausschnitt aus E. 3152-1919, dem Entwurf des Sternzeichenbandes der Tischuhr mit Herkulesband und Kronos (siehe U3, V.).

Da Vasters den Fries und den Schliff der Schaftbasis auf Entwurf I. nicht darstellte, liegt die Vermutung nahe, beide nur in Konturen festgehaltenen Teile waren vorhanden bzw. zur Verfügung gestellt worden und wurden durch Vasters zu einem Leuchter vervollständigt.

³ Hackenbroch 1986, S. 221, Anm. 103.

⁴ Dies, S. 221.

L2. Bergkristall-Leuchter mit durchbrochener Basis

Realisation: unbekannt

I. E. 2731-1919 (M12B/62): Leuchter

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Tinte, Bleistift – die Montierungen sind gelb aquarelliert

Maße: 45,1 x 15,9 cm / Foto: 21/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2731-1919, V&A.

- 2 Die wohl dreiseitige Basis eines Leuchter-
1 Entwurfes (I.), auf dem alle Montierungen gelb
kolorierten wurden, erhebt sich auf knorpeligen, eine Kugel umklammernden Vogelfüßen an den Ecken. Die durchbrochene Basis besteht aus einem symmetrischen System von in Ranken übergehenden Beschlagwerkformen, aus denen Grottesken herauswachsen – etwa die gebusten, in Vogelköpfen endenden Halbfiguren an den Kanten, die über die Basis hinausragen, während darunter und unten in der Mitte Masken vorgesetzt sind. Ähnliche Ornamente

brachten der Nürnberger Paul Flindt und Hieronymus Bang zwischen 1580 und 1600 hervor.¹ Das Ornamentnetz der Basis rahmt eine von einer profilierten Leiste eingefasste Bergkristall-Tafel, auf der Vasters in Bleistift eine Szene andeutete: In der von Bäumen gerahmten Landschaft befindet sich links eine sitzende, nur mit einem Tuch begleitete Gestalt mit geschulterter Armbrust (?), die einer vor ihr sitzenden, nach hinten blickenden Figur mit Federhut, etwas reicht. Auch die anderen Seiten der Basis dürften Kristalltafeln aufweisen. Ein Eierstab und Profile schließen die Basis ab, auf der ein nach oben verzüngter Sockel aus Bergkristall mit zentraler Wulst – diese ist mit Blüten und Stäben verziert – einen mehrteiligen Schaft aus Bergkristall aufnimmt, der hauptsächlich aus einem vasenförmigen und einem balusterförmigen Element gebildet wird:



Abb. 2 Ausschnitt der Basis aus Abb. 1.

Verschieden geformte, mit und ohne Hohlkehle übereinander gesetzte Ringe, reliefiert mit erhabenen Kugeln, Stäben oder vertieften Zungen, leiten zu dem godronierten Vasenelement, das von einem Band mit geflügelten Büsten umfasst ist. Weitere kugelsegmentförmige Ringe fassen einen zentralen Knauf, der aus zwei Kugelsegmenten gebildet ist, von denen das obere das untere schirmartig überfängt. Das darüber befindliche balusterförmige Element ist mit beinahe vollplastisch geschnittenen, geflügelten Köpfen verziert. Eine kleine Wulst sowie ein sich schalenförmig erweiterndes Element mit erhabenen Kugelband nehmen den aus Metall gebildeten, flachen Lichtteller mit Dorn auf. Dessen von c-schwungförmigen Spangen besetzter, gekehlter Rand ist mit einem Eierstab geschmückt.

¹ Vgl. Warncke 1979, Band 1, S. 38, Abb. 298, 311, 315.

L3. Paar Jaspis-Leuchter

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2729-1919 (M12B/62): Aufsicht auf die Eckapplikationen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, blau; Applikationen: grau-rosa marmoriert

Maße: 45,7 x 3,2 cm

Foto: 21/7 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

II. E. 2730-1919 (M12B/62): Leuchter aus Lapislazuli

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, rotviolett, grau, dunkelblau – die Goldmontierungen sind größtenteils gelb und braun aquarelliert

Maße: 45,8 x 15,6 cm

Foto: 21/7 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 (links) R. Vasters, E. 2729-1919, V&A.

Abb. 2 (rechts) R. Vasters, E. 2730-1919, V&A.

- 3 Für die Ausführung des nach Vasters' Entwürfen I. und II. entstandenen Leuchterpaares wurde nicht, wie auf I. festgelegt, ein dunkelblaues Material, vermutlich Lapislazuli, verwendet, sondern „Jaspe Sanguin“, also Blut-

jaspis. Dies geht aus dem Katalog der Sammlung Spitzer hervor, in die das Paar Leuchter einging.¹ Als spanische Arbeit des 16. Jahrhunderts ausgegeben, soll es in der Tradition des Juan de Arfe (1535-1595 Mailand)² entstanden sein, dessen Arbeiten sich durch eine besondere Harmonie der Proportionen auszeichnen.



Abb. 3 Illustration des als Paar nach Vasters' Entwürfen gefertigten Leuchters in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Blutjaspis, vergoldete Bronze, emaillierter Goldbesatz. Höhe. 45 cm, Länge des Sockels: 14 cm (Foto: Spitzer 1892 (V), Taf. V, Nr. 5).

Der in vergoldeter Bronze montierten Leuchter (II.) mit goldemailliertem, an Beschlagwerk 2
erinnernden Besatz, den Vasters auf I. darstellte, 1
erhebt sich auf einem dreiseitigen Sockel. Die eingezogenen Kanten werden von Voluten flankiert, die sich, als Füße dienend, auf rechteckigen Platten erheben und oben in Kegeln auf Kugeln enden.

Die aus Hartstein gebildeten drei Seiten des Sockels sind mit einem runden Rahmen aus gedrehtem Golddraht belegt, der an den Kreuzpunkten mit Edelsteinen und an den

¹ Spitzer 1892 (V), S. 14, Nr. 5, Taf. V (Gemmes); Spitzer 1893, Taf. LIX, Lot 2597.

² Saur, Bd. 5, S. 39-40, Juan de Arfe y Villafane (Léon 1535-1603 Paris); DA, Bd. 2, S. 390-391; Thieme-Becker, 2. Band, S. 88-89; Hayward 1976, S. 192-193.

Achtelpunkten mit durchbrochenen, rotviolett geschmelzten Applikationen besetzt ist. Während der Rahmen auf Entwurf II. dargestellt ist, fehlt dort die im Zentrum des Rahmens eingeschlossene, gleichfalls weiß und rotviolett emaillierte Goldapplikation, welche die Ausführung zeigt.

Der mehrgliedrige Schaft ruht auf einer Schafttrommel: zunächst ein vasenförmiges Glied mit Hohlkehle und dann ein balusterförmiges Glied, das in einer breiten Wulst endet, die, abgesetzt von einer Hohlkehle, den Lichtteller mit mehrfach profilierte Hülse aufnimmt.

Damit zeichnete Vasters den Leuchter als weltliches Stück aus. Bereits am Ende des Mittelalters hatte die Hülse den Dorn verdrängt. Letzgenannter blieb hauptsächlich bei Leuchtern im liturgischen Gebrauch erhalten (wegen der Verwendung großer Kerzen).³



Abb. 4 Altarleuchter. Italien, um 1550. Museo Nazionale del Bargello, Florenz (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 939).

4 Der Leuchter fällt dennoch unter einen Typ, der ein „später Abkömmling eines antiken Kandelabers ist“⁴ und als Altarleuchter ausgeprägt wurde. Es erhielten sich zahlreiche Beispiele (alle aus liturgischem Gebrauch) mit dreiseitigem Sockel und mehrgliedrigem Balusterschaft von der Mitte des 17. Jahrhunderts an. Die Grundform wurde bis etwa um 1800 verwendet. Wegen der eher als sachlich zu beschreibenden Note von Vasters' Leuchter,

scheint eine stilistische Zuschreibung an das 16. Jahrhundert (s.o.) zu früh. Vielmehr ist der Leuchter an Arbeiten aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts angelehnt.

³ Vgl. Hernmarck 1978, S. 252, mit Hinweis auf Abb. 939.

⁴ Vgl. ebenda, S. 253.

L4. Schaftleuchter auf drei Klauen
 Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2734-1919 (M12B/64): Leuchter
 auf vier Vogelfüßen

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift

Maße: 29,7 x 14 cm

Foto: 21/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert

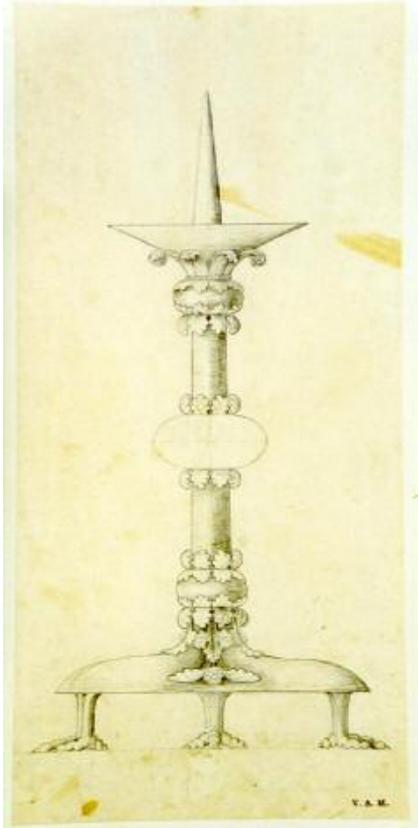


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2734-1919, V&A.

- 1 Was auf dem Bleistiftentwurf eines Leuchters in romanischem Stil (I.) wie ein Kristall-Nodus wirkt, ist der Schlüssel zum Verständnis der Zeichnung, wird der Entwurf mit der Ausführung in der ehemaligen Sammlung Spitzer verglichen.
- 2, 3

Während die Ausführung einen reliefierten Nodus mit Blattdekor zeigt – die Blätter entsprechen den Kränzen an Fuß, Schaft und Lichtteller –, hielt Vasters auf I. nur die Form des gedrückt kugeligen Nodus' als Umriss fest und deutete auf diesem ganz zart, beinahe kaum erkennbar, ein von oben herabhängendes Blatt an. Alle übrigen Teile des Leuchters wurden detailliert dargestellt und die Details sowie die Form im ganzen durch Schattendarstellung herausgearbeitet.

Das Andeuten eines Details deutet dessen Vorhandensein bei der Erstellung des Entwurfes hin. Vasters stellte Teile, die nicht gefertigt werden mussten nicht dar oder wie hier andeutungsweise.

Der Nodus scheint somit der einzig vorhandene, vielleicht, aber vermutlich nicht authentische¹ Teil, den Vasters zu einem Leuchter vervollständigte, oder vielmehr in diesen integrierte. Wird ein derartiges Stück – wie der Leuchter in der Sammlung Spitzer² – als authentische, hier französische Arbeit des 13. Jahrhunderts, ausgegeben, ist der Tatbestand der Fälschung erfüllt.



Abb. 2 Illustration des nach Vasters' Entwurf gefertigten Leuchters in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Vergoldete Bronze. Höhe: 25 cm, Länge des Fußes: 13 cm (Foto: Spitzer 1890 (I), S. 111, Nr. 37).

Dass dies kein singulärer Fall in der Zusammenarbeit von Vasters mit Spitzer war, zeigt eine Beschreibung von Stefan Beissel, wonach Spitzer einem Aachener Goldschmied, zweifelsohne Vasters, den Fuß eines Leuchters, wie sich herausstellte, übergeben hatte, damit dieser komplettiert wurde, obgleich nur ein Viertel Originalmasse vorhanden war.³

¹ Im Konvolut erhielten sich Bleistiftzeichnungen romanischer Beschlagstücke, die dem Beschlagwerk des Leuchters sehr nahe stehen – vgl. SO13, II.-VII.

² Spitzer 1890 (I), S. 111, Nr. 37; Spitzer 1893, Lot 246.

³ Siehe Kapitel 3.3.2, S. 37ff. (Punkt C).

Im Vergleich dazu ist hier ist der Anteil des vorhandenen Materials im Verhältnis zu den Ergänzungen von Vasters noch weitaus geringer. Von einer Neufassung kann nicht die Rede sein, insbesondere wenn der Nodus nicht einmal alt wäre.

Vasters entwarf einen Schaftleuchter im Stile des 13. Jahrhunderts, dessen aus drei Buckeln gebildeter Fuß sich auf drei knorpeligen Vogelklauen mit wulstigen Gliedern erhebt.

Den schlichten Schaft mit zentralem Nodus rahmen gedrückt kugelige Knäufe, die von breiten Blattkränzen gesäumt als auch von schmalen Blattkränzen oben und unten belegt sind (Beschlagwerk). Vom unteren Blattkranz des unteren Knaufes hängen Blätter herab, die den gebuckelten, zum Schaft hin ansteigenden Fuß belegen. Längere Triebe zweigen zudem mit zentraler Frucht in die Vertiefungen zwischen die Wölbungen des Fußes. Auch den schlichten Lichtteller mit Dorn unterfangen Blattkränze.



Abb. 3 Abbildung des Lot 246 aus dem Versteigerungskatalog von 1893 der Sammlung Spitzer.

Die Blattformen und Früchte erscheinen in Vasters' Romanik-Rezeption des häufigeren (vgl. u.a. SO12).

L5. Paar Leuchter auf Füßen in Gestalt von Engeln und Löwen

Zeichnung vom Architekten Heinrich Johann Wiethase

Realisation: höchstwahrscheinlich ein Leuchterpaar ehemals im Besitz von Monsieur Nivenheus, London (1864)

Datierung: vor 1864

I. E. 2577-1919 (SS62): Leuchter – vom Architekten Heinrich Johann Wiethase signierte Bleistiftzeichnung

Die Signatur von Heinrich Johann Wiethase befindet sich zwischen den beiden figürlichen Füßen auf der rechten Seite. Ein Detailfoto der Signatur findet sich beim Pokal P34, Abb. 4.

Beschriftung (Bleistift):

Durchs[i]cht a b

Grundriß der Kupa

Grundriß des Sockels

Grundriß des Knopfes

Grundriß des Fußes

H. Wiethase

Architekt

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 61,6 x 39,2 cm

Foto: 25/1 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

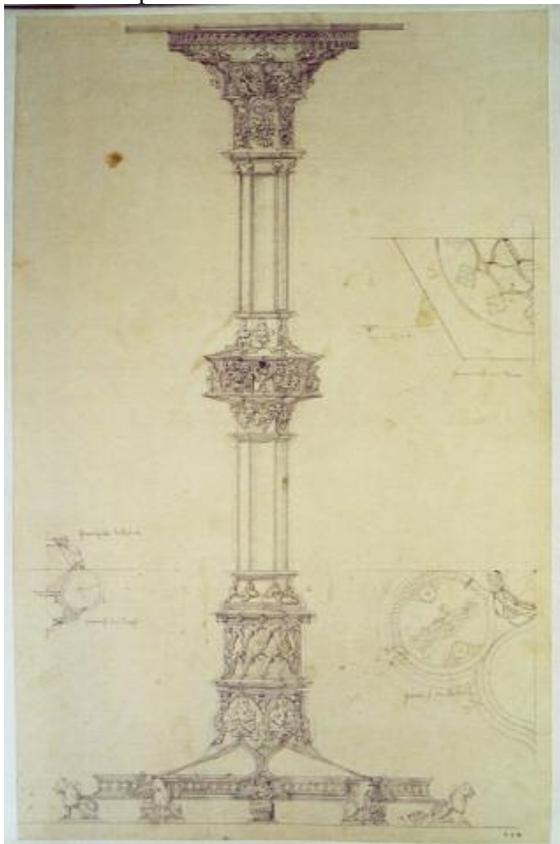


Abb. 1 Die Bleistiftzeichnung des Architekten Wiethase bildet Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2577-1919, V&A.

Zwischen den beiden rechten figürlichen Füßen der Bleistiftzeichnung (I.) ist die Signatur des Architekten Heinrich Johann Wiethase zu lesen, der in mehreren Fällen Zeichnungen für Vasters erstellte.

Bei der sog. Großen Hubertusschale (S17) ging die Zeichnung auf einen Entwurf von Vasters zurück. Wiethase war lediglich für die Reinzeichnung, nicht aber das Konzept verantwortlich. Es ist nicht sicher, ob es sich hier ebenso verhält, denn im Konvolut existiert für das Paar Leuchter keine Vorzeichnung. Tatsache ist, dass Vasters nach Vorlagen von Architekten arbeitete (u.a. der Bischofsstab für Leopold Pell dram basiert auf einen Entwurf von Hugo Schneider, vgl. SO12), d.h. er schuf die Ausführung. Inwiefern Vasters bei derartigen Arbeiten am Konzept der Ausführung beteiligt war, und ob – oder inwieweit – seine Ideen den Entwurf beeinflussten, lässt sich kaum bestimmen. Im Falle des Bischofsstabes erhielten sich allerdings seine Zeichnungen der neoromanischen Besitzstücke.

Weitere von Wiethase signierte Zeichnungen im Konvolut sind neben der Bleistiftzeichnung des hier besprochenen Leuchters und einer Federzeichnung der bereits genannten sog. Großen Hubertusschale (S17) ein Aquarell eines Bechers (B4, I.) sowie eines Doppelpokals (P34) – bei letztgenannten sind die Signaturen von Wiethase gegenübergestellt. Daneben wurde aufgrund des Zeichenstils bzw. Zeichenduktus bei einem weiteren Aquarell der Verdacht geäußert, dass Architekt Wiethase, trotz der Signatur von Vasters, auch für dieses verantwortlich sein könne (siehe P35). Immerhin finden sich im Falle des genannten Bechers sowohl Vasters' als auch Wiethases Unterschrift.

Der Entwurf (I.) stimmt in allen Einzelheiten mit zwei Leuchtern überein, die mit ausführlicher Beschreibung, genauen Größenangaben der Einzelteile und mit einer Abbildung eines der beiden Stücke 1864 durch Alfred Darcel in Didrons „Annales Archéologiques“ publiziert wurden.¹ Lediglich die Deckplatte auf I. ist sechs- statt viereckig, wie der nebenstehende *Grundriß der Kupa* verdeutlicht.

Der Grundriß ist eine von drei Schemazeichnungen, welche Wiethase auf der Zeichnungen ergänzte und beschriftete. (Zumindest handelt

¹ Vgl. Darcel 1864, S. 247-252.

es sich nicht um Vasters' Handschrift). Zudem sieht der *Grundriß des Fußes* eine figürliche Verzierung der Pässe vor – ob als Gravur, wahrscheinlicher aber in Email, ist der Skizze nicht zu entnehmen.



Abb. 2 Von Ad. Varin erstellter Stich eines von zwei identischen Leuchtern, welche sich 1864 im Besitz von Monsieur Nivenheus, London, befanden, der sie in Deutschland erworben hatte. Silber, vergoldet. Höhe: 60,5 cm. Angeblich 15. Jahrhundert (Foto: Didron Ainé 1864, Abb. S. 248).

Im Zusammenhang mit Zeichnung I. und den bei Didron besprochenen Leuchtern muss ein Leuchterpaar betrachtet werden, welches aus dem ehemaligen Besitz Frédéric Spitzers stammend auf der Versteigerung dessen Nachlasses 1893 in Paris unter Lot 342 aufgeführt ist². Das Leuchterpaar wurde ein weiteres Mal 1929 in New York versteigert.³ Es zeigt im Vergleich zu I. und den Leuchtern bei Didron einen sehr ähnlichen Fuß und Nodus. Allerdings wurde auf den kunstvoll verzierten Schaftsockel über dem konisch ansteigenden Fuß verzichtet, genauso wie auf das gegenüberliegende Pendant unter dem Trichter, wodurch die Leuchter deutlich verkürzt sind. Auch die Schaftrohren (ober- und unterhalb des Nodus) sind verkürzt und zudem verfügen diese über einen runden Durchmesser anstelle eines sechsseitig eingezogenen. Dennoch überwiegt bei den Leuchtern in der Sammlung

² Spitzer 1890 (I), S. 138, Nr. 135, 136; Spitzer 1893, Lot 342.

³ Spitzer 1929, S. 322, 323, Lot 630 und Lot 631.

Spitzer der Eindruck naher Verwandtschaft mit Vasters' Stück.



Abb. 3 Illustration eines von zwei identischen Leuchtern in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Silber, teilvergoldet. Angeblich deutsche Arbeit des 15. Jahrhunderts. Höhe: 47 cm, Durchmesser des Fußes: 29 cm (Foto: Spitzer 1890 (I), s. 138, Nr. 136).

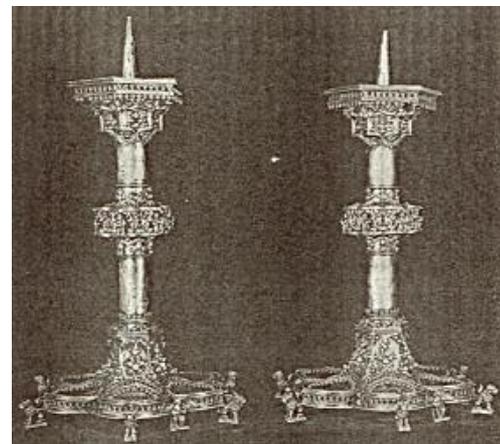


Abb. 4 Abbildung aus dem Versteigerungskatalog von 1929 von Objekten aus der Sammlung Spitzer der Firma Anderson Galleries, New York, Lot 630 und 631. Dort bezeichnet als „Large Flambeau, Parcel-Gilt. German, 15th century. Height, 18½ inches, diameter, 11¼ inches“.

Zwei Möglichkeiten ergeben sich hieraus:

1. Bereits im Artikel bei Didron Ainé drückte der Besitzer, „M. Nivenheus, de Londres“, der das Leuchterpaar in Deutschland erworben hatte, seine Zweifel über dessen Authentizität aus: „Chose étrange de la part d'un propriétaire, leur possesseur

doute de leur authenticité!“⁴ Dennoch führte eine Untersuchung zu dem Ergebnis der Echtheit: „c’est que ces chandeliers sont exécutés par les mêmes procédés qu’eussent employés les orfèvres du XVe siècles, s’il n’est pas leur œuvre.“ Dies bestätigte ein angeblich in der Herstellung von Objekten im mittelalterlichen Stil erfahrener Goldschmied: „n’y a non plus découvert aucune trace de travail moderne.“

Schenkt man diesen Beurteilungen Glauben, lautet die erste Möglichkeit, dass Zeichnung I. nach (den bei Didron abgebildeten) Originalen entstand, d.h. nicht dem Entwurf diente, sondern ein Vorbild zeichnerisch festhält.

Demnach wäre Spitzers Leuchterpaar eine vereinfachte Ausführung, welche – basierend auf der Zeichnung nach den Leuchtern bei Didron – gefertigt wurde.⁵

2. Demgegenüber steht die zweite Möglichkeit: Die Zweifel des Besitzers Nivenheus an der Echtheit des Leuchterpaares waren mehr als berechtigt, denn diese wurden von Vasters nach Zeichnung I. ausgeführt – ob nun nach Vasters’ oder/und Wiethases Konzept sei dahingestellt. Unter Berücksichtigung dessen, was die Erfahrung im Umgang mit den Zeichnungen im Vastersschen Konvolut lehrt, ist dies die mit Abstand wahrscheinlichere These, denn Objekte entstanden nach den Zeichnungen, vielmehr Entwürfen, und nicht Zeichnungen nach Objekten!

Offenbar konnten sich Alfred Darcel, der Verfasser des Artikels im *Didron Ainé*, und alle an der Untersuchung beteiligten Personen im Jahre 1864 nicht vorstellen, dass es einen Goldschmied des 19. Jahrhunderts wie Reinhold Vasters gab, der wie die alten Meister in historischen Techniken fertigte und dessen Produkte keine „Spuren moderner Arbeit“ erkennen lassen.

Über die in der Werkstatt von Vasters praktizierten Herstellungsverfahren in alten Techniken berichtete August Witte, Sohn und Nachfolger des gleichnamigen, 1883 verstorbenen Aachener Goldschmiedes, 1905 in seinen Erinnerungen:

„Schreiber dieser Zeilen weiß heute noch genau, wie beispielsweise Vasters immer wieder seine Gesellen anhielt, Blätter, Rosetten, Filigran und Schnörkel aus dem 12. Jahrhundert (sic) nachzubilden, bis nach langen Versuchen und Arbeiten es endlich gelang, diese den Originalen gleichartig zu verfertigen.“⁶

Aus der zweiten Möglichkeit ergeben sich wiederum zwei Schlüsse:

1. Vasters bzw. Wiethase entwarf einen Leuchter im Stile des 15. Jahrhunderts (Zeichnung I.). Danach entstanden sowohl das bei Didron publizierte Leuchterpaar – die Veröffentlichung stellt damit den *Terminus ante quem* von 1864 – als auch die vereinfachte Ausführung des Leuchterpaares in der ehemaligen Sammlung Spitzer.
2. Auszuschließen ist auch nicht, dass Spitzers Leuchterpaar, vielleicht wegen einer Restaurierung, Vasters zur Verfügung stand und als Vorbild diente für den Entwurf eines aufwendiger verzierten und reicher gestalteten Leuchters. Aufgrund des hohen Anteils an architektonischen Elementen ließ Vasters die Leuchter-Zeichnung wie bei der sog. Großen Hubertusschale (S17) von Wiethase reinzeichnen (I.). Die Reinzeichnung erhielt sich im Konvolut, während Vasters’ Vorzeichnung verloren ging. Nach Entwurf I. fertigte Vasters das Leuchterpaar, das bei Didron veröffentlicht wurde.

⁴ Dieses und das folgende Zitat aus: *Didron Ainé* 1864, S. 249.

⁵ Jopek 1990, S. 377, Anm. 14, verweist auf die Leuchter-Zeichnung von Wiethase im Vastersschen Konvolut hin: „Von (...) Wiethase stammt der Entwurf für einen Leuchter, nach dem Vasters modifiziert ein Leuchterpaar bei Spitzer schuf.“

⁶ Jopek 1990, S. 374, 375 und Anm. 6 mit Hinweis auf den Nachlass Witte im Stadtarchiv Aachen, Dep. Witte, Nr. 42.

L6. Paar Leuchter auf Füßen in Gestalt von Drachen

Zwei Realisationen: 1983 in Privatbesitz
 Datierung: wohl um bzw. vor 1872

I. E. 2736-1919 (M12B/64): Leuchter auf Füßen in Gestalt von Tieren – erster Entwurf

Keine Beschriftung
 Weißes Papier, Bleistift
 Maße: 33,1 x 20,9 cm
 Foto: 21/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, fleckig (Stockflecken, Farbspritzer und Fettflecken) und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2736-1919, V&A.

II. E. 2735-1919 (M12B/64): Leuchter auf Tierfüßen – zweiter Entwurf

Keine Beschriftung
 Weißes Papier, Bleistift
 Maße: 43,2 x 22,5 cm
 Foto: 21/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, fleckig (Stockflecken, Farbspritzer und Fettflecken) und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

Mit zwei Bleistiftzeichnungen, einem ersten und einem alterierten zweiten Entwurf, plante Vasters ein gotisierendes Leuchterpaar. Ausgeführt in zwei Exemplaren, diente das nach

Entwurf II. gefertigte Paar 1983 in einem Artikel von Frank Preußer als Anschauungsobjekt für Metallkonservierungsmaßnahmen und befand sich zu diesem Zeitpunkt in Privatbesitz¹.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2735-1919, V&A.

Ein Vergleich beider Entwürfe offenbart einige Unterschiede:

Der erste, einen Leuchter mit einer ungefähren Höhe von 32 cm zeigende Entwurf (I.) ist wesentlich skizzenhafter als die nach dieser entstandene überarbeitete zweite Version (II.) mit einer Höhe von ca. 38 cm. Auf I. erhebt sich der Leuchter auf einem runden, konisch ansteigenden Fuß mit einem auf der Zarge angeordneten Ornamentband (Voluten), getragen von vier geflügelten, drachenartigen Wesen mit erhobenen Köpfen. Der Fuß auf II. hingegen, ausgestattet mit einem auf der rechten Seite exemplarisch dargestellten Ornamentband auf der Zarge (durch Schattendarstellung plastisch hervortretende, bei der Ausführung applizierte Blattranken), ist sechseckig eingezogen, steigt konisch in Graten zum Schaft an und wird an den Ecken von sechs geduckten, geflügelten, drachenartigen Fabeltieren

¹ Frank Preußer, Material Silber. Korrosion, Reinigung und Konservierung von Metallgegenständen, in: Weltkunst, 53, Jg., Nr. 1, 1. Jan. 1983, S. 38, 39. Abb. 3 zeigt das nach Vasters' Entwurf gefertigte Leuchterpaar.

getragen. Diese teilweise nicht erhaltenen Drachen waren 1983 außer Funktion auf die Füße der beiden Ausführungen gesetzt, wie die Abbildung verdeutlicht.



Abb. 3 Das nach Entwurf II. ausgeführte Leuchterpaar diente 1983 als Anschauungsobjekte für die „Reinigung durch kombinierte Anwendung verschiedener Verfahren“. Silber, Privatsammlung. (Foto: Preußner 1983, Abb. 3).

Der Schaft ist auf beiden Entwürfen identisch aufgebaut und dekoriert, wobei die Einzelteile auf II., wie oben angesprochen, detaillierter und plastischer gezeichnet wurden als auf I. Unten einleitend und oben abschließend rahmen zwei mit Blattwerk (Akanthusblätter) belegte Zwischenstücke die Schaftrohre ein. Diese wird in der Mitte von einem gedrückten Knauf in zwei Hälften gegliedert. Der Knauf ist wie der Fuß mit Blattrankenband verziert. Blattkränze säumen alle Einzelteile, wobei der bei den Ausführungen zu sehende, den Fuß abschließende Kranz auf keinem der Entwürfe gezeichnet wurde.

Auf beiden Entwürfen erweitert sich der sechsseitige Lichtteller konisch mit Graten, besitzt auf der Wandung Blüten (I.) bzw. Blattwerk (II.) und wird von einem stehenden Blattkranz gesäumt. Bei der Ausführung hingegen hängt der Blattkranz am Rand nach unten und verdeckt den Dekor auf der Wandung.

Der Dorn schließlich verfügt auf beiden Entwürfen über eine sechsseitige Kerzenbasis, die auf Entwurf I. von gewölbten Blättern unterfangen wird, welche auf II. in eine wesentlich kompaktere Form gebracht wurden.

Die bei den Ausführungen beobachteten Veränderungen (figürliche Füße auf statt unter dem Fuß, Blattkranz vom Rand herabhängend statt diesen stehend säumend) dürften nachträglich sein. Vielleicht sollten die unsachgemäßen Veränderungen eine Geschichte des Leuchterpaares vorspiegeln (Authentizitätsbeweis).

Die ausgeführten Leuchter stehen einem 1872 bei Viollet-le-Duc als authentisch (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) publizierten Leuchter² sehr nahe. Über diesen berichtete Beissel 1909, dass lediglich der Fuß original sei und von einem Aachener Goldschmied, ohne Zweifel Vasters, im Auftrage Spitzers zu einem Leuchter ergänzt wurde.³ Die nach Entwurf I. und II. gefertigten Leuchter mögen wegen ihrer Verwandtschaft zum selben Zeitpunkt entstanden sein (also vor 1872).

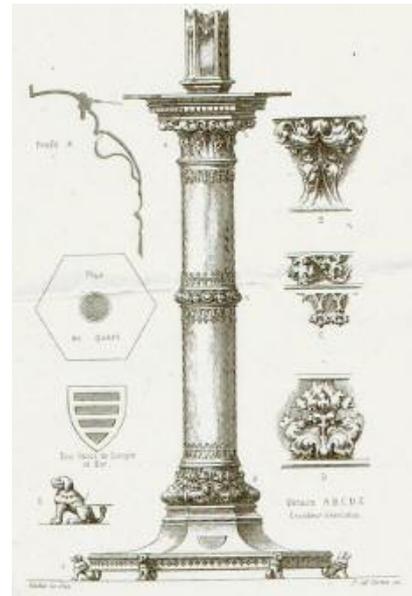


Abb. 4 Der Leuchter (Silber, teilvergoldet) steht Entwurf I. und II. von Vasters sehr nahe. Abbildung von Tafel 37 aus Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la renaissance. Band II, Paris 1872 – dort als Arbeit aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verzeichnet und im Besitz von Monsieur Louis Fould, der den Leuchter von Spitzer erworben hatte. Laut Beissel ist jedoch nur der Fuß authentisch, der von einem Aachener Goldschmied [Vasters] zu einem Leuchter ergänzt wurde.

² Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la renaissance. Band II, Paris 1872, Taf. 37, S. 206-207.

³ Beissel 1909, S. 124-126. Siehe Kapitel 3.3.2, S. 37 ff. (Punkt C).

TA1. Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern

Realisation: Privatsammlung (1957)

I. E. 2597-1919(M12A/20): Tafelgerät - Gesamtansicht

Keine Beschriftung

Graues Papier, Gold, weiß, schwarz, rotviolett, blau, grün, graublau, violett, gelbgrün, Maße: 36 x 46 cm / Fotos: 17/12 (M.K.)

Literatur: Tait 1991 (III), S. 287, Abb. 315; Kat. Christie's London 2000, Abb. S. 168¹.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2597-1919, V&A.

II. E. 2956-1919 (M11B/105): Radmontierung (Basis)

Beschriftung (Bleistift):

6 Stück

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, braun, rotviolett, blau

Maße: 8,7 x 8,5 cm / Foto: 3/27 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2956-1919, V&A.

¹ Dort abgebildet zum Vergleich mit dem Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba (TA2), auf dessen Identität mit dem Deckaufbau auf I. die Verfasserin der vorliegenden Arbeit das Auktionshaus aufmerksam machte.

III. E. 2961-1919 (M11B/105): Details der Räderbasis

Beschriftung (Bleistift) - die benutzten Teile wurden mit einem Kreuz markiert:

4 Stück 1 Stück 1 Stück 1 Stück

2 Stück Fassungen
mit Blättchen

Rückseite von grünen
Blättchen schwarz

4 Stück

1 Stück

2 Stück

1 Stück

1 Stück

Beiges Papier, 1. und 2. Bleistift, Gold, blau; 3. Bleistift, Gold, schwarz, weiß; 4. Gold, blau, weiß; 5. braun, rotviolett, Gold; 6. braun, Gold, blau (Zentrum = beiges Papier); 7. und 8. braun, Gold, rot, weiß; 9. Gold, blau, rotviolett; 10. und 11. braun, weiß, Gold, schwarz, grün; 12. blau, Gold, weiß, rotviolett; 13. braun, Gold, rotviolett, schwarz 14. Gold, grün, blau

Maße: 9,3 x 16,2 cm

Foto: 3/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

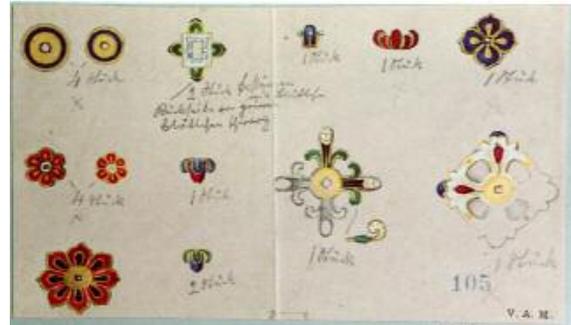


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2961-1919, V&A.

IV. E. 2949-1919 (M11B/105): Deichsel, oberes Dekorband

Die Beschriftung oben (Bleistift) ist abgeschnitten. Nur noch deren Unterbögen ist zu erkennen.

Beiges Papier, Gold, braun, weiß, schwarz, dunkelblau

Maße: 1,9 x 7,6 cm / Foto: 3/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2949-1919, V&A.

V. E. 2953-1919 (M11B/105): Verbindung von Deichsel und Henkel, palmettenartige Ranke, (Seitenansicht)

Keine Beschriftung

Beiges Papier, braun, Gold, schwarz, gelbgrün, rotviolett, grün

Maße: 2 x 11,4 cm

Foto: 3/25 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- VI. E. 2958-1919 (M11B/105): Verbindung von Deichsel und Henkel, palmettenartige Ranke (Aufsicht)

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, grün, weiß, schwarz, rotviolett

Maße: 1,8 x 11,4 cm

Foto: 3/24 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- VII. E. 2960-1919 (M11B/105): Verbindung von Deichsel und Henkel, palmettenartige Ranke (Untersicht)

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, grün, weiß, schwarz, rotviolett

Maße: 1,8 x 11,4 cm

Foto: 3/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

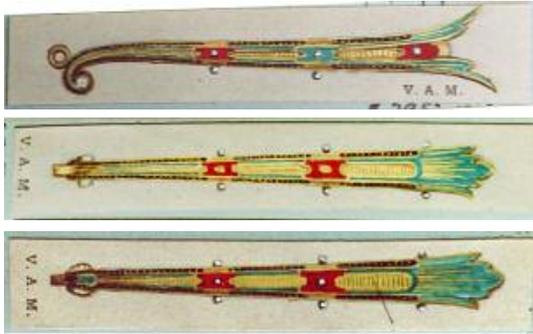


Abb. 5 (oben) R. Vasters, E. 2953-1919, V&A.
Abb. 6 (Mitte) R. Vasters, E. 2958-1919, V&A.
Abb. 7 (unten) R. Vasters, E. 2960-1919, V&A.

- VIII. E. 2957-1919 (M11B/105): Fassung und untere Montierung des Henkels in drei Ansichten

Beschriftung (Tinte):

A

5 Fassungen

1 Theil

weiße Bällchen

1 Theil

Relief durch

Glanz-Hohlstich getrennt

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, weiß; 2. Bleistift, braun, Gold, rotviolett, grün; 3. Bleistift, Gold, braun, weiß, schwarz, rotviolett; 4. Bleistift, Gold, braun, weiß, schwarz, grün, rot; 5. Bleistift, Gold, braun, rotviolett, grün, weiß

Maße: 8,4 x 12,1 cm

Foto: 3/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

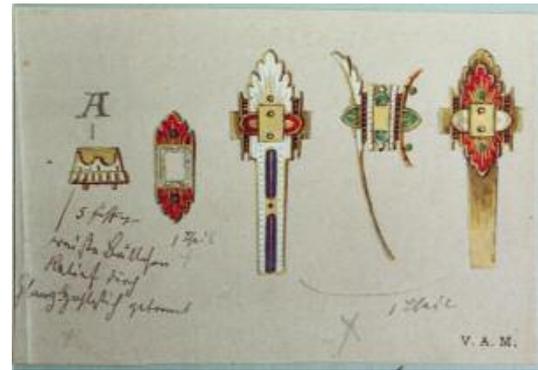


Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 2957-1919, V&A.

- IX. E. 2954-1919 (M11B/105): Dekorelemente vom Henkel (unterer Besatz): Blatt in drei Ansichten und Blüte

Beschriftung (Tinte):

4 grüne

Blättchen

1 Theil

Beiges Papier, 1. Bleistift, braun, Gold, rotviolett, grün; 2. Bleistift, Gold, braun, grün; 3. Bleistift, braun, Gold, grün; 4. Bleistift, braun, Gold, grün, blau

Maße: 4,1 x 7,4 cm

Foto: 3/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 2954-1919, V&A.

- X. E. 2955-1919 (M11B/105): Details wohl vom Henkel: Fassung und Blüte

Beschriftung (Tinte, Tinte auf Bleistift):

Gelbgrün

transparent

2 Stück

1 Stück

Beiges Papier, 1. weiß, schwarz, gelbgrün, Gold, braun, Bleistift; 2. weiß, braun, Gold, blau, gelbgrün

Maße: 3,9 x 5,8 cm

Foto: 3/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

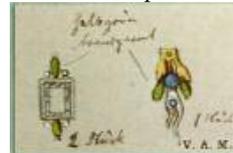


Abb. 10 (rechts) R. Vasters, E. 2955-1919, V&A

- XI. E. 2959-1919 (M11B/105): Oben: Basis (Deichsel), Details - unten: Henkel, obere Montierung in drei Ansichten und als Details

Die Beschriftung (Bleistift, Tinte) des oberen Blattteils ist beschnitten:

2 Stück 2 Stück 2 Stück
2 Stück

Goldlinien
so wie an altem
Mustern Delphin
um später einen Glanzstrich
hinein zu machen

1 Stück (Tinte auf Bleistift)

in schwarz + weiß
kleine ovale Ballen mit feinen
Goldlinien

Beiges Papier; 1. und 2. Gold, braun, blau, rotviolett, weiß, grün; 3. braun, Gold, grün, schwarz, weiß, rotviolett, blau; 4. Gold, braun, rotviolett, weiß, blau; 5. rotviolett, schwarz, Gold; 6. Bleistift, Gold, schwarz, rotviolett, schwarz; 7. braun, Gold, weiß, rotviolett, schwarz, grün, blau; 8. Gold, weiß, Bleistift, rotviolett, schwarz, grün, blau; 9. Gold, rotviolett, weiß, braun, grün, blau
Maße: 14,6 x 12,7 cm / Foto: 3/26 (M.K.)
Zustand: Das Blatt besteht aus zwei Teilen, die auf dem Karton aneinander montiert wurden.
Literatur: unpubliziert



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 2959-1919, V&A.



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 2950-1919, V&A.

- XII. E. 2950-1919 (M11B/105): Henkel: blaue Girlande an der Taille des Drachen

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

1 Theil
Goldfläche in der
Mitte für
Fassung nicht
größer wie
angegeben

stahlblau transparent

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, blau, weiß
Maße: 8 x 8,6 cm (oben) bzw. 9,8 cm (unten)
Foto: 3/23 (M.K.)
Literatur: unpubliziert

- XIII. E. 2951-1919 (M11B/105): Henkel, Kragen des Drachen

Beschriftung (Tinte):

Gold
= Bällchen oval

Beiges Papier, Gold, braun, weiß, schwarz, rotviolett, blau
Maße: 5,5 x 5,5 cm (oben) und 5 cm (unten)
Foto: 3/23 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 13 Reinhold Vasters, E. 2952-1919, V&A.

- XIV. E. 3093-1919 (M11B/116): Henkel, Flügel des Drachen in mehreren Ansichten und Details

Beschriftung (Tinte):

Rückseite

Vorderseite

Seite
In schönen transparenten Farben
stahlblau Smaragd dunkel Grün

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, weiß, grün, grau-blau; 2. Bleistift, Gold, grün, blaugrau, weiß, rotviolett; 3. Gold, braun, blau, rotviolett, dunkelgrün; 4. Bleistift, Gold, weiß, rotviolett
Maße: 6 x 13,5 cm / Foto: 5/29 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.
Literatur: unpubliziert



Abb. 14 Reinhold Vasters, E. 3093-1919, V&A.

- XV. E. 2944-1919(M11B/105): Vordere Reling, oberer Lauf in drei Ansichten (Seitenansicht- und Untersicht) sowie floraler Dekor (vor der Reling)

Die Beschriftung ist links beschnitten (Tinte, Bleistift):

Fläche für Fassung 1 Stück
[Trennung]gslinie

**Innerer Flach Rand
statt ovaler Ballen
längliche Vierecke und
drei feine Linien**

äußerer Rundstab

[o]vale Ballen + je drei feine Linien

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, schwarz; 2. Bleistift, Gold, braun, schwarz, grün; 3. Bleistift, Gold, braun, schwarz; 4. weißes Papier auf beiges montiert; braun, Gold, rot, weiß, blau, grün

Maße: 12,4 x 10,9 cm

Foto: 3/19 (M.K.)

Zustand: Auf das Blatt wurde ein florales Detail montiert (3,2 x 3,2 cm).

Literatur: unpubliziert



Abb. 15 Reinhold Vasters, E. 2944-1919, V&A.

- XVI. E. 2945-1919 (M11B/105): Vordere Reling, oberer Lauf (Aufsicht)

Beschriftung (Tinte):

**12 Blümchen
weiße Perlchen
rund aufsetzen**

**6 Stück Ornamente smaragd
grüne Blättchen dunkel Grün
grüne Schnörkel licht gelb grün
transparent**

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, grau-blau, schwarz, rotviolett, rot, grün, gelbgrün, blau

Maße: 9,8 x 10,9 cm

Foto: 3/20 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist einen senkrecht verlaufenden Schnitt auf.

Literatur: unpubliziert



Abb. 16 Reinhold Vasters, E. 2945-1919, V&A.

- XVII. E. 2947-1919 (M11B/105): Vordere Reling, unterer Lauf in drei Ansichten
Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, schwarz, rotviolett, weiß; 2. Bleistift, Gold, schwarz; 3. Bleistift, Gold, braun, grün, blau, schwarz, rotviolett

Maße: 10,5 x 11,4 cm

Foto: 3/22 (M.K.)

Zustand: Auf das Blatt wurde das figürliche Detail XIX. (E. 2948-1919) montiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 17 Reinhold Vasters, E. 2947-1919, V&A.

- XVIII. E. 2948-1919 (M11B/105): Vor der hinteren Reling: gehörntes, geflügeltes Fabelwesen mit Schlangenschwanz in der Seitenansicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier auf beigem montiert, Bleistift, Gold, rotviolett, weiß, blau, schwarz, violett, blau, hellblau, gelbgrün, grün

Maße: 5,5 x 4,5 cm

Foto: 3/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde auf Detail XVIII. (E. 2947-1919) montiert.

Literatur: Tait 1991, III, S. 285, Abb. 314.



Abb. 18 Reinhold Vasters, E. 2948-1919, V&A.

XIX. E. 2946-1919 (M11B/105): Hintere Reling, unterer Lauf in drei Ansichten
Beschriftung (Tinte):

*inneres unterstes
B*

1 Stück

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, schwarz; 2. Bleistift, Gold, schwarz, rotviolett, weiß; 3. Bleistift, Gold, schwarz, weiß, braun, blau, grün, rotviolett
Maße: 10,6 x 10,15 cm
Foto: 3 /21 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 19 Reinhold Vasters, E. 2946-1919, V&A.

Das Tafelgerät (I.) erscheint auf einer wagenförmigen Basis, bei der eine Deichsel ein kleines Rad vorne mit zwei größeren Rädern hinten verbindet. Die Deichsel nimmt einerseits in der Mitte den schiffsförmigen Gefäßkörper aus Bergkristall auf, andererseits führt zu ihr der mit einer Ranke verlängerte Bergkristall-Henkel, welcher in Form eines gebusten, gehörnten Drachen mit ausgebreiteten Flügeln und weit aufgerissenem Maul gestaltet ist.

Ein reicher Schliff schmückt den bergkristallinen Schiffsrumpf: Allerlei Arten von mythologischen Meerwesen - auf Delphinen und Hippokampen reitend, Schneckenhörner blasend und sich im Wasser tummelnd - ziehen zum Bug des Schiffes. Dieser ist als Relief geschnittener Maskaron gestaltet, dessen plas-

tisch hervortretende, lange und palmettenartigen Bartzotteln den Bug bis nach unten umfassen.



Abb. 20 Ausschnitt aus Abb. 1.

Während die vordere, den Schiffsbug hufeisenförmig umzäunende Reling mit einer s-förmigen Ranke abschließt, leitet ein teuflisches, geflügeltes Fabelwesen² mit Hörnern und eingerolltem Schlangenschwanz die hintere, etwas höher aufragende Reling ein. Deren oberer Lauf wird wie jener der vorderen Reling von vasenförmigen, diagonal geriffelten Bergkristall-Docken getragen.

Einer Balustrade gleich umfriedet die hintere Reling einen mit einer Kuppel geschlossenen, tempelartigen Deckaufbau. Dessen von einer Blüte bekrönter Giebel überragt das Dach, welches von einer rundbogigen Hermenarkatur getragen wird. Die Stützen sind abwechselnd mit weiblichen und männlichen Halbfiguren – Karyatiden- mit entblößten Oberkörpern besetzt, welche ihre Arme auf ihren Köpfen unter dem Gebälk kreuzen.

21



Abb. 21 Ausschnitt aus Abb. 1.

² Ein beinahe identisches Fabelwesen verwendete Vasters als Handhaben einer Bergkristall-Deckelvase (V1). Siehe Anm. 4.

2-19 Für das Tafelgerät (ohne Decksaufbau) erhielten sich 18 Detailzeichnungen (II.-XIX), welche die emaillierten Goldmontierungen und Goldverzierungen in teilweise verschiedenen Ansichten wiedergeben. Bis auf eine (XIV.) wurden alle auf einen Karton montiert. Doch trotz der großen Zahl scheinen nicht alle Detailzeichnungen dieses Tafelgeräts im Konvolut erhalten zu sein; es fehlt z.B. ein Entwurf für die halbfigurige Dekoration an der Deichsel.

22 Das außergewöhnliche, nach Vasters' Entwürfen gefertigte Stück wurde 1959 in einer französischen Publikation abgebildet und soll sich zu diesem Zeitpunkt in einer (vielleicht französischen) Privatsammlung befunden haben.³ Bis auf wenige Unterschiede stimmen Entwurf und Ausführung miteinander überein: Maurice Rheims gibt die Länge des Stückes mit 34 cm an – damit entspricht es genau der Länge des Tafelgeräts auf Vasters' Gesamtzeichnung.



Abb. 22 Bei dem nach Vasters' Entwurf ausgeführten Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern fehlt der tempelförmige Deckaufbau. Länge: 34 cm. 1953 befand sich das Stück in einer Privatsammlung. (Foto: Rheims 1959, S. 124).

Im Gegensatz zu I. besitzt die Ausführung keinen Deckaufbau (Miniaturtempel). Dieser mag nie für das Schiff gefertigt worden sein, ging im Verlauf der Zeit verloren oder wurde, wie das folgende indiziert, einem anderen Zweck zugeführt, und zwar als Aufsatz in Form des salomonischen Tempels mit der Königin von Saba (vgl. TA2). Ende 2000 wurde das 15,5 cm hohe, salomonische Tempelchen

³ Rheims 1959, S. 124: „Ce chariot en cristal de roche et en or enrichi de pierres et d'émaux, chef-d'œuvre d'un orfèvre de la fin de la Renaissance, servait de salière. (...) Coll. particulière.“ – S. 418: „(...) longueur 0 m. 34“.

in London versteigert. Anhand der im Konvolut erhaltenen Detailentwürfe, die den Tempel einschließen, wurde die Identität mit dem Deckaufbau und Vasters als Entwerfer erkannt. Es wird sich so abgespielt haben, dass Vasters, vielleicht auch ein findiger Auftraggeber wie Spitzer, angesichts des prächtigen Deckaufbaus (ob noch als Zeichnung oder bereits als gefertigtes Detail sei dahingestellt) die Idee entwickelten, den Decksaufbau als eigenständiges Stück, den salomonischen Tempel, zu verwenden. Hätte Vasters zunächst den Tempel Salomons entworfen, wäre der Deckaufbau – nach allem, was die Erfahrung mit Vasters' Arbeiten lehrt – sicher nicht auf I. dargestellt worden, denn dafür hätten in diesem umgekehrten Szenario die Detailzeichnungen ja bereits existiert.

Auch kann eine zweifache Benutzung dieses tempelförmigen Details, also am Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern und als salomonischer Tempel mit größter Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden, denn dann würden sich Deckaufbau und Tempel nicht dermaßen gleichen: Vasters machte zwar Eigenzitate⁴, kopierte sich selbst aber nie, will sagen, es finden sich an verschiedenen Objekten von Vasters ähnliche, aber nie identische Teile. Immer sind die Einzelheiten leicht variiert. Deshalb ist der einzig zu findende Unterschied von Deckaufbau und Tempel innerhalb dieser Überlegung als irrelevant zu betrachten: In allen Einzelheiten besteht absolute Identität. Nur die äußere Dachgestaltung erscheint hier (Deckaufbau auf I.) als schwarze Ranken auf goldenem Grund und am Tempel als schwarz-goldene Schindelimitation.

Offenbar war man zu der Ansicht gelangt, dass das schiffsförmige Tafelgerät (I.) ohne den Aufbau prächtig genug war, wie die Ausführung beweist, und es wesentlich lukrativer war, den ursprünglichen Deckaufbau als salomonischen Tempel zu verwenden.

Unterschied von I. und der danach entstandenen Ausführung sind außerdem an dem als Henkel dienenden Drachen zu beobachten. Dieser reißt bei dem gefertigten Stück sein Maul weniger weit auf und scheint einen etwas kürzeren und gedrungenen Hals zu haben. Die Wirkung mag teilweise daran liegen, dass der Lindwurm auf dem Kopf kein Horn trägt – das exponierte Teil wird abgebrochen sein

⁴ Das Fabelwesen hier (XVIII.) und bei einer Vase (VI) ist „beinahe identisch“, zeigt aber dennoch deutliche Unterschiede (vgl. VI, Abb. 7a,b).

(Spuren einer künstlichen Alterung?). Daneben entspricht der seitliche Zierrand am unteren Lauf der vorderen Reling mit den langen, in einem Kügelchen endenden Unterbögen der Detailzeichnung XVII. und nicht der Gesamtzeichnung I.

Derartige Geräte in Schiffsform sind seit dem 14. Jahrhundert auf fürstlichen Tafeln bekannt und beliebt.

Zwar sind wegen der Fragilität des Materials nur noch wenige Stücke aus Hartstein erhalten, dennoch kann man den beiden von Hans R. Hahnloser und Susanne Brugger-Koch 1985 aufgeführten, einige hinzufügen. Neben den von ihnen genannten, zwei „Exemplare[n] mit Hartsteinen, die sich beide in Kirchenschätzen befinden“⁵ (die eine, eine venezianische Arbeit um 1430 aus Bergkristall im Schatz der Kathedrale von Toledo⁶, interessiert im Zusammenhang mit Vasters' Tafelgerät, die andere ist ein als Reliquiar dienendes Jaspisschiff des späten 15. Jahrhunderts in der Kathedrale von Reims⁷), gibt es mindestens drei weitere Tafelgeräte in Schiffsform aus Hartstein: Zwei werden im Schatz des Grand Dauphin im Prado, Madrid, verwahrt⁸ – auch sie werden im folgenden von Interesse sein – und eines befindet sich im Grünen Gewölbe zu Dresden⁹.

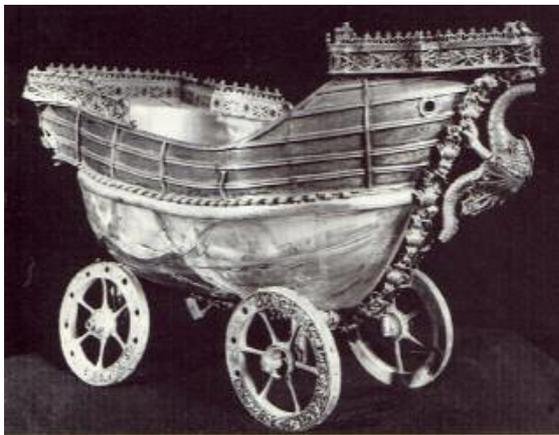


Abb. 23 Tafelgerät in Schiffsform, Bergkristall, teilweise vergoldetes und emailliertes Silber. Venedig, um 1430. Maße: ca. 25,5 x 36 cm. Toledo, Kathedrale (Foto: Hahnloser/Brugger-Koch, Taf. 440, Nr. 541a).

⁵ Hahnloser/Brugger-Koch 1985, S. 73.

⁶ Dieselben, S. 248, Nr. 514 a und b, Taf. 440.

⁷ Dieselben., S. 248, Nr. 542, Taf. 441.

⁸ Teresa Ruiz Alcón, Der Schatz des Grand Dauphin. Prado, Madrid. In: Steingräber 1978, S. 32, S. 34, Nr. 2 und Nr. 3, Taf. 34 (Abb. 2) und Taf. 35 (Abb. 3).

⁹ Syndram 1991, S. 50.

Das Tafelgerät in Toledo und eines der beiden Stücke in Madrid führen die Basis als dreirädrigen Wagen vor. Sie werden wie Vasters' Arbeit als Salzgefäße konzipiert worden sein.

Zudem findet sich am Heck des Madrider Stückes ein Drachenkopf mit aufgerissenem Maul auf langem, gebogenem Hals. Weitere Parallelen zu Vasters' Entwurf ist eine reich gravierte Schiffswandung und ein s-förmiges Rankenelement, das vor die am Heck befindliche Reling gestellt ist. Vasters griff die Ranke für seine vordere Reling auf (XV.), während er bereichernd vor die hintere das Fabelwesen (XVIII.) als figürliche Varianz setzte.



Abb. 24 Tafelgerät in Schiffsform. Bergkristall, Gold-, Silber-, und Kupferfassung, teilweise emailliert. Ende 16. Jh. Maße: 22 x 40 cm. Madrid, Prado (Steingräber 1978, S. 35, Abb.3).



Abb. 25 Tafelgerät in Schiffsform. Bergkristall, Goldfassung mit schwarzem Grubenschmelz. Mailand, um 1600. Maße: 24,5 x 47 cm. Madrid, Prado (Steingräber 1978, S. 35, Abb.2).

Das zweite Stück in Madrid – mit muschelförmig gedecktem Aufbau – zeigt neben einem großen Drachen am Heck, dessen Schwanz mit der Montierung des Fußes verbunden ist (vgl.

26 Vasters' Henkel), an den Seiten Handhaben in Form eines s-förmig geschwungenen, gebusten Drachen mit ausgebreiteten Flügeln. Die Nähe von Vasters' Henkel zu diesen Handhaben verdeutlicht, wie die Gegenüberstellung zeigt, dass ihm dieses oder etwas Vergleichbares als Vorbild diente.¹⁰ Außer der übereinstimmenden äußeren Form der Henkel zeigt das Vorbild eine ins Bergkristall geschnittene, um die Taille geführte Girlande, die Vasters als blau emaillierte Goldverzierung übernahm (XII).

12



Abb. 26 links: Ausschnitt aus Abb. 25, rechts: Ausschnitt aus Abb. 1.

Das Henkelmotiv verwendete er in Variationen immer wieder, u.a. wesentlich deutlicher angelehnt an das Vorbild bei einer Kanne (KA7) oder bei einer Vase (V5).

Abschließend sei auf ein Stück in der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild zu Frankfurt am Main verwiesen:

„Ebenfalls zu den an Größe wie an Kunstwerth hervorragendsten Werken der Krystallschneidekunst müssen wir einen Tafelaufsatz rechnen, dessen Haupttheil ein auf vier Rädern stehendes Schiff bildet, über dessen Hinterdeck sich ein Aufsatz in Gestalt eines geflügelten Ungeheuers erhebt. Vielleicht war derselbe bestimmt, mit wohlriechender Flüssigkeit gefüllt zu werden und seinen Inhalt aus drei kleinen Kranen in den Schiffskörper zu ergießen. Jedenfalls verräth sich die Hand eines hervorragenden Künstlers italienischer Schule sowohl an der Gestalt eines Gold ziselirten Nep-

tuns, der an der Vorderseite thront, wie in den köstlichen Kampfszenen von Nereiden und Tritonen, welche in zartestem Kystallschliff die unteren Wände des Gefäßes bedecken.“¹¹ Wenngleich das von Luthmer beschriebene Tafelgerät auf vier Rädern nicht die Ausführung nach Vasters' Entwurf sein kann, fallen Parallelen beider Stücke auf, wie der Wandungsschliff oder das geflügelte Ungeheuer am Heck des Schiffes. Das Stück in der Rothschild'schen Sammlung mag im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen stehen oder gab eventuell den Anstoß zu seinem Stück.

Keines der hier genannten historischen Arbeiten ist alleiniges Vorbild für das Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern. Aber die historischen Arbeiten verdeutlichen Vasters' bzw. die für das 19. Jahrhunderts symptomatische Vorgehensweise, Teilbereiche von Vorbildern zu übernehmen und diese Versatzstücke zu einem hier außergewöhnlich prächtigen Konglomerat zusammenzuführen, das jedes einzelne der Vorbilder übertrifft.

Aufs deutlichste zeigt sich Vasters' Antriebsfeder, einen historischen Typ zu perfektionieren, Ideen aufzugreifen, sie zu bereichern und letztendlich eine harmonische und vollkommene Superlative zu kreieren.

Ein Sprung in der Bergkristall-Wandung, der auf der Abbildung der Ausführung zu erkennen ist, könnte eine künstliche Altersspur bekunden. Eine weitere mag das abgebrochene Horn des Drachenhenkels darstellen.

¹⁰ Vergleichbare Henkel in Gestalt von Drachen erscheinen beispielsweise an einer Deckelschale aus Prasen. Emailliertes Gold, Perlen, Rubine. Florentiner Hofwerkstatt, um 1580. Höhe: 19,3 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Vgl. Rossi 1956, Farbtaf. LXX; Hermarck 1978, Abb. 782.

¹¹ Luthmer 1890, S. 38.

TA2. Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
Realisation: Ehemals im Besitz der Baroness Batseva de Rothschild; zuletzt bei Christie's London, November 2000

I. E. 3213-1919 (M11C/131): Tempel, Vorderansicht – ehemals als Deckaufbau eines Tafelgerätes in Schiffsform geplant

Die Beschriftung (Tinte) ist rechts beschnitten:

- 6 Ornamentchen
- 8 kl[eine] Blümchen *Alles Graublau opak*
- 8 Cariatiden *im Ton wie das klein[]*
- 1 Tempelchen Arkaden
- 1 Giebelbogen *an alten Muste[rn]*
- 2 Rosetten roth
- 2 Fassungen
- 1 Kuppelwölbung
- 2 Blumen
- 31 Theile

Beiges Papier, weiß, braun, rotviolett, graublau, grün, gelbgrün, schwarz, grell rosa, beige und grau
Maße: 16 x 10,8 cm

Foto: 8/19 (M.K.)

Zustand: Der Blattteil mit den Hermen verzierten Pilastern ist in die Zeichnung eingefügt.

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot 73, Abb. S. 164.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3213-1919, V&A.

II. E. 3227-1919 (M11C/133): Dach und Boden des Tempels, Treppe und Profile der Holzbasis

Beschriftung (Bleistift):

d 2 Stück

f 6 Stück

Graues Papier, Bleistift, Gold, schwarz

Maße: 10 x 13,4 cm

Foto: 8/35 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot 73, Abb. S. 166.

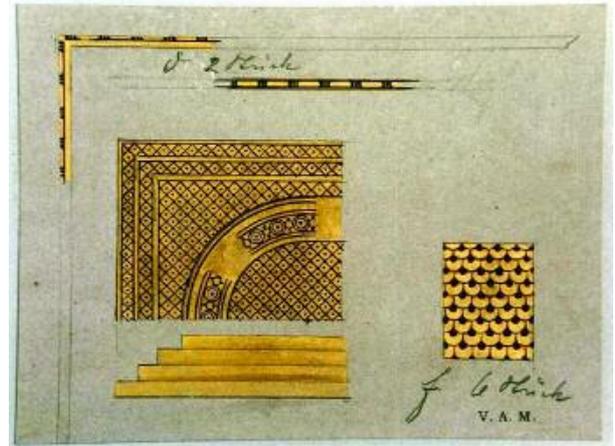


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3227-1919, V&A.

III. E. 3229-1919 (M11C/133): Innenansicht des Tempels (*Kuppel*) sowie der Seitenwand

Beschriftung (Tinte):

Ornament

Ornament im Innern

im Innern der Kuppel

des Tempelchens

Graues Papier, Bleistift, Gold, graublau, schwarz, weiß

Maße: 9,1 x 12,8 cm

Foto: 8/36a (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot 73, Abb. S. 166.

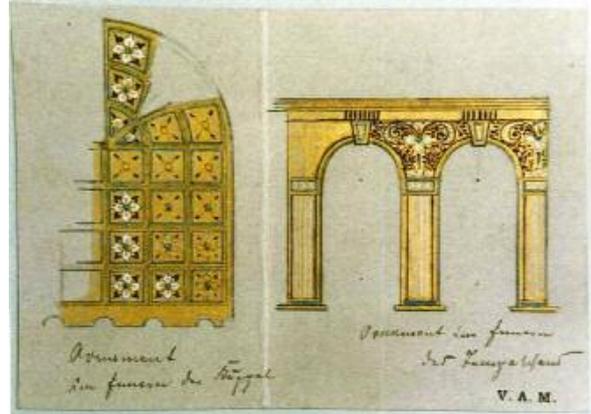


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3229-1919, V&A.

IV. E. 3216-1919 (M11C/131): Thron in zwei Ansichten (Seiten- und Vorderansicht)

Beschriftung (Tinte) – Einzelteile sind mit Buchstaben gekennzeichnet:

a a
c a

stahlblau
Grün } transparent

Drachen

licht violett opak

Beiges Papier, Bleistift, braun, Gold, weiß, grün, schwarz, rotviolett, graublau, Flieder, türkis
Maße: 6,6 x 17 cm / Foto: 8/20 (M.K.)

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot 73, Abb. S. 164.



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3216-1919, V&A.

V. E. 3211-1919 (M11C/131): Thron: Zierapplikation an den dessen drei Seiten, Teppich und Einfassung des Sockels

Beschriftung (Bleistift, Tinte): In der Mitte wurde die Beschriftung entfernt und in Tinte ersetzt. Wegen der beschädigten Oberfläche ist die Beschriftung verlaufen.

3 Stück **grau blau violett / nicht zu licht** 1 Stück Sockel
weiß ohne Seite

Golddessains **schwarze Linien**
1 Stück Teppich

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, weiß, grün, violett;
2. Bleistift, Gold, braun, rotviolett, graublau, grün, schwarz;
3. Bleistift, Gold, schwarz

Maße: 6,4 x 16,1 cm / Foto: 8/18 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt.

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot 73, Abb. S. 164.



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3211-1919, V&A.

VI. E. 3232-1919 (M11C/133): Salomon auf dem Thron, die Königin von Saba (links) und zwei Assistenzfiguren (rechts)

Die Beschriftung (Tinte) ist rechts abgeschnitten:

grün
transparent
violett
transparent

alles transparent

Turban

Arme Rock

+ **Stiefel**

bläulich grün opak

Beigegraues Papier, 1. weiß, braun, Gold, dunkelrot, grün, blau, Flieder, 2. Thron: Bleistift, weiß, braun, Gold, Salomon: Gold, braun, weiß, türkis, dunkelrot, grün; 3. Gold, braun, graublau, grün, weiß, dunkelrot, Flieder; 4. gelbgrün, Gold, braun, dunkelrot, blau, dunkelviolett, weiß

Maße: 8,7 x 11,4 cm

Foto: 9/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und leicht fleckig.

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot 73, Abb. S. 166.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3232-1919, V&A.

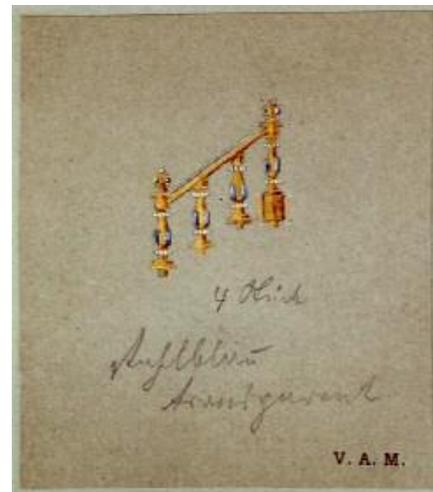


Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3233-1919, V&A.

VII. E. 3233-1919 (M11C/133): Treppensockel: Geländer an den Ecken

Beschriftung (Bleistift):

4 Stück

stahlblau

transparent

Beiges Papier, Bleistift, weiß, Gold, blau

Maße: 8,5 x 7,4 cm

Foto: 9/5 (M.K.)

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot 73, Abb. S. 166.

VIII. E. 3230-1919 (M11C/133): Figürlicher Besatz des Treppensockel: sieben Tiere (vier Hunde, zwei Affen, ein Eichhörnchen) und ein nackter Knabe

Die Beschriftung (Bleistift) ist unten abgeschnitten:

rechts links links rechts hinten hinten hinten 2
2 3 1 4 2 1 3 vorne

Beige-graues Papier, weiße Tiere: Bleistift, weiß, Gold, beige; blaue Tiere: Bleistift, graublau, braun, Gold sowie beim Affen mintgrün; braune Tiere: Bleistift, Gold, braun, Flieder, weiß

Maße: 4,6 x 20,2 cm

Foto: 9/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt.

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot 73, Abb. S. 166.



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3230-1919, V&A.

IX. E. 3231-1919 (M11C/133): Figürlicher Besatz des Treppensockels: drei Knaben goldenen Objekten: Kelch, Turm (-monstranz) und Platte

Beschriftung (Bleistift):

vorne links rechts
rechts 2 3
2

Beige-graues Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, weiß, grau, graublau, dunkelgrün; 2. Bleistift, Gold, braun, weiß, grau, graublau, mintgrün; 3. Bleistift, Gold, braun, weiß, grau, dunkelgrün, graublau

Maße: 8,8 x 8,6 cm

Foto: 9/3

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot 73, Abb. S. 166.

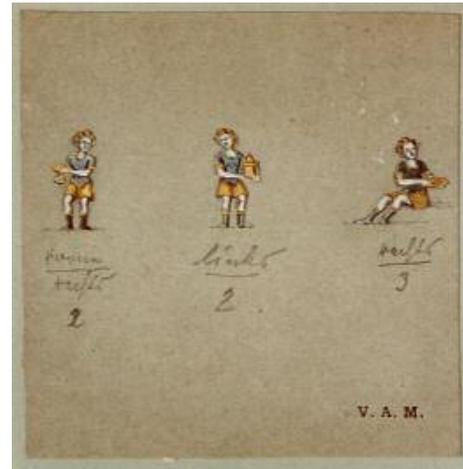


Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3231-1919, V&A.

X. E. 383-1919 (M11C/135): Holzbasis: Ornamentband für das untere Profil mit Bukett-Besatz

Beschriftung (Bleistift):

c 4 Stück

II III

(nicht ausgeführt)

III I

e 4 Bouquetchen

Beiges Papier, Bouquets: Bleistift, Gold, braun, grün, graublau, weiß, dunkelrotviolett, blau; Ornamentbänder: Bleistift, Gold, braun, mintgrün, weiß, gelbgrün, rotviolett, graublau

Maße: 10,6 x 13 cm

Foto: 9/26 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 3283-1919, V&A.

- XI. E. 3228-1919 (M11C/133): Holzsockel: Ringbesatz der kugelförmigen Füße in zwei Ansichten und Eckbesatz in Form von Chimären

Beschriftung (Bleistift):

a 4 Stück

b. 4 Stück

Beige-graues Papier, 1. Bleistift, weiß, Gold, braun, rot, grün; 2. Bleistift, Gold, violett, mintgrün; 3. Gold, braun, rotviolett, weiß, grau, grün, graublau
Maße: 10,2 x 5,3 cm

Foto: 8/36 (M.K.)

Literatur: Kat. Christie's London 2000, Lot 73, Abb. S. 166.



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3228-1919, V&A.

- XII. E. 2952-1919 (M11B/105): Ursprünglich geplante, den Giebel bekrönende Knospe

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, weiß, Gold, braun, rotviolett

Maße: 2,2 x 2,2 cm / Foto: 3/23 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 2952-1919, V&A.

13
1-12

Das vollständige Aussehen sowie der Verbleib der Ausführung, zu der die Detailzeichnungen I.-XII. gehören, war bis Ende 2000 ungeklärt, als der Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba bei Christie's in London innerhalb der Sammlung der Baroness Batsheva de Rothschild versteigert wurde.¹

¹ Kat. Christie's London 2000, Lot. 73.

Im Zuge der Vorbereitungen des Versteigerungskataloges konnte die Verfasserin der vorliegenden Arbeit alle (bis auf zwei) zum Stück gehörende Detailzeichnung erkennen.² Darüber hinaus stellte die Verfasserin fest, dass der Tempel dem Deckaufbau des schiffsförmigen Tafelgerätes auf Rädern (vgl. TA1, I.) gleicht. Vielmehr galten bis dato die hier nun unter I.-III. und XII. aufgeführten Details als Entwürfe für den Deckaufbau am Heck des Schiffes. Das Auktionshaus wurde über die Identität von Tempel und Deckaufbau in Kenntnis gesetzt, wobei der naheliegende Schluss lautete, dass Vasters das tempelförmige Detail offenbar zwei Mal verwenden wollte. Diese zunächst geäußerte Annahme fand Eingang in den Auktionskatalog.³



Abb. 12 Der nach Vasters' Entwürfen gefertigte Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba. Emailliertes Gold, Edelsteine, Ebenholz, Fruchtholz. Maße: 15,5 x 13 x 15 cm. Ehemals im Besitz der Baroness Batsheva de Rothschild (Foto: Kat. Christie's London 2000, S. 165).

Wie beim Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern (vgl. TA1) besprochen wurde, sieht es mittlerweile aber so aus, dass Vasters keinen zweifachen Gebrauch des Tempels beabsichtigte. Vielmehr entwickelte er mit hoher Wahr-

² Christie's war bereits die beiden unter I. und V. aufgeführten Detailentwürfe bekannt. Die übrigen teilte die Verfasserin der vorliegenden Arbeit Christie's mit, außer Entwurf X. und XII., die erst zu einem späteren Zeitpunkt erkannt wurden.

³ Kat. Christie's London 2000, S. 164: „It appears that Vasters intended to re-use the temple theme. A design exists, in its entirety, for an elaborate temple to be placed on the stern of a nef on wheels (...).“

scheinlichkeit aus dem bereits dort beschriebenen Deckaufbau ein eigenständiges Stück, den Salomonischen Tempel.

Die Annahme beruht auf der Tatsache, dass die Ausführung des Schiffes ohne Deckaufbau ausgestattet ist und auf der Erkenntnis, dass Vasters in keinem Fall kopierte, weder von historischen Stücken noch bei Eigenzitate. Immer veränderte er. Wäre der tempelförmige Deckaufbau für das Tafelgerät ausgeführt worden und verloren gegangen, oder wäre der Tempel nach dem Deckaufbau gestaltet worden, bzw. der Deckaufbau nach dem Tempel Salomons, gäbe es diese Übereinstimmung nicht. Statt dessen würden sich die tempelförmigen Details zwar gleichen, aber unterschiedliche Einzelheiten zeigen.

So entstand die Theorie, dass sich angesichts des überaus prächtig gestalteten Deckaufbaus, die Idee entwickelte, dieser gäbe einen prächtigen Tempel ab. Es galt nur, den ursprünglichen Deckaufbau mit einigen Details zu ergänzen und schon war aus dem Entwurf eines Stückes (Schiff mit Deckaufbau) zwei Objekte geboren (Schiff ohne Deckaufbau – immer noch sehr prächtig – und ein zauberhafter Tempel).

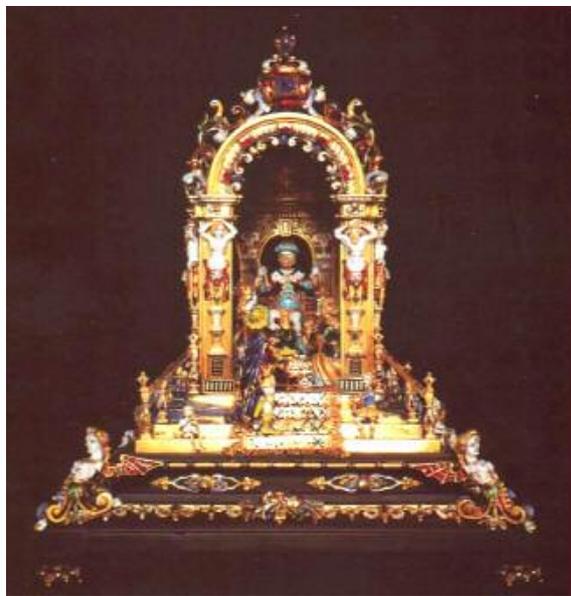


Abb. 13 Salomonischer Tempel – Vorderseite (Foto: Kat. Christie's London 2000, S. 169).

Den Tempel stellte Vasters auf einen Treppensockel (mit Geländern an den Ecken, VII. und einem Teppich an der Hauptseite, V.), der sich ganz um den Tempel herumzieht, und plazierte das ganze auf einer mit emaillierten Goldmottierungen besetzten (X.), profilierten Ebenholzbasis, die auf vier gedrückten Kugelfüßen

ruht und mit Chimären an den Ecken verziert ist (XI).

11

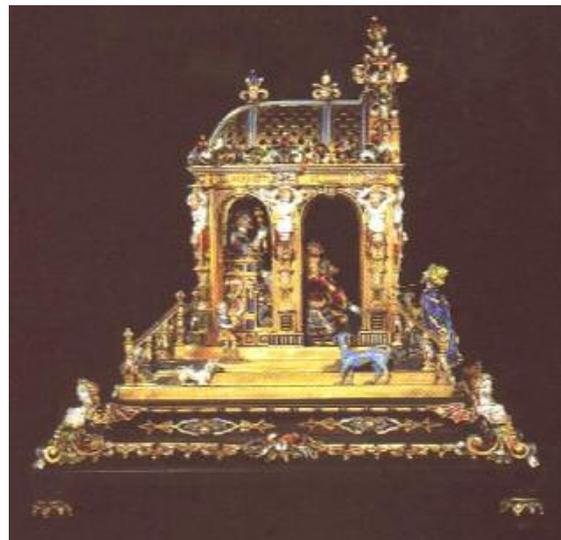


Abb. 14 Salomonischer Tempel – linke Seite (Foto: Kat. Christie's London 2000, S. 167).

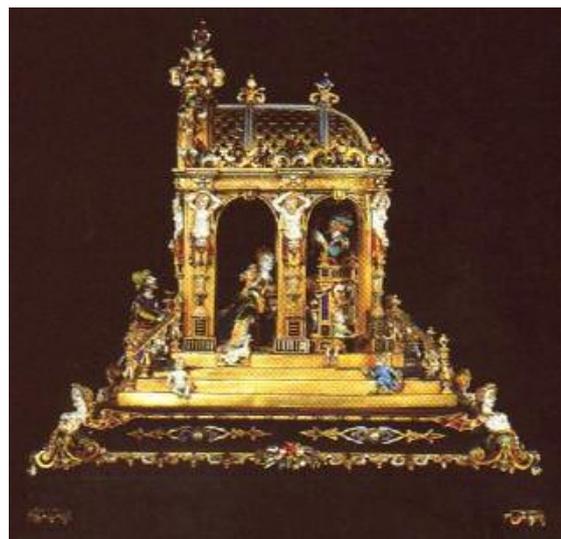


Abb. 15 Salomonischer Tempel – rechte Seite (Foto: Kat. Christie's London 2000, S. 167).

Neben den Hauptakteuren, dem thronenden Salomon im Tempel und der links vor ihm Referenz erweisenden Königin von Saba mit zwei Dienern (VI.), die Geschenke darreichen, besetzte Vasters die Treppenanlage mit fünf weiteren kleinen Figürchen und vier Tieren (drei Hunde, davon zwei weiß und einer blau, und ein blauer, Ball spielender Affe), die unter der Bedeutungsgröße der Hauptpersonen zusammengeschrumpft zu sein scheinen.

6

Hierbei reproduzierte Vasters, wohlgemerkt modifiziert, verschiedene Arbeiten seines Schaffens. Insgesamt gesehen erinnert der

7
5
10

Aufbau des Tempels an den oberen Bereich des Altar-Kabinetts (vgl. K1). Dort findet sich ein vergleichbarer Teppich auf der Treppe vor der Nische und die Treppe ist mit einem ähnlichen Geländer begrenzt.

Die Figur des auf der Treppe stehenden Dieners, ähnelt einem der heiligen drei Könige vom Altar-Kabinett (vgl. K1, Abb. 39).

Das Vorbild schließlich für den Ballspielenden Affen (VIII.) stammt vom Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi (TA3, Abb. 25). Dort orientierte Vasters seine Figuren und Tiere an historischen Fotografien, die er überarbeitete und in dieser Form für den Handstein verwendete.

Die gehäufte Wiederverwendung des eigenen, überarbeiteten Formenrepertoires unterstützt die oben genannte Theorie, dass aus einem ursprünglich als Deckaufbau geplanten Detail ein eigenständiges Stück geschaffen wurde: Da es kein historisches Vorbild für seinen Tempel gab, griff Vasters auf Vorbilder und Details aus seinem eigenen Werk zurück und veränderte sie.

Die Beschriftung auf VIII. und IX. gibt übrigens die Position der Figürchen und Tiere am Tempel wieder (*links, rechts, vorne, hinten*) und auf welcher der vier Stufen des Treppensockels sie sich befinden (*1* entspricht der obersten, *4* der untersten Stufe).

Auf der Detailzeichnung (X.) mit dem Ornamentband für das untere Profil der Holzbasis sowie dessen Bukett-Besatz verzeichnete Vasters an einem alternativem Vorschlag des Ornamentbandes (in der Mitte des Blattes), das es *nicht ausgeführt* wurde.

Die genauen Beschriftungen und Anweisungen auf allen Entwürfen deuten darauf hin, dass vermutlich nie eine elaborierte Gesamtzeichnung existierte, sondern eher eine Skizze, und das Stück unter Vasters' Anleitung in seiner eigenen Werkstatt entstand.

TA3. Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi

Restaurierung (?); Realisation: 1957 in einer Privatsammlung

I. E. 3218-1919 (M11C/132): Übermalte Fotografie: sitzende, männliche Figur (wohl Apostel)

Keine Beschriftung

Übermalte Fotografie, Gold, braun, weiß, grau, blau, grün, rot, altrosa

Maße: 4,2 x 3,3 cm

Foto: 8/25 (M.K.)

Zustand: Das bleihaltige Weiß ist schwarz umgeschlagen.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3218-1919, V&A.

II. E. 3219-1919 (M11B/132): Übermalte Fotografie: vier stehende Figuren: Engel, Maria Magdalena, Maria und Johannes

Keine Beschriftung

Übermalte Fotografie, 1. rot, dunkelgrau, Gold, graublau, grün, dunkelblau, braun; 2. grün, Gold, dunkelgrau, weiß, beige (Gesicht), dunkelviolet; 3. blau, Gold, braun, weiß, beige, gelbgrün, rot; 4. Gold, beige, (weiß der Gesichtes = Foto), Flieder, hellblau

Maße: 5,3 x 12,9 cm

Zustand: Das bleihaltige Weiß (Gesicht und Arme des Engels) ist schwarz umgeschlagen.

Foto: 8/26(M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3219-1919, V&A.

III. E. 3220-1919 (M11C/132): Übermalte Fotografie: sitzende, männliche Figur (wohl Apostel)

Keine Beschriftung

Übermalte Fotografie, Gold, braun, dunkelgrau, weiß, gelbgrün, blau, dunkelrotviolett, hellgrau

Maße: 4,4 x 3,5 cm

Foto: 8/27 (M.K.)

Zustand: Das bleihaltige Weiß ist schwarz umgeschlagen.

Literatur: unpubliziert

IV. E. 3221-1919 (M11C/132): Übermalte Fotografie einer stehenden, weiblichen Figur – Maria

Keine Beschriftung

Übermalte Fotografie, Gold, braun, weiß, dunkelgrau, blau, rot

Maße: 5,9 x 3,4 cm

Foto: 8/28 (M.K.)

Zustand: Das bleihaltige Weiß ist schwarz umgeschlagen.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 (links) R. Vasters, E. 3220-1919, V&A.

Abb. 4 (rechts) R. Vasters, E. 3221-1919, V&A.

V. E. 3222-1919 (M11C/132): Übermalte Fotografie: fünf Soldaten, Christus, ein Helm, fünf Schilde und acht Tiere

Keine Beschriftung

Übermalte Fotografie, Helm: Gold, braun, graublau; Soldat: Gold, braun, graublau, gelbgrün; Soldat: Gold, braun, graublau, mintgrün; Schild: Gold, braun, schwarz, hellgrün; Soldat: Gold, braun, graublau, türkis; Schild: Gold, rotviolett, schwarz; Christus: Umhang, Kreuzstab dazu gemalt; Gold, braun, graublau, rotviolett; Schild: Gold, rotviolett, schwarz; Soldat: Schwert dazu gemalt; rotviolett, Gold, graublau, grau (Wams), gelbgrün; Schild: Gold, schwarz, rotviolett; Soldat: rotviolett, grau, Gold, gelbgrün, blau, Flieder; Schild: Gold, schwarz, braun, rotviolett; Eule: Gold, braun, rotbraun, schwarz; Affe: Gold, braun, schwarz, violett; Vogel: Gold, braun, schwarz, rotviolett, mintgrün; Hund: Gold, weiß, braun, schwarz; Steinbock, springend; Gold, schwarz, braun, rotbraun; Hund: weiß, Gold, braun, schwarz; Schlange: Gold,

schwarz, mintgrün, dunkelgrün; Steinbock, stehend:
Gold, schwarz, braun, rotbraun
Maße: 9,8 x 18,7 cm
Foto: 8/29 (M.K.)
Zustand: Das bleihaltige Weiß ist oxidiert.
Literatur: unpubliziert

VI. E. 3223-1919 (M11C/132): Übermalte
Fotografie: stehende Figur: Johannes
Keine Beschriftung
Übermalte Fotografie, Gold, dunkelgrau, braun,
blau, rot
Maße: 6 x 3,3 cm
Foto: 8/30 (M.K.)
Zustand: Das bleihaltige Weiß ist oxidiert.
Literatur: unpubliziert

VII. E. 3224-1919 (M11C/132): Übermalte
Fotografie: kniende, männliche Figur
Keine Beschriftung
Übermalte Fotografie, Gold, braun, weiß, grau,
rotviolett, gelbgrün
Maße: 4,3 x 3,5 cm
Foto: 8/31 (M.K.)
Zustand: Das bleihaltige Weiß ist oxidiert.
Literatur: unpubliziert



Abb. 6 (links) R. Vasters, E. 3223-1919, V&A.
Abb. 7 (rechts) R. Vasters, E. 3224-1919, V&A.

VIII. E. 3225-1919 (M11C/132): Übermalte
Fotografie, eine Gruppe von drei Män-
nern, ein Engel und eine kniende,
männliche Figur – Christus

Beschriftung (Tinte):

Grüppchen

sende ich noch

Aermel + Stiefel

**können opake Emaillen sein sonst alles transpa-
rent**

Übermalte Fotografie, 1. Flieder, Gold, braun, grau,
schwarz, rot, gelbgrün, graublau / grün, Gold, grau,
braun, graublau / graublau, Gold, braun, grau, Flie-
der, hellblau, gelbgrün; 2. Gold, braun, grau, rot,
gelbgrün, weiß / grün, Gold, weiß, braun, graublau,
schwarz / graublau, Gold, braun, weiß, fliedervio-
lett; 3. Engel: graublau, Gold, braun, rot, weiß und
beige, graublau, blau / Christus: Gold, braun, beige,
weiß, graublau, blau

Maße: 6,1 x 13,6 cm

Foto: 8/32 (M.K.)

Zustand: Das bleihaltige Weiß ist oxidiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3225-1919, V&A.

Abb. 5 (unten) R. Vasters, E. 3222-1919, V&A.



- IX. E. 3226-1919 (M11C/132): Übermalte Fotografie: sitzende, männliche Figur mit überkreuzten Beinen

Keine Beschriftung

Übermalte Fotografie, grün, fliederviolett dunkelgrau, Gold, braun, weiß, grün, hellgrün (Stiefel)

Maße: 4,6 x 3,6 (oben) und 3,3 (unten)

Foto: 8/33 (M.K.)

Zustand: Das bleihaltige Weiß ist oxidiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3226-1919, V&A.

- X. E. 3418-1919 (M11C/146): Graublau geziegeltes Haus mit rundbogigen Fensteröffnungen, Dachhaus und Dachreiter in zwei Ansichten (Seiten- und Vorderansicht)

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

unten stahlblau transparent
1

60 _____ ?

b

Hellbeiges Papier, Gold, braun, weiß, graublau, schwarz, blau, rotviolett, türkis

Maße: 7,1 x 8,4 cm

Foto: 12/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist einige Flecken auf. Das Rot des Daches vom Dachhauses (links: Seitenansicht) ist verwischt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 3418-1919, V&A.

- XI. E. 3419-1919 (M11C/146): Graublau geziegelter Conchenbau an einem Turm mit Balustrade und halbem Kirchenbau in zwei Ansichten (Seiten- und Vorderansicht), Zwillingfenster und Dachreiter

Beschriftung (Bleistift):

a
1 2

Hellbeiges Papier; Gold, weiß, grau, schwarz, graublau, türkis

Maße: 7,4 x 8,1 cm

Foto: 12/16 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3419-1919, V&A.

- XII. E. 3420-1919 (M11C/146): Graublau geziegeltes Torhaus mit rotem Dach und Dachreiter, in drei Ansichten

Die Beschriftung ist ganz rechts beschnitten (Tinte, Bleistift):

Beschläge stahlblau transparent
das übrige grau blau opak

1 Stück 7 Gr 14 []

Hellbeiges Papier; braun, Gold, rotviolett, graublau, blau, weiß

Maße: 7,2 x 9,1 cm

Foto: 12/17 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 3420-1919, V&A.

- XIII. E. 3421-1919 (M11C/146): Graublau gezeigelttes Tor mit rotem Dach und zwei Dachreitern in zwei Ansichten und einer Bleistiftskizze

Die Beschriftung ist rechts beschnitten (Bleistift):

1 Stüc[k]

Hellbeiges Papier, braun, Gold, weiß, rotviolett, graublau

Maße: 5,8 x 6,4 cm / Foto: 12/18 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

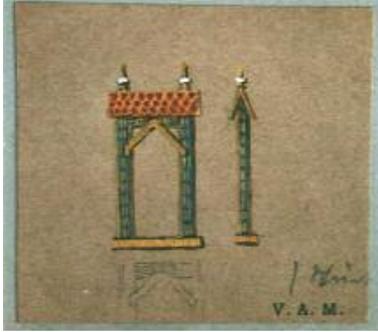


Abb. 13 Reinhold Vasters, E. 3421-1919, V&A.

- XIV. E. 3422-1919 (M11C/146): Sarkophag mit schräg gestelltem Deckel und weißem Grabtuch

Beschriftung (Bleistift, Tinte):

Deckel bleibt Gold

von beiden Seiten

innen weiß

1 Stück außen grau blau

opak

Hellbeiges Papier; Bleistift, Gold, braun, weiß, schwarz, graublau

Maße: 5,1 x 8,4 cm / Foto: 12/19 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 14 Reinhold Vasters, E. 3422-1919, V&A.



Abb. 15 Reinhold Vasters, E. 3423-1919, V&A.

- XV. E. 3423-1919 (M11C/146): Zwillingfenster, Rippenfenster, rundbogige Tür und Abendmahlstisch mit Kelchen und Tellern

Beschriftung (Bleistift):

1

b 2 Stück

Hellbeiges Papier, 1. braun, Gold, weiß; 2. braun, Gold, graublau, blau; 3. braun, Gold, weiß, graublau; 4. braun, weiß, Gold, schwarz

Maße: 5,2 x 5,9 cm

Foto: 12/20 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- XVI. E. 3424-1919 (M11C/146): Geländer, ein Torhaus mit Satteldach und Giebelreiter (in zwei Ansichten)

Die Beschriftung ist rechts beschnitten (Bleistift):

1 1 2 Stü[ck]

Hellbeiges Papier, 1. braun, Gold, weiß; 2. braun, Gold, weiß, graublau, rotviolett; 3. braun, Gold, weiß, rotviolett, blau, graublau

Maße: 6,9 x 5,7 cm

Foto: 12/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert

- XVII. E. 3425-1919 (M11C/146): Roter Turmhelm mit hochgezogenem Glockendach und rundbogiger Fensteröffnung

Die Beschriftung ist rechts beschnitten (Bleistift):

a

1

2 St[ück]

Hellbeiges Papier, Gold, braun, weiß, rotviolett

Maße: 7,1 x 3,5 cm

Foto: 12/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und hat zwei Flüssigkeitsränder (über und unter der Darstellung).

Literatur: unpubliziert



Abb. 16 (links) R. Vasters, E. 3424-1919, V&A.

Abb. 17 (rechts) R. Vasters, E. 3425-1919, V&A.

XVIII. E. 3426-1919 (M11C/146): Weiß gefugte, goldgezielte Ruine mit blauem Sockel und schwarzem Torbogen
Beschriftung (Bleistift):

1

Hellbeiges Papier, Bleistift, Gold, braun, graublau, schwarz, rosa

Maße: 3,6 x 5,2 cm

Foto: 12/22 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 18 Reinhold Vasters, E. 3426-1919, V&A.

XIX. E. 3427-1919 (M11C/146): Zwei Torhäuser in je drei Ansichten

Beschriftung (Bleistift):

1

1

2

2 Stück

Hellbeiges Papier, 1. Bleistift, weiß, Gold; 2. Bleistift, Gold, graublau, weiß, schwarz; 3. graublau, Gold, braun, weiß, graublau; 4. braun, Gold, blau, weiß; 5. braun, Gold, weiß, rotviolett, blau; 6. Bleistift, Gold, weiß

Maße: 8,4 x 10,7 cm / Foto: 12/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert

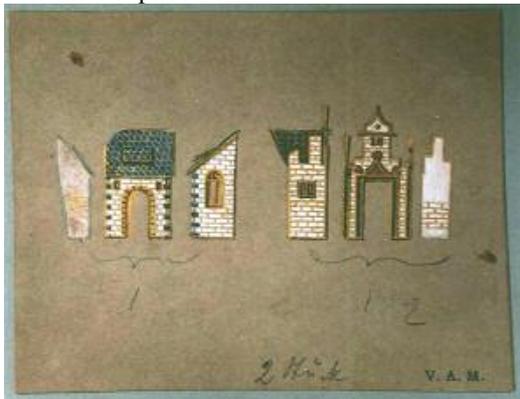


Abb. 19 Reinhold Vasters, E. 3427-1919, V&A.

XX. E. 3428-1919 (M11C/146): Festungsartiges Gebäude mit variierten Fensteröffnungen und roten Giebeltürmen

Beschriftung (Bleistift):

1

Hellbeiges Papier, braun, Gold, weiß, pink, rotviolett, schwarz

Maße: 3,8 x 4,5 cm

Foto: 12/24 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 20 Reinhold Vasters, E. 3428-1919, V&A.

XXI. E. 3429-1919 (M11C/146): Bogen mit Turmdach, runder Turm mit rundbogigem Tor und Kuppeldach mit Dachreiter

Beschriftung (Bleistift):

1

1

4 Stück

Hellbeiges Papier, 1. braun, Gold, rotviolett, schwarz, weiß; 2. braun, Gold, rotviolett, weiß, schwarz, graublau

Maße: 7,8 x 4,4 cm / Foto: 12/24 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 21 Reinhold Vasters, E. 3429-1919, V&A.

21 Detailzeichnungen wurden für einen Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi gefertigt. Hierbei benutzte Vasters – wie bereits im Falle eines Anhängers mit Meerjungfrau (A4) – Fotografien offenbar authentischer Details (I.-IX.) und Figuren, die er, teilweise verändernd, bemalte und Fehlendes ergänzte, beispielsweise die Fahne der Christusfigur (vgl. V.). Das heute ins Schwarze umgeschlagene, bleihaltige Weiß entstellt insbesondere die Gesichter der Figuren.

Die Figuren stimmen genauestens mit einem Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi überein, der 1957 von Rheims als deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts veröffentlicht wurde. Zu diesem Zeitpunkt befand sich das Stück in einer (wohl französischen) Privatsammlung.¹

¹ Rheims 1959, Abb. S. 256. Der Autor geht inhaltlich nicht auf das Stück ein. Die Bildunterschrift lautet: „Sur un bloc de minéral, probablement un aérolythe, un artiste du XVIe siècle a exécuté“



Abb. 22 Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi. Fuß: Silber, getrieben, vergoldet. Aufbau: Mineralgestein, emailliertes Gold. Deutschland, 16. Jahrhundert oder das nach Vasters' Entwürfen entstandene Stück? (Foto: Rheims 1957, S. 256).

Der Tafelaufsatz mit Handstein im Rheims erhebt sich über einem getriebenen, vierpassförmigen, gebuckelten und silbervergoldeten Fuß mit Früchten und figürlicher Verzierung sowie einem gedrungenen Schaft mit einem von Masken besetzten Nodus. Auf einem ebenfalls vierpassförmigen, gebuckelten, schalenartigen Unterfang ist ein hoch aufragendes, offenbar mehr oder weniger unbearbeitetes Mineralgestein angebracht, welches – floral verziert – die verschiedenen Stationen des Leidens Christi in mehreren Ebenen (nicht streng getrennten Registern) beherbergt.

Gewissermaßen das Mineralgestein stützend, finden sich unten die Architekturen wieder, die Vasters in seinen Detailzeichnungen X. bis XIII. und XVI. bis XXI. festhielt. Beispielsweise ist ganz rechts das Gebäude mit Dachhaus zu erkennen, das Vasters auf Entwurf X. darstellte, während sich gegenüberliegend, ganz links also, der kirchenartige Bau mit Turm (XI.) ausmachen lässt, an den rechts ein runder Turm (XXI.) anschließt. Inspirierend

té des scènes de la vie de Jésus. Base en argent doré repoussé de masques, de fruits et de figures, supportant un plateau découpé à jours de motifs de fleurs émaillées et de chauve-souris. L'artiste a utilisé les »creux« du minerai pour les garnir d'éléments en or enrichi d'émaux translucides. Une résurrection domine l'ensemble de cet extraordinaire objet. Allemagne, XVI^e siècle. (Coll. particulière).“

mag für die Architekturen ein im Victoria and Albert Museum in London verwahrter Deckelbecher mit einer phantastischen Turmstadt gewirkt haben.²

Zwischen den letztgenannten Gebäuden befindet sich eine Dreiergruppe, die ganz- und halbfigurig mit unterschiedlichen Armhaltungen auf der übermalten Fotografie VIII. zu finden ist. Trotz der Fotoqualität kann beim Tafelaufsatz mit Handstein auf der rechten Seite darüber eine Zweiergruppe mit vorgestreckten 23
Händen ausgemacht werden, die mit den zwei bemalten Figuren auf II. korrespondiert.

Bekrönend ist schließlich ganz oben der auferstandene Christus (vgl. V.) auf dem Deckel 5
seines mit dem Grabtuch belegten Sarkophags angebracht (vgl. XIV.). Er ist umgeben von den römischen Soldaten (vgl. V.), die auf Pilatus' Befehl drei Tage lang sein Grab bewachten. Die Männer mit ihren Schilden sind, teilweise vom Schlaf übermannt, in sich zusammengesunken.



Abb. 23 Detailansicht: oberer Abschluss (Foto: Rheims 1959, S. 256).

Anhand der Abbildung und ohne eine Untersuchung kann und darf unmöglich sicher behauptet werden, ob Rheims die auf Vasters' Entwürfe zurückgehende Ausführung illustriert oder ob es sich um das Vorbild von Vasters' Arbeit handelt, auf das die Fotografien der Figürchen im Konvolut zurückzuführen sind. Es gilt innerhalb der Überlegungen folgendes zu bedenken:

1. Mit Objekten übereinstimmende Zeichnungen im Konvolut führten und führen in nahezu allen Fällen zur korrekten Bestimmung ange-

² V&A Inv.Nr. 245-1874, Sebastian Lindenast d.Ä., letztes Viertel des 15. Jahrhunderts. Zum Becher siehe Kohlhaussen 1968, Nr. 349, Abb. 447-448 und Farbabb. S. 292.

lich authentischer Arbeiten und einer Neueinschätzung als Stücke des 19. Jahrhunderts.

2. Eine vollständige Übereinstimmung der von Vasters' entworfenen Details mit denen auf der Abbildung im Rheims (Häuser und Türmchen, Schilde der Soldaten), soweit das Foto einen Vergleich erlaubt, lässt auf eine Arbeit von Vasters schließen, da Vasters nicht detailgetreu kopierte.

3. Hinweis darauf, dass die Figuren in Vasters' Werkstatt gefertigt wurden, die Emaillierung aber extern stattfand, gibt der Goldschmied auf einer der übermalten Fotografien (VIII.). Unter der halbfigurigen Dreiergruppe kündigte er an: *Grüppchen sende ich noch - Aermel + Stiefel können opake Emaillen sein sonst alles transparent*

4. Schließlich weist das Fehlen eines Gesamtentwurfes bzw. einer Zeichnung des gebuckelten Fußes auf eine Restaurierung des im Rheims abgebildeten Stückes hin. Allerdings wird es sich in diesem Fall um eine sehr umfangreiche Restaurierung, eine beinahe vollständige Neufassung gehandelt haben, denn alle Architekturen gehen auf Vasters zurück, ebenso wie der Sarkophag mit dem Tuch. Die Figuren wurden nach seinen Anweisungen mit einer neuen Emailfassung versehen vermutlich das ganze Stück zusammengefügt.

Bisher ließ sich (über erhaltene Gipsabgüsse) nur eine Werkstatt nachweisen, welche nach Zeichnungen von Vasters Objekte ausführte: Die Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André fertigte hauptsächlich von Vasters entworfene Anhänger im Stil der Renaissance. Zudem gibt es Hinweise, dass zumindest Teile, sprich Applikationen bzw. Beschläge von Vasters' Kabinettschränken und Hausaltären in Paris bei André hergestellt wurden (vgl. K1, K2 und H1) und auf Fassungen von Pokalen etc. wies Rudolf Distelberger³ hin.

Es ist jedoch ungewiss, ob Vasters der Werkstatt André bereits fertig gestellte Teile zwecks Emaillierung zusandte, denn in diesem Fall finden sich keine französischen Hinzufügungen zur Beschriftung.

Die Tatsache, dass das Stück in einer französischen Publikation über französische Sammler als Beispiel eines außergewöhnlichen Sammlungsobjektes abgebildet ist, lässt an Frédéric Spitzer als Auftraggeber denken, der viele von Vasters' Neufassungen, Ergänzungen und neu-

en Kreationen in alten Stilen beauftragte bzw. als deren Auftraggeber anzusehen ist.

Trotz der christlichen Thematik dürfte der von Vasters entworfene bzw. restaurierte Tafelaufsatz mit Handstein ein reines Schauobjekt gewesen sein.

Die in eine Gebirgslandschaft integrierten Architekturen erinnern an Hans Frey (Schwieger- vater von Albrecht Dürer) zugeschriebene Entwürfe von Tischbrunnen, die in der Universitätsbibliothek zu Erlangen verwahrt werden.⁴ Die Vergleichbarkeit mag daher rühren, dass eine „Verwendung von Handsteinen in Verbindung mit Tisch- und Zimmerbrunnen im 16. Jahrhundert sehr beliebt war“⁵.



Abb. 24 Ausschnitte aus Entwürfen von Tischbrunnen als Aufsatz. Hans Frey zugeschrieben. Aquarellierte Federzeichnungen, Erlangen, Uni. Bibl. (Fotos: Kohlhaussen 1967, Abb. 397, links, Abb. 398, rechts).

Einige Details der überarbeiteten, historischen Fotografien, so der graublau Affen auf V., verwendete Vasters ein weiteres Mal am Salomonischen Tempel (TA2, VIII.), bei welchem er den Schwanz des Tieres und einen Ball in dessen rechter Hand ersetzte.

Auch ein liegender weißer Hund (viertes Tier von links auf Detailzeichnung V.) findet sich am Salomonischen Tempel wieder (vgl. TA2, VIII. – drittes Tier von links).



Abb. 25a (links) Ausschnitt aus Abb. 5
Abb. 25b (rechts) Ausschnitt aus E. 3230-1919 vom Salomonischen Tempel (TA2, VIII.).

⁴ Zu den Entwürfen und Hans Frey siehe Kohlhaussen 1967, S. 256-257 und S. 525. – Zu Frey siehe Saur, Bd. 44, S. 508, Frey, Hans (Hanns) (um 1450-1523 Nürnberg).

⁵ Lehne 1985, S. 135.

³ Distelberger 1993.

TA4. Tafelaufsatz in Form eines Schiffes (Nef)

Realisation: unbekannt

Datiert: 1858

I. E. 2593-1919 (SS62): Nef mit Neptun und Putti

Beschriftung (Tinte), auf den Wülsten des Fußes:

zu treiben

zu treiben

Beiges Papier, Bleistift, rotbrauner Buntstift, Tinte

Maße: 68,2 x 50,8 cm

Foto: 26/8 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert

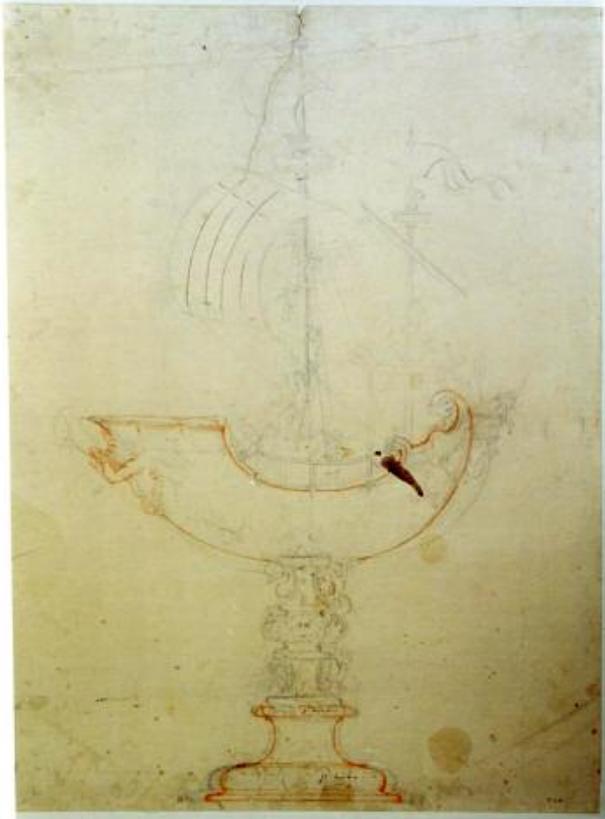


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2593-1919, V&A.

II. E. 2595-1919 (SS62): Nef mit Neptun als Schaftfigur

Keine Beschriftung

Datiert auf dem Felsen-Sitz Neptuns: 1858

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 76,6 x 50,7 cm

Foto: 26/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist diverse Flecken auf, ist stark vergilbt und brüchig (Säureschaden): Teile des Blattes sind abgebrochen (am linken Rand in einer Höhe von 19,7 cm und die linke untere Ecke). Am oberen Blattrand ist links vom Großmast ein senkrechter, 15,95 cm langer Riss mit kleineren Blattverlusten.

Literatur: unpubliziert

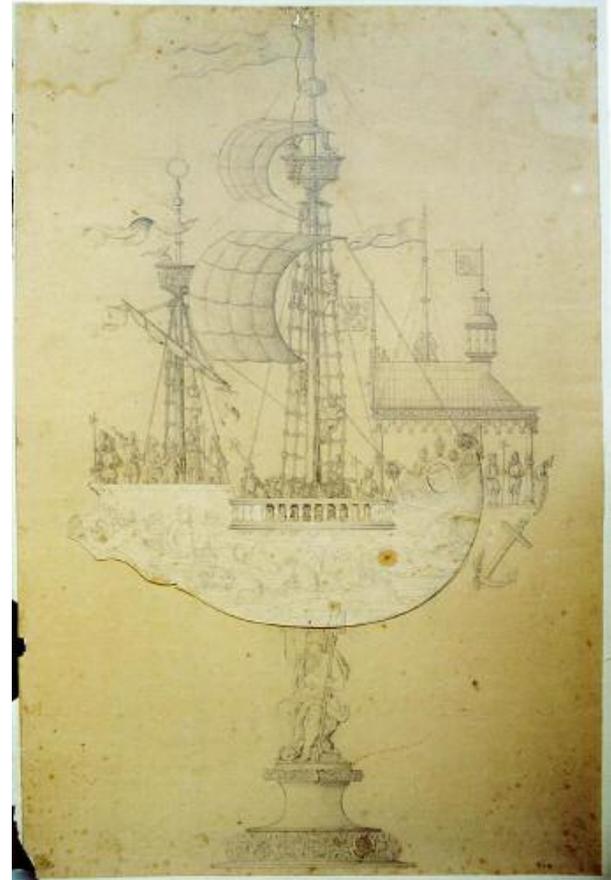


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2595-1919, V&A.

Im Vastersschen Konvolut existieren zwei Zeichnungen eines Tafelaufsatzes in Form eines Schiffes (Nef¹): eine Skizze (I.) mit Neptun und Putten als Besatzung und eine in Bleistift erstellte, weiterentwickelte Gesamtzeichnung (II.) mit Neptun als Schaftfigur, einer aus Matrosen und Soldaten (Landsknechte) bestehenden Mannschaft und einem über das Heck des Schiffes ragenden Deckaufbau.

Als Basis dient ein auf beiden Blättern identischer, runder Fuß mit zwei reich ornamentierten Wülsten – oben halb so groß wie unten – und einer glatten und unverzierten Hohlkehle dazwischen. Während auf I. der *zu treiben*[de] Dekor mit Masken zwischen Roll- und Bandelwerk auf der Skizze nur angedeutet ist, ist er auf Gesamtentwurf II. detailliert mit Muscheln bereichert dargestellt.

Die Schäfte beider Zeichnungen unterscheiden sich grundlegend: Während auf der Skizze (I.) ein mit delphinförmigen Spangen besetzter

¹ Der französische Ausdruck für (Kirchen-) Schiff „Nef“ gab Tafelaufsätzen in Form eines Schiffes ihre in der deutschen Literatur wenig anzutreffende Bezeichnung.

Schaft mit Nodus angedeutet wurde – der Dekor des Nodus lehnt sich mit Masken am Fuß an –, bildet der sitzende Neptun auf II. den Schaft. Die Figur entspricht dem Meeresherrn auf I. der auf einem Felsen vor dem Großmast sitzt. Bekleidet mit einem Tuch, das er wie eine Toga trägt, stützt Neptun mit seiner erhobenen Rechten und dem Kopf den Schiffsrumpf, der weil er mit der anderen Hand seinen auf den Boden gestellten Dreizack hält, dessen Spitzen vor den Schiffsrumpf ragen. Ein mit einem Delphin, einer Schildkröte und einer Schnecke bevölkerter Felsen dient Neptun als Sitz, welcher auf einer runden Basis angebracht ist.



Abb. 3 Der Fuß mit Bandelwerk und Masken – bei der Ausführung getrieben – sowie der Neptunschiff von II. – Ausschnitt aus Abb. 2.

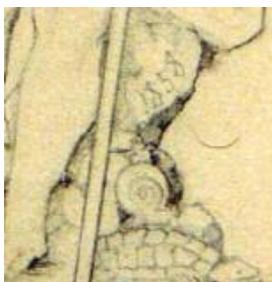


Abb. 4 Die Datierung 1858 schrieb Vasters auf Neptuns Felsensitz rechts neben seinem Bein – Ausschnitt aus Abb. 2.

4 Neben Neptuns unverhüllten, linken Bein schrieb Vasters über der Schildkröte auf den Felsen die Datierung 1858. Der Entwurf ist eine seiner frühesten Arbeiten.

Die Form des Schiffsrumpfes mit einem in ein Muschelhorn blasenden Triton als Galionsfigur – auf I. (wie der Fuß) mit farbigem Stift hervorgehoben – wurde auf II. nahezu übernom-

men. Lediglich die dem runden Einzug der Schiffswand in der Mitte folgende Reling wurde auf II. in eine gerade verlaufende verändert. Während durch die ovale Öffnung dahinter auf I. die Ankerkette geführt ist, setzte Vasters in diese auf II. ein (leeres) Wappenschild, das von einem breiten Ornamentstreifen eingefasst ist. Dieser endet an der Reling sowie am Heck in einer mit einer grotesken Maske besetzten Volute. Auf der Skizze (I.) hingegen ist die Heckvolute als grotesker Delphinkopf geformt. Ein schmales, profiliertes Band fasst hier wie dort den Schiffsrumpf ein.

Zudem wurde der unverzierte Schiffskörper der Skizze – die Wandung – auf der Zeichnung mit einer detaillierten Darstellung ergänzt. Auf einem separaten Blatt gezeichnet, ist es aufklappbar auf II. montiert. Die Zier des Schiffsrumpfes erstreckt sich von der Galionsfigur am Bug bis zum Heck und zeigt ein Getümmel von Nereiden sowie ausgelassen im Meer herumtollenden Putten, die miteinander oder mit Delphinen spielen. Obwohl es vorstellbar ist, dass der Schiffskörper in (vergoldetem) Silber getrieben wurde, scheint die Darstellung auf einen aus einem Stück Bergkristall geschnittenen Schiffsrumpf mit Galionsfigur zu verweisen, der graviert oder im Intaglioschnitt verziert werden sollte.

5



Abb. 5 Der auf einem separaten Blatt dargestellte Schiffsrumpf mit im Meer tummelnden Nereiden, Putten und Delphinen sowie der Galionsfigur am Bug – Ausschnitt aus Abb. 2.

Wird das separate Blatt hochgeschlagen, öffnet sich der Blick auf das Deck, auf welchem dicht gereiht der größte Teil der 26-köpfigen Besatzung steht, welche die wesentlich weniger zahlreichen Putten von I. ersetzen: Die ihren vielfältigen Tätigkeiten nachgehende Mannschaft verdeutlicht den Moment des Ankerns.

6, 7

Am Bug schauen zwei Landsknechte in voller Rüstung aufs Meer hinaus. Hinter ihnen

schließen sich drei Musiker an, ein blasender Trompeter, gefolgt von einem Trommler und einem Posaunisten. Während zwei weitere Landsknechte um den Fockmast stehen, in dessen Mastkorb ein Matrose mit einem Fernglas Ausschau hält, steigt ein anderer Matrose, nachdem er das Segel gerafft hat, die Wanden herab.



Abb. 6 Das aufgeschlagene Blatt mit dem Schiffsrumpf erlaubt einen freien Blick auf die Besatzung von II. – Ausschnitt aus Abb. 2.

Dachreiter (hinten) trägt einen Fahnenmast und überragt den Schiffsrumpf. Hier stehen zwei weitere Männer, ein Matrose und ein Landsknecht, derweil ganz hinten ein Mannschaftsmitglied den Anker zu Wasser lässt.

Anstelle des Deckaufbaus, welcher zwei Fahnen mit steigenden Löwen trägt, hatte Vasters auf I. ursprünglich ein zeltartiges Sonnensegel geplant.

Trotz der teilweise militärischen Mannschaft verfügt das detailfreudig mit voller Takelage dargestellte Nef (II.) über keinerlei kriegerische Ausstattung wie Kanonen, welche die vergleichsweise ähnlich realistisch anmutende historischen Arbeiten zumeist besitzen. Zu nennen sind hier insbesondere das Burghley Nef im Victoria and Albert Museum, London (eine Pariser Arbeit von 1483), das in Nürnberg vor 1503 gefertigte Schlüsselfelder Schiff im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, oder ein Schiff („Alt de Tiefenthal Nef“) im British Museum, London (französische Arbeit, um 1530).²

8

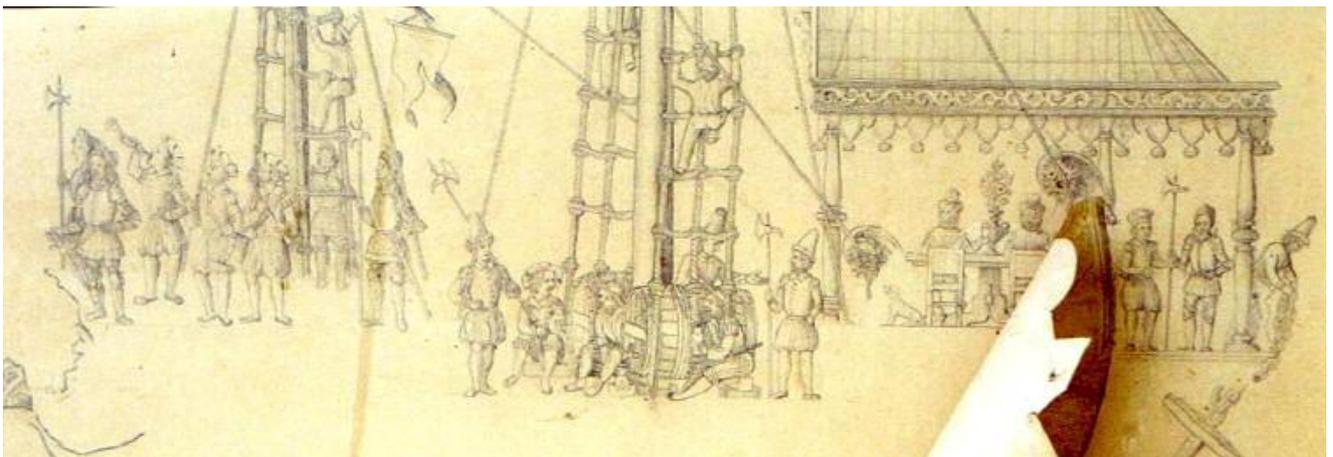


Abb. 7 Besatzung auf dem Deck von II. – Ausschnitt aus Abb. 2.

Umstanden von drei Hellebarden-Trägern haben sich zu Füßen des Großmastes drei rege unterhaltende Zecher um zwei Fässer versammelt – aus dem vorderen wird gerade eine Kanne gezapft. Unterdessen klettern vier Matrosen zum noch voll geblähten Top- und Großsegel, während zwei weitere den Ausguck (Mastkorb) besetzt halten – der eine schaut gebannt nach vorn, obwohl der andere ihn auf etwas in der anderen Richtung aufmerksam zu machen versucht.

Am Heck des Schiffes sitzen zwei trinkende Männer an einem mit einer Blumenvase geschmückten Tisch mit einem Hund zu ihren Füßen im Deckaufbau. Dieses an den Seiten offene, von Stützen getragene Zeldach mit

Ganz im Gegenteil vermitteln die friedlich beisammen sitzenden, trinkenden Männer am Großmast und im Deckaufbau auf Entwurf II. Nef eher den Eindruck einer zuende gehenden Vergnügungsfahrt – obwohl eine gewisse Wachsamkeit dargestellt wurde – und geben damit ein weniger lebhaftes Bild vom Treiben auf einem Schiff wieder als zum Beispiel die insgesamt 74 Figürchen – Matrosen, Soldaten, ein Mönch, ein Geistlicher, ein Koch etc. des Schlüsselfelder Schiffes³.

² Zu „Medieval Silver Nefs“ und den genannten Stücken vgl. u.a. Oman 1967, bes. Taf. VIII, XV, XXII. – Siehe auch Anm. 4.

³ Vgl. zum Schlüsselfelder Schiff Kat. Nürnberg 1985, S. 209 (mit Literaturhinweisen); Kohlhaussen 1967, Nr. 338, Abb. 406-418).



Abb. 8 Das Schlüsselfelder Schiff – Tafelaufsatz in Form eines Schiffes). Silber, teilvergoldet, gegossen, getrieben, graviert, gepunzt, emailliert. Nürnberg vor 1503. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. H.G. 2146 (Foto: Kat. Nürnberg 1985, Farbabb. 1).

Auch hinsichtlich der Schiffsgestaltung unterscheidet sich Vasters' Arbeit von vergleichbaren authentischen, die in der Regel zeitgenössische venezianische und niederländische Schiffstypen nachbilden – alle hier genannten historischen Stücke im Stile der Gotik. So verzichtete Vasters zugunsten der Darstellung auf der Wandung auf eine Plankengliederung des Schiffsrumpfes. Außerdem ersetzte er den beinahe symptomatischen Drachen am Bug durch seinen Triton. Zudem scheint der Deckaufbau eher auf dekorative Aspekte zurückzugehen als an historischen Vorbildern angelehnt zu sein.

„Abgesehen von den seit dem 14. Jahrhundert meist in einfacher Bootsform hergestellten Weihrauchschiffchen kommt der schiffsförmige Behälter seit dem 13. Jahrhundert für kirchliche wie weltliche Zwecke vor. Im kirchlichen Bereich diente er als Reliquiar und ex voto, als Dank für glückliche Rettung aus Seenot. (...) Zu gleicher Zeit dienten Silberschiffe an der höfischen Tafel als Weinbehälter (...) [und] als Salzfass. (...) Aus französischen Miniaturen und Inventaren läßt sich eine weitere Verwendung als auszeichnender Dekor ablesen. Sie standen auf der Tafel vor dem Herrscher und seinen bevorzugten Gästen. Neben solchen

großen Schiffsaufsätzen dienten gleichzeitig kleinere als Gewürzbehälter.“⁴

Vasters gestaltete sein an die Tradition der Schiffsaufsätze angelehntes Stück im Stil des endenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts.

Die Idee, einen Neptun als Schaftfigur einzusetzen, mag von einer im Grünen Gewölbe zu Dresden verwahrten und von Jakob Zeller 1620 geschaffenen Fregatte in Elfenbein inspiriert worden sein.⁵ Dort trägt, vergleichbar mit Entwurf II. Neptun das Schiff auf seinem Kopf und einer erhobenen Hand. Stilistisch und kompositorisch gibt es zum stark bewegten Neptun in Dresden allerdings keine Vergleichspunkte.

Das leere Wappenschild rechts neben der Reling auf der Bleistiftzeichnung (II.), welches vermutlich gegenüberliegend durch ein weiteres ergänzt wird, dürfte darauf hinweisen, dass beabsichtigt war vorzutäuschen, das Schiffes stamme aus dem Besitz eines Herrscherhauses oder war ehemals Eigentum einer ranghohen Person.

Eine vergleichbare Provenienz-Fälschung ist beim Trinkhorn auf Fabelwesen (P49) zu beobachten, bei dem die leeren Wappenschilder (vgl. P49, II.) bei der Ausführung mit den Wappen gefüllt wurden, welche Personen zugeordnet werden konnten (u.a. Lorenz von Bibra, Bischof von Würzburg⁶).

Bereits beim Trinkhorn war auf eine Beschreibung auf der Rückseite des einen Entwurfes (vgl. P49, I., Abb. 6) hingewiesen worden, in der neben einem *Horn* und einem *goth[ischen] Becher* ein *Schiff* an zweiter Stelle genannt wird. Wie dort schon festgestellt wurde, erhielten sich im Konvolut nur zwei Zeichnungen von *Schiffen*, die damit gemeint sein dürften: die hier unter I. aufgeführte Skizze und der Bleistiftentwurf II.⁷ Da in die Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild zu Frankfurt am Main sowohl ein *Horn* als auch ein *goth[ischer] Becher* eingingen, wäre es mög-

⁴ Kohlhaussen 1967, S. 266; Zur Bedeutung und Verwendung, Funktion und Zweck kirchlicher und profaner Tafelaufsätze in Form eines Schiffes siehe daneben Lehne 1985, S. 75 ff.

⁵ Zum Stück vgl. Syndram 1994, S. 90: „Fregatte, Elfenbein, Gold, Eisen, sig. Jakob Zeller, Dresden, dat. 1620, H. 115 cm, B. 80 cm, [Inv.Nr.:] II.107.“

⁶ Vgl. Luthmer 1883, Taf. I.

⁷ Das Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern (TA1) und der Anhänger in Form eines Schiffes (A2) werden kaum gemeint sein.

lich, dass auch das *Schiff* für diese Sammlung bestimmt war.



Abb. 9 Tafelaufsatz in Form eines Schiffes, dat. 1682, Hans Conrad Deucher (1611-1688). Silber, teilvergoldet. Höhe: 65 cm. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv.Nr. LM 20813 (Foto: Lösel 1983, Abb. 122, Kat. 119d).

ziers Franz von Sonnenberg an seine Vaterstadt aus.

Besteht keinerlei Zweifel an der Authentizität des Tafelaufsatzes im Schweizerischen Landesmuseum Zürich, ist darin wohl Vasters' direktes Vorbild zu erkennen.

- Abschließend sei auf einen authentisch geltenden Tafelaufsatz in Form eines Schiffes im Schweizerischen Landesmuseum Zürich verwiesen.⁸ Die datierte (1682) Arbeit von Hans Conrad Deucher (Töucher) (1611-1688, Meister 1637) erhebt sich auf einem fein gravierten Fuß mit Veduten in Blattranken und verfügt über einen knienden, den bemannten Dreimaster tragenden Triton als Schaft, welcher der ausgeführten Schaftfigur vom Quarz-Pokal in Form einer Muschel mit Neptun (P29, Abb. 2) sehr nahe steht. Die Schiffswandung ist mit Akanthusranken und, wie auf Entwurf II., mit Fischen und Tritonen fein getrieben verziert. Ein weiterer Vergleichspunkt mit Entwurf II. ist, dass hier wie dort auf dem Deck eine Tafelgesellschaft installiert ist. Wie auf Vasters' Entwurf klettern diverse Matrosen in den Bänden, besetzen den Mastkorb und gehen ihren vielfältigen Tätigkeiten nach. Daneben besitzt das Schiff in Zürich eine Vielzahl von Wimpeln – das Wappen und die Stifterinschrift auf der fein gravierten Heckflagge weisen den Tafelaufsatz als Geschenk des Luzerner Patri-

⁸ Zum Stück siehe Lösel 1983, Nr. 119d, S. 177, 178, Abb. 122 – Inv.Nr. LM 20813.

TA5. Tafelaufsatz mit Blumen

Realisation: unbekannt

Datierung: ca. 1858-60

I. E. 2591-1919 (SS62): Tafelaufsatz mit Blumen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, gelb und grün aquarelliert

Maße: 78,2 x 30 cm

Fotos: 26/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und fleckig. In einer Höhe von 48,6 cm (von unten) wurde ein 1,3 cm breiter Streifen einmontiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2591-1919, V&A.

II. E. 2702-1919 (M12A/52): Bekrönung des Tafelaufsatzes: Blumenvase

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 41,4 x 19,5 cm

Foto: 20/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2702-1919, V&A.

Der in Bleistift gezeichnete, im Schalenbereich grün und gelb aquarellierte Entwurf (I.) von Vasters geht auf eine Nürnberger Arbeit von Wenzel Jamnitzer (1508-1585) aus dem Jahre 1549 zurück, dem sogenannten Merkelschen Tafelaufsatz.

Während sich der obere Teil der Zeichnung deutlich am Vorbild von Jamnitzer orientiert, wählte Vasters eine eigene Lösung für Schaft, Schale und Fuß. Den figürlichen Schaft des Renaissance Meisters (auf der Visierung die weibliche Personifikation der Freigebigkeit, Abundantia mit ihrem Attribut dem Füllhorn - bei der Ausführung eine die Schale auf dem Kopf tragende Karyatide)¹ ersetzte Vasters durch zwei aufeinander gestellte Vasenelemente. Die obere Vase verzierte er mit Früchten sowie weiblichen, aus Rollwerk wachsenden Büsten, die untere mit Blattköpfen auf gebogenen Halsen sowie einander abwechselnden Satyrmasken mit Ringen im Mund und Frucht-

¹ Ein Vergleich der Visierung (die Eigenhändigkeit von Jamnitzer ist nicht ganz gesichert) und des ausgeführten Merkelschen Tafelaufsatzes findet sich in Kat. Nürnberg 1987, Nr. 7, S. 102.; Vgl. auch Kat. Nürnberg 1985, Nr. 299 (Zeichnung) und Nr. 15 (Tafelaufsatz). 1806 war der Aufsatz vom Nürnberger Kaufmann Wolfgang Merkel gekauft worden, und gelangte über die Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt, sowie die Sammlung Mannheimer, in den Besitz des Rijksmuseum Amsterdam. Das Stück ist aufgeführt in Luthmer 1885, Tafel I., II. und III. und Luthmer 1890, S. 21: Dort wird die den Schaft bildende weibliche Figur als „Mutter Erde“ bezeichnet.; Vgl. auch Tait (II.) 1988, Kat. Nr. 11, bes. S. 102ff; Lehne 1985, S. 145-146.

arrangements, die ebenfalls mit Ringen behangen sind.

Darüber erhebt sich die Schale, weniger weit auskragend als bei Jamnitzers Arbeit und mit durchbrochenem Blumengeflecht anstelle des kompakten Gefäßes mit Fruchtgirlanden, über einem figürlich verzierten, reich ornamentierten Unterfang. Offenbar änderte Vasters den Gefäßrand, denn dieser wurde mit einem Blattstreifen in I. eingefügt.

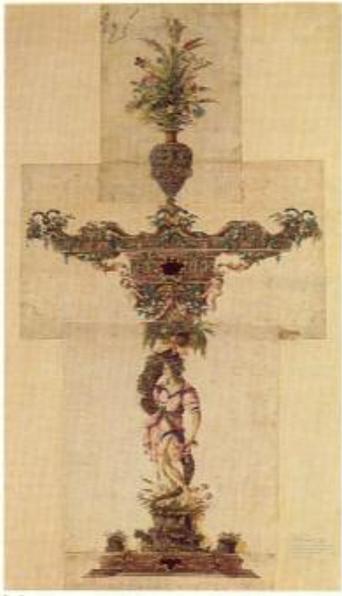


Abb. 3 (links) Visierung zum Merkelschen Tafelaufsatz. Nürnberg, um 1548-49. Aquarell, zusammengeklebt aus 3 Blättern. Feder in Braun, farbig laviert. Maße: 96,6 x 49,8 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Hz 5360 (Foto: Kat. Nürnberg 1987, S. 61).

Abb. 4 (rechts) Wenzel Jamnitzer, Der Merkelsche Tafelaufsatz, Nürnberg, 1549. Silber, getrieben, gegossen, geprägt, geätzt, vergoldet und bemalt. Höhe: 100 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. RBK 17040 (Foto: Kat. Nürnberg 1985, Farbabb. 10).

Gemäß dem Vorbild von Jamnitzer steht im Innern der als Fruchtkredenz konzipierten Schale eine kleine Vase mit Blumenstrauß, die Vasters in einer weiteren Bleistiftzeichnung (II.) festhielt.

Über dem eingezogenen, godronierten Hals der Vase erweitert sich diese in einen ausgestülpten Vasenrand, über den einige Blätter des Blumenstraußes ragen. Im unteren Bereich sorgfältig alle Einzelheiten zeigend und nach oben hin skizzenhafter werdend, ist das Busch- und Blumenwerk mit zahlreichen dominanten

Blüten und Blattformen vollständig dargestellt, während der Blumenstrauß auf I. nur zu zwei Dritteln skizziert ist (Blatt I. scheint oben nicht nachträglich beschnitten zu sein). Ein für Vasters typisches Entwurfsverfahren wird deutlich: Oft vernachlässigte er auf Gesamtdarstellungen Einzelheiten, für die Detailzeichnungen erstellt wurden – ähnlich seinem Habitus, bei Restaurierungen bereits Vorhandenes nicht darzustellen.

Bei seinem Blumenstrauß ließ sich Vasters nicht allein vom Vorbild Jamnitzers leiten. Insbesondere die großen, dominanten Blüten unterscheiden sich vom kleinteilig zerfaserten Busch- und Blumenwerk des Merkelschen Tafelaufsatzes. Er dürfte auch von Augsburger Blumenvasen des ausgehenden 16. Jahrhunderts inspiriert worden sein, wie sie beispielsweise von Christoph Epfenhauser (gest. 1598)² hervorgebracht wurden. Eines seiner Stücke ging in das kunsthistorische Museum, Wien, ein. Besonders interessant in diesem Zusammenhang erscheint schließlich eine Blumenvase in Schloß Cappenberg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund.³

5



Abb. 5 Blumenvase von Raimund Laminit (gest. 1600). Augsburg, 1592. Silber, teilvergoldet. Schloß Cappenberg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Inv.Nr. C5737 (Foto: Kat. Augsburg 1980, Nr. 716).

Im Gegensatz zur eher schlichten Vase des Vorbildes von Jamnitzer, beschränkte sich Vasters nicht auf ein mit Masken verziertes Band, sondern entwarf eine flächendeckende Verzierung aus Masken zwischen Rollwerk, das Fruchtbuketts flankiert. Deutlich sind auf

² Saur, Bd. 34, S. 202, Epfenhauser (Oepfenhauser, Christoph Leonhard (Christoph Lienhart), gestorben 1598. Er gilt als Spezialist für Silberblumen und -sträuße; Thieme-Becker, Bd. 10, S. 575.

³ Zum Stück und dessen Fertiger Raimund Laminit vgl. Kat. Augsburg 1980, Bd. II: Rathaus, S. 333, Nr. 716. Zu Laminit vgl. Thieme-Becker, Bd. 22, S. 264.

den senkrechten Rollwerkbändern kleine Öffnungen zu erkennen – ein Indiz für (Edelstein-) Besatz.

Die Vase erhebt sich auf einem kleinen runden Fuß, getragen von schlangenschwänzigen, geflügelten und gebusten Sphingen mit Girafenhälsen, welche der Schalenrand auf I. verbirgt. Jamnitzers Aufsatz wird im Gegensatz dazu auf einem hoch aufragenden, aus Harpyen gebildeten Schaft getragen. Verdeutlicht man sich die Tiefe von Vasters' Schale, muss auch seine Vase von einem Schaft getragen werden, für den sich im Konvolut jedoch keine Zeichnung erhalten hat.

Grundlegend unterscheidet sich der Fuß des Tafelaufsatzes (I.) von Jamnitzers Vorbild mit dem von Pflanzen und Getier reich überzogenen Felsensockel auf mehrpassigem Grundriß. Gegenüber Vasters' detaillierter Zeichnung erscheint der auf Konstruktionslinien beschränkte, runde und abgetreppte Fuß, mit konisch nach oben gezogenem, glatten Mittelstück zwischen zwei Wülsten nur angedeutet.⁴

Der Merkelsche Tafelaufsatz, dessen Name sich von seinem früheren Besitzer, dem Nürnberger Kaufmann Paul Wolfgang Merkel, herleitet, wurde im Auftrage des Nürnberger Rates geschaffen. Nachdem die alte Reichsstadt ihre Selbständigkeit verloren hatte, erwarb Merkel ihn 1806, wodurch er ihn angeblich vor dem Einschmelzen bewahrte⁵. In Privathand befindlich, bekamen nur wenige das Werk zu sehen. Von 1875 bis 1880 befand sich der Tafelaufsatz als Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum, bis es Anfang der 1880er Jahre in den Besitz des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt, ging.

Schon 1828 war der Tafelaufsatz durch eine Publikation des Vereins „Nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde mit einer Beschreibung und einem Kupferstich bekannt gemacht“⁶ worden. Ein Exemplar dieser Veröffentlichung befand sich in Vasters' Bibliothek.⁷

Vasters' Tafelaufsatz mit Blumen dürfte als Interpretation des Merkelschen Tafelaufsatzes zu verstehen sein. Zu seiner Zeit wurde der Tafelaufsatz sehr bewundert und man sah ihn als „Hauptbeispiel deutscher Renaissance und als Vorbild für die im historistischen Stil der Spätrenaissance schaffenden Künstler“.⁸

Wann der Tafelaufsatz gefertigt wurde, ist ungewiss. Allerdings zeigt die Zeichnung (I.) vergleichbare Merkmale mit einem der frühesten Entwürfe von Vasters: dem Tafelaufsatz in Form eines Schiffes (TA4), dessen Zeichnung (I.) seine Datierung trägt: 1858. Der Entwurf des Tafelaufsatzes mit Blumen wird im gleichen Zeitraum entstanden sein.

⁴ Eine sehr ähnliche Fußform besitzt ein Kreuz (SO18).

⁵ Luthmer 1890, S. 23: „In diesem Jahr aber (...) wurden die einzelnen Stücke des Stadtschatzes durch bayerische Kommissare öffentlich verkauft, um meistens in den Schmelztiegel zu wandern.“ Es erscheint fraglich, ob gerade Jamnitzers Meisterstück diesem Schicksal zum Opfer gefallen wäre.

⁶ Vgl. Katalog Nürnberg 1985, S. 221.

⁷ Kat. Aachen 1909, Lot 739: „Nürnberg. – Die Nürnberger Künstler. Heft III: Wenzel Jamnitzer, Goldschmied. M[it] 3 Kupfertafeln. N[ürnberg] 1828.“

⁸ Kat. Nürnberg 1985, S. 221.

TA6. Bergkristall-Tafelgerät mit Schale und Vase

Realisation: Zuletzt, Christie's London, 1986

I. E. 2650-1919 (M12A/35): Tafelgerät – z.Zt. nicht auffindbare Zeichnung

Keine Beschriftung

Papier: unbekannt, „ink and bodycolour“¹

Maße: unbekannt (ca. 20 x 22 cm)²

Foto: siehe Literatur

Literatur: Versteigerungskatalog Christie's London, A collection of objets of vertu, Wednesday 17 December 1986, S. 40.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2650-1919, V&A (Foto: Kat. Christie's London 1986, S. 40).

- 1 Das Tafelgerät aus Bergkristall (I.) erhebt sich auf delphinartigen Füßen, die, in Maskarons erweitert, in die flache, als geschweiften Dreieck gebildete Schale überleiten. Im Zentrum der Schale erhebt sich eine nahezu eiförmige Deckelvase auf dreieckigem Fuß mit eingezogenen Seiten. Der innere Schalenrand und die mit einem Blattkranz unterfangene Gefäßrandeinfassung zeigen ein floralen Ornamentband aus Blüten, Blättern und Blattranken. Als Deckelknopf dient eine kleine, floral gefasste Bergkristall-Kugel.
- 2 Die Ausführung nach diesem z.Zt. nicht auffindbaren Gesamtentwurf befand sich Ende 1986 auf dem Kunstmarkt in London. So weit es anhand der Abbildungen von Entwurf und

¹ Kat. Christie's London 1986, S. 40. Die Ausführung des Tafelgeräts wurde unter Lot 95 für £ 30,000-40,000 angeboten.

² Die ungefähren Maße sind aus den Größenangaben der Ausführung ermittelt, unter der Voraussetzung, dass wie bei Vasters üblich das Stück in einem Verhältnis von 1:1 ausgeführt wurde. Zur Größe der Realisation vgl. Kat. Christie's London 1986, S. 41.

ausgeführtem Objekt feststellbar ist, korrespondiert kein Detailentwurf im Konvolut.

Das ausgeführte Stück scheint mit der Zeichnung vollkommen einher zu gehen, außer dass Schale und Vase einen reichen Schliff aufweisen³, den Entwurf I. nicht zeigt.



Abb. 2 Tafelgerät mit Schale und Vase, Ausführung Vasters Entwurf. Bergkristall, Gold, vergoldetes Silber und Email. Maße: Breite der Schale: 22 cm, Höhe der Vase: 13,3 cm (Foto: Kat. Christie's London 1986, S. 40).

Derartige Tafelgeräte dienten einstmals als Kredenzen von kostbaren Gewürzen und Salz. Die Zeichnung eines vergleichbaren Stückes, allerdings ohne Vasenaufsatz, das vermutlich 1687 dem Tafelsilber Ludwigs XIV. zugefügt wurde, führt vor, welche Art von Objekten Vasters als Vorbild für seinen Entwurf dienen. Eine Anlehnung an den Stil des Francesco Salviati ist besonders an den knorpeligen Fußes von Vasters' zu spüren (vgl. VOR1 -6).



Abb. 3 Zeichnung einer Gewürzdose aus dem Tafelsilber Ludwigs XIV. Wohl um 1687 geliefert. Stockholm, Nationalmuseum (Foto: Hernmarck 1987, Abb. 443).

³ Kat. Christie's London 1986, S. 41: „crystal body and domed cover engraved with C-scrolls and anthemion“.

U1. Zylindrische Tischuhr mit Merkur
Realisation: unbekannt

I. E. 3494-1919 (M11C/155): Tischuhr
mit Merkur, Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 20,4 x 13,3 cm

Foto: 13/36 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist etwas verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

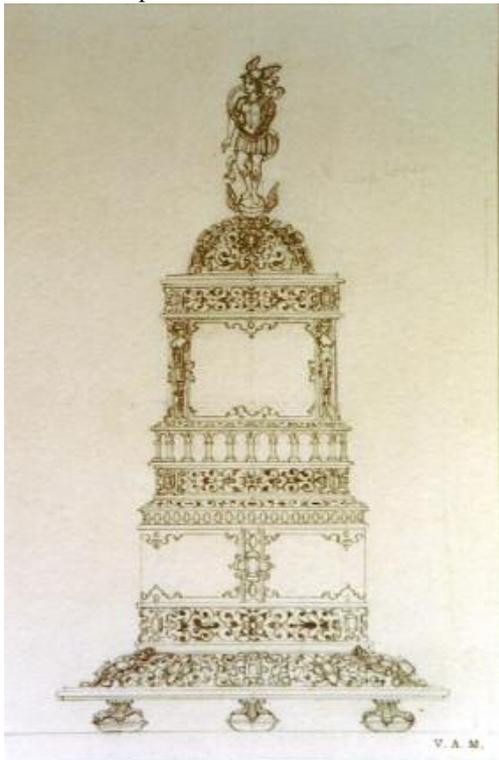


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3494-1919, V&A.

II. E. 2664-1919 (M12A/40): Tischuhr
mit Merkur

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, schwarz, Gold, weiß,
blau, grün, graublau, rotviolett, orangerot

Maße: 27,1 x 16, 8 cm

Foto: 19/14 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

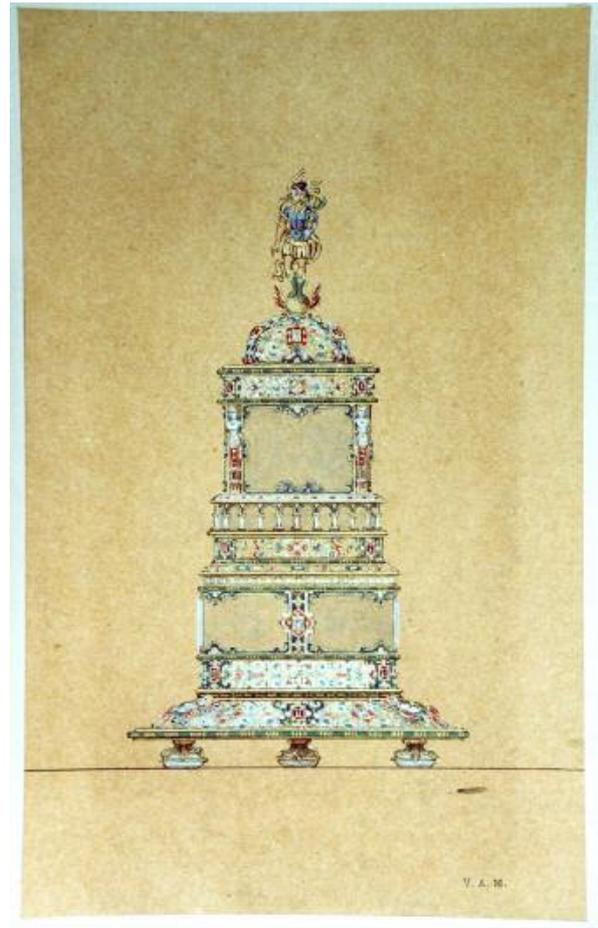


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2664-1919, V&A.



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3118-1919, V&A.

III. E. 3118-1919 (M11B/119): Basis in
Aufsicht und Zierrand in Seitenansicht

Beschriftung (Bleistift, rote Tinte):

sechs Felder 1 Stück

VI.

Beiges Papier, 1. Bleistift, grün, dunkelgrün, Gold,
weiß, blau, rotviolett; 2. Bleistift, Gold, grün, dun-
kelgrün

Maße: 10,4 x 10,9 cm / Foto: 6/10 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3121-1919, V&A.

- IV. E. 3121-1919 (M11B/119): Vier Details: Chimären und Rollwerkfassung (Basis), Vogelfüße und Fassung der gedrückten Kugeln in je zwei Ansichten

Beschriftung (Bleistift):

3 Stück 3 Stück

3 Stück

3 Stück

15 Gr. 8 Th.

Beiges Papier, 1. Gold, braun, Bleistift, blau, rotviolett, weiß, grau, grün; 2. Gold, braun, blau, weiß, rotviolett, grün; 3. Gold, braun, grün; 4. und 5. Gold, blau, braun

Maße: 6,9 x 12,8 cm

Foto: 6/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- V. E. 3111-1919 (M11B/119): Unterbau mit unterer Rahmenleiste

Beschriftung (Bleistift, rote Tinte):

1 Stück

I (rote Tinte)

Beiges Papier, Bleistift, Gold, blau, braun, weiß, grün, rotviolett

Maße: 4,3 x 11,2 cm

Foto: 26/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

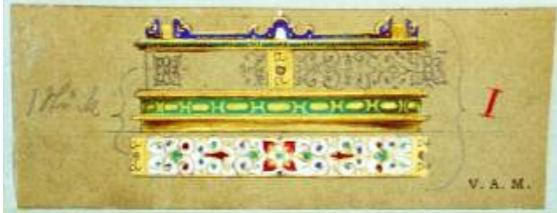


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3111-1919, V&A.

- VI. E. 3115-1919 (M11B/119): Unterbau, obere Rahmenleiste und Detailzeichnungen der Bänder

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

II 1 Stück

Beiges Papier, 1. Bleistift, weiß, braun; 2. Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, blau; 3. Bleistift, Gold, weiß, grün, blau

Maße: 5 x 9,3 cm

Foto: 6/9 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

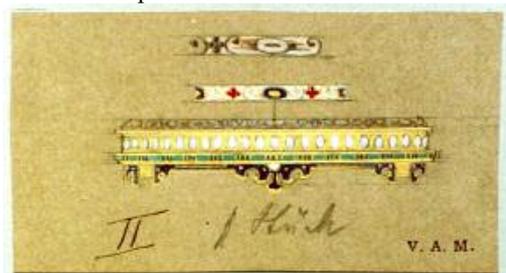


Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3115-1919, V&A.

- VII. E. 3119-1919 (M11B/119): Aufbau, unterer Teil des zweiteiligen Sockels
Beschriftung (Bleistift, rote Tinte):

1 Stück

III.

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, grün; 2. Bleistift, Gold, weiß, grün, rotviolett

Maße: 4,6 x 10,9 cm

Foto: 6/11 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3119-1919, V&A.

- VIII. E. 3112-1919 (M11B/119): Aufbau, oberer Teil des Sockels (Arkatur)

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

III

1 Stück

Beiges Papier, Bleistift, Gold, blau, rotviolett, weiß

Maße: 4,75 x 11 cm

Foto: 26/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

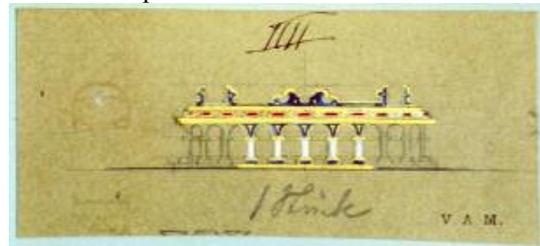


Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3112-1919, V&A.

- IX. E. 3113-1919 (M11B/119): Details: senkrechte Rahmenleiste mit Fassungen (Unterbau), weibliche Herme (senkrechte Rahmenleiste, Aufbau), verschiedene Fassungen der Bänder

Beschriftung (Bleistift):

3 Stück

3 Stück

3 Stück

3 Stück 3 Stück

Früchtchen + Blättchen

frei hoch auf punktiertem

Goldrand

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, weiß, grün, rotviolett, blau; 2. Bleistift, Gold, braun, weiß, rotviolett, blau; 3. Bleistift, Gold, braun, blau, weiß; 4. Bleistift, Gold, braun, blau, rotviolett, weiß; 5. Bleistift, Gold, braun, blau, weiß

Maße: 7,1 x 12,5 cm

Foto: 6/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3113-1919, V&A.

X. E. 3120-1919 (M11B/119): Aufbau, obere Rahmenleiste

Beschriftung (rote Tinte, Bleistift):

V.

1 Stück

Beiges Papier, Bleistift, Gold, blau, weiß, grün, rotviolett

Maße: 4,3 x 10,3 cm

Foto: 6/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt hat rechts einen großen Fettfleck. Trotz der Beschriftung von Vasters steht die Montierung auf dem Kopf.

Literatur: unpubliziert

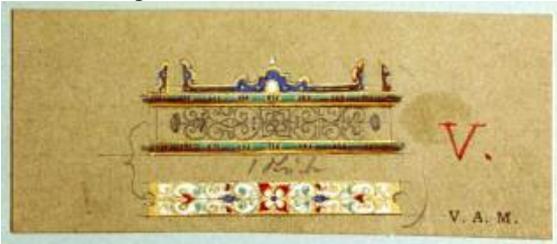


Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 3120-1919, V&A.

XI. E. 3122-1919 (M11B/119): Kuppel (oberer Abschluss) und dessen senkrechte Leisten mit Fassungen

Beschriftung (Bleistift):

3 Stück

1 Halbkugel

Beiges Papier, 1. rotviolett, Gold, braun, blau, grün; 2. Gold, Bleistift, rotviolett, blau, weiß; 3. Bleistift, weiß, Gold, blau, grün, rotviolett

Maße: 7,1 x 6,7 cm

Foto: 6/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

XII. E. 3114-1919 (M11B/119): Blütenförmige Unterlegscheibe unter Merkurs Basis

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

3 Stück

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, braun; 2. Bleistift, Gold, braun, rotviolett

Maße: 6,8 x 5,4 cm / Foto: 6/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 11 (links) R. Vasters, E. 3122-1919, V&A.

Abb. 12 (rechts) R. Vasters, E. 3114-1919, V&A.

XIII. E. 3117-1919 (M11B/119): Merkur – vollplastische Figur, Bekrönung der Uhr

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Beiges Papier, Gold, braun, weiß, blau, grau, grün, rotviolett, Bleistift

Maße: 6,8 x 2,3 cm / Foto: 28/21 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

XIV. E. 3116-1919 (M11B/119): Zifferring

Keine Beschriftung

Beiges Papier, schwarz, Gold, weiß

Maße: 7 x 7,1 cm / Foto: 6/9 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 13 (links) R. Vasters, E. 3117-1919, V&A.

Abb. 14 (rechts) R. Vasters, E. 3116-1919, V&A.

- Vasters fertigte fünfzehn Zeichnungen für die von Merkur bekrönte, runde Tischuhr: eine Bleistiftzeichnung der ganzen Uhr (I.), eine farbige, von I. gepauste Gesamtzeichnung auf Transparentpapier (II.), wie der leicht verschmutzte Zustand von I. bestätigt, sowie dreizehn Detailzeichnungen aller goldemaillierten Einzelteile (III.-XV.). Ein Vergleich von Gesamt- und Detailzeichnungen zeigt bis auf wenige Veränderungen übereinstimmende Einzelteile. Sechs der Details, die das Gehäuse bilden, nummerierte Vasters mit römischen Ziffern. Bis auf seine Nummer VI. (Entwurf III.), die ganz unten zu platzieren ist, verdeutlichen die von I. bis V. bezeichneten Entwürfe übereinandergelegt den I. und II. entsprechenden Aufbau der Uhr.
- Die 18 cm hohe Tischuhr – eine Zylinderuhr – ruht auf drei gedrückten, von Vogelfüßen gehaltenen, weiß gefassten Kugeln, welche, von einer grün geschmelzten und mit goldenen, senkrechten Strichen verzierten Fassung gehalten, in die gewölbte Basis eingeschraubt sind (IV.).
- Das mit grünem Schmelz und senkrechten Goldstrichen geschmückte Rändchen wird unten an der Basis wiederholt (III.). Das weißgrundige Ornamentband mit bunt (blau, grün und rotviolett) abgesetzten, goldenem Volutenwerk ist mit einem Rhythmus aus zwei unterschiedlich gerahmten, facettiert geschliffenen Edelsteinen und figürlichen Applikationen in Gestalt von weiblichen, halbfigurigen Mischwesen bereichert: Die blütenförmige, rote Rahmung der Diamanten ist Teil des Ornamentbandes, während die Rollwerkrahmung der Rubine wie die Halbfiguren auf Rollwerk als Besatz konzipiert sind (IV.).
- Das Ornamentband der Basis findet sich ohne Halbfiguren in Variationen an der gesamten Uhr wieder und wird wie an der Basis jeweils von einem grün geschmelzten Rändchen mit der senkrechten Strichzier eingefasst.
- Über der Basis erhebt sich die zweiteilige, durchfensterte Uhr. Den Unterbau (V., VI.) mit querrechteckigen Öffnungen leitet ein Ornamentband mit von Rollwerk gerahmten Rubinen ein. Die Öffnungen dürften bei der Ausführung mit (Bergkristall-) Tafeln geschlossen sein, die den Blick auf das Uhrwerk gestatten. Dennoch mögen sie mit gravierten oder geschliffenen Ornamenten verziert sein. Bedingt durch die Perspektive zeigen beide Gesamtansichten zwei Öffnungen im Unterbau,
- allerdings weist die senkrechte Rahmung der Öffnungen – Leisten mit blütenförmig verzierter Fassung (IX. links) – vielmehr deren Stückzahl auf drei Öffnungen hin.
- Der leicht verjüngte Aufbau wird durch einen zweiteiligen Zwischensockel eingeleitet: Auf einem Ornamentband (VII.) steht eine rundbogige Arkatur mit weiß geschmelzten Stützen (VIII.). Wiederum leicht verjüngt, erhebt sich darauf eine Zone mit beinahe quadratischen Öffnungen (auf I. und II. ist nur eine sichtbar), deren senkrechte Rahmung, hier mit applizierten, weiblichen Hermen (IX., Mitte), wiederum auf drei Öffnungen verweist.
- Einem Architrav ähnlich gestaltet, beendet ein weiteres Ornamentband (X.) den Aufbau.
- Eine von Vasters als *Halbkugel* bezeichnete, in Anlehnung an die Ornamentbänder verzierte, Kuppel (XI.) bildet den oberen Abschluss, der auf I. und II. durchbrochen gearbeitet erscheint, während die Detailzeichnung den Eindruck einer geschlossenen Kuppel vermittelt. Diese bekrönt, gestützt von einer blütenförmigen Unterlegscheibe (XII.) eine Merkur-Figur (XIII.) auf einer geflügelten, goldenen Kugel.
- Keine der beiden Gesamtansichten gibt einen Hinweis darauf, wo an der Uhr der 4,7 cm im Durchmesser betragende Zifferring (XIV.) abzulesen ist. Möglich wäre eine Anbringung um die Kuppel des Merkur (horizontales Zifferblatt), wobei der Durchmesser des Aufbaus (Profil über dem obersten, grün geschmelzten Rändchen) dem äußeren Maß des Zifferblatts entspricht und die Annahme bestätigt. Oder bei der ausgeführten Uhr befindet sich das Zifferblatt im oberen Teil des Aufbaus (vertikales Zifferblatt).
- Bei der Lösung mit horizontalem Zifferblatt könnte die Geste des Merkur funktionell interpretiert werden. Dient etwa sein nach unten zeigender rechter Arm als Zeiger? Sollte dies zutreffen, dürfte sich bei der gefertigten Uhr entweder der Zifferring drehen oder die Kuppel mit dem Merkur.
- Viele Arbeiten von Vasters orientieren sich an Stücken im Kunsthistorischen Museum, Wien. Auch hier dürfte er von einem Stück aus der Wiener Sammlung beeinflusst gewesen sein und die Idee seiner Bekrönungsfigur gefunden haben: Ein vergleichbarer Merkur bekrönt den sog. „Merkur-Becher“.¹

¹ Zum Stück vgl. u.a. Kris 1932, Nr. 34, Taf. 83; Hemmarck 1978, Abb. 32, S. 77.

15b Zudem erhielt sich im Konvolut eine Bleistiftzeichnung eines Merkurs.



Abb. 15a (links) Deckelbekrönung in Gestalt eines Merkur vom sog. „Merkur-Becher“. Gold. Deutschland oder Frankreich, um 1560. Wien, Kunsthistorisches Museum (Foto: Hernmarck 1978, Ausschnitt aus Abb. 32).

Abb. 15b (rechts) Bleistiftzeichnung eines Merkurs. Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3521-1919, V&A – siehe Anhang 8, 8c.).



Abb. 16 Das „Tudor Clock Salt“. Silber, Paris, 1532-33, die Bergkristall-Schale mit Deckel ist eine moderne Rekonstruktion. Höhe: 39 cm. London, British Museum (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 384).

16 Form und Aufbau der Uhr stehen dem „Tudor Clock Salt“ nahe: die von Vogelfüßen gehaltenen Kugeln, auf denen die Uhr ruht, der zweiteilige Aufbau – wenngleich der Unterbau dort

dort polygonal ist und nur der Aufbau einen runden

17a, b

Durchmesser besitzt –, insbesondere aber der durchbrochene kuppelförmige Abschluss der Uhr, der hier wie dort von einer stehenden Figur bekrönt wird.

Beim „Tudor Clock Salt“ stellt die Kuppel den Deckel einer Bergkristall-Schale dar (Salz-fass). Beide wurden als moderne Rekonstruktionen erkannt.²

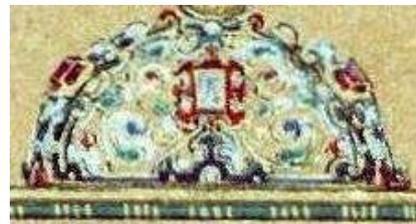


Abb. 17a (oben) Ausschnitt der Kuppel (Deckel des Salz-fasses) des „Tudor Clock Salt“ – siehe Abb. 16.

Abb. 17b (unten) Ausschnitt der Kuppel von Vasters' Tischuhr, Ausschnitt aus Abb. 2.

Bei Vasters' Uhr hingegen könnte die Kuppel eine Stundenglocke (Glocke für den Stunden-schlag) enthalten.³

² Dazu und zum „Tudor Clock Salt“ siehe Hernmarck 1978, S. 221, Abb. 384.

³ Vgl. z.B. eine Türmchenuhr mit durchbrochenem Kuppelabschluss aus der Sammlung Baron von Korff im Berliner Kunstgewerbemuseum, abgebildet in: Alte Uhren. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bd. VIII., Berlin 1979, Nr. 44, S. 115-116.

U2. Zylindrische Tischuhr mit Kronos (Chronos)

Realisation: unbekannt – wohl gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris

Ligatur: VR

I. E. 2666-1919 (M12A/40): Zylindrische Tischuhr mit Chronos und anderen Figuren

9 Monogrammiert mit den ligierten Buchstaben **VR** (Tinte) im Bergkristall rechts an der Basis – wohl für Reinhold Vasters.

Hellbeiges Papier, Gold, weiß, rosa, grün, schwarz, rotviolett, graublau; Kristall: hellblau aquarelliert

Maße: 27 x 16,8 cm

Foto: 19/16 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2666-1919, V&A.

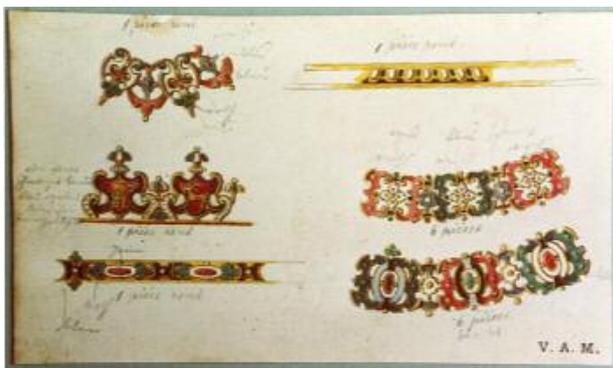


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2938-1919, V&A.

II. E. 2938-1919 (M11B/104): Montierungen: Dekorbänder und Schilddekore

Vasters Beschriftung (Bleistift) wird durch eine französische Beschriftung französisch in anderer Handschrift ergänzt:

1 pièce rond

weiß
blau
blau
roth
weiß

1 pièce rond

oder statt
schwarzer Rand
blau opakes
Rändchen
um rothes Theil

1 pièce rond

grün
roth *1 pièce rond*
blau

weiß
roth

blau
weiß

schwarz
roth

6 pièces

6 pièces bl[eibt]
bleibt

Weißes Papier, 1. Gold, braun, grün, violett, graublau; 2. Bleistift, gelb, Gold, braun, schwarz; 3. Gold, braun, grün, violett, gelb; 4. Gold, braun, violett, schwarz, grün, blau; 5. Bleistift, Gold, schwarz, grün, braun, violett; 6. Gold, braun, dunkelgrün, grau, grün, schwarz, graublau, violett

Maße: 7,7 x 13,1 cm / Foto: 3/14 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

III. E. 2943-1919 (M11B/104): Sieben Details: Kapitell, Pfeiler, Zifferblatt etc.

Vasters und französische Beschriftung (Bleistift):

3 pièces

3 pièces

3 pièces

blau

roth

3 pièces

3 pièces

3 pièces

1 pièces rond

Weißes Papier, 1. Bleistift, rotbraun, Gold, schwarz, braun, grün; 2. Bleistift, Gold, braun, schwarz, hellrosa; 3. braun, Gold, rosa, Bleistift; 4. Bleistift, gelb, schwarz, braun; 5. Gold, braun, hellrosa, schwarz, gelb, grün, violett; 6. Gold, braun, grün, schwarz, violett; 7. grün, Bleistift, Gold, braun, grün

Maße: 8 x 13,2 cm / Foto: 3/18 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2943-1919, V&A.

- IV. E. 2936-1919 (M11B/104): Satyrartige Figur mit Vogelfüßen Sockelzone und Knabe mit Flasche und Kelch (eine der drei Figur (vor Pfeiler)

Französische Beschriftung (Bleistift):

I.

3 pièces

Weißes Papier, 1. Bleistift, gelb, Gold, braun, beige, schwarz, grün; 2. Bleistift, Gold, gelb, braun, beige, grün, braun

Maße: 3,35 x 4,5 cm

Foto: 3 /17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt. Es besteht aus zwei Hälften, die aneinander montiert sind.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2936-1919, V&A.

- V. E. 2932-1919 (M11B/104): Zwei der drei Figuren (vor Pfeilern) – links alter Mann mit Stab, rechts Herkules

Französische Beschriftung (Tinte, Bleistift):

I.

I.

pièce

Weißes Papier, 1. Bleistift, gelb, Gold, braun, hellrosa; 2. Bleistift, gelb, Gold, braun, hellrosa, schwarz

Maße: 3,3 x 3,8 cm

Foto: 3/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 (links) R. Vasters, E. 2932-1919, V&A.

Abb. 6 (rechts) R. Vasters, E. 2934-1919, V&A.

- VI. E. 2934-1919 (M11B/104): Kronos (Chronos) – Bekrönungsfigur

Französische Beschriftung (Bleistift):

1 pièce

1 pièce

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, hellrosa, blau, rot, grün, schwarz

Maße: 4,9 x 4,25 cm

Foto: 3/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert

- VII. E. 2940-1919 (M11B/104): Teil des Uhrwerks – oberes Register

Die auf dem Kopf stehende Beschriftung (Bleistift) unten links wurde abgeschnitten, daneben sind die verschiedenen Register sind nummeriert:

No III

No IV

No V

Weißes Papier, Bleistift, gelb, braun, violett, grün, schwarz

Maße: 5 x 6,6 cm

Foto: 3/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

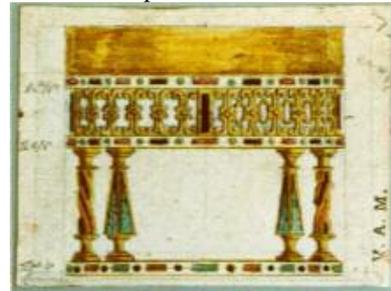


Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 2940-1919, V&A.

- VIII. E. 2942-1919 (M11B/104): Teil des Uhrwerks unteres Register

Die Beschriftung bzw. Nummerierung, (Bleistift) wurde rechts abgeschnitten

N[o]

Weißes Papier, Bleistift, gelb, Gold, braun, violett, schwarz, grün

Maße: 3,6 x 5,9 cm

Foto: 3/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 2942-1919, V&A.

Auf einer zweiteiligen, nach oben verjüngten Basis erhebt sich die von Kronos (Chronos)¹ bekrönte, als 20 cm hohe Zylinderuhr konzipierte Tischuhr mit (Berg-) Kristall (I.).

- 1 Den unteren Teil der Basis bildet ein in drei kleinen Pässen auskragender runder Fuß. Dieser besteht aus einem gewölbten, mit ovalen Buckeln versehenen und von zwei unterschiedlich großen Montierungen eingefassten Bergkristall-Ring. Vorgesetzte Zierapplikationen mit Rollwerkelementen rahmen die Pässe. Hierauf ist ein runder, durchfenesteter Sockel mit erheblich kleinerem Durchmesser gesetzt. Die mit Bergkristall-Tafeln geschlossenen und mit den Tierkreiszeichen in ovalen Kartuschen geschmückten Öffnungen werden von satyrartigen Figuren (IV. links) an den drei abge-
4 schrägten Ecken über den Pässen flankiert. Wie Konsolfigürchen hocken die gehörnten Wesen mit spitzen Ohren und vogelartigen Füßen an den Ecken und stützen mit erhobenen Händen die sie überfangenden Pässe der Montierung, welche die Sockelzone abschließt.

- Den aus Kristall gebildeten Uhrzylinder rahmen (wiederum über den Pässen) in der Mittelzone drei mit applizierten Details – Kapitell, Widderköpfe und rote Tücher – verzierte Pfeiler (III.) mit hohen Basen, auf denen drei unterschiedliche Figuren knien (IV. rechts und V.). Hinter den Basen fassen senkrechte Montierung mit einer Art Eierstabdekor (II. rechts oben) den Kristallzylinder ein. Oben und unten mit einem gravierten oder geschliffenen Rankenband verziert, gestattet der Zylinder den Blick auf das Uhrwerk, das in zwei von Stützen getragenen Registern (VII., VIII.) eingelassen ist. Ganz oben endet der Zylinder in dem als Ringmontierung gestalteten, durchbrochenen Zifferblatt mit goldbelassenen römischen Zahlen zwischen x-förmigen und grüngefassten Zierelementen.
- 4, 5
2
7, 8

- In der Abschlusszone flankieren auf einer wiederum in Pässen auskragenden Montierung mit
2 Ornamentband (II. links unten) über den Pfeilern drei mit zwei Schwänzen ausgestattete
3 Meerjungfrauen (III. Mitte) die von einem
2 Zierkranz (II. Mitte links) eingefasste Bergkristall-Kuppel. Diese ist wie am Fuß mit ovalen Godronen geschnitten und erhebt sich über

einem Sekundenring. Die Kuppel bekrönt der auf einem Felsen sitzende, bärtige Kronos (Chronos) auf einer mit Tuchgirlanden geschmückten Basis (VI.). Er wird von seiner diagonal gehaltenen Sense überfangen wird, während seine Nacktheit mit einem Tuch kaschiert ist.

6

Ein Vergleich der im Konvolut erhaltenen sieben Detailentwürfe mit dem Gesamtentwurf I. offenbart einige Umgestaltungen der Verzierungen und figürlichen Ausstattung der Tischuhr.

Es unterscheidet sich der auf I. dargestellte, aus rotviolett- und grüngefassten Rollwerkelementen gebildete Ornamentbesatz der drei nach oben verjüngten Basis-Montierungen von den Besatzstücken auf II. (links oben und die beiden rechts unten).

Zudem sollten die satyrähnlichen Konsolfigürchen ursprünglich unterschiedlich aussehen (die linke Figur auf I ohne, die rechte mit Bart), während von dem Figürchen auf IV. (links) drei gleiche Stück bestellt wurden. Außerdem sollten die Figürchen über den Pfeilern in der Abschlusszone verschieden sein: Auf I. ist links ein Drache dargestellt, laut Entwurf III. dürften aber drei Meerjungfrau (III.) bei der ausgeführten Uhr angebracht sein.

Schließlich unterscheiden sich die Stützen des Uhrwerkes. Auf Entwurf I. sind im unteren Register nur pyramidale und im oberen nur als gedrehtes Astwerk gebildete Stützen vorgesehen. Auf den Detailentwürfen VII. und VIII. hingegen alterieren diese. Zudem wurden auf den Detailzeichnungen durchbrochene, goldbelassene Bänder hinzugefügt. Diese erscheinen im Uhrzylinder auf Höhe der Gravierungen (im Kristall). Es ist daher fraglich, ob letztgenannte überhaupt ausgeführt wurden.

Die Fertigung der Details vielleicht auch die Montierung der Tischuhr scheint im französischen Sprachraum stattgefunden zu haben, wie die französischen Angaben der Stückzahl neben Vasters' Beschriftungen vermuten lassen – vielleicht in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André.

Als einzige im Konvolut erhaltene Zeichnung versah Vasters den Gesamtentwurf (I.) mit wohl seinem Monogramm in ligierten Buchstaben. Die Ligatur ist ähnlich aber nicht identisch mit der Marke „RV“ an einer im Victoria and Albert Museum verwahrten Kette, die

9

¹ Der in der griechischen Mythologie vorkommende Chronos, die Personifikation der Zeit, die auch als Gott der Zeit angesehen wurde, wurde mit Kronos, einem Titan, der Namensähnlichkeit wegen, gleichgesetzt. Dieser entmannte mit einer Sichel den Vater.

Charles Truman in Verbindung mit Vasters brachte.²



Abb. 9 Ausschnitt des ligierten Monogramms am Fuß auf I.

Vorbilder der Renaissance für Tischuhren in Zylinderform, mit Kristallzylinder, kuppelförmigem Abschluss und Figurenbesatz bzw. Figurenausstattung aus der Mythologie finden sich wenige.

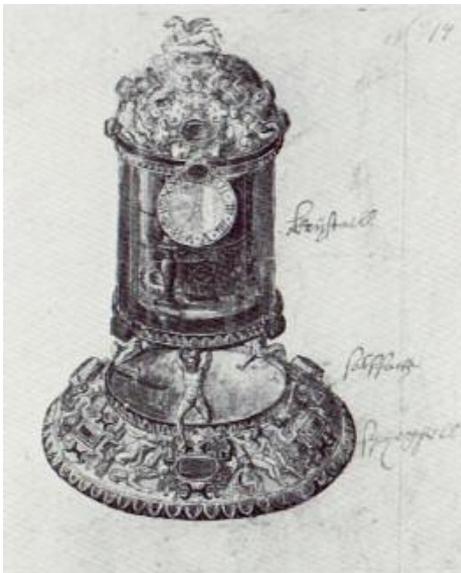


Abb. 10 Entwurf (Aquarell) einer Tischuhr mit einer Schale für Salz. Hans Mielich (1516-1573). München, 1570. München, Staatliche Graphische Sammlung (Foto: Hayward 1976, Abb. 161).

- 10 Von Hans Mielich (1516-1573) existiert beispielsweise ein Entwurf einer zylindrischen Tischuhr von 1570, die zugleich als Salzfass fungierte. Neben den ähnlichen Merkmalen und der Dreizahl der Figuren ist dort zudem innerhalb des Zylinders (unter dem Zifferblatt) eine für den Aufbau des Uhrwerkes dienende Stütze sichtbar, die belegt, dass Vasters nicht nur den äußeren Stil, sondern auch die Technik imitierte.

Im Konvolut findet sich der Entwurf einer weiteren Tischuhr mit Kronos (Chronos), deren Ausführung sich im Besitz der Baronesse Batsheva de Rothschild befand (vgl. U3).

² Vgl. Truman 1979, Abb. 11. Die Kette hat die Inv.Nr. 696-1868.

U3. Tischuhr mit Herkuleschaft und Kronos (Chronos)

Realisation: Zuletzt bei Christie's London, November 2000, Slg. Batsheva de Rothschild
 Datierung: vor 1864

- I. E. 2665-1919 (M12A/40): Tischuhr – Gesamtansicht –, Grundriss des Sockels (Bleistift) und Band der Tierkreiszeichen (Bleistift)

Keine Beschriftung

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, blau, rotviolett, weiß, beige, gelb; 2. und 3. Bleistift

Maße: 33,9 x 20,3 cm

Foto: 19/15 (M.K.)

Literatur: Kat. Christie's London, 2000, S. 152 (Ausschnitt des Entwurfes).



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2665-1919, V&A.

Abb. 2 (unten) R. Vasters, E. 3153-1919, V&A.



- II. E. 3153-1919 (M11B/123): Montierung der gekuppelten Bergkristall-Basis

Beschriftung (Bleistift), links:

6 1
 stahlblau transparent

rechts:

Blättchen dunkel + gelb grün transp.[arent]
 Früchte theils stahlblau transp+
 theils grau blau opak wie angegeben

Braunes Papier, 1. Bleistift, beige, orange, weiß, Gold, blau, dunkelrot; 2. Bleistift, Gold (um Buketts punziert), schwarz, weiß, beige, orange, grün, gelbgrün, blau; 3. Bleistift, Gold (um Buketts punziert), weiß, hellblau, grün, dunkelrot, beige, orange, gelbgrün, blau

Maße: 5,5 x 23,3 cm / Foto: 7/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt hat in der Mitte einen senkrechten Knickrand.

Literatur: Kat. Christie's London, 2000, S. 152.

- III. E. 3148-1919 (M11B/123): Sockel des Herkules in zwei Ansichten

Beschriftung (Bleistift):

1
 Terrain grün transparent
 Gräser + Blättchen mit
 Goldkonturen grün + gelbgrün

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, schwarz, weiß, rotviolett, braun; 2. Gold, schwarz, weiß, rotviolett, grün, gelbgrün, braun

Maße: 9,2 x 8 cm

Foto: 26/34 (M.K.)

Literatur: Kat. Christie's London, 2000, S. 152.

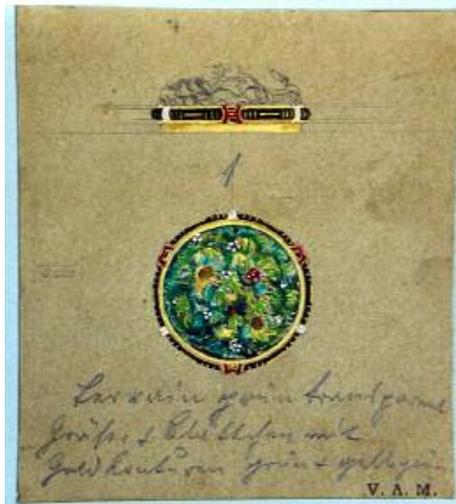


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3148-1919, V&A.

IV. E. 3149-1919 (M11B/123): Schaftfigur
Herkules in zwei Ansichten

Beschriftung (Bleistift):

1

*Löwenhaut dunkelroth transparent
Figur Gold*

Braunes Papier, Bleistift, Gold, dunkelrotviolett

Maße: 13 x 12,2 cm

Foto: 6/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist rechts der Mitte einen senkrechten Knickrand auf.

Literatur: Kat. Christie's London, 2000, S. 152.

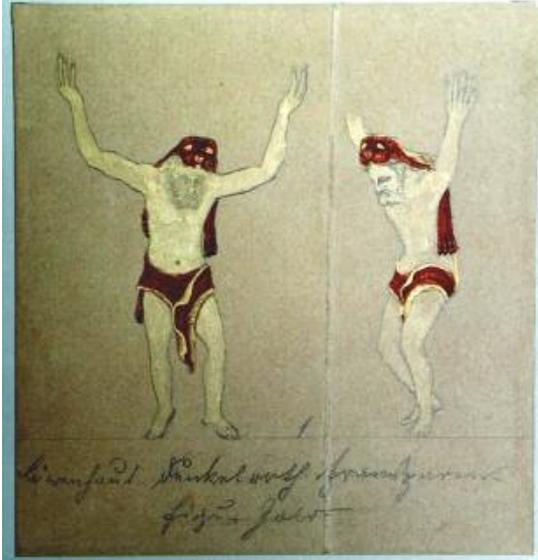


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3149-1919, V&A.

V. E. 3152-1919 (M11B/123): Stern-
zeichenfries und Skizze einer Fassung
von der Basis

Die Beschriftung (Bleistift) ist sehr verbläut:

1

(...) *transparente Figürchen*

(...)

Braunes Papier, Bleistift, blau, Gold, braun, grün,
rot, violett schwarz, gelbgrün (Fische) blaugrau,
türkis (Skorpion)

Maße: 6,7 x 22 cm

Fotos: 7/1, 7/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist einen senkrechten Knick
auf (zwischen Wassermann und Fische verlaufend).

Literatur: Kat. Christie's London, 2000, S. 152.



VI. E. 2865-1919 (M11B/97): Rundes
Ornamentfeld, Zentrum des Zifferblatt-
tes

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, rotviolett, grün, gelb,
blau, weiß

Maße: 3,3 x 3,3 cm

Foto: 2/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde achteckig ausgeschnitten.
Lit. Kat. Christie's London, 2000, S. 152 (ohne
Abbildung).

VII. E. 2867-1919 (M11B/97): Rundes
Ornamentfeld – Rückseite der Uhr
(gegenüber dem Zifferblatt)

Keine Beschriftung

Weißes Papier, schwarz, Gold, braun, blau, grün,
grünblau, weiß

Maße: 3,3 x 3,3 cm / Foto: 2/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde achteckig ausgeschnitten.
Literatur: Kat. Christie's London, 2000, S. 152
(ohne Abbildung).



Abb. 6 (links) R. Vasters, E. 2865-1919, V&A

Abb. 7 (rechts) R. Vasters, E. 2867-1919, V&A.

VIII. E. 3154-1919 (M11B/123): Halbmond
mit Sonnenstrahlen – Rückseite der
Uhr

Beschriftung (Bleistift):

1

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, dunkelrot,
weiß

Maße: 8,5 x 4,9 cm

Foto: 7/5 (M.K.)

Literatur: Kat. Christie's London, 2000, S. 152

Abb. 5 (unten) R. Vasters. E. 3152-1919. V&A.



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3154-1919, V&A.

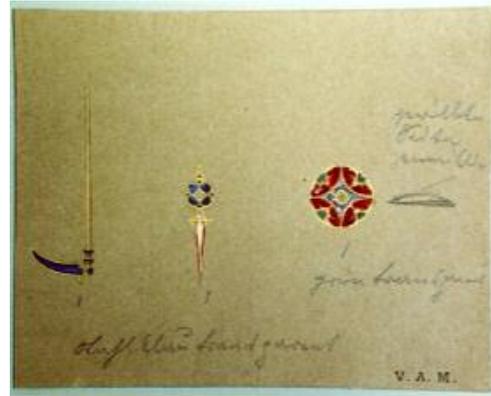


Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 3150-1919, V&A.

IX. E. 3151-1919 (M11B/123): Kronos (Chronos) – Bekrönung

Beschriftung (Bleistift):

Koller [Helm]grün transpar.[ent]

Stiefel gelbgrün opak

Braunes Papier, Bleistift, braun, Gold, weiß, beige, grau, blau, schwarz, gelbgrün

Maße: 10,3 x 7,4 cm / Foto: 5/36 (M.K.)

Literatur: Kat. Christie's London, 2000, S. 152.



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3151-1919, V&A.

X. E. 3150-1919 (M11B/123): Details des Chronos: Sense, Szepter, Basis (Aufsicht) und Skizze der Seitenansicht

Beschriftung (Bleistift):

gewölbte

Seite

emailliren

grün transparent

stahlblau transparent

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, blau; 2. Bleistift, Gold, weiß, blau, dunkelrotviolett; 3. Gold, grün, dunkelrotviolett; 4. Bleistift

Maße: 8,3 x 10,2 cm / Foto: 6/35 (M.K.)

Literatur: Kat. Christie's London, 2000, S. 152.

Vasters konzipierte – im Stile der Renaissance von um 1600 – eine Tischuhr mit Herkules- schaft und Kronos (Chronos) mit vertikalem Zifferblatt. Die Ausführung unterscheidet sich teilweise erheblich von der Gesamtzeichnung (I.). Allerdings existieren für alle Veränderungen Detailentwürfe.

Mit einer Skizze des Grundrisses unten verdeutlicht, sah Vasters auf dem Gesamtentwurf eine kastenförmige, durchfensterte Basis auf gedrückten Kugelfüßen vor, die mit wald- dachartig arrangierten Bergkristall-Tafeln geschlossen ist. Alle Bergkristall-Tafeln sollten mit einem Kantenschliff und einer Rankengra- vure versehen werden. Die abgeschrägten Ecken der Basis besetzte Vasters mit sitzenden, dick- bäuchigen, die Arme und Beine kreuzenden Satyrn. Unter ihnen befindet sich ein Zierele- mente aus gepaarten und mit einem Rubin besetzten Voluten, zwischen denen dazu pas- sende Ornamentbänder die Bergkristall-Wände der Basis unterfangen. Darüber ziert ein zartes, blau und weiß gefasstes Ornamentband das Kröpfgesims.

Diese Basis wurde bei der Ausführung durch eine runde, gekuppelte Bergkristall-Basis er- setzt, die mit mythologischen Figuren auf ei- nem wellenartigen Band im Intaglioschnitt verziert ist. Für die Montierung der neuen Ba- sis erstellte Vasters Detailzeichnung II. Neben- stehend verdeutlichen zwei Zeichnungen die auf der punzierten Hohlkehle der Basis appli- zierten Besatzstücke: Fruchtbukett (rechts) die mit von Rollwerk gerahmten Edelsteinen (links) alterieren. Eingefasst wird die Hohlkeh- le durch gerundete Rändchen, die mit einer Stabpunktreihe verziert ist. Als Füße der Basis dienen Rollwerk-Applikationen.

11

1

2



Abb. 11 Nach Vasters' Entwürfen gefertigte Uhr mit Herkuleschaft und bekrönendem Kronos. Bergkristall, emailliertes Gold, Edelsteine. Höhe: 22,5 cm. Ehemals im Besitz der Baronessa Batsheva de Rothschild (Foto: Kat. Christie's London 2000, S. 153).

Sowohl auf I. als auch beim ausgeführten Stück erhebt sich auf der Basis der auf einem gewölbten Sockel stehende, als Schaftfigur dienende Herkules. Der einen Rasen imitierende Sockel (III.), dessen Einfassung bei der Ausführung der Detailzeichnung III. und nicht der Darstellung auf I. entspricht, zeigt in der Aufsicht zwei Vertiefungen, in denen die Zapfen unter den Füßen des Gottes zu dessen Befestigung eingelassen sind.

Auf I. vollkommen goldbelassen, sind das Löwenfell von Herkules und sowie sein Lendenschurz auf Entwurf IV. rotviolett gefasst und stimmen mit der Ausführung überein. Unterschiedlich definierte Vasters außerdem den Körper des Herkules. Auf der Gesamtzeichnung ist jeder einzelne Muskel und Rippenbogen zu sehen, wohingegen die Detailzeichnung von Herkules den Körper undefiniert lässt und die übergroßen Hände verdeutlicht.

Mit erhobenen Armen und dem geneigtem Haupt trägt der Gott die als Bergkristall-Kugel

geformte Uhr, wobei eine auf I. hinter dem Kopf sichtbare Schraube zur Montierung dient.



Abb. 12 (links) Im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachtender Siegelstempel mit Atlasfigur als Griff. Emailliertes Gold, Lapislazuli. Höhe: 12,2 cm. (Foto: Sotheby's New York, Property from the Jack and Belle Linksy Collection, Tuesday, May 21, 1985, Lot 115).

Abb. 13 (rechts) Schaft in Gestalt eines Neptuns an einem Nautilus-Pokal. Dresden, 1741, mit Überarbeitung von vor 1866 durch Vasters (?). Silber vergoldet, Nautilusmuschel. Gesamthöhe: 42,7 cm. London, British Museum (Waddesdon Bequest) (Foto: Tait 1991 (III.), Abb. 112).

Innerhalb der Betrachtung der Schaftfigur ist ein Siegelstempel aus dem 19. Jahrhundert von Interesse. Auf die Beziehung mit dem Herkules an der hier besprochenen Uhr wies die Verfasserin der vorliegenden Arbeit bereits innerhalb der Recherchen für den Versteigerungskataloges von Objekten aus der ehemaligen Sammlung der Baronessa Batsheva de Rothschild im Dezember 2000 in London hin.¹ Der in Gestalt eines Atlas' erscheinende Griff des Siegelstempels weist eine große Nähe zum Herkules der Tischuhr auf und es erstaunt wenig, dass beide Figuren nahezu dieselbe Höhe (ca. 8,2 cm identisch) besitzen. Der Siegelstempel dürfte ziemlich sicher im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten zu sein.²

¹ Dieser Hinweis veranlasste zur folgenden Feststellung in Kat. Christie's London 2000, Lot 66, S. 152: „This seal too was almost certainly designed by Vasters.“

² Das Stück wurde versteigert bei Sotheby's, New York, Property from the Jack and Belle Linksy Collection, Tuesday, May 21, 1985, Lot 115.

Eine bisherige Datierung ins zweite Viertel des 19. Jahrhundert scheint etwas zu früh, aber möglich.

13 Schließlich sei auf eine Schaftfigur in Gestalt eines Neptun an einem Nautilus-Pokal hingewiesen, der, aus dem ehemaligen Besitz des Baron Amseln de Rothschild stammend, heute im British Museum (Waddesdon Bequest), London, verwahrt wird.³

Der Neptun ist mit der Figur des Herkules von Vasters' Uhr und dem Atlas des Siegelstempels vergleichbar in Bezug auf das Haltungs- und Trageschema, der leichten Drehung des Kopfes nach links etc. Lediglich die Gliedmaßen des Neptuns wirken etwas kürzer und stämmiger und die Hüfte im leichten Kontrapost nach links geschoben.

Die Montierungen des Nautilus-Pokals „are not entirely in their original condition“⁴ und lassen auf eine Überarbeitung schließen. Es wäre denkbar, dass diese kurz vor 1866, dem Eingang des Pokals in die Sammlung des Baron Amseln des Rothschild, Wien⁵, vorgenommen worden wäre. Sollte die Überarbeitung von Vasters vorgenommen worden sein?

6 Das auf I. sichtbare Uhrwerk ist bei der Ausführung durch runde Ornamentfelder kaschiert, die auf der Vorderseite (VI.) und Rückseite (VII.) in die Kugel eingelassen sind. Zudem ist an der Rückseite der Uhr die auf VIII. mit Gesicht und Sonnenstrahlen dargestellte Mondsichel angebracht.

7 Als Teil des Zifferblattes sind im goldgrundigen Feld der Vorderseite die Zeiger (X., Mitte) justiert, die auf die Zifferbänder verweisen, welche um das Ornamentfeld herum in die Kugel graviert sind: außen ein Ring mit den ersten zwölf Stunden des Tages und innen ein weiteres mit den folgenden zwölf Stunden.

10 Ganz außen umfasst ein Band mit den Tierkreiszeichen die Kugel. Auf Entwurf I. bereits als Bleistiftzeichnung am linken Bild entworfen, wurde eine farbige Detailzeichnung (V., siehe auch L1, Abb. 4) für die Fertigung erstellt. Die einzelnen reliefierten, bunt gefassten Tierkreiszeichen mit punziertem Goldgrund sind weiß gerandet. Ein aus Voluten gebildeter Kranz wird oben in der Mitte durch blaue Wellenwolken mit goldenen Sternen ersetzt.

³ Zum Nautilus-Pokal vgl. Tait 1991 (III.), Nr. 9, S. 104 ff.

⁴ Dito.

⁵ Ders, S. 108 – das Stück ist verzeichnet in Schestag 1866, Nr. 221.

Der in der Seitenansicht dargestellte, schreitende Gott der Zeit, Chronos, der wegen der Namensgleichheit mit dem Titanen Kronos gleichgesetzt wurde – dieser hatte seinen Vater mit einer Sichel entmannt - bekrönt die Uhr auf der Gesamtzeichnung I.



Abb. 13a (links) Ausschnitt aus Abb. 1
Abb. 13b (rechts) Bekrönung einer Uhr mit Filigrangehäuse. Hans Conraadt Brechtel. Den Haag, um 1660. London, Victoria and Albert Museum (Foto: Hernmarck 1978, Ausschnitt aus Abb. 578).

Die weißgefasste Figur mit goldbelassenen Haaren und Bart, erhobenen, blauen und violetten Flügeln, einem blauen, um die Schulter geknotetem Tuch, kleinen rotviolett Flügeln an den Fersen und zum Streich ausgeholter Sense erinnert zum einen an die Personifikation des Todes, zum anderen an die Bekrönungsfigur einer für holländische Silberarbeiten einzigartigen Uhr mit Filigrangehäuse, die um 1660 in Den Haag von Hans Conraadt Brechtel (tätig 1640-1675) geschaffen wurde.⁶

Bei der Ausführung wurde dieser Chronos durch den auf IX. entworfenen ersetzt.

Dieser Kronos steht auf einer gewölbten Basis, die wie die obere, zentrale Einfassung des Zodiakusbandes (V.) in blaugefassten Wellenwolken gestaltet ist und durch einen Zapfen mit der Uhr verbunden wird. Bei der Ausführung jedoch wurde diese Basis durch eine andere, bunt gefasste und schlicht gewölbte ersetzt, die auf Detailzeichnung X. (rechts) in der Aufsicht und einer erläuterten Skizze der Seitenansicht dargestellt wurde. Auf derselben Detailzeichnung findet sich neben dem bereits erwähnten Zeiger (s.o.) die auf IX. lediglich skizzierte Sense (links) des Kronos. Dort mit der Schneide nach unten neben die Figur gestellt, verläuft sie bei der ausgeführten Uhr diagonal vor dem Körper, während die Schneide über die Schulter nach hinten gestreckt ist.

Ansonsten entsprechen Entwurf des Kronos (IX.) und dessen Ausführung einander. Bart und Haar goldbelassen, sind alle Hautpartien

⁶ Die signierte Uhr wird im Victoria and Albert Museum, London, verwahrt. Siehe Hernmarck 1978, S. 221, Abb. 578.

weiß gefasst. Gekleidet in einem antikisierendem blauen Harnisch mit blaugestreiftem Rock, gelbgrün geschmelzten Stiefeln und einer rotgefassten Kappe auf dem Kopf, hat Kronos seinen linken Arm erhoben (um die Sense zu halten), während er mit dem anderen Arm ein Kind quer hinter seinem Rücken hält. Dieser Knabe spielt auf die eigenen Kinder des Kronos an, die der Titan verschlang, da ihm die Entmachtung durch sie geweissagt worden war. Nur Zeus entging dem Schicksal, weil ihn seine Mutter durch eine List rettete.

Verschiedene Objekte aus Rothschild'schen Besitz in Paris wurden durch Jean-Baptiste Fortuné de Fournier (vgl. V8, Abb. 3) gemalt, so auch die hier besprochene Tischuhr.⁷ Damit stellt das Todesjahr des Malers, 1864, den Terminus ante quem.



Abb. 14 Tischuhr. Vergoldete Bronze, Silber. Höhe: 20 cm. Lyon, um 1600. Amsterdam, Rijksmuseum (Foto: Kat. Amsterdam 1967 (2. Bd.), Abb. 26).

14 Vorbild für das Gesamtkonzept von Vasters' Tischuhr (Entwurf I.) dürfte ein Stück im Rijksmuseum Amsterdam sein. Neben einer kastenförmigen Basis führt die mit 20 Zenti-

metern Höhe beinahe gleich große Tischuhr eine vergleichbare ungefasste, d.h. metallbe-lassene Schafffigur vor, alles Merkmale, die Vasters' ursprünglich auf I. dargestelltes Kon-zept aufweist.

⁷ Leider gelang es nicht, bis zur Fertigstellung der vorliegenden Arbeit eine Abbildung zu erhalten. Dennoch gilt mein Dank Mr. Anthony Phillips, International Director of Silver Department, Christie's London, der mich auf die Zeichnung aufmerksam machte, und M. Alexis Kugel, Jacques Kugel, Antiquaires, Paris, in dessen Besitz sich das Aquarell befindet.

U4. (Basis und Schaft einer) Tischuhr aus Jaspis mit Amor

Realisation: 1. Ehem. Slg. Spitzer – vermutlich gefertigt in der Werkstatt des Alfred André, Paris; 2. Sammlung Gschwind, Basel

I. E. 3076-1919 (M11B/115): Basis, unterer Rahmen

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

b 1 Dreieck

Beiges Papier, Bleistift, Gold, weiß, schwarz, rotviolett

Maße: 5,8 x 11 cm

Foto: 5/14 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3076-1919, V&A.

II. E. 3079-1919 (M11B/115): Basis, oberer Rahmen

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

a

1 Dreieck

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, rotviolett

Maße: 3 x 10,8 cm

Foto: 5/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

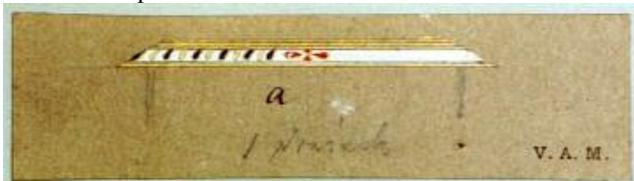


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3079-1919, V&A.

III. E. 3081-1919 (M11B/115): Basis, oberer Rahmen (wie II.) mit Besatz

Beschriftung (Tinte):

a

Beiges Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, braun, rotviolett

Maße: 3 x 10,6 cm

Foto: 5/17 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

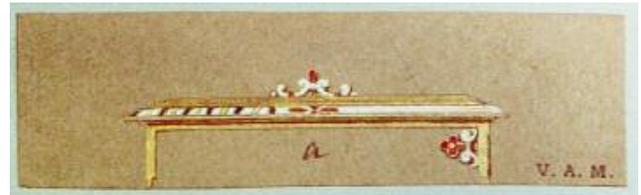


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3081-1919, V&A.

IV. E. 3080-1919 (M11B/115): Fuß und Schaft

Beschriftung (Tinte):

d.

c

Beiges Papier, Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, schwarz

Maße: 9,1 x 10,8 cm

Foto: 5/16 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

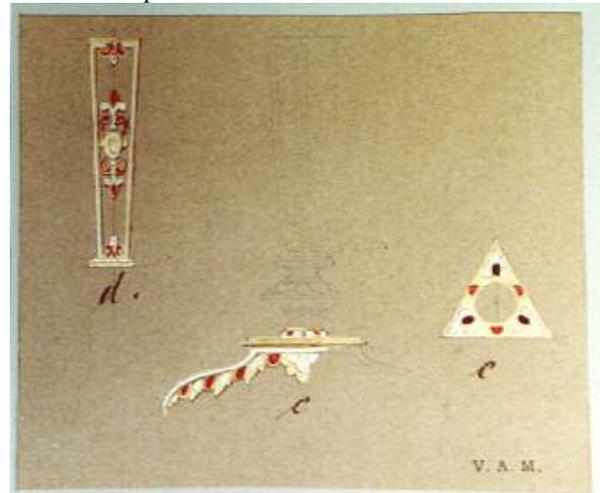


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3080-1919, V&A.

V. E. 3077-1919 (M11B/115): Dekorelement – Besatz des Schaftes

Beschriftung (Tinte):

a

Beiges Papier, braun, Gold, weiß, schwarz, rotviolett

Maße: 3,2 x 5,7 cm

Foto: 5/16 (M.K.)

Zustand: Eine Bleistiftskizze am linken Rand wurde beschnitten.

Literatur: unpubliziert

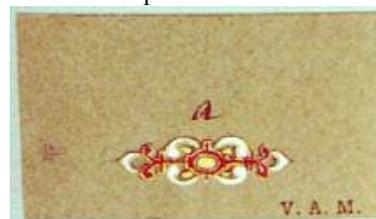


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3077-1919, V&A.

Einfassungen der Gehäusedeckel der Taschenuhr.

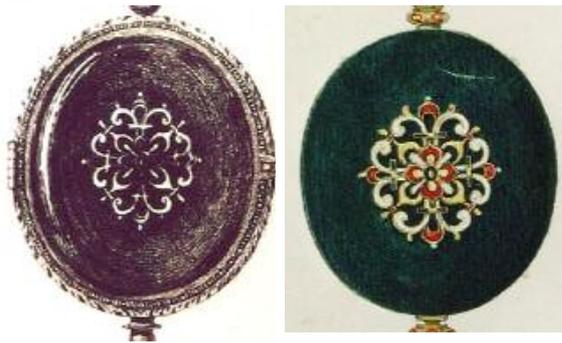


Abb. 8a (links) Ausschnitt aus Abb. 7, Tischuhr.
Abb. 8b (rechts) Ausschnitt aus E. 2868-1919, Taschenuhr (siehe T6, II.).



Abb. 9b Ausschnitt aus Abb. 1.

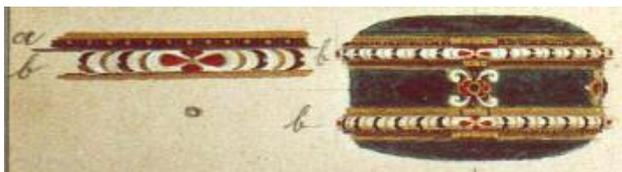


Abb. 9a Ausschnitt aus E. 2929-1919, Taschenuhr (siehe T6, I.).

Während der Ursprung des bekrönenden Amor unsicher ist – dieser mag authentisch sein, auf Vasters zurückgehen oder wurde eventuell von André ergänzt – legt die Übereinstimmung von Taschenuhr T6 mit dem Uhrgehäuse der Tischuhr nahe, dass Vasters auch für letztgenannte verantwortlich zu zeichnen ist. Die Entwürfe der Taschenuhr T6 wären demnach für die Tischuhr ein weiteres Mal verwendet worden, oder aber die Taschenuhr wurde auf die Standfassung montiert.

- 10 In diesem Zusammenhang soll abschließend auf eine Uhr im Grünen Gewölbe, Dresden, verwiesen werden, die der Tischuhr von Vasters konzeptionell nahe steht: Das Stück besteht aus einer Taschenuhr mit Bergkristall-Gehäuse aus dem frühen 17. Jahrhundert. Vielleicht in Prag im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts wurde diese auf einen geschliffenen Obelisken montiert, der sich auf einer vierseitigen, konisch zum Schaft hin erweiterten Basis erhebt.²

² Zum Stück vgl. Steingraber 1968, Grünes Gewölbe, S. 64, Nr. 5 rechts.



Abb. 10 (links) Uhr, bestehend aus einer Taschenuhr auf einer Standfassung. Gold, Bergkristall, Jaspis, Heliotrop, Edelsteine, Email. Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.Nr. VI 60 (Foto: Steingraber 1968, Grünes Gewölbe, Nr. 5 rechts).

Abb. 11 (rechts) Tischuhr aus Jaspis mit Amor in der Sammlung Geschwind, Basel. Jaspis, emailliertes Gold. Höhe: 19,3 cm. Im Gegensatz zur Illustration der Uhr in der Sammlung Spitzer (Abb. 7) ist der Amor um 180 Grad gedreht, die Schaftringe fehlen und das Scharnier des Uhrgehäuses ist nicht an der Seite, sondern oben. (Foto: Dr. E. Gschwind, Montres Françaises, French Watches, Französische Uhren, 1580-1680, Basel 1983, Nr. 6).

Neben der Ausführung der Tischuhr aus Jaspis mit Amor in der Sammlung Spitzer (Abb. 7) befindet sich ein nahezu identisches Stück in der Sammlung Gschwind, Basel. Unterschiede zum Stück bei Spitzer sind ein zur anderen Seite orientierter Amor, fehlende Schaftringe und ein oben am Uhrgehäuse befindliches Scharnier, während es bei Spitzers Uhr an der linken Seite des Uhrgehäuses ist. Hier wie dort wurden die Uhren mit einem von „François Laffille A Paris“ signierten Uhrwerk ausgestattet. Der sehr gute Erhaltungszustand der Uhr in der Sammlung Gschwind, die bis dato auf um 1600 datiert wurde, und die Vergleichbarkeit mit der Uhr bei Spitzer lassen einen Zusammenhang mit Vasters' Schaffen mehr als wahrscheinlich erscheinen.³

11

³ Miriam Krautwurst, Tisch- und Taschenuhren im Stile des 16. und 17. Jahrhunderts – Arbeiten des Goldschmiedes Reinhold Vasters, in: *Klassik Uhren*, Heft 4 (Juli/August) 2003, S. 22-30, bes. S. 22-24, Abb. 1a-e.

KAS1. Bergkristall-Kassette mit der Josefserzählung

Realisation: unbekannt

I. E. 2668-1919 (M12A/41): Kassette

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, gelb, blau, türkis, rot, blau, Gold, grün; das Bergkristall ist hellblau aquarelliert

Maße: 18,7 x 25, 4 cm

Foto: 19/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

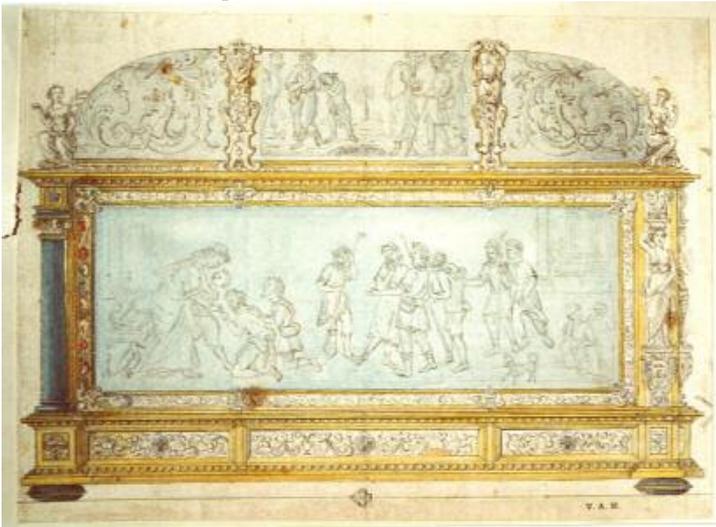


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2668-1919, V&A.

II. E. 2667-1919 (M12A/41): Boden der Kassette

Beschriftung (Bleistift):

*Hohlkehle**Boden*

Beiges Papier, Bleistift, Gold, hellgelb, gelb

Maße: 15 x 23,1 cm

Foto: 19/20 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

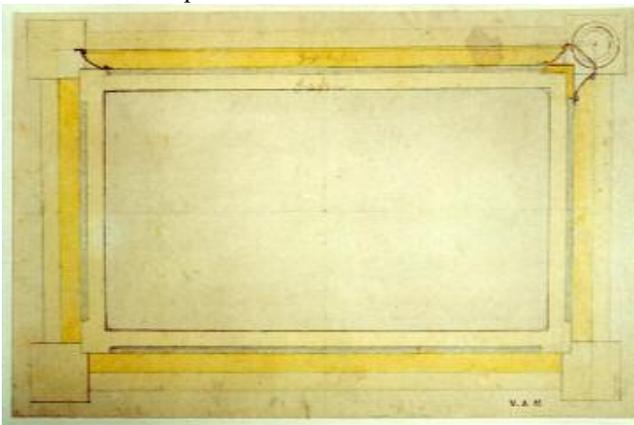


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2667-1919, V&A.

III. E. 3369-1919 (M11C/142): Spange mit figürlicher Verzierung (weibliche Halbfigur) am Deckel

Die Beschriftung (Tinte) ist rechts beschnitten:

*A**4 Stk**grau bla[u]**opak*

Braunes Papier, Gold, blau, rotviolett, weiß, grau, grün, braun

Maße: 9,9 x 3,9 cm

Foto: 11/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3369-1919, V&A.

(?) IV. E. 3277-1919 (M11C/135): Rollwerk-Applikation am Rahmen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, rotviolett

Maße: 3,2 x 2,2 cm

Foto: 9/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert

(?) V. E. 3279-1919 (M11C/135): Rollwerk-Applikation am Sockel

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, rotviolett, grün

Maße: 3,1 x 2,2 cm

Foto: 9/27 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 (links) R. Vasters, E. 3277-1919, V&A.

Abb. 5 (rechts) R. Vasters, E. 3279-1919, V&A.

1 Die Bergkristall-Tafeln einer in zwei Zeich-
 2 nungen entworfenen Kasette – I. zeigt die
 6 Kasette in der Seitenansicht (Breitseite), II.
 verdeutlicht den Grundriss –, schildern die
 Josefserzählung¹: Während auf dem gewölbten
 Bergkristall-Deckel in der Mitte Josefs Ver-
 kauf nach Ägypten zu sehen ist – eingefasst
 von Spangen, zu deren Seiten der Deckel mit
 Rankenwerk verziert ist –, ist auf der großen,
 querrechteckigen Seitentafel dargestellt, wie
 Josef seinen jüngsten Bruder Benjamin um-
 armt, derweil zwei weitere Brüder vor ihm
 niederknien und sich zur Rechten Mensche-
 ngruppen anschließen. Die anderen auf I. nicht
 sichtbaren Bergkristall-Tafeln (Wände) der
 Rückseite sowie der Schmalseiten dürften die
 Josefserzählung vervollständigen.



Abb. 6 Josefs Verkauf nach Ägypten, Ausschnitt
 aus Abb. 1.

Die Kasette ruht auf flachen, runden Lapisla-
 zuli-Füßen. Ein an den Ecken resalitartig vor-
 springender Sockel mit Rollwerkbesatz (auf
 den Resaliten) ist in Felder unterteilt: an der
 Breitseite drei. Diese zeigen Ornamente und
 Bänder aus Rankenmotiven mit Vasen und
 Blüten, während die Goldfassungen mit Kü-
 gelchen reliefiert sind.

Ein schmaler, ähnlich ornamentierter Rahmen
 mit Rollwerkbesatz (IV.) fasst die Bergkristall-
 Wände der Kasette ein. Einzig das senkrechte
 Band der linken Seite ist koloriert, alle übrigen
 Bänder und Dekorelemente verblieben als
 Bleistiftzeichnungen. Trotzdem fanden sich für
 die Bänder keine entsprechenden, farbigen
 4, 5 Detailzeichnungen im Konvolut. Lediglich
 Detailzeichnungen IV. und V. ähneln dem
 erwähnten Rollwerkbesatz und dem Besatz der
 Sockelresalite. Allerdings sind die auf IV. und
 V. dargestellten Applikationen mit ca. zwei
 Zentimetern Höhe beinahe doppelt so groß wie
 der Besatz auf I., was die Zugehörigkeit zur
 Kasette fraglich erscheinen lässt, wenngleich

es stilistische Übereinstimmungen gibt mit den
 Spangen (III.), die den Deckel umfassen.
 Diese enden unten, wie das Detail auf V., in
 einem identischen, dreiblättrigen Blatt.

An den Ecken der Kassetten wird am deut-
 lichsten, dass Vasters auf dem Gesamtentwurf
 (I.) mehrere alternative Vorschläge für die
 Gestaltung der Details festhielt. An der linken
 Ecke malte er eine Lapislazuli-Säule, während
 gegenüberliegend eine weibliche Karyatide auf
 einer hohen Basis steht. Außerdem gestaltete
 Vasters die linke Spange auf dem gewölbten
 Deckel mit Maske und Fruchtbukett, derweil
 die rechte Spange mit einer weiblichen, aus
 einer Kordel wachsenden Halbfigur besetzt ist.
 Detailzeichnung III. verdeutlicht, dass die Ent-
 scheidung zugunsten der Spange mit Halbfigur
 3 fiel. Diese hält über ihrem Kopf eine Art
 Schild, den ein Pendant auf der anderen Seite
 des Deckels aufnehmen dürfte, da das Detail in
 4 Stück ausgeführt werden sollte.

An den Ecken des Deckels sitzen weibliche
 Figuren mit Zweigen in der Rechten. Die Figur
 auf der linken Seite ist in ein Gewand gehüllt,
 die rechte Figur dagegen mit entblößtem Ober-
 körper dargestellt.

Die Ausführung der Kasette dürfte ca. 17 x 25
 x 14 cm (Höhe, Breite, Tiefe) messen.

¹ Genesis, 1. Mose 37-50.

KAS2. Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Maureskenbändern

Realisation: unbekannt

I. E. 2782-1919 (M12B/84): Kasten mit kannelierten Pilastern

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift; die Goldmontierungen sind gelb koloriert.

Maße: 15,9 x 27,1 cm

Foto: 22/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, stark verschmutzt (Flüssigkeitsränder auf der rechten Seite) und fleckig.

Literatur: unpubliziert

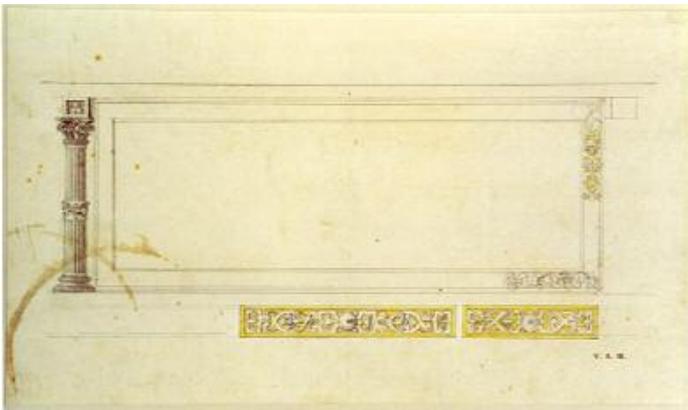


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2782-1919, V&A.

II. E. 3336-1919 (M11C/140): Kannelierter Pilaster mit Masken

Die Beschriftung (rote Tinte, Bleistift) wurde rechts beschnitten:

*opak gr[]
grü[n]*

Braunes Papier, Gold, braun, grün, blau, weiß, rotviolett, schwarz, grau

Maße: 8,8 x 2,3 cm / Foto: 10/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde beschädigt bei dem Versuch, die Beschriftung neben der Zeichnung zu entfernen.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3336-1919, V&A.

III. E. 3374-1919 (M11C/142): Ornamentband

Beschriftung (Tinte):

gelb grün transparent (auf dem Kopf)

D 4 Stück

grau blau opak

(?)

Braunes Papier, Gold, braun, weiß, rotviolett, grün, blau, gelbgrün mit blauen Bereichen, gelbgrün

Maße: 3,1 x 8,7 cm

Foto: 11/18 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3374-1919, V&A.

IV. E. 3371-1919 (M11C/142): Ornamentband, rechts unten

Beschriftung (Tinte):

0 ½ Ty (?)

C. 4 Stück

Braunes Papier, Gold, weiß, rotviolett, grün, gelbgrün, braun

Maße: 2,2 x 8 cm

Foto: 11/15 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3371-1919, V&A.

V. E. 3372-1919 (M11C/142): Ornamentband an der senkrechten Rahmenleiste

Beschriftung (Tinte):

L 4 Stück

4 ½ f_ (?)

E 32 Stk 108 ___ (?)

Braunes Papier, Gold, braun, schwarz, weiß, grün, rotviolett, blau, gelbgrün

Maße: 2,8 x 13,9 cm

Foto: 11/16 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist auf der linken Seite fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3372-1919, V&A.

VI. E. 3373-1919 (M11C/142): Spange vom Deckel

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, gelbgrün, weiß, rotviolett, grün, schwarz

Maße: 8,5 x 3,7 cm

Foto: 11/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3373-1919, V&A.

VII. E. 3375-1919 (M11C/142): Details: u.a. Schilddekore an den Ecken des Rahmens, Ziernagel und Ring mit gedrehtem Band

Die ursprüngliche Beschriftung (Bleistift) wurde teilweise geändert mit Tinte überschrieben. Die Großbuchstaben erscheinen in moderner Schrift und nicht in Sütterlin:

F	G	H	I	K
36 Stk	8 Stk	16 Stk	3 Stück	4 Stück
			Gold	

$\frac{1}{2}$ i (?) Lr. (?) Dh. (?) Lk. (?) 45 $\frac{1}{2}$

Braunes Papier, Gold, braun, dunkelrotviolett, weiß, grün, grell rosa, blau, graublau

Maße: 3,3 x 13,9 cm

Foto: 11/19 (M.K.)

Zustand:

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3375-1919, V&A.

Der unvollständige Bleistiftentwurf einer Kasette (I.) mit kannelierten Rundpilastern an den Ecken, erhebt sich auf einem in Feldern (mit Ornamentbesatz) eingeteilten Sockel. Sechs Detailzeichnungen ergänzen Entwurf I.

Von einem ornamentierten Rahmen gefasst, dürften Bergkristall-Tafeln die Seiten der ausgeführten Kasette bilden.

Der nicht dargestellte Deckel könnte eine ähnlich gewölbte Form aufweisen wie die Kasette mit der Josefserzählung (KAS1). Hinweis hierauf gibt der offenbar unten abgeschnittene Detailentwurf einer Spangenhälfte (VI.). In zwei- oder mehrfacher Ausführung dürfte ein ein- oder mehrteiliger Deckel aus Bergkristall umspannt oder gefasst werden. Das Mauresken-Ornament der in Blüten endenden und in der Mitte von einer großen Blüte unterteilten Spange entspricht mit einem in geometrischen Mustern gekreuzten weißen Band, das mit Rollwerk und Blüten verziert ist, den auf I. am Sockel dargestellten Ornamentbildern.

Für diese Applikationen erhielten sich im Konvolut Detailzeichnungen. Aus der Beschriftung lässt sich ersehen, dass das in 4 Stück zu fertigende lange Band (III.) nicht nur, wie auf I. ersichtlich, für das Mittelfeld der Breitseiten, sondern auch für die Schmalseiten vorgesehen war, während das in gleicher Anzahl zu erstellende kurze Band (IV.) die äußeren Sockelfelder der Breitseiten besetzt.

Die Bergkristall-Wände der Kasette werden von Rahmen mit Ornamentbesatz gefasst, für deren Mauresken-Dekor (V.) – das Flechtband ist nicht wie am Deckel und Sockel weiß, sondern schwarz – auf Entwurf I. unten am Rahmen eine nicht verwendete Schweißwerk-Alternative festgehalten wurde. Wie bei der Kasette KAS1 gibt es hier einen Eckbesatz aller vier Seitenrahmen, den Vasters auf Entwurf I. andeutete und auf VII. farbig entwarf: die mit H überschriebene große Applik links der Mitte.

Die Detailzeichnung des Pilasters (II.), dessen Beschriftung (rechts) abgeschnitten wurde, entspricht der Darstellung auf I. Den Schaft des schwarz kannelierten Pilasters mit bunt geschmelztem Kompositkapitell rahmen gedrehte, weißgoldene Bänder, während von Blütendekoren flankierte, bärtige Masken die Mitte des Schaftes zieren.

Die über den Pilastern befindlichen beiden Eckfelder besetzte Vasters auf Entwurf I. mit einer Blüte. Die mit G überschriebene Applikation auf VII. (zweite von links) dürfte diese ersetzt haben. Weitere Details auf Entwurf VII. sind ein mit J bezeichneter, in 3 Stück zu fertigender Ziernagel (rechts der Mitte) – vielleicht für den Deckel – und eine ganz rechts dargestellte, von Kränzen eingefasste Ringmontierung mit gedrehtem, graublau geschmelztem und goldenem Band. Die vierfach zu fertigende Ringmontierung dürfte auf

- 8, 9
- KugelfüÙe bzw. flache runde FüÙe verweisen, möglicherweise aus Bergkristall.
Auf demselben Karton wie die Detailzeichnungen III. bis VII. befinden sich die Entwürfe von je zwei Figurenpaaren (siehe Anhang 4, 1a und 1b). Es scheint möglich, dass sie als Be-
satz der Kassette vorgesehen waren. Ohne Kenntnis der Ausführung muss dies jedoch eine Vermutung bleiben.



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3368-1919, V&A (siehe Anhang 4, 1a).



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3370-1919, V&A (siehe Anhang 4, 1b).

KAS3. Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Chimären

Realisation: unbekannt

I. E. 2669-1919 (M12A/41): Kassette in zwei Ansichten (Aufsicht und Seitenansicht)

Keine Beschriftung

Beiges Papier, 1. Bleistift; 2. grün, Gold, graublau, rotviolett, weiß, blau; die Goldteile sind gelb koloriert

Maße: 35,7 x 24,8 cm

Foto: 19/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt sich leicht fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2669-1919, V&A.

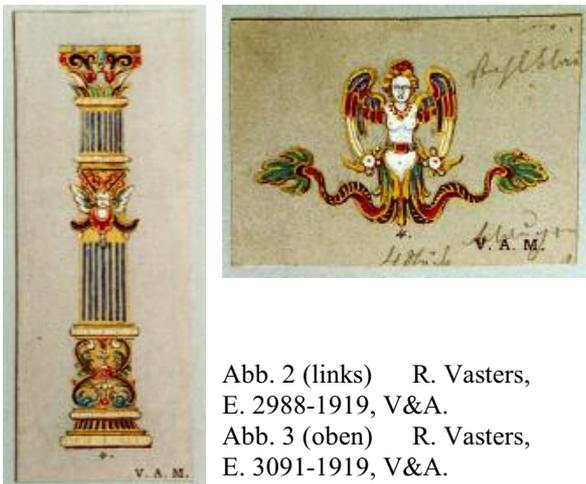


Abb. 2 (links) R. Vasters, E. 2988-1919, V&A.

Abb. 3 (oben) R. Vasters, E. 3091-1919, V&A.

II. E. 2988-1919 (M11B/107): Pilaster

Keine Beschriftung

Graues Papier, Gold, braun, türkis, rotviolett, schwarz, violett, grün, weiß, blau

Maße: 11,3 x 4,2 cm

Foto: 4/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

III. E. 3091-1919 (M11B/116): Chimäre – an den Ecken des Deckels

Die Beschriftung (Bleistift) ist unten und rechts beschnitten:

stahlbla[u]

4. *blaugra[u]*

4 Stück

Graues Papier, Gold, rotviolett, graublau, weiß, grau, schwarz, grün

Maße: 4,5 x 6,4 cm

Foto: 5/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig und vergilbt.

Literatur: unpubliziert

IV. E. 2978-1919 (M11B/107): Spangen-ähnlicher Besatz mit männlicher Figur am Deckel

Die Beschriftung (Tinte) wurde unten abgeschnitten:

2.

Graues Papier, Gold, braun, grün, weiß, schwarz, blau, rotviolett

Maße: 6,8 x 4,4 cm

Foto: 4/5 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt und vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2978-1919, V&A.

Wie bei den Kassetten KAS1 und KAS2 offerierte Vasters auf diesem Entwurf einer Bergkristall-Kassette (I.) auf gedruckten Kugelfüßen alternative gestalterische Vorschläge. Auf Entwurf I., der über der Seitenansicht der Breitseite die Aufsicht zeigt, zeichnete er an der linken Seite einen gedrehten Rundpilaster

2 aus Bergkristall, rechts hingegen einen kannelierten Rundpilaster mit Puttenbüsten, der Detailentwurf II. nach ausgeführt wurde.

Unterteilt durch Ringe mit goldenen Stabpunktzeilen im weißen Fond weist der Rundpilaster eine hohe Basis auf. Auf dem feinst punzierten Goldgrund sind gepaarte, schwarz gefasste und von Blättern begleitete Voluten mit weißen Nasen gelegt, die mit Blüten geschmückt sind. Derweil die Kanneluren unter an der Basis schwarz erscheinen, sind die am Schaft graublau und werden durch den Puttenbesatz unterbrochen.

3 Daneben fand sich im Konvolut der Entwurf für die als Chimären gestalteten, bunt gefassten Applikationen an den Ecken des Deckels (III.): eine weibliche Halbfigur mit abgespreizten Flügeln, deren Unterleib in zwei geringelte Schlangenschwänze mit flossenartigen Schweifen verzweigt. Ein Diadem tragend, während die goldbelassenen Haare wie eine Kordel um den Kopf gelegt sind und mit einer Halskette verziert, ist die Taille der Chimäre mit einem Gürtelring umfasst, von dem mit Perlen besetzte Flügel abzweigen. Die Flügel ähneln dem Anhänger in Form einer Meerjungfrau (A4).

4 Eine letzte Detailzeichnung stellt den spangartigen Besatz des Deckels dar, der in 2 Ausfertigungen im Zentrum der Breitseiten angebracht ist (IV.). Der Besatz, oben von einer blauen Girlande eingeleitet und unten von einer Blüte auf C-Schwüngen abgeschlossen, wird aus architektonischen Elementen gebildet: ein mit Voluten und Blüten besetztes Kapitell und ein kannelierter Schaft. Vor dem Schaft auf eine grün gefasste Platte postierte Vasters eine männliche, bärtige Figur mit gespreizten Beinen, die ihren Schoß mit einer blauen Girlande verdeckt.

Die obere Girlande der Applikation stellte Vasters auf Entwurf I. dar. Sie hängt vom farbig gemalten, aus Rollwerk gebildeten Deckelknopf herab.

Während Vasters die Goldmontierungen bei der Seitenansicht der Kassette (I., unten) gelb kolorierte, verblieben die bei der Ausführung applizierten und wahrscheinlich bunt geschmelzten Ornamentbänder sowie der übrige Besatz der Kassette auf dem Gesamtentwurf als Bleistiftzeichnung. Die Ornamentbänder am Sockel, an den Rahmen der Wände und an der Einfassung des Deckels variieren dasselbe Schweifwerkmotiv. Es besteht aus Blüten, mit Blättern besetzten Voluten und aus Dolden, die

aus gereihten Kügelchen gebildet sind. Da Vasters auf Entwurf I. links eine andere Deckelmontierung darstellte als rechts, unterscheiden sich die Bänder hier am deutlichsten. An der linken Seite des Deckels entwarf er eine in zwei Registern unterteilte Montierung mit unterbrochenem Ornamentbesatz, rechts dagegen lediglich ein von vielen Profilen begleitetes Register mit durchgehendem Band. Die alternativen Verzierungen und unterschiedlichen Vorschläge der über den Pilasters verkröpften Einfassung, hier wie dort mit Rechtecken reliefiert, sind auch an der oben auf I. zu sehenden Aufsicht abzulesen. Der für die Fertigung erstellte Detailentwurf des Pilasters (II.), der von der rechten Seite des Gesamtentwurfes übernommen wurde, mag als Hinweis darauf verstanden werden, dass gleichfalls die Montierung des Deckels nach dem rechts dargestellten Konzept ausgeführt worden sein könnten.

Außerdem führen die Sockelresalite als Alternativen zu verstehende Besatzstücke vor: links eine von Voluten gerahmte Blattmaske mit herausgestreckter Zunge, rechts ein geflügelter Kopf mit Girlande. Der geschwungene Rand der Girlande gleicht den Darstellungen auf den Entwürfen II. und IV. Der Eckbesatz an den Rahmen der Seitenwände folgt stilistisch Rollwerkbeschlügen, während über den Kapitellen der Pilaster die Flächen mit Blüten besetzt sind.

Schließlich seien sieben, offenbar zu einem Objekt gehörende Detailzeichnungen angesprochen, die sich im Konvolut auf einem Karton erhielten¹: 5-11

Von diesen ähneln die Entwürfe dreier Ornamentbandabschnitte denen auf I. dargestellten Bändern, entsprechen diesen aber nicht vollkommen. Zwei der auf einem Entwurf gemalten und mit *K* und *L* bezeichneten, gekonterten Bandabschnitte sollten Vasters' Anweisung gemäß (#) aneinander gesetzt werden. Hierbei endet *L* in einer Öse, die einen Besatz aufnehmen soll, wohl eine in 18 Stück zu fertigende Blüte, die auf einem eigenen Entwurf dargestellt wurde. Das Konzept eines Bandes aus zwei gekonterten Abschnitten mit zentraler Blüte entspricht der oberen und unteren Rahmenleiste der auf Entwurf I. dargestellten Kassettentwand. Die überzähligen Blüten mögen 9, 10 6

¹ Siehe Anhang 5, Ergänzungen, 14. Objekt.

als Besatz über den Pilasterkapitellen vorgesehen gewesen sein.

- 11 Ein weiteres Detail ist eine konsolartige Applikation mit einem grätschbeinig hockenden Satyr. Seine Haltung und besonders das als blaue Girlande gestaltete Lententuch passt zur Figur auf Detailentwurf IV. Daneben ist die
- 8 Goldfläche eines Besatzstückes ebenso punziert wie Schaft und Basis der Pilaster (II.). Das Besatzstück könnte für die Ecken der Seitenrahmen anstelle der auf I. angedeuteten Rollwerkelemente bestimmt gewesen sein.

Obwohl die Detailzeichnungen stilistisch als auch farblich zur Kassette passen, kann deren Verwendung an dieser nur angenommen werden. Es gilt zu bedenken, dass manche Objekte bei der Fertigung mit veränderten und teilweise sehr unterschiedlichen Verzierungen und Montierungen ausgestattet wurden, als zunächst auf einer Gesamtansicht festgelegt worden war (siehe z.B. S1). Häufig ergänzen Detailzeichnungen Gesamtentwürfe, d.h. Vasters stellte nicht immer alle Details auf der Gesamtzeichnung dar.

Wie dem auch sei, die Entwürfe dürften einen guten Eindruck verschaffen, wie wir uns die Ornamente an der Kassette vorzustellen haben.



Abb. 5 (links oben) E. 3383-1919.

Abb. 6 (links unten) E. 3387-1919.

Abb. 7 (rechts oben) E. 3386-1919.

Abb. 8 (rechts unten) E. 3382-1919 – alle Reinhold Vasters, V&A (siehe Anhang 5, Ergänzungen, 14. Objekt). Besatz, Applikationen und Ornamentbandabschnitte der Kassette?



Abb. 9 (oben) R. Vasters, E. 3385-1919, V&A.
Abb. 10 (unten) R. Vasters, E. 3388-1919, V&A – Ornamentbänder einer oder mehrerer zu den Kannen gehörender Platten?

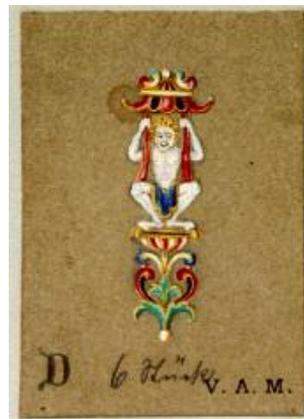


Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3377-1919, V&A.

Obwohl Vasters die Bergkristall-Wände und den Deckel ohne Zier darstellte, muss davon ausgegangen werden, dass die auf I. grau kolorierten Bergkristall-Tafeln bei der Ausführung mit vermutlich flächendeckendem Schliff versehen sind.

KAS4. Bergkristall-Kassette auf Klauenfüßen

Realisation: unbekannt

I. E. 2783-1919 (M12B/84): Kassette, Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 18,1 x 23,9 cm

Foto: 22/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert

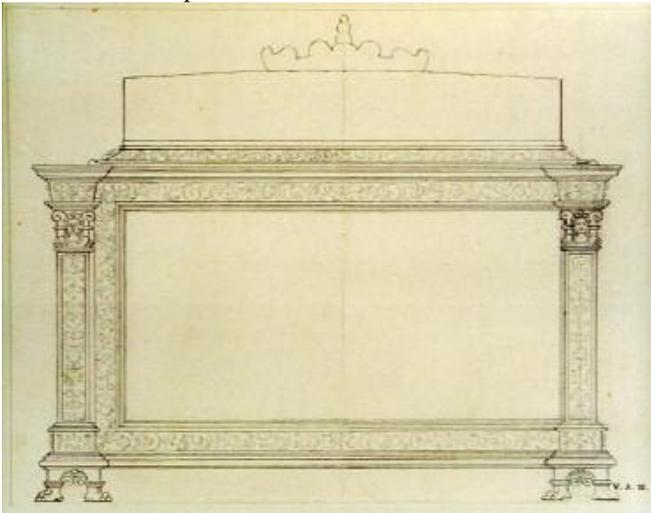


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2783-1919, V&A.

(? II. E. 3495-1919 (M11C/156): Symmetrischer Entwurf mit Chimären, Vase, Vögeln und Insekten der Gravur einer Bergkristall-Tafel – Federzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, violette Tinte

Maße: 9 x 9,2 cm

Foto: 14/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3495-1919, V&A.

(? III. E. 3596-1919 (M11C/156): Symmetrischer Entwurf mit Chimären, Vase, Vögeln und Insekten der Gravur einer Bergkristall-Tafel – Federzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, violette Tinte

Maße: 9,1 x 17 cm

Foto: 14/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3496-1919, V&A.

(? IV. E. 3497-1919 (M11C/156): Ornamententwurf mit Vase, Vögeln, Chimären und Insekten (Variation von III.) - Federzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, violette Tinte

Maße: 9,1 x 17 cm

Foto: 14/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3497-1919, V&A.

(? V. E. 3498-1919 (M11C/156): Ornamententwurf einer von Ranken flankierten Harpyengestalt – Federzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, violette Tinte

Maße: 6 x 8,8 cm / Foto: 14/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

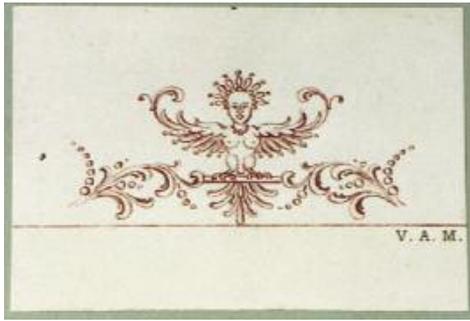


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3498-1919, V&A.

1 Die vielfach profiliert eingefasste und sich auf Klauenfüßen erhebende Kasette (I.) entwarf Vasters mit resalitartig an den Ecken vorspringenden Lisenen, die in der Kapitellzone von Büsten überfangen werden. Alle Schweißwerk-Ornamentbänder auf den Lisenen, den Rahmen der Wände (rechts ohne senkrechte Leiste) und auf den Montierung des Deckels deutete er auf der Bleistiftzeichnung lediglich an. Außerdem wurde die an eine Krone erinnernde Deckelbekrönung nur als Umriss gezeichnet.

2-5 Die vier violetten Federzeichnungen der in vierseitigen Feldern symmetrisch arrangierten Ornamente für Schliff- bzw. Gravurverzierungen (II.-V.) erstellte Vasters höchstwahrscheinlich für diese Kasette. Dies scheinen die nahezu übereinstimmenden Maße von II. und III. mit der Breitseite der auf Entwurf I. dargestellten Kasette zu indizieren. Eine Gewissheit besteht aber nicht. Es bleibt auch eine Vermutung, dass Entwurf II. in doppelter Ausführung für die an den Schmalseiten der Kasette einzusetzenden Bergkristall-Tafeln beabsichtigt war und Zeichnung V. für den Deckel vorgesehen sein könnte.

6 Die Ornamente scheint Vasters nicht nach einem bestimmten Vorbild entworfen zu haben, wenngleich er in der Renaissance übliche Motive aufgriff wie die Harpyengestalt (V.). Besonders nahe steht diese dem Ornament eines Bergkristall-Beckens in der Schatzkammer der Residenz, München.¹ Die Ornamente deren Bergkristall-Tafeln – aller Wahrscheinlichkeit nach im frühen 17. Jahrhundert in Prag entstanden – waren bereits im Zusammenhang mit der Bergkristall-Präsentierplatte mit Diana von Interesse (vgl. PP2, Abb. 8).

Vergleichbare Harpyen zieren daneben eine Bergkristall-Kanne im Musée du Louvre, Paris, deren Ornamentalschliff im Zusammenhang mit einem in Mailand am Ende des 16. Jahrhundert bzw. um 1600 tätigen Kristallschneider zu betrachten ist (vgl. KA9, Abb. 4).



Abb. 6 Bergkristall-Becken. Ausschnitt einer Tafel des äußeren Ringes. Bergkristall, Silber vergoldet, Rubine. Vermutlich Prag, frühes 17. Jahrhundert. Durchmesser: 50 cm. München, Schatzkammer der Residenz (Hayward 1976, Ausschnitt aus Abb. 577).

Die aus Füllhörnern wachsenden, geflügelten Halbfiguren (III. und IV.) sowie Tiere (II.), Vasen und Buketts und Vögel gehören zum Ornamentrepertoire der Renaissance. Die Vögel erinnern an Entwürfe von Mignot, der besonders bei Ornamenten für Anhänger von Vasters inspirativ wirkte.

Als geradezu symptomatisch für Vasters sind die aus gereihten Punkten gebildeten Blütenolden zu bezeichnen. Er benutzte bei fast allen seinen floral und vegetativ gestalteten Gravur- und Schliffornamenten.

¹ Siehe Hayward 1979, Taf. 577. Am Hofe des Herrschers Rudolf II. war unter anderem der Italiener Ottavio Miseroni beschäftigt. Mit dessen Schliffwerken ist die Präsentierplatte vergleichbar.

KAS5. Kassette auf Füßen in Gestalt von Satyrn

Realisation: unbekannt

I. E. 2784-1919 (M12B/84): Kassette auf Füßen in Gestalt von Satyrn, Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 24,7 x 51,3 cm

Foto: 22/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

2 In Anlehnung an eine Kassette in der Schatzkammer der Residenz, München¹ kreierte Vasters eine Kassette mit Stein- und Perlenbesatz. Form und Aufbau von seiner Kassette (I.) steht dem um 1550 gefertigten Stück in München nahe, obschon sich signifikante Unterschiede offenbaren und Vasters seine Kassette u.a. mit einer figürlichen Ausstattung bereicherte.

1 Im Gegensatz zum Vorbild erhebt sich die als Bleistiftzeichnung dargestellte Kassette (I.) auf acht hockenden Satyrn. Beim historischen Stück gliedern floral ornamentierte Pilaster mit zentralem Steinbesatz die Wände in gleich große, quadratische Felder: an den Schmalseiten zwei, an den Breitseiten drei. Quadratische Felder zeichnen auch die Breitseiten von Vasters' Kassette aus, allerdings flankieren diese an der Breitseite ein großes querrrechteckiges

Mittelfeld. Dadurch gewinnt Vasters' Stück im Verhältnis zur Höhe eine größere Breite als das Vorbild. Die Gestaltung der Seite dürfte mit dem Vorbild vergleichbar sein.



Abb. 2 Kassette mit eingesetzten Steinen und Perlen. Silber, teilweise emailliert, Perlen, Edelsteine. Italien oder Nürnberg, um 1550. Maße: 17,6 x 37,8 x 26,5 cm. München, Schatzkammer der Residenz (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 776).

Anders als bei der Kassette in München wählte Vasters keine gliedernden Pilaster zwischen kaum zurückspringenden Kassettenfeldern, sondern ein abgeschrägtes Gewände zwischen tief zurückgesetzten Feldern. Das Gewände zeigt auf der linken und rechten Seite des Entwurfes alternative Vorschläge der Verzierung: links ein mit Früchten durchsetztes Rollwerkband mit zentraler Löwenmaske, oben abgeschlossen von einem weiblichem Kopf, der mit

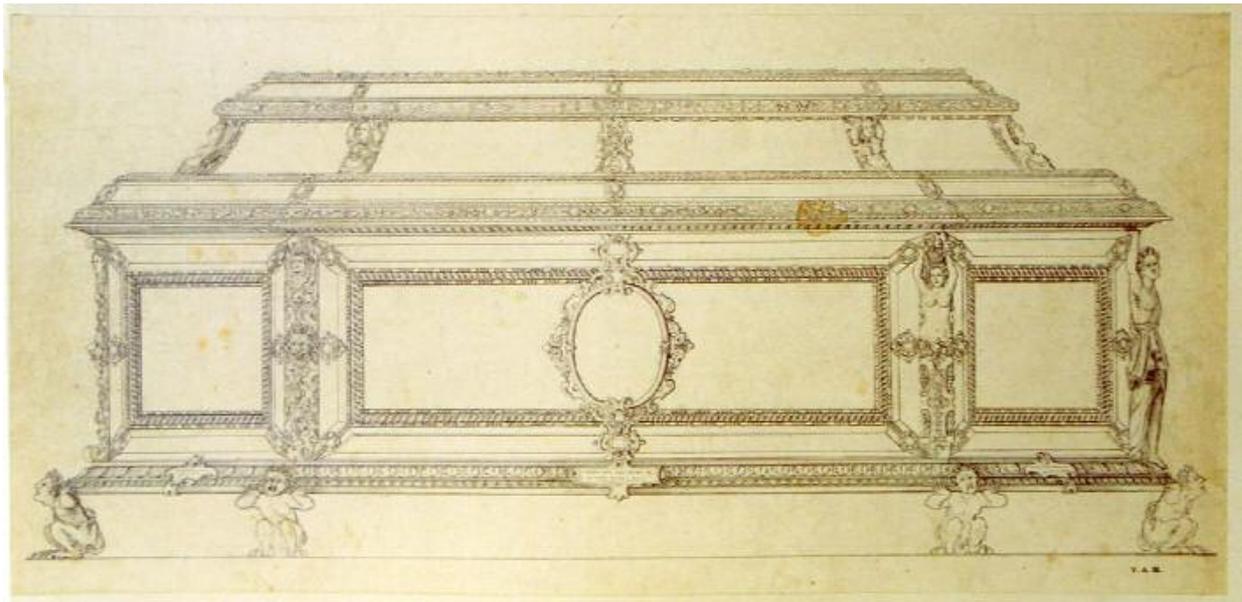


Abb. 1 Reinhold Vasters. E. 2784-1919. V&A.

¹ Zum Stück siehe Brunner 1977, S. 155, 156; Hernmarck 1978, S. 262, Abb. 776.

einem Tuch unterfangen wird. Recht vom Mittelfeld befindet sich eine halbfigurige, nackte Karyatide mit einem den Schoß verdeckenden Fruchtarrangement, die über ihren erhobenen Armen einen Fruchtkorb hält. Ganz rechts an der Ecke ist schließlich eine weibliche Figur mit erhobenen Armen und dem Betrachter zugewandtem Kopf, gekleidet in ein Gewand, das die vordere, rechte Brust unbedeckt lässt. Einheitlich bei allen Alternativen ist der oben und unten angebrachte Perlen- sowie zentrale Steinbesatz der Gewände. Steinbesatz über- und unterfängt außerdem einen auf das Mittelfeld zentral aufgesetzten, hochovalen Rollwerkrahmen. Dessen Innenfeld (Kartusche) sowie alle übrigen Felder der Kassetten, auch am Deckel, verblieben auf dem Entwurf ohne Zier. Der ovale Rollwerkrahmen erinnert an die in die Felder des Vorbildes eingeschriebenen Ovale.

Der Deckel weist in Anlehnung an die Kasette in München die Form eines gekehlten Pyramidenstumpfes auf. Im Gegensatz zum Vorbild leitete Vasters seinen Deckel mit einer Art abgeschrägten und nach oben verjüngten Gesims ein, bestehend aus floral ornamentierten Bändern, zwischen denen ein glatter Bereich über Edelsteinbesatz verfügt. Der Deckel schließt vergleichbar über einer Hohlkehle. Die Hohlkehle des Vorbildes ist mit flächendeckenden Schweifwerkreliefs und zentralem Edelsteinbesatz verziert. Über den Pilastern sind zudem kreisrunde Felder mit Edelsteinbesatz. Entwurf I. zeigt dagegen eine unverzierte Hohlkehle, während über den Gewänden und dem Rollwerkrahmen figurlich besetzte Bänder

bzw. Spangen sind. Bis auf die Mitte sind diese mit weiblichen Halbfiguren mit entblößten Brüsten und erhobenen Armen besetzt, derweil im Zentrum ein Rollwerkbesatz mit Fruchtbukett zu sehen ist, unter dem ein nur halb zu erkennender Rahmen ansetzt. Dort erscheint ein Kopf mit phrygisch anmutender Mütze.

Hier wie dort beherrscht „eine Summe vielgestaltiger, antikisierender Ornamentfriese das Bild.“² Diese finden sich am Sockelband (dort u.a. ein Blattfries), rahmen die Felder des Gewändes (Stab-Punktzeilen, diagonal geführte, gedrehte Perlbander) und alle übrigen Bereich des Deckels in allen möglichen Variationen. Derartige Rahmenfriese leiten sich zweifelsohne von italienischen Vorbildern der Renaissance ab, finden sich allerdings auch nördlich der Alpen wieder, u.a. im Werk des Nürnberger Künstlers Peter Flöter, dessen Name im Zusammenhang mit der Kasette in der Residenz München diskutiert wird.³

Die mit Inschriften versehenen Schilde auf dem Sockelband von Entwurf I. sind nicht entzifferbar.

Abschließend sei auf neun Detailentwürfe hingewiesen. Die dargestellten Besatzstücke, Rahmen, Fassungen und Bänder verfügen alle über die gleiche Farbfassung (weiß, grün, rotviolett sowie wenig schwarz) und besitzen eine miteinander ähnliche dekorative Gestaltung (Rollwerkornamente). Insbesondere ein florales Merkmal erscheint bei den meisten der Detailzeichnungen:

4-12

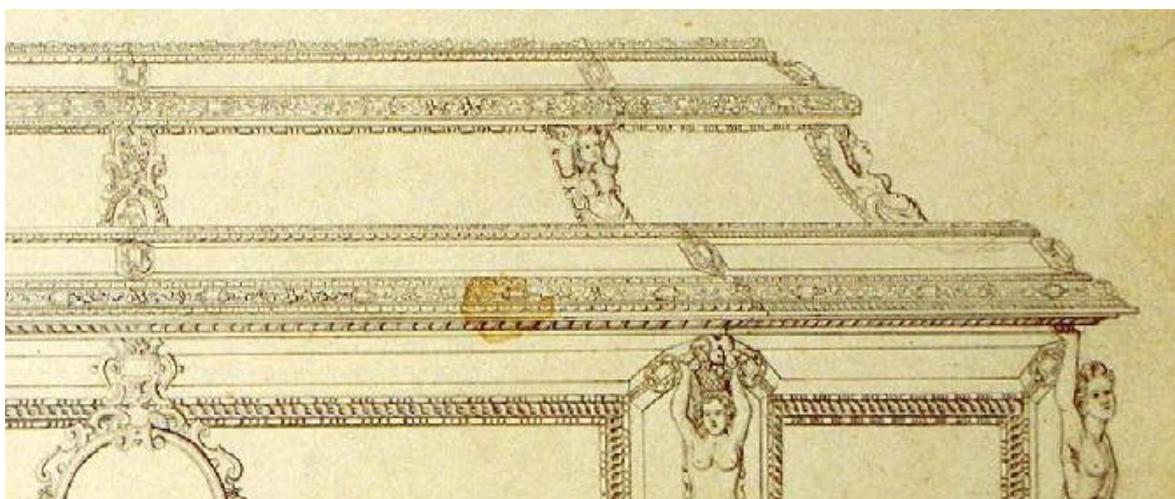


Abb. 3 Ausschnitt aus Abb. 1.

² Brunner 1977, S. 156.

³ Ders. dazu.

Vielleicht kann ein dreiblättriges Blatt als Indiz für eine Zusammengehörigkeit gesehen werden.

Zwar sind die Details nicht auf Entwurf I. dargestellt (I.) oder unterscheiden sich von dort festgehaltenen Details, wie der Rollwerkrahmen oder das mit Maske bereicherte Ornamentband am Gewände. Dennoch wäre ein Zugehörigkeit der folgenden Details zur Kasette denkbar.



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2871-1919, V&A (siehe Anhang 1, 1).

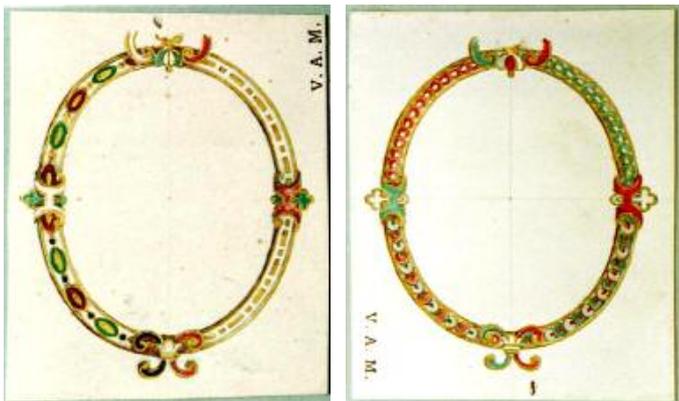


Abb. 5 (links) R. Vasters, E. 3035-1919, V&A (siehe Anhang 1, 2a)

Abb. 6 (rechts) R. Vasters, E. 3037-1919, V&A (siehe Anhang 1, 2b).



Abb. 7 (links) R. Vasters, E. 3572-1919, V&A (siehe Anhang 6, 4a).

Abb. 8 (rechts oben) R. Vasters, E. 3573-1919, V&A (siehe Anhang 6, 4b).

Abb. 9 (rechts unten) R. Vasters, E. 3585-1919, V&A (siehe Anhang 7, 9).



Abb. 10 (links) R. Vasters, E. 3346-1919, V&A (siehe Anhang 7, 7).

Abb. 11 (Mitte) R. Vasters, E. 3344-1919, V&A (siehe Anhang 5, 13).

Abb. 12 (rechts) R. Vasters, E. 3345-1919, V&A (siehe Anhang 7, 6).

KAS6. Bernsteinkassette – Bernsteinkoffer
Restaurierung; Realisation: unbekannt

I. E. 3296-1919 (M11C/137): Rundbogiger Rahmen

Beschriftung (Bleistift, Tinte):
6 Rähmchen

blau gra[u]
opak

Bernsteinkoffer

Weißes Papier, Gold, weiß, schwarz, graublau, rotviolett

Maße: 8,1 x 7,1 cm / Foto: 10/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3296-1919, V&A.

II. E. 3310-1919 (M11C/137): Details: Rahmenleisten, Basen und kannelierte der Pfeiler, Ziernagel, schildförmige Deckelbekrönung in zwei Ansichten

Die Beschriftung (Bleistift) wurde am linken Rand und unten beschnitten bzw. abgeschnitten:

2 Stück 4 Stück 4 Stück
2 Stück

2 Stück

2 Stück

grün opak

[tran]sparent

1 Stück

Graublau opak

3 schmale Leisten

Weißes Papier. Alle Zeichnungen außer Applikation: Bleistift, Gold, schwarz. Applikation, Seitenansicht: Gold, braun, grün, blau, schwarz; Applikation, Vorderansicht: Gold, braun, grün, blau, rotviolett, schwarz

Maße: 9,4 x 10,9 cm / Foto: 10/8 (M.K.)

Zustand: Die beiden kannelierten Säulenschäfte sind aufgeklebt. Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

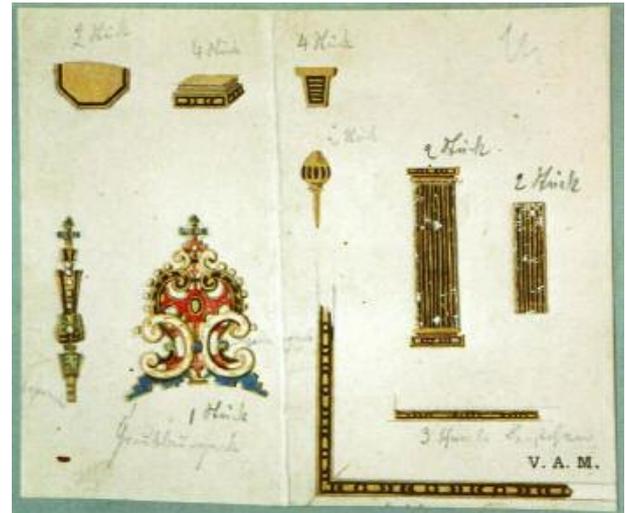


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3310-1919, V&A.

III. E. 3299-1919 (M11C/137): Rollwerk-Besatzstücke

Die Beschriftung (Bleistift) ist am linken Rand angeschnitten:

4 Stück

Grün

blau

roth

4 Stück

Email

transparent

4 Stück

4 Stück

Goldblättchen in blau

16 Theile

Bernsteinkoffer

Weißes Papier, Gold, dunkelrotviolett, grau, mintgrün, blau, gelbgrün

Maße: 12 x 6,9 cm

Foto: 10/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

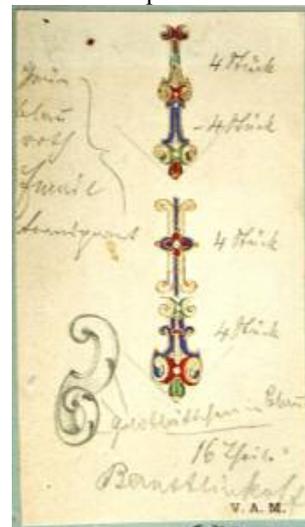


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3299-1919, V&A.

IV. E. 3308-1919 (M11C/137): Durchbrochener Besatz mit Blüten

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Bernsteinkoffer

Weißes Papier, braun, weiß, rotviolett, grün, schwarz, blau

Maße: 5,6 x 3,3 cm

Foto: 10/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde verkehrt herum auf dem Karton montiert. Es ist vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3308-1919, V&A.

V. E. 3306-1919 (M11C/137): Zwei Applikationen in Seitenansicht

Beschriftung (Bleistift):

von beiden Seiten

Bernstein zu emaillieren

koffer

4 Stück

4 Stück

Weißes Papier, Gold, braun, schwarz, grün, weiß, rotviolett, blau

Maße: 3,8 x 6,7 cm

Foto: 10/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3306-1919, V&A.

VI. E. 3312-1919 (M11C/137): Ornamentband, durchbrochener Besatz des Deckels (?)

Beschriftung (Bleistift):

Weißes Papier, dunkelrotviolett, Bleistift, dunkelgrau, graublau, rotviolett, schwarz, grün

Maße: 5,2 x 10,6 cm / Foto: 10/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3312-1919, V&A.

Neben einer *Bernsteinvase* (V6) und einem *Bernsteinflacon* (V7) belegen sechs Detailzeichnungen Vasters' Arbeit für einen *Bernsteinkoffer*, den er vermutlich neu fasste. Die Bezeichnung des Objektes – vielleicht eine Ableitung des französischen Wortes „coffre“ –, das einer Schmuckkassette gleichen dürfte, findet sich auf den Detailzeichnungen I., III., IV. und V.

Während die Seitenrahmen (auf II. rechts unten) und kannelierte Pilaster (auf II. darüber) schlicht gold-schwarz gehalten wurden, gestaltete Vasters den durchbrochener Besatz (III.-VI.) und die Deckelbekrönung (auf II. links unten in zwei Ansichten) mit buntem Email en ronde bosse und bereicherte die Roll- und Schweifwerkornamente mit Blüten und Knospen.

Sechs rundbogig geschlossene *Rähmchen* (I.) werden für die Wände des Stückes konzipiert worden sein: Wohl je eine an den Schmalseiten und je zwei an den Breitseiten könnten beispielsweise Bernsteinreliefs einfassen.

An den Ecken werden sich, ähnlich den Kassetten KAS1 und KAS2, Pilaster oder Säulen befinden, die hier wahrscheinlich aus Bernstein geschnitten sind, auf vierseitigen Basen stehen (II. oben in der Mitte) und von Schlusstücken überfangen werden (II. oben rechts daneben).

Auf eine vielfache Profilierung der Kassette weist Detailzeichnung V. hin: Die Lage von Besatzstücken wurde auf der mit Bleistiftlinien angedeuteten Oberfläche festgehalten.

K1. Altar-Kabinett

Realisation: Ehemals Sammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien; New York, Metropolitan Museum of Art, Jack and Belle Linsky Collection, Inv.Nr. 1982.60.133 – wohl gefertigt von Alfred André, Paris
 Datierung: vor 1872

I. E. 2738-1919 (M12B/66): Altar-Kabinett - Gesamtansicht

Die Details sind nummeriert (Tinte):

	5	3	2	
		8		
4				7
	6	(?)		
	9			2 (Skizze, Aufsicht)
				11
		15		
		14		
				10
	12	18		
			16	
	23			17
		19		
	28	26		27
		21		
		30		
			22 (Skizze, Aufsicht)	
			29	25
	24	24		31
		34		
			33	

Weißes Papier, Bleistift, Tinte, grau und gelb koloriert

Maße: 44,5 x 26,6 cm

Foto: 21/16 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und weist diverse Flecken auf.

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 249, Abb. 179.

II. E. 3014-1919 (M11B/108): Zentrale Darstellung des Abendmahls in Haute-relief am Unterbau

Beschriftung (Tinte und Bleistift):

XXXXV 1 pièce

Weißes, hellgrau grundiertes Papier, auf das die Darstellung montiert wurde: hellgrau, grau, Gold, weiß, grün, graublau, braun, violett, schwarz, rotviolett, dunkelviolett, Bleistift, blau, gelbgrün, graublau, türkis

Maße: 7 x 5,2 cm

Foto: 4/12 (M.K.)

Zustand: Die Szene ist dem Umriss nach ausgeschnitten und auf ein hellgrau grundiertes Blatt montiert, auf dem der graue, das Bildfeld umgebende Rand gemalt wurde sowie das gold-schwarz gemusterte Band, das den bühnenartigen Boden abschließt.

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 182.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2738-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3014-1919, V&A.

III. E. 3234-1919 (M11C/134): Dekorelement seitlich auf dem rundbogigen Giebel

Beschriftung (Tinte):

XXXVIII 2 pièces

Graues Papier, Bleistift, rotviolett, Gold, weiß, schwarz, blau, grün

Maße: 3,5 x 3,9 cm

Foto: 9/6 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

- IV. E. 3235 (M11C/134): Fruchtbuketts für den Girlandendekor am Sockel (nicht ausgeführt)

Beschriftung (Tinte):

III. 3 pièces

Graues Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, grün, gelbgrün, rotviolett

Maße: 2,5 x 2,7 cm

Foto: 9/6 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

- V. E. 3236-1919 (M11C/134): Dekorelement im Dreiecksgiebel vor dem rundbogigen Giebel

Beschriftung (Tinte):

XXXV 1 pièce

Graues Papier, Bleistift, rotviolett, Gold, weiß, gelbgrün, schwarz, graublau

Maße: 3,7 x 3,5 cm

Foto: 9/6 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181, bildet den gesamten Karton 134 ab.



Abb. 3 (links) R. Vasters, E. 3234-1919, V&A.

Abb. 4 (Mitte) R. Vasters, E. 3235-1919, V&A.

Abb. 5 (rechts) R. Vasters, E. 3236-1919, V&A.

- VI. E. 3237-1919 (M11C/134): Ursprünglich geplanter Pilaster am Unterbau

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, Gold, weiß, braun, grün, rotviolett, graublau, gelbgrün

Maße: 9,3 x 1,9 cm

Foto: 9/9 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

- VII. E. 3238-1919 (M11C/134): Giebelfeld des rundbogigen Giebels

Beschriftung (Tinte):

XXXVIII 1 Stück/pièces

Das Wort „Stück“ (Bleistift) wurde mit „pièces“, (Tinte) überschrieben.

Graues Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, grün, gelbgrün, rotviolett

Maße: 3,2 x 5,1 cm

Foto: 9/9 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

- VIII. E. 3239-1919 (M11C/134): Äußere Nischen am Unterbau

Beschriftung (Tinte):

XX. 4 pièces

Graues Papier, Bleistift, Gold, schwarz, grün, weiß, rotviolett, gelbgrün, graublau

Maße: 5,8 x 3,9 cm

Foto: 9/9 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

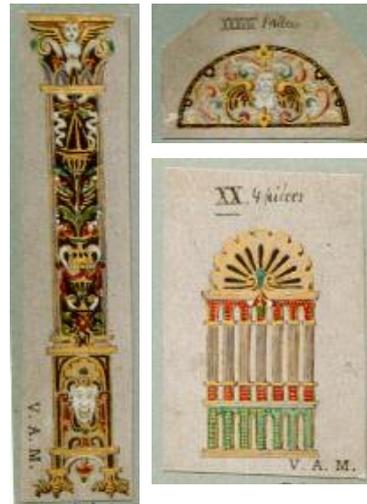


Abb. 6 (links) R. Vasters, E. 3237-1919, V&A.

Abb. 7 (rechts oben) Vasters, E. 3238-1919, V&A.

Abb. 8 (rechts unten) Vasters, E. 3239-1919, V&A.

- IX. E. 3240-1919 (M11C/134): Pilaster am Unterbau

Keine Beschriftung.

Graues Papier, Gold, braun, weiß, schwarz, grün, graublau, blau

Maße: 8,4 x 1,5 cm

Foto: 9/9 (M.K.)

Zustand: Die Zeichnung ist dem Umriss folgend ausgeschnitten und auf den Karton montiert. Die Beschriftung wurde abgeschnitten.

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

- X. E. 3338-1919 (M11C/140): Pfeiler am Unterbau – identisch mit IX.

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, grün, graublau

Maße des Blattes: 9,2 x 2,2 cm; Maße der Säule: 8,4 x 1,5 cm

Foto: 10/32 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

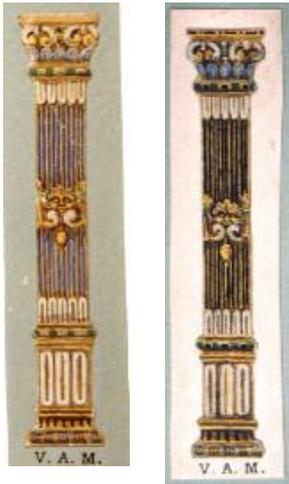


Abb. 9 (links) R. Vasters, E. 3240-1919, V&A.
Abb. 10 (rechts) R. Vasters E. 3338-1919, V&A.

- XI. E. 3241-1919 (M11C/134): Querrechteckiges Ornamentfeld am Unterbau (Predella)

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

XVII. 6 pièces

2

Graues Papier, Gold, graublau, braun, schwarz, weiß, rotviolett, gelbgrün

Maße: 2,5 x 4,2 cm

Foto: 9/12 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3241-1919, V&A.

- XII. E. 3242-1919 (M11C/134): Fruchtbuckett für das Zentrum der großen Applikation am Sockel

Die Beschriftung (Tinte) wurde unten abgeschnitten:

III 4 pièces

Graues Papier, Bleistift, weiß, Gold, grau, grün, gelbgrün, rotviolett

Maße: 2,4 x 2,7 cm

Foto: 9/12 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 3242-1919, V&A.

- XIII. E. 3243-1919 (M11C/134): Querrechteckiges Ornamentfeld am Unterbau

Beschriftung (Tinte):

XI. 2 pièces

Graues Papier, Gold, graublau, weiß, schwarz, gelbgrün, rotviolett

Maße: 2,3 x 3,7 cm

Foto: 9/13 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).



Abb. 13 Reinhold Vasters, E. 3243-1919, V&A.

- XIV. E. 3245-1919 (M11C/134): Zwei Details vom Unterbau: Puttenkopf (nicht verwendet) und Dekorelement mit Girlande (Predella, außen)

Beschriftung (Tinte):

XVI. 2 pièces X. 2 pièces

Graues Papier, 1. Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, gelbgrün; 2. Bleistift, Gold, grün, weiß, rotviolett, braun, graublau

Maße: 2,3 x 5,5 cm

Foto: 9/6 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).



Abb. 14 Reinhold Vasters, E. 3245-1919, V&A.

- XV. E. 3246-1919 (M11C/134): Querrechteckiges Ornamentfeld am Unterbau (Mittelfeld an der Predella)

Beschriftung (Tinte):

XII. 1 pièce

Graues Papier, Gold, graublau, rotviolett, weiß, gelbgrün

Maße: 2,6 x 6,7 cm

Foto: 9/12 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).



Abb. 15 Reinhold Vasters, E. 3246-1919, V&A.

- XVI. E. 3247-1919 (M11C/134): Querrechteckiges Ornamentfeld (linke Hälfte) am Sockel des Aufbaus

Beschriftung (Tinte):

XXI. 3 pièces

Graues Papier, Gold, graublau, gelbgrün, rotviolett, schwarz, grün

Maße: 2,4 x 8,3 cm

Foto: 9/13 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).



Abb. 16 Reinhold Vasters, E. 3247-1919, V&A.

- XVII. E. 3248-1919 (M11C/134): Figürliches Dekorelement vom Aufbau, an den Ecken des Zwischensockels

Beschriftung (Tinte):

XXII. 2 pièces

Graues Papier, Gold, gelbgrün, schwarz, rotviolett, weiß, graublau

Maße: 3,5 x 2,8 cm

Foto: 9/7 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

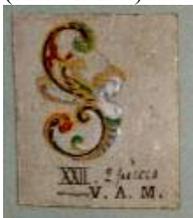


Abb. 17 Reinhold Vasters, E. 3248-1919, V&A.

- XVIII. E. 3249-1919 (M11C/134): Sockel: rote Frucht vom Bukett der großen Applikation) und kleine Applikation

Beschriftung (Tinte):

VII

4 pièces

II

4 pièces

Graues Papier, 1. Bleistift, Gold, weiß, rotviolett; 2. Bleistift, Gold, graublau, weiß, rotviolett, schwarz, gelbgrün

Maße: 6,5 x 2,3 cm

Foto: 9/7 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

- XIX. E. 3250-1919 (M11C/134): Zwei Dekorelemente vom Aufbau

Das Eckornament (Zwickel der äußeren Nischen) wurde nicht verwendet.

Beschriftung (Tinte):

XXXI 10 pièces

XXX. 2 pièces

Graues Papier, 1. Gold, grün, braun, rotviolett, schwarz, weiß; 2. Bleistift, Gold, schwarz, weiß, rotviolett, gelbgrün

Maße: 3,7 x 2 cm

Foto: 9/7 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).



Abb. 18 (links) R. Vasters, E. 3249-1919, V&A.

Abb. 19 (rechts) R. Vasters, E. 3250-1919, V&A.

- XX. E. 3251-1919 (M11C/134): Große Applikation am Sockel

Die Beschriftung (Bleistift, Tinte) ist rechts beschnitten:

7 Orname[nte]

V. 7 pièces

Graues Papier, Gold, gelbgrün, graublau, weiß, rotviolett

Maße: 4,9 x 5,5 cm

Foto: 9/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist kreuzförmig ausgeschnitten.

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

- XXI. E. 3252-1919 (M11C/134): Vase mit Blumenbukett

Das Detail ist auf der Gesamtzeichnung I. nicht dargestellt.

Beschriftung (Tinte):

XXVIII 2 pièces

Graues Papier, Bleistift, Gold, grün, gelbgrün, weiß, rotviolett, graublau, dunkelviolett

Maße: 2,7 x 2,2 cm

Foto: 9/12 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

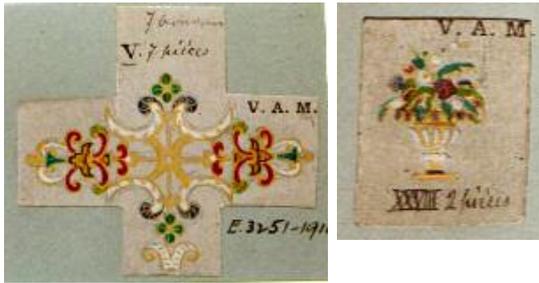


Abb. 20 (links) R. Vasters E. 3251-1919, V&A.
Abb. 21 (rechts) R. Vasters E. 3252-1919, V&A.

XXII. E. 3253-1919 (M11C/134): Rechteckiges Ornamentfeld (nicht verwendet)

Beschriftung (Tinte):

XXXI 2 pièces

Graues Papier, Bleistift, Gold, graublau, schwarz, weiß, rotviolett

Maße: 4,9 x 2 cm

Foto: 9/12 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

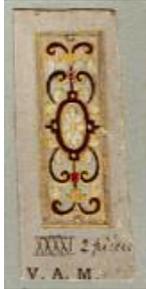


Abb. 22 Reinhold Vasters, E. 3253-1919, V&A.

XXIII. E. 3254-1919 (M11C/134): Figürliches Dekorelement: geflügelter Kopf zwischen C-Schwüngen und Blüten

Beschriftung (Tinte):

XXXII 2 pièces

Graues Papier, rotviolett, Gold, weiß, schwarz, gelbgrün

Maße: 3,2 x 2,4 cm / Foto: 9/13 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

XXIV. E. 3255-1919 (M11C/134): Figürliches Dekorelement an den Ecken der Hohlkehle des Sockels

Beschriftung (Tinte):

XXX. 6 pièces

Graues Papier, Gold, braun, blau, weiß, graublau, schwarz, rotviolett, türkis, gelbgrün, grün

Maße: 3,2 x 4,2 cm

Foto: 9/8 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).



Abb. 23 (links) R. Vasters, E. 3254-1919, V&A.
Abb. 24 (rechts) R. Vasters, E. 3255-1919, V&A.

XXV. E. 3256-1919 (M11C/134): Gerahmtes Ornamentfeld am Giebel

Beschriftung (Tinte):

XXXVII 2 pièces

Graues Papier, Bleistift, Gold, schwarz, gelbgrün, rotviolett, grün, weiß, blau

Maße: 2,9 x 3,9 cm

Foto: 9/8 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).



Abb. 25 Reinhold Vasters, E. 3256-1919, V&A.

XXVI. E. 3257-1919 (M11C/134): Gerahmtes Ornamentfeld am Aufbau (Wand hinter dem Treppengeländer)

Beschriftung (Tinte):

XXXVIII 2 pièces

Graues Papier, Gold, graublau, gelbgrün, weiß, rotviolett, grün, schwarz

Maße: 4,3 x 3,9 cm

Foto: 9/10 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

XXVII. E. 3258-1919 (M11C/134): Ovaler Rahmen für die Schmalseiten des Unterbaus

Beschriftung (Tinte):

XVIII

2 pièces

Graues Papier, Gold, graublau, rot, weiß

Maße: 5,5 x 4,4 cm

Foto: 9/10 8 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

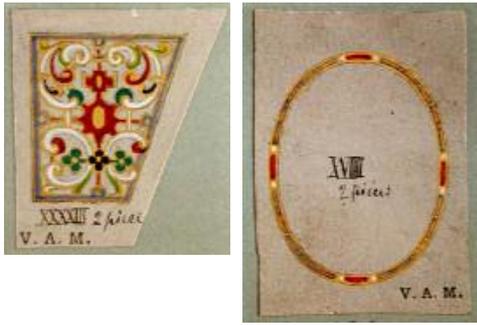


Abb. 26 (links) R. Vasters, E. 3257-1919, V&A.
Abb. 27 (rechts) R. Vasters, E. 3258-1919, V&A.

XXVIII. E. 3259-1919 (M11C/134):
Gerahmtes Zwickel-Ornamentfeld am
Unterbau (Schmalseiten und zentrale
Nische)

Beschriftung (Tinte):

XVIII 8 pièces

*transparent
grün*

*gelb grün
opak*

Graues Papier, Gold, graublau, rotviolett, weiß,
braun, schwarz, grün, gelbgrün

Maße: 4,6 x 3,7 cm

Foto: 9/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr fleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181
(Karton 134).

XXIX. E. 3260-1919 (M11C/134): Teil der
Applikation am Sockel

Beschriftung (Tinte):

VI. 7 pièces

Graues Papier, Gold, Bleistift, rotviolett, schwarz

Maße: 2,3 x 2,1 cm

Foto: 9/14 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181
(Karton 134).



Abb. 28 (links) R. Vasters, E. 3259-1919, V&A.
Abb. 29 (rechts) R. Vasters, E. 3260-1919, V&A.

XXX. E. 3261-1919 (M11C/134): S-förmiges
Dekorelement für die Seiten des Auf-
baus

Beschriftung (Tinte):

XXIII 2 pièces

Graues Papier, Gold, rotviolett, schwarz, grün,
gelbgrün, weiß, graublau

Maße: 4,3 x 3,3 cm

Foto: 9/15 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181
(Karton 134).



Abb. 30 Reinhold Vasters, E. 3261-1919, V&A.

XXXI. E. 3262-1919 (M11C/134): Vierblät-
rige, weiße Blüte mit grünem Stempel
am Sockel (Zentrum der kleinen Ap-
plikation, siehe XVIII.)

Beschriftung (Tinte):

*XIII
4 pièces*

Graues Papier, Gold, weiß, grün

Maße: 2,5 x 2 cm

Foto: 9/8 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181
(Karton 134).



Abb. 31 Reinhold Vasters, E. 3262-1919, V&A.

XXXII. E. 3263-1919 (M11C/134): Ornament-
band am Architrav des tempelförmigen
Aufbaus

Beschriftung (Tinte):

XXXIII 3 pièces

Graues Papier, gelbgrün, schwarz, rotviolett, weiß,
grauglau, weiß

Maße: 1,7 x 4,4 cm

Foto: 9/8 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181
(Karton 134).

XXXIII. E. 3264-1919 (M11C/134):
Satyrkopf als Wandverzierung beidseitig des Throns

Beschriftung (Tinte):

XIII 2 pièces

Graues Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, graublau, grün, rotviolett

Maße: 2,9 x 1,8 cm

Foto: 9/11 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

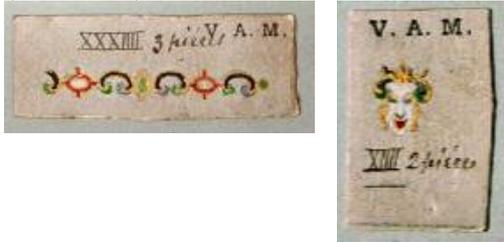


Abb. 32 (links) R. Vasters, E. 3263-1919, V&A.

Abb. 33 (rechts) R. Vasters, E. 3264-1919, V&A.

XXXIV. E. 3265-1919 (M11C/134):
Zwei Details: Teppich auf den Stufen des tempelförmigen Aufbaus und dreieckiges Dekorelement

Beschriftung (Tinte):

XXIII 1 pièce *2 pièces*
wie Muster

Graues Papier, 1. Bleistift, Gold, schwarz, rotviolett, graublau, grün, weiß; 2. Bleistift, Gold, weiß

Maße: 4,7 x 9,1 cm

Foto: 9/11 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

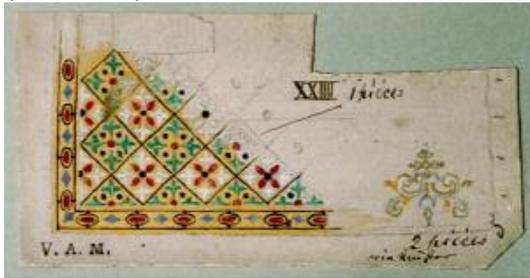


Abb. 34 Reinhold Vasters, E. 3265-1919, V&A.



Abb. 35 (links) R. Vasters, E. 3266-1919, V&A.

Abb. 36 (Mitte) R. Vasters, E. 3267-1919, V&A.

Abb. 37 (rechts) R. Vasters, E. 3268-1919, V&A.

XXXV. E. 3266-1919 (M11C/134): Blüte
(nicht verwendet, durch XXXI. ersetzt)
Beide Detailzeichnungen, XXXI. und XXXV. tragen dieselbe römische Ziffer VIII.

Beschriftung (Tinte):

XIII 2 pièces

Graues Papier, Gold, schwarz, weiß, gelbgrün, rotviolett

Maße: 1,9 x 2,3 cm

Foto: 9/14 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

XXXVI. E. 3267-1919 (M11C/134):
Dekorelement, Wandverzierung beidseitig des Throns vorgesehen (nicht verwendet, durch XXXIII. ersetzt)

Beschriftung (Tinte):

XXVII 6 pièces

Graues Papier, Gold, schwarz, weiß, rotviolett, gelbgrün, graublau

Maße: 2,2 x 2,4 cm / Foto: 9/14; 9/15 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

XXXVII. E. 3268-1919 (M11C/134):
Zwickelornament – nicht verwendet (?)

Beschriftung (Tinte):

XV 4 pièces

Graues Papier, Gold, graublau, weiß, rotviolett, gelbgrün, Bleistift

Maße: 3,1 x 2,1 cm

Foto: 9/15 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, S. 251, Abb. 181 (Karton 134).

Das von Vasters entworfene Altar-Kabinett¹ (I.), dessen Ausführung über die Jack and Belle Linsky Collection in das Metropolitan Museum of Art in New York gelangte, dürfte in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigt worden sein: Neben Vasters' handschriftlichen Hinweisen finden sich auf den Detailzeichnungen französische Beschriftungen in einer anderen Handschrift, welche die Details mit römischen Ziffern kennzeichnen und die zu erstellende Stückzahl aufführen. Hierbei korrespondiert die von Vasters auf der Gesamtzeichnung erfolgte Nummerierung der Einzelteile in arabischen Zahlen nicht mit den römischen Ziffern (wohl von Alfred André) auf den Detailzeichnungen: Beispielsweise erhielt ein s-förmiges Dekorelement (XXX.) an der Schmalseite des Auf-

1
38

30

¹ Zur Benennung vgl. Kapitel 4.15, S. 93 (Typ 1). – Trotz der Benennung ist eine Funktion als Altar auszuschließen.

baus (auf Höhe des Treppengeländers) von Vasters die Nummer 17, während die römische Ziffer auf der Detailzeichnung XXIII. lautet.

Die teilweise kolorierte Bleistiftzeichnung (I.) zeigt das vollständige Altar-Kabinett (Vorderansicht), das bei der Fertigung sowohl dekorative als auch ikonografische Veränderungen erfuhr.



Abb. 38 Das wohl in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André nach Entwürfen von Vasters gefertigte Altar-Kabinett. Ebenholzfarbenedes Fruchtholz, emailliertes Gold. Höhe: 36,8 cm². New York, Metropolitan Museum of Art, Jack and Belle Linsky Collection, Inv.Nr. 1982,60.133 (Foto: Kat. New York 1984, S. 193).

Das Stück erhebt sich auf einem zweiteiligen Sockel, dessen unterer abgetreppter Bereich mit einem von Fruchtbuketts besetzten Girlandendekor ausgestattet ist. Hierfür erstellte Vasters die Detailzeichnung IV. Die Ausführung hingegen besitzt einen auf eine Stufe reduzierten Sockelbereich (Basisplatte) ohne Verzierung. Der sich darauf erhebende obere Teil des Sockels mit Hohlkehle wiederum entspricht dem Gesamtentwurf: Die Ecken verzieren zarte, männliche Halbfiguren ohne Arme in antikisierender blauer Rüstung (XXIV.), die in zweigeteiltem, s-förmigen Rankenwerk

enden, während die Hohlkehle mit einem bunt emaillierten Band aus abwechselnd großen (XX.) und kleinen rautenförmigen Applikationen (XVIII.) aus Ranken- und Rollwerk (XXIX.) – besetzt mit Fruchtbuketts und Blüten (XXXI.) – geschmückt ist.

Auf Entwurf I. steht das von vier Füßen (gedrückte Kugeln mit horizontalem Einzug) getragene Altar-Kabinett auf dem Sockel. Bei der Ausführung hingegen wurden die Füße versetzt: Diese befinden sich nun unter dem Sockel, sodass der Unterbau direkt auf diesem ruht.

Beibehalten wurde das Konzept der horizontal dreigeteilten Anordnung, bestehend aus Unterbau, Aufbau und Bekrönung:



Abb. 39 Ausschnitt aus dem ausgeführten Altar-Kabinett: Unterbau mit der zentralen Darstellung des Letzten Abendmahls, den Personifikationen in den Seitennischen sowie dem darüber liegenden Zwischensockel (Foto: Hayward 1976, Taf. 453).

Eine abgetrepte Basis leitet den von Pilastern (IX., X.³) flankierten, einem Kabinett vergleichbaren Unterbau mit dreiteilig ornamentierter „Predella“ (XIII., XV.) und drei korrespondierenden, darüber liegenden Nischen ein, welche von Säulchen gerahmt und mit Zwickelornamenten sowie „Schlusssteinen“ überfangen werden. Die zentrale Nische zeigt ein rundbogig geschlossenes Relief des letzten Abendmahls mit beinahe freiplastischen Figuren (II.) Auf Entwurf I. scheint es sich dagegen um eine Darstellung des Emmaus-Mahls zu handeln. Die mit einer Kalotte geschlossenen Seitennischen (VIII.) sind mit Personifikationen besetzt: links die Treue, rechts die Vergänglichkeit. Der Funktion eines Kabinetts entsprechend, kann die Mittelnische wie eine Schublade herausgezogen werden und die Sei-

² Maß aus Kat. New York 1984, S. 193. Hackenbroch 1986, S. 249, nennt dieselbe Höhe. Hayward 1979, S. 381, gibt die Höhe mit 38,1 cm an.

³ Neben den von Hackenbroch 1986, S. 249 ff. erkannten Detailzeichnungen konnte X. hinzugefügt werden.

tennischen sind verschiebbar, sodass sich zwei weitere Reihen von Schubladen enthüllen⁴.

- 27 An den Schmalseiten des kastenförmigen Unterbaus befinden sich in ovalen Rahmen (XXVII.) weitere figürliche Darstellungen, für die sich im Konvolut keine Zeichnung erhielt.

Ein Kröpfigesims schließt diese untere Zone ab und leitet in einen verjüngten Zwischensockel über, auf dem sich ein tempelförmiger Aufbau befindet. Ähnlich dem Sockel sind beim Zwischensockel die Ecken – hier nur die vorderen – mit weiblichen Halbfiguren besetzt (XVII.). Die Leiber beschreiben eine S-Form. Flügelartiges Rankenwerk ersetzt die Arme und verleiht ihnen ein schmetterlingsähnliches Aussehen. Zwischen ihnen schmückt ein aus C- und S-Schwüngen geformtes und mit Blüten besetztes, gerahmtes Ornamentband (XV.) den Zwischensockel.

- 17 Ein Kröpfigesims schließt diese untere Zone ab und leitet in einen verjüngten Zwischensockel über, auf dem sich ein tempelförmiger Aufbau befindet. Ähnlich dem Sockel sind beim Zwischensockel die Ecken – hier nur die vorderen – mit weiblichen Halbfiguren besetzt (XVII.). Die Leiber beschreiben eine S-Form. Flügelartiges Rankenwerk ersetzt die Arme und verleiht ihnen ein schmetterlingsähnliches Aussehen. Zwischen ihnen schmückt ein aus C- und S-Schwüngen geformtes und mit Blüten besetztes, gerahmtes Ornamentband (XV.) den Zwischensockel.
- 15 Am tempelförmigen Aufbau führt eine sich verjüngende, mit einem Teppich belegte Treppe zur auskragenden, von Pilastern gerahmten großen Mittelnische. (Das Rautenmuster des Teppichs (XXXIV.) unterscheidet sich vom ausgeführten, zudem sind Fransen hinzugefügt.) Hier findet sich bei der Ausführung eine vollplastische Verkündigung: In der Nische thront die Madonna, überfangen von zwei ihre Himmelskrone haltenden Engeln, Joseph, ein Rind und einer der drei heiligen Könige, der kniend dem Kind in der Krippe vor dem Thron seine Ehrerbietung erweist, während die beiden verbleibenden Könige, der schwarze Balthasar auf der linken Seite, und zwei weiße Hunde auf der Treppe davor stehen.

- 34 Nur die letztgenannten Könige deutete Vasters auf der Bleistiftzeichnung (I.) an. Daneben sah sein Entwurf lediglich ein Treppengeländer auf jeder Seite vor. Die Ausführung hingegen zeigt zwei pro Seite. Über den Geländern wird die Mittelnische auf jeder Seite von einer kleinen Wandnische flankiert. In jeder steht von Hermen gerahmt (säulenartige Stäbe, die oben in weiblichen Büsten enden) ein einwärts gewandter, auf das Zentrum verweisender Engel.

Auf dem Gesims der Mittelnische erhebt sich in der Bekrönungszone eine letzte kleine Nische mit einer plastischen Verkündigung, die in ein mit einem Dreiecksgiebel geschlossenes Häuschen eingelassen ist. Weder ist die Verkündigung auf I. dargestellt, noch erhielt sich

⁴ Hayward 1976, S. 380, Nr. 453.

dafür eine Detailzeichnung. Dahinter leitet ein trapezförmiges Zwischenstück mit eingezogenen Seiten in den halbrunden Segmentbogensgiebel über. Während Vasters als Giebelbekrönung den Drachen besiegenden Erzengel Michael plante, zeigt die Ausführung den reitenden, Mantel spendenden heiligen Martin mit dem Bettler.

Vasters kombinierte ein religiöses und ein säkulares Objekt, indem er einen kleinen privaten Altar auf einem Kabinett platzierte.⁵

Dabei ließ er sich vom Andechs-Hausaltar inspirieren⁶ – etwa bei seiner mit dessen „weitgehend identischen Anbetung der Könige. Ebenso entsprechen sich die Verkündigungsdarstellungen in den Giebelkrönungen der Palastarchitektur der Anbetungsszene.“⁷

Es entstand eine der aufwendigsten Arbeiten von Vasters, für die sich neben der Gesamtansicht 36 Detailzeichnungen erhielten. Darunter befinden sich einige, die zugunsten von Alternativen nicht verwendet wurden. Beispielsweise wurde bei der Ausführung dem Pilaster-Entwurf VI. der Entwurf IX. am Unterbau vorgezogen. Andere Details mussten vereinfachten Mustern weichen, ohne dass diese mit einer Detailzeichnung festgehalten wurden: z.B. der Architrav über der Mittelnische des Aufbaus. Ursprünglich war hier ein durchgehendes Ornamentband (XXXII.) geplant, während die Ausführung Dekorfelder an den Ecken zeigt. Derartige Änderungen (durchweg Vereinfachungen) wurden vermutlich während des Herstellungsprozesses vorgenommen, wohl um Zeit oder Kosten einzusparen.

Neben der konzeptionellen Ähnlichkeit zum Andechs-Hausaltar gibt es innerhalb von Vasters' Produktion enge Parallelen zum Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba (TA2). Insgesamt ähnelt der Tempel dem architektonischen Aufbau des Altar-Kabinetts. Weiterhin ist die mit einem gefransten, bunt ornamentierten Teppich belegten Treppe, welche hier wie dort zur thronenden Hauptfigur führt, von Geländern gesäumt. Am Salomonischen Tempel gibt es

⁵ Vgl. Hackenbroch 1986, S. 250.

⁶ Der süddeutsche Prototyp eines Hausaltars stammt aus dem ehemaligen Benediktiner Kloster Andechs in Oberbayern. Heute befindet er sich in der Schatzkammer der Residenz, München. – Zur Vorbildfunktion des Andechs-Altars: Hackenbroch 1986, S. 250, Anm. 143 mit Literaturangaben. Eine Gegenüberstellung dieses Stückes und Vasters' Altar-Kabinett findet sich dort ab S. 249 ff.; Clare Vincent in Kat. New York 1984, Nr. 113, S. 193, 194; Hayward 1976, Taf. 453, S. 380.

⁷ Krempel 1967, S. 156, Abb. 51.

unter der Vielzahl von Tieren auch weiße Hunde. Dort auf einem Entwurf festgehalten (TA2, VIII.), fehlt hier die Darstellung.

Darüber hinaus stehen die signifikanten Assistenzfiguren hier wie dort einander sehr nahe:

- 40b Insbesondere gleicht die Haltung eines sich auf den Stufen nähernden Dieners mit Turban am Salomonischen Tempel (TA2, VI.) einem der
 40a drei heiligen Könige, wenngleich dieser keinen Umhang trägt wie sein Alter Ego. Die Kleidung des Geschenke darbietenden Königs aus dem Morgenland entspricht hingegen insgesamt der Figur des König Salomon.



Abb. 40a (links) Ausschnitt aus Abb. 39, einer der drei heiligen Könige.

Abb. 40b (rechts) Ausschnitt aus dem Figurenentwurf (E. 3232-1919) für den Salomonischen Tempel (TA2, VI.), einer der Geschenke darreichenden Diener auf der Treppe vor dem Thron des König Salomon.

Das Altar-Kabinett befand sich ehemals in der Sammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild, Wien. Im Sammlungskatalog von Schestag aufgeführt, bildet das Erscheinungsjahr 1872 den Terminus ante quem.⁸

⁸ Schestag 1872, S. 22, Nr. 553: „Schmuckkästchen von Ebenholz, Gold und Email. Oben der hl. Martin zu Pferde ein Stück seines Mantels einem Armen gebend, vollkommen freie Figur von emaillirtem Golde. Darunter eine reiche Architektur mit der Verkündigung der Geburt Christi im oberen und der Anbetung der hl. drei Könige im unteren Geschosse. Der eine der Könige übergibt dem Kinde, hinter welchem Maria, Josef, Ochs und Esel stehen und über welchen zwei Engel mit einer Krone schweben, seine Geschenke, während die beiden anderen Könige sich auf den mit einem reichen Teppiche belegten Stufen dem Kinde nahen. Darunter kleinere und grössere Lädchen verziert mit durchbrochenen Ornamenten, Pilastern, Halbsäulen etc. Auf dem grössten Lädchen das letzte Abendmahl in Haute-relief mit fast freien Figuren, auf den Schubern zu beiden Seiten je eine Heilige in der Nische. Die Seiten ebenso reich wie die Hauptseite und zwar rechts die Auferstehung Christi, links Christus vor Pilatus umgeben von Ornamenten. Sämtliche Figuren, Ornamente, Karyatiden, Säulen etc. etc. von Gold und emaillirt. Nur auf der Rückseite durchbrochene Goldrosetten ohne Email. 16. Jahrhundert. Höhe 14'', Breite 9'', Tiefe 6¼''.“

Abschließend sollte auf ein Kabinett aus Ebenholz mit emailliertem Goldbesatz und dem Relief eines Imperatoren verwiesen werden, das zum Unterbau des Altar-Kabinetts eine große Nähe aufweist. Ehemals Teil der Sammlung Bourgeois Frères bildend, war das Kabinett mit Imperator 1904 in Köln versteigert worden.⁹ In der Werkstatt des Alfred André erhaltene Gipsabgüsse belegen, dass es in Teilen oder ganz in Paris gefertigt wurde.¹⁰ Einige dieser Gipsabgüsse stehen Applikationen vom Kabinett mit Abundantia und weiteren Personifikationen von Vasters so nahe (vgl. K2, Abb. 8a, b, Anm. 3, 4), dass, nicht zuletzt wegen der oben genannten Nähe zum Altar-Kabinett, eine Verbindung zu Vasters zu bestehen scheint. Es ist jedoch ungewiss, ob André nach dem Altar-Kabinett von Vasters ein eigenes Stück kreierte oder ob André das Kabinett mit Imperatoren für Vasters (in Teilen) ausführte.



Abb. 41 Kabinett mit dem Relief eines Imperatoren. Ebenholz, emailliertes Gold. Maße: 38 x 43 x 27 cm. Bis 1904 Teil der Sammlung Bourgeois Frères, Köln (Foto: siehe Anm. 9).

⁹ Collection Bourgeois Frères, Auktionskatalog Lemperz, Köln, 19.-27. Oktober 1904, Lot 532.

¹⁰ Vgl. Kat. Kugel 2000, Taf. XXXIX.

K2. Kabinett mit Abundantia und weiteren Personifikationen

Realisation: Baltimore, Museum of Art (?) – gefertigt (in Teilen) in der Werkstatt des Alfred André, Paris

I. E. 2781-1919 (M12B/83): Vorderansicht des Kabinettes mit geöffneten Flügeltüren

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Tinte, Bleistift
Maße: 41,4 x 53 cm
Foto: 22/31 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist vergilbt.
Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2781-1919, V&A.

II. E. 2798-1919 (M12B/88): Vorderseite mit geschlossenen Türen

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 33 x 34 cm / Foto: 23/15 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.
Literatur: unpubliziert

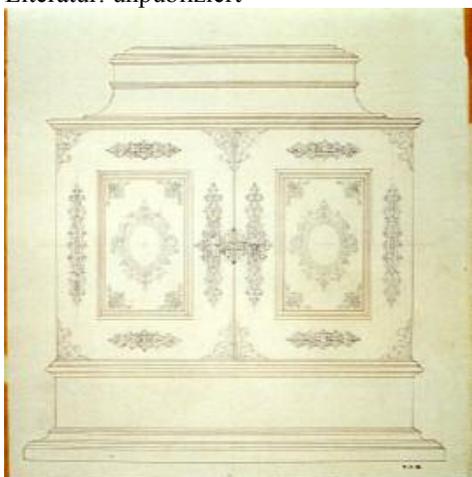


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2798-1919, V&A.

III. E. 2797-1919 (M12B/88): Seite

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 33 x 33,1 cm
Foto: 23/14 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.
Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2797-1919, V&A.

IV. E. 2799-1919 (M12B/88): Rückseite

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 33,1 x 33,1 cm
Foto: 23/16 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.
Literatur: unpubliziert

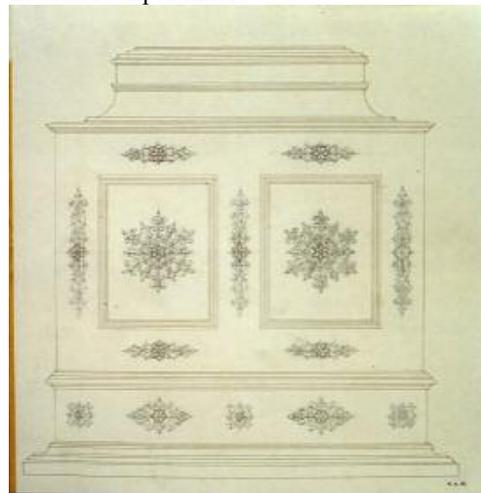


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2799-1919, V&A.

V. E. 2996-1919 (M11B/107): Rautenförmige Applikation

Keine Beschriftung
Braunes Papier, schwarz, weiß, Gold, blau, rotviolett, grün, violett
Maße: 3,5 x 7,3 cm
Foto: 4/3 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist rautenförmig ausgeschnitten.
Literatur: unpubliziert

VI. E. 3281-1919 (M11C/135): Fünf Dekorelemente mit Blüten
Beschriftung (Tinte):

			<i>d.</i>	<i>e.</i>
8 Stück	4 Stück	16 Stück		
<i>hiervon</i>	<i>hiervon</i>	<i>hiervon</i>	16 Stück	16 Stück
2 Stück	1 Stück	4 Stück	<i>hiervon</i>	<i>hiervon</i>
			4 Stück	4 Stück

gleich zuerst zu machen

Beiges Papier, 1. Gold, braun, rotviolett; 2. Gold, braun, rotviolett, weiß; 3. Gold, braun, rotviolett, weiß; 4. Gold, braun, weiß, grün, rotviolett; 5. Gold, braun, weiß, grün, rotviolett

Maße: 5,4 x 13,4 cm

Foto: 27/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 2996-1919, V&A.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3281-1919, V&A.

Kabinettschränken der Renaissance entsprechend, erinnert Vasters' Entwurf (I.) im Aufbau an einen Altar, besonders durch das dreiachsige kastenförmige Hauptgeschoss (Mittelzone) mit Nischen, die sich auch auf die Seitenflügel erstrecken. Die Dekoration unterstreicht den Akzent, während der einfachere Sockel, die Rolle der Predella übernehmend, den Eindruck abrundet. Der obere dachartige Abschluss mit Liegefigur dient als Bekrönung. Außer den geöffneten Flügeltüren gewährt Vasters' Zeichnung keinerlei Hinweis auf die Funktion des Kleinmöbels. Vermutlich verbergen sich, ähnlich wie beim Altar-Kabinett (K1), hinter den Nischen der Mittelzone Fächer (Schubladen). Außerdem wäre denkbar, dass der obere Abschluss mit der liegenden Figur wie ein Deckel aufzuklappen ist.

Als Füße fungieren geflügelte, gebuste Fabelwesen, Chimären mit löwenähnlichen Köpfen und Vogelleibern, die in eingerollten Schlangenschwänzen enden. Ihre Köpfe überragen an den Ecken die sich abgetrepp

Basisplatte des kastenförmigen Sockels, den Vasters mit fünf in Feldern eingesetzten Applikationen plante: drei quadratische, zwischen denen zwei rechteckige Felder mit apsidial gerundeten Schmalseiten eingefügt sind. Ein abgetrepptes Gesims schließt den Sockel ab.

Die dreiachsige Mittelzone ist in drei Register unterteilt: In der Mitte befinden sich drei mit Personifikationen bzw. mythologischen Figuren besetzte und von Pfeilern flankierte Nischen, welche oben und unten von breiten Bändern eingerahmt werden. Auch diese sind den Achsen gemäß in rechteckige Felder unterteilt und mit unterschiedlichen Applikationen aus Rankenwerk teilweise mit zentralem Schmuckstein verziert (vgl. zu den äußersten Applikationen in kleinen hochrechteckigen Feldern Abb. 7c, d.) Im oberen Band befinden sich darüber hinaus über den vier Pfeilern vor kleine Nischen gestellte Konsolfigürchen: nackte, mit Bogen ausgestattete Amorknaben in verschiedenen Gesten.

Die drei in Nischen stehenden Hauptfiguren der Mittelzone werden von kleinen Nischen mit Figürchen flankiert, die nur teilweise durch Attribute gekennzeichnet sind: In der linken Nische Iustitia, begleitet von David mit der Harfe (?) links und einer undefinierten Figur rechts, in der Mittelnische die von zwei Kindern begleitete Caritas, gerahmt von Vanitas links und einer männlichen Figur vor einer Büste rechts sowie auf der rechten Seite Minerva, gerahmt von zwei nicht zu bestimmende Figuren.

Im Gegensatz hierzu sind die Nischen auf den Flügeln größer konzipiert und von einem Rahmen aus vier quadratischen Eckfeldern und dazwischen eingefügten langen, rechteckigen Feldern umgeben, die mit unterschiedlichen Applikationen belegt sind (zu den senkrechten vgl. Abb. 7a, b).

Wie die Mittelnische werden die Nischen der Flügel von Hermen flankiert, die vor Pfeiler gesetzt sind, welche den Rundbogen der Nische tragen. Während die Nischenfiguren der Mittelzone direkt auf dem Boden stehen, befinden sich die beiden Figuren der Flügel auf quadratischen Basen, sodass trotz ihrer größeren Nische eine Isokephalie mit den Mittelfiguren besteht. In der Nische des linken Flügels befindet sich Kleopatra mit der Schlange, und auf der rechten Seite eine weibliche Figur mit aufgestelltem, umwickeltem Schwert und einer Schriftrolle in ihrer linken Hand (?).

Ein abgetrepptes Konsolgesims, auf dessen Ecken gerundete Vasen stehen, schließt die

Mittelzone ab. Die zweizonige, durch Gesimsbänder unterteilte Bekrönung – unten trapezförmig und von einer Girlande mit Fruchtbuketts verziert, oben schlicht senkrecht aufsteigend und mit drei Applikationen aus Rollwerk mit zentralem Schmuckstein belegt – dient als Basis für die Liegefigur einer Abundantia. Sie ist von kleinen gerundeten Vasen an den Ecken umgeben. Mit überkreuzten Beinen stützt sie sich auf ihrem rechten Arm ab, während der andere ihr Attribut, das überquellende Füllhorn, präsentiert.

Während Vasters die Abundantia lediglich in Bleistift skizzierte, hob er die Nischenfiguren der Mittelzone und der Flügel in Tinte hervor. Vielleicht wollte er eine bereits bei einem Muschelpokal verwendete Figur der Abundantia (P24, X., XI.) hier ein weiteres Mal verwenden. Das Vorhandensein einer Detailzeichnung der Abundantia würde die skizzenhafte Zeichnung erklären. Wahrscheinlicher aber er schuf die Abundantia nach einer vergleichbaren Liegefigur, einer Ceres (s.u.).

Drei weitere Bleistiftzeichnungen zeigen das geschlossene Kleinmöbel mit aufgesetzten Applikationen in drei Ansichten ohne die Füße und die Bekrönungsfigur: Vorderseite (II.), Seite (III.) mit Griffen in Form eines Delphinpaars und Rückseite (IV.). Die rautenförmigen Applikationen des Sockels (vgl. Abb. 8a,b) werden an den übrigen Seiten wiederholt – dort allerdings mit zentraler Blüte anstelle des Edelsteins in Kastenfassung. Auch die hohen Applikationen, welche die Nischen auf den Flügeln flankieren, werden an allen Außenseiten eingesetzt. Außerdem belegte Vasters die Facetten der Vorderseite mit ovalen Rahmen, während die Facetten der Rückseite über große, rosettenförmige Applikationen verfügen.

Nur zwei Detailzeichnungen erhielten sich im Konvolut, die mit hoher Wahrscheinlichkeit für das Kabinett vorgesehen waren. Zwei weitere Detailentwürfe, eine Vase (Anhang 4, 5) und ein Füllhorn (Anhang 4, 4b) könnten möglicherweise für das abgetreppte Konsolgesims sowie die Figur der Abundantia vorgesehen gewesen sein.

- 5 Entwurf (V.) zeigt eine rautenförmig ausgeschnittene Applikation aus Volutenwerk mit zentralem Rubin in Kastenfassung. Der Besatz ähnelt sehr den Applikationen am Sockel und am oberen Band der Mittelzone. Auf Entwurf 6 VI. sind fünf verschiedene Details dargestellt,

von denen die mittlere, blütenförmige für die quadratischen Eckfelder der Flügel beabsichtigt war, während das mit *d* überschriebene Detail den Girlandendekor der Pfeiler (Mittelzone) wiedergibt.

Unter den in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André erhaltenen Gipsabgüssen sind einige, die eine Teilfertigung, wenn nicht sogar die Fertigung des gesamten Stückes belegen. Allen voran die an allen Seiten des Kabinetts verwendete, lange Applikation¹, die auf der Innenansicht (I.) und Außenansichten (II.-IV.) insgesamt dreizehn Mal dargestellt ist. Zudem findet sich bei André eine kleine, hochrechteckige Applikation², die Vasters an den unteren Ecken der Mittelzone (I.) 7c, d vorsah.



Abb. 7a (ganz links) Ausschnitt aus Abb. 1
Abb. 7b (links) Gipsabguss der von Alfred André nach den Entwürfen von Vasters gefertigten langen Applikation (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVb).
Abb. 7c (rechts) Ausschnitt aus Abb. 1
Abb. 7d (ganz rechts) Gipsabguss der von A. André nach Entwurf I. von Vasters gefertigten, kleinen, rechteckigen Applikationen (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVe).

Daneben erhielt sich der Gipsabguss einer rautenförmigen Applikation, die der Darstellungen auf I. sehr nahe steht, allerdings für ein Kabinett aus der ehemaligen Sammlung Bourgeois frères gefertigt wurde³ (siehe K1, Abb. 42, Anm. 9). Auch ein Eckornament, das beinahe mit denen auf II. und III. identisch ist,

¹ Kat. Kugel 2000, Taf. XXXV b.

² Ders., Taf. XXXV e.

³ Ders., Taf. XXXIX d. – Daneben findet sich eine sehr ähnliche, rautenförmige Applikation auf Taf. XXXV g.

7a, b

7c, d

8a, b

entstand für das Kabinett aus der Sammlung Bourgeois Frères.⁴

- 9 Schließlich findet sich unter den Gipsabgüssen bei André eine rosettenförmige Applikation⁵, denen in den Facetten auf der Rückseite des Kabinetts (IV.) sehr ähnlich ist.

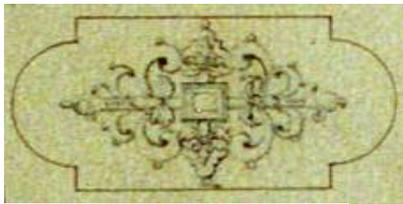


Abb. 8a (oben) Ausschnitt aus Abb. 1.
Abb. 8b (unten) Rautenförmiger Gipsabguss aus der Werkstatt des A. André, Paris. Dieser Abguss entstand für ein Kabinett aus der ehem. Slg. Bourgeois Frères (siehe K1, Abb. 42) (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXIXd).



Abb. 9 Bemalter Gipsabguss einer in der Werkstatt des A. André erhaltenen rosettenförmigen Applikation (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVIII).

- 10 Als Vorlage zog Vasters vermutlich den Schmuckkasten der Kurfürstin Sophia im Grünen Gewölbe, Dresden⁶, heran. Viele Übereinstimmungen der nach einem Entwurf vom Wenzel Jamnitzer von Nikolaus Schmidt in Nürnberg ausgeführten Arbeit bestätigen dies: Beispielsweise befindet sich auf dem Deckel des Schmuckkastens eine weibliche Personifikation und die Einteilung in Nischen ist ähnlich, wobei die zentrale Nische ebenfalls von

einer Caritas besetzt ist, neben der links eine Iustitia zu finden ist. Daneben stehen sich die Applikationen, insbesondere am Sockel stilistisch nahe.

Hackenbroch stellte im Zusammenhang mit dem Pokal mit Caritas (P4) fest, dass Vasters der Schmuckkasten wohlbekannt war. In seiner Bibliothek befand sich ein Folioband von 1876, der das Stück in der Vorderansicht abbildet.⁷

Während Vasters für den Pokal die Haltung der Caritas übernahm, sie allerdings mit einem anderen Gewand ausstattete (vgl. P4, Abb. 10a-c), entspricht hier die zentrale Caritas in ihrer Kleidung fast minutiös dem Vorbild von Jamnitzer, derweil die Haltung veränderte wurde (vgl. P4, Abb. 10a, e).



Abb. 10 Schmuckkasten der Kurfürstin Sophia, Holz, Silber, teilweise vergoldet, Perlmutter, Samt, Seide, Glas, Edelsteine. Entwurf: Wenzel Jamnitzer, Ausführung: Nikolaus Schmidt. Nürnberg, um 1585. Maße: 50 x 54 x 36 cm. Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.Nr. 115 (Foto: Syndram 1994, S. 62).

Ein mit Entwurf I. vergleichbares Kabinett aus Ebenholz mit reicher Silbermontierung bildete einst Teil der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main. Aufmerksamkeit erregen insbesondere die der Abundantia sehr nahestehende Liegefigur Ceres auf dem Kabinett und die Chimären am Deckel sowie den Ecken des Sockels.⁸ Aller Wahr-

⁷ Vgl. P4, Anm. 5 und 6.

⁸ Luthmer 1883, Tafel 41 (XLI): „Als Augsburger Arbeit dürfte dies prachtvollste Stück mit Sicherheit zu bezeichnen sein (...). Von schöner Zeichnung und guter Massenverteilung sind die in Silber getriebenen und ausgeschnittenen Verzierungen, welche die zart profilierten Rahmen und Füllungen beleben. Auf dem Deckel des Kästchens zeigen sich neben einer ruhenden Ceres und vier kleinen Knabenfiguren die für diese Arbeit so

⁴ Ders. Taf. XXXIX, a, b.

⁵ Ders. Taf. XXXVIII s.

⁶ Zum Schmuckkasten siehe P4, Anm. 5.

11

12a

12b

scheinlichkeit nach ist das Stück im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten.

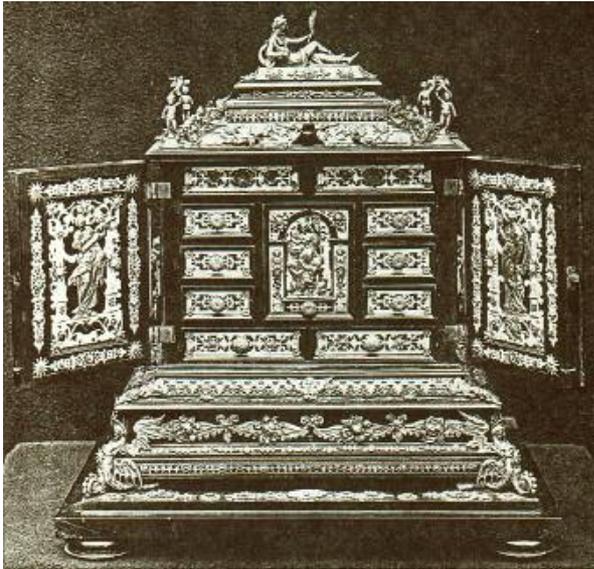


Abb. 11 Kabinett. Ebenholz, Silber. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Luthmer 1883, Nr. 41).



Abb. 12a (oben) Ausschnitt der Abundantia aus Entwurf I (Abb.1).

Abb. 12b (unten) Ausschnitt der Ceres vom Kabinett, ehemals in der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Abb. 11)

charakteristischen Naturabgüsse kleiner Eidechsen. Auf die Schönheit der geflügelten Chimären, die auf dem Deckel und dem Sockel die Ecken verziern, machen wir besonders aufmerksam.“

K3. Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung mit einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
Realisation: unbekannt

- I. E. 2796-1919 (M12B/87): Kabinett auf sockelförmigen Füßen ohne Bekrönung, erster Entwurf
keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Tinte, blaue Wasserfarbe

Maße: 48,7 x 39,2 cm

Foto: 23/13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

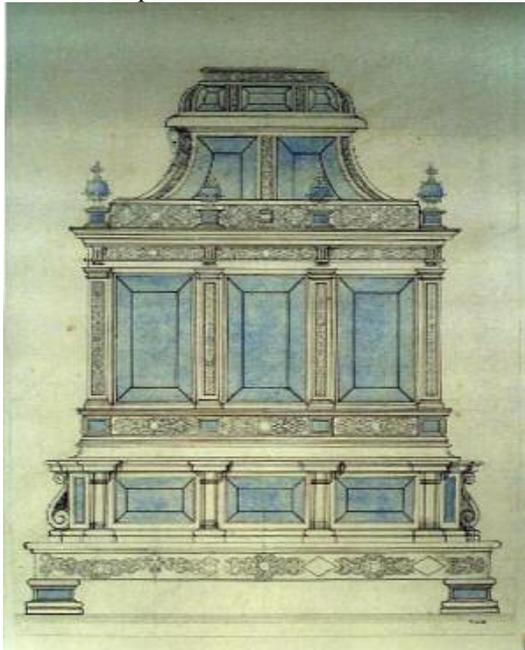


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2796-1919, V&A.

- II. E. 2785-1919 (M11B/85): Kabinett auf sockelförmigen Füßen, Gesamtansicht
Beschriftung (Bleistift) – einige Teile des Möbels sind mit Buchstaben beschriftet:

*die Lapisflächen
im Durchschnitt flach
wie an dieser Seite*

*oder facettiert wie
hier im Durchschnitt
angedeutet*

C
D

C
D

A

Beiges Transparentpapier, Figurengruppe: beige, braun; Möbel: Bleistift, Tinte, Gold, blau, graublau, mintgrün, weiß, rot; Montierungen: Gold, grün, rot, schwarz

Maße: 55,8 x 41,8 cm

Foto: 22/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

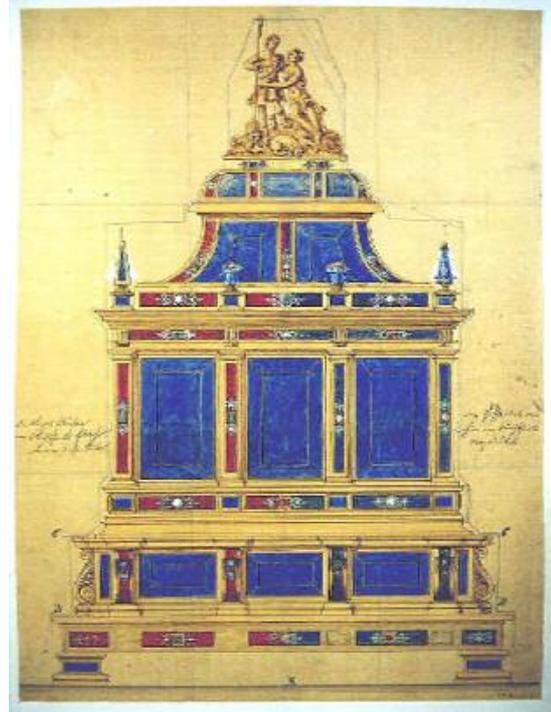


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2785-1919, V&A.

- III. E. 2786-1919 (M11B/85): Kabinett auf Füßen in Form von Löwenklauen, Gesamtansicht

Beschriftung (Bleistift): siehe nächste Seite

Weißes Papier, Figurengruppe: gelb, orange, braun; bei Applikationen Gold, sonst gelb; gelbgrün, graublau, blau, rot, weiß

Maße: 57,8 x 44,3 cm / Foto: 23/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2786-1919, V&A.

Beschriftung von III. (E. 2786-1919):

		Gruppe komplett 14 ³ /16 + 14 Aß = 208 Gramm	
Lapis 8	Jaspis 4 Kugel 12		von _____chen Rosette 8 Stück
		Grün + weiß	kleine lange mittlere Ornamente 4 " kleinste Blümchen 16 "
20	1 8	Roth + weiß	vier kleine lange mittlere Orn 4 " größere Blümchen mit roth 8 " " " mit grün 20 " kleine längliche Ornamente 8 "
	a Stück	c	
12	8		Früchte Bouquette 8 "
	4 8 Kugel	b	Ornamente von roth Bände 16 " von _____chen Ornamenten 16 " 103 Gramm 14 Aß von 8 Kugeln Rosetten 16 2
12	12 Sockel		längliche Ornamente 12 2 in der Mitte
12	16	c	größere längliche 24 von Säulen mit Draperie 16 81 Gr.- 14 Aß
	d 4 Stück		Jaspisseiten Figuren 4 Rähmchen dazu 4 Kugel mit Früchte 179 Gr. 15 Aß
12	16	e 4 Stück	von Säulen unten 16
12	16	g	längliche Ornamente 12 in der Mitte
			von rothe _____ kleinere Ornamente 16
20	16		von Schubläden Ornamente 12 110 Gr. 10 Aß Köpfe 12 78 Gr. 12 Aß
20	16		Ornamente 32
136 Lapis	136 Jaspis Theile	flachen	Eckornamente von 12 großen Lapisplatten kleine 72 von 8 großen " " große 8 153 Gramm zusammen Gold-Theile 372 Gramm 915 - 5 Aß

IV. E. 2850-1919 (M11B/96): Weibliche
Figur – erster Entwurf von V.

Keine Beschriftung
Transparentpapier, Bleistift
Maße: 7,3 x 5,4 cm
Foto: 1/28 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2850-1919, V&A.

V. E. 2787-1919 (M12B/86): Weibliche Figur

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, rotviolett, grün, weiß, dunkelviolett

Maße: 9,6 x 5,6 cm

Foto: 23/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

VI. E. 2788-1919 (M12B/86): Weibliche, nackte Büste in oval gerahmtem Volutenwerk

Keine Beschriftung

Weißes Papier, blau, Gold

Maße: 9,5 x 5,8 cm

Foto: 23/9 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 (links) R. Vasters, E. 2787-1919, V&A.

Abb. 6 (rechts) R. Vasters, E. 2788-1919, V&A.

VII. E. 2789-1919 (M12B/86): Drei stehende Personifikationen: Frühling (Reliefs?), Herbst und ein Mann mit Feuer

Keine Beschriftung

Beiges Papier, blau, Gold, braun, rot, blau, grau, gelbgrün, dunkelviolett

Maße: 5 x 7,8 cm

Foto: 23/11 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 2789-1919, V&A.

VIII. E. 2790-1919 (M12B/86): Rahmen mit Eckbesatz

Keine Beschriftung

Weißes Papier, blau, Gold

Maße: 9,5 x 5,8 cm (Innenmaß des Rahmens: 7,3 x 3,6 cm)

Foto: 23/10 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

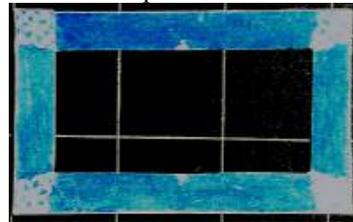


Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 2790-1919, V&A.

IX. E. 2791-1919 (M12B/86): Weibliche Büste auf einer Stoffgirlande zwischen Rankenwerk mit Blüten

Beschriftung (Tinte):

5 Stück Ornamente

Weißes Papier, blau, Gold, braun, graublau, gelbgrün, rot, weiß, beige, schwarz

Maße: 3,5 x 6 cm

Foto: 23/11 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 2791-1919, V&A.

X. E. 2792-1919 (M12B/86): Weibliche Büste, von einer Stoffgirlande umfasst, zwischen Schweifwerk

Keine Beschriftung

Weißes Papier, blau, Gold, braun, weiß, gelbgrün, rot, schwarz

Maße: 3,5 x 6 cm

Foto: 23/11 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 10 R. Vasters, E. 2792-1919, V&A.

- XI. E. 2793-1919 (M12B/86): Kniender, nach rechts gewandter Engel mit einem Bukett

Keine Beschriftung

Weißes Papier, blau, Gold, gelbgrün, gelb, rot, graublau, weiß, braun, schwarz

Maße: 3,2 x 6 cm

Foto: 23/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- XII. E. 2794-1919 (M12B/86): Kniender, nach links gewandter Engel mit einem Bukett

Beschriftung (Bleistift):

/ (1 ?)

Weißes Papier, blau, Gold, gelbgrün, graublau, rot, weiß, braun, schwarz

Maße: 3,2 x 6,3 cm

Foto: 23/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 11 (links) R. Vasters, E. 2793-1919, V&A.

Abb. 12 (rechts) R. Vasters, E. 2794-1919, V&A.

- XIII. E. 2795-1919 (M12B/86): Bärtiger Männerkopf zwischen Rankenwerk

Beschriftung (Tinte):

3 Stück Ornamente

Weißes Papier, blau, Gold, braun, grün, gelbgrün, rot, schwarz, weiß

Maße: 3,5 x 6,1 cm

Foto: 23/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 13 (rechts) R. Vasters, E. 2795-1919, V&A.

- (?) XIV. E. 3578-1919 (M11C/165): Weibliche Figur mit ausgebreiteten Armen und Fruchtbuketts

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, blau, Gold

Maße: 5,4 x 2,6 cm

Foto: 15/165 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 14 Reinhold Vasters, E. 3578-1919, V&A.

Vasters erstellte für ein dreiteilig aufgebautes Kabinett (Sockel, Mittelzone und trapezförmig eingezogener Giebel mit Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe) drei Gesamtzeichnungen (I.-III), die die konzeptionellen Entwicklungsstufen des Stückes widerspiegeln. Aus der ausführlichen Beschriftung von III., der Endstufe des Entwicklungsprozesses, geht hervor, dass das „Kleinmöbel“ mit Lapislazuli- und Jaspis-Tafeln verkleidet ist. Diese sollten laut Entwurf II. als flache Tafeln (*im Durchschnitt flach*) oder Kassettenfelder gestaltet werden (*oder facettiert wie hier im Durchschnitt angedeutet*).

Beim ersten Entwurf ohne Bekrönungsgruppe (I.) steht das allein mit Lapislazuli versehene Stück auf sockelartigen Füßen. Die Lapislazuli-Verkleidung erstreckt sich auch auf die Felder der Füße. Über dem gerade aufsteigenden, unteren Bereich des Sockels, der mit alternativen Applikationen versehen ist – diese sind links girlandenartig arrangiert, während rechts Einzelelemente mit Rauten zu einem Band verbunden werden –, erhebt sich von einem Gesimsband abgetrennt das obere Sockelregister. Es ist durch vier vorgelagerte Pilaster in drei querrechteckige, facettierte Lapislazuli-Felder unterteilt (Kassettenfelder?), vor welche außen schmale, hochrechteckige Lapislazuli-Felder sowie plastisch geschnittene S-Schwünge mit eingerollten Enden vorgelagert sind. Ein verkröpftes Gesims schließt den Sockel ab.

Darauf erhebt sich die Mittelzone, deren Einteilung in drei Segmente mit dem oberen Bereich des Sockels korrespondiert. Über einer eingezogenen Basis ist ein schmales predellaartiges Band, bei dem vier Lapislazuli-Felder mit den Pilastern der Sockelzone korrespondieren. Die Segmente dazwischen besetzen durchbrochene Ornament-Applikationen.

Von einem auskragenden Zwischengesims getrennt, befinden sich darauf drei hochrechteckige, facettierte Lapislazuli-Felder, die mit vier Pilastern gerahmt sind. Auch diese schmücken in Bleistift dargestellte Ornamentband-Applikationen. Ein mit Ornamentbändern verzierter und über den Pilastern Triglyphen aufweisender Architrav, leitet in ein auskragendes Konsolgesims über, auf dem (über den Triglyphen) vier Vasen auf kastenförmigen Sockeln stehen.

Zwischen den äußeren Vasen erhebt sich ein trapezförmig eingezogener Giebel (gekehrter Pyramidenstumpf) auf gerader Basis, die ebenfalls mit einem Dekorband ornamentiert ist. Der Giebel ist in zwei facettierte, von Ornamentbändern gerahmte Lapislazuli-Felder unterteilt. Oben schließt eine abgeschnittene, in drei facettierte Lapislazuli-Felder unterteilte Kuppel den Giebel ab, auf welcher eine gerade aufsteigende Basis für die Bekrönungsgruppe aufgesetzt ist.

Während diese auf I. fehlt, ist die goldene Diana-Apollo-Gruppe auf II. und III. dargestellt: Auf einem gewölbten Felsen mit Vegetation stehen der in einen Chiton gekleidete Apollo mit Lanze, der von Diana umarmt wird. Zu ihren Füßen befinden sich ein Hund und ein erlegtes Wildschwein.

- 2 Die auf Transparentpapier erstellte Zeichnung II. weist im Vergleich zu I. einige Veränderungen auf. Zwar sind die sockelartigen Füße des Kabinettes noch beibehalten – auf Zeichnung III. wurden sie durch Löwenklauen ersetzt –, allerdings wurden die Ornamentbänder weitgehend durch Lapislazuli-Felder mit Schmuck-Applikationen ausgetauscht. Beispielsweise zeigt nun der untere Sockelbereich eine Einteilung in fünf querrrechteckige Felder – schmale über den Füßen und breite dazwischen –, die der senkrechten Dreiteilung der darüber befindlichen Teile entsprechen. Dazwischen sind vier weitere kleine, querrrechteckige Lapislazuli-Felder eingesetzt, die mit der Pilaster-Einteilung korrespondieren.

Somit erweiterte Vasters die Einteilung in Feldern auch auf die Bereiche, die auf I. mit Ornamentbändern versehen werden sollten, vereinheitlichte und versachlichte damit das Verzierungskonzept. Zudem wurden auf der linken Seite der Zeichnung versuchsweise einige blaue Felder (Lapislazuli) durch rote (Jaspis) ersetzt – auch an Pilastern, deren Ornamentbänder gleichfalls gegen Tafeln ausgetauscht wurden.

Schließlich ersetzte Vasters die äußeren Vasen am Giebel durch gespitzte Pyramiden – eine nachträgliche Änderung, wie die übermalte Deckschicht dort erkennen lässt –, und stattete die dazwischen verbliebenen Vasen mit Blumenbuketts aus.

Zeichnung III. zeigt schließlich den Abschluss der Konzeptentwicklung. Alle auf II. machten Veränderungen wurden übernommen. Zudem ist der Wechsel von Jaspis-Feldern an den Pilastern und Lapislazuli-Feldern dazwischen sowie ein umgekehrter Farb- bzw. Materialrhythmus an den waagerechten Trennbändern (Sockel- und Giebelzone unten und predellaartiges Band der Mittelzone) auf das ganze Kabinett übertragen worden.

Außerdem ersetzte Vasters die sockelartigen Füße, wie angesprochen, durch goldene, löwenartige Klauenfüße, die, in Blattwerk auslaufend, die unteren Ecken umfassen.

Mit einer detaillierten Beschriftung führte Vasters auf Entwurf III. Buch über die zu benutzenden wertvollen Materialien, also Jaspis, Lapislazuli und emailliertes Gold. Er nennt die Einzelposten mit Anzahl und Gewicht und addiert die Gesamtsummen: auf der linken Seite *136 Lapis* und *136 Jaspis Theile*, während auf der rechten Seite die erstaunliche Zahl von *372 Goldtheile[n]* aufgeführt ist mit einem Gesamtgewicht von annähernd einem Kilogramm (*Gramm 915*)!

Die Beschriftung verdeutlicht außerdem, dass die bekrönende Gruppe und alle „architektonischen“ Elemente aus Gold zu fertigen sind, und nicht aus Ebenholz, bzw. ebenholzfarben gebeiztem Fruchtholz, wie es üblicherweise bei Kabinetten verwendet wurde. Es handelt sich bei diesem Stück demnach weniger um ein Kabinettschränkchen im üblichen Sinn, als vielmehr um einen kostbaren Schrein, dessen Materialwert allein staunen lässt.

Neben den teilweise auf II. und III. dargestellten, floral gestalteten mit Perlen und Edelsteinen besetzten Schmuck-Applikationen (Be-

schlagen) der Jaspis- und Lapislazuli-Felder erhielten sich für die Lapislazuli-Flächen in einem auf III. links oben montierten Umschlag neun Entwürfe (V.-XIII.).

5-13

Die figürlich gestalteten Applikationen (Beschläge) zeigen Putten mit Buketts (XI., XII.), hochoval gestaltete Durchbrucharbeiten aus Rollwerk mit zentraler Figur (V.) oder einer Büste (VI.). In ähnlichem Rahmen dürften drei Personifikationen (VII.) zu denken sein. Daneben stellte Vasters teilweise von Tuchgürländern unterfangene Köpfe in durchbrochenem, mit Blüten bereichertem Schweifwerk (IX., X., und XIII.) dar sowie einen Rahmen (eine Lapislazuli-Facette) mit Eckbesatz (VI-II.). Außerdem fand sich im Konvolut für ein Detail (V.) eine vorbereitende Bleistiftzeichnung auf Transparentpapier (IV.) sowie eine mit dieser ähnlich gestalteten Detailzeichnung (XIV.), die zum Kabinett hinzugehören dürfte.

4
14

Abb. 15 „Pommerscher Kunstschränk“. Ebenholz mit Ahorn, Palisander und Rosenholz, eingelegte Steine, Silber, teilvergoldet, getrieben, gegossen, Tiefschnittemail. Verschiede Augsburger Meister, um 1610-16. Maße: 136 x 115 x 85cm. Ehemals Berlin, Kunstgewerbemuseum (Foto: Seling 1980, Abb. 218).

Konzeptionell stehen insbesondere die Detailentwürfe IV.-VI. sowie XIV. den durchbrochene Applikationen mit den personifizierten Artes liberales von Philipp Gross (Augsburg

16

um 1580-1631, Meister um 1619) am sog. „Pommerschen Kunstschränk“ nahe – ehemals im Kunstgewerbemuseum, Berlin.¹



Abb. 16 Zwei von sechs hochovalen, durchbrochenen Reliefs am Hauptgeschoss des „Pommerschen Kunstschränkes“ (siehe Abb. 15): Personifikationen der Artes liberales – freien Künste. Philipp Gross, um 1611. Silber getrieben, Email à jour (Foto: Seling 1980, Abb. 225, 226).

¹ Zum Stück vgl. Seling 1980, Abb. 218-237, S. 255 ff – Philipp Gross (Seling Nr. 1339a). – Vgl. daneben Kat. Berlin 1963, Abb. 118; Kat. Berlin 1971, Nr. 110.

H1. Hausaltar (Tabernakel) mit Caritas

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer –
gefertigt in der Werkstatt von Alfred André,
Paris (?)

I. E. 2586-1919 (SS62): Gesamtentwurf
Keine Beschriftung

Weißes Papier, Caritasgruppe: braun, Gold;
Vase: weiß, grau, hellrosa aquarelliert;
Schrank: schwarz, grau; emaillierte Goldmontierungen:
braun, Gold, weiß, rot, blau, graublau, grün, grell rosa

Maße: 86,1 x 52,6 cm

Foto: 25/35 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 183, S. 252.



Abb. 1 Reinhold Vasters, Ausschnitt aus E. 2586-1919, V&A.

II. E. 2901-1919 (M11B/100): Girlandenschleifen an einem Band, für Vasen am Giebel

Beschriftung (Bleistift):

4 Stück

46 Gr.[amm]

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, rotviolett,
weiß, blau

Maße: 7,8 x 8,7 cm

Foto: 2/25 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2901-1919, V&A.

III. E. 2902-1919 (M11B/100): Große und kleine Applikation der Mittelzone sowie Applikationen am Giebel

Beschriftung (Bleistift):

2 Stück 28-5

2 Stück 20-15

2 Stück

2 Stück + 4 Fassungen

9-10

Beiges Papier, Bleistift, rotviolett, Gold, weiß,
grün, blau, violett

Maße: 9,4 x 15,8 cm

Foto: 2/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

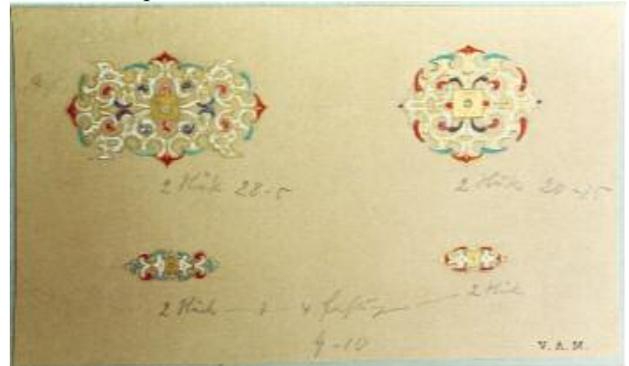


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2902-1919, V&A.

IV. E. 3575-1919 (M11C/165): Quadratische Applikation am Architrav (über den Säulen) und an den Basen der Personifikationen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, dunkelrotviolett,
weiß, schwarz, dunkelgrün

Maße: 2,4 x 2,3 cm

Foto: 15/27 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

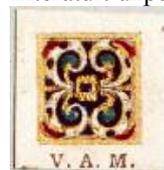


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2375-1919, V&A.

V. E. 3311-1919 (M11C/137): Ornamentfelder am Sockel und am Architrav

Beschriftung (Bleistift):

2 Stück 2 Stück

2 Stück

1 Stück

Weißes Papier, Bleistift, Gold, grün, rotviolett, blau

Maße: 9,2 x 19,8 cm

Foto: 10/9 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

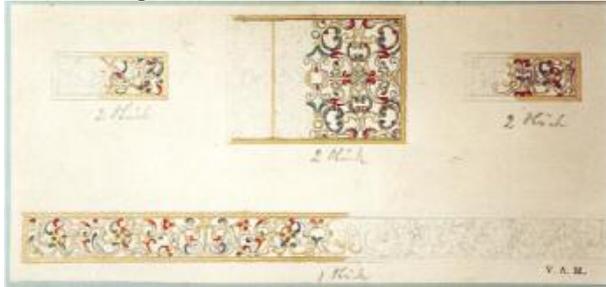


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3311-1919, V&A.

(?) VI. E. 3012-1919 (M11B/108): Caritasgruppe auf einer Rasenbasis (falls vorgesehen: nicht ausgeführt)

Die Beschriftung befindet sich auf dem grauen Blatt, auf das die Darstellung montiert wurde (Tinte und Bleistift):

blau transparent

XXXXVIII 1 pièce

Weißes Papier, grautürkis grundiertes Blatt auf grauem Papier montiert; Gold, blau, gelbgrün, braun, weiß, schwarz, rotviolett, violett, dunkelviolett

Maße: 7,2 x 5,6 cm

Foto: 4/11 (M.K.)

Zustand: Die Darstellung hat einen grautürkis aquarellierten und ist auf ein graues Blatt montiert. Hintergrund grautürkis auf.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3012-1919, V&A.

- 1 Vasters' Entwurf I. zeigt einen über 80 cm großen Hausaltar aus Ebenholz mit einer Gliederung in drei Zonen: Sockel, Aufsatz (Mittelzone) und Giebel.

Auf ionischen Füßen aus Bergkristall erhebt sich der kastenförmige Sockel, der über den Füßen risalitartig ausgekragt und um einen gleich großen Bereich außen erweitert ist. Bunte, goldgerahmte, durchbrochene Ornamentapplikationen aus einem komplizierten Muster verschlungener Ranken mit zentralem Steinbesatz, (Rubine und Smaragde) schmücken die fünf Felder des Sockels (Detailentwurf V.). Auf diesem sind oben an den Seiten die kleinen am Sockel hochrechteckigen, gerahmten Ornamentfelder der linken und rechten Sockelerweiterungen sowie der Risalite zu finden und zwischen ihnen das nur teilweise, d.h. beispielhaft gezeichnete, große querrechteckige Ornamentfeld der Mitte. Gesamtzeichnung I. weist darüber hinaus mit Smaragden in Seitenansicht darauf hin, dass die Seiten der Sockelrisalite ornamental geschmückt sind.

In der Mittelzone (Aufsatz) stehen über den äußeren Sockelerweiterungen auf quadratisch verzierten (IV.) Basen zwei freistehende goldene Statuetten: links die Personifikationen des Glaubens mit ihrem Attribut, dem Kreuz, rechts die Vanitas mit ihrem linken Fuß auf ihrem Attribut dem Schädel.

Dazwischen erhebt sich das von zwei gedrehten, ionischen Säulen aus Bergkristall (über den Sockelrisaliten) flankierte Mittelteil, mit einer hochrechteckigen, goldgerahmten Tafel aus Bergkristall, die durch ein stehendes, eingeschriebenes, golden gerahmtes Oval unterteilt wird.¹ An den Kreuzpunkten sind große (rechts und links) und kleine (oben und unten) rosettenartige Ornamente (Applikationen) mit zentralem Steinbesatz (III.) aufgesetzt.

Ein Architrav mit drei Ornamentfeldern (Applikationen) – außen kleine Quadrate (IV.) und ein waagrechtes Ornamentband über den Säulen (V., unten) – schließt den Mittelteil ab und nimmt einen gesprengten Giebel auf. Auf diesem stehen außen über den Säulen Vasen aus Bergkristall, die mit vier an einem Band hängenden Girlandenschleifen (II.) verziert sind. Zwischen den Giebeldreiecken ragt eine verkleinerte Version des Mittelteils (ohne Säulen, aber mit Giebel) auf, bekrönt von einer freistehenden, goldenen Caritas, die von zwei Kindern (Entwurf I.) – eines an ihrem rechten Bein stehend, das andere auf dem Arm – begleitet wird.

Während uns die beiden Personifikationen des Glaubens und der Vergänglichkeit nur ein wei-

¹ Was auf der Zeichnung wie ein Spiegel wirkt, bezeichnet Hackenbroch 1986, S. 252, als „rock crystal (...) plaques“.

teres Mal in Vasters' Werk begegnen, und zwar am Altar-Kabinett (K1), finden sich für die Caritas mehrere Beispiele: jeweils stehend mit zwei Kindern als zentrale Nischengruppe des Kabinettes (K2), als figürlicher Deckelknopf eines Pokals (P4) sowie als sitzende Caritas mit drei Kindern bei einem architektonischen Anhänger (A17).

- 6 Es ist daher ungewiss, ob Vasters die stehende Caritas auf Entwurf VI. hier verwenden wollte. In der Tat unterscheidet sie sich deutlich von der mit einem fliegenden Tuch umgebenen Caritas auf Entwurf I., die nach einer von Wenzel Jamnitzer entworfenen Caritas entstand (vgl. P4, Abb. 10)² und im übrigen ausgeführt wurde. Im Gegensatz zu dieser goldbelegten Figur ist die farbig gemalte Caritas von Entwurf VI. eine liebeliche „Fürsorge“ mit drei nackten Kindern, anstelle zweier bekleideter. Sie steht, während ihr Gewand ein Bein enthüllt, auf einer Rasenfläche. Einziger Vergleichspunkt zu Entwurf I. ist das wehende Tuch, das sie hinterfängt.

Von Interesse für die Ausführung der Caritas von Entwurf VI. ist eine französische Beschriftung: Neben Vasters' Hinweis auf *blau transparent[es] Email* ist wie bei den Detailzeichnungen für den Altar-Kabinett (K1) eine römische Ziffer sowie die Stückzahl auf französisch hinzugefügt (*XXXXVIII 1 pièce*) – möglicherweise ein Hinweis auf die Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André.

- 7 Unter den in seiner Werkstatt erhaltenen Gipsabgüssen finden sich mit III.-V. vergleichbare, durchbrochene Applikationen.³

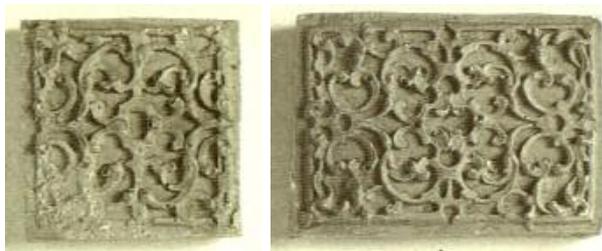


Abb. 7 Gipsabgüsse von zwei mit Vasters' Entwurf V. sehr ähnlichen, in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigten, durchbrochenen Ornamentfeldern (Fotos: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVII, a und b).

² Siehe Hackenbroch 1986, S. 229, Abb. 138, 139 zum Vergleich der Caritas mit jener von Wenzel Jamnitzer – vgl. P4, Abb. 10, besonders 10a und 10d, sowie Anm. 5 und 6.

³ Vgl. Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVII, a, b.

Bogenförmig fliegenden Tuch hinterfangen auch die Figuren an den Seiten des Hausaltars. Die Figur der Vanitas auf der rechten Seite 8a diente als Vorbild für die Figur des Johannes 8b an einer nach Entwürfen von Vasters ausgeführten Kreuzigungsgruppe im Rijksmuseum, Amsterdam, die im Auftrage von Frédéric Spitzer entstand (vgl. D5).⁴ Beide Figuren zeigen eine in identischer Pose erhobene rechte Hand. Im Gegensatz dazu veränderte Vasters die Handhaltung der Linken bei Johannes. Während diese wie die dessen Rechte erhoben ist und damit der Trauer am Kreuze Christi Ausdruck verleiht, führt die Vanitas ihre Linke vor die Brust. Außerdem ist die Kleidung, insbesondere der in Kaskaden fallende Saum des Umhangs beider Figuren, sehr ähnlich.



Abb. 8a (links) Figur der Vanitas vom Hausaltar – Ausschnitt aus Abb. 1.

Abb. 8b (rechts) Figur des Johannes aus der nach Entwürfen von Vasters gefertigten Kreuzigungsgruppe im Rijksmuseum, Amsterdam (Foto: Kat. Amsterdam 1967 (1), Ausschnitt aus Abb. 25 – siehe D5, Abb. 4).

Beim Auftraggeber des Hausaltars wird es sich um Frédéric Spitzer handeln. Das aus seinem Besitz stammende Stück wurde 1929 durch die Anderson Galleries in New York versteigert.⁵

Zwei historische Stücke dürften Vasters als Vorbild für seinen Entwurf (I.) gedient haben. Der Aufbau seiner Arbeit gleicht bis zum Giebel einem Spiegel⁶ im Musée du Louvre, Paris, 10

⁴ Vgl. Hackenbroch 1986, S. 252.

⁵ Hackenbroch 1986, S. 252, Anm. 145: „For the executed work see Spitzer Sale (1929) [Spitzer 1929] lot 625, ill., 'from the treasure of a guild. (...) in part Italian, 16th century', the group at the top described as South German, Renaissance, the ebony cabinetwork as 19th century. The whereabouts of this piece are not known." Das Stück wird dort als Reliquiar bezeichnet. Daneben findet sich der Verweis auf Spitzer 1892 (V), Taf. 1.

⁶ Zum Stück siehe Steingräber 1978, S. 29, Louvre, Abb. 18. – Daneben steht Vasters' Hausaltar einem Stück (Pax) aus dem

- 11 während der Giebel an das Ädikulareliquiar⁷ in der Schatzkammer der Residenz, München, angelehnt ist.



Abb. 9 Der nach Vasters' Entwurf gefertigte Hausaltar – Tabernakel. Emailliertes Gold, Edelsteine, Ebenholz, vergoldetes Silber (Figuren), Bergkristall (Foto: Spitzer 1929, Nr. 625).



Abb. 10 Spiegel, vermutlich aus dem Besitz der Maria von Medici. Achat-Onyx, grauer Jaspis, Granat, Smaragde, emailliertes Gold. Anfang 17. Jh. Höhe: 40 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. MV. Nr. 1014 (Foto: Steingräber 1978, Louvre, Abb. 18).

Nachlass des Baron Adolphe de Rothschild im Musée du Louvre, Paris, nahe. Vgl. dazu Migeon 1902, S. 8, S. 11.

⁷ Zum Stück siehe Kreppele 1967, Kat.Nr. 36, Abb. 63; Brunner 1977, S. 186, Abb. 181.



Abb. 11 Ädikulareliquiar. Silber vergoldet, Rubine, Türkise, Holzkern. Stephan Hoetzer⁸ (Meister 1622, gest. 1650), München 1622-1626. Höhe: 59 cm, Breite 30 cm. München, Residenz, Reiche Kapelle, Reliquienkammer (Foto: Brunner 1977, Abb. 181).

⁸ Siehe Thieme-Becker, 17. Bd., S. 226.

H2. Hausaltar mit Bergkristall und Vasen
 Realisation: unbekannt – evtl. gefertigt in der
 Werkstatt des Alfred André

I. E. 2779-1919 (M12B/82): Hausaltar
 Beschriftung (Bleistift):

4 Stück
 6 Stück
 4 Stück 4 Stück
 8 Stück 4 Stück
 2 Stück 4 Stück 1 Stück

Hellbeiges Papier, Tinte, Bleistift; Montierungen:
 gelb koloriert und Gold

Maße: 46,1 x 29,2 cm

Foto: 22/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist etwas fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2779-1919, V&A.

Mit teilweise golden und gelb kolorierten Applikationen (Montierungen und Beschlägen) entwarf Vasters einen Hausaltar mit dreizönigem Aufbau – einem zweiteiligen Sockel, einer Mittelzone (Aufsatz) und einem Giebel – als Federzeichnung (I.).

Auf gedrückten Kugelfüßen aus Bergkristall mit horizontaler Einfassung und diagonal ver-

laufenden Einzügen, von denen nur der rechte vollständig, d.h. exemplarisch, dargestellt ist, erhebt sich der zweiteilige Sockel mit abge-schrägten Ecken: Auf dessen unteren kaste-nförmigen Bereich finden sich unterschiedlich große symmetrische Beschläge aus durchbrochenem Volutenwerk, welche auf der linken Seite beispielhaft dargestellt wurden: außen unter den Säulen der Mittelzone kleine, liegende, breitgezogene und rautenförmige Beschläge, in der Mitte ein vergleichbarer großer Beschlag sowie blütenförmige dazwischen.

Der obere, verjüngte Sockelbereich mit Resaliten über den Füßen wird eingefasst von verkröpften Gesimsen. Die Resalite belegte Vasters mit je einem hochformatigen, achteckigen und profilierten Rahmen, während sich auf dem vertieften Mittelteil drei in gleichen Abständen befinden. Hier fügte Vasters zwischen die beiden rechten eine stehende Applikation ein, die, schmaler gestaltet, den Beschlägen an der unteren Sockelzone gleicht. Zudem komplettieren exemplarisch am Rahmen des linken Resalites Eckornamente den Rahmen zu einem Rechteck – links und rechts mit alternativ gestalteten Beschlägen. Unter das untere linke von diesen schrieb Vasters deren Anzahl *8 Stück* – offenbar sollten nur die Resalit-Rahmen geschmückt werden.

Auf dem verkröpften Abschlussgesims des Sockels steht über jedem Resalit in der Mittelzone eine gedrehte, den hochrechteckigen Rahmen im Zentrum flankierende Säule aus Bergkristall, deren Windungen Aststümpfe imitieren. Beschlagwerk findet sich auf dem profilierten Rahmen des Zentralfeldes beispielhaft an den Ecken sowie an den Leisten als auch unten in der Mitte auf dem Feld selbst. Dieses dürfte bei der Ausführung eine szenische Darstellung aufnehmen – eine Bergkristall-Tafel, ein sonstiges Relief oder eine Verre églomisé-Tafel.

Ein verkröpftes Gesims beendet die Mittelzone und stützt einen Architrav, welcher das Gebälk einleitet und wie das obere Sockelregister – hier nun kleine - achteckige Rahmen mit dazwischen liegenden Beschlägen trägt.

Über einem Konsolgesims mit abge-schrägten Ecken erhebt sich der gesprengte Giebel. Dieser trägt auf hohen Basen zwei kleine gedrückte Vasen (aus Bergkristall?) mit Buketts, welche mit vier applizierten, geflügelten Köpfen geschmückt sind, während sich im Zentrum eine große Vase auf gleicher Höhe erhebt.

Auch deren Bauch ist mit vier geflügelten, von Ornamentbandsegmenten verbundenen Köpfen verziert, unter denen Tücher hängen. Mit einem großen Fruchtbukett ausgestattet, steht die zentrale Vase auf einer hohen Basis, welche an den Seiten von C-Schwüngen eingeleitet wird und einen großen facettierten Schmuckstein trägt, welcher mit Beschlügen über- und unterfangen wird.

Neben der zentralen Vase skizzierte Vasters den Eierstab-Dekor an deren Fuß.

Vasters' Entwurf (I.) zeigt Ähnlichkeiten zum Aufbau eines aus dem Salting Bequest stammenden Hausaltars im Victoria and Albert Museum, London.¹



Abb. 2 Hausaltar mit Szenen aus der Passion Christi – Pasticcio. Ebenholz, Bergkristall, Gold, Email, Edel- und Halbedelsteine (Lapislazuli, roter Quarz). Höhe: 42 cm, Breite: 25,4 cm. London, Victoria and Albert Museum, Salting Bequest, Inv.Nr. C. 2464-1910 (Foto: Courtesy of V&A, Neg.Nr. 57644).

Das als Pasticcio erkannte Stück mit in Bergkristall geschnittenen und mit Goldblech hinterlegten Szenen aus der Passion Christi – an

¹ London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. C. 2464-1910. Zum Stück vgl. u.a. Kris 1929, S. 109, 181, Nr. 483, Taf. 123; Hilda Litzmann, Valentin Drausch und Herzog Wilhelm V. von Bayern, München 1998 S. 107-109, Abb. 18.

der Predella das letzte Abendmahl, Christus am Ölberg und die Gefangennahme, im Mittelfeld die (authentische) Geißelung² sowie im Giebelfeld ein Kalvarienberg – und Szenen aus der Geschichte von Moses und Aaron verfügt gleichfalls über Füße und Säulen aus Bergkristall, letztere als Karyatiden geschnitten.

Insbesondere diese Schriftbänder präsentierenden Figuren ebenso wie die flachen runden Füße aus Bergkristall sind typisch für das 19. Jahrhundert. Darüber hinaus sind Teile des Rahmens, vielleicht auch die gesamte Rahmung, modern; z.B. erinnern die Besatzstücke an die von Vasters entworfenen. Mehr als ungewöhnlich zu bezeichnen ist auch die Anbringung der weiblichen (vergoldeten?) Figuren auf dem gesprengten Giebel des Stückes – allen Anscheins nach eine Fehlinterpretation. Schließlich ist die Verwendung vieler verschiedener Materialien eher ein Merkmal des 19. Jahrhunderts und bei verschiedenen Arbeiten von Vasters zu finden, während kaum authentische Arbeiten mit einem derartigen Materialmix existieren dürften.

Das Londoner Hausaltärchen könnte im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten sein.



Abb. 3a (oben) Große Applikation im Zentrum der unteren Sockelzone – Ausschnitt aus Abb. 1. Abb. 3b (unten) Gipsabguss einer in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigten Applikation (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVg).

Unter den in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André erhaltenen Gipsabgüssen finden sich einige, die nicht exakt das selbe Motiv der Applikationen (Beschlüge) von Vasters' Entwurf wiedergeben, aber doch

3, 4

² Zum Mittelfeld siehe Rudolf Distelberger, Anmerkungen zu einigen Bergkristallarbeiten der Saracchi, in: Weltkunst, Bd. 49, 1979, S. 1244-1245. – Zu den kleinen Tafeln siehe Brigitte Schmidt, Eine unbekannte Bergkristalltafel mit dem hl. Hieronymus, in: Festschrift für Brigitte Klesse, Berlin 1994, S. 141-151, bes. S. 150.

sehr ähnliche. Den größten Unterschied stellen große, zentrale, kastengefasste Edelsteine dar. Im Gegensatz dazu sind die Applikationen auf Vasters' Entwurf im Zentrum mit Blütenmotiven ausgestattet sind, die kleine Steine rahmen. Insbesondere stehen die große Applikation auf der unteren Sockelzone und die Applikation auf dem Rechteck-Feld in der Mittelzone Gipsabgüssen aus der Werkstatt André nahe.

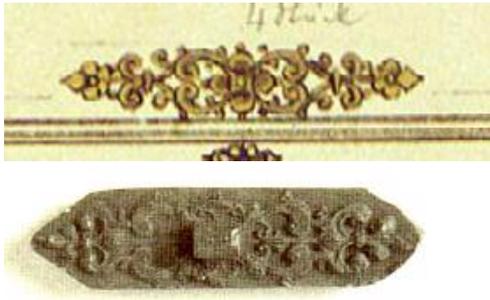


Abb. 4a (oben) Applikation auf den Seiten des rechteckigen Mittelfeldes – Ausschnitt aus Abb. 1.
Abb. 4b (unten) Gipsabguss einer in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigten Applikation (Foto: Kat. Kugel 2000, Taf. XXXVj).

H3. Hausaltar mit der Anbetung der Hirten und weiterer Verre églomisé-Tafeln

Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv.Nr. 1975.1.1558

Datierung: vor 1891

I. E. 2780-1919 (M12B/82): Entwurf ohne Verre églomisé-Tafeln

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Tinte, orange-gelbe aquarellierte Applikationen

Maße: 44,4 x 24,7 cm / Foto: 22/30 (M.K.)

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 186¹.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2780-1919, V&A.

1 Einen Hausaltar mit Bergkristall-Elementen und emailliertem Goldbesatz (I.) baute Vasters dreiteilig auf: Auf einem aus zwei Registern bestehenden Sockel erhebt sich die Mittelzone (das Hauptgeschoss) mit einem hochformatigen, rundbogig geschlossenen, von Bergkristall-Säulen gerahmten Feld, das Vasen flankieren. Den Abschluss bildet ein flacher, rundbogiger und bekrönter Giebel.

¹ Dort falsch bezeichnet als E. 2728-1919.

Auf Bergkristall-Füßen ruht der zweiteilige Sockel mit abgeschrägten Ecken. Teilweise mit Köpfen bereicherte Applikationen (Beschlagwerk) belegen den unteren Teil, während das obere, von verkröpften Gesimsen eingefasste Register in rechteckige Felder unterteilt ist und unterhalb der Säulen der Mittelzone in Resaliten auskragt. Beim ausgeführten, heute im Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, New York, verwahrten Stück, nehmen diese Felder Darstellungen in Verre églomisé auf: das querrechteckige Feld in der Mitte die Anbetung der Heiligen Drei Könige, flankiert von einer geteilten Verkündigung, links der Erzengel Gabriel, rechts die Jungfrau sowie ganz links außen die Hostie mit dem Kelch und der Patene und ganz rechts außen die Arma Christi.²



Abb. 2 Nach Vasters' Entwurf entstandener Hausaltar mit Verre églomisé-Tafeln. Verre églomisé: Wohl Italien, spätes 16. Jahrhundert. Hausaltar: Ebenholzfarbenes Fruchtholz, emailliertes Gold, Achat und Bergkristall: 19. Jahrhundert. Höhe: 40,8 cm. New, York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv.Nr. 1975.1.1558 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 185).

Auf dem Abschlussgesims des Sockels erhebt sich die um die äußeren Sockelsegmente verjüngte Mittelzone.

² Vgl. Hackenbroch 1986, S. 253-254.

Außen wird diese von zwei Vasen flankiert – sie fehlen bei der Ausführung heute, waren aber wohl ehemals vorhanden³ –, die auf Voluten stehen, in denen der geschweifte Zierrahmen der Mittelzone ausläuft. Die Voluten sind ebenfalls mit Applikationen verziert, die Vasters auf dem Entwurf alternativ darstellte. Der auf I. links zu sehende, von Volutenwerk umgebene Puttenköpfe entspricht der Ausführung.

Geflügelte Puttenköpfe in den Zwickeln und weitere, durchbrochen gearbeitete Applikationen umgeben das auf Entwurf I. leer dargestellte Mittelfeld, das von Bergkristallsäulen mit Girlandenbesatz und emaillierten Goldkapitellen gerahmt wird. Bei der Ausführung wurde hier eine gerahmte Verre églomisé Tafel mit der Anbetung der Hirten eingefasst, die Hackenbroch wie die oben genannten Tafeln am Sockel als authentisch betrachtet. Das Vorhandensein aller szenischen Darstellungen auf dem Entwurf, d.h. aller Verre églomisé-Tafeln, scheint dies zu bestätigen. Offenbar waren die Tafeln vorhanden und wurden daher nicht dargestellt.

Von der Mittelzone durch ein an den Ecken abgeschrägtes Konsolgesims getrennt, schließt den Hausaltar ein rundbogiger Giebel, dessen Tympanonfeld mit einem Relief ausgestattet wurde:

3a

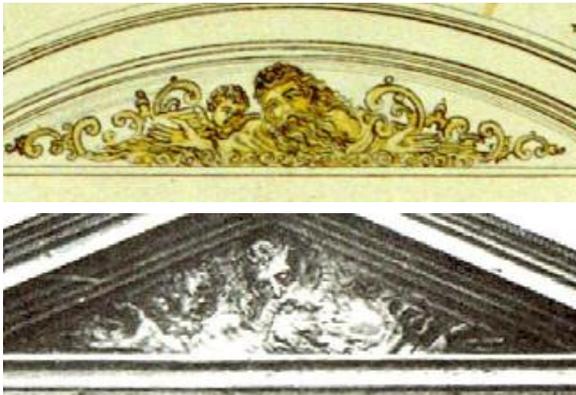


Abb. 3a (oben) Ausschnitt des Tympanon-Reliefbesatzes (Gottvater und Engel) aus Abb. 1.

Abb. 3b (unten) Ausschnitt des Tympanonfeldes mit Gottvater und Engel von der Kusstafel im Victoria and Albert Museum – vgl. H5, Abb. 3 (Foto: Hernmarck 1978, Ausschnitt aus Abb. 970).

3b

Vergleichbar mit dem Relief am dreieckigen Giebel einer Kusstafel im Victoria and Albert Museum, London (vgl. H5, Abb. 3), zeigt es den von einem Engel begleiteten Gottvater als

bärtige Büste mit im Segensgestus ausgebreiteten Armen.

Die Darstellung auf Entwurf I. ist im Vergleich mit dem Londoner Tympanonrelief an den Seiten mit beschlagwerkartigen C-Schwüngen erweitert. Die Kusstafel, weitestgehend eine Fälschung des 19. Jahrhunderts (bis auf die Rückseite), scheint im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten zu sein (vgl. H5).

Der Giebel des Hausaltars bekrönt im Zentrum eine mit einer Tuch-Girlande geschmückte Vase auf einer hohen Basis, während an den Seiten gespitzte Pyramiden stehen.

Neben der Giebelvase und der rechten Vase der Mittelzone, verdeutlichte Vasters mit Skizzen die Ornamentbänder der Deckelknäufe – eine mit Kreuzschraffur ziselierte Wulst mit Rollwerkspangen.

Den Hausaltar, der laut Hackenbroch authentische Verre églomisé-Tafeln fasst, dürfte Vasters im Auftrag Frédéric Spitzers entworfen haben, in dessen Besitz sich die Ausführung befand⁴.

Mit den Besatzstücken des Hausaltars vergleichbare Applikationen stellte Alfred André in Paris her.⁵

³ Hackenbroch 1986, S. 253.

⁴ Spitzer 1891 (III), S. 64, Nr. 5 (dort bezeichnet als italienisch, 16. Jahrhundert, obwohl das Hausaltären eher stilistisch der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entspricht); Spitzer 1893, Lot 2092, Taf. LI; Spitzer 1929, Lot 599 mit Abb. („Italian, late 16th or early 17th century“). Vgl. Hackenbroch 1986, S. 253, Anm. 148.

⁵ Dazu Kat. Kugel 2000, Taf. XXXIII, d, i, k.

H4. Kusstafel mit Christus vor Pilatus

Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Baron Adolphe de Rothschild; Musée du Louvre, Paris

I. E. 3492-1919 (M11C/155): Hausaltar, Seitenansicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte, Bleistift

Maße: 18,5 x 3,3 cm

Foto: 13/35 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt.

Literatur: unpubliziert

II. E. 3493-1919 (M11C/155): Hausaltar, Aufsicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte, Bleistift

Maße: 18,4 x 11,5 cm

Foto: 13/35 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt.

Literatur: unpubliziert

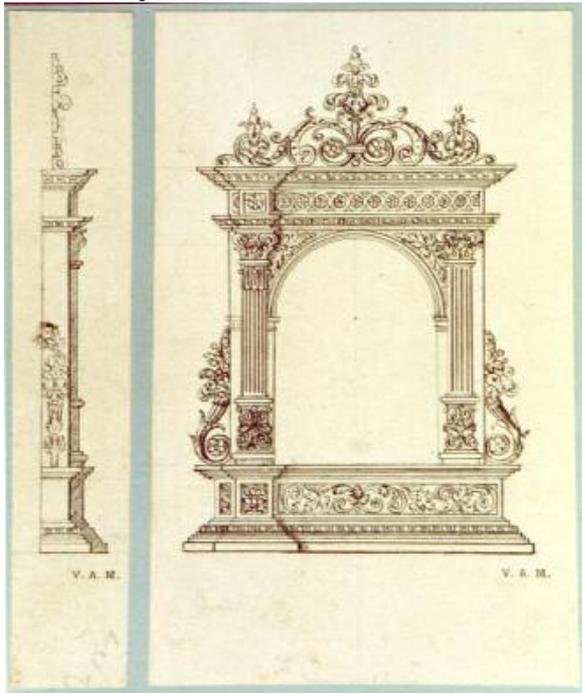


Abb. 1 (links) R. Vasters, E. 3492-1919, V&A.

Abb. 2 (rechts) R. Vasters, E. 3493-1919, V&A.

Der Entwurf eines Hausaltars (bzw. ohne Griff dargestellte Kusstafel) entstand für die Neufassung eines wohl authentischen Silberemail-Reliefs mit Christus vor Pilatus.

- 2 Das Stück (II.), das Vasters mit einer Seitenansicht (I.) verdeutlichte, erhebt sich auf einem unten abgetreppten Sockel. Diesen ließ er alternativ auf der linken Seite resalitartig vor-
- 1

springen. Ein Eierstab und auf der Füllung Rankenwerk bzw. Blumenvasen-Motive auf dem Vorsprung zieren den Sockel.

Das rundbogig geschlossene, leer dargestellte Mittelfeld – außen von Füllhörnern flankiert, die aus Voluten erwachsen, welche mit Blüten besetzt sind – wird von kannelierten Pilastern auf hohen Basen gerahmt. Auch hier ist eine alternative Gestaltung erkennbar: Während die Kannelur des rechten Pilasters durchgehend ist, ist diese auf der linken Seite oben versetzt und ein zusätzlicher Besatz mit Kügelchen zu beobachten. Die Zwickel über dem Mittelfeld sind mit Blatzweigen verziert.

Ein weiterer Eierstab schließt die Zone ab und nimmt einen Architrav auf, der, dem Sockel entsprechend, auf der linken Seite der Darstellung resalitartig vorspringt und mit in Kreisen eingeschriebenen Blüten geschmückt ist.

Anstelle eines Giebels besetzte Vasters den Architrav mit durchbrochenem Schweifwerk, bei dem die Rundungen der Voluten (Nasen) mit Blüten besetzt sind. Die zentrale Spitze bildet eine aus drei Kränzen aufgebaute Blüte und einfache Blütenknospen besetzen die seitlichen Voluten.



Abb. 3 Kusstafel mit Christus vor Pilatus. Rahmen nach den Entwürfen von Vasters in Silber und Tiefchnittemail, das Silberemail-Relief möglicherweise süddeutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts. Musée du Louvre, Paris, Schenkung des Baron Adolphe de Rothschild (Foto: Steingraber 1965, Abb. 15).

Die Ausführung im Musée du Louvre, Paris (1901 Schenkung des Baron Adolphe de Rothschild), entspricht dem Konzept auf der linken Seite des Entwurfes. Die Ornamente am Ge-

balk und den Zwickeln über dem Mittelfeld wurden dem Sockel angeglichen und in buntem, transluzidem Tiefschnittemail gefertigt, während das Mittelfeld ein Silberemail-Relief mit Christus vor Pilatus fasst. Zunächst als italienische Arbeit um 1500 betrachtet, wurde der laut Steingraber „in den klaren Formen der süddeutschen Frührenaissance gehaltene Rahmen“ mit Augsburg in Verbindung gebracht.¹



Abb. 4 Paxtafel mit Kreuzigung und Emails. Italien, Beginn des 16. Jahrhunderts. Paris, Louvre (Foto: Rossi 1956, Taf. XXXVI).

wurde dann jedoch in Anlehnung an das Pariser Stück in eine Paxtafel verändert.

- 4 Der Entwurf steht einer Paxtafel im Musée du Louvre, Paris, nahe, die aus der Kapelle vom Orden des Heiligen Geistes (Ordre du Saint-Esprit) stammt.² Vergleichbar sind insbesondere (neben einem ähnlichen Aufbau) der seitliche Besatz, obwohl sich in Paris anstelle von Füllhörner Palmwedel auf Voluten erheben, vor denen halbfigurige geflügelte Mischwesen stehen. Dagegen besetzten den Giebel in Paris Füllhörner, der im Gegensatz zu Vasters' Entwurf architektonisch geformt ist. Die seitlichen Voluten hingegen, deren Rundungen wie unten mit Blüten besetzt sind, stehen wiederum Entwurf II. nahe. Weitere Blüten finden sich hier wie dort am Architrav.

Da Vasters sein Stück in der Seitenansicht (I.) ohne Griff darstellte, stand vielleicht zunächst das Konzept als Hausaltar im Vordergrund,

¹ Steingraber 1965, S. 227, Abb. 15 (S.230), Anm. 14 mit Hinweis auf den Katalog: *Decorative Arts of the Italian Renaissance 1400-1500*, Detroit 1958/1959, Nr. 349, Abb. S. 142.

² Zur Paxtafel vgl. Rossi 1956, S. 32, Taf. XXXVI, Anm. 68 u.a. mit Hinweis auf Vasselot 1914, S. 42, Anm. 219; Hernmarck 1978, S. 320, Anm. 154 mit Hinweis auf Rossi 1956.

H5. Hausaltären (oder Kusstafel) mit der Auferstehung Christi

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 3491-1919 (M11C/155): Entwurf ohne Darstellung des Mittelfeldes

Keine Beschriftung – auf dem Kranzgesims die Inschrift: +EXVRGE • DOMINE • ADIVVA • NOS • Weißes Papier, Bleistift

Maße: 20,9 x 14,5 cm / Foto: 13/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3491-1919, V&A.

- 1 Die Bleistiftzeichnung (I.) zeigt einen Hausaltar bzw. eine Kusstafel im Stile der Renaissance. Über einem abgetreppten Sockel mit Eierstab flankieren zwei Pilaster einen Rundbogen, der bei der Ausführung aus der ehemaligen Sammlung Spitzer ein Relief mit der Auferstehung Christi aufnimmt.¹

Neben den Kapitellen erscheinen Engelsköpfe in den Zwickeln. Darüber schließt ein Gesimsband mit ionischen Kymation. Das Kranzgesims trägt den Anfang einer Inschrift (s.o.), über der wiederum ein Eierstab die Architektur abschließt.

Anstelle eines Giebels wählte Vasters eine durchbrochen gearbeitete, figürlich bereicherte und symmetrisch arrangierte Schweifwerk-Bekrönung: An der Spitze befindet sich ein geflügelter Engelskopf über einem Paar ste-

hender C-Schwünge, die von liegenden, nach unten geöffneten C-Schwüngen an den Seiten begleitet werden. Diese sind außen mit armlösen, weiblichen Halbfiguren besetzt und verzweigen in vielerlei Voluten. Weitere kleine C-Schwünge verbinden die Hauptelemente.

Die Ausführung fasst ein rundbogiges Relief mit der Auferstehung Christi: Christus mit fliegender Tuch schwebt in Anwesenheit von sechs Soldaten über dem Grab – einer von den Soldaten (links) schaut erstaunt in den Sarkophag, vor welchem zwei weitere schlafen, während drei (rechts) zu Christus aufblicken.

Da der Entwurf I. nicht das Relief zeigt und sich dafür auch keine Detailzeichnung im Konvolut erhielt, sollte davon ausgegangen werden, dass Vasters mit seinem Entwurf einem vorhandenen (nicht aber unbedingt authentischen Relief, s.u.) einen neuen Rahmen gab.



Abb. 2 Hausaltar oder Kusstafel mit der Auferstehung Christi, Abbildung aus dem Pariser Versteigerungskatalog von 1893 der Sammlung Spitzer, Lot 384.

Das Relief scheint identisch zu sein mit einer Kusstafel im Victoria and Albert Museum, London. Von Hermarck noch als italienische Arbeit (um 1550) des Giovanni Bernardi² (1494-1553)³ betrachtet, gilt heute, abgesehen von der Rückseite, das Stück als Fälschung des 19. Jahrhunderts. Der unverzierte Streifen un-

² Zum Stück siehe Hermarck 1978, S. 320, Abb. 970.

³ Saur, Bd. 9, S. 522, Giovanni Desiderio Bernardi (Castel Bolognese 1494-1553 Faenza) war ein Steinschneider und Medailleur; DA, Bd. 3, S. 817-818; Thieme-Becker, 3. Band, S. 435-436, Giovanni Bernardi (1496-1553).

¹ Spitzer 1893, Lot 384.

ter der Reliefdarstellung ist mit zwei gefälschten Marken versehen (erhabene Buchstaben ZP im Oueroval).

Im übrigen stellt das dreieckige Tympanonfeld eine Verbindung zu Vasters her. Eine vergleichbare Darstellung zeigen Entwurf und Ausführung von Hausaltar H3: den von einem Engelskopf begleiteten Gottvater mit Segensgestus (vgl. H3, Abb. 3a, b).



Abb. 3 Kusstafel mit der Auferstehung Christi. Nicht Giovanni Bernardi, Italien, um 1550, sondern, bis auf die Rückseite, 19. Jahrhundert. Unter dem Relief zwei gefälschte Marken mit den Buchstaben ZP. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 92-1865 (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 970).

4

Die Komposition des Reliefs mit der Auferstehung Christi stammt von einer Bronzeplakette (ovale Darstellung mit Rankenwerk in den Zwickeln), die in Bergkristall geschnitten wurde. Laut Vasari fertigte Giovanni Bernardi für Kardinal Alessandro Farnese sechs Kristalltafeln mit dem Leben Jesu, darunter die Auferstehung Christi.⁴ Zwei weitere Bronzereliefs aus der Serie zeigen die Anbetung der Hirten und die Geißelung.⁵

Auch hier scheint es eine Verbindung zu Vasters zu geben: Im Versteigerungskatalog seines Nachlasses werden Bleiabgüsse von Reliefs erwähnt mit der Auferstehung und der

⁴ Vgl. ebenda, S. 436: „Für Aless. schnitt G.[iovanni] B.[ernardi] nach Vasari auch noch 6 Kristalle mit dem Leben Jesu, (...) uns bekannt durch eine Plakette.“ mit Hinweis auf E. Molinier, *Les Plaquettes*, Paris 1886, II, 1, Nr. 316 (?).

⁵ Berlin, Kaiser Friedrich Museum, 860 (1189) und 861 (1194).

Geburt Christi.⁶ Es dürfte kein Zufall sein, dass die Höhe der Bronzeplakette (Abb. 4) mit der Auferstehung Christi (10,4 cm) beinahe identisch ist mit der Höhe des Mittelfeldes von Entwurf I. (10,2 cm).



Abb. 4 Bronzeplakette, unten signiert mit IO. Maße: 10,4 x 8,65 cm. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 6889-1860 (Foto:

Das Genannte scheint auf folgende Theorien zu verweisen:

1. Möglicherweise entstand nach dem Bleiabguss in Vasters' Besitz das Relief (Auferstehung Christi) des nach Entwurf I. gefertigten Hausaltars bzw. der Kusstafel. Die Verwendung des Bleiabgusses würde erklären, warum Vasters auf die Darstellung der Szene auf I. verzichtete.
2. Die Londoner Kusstafel scheint im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu stehen. Dies indiziert die Vergleichbarkeit zum einen der Reliefs in London (Abb. 3) und der ehemaligen Sammlung Spitzer (Abb. 2), zum anderen der Tympanondarstellung in London und von Entwurf sowie Ausführung des Hausaltars H3.

Abschließend sollte ein Hausaltärchen erwähnt werden, das Vasters 1902 in Düsseldorf ausstellte. Das in vergoldetem und emailliertem Kupfer gefertigte Stück, ganz mit Korallen besetzt und angeblich im 17. Jahrhundert in Genua gefertigt, präsentiert in der Mitte eine aus Korallen geschnittene Auferstehung Christi.⁷

⁶ Kat. Aachen 1909, Lot 233: „Bleisabguss eines Reliefs, beide reitend mit der Auferstehung Christi.“ und Lot 237: „Zwei Bleiabgüsse von Reliefs mit der Darstellung: Geburt Christi und Auferstehung. Höhe 13, Breite 21 cm.“

⁷ Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 2935: „Hausaltärchen in vergoldetem und emailliertem Kupfer, ganz mit Korallen besetzt; in der Mitte die Auferstehung Christi aus Korallen geschnitten. Genua, 17. Jh. 38 cm hoch.“

D1. Rahmen für eine Bergkristall-Tafel
 Restaurierung; Realisation: Ehemals im Besitz von Baron Adolphe de Rothschild, Baron Maurice de Rothschild (bis 1935); Paris, Musée du Louvre

I. E. 3030-1919 (M11B/110): Rahmen – Gesamtentwurf mit Alternativen und Rückseite

Ein grün gefasstes Blatt des Rahmens ist mehrmals mit *a* bezeichnet. Der Ausschnitt links unten ist bezeichnet (Bleistift) als:

Rückseite

Hellbeiges Papier, Bleistift, Gold, braun blau, weiß, rotviolett, grün, schwarz

Maße: 21,1 x 11 cm / Foto: 4/26 (M.K.)

Zustand: In das Blatt wurden zwei Teile eingefügt:
 1. rechts unten (Ansicht der Rückseite) reicht bis zu einer Höhe von 7,3 cm; 2. rechts in der Mitte geht bis zu einer Höhe von 14,2 cm – beide Teile ca. 4,5 cm breit.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 57, S. 191.

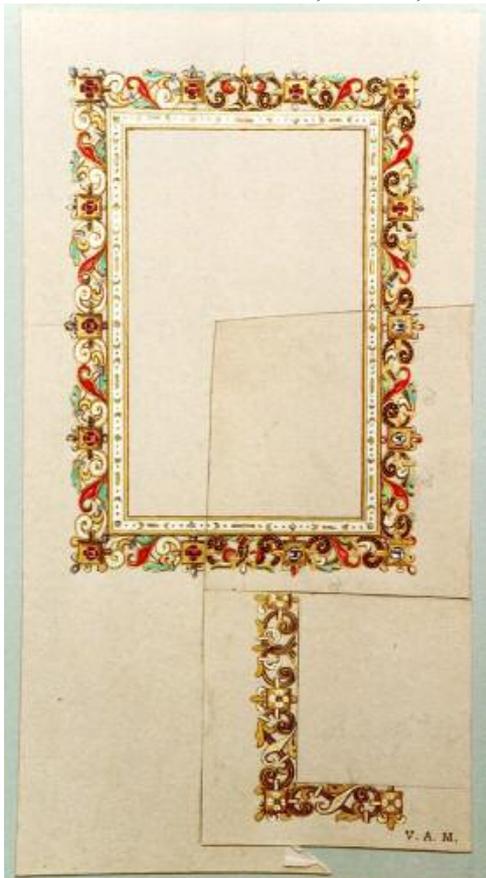


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3030-1919, V&A.

Für die Neufassung einer Bergkristall-Tafel (in einem Rahmen aus Lapislazuli) von Valerio Belli Vincentino)¹ mit der Inschrift VALERI-

¹ Zu Valerio Belli Vincentino (um 1468-1546) siehe Thieme-Becker, 3. Band, S. 249-250; Zur Bergkristall-Tafel siehe Vale-

US.VI.F. entwarf Vasters einen durchbrochenen Außenrahmen mit Edelsteinbesatz (I), appliziert auf einen weiß gefassten Innenrahmen mit goldener Stabpunktreihe (bereichert mit Klammern).

Auf Entwurf I. bilden mit roten und grünen Blättchen besetzte, s-förmige Rollwerkelemente (in der Mitte der Schmalseiten durch ein verschlungenes Volutenpaare ersetzt) und gleichmäßig verteilte Edelsteine in quadratischen Kastenfassungen, unterlegt mit je vier blauen und weißen Blättern, den Außenrahmen. Vier der quadratischen Fassungen formen die Ecken des Rahmens und wurden bei der Ausführung im Musée du Louvre, Paris, durch rechteckig gefasste, diagonal gesetzte Edelsteine ersetzt. Die übrigen Steine (je zwei pro Schmal- und drei pro Breitseite) entsprechen dem Entwurf.



Abb. 2 Der nach Vasters' Entwurf gefertigte Rahmen. Emailliertes Gold, Edelsteine. Maße: 12,3 x 8,6 cm. Bergkristall-Tafel in Lapislazuli-Rahmen mit vermutlich Abraham und Melchisedech geschnitten und signiert (VALERIUS.VI.F) von Valerio Belli Vincentino (1468-1546). Italien, Anfang des 16. Jahrhunderts. Ehemals Sgn. Baron Adolphe und Baron Maurice de Rothschild. Seit 1935 Paris, Musée du Louvre (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 56).

rio Belli Vincentino a cura di Howard Burns, Marco Collareto, Davide Gasparotti, Vicenza 2000, S. 223. Darin wird die Szene, was sehr wahrscheinlich ist, als Abraham und Melchisedech bezeichnet: Melchisedech, der „Priester des Höchsten Gottes“ (Genesis 14, 18) reicht Abraham die Hostie, was schon im Urchristentum auf die Eucharistie typologisch gedeutet wurde. Im Gegensatz dazu beschreibt Hackenbroch 1986, S. 191 – diese hatte Neufassung und Entwurf I. erkannt und zugewiesen –, als „scene from Roman history“. Ebenda, Anm. 59 mit weiteren Literaturangaben zum Stück.

Die s-förmigen Dekorelemente stellte Vasters auf der linken Seite des Entwurfes weiß und rechts schwarz dar, jeweils mit goldenem Ornament. Die Ausführung belegt die Entscheidung zugunsten des schwarzen Emails.

Zudem wurden in die rechte Seite des Entwurfes zwei Blattteile einmontiert:

Der untere Teil zeigt die auf eine schwarz-weiße Fassung reduzierte Rückseite des Goldrahmens, auf der die Fassungen mit vierblättrigen weißen Blüten mit schwarzem Stempel verziert sind. Außerdem ist hier gut die Verbindung von Fassung und Dekorelementen zu sehen: waagerechte Ringmontierungen (Klammern), die von den Fassungen abzweigen.

Das darüber befindliche, das rechte untere Viertel des Rahmens zeigende Blatt, ist identisch mit der Darstellung des Rahmens auf dieser Seite des Entwurfes, außer dass die Rubine gegen farblose Steine ausgetauscht wurden.

Wahrscheinlich vermittelte Spitzer das Stück an Baron Adolphe de Rothschild.²

² Vgl. SO7, Anm. 2.

D2. Astronomisches Instrument mit Trägerfigur

Realisation: unbekannt

I. E. 2774-1919 (M12B/78): Himmelsglobus – Bleistiftzeichnung

Auf der Rückseite des Blattes befindet sich ganz oben der Rest einer unlesbaren Beschriftung.

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 64,4 x 32 cm

Foto: 22/19 und 22/20 montiert (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt. Durch die Mitte des Himmelsglobus läuft ein waagerechter Knickrand.

Literatur: unpubliziert

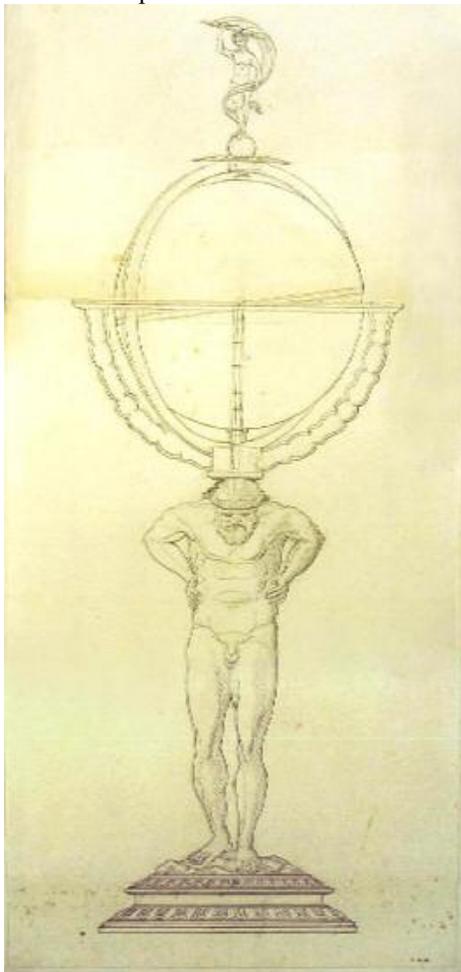


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2774-1919, V&A.

- 1 Der Bleistiftentwurf (I.) zeigt ein ca. 60 cm hohes astronomisches Instrument im Stile des 16. Jahrhunderts, das sich auf einem zweiteiligen Sockel mit rundem Durchmesser erhebt. Dieser besteht aus übereinandergesetzten, von Profilen eingefassten, unterschiedliche großen Ringmontierungen, die mit reliefierten Zungenkränzen, bestehend aus alternierend großen und kleinen Halbkreisen, verziert sind und von

einem glatten, senkrecht ansteigenden Zwischenstück getrennt werden. Der obere, kleinere Ring fasst eine gewölbte, einen Felsen imitierende Fläche, auf welcher ein als Schaft dienender, vollkommen nackter und bärtiger Gigant in Schrittstellung frontal steht.

Beide Arme in die Hüften stemmend und den Oberkörper nach vorne beugend, neigt der Gigant das Haupt, sodass sein Hinterkopf als Standfläche des darüber befindlichen astronomischen Instrumentes fungiert, während seine gescheitelten und zurückgekämmten Haare durch ein zu einem Band zusammengerolltes Tuch fest an den Kopf gelegt sind.

Das als Armillarsphäre, Himmelsglobus oder Planetarium gedachte astronomische Instrument verfügt über einen auf dem Hinterkopf der Trägerfigur gestellten Fuß, der mit einem halbkreisförmigen Bügel – dessen Rand ist in Schwüngen verziert – den Horizontring trägt. Diesen kreuzt eine von links unten nach rechts oben aufsteigende Diagonale, die Ekliptik. Der vom Fuß senkrecht aufsteigende, mit waagerechten Linien (Skala) eingeteilte Meridianring (dieser kann gemäß der Polhöhe eingestellt werden) wurde auf dem Entwurf nur bis knapp über dem Horizontring dargestellt.

Da Vasters nicht das sich um die Weltpole bewegende Netz der Ringe des Äquators einer Armillarsphäre festhielt (die beiden Wend- und Polarkreise, die Tierkreise und die beiden Kolorkreise), könnte auch ein Planetarium bzw. eine Himmelskugel gemeint sein.¹ Bei einer Funktion als Planetarium wäre die Ausstattung mit einem Uhrwerk denkbar, das die im Innern angebrachten Planeten auf ihren Bahnen kreisen und die Erde um ihre Achse rotieren ließe und möglicherweise auch die Stunden und Viertelstunden angeben würde.

Wie dem auch sei, am Nordpol (oben) befindet sich eine Scheibe mit römischer Ziffereneinteilung zur Angabe des Stundenwinkels.

Darüber erhebt sich auf einer Kugel die bekrönende Figur der Fortuna, deren vorgestellter rechter Fuß als Zeiger (Angabe des Stundenwinkels respektive Uhrzeit) dient.

Wegen der rudimentären Darstellung des astronomischen Instrumentes ist davon auszugehen, dass Vasters das Instrument zur Verfügung stand bzw. gestellt wurde und er dieses zu einem Zierstück fasste.

¹ Aus Armillarsphären mit der Bewegung von Sonne und Mond um die Erde wurden im 16. Jahrhundert Planetarien entwickelt. Vgl. Zinner 1956, S. 43 ff. Vgl. denselben zu Armillarsphären, S. 40 ff.

2 Vorbild bzw. im Zusammenhang zu betrachten ist ein von einem Atlas getragener Himmels-
globus, der Teil der ehemaligen Sammlung
Spitzer bildete² und 1893 auf dessen Nachlass-
versteigerung in Paris vom Germanischen Na-
tionalmuseum, Nürnberg, für „3100 frs“ ge-
kauft wurde.³



Abb. 2 Illustration eines Himmelsglobus auf einem Atlas in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Bronze (Foto: Spitzer 1892 (V), S. 122, Nr. 191).

Vergleichspunkt beider Stücke ist etwa die muskulöse Körperbehandlung der Atlanten, wengleich der Atlas hier ungleich weniger an seiner Last zu tragen hat, als der in die Knie gegangene Atlas des in der ehemaligen Sammlung Spitzer befindlichen wissenschaftlichen Instrumentes, dessen Blöße ein Tuch kaschirt. Die vollständige Nacktheit der Trägerfigur auf dem Entwurf hier (I.), d.h. die Zurschaustellung der Genitalien, ist sehr ungewöhnlich für Vasters, während die recht schwache Darstellung des menschlichen Körpers symptomatisch für ihn ist; lediglich einige Schraffen verleihen der recht flachen und konturierten Darstellung einige Tiefe. Das Halteschema des Atlas von Spitzers Instrument erinnert im übrigen an eine Tischuhr von Vasters (U3), bei der ein Herkules den Schaft bildet, die Körperhaltung des Herkules hingegen ähnelt dem Atlas auf Vasters' Entwurf hier. Schließlich scheinen die bärtigen Gesichter aller Trägerfiguren auf die Zugehörigkeit zu einer Familie zu verweisen.

² Spitzer 1892 (V), S. 122, Nr. 191 (Instrumentes et Mathématiques); Spitzer 1893, Lot 2871. – In Vasters' Nachlass (Kat. Aachen 1909, Lot 252) befand sich das Fragment eines Atlanten: „Kupfer-Statuette. Atlas. Fragment. Kupfer. Höhe 10 cm.“ Es scheint zu klein, um mit dem Himmelsglobus in Verbindung zu stehen.

³ Brinkmann 1894, S. 66.

3 Im Gegensatz zum vollkommen nackten Atlas auf dem Entwurf wird die Blöße der Fortuna durch das von ihr gehaltene Segel kaschirt, wobei die Zeichnung kaum mehr als die Umriss der Figur festhält. Diese zweite Fortuna im Konvolut – beim Anhänger in Form eines Schiffes (A2) ersetzte eine Fortuna einen Mast – scheint trotz des um sie flatternden Segels ebenso erstarrt wie die Figur des Atlas.

4 Ein Nürnberger Entwurf eines Sets sogenannter Häufebecher aus dem späten 16. Jahrhunderts führt eine Bekrönungsfigur vor, an der Vasters seine orientiert haben mag.⁴ Trotz nahezu identischer Pose wirkt die Glücksgöttin der Nürnberger Zeichnung mit ihren weit überkreuzten Beinen wesentlich natürlicher und entspannter auf ihrer Rasenfläche, als die von Vasters beinahe auf ihre Umriss reduzierte Gestalt auf der Kugel.

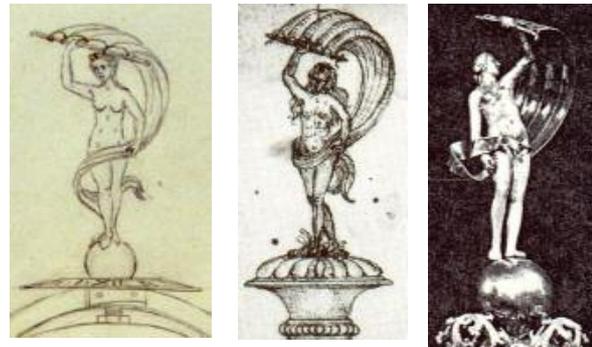


Abb. 3 (links) Ausschnitt der Fortuna aus Abb. 1.

Abb. 4 (Mitte) Ausschnitt der Fortuna aus einem Entwurf (Federzeichnung) von Häufebechern. Nürnberg, spätes 16. Jh.. Maße: 55 x 26 cm. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek (Foto: Müller 1986, S. 25, Abb. I).

Abb. 5 (rechts) Ausschnitt der Fortuna eines Buckelpokals von Hans Petzold. Silber vergoldet. Höhe: 59 cm. Ehem. Slg. des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Luthmer 1885, Taf. 8).

5 Ein mit den reichsten Ornamenten der Renaissance bedeckter Buckelpokal von Hans Petzold (1551-1633), der sich einstmals in der Freiherrlich Karl von Rothschild'schen Kunstsammlung zu Frankfurt am Main befand⁵, zeigt schließlich ein Beispiel einer auf einer Kugel stehenden Fortuna, die wesentlich mobiler erscheint. Auch sie dient als Bekrönungsfigur.

⁴ Die Zeichnung ist abgebildet in: Müller 1986, S. 25.

⁵ Luthmer 1885, Kat.Nr. VIII, Taf. 8, Luthmer 1890, S. 76, Abb. S. 57.

D3. Sockel und Besatz für die Statuette eines römischen Imperatoren

Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlungen des Baron Adolphe und Baron Maurice de Rothschild; New York, Metropolitan Museum of Art, Schenkung von J. Pierpont Morgan, Inv.Nr.17.190.599

I. E. 2683-1919 (M12A/48): Sockel

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, schwarz; Sockel ist violettbraun und grün koloriert

Maße: 16,1 x 14,2 cm

Foto: 20/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt, fleckig und verschmutzt. Es ist unten beschnitten: Am unteren Rand erscheint noch der Rest einer Ornament-skizze.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 190, S. 157.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2863-1919, V&A.

II. E. 3244-1919 (M11C/134): Ornamentband des Fußes (unterer Sockelrand)

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Weißes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, braun, weiß, grün

Maße: 2,3 x 6,3 cm

Foto: 9/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, stark verschmutzt und fleckig (fettige Rückstände).

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 181, bildet Karton 134 ab. Diese Montierung ist jedoch nicht Teil des Altar-Kabinetts (K1).



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3244-1919, V&A.

III. E. 3329-1919 (M11C/140): Oberer Rand der Rüstung der Statuette

Keine Beschriftung

Hellgraues Papier, Gold, schwarz, weiß, braun

Maße: 1,8 x 4,2 cm

Foto: 10/27 (M.K.)

Zustand: Das Blatt dürfte verkehrt herum auf dem Karton montiert sein.

Literatur: unpubliziert

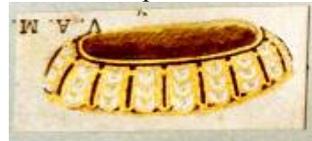


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3329-1919, V&A.

Im Metropolitan Museum of Art, New York, befindet sich die Ausführung eines nach einem Entwurf (I) von Vasters in grünem Jaspis gefertigten Sockels für eine Vitellius-Statuette aus Jaspis, Onyx, Achat mit emaillierten Goldmontierungen.¹

Neben der von Hackenbroch erkannten Gesamtzeichnung des zylindrischen Sockels (I) – dessen Jaspis-Wandung ist reliefiert mit mythologischen Figuren in hochovalen Kartuschen, flankiert von symmetrischen Rankenmotiven und eingefasst von zwei ähnlich gestalteten Bändern – fanden sich im Konvolut ein Segment-Entwurf des applizierten Ornamentbandes am Fuß (II.) sowie ein Detailentwurf einer Ringmontierung (III.), die an der Figuren oberen Rand der Rüstung bildet.

Wenn auch das Konvolut keine Zeichnung der Statuette selbst enthält, beweist Detailzeichnung III., dass Vasters zumindest für den emaillierten Goldbesatz der Vitellius-Statuette verantwortlich war.

Weitere Details ergänzen das Bild. Hackenbroch machte auf den Besatz des als Maske geschnittenen Helmes aufmerksam, welcher in Gestalt eines geflügelten, kauernden Dra-

¹ Hackenbroch 1986, S. 256-259, Anm. 151: Das Stück stammt aus den ehemaligen Sammlungen Adolphe und Maurice de Rothschild. Als Arbeit des Valerio Belli [Vincentino] kaufte es J. Pierpont Morgan 1911 in Paris von der Firma Jacques Seligmann.

chen mit geringeltem Schwanz erscheint. „This dragon (...) suggests that the designer was familiar with a seventeenth century agate-onyx ewer in the Louvre, whose cover is surmounted by the helmeted head of Athena crowned with just such a beast.² Vergleichbare Drachen besetzen ein Lapislazuli-Weihrauchschiffchen im Konvolut (SO14, vgl. bes. Abb. 4-7).



Abb. 4 Statuette eines römischen Imperators. Verschiedene Halbedelsteine (Onyx, Achat, Chalcedon). Sockel und Besatz der Figur entstanden nach Entwürfen von Vasters. Jaspis, emailliertes Gold. New York, Metropolitan Museum of Art, Schenkung von J. Pierpont Morgan, Inv.Nr. 17.190.599 (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 188).

Beide Detailzeichnungen ornamentierte Vasters mit Variationen desselben Dekors: dem Motiv der Scheibenschnur, auf III. in senkrechten, weiß geschmelzten Reihen arrangiert und auf II. als schwarzgefasster Rundrand des Fußbesatzes eingesetzt. Scheibenschnuren – in Veränderungen auf verschiedenen Entwürfen im Konvolut zu finden, die belegen, dass sie zu Vasters' Ornament-Repertoire gehören – erharteten bereits bei einer Kanne (vgl. KA5, Abb. 5a, b) den Verdacht eines Zusammen-

² Hackenbroch 1986, S. 258, Abb. 193 und Anm. 154 zur Kanne im Musée du Louvre, Paris.

hanges mit Vasters' Tätigkeit auf dem Gebiet der Neufassung von Objekten. Und auch in diesem Fall dürfte das Motiv der Scheibenschnur ein weiteres Indiz dafür darstellen, dass mit Vasters' Arbeit an der hier besprochenen Vitellius-Statuette eine Gruppe von Kredenzen zu betrachten ist, deren Herkunft allein aus der Sammlung Spitzer Verdacht erregt und die nachweislich im 19. Jahrhundert eine Umgestaltung erfuhren (s.u.): die sog. Cäsarenschalen. Deren Schalenränder sind mit einer Scheibenschnur verziert und daher sei im folgenden ein Exkurs gestattet:

Die angesprochenen Kredenzen gehören „zu einem Satz von zwölf (...), die zwischen 1580-90 [1570-80] entstanden und von Ippolito Aldobrandini, dem späteren Papst Clemens VIII., erworben wurden [alle Stücke sind mit seinem Wappen versehen]. Sechs davon haben godronierte Füße, die anderen, die aus der berühmten Sammlung Spitzer stammen, besitzen sehr reich dekorierte Füße und Schäfte. Im Mittelpunkt jeder Schale steht die gegossene Figur eines römischen Kaisers. Die Schalen sind sehr flach, ihre Dekoration verteilt sich auf vier Sektoren und besteht aus antiquiert wirkenden Schlachtszenen (...). Die Stücke tragen keine Marken, man vermutet allgemein, daß sie in Augsburg entstanden sind [bzw. von einem in Italien tätigen Augsburger Meister gefertigt wurden]. John F. Hayward stellte in einer eingehenden Untersuchung über diese Kredenzen (...) fest, daß Spitzer Füße und Schäfte von verschiedenen Objekten – wahrscheinlich spanischen Reliquien – abnahm und sie an sechs der zwölf Schalen anmontieren ließ. (...) Um die Verwirrung vollkommen zu machen, hat man einige der Kaiserfiguren von einer Schale in die andere gesetzt.“³

³ Hernmarck 1978, S. 120, Abb. 234, 235 und Anm. 223a mit Hinweis zu Hayward, *The Aldobrandini Tazzas*, in: *Burlington Magazine*, Nr. 112, Oktober 1970, S. 669-674; Vgl. auch Hernmarck 1976, S. 46, Taf. 363-365. Zu weiterer Literatur zu den Cäsarenschalen: siehe Hackenbroch 1986, Anm. 152. – Hernmarck weist darauf hin, dass sich heute die Cäsarenschalen in verschiedenen Sammlungen befinden: a) Kredenzen mit später angesetztem Fuß im: New York, Metropolitan Museum of Art, (Vitellius, s.u.), Madrid, Museo Lazaro Galdiano (Julius Cäsar), Toronto, Royal Ontario Museum (Otho), London, Victoria and Albert Museum (Domitian); b) mit originalelem Fuß in: England, Luton Hoo sowie ein weiteres Stück in einer englischen Privatsammlung [Schroder Collection, Galba].

Ein weiteres Stück wurde im Juli 2000 bei Christie's versteigert wurde. Die heutige Wertschätzung der Cäsarenschalen, pekuniär als auch ideell, verdeutlicht ein Zeitungsbericht: Souren Melikian, *Amid Art Fever, a Silver Spree*, in: *International Herald Tribune* (July, 8-9, 2000), S. 9: „The sale then took off like a forest fire in drought times - the drought of vanishing Renaissance silver. As one footed dish from a famous series of 12 tazza (...) came up, the room went berserk. –The Christie's expert



Abb. 5 Kredenz mit Galba (mit godroniertem Fuß und Schaft). Silber, vergoldet. Höhe: 43,2 cm, Durchmesser: 38 cm. Italien, um 1570-80. London, Sammlung Baron Schroder (Foto: Schroder 1983, Nr.16).

Dass Vasters für diese Umgestaltung verantwortlich zu zeichnen ist, indizieren verschiedene Fakten. Neben dem erstmals hier angesprochenen Motiv der Scheibenschnur, die Tatsache, dass sich in seinem Nachlass „Nachbildungen“ zweier der Kredenzen befanden: „Zwei grosse silberne Schüsseln, innen vergoldet, aus einer Folge von Zwölf, die Geschichte der Cäsaren darstellend. Nachbildungen nach Augsburger Arbeiten des XVI. Jahrh. a) Vespasian (...). b) Vitellus (...).“⁴

Für die ganze Frage der Cäsarenschalen von immanenter Wichtigkeit sind zudem „Drei Statuetten römischer Kaiser aus vergoldeter Bronze. 16. Jahrh. Je 15,5 cm hoch.“, die der Sammler Vasters auf der Düsseldorfer Kunstausstellung 1902 ausstellte.⁵ Zweifelsfrei belegen diese Vasters' Beteiligung an der Umgestaltung der Caesarenschalen. Die gleiche Höhe aufweisend wie die Statuetten der Kredenzen,

Anthony Phillips duly notes that the piece was gilded in the late 19th century. Worse, all 12 tazze were dismantled and reassembled by the notorious Vienna-born dealer Frederic Spitzer, who entrusted the goldsmith Reinhold Vasters (1827-1909) with the task of improving whatever was not ornate enough in his view. The uncertainty hovering over the exact nature of Vasters' reassembling might have been a serious handicap until recently. Now, all that matters is that the chances of getting another such piece in the future will be slim. The tazza cost just over £1 million.”

⁴ Hackenbroch 1986, S. 258, Anm. 153 mit Hinweis auf Kat. Aachen 1909, Lot 303 [S. 28, 29].

⁵ Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 2956-2958. – Im Versteigerungskatalog von Vasters' Nachlass (Kat. Aachen 1909) sind sie nicht aufgeführt.

waren die in Düsseldorf ausgestellten Figuren wahrscheinlich diesen abgeformt worden oder es mag sich sogar um die Originalstatuetten handeln, die bei der Umgestaltung ersetzt worden und in Vasters' Besitz verblieben. Es ist nicht bekannt, ob sich unter den Statuetten ein Vitellius befand.



Abb. 6 Kredenz mit Vitellius (mit reich dekoriertem Fuß und Schaft). Silber, vergoldet. Höhe: 41,1 cm. Italien, um 1570-80, mit Umgestaltungen aus dem 19. Jh. New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, Inv.Nr. 45.60.58a-h (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 192).

Als letztes sei auf den Entwurf einer Tazza (S21) hingewiesen, deren mit Masken und Buketts verzierter Schaft große Ähnlichkeit zu den umgestalteten Schäften der Cäsarenschalen aus der einstigen Sammlung Spitzer aufweist. 7a, 7b, c



Abb. 7a (links) Schaft, Ausschnitt aus Vasters' Entwurf einer Tazza (siehe S21, I.).

Abb. 7b (Mitte) Schaft, Ausschnitt auf Abb. 6. Abb. 7c (rechts) Schaft einer Caesarenschale aus der ehemaligen Sammlung Spitzer, Pariser Versteigerungskatalog von 1893, Ausschnitt aus Lot 1758 (Foto: Kat. Spitzer 1893).

Hackenbroch zog die heute im Metropolitan Museum of Art, New York, verwahrte Kredenz aus der ehemaligen Sammlung Spitzer zu einem Vergleich der dortigen Vitellius-Statuette mit jener auf Vasters' Sockel heran. Die

Autorin bemerkte an letzterer „neo-Baroque tendencies typical of the closing phase of historicism in Germany“, was zu ihrem Schluss führte: „I am inclined to date the figure as late as 1890-95 (...).“⁶

Hierbei gilt zu bedenken: Ginge die Figur selbst auf Vasters zurück, hätte er diese aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Entwurf des Sockel (I.) dargestellt. Letztendlich mag eine Gesamtdarstellung von Sockel mit Figur, oder eine Detaildarstellung der Figur verloren gegangen sein. Dennoch ist nur über die erhaltene Detailzeichnung III. als sicher zu betrachten, dass Vasters den Vitellius mit Besatz versah und dass seine Arbeit an den Cäsarenschalen dazu führte, eine vergleichbare Dekoration, d.h. das Motiv der Scheibenschnur, am Sockel sowie an der Figur zu verwenden. Ob die Statue selbst auf Vasters zurückgeht, ist eher ungewiss.

⁶ Hackenbroch 1986, S. 258.

D4. Griff einer Handwaffe mit Adler und Löwen

Realisation: unbekannt

I. E. 3564-1919 (M11C/163): Griff einer Handwaffe mit Adler und Widderköpfen – Rohentwurf

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 16,8 x 11,6 cm

Foto: 15/20(M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3564-1919, V&A.

II. E. 3566-1919 (M11C/163): Griff einer Handwaffe mit Adler und Löwenköpfen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Tinte, Gold; Griff: mintgrün koloriert

Maße: 20,4 x 13,4 cm

Foto: 15/22(M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig und etwas verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

1 Während auf dem ersten Entwurf des Griffes einer Handwaffe (I.) die exemplarisch auf der rechten Seite dargestellten Parierstangen in Widderköpfen auslaufen und das Stichblatt mit einer Löwenmaske verziert ist, enden die Pa-

rierstangen auf dem Gesamtentwurf (II.) in Löwenköpfen, derweil sich auf dem Stichblatt eine Maske mit aufgerissenem Mund befindet. Die verschlungene, abstehende Haare der Maske erinnern entfernt an eine Medusa.

Weitere Unterschiede der beiden Entwürfe sind festzustellen, z. B. an der Gestaltung des in einem Adlerkopf auslaufenden Griffes. Auf I. erhoben, ist der Adlerkopf im Linksprofil auf II. in die Waagerechte gerückt. Zudem ist das auf I. über den Umriss des Kopfes ragende Ohr auf II. proportional kleiner und tiefer am Kopf platziert.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3566-1919, V&A.

Außerdem kolorierte Vasters auf Entwurf II. den Griff mintgrün. Die Ausführung des aus drei Teilen gebildete Griffes – Kopf des Adlers, dessen Hals sowie die Parierstangen bilden je einen Teil – scheint aus einem Hartstein geschnitten zu sein. Zwei Montierungen am Hals fügen die Teile zusammen. Auf Entwurf I. nur angedeutet, wurden die Montierungen auf II. golden mit Besatz dargestellt: An einen jeweils zentralen Edelstein im Tafelschliff, eingefasst von Rollwerk, schließen sich Bänder aus Voluten- und C-Schwüngen an. Diese dürften bei der Ausführung emailliert sein, gleichwohl sie auf Entwurf II. nicht farbig dargestellt wurden.

- 3 Der Adlerkopf von des Griffes erinnert an den Krönungssäbel August des Starken. Ansonsten weisen die Stücke keine Übereinstimmungen auf. Allerdings dürfte Vasters etwas Vergleichbares im Sinn gehabt haben, als er seinen Griff für eine Handwaffe entwarf. Sowohl der Krönungssäbel als auch Vasters' Griff für eine Handwaffe gehören zu einer Waffengattung, die vermutlich wegen der Vogelsymbolik als römisch bezeichnet wird.¹



Abb. 3 Krönungssäbel August des Starken. Der Griff des Prunksäbels besetzt mit Türkisen, Granaten, Amethysten, weißen Schmelzperlen, Kameen. Auf dem Stichblatt ein achteckig geschliffener Topas. Dresden, Historisches Museum (Foto: Hanel/Watzdorf 1980, S. 105).

¹ Vgl. zum Krönungssäbel und zur Waffengattung Hanel/Watzdorf 1980, S. 105.

D5. Kreuzigungsgruppe

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; Amsterdam, Rijksmuseum

- I. E. 3217-1919 (M11C/131): Kreuz und verschiedene Details wie Totenschädel, Leiste etc. sowie Arkade und Applikation vom Sockel

Inschrift: INRI (auf der Vierung des Kreuzes)

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts abgeschnitten:

1 Stück

Seiten nicht vorhan[den]
des
Kreuzes

1 Stück

1 Stück

1 Stück

Graues Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, weiß, graublau, rotviolett, schwarz; 2. Bleistift, Gold, braun, weiß, graublau, rotviolett; 3. Bleistift, Gold, braun, weiß, hellgrün, rotviolett, graublau; 4. Bleistift, weiß, beige; 5. und 6. Bleistift, Gold, schwarz, weiß, rotviolett, graublau

Maße: 15,7 x 13,3 cm

Foto: 8/24 (M.K.)

Zustand: In der unteren Hälfte befindet sich ein Knickrand. Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

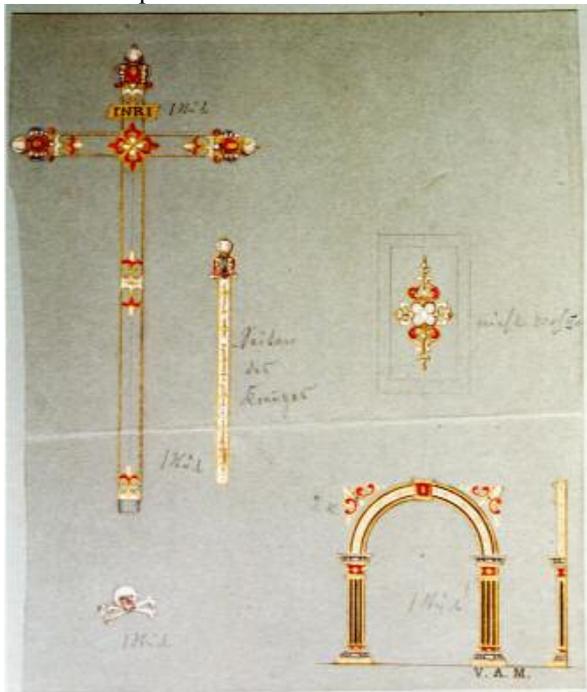


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3217-1919, V&A.

- II. E. 3214-1919 (M11C/131): Heiliggeisttaube und Zusammenstellung (Rechnung) der Teile

Die Beschriftung (Bleistift) ist rechts beschnitten:

1 Christus

3 Figürchen

21 dieser []

1 Stück

zusammen

25 Stück

als Muster

1 sitzendes []

1 Ornament

1 Vögelchen

1 Kreuz []

Graues Papier, Bleistift, Gold, weiß, violett

Maße: 5,1 x 12,2 cm

Foto: 8/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

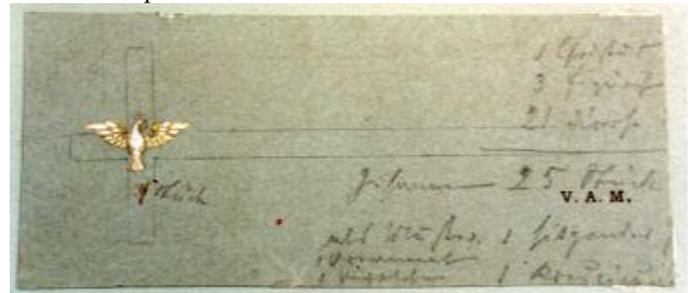


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3214-1919, V&A.

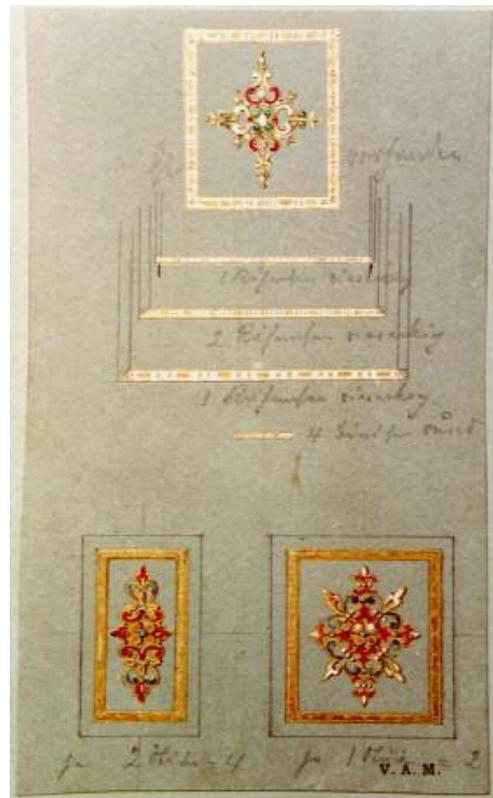


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3212-1919, V&A.

III. E. 3212-1919 (M11C/131): Rahmen und Zierleisten sowie Applikationen vom Sockel

Beschriftung (Bleistift):

nicht vorhanden

1 Rähmchen viereckig

1 Rähmchen viereckig

1 Rähmchen viereckig]]]]

4 Bündchen rund

je 2 Stück = 4 je 1 Stück = 2

Graues Papier, 1. Bleistift, Gold, weiß, braun, grün, rotviolett, graublau; 2.-5. Bleistift, Gold, weiß; 6. Bleistift, Gold, altrosa, rot, graublau; 7. Bleistift, Gold, altrosa, rot, weiß, graublau

Maße: 16,5 x 9,9 cm

Foto: 8/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

Entgegen Hackenbrochs Meinung, es hätten sich im Vastersschen Konvolut keine Zeichnungen für die Komposition einer heute im Rijksmuseum, Amsterdam, verwahrten und aus der ehemaligen Sammlung Spitzer stammenden Kreuzigungsgruppe erhalten, die sie im Zusammenhang mit Vasters betrachtete, fanden sich drei Detailzeichnungen (I. bis III.).¹

4
1-3

Die Kreuzigungsgruppe erhebt sich auf einer grünen, gesprenkelten, vierseitigen Jaspis-Basis, die auf gedrückt kugeligen Füßen ruht, deren zentrale Ringmontierung auf III. (Mitte: 4 Bündchen rund) dargestellt ist. Die abgetrepte Basis wird unten von zwei schmalen, weißgeschmelzten Bändern mit variierten goldenen Stabpunktzeilen eingefasst (III.: Rähmchen viereckig). Die Bänder korrespondieren mit zwei weiteren, die den gleichfalls abgetrept auskragenden und dann verjüngten, oberen Abschluss einfassen. Auf der Vorderseite der Basis befindet sich eine von einem Rundbogen auf kannelierten Pilastern (auf I. in zwei Ansichten) gerahmte Nische mit der Trinität. Ähnlich einer Pietà hält Gottvater den toten Christus, während darüber die Heiliggeisttaube schwebt. Letztgenannte ist auf Detailentwurf II. dargestellt. Die übrigen Seiten der Basis tragen einen durchbrochenen, an Beschlagwerk erinnernden, buntgefassten Be-

satz, der von Rahmen eingefasst wird (III. unten).



Abb. 4 Die nach Vasters' Entwürfen gefertigte Kreuzigungsgruppe. Unten: Die Dreifaltigkeit. Emailliertes Gold, Perlen, Ebenholz, Blutjaspis. Höhe: 18 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Foto: Kat. Amsterdam 1967 (Bd. 1), Abb. 25).

Zu Füßen des Gekreuzigten stehen auf der Basis drei freiplastische Figuren: links Maria, die das Kreuz umfassende Maria Magdalena und rechts Johannes. Alle Figuren und die Christusfigur selbst sind auf keiner Detailzeichnung im Konvolut dargestellt. In Vasters' Aufstellung auf Entwurf II. werden sie aber erwähnt: 1 Christus, 3 Figürchen. Dagegen ist der Schädel zu Füßen des in Ebenholz ausgeführten Kreuzes sowie dessen an den Kreuzarmen in Perlen endender, kronenartiger Besatz, auch der Seiten, auf Entwurf I. festgehalten.

Neben den auf II. als Rechnung aufgeführten Teilen und Figuren (zusammen 25 Stück) führt Vasters unten verschiedene als Muster zu verwendende Objekte auf: u.a. 1 Ornament und 1

¹ Vgl. Hackenbroch 1986, S. 252. – Zur Provenienz der Kreuzigungsgruppe (mit Literaturangaben) vgl. dies, Anm. 146: u.a. Spitzer 1892 (V), S. 20-21, Nr. 30; Spitzer 1929, Lot. 2622, Taf. LIX. Das Stück befindet sich seit 1952 im Rijksmuseum, Amsterdam. War es bei Spitzer als italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts geführt worden, galt es im Rijksmuseum als süddeutsche Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Vögelchen. Leider wurde die Beschriftung auf der rechten Seite des Blattes so beschnitten, dass rätselhaft bleibt, welches *sitzende* Teil als Modell dienen sollte. Wahrscheinlich darf die Beschriftung so verstanden werden, dass die Details nicht bei Vasters, sondern extern hergestellt wurden.

Zwei auf den Entwürfen dargestellte Applikation mit Rahmen (I. rechts oben und III. oben) versah er mit dem Vermerk *nicht vorhanden*. Das Ornament unterscheidet sich von den durchbrochenen Besatzstücken, die für Seiten der Basis vorgesehen und bei der Ausführung verwendet wurden. Mit diesen vergleichbare Applikationen sind an verschiedenen Objekten von Vasters zu beobachten, etwa den Hausaltären und Kabinetten, von denen besonders das Kabinett mit *Abundantia* und weiteren Personifikationen (K2) hervorzuheben ist. Da dessen Besatzstücke in der Werkstatt des Pariser Goldschmiedes Alfred André gefertigt wurden, mag für die Details hier ähnliches angenommen werden.

Weitere Vergleichspunkte zu Arbeiten von Vasters stellen die mit fliegenden Tüchern hinterfangenen Figuren dar, worauf bereits beim Hausaltar mit *Caritas* näher eingegangen wurde: Die *Vanitas* dort steht Johannes sehr nahe (vgl. H1, Abb. 8a und 8b, Anm. 4).

Auf das Vorbild der Figuren und der Kreuzigungsgruppe an sich wies Ulla Krempel hin: „Es bliebe noch anzuführen, daß zu der Kreuzigungsgruppe im Auszug des Andechser Altärs eine Replik im Rijksmuseum Amsterdam existiert.“² Der angesprochene Andechs-Altar, verwahrt in der Schatzkammer der Residenz, München, spielte beim Altar-Kabinett von Vasters eine gewichtige Rolle (K1, besonders Anm. 6).

² Krempel 1967, S. 156, Abb. 50; Dazu auch Hackenbroch 1986, S. 252.

D6. Bergkristall-Zierobelisk auf Schaft – angebliches Reliquiengefäß

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2607-1919 (M12A/24): Zierobelisk aus Bergkristall mit Schaft

Keine Beschriftung

Transparentpapier, Gold, grün, rotviolett, blau, grau, weiß

Maße: 27,1 x 9,1 cm

Foto: 17/21 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2607-1919, V&A.

1, 2

Für die Sammlung Spitzer entstand nach Entwurf I. ein gotisierender Zierobelisk aus Bergkristall, der im Katalog des Pariser Kunsthändlers als „Reliquaire en cristal de roche, monté en argent doré. Travail allemand (XVe siècle“ geführt und 1893 auf der Versteigerung dessen Nachlasses angeboten wurde¹. Der auf Transparentpapier dargestellte Entwurf dürfte eine Reinzeichnung sein.

Das Bergkristall-Objekt erhebt sich auf einem sechsseitigen Fuß, der sich über einer Hohl-

kehle in eine Wulst erweitert. Die Seiten der von Filigrankordeln gesäumten und mit quer-oval geschliffenen Edelsteinen besetzten Fußmontierung sind leicht eingezogen.

Ein sechseckiger, an den Enden gesimsartig auskragender Schaft wird von Schaftringen eingefasst, die der Fußmontierung gleichen. Nicht nur die Montierungen als solche, sondern auch deren Edelsteinbesatz ist von Kordeln eingefasst.

Das sich konisch verjüngende, obeliskenförmige und sechsseitige Gefäß, das über einer Art Gesims in einer gleichfalls sechsseitigen Knospe endet, wird im unteren Drittel und oben von gleichartigen Montierungen gefasst. Diese sind hier zusätzlich von kreuzblumartigen Kränzen gesäumt, während an der unteren Montierung, die laut Spitzer-Katalog als Scharnier gebildet ist, zwischen dem Edelsteinbesatz überdies je zwei verschieden große Perlchen hängen.



Abb. 2 Illustration des nach Vasters' Entwurf gefertigten, in der ehemaligen Sammlung Spitzer als Reliquiar bezeichneten Zierobelisken. Höhe: 26,5 cm (Foto: Kat. Spitzer 1892 (V), S. 17, Nr. 17).

Ein vergleichbares Stück ohne Schaft (D7) dürfte ebenfalls für Spitzer gefertigt worden sein, gleichwohl es nicht in den Sammlungskatalogen verzeichnet ist.

¹ Spitzer 1892 (V.), S. 17, Nr. 17; Kat. Spitzer 1893, Lot 2609.

D7. Bergkristall-Zierobelisk – vermutlich angebliches Reliquiengefäß
Realisation: unbekannt

I. E. 2638-1919 (M12A/32): Bergkristall-Zierobelisk

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold; Bergkristall: blaugrau aquarelliert

Maße: 30,6 x 18,1 cm / Foto: 18/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stockfleckig (besonders auf der rechten Seite) und leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2638-1919, V&A.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3162-1919, V&A.

II. E. 3162-1919 (M11B/124): Ornamentband mit schwarzen, fedrig gestalteten Ranken und Edelsteinbesatz

Beschriftung (Bleistift):

Fondt mit schmalem Hohlstichel flankirt

Ornament flacon sextogon

mitteldunkel Grün transparent

dunkel stahlblau transparent

flacon sextogon

Weißes Papier, Bleistift, violett, gelb, braun, blau, hellgrün, schwarz

Maße: 7,2 x 10,9 cm / Foto: 7/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und fleckig (Farbflecken).

Literatur: unpubliziert

III. E. 3161-1919 (M11B/124): Ringmontierung (Schaftring ?) mit schwarzen, fedrig gestalteten Ranken und Besatz

Die weiß und blau gerahmten Fassungen sind bezeichnet mit *A* (Versatzmarke). Die Beschriftung (Bleistift) ist oben beschnitten:

schwarz emaillierten

Ornamenten nach

dem Emaillieren

mit schmalem Bohlstiefeln flankieren

Bünde

2 so [?] Sendung

3 Theile

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, blau, schwarz, grün

Maße: 3,1 x 12,7 cm

Foto: 7/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, stark verschmutzt und fleckig (Farbflecken).

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3161-1919, V&A.

Mit einer Höhe von beinahe 30 Zentimetern konzipierte Vasters einen konischen, sechsseitigen Zierobelisken aus Bergkristall (I.).

Alle an den Ecken und Seitenzentren mit querliegenden, tafelfeschliffenen Edelsteinen besetzten Montierungen gleichen denen eines von Vasters als *Bernsteinflacon* benannten Gefäßes (V7): die zweiteilige, in der Mitte eingezogene und nach oben verjüngte Fußmontierung (vgl. V7, II. unten), die untere und obere Einfassung des Gefäßkörpers (vgl. zur

unteren V7, II. oben) sowie der montierte Abschluss des Obeliskens (vgl. V7, III.), dessen oberes Band hier mit einer Scheibenschnur verziert ist und eine knospenförmige Bekrönung aufweist, die eine Öse trägt.

Es bleibt offen, ob die die Form des Gefäßes aufnehmenden Montierungen wie beim *Bernsteinflacon* mit schwarz emaillierten Volutenranken zwischen dem Edelsteinbesatz verziert sind.

Allerdings erhielten sich im Konvolut zwei Detailzeichnungen, die eine derartige Rankenverzierung zwischen einem Besatz aus querliegenden Edelsteinen im Tafelschliff bzw. querovalen Fassungen erkennen lassen. Auf beiden

- 2 Entwürfen sind die Fassungen mit blauem, grünem und weißem Schmelz gerahmt. Die Beschriftung einer der beiden Details (II.) mit *flacon sextogon* weist zumindest auf die Zugehörigkeit zu einem sechseckigen Gefäß, wahrscheinlich zum hier besprochenen Zierobeliskens. Unklar ist aber die Verwendung der zu
- 3 Entwurf II. gehörenden Ringmontierung am Zierobeliskens. Womöglich deutet die Ringmontierung auf eine Konzeptänderung hin – vielleicht auf eine Hinzufügung eines Schaftes oder eine Veränderung des oberen Abschlusses.

Den Zierobeliskens konzipierte Vasters aus drei Bergkristall-Teilen: Den ersten bildet die von der Fußmontierung eingefasste Basis, die sich über einer Hohlkehle in ein sechsseitig facetiertes Kugelsegment erweitert. Wiederum über einer Hohlkehle erhebt sich der zweite Teil, der sechsseitige Obelisk, der von zwei Montierungen begrenzt wird. Ein Hals bzw. der vielleicht schon zum Deckel gehörende dritte Bergkristall-Teil setzt die Form des Obeliskens fort. Der gekahlte Hals wird in der Mitte von einem Profil gegliedert.

Das Profil des Halses sowie der Montierung, die das Stück oben schließt, verdeutlichte Vasters mit zwei nebenstehenden Schemazeichnungen.

Anzunehmen ist, dass der Zierobeliskens als Reliquiengefäß ausgegeben werden sollte und möglicherweise wie das andere Stück im Konvolut (D6) für Spitzer entstand.

SO1a. Kelch und Monstranz Berlin

Realisation: Berlin, St. Michael – Monstranz am Ende des Zweiten Weltkriegs nach Schlessien ausgelagert (Verbleib unbekannt)

Datierung: 1868 (Monstranz); 1877 (Kelch)

I. E. 3473-1919 (M11C/153): Vier gebogene Emailplatten mit goldener Inschrift – Monstranz

Die vier Teile sind von oben nach unten mit *V.*, *VI.*, *I.*, *II* bezeichnet (Tinte).

Inschrift:

ARCA•SMI•SACRAM:
ECCL: S: MICHAEL•BEROL:
DICATA•P•DONAT:
IGNOTVM•CVIVS•

(Die Lade des heiligen Sakramentes für die Kirche St. Michael, Berlin, von Gemeindemitgliedern geschenkt.)

Weißes Papier, Bleistift, Gold, blau, schwarz

Maße: 16,7 x 11,5 cm / Foto: 13/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, etwas fleckig und verschmutzt. / Literatur: unpubliziert

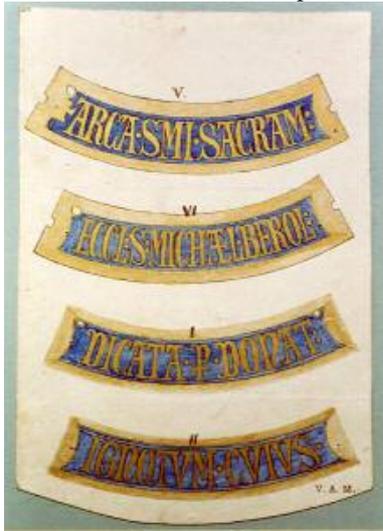


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3473-1919, V&A.

II. E. 3474-1919 (M11C/153): Vier im Kreis arrangierte Emailplatten mit goldener Inschrift – Kelch

Die vier Segmente sind gegen den Uhrzeigersinn mit *I.*, *II.*, *III.*, *III* bezeichnet (Tinte).

Beschriftung (Bleistift): 135 Gramm
feines Silber

Bei der Inschrift ist der äußere und dann der innere Kreis zu lesen:

✠ QVINQVE•SACERDOTII LVSTRIS•PERACTIS PASTORI•VIRTUTE
INSIGNI IOSEPHO•FVLDE PIETATIS•ET•VENERA TIONIS•PIGNVS
GRATVS•DONAVIT•GREX

(Nachdem fünf Jahrfünfte [25 Jahre] seiner Priesterschaft vollbracht worden sind, schenkte die dankbare Herde dem durch Tugend ausgezeichneten Hirten, Joseph (Josef) Fulde, dies Pfand ihrer Frömmigkeit und Verehrung.)

Weißes Papier, Bleistift, Gold, blau, schwarz

Maße: 12,8 x 12,4 cm / Foto: 13/23 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3474-1919; V&A.

III. E. 3475-1919 (M11C/153): Vier gebogene Emailplatten mit goldener Inschrift – Schriftmuster für Monstranz

Beschriftung (Tinte):

**dies Blatt blos als Muster für
die Buchstaben
Monstranz Berlin**

Inschrift:

ECCE•EGO•VOBISCVM
SVM•OMNIBVS•DIEBVS
VSQVE•AD•CONSUM=
MATIONEM•SAECVLI•

(Siehe, ich bei euch immerdar – denn ich bin das Licht der Welt – bis zu eurer Vollendung in Ewigkeit.)

Weißes Papier, Bleistift, Gold, blau, schwarz

Maße: 18,1 x 12,8 cm

Foto: 13/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, etwas fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3475-1919, V&A.

- IV. E. 3476-1919 (M11C/153): Gebogene Emailplatte mit goldener Inschrift (Wdh. von II.) – Kelch

Beschriftung (Tinte):

I II

Inschrift:

LVSTRIS • PERACTIS

PETATIS • ET • VENERA =

Weißes Papier, Bleistift, Gold, blau, schwarz

Maße: 6,5 x 8,8 cm / Foto: 13/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3476-1919, V&A.

- V. E. 3477-1919 (M11C/153): Vier gebogene Emailplatten mit goldener Inschrift – Kelch

Die vier Teile sind von oben nach unten bezeichnet mit: *No III, No III, No II, No I*

Beschriftung (Tinte):

**Mein Blut ist wahrhaftig ein Trunk
Kelch Berlin**

✠ SANGVIS

MEVS

VERE•EST

POTVS

Weißes Papier, Bleistift, Gold, blau, schwarz

Maße: 13,2 x 9,8 cm / Foto: 13/26 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

- VI. E. 3478-1919 (M11C/153): Gebogene Emailplatte mit goldener Inschrift (Wdh. von II.) – Kelch

Beschriftung (Tinte):

**Kelch
III III**

Inschrift:

INSIGNI

GRATVS • DONAVIT • GREX

Weißes Papier, Bleistift, Gold, blau, schwarz

Maße: 6,5 x 8,8 cm / Foto: 13/27 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

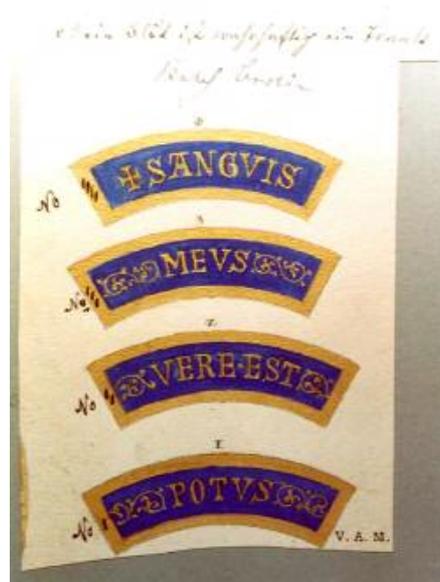


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3477-1919, V&A.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3478-1919, V&A.

- VII. E. 3571-1919 (M11C/165): Grubenschmelzornament (Emailplatte mit Ornament) im Stile des frühen 13. Jahrhunderts – wohl Monstranz

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, hellgelb aquarellierter

Fond, Gold, rot, grün, blau, gelb

Maße: 3,4 x 7,4 cm / Foto: 15/26

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3571-1919, V&A.

Neben den im Vastersschen Konvolut erhaltenen Entwürfen (I.-VI.) von lateinischen, in blauem Email abgefassten, vergoldeten Inschriften für eine *Monstranz Berlin* (III.) und einen *Kelch Berlin* (V., VI.) schildert ein zeitgenössischer Bericht u. a. von Vasters' Tätigkeit für die zum damaligen Zeitpunkt gerade neu gebaute Kirche St. Michael in Berlin (die Kirche wurde 1851 eingeweiht) – ein Zeugnis dafür, „wie weit gestreut [Vasters'] Arbeiten waren“¹. Obwohl die 1868 geschaffene Monstranz seit dem Zweiten Weltkrieg verloren ist – der Pfarrchronik gemäß handelt es sich um jene schwere Großmonstranz, die bei Fronleichnamprozessionen an einem Traggurt getragen werden musste und die kurz vor Ende des Krieges nach Schlesien mit heute unbekanntem Verbleib ausgelagert wurde –, ist dank des im Organ für christliche Kunst im März 1869 erschienenen Berichtes von Franz Bock einiges über das Aussehen und Entstehen der Monstranz bekannt.

Bock teilt mit:

„Der vorliegende Bericht hat den Zweck, auf die Schöpfungen eines Meisters aufmerksam zu machen (...). Ausser fünf grösseren Monstranzen, ausgeführt in gothischem Stile, die Meister Vasters für verschiedene rheinische Kirchen im Laufe des Jahres 1868 anfertigte, sei hier auf eine besonders prachtvolle Monstranz hingewiesen, die in jüngsten Zeiten unter Leitung und nach den Angaben Sr. Exc. des General-Directors der königlichen Museen, des wirklichen Geh.-Rates v. Olfers, für die Michaelikirche in vollendeter Technik hergestellt worden ist. Dieses, wie die lateinische, in Email abgefasste Inschrift es rühmt, von einem unbekanntem Wohlthäter [Gemeindemitgliedern] der kürzlich neu erbauten Michaelikirche in Berlin gewidmete Geschenk ist hinsichtlich seiner ornamentalen Einzelheiten äusserst reich in den Formen des entwickelten romanischen Stiles durchgeführt, obschon die Composition im Ganzen und Grossen sich an die sogenannten Sonnen-Monstranzen des XVII. Jahrhunderts anschliesst.

Da Vorbilder aus der romanischen Kunstperiode bei Herstellung von Monstranzen fast gänzlich fehlen, so hat der Künstler, sich an den gegebenen Entwurf streng anschliessend, es doch verstanden, in der Detail-Durchführung jene zierlichen Formen in der strengen Stilistik der Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts zu handhaben, wie sie in reichster

Entwicklung an dem Reliquienschrein Karl's des Grossen und an dem kostbaren Muttergotesschrein im hiesigen Münster vorkommen. Diese neueste Leistung des eben gedachten Künstlers hat, wie wir hören, auch in Berlin bei Gelegenheit einer Ausstellung, besonders hinsichtlich ihrer trefflichen technischen Ausführung den Beifall kompetenter Kenner gefunden.“²

Die von Bock angesprochene, lateinische Widmungsinschrift findet sich auf Detailzeichnung I.³ Vasters' Nummerierung mit I, II, V, VI, lässt vermuten, dass zwei Teile (im Konvolut) fehlen. Die Kerben (Halblöcher) an den Seiten der oberen beiden Darstellungen verdeutlichen, dass es sich um Beschläge handelt, welche mit (Zier-) Nägeln auf den Untergrund appliziert wurden. Detailentwurf III. sah Vasters *blos als Muster für die Buchstaben* der *Monstranz Berlin* vor.

Das „streng“ nach den „Angaben“ bzw. dem „Entwurf“ des Generaldirektors der königlichen Museen von Olfers geschaffene Schaugefäß war laut Bock trotz der gotisierenden Zier als Sonnenmonstranz gestaltet.⁴ „Hinsichtlich seiner ornamentalen Einzelheiten“ diente als Vorbild für die „zierlichen Formen in der strengen Stilistik der Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts“ neben dem Karlsschrein der Marienschrein im Aachener Domschatz.

Insbesondere an den letztgenannten anlehnd, gestaltete Vasters einen Entwurf von Emailornament im Stile des frühen 13. Jahrhunderts (VII.). Im Hinblick auf Bocks Aussage dürfte dieser für die Berliner Monstranz erstellt worden sein. Das Ornament auf VII. ist eine Symbiose zweier Emailbeschläge am Sockelband des Marienschreins: Die roten, mit waagerechten Stegen verbundenen, auf der Spitze stehenden Quadrate entsprechen den Emailplatten

² Bock (OfchrK) März 1869, S. 71-72; Auch: Echo der Gegenwart, 1869, Nr. 3. – In Teilen zitiert bei Jopek 1990, S. 376-377.

³ Vgl. Jopek 1990, Anm. 11.

⁴ J. Werner Maria von Olfers (1793-1872), königlicher Museumsdirektor, war Mitglied der Kirchenältesten der Propstei St. Hedwig, Berlin, (wie Kirchengenossenschaft heute) und Mitglied der Baukommission von St. Michael, Berlin. Der Bau entstand von 1851 bis 1861 (Einweihung). Bis 1875 war St. Michael finanziell und kirchenrechtlich abhängig von der Mutterpfarre St. Hedwig. Dies sei zum besseren Verständnis gesagt, warum von Olfers das Aussehen der Monstranz bestimmte. – Quelle der Angaben: Archiv der Pfarrchronik von Berlin, St. Michael, welche seit 1958 erarbeitet wird. Die eigentliche erste Pfarrchronik wurde bei der Bombardierung am 3.2.1945 vernichtet. Laut Pfarrchronik wäre auch der Schatz von St. Michael vernichtet worden, wenn nicht der damalige Pfarrer, Franz Kusche, und seine Verwandten die Behältnisse aus der brennenden Kirche gerettet hätten: Der Schatz war nach dem Brand bis zur Unkenntlichkeit verschmolzen.

¹ Jopek 1990, S. 376.

1

3

7

8a

8b

unter den Figuren des Apostels Thaddäus und Petrus, während die in die Quadrate eingeschriebenen, vierblättrigen Blüten sowie die Halbblüten ober- und unterhalb der Stege dem Ornament der Emailplatte unter der Figur des Apostels Andreas entlehnt ist.⁵

9 Von Interesse im Zusammenhang mit Detailzeichnung VII. ist ein Beschlag aus der Ernest Brummer Collection, welcher 1979 versteigert wurde. Aus dem ehemaligen Altbrandenburgischen Museum (Kunstkammer von Berlin) stammend, wird es erstmals im Inventar von 1875 (Schloss Museum) aufgeführt.⁶

Die mit getriebenen Blüten alternierenden, auf Kupfer ausgeführten Emails zeigen ein fast mit Detailzeichnung VII. identisches Ornament. Die Entstehung im Rhein-Maasgebiet oder Trier am Beginn des 13. Jahrhunderts darf auch bezüglich der lediglich bis 1875 zurückreichenden Provenienz in Zweifel gezogen werden.

2 Detailentwurf II. entstand für den Kelch und zeigt vier als Ring arrangierte Emailplatten mit lateinischer Inschrift in goldenen Lettern. Zwei Abschnitte der Inschrift (Segmente) werden
4, 6 mit den Detailentwürfen IV. und VI. wiederholt – letztgenannten bezeichnete Vasters mit
5 *Kelch*, ebenso wie Entwurf V. mit einer auf die Wandlung bezogenen Inschrift.

Laut der in zwei Zeilen angeordneten Inschrift auf Entwurf II., deren Chronogramm die Jahreszahl 1877 ausweist⁷, wurde der Kelch zum 25-jährigen Priesterjubiläum des Josef Fulde von der Gemeinde gestiftet. Die biographischen Daten des Priesters bestätigen das Stiftungsdatum 1877 und belegen, dass – trotz der stilistisch gleichen Emails – der Kelch erst neun Jahre später als die Monstranz in den Schatz von St. Michael, Berlin, einging: Josef

Fulde, geboren am 26.2.1827 in Zadel (Kreis Frankenstein) wurde am 1.7.1852 in Breslau geweiht. Stationen als Kaplan erfolgten bis 1853 in Groß-Carlowitz und bis 1860 in Schweidnitz, danach war er bis 1863 Kurat in Küstrin. Ab dem 1.4.1863 befand sich Fulde in St. Michael, Berlin, wo er 1867 Pfarrer wurde und bis zum 12.1. 1884 im Amt verblieb. Anschließend ging er in den Kreis Schweidnitz zurück, wo er in Groß-Wierau ab dem 13.1.1884 bis zur Investitur 1886 Pfarrer war. Er verstarb ebenda am 21.9.1900.⁸

Die Einheitlichkeit der von Vasters für Monstranz und Kelch entworfenen Emailplatten ist vermutlich eine Anpassung der Stücke aneinander.

Zu vermuten ist, dass die Monstranz wie der Kelch in *feinem* (vergoldeten) *Silber* (vgl. Beschriftung auf II.) gefertigt wurde.

Daneben erhielten sich im Vastersschen Konvolut zwölf Detailzeichnungen von passförmigen Emails im Stile des 13. Jahrhunderts (SO1b). Vermutlich sind diese Verzierungen im Zusammenhang mit der Monstranz zu betrachten.



Abb. 8 Emails am Sockel des Marienschrein, Aachen, um 1220-1238.

8a (oben): unter den Figuren der Apostel Thaddäus und Petrus – links von der thronenden Madonna.
8b (unten): unter der Figur des Apostels Andreas – rechts von der thronenden Madonna.



Abb. 9 Beschlagband mit Emailornament. Email champlevé und cloisonné auf Kupfer, Gold oder vergoldetes Silber, getrieben. Rhein-Maas oder Trier (?), beginnendes 13. Jahrhundert (?). 1979 als Teil der Ernest Brummer Collection versteigert bei Galerie Koller, Zürich (Foto: Kat. Zürich, Galerie Koller 1979, Lot 218).

⁵ Vgl. zum Marienschrein: Grimme 1972, Kat. Nr. 48; Müller o. J., S. 25 – zum Karlsschrein: Grimme 1972, Kat.Nr. 44; Müller o. J., S. 24.

⁶ Kat. Zürich, Galerie Koller 1979, Lot 218, S. 327.

⁷ Ich danke Herrn Dr. Matthias Klein, München, der meinen anfänglichen Gedankengang einer gemeinsamen Entstehung von Kelch und Monstranz in Berlin in Frage stellte und auf das Chronogramm aufmerksam machte.

⁸ Die biographischen Daten zu Pfarrer Josef Fulde verdanke ich Frau Gisela Giersch, Pfarrgemeinde, St. Michael Berlin – aus dem Archiv der Pfarrchronik von Berlin, St. Michael.

SO1b. Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin

Realisation: wohl ehem. Berlin, St. Michael

Datierung: 1868

- I. E. 3479-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – auf Schlange tretender Adler mit Menschenkopf

Beschriftung (Tinte):

1.

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz

Maße: 9,5 x 6 cm

Foto: 13/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

- II. E. 3485-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – Geflügelter Lindwurm mit langer Zunge

Beschriftung (Tinte):

1.

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz

Maße: 8,3 x 5,7 cm

Foto: 13/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 (links) R. Vasters, E. 3479-1919, V&A.

Abb. 2 (rechts) R. Vasters, E. 3485-1919, V&A.

- III. E. 3483-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – Rankenwerk

Beschriftung (Tinte):

2.

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz, Bleistift

Maße: 9,6 x 6,1 cm

Foto: 13/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

- IV. E. 3489-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – Rankenwerk

Beschriftung (Tinte):

2.

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz, Bleistift

Maße: 8,6 x 5,6 cm / Foto: 13/33 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

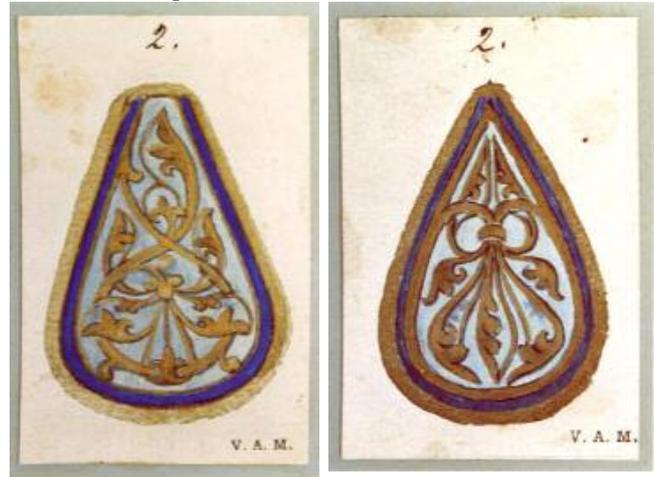


Abb. 3 (links) R. Vasters, E. 3483-1919, V&A.

Abb. 4 (rechts) R. Vasters, E. 3489-1919, V&A.

- V. E. 3482-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – Adler mit Menschenkopf und aus dem Mund wachsenden Ranken

Beschriftung (Tinte):

3.

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz

Maße: 9,6 x 5,9 cm / Foto: 13/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 (links) R. Vasters, E. 3482-1919, V&A.

Abb. 6 (rechts) R. Vasters, E. 3488-1919, V&A.

- VI. E. 3488-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – Adler mit Wurm oder Blattranke im Schnabel

Beschriftung (Tinte):

3.

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz

Maße: 8,5 x 5,6 cm / Foto: 13/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

- VII. E. 3481-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – Rankenwerk

Beschriftung (Tinte):

4.

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz, Bleistift

Maße: 9,7 x 5,9 cm / Foto: 13/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

- VIII. E. 3487-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – Rankenwerk

Beschriftung (Tinte):

4

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz, Bleistift

Maße: 8,5 x 5,5 cm / Foto: 13/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

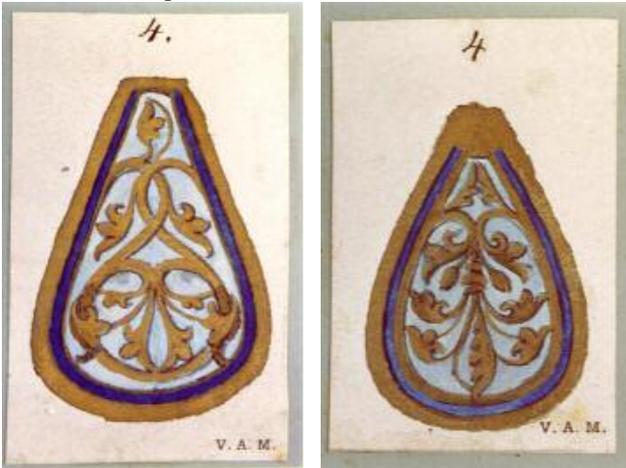


Abb. 7 (links) R. Vasters, E. 3481-1919, V&A.

Abb. 8 (rechts) R. Vasters, E. 3487-1919, V&A.

- IX. E. 3480-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – Phantasiewesen: Raubtier mit Vogelfüßen und Eselskopf

Beschriftung (Tinte):

5

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz

Maße: 9,8 x 6 cm / Foto: 13/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

- X. E. 3486-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – auf Ranken sitzender Adler mit Menschenkopf

Beschriftung (Tinte):

5.

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz

Maße: 8,1 x 5,4 cm

Foto: 13/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 (links) R. Vasters, E. 3480-1919, V&A.

Abb. 10 (rechts) R. Vasters, E. 3486-1919, V&A.

- XI. E. 3484-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – Rankenwerk

Beschriftung (Tinte):

6.

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz, Bleistift

Maße: 9,9 x 5,8 cm

Foto: 13/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 11 (links) R. Vasters, E. 3484-1919, V&A.

Abb. 12 (rechts) R. Vasters, E. 3490-1919, V&A.

XII. E. 3490-1919 (M11C/154): Passförmige Emailplatte – Rankenwerk
Beschriftung (Tinte):

6.

Weißes Papier, Gold, blau, graublau, schwarz, Bleistift

Maße: 8,5 x 5,7 cm / Foto: 13/33 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 14 Die anderen sechs passförmigen, von 1 bis 6 nummerierten Emailplatten – Verzierung von Fuß oder Schaugefäß der *Monstranz, Berlin*.



Abb. 15 Initiale T aus dem „Antiquum Passionale“. Eine von zahlreichen auf Pergament gezeichneten Initialen auf mehrfarbigem Untergrund mit stilisierten Pflanzen- und Tierornamenten. Hauptteil: um 1200. Aachener Domschatz (Foto: Grimme 1972, Kat. Nr. 46).

- 1-12 Die zwölf Entwürfe (I.-XII.) zeigen passförmige Emails im Stile des 13. Jahrhunderts. Vasters nummerierte jede Zeichnung: je zwei Mal vergab er die Nummer 1-6, wobei alle ungeraden Zahlen figürlich bereicherte Zeichnungen bezeichnen, während alle geraden Zahlen aus Ranken gestaltete Ornamente zeigen. Zusammengesetzt ergeben sich zwei Sechspässe, bei denen sich je ein Bildfeld und eine Ornamentfeld abwechseln, wie aus der Bildmontage deutlich wird – eine Anordnung des 14. Jahrhunderts: Die Pass-Verzierungen dürften wohl Fuß und Schaugefäß der *Monstranz Berlin* geschmückt haben (siehe SO1a), die 1868 gefertigt, im Zweiten Weltkrieg nach Schlesien ausgelagert wurde. Der heutige Verbleib ist unbekannt.

13, 14

Die Ornamente zeigen stilistische Ähnlichkeit mit dem „Antiquum Passionale“ im Aachener Domschatz, genauer gesagt mit den aus stilisierten Pflanzen- und Tierornamenten bestehenden Initialen.¹ Die fingerförmigen Blattformen der floralen Ornamente von Vasters stehen denen der Initialen nahe. Außerdem sind hier (u.a. VI, IX.) wie dort (Initiale T) in Blattranken beißenden Wesen.

15



Abb. 13 Die einen sechs passförmigen, von 1 bis 6 nummerierten Emailplatten – vermutlich Verzierung von Fuß oder Schaugefäß der *Monstranz, Berlin*.

¹ Zum „Antiquum Passionale“ siehe Grimme 1972, Kat.Nr. 46.

SO2a, b. Email-Besatzstücke für zwei Kelche

Realisationen: Aachen, St. Peter

Datierung: laut Inschrift und Stempel:

1887 (SO2a) und 1900 (SO2b)

I. E. 2906-1919 (M11B/101): Verschieden geformter Emailbesatz mit blütenförmigen Ornamenten

Beschriftung (Tinte):

6 Stk 3Stk 12.

Hellbraunes Papier, Gold, rot, blau, weiß

Maße: 5,4 x 10 cm / Foto: 2/29 cm (M.K.)

Literatur: Vorabpubliziert in Cortjaens 2003, S. 135, Abb. 80.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2906-1919, V&A.

- 1 Im Konvolut erhielt sich der Detailentwurf (I.) für drei verschieden geformte Email-Besatzstücke mit als Blüten gestalteten Ornamenten. Deren blaue, rote und weiße Flächen (transluzides Email) werden von gedrehten Goldfäden gerahmt.

Die Besatzstücke verwendete Vasters für zwei Kelche, die 1887 und 1900 in den Schatz der Pfarrkirche St. Peter, Aachen, eingingen. Den

- 2 ersten Kelch (SO2a) weist eine Inschrift als Stiftung des Kaplans Saedler aus¹, während
3 Vasters den zweiten, vergleichbaren Kelch (SO2b) selbst stiftete, „zum Selbstkostenpreis von 1.200 Mark“.²

Der Anzahl auf dem Entwurf gemäß finden sich nur zwei der drei Besatzstücke am Kelch von 1887: 1) die 3 runden *Stk* [Stücke] (Mitte) alterieren am Unterfang der Kupa mit drei figürlichen Emails und 2) das in 12 Stück er-

¹ Cortjaens 2003, Nr. K 28: „Aquisgrani d.d. 30. Oct. 1887. Adm. Rev. Dno. Joh. Henr. Saedler huiusque capellano ad S. Petrum grati Petrini +“.

² Ders., Nr. K 29, laut Inventar 1894/95 (D. II. 19), das zudem den tatsächlichen Wert von 1.500 Mark aufführt. Die Inschrift auf dem Kelch lautet: »Sacerdotes, qui hoc celice utuntur, memores sint animae defunctio cum suffragia valde necessaria sunt«. (Priester, die diesen Kelch benutzen, mögen eingedenk sein dem Ableben einer Seele [=Menschen], weil für jenen Fürbitten sehr notwendig sind.« – Vasters gehörte der Gemeinde von St. Peter an (vgl. SO10a-d, Anm. 1).

stellte rechte Besatzstück belegt die Ober- und Unterseite des Nodus mit vier rautenförmigen Rotuli, zwischen denen Perlen die darüber und darunter befindlichen Email-Besatzstücke verbinden.



Abb. 2 Kelch (SO2a), laut Inschrift gestiftet von Kaplan Saedler. Silber vergoldet, Email, Perlen, Edelsteine. Reinhold Vasters, Aachen 1887. Höhe: 21 cm, Durchmesser des Fußes: 14,6 cm. Aachen, St. Peter, Inv.Nr. M 16 (Foto: Kath. Pfarrgemeinde St. Peter, aus Cortjaens 2003, Nr. K 28, Abb. 78).



Abb. 3 Kelch (SO2b). Silber vergoldet, Email, Perlen, Edelsteine. Reinhold Vasters, Aachen 1900. Marken: R. VASTERS, ACH, 1900. Höhe: 23 cm, Durchmesser des Fußes: 18,3 cm. Aachen, St. Peter, Inv.Nr. M 17 (Foto: Kath. Pfarrgemeinde St. Peter, aus Cortjaens 2003, Nr. K 29, Abb. 79).

Dagegen finden sich an dem 1900 von Vasters gestifteten Kelch alle drei Emails wieder: Das mittlere und rechte Stück wurde in der dem Entwurf entsprechende Anzahl wie beim Kelch von 1887 benutzt. Während Vasters dort jedoch die sechs Flächen der Schaftbasis – diese ruht auf dem in sechs Graten ansteigenden, sechspassförmigem Fuß – mit Edelsteinen in Kastenfassungen besetzte, verwendete er bei seiner Stiftung an der Schaftbasis das auf dem Entwurf links zu sehende vierseitige Email, in 6-facher Ausführung. Das leer dargestellte Zentrum dieses Details nimmt bei der Ausführung eine Perle auf.

Festzuhalten gilt, der anscheinend für die Stiftung von 1887 erstellte Entwurf zeigt ein Detail, das nur am 1900 gestifteten Kelch verwendet wurde. Es wäre also möglich, dass Vasters bereits 1887 den vergleichbaren, insgesamt gesehen etwas reicher ausgestatteten und größeren Kelch plante, vielleicht sogar fertigte. Kurzum, das Stiftungsjahr 1900 muss nicht zwangsläufig mit dem Jahr der Fertigung übereinstimmen.³

Ein Vergleich der Kelche offenbart neben den bereits angesprochenen Unterschieden weitere Variationen auch des Programms mit teilweise übereinstimmenden, aber unterschiedlich angebrachten und in verschiedenen Techniken ausgeführten Szenen:

Die Fläche des Fußes von Saedlers Kelch (SO2a) ist mit gravierten Medaillons mit Szenen aus dem Alten Testament besetzt: Mannaregen, Eherne Schlange, Moses erhält die Gesetzestafeln, Opferung Isaaks, das Opfer Melchisedechs und das Osterlamm.⁴ Ein ähnliches Programm besitzt im übrigen der sechspassige Fuß mit Szenen aus dem Alten Testament (vgl. SO9). Im Gegensatz dazu schmücken den Fuß des 1900 gestifteten Kelches (SO2b) „Medaillons [Emails] mit den durch Inschriften und den Zusatz »Ora pro nobis« bezeichneten vier

Evangelisten und der thronenden Gottesmutter im Sonnenkranz“⁵ sowie der Kreuzigung.

Die Kupa des 1887 gestifteten Kelches besitzt drei figürliche Emails, die, wie bereits oben angesprochen, mit den runden Ornamentemails vom Entwurf alterieren: Christus und Gottvater in der Glorie, die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph sowie die Kreuzigung⁶. Hingegen zeigen die drei figürlichen Emails des 1900 gestifteten Kelches: die Opferung Isaaks, das Opfer Melchisedechs und der Mannaregen⁷.

Zudem ist die Kupa hier etwas weiter geformt als beim Kelch von 1887, der den Unterfang abschließende sowie die Schaftbasis einleitende Blattkranz verändert, während die mit Blendarkaden gravierten, kurzen, sechsseitigen und mit Graten versehenen Schaftstücke hier wie dort mehr oder weniger identisch sind.

Cortjaens stellt fest, dass „die teils stark zerstörten figürlichen Emails beider Kelche gekonnt die Farbigkeit von Schmelzarbeiten der Hochgotik imitieren“.⁸ Gleiches gilt für alle Schmelzarbeiten von Vasters – egal welchen Stil er nachahmte –, worauf bereits im Zusammenhang mit seinen Anhängern antizipatorisch hingewiesen wurde.

Einer der beiden Kelche wurde 1925 auf der Historischen Jahrtausendausstellung in Aachen gezeigt.⁹

³ Auch Jopek 1990, Anm. 15, sprach von zwei Kelchen in Aachen, St. Peter, „aus dem Jahre 1887“.

⁴ Cortjaens 2003, Nr. K 29. – Die Beschreibung des Kelches von 1887 (Nr. K 28) findet sich im Text von Nr. K 29: „Zur Erläuterung sind ihnen Inschriften beigelegt: der Mannaregen (»Manna datur patribus« – Den Vätern wird Manna gegeben), die Eherne Schlange (»Sic habeant salutis« – Sie haben ein Zeichen des Heils), Moses erhält die Gesetzestafeln (»Nov. Pascha Novae Leges« – Neues Fest, neue Gesetze), Opferung Isaaks (»Cum Isaac immolatur« – Wie Isaak geopfert wird), das Opfer Melchisedechs (»Sec. Ord. Melchisedech«) und das Osterlamm (»Agnus Paschae deput« – Dem Osterlamm gewidmet).“

⁵ Ders., Nr. K 29.

⁶ Dito.

⁷ Dito.

⁸ Dito.

⁹ Kat. Aachen 1925, Nr. 116: „Reinhold Vasters, Kelch, in gotischem Stil, silbervergoldet. St. Peter.“

SO3. Drei alternative Entwürfe eines Ziboriums

Realisation: unbekannt

I. E. 2753-1919 (M12B/70): Ziborium mit Efeurankenband

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Tinte

Maße: 15,3 x 10,2 cm

Foto: 21/36 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters (?), E. 2753-1919, V&A.

II. E. 2754-1919 (M12B/70): Ziborium mit Inschrift, niedrige Form

Keine Beschriftung

Bei der Inschrift wurde Agnus (lat. Lamm) falsch geschrieben: agnus·Dei

Weißes Papier, Tinte

Maße: 15,3 x 10,2 cm

Foto: 21/36a (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters (?), E. 2754-1919, V&A.



Abb. 3 Reinhold Vasters (?), E. 2752-1919, V&A.

III. E. 2752-1919 (M12B/70): Ziborium mit Inschrift, hohe Form

Keine Beschriftung

Inschrift: 9 agnus·Dei

Weißes Papier, Tinte

Maße: 20,3 x 11,2 cm

Foto: 21/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Wegen der identischen Form des Fußes, des Schaftes und des Kreuzes auf dem Deckel liegt es nahe, dass die drei Zeichnung I.-III. alternative Entwürfe eines Ziboriums darstellen: Bei allen drei Hostienbehältern ist der Fuß auf rundem Grundriss mit glatter, unverzierter

Hohlkehle und konisch ansteigendem, glattem und unverziertem Schaft dargestellt und die Arme des Deckelkreuzes enden in Dreipässen. Während das Kreuz bei II. und III. den Deckel auf einem, die Form des Schaftes etwas verkleinert wiederholenden Deckelschaft bekrönt, ist es bei I. direkt auf dem als geschindelten Kegeldach geformten Deckel montiert.

Trotz der gleichen Merkmale unterscheiden sich die Formen der drei Ziborien grundlegend. Während die Kupa auf I. als flacher Zylinder gestaltet ist, der, wie angesprochen, mit einem als Kegeldach geformten Deckel geschlossen ist, ist II. schalenförmig und besitzt einen gewölbten Deckel, dessen Rand mit einem Zinnenkranz umgeben ist. Das Ziborium auf III. schließlich ist im Vergleich zu den anderen wesentlich höher gestaltet und zeigt eine Becherform. Der Deckel steigt konisch zu einer Wulst an, auf welcher der Deckelschaft ansetzt.

Außerdem unterscheiden sich die Verzierungen der Kupa. Das Ziborium auf Entwurf I. wurde mit einem Efeuband ausgestattet, das von Profilen eingefasst wird. Zeichnung II. und III. hingegen verfügen an gleicher Stelle über ein Schriftband, bei dem die Bezeichnung *agnus dei* (lat. Lamm Gottes) auf das christliche sowie ikonografische Sinnbild des Lammes als Christus und der Hostie als Leib Christi anspielt. Auf Entwurf II. wurde anstelle von „agnus“ „agnus“ in gleicher Schrift wie auf III. kaligraphiert. Schließlich ist das Schriftband auf Entwurf III. von glatten und unverzierten sowie durch Profile abgesetzten Bändern eingefasst, die oben am Deckelrand und unten mit einem schlichten Blattkranz eingefasst sind.

Es spricht einiges dagegen, dass die Zeichnungen von Vasters' Hand stammen. Insbesondere der graphische Zeichenduktus mit den die Schatten und Formen festhaltenden waagerechten Parallelschraffuren entspricht nicht Vasters' Zeichenduktus. Womöglich ließ Vasters nicht im Konvolut erhaltene Rohentwürfe von einem Mitarbeiter ins Reine zeichnen.

SO4. Turmhelmartige Deckelbekrönung eines Ziboriums

Realisation: unbekannt

Datierung: evtl. vor 1860

I. E. 2695-1919 (M11B/50): Turmhelm

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 15,1 x 10,1 cm / Foto: 20/8 (MK.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2695-1919, V&A.

1 Als Rohentwurf (I.) zeichnete Vasters einen kegelförmigen Turmhelm mit von Pfeilervorlagen flankierten Rundbogenöffnungen im Tambour, in denen skizzierte Heilige stehen. Das geschindelnde Dach ist mit einer leicht gedrückten und durchbrochenen Kugel mit vorgelegten Blättern besetzt, auf der sich eine durch einen Blattkranz abgesetzte Knospe befindet. Bei der Entwicklung des Entwurfes dürften Turmziborien wie das in Rees, dessen Detaildarstellung Teil des Vastersschen Konvolutes bildet (VOR16), eine Rolle gespielt haben.

2 Der als Deckelbekrönung konzipierte Turmhelm gehört zu einem Ziborium, dessen Nachbildung 1913/14 im Bestellkatalog der Firma Wilhelm Rauscher, Fulda, in verschiedenen Materialien angeboten wurde.¹

¹ Rauscher 1913/14, Nr. 613: „165/8 inches high, Roman style, for 400 hosts, very elegant and rich design in filigree, with enamel and stones and with 16 most exquisite enamelled pic-

Dort erscheinen die skizzierten Heiligen im Tambour als Emails (in Anlehnung an Limosiner Email), was bereits deren vollkommen flache Darstellung auf Entwurf I. erahnen. Weitere Emails besetzten den Deckel und die Kupa des Ziboriums. Im Konvolut findet sich der Entwurf eines runden Emails, das in diesem Zusammenhang von Interesse sein könnte (vgl. Anhang 9, 13).

Ein vergleichbares, bei Rauscher als Nachbildung angebotenes Ziborium – ursprünglich für Adalbert Endert, Bischof von Fulda, gefertigt – erscheint im Gegensatz dazu mit geöffnetem Tambour ohne Figuren.²



Abb. 2 (links) Ziborium in romanischem Stil mit einem Entwurf I. entsprechenden Turmhelm (Deckelbekrönung). 1913/14 bei Rauscher (Nr. 613) in Fulda als Nachbildung angeboten (Foto: Rauscher 1913/14, Nr. 613).

Abb. 3 (rechts) Ziborium in romanischem Stil für Adalbert Endert, Bischof von Fulda. Als Nachbildung 1913/14 bei Wilhelm Rauscher, Fulda, angeboten. Die Deckelbekrönung entspricht Entwurf I. – jedoch ohne die Emailtafeln mit den Heiligen (Foto: Rauscher 1913/14, Nr. 565).

Der trichterförmig aufsteigende Fuß, Filigranodus sowie Form der Kupa beider Ziborien

tures, cup with enamelled scroll. All silver: \$ 566,40, all gold: \$ 3840,-“

² Rauscher 1913/14, Nr. 565: „Made for the Right Rev. Adalbert Endert, D. D., Bishop of Fulda, Germany.“ – „16 5/8 inches high, Roman style, very rich and artistic design with filigree, 12 enamelled pictures (very elegant), rich, with real stones. All silver: \$ 592.80. All Gold: \$ 4560,-“

stehen dem bekannten romanischen Kelch aus St. Aposteln, Köln, nahe.

Ab 1855 waren Gipsabgüsse von Prunkgeräten erhältlich – darunter der Kelch aus St. Aposteln –, deren Lieferung ein von Franz Bock verfasstes Begleitheft einschloss.³ Bereits in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde der Kelch von rheinischen und nieder-rheinischen Goldschmieden mehr oder weniger variiert wiedergegeben; beispielsweise fertigte der in Kempen tätige Franz Xaver Hellner 1863 für die katholische Pfarrkirche St. Willibrord in Kellen ein derartiges Stück⁴. Eine Kopie des Kelches aus St. Aposteln wurde 1897 dem British Museum, London vermacht. Es stammte aus dem Besitz eines Mitarbeiters (Sir Augustus Wollastan Franks, first Keeper of British and Medieval Antiquities and Ethnography), der den Kelch als echte romanische Arbeit erworben hatte, als die dieser noch 1928 in den Museumskatalog aufgenommen wurde.⁵



Abb. 3 (links) Kelch, um 1230. Köln, St. Aposteln (Foto: Falk 1994, Abb. 87).

Abb. 4 (rechts) Kelch. Franz Xaver Hellner, Kempen 1863. Silber vergoldet, graviert, Filigran. Höhe: 20 cm. Kellen, St. Willibrord (Foto: Falk 1994, Nr. WK 104).

Zwei in Anlehnung an den Kelch aus St. Aposteln geschaffene Ziborien präsentieren eine Arbeit vom Aachener Goldschmied Martin Vogeno (1821-1888)⁶ für St. Kastor, Koblenz, und ein in Aachen gefertigtes Ziborium für Trier (Domschatz).⁷ Entwurf I. nahestehend, verfügen beide um 1860/70 erstellten Stücke über einen den Deckel bekrönenden Turmhelm. Dieser imitiert – wie auf Entwurf I. festgehalten – ein Schindeldach, das verschieden-

artig bekrönt wird. Bei beiden Stücken ist der geschlossen gearbeitete Tambour mit Pfeilern gegliedert, zwischen denen gravierte Figuren (Engel) erscheinen.



Abb. 5 (links) Ziborium, Martin Vogeno. Silber, gegossen, getrieben, graviert, ziseliert, vergoldet, Steinbesatz. Aachen, um 1860/70. Höhe: 40,5 cm. Koblenz, St. Kastor (Foto: Kat. Trier 1984, Nr. 216).

Abb. 6 (rechts) Ziborium. Silber, gegossen, getrieben, graviert, ziseliert, vergoldet. Aachen, um 1860/70. Höhe: 35 cm. Trier, Domschatz (Foto: Kat. Trier 1984, Nr. 217).

Während hier wie bei den Kelchen die gravierte und ziselierte Darstellung der Apostel auf der Kuppawandung vom Vorbild übernommen wurde, unterscheidet sich hingegen die Wandungsgestaltung der von Vasters' Turmhelm bekrönten Ziborien erheblich: statt der Apostel, wie bereits oben angesprochen, runde Emails (u.a. Kreuzigung), Rankenwerk und Steinbesatz. Vielleicht geht der Hostienbehälter selbst auf einen Entwurf von Vasters zurück. Wahrscheinlich aber entwarf Vasters den Turmhelm als Ergänzung eines Ziboriums – dies zumindest suggeriert der Entwurf. Hierbei ist die Zusammenarbeit mit einem Architekten wie im Falle des Bischofsstabes für Leopold Pelldram (SO12) nicht auszuschließen. Auch dort ergänzte Vasters eine Vorlage (Architektenentwurf) durch Detailzeichnungen.

Die Annahme, dass Entwurf I. eventuell vor 1860 entstand, würde sich aus der Theorie ergeben, dass die mit Turmhelm ausgestatteten, um 1860/70 in Aachen gefertigten Ziborien (siehe Abb. 5 und 6) in Anlehnung an Entwurf I. entstanden.

³ Die Gipsabgüsse waren von C. Leers aus Köln zu beziehen. Falk 1994, S. 97. – Siehe auch VOR16, Anm. 4.

⁴ Vgl. Falk 1994, S. 97, Nr. WK 104 (S 257).

⁵ Neil Stratford, in: Jones 1990, Nr. 21, S. 45-46. – Zu Sir Augustus Wollastan Franks siehe DA, Bd. 11, S. 737.

⁶ Clasen 1986, Nr. 338A, S. 113.

⁷ Vgl. Norbert Jopek in: Kat. Trier 1984, S. 251, Nr. 216 (Koblenz, St. Kastor), Nr. 217 (Trier, Domschatz).

SO5. Scheibenmonstranz mit Füllhörnern und Engeln

Realisation: Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main

Datierung: vor 1885

I. E. 2732-1919 (M12B/63): Monstranz

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift

Maße: 55,9 x 21,9 cm / Foto: 21/10(M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und stockfleckig (hauptsächlich unten).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2732-1919, V&A.

- 2 Die Ausführung von Vasters' Entwurf einer Monstranz mit von Füllhörnern getragenen Engeln (I.), die aufgrund ihrer Konzeption kaum für den liturgischen Gebrauch, sondern von Anfang an als „objet de luxe“ bestimmt war, ging in der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild in Frankfurt am Main ein. Im 1885 durch Luthmer publizierten Katalog, der den Terminus ante quem stellt, wurde das Stück als italienische Arbeit der Renaissance gesehen und beschrieben: „(...) Die in edler Renaissance-Architektur gehaltene Entwicklung des Sockels und des Nodus, der schöne Kandelaber und vor Allem

die zu beiden Seiten desselben aufsteigenden Füllhörner, welche zwei, die Lunula haltenden Engel tragen, sind von so vollendeter Eleganz der Linien, dass wir die Entstehung in dem Heimatlande der Renaissance, in Italien, suchen möchten. Auch die Technik ist abweichend von deutschen Arbeiten derselben Zeit, da fast Alles gegossen, und das Gewicht der Monstranz daher viel bedeutender ist als bei den meist in getriebener Arbeit hergestellten deutschen Stücken. Die Nischen des viereckigen Sockels werden von acht kleinen Heiligenfiguren eingenommen. In den acht Nischen des runden Nodus wechselt je eine Heilige mit einem musicirenden Engel. Mit Ausnahme dieser in Silber gehaltenen Figürchen ist alles vergoldet. Die mit Glas verschlossenen Kapsel der Lunula misst 12 / 15½ cm. Ein Silberstempel ist vorhanden, leider aber wegen seiner Undeutlichkeit nicht zu lesen.“¹



Abb. 2 Die nach Vasters' Entwurf gefertigte Monstranz. Silber, bis auf die Figuren an Sockel und Nodus vergoldet, zumeist gegossen, Glas. Höhe: 55 cm. Ehemals Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main (Foto: Luthmer 1885, Taf. XV).

Bis auf die auf der Zeichnung (I.) nicht dargestellten Nischenfiguren am Fuß und Nodus stimmen Entwurf und Zeichnung vollständig überein. Es bleibt zu vermuten, dass die Figuren mit weiteren, nicht im Konvolut erhaltenen Zeichnungen entworfen worden waren oder, aus einer anderen Quelle stammend – ob alt oder neu sein dahingestellt –, schon vorhanden waren, sodass Vasters daher auf ihre Darstellung verzichtete.

¹ Luthmer 1885, Taf. XV.

SO6. Bergkristall-Sonnenmonstranz auf einer Basis in Form eines Felsens
Realisation: unbekannt

I. E. 2590-1919 (SS62): Sonnenmonstranz – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Hellbrauner Zeichenkarton, Bleistift

Maße: 87 x 47,3 cm / Foto: 25/16(M.K.)

Zustand: Der Karton ist sehr brüchig (starker Säureschaden): Die rechte obere Ecke und die linke untere sind abgebrochen sowie alle Ränder ausgefassert. Der untere Rand ist daneben eingerissen. Teile der Zeichnung (Fußmontierung) sind dadurch verloren.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2590-1919, V&A.

Im Konvolut erhielten sich zwei großformatige Entwürfe für eine **86 Ctm** [cm] hohe Sonnenmonstranz aus Bergkristall: Auf einem ersten Bleistiftentwurf (I.) – hier sind an allen Einzelteilen Konstruktionslinien zu beobachten – legte Vasters das Konzept fest, das detailliert auf dem farbigen Gesamtentwurf (II.) übernommen wurde.

II. E. 2596-1919 (SS62): Sonnenmonstranz – farbige Gesamtzeichnung

Beschriftung (Tinte):

86 Ctm [Zentimeter]

Braunes Papier, Montierungen: Bleistift, Gold, braun, schwarz, weiß, grün, rot, grell rosa; Lunula-Engel zusätzlich: grau, blau; Bergkristall: grau, weiß und rosafarbene Reflexe

Maße: 89,2 x 63, 2 cm

Foto: 26/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr brüchig (Säureschaden) und die Ränder sind ausgefassert – Teile der Papieroberfläche sind abgebrochen. Durch die obere Hälfte des Schaftes läuft ein waagerechter Knickrand. Die rechte Ecke weist einen Knickrand auf. Weitere nahezu parallele Knickränder durchkreuzen diesen. Sie verlaufen vom oberen Rand zur rechten Seite bis zur unteren Blatthälfte.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 79 (Ausschnitt des Fußes), S. 201.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2596-1919, V&A.

Gleichwohl sind einige Veränderungen festzustellen. Während auf II. alle Montierungen einschließlich deren überwiegend als Besatz gestalteten Ornamente dargestellt wurden, ist auf I. lediglich eine Applikation angedeutet, eine sechsblättrige Blüte am zentralen Schaft-

ring. Demgemäß gestaltete Vasters auf I. die Montierungen der palmettenförmigen äußeren Strahlen der Sonnenscheibe als sechsblättrige Blüten mit abzweigenden Blättern. Beide floralen Dekore wichen auf II. Rollwerkornamenten. Deren Aussehen, besonders das der applizierten Bändern an der Basismontierung und den drei Schafringen, erinnert an den Ornamentrahmen und die Kettenglieder, welche Vasters für den Anhänger mit einer Kamee Karls V. entwarf (vgl. A33).

Anders auch als auf I. platzierte Vasters auf dem Gesamtentwurf II. die Basis auf alternativ dargestellten Füßen, die auf dem Bleistiftentwurf fehlen.



Abb. 3 (links)



Abb. 4



Abb. 5 (oben)

Abb. 6 (links)



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

Abb. 3-Abb. 10 Ausschnitte aus Abb. 2: Montierungen sowie Stein- und Rollbesatz der Sonnenmonstranz: kreuzförmige Bekrönung (3), Lunula und innerer Ring der Sonnenmonstranz (4), oberer Schaftteil und äußerer Ring der Sonnenmonstranz (5), Ringmontierung am balusterförmigen Schaftteil (6), zentraler Schaftteil (7), Ringmontierung unter mittlerem Schaftteil (8), unterer Schaftteil (9) und Montierung der Basis auf drei Fußalternativen (10).

Die Füße unterscheiden sich erheblich. Der in der Mitte dargestellte erscheint als nicht vollständig gemalte, von C-Schwüngen flankierte Rollwerkspange, der rechte Fuß als Widderkopf über seitlichen, schneckenförmig gedrehten Voluten und der linke als Volutenarrangement, während der vierte Fuß wegen der Perspektive hinter dem mittleren verborgen bleibt. Die Basismontierung führt zwei an den übrigen Montierungen wiederholte Ornamentmotive vor: Unten ist ein gerundetes Band mit grünen und roten Ovalen sowie roten Rollwerkspangen, getrennt von schwarzen Querstäben zu sehen. Dieses Motiv wird an den Ringmontierungen am Schaft sowie am äußeren Ring der Monstranz-Scheibe aufgegriffen. Darüber befindet sich ein Band von zurückhaltend schwarz und weiß geschmelztem Rollwerkbesatz. Deren goldener Grund lässt Durchbo-

10

6, 8

5, 7, 9 rungen erkennen: Hier wird sich bei der Ausführung Steinbesatz befinden: kleine, farblose Steine (vermutlich Diamanten) und große Rubine. Letztgenannte ragen weit über die Ornamentebene heraus, wie die Ansichten der Schaftringe verdeutlichen, an denen dieses Ornamentmotiv wiederholt wird.

Die Bergkristall-Basis ist wie die Basis eines Kruzifixes (SO16) in Form eines Felsens geschnitten.¹ Derweil dort die Oberfläche beinahe schuppenartig schematisiert wirkt, konzipierte Vasters hier ein wild gefurchtes und gefälteles Äußeres, auf dem feine Gravuren bei der Ausführung Gräser imitieren sollen. Vasters' Darstellung des Bergkristall-Felsens und aller übrigen Bergkristall-Teile bezieht virtuos die Farbe des Bildträgers mit ein. Grauaquarellierte Flächen geben die Tiefen und Schatten, weiße sowie ein pastellfarbenes Rosa die Höhen, Lichter und Reflexe und schließlich zarte weiße Linien die Gravuren und teilweise die Konturen. Mit einer Wirkung, die an Kreidezeichnungen denken lässt, kreierte der sparsame Einsatz der Farben das beinahe greifbare, sehr plastisch erscheinende Material des Bergkristalls.

Der Schaft setzt sich aus drei Teilen zusammen, die, wie angesprochen, mit drei Schaftringen verbunden sind und zusätzlich von zwei Ringmontierungen, rein der Zier halber, umfasst werden: Unten wird eine kurze Schaftrohre – diese ist verziert mit einer Palmette und einem darüber schwebenden, in der Mitte gebundenen Blatt im Tiefschnitt – flankiert von beinahe freiplastisch geschnittenen C-Schwüngen mit vertieften Querstäben. Das Ganze scheint als ein Stück konzipiert zu sein und der hohe Schwierigkeitsgrad dürfte dem Bergkristall-Schneider einiges abverlangt haben.

Darüber folgt ein wulstartig gedrückter, vaseförmiger Schaftteil, der mit einem vertieften Zungenkranz verziert ist, während der oberer Rand unverziert belassen ist und mehrere Profile den Hals abschließen.

Schließlich befindet sich oben ein hochgezogener balusterförmiger Schaftteil, im unteren Drittel mit einem Zungenkranz und Gravuren von an Girlanden hängenden Furchtbuketts verziert und darüber mit einem diagonal umlaufendem Rillenrelief.

Die Scheibe der Sonnenmonstranz besteht aus zwei Kreisen. Der innere ist mit abwechselnd glatten und gewellten Strahlen² besetzt, die der Darstellung nach bei der Ausführung zapfenartig eingesetzt werden sein dürften. An den vier Kreuzpunkten befinden sich Rollwerk-Applikationen mit zentralem Edelstein, die von einer schwarz ornamentierten, außen aufgelegten Ringmontierung abzweigen.

Der äußere Ring trägt mit Montierungen befestigte palmettenförmige Strahlen und ist außen mit einer Ringmontierung belegt. Der oberste dieser Strahlen ist durch ein gleichseitiges Kreuz ersetzt, dessen Arme aus kleineren Palmetten gebildet sind, welche im Zentrum durch eine kreuzförmige Montierung verbunden werden.

Im Zentrum der Scheibe stellte Vasters die von zwei Engeln getragene Lunula dar. Während diese mit Edelsteinen besetzt ist, sind die Gesichter der Engel weiß und die Flügel regenbogenfarben geschmelzt.

¹ Hackenbroch 1986, S. 201.

² Eine um 1620 in Spanien gefertigte Monstranz im strengen „Herrera-Stil“ führt die abwechselnd glatten und gewellten Strahlen vor. Dazu Hermarck 1978, Abb. 882, S. 296.

SO7. Lapislazuli-Weihrauchschiffchen

Realisation: Nachlass des Baron Adolphe de Rothschild, Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. OA 5556

I. E. 2750-1919 (M12B/69): Weihrauchschiff – erster Entwurf

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Tinte

Maße: 18,2 x 26,2 cm

Foto: 21/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt und sehr fleckig (Tintenspritzer).

Literatur: Jopek 1990, Abb. 11, S. 379, Anm. 29.

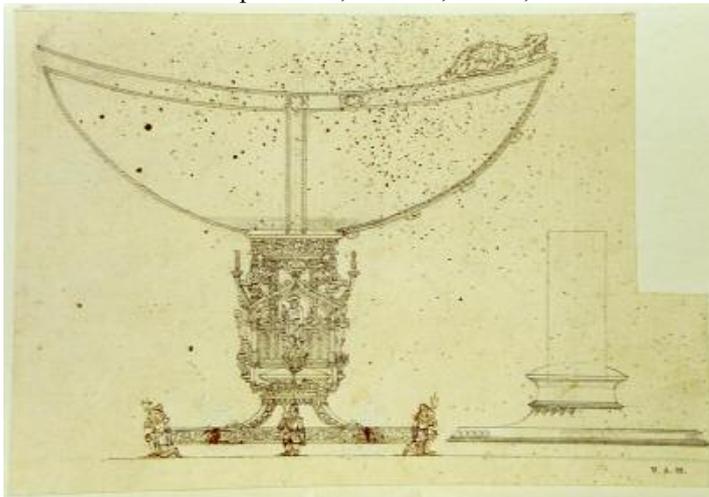


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2750-1919, V&A.

II. E. 2649¹ (?) - 1919 (M12A/36 ?): Weihrauchschiff (aquarellierte Gesamtsicht) – z. Zt. nicht auffindbar

Keine Beschriftung

Papier: unbekannt

Maße: unbekannt (ca. 18 x 22 cm)

Foto: Norbert Jopek (Privatarchiv)

Zustand: In der Mitte verläuft ein waagerechter Knickrand. Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: Jopek 1990, Abb. 10, S. 379, Anm. 29.



Abb. 3 Das nach Vasters' Entwürfen ausgeführte Weihrauchschiffchen. Lapislazuli, emailliertes Gold, Edelsteine, Perlen. Höhe: 18,2 cm, Breite: 20,5 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. OA 5556 (Foto: Jopek 1990, Abb. 9).



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2649 (?) - 1919, V&A.

Bereits Jopek berichtete über zwei im Vasterschen Konvolut erhaltene Zeichnungen (I., II.) eines Weihrauchschiffchens. Deren Ausführung gelangte über den Nachlass des Baron Adolphe de Rothschild, dem das Stück

als venezianische Arbeit des 15. Jahrhunderts wohl von Frédéric Spitzer verkauft worden war², in das Musée du Louvre, Paris:

„Das Weihrauchschiffchen besteht aus vier entsprechend geschliffenen Lapislazulisteinen, die von einer reichen Fassung gehalten werden. Der vierpassige Fuß mit durchbrochener Zarge ruht auf vier wappenhaltenden Löwen. Der Schaft wird von vier Säulen mit Eselsrücken und Fialen umkleidet. Vier Figürchen

¹ Die bei Jopek 1990, Anm. 29, genannte Inv.Nr. 2749-1919 gehört zum Deckelpokal mit Jaspis-Kuppa (P52, I.). Daher muss die Zeichnung eine der Inventarnummern sein, die zur Zeit nicht auffindbar sind, wohl E. 2649-1919.

² Baron Adolphe des Rothschild galt als „großer Klient und Gönner“ Frédéric Spitzers. Es ist daher anzunehmen, dass Spitzer das Weihrauchschiff bei Vasters bestellt hatte oder an Adolphe de Rothschild vermittelte. Dazu Wilhelm von Bode, Mein Leben. In 2 Bänden. Berlin (Verlag von Hermann Reckendorf GmbH) 1930, S. 155: „Als ich [1878] der Sammlung Spitzer in Paris, die sich damals noch in einem Mietshause der Rue de Rivoli befand, meinen ersten Besuch machte, meldete sich unerwartet Baron Adolphe de Rothschild, Spitzers großer Klient und Gönner.“

sind in den Nischen plaziert. Zu identifizieren sind die hl. Barbara, die Gottesmutter mit Stifter, ein hl. Bischof, die vierte Figur stellt möglicherweise den hl. Georg dar. Die Bänder sind mit aufgelegtem, plastischen Laubwerk und alternierend mit Steinen und Perlen verziert. Als Daumenrast für die beiden Deckel dienen zwei geflügelte Drachen, die an den Körpern weiß und an den Flügeln farbig geschmelzt sind, für eine Benutzung äußerst unzuweckmäßig. Das Weihrauchschiffchen war also wohl nicht als Gebrauchsobjekt, sondern eher als »objet de luxe« gedacht, das in seiner aufwendigen und zwitterhaften, sowohl spätgotische wie Renaissance-Elemente aufweisenden Form ganz dem »goût Rothschild« entsprach.(...) so stellt das Weihrauchschiffchen eine Kreation dar, die dem damaligen Sammlergeschmack entsprach.“³

Keine der beiden Entwürfe zeigt die Füße in Form von wappenhaltenden Löwen. Auf dem ersten Entwurf, Federzeichnung I. hatte Vasters kniende Hellebarden vorgesehen, während auf der aquarellierten farbigen Zeichnung II. (z. Zt. nicht auffindbar) liegende Drachen mit erhobenen Köpfen dargestellt sind.

Daneben sind am Schaft gestalterische Veränderungen von Zeichnung I. im Vergleich mit II. und der Ausführung festzustellen. Etwa sah Vasters auf I. hinter den Heiligen unter den Eselsrücken eine Art Fächerfenster (sechs gereichte Lanzettfenster) vor, das bereits auf II. wegfiel. Außerdem hatte Vasters auf I. und II. für die Heiligen am Schaft vierpassige, mit Blattwerk unterfangene Konsolen geplant, welche sich über der gewölbten Abschlussplatte des Fußes (siehe rechte Zeichnung auf I.) erheben. Die Ausführung hingegen wurde mit niedrigen, mehrseitigen Konsolen ausgestattet, die wie eine Stufe von der gewölbten Abschlussplatte abzweigen.

Der von Jopek angesprochene Bischof am Schaft ist auf der Federzeichnung mit Mitra in seiner Rechten und einem Knaben mit aufgerissenen Mund zu seinen Füßen dargestellt – hierbei könnte es sich um den Märtyrer von Rom Bischof Valentin von Interamnum⁴ handeln. Auf der farbigen Zeichnung und bei der Ausführung wurde allerdings auf den Knaben

verzichtet, sodass das Figürchen allgemein als Bischof zu sehen ist.

Schließlich seien die als Drachen gestalteten „Daumenrasten“ (Handhaben zum Aufklappen) angesprochen. Auf I. und II. mit kleinen fächerartigen Flügeln bestückt, die am Körper anliegen sowie alternierend grün und rotviolett (II.) sind, während das Fabeltier goldbelassen verblieb, sind im Gegensatz dazu die ausgeführten Drachen mit weißem Schmelz überzogen und haben lange, spitze und erhobene Flügel. Zudem erheben die ausgeführten Drachen ihren Kopf stärker als auf den Entwürfen, und erinnern mit dem aufgerissenen Maul und der abgeflachten Schnauze an die realisierte Schildkröte am Quarz-Pokal in Form einer Muschel mit Neptun (vgl. P29, Abb.2).

4c
4a, b

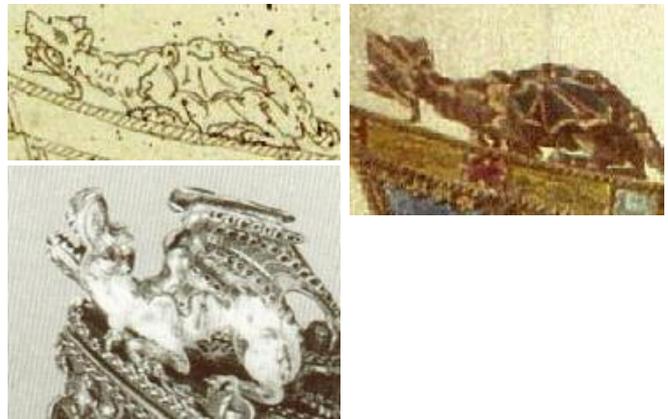


Abb. 4a (links oben) Drache, Ausschnitt aus Abb. 1, zur Veranschaulichung gekontert.

Abb. 4b (rechts oben) Drache von II., Ausschnitt aus Abb. 2.

Abb. 4c (links unten) Ausgeführter Drache, Ausschnitt aus Abb. 3.

³ Jopek 1990, S. 379, Abb. 9-11. Anm. 24 mit dem Hinweis auf Migeon 1902, S. 14 und Vasselot 1914, Nr. 185. – Siehe auch Braun 1932, Taf. 138, Nr. 552, S. 636. – 1994 wurde das Weihrauchschiffchen im Jüdischen Museum in Frankfurt am Main ausgestellt, siehe Kat. Frankfurt 1994, Nr. 8.

⁴ Vgl. Pfeleiderer 1898, S. 91.

SO8. Weihrauchgefäß

Realisation: unbekannt

Datierung: nach 1884 (?)

I. E. 2723-1919 (M12B/60): Weihrauchgefäß – Bleistiftzeichnung

Beschriftung (Bleistift):

600 Gramm

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 29,9 x 17,5 cm

Foto: 21/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2723-1919, V&A.

Beide Gefäßhälften erscheinen als gedrückte Halbkugeln, die am waagrecht auskragenden Gefäßrand in der Mitte in einer Hohlkehle enden. Als Zier deutete Vasters in zarten Bleistiftlinien einen Zungenkranz auf der oberen Gefäßhälfte an, der bis zu einer Linie über der Hohlkehle geführt ist.

Als verkleinerte Wiederholung von Fuß und darüber befindlicher Hohlkehle setzt sich das Gefäß nach oben fort zu einer Wulst, auf der wiederum ein Zungenkranz angedeutet wurde, der von kleinen Öffnungen oben begrenzt wird. Die eigentlich Öffnungen für den Weihrauch befinden sich jedoch in einer nochmals verkleinerten Hohlkehle darüber, angeordnet zu Kreuzen. Der gewölbte Abschluss endet in einer Aufhängung mit Öse (zur Aufnahme einer Kette oder eines Bandes).

1 In wenig mehr als den Umrissen zeichnete Vasters ein dem Barock verhaftetes Weihrauchgefäß (I.), dessen Ausführung laut Entwurf *600 Gramm* wiegen dürfte. 1884 war im Deutschen Reich das Neu-Lot eingeführt worden (1 Neu-Lot = 10 Gramm), das die vormals üblichen Bruchzahlen begründete. Vielleicht darf diese historische Tatsache und Vasters' alleinige Nennung des glatten Grammgewichtes als Hinweis auf eine Entstehung nach 1884 verstanden werden.

Das Gefäß erhebt sich auf gewölbtem Fuß, über dem – von einem Profil abgesetzt – eine Hohlkehle das zweiteilige Gefäß aufnimmt.

SO9. Sechspassiger Fuß mit Szenen aus dem Alten Testament

Realisation: unbekannt

I. E. 2678-1919 (M12A/47): Fuß mit sechs Pässen

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 23,8 x 22 cm

Foto: 19/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig (Flüssigkeitsränder rechts oben). In einer Höhe von 9,7 cm verläuft ein waagerechter Knickrand.

Literatur: unpubliziert

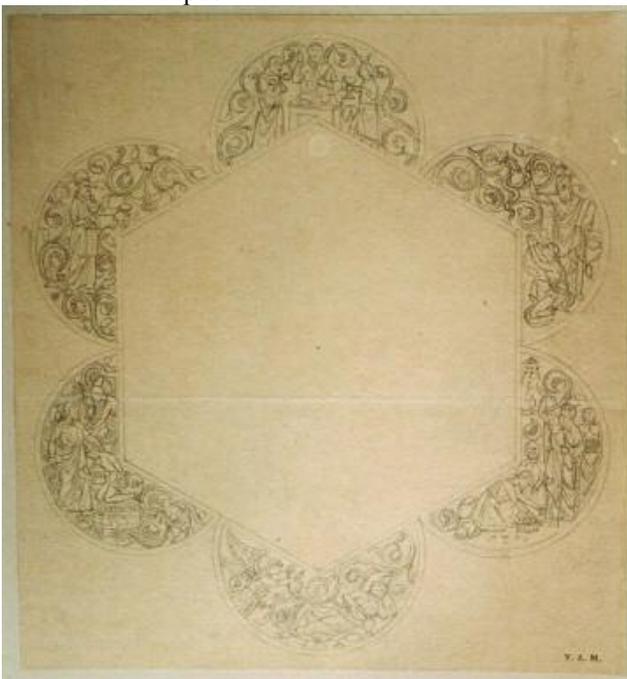


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2678-1919, V&A.

- 1 Die Bleistiftzeichnung I. zeigt die Aufsicht auf den Fuß eines sakralen Gegenstandes, aller Wahrscheinlichkeit nach eines Kelches, eines Ziboriums oder einer Monstranz. Einen Durchmesser von ca. 22,6 cm aufweisend, sind die Ecken eines Sechsecks mit Pässen umschlossen. Letztere führen in Rankenwerk eingefügte christliche Darstellungen vor. Oben beginnend und im Uhrzeigersinn anschließend sind dargestellt:

1. Passamahl (2. Mose 12-13)
2. Anbetung der Ehernen Schlange (4. Mose 21, 4-9)
3. Mannaregen (Brotwunder, 2. Mose 16, 13-15; 31)
4. Josefs Traum (1. Mose 37)
5. Opferung Isaaks (1. Mose 22)

6. Melchisedech (Melchisedek, 1 Mose 14, 17-20)

Aus der Aufzählung wird deutlich, dass alle Szenen nicht nur aus dem Alten Testament, sondern den Büchern Mose stammen.

Der sechspassförmige Fuß einer Ziborienmonstranz von bzw. aus dem Umkreis des Hans von Reutlingen in der Aachener Pfarrkirche Hl. Kreuz¹, aus welchem sich ein Sechskantschaft – dieser ist allerdings sternförmig, d.h. mit eingezogenen Seiten ansetzend – entwickelt, verdeutlicht, wie der von Vasters entworfene Fuß aussehen könnte.



Abb. 2 Fuß einer Ziborienmonstranz. Höhe der Monstranz: 58,5 cm. (Umkreis des) Hans von Reutlingen, um 1510. Aachen, Pfarrkirche Hl. Kreuz (Foto: Kat. Aachen 1968, Abb. 72).

Wie bei der Ziborienmonstranz dürften auch die Darstellungen in den Pässen von Entwurf I. als Gravierungen gestochen und ziselirt, vielleicht aber auch als Reliefs ausgeführt worden sein.

¹ Zur Ziborienmonstranz siehe Perpeet-Frech 1964, Kat.Nr. 1a, Abb. 110; Kat. Aachen 1968, Nr. 52, S. 38, Abb. 72, S. 160.

III. E. 2764-1919 (M12B/73): Ölgefäß in zwei Ansichten, Aufsicht und Seitenansicht – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 35,4 x 15,2 cm

Foto: 22/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, leicht fleckig und verschmutzt.

Literatur: Vorabpubliziert in Cortjaens 2003, S. 165, Abb. 109.



Abb. 4 Dreiteilige Ölgarnitur (SO10c). Silber vergoldet. Reinhold Vasters, Aachen 1892. Höhe: 13,5 cm. Aachen, St. Peter, Inv.Nr. M 30 (Foto: Kath. Pfarrgemeinde St. Peter, aus Cortjaens 2003, Nr. K 47, Abb. 107).



Abb. 5 Ölbehälter mit drei Gefäßen (SO10d). Silber vergoldet. Höhe: 14,5 cm. Aachener Beschau (Halbmond, Krone, 800 [Feingehalt], Adler). Aachen, St. Peter, Inv.Nr. M 29c (Foto: Kath. Pfarrgemeinde St. Peter, aus Cortjaens 2002, Nr. K 46c, Abb. 106).

1892 schuf Vasters für die Pfarrkirche St. Peter¹ in Aachen eine neobarocke Taufschale (SO10a) und Taufkanne (SO10b) sowie zwei Ölbehälter. Während Cortjaens in seiner Publikation des Kirchenschatzes von St. Peter den Ölbehälter mit drei Gefäßen (SO10d) als Teil der Taufgarnitur sieht², gibt das Konvolut den

6

5



Abb. 6 Taufschale (SO10a) und Taufkanne (SO10b). Silber, ehem. vergoldet. Reinhold Vasters, Aachen 1892. Durchmesser der Schale: 36,2 cm, Höhe der Kanne: 22 cm. Beide auf der Unterseite des Fußes bezeichnet: „R. VASTERS AQUISGRANI. 1892.“ Aachen, St. Peter, Inv.Nr. M 29a (Schale), M 29b (Kanne) (Foto: Kath. Pfarrgemeinde St. Peter, aus Cortjaens 2003, Nr. K46 a, b, Abb. 105).

¹ Vasters gehörte der Pfarrgemeinde St. Peter an; die Kirche befindet an der Stirnseite der Mariahilfstraße, wo Vasters seit 1872 wohnte. In St. Peter wurde sein Trauergottesdienst drei Tage nach seinem Tod gehalten. – Zudem berichtet Cortjaens 2003, Nr. K 29 und Nr. K 46c, dass er Mitglied des Kirchenvorstandes war und das Inventar 1894/95 mit verfasste.

² Vgl. Cortjaens 2003, Nr. K 46a-c. Dies scheint auf der gemeinsamen Erfassung der Stücke im Inventar 1894/95 zu fußen: A 147. Laut Cortjaens ist darin im übrigen vermerkt, dass zur Taufgarnitur ursprünglich ein (heute verlorenes) Ebenholztafelt gehörte.

4 Hinweis, dass Vasters, vielleicht auch nur ursprünglich, die dreiteilige Ölgarnitur³ (SO10c) für das Ensemble vorsah.

3 Im Konvolut erhielten sich die Bleistiftentwürfe beider Ölgefäße. Der nicht beschriftete Entwurf III. zeigt den Ölbehälter mit drei integrierten Gefäßen in der Aufsicht (oben) und der Seitenansicht (unten). Für die dreiteilige Ölgarnitur hingegen erhielt sich ein beschrifteter Entwurf (II.), auf dem oben ein Aufriss die drei aneinander gefügten, runden Behälter verdeutlicht, derweil unten einer der Behälter in der Seitenansicht dargestellt ist.

2 Die Beschriftung des Blattes (II.) suggeriert den Bezug dieser dreiteiligen Ölgarnitur zur Schale und Kanne. Aufgeführt sind die mit den Darstellungen (in Kartuschen) auf der ausgeführten Schale übereinstimmenden Szenen aus dem Alten und Neuen Testament: in der Mitte die *Taufe Christi*, oben *Christus und Nikodemus / wenn ihr nicht wiedergeboren aus Wasser und Geist*, rechts *Moses am Felsen [Wasser] schlagend*, unten *Christus u. die Apostel / Gehet in alle Welt / lehret und taufet sie / im Namen des Vasters, des Sohnes und des heiligen Geistes* (Entsendung des Heiligen Geistes) und links der *Durchgang d.[urch] das Roth[e] Meer*. Ganz unten schließlich ergänzte Vasters seine Überlegungen zur Taufkanne: *auf Kanne vielleicht / Schöpfung + / Sintfluth Arche*. Das offensichtlich noch nicht feststehende Programm der Kanne wurde bei der Ausführung geändert. Dort ist auf der einen Seite der Wandung eine Kartusche mit der Darstellung des Sündenfalls, für die sich im Konvolut eine Entwurfszeichnung fand (I.), und auf der anderen Seite die Kreuzigung mit Maria, Maria Magdalena und Johannes.

1 Im übrigen werden die Darstellungen am Rand der ausgeführten Schale in alternierenden Kartuschen mit lateinischer Sprache ergänzt,⁴ wäh-

rend vorne eine geschweifte Kartusche ist, „mit der dem Korintherbrief entnommenen Passage“⁵.

Auf der Unterseite des Fußes bezeichnete Vasters die ausgeführte Taufschale und Kanne mit: „R. VASTERS AQUISGRANI. 1892.“ Daneben wurde die Schale mit dem Aachener Beschauzeichen versehen. Der Ölbehälter mit drei Gefäßen weist lediglich die Aachener Beschau auf, während der dreiteilige Ölbehälter unbezeichnet (ohne Marken) verblieb.⁶

Neben einer großen stilistischen Nähe, weist das Konzept beider Ölgefäße Parallelen auf. Gewissermaßen könnte Entwurf II, eine Vorstufe von Entwurf III. sein. Die Zusammenstellung von drei runden Gefäßen (II.) findet sich – in verkleinertem Maßstab – im Innern von Entwurf III. wieder, dort allerdings außen eingefasst von einem Dreipass mit kleinen Zwischenkonchen. Beide Stücke werden von einem profilierten Fußring eingeleitet und hier wie dort ist die Wandung von einem Ornamentband gesäumt: Rocaille-Motive, welche die gewölbten Deckel beider Stücke vollständig einnehmen. Hier wie dort sind die Deckel in einer Hohlkehle erhöht, auf der ein züngelnder Knauf ruht. Doch während bei der dreiteiligen Ölgarnitur (II.) drei runde Deckel mit zentralem Knauf ein jedes Gefäß schließen, überspannt ein einziger Deckel mit dezentralem Knauf alle drei im Innern befindlichen Gefäße des nach Entwurf III. gefertigten Ölbehälters.

Schließlich ist auf die Wandung des Ölbehälters (III.) die Benennung der drei Gefäße – bei der Ausführung massive Einsätze mit Henkeln – in Kartuschen zu lesen: „OL. CAT...“ und „...MA“ für oleum catechum (Tauföl) und S. Chrisma (Salböl) deutete Vasters auf dem Entwurf an, ergänzt durch „OL. INFIRM.“ (oleum infirmorum, Krankenöl) bei der Ausführung.⁷ Dort befinden sich zwischen den Kartuschen überdies auf III. nicht dargestellte vertikale Bänder mit Engelsköpfen. Diese zeichnen auch die nach Entwurf II. gefertigte dreiteilige Ölgarnitur aus, deren Wandung im Gegensatz zum anderen Ölgefäß geöffnet gearbeitet ist – daher wurde auf die Kartuschen

³ Ders., Nr. K 47. Im Inventar 1894/95 verzeichnet unter: A 151.

⁴ Cortjaens 2003, Nr. K 46a: „1) Die Aussendung des heiligen Geistes »Euntes docete omnes gentes baptizantes eos in nomine patris et filii et spiritus sancti.« (Gehet und lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes); 2) Moses schlägt Wasser aus dem Felsen: »Dirupit petram et fluxerunt aquae: abierunt in sicco flumina.« (Der Felsen ist geborsten und Wasser sind geflossen: sie sind in einem trockenen Fluss vergangen); 3) Moses trennt die Fluten des Roten Meeres: »Eduxit populum suum in exultatione et electos suos in laetitia.« (Er hat sein Volk in Jubel herausgeführt und seine Erwählten waren voller Freude); 4) Christus und die Schriftgelehrten im Tempel: »Nisi quis renatus fuerit ex aqua et spiritu sancto non potest introire in regnum Dei.« (Wer nicht wiedergeboren ist aus dem Wasser und dem Heiligen Geist kann nicht in das Reich Gottes eintreten).“ – Letztgenannten Satz sprach Christus zum Pharisäer (Schriftgelehrten) Nikodemus. Dieser hatte Christus in der Nacht allein aufgesucht und fragte: „

Wie kann ein Mensch geboren werden, wenn er alt ist?“ Vgl. Jesus und Nikodemus, Joh. 3, bes. Joh. 3, 3-5.

⁵ Ebenda Nr. K 46b: „»Sicut in Adam omnes moriuntur ita et in Christo omnes vivificabuntur. 1. Conth. 45.22« (Denn wie in Adam alle sterben, so werden in Christus alle lebendig gemacht werden).“

⁶ Siehe Anm. 2.

⁷ Vgl. Cortjaens 2003, Nr. K 46 c.

bereits auf dem Entwurf verzichtet: Glaseinsätze lassen den Inhalt erkennen.

Die Ornamentik, eine Übergangsform von Neobarock und Neorokoko, ist eine Einzigartigkeit im Konvolut.

Kanne und Schale, deutlich der Ornamentik des 17. Jahrhunderts verhaftet, variieren das Motiv des C-Schwunges und der geflügelten Engelsköpfe, welche unter anderem die Kartusche am Bug der Kanne überfangen bzw. am Fuß appliziert sind. Während der Henkel in der für diese Zeit typischen Dreiteiligkeit erscheint, die bei verschiedenen Humpen von Vasters zu beobachten ist (vgl. HP2-HP5), aber keine seiner profanen Kannen auszeichnet, ähnelt die Aufteilung der Fußoberfläche der Kanne in glatte, unverzierte Kartuschen, gerahmt von mit Köpfen bereicherten Ornamenten, einem Entwurf im Konvolut – gleichwohl dieser ein klassisches Rollwerk-Ornament vorführt sowie lediglich drei und nicht wie die Kanne vier Kartuschen.

Es ist unsicher, für welchen Zweck das Blatt erstellt wurde. Vasters könnte in der Tat die Oberfläche eines Fußes im Sinn gehabt haben, ebenso wie die Inneneinteilung eines Versengerätes.

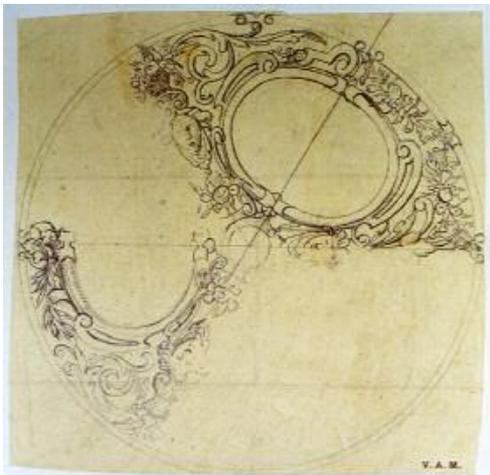


Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3642-1919, V&A (siehe Anhang 8, 13).

Abschließend sei der Entwurf mit der Darstellung des Sündenfalls (I.) auf der Wandung der Kanne angesprochen: Im Konvolut findet sich eine weitere Zeichnung des Sündenfalls, die nicht von Vasters erstellt, von ihm jedoch überarbeitet wurde (SO28, II.). Trotz des Vorbildes schuf Vasters seine eigene Szene:

Ein Vergleich beider Zeichnungen führt besonders deutlich Vasters' Schwäche bei der

Darstellung von Figuren vor Augen. Abgesehen davon, dass der unbekannte Zeichner für seine nackten Protagonisten ein exotisches Ambiente mit Palmen, Kamel und Puter wählte, die sich in einer Landschaft mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund befinden, wurden sowohl Flora und Fauna als auch Adam und Eva plastisch dargestellt – die Körper der Letztgenannten beispielsweise mit feinsten Schraffuren. Daneben besitzt die Szene eine bewegte Komposition mit einer Diagonalen, die vom ausgestreckten Bein des sitzenden Adams über seinen, den Apfel entgegennehmenden rechten Unterarm im darreichenden linken Arm Evas fortgeführt wird und schließlich in der rechten Hand Evas gipfelt, mit der sie einen Ast des Baumes der Erkenntnis ergriffen hat. Zudem ist die Wiedergabe der charakteristischen Merkmale der Tiere als überaus gelungen zu bezeichnen.

Dagegen sind die von Vasters auf einer schmalen Bühne aufgestellten Tiere und Figuren weitaus weniger virtuos, deutlich an zwei Hasen im Vordergrund zu erkennen, oder an einem Schwein neben Eva. Die übrigen Tiere, ein Pfau vor dem Baum der Erkenntnis, links Rotwild, hinter Adam ein Esel sowie ein Strauß und eine Ente auf der rechten Seite, sind in wenig mehr als den Umrissen gezeichnet. Gleiches gilt für Adam und Eva, die in ihren aufrechten Haltungen und zurückhaltenden Gesten wie eingefroren wirken in einer statischen Komposition mit ausschließlich Senkrechten. Einzig die Windungen der Schlange stehen der anderen Zeichnung des Sündenfalls im Konvolut nahe. Während dort die Figuren nackt sind, deutet die Kleidung auf Vasters' Zeichnung bereits den Fortgang der Geschichte an.

Für keine der übrigen biblischen Szene auf der Schale und Kanne fanden sich im Konvolut Entwürfe.

Eines der Ölgefäße (wohl SO10d) sowie die Schale und Kanne wurden 1925 auf der Historischen Jahrtausendausstellung in Aachen ausgestellt.⁸

⁸ Kat. Aachen 1925, S. 87, Nr. 115: „Taufschüssel, Taufkanne und Ölgefäß-Behälter, silbergetrieben, vergoldet. St. Peter.“

SO11. Schriftband eines Bischofsstabes
 Realisation: gefertigt für Johann Baptist Anzer,
 Bischof von Telepte, Schantung, China
 Datierung: um 1886

I. E. 3620-1919 (M11C/168): Gefaltetes
 Schriftband mit schwarzer, lateinischer
 Inschrift auf goldenem Grund

Keine Beschriftung

Inschrift: *Esto lux et fortitudo mea* (Dies ist mein
 Licht und meine Stärke)

Weißes Papier, schwarz, Gold

Maße: 6,7 x 9,8 cm

Foto: 16/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht fleckig
 (Tintenspritzer).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3620-1919, V&A.

- 1 Der Entwurf eines goldbelassenen Schriftbandes (I.) mit „*Esto lux et fortitudo mea*“ in schwarzen Lettern suggeriert, dass Vasters für Johann Baptist Anzer¹, Bischof von Telepte, Schantung, China, nicht allein ein Pastoralkreuz (SO15) fertigte, sondern auch einen Bischofsstab. Die 1913/14 erschienene Ausgabe von Wilhelm Rauschers Bestellkatalog enthält das Angebot einer Nachbildung des Bischofsstabes: „Crosier, made for the Right Rev. J. B. Anzer, D. D., Bishop of Schantung, China.“².
- 2

- 3 Das mit einem Wappen besetztes Zentrum der Krümme wird von eben jenem Schriftband unterfangen, das auf Entwurf I. dargestellt ist. Allerdings ist fraglich, ob der Entwurf des Bischofsstabes selbst auf Vasters zurückgeht. Da sich kein Gesamtentwurf im Konvolut befindet, muss in Betracht gezogen werden, dass dieser wie der Bischofsstab für Leopold PellDRAM (SO12) nach einen Architektenentwurf gefertigt wurde. Letztgenannten hatte

¹ Zu Anzer siehe SO15.

² Kat. Rauscher 1913/1914, S. 31, Nr. 225. – Nahezu alle angebotenen Nachbildungen waren in verschiedenen Ausführungen erhältlich, auch der Bischofsstab, S. 41: „Crosier, Gothic style, rich artistic execution, Tombac gold-plated \$ 324,-, Silver gold-plated \$ 432.“

Vasters nach Hugo Schneiders Entwurf ausgeführt. Auch für diesen erhielt sich im Konvolut lediglich eine Detailzeichnung, nicht aber Schneiders Gesamtentwurf. Vielleicht auch fertigte Rauscher den Entwurf und die Ausführung:



Abb. 2 Die unter Nr. 225 von Rauscher angebotene Nachbildung des von Vasters gefertigten Bischofsstabes für Johann Baptist Anzer, Bischof von Telepte, Schantung, China (Foto: Rauscher 1913/14, Nr. 225).



Abb. 3 Ausschnitt aus Abb. 2. Krümme mit zentralem Wappen, das von dem auf I. dargestellten Schriftband unterfangen wird.

Wilhelm Rauscher, 1864 in Aachen geboren und 1925 in Fulda verstorben, arbeitete von 1890-92 als ausgelernter Goldschmied in der Werkstatt von Brems-Varain, Trier. Anschließend ging er mit einem Kollegen nach Fulda und führte ein Jahr später die gemeinsam gegründete Firma allein. Angaben über den Auf-

enthalt im Zeitraum von 1864-90 fehlen bisher.³

Sollte der Entwurf des Bischofsstabes für Anzer von Rauscher sein, könnte Entwurf I. auf eine geschäftliche Beziehung von Vasters und Rauscher hinweisen. Tatsache ist, das Rauscher in seinem Angebotskatalog verschiedene von Vasters entworfene und gefertigte Stücke als Nachbildungen anbot (vgl. Text „Vorlagen“). Gleichwohl er damit warb, nach den Originalentwürfen bekannter Entwerfer zu arbeiten (u.a. Wiethase, von Schmidt), erwähnt er Vasters' Namen jedoch nicht – ein suspekter Sachverhalt, insbesondere wenn der Gedanke an eine Ausbildung von Rauscher bei Vasters aufkommt.

Es wird davon auszugehen sein, dass der Bischofsstab zum gleichen Zeitpunkt wie das Pastoralkreuz entstand, also 1886 anlässlich von Anzers Bischofsweihe.

³ Claudia Weiser, vgl. Kapitel 4.19, Anm. 10.

SO12. Bischofsstab

Realisation: gefertigt für Leopold Pelldram,
Bischof von Trier – Trier, Domschatz
Datierung: 1865

- I. E. 3643-1919 (M12B/172): Ornament
und floral gestaltete Krabbe (eingeroll-
te Volute) des Bischofsstabes, Trier

Keine Beschriftung

Hellbeiges Transparentpapier, Bleistift

Maße: 6 x 15,9 cm

Foto: 24/3(M.K.)

Zustand: Oben in der Mitte ist ein Wasserfleck.

Literatur: Jopek 1990, Anm. 12 (ohne Abb.).

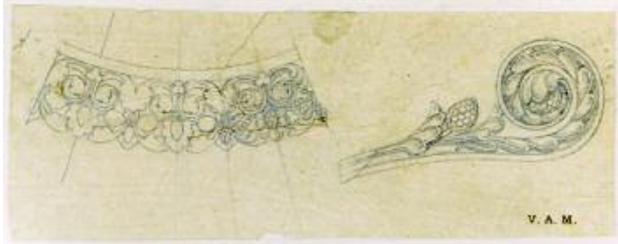


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3643-1919, V&A.

- II. E. 3499-1919 (M11C/157): Trapez-
förmiges Beschlagstück

Keine Beschriftung

Weißes, Bleistift

Maße: 4,8 x 9,3 cm

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und
fleckig (z.T. Tintenspritzer).

Foto: 14/10 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3499-1919, V&A.

- III. E. 3500-1919 (M11C/157): Trapez-
förmiges Beschlagstück

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 4,7 x 8,4 cm

Foto: 14/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und stark ver-
schmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3500-1919, V&A.

- IV. E. 3501-1919 (M11C/157): Ringfö-
rmig Beschlagstück – Nodus

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 9,3 x 9,2 cm

Foto: 14/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und
leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

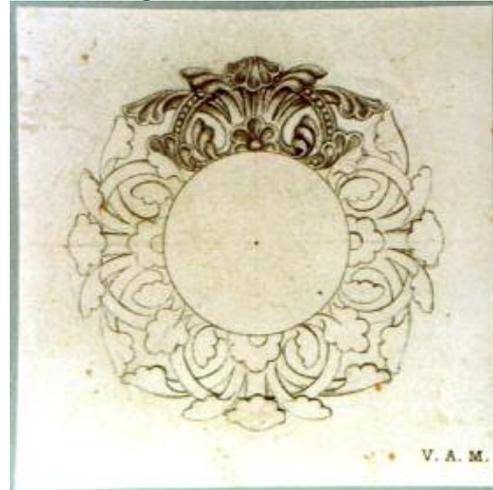


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3501-1919, V&A.

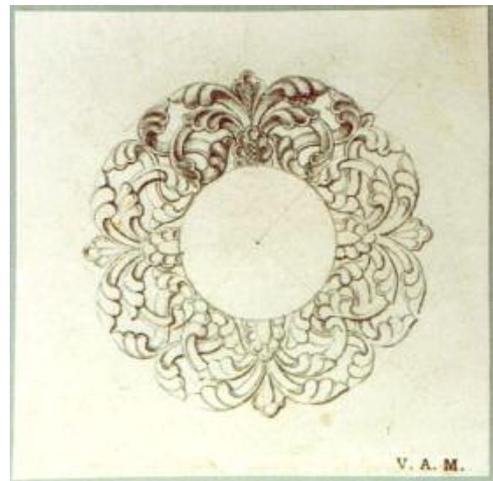


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3507-1919, V&A.

V. E. 3507-1919 (M11C/157): Ringförmiges Beschlagstück

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 9 x 9,1 cm

Foto: 14/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

VI. E. 3505-1919 (M11C/157): Vierseitiges Beschlagstück – Schaft

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 4,4 x 9,4 cm

Foto: 14/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3505-1919, V&A.

VII. E. 3506-1919 (M11C/157): Trapezförmiges Beschlagstück

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5 x 7,5 cm

Foto: 14/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

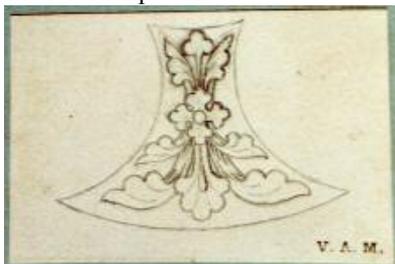


Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3506-1919, V&A.

Nach den Entwürfen von Hugo Schneider entstanden 1865 und vor 1867 zwei vergleichbare Bischofsstäbe: Während der eine für Leopold Pelldram, Bischof von Trier, mit einer Detailzeichnung eines Ornamentkranzes und einer floral gestalteten, volutenförmig eingerollten Krabbe (I.) im Vastersschen Konvolut doku-

mentiert ist¹ – daneben fanden sich sechs weitere Bleistiftentwürfe von neoromanischem Beschlagwerk (II.-VII.) –, gibt das Konvolut keinen Hinweis auf den vor 1867 gefertigten „Bischofsstab für den Dom zu Mainz“²

2-7



Abb. 8 Der nach Entwürfen von Architekt Hugo Schneider und Vasters gefertigte Bischofsstab für Leopold Pelldram, Bischof von Trier, anlässlich dessen Amtseinführung am 8. Juni 1865. Silber, vergoldet, gegossen, getrieben, emailliert, Steinbesatz. Höhe der Krümme: 45 cm. Trier, Domschatz (Foto: Kat. Trier 1984, Nr. 218).

1864 zum Trierer Bischof gewählt, war dem ehemalige Feldprobst der preußischen Armee, Leopold Pelldram, am 8. Juni 1865 der Stab anlässlich seiner Amtseinführung von der Gemeinde der Berliner Hedwigskathedrale überreicht worden.

Zwar basiert das gefertigte Stück wie oben angesprochen auf dem Entwurf von dem zwi-

¹ Zum Trierer Bischofsstab siehe: Jopek, in: Kat. Trier 1984, Nr. 218, S. 252, mit Hinweis auf Kanonikus Franz Bock (K.B.), Der Stab des Bischofs Leopold von Trier. In: Organ für christliche Kunst, 1865, S. 150, 151; Kat. Unna 1987, Nr. 8, Abb. 151, 152; Hackenbroch 1986, S. 167, 168, Abb. 5, Anm. 11 mit Literaturhinweisen; Jopek 1990, S. 377, Anm. 12; Falk 1994, S. 34, Abb. 18.

² Romanischer Kirchenstab, Kirchenschmuck 11, 1867, Beilage VI, S. 27: „Die Ehre des Entwurfs gebührt H. Schneider in Aachen, die ebenso sorgsame als stylvolle Ausführung geschah durch R. Vasters daselbst, aus dessen Hand ein ähnlicher Bischofsstab für den hochwürdigsten Bischof Pelldram von Trier hervorgegangen ist.“ – Jopek 1990, Anm. 12, führt irrtümlicherweise Beilage I. an.

schen 1865 und 1874 als Privatarchitekt in Aachen niedergelassenen Hugo Schneider, dennoch scheinen die Detailzeichnungen (I.-VII.) Hinweis darauf zu geben, dass Vasters bei der Ausführung gestalterischen Einfluss ausübte. Letztendlich wurden die Beschlagstücke (II.-VII.) bei der Ausführung in Filigrandekor verändert, aber die Blüten, gewölbten Blätter, Stengel und Früchte entsprechen den Detailentwürfen von Vasters, während die Krabbe getreulich übernommen wurde.

„Über einem Schaftstück mit Rauten, die Palmetten rahmen, der gedrückte Nodus mit Filigrandekor vor alternierend roten, blauen und grünen Emailplatten und den Darstellungen der Kardinaltugenden – Fortitudo, Prudentia, Iustitia und Temperantia. Die krabbenbesetzte Krümme zeigt wiederum vor Emailplatten montierte Filigranfelder. Die sich nach innen biegende Krümme umschließt eine blauemailierte, mandorlaförmige Platte mit den Reliefdarstellungen: Christus als Weltenrichter und Muttergottes mit Kind. Die Krümme endet in einem doppelköpfigen Tierleib und zwei eingerollten stilisierten Blattstengeln.“³

Hochgelobt von Kanonikus Bock im Organ für christliche Kunst, der darin und in anderen Publikationen wiederholt auf die neuesten Erzeugnisse sakraler Kunst von Vasters und seinen Kollegen aufmerksam machte, wurde das Stück noch im selben Jahr im Österreichischen Museum in Wien neben weiteren Stücken von Vasters ausgestellt.⁴

Fünzig Jahre später bot der in Fulda tätige Domgoldschmied Wilhelm Rauscher in seinem Bestellkatalog von 1913/14 eine Nachbildung nicht nur des Trierer⁵, sondern auch des oben erwähnten Mainzer⁶ Bischofsstabes an, dessen Krümme den Mantel spendenden Martin prä-

sentiert, sowie eine Nachbildung eines dritten von Vasters gefertigten Stabes für Johann Baptist Anzer, Bischof von Telepte, Schantung in China (SO11).

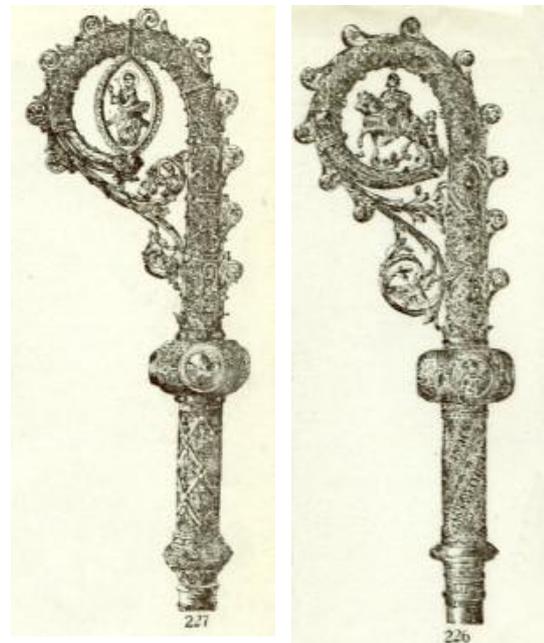


Abb. 9 (links) Die unter Nr. 227 von Rauscher angebotene Nachbildung des Trierer Bischofsstabes (Foto: Rauscher 1913/14, Nr. 227).

Abb. 10 (rechts) Die unter Nr. 226 von Rauscher angebotene Nachbildung des Bischofsstabes von Wilhelm Emanuel von Ketteler, Bischof von Mainz (Foto: Rauscher 1913/14, Nr. 226).

Die Gegenüberstellung des Trierer und des Mainzer Stabes – beide Stilmerkmalen der Romanik verhaftet – verdeutlicht die Verwandtschaft. Davon unterscheidet sich der gotisch ausgebildete Bischofsstab für Anzer mit einem architektonisch ausgeprägten und figürlich besetztem Schaftstück sowie einer einfach eingerollten und sich nicht floral verzweigenden Krümme deutlich.

Von Hugo Schneider befindet sich im Vastersschen Konvolut eine signierte und datierte Federzeichnung eines Turmziboriums (VOR14).

³ Beschreibung von Jopek, in: Kat. Trier 1984, Nr. 218.

⁴ Kisa 1903, S. 64, Anm. 1 „Ich nehme an, daß unter [Franz] Bocks Anregung und Vermittlung 1865 die Ausstellung der Aachener Kunstwerkstätten im Oesterreichischen Museum zustande kam, über die die neue Freie Presse (Abdruck in Echo d. Gegenw. 1865, Nr. 218) sich höchst anerkennend äußert. Ueber 30 verschiedene Goldschmiedearbeiten von drei Aachener Meistern Vasters, Vogeno und Witte waren in Wien ausgestellt (darunter ein (...) Pastorale von Vasters für den Bischof von Trier (...).“

⁵ Rauscher 1913/14, Nr. 227, S. 31: „Crosier, made for the Right Rev. Pellgram, D. D., Bishop of Treves, Germany.“ und S. 41: „No. 227, Roman style, very rich execution, with enamel, filigree and real stones; Tombac gold-plated: \$ 408,-; Silver gold-plated: \$ 504,- (...) These crosiers may also be manufactured in a very rich and precious execution.“

⁶ Ders., Nr. 226, S. 32: „Crosier, made for the Right Rev. W. E. Ketteler, D. D., Bishop of Mayence, Germany.“ und S. 41: „No. 226 (...) Tombac gold-plated: \$ 432,-; Silver gold-plated: \$ 528,-.“

SO13. Bekrönung in Form eines Adlers vom Kantorstab im Aachener Domschatz
Restaurierung; Realisation: wohl nie ausgeführt

I. E. 3565-1919 (M11C/163): Adler des Kantorstabes im Aachener Domschatz

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold pink, weiß, mintgrün, gelb, dunkelrot

Maße: 25,6 x 18 cm

Foto: 15/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig (Farbspuren).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3565-1919, V&A.

Zwei mögliche Gründe liegen der Entstehung von Entwurf I. zugrunde, der die als Adler geformte Bekrönung des Kantorstabes im Aachener Domschatz mit einigen Bereicherungen wiedergibt.

1. Vermutlich diente Zeichnung I. für die Bewerbung um die Restaurierung und Verschönerung des Kantorstabes. Der skizzenhafte Zeichenduktus der Basis unter dem Vogel spricht für die andeutungsweise Wiedergabe eines bereits vorhandenen Details. Auch verzichtete Vasters darauf, den strukturierten Leib des Tieres (Federn) festzuhalten. Offenbar wurde die Überarbeitung des Kantorstabes nicht durch Vasters oder zumindest dem Entwurf gemäß ausgeführt, denn der Adler mit den ausgebreiteten Flügeln zeigt wenigstens

heute nicht die auf I. dargestellte sondern eine andere Krone und verfügt über keine Rubinaugen sowie den an einer Kette hängenden Wappenschmuck mit dem daran befestigten Anhänger vom Goldenen Vlies.

2. Beim Trinkhorn P50 wurde festgestellt, dass die vordere Stütze in Form eines Vogels aufs engste an den Adler des Kantorstabes angelehnt ist. Entwurf I. könnte also als Grundlage für die vordere Stütze des Trinkhorns entstanden bzw. letztendlich verwendet worden sein. Demnach wäre die Ausführung des als Stütze dienenden Vogels nach I. vorgenommen worden: also Silber vergoldet, mit Rubinaugen und Ketenschmuck.



Abb. 2 Bekrönung des Kantorstabes in Form eines Adlers. Silber vergoldet, Präge- und Gussarbeit. Aachen, um 1470. Höhe: 48 cm. Aachen, Domschatz (Grimme 1972, Taf. 111).



Abb. 3 Vordere Stütze in Form eines Vogels auf dem Entwurf eines Trinkhorns, E. 2583-1919 – Ausschnitt aus P50, I.

SO14. Pastoralkreuz (Brustkreuz)

Realisation: Simpelveld, Niederlande, Kloster Loreto (Schwestern vom Armen Kinde Jesu), gefertigt für Dr. Jean Theodor Laurent, Bischof von Chersones

Datierung: zwischen 1856 und vor 1869 (wohl um 1863/64)

Signiert: R. Vasters

I. E. 3009-1919 (M11B/108): Brustkreuz – Gesamtentwurf

Das Blatt ist links unten signiert (Tinte):

R. Vasters

Die Beschriftung (Tinte) findet sich auf einem unten angefügten Blatt:

*Pastoralkreuz ausgeführt
für den hochwürdigsten Herrn
Bischof Dr. Laurent
in Silber vergoldet mit echten Steinen
+ Kette 230 Thaler"*

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, grün, violett

Maße: 16,7 x 13,3 cm

Foto: 4/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht stockfleckig.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 6, S. 168.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3009-1919, V&A.

Während das Pastoralkreuz für Johann Baptist Anzer, Titularbischof von Telepte, Südchantung (China) zu dessen Ernennung zum Bi-

schof bei Vasters bestellt wurde (vgl. SO15), dürfte das *Pastoralkreuz ausgeführt für den hochwürdigsten Herrn Bischof Dr. Laurent in Silber vergoldet mit echten Steinen + Kette 230 Thaler* von diesem selbst in Auftrag gegeben worden sein.



Abb. 2 Das nach Vasters' Entwurf ausgeführte Pastoralkreuz mit Kette. Silber vergoldet, Edelstein- und Perlenbesatz, Niello (Rückseite). Maße (Höhe ohne Öse): 11,5 x 9, 7 x 1,65 cm. Simpelveld, Huize Loreto – Kloster der Schwestern vom Armen Kinde Jesu (Foto: M.K.).

Jean Theodor Laurent (Aachen 6.7.1804-20.2.1884 Simpelveld, Niederlande), 1829 in Lüttich zum Priester geweiht und 1839 zum Titularbischof von Chersones¹ ernannt, gilt als undiplomatischer, „draufgängerischer“ Kirchenmann. Die Einschätzung seiner Person als „ultrakatholischer Fanatiker“ und „Jesuit aus Belgien“ führten zwei Mal in seiner Karriere zu Rücktritten aus Ämtern: 1839 zum Apostolischen Vikar von Hamburg, Bremen und den Nordischen Missionen berufen, gab er aufgrund des Widerstandes der Preußischen Regierung 1840 sein Amt auf und 1848 verließ Laurent das Apostolische Vikariat von Luxemburg, das ihm 1841 übergeben worden war – dort war man sogar so weit gegangen, ihn mit falschen Anschuldigungen zu überhäufen, um seine Entfernung aus dem Amt zu forcieren. Trotz aller Rechtfertigung und Fürsprache blieben die Widerstände der Regierung gegen Laurent bestehen, der im Juni 1856 auf Bitten des Papstes Pius IX. seinen Rücktritt anbot, mit der „einzigen Bedingung der Ehrenrettung und der Pensionierung“, welche ihm gewährt

¹ Untergegangene Diözese in Kleinasien.

wurde. 1856 rehabilitiert und in den Ruhestand versetzt, ließ sich Bischof Laurent in Aachen nieder. 1879 folgte er als Mitbegründer und Hausgeistlicher den ausgewiesenen Schwestern vom Armen Kinde Jesu von Aachen nach Simpelveld (Niederlande) in ihr Kloster „Huize Loreto“, wo er bis zu seinem Tode blieb.²



Abb. 3 Jean Theodor Laurent (Aachen 6.7.1804-20.2.1884 Simpelveld, NL). Foto: Kat. Aachen 2001, S. 35.

Bis 1978 schmückte Laurents Pastorkreuz die Statuette der Mutter Gottes in der Kapelle des Klosters. Heute wird es in einer Vitrine im Museum des Klosters verwahrt.

Das Pastorkreuz wird Bischof Laurent während seiner Zeit in Aachen (ab 1856) bei Vasters in Auftrag gegeben haben. Hierbei liefert die Präsentation des Kreuzes auf der Ausstellung anlässlich der Zwanzigsten Generalversammlung der katholischen Vereine in Deutschland zu Düsseldorf den gesicherten Terminus ante quem von 1869³. Dahingegen ist nicht ganz sicher, ob ein von Vasters im September 1864 in Malines (Mechelen, Belgien) ausgestellt und im Ausstellungskatalog unter Nr. 1132⁴ aufgeführtes Kreuz identisch ist.

- 1 In den Entwurf des Pastorkreuzes (I.) mögen die Wünsche und Vorstellungen des Auftraggebers eingeflossen sein. Wie auch immer, das Brustkreuz von Vasters ist aufs engste an ein

² Vgl. Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon, Verlag Traugott Bautz, Band XI. (1998), Spalten 1181-1185, Autor: Jean Malget.

³ Bock (OfchK) Oktober 1969, S. 226-227 – in dem Artikel sind unter Nr. 22-36 Arbeiten von Vasters aufgeführt: „Nr. 36 Bischöfliches Pectoralkreuz, Eigentum des hochwürdigsten Herrn Dr. Laurent, Bischofs von Chersonnes. Die Fläche des im römischen Stil ausgeführten Prachtkreuzes ist mit zartem Filigran belegt und mit zwischengesäten Edelsteinen und Perlen geschmückt. Die mittlere Kreuzung ist zur Aufnahme einer Reliquie bestimmt.“

⁴ Vgl. Hackenbroch 1986, Anm. 15: „It may have been the ‚Croix pectorale d’Evêque‘ exhibited by Vasters in Malines in 1864 (no. 1132)“, mit Hinweis auf den Ausstellungskatalog: Catalogue des objets d’art religieux et de s temps modernes: à l’hôtel Liederkerke à Malines (Mechelen), Brüssel 1864), S. 189, „Nos. 1120-1132 Objets exposés par M. Reinhold Vasters, orfèvre pour objets d’église en style moyen âge, Aix-la-Chapelle.“

Vortragekreuz in der Pfarrkirche St. Johann-Baptist, Aachen Burtscheid, angelehnt.⁵

Dieses hatte Ernst Aus’m Weerth im 1859 erschienen zweiten Band der „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden“ mit einer farbigen Illustration publiziert⁶ – das Werk befand sich in Vasters’ Bibliothek⁷.

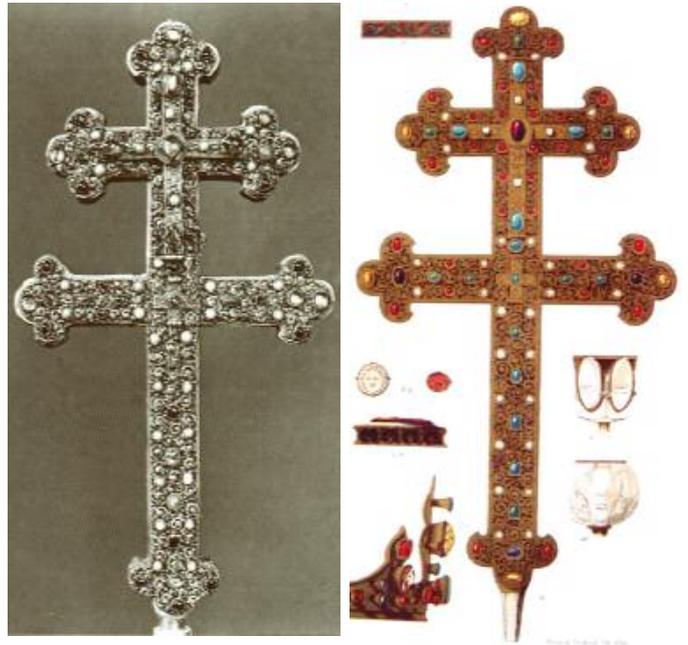


Abb. 4 (links) Vortragekreuz. Aachen, um 1230/40. Silber vergoldet, Niello. Höhe: 34,3 cm. Aachen-Burtscheid, Pfarrkirche, St. Johann-Baptist (Kat. Aachen. 1968, Nr. 18, Taf. 37).

Abb. 5 (rechts) Farbige Illustration des als Vorbild dienenden Vortragekreuzes in Aachen-Burtscheid (Foto: Aus’m Weerth 1859 (III), Taf. XXXIX, 8.).

Das Vortragekreuz nachahmend, veränderte Vasters lediglich die Form in ein Brustkreuz, indem er auf den unteren Querbalken bzw. die unteren Kreuzarme verzichtete, ansonsten jedoch alle Merkmale des Vortragekreuzes übernahm, wie die Form der Kreuzenden, die Verteilung des Edelstein- und Perlenbesatzes, die Verzierung der Fläche mit Ringelfiligran sowie das eingeschriebene Innenkreuz. Dessen Arme sind im Vergleich zu Vorbild lediglich etwas

⁵ Zum Vortragekreuz vgl. Kat. Aachen 1968, Nr. 18, S. 29, 30, Taf. 37 und 38 (Rückseite).

⁶ Ernst Aus’m Weerth 1859 (II), Taf. XXXIX, 8.

⁷ Vasters besaß Band I. bis III. – Kat. Aachen 1909, Lot 535: „Aus’m Weerth, E., Kunstdenkmäler des Christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. 1. Abteilung: Bildneri. 62 Tafeln in Gross-Folio, nebst Textband II und III. Leipzig 1857-68. Die Tafeln in 3 Mappen. 2 Textbände, brosch. 5 Stück.“ – 1852 wurde das Kreuz auf der Krefelder Kunstausstellung gezeigt. Vgl. Kat. Krefeld 1852, Nr. 155.

verkürzt und mit Schmelz verziert, während das Vortragekreuz hier ebenfalls Filigran aufweist.

Es entstand ein neoromanisches, reich mit Goldfiligran, Edelsteinen und Perlen besetztes Brustkreuz von 11,5 cm (bzw. 13,3 cm mit Öse und Ring) x 9,7 cm:

Auf der Schauseite rahmt Kordelfiligran das in Dreipässen endende Brustkreuz – die Pässe sind mit Perlen besetzt, die einen runden Smaragd rahmen – sowie ein in die Vierung eingeschriebenes, zur Aufnahme einer Reliquie dienendes, blaugrau gefasstes Innenkreuz. Dessen Vierung sowie Kreuzenden sind mit einem kleinen, runden Rubin besetzt, während vor die Zwickel der Kreuzarme kleine Perlen gelegt sind. Zu Voluten, Lilien und Blättern arrangiertes Goldfiligran füllt die verbleibende Fläche.

Im Gegensatz zum Vortragekreuz in Aachen-Burtscheid, bei dem lediglich das eingeschriebene Innenkreuz aufgeklappt werden kann, sodass ein Fenster den Blick auf die Kreuzreliquie freigibt, kann beim Pastoralkreuz die ganze Schauseite – oben mit einem Scharnier befestigt – aufgeklappt werden (auf der Unterseite des Kreuzes ist der Mechanismus zum Öffnen). Unter einem, die ganze Fläche des Kreuzes abdeckenden, facettierten Glas erscheinen verschiedene, bezeichnete Reliquien auf weißem Stoff: im Zentrum ein Kreuzpartikel, sowie die Knochenfragmente des hl. Lambertus (oben), der Hand des hl. Gregorius (links), der hl. Margarete (rechts), des hl. Blasius (unten) und wohl eine Reliquie des hl. Karl Borromäus (ganz unten).⁸

- 6 Auch die Rückseite des Kreuzes ist an das Vortragekreuz in Aachen-Burtscheid angelehnt: Die niellierte Bildseite zeigt den Gekreuzigten eingefasst von den Ranken des Lebensbaums, während in den Dreipässen der Kreuzenden die Symbole der vier Evangelisten erscheinen.

Eine (nicht die Dreipässe) umlaufende Inschrift in romanisierenden Lettern am Rand des Kreuzes ersetzt das Rankenband des Vorbildes und liest sich wie folgt:

CRUX DOMINI MECUM QUAM GESTO PECTORE
MENTE CRUX MIHI TUTAMEN SOLAMEN
SPESQUE SALUTIS.⁹

⁸ Bock berichtete dagegen irrtümlich, nur die mittlere Kreuzung sei zur Aufnahme einer Reliquie bestimmt. Vgl. oben, Anm. 3.

⁹ Das Kreuz des Herrn, was ich mit mir trage auf der Brust, ist mir im Herzen Schutz, Trost und Hoffnung auf das Heil (des Heils).



Abb. 6 Pastoralkreuz, Rückseite (Foto: M.K.).



Abb. 7 Pastoralkreuz, geöffnet (Foto: M.K.).

SO15. Pastoralkreuz (Brustkreuz)

Realisation: gefertigt für Johann Baptist Anzer,
Bischof von Telepte, Schantung, China
Datierung: 1886

I. E. 3010-1919 (M11B/108): Kreuz –
farbiger Rohentwurf

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, Bleistift, Gold, rot, weiß,
grün

Maße: 14,4 x 12 cm

Foto: 4/10 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3010-1919, V&A.

II. E. 3008-1919 (M11B/108): Kreuz –
farbiger Gesamtentwurf

Die Beschriftung (Tinte) findet sich auf einem
unten angefügten Blatt:

*Ausgeführt für den hochwürdigen Herrn
Bischof L.B. Anzer von Schantung
1886*

Weißes Papier, Bleistift, Gold, rot, grün

Maße: 15 x 11,9 cm

Foto: 4/8 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert

- 2 Der Entwurf des Vierpasskreuzes (II.) ist ein
von nur zwei Arbeiten, bei denen Vasters ver-
merkte, für wen und wann er sie erstellte: *Aus-
geführt für den hochwürdigen Herrn Bischof
L.B. Anzer von Schantung 1886.*

Johann Baptist Anzer (Weinried 16.5.1851 -
24.11.1903 Rom) gilt als einer der bedeuten-
den katholischen Missionsbischöfe von China
im 19. Jahrhundert. 1879 war er nach China
ausgesandt worden, um 1882 Provikar von
Schantung zu werden. Dort arbeitete er trotz
Verfolgung derart erfolgreich, dass er 1885, als
Südschantung selbständiges Missionsgebiet
wurde, zum Apostolischen Vikar ernannt und
schließlich 1886 zum Bischof von Telepte
geweiht wurde.¹

Das Brustkreuz wurde wohl anlässlich seiner
Bischofsweihe bei Vasters in Auftrag gegeben.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3008-1919, V&A.

Vasters entwarf die Arbeit, für die sich neben
dem Gesamtentwurf II. ein auf Transparentpa-
pier erstellter Rohentwurf (I.) erhielt, als Vier-
passkreuz aus emailliertem Gold. Grün gefasst
mit goldenen, gereihten, vierblättrigen Blüten,
sind die Kreuzenden in Vierpassen geformt mit
Darstellungen auf rotem Fond – oben Christi
Himmelfahrt, an den Kreuzarmen die Verkün-
digung (links Maria und rechts der Erzengel
Gabriel) und unten das flammende Herz, Zei-

¹ Vgl. Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon, Verlag
Traugott Bautz, Band I. (1990), Spalten 195-196, Autor: Fried-
rich Wilhelm Bautz.

chen der Passion Christi –, während sich auf der Vierung ein vergleichbares, rundes Medaillon befindet, das Christus inmitten seiner Jünger zeigt.

Diese Darstellungen, auf I. mit Goldfarbe nur in Umrissen angedeutet, verblieben auf II. als teilweise vergoldete Bleistiftzeichnungen. Wahrscheinlich wurden sie in weißem Zellen-schmelz ausgeführt.

Alle Medaillons sowie das Kreuz selbst sind von gedrehten Bändern gesäumt. Schließlich besetzen sowohl alle äußeren Pässe als auch die Zwickel der Vierung Goldkugelchen, die zu Blüten arrangiert sind, während an das Kreuzende oben – zum Tragen des Pastoral-kreuzes an einer Kette – eine schlichte Fassung mit Öse und Goldring angebracht ist.

Im 1913/14 herausgegebenen Verkaufskatalog kirchlichen Gerätes von Wilhelm Rauscher, dem Dom- und Hofgoldschmied von Fulda, wurde das Brustkreuz unter Nr. 47 abgebildet und als handgemachte Nachbildung in verschiedenen Ausführungsvarianten angeboten: „Roman of Gothic style, rich execution with enamel etc. Silver gold-plated \$ 64.80, solid gold \$ 132-168. These pectoral crosses may further be embellished by adding precious stones, etc., raising their value accordingly.“²

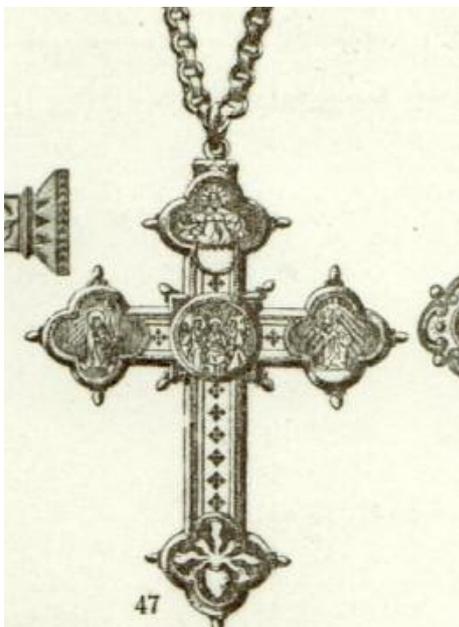


Abb. 3 Das bei Rauscher in Fulda als Nachbildung angebotene Brustkreuz von Titularbischof Johann Baptist Anzer (Rauscher 1913/14, Nr. 47).

Neben dem von Vasters entworfenen und ausgeführten Brustkreuz bot Rauscher weitere Nachbildungen von Vasters' Arbeiten an, etwa den Bischofsstab für Johann Baptiste Anzer (SO11; Rauscher Nr. 225) oder den Bischofsstab für Leopold PellDRAM von Trier (SO12; Rauscher Nr. 227). Bei keinem der zu bestellenden Nachbildungen wird jedoch der ursprünglich entwerfende bzw. ausführende Goldschmied, Vasters also, genannt, wenngleich Rauscher im Vorwort des Kataloges damit warb, nach den originalen Entwürfen bekannter Künstler wie Friedrich von Schmidt, Hugo Schneider oder Wiethase zu fertigen.

² Rauscher 1913/14, S. 31, S. 41, Nr. 47.

SO16. Bergkristall-Altarkruzifix auf einer Basis in Form eines Felsens auf Löwenklauen

Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Michael Friedsam, Inv.Nr. 1931, 32.100.245

I. E. 2572-1919 (SS62): Kruzifix

Keine Beschriftung

Weißes und beiges, eingefügtes Papier, Bleistift, orange-braun, blau, rotviolett, schwarz

Maße: 59,3 x 30,6 cm

Foto: 24/33 (M.K.)

Zustand: In das Blatt wurden drei Streifen eingefügt: Zwei senkrechte (links: 28,8 x 0,9 cm, rechts: 26,7 x 0,9 cm), welche durch die Ringmontierungen der Kreuzarme verlaufen, und ein waagerechter, 2,9 cm breiter Streifen unterteilt das Blatt in einer Höhe von 29,9 cm. Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 78.

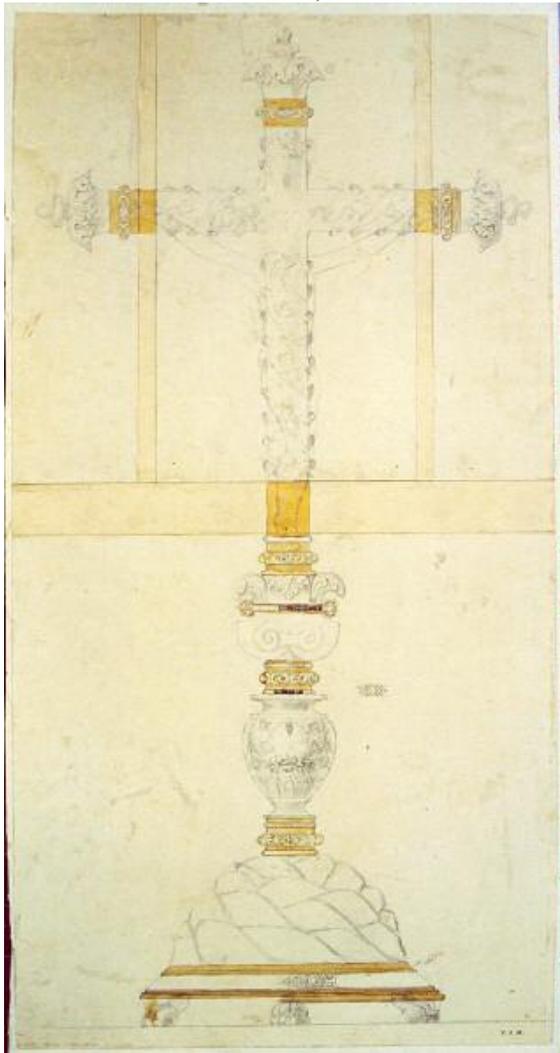


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2572-1919, V&A.

II. E. 3596-1919 (M11C/166): Ornamentbandabschnitte

Die Beschriftung (Tinte) ist links oben beschnitten – offenbar wurde dort ein Teilentwurf abgeschnitten:

	[...]ränder	18 Stück
		8 "
12 Stück	12 Stück	
		2 "
12 Stück	12 Stück	6 "
		6 "
9 Stück	9 Stück	

zusammen 132 Stück

Beiges Papier, Bleistift, Gold, graublau, rotviolett, weiß, blau, grün, mintgrün, grün; Blüte unten rechts: Bleistift, Gold, türkis, grau, grün, blau
Maße: 9,9 x 12,7 cm

Foto: 16/5 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist rechts von der Mitte einen senkrechten Knickrand auf.

Literatur: unpubliziert

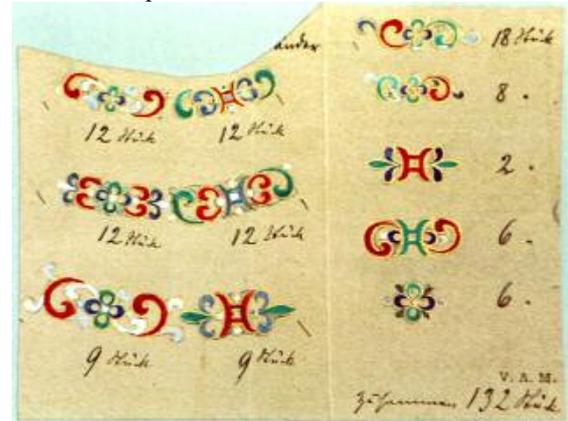


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3596-1919, V&A.

Hackenbroch stellte das nach Entwurf I. gefertigte Bergkristall-Kruzifix als Teil eines liturgischen Ensembles vor, zu dem angeblich ein Paar Bergkristall-Leuchter gehören soll. „Intended for liturgical use was a set of two tall pricket candlesticks and a crucifix, made of assorted rock crystal sections of sixteenth-century origin; the gold figure of Christ and the mounts in silver-gilt and enameled gold are nineteenth-century.“¹

Heute im Metropolitan Museum of Art, New York, verwahrt, befanden sich Kruzifix und Leuchter ehemals in der Sammlung Spitzer.² Dass nicht einmal der Pariser Kunsthändler, in dessen Auftrag das Kruzifix entstand, die drei

¹ Hackenbroch 1986, S. 201, Abb. 76-78.

² Kruzifix: Spitzer 1892 (V), S. 13, Nr. 2, Taf. II (Gemmes) – dort bezeichnet als Deutschland oder Italien, 16. Jh.; Leuchterpaar: Spitzer 1892 (V), S. 14, Nr. 3, Taf. III (Gemmes) – dort bezeichnet als Italien 16. Jh.; Spitzer 1893, Lot 2594 (Kruzifix), Lot 2595 (Paar Leuchter). Siehe Hackenbroch 1986, Anm. 76, zur Provenienz des Kruzifixes und der Leuchter.

Stücke als zusammengehörend ausgeben wollte, indizieren die Einträge im Katalog von 1892: Während das Kruzifix vorgeblich aus Deutschland oder Italien stammen sollte, wurde für das Paar Leuchter allein Italien als Ursprungsland genannt.

Auch sollte zu erwarten sein, dass ein Ensemble einheitlich gestaltet und ornamentiert ist. Formale Unterschiede fundieren jedoch die hier vertretene Meinung, dass Kruzifix und Leuchter keineswegs eine Einheit bilden.



Abb. 3 Illustration des nach Vasters' Entwürfen gefertigten Bergkristall-Kruzifixes in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Bergkristall, vergoldetes Silber, emaillierter Goldbesatz. Höhe: 57,2 cm, Durchmesser der Basis: 17,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Michael Friedsam, Inv.Nr. 1931, 32.100.245 (Foto: Spitzer 1892 (V), Taf. II., Nr. 2).

Die Basis des Kruzifixes ruht, wie auf dem Bleistiftentwurf (I.) festgelegt, auf Löwenklauen, die Leuchter hingegen erheben sich auf Rollwerkspangen. Die Basis selbst erscheint beim Kruzifix wie bei einer Sonnenmonstranz aus Bergkristall (SO6) in Form eines Felsens³,

³ Vgl. Hackenbroch 1986, S. 201, Abb. 78, 79.

während bei den Leuchtern ein gekuppelter Fuß mit flachem, trommelförmigem Absatz zu beobachten ist. Gegen ein Ensemble sprechen aber insbesondere die (auf vergoldete Silbermontierungen) applizierten Ornamentbänder in emailliertem Gold. Für die Bänder des Kruzifixes fand sich im Konvolut Detailentwurf II., dessen Ornamentbandsegmente aus Blüten, Voluten und h-förmigen Rollwerkspangen den auf Entwurf I. teilweise beispielhaft gezeichneten entsprechen: Die beiden Elemente, die alternierend das Band auf der Einfassung der Basis bilden, zeichnete Vasters links unten. Die übrigen auf II. zu sehenden Besatzstücke dienen für die Fassungen am Schaft und die Montierungen der angesetzten Kreuzenden. Die Ornamente stehen einer Kanne in der Residenz München nahe (vgl. KA5, Abb. 4).

Im Gegensatz dazu sind die Ornamentbänder der Leuchter mit Schweifwerkanken und aus Kügelchen bestehenden Dolden gebildet.



Abb. 4 Illustration einer von zwei identischen Leuchtern in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Bergkristall, vergoldetes Silber mit emailliertem Goldbesatz. Höhe: 34,3 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Michael Friedsam, Inv.Nr. 1931, 32.100.243-4 (Foto: Spitzer 1892 (V), Taf. III, Nr. 3).

Der Schaft der Leuchter unterscheidet sich mit vasenähnlich gegenüber gestellten Kugelsegmenten unten und einem balusterförmigem Teil oben ebenfalls grundlegend vom Kruzifix. Hielt Vasters die Basis des Kruzifixes auf I. recht schematisch fest, ist nicht nur der vasenförmige untere Teil des Schaftes plastisch mit

Schatten dargestellt worden, sondern auch die Zier: an Girlanden hängende Fruchtbuketts über einem Zungenkranz. Die sorgfältige Darstellung – daneben am oberen Schaftteil zu beobachten, der aus aneinander gesetzten Volutenschnecken unter einem Kranz von gewölbten Akanthusblättern geformt ist, sowie an den in gewölbten Akanthusblattkränzen endenden Kreuzenden – legt nahe, dass zumindest diese Bergkristall-Teile auf Vasters zurückzuführen sind und nicht, wie Hackenbroch meint, authentisch seien (s.o.).

Das in abgeschnittenem Astwerk reliefierte Kreuz selbst sowie der Figur des Gekreuzigten dagegen wurden auf Entwurf I. kaum mehr als angedeutet, etwas, das bei Vasters immer auf bereits Vorhandenes hinweist. Diese Beobachtung steht nicht unbedingt im Widerspruch zu Hackenbrochs Einschätzung der Figur als Arbeit des 19. Jahrhunderts: Vorhandenes bedeutet nicht zwangsläufig Authentisches.

Kurzum, Zeichnung I. suggeriert durch die andeutungsweise Darstellung des Gekreuzigten einen wenn nicht unbedingt authentischen, so doch vorhandenen Korpus, für den Vasters, vielleicht unter Verwendung alten, aber auch durch Hinzufügung neuen Bergkristalls ein neues Kruzifix entwarf.

SO17. Altarkreuz

Realisation: unbekannt

**I. E. 2573-1919 (SS62): Altarkreuz,
Bleistiftzeichnung**

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 59,6 x 26,8 cm

Foto: 24/36 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und sehr fleckig (Stockflecken).

Literatur: unpubliziert

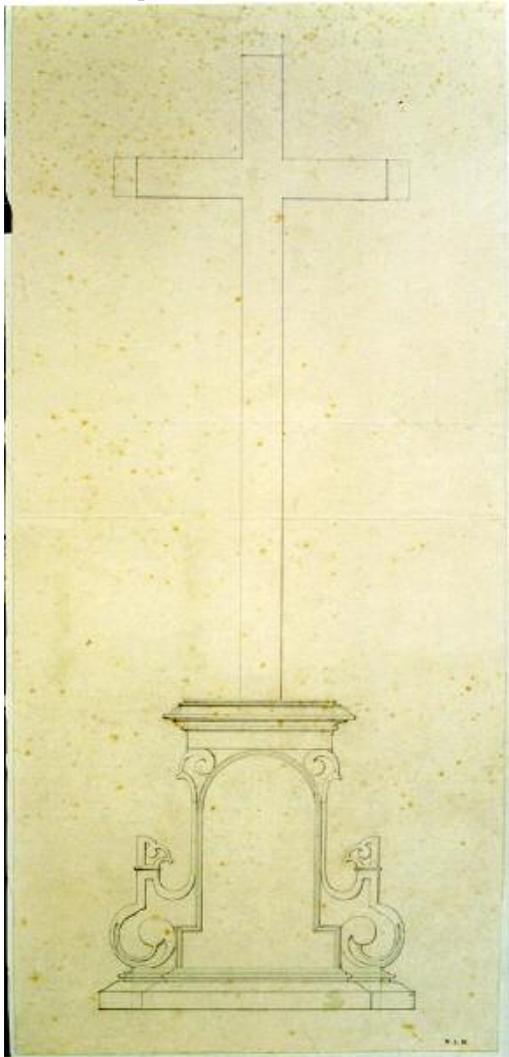


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2573-1919, V&A.

Ein rundbogig geschlossenes Feld am Sockel, welches unten zu einem Rechteck verbreitert ist und damit der vorderen Seitenlänge des Fußes entspricht, dürfte beim ausgeführten Kreuz eine Darstellung (Email oder Relief) aufgenommen haben. Durchbrochenes Stabwerk flankiert an den Schmalseiten das leere Bildfeld am Sockel: Nach innen gerollte Voluten mit stark verbreiterten Nasen rahmen das Rechteck unten, während oben kleine Voluten die profilierte Basisplatte des Kreuzes in den Zwickeln des Rundbogens tragen.

Anscheinend erarbeitete Vasters den Entwurf nach keinen Vorbild. Ein vergleichbarer Fuß eines authentischen Stückes existiert nicht.

- 1 Der in Bleistift gezeichnete Entwurf eines Altarkreuzes (I.) ist lediglich in graphisch wirkenden Umrissen erstellt worden. Ein abgetreppter Fuß mit sechsseitigem Grundriss – wohl ein gedrücktes Sechseck – trägt auf einem hohen Sockel ein in Konturen dargestelltes Kreuz mit hoher Vierung. Die abgesetzten Kreuzenden werden bei der Ausführung gefasst sein.

SO18. Altarkreuz bzw. Altarkruzifix
Realisation: unbekannt

I. E. 2571-1919 (SS62): Altarkreuz bzw. Altarkruzifix – Rohentwurf

Die einzelnen Abschnitte des Sockels sind rechts daneben nummeriert - Beschriftung (Bleistift):

35
35
3
50
4
5
6
65 (korrigiert: vormals 66)

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 59,7 x 26,7 cm

Foto: 24/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, fleckig (Stockflecken und Farbflecken) und verschmutzt, Arbeitsspuren.

Literatur: unpubliziert

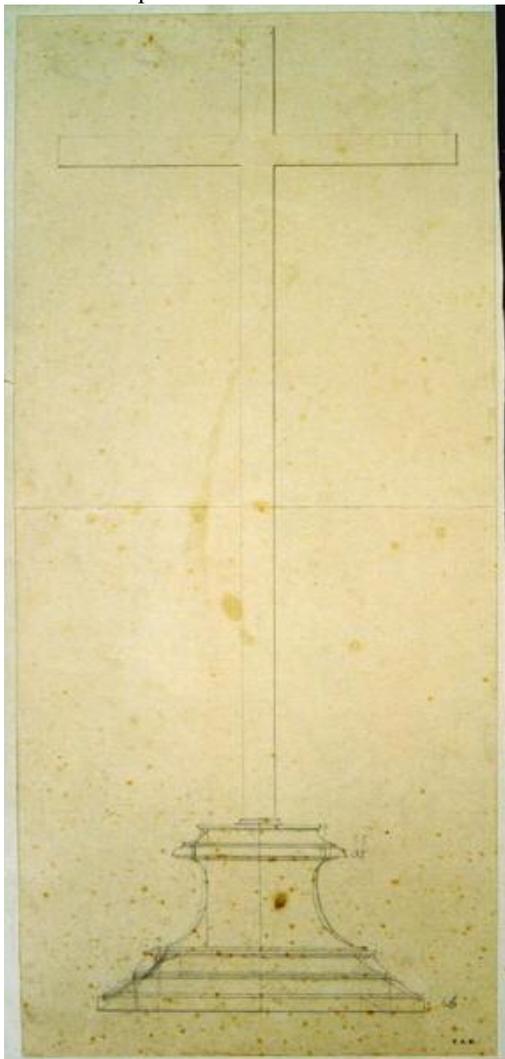


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2571-1919, V&A.

Auf dem Bleistiftentwurf eines Altarkreuzes (I.) überarbeitete Vasters die Kontur des Sockels. Der untere Rand des profilierten und in einer Hohlkehle eingezogenen Sockels wurde senkrecht abgeschnitten. Ähnliches widerfuhr dem ausragenden Rand über der Hohlkehle, dessen Durchmesser gleichfalls verkleinert wurde. 1

Die damit neu definierte Kontur gleicht dem Sockel eines Altarkruzifixes, von dem Rauscher in seinem Katalog von 1913/14 Nachbildungen anbot. Wie alle von Rauscher zu beziehenden Stücke war das Kruzifix, dessen Höhe mit „21½ inches“ angegeben wurde, in unterschiedlich wertvollen Materialien erhältlich: hier in verschiedenen Ausführungen des Holzes (schwarz gebeiztes Holz oder Ebenholz), der Metall-Applikationen des Kreuzes (versilbert oder Silber) und der Christusfigur, wobei der Preis zwischen \$34.80 und \$69.80 rangierte.¹ 2

Wahrscheinlich ist in dem Altarkruzifix bei Rauscher eine Nachbildung des von Vasters konzipierten Entwurfes (I.) zu erkennen.



Abb. 2 Eine bei Rauscher angebotene Nachbildung eines Altarkruzifixes. Der Fuß scheint identisch mit der Überarbeitung auf Vasters' Entwurf (Foto: Kat. Rauscher 1913/14, Nr. 537).

¹ Kat. Rauscher 1913/14, Nr. 37, S. 74, 75.

SO19. Tragaltar

Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer; Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. OA 8095

Datierung: nach 1865 und vor 1870

I. E. 2777-1919 (M12B/81): Deckplatte eines Tragaltars

Keine Beschriftung

Inschriften und Spruchbänder: identisch mit II.

Beiges Papier, Gold, dunkelblau, gelb grün, weiß, schwarz, hellblau, Mitteltafel (imitiert grüne Porphyrtafel): grau, grün-blau marmoriert

Maße: 30,2 x 16,3 cm

Foto: 22/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist in der Mitte einen waagerechten Knickrand auf sowie diverse Abschürfungen der Oberfläche, insbesondere rechts oben und in der unteren Bildhälfte.

Literatur: Jopek 1990, Abb. 7, S. 379.

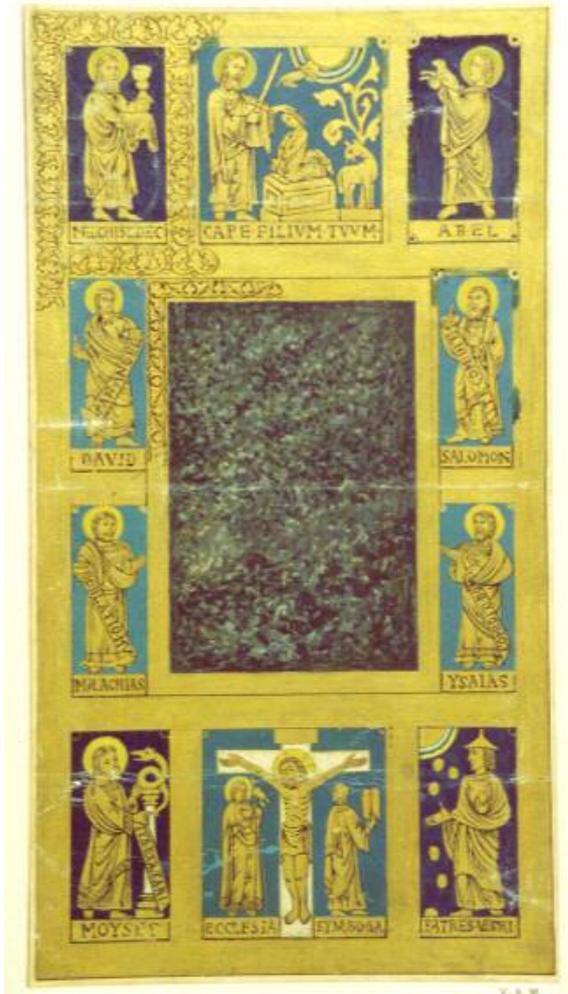


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2777-1919, V&A.

II. E. 2778-1919 (M12B/81): Alternative Deckplatte eines Tragaltars

Keine Beschriftung

Inschriften und Spruchbänder:

MELCHISEDEC CAPE FILIVM TVVM ABEL

DAVID SALOMON

MALACHIAS YSAIAS

MOYSES ECCLESIA SYNAGOGA PATRES VESRI

Spruchbänder:

David: PAN·ANGELI

Salomon: ITE·COMEDI E

Malachias: OBLATIO : MV

Ysaias (Jesaja): COMEDI E·BO

Moyses (Moses): ITA·EXATARI

Weißes Papier, Gold, schwarz, graublau, weiß, dunkelblau, gelb (Nimben), grün

Maße: 31,4 x 16,9 cm

Foto: 22/27 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig. Es ist im Bereich des Mittelfeldes beschädigt - ein Teil der Oberfläche ist abgerissen.

Literatur: Jopek 1990, Abb. 6, S. 379.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2778-1919, V&A.

- 1, 2 Entwürfe I. und II. dienten für einen heute im Musée du Louvre, Paris, verwahrten Tragaltar,
3 den Vasters nach 1865 unter Verwendung alter

Emailplatten für die Wände fertige:

„Der Tragaltar wurde in der älteren Literatur mit dem in Mönchengladbach verglichen und als rheinische Arbeit des 12. Jahrhunderts an-

gesehen. Emailspezialisten hegten allerdings keine Zweifel an der Authentizität der Deckplatte. Die sechs viereckigen Emails an den Längs- und Schmalseiten lassen sich in die Kölner Sammlung des Anton Joseph Essingh zurückverfolgen. Wahrscheinlich hat Spitzer (...) diese Platten anlässlich der Versteigerung im Jahre 1865 erworben. Bis zu dieser Zeit existierten also nur sechs Emails, 1893, wird aus der Spitzerschen Sammlung ein ganzer Tragaltar angeboten [Kat. Spitzer 1893, Nr. 224], auf dem diese Emails angebracht sind und der dazu noch eine Deckplatte trägt. Für diese finden sich im Vastersschen Zeichnungskonvolut zwei Zeichnungen, die dem ausführenden Goldschmied und Emailleur als Vorbild dienten. Der dürfte, so wird vorgeschlagen, Vasters selbst gewesen sein, der unter Verwendung der vorhandenen Emails einen Tragaltar nach dem Vorbild des Portatile in Mönchengladbach schuf.¹



Abb. 3 Tragaltar. Sechs Emails der Wandung, Hildesheim, um 1160/70, Neufassung und Deckplatte, nach 1865. Maße: 16 x 31,5 x 17 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. OA 8095 (Foto: Jopek 1990, Abb. 3).

- 4 Die Ausführung der Emails in der Deckplatte entspricht Entwurf II., auf der die Imitation des grau-grün marmoriert dargestellten Altarsteines (Porphyry) von I. nicht wiederholt wurde. Das Bildprogramm der Deckplatte richtet sich

¹ Jopek 1990, S. 379. Anm. 24 mit Angaben zur Provenienz und der erwähnten, älteren Literatur. Anm. 26 mit Hinweis auf: „Illustrierter Catalog der Kunstsammlungen Anton Joseph Essingh, Köln, J.M. Heberle 1865, Nr. 539 »Sechs viereckige Platten eines Reliquienschreines, 1. der thronende Weltheiland zur Seite Maria und Johannes, 2. die thronende Maria mit den Kind zur Seite der Erzengel Gabriel und Raphael, 3-6 auf jeder Platte drei sitzende Apostel. Höhe einer jeden Platte 5½, B. 11½ cm.« Die Maße der Platten stimmen mit ganz geringen Abweichungen von 2-3 mm mit denen in Paris überein.“ – Zum Tragaltar in Mönchengladbach siehe Kat. Köln 1981, Nr. 25 mit Literaturangaben. – Spitzer 1891 (I.) Nr. 13, S. 100, Taf. IV (Orfèverie religieuse); Spitzer 1893, Lot 224.

weitestgehend, aber dennoch mit Unterschieden nach dem Portatile in Mönchengladbach.² Übereinstimmend sind bei beiden Deckplatten oberhalb des Altarsteins die Opferung Isaaks, links und rechts gerahmt von Melchisedech und Abel. Unterhalb des Altarsteines befindet sich bei beiden die Kreuzigung. Während diese jedoch in Mönchengladbach von Maria und Johannes als Assistenzfiguren begleitet wird, derweil in den Emails links und rechts daneben die Figuren der Ekklesia und Synagoge erscheinen, stellte Vasters die Ekklesia und Synagoge unter das Kreuz und platzierte in die Felder links und rechts daneben Moses und die Patres Vesri. An den Längsseiten des Altarsteins sind in Mönchengladbach links oben Moses (bei Vasters David), darunter Zacharias (bei Vasters Malachias), und rechts des Altarsteins oben Hiob (bei Vasters Salomon) und darunter hier wie dort Jesaja. Wieso es zu der Programmänderung kam, ist ungewiss, jedoch wies schon Jopek darauf hin, dass Vasters ein theologisch versierter Berater zur Seite gestanden haben dürfte.³



Abb. 4 Nach Entwurf II. mit wenigen Alterierungen gefertigte Deckplatte des Tragaltars in Paris, Musée du Louvre (Foto: Jopek 1990, Abb. 5).

² Der Tragaltar in Mönchengladbach ist abgebildet in Aus'm Weerth 1860 (II), Taf. XXXI 9, 9a, 9b. Vasters war im Besitz der (vollständigen) Publikation, vgl. Kat. Aachen 1909, Lot 535, und konnte sich auf die Abbildungen dort stützen.

³ Jopek 1990, Anm. 28.



Abb. 5 Tragaltar. Holzkern, Kupfer, Bronze, Email, Braunfirnis. Köln, um 1160/70. Maße: 15,7 x 21 x 29,5 cm. Mönchengladbach, Schatz der Propstei- und Münsterkirche St. Vitus (Foto: Jopek 1990, Abb. 8).



Abb. 6 Deckplatte des Tragaltars in Mönchengladbach (Foto: Kat. Köln 1981, Nr. 25, S. 59).

7 War auf Entwurf II., in Anlehnung an die Deckplatte des Tragaltars in Mönchengladbach, das Rahmensystem mit einer Zier von vierblättrigen Blütenreihen versehen worden – die gereihten Blüten wurden im oberen linken Viertel des Entwurfes an verschiedenen Stellen in Bleistift auf das goldene Rahmensystem skizziert – zeigt die Ausführung gepaarte, gereichte Blattranken. Diese entsprechen nicht ganz den auf Entwurf I. dargestellten, denn auf das dort festgehaltene Zentralblatt, von dem ein jedes Paar Blattranken abzweigt, wurde bei der Ausführung verzichtet. Die Blattranken, vielmehr die in drei Fingern auslaufende Blattform, ist identisch mit Blättern, in denen Ranken enden, welche Vasters auf den Entwürfen

von passförmigen Emailplatten festgehalten hatte (vgl. SO1b). 8



Abb. 7 (oben) Ausschnitt auf Abb. 4: Die gepaarten Ranken enden in dreifingrigen Blättern.

Abb. 8 (unten) Ausschnitt aus E. 3483-1919 (links, s. SO1b, IV.) und aus E. 3484-1919 (rechts, s. SO1b, XI.).

Die Punzierung der Sockel- und Deckplatten- 9
schräge – einen Stanzstreifen mit Akanthusmo-
tiv – lehnte Vasters an die Staurothek mit Lö-
wen an, die sich in seinem Besitz befand (SO20); deren Platte weist ein gestanztes 10
Blattornament auf, das in Rundbögen eingefügt
ist. Hier wie dort dürfte die Punzierung von
Vasters stammen.

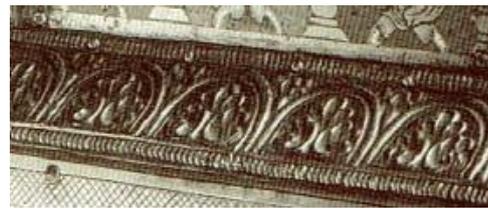


Abb. 9 (oben) Ausschnitt aus Abb. 3: Punzierung des von Vasters gefertigten Tragaltars.

Abb. 10 (unten) Punzierung der Staurothek mit Löwen, Toledo/Ohio, Museum of Art (siehe SO20, Ausschnitt aus Abb. 2).

Im Zusammenhang mit dem Tragaltar im Louvre müssen zwei Tragaltäre betrachtet werden, von denen der eine in St. Petersburg, Eremitage⁴, und der andere in Neapel, Museo Duca di Martina, Villa „La Floriadiana“⁵, verwahrt wird. Beide Stücke weisen dieselbe „Machart“ auf, haben nahezu die gleichen Maße und werden als Pasticcio betrachtet. D.h. sie entstanden im 19. Jahrhundert unter Verwendung unzweifelhaft authentischer Teile (Grubenschmelz-

⁴ Inv.Nr. 168, Maße: 16,8 x 25 x 14,2 cm.

⁵ Inv.Nr. 1279, 16,5 x 25,5 x 16,3 cm.

platten) offensichtlich in einer Werkstatt innerhalb dergleichen Kampagne vor 1870 – ein Datum, das für den Tragaltar in St. Petersburg gesichert ist. Die Nähe zu dem von Vasters nach 1865 erstellten Tragaltar im Louvre im großen – Form, Aufbau – und im kleinen – (nahezu) identische Drachenfüße, identische Stanzstreifen mit Akanthusmotiv – dürften nahelegen, dass die beiden Tragaltäre in St. Petersburg und Neapel nicht nur auf Vasters zurückzuführen sind, sondern auch zusammen mit dem Tragaltar im Louvre entstanden sein dürften.⁶ Der Zeitraum wird zwischen 1865 und 1870 liegen.

⁶ Vgl. Dietrich Kötzsche, Ein wiedergewonnener Buchdeckel des 12. Jahrhunderts. In: *Scrinium Berolinense*. Tilo Bandis zum 65. Geburtstag. I. Hrsg. von Peter Jörg Becker, Eva Bliembach, Holger Nickel u.a. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 2000, S. 113-127. Darin: Tragaltar in St. Petersburg Abb. 3-4 und Tragaltar Abb. 5-6. – Kötzsche weist nach, dass die sechs Emails vom Tragaltar in St. Petersburg und von jenem in Neapel „ursprünglich zusammen und zu einem Gegenstand gehört haben“, einem Buchdeckelrahmen mit den Bildern der zwölf Apostel (vgl. S. 115ff). Dieser scheint in Einzelemails zerschnitten und (von Vasters) wiederverwendet worden zu sein (vgl. ebenda S. 118-119).

SO20. Staurothek mit Löwen

Realisation: Die geplante Erweiterung des originalen Unterbaus wurde nur rudimentär ausgeführt. Ehem. Slg. Vasters; ehem. Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt/Main; Toledo (Ohio), Museum of Art, Inv.Nr.50.287

I. E. 2776-1919 (M12B/80): Entwurf zur Ergänzung der Staurothek mit Bergkristallzylinder zwischen Architekturen

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 52,3 x 70,7 cm/ Fotos: 22/22, 22/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist in der Mitte senkrecht in zwei Hälften zerrissen, war wohl hier wegen der Größe des Blattes geknickt aufbewahrt worden.

Literatur: unpubliziert

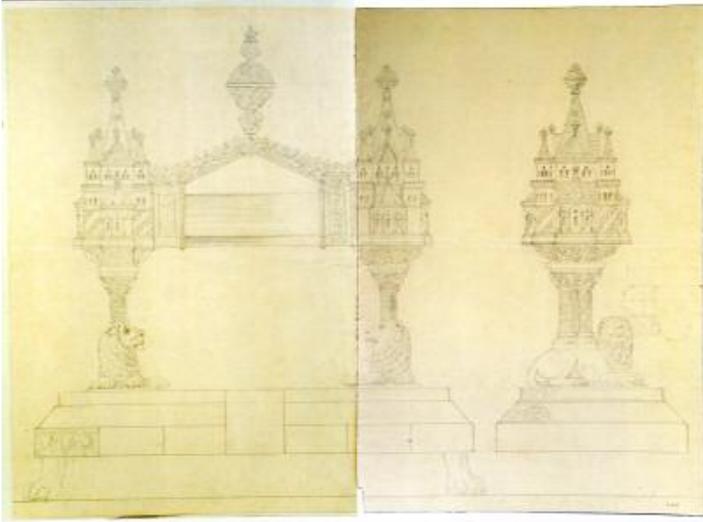


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2776-1919, V&A.



Abb. 2 Staurothek aus der ehem. Slg. Vasters, um 1220-30. Vergoldete Bronze, Email champlevé, Besatz des Eichenholzkerns: Silber vergoldet, Filigran, Bergkristall. Toledo/Ohio, Museum of Art (Foto: Jopek 1990, Abb. 2).

Der heute im Museum of Art in Toledo/Ohio verwahrte romanische Untersatz eines Reliquiars war eines von insgesamt 244 Objekten – z.T. sehr kleinteiliger und fragmentarischer Beschaffenheit – die Vasters, als Sammler auftretend, 1902 auf der Kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf ausstellte.¹

In verschiedenen Besprechungen wurde auf die Düsseldorfer Ausstellung und die Exponate aus der Sammlung Vasters eingegangen, so etwa Schnütgen in der Zeitschrift für Christliche Kunst:

„Den Mittelpunkt bezeichnet der hier abgebildete merkwürdige Untersatz (...). Den Kern bildet eine ausgehöhlte Eichenholztafel mit einem in Charnieren sich öffnenden Deckel. Dieser für die Bergung von Reliquien bestimmte, 45 cm lange, 21 cm breite Kasten ist rings mit Metall umkleidet, und zwar unten wie oben mit Schmelzfirnißtafel, die entweder rautenförmig mit Punkten gemustert ist, oder mit Kreuzchen, und die Mitte des oberen Deckels ziert ein Cabochon-Bergkristall. In die untere Platte sind auf den vier Ecken mächtige kupfervergoldete Thierklauen befestigt, in die obere Platte rechts wie links in symmetrischer Durchführung und Anordnung ein ebenfalls vorzüglich stylisierter, in Kupfer gegossener, vergoldeter Löwe, der auf dem Rücken einen Zapfen trägt, bestimmt ein Reliquiar zu tragen, etwa einen querliegenden Bergkristallzylinder (ähnlich dem von St. Kunibert in Köln [...]).

¹ Jopek 1990, S. 378, Abb. 2, Anm. 20 mit Hinweis auf Kat. Düsseldorf 1902, S. 211, Nr. 2918 und eine damals in der Vorbereitung befindliche ausführliche Untersuchung von Dietrich Kötzsche (bisher nicht publiziert). – Vgl. zum Stück den Aufsatz: Medieval Art at Toledo: a selection. In: Apollo, 1967, Band 86, S. 438-443, bes. Abb. 3, 4.

Die so getragene und bekrönte Platte hat nach vorn in der Mitte einen quadratischen Vorsprung, der seitlich mit dem ringsumlaufenden Schmelzfirmißband verziert ist, nach vorn mit einem großen ovalen Bergkristalle, in dessen Rückseite ein Kreuz eingeschliffen ist mit den Zwickel füllenden Evangelistensymbolen in Form von Medaillons, vorzüglich gezeichneten und ausgeführten Intaglien, welche eine längere Vertrautheit mit dieser Technik voraussetzen. (...)

Die Schräge der Platte ist mit einem gestanzten Blattornament geschmückt das band darunter abwechselnd aus Email- und Filigranstreifen mit Steinfassungen zusammengesetzt. In den geometrischen gemusterten Grubenschmelzen mit eingesetzten Zellen herrschen auf Goldgrunde die tiefen, ganz opaken töne vor, die Filigranranken sind gekörnt, in Knöpfe und Schleifen auslaufend, die Cabochons dazwischen in ausgekernten Blätterkranz gebettet.

Die Tönung des Schmelzfirmisses, welcher klar, aber nicht hell ist, die Mitte behauptend zwischen den westfälischen und kölnischen Exemplaren, weist auf die Maasgegend hin, der auch die tieferen Farben des Grubenschmelzes das Wort reden, sehr verwandt denjenigen an der Reliquientafel von St. Mathias in Trier, deren die Schmalseiten ringsumlaufende gestanzte Borten in vergrößerter Form dasselbe Ornament erkennen lassen.²

1904 befand sich die Staurothek im Kunsthandel, wurde 1950 von Freiherr Max von Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt am Main, angekauft (durch Rosenberg and Stibel Inc., New York) und von Edward Drummond Libbey dem Museum of Art, Toledo, übergeben.³

Im Versteigerungskatalog des Nachlasses von Vasters sind aufgeführt unter Lot 263 ein „Liegender Löwe, mit geteiltem Leib. Bronze, Fragment. Höhe 7 cm.“ und unter Lot 264 „Zwei liegende Löwen. Gelbguss. Fragmente. Höhe 7 cm. 2 Teile.“⁴ Diese dürften darauf hinweisen, dass Vasters die Löwen der Staurothek erneuert hatte. Bestätigt wird dies durch

² Schnütgen 1902, Spalte 153-154, 157, 158. – Daneben wird das Reliquiar als Tragaltar erwähnt in Renard 1902, S. 41: „Unter den kleineren Privatsammlungen bietet die Sammlung des Aachener Goldschmiedes Reinhold Vasters ein sehr charakteristisches Bild; (...) darunter namentlich einen höchst eigenartigen Tragaltar aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, (...)“. Auch in: Otto von Falke und Heinrich Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten und andere Kunstwerke der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Frankfurt am Main 1904, S. 93-94, S. 132-133.

³ Kornbluth 1995, S. 99.

⁴ Kat. Aachen 1909, S. 25.

deren recht ausführliche Darstellung auf einer Bleistiftzeichnung (I.) im Konvolut. Daneben scheinen große Teile der Staurothek von Vasters überarbeitet worden zu sein; wahrscheinlich stammt die Punzierung der Schräge von ihm – ein vergleichbares Blattornament findet sich am Tragaltar (vgl. SO19, Abb. 9, 10).

Entwurf I. verdeutlicht zudem, dass Vasters eine wesentlich tiefgreifendere Veränderung, vielmehr Erweiterung, der in seinem Besitz befindlichen, um 1220-30 entstandenen Staurothek geplant hatte.⁵ Auf dem in zwei Hälften zerrissenen Blatt stellte er das Reliquiar links in der Aufsicht dar, rechts findet sich eine Seitenansicht sowie ganz rechts ein Grundriss der hinzugefügten Zentralbauten auf den Löwen: Vasters' Erweiterung sah anstelle der Zapfen auf den Rücken der Löwen feinst in Rautenfeldern mit Blättern ornamentierte Zwillingstützen vor (siehe Seitenansicht) mit einem sich über das Stützenpaar erstreckenden Würfelkapitel, das neben Blattornamenten Vögel mit ausgebreiteten Flügeln verzierte.

Eine quadratische Deckplatte, deren Spitzen zu den Seiten der Staurothek weisen, trägt einen manschettenartigen Unterfang aus wohl durchbrochenem Blattwerk. Auf diesem erhebt sich über jedem Löwen ein Zentralbau mit romanisch durchfensterten Nischen an den Seiten und vier runden Ecktürmen mit gleichfalls romanischen Öffnungen und zinnenartigen Kränzen, welche die beiden Geschosse beschließen, während die nischenhohen, säulenartige Sockel der Ecktürme mit gedrehten Bändern verziert sind.

Vor jeder Seite des gespitzten Pyramidaldaches des Zentralbaus ragt ein dreieckiger Giebel mit einer Darstellung in einem Dreipass halb hoch auf. Alle vier Giebel und die Ecktürme werden von kleinen, aus Rankenwerk gebildeten und, wie es scheint, durchbrochenen Zierkugeln bekrönt, während auf dem Pyramidaldach eine mittelgroße Kugel thront.

Die größte Zierkugel befindet sich jedoch auf einem Ziergiebel, der einen querliegenden (Bergkristall-) Zylinder überspannt, der zwischen die auf den Löwen befindlichen Architekturen eingefügt ist und an den Seiten von mehreckigen Montierungen eingefasst wird.

⁵ Zur Einschätzung des authentischen Cabochon-Bergkristalls (samt Fassung) auf der Front der Staurothek siehe Kornbluth 1995, Nr. 17, S. 98-100, Abb. 17-1 bis 17-8: Der vielleicht in Metz, um 820-60, entstandene Bergkristall (5,5 x 4,5 cm) zeigt in den Zwickeln eines zentralen Kreuzes vier Medaillons mit den Symbolen der Evangelisten.

Obwohl es nicht zur Ausführung dieser auf dem Entwurf durch die Detailzeichnung hervorgehobenen Vollendung der Stauothek kam – der bereits vorhandene Untersatz ist in kaum mehr als in Umrissen wiedergegeben, während die zu ergänzenden Bereiche in allen Einzelheiten dargestellt wurden –, vermittelt der Entwurf jedoch sehr schön Vasters' Romanik-Rezeption.

Wieso es nicht zur vollständigen Ausführung kam, ist ungeklärt. Vielleicht sollte eine derart komplexe Ergänzung nicht die Authentizität des Untersatzes verschleiern. Vielleicht hatte Vasters aus Zeitmangel nur das Notwendigste wiederhergestellt und bevor er den Rest ausführen konnte, kam es zum Verkauf des Stückes (nach 1902, vor 1909). Vielleicht hatte er sich nach der Aufmerksamkeit, die der Stauothek 1902 zukam, dagegen entschieden, Veränderungen vornehmen zu wollen oder der Käufer Freiherr Max von Goldschmidt-Rothschild war am erhaltenen Originalzustand gelegen.

SO21. Reliquiar mit Engeln

Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2739-1919 (M12B/66): Reliquiar,
Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 48,3 x 28,8 cm

Foto: 21/17(M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert

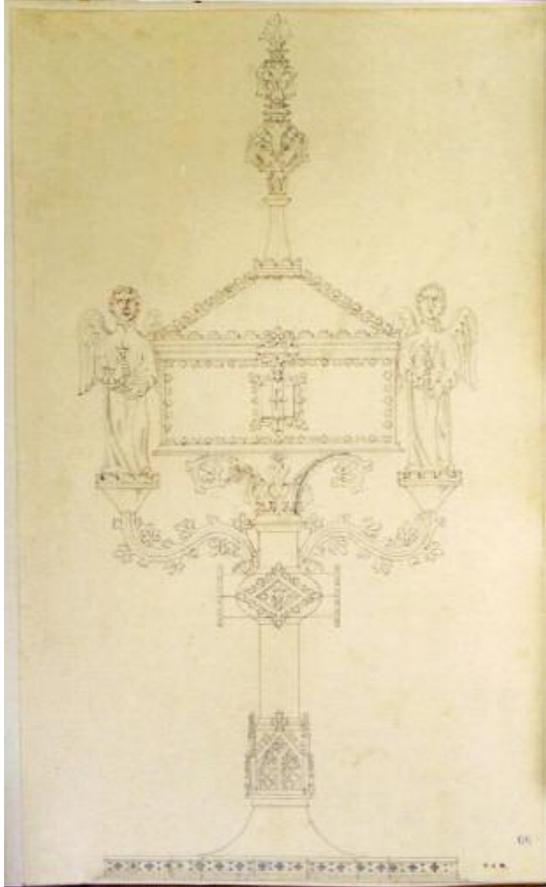


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2739-1919, V&A.

- 1, 2 Das nach Entwurf I. gefertigte Reliquiar mit Engeln, als solches wurde es zumindest ausgegeben, befand sich als angeblich flämische Arbeit des 16. Jahrhunderts in der ehemaligen Sammlung Spitzer.¹

Das Reliquiar erhebt sich auf einem mehrteilig geschwungen und gezackten sowie in die Breite gezogenen Fuß, dessen Zarge mit vierblättrigen Blüten und übereinandergestellten Punkten durchbrochen ist. Während auf dem Entwurf die Oberfläche des in vier Graten ansteigenden Fußes unverziert verblieb, ist diese bei der Ausführung mit vier niellierten Silbertafeln

¹ Spitzer 1890 (I), S. 134, Nr. 121, Taf. XXIII (Orfèvrerie religieuse); Spitzer 1893, Lot 328.

belegt, die halbfigurige Heilige in von Blattkränzen gesäumten Rahmen zeigen.

Den vierseitigen Schaft leitet eine ebensolche, gotische Architektur ein: Hier sind auf jeder Seite von einer vierblättrigen Blüte und einem krabbenbesetzten Giebel überfangene Zwillingfenster mit grün geschmelzten Emailtafeln hinterfangen („figurent des vitraux“).

Der Nodus ist mit vier rautenförmigen Hülsen belegt, die mit von Blattranken gerahmten Emailtafeln geschlossen sind. Zwei der grün geschmelzten Emails zeigen Ranken, die anderen beiden ein P bzw. PLA in gotischen Minuskeln.



Abb. 2 Das nach Vasters' Entwurf gefertigte Reliquiar in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Silber, teilvergoldet. Höhe: 48 cm, Breite des Fußes: 21,5 cm (Foto: Spitzer 1890 (I), Taf. XXIII, Orfèvrerie religieuse).

Über dem Nodus zweigen zwei s-förmig geschwungene und mit Blättern besetzte, rankenförmige Arme waagrecht ab und nehmen zu Seiten des Behälters zwei frontale, leuchterhaltende Engel auf zinnengesäumten Basen auf, während der Schaft in einen Blattkranz endet, aus dem floral gestaltete Voluten wachsen, die den Behälter stützen.

Alle Rahmen des vierseitigen Bergkristall-Behälters sowie dessen Pyramidaldachs sind innen mit Blattkränzen gesäumt. Gleichzeitig tragen die Kanten des Dachs Blattkämme. Sowohl auf Vasters' Entwurf als auch bei der Ausführung ist die vordere Gefäßwand mit einem quadratischen, von weiteren Kränzen gesäumten Schloss belegt, bei dem ein geschlitzter Bügel mit einer Schraube befestigt werden kann. Darüber ist am Rahmen ein Scharnier zum Öffnen des Dachs, d.h. des Deckels, erkennbar.

Dieser trägt eine florale, hoch aufragende Bekrönung: Ein konischer, vierseitiger und krabbenbesetzter Schaft nimmt einen aus nach unten gewölbten, großen Blättern geformten Nodus auf. Abgetrennt von einem mit einem Profil unterteilten kurzen Schaft, erhebt sich hierauf ein weiterer Knauf. Dieser ist gebildet aus zwei (unten hängenden, oben stehenden) Blattkränzen. Darüber bildet schließlich eine Art Kreuzblume den Abschluss.

In überwiegend vergoldetem Silber ausgeführt, blieben die Oberfläche des Fußes, der Objektschaft sowie der Schaft der Bekrönung (deren Krabben wurden übrigens nicht auf dem Entwurf dargestellt), und die Gesichter der Engel silberbelassen. Auf die beweglichen Flügel der Engel weist die Beschreibung im Spitzer-Katalog explizit hin: „leur ailes sont mobiles.“ Anregungen zum Aufbau und zum Konzept des Reliquiars erhielt Vasters bei der Überarbeitung und Ergänzung eines Stückes (vgl. SO22). Dieses bildete ebenfalls Teil der Sammlung Spitzer und führt deutliche Parallelen vor Augen, aber auch Unterschiede zu dem vollkommen auf Vasters zurückzuführenden Objekt.

- 3 Ein weniger reiches Vergleichsstück, eine wohl katalanische Arbeit von 1594 bildet Hernmarck als Pyxis (Hostienbehälter) mit Fuß ab.²



Abb. 3 Pyxis (Hostienbehälter) mit Fuß. Wohl katalanisch, 1594 (datiert). Höhe: 38,1 cm. Glasgow Art Gallery and Museum (Foto: Hernmarck 1978, Abb. 872).

² Hernmarck 1978, Abb. 872.

SO22. Teil eines Reliquiars (?) mit Engeln
Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2768-1919 (M12B/75): Schaukapsel eines Reliquiars (?) – Teilentwurf

Beschriftung (Bleistift)

Blumen

alte geben (?)

212 Gr[amm]

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 34,9 x 28,1 cm

Foto: 22/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

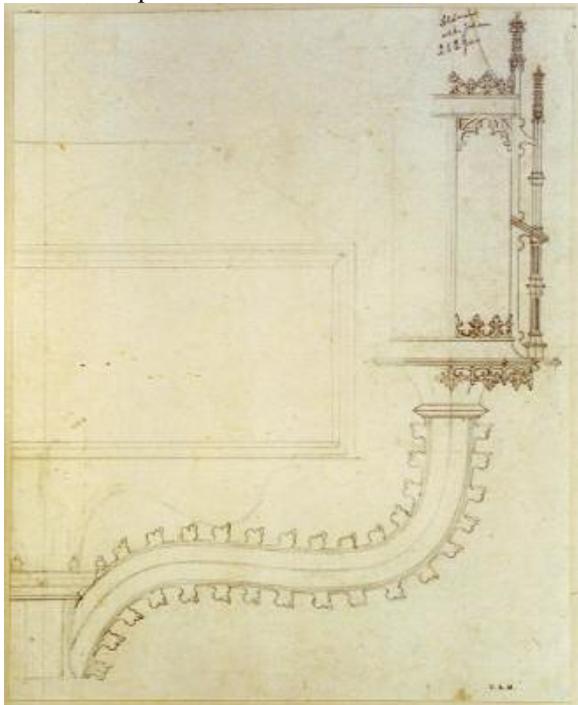


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2768-1919, V&A.

- 2 An einem Sakralgerät aus der Sammlung Spitzer nahm Vasters einige Ergänzungen vor. Auf dem Bleistiftentwurf (I.), der nur den relevanten Ausschnitt des Reliquiars (oder der Pyxis?) zeigt, sind deutliche Unterschiede der Zeichnung zu beobachten. Vorhandene Teile wurden in zarten Linien wiedergegeben, die Ergänzung mit stärkeren Linien hervorgehoben: Der kastenförmige Behälter mit Pyramidaldach und der obere Teil des Schaftes erscheint in hellen Umrissen angedeutet, während der vom Schaft abzweigende, s-förmige, mit Blättern (Krabben) besetzte Arm etwas kräftiger dargestellt wurde. Besonders aber die mit Blattkränzen besetzten Montierungen der turmförmigen Schaukapsel mit gotisierenden Architektur-

elementen (Strebewerk und Fialen, Maßwerk) neben dem Behälter – in typischer Goldschmiedemanier gezeichnet. Vasters nur eine der beiden Schaukapseln und von dieser wiederum nur eine Hälfte – zeichnete Vasters detailliert und mit dunkler Linie. Diese Fokussierung auf ein zu ergänzendes Detail ist bei vielen von Vasters' Zeichnungen festzustellen.

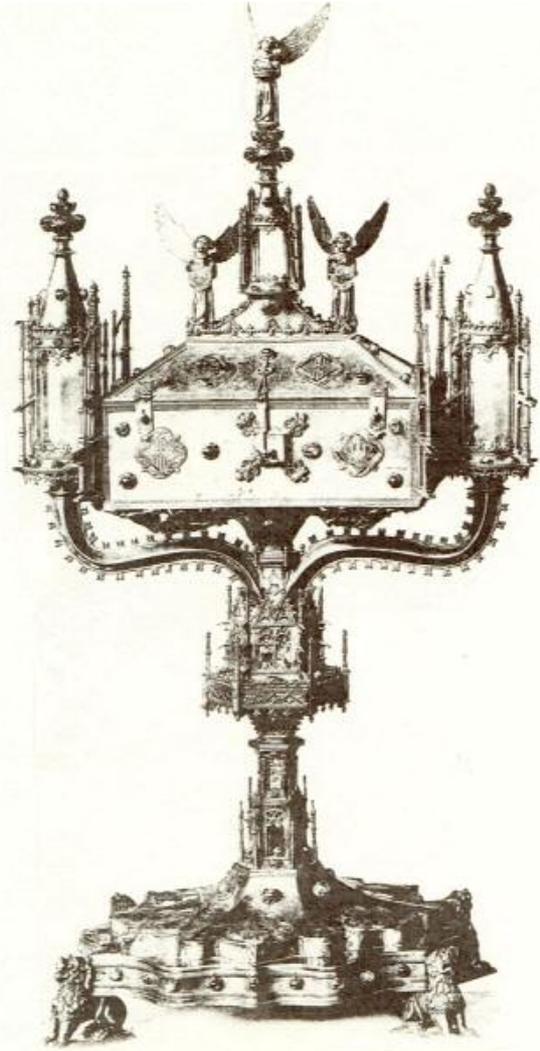


Abb. 2 Abbildung von Lot 322 (?) aus dem Pariser Versteigerungskatalog von 1893 der Sammlung Spitzer.

Das Stück auf sternförmigem Fuß mit architektonischen Elementen und Engelsfiguren steht einer Arbeit nahe, die Vasters für Spitzer entwarf, einem angeblichen Reliquiar mit Engeln (SO21). Vermutlich entstand dieses in Anlehnung an das hier überarbeitete und ergänzte Stück.

SO23. Fassungen eines Kreuzanhängers mit Reliquie

Restaurierung; Realisation: Ehemals Sammlung Vasters; Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln

1. E. 2990-1919 (M11B/107): Einfassung der Kreuzenden in verschiedenen Ansichten

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, 1. Gold, weiß, schwarz, braun, blau; 2. Gold, weiß, schwarz, braun, blau; 3. Gold, blau, weiß; 4. Bleistift

Maße: 6,3 x 6,2 cm

Foto: 4/6 (M.K.)

Zustand: Ein Fettfleck ist sich am rechten Rand (Mitte).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2990-1919, V&A.

- 2 Schon Jopek wies auf das spanische Bergkristallkreuz mit Reliquie aus der Zeit um 1600 hin: Die vier Kreuzbalkenenden des Stückes aus der Zeit um 1600 im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, das ehemals Teil der Sammlung Vasters bildete und im Versteigerungskatalog seines Nachlasses aufgeführt ist¹, versah Vasters mit neuen dachförmigen Fassungen.²

- 1 Dargestellt in drei Ansichten auf Entwurf I. (oben die obere Einfassung mit Öse in zwei Seitenansichten, unten die Einfassung der übrigen Kreuzarme mit Aufsicht und Bleistiftzeichnung der Seitenansicht), wurden die Montierungen anstatt mit blau-weißem mit

¹ Kat. Aachen 1909, Lot 336 (Abb. auf Taf. V): „Pektorale. Bergkristall mit Goldmaillierung. XVII. Jahrh. Das Kreuz ist auf allen vier Seiten geriffelt. Die Enden der Flügel mit Goldemail-Verzierungen geschmückt und oben Anhänger. In der Mitte eingelassen und eingefasst mit einem Goldmailkranz eine Reliquie. In altem Etui. Höhe 1 1/2, Breite 9/2 cm.“

² Jopek 1990, S. 378, Anm. 21 mit Hinweis auf Kat. Aachen 1909, Lot. 336, und Chardour/Joppien 1985, Nr. 119.

schwarz-weißem Grubenschmelz und Email en ronde bosse ausgeführt: „Gesimsähnliche Zarge aus zwei Vierkantdrähten beiderseits eines Halbrunddrahtes mit blauem Eierstab- und runder, weiß emaillierter Knauf mit blauer Kreuzverzierung. Bogig eingefeilter Fassungsrand aus Goldblech mit Längsschaffur. Oben gedrückte Knaufform für eine in diesen vernietete, kantige Öse in Herzform mit blütenförmigem Ansatz und schwarz-weißem Email.“³

Die unterschiedlich ausgeführte Emailfarbe (schwarz statt blau) ist der einzige Unterschied von Entwurf und Ausführung.



Abb. 2 Kreuzanhänger mit Reliquie. Bergkristall, Emailliertes Gold, Reliquie, Beinplatte, Stoff. Spanien, um 1600, Fassung der Kreuzbalkenenden nach dem Entwurf von Vasters. Maße: 15,3 x 9,7 cm. Köln, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (Foto: Chardour/Joppien 1985 (I), Taf. XI).



Abb. 3 Aufsicht auf eine der Fassungen der Kreuzbalkenenden (Foto: Chardour/Joppien 1985 (I), Nr. 119, Abb. S. 231).

³ Chardour/Joppien 1985, Nr. 119, S. 231.

SO24. Sockel für ein Statuettenreliquiar des hl. Petrus

Realisation: Wohl ehemals Sammlung Spitzer

Datierung: vor 1880

I. E. 2694-1919 (M12A/50): Sockel für ein Statuettenreliquiar des hl. Petrus – Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 40,1 x 19,3 cm

Foto: 20/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig (Stockflecken) und leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2694-1919, V&A.

Ganz deutlich tritt an Vasters' differenzierter Darstellung hervor, dass der Entwurf (I.) für eine Restaurierung erstellt wurde, bei der es galt, für eine bereits vorhandene, d.h. aller Wahrscheinlichkeit nach authentische Statuette des hl. Petrus einen neuen Sockel zu schaffen: Während die Figur mit Schlüssel in der Rechten und Schriftrolle in der Linken sehr zart und

flach skizziert wurde, ist der Sockel durch eine detaillierte Darstellung mit kräftiger eingesetztem Bleistift betont und hervorgehoben worden. Nicht der Sockel sondern eine angelegte rundbogige Öffnung in der Brust der Statuette diente zur Aufnahme der Reliquie.

Der sechseckige Sockel (in Form eines Trapezes) mit in Rauten durchbrochener Zarge wird von Vogelfüßen an den Ecken getragen. Eine glatte und unverzierte Hohlkehle führt zur gerade aufsteigenden, von Profilen eingefassten Maßwerkzone. Hier durchbrechen die Wandung, deren Ecken in Vorlagen hervorspringen, an den vier Schmalseiten des gestauchten Sechsecks (Seiten des Sockels) in Kreise eingeschriebene Vierpässe. An den Breitseiten (Vorder- und Rückseite des Sockels) befinden sich ebensolche Vierpässe, die ein Durchbruch-Arrangement flankierten, welches an den Kreuzpunkten aus nach innen weisenden Dreiecken besteht, zwischen denen gespitzte Lanzettblätter zu vier kleinen Kreisöffnungen im Zentrum führen.

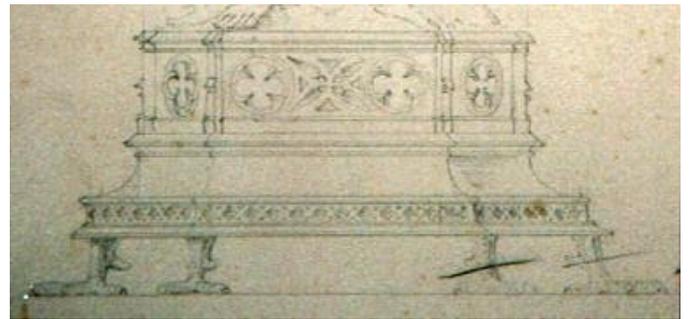


Abb. 2 Sockel, Ausschnitt aus Abb. 1.

1880 stellte Spitzer auf der „Ausstellung der kunstgewerblichen Alterthümer in Düsseldorf“ eine Statuette des hl. Petrus aus.¹ Sowohl die Größenangabe von 34 cm stimmt mit der Darstellung auf Entwurf I. überein als auch die Beschreibung. Demnach dürfte der von Vasters ergänzte Sockel in Kupfer vergoldet ausgeführt worden sein.

Das Statuettenreliquiar des hl. Mariarius (heute Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, New York²) aus der ehemaligen Sammlung Spitzer besitzt einen vergleichbaren Sockel.³

¹ Kat. Düsseldorf 1880, S. 170, Nr. 664a; „Statuette, des h. Petrus mit Schlüssel und Buch, 0,34 m h., 0,15m b., kupfervergoldet. Der Untersatz mit Vierpassverzierungen, auf der Brust Bergkrystall zur Sichtbarmachung der Reliquien. 15. Jh. (Spitzer in Paris.)“

² Inv.Nr. 47-101-49.

³ Kat. Spitzer 1893, Lot 291. Zum Stück vgl. Lüdke 1983, Nr. 160, S. 512-513, Abb. 29.

SO25. Sockel für das Statuettenreliquiar des hl. Petrus, Aachener Domschatz

Realisation: Aachen, Domschatzkammer, Inv.Nr. G114

Datierung: nach 1865, wohl um 1870

I. E. 2769-1919 (M12B/75): Sockel in zwei Ansichten – Bleistiftzeichnung

Beschreibung (Bleistift):

2200 Gramm in Silber Höhe 13 1/4 Ctm

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 40,2 x 26 cm / Foto: 22/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert

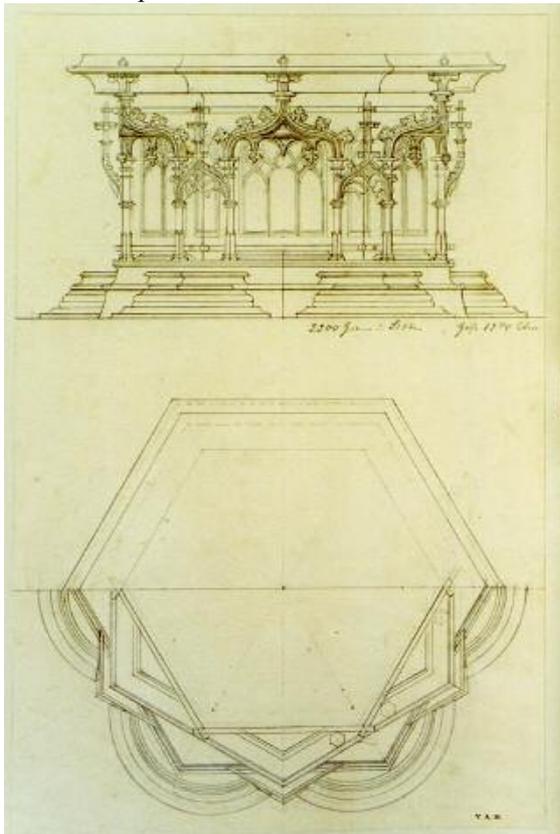


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2769-1919, V&A.

- 2 Die Statuette des heiligen Petrus ist eine um 1510 entstandene Arbeit des Hans von Reutlingen (gemarkt mit seinem Meisterzeichen und der Aachener Stadtbeschau) im Aachener Domschatz. Der kaiserliche Siegelsschneider wirkte in Aachen von 1491 bis 1547.¹ Die im Konvolut erhaltene Zeichnung eines Sockels (I.) verdeutlicht, dass Vasters am Sta-
- 1

¹ Zur Petrusstatuette siehe: Grimme 1999, S. 57-63, Kat.Nr. 11, S. 130 mit Lit.; Lüdke 1983, Taf. 285 (Teil I), Nr. 3, S. 302 (Teil II); Grimme 1972, S. 122, Kat.Nr. 114, Taf. 144; S. 336 mit Lit., Taf. 144; Grimme, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, Köln 1957, S. 102 ff; Müller o. J., Abb. S. 7; Kat. Köln 1970, Nr. 282.– In der Literatur wird die Authentizität des Sockels nicht bezweifelt.

tuettenreliquiar des hl. Petrus im Aachener Domschatz den Sockel ergänzte und wohl zugleich für Ausbesserungen auf der Rückseite der Figur (Mantel) verantwortlich zu zeichnen ist.

Es ist ungeklärt, ob sich Vasters auf einen damals bestehenden Sockel als Vorbild berief oder der Sockel gänzlich eine Neuschöpfung ist. Dass Vasters den Sockel für eine andere Arbeit lediglich zeichnerisch festhielt, ist mehr als unwahrscheinlich, hat die Erfahrung im Umgang mit Vasters' Zeichnungen gelehrt, dass diese zur Fertigung und nicht als Referenz entstanden. Insbesondere die Angabe des Sockelgewichtes von 2200 Gramm in Silber weist auf die Fertigung in Vasters' Werkstatt hin. Obgleich der Sockel im Aachener Domschatz alle Züge eines Stückes des 19. Jahrhunderts aufweist, sollte jedoch endgültigen Aufschluss eine Untersuchung geben.



Abb. 2 Statuettenreliquiar des hl. Petrus, gemarkt mit dem Meisterzeichen des Hans von Reutlingen sowie der Aachener Stadtbeschau, und dem Sockel nach dem Entwurf von Vasters. Silber, größtenteils vergoldet. Um 1510 und zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Gesamthöhe: 72,5 cm, Durchmesser des Sockels: 22,1 cm. Aachen, Domschatz, Inv.Nr. G114 (Foto: Grimme 1972, Taf. 144).

Die Bleistiftzeichnung (I.) zeigt zwei Ansichten des Reliquiensockels: oben die Seitenansicht und unten die beispielhaft zur Hälfte dargestellte Aufsicht mit sechspassiger Basis und

den darüber folgenden sechsseitigen, jeweils um die Hälfte einer Seite gedrehten Ebenen. Als Reliquienbehälter gearbeitet, sind die darin aufbewahrten Reliquien durch die drei vorderen, maßwerkverzierten Fensteröffnungen des Sockels sichtbar, während die übrigen drei Seiten geschlossen sind. Kleine Säulen tragen krabbenverzierte, mit Kreuzblume und Fiale bekrönte Tudorbögen, welche Drillingsfenster überfangen bzw. zwischen diesen auf halber Höhe vor die Ecken gestellt sind. Die Maße des gefertigten Sockels entsprechen dem Entwurf.



Abb. 3 Der nach Vasters' Entwurf gefertigte Sockel für das Statuettenreliquiar des hl. Petrus im Aachener Domschatz – siehe Abb. 2 (Foto: Grimme 1970, Ausschnitt aus Taf. 144).

SO26. Sockel und Krümme des Bischofsstabes für eine Bischofsstatuette bzw. ein Statuettenreliquiar

Restaurierung; Realisation: unbekannt

I. E. 2578-1919 (SS62): Bischofsstatuette, Bleistiftzeichnung

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 61,6 x 38,8 cm / Foto: 25/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig und verschmutzt (Flüssigkeitsränder).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2578-1919, V&A.

- 1 Anhand der Bleistiftzeichnung (I.) einer Bischofsstatuette auf einem sechsseitigen, gotisierenden Sockel – vielleicht ein Statuettenreliquiar, bei dem der Sockel als Reliquienbehälter diente wie beim Statuettenreliquiar des hl. Petrus im Aachener Domschatz (SO25) – wird sehr schön deutlich, dass Vasters bei Restaurierungs- und Ergänzungsarbeiten vorhandene und zu ergänzenden Teile zeichnerisch differenzierte.

Der Bischof ist skizzenhaft und flach dargestellt¹, während der Sockel und die Krümme

¹ In vergleichbarem Stil erscheinen die Reliquienstatuette des Hl. Liborius im Paderborner Domschatz (Silber) vom Anfang

des Bischofsstabes nicht nur detaillierter, sondern auch mit größerem Druck des Bleistiftes gezeichnet wurden. Die dunklen Bereiche kontrastieren mit der rudimentären Darstellung der Figur. Damit hob Vasters die neu zu fertigenden Teile hervor.

Der Bischof wurde nur dargestellt, um sich einen Gesamteindruck zu verschaffen und die Position des Stabes zu verdeutlichen. Zudem dürfte die Andeutung des Bischofs für das Finden des stimmigen Verhältnisses (Proportion) von Figur und neuer Basis hilfreich gewesen sein.

Auch bei anderen im Konvolut belegten Projekten ist das rudimentäre Zeichnen von Vorhandenem zu beobachten (vgl. SO24). Eine wesentlich häufigere Vorgehensweise von Vasters war das Weglassen, d.h. der (vollständige) Verzicht auf die Darstellung von Vorhandenem. Das zeichnerische Verkürzen des Arbeitsprozesses findet sich sowohl bei profanen Arbeiten (vgl. z.B. A10-A12) als auch bei sakralen, etwa dem Entwurf für den Sockel einer Bischofsstatuette (SO27, I.). Dort belegt allein der skizzierte untere Teil des Gewandes und des Bischofsstabes die Verwendung des Sockels.



Abb. 2 Sockel der Statuette Maria mit Kind aus dem Lüneburger Ratssilber. Lüneburg, um 1510. Silber, getrieben, gegossen, teilvergoldet und teilweise bemalt. Maße des Sockels: 13 x 22,9 x 18,8 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.Nr. 74,370 (Foto: Kat. Berlin 1990, Nr. 33, Ausschnitt aus S. 92).

Der Sockel hier (Entwurf I.) lehnt sich an den Figurensockel einer Madonna mit Kind aus dem Lüneburger Ratssilber an.²

2

des 14. Jahrhunderts (Westfalen) sowie eine aus der Ile-de-France stammende Steinfigur eines an das Ende des 13. Jahrhunderts datierten Bischofs. Siehe Lüdke 1983, Abb. 77 (Nr. 78) und Abb. 78.

² Zum Stück vgl. Kat. Berlin 1990, Nr. 34, S. 170-174, Farbtaf. 92; Kat. Berlin 1985, Nr. 32 (S. 37).

Vom Vorbild übernahm Vasters den Aufbau und die Gliederung durch Architekturelemente: die abgetreppte Form mit dem vorgestellten Strebewerk, das alternierend eine und zwei gepaarte Öffnungen mit feinstem durchbrochenem Maßwerk flankiert. Während die gepaarten Durchbrucharbeiten beim Vorbild im Lüneburger Ratssilber jedoch hochrechteckig sind, gestaltete Vasters die Zone mit quadratischen Öffnungen niedriger. Außerdem entwarf er im Vergleich zum Vorbild feineres Maßwerk, das er aus der Kreisform mit eingestellten Rauten entwickelte.

SO27. Sockel für eine Bischofsstatuette
 Restaurierung, Realisation: Ehem. Sammlung Spitzer; ehem. Sammlung Ernest Brummer; zuletzt Galerie Koller, Zürich, 1979

I. E. 2697-1919 (M12A/50): Sockel mit gotischem Maßwerk, Seitenansicht

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift, teilweise gelb aquarelliert

Maße: 14,1 x 16,2 cm

Foto: 20/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig (Farbspritzer).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2697-1919, V&A.

II. E. 2696-1919 (M12A/50): Sockel, Grundriss

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift, teilweise gelb aquarelliert

Maße: 10,5 x 13,4 cm

Foto: 20/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2696-1919, V&A.

In zwei Bleistiftentwürfen mit gelb aquarellierten Profilen hielt Vasters den im Gegensatz zu SO24 und besonders SO25 und SO26 ohne Architekturelemente gestalteten, aber mit gotisierendem Maßwerk (in Kreisen eingeschriebene Vierpässe) verzierten Sockel für eine Bischofsstatuette fest:

Die Seitenansicht des Sockels (I.), auf dem der untere Teil des Gewandes einer Figur (Statuette) und ein vor dessen linken Fuß gestellter Bischofsstab lediglich skizziert wurden, verdeutlicht die Verwendung des Entwurfes: die Ergänzung eines Sockels für eine Bischofsstatuette.

1

3



Abb. 3 Bischofsstatuette mit dem nach Vasters' Entwürfen ergänzten Maßwerk-Sockel. Silber, vergoldet. 16. Jahrhundert und zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Höhe (gesamt): 37,7 cm. Aus der ehem. Sammlung Spitzer und der ehem. Sammlung Ernest Brummer (Foto: Kat. Zürich, Galerie Koller 1979, Lot 180).

Zeichnung II. führt beispielhaft an zwei Seiten den aus einem gestauchten Sechseck entwickelten, komplizierten Grundriss des abgetreppten Sockels vor Augen, der sich in verköpften Profilen zur Maßwerkzone verjüngt. Die Ecken des Trapezes kragen geschwungen mit flacher Vorderseite aus und rahmen an den beiden Breitseiten (Vorder- und Rückseite des Sockels) zwei Kreissegmente sowie an den

2

vier Schmalseiten (Seiten des Sockels) ein Kreissegment – alle Kreissegmente sind nach außen geschwungen. Sich verjüngend und von einem Profil in der Mitte untergliedert, endet diese Form unter der geradewandigen Maßwerkzone, die geschwungen eingefasst ist: An den Breitseiten flankieren zwei große Kreissegmente ein kleines, während sich an den Schmalseiten je zwei Kreissegmente befinden. Im Gegensatz zum unteren Rand sind hier alle Kreissegmente nach innen eingezogen.

Die Darstellung von Schatten in der Maßwerkzone verdeutlicht einen geschlossenen, d.h. nicht durchbrochenen Sockel, der nicht zur Aufnahme von Reliquien bestimmt ist.

3 Die für Spitzer gefertigte, vielmehr kompletierte Arbeit wurde 1979 als Teil der Sammlung Ernest Brummer versteigert.¹

Die sich verzweigende Krümme des Bischofsstabes steht dem Bischofsstab für Leopold Pelldram, Bischof von Trier, nahe, die Vasters nach einem Entwurf von Hugo Schneider fertigte (vgl. SO12). Daher bleibt zu vermuten, dass möglicherweise der Stab der Statuette von Vasters ergänzt wurde.

¹ Spitzer 1891 (I), S. 141 (Orfèvrerie religieuse), Nr. 161 – dort wird die Höhe mit 47 cm angegeben; Spitzer 1893, Lot 161; Kat. Zürich, Galerie Koller 1979, Lot 180: Neben der ehem. Sammlung Spitzer wird dort auf die „Hearst Collection“ verwiesen (S. 267).

SO28. Szenen aus dem Alten Testament für ein Taufbecken

Realisation: unbekannt

- I. E. 3508-1919 (M11C/158): Taufbecken: zentrales Bildfeld: Erschaffung Evas aus der Rippe Adams

Beschriftung (Tinte):

1.

Weißes Papier, Bleistift, grau lasiert, Tinte

Maße: 8,7 x 12,2 cm

Foto: 14/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3508-1919, V&A.

- II. E. 3509-1919 (M11C/158): Sündenfall

Beschriftung (Tinte):

2

Weißes Papier, Bleistift, grau lasiert, Tinte

Maße: 6,1 x 10,9 cm

Foto: 14/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3509-1919, V&A.

- III. E. 3510-1919 (M11C/158): Vertreibung aus dem Paradies

Beschriftung (Tinte):

3

Weißes Papier, Bleistift, grau lasiert, Tinte

Maße: 5,65 x 8,1 cm

Foto: 14/18 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3510-1919, V&A.

- IV. E. 3511-1919 (M11C/158): Kains Brudermord – Kain erschlägt Abel

Beschriftung (Tinte) – die darunter befindliche Bleistiftbeschriftung ist zu verblasst:

4.

Weißes Papier, Bleistift, grau lasiert, Tinte, Gold

Maße: 5,7 x 8,1 cm

Foto: 14/18 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3511-1919, V&A.

V. E. 3512-1919 (M11C/158): Sintflut
(Arche Noah)

Beschriftung (Tinte):

5.

Arche Noa (sic)

Weißes Papier, Bleistift, grau lasiert, Tinte

Maße: 5,6 x 8 cm

Foto: 14/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3512-1919, V&A.

VI. E. 3513-1919 (M11C/158): Noahs
Blöße

Beschriftung (Tinte):

6.

Weißes Papier, Bleistift, grau lasiert, Tinte

Maße: 6,5 x 10,9 cm

Foto: 14/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3513-1919, V&A.

VII. E. 3514-1919 (M11C/158): Turmbau
zu Babel

Beschriftung (Tinte):

7.

Thurmbau Bab[el]

Weißes Papier, Bleistift, grau lasiert, Tinte

Maße: 5,6 x 8 cm

Foto: 14/16 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3514-1919, V&A.

VIII. E. 3515-1919 (M11C/158): Loth und
seine Töchter

Beschriftung (Tinte):

[8]

Weißes Papier, Bleistift, grau lasiert, Tinte, Gold

Maße: 5,5 x 7,5 cm

Foto: 14/16 (M.K.)

Zustand: Das Bildfeld (4,7 x 5,9 cm) ist auf das Blatt montiert. Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3515-1919, V&A.

IX. E. 3516-1919 (M11C/158): Abraham
und die drei Engel

Keine Beschriftung

9.

Weißes Papier, Bleistift, grau lasiert, Tinte, Gold

Maße: 5,5 x 7,5 cm

Maße des Bildfeldes: 4,6 x 6 cm

Foto: 14/15 (M.K.)

Zustand: Das Bildfeld ist auf das Blatt montiert. Das Blatt ist vergilbt, fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3516-1919, V&A.

1-9 Für eine Taufschale überarbeitete Vasters neun nicht von seiner Hand stammende, grau lasierte Bleistiftzeichnungen (I.-IX.) mit alttestamentarischen Szenen: Das Zentrum des Taufbeckens bildet ein querformatiges Achteck mit der Erschaffung Evas aus der Rippe Adams (I.) Dieses wird von einem Ring trapezförmiger Felder mit gerundeter Außenseite umgeben – zwei der Felder, das obere und untere, sind breiter als die übrigen sechs –, sodass eine ovale Schale entsteht. Mit Nummern ordnete Vasters, beginnend im Zentrum, folgende Reihenfolge an: 1. Erschaffung Evas, 2. Sündenfall, 3. Vertreibung aus dem Paradies, 4. Kains Brudermord, 5. Sintflut (Arche Noah), 6. Noahs Blöße, 7. Turmbau zu Babel, 8. Loth und seine Töchter und 9. Abraham und die drei Engel.

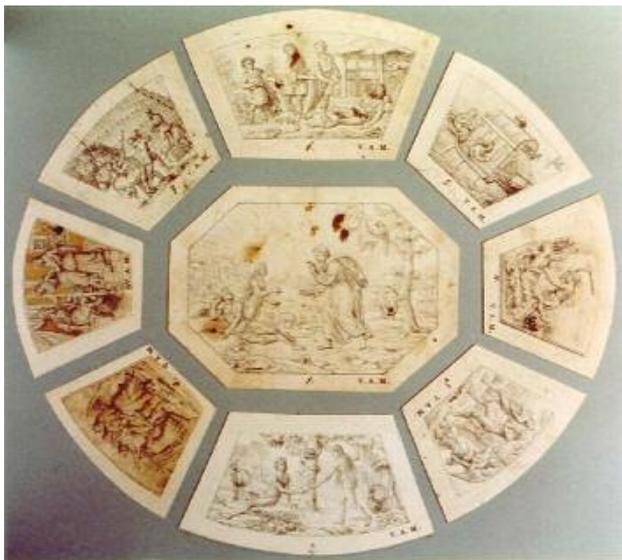


Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 3508-1919 bis E. 3516, V&A – Foto (M.K.) des gesamten Kartons 158.

Die Anordnung der Entwürfe auf einem Karton 10 gibt eine Vorstellung vom Aussehen des Taufbeckens. In welchem Material dieses ausgeführt wurde, ist vollkommen ungewiss; im Konvolut findet sich weder ein Hinweis auf eine Treibarbeit in Silber oder sonstige Silbertechnik, noch auf eine Ausführung mit Bergkristall-Tafeln oder Emailreliefs.

Die Zeichnung des Sündenfalls (II.) wird mit einer Zeichnung von Vasters (ebenfalls Sündenfall) innerhalb der Betrachtung der Taufgarnitur für St. Peter, Aachen, verglichen (siehe SO10a-d, S. 691).

SO29. Krone Richards von Cornwallis,
Krone der Reliquienbüste Karls des Gro-
ßen im Aachener Domschatz

Keine Realisation: Entwurf für die Bewerbung
der Restaurierung

Datierung: 1871

I. E. 2893-1919 (M11B/100): Krone

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, Bleistift, braun, gelb, blau,
grün, rotviolett

Maße: 7,7 x 22,7 cm

Foto: 2/20 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2893-1919, V&A.

Im Dezember 1870 wurde, im Zusammenhang mit dem Gedanken einer Wiederaufrichtung des Deutschen Kaiserreiches, die Frage intensiver diskutiert, ob und wo sich Preußens König Wilhelm I. krönen lassen würde. In Anbetracht des Wunsches, Aachen möge Ort der Kaiserkrönung werden, richtete sich der Blick der Stadtverordnetenversammlung am 7. Februar 1871 auf die mutmaßlich Krone des Richard von Cornwallis und deren Instandsetzung – jener Krone, die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts bei allen Kaiserkrönungen verwendet wurde und die Reliquienbüste Karls des Großen im Aachener Domschatz schmückt.¹

Mehrere Goldschmiede bewarben sich um die Durchführung der Restaurierung, für die 400 Thaler genehmigt worden waren: neben Reinhold Vasters und Martin Vogeno (1821-1888) August Witte (1840-1883), dem schließlich vom Stifskapitel die Instandsetzung übertragen wurde. Diese dauerte laut Joseph Oppenhoff neun Monate und „erst in der Stadtver-

ordnetensammlung am 11. Januar 1872 lag die Krone in ihrem neuen Glanze vor“.²

Wie hart die Konkurrenz bei der Bewerbung war, belegt ein Vergleich der Kostenaufstellungen:



Abb. 2 Ausschnitt der angeblichen Krone Richards von Cornwallis, Reliquienbüste Karls des Großen. Aachen, um 1350, restauriert 1871-1872 von August Witte. Aachen, Domschatzkammer (Foto: Grimme 1968, Ausschnitt aus Abb. 12).

Vasters hatte in seinem *Kostenanschlag für die Restaurierung der Krone Richard von Cornwallis vom 28. Februar 1871*³ einen Gesamtpreis von 400 bis 450 Thalern errechnet. Der Preis umfasste die *Reparatur sämtlicher Edelsteinfassungen, Erneuerung von 28 Stück schadhaften oder später hinzugekommenen, eine neue Feuer Vergoldung sowie die Besorgung von 26 neuen Edelsteinen in altem Schliß, veranschlagt zu Thlr 200, und den Ersatz von etwa 150 bis 160 echter oder schottischer Perlen für den unteren Reifen des Diadems, im Preise von Thlr 200 bis 250.*⁴

Die Kosten von Vogeno sollen sich nach Oppenhoff auf 200 bis 400 Thaler belaufen haben, während er über Wittes Berechnung zu berichten weiß: „Nach dem Kostenanschlag von August Witte sollten an der Krone 150-160 Perlen ergänzt, 15-20 farbige Steine neu beschafft und 30 neu gefaßt werden, was einschließlich Vergoldung 400 Tlr. [Thaler] kosten würde.“ Demnach sah Wittes Planung im Vergleich zu Vasters' vor, acht bis dreizehn Edelsteine weniger zu ersetzen. Vielleicht gab dies den Ausschlag, Witte die Durchführung der Restaurie-

¹ Joseph Oppenhoff, Kaiserkrönung 1871? In: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins (hrsg. von Prof. Dr. Albert Huyskens), 58. Band, Jahrgang 1937: „Es stand aber am 7. Februar 1871 (...) wieder eine Sache zur Beratung (...). Es handelte sich um die vermeintliche Krone Richards von Cornwallis, und es ist nicht ausgeschlossen, daß man mit der Möglichkeit ihrer Verwendung bei der Kaiserkrönung rechnete (...), welche gegenwärtig die Büste Karls des Großen ziert, und mit welcher seit der Mitte des 13. Jahrhunderts die Krönung deutscher Kaiser vollzogen worden sei, auf Kosten der Stadt kunstgerecht restaurieren zu lassen.“

² Dito.

³ Bischöfliches Diözesanarchiv Aachen, BDA-Ala Aachen, Dom 76. Jopek 1990, Anm. 8, wies auf den Kostenvoranschlag hin.

⁴ Joseph Oppenhoff (vgl. Anm. 1) gibt Vasters' summarische Kosten mit 200-400 Thalern an – entweder irrtümlicherweise oder Vasters hatte später seinen Kostenschlag revidiert.

1 rung zu übertragen. Oder der Grund ist in der Ablehnung einer grundsätzlichen Veränderung der Krone zu sehen, wie aus Entwurf I. hervorgeht. Dem Entwurf nach sollten zwischen die großen lilienförmigen Zacken kleinere eingefügt werden. Das Blatt – dieses dürfte nicht mehr als eine Grundlage für die Bewerbung (Kostenvoranschlag) darstellen –, zeigt weder den vordere Zacken mit den römischen Kameen, noch den mit einem Kreuz besetzte Bügel, natürlich auch nicht den von Witte ergänzten Perlenrand.

3 In der Lipperheidischen Sammlung, Kunstbibliothek Berlin, erhielt sich ein Konvolut von kolorierten Zeichnungen, die als Vorlagen benutzt wurden für die in Wien 1864 erschienene Publikation von Kanonikus Franz Bock über die Reichskleinodien.⁵ Unter diesen um 1860 von verschiedenen Künstlern⁶ erstellten Zeichnungen ist eine aquarellierte Darstellung der Krone für die Reliquienbüste Karls des Großen im Aachener Domschatz, die den Zustand vor der Restaurierung wiedergibt. Diese Zeichnung schreibt Jopek Vasters zu aufgrund deren Merkmale – einer bis ins Detail reichenden zeichnerischen Präzision und Korrektheit und einer festzustellenden Schwäche der figürlichen Einzelheiten der Kameen – sowie des Duktus der handschriftlichen Bezeichnung des Blattes: *Deutsche Königskrone (im Schatze des Münsters zu Aachen)*.⁷

Allerdings lassen gerade diese Merkmale, insbesondere aber die Technik der Darstellung, eine aquarellierte Zeichnung, die Zuschreibung an Vasters fraglich erscheinen. Im Vasterschen Konvolut finden sich nur vier aquarellierte Zeichnungen (Aquarelle): Zwei von diesen tragen die Signatur bzw. das Kürzel des Architekten Heinrich Johann Wiethase. In beiden Fällen (siehe B4 und P34) handelt es sich um Reinzeichnungen, die Wiethase für Vasters erstellte.⁸ Die völlige Identität von Duktus und Zeichentechnik der dritten im Konvolut befindlichen aquarellierten Zeichnung (P35) mit den genannten Reinzeichnungen, führte in der vorliegenden Arbeit zur Annahme, auch

vorliegenden Arbeit zur Annahme, auch diese sei im Zusammenhang mit Wiethase zu betrachten, obschon das Blatt eines der wenigen im Konvolut ist, das Vasters' Signatur trägt. Vermutlich sollte die Signatur gerade auf einer nicht von Vasters gemalten, aber doch auf seinem Konzept basierenden Reinzeichnung seine Urhebererschaft unterstreichen.

Die vierte aquarellierte Zeichnung (P52, II., bes. Anm. 5), sehr wahrscheinlich von Vasters, erscheint in völlig unterschiedlichem Mالدuktus und lässt die klare und präzise, überaus saubere Pinselführung von Wiethases Aquarellen vermissen.



Abb. 3 Aquarellierte Zeichnung der Krone für die Reliquienbüste Karls des Großen, vor der Restaurierung 1871. Die Zeichnung wurde Vasters zugeschrieben, dürfte jedoch eher im Zusammenhang mit Heinrich Johann Wiethase zu betrachten sein. Maße: 53 x 42,3 cm. Aachen, um 1860. Berlin, Kunstbibliothek, Lipperheidische Sammlung, Signatur Lipp. Oa 9gv (Foto: Jopek 1999, Abb. 2).

Weitere Zeichnungen im Konvolut weisen auf Bewerbungen für Restaurierungen von Objekten im Aachener Domschatz hin. Es fällt auf, dass in drei von vier Fällen – 1) die hier besprochene Krone, 2) SO13. Bekrönung des Kantorstabes und 3) SO30. Pala d'oro – die Restaurierung nicht von Vasters durchgeführt wurde: Die Pala d'oro etwa wurde wie die Krone von Witte überarbeitet und neugefasst. Nur in einem durch eine Zeichnung im Konvolut belegten Fall war Vasters für die Restaurierung und Ergänzung zuständig, und zwar beim Statuettenreliquiar des hl. Petrus (SO25).

⁵ Jopek 1999, S 259; Anm. 21 mit Angabe des Titels von Bocks Publikation (Die Kleinodien des Heil. Römischen Reiches Deutscher Nation und den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei. Mit kunsthistorischen Erläuterungen von Dr. Franz Bock/Stiftsherr an der ehemaligen Krönungskirche deutscher Könige in Aachen. Wien 1864.)

⁶ Dazu ders., Anm. 22.

⁷ Ders., S. 259.

⁸ Die Kooperation beider existierte bereits um 1865 (vgl. L5), wahrscheinlich aber bereits davor. Zu Wiethase vgl. Kapitel 4.3, S. 64 ff. und Anm. 12.

SO30. Zeichnungen nach den Relieffeldern der Pala d'oro im Aachener Münster
Realisation: unbekannt
Datierung: 1871

I. E. 3626-1919 (M12B/170): Einzug in Jerusalem – erstes Register, links

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Maße: 21,8 x 26,7 cm
Foto: 23/22 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3626-1919, V&A.

II. E. 3624-1919 (M12B/169): Das letzte Abendmahl – erstes Register, Mitte links

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Maße: 22,4 x 27,8 cm
Foto: 23/19 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3624-1919, V&A.

III. E. 3621-1919 (M12B/169): Die Fußwaschung – erstes Register, Mitte rechts

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Maße: 22,5 x 26,9 cm
Foto: 23/17 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3621-1919, V&A.

IV. E. 3629-1919 (M12B/170): Im Garten Gethsemane (Christus am Ölberg) – erstes Register, rechts

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Maße: 21,5 x 27,7 cm
Foto: 23/24 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3629-1919, V&A.

V. E. 3622-1919 (M12B/169): Die Gefangennahme Christi (Judas' Verrat) – zweites Register, links

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Maße: 22,2 x 26,9 cm
Foto: 23/18 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3622-1919, V&A.

VI. E. 3632-1919 (M12B/171): Deesis – Maria als Fürbitterin – zweites Register, Mitte links

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, Bleistift

Maße: 21 x 16,8 cm

Foto: 23/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3632-1919, V&A.

VII. E. 3634-1919 (M12B/171): Deesis Christus der Weltenrichter – zweites Register, Mitte (Mandorla)

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, Bleistift

Maße: 26,5 x 16,7 cm

Foto: 23/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3634-1919; V&A.

VIII. E. 3636-1919 (M12B/171): Der Erzengel Michael – zweites Register, Mitte rechts

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, Bleistift

Maße: 21 x 16,5 cm

Foto: 23/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3636-1919, V&A.

IX. E. 3627-1919 (M12B/170): Erscheinung des verklärten Menschensohnes – drittes Register, links

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, Bleistift

Maße: 20,1 x 23,3 cm

Foto: 23/23 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3627-1919, V&A.

- X. E. 3625-1919 (M12B/169): Christus wird abgeführt – drittes Register, Mitte links

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Maße: 22,2 x 27,6 cm
Foto: 23/20 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 3625-1919, V&A.



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3633-1919, V&A.

- XI. E. 3633-1919 (M12B/171): Die Kreuzigung – drittes Register, Mitte rechts

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Maße: 21,6 x 24,7 cm
Foto: 23/29 (M.K.)
Literatur: unpubliziert

- XII. E. 3630-1919 (M12B/170): Die Frauen am Grabe – drittes Register, rechts

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Maße: 20,1 x 23,9 cm
Foto: 23/25 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 3630-1919, V&A.

- XIII. E. 3635-1919 (M12B/171): Matthäusengel – links oben von der Deesis

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Maße: 10,2 x 10,2 cm
Foto: 23/31 (M.K.)
Literatur: unpubliziert

- XIV. E. 3628-1919 (M12B/170): Lukasstier – rechts oben von der Deesis (die Darstellung ist gekontert)

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Maße: 10,2 x 10,4 cm
Foto: 23/26 (M.K.)
Literatur: unpubliziert

- XV. E. 3623-1919 (M12B/169): Markuslöwe – links unten von der Deesis (die Darstellung ist gekontert)

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier, Bleistift
Durchmesser: 9,8 cm
Foto: 23/21 (M.K.)
Literatur: unpubliziert

XVI. E. 3631-1919 (M12B/171): Johannes-
adler – rechts unten der Deesis

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, Bleistift

Maße: 10,5 x 10,4 cm

Foto: 23/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 13 (links oben) R. Vasters, E. 3635-1919.
Abb. 14 (rechts oben) R. Vasters, E. 3628-1919.
Abb. 15 (links unten) R. Vasters, E. 3623-1919.
Abb. 16 (rechts unten) R. Vasters, E. 3631-1919 –
alle: V&A.

- 1-16 Sechzehn Zeichnungen (I.-XVI.) auf Transpa-
rentpapier lehnen sich an die goldenen Relief-
felder der Pala d'oro im Aachener Münster an,
19 wie die Zusammenstellung der Darstellungen
verdeutlicht – es fehlt die Geißelung Christi.¹
Während heute die Wirkung des Antependi-
ums in der schmucklosen Rahmung sehr
17 schlicht und reduziert ist, war das Aussehen
nach der Neufassung mit Edelstein- und E-
18 mailbesatz im 19. Jahrhundert eine ganz ande-
re. Im übrigen hatten die dort um die Deesis
arrangierten Evangelistensymbole eine andere
Anordnung: Diese ist, wie oben zu sehen, heu-
te (und war damals): 1. Matthäusengel, links
oben (rechts oben), 2. Lukasstier, rechts oben
(links unten), 3. Markuslöwe, links unten
(rechts unten), 4. Johannesadler, rechts unten
(links oben).

Damit entspricht die alte Anordnung einer
Illustration (Rekonstruktion) der Pala d'oro im

¹ Zur Pala d'oro siehe Grimme 1972, Kat.Nr. 23 (mit Angaben zur älteren Literatur), S. 29-30 und Taf. 16-21. – Zuletzt: Wolfgang Cortjaens, Rheinische Altarbauten des Historismus. Sakrale Goldschmiedearbeiten 1870-1918, Rheinbach 2002, S. 209 ff.

1860 erschienenen zweiten Band der „Kunst-
denkmäler des christlichen Mittelalters in den
Rheinlanden“ von Ernst Aus'm Weerth²; die
Anordnung der Relieffelder wurde bei der
Neufassung 1872 also übernommen.



Abb. 17 Pala d'oro. Gold. Aachen, Pfalzkapelle.
Maße: 133 x 180 cm. (Foto: Kat. Hildesheim 1993
(I), Abb. 75).



Abb. 18 „Pala d'oro, im Schatze des Aachener
Münsters. Wiederhergestellt im Auftrag Kaiser
Wilhelm I. von Aug. Witte in Aachen.“³ (Foto:
Bock 1897, Abb. 2).

Die Rahmung der ottonischen Pala d'oro, eine
Stiftung Kaiser Wilhelms I., wurde von August
Witte – und nicht etwa Reinhold Vasters –
1872 durchgeführt.⁴ Es ist anzunehmen, dass
sich Vasters jedoch um den Auftrag bemüht
hatte.

Allerdings kopieren die Zeichnungen im Kon-
volut nicht die Relieffelder der Pala d'oro,
sondern übernehmen lediglich deren Komposi-

² Aus'm Weerth 1860 (II), Taf. XXXIV, S. 91-93.

³ Bock 1897, S. 5, Abb. 2.

⁴ Vgl. Bock 1897, S. 11; Kat. Aachen 1975, S. 9, S. 23, Nr. 44.

tion: Die Darstellungen als solche, die Figuren und Gesichter zeigen entscheidende Unterschiede. Beispielsweise haben alle Gesichter wesentlich lieblichere Züge im Gegensatz zu den statisch wirkenden ottonischen Darstellungen, die Haltung der Figuren ist teilweise korrigiert oder Vasters kontierte die Evangelistensymbole XIV. und XV.

Auch die Illustration im Aus'm Weerth zeigt eine dem Geschmack des 19. Jahrhunderts angepasste Darstellung. Dennoch sind die auf Transparentpapier gezeichneten Felder (I.-XVI.) nicht für die Publikation im Aus'm Weerth entstanden, wie man meinen könnte, respektive dort abgepaust: Neben einem deutlichen Größenunterschied, variieren die Zeichnungen im Konvolut.

Wie dem auch sei, vom 23. Juli 1871 erhielt sich ein Brief von Vasters an Kanonikus Bock⁵, der offenbar Vasters um die Beurteilung von Wittes Kostenaufstellung gebeten hatte:

„Sehr geehrter Herr Canonikus! Den von Witte eingereichten Kosten-Anschlag für Herstellung der ‚Goldenen Altartafel‘ nach vorgelegter Zeichnung find sich, bei guter Ausführung, in den einzeln aufgeführten Kosten nicht zu hoch. Bei gewünschter solider Feuer Vergoldung wäre eine extra Vergütung gerechtfertigt, wenn an der sonstigen Arbeit hierbei nichts geschmälert werden soll. In vorzüglichster Hochachtung, Euer Hochwürden ergebener R. Vasters.“

Wenn auch nicht sicher ist, dass die Zeichnungen tatsächlich für eine Bewerbung dienten, und wenn dem so war, Witte offensichtlich Vasters vorgezogen wurde, der Brief beweist jedoch eines: Vasters genoss das Vertrauen von Kanonikus Bock.

⁵ Bischöfliches Diözesanarchiv Aachen, BDA-Ala Aachen, Dom 76.



Abb. 19 Zusammenstellung der Zeichnungen (I.-XVI.) nach der Pala d'oro im Aachener Münster.

5.18.1 Liste des liturgischen Gerätes (LG): Chronologische Aufstellung historischer sakraler Arbeiten von Vasters

* = durch Entwürfe im Vastersschen Konvolut belegt

1)

1859: Kelch

Realisation: Essen-Werden, St. Ludgerus¹

Silber vergoldet

Höhe: 23,5 cm

Signiert: R. VASTERS FEC

Bezeichnet unter dem Fuß "h I koell-

Mann/IVbILarlo/DeCano"

(gemeint ist Hermann Joseph Köllmann, Pfarrer an St. Ludgerus).

Der Pokal entstand in Anlehnung an einen Entwurf des Kölner Architekten Vincenz Statz von 1854². Den mit „Ganzfiguren“ im Halbreliet – naturalistisch gehalten und nicht im Sinne der Gotik überlang und gedreht – verzierten Fuß sieht Lütkenhaus als relativ ungewöhnlich an.³



Abb. zu Nr. 2 Kelch. Silber vergoldet. Höhe: 23,5 cm. Essen-Werden, St. Ludgerus (Foto: Lütkenhaus 1992, Abb. 72)

2)

*1863/64: Brustkreuz für Jean Theodor Laurent, Bischof von Chersones (SO14)

Realisation: Simpelfeld, Niederlande, Kloster Loreto (Schwestern vorm Armen Kinde Jesu)

Vermutlich 1864 in Mecheln ausgestellt und von Bock vorgestellt.

3)

1864: Heiliges Licht

„Lampe à pied en cuivre doré pour le Saint Sacrement“ im mittelalterlichen Stil. Ausgestellt in Mecheln 1864⁴ und Wien 1865:

Ein am 15. Juni 1865 von Vasters erstelltes „Verzeichnis der nach Wien zum kögl. kais. Museum gesandten Gegenstände“ enthält „No. VIII. [IX] Ein Chorlämpchen stehend in Kupfer vergoldet mit rothem Glas, Thlr.[Thaler] 28--.“⁵. Es dürfte identisch sein mit dem in Mecheln ausgestellten Heiligen Licht.

Das Verzeichnis von Vasters führt insgesamt 12 Objekte auf mit einem Gesamtwert von „Thlr 1583--“. Aus einem Brief von Vasters vom 25. November 1865 an das Museum in Wien geht hervor, dass dies „sämtliche vorräthige Arbeiten“ waren.⁶ Es werden laut Verzeichnis im folgenden genannt (hier Nr. 4-14):

4)

1865 oder davor: „No. I. ein Romanisches Ciborium in Silber vergoldet ganz getrieben freie Handarbeit mit Medaillon auf Emailgrund wiegend 104 Loth preus[sische]. Thlr 550--.“⁷

5)

1865 oder davor: „No. II. Ein Paar Romantische Leuchter in Kupfer vergoldet Thlr. 60--.“⁸

6)

1865 oder davor: „No. III. Eine goth. Monstranz in Kupfer vergoldet, Thlr 203--.“ Offensichtlich war diese Monstranz beim Rücktransport von Wien zu Vasters beschädigt wurde. In dem oben genannten Brief vom 25. November 1865 erbittet er Kompensation für die Kosten der Ausbesserung.⁹

7)

1865 oder davor: „No. III.[IV] Ein reicher goth. Kelch mit Figuren in Relief auf dem Fuße in Silber vergoldet mit reicher Gravur des Fußes nebst Patena + Löffelchen 65 ¾ Loth. Thlr 250--.“¹⁰

¹ Literatur zum Stück: H. Schult, in: Das Münster am Hellweg, 38. Jg. 1985, 71ff; Kat. Unna, 1987, Nr. 7; Lütkenhaus 1992, S. 95-96, Abb. 72, Nr.177; Falk 1994, S. 34.

² Dazu Organ für christliche Kunst, 1857, Nr. 7, Beilage zu Nr. 5 (abgebildet in Lütkenhaus 1992, Abb. 64 und Falk 1994, Abb. 84). Franz Xaver Hellner führte den Entwurf aus: dazu Falk 1994, Abb. 85-86. – Lütkenhaus 1992, S. 90.

³ Lütkenhaus 1992, S. 95.

⁴ Kat. Brüssel 1864, Nr. 1130.

⁵ Archiv des Museums für angewandte Kunst, Wien (ad 361/65).

⁶ Dito. – Vgl. Kapitel 3.3.1, S. 34-35, Anm. 10-12.

⁷ Dito.

⁸ Dito.

⁹ Dito.

¹⁰ Dito.

8)

1865 oder davor: „No. V. Ein goth. Kelch in Silber vergoldet mit reicher Gravur des Fußes nebst Patena + Löffelchen wiegend 46 5/8 Loth. Thlr 110--.“¹¹ (Vielleicht ist der Kelch identisch oder vergleichbar mit Nr. 18 oder Nr. 21, s.u.)

9)

1865 oder davor: „No. VI. Ein goth. Kelch einfach in Silber vergoldet mit Patena + Löffelchen wiegt 38 1/8 Loth. Thlr 70--.“¹²

10)

1865 oder davor: „No. VII. Ein goth. Krankenkreuz in Silber vergoldet mit Emblem der Evangelisten graviert 17 1/4 Loth. Thlr 40--.“¹³

11)

1865 oder davor: „No. VIII. Ein goth. Reliquienkreuzchen in Kupfer vergoldet Emblem der Evangelisten in Relief. Thlr 35--.“¹⁴

Zu „No. VIII.“ (meint IX) siehe oben Nr. 3.

12)

1865 oder davor: „No. X. Ein goth. Weihwedel mit silberner Anna als Griff theilweise vergoldet + versilbert. Thlr 55--.“¹⁵

13)

1865 oder davor: „No. XI. Ein goth. Altarkreuz in Kupfer vergoldet mit Vorrichtung nach Abschraubung des Fußes solches als Fahnenkreuz zu benutzen. Thlr 95--.“¹⁶

14)

1865 oder davor: „No. XII. Eine goth. Chorlampe in Kupfer versilbert mit rothem Glas. Thlr 85--.“¹⁷

15)

***1865:** Bischofsstab für Leopold Pelldram, Bischof von Trier, nach einem Entwurf von Hugo Schneider (SO13)

Realisation: Domschatz Trier

Ausgestellt 1865 im Österreichischen Museum, Wien.¹⁸

16a)

nach 1865: Umgestaltung einer Chormantelschließe von Hans von Reutlingen, Aachen, 1520

Realisation: Aachen, Domschatz, Inv.Nr. G115¹⁹

Silber, vergoldet, Edelsteinbesatz, Email

Durchmesser: 16 cm

Es wird allgemein angenommen, dass Vasters für die Umgestaltung der Chormantelschließe verantwortlich ist. Franz Bock publizierte eine Illustration der Chormantelschließe vor der Umgestaltung – hieraus ergibt sich die Datierung von nach 1865 (Terminus post quem).



Abb. zu Nr. 16a Nach 1865 umgestaltete Chormantelschließe. Aachen, Hans von Reutlingen, vor 1520. Silber, vergoldet, Edelsteinbesatz, Email. Durchmesser: 16 cm. Aachen, Domschatz (Foto: Grimme 1972, Taf. 145).

16b)

Chormantelschließe

Realisation: Hannover, Kestner-Museum, Inv.Nr. Z 48

Silber vergoldet, gegossen, Perlen- und Steinbesatz
Durchmesser: 16 cm.

Anlässlich der Umgestaltung sollen laut Stefan Beissel „ein Dutzend Kopien verfertigt“ worden sein, von denen sich „eine derselben im Kestner-Museum zu Hannover“ befindet.²⁰ Bereits 1887 bei der Übernahme der Sammlung Culemann als Fälschung erkannt, soll Franz Bock dieses „in betrügerischer Absicht“ erstellte modifizierte Duplikat in die Sammlung Culemann vermittelt haben.²¹

¹¹ Dito.

¹² Dito.

¹³ Dito.

¹⁴ Dito.

¹⁵ Dito.

¹⁶ Dito.

¹⁷ Dito.

¹⁸ Echo der Gegenwart, 1865, Nr. 218 (Freitag, 11. August 1865): „Moderne kirchliche Kunst von Aachen im Österreichischen Museum“.

¹⁹ Zum Stück vgl. Grimme 1972, Nr. 115, S. 122, 123, Taf. 145. – Siehe Kapitel 3.3.2, S. 36.

²⁰ Beissel 1909, S. 86 – vollständig zitiert in Kapitel 3.3.2, Anm. 18.

²¹ Zuletzt Kat. Hannover 2001, S. 8, Abb. 3, S. 9, auch Anm. 8; Siehe daneben Richter 1983, S. 70, Abb. 61; Hackenbroch 1986,



Abb. zu Nr. 16b Chormantelschließe. Silber vergoldet, gegossen. Durchmesser: 16 cm. Hannover, Kestner-Museum, Inv.Nr. Z 48 (Foto: Kat. Hannover 2001, Abb. 3).

16c) Ein vergleichbares Stück befand sich einst im Besitz Spitzers.²²

17a)

1866: Reliquienmonstranz mit Reliquien der hll. Katharina, Johannes Baptista u.a. – gestiftet von A(malia) Nütten

Realisation: Aachen, Domschatz, Inv.Nr. G179
Keine Marken, keine Stifterinschrift

Silber, vergoldet

Höhe: 41 cm, Durchmesser des Fußes: 14,7 cm

„Über sechspassförmigem Fuß mit Blattranken ornamentiertem Fuß der sechseckige Schaft. Er trägt das zylinderförmige Ostensorium, das zu beiden Seiten von gotischen Maßwerk begleitet wird und ein vierseitiges Türmchen (...) trägt.“²³ Dieses ist bekrönt mit einer von einer Kreuzblume getragenen Kugel.

17b)

Eine zweite, leicht veränderte Ausführung mit verkürztem Schaft und unverziertem (glattem) Sechspassfuß befindet sich in der Walters Art Gallery, Baltimore (ehemals Sammlung Vasters?). Ab dem Nodus sind die Maße beider Stücke vollkommen identisch. Hier wie dort wurde auf die mit einer umlaufenden Kordel verzierte obere Einfassung des Schauzylinders ein Christuskopf appliziert. Anstelle der Bekrönung der Aachener Monstranz bekrönt der hl. Lukas das Stück.



Abb. zu Nr. 17a (links) Reliquienmonstranz mit den Reliquien der hll. Katharina, Johannes Baptista und anderen. Silber vergoldet. Höhe: 41 cm. 1866 dem Aachener Münster gestiftet (Foto: Grimme 1972, Nr. 179, S. 157).

Abb. zu Nr. 17b (rechts) Reliquienmonstranz. Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.Nr. 57.691 (Foto: Walters Art Gallery).

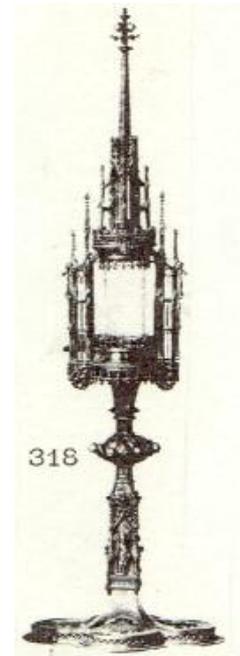


Abb. zu Nr. 17c (rechts) Reliquienmonstranz. Abbildung aus dem Pariser Versteigerungskatalog der Slg. Spitzer von 1893, Lot 318. Höhe: 44,5 cm.

Abb. zu Nr. 17d (links) Reliquienmonstranz. Silber vergoldet. Höhe: 39,2 cm. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum (Foto: Richter 1983, Abb. 52).

S. 169, Abb. 7, Anm. 16 mit Literaturverweisen. – Siehe Kapitel 3.3.2 (Punkt B), S. 35-37, und Kapitel 3.4.1.

²² Hackenbroch 1986, S. 169, Anm. 17 mit Hinweis auf Spitzer 1890 (I), S. 140, Nr. 144, Orfèvrerie religieuse; Abgebildet in Grimme 1972, Abb. S. 123. – Die Chormantelschließe mit der Anbetung der Könige ist auch in: Kat. Spitzer 1893, Lot 350, verzeichnet.

²³ Grimme, 1972, S. 157, Nr. 179.

17c)

Eine dritte, einst Teil der Sammlung Spitzer²⁴ bildende Monstranz (dort als authentische Arbeit geführt) ist mit 44,5 cm etwas höher als die Reliquienmonstranz in Aachen und die reichste der Ausführungen: Der architektonisch gestaltete Schaftsockel ist um einiges höher aufgefasset und mit Figuren ausgestattet, während der Nodus sowie die kreuzblumenförmige Bekrönung mit Perlen besetzt sind.

17d)

Ein viertes Stück befindet sich im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart. Richter sieht eine Entstehung im 19. Jahrhunderts durch goldschmiedetechnische Besonderheiten, etwa in der Gotik „absolut unübliche Schraubverbindungen“ für bestätigt.²⁵ Eine derartige Schraubverbindung findet sich auch am folgenden Kelch (Nr. 18).



Abb. zu Nr. 18 Neogotischer Kelch. Silber, vergoldet. Aachen, Domschatz (Foto: M.K.)

18)

um bzw. nach 1866: Kelch – gestiftet laut Inschrift für Ludwig Pelzer, von seiner Mutter Bernardina Vuellers und seiner Schwester Maria

Realisation: Aachen, Domschatz, ohne Inv.Nr. Inschrift auf einer Silberplatte unter dem Fuß:

Votum immaculatae Deiparae dant pro reditu militis Ludovici Pelzer jurisperiti ex bello a. 1866 mater Bernadina Vuellers et soror Maria.²⁶

Silber vergoldet, gegossen, graviert; Inschriftenplatte unvergoldet

Höhe: 19 cm

Marken: R. VASTERS AACHEN

Auf dem Fußrand ist eine verschlagene Marke „I“(?) und „800“ (Silbergehalt).

Die Inschrift auf einer unvergoldeten Silberplatte unter dem Fuß deutet auf eine Entstehung nach 1866.²⁷ Da ein (abgesehen von der Größe) identischer Kelch für Oberkrüchten, Kath. Pfarrkirche (Nr. 21) 1867 entstand, dürfte der Kelch in Aachen zum selben Zeitpunkt gefertigt worden sein. Die Inschriftenplatte, mit einer großen Schraube in der Mitte befestigt, scheint eine nachträgliche Hinzufügung zu sein. Im Gegensatz dazu ist die von Anbeginn geplante Inschriftenplatte beim Kelch der Erzherzogin Sophia von Österreich harmonisch eingepasst und befestigt (Nr. 56).



Abb. zu Nr. 18 Silberplatte mit der Stifterinschrift unter dem Fuß (Foto: M.K.).



Abb. zu Nr. 18 Marken unter dem Fuß (im Pass über der Stifterinschrift): R. VASTERS AACHEN (Foto: M.K.).

19)

1867: Monstranz – laut Inschrift gestiftet von Klara Bruckner.

Realisation: Bliesheim, Kath. Pfarrkirche St. Lambertus nach einer Vorlage von Friedrich von Schmidt.²⁸

Silber vergoldet; Höhe: 78 cm.

Inschrift unter dem Fuß: regIna sine labe Clarae brVCKner Largient (sic) hoC eCClesiae In bLieshaIM propItIa fortIs paterCInare.

Klara Bruckner war Besitzerin des sogenannten Fronhofs (früher Maria ad gradus in Köln). Ebenfalls auf dem Boden: R. Vasters 1867.

²⁴ Spitzer 1893, Lot 318.

²⁵ Richter 1983, S. 62 (zu allen vier Ausführungen), Abb. 52-55.

²⁶ Die Weihegabe geben der unbefleckten Gottesgebäerin für die Rückkehr vom Militär des rechtsgelehrten Ludwig Pelzer aus dem Krieg 1866 die Mutter Bernardina Vuellers und die Schwester Maria.

²⁷ Falk 1994, S. 34, Abb. 17, datierte 1866.

²⁸ Jopek 1990, S. 377, Anm. 13.

1985 ausgestellt im Pfarrzentrum St. Kilian, Lechenich, vermerkt der Ausstellungskatalog, dass die Monstranz speziell für Bliesheim hergestellt wurde: Im Bogenfries (zu Seiten der Schaukapsel) stehen neben Petrus und Paulus die in Bliesheim verehrten Heiligen Lambertus und Matthias. Im Turm oben finden sich eine stehende Madonna mit Kind.²⁹ Der Fuß ist breit gestreckt. Auf den rautenförmigen Rotuli sind die emaillierten Buchstaben JESUS.



Abb. zu Nr. 19 Monstranz. 1867 von Klara Bruckner gestiftet. Silber, vergoldet. Höhe: 78 cm. Bliesheim, Kath. Pfarrkirche St. Lambertus (Foto: Privatarchiv von Herrn Dr. Karl Stommel).



Abb. zu Nr. 20-21 Zwei neugotische Kelche. Silber, vergoldet. Höhe: 21 cm (links), 20,6 cm (rechts). Oberkrüchten, Katholische Pfarrkirche (Foto: Hackenbroch 1986, Abb. 2, 3).

²⁹ Zum Stück vgl. Kostbarkeiten aus den Kirchen der Erftstadt, Lechenich 1985, Nr. 107.

20-21)

1867: Zwei neugotische Kelche

Realisation: Oberkrüchten, Katholische Pfarrkirche³⁰

Marken: R. VASTERS AACHEN. Der stärker gravierte (rechts) datiert 1867.

Silber vergoldet

Höhe: 21 cm (Nr. 20); 20,6 cm (Nr. 21)

Vermutlich stellte Vasters die Kelche 1869 auf der „Zwanzigsten Generalversammlung der katholischen Vereine zu Düsseldorf“ aus.³¹

22)

vor 1867 (1866?): Bischofsstab für Wilhelm Emanuel von Ketteler, Bischof (1850-1877) von Mainz nach einem Entwurf von Hugo Schneider³²

Realisation: Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum

Messing, teilvergoldet, Perlen, Amethyste und Rubin; Figur des hl. Martin mit Bettler in der Krümme: gegossen.

Höhe der Krümme: 44 cm, Durchmesser: 66 cm

Der Nodus mit vier Rundmedaillons (Halbreliefs) des Bonifatius, Rhabanus Maurus, Willigis und Bardo und Inschriften in Niello.

(siehe SO12, Anm. 2, Abb. 10).

23)

1868: Ursula-Reliquiar mit auferstandenem Christus – laut Inschrift am 16. Juni 1868 von Fried.[rich] Thyssen gestiftet

Realisation: Aachen, Domschatz, Inv.Nr. G184
Inschrift unter dem Boden: AD MDCCCLXVIII d. XVIII da Junii obiit pl. Rev. Dom. L. J. Thyssen paroch. Balkhaus vir de reb. liturg. Bas. B.M.V. Aquisg. perb. meritis Jup. optimi fratris mem. hoc ostens. d.d. Fried. Thyssen.

Silber vergoldet

Höhe: 30 cm (nicht 29 cm wie bei Grimme 1972, Nr. 184)

„Der auf Löwen ruhende Fuß hat die Form einer dreiseitigen Pyramide. Sie ist durchfenstert gearbeitet und wird von drei Tudorbögen und Fialen bekrönt. Aus dieser Architektur entwickeln sich feingliedrige Rundpfeiler, die um einen Reliquienbehälter aus Glas angeordnet sind und einen sechsseitigen gotischen Baldachin tragen. Er dient einer Figur Christi als Sockel. Der Auferstandenen segnet mit der Rechten. Mit der Linken hält er die Kreuzfahne.“³³

³⁰ Zu den Kelchen vgl. Hackenbroch 1986, S. 165, Abb. 2-3.

³¹ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 29 und Nr. 30 (Nr. 22-36: „Arbeiten von R. Vasters in Aachen.“).

³² Jopek 1990, S. 377, Anm. 12 mit Hinweis zum Stab in Mainz: Romanischer Kirchenstab, Kirchenschmuck 11, 1867, S. 27, Beilage 1.

³³ Grimme 1972, S. 160, Nr. 184, S. 390, Taf. 198. – Vgl. zum Stück auch Grimme, Eine neu aufgefundene Arbeit des Aache-

„Das Ursulareliquiar im Aachener Domschatz, eine Kopie des Originals von Hans von Reutlingen im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aus der Zeit um 1500 stammt vermutlich von Vasters (...).“³⁴



Abb. zu Nr. 23
Ursula-Reliquiar,
Silber vergoldet.
Höhe: 30 cm. Aachen,
Domschatz
(Foto: Grimme
1972, Taf. 184).

24)

1868 (?): Zwei neogotische Leuchter

Realisation: Oberhausen-Sterkrade, St. Clemens

Silber

Gesamthöhe: 50,6 cm, Höhe bis Traufschale: 43,4 cm; Durchmesser des Fußes: 17,5 cm; Durchmesser des unteren Nodus: 6,67 cm; Durchmesser des oberen Nodus: 5,3 cm; Durchmesser der Traufschale: 11,8 cm

Marken unter dem Fuß beider Leuchter auf der Verschlussplatte (Eisen): R. VASTER AACHEN.

Zustand: Vom unteren Blattkranz des einen Leuchters sind Teile abgebrochen. Gebrauchsspuren und leichte Beschädigungen sind besonders an beiden Dornen zu finden.

Die schlichten, neogotischen Leuchter erheben sich auf rundem, konisch ansteigenden Fuß mit einer in Vierpässen durchbrochenen Zarge. Zwei unterschiedlich große Nodi, eingefasst von applizierten Blattkränzen, und Profile gliedern den glatten, aus drei Schaftstücken bestehenden Schaft. Die runde Traufschale ist in Zinnen gestaltet.



Abb. zu Nr. 24 Paar neogotische Leuchter. Silber. Höhe. 50,6 cm. Oberhausen-Sterkrade, St. Clemens (Foto: M.K.).



Abb. zu Nr. 24 Marken unter dem Fuß auf der Verschlussplatte: R. VASTER AACHEN (Foto: M.K.).

25-29)

1868: „5 große Monstranzen für verschiedene rheinische Kirchen, in neogotischem Stile im Laufe des Jahres 1868 angefertigt.“³⁵

30)

1868: Versehgefäß nach einem Entwurf von Vincenz Statz

Neben den hier unter Nr. 25-29, Nr. 31, Nr. 32, Nr. 33a und Nr. 34 aufgeführten Stücken erwähnte Bock, dass eine „Reihe (...) mustergültig ausgeführter Kirchengefäße der verschiedensten Art (...) in diesem Jahre [1868] für in- und ausländische Bestellgeber aus der Werkstätte von Reinhold Vasters hervorgingen“.³⁶

Claudia Weiser machte mich auf eine Fotografie eines Ölgefäßes aufmerksam, die Teil des Nachlasses von Domgoldschmied Wilhelm Rauscher, Fulda, bildet und rechts unten den Namenszug „R. Vasters“ trägt³⁷ – aller Wahrscheinlichkeit nach seine Unterschrift. Möglicherweise ist das Versehgerät eines der von Bock angesprochen „Kirchengefäße“.

ner Goldschmieds Hans von Reutlingen und ihre neogotische Kopie in einem Reliquiar des Aachener Domschatzes. Aachener Kunstblätter 43, 1972, S. 297-305; Grimme 1975, Nr. 69, S. 26.

³⁴ Falk 1994, S. 34. Vgl. dazu auch Lütkenhaus 1992, S. 148-149, Abb. 128. – Möglicherweise sind weitere Reliquienstatuetten im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten. Dazu Lütkenhaus 1992, S. 149.

³⁵ Bock (OfchK) März 1869, S. 71. Daneben auch Bock in Echo der Gegenwart, 1869, Nr. 3.

³⁶ Bock (OfchK) März 1869, S. 72.

³⁷ Claudia Weiser wird die Fotografie in ihrer Dissertation über Wilhelm Rauscher voraussichtlich abbilden. Vgl. zu Rauscher Kapitel 4.19.2, S. 108, Anm. 10-11.

Wie sich herausstellte wurde das auf dem Foto dargestellte Stück mehr oder weniger identisch nach einem Entwurf des Architekten Vincenz Statz gefertigt, welcher 1857 im Organ für christliche Kunst (Beilage zu Nr. 4) veröffentlicht worden war.³⁸



Abb. zu Nr. 30 Entwurf von Vincent Statz im Organ für christliche Kunst 1857, Beilage zu Nr. 4, veröffentlicht.

31)

*1868: Monstranz

Realisation: Berlin, St. Michael – am Ende des Zweiten Weltkriegs nach Schlesien ausgelagert (SO1a, b).

32)

1868: Kelch (Festtagskelch), im Zweiten Weltkrieg zerstört, nach einem Entwurf von Friedrich von Schmidt (1825-1891), im Auftrage der Katholischen Gemeinde in Elbing, für den dortigen Pfarrer als Votivgeschenk zum 25-jährigen Jubiläum.³⁹

Der Beschreibung Bocks nach war der Kelch „meisterhaft angefertigt“ worden: Der sechspassige Fuß ist mit den halbfigurig dargestellten Evangelisten, der Jungfrau und der Darstellung der Trinität geschmückt. Zudem weist der Fuß emailliertes Laubwerk auf. Gleiches Email findet sich am Schaft. Nodus und Unterfang

der Kupa sind mit getriebenem und ziselier-tem Ornament ausgestattet.

Elbing (polnisch: Elblac) entwickelte sich im 19. Jahrhundert zum größten Industriezentrum Ostpreußens.

33a)

1868: Paar neoromanische Altarleuchter nach einem Entwurf des Architekten Hugo von Ritgen (1811-1889) – gestiftet von Königin Augusta

Realisation: Eisenach, Sammlungen der Wartburg

Bronze gegossen, vergoldet, mit Schmucksteinen besetzt.

Höhe: 61,5 cm, Fuß: 14,5 cm, Schaft: 28 cm. Die Grundfläche des Fußes bildet ein gleichseitiges Dreieck von 22 cm Seitenlänge, Durchmesser der Traufschale: 17 cm.

Die Leuchter entstanden für die Kapelle der Wartburg im Auftrage der Königin Augusta⁴⁰ nach einem Entwurf des Architekten Hugo von Ritgen, der mit der Herstellung der Wiederherstellung der Wartburg betraut war (1847/89).

33b)

Eine zweite, verkleinerte Ausführung der Leuchter fertigte Vasters offenbar für sich. Sie sind im Versteigerungskatalog von 1909 als romanische Altarleuchter aufgeführt.⁴¹

Die Leuchter waren offenbar so populär, dass Teile, besonders der Fuß, sehr häufig kopiert wurden. Eine deutlich vereinfachte Variation des Leuchters bot Wilhelm Rauscher 1913/14 in seinem Katalog an, bei welcher der Schaft auf nur einen Nodus stark verkürzt erscheint, alle sonstigen Merkmale jedoch beibehalten

⁴⁰ Bock (OfchK) März 1869, S. 72: „Aus der Werkstätte desselben Meisters sind ferner jene romanischen Altarleuchter hervorgegangen, die jüngst im allerhöchsten Auftrage Ihrer Maj. der Königin Augusta für die Capelle der Wartburg in Bestellung gegeben worden sind. Diese Leuchter, vollendete Meisterwerke der Ciselirung und des Gusses, haben eine ungefähre Höhe von 22 Zoll und sind streng den schönsten Original-Leuchtern nachgebildet, wie sie in reicher Auswahl auf der letzten internationalen Ausstellung zu Mecheln ersichtlich waren. Obschon im XII. Jahrhundert vor allen anderen liturgischen Geräthen sich besonders die Altarleuchter zu hoher Vollendung der Formen entwickelt haben, so muss doch hinsichtlich der von Reinhold Vasters vollendeten Lichtträger hervorgehoben werden, dass dieselben, sowohl hinsichtlich ihrer sehr gelungenen Composition, als auch rücksichtlich der gefälligen Dimension und der vollendeten technischen Ausführung mit den mustergültigsten Cereostaten des Mittelalters kühn in Vergleich gesetzt werden können.“; Franz Bock, in: Echo der Gegenwart, 1869, Nr. 3; Kisa 1903, S. 64, Anm. 1: „seine [Vasters] von der Königin Augusta bestellten romanischen Altarleuchter für die Wartburg.“

⁴¹ Kat. Aachen 1909, Lot 359: „Zwei grosse romanische Altarleuchter, kupfervergoldet. Die Köpfe und Klauen von drei Drachen bilden die Füße des Unterteils, welcher sich aus den Leibern der Tiere und s[t]ilisiertem, durchbrochenem Blumenornament zusammensetzt. Der runde Schaft, oben und unten mit abgeflachten Kugeln, ist mit Eichelns besetzt. An der Lichttülle winden sich drei Drachen hinaus. Höhe: 35 cm. 2 Teile.“

³⁸ Zum Entwurf, einer Beschreibung des Versehgerätes, das anscheinend „eine Verknüpfung von Ölgefäß und Hostienbehälter“ ist, und Ausführungen verschiedener Goldschmiede, u.a. Franz Xaver Hellner, vgl. Lütkenhaus 1992, S. 156-158, Abb. 138 (Entwurf V. Statz), Abb. 139 (Versehgerät von Hellner, Kempen, Kramer Museum).

³⁹ Bock (OfchK) März 1869, S. 72.

wurden. Rauschers Angebot schloss ein passendes Kruzifix mit ein.⁴² Daneben wurden Nachbildungen fünf weiterer Stücke offeriert, deren Fuß identisch bzw. sehr ähnlich ist mit dem Fuß der Leuchter in der Wartburg.⁴³ (siehe Nr. 57)



Abb. zu Nr. 33a Paar Altarleuchter, gefertigt von Vasters nach dem Entwurf des Hugo von Ritgen; Bronze gegossen, vergoldet, Schmucksteine. Höhe: 61,5 cm. Eisenach, Sammlungen der Wartburg (Foto: Michael Jacob, Wartburg).



Abb. zu Nr. 33a Fuß (Foto: Michael Jacob, Wartburg, Eisenach).

34)

1868: Vorsatzkreuz (Pacifcale) für Oberpräsident Franz August Eichmann⁴⁴ (29.3.1793-

⁴² Rauscher, Nr. 724 (Leuchter), Nr. 723 (Kruzifix), S. 116.

⁴³ Dazu Rauscher 1913/14, Nr. 532 (S. 74), Nr. 575 (S. 78, beinahe identisch mit Nr. 532), Nr. 563 (S. 77), Nr. 569 (S. 78) mit identischem Fuß, Nr. 549 (S. 76) mit sehr ähnlichem Fuß. Die Vorbilder dieser Nachbildungen sind wahrscheinlich in Verbindung mit von Ritgens Entwurf und/oder Vasters zu betrachten.

⁴⁴ Zu Eichmann siehe: Paul Herre, Oberpräsident und Staatsminister Franz August Eichmann. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte von Ost- und Westpreußen. Jg. 12, 1. Jan. 1938, Nummer 3, S. 35-41.

14.8.1879) anlässlich seines Amtsaustrittes im Auftrag der Bischöfe von Ermeland und Kulm sowie Mitgliedern des Domkapitels dieser Diözesen nach einem Entwurf von Architekt Hugo Schneider.

Kulm und Ermeland (Polen) gehörten seit 1814 zu Preußen (Ostprien).

Gemäß den Angaben von Bock: vergoldetes Silber, ziseliert, Edelsteinbesatz mit Inschrift auf der Rückseite:

Viro illustrissimo praef. prov. prussiae Francisco Augusto Eichmann iustitiae amore et pietatis in deum augendae studio insigni de pace inter ecclesiam remque publicam optime merito grati animi profitendi causa dedecaverunt episcopi et capitula dioec. Warmien. et Culmen. A.D. MDCCCLXVIII.

Das Stück ist laut Bocks Beschreibung in demselben Stil (wie die Leuchter der Wartburg) vom Ende des 12. Jahrhunderts: „Dieses (...) Vorsatzkreuz hat, aus vergoldetem Silber bestehend, eine Höhe von 12 Zoll rhein., und ist von (...) Hugo Schneider (...) entworfen worden. Dasselbe ruht auf viertheiligem Fuss, dessen Flächen mit dem (...) conventionellen Pflanzenwerk des späromanischen Stiles belebt sind. Dieser viertheilige Fuss, der auf kleinen Ständern in Form von phantastischen Thiergestalten ruht, wird durch einen viertheiligen Knauf bekrönt, der, mit gefassten Edelsteinen verziert, auf seinem oberen Theile ein romantisches Pflanzenwerk hervortreten lässt, aus welchem sich der untere Balken des lateinischen Kreuzes erhebt. Die Figur des Gekreuzigten steht nach alttraditioneller Weise (...) auf einem Suppedaneum. Die Körpertheile des Gekreuzigten sind in gegossenem und (...) ciselirtem Silber gearbeitet, wohingegen das (...) Schürztuch, so wie die Haare vergoldet sind. Die vier Ecken der Kreuzbalken sind durch eine reiches *à jour* durchbrochenes Ornament in zierlichen romanischen Formen zu einem breiten Nimbus entwickelt. Auch die drei oberen Kreuzbalken münden hin Weise älterer Pacificalkreuze in Relief gearbeitetes Pflanzenwerk aus, wodurch dem Pacificale eine reiche Ausführung und Durchführung gegeben ist.“⁴⁵

Bocks Beschreibung scheint dem Kruzifix im Aachener Domschatz sehr nahe zu kommen, das eine etwas weniger reiche weitere Ausführung darstellen dürfte. (s.u. Nr. 57, siehe auch Nr. 39).

35)

1869 oder davor: „Romanisches Leuchterpaar, reich mit Edelsteinen besetzt.“⁴⁶

⁴⁵ Bock (OfchK) März 1869, S. 72; ders. in Echo der Gegenwart, 1869, Nr. 3; Kisa 1903, S. 64, Anm. 1: „sein [Vasters] Vorsatzkreuz, ein Geschenk der Bischöfe von Ermeland und Kulm an den Oberpräsidenten Eichmann“.

⁴⁶ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 22.

Die Leuchter und die folgenden Stücke (hier aufgeführt unter Nr. 36-48a) stellte Vasters auf der Zwanzigsten Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands zu Düsseldorf 1869 aus. Bocks Artikel im Organ für christliche Kunst listet u.a. Vasters' Stücke auf (darin Nr. 22-35).

36)

1869 oder davor: Neoromanische Scheibenmonstranz für Franz, Graf zu Stolberg-Wernigerode

„Romanische Monstranz, angefertigt auf Bestellung Seiner Erlaucht Franz Grafen zu Stolberg-Wernigerode. Die Scheibenform der Monstranz ist romanischen Reliquiaren entlehnt, Den runden Krystallbehälter umgeben die Symbole der vier Evangelisten.“⁴⁷

Franz, Graf zu Stolberg-Wernigerode (3.6.1815-7.12.1887), Sohn des nicht regierenden Ferdinand, Graf zu Stolberg-Wernigerode, lebte auf dem schlesischen Besitz in Peterswaldau (Pieszyce, Polen), bei Hirschberg (nicht in der 1539 reformierten Grafschaft Wernigerode (Harz)).⁴⁸

Das Stück war nicht zu ermitteln.

37)

1869 oder davor: „Gothische Monstranz. Ausgeführt im Stile des XIV. Jahrhunderts.“⁴⁹

38)

1869 oder davor: „Romanische Leuchter, nach dem Vorbilde sämtlicher mittelalterlicher Leuchter dieses Stiles in kleinen Dimensionen ausgeführt.“⁵⁰

39)

1869 oder davor: „Romanisches Crucifix, auf einem vor vier phantastischen Tieren gebildeten Ständer.“⁵¹

Wohl vergleichbar mit Nr. 57 (siehe unten).

40)

1869 oder davor: „Gefäße für die heiligen Oele, in einfacher gotischer Durchführung.“⁵²

41)

1869 oder davor: „Zwei silberne Weihwedel mit trefflich gearbeitetem Blatt-Ornament.“⁵³

42-43)

1869 oder davor: „Zwei romanische Rauchfässer, das erste mit einer sehr interessanten architektonischen Durchbildung.“⁵⁴

44)

1869 oder davor: Neoromanisches Ciborium
Realisation: Aachen-Burtscheid, Abteikirche St. Johann-Baptist

Silber, vergoldet

„Ciborium der Abteikirche in Burtscheid, ausgeführt in romanischem Stil. Die ciselirten Ornamente des Prachtgefäßes sind sämtlich sehr flach gehalten, um die Umhüllung des liturgisch vorgeschriebenen *velum ciborii* keine Schwierigkeit zu bereiten. Die zarten Filigranverzierungen des Knaufes bekunden eine vollendete Technik.“⁵⁵

Das Stück wurde 1869 in Düsseldorf auf der Zwanzigsten Generalversammlung der Katholischen Vereine und 1925 auf der Historischen Jahrtausendausstellung in Aachen gezeigt.⁵⁶

Es befindet sich nicht mehr in Aachen-Burtscheid und ging vermutlich im Zweiten Weltkrieg verloren oder wurde zerstört.

45-46)

1869 oder davor: „Zwei romanische Weihrauch-Schiffchen, das erstere mit gravirten, das andere mit ciselirten Ornamenten aus der Thier- und Pflanzenwelt.“⁵⁷

47)

1869 oder davor: Messschelle: „Romanische Klingel, nach einem alten Original gearbeitet. Zwischen stilisirten Pflanzen-Ornamenten sind in durchbrochener Arbeit die Symbole der vier Evangelisten zu ersehen.“⁵⁸

48a)

1869 oder davor: Messpollen

Realisation: Aachen, Domschatz, ohne Inv.Nr. Silber vergoldet, getrieben, gegossen, ziselirt, dunkelblaues, opakes Email (Wappen mit den vergoldeten Buchstaben „A“ (aqua) und „V“ (vinum). Höhe: 17,5 cm

Schriftband: Non in aqua solem (eine Kanne). Sed in aqua sanguine (andere Kanne).

Keine Marken

Literatur: unpubliziert

Auf einem Vierpass mit durchbrochener Zarge erheben sich die kugelförmigen Behälter mit

⁴⁷ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 23.

⁴⁸ Telefonische Mitteilung von Eva-Maria Hasert (Kustodin auf Schloss Wernigerode).

⁴⁹ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 24.

⁵⁰ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 25.

⁵¹ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 26.

⁵² Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 27.

⁵³ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 28.

⁵⁴ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 31.

⁵⁵ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 32.

⁵⁶ Vgl. zu Düsseldorf vorige Anm. Zu Aachen: Kat. Aachen 1925, S. 87, Nr. 114.

⁵⁷ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 33.

⁵⁸ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 34.

Einschnürungen, die ein Schriftband umzieht (s.o.). Der Ausguss, wiederum aus einem Vierpass entwickelt, ist schnabelförmig gespitzt. Auf dem von vier kleinen Buckeln (der vordere über dem Ausguss gespitzt) umgebenen großen Zentralbuckel des Deckels kniet ein (gegossener) Engel, der ein blau emailliertes Wappen hält. Auf dem Wappen der einen Kanne ist ein „A“ für „aqua“ zu lesen, auf der anderen ein „V“ für „vinum“. Der Henkel ist in Gestalt eines geflügelten Fabelwesens gebildet.

Bei den Messpollen handelt es sich sehr wahrscheinlich um die von Vasters 1869 in Düsseldorf ausgestellten, auf die Bock in seinem Artikel im Organ für christliche Kunst hinwies.⁵⁹ Der dort erwähnte Teller ist verschollen.

Die Messpollen sind eng verwandt mit einem Paar im Aachener Domschatz.⁶⁰ Laut Bock sollen diese nach einem Entwurf von Friedrich von Schmidt durch Martin Vogeno gefertigt worden sein und wurden von Kanonikus Nicolaus Startz gestiftet.⁶¹ Bocks Publikation gibt den Terminus ante quem von 1867. Auf dem Fuß des einen Kännchen ist eine nicht bestimmbare Marke.⁶²

Die Messpollen von Vasters dürften nach Vogenos Stücken (bzw. dem Entwurf von Friedrich von Schmidt) als Variation entstanden sein.



Abb. zu Nr. 48a Messpollen. Silber vergoldet, dunkelblaues, opakes Email (Wappen der Engel auf dem Deckel). Höhe: 17,5 cm. Aachen, Domschatz (Foto: M.K.).

⁵⁹ Bock (OfchK) Oktober 1869, S. 226, Nr. 35: „Silberne Messkännchen sammt zugehöriger Schüssel, letztere mit eingravirten Ornamenten gothischen Stiles geziert. Auf den beiden ampullae liest man fortlaufend: Non in aqua solum, sed in aqua et sanguine.“

⁶⁰ Grimme 1972, Nr. 199, Taf. 202.

⁶¹ Bock 1867, S. 134-135. Zu den Messkännchen siehe auch Grimme 1972, S. 169, Nr. 199, S. 394, Abb. 202.

⁶² Zum Stück und dazu Grimme 1972, Nr. 199, S. 169.

48b)

Lütkenhaus schreibt zu Friedrich von Schmidts Entwurf der Messpollen, der sich innerhalb seines Nachlasses im Historischen Museum, Wien, erhielt: „Offensichtlich ist der Entwurf häufiger ausgeführt worden, denn ganz ähnliche Garnituren befinden sich zum Beispiel in Euskirchen, St. Martin [Abb. s.u.], Düsseldorf, St. Lambertus (von Hersch & Moers, Aachen), eben dort, St. Maximilian (...) und im Aachener Domschatz [jene laut Bock von Vogeno gefertigten]. Kleine Veränderungen sind jeweils in den Ornamentformen, bei der Inschrift auf dem Tabletrand, den Darstellungen auf den Rundmedaillons, beim Besatz mit Deckelfigürchen und in der Form der Griffe festzustellen, so daß keine Arbeit dem Entwurf oder einer anderen Ausführung vollständig gleicht.“⁶³

Im Gegensatz dazu muss hier nun festgestellt werden, dass die Messpollen in Euskirchen, St. Martin, mit denen in Aachen (Nr. 48a) mehr oder weniger identisch zu sein scheinen. Vermutlich sind die Messpollen in Euskirchen ebenfalls im Zusammenhang mit Vasters zu betrachten und um 1869 bzw. davor entstanden.



Abb. zu Nr. 48b Messpollen mit Teller. Silber graviert. Euskirchen, St. Martin (Foto: Lütkenhaus 1992, Abb. 133, Kat.Nr. 183).

49)

***nach 1865, wohl um 1870:** Ergänzung des Sockels und Instandsetzung des Statuettenreliquiars des hl. Petrus (SO25)

Realisation: Aachener Domschatz

⁶³ Lütkenhaus 1992, S. 153-154. Zu den Messpollen in Euskirchen, siehe ebenda, Abb. 133, Kat.Nr. 183. Zu von Schmidts Entwurf, Historisches Museum, Wien, Inv.Nr. 140, 30 und 144, 37. – Als Ergänzung der Liste sollten zwei Ausführungen von Franz Xaver Hellner angeführt werden, die eine von 1879 in Sint-Joost-ten-Noode, Belgien, die andere in Viersen, kath. Pfarrgemeinde St. Remigius von 1872. Vgl. Falk 1994, S. 329, 351.

50)

1870: Reliquienostensorium, gestiftet von E. Basten

Realisation: Aachen, Domschatz, Inv.Nr. G169

Höhe: 23 cm, Breite: 9,3 cm

Silber, vergoldet, Bergkristall

Das Reliquienostensorium ist „eine freie Nachbildung des sog. Reliquiars Kaiser Heinrichs aus der Mitte des 12. Jahrhunderts in Paris (Louvre).“⁶⁴



Abb. zu Nr. 50 Reliquienostensorium. 1872 von E. Basten dem Aachener Münster gestiftet. Silber, vergoldet, Bergkristall. Höhe: 23 cm, Breite: 9,3 cm. Aachen, Domschatz (Foto: Grimme 1972, Nr. 169, S. 151).



Abb. zu Nr. 51
Illustration des
Kreuzreliquiars aus
dem 15. Jahrhundert
nach der Restaurie-
rung und Ergänzung
des Fußes (Foto:
Albrecht 1870, S.
373).

51)

1870: Restaurierung und Ergänzung des Fußes eines Kreuzreliquiars des 15. Jahrhunderts

⁶⁴ Grimme 1972, Nr. 169, S. 151 – Zum Stück siehe auch Lütkenhaus 1992, S. 205, Abb. 204.

Realisation: Schloss Neuenstein, Hohenlohe-Museum

„Dieses kostbare Reliquiarum ist nun, auf unsere Veranlassung, durch Herrn Goldarbeiter R. Vasters in Aachen, unter gütiger Leitung des Herrn Kanonikus Dr. Franz Bock, stylgerecht restauriert und ergänzt worden, wie aus nebenstehendem Holzschnitt zu ersehen ist (...).“⁶⁵ Die Restaurierung beinhaltete den Ersatz der Perlen.⁶⁶

52)

1871: Standkreuzfassung für das sog. Brustkreuz Karls des Großen (Inv.Nr. G34)

Nach dem Vorbild des Kreuzreliquiars im Hohenlohemuseum, Schloss Neuenstein (siehe vorherige Ergänzungsarbeit) erstellt – gestiftet von Elisabeth von Preußen.

Realisation: Aachen, Domschatz, im Zweiten Weltkrieg (1941) zerstört

„1871 wurde auf Veranlassung der Königinwitwe Elisabeth von Preußen durch den Aachener Goldschmied Vasters eine Standkreuzfassung der romanischen Kreuzkapsel angefertigt, die eine Kopie jenes Kreuzreliquiars darstellt, das sich im Hohenlohemuseum auf Schloß Neuenstein befindet und in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstand. Um 1870 wurden an diesem Reliquiar die Perlen erneuert und der Fuß neu angefertigt. Es ist dies also zur gleichen Zeit gewesen, in der Vasters seine Fassung für das »Brustkreuz Karls des Großen« herstellte.“⁶⁷



Abb. zu Nr. 52 Für das sog. Brustkreuz Karls des Großen, eine romanische Kreuzkapsel (um 1165, links), das eine wohl ältere Kreuzreliquie enthält (rechts) fertigte Vasters nach dem Vorbild des Kreuzreliquiars im Hohenlohemuseum, Schloss Neuenstein, eine Standkreuzfassung – 1941 zerstört.

⁶⁵ Archiv für Hohenlohische Geschichte. Hrsg. von Joseph Albrecht, Oehringen (Druck der Baumann'schen Officin), 1870, Bd. II, S. 372, 373. – Franconia Sacra, Nr. D27.

⁶⁶ Dazu Grimme 1972, Nr. 34, S. 54.

⁶⁷ Grimme 1972, Nr. 34, S. 54 und Nachtrag zu Nr. 34, S. 401; Zum Brustkreuz siehe auch Grimme, „Die »Lukasmadonna« und das »Brustkreuz Karls des Großen«. In: Miscellanea pro Arte, Festschrift für Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965, Düsseldorf 1965, S. 48–53, bes. S. 53, Anm. 31. – Das Stück ist erwähnt in Rosenberg 1922–28, III, Aachen Nr. 42 (R³ 42), und Scheffler 1973, I, Aachen Nr. 137 (Sch.137).

53)

1871: Chormantelschließe – laut Inschrift ließ der Stifter Frédéric Spitzer ein älteres Mittelstückes neu fassen.⁶⁸

Realisation: Aachen, Domschatz, Inv.Nr. G166 Silber, vergoldet / Durchmesser: 16 cm



Abb. zu Nr. 53 Chormantelschließe mit älterem Mittelstück, 1871. Stifter: Frédéric Spitzer. Silber, vergoldet. Durchmesser: 16 cm. Aachen, Domschatz (Foto: Grimme 1972, Taf. 192).

54)

1871: Chormantelschließe – laut Inschrift unter Verwendung eines authentischen Mittelstückes 1871 neugefasst, gestiftet von Georg von Sachsen-Meiningen.⁶⁹ Die in die Rückseite gravierte Inschrift umläuft das Wappen des Stifters.

Realisation: Aachen, Domschatz, Inv.Nr. G167 Silber, vergoldet
Durchmesser 17,7 cm



Abb. zu Nr. 54 Chormantelschließe, 1871 unter Verwendung eines älteren Mittelstückes entstanden, gestiftet von Georg von Sachsen-Meiningen. Silber, vergoldet. Durchmesser: 17,7 cm. Aachen, Domschatz (Foto: Grimme 1972, Taf. 193).

⁶⁸ Zum Stück vgl. Grimme 1972, Nr. 166, S. 149, 150, Taf. 192 mit korrekter Wiedergabe der Inschrift; Grimme 1975, Nr. 70, S. 26.

⁶⁹ Zum Stück vgl. Grimme 1972, Nr. 167, S. 150, Taf. 193; Grimme 1975, Nr. 71, S. 26.

55)

1871: Reliquienkreuz – laut Inschrift am 18. August 1871, nicht wie bei Grimme 1872, gestiftet von Peter II., Exkaiser von Brasilien⁷⁰

Realisation: Aachen, Domschatz, Inv.Nr. G178 Glas (nicht wie bei Grimme Bergkristall)⁷¹, Silber, vergoldet, Koralle (an den Rotuli am Nodus), in der Vierung die Kreuzreliquie

Höhe: 38 cm, Durchmesser des Fußes: 12 cm

Inscription: Petrus II Dei grat. imper. Brasiliae Bas. B.M.V. Aquens d.d. AD. MDCCCLXXI, XVIII^{VA} d. meris Aug.

Auf rundem Fuß mit durchbrochener Zarge entwickelt sich ein vierseitiger, nach oben verjüngter Schaft, eingefasst von Profilen und in der Mitte mit einem Nodus mit vier kreuzförmige angeordneten Rotuli. Hierauf erhebt sich das Glaskreuz mit lilienförmigen Enden, unten eingefasst von einer Durchbrucharbeit. Vergleichbare Maßwerkarbeiten fassen die Kreuzarme, begleitet von Kreuzblumen in den Zwickeln. In der Vierung befindet sich ein hochrechteckiges, verglastes Ostensorium, das die bezeichnete und mit einem Perlenkranz umgebene Kreuzreliquie sichtbar macht.⁷² Die Rückseite des Ostensoriums wird durch ein Türchen geschlossen mit dem gravierten Bildnis der Vera Icon.



Abb. zu Nr. 44 Rückseite mit der gravierten Darstellung der Vera Icon (Foto: M.K.)

Abb. zu Nr. 55 Reliquienkreuz. Glas, Silber vergoldet, Koralle (Nodus). Höhe: 38 cm, Durchmesser des Fußes: 12 cm. Aachen, Domschatz (Foto: Grimme 1972, Nr. 178, S. 156).

⁷⁰ Grimme 1972, Nr. 178, S.156, 157.

⁷¹ Eine Materialbestimmung ergab, dass es sich entgegen Grimmes Angabe (siehe vorige Anm.) um Glas, nicht Bergkristall, handelt – mündliche Auskunft von Herrn Dr. Georg Minckenberg, Direktor der Schatzkammer Aachen.

⁷² Die Kreuzreliquie stammt aus dem „Noli-me-tangere“-Kästchen. Ein anderer Teil der gleichen Reliquie ist 1804 in den „Talisman Karls des Großen“ gelegt worden (Museumsangaben; vgl. Grimme 1972, S. 157).

56)

1872 oder danach: Kelch – laut Inschrift gestiftet von Franz Joseph I., Kaiser von Österreich (1830-1916) zum Gedenken an seine Mutter Erzherzogin Sophia von Österreich⁷³

Realisation: Aachen, Domschatz, Inv.Nr. G193
Silber, vergoldet, Email

Inschrift auf angeschraubter Platte unter dem Fuß:
A.D^{NI} MDCCCLXXII DIE XXVIII MENSIS MAII
OBIIT SERENISSIMA D^{NA} D^{NA} SOPHIA ARCHIDV-
CISSA AVSTRIAE IN PIAM OPTIMAE MATRIS
MEMORIAM FRANCISCVS JOSEPHVS I. IMPERA-
TOR AVSTRIAE MAIORVM ILLVSTRIVM EX INC-
LYTA GENTE HABSBVRGIA B. MARIAE VIR-
GINVS AQVNSI HVNC CALICEM DONO DEDIT.⁷⁴

Höhe: 21, 5 cm, Durchmesser des Fußes: 16,5 cm

„Der Fuß ist aus dem Sechspäß entwickelt und zeigt sechs Rundmedaillons mit der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, dem Abendmahl, der Geißelung und der Kreuzigung. In den großen Sechspäß ist ein kleinerer eingeschrieben, auf dem zwei Engel das österreichische Wappen unter der österreichischen Krone halten. Der Nodus ist aus gotischen Krabbenblättern mit blau emaillierten Rosetten gebildet. Die Cuppa ruht in einem Fries gotischer Blattformen.“⁷⁵

Die angesprochenen Engel sind mit opakem, rosafarbenem Email en ronde bosse gefasst, das Wappen am sechsseitige Schaft darüber ist in rotvioletter, transluzidem Email.



Abb. zu Nr. 56 Unterseite des Fußes mit graviertem Stifterinschrift in einer montierten Silberplatte (Foto: M.K.).

⁷³ Grimme 1972, Nr. 193, S. 165, missdeutete die Inschrift, die laut ihm „Sophia von Österreich als Stifterin ausweist. Sie stiftete den Kelch in Erinnerung an Franz Joseph I, Kaiser von Österreich, am 28. Mai des Jahres 1872.“ – Es war Sophia, die am genannten Datum starb, Franz Joseph I. starb erst 1916. Zur Inschrift siehe folgende Anm.

⁷⁴ Im Jahre des Herrn 1872 starb am 28. Tag des Monats Mai die höchst ehrenvolle Frau Frau Sophia, die Erzherzogin von Österreich aus dem erlauchten Habsburgischen Geschlecht von hochbedeutenden Vorfahren. In frommem Gedenken an seine beste Mutter gab Franz Joseph I. Kaiser von Österreich diesen Kelch der Aachener Basilika der Jungfrau Maria zum Geschenk.

⁷⁵ Grimme 1972, Nr. 193, S. 165-166. – Zum Stück siehe auch Falk 1994, S. 35-36, Abb. 20, die den Kelch August Witte zuschreibt.



Abb. zu Nr. 56 Kelch, 1872 oder kurz danach gestiftet von Franz Joseph I., Kaiser von Österreich. Silber, vergoldet, teilweise emailliert. Höhe: 21, 5 cm. Aachen, Domschatz (Foto: M.K.)

57)

1872: Altarkruzifix

Realisation: Aachen, Domschatz, ohne Inv.Nr.
Bronze, vergoldet; Kruzifix: Silber teilvergoldet
(Haar, Lendenschurz, Kreuznägeln), rotviolette und dunkelrotviolette Edelsteine

Höhe: 33,2 cm

Literatur: unpubliziert

Das neoromanische Kruzifix dürfte dem nach einem Entwurf von Hugo Schneider 1868 für Oberpräsident Eichmann gefertigten Vorsatzkreuz sehr nahe stehen (s.o. Nr. 34), ist im Vergleich mit diesem (dessen Beschreibung) offenbar aber weniger reich ausgestaltet (ohne Email).

Beim Kruzifix ruht der vierteilige Fuß, dessen Flächen mit Beschlagwerk belegt sind – das Pflanzenwerk steht im übrigen den Entwürfen für den Bischofsstab für Leopold Pelldram, Bischof von Trier (SO12) sehr nahe – auf vier phantastischen Tieren. Der mit Edelsteinen besetzte Nodus (trotz Fassungen sind die Steine zentral durchbohrt und mit Nägeln befestigt) wird von Blattkränzen gesäumt; der obere umfüllt den Schaft, welcher darüber in einer ovalen Platte auskragt. Diese sollte vermutlich besetzt werden (Email?), vielleicht ging der Besatz auch verloren. Die silberne Christusfigur mit vergoldeten Haaren und Lendenschurz sowie vergoldeten Kreuznägeln ist, im Vier-Nageltypus gestaltet, am vierseitigen Kreuz befestigt. Dessen Enden sind mit Blattwerk belegt, während das Kreuz mit einer runden Durchbrucharbeit hinterfangen wird.

Der Fuß des Kruzifixes ist daneben vergleichbar mit dem Fuß der Wartburg-Leuchter (siehe

oben Nr. 33a) – gleichwohl dieser auf vier und nicht wie hier auf drei Fabeltieren ruht und geschlossen ist sowie mit Beschlagwerk belegt und nicht durchbrochen gearbeitet.



Abb. zu Nr. 57 Altarkruzifix. Bronze, vergoldet; Kruzifix: Silber teilvergoldet (Haar, Lendenschurz, Kreuznägeln), rotviolette und dunkelrotviolette Schmucksteine. Höhe: 33,2 cm. Aachen, Domschatz, ohne Inv.Nr. (Foto: M.K.)



Abb. zu Nr. 57 Ausschnitt des Fußes (Foto: M.K.)

58)

1875: Osterleuchter

Realisation: Fritzlar, St.-Petri-Dom, Domschatz

„Kupfer, vergoldet; Steine (Glas, Opale?)

H 115 cm (mit Dorn)

Fritzlar, St.-Petri-Dom, Domschatz

Der reich dekorierte, für die Aufstellung der Osterkerze geschaffene Leuchter wurde nach einem Rechnungsbuch als Arbeit von Vasters 1875 in Fritzlar angekauft: »13. März 1875. Rechnung von R. Vasters, Aachen. Ein romanischer Osterleuchter in Kupfer und vergoldet. 165 (Taler?)« Der Leuch-

ter steht auf drei Drachenfüßen, zwischen denen sich symmetrisches durchbrochenes Blattrankengeschlinge ausbreitet, das mit acht Steinen je Seite besetzt ist (z.T. fehlend). Die Drachenschwänzen spiralg (vgl. Leuchter in Reims, Mitte 12. Jh.; s. Swarzenski, H.: *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, London, o.J., Abb.330). Vier flachkugelige, durchbrochene, mit Steinen besetzte Knäufe und drei runde Schafteile wechseln miteinander ab. Diese Schafteile sind mit gedrehten Bändern geschmückt, die abwechselnd glatt und verziert sind (Halbpalmetten, Halbsterne, Blätter). Die Tropfschale ist von drei Drachen unterfangen und trägt am Rand eine Blattranke. Die durchbrochenen Teile sitzen sich aus punktierten Blättern und Beeren (am Fuß) sowie Drachen (an den Knäufen) zusammen. – Der prächtige neuromanische Leuchter folgt in etwa einem Vorbild wie dem Osterleuchter aus der Abtei Postel (Brüssel, *Musées Royaux*) aus dem 13. Jahrhundert (Falke-Meyer 1983, Nr. 62a-d u. S.11).⁷⁶

Die Leuchter in Fritzlar sind mit den Leuchtern auf der Wartburg vergleichbar (s.o. Nr. 33a).



Abb. zu Nr. 58. Osterleuchter. Kupfer vergoldet, Steinbesatz. Höhe: 115 cm. Fritzlar, St.-Petri-Dom (Foto: Kat. Frankfurt 1987, Nr. 172)

59)

*1877: Kelch

Realisation: Berlin, St. Michael (SO1a)

Laut Chronogramm wurde der Kelch 1877 zum 25-jährigen Dienstjubiläum von Pfarrer Josef Fulde (Weihe 1852) gestiftet. Eine stilistische Anpassung an die Monstranz von 1868 (s.o. Nr. 31) ist im Konvolut durch Detailentwürfe von Emails belegt.

⁷⁶ Hildegard Schulte (Lütkenhaus) in: Kat. Frankfurt 1987, Nr. 172, S. 213, zudem erwähnt auf S. 42, 43.

60)

***1886:** Bischofsstab für den L.B. Anzer, Bischof von Schantung, China (SO11).
Es erhielt sich im Konvolut nur der Entwurf eines Details. Daher könnte es sich hier wie beim Bischofsstab für Leopold Pelldram (SO12) um die Ausführung eines Architektenentwurfes handeln.

61)

***1886:** Brustkreuz für Johann Baptist Anzer, Bischof von Telepte, Schantung, China (SO15)

62)

***1887:** Kelch (SO2a)
Realisation: Aachen, St. Peter, Inv.Nr. M 16
Laut Inschrift von Kaplan Saedler 1887 gestiftet.⁷⁷

63)

***1887-1900:** Kelch (SO2b)
Realisation: Aachen, St. Peter, Inv.Nr. M 17
Von Vasters 1900 gestiftet, laut Inventar 1894/95 (D. II. 19 = nachträglicher Eintrag) für „1.200 Mark“, obwohl der tatsächliche Wert „1.500 Mark“ betragen haben soll.⁷⁸
Einer der beiden Kelche (Nr. 62 oder Nr. 63) „in gotischem Stil“ wurde 1925 in Aachen auf der Historischen Jahrtausendausstellung gezeigt.

64)

***1892:** Taufschale und Taufkanne (SO10a, b)
Realisation: Aachen, St. Peter, Inv.Nr. M 29a, b;
Inventar 1894/95: A 147
Im Konvolut erhielt sich nur die Zeichnung des Sündenfalls in einer hochovalen Kartusche, an der Kanne auf der Wandung ausgeführt.
Das Inventar von 1894/5 (A 147) führt ein zugehöriges Ölgefäß (SO10d, s.u. Nr. 53) auf.
Das Ensemble wurde auf der Historischen Jahrtausendausstellung 1925 in Aachen ausgestellt.
In St. Peter befindet sich ein zweites Ölgefäß (dreiteiliger Ölbehälter, SO10c, s.u. Nr. 65), das, womöglich nur ursprünglich, zur Taufschale und Taufkanne gehören sollte.

65)

***1892:** Dreiteiliger Ölbehälter (SO10c)
Realisation: Aachen, St. Peter, Inv.Nr. M 29c;
Inventar 1894/95: A 151
Im Konvolut erhielt sich ein Bleistiftentwurf, dessen Beschriftung einen Bezug zur Taufschale und Taufkanne in St. Peter suggeriert (s.o. Nr. 64).

66)

***1892:** Ölbehälter mit drei Gefäßen (SO10d)
Realisation: Aachen, St. Peter, Inv.Nr. M 29c;
Inventar 1894/95: A 147
Wohl dieser Ölbehälter wurde zusammen mit der Taufschale und Taufkanne (s.o. Nr. 6364) auf der Historischen Jahrtausendausstellung in Aachen 1925 ausgestellt.

67)

1892: Kelch
Realisation: Mönchengladbach-Bettrath, Herz-Jesu-Pfarrei⁷⁹
Silber vergoldet, Niello, Edelsteine
Höhe: 22,9 cm; Durchmesser des Fußes: 17,9 cm; Durchmesser der Schaftbasis: 4,8 cm; Durchmesser des Nodus: 5,57 cm, Durchmesser der Kupa: 11,6 cm
Marken unter dem Fuß am Rand: R. VASTERS ACH
Der Kelch wurde zur Ausstattung der damals neuen, 1891 fertiggestellten Herz-Jesu-Kirche geschaffen.



Abb. zu Nr. 67 Kelch. Silber vergoldet, Niello, Edelsteinbesatz. Höhe: 22,9 cm. Marken unter dem Fuß: R. VASTERS ACH. Mönchengladbach-Bettrath, Herz-Jesu-Pfarrei (Foto: M.K.)



Abb. zu Nr. 67 Marken: R.VASTERS ACH (Foto: M.K.).

Der sechspassige, konisch ansteigende Fuß mit durchbrochener Zarge ist mit sechs Medaillons (Niello) besetzt, welche von gravierten Ranken überfangen werden. Gravierte Spruchbänder unter den Medaillons bezeichnen diese: Eherne Schlange (Sic habent salutis – In diesem Zeichen werden sie Heil haben), Osterlamm (Ag-nus Pascha), Opferung Isaaks (Cum Isaak im-molatur), Kreuzigung (In cruce salus – Im

⁷⁷ Cortjaens 2002, Nr. K 28; zur Inschrift vgl. SO2a, b, Anm. 1.

⁷⁸ Cortjaens 2002, Nr. K 29.

⁷⁹ Jopek 1990, Anm. 15.

Kreuz ist das Heil), Mechisedech (Sec. ord. Melschesedeck [sic]), Mannaregen (Manna datur patribus – Manna wird den Vätern gegeben).

Die sechseitige Schaftbasis ist mit applizierten Blättern und runden Edelsteinen an den Ecken besetzt. Zwei sechseitige Schaftstücke mit durchbrochenem Blattwerk fassen einen durchbrochen gearbeiteten, gedrückten Nodus ein, der aus Blättern gebildet wird, die rautenförmig von gedrehten Bändern eingefasst werden und versetzt mit Edelsteinen in blattförmig gerandeten Fassungen besetzt sind. Weiterer Edelsteinbesatz findet sich über dem oberen Schaftstück. Die glatte Kupa wird unten von einem Blattkranz eingefasst.

68)

Ein „Kelch, neugotisch, silbervergoldet, Christenserinnenkloster“, wurde 1925 auf der Historischen Jahrtausendausstellung in Aachen gezeigt.⁸⁰

Nach Auflösung des Christenserinnenklosters (Salvatorberg) im 19. Jahrhundert gingen Teile des Kirchenschatzes nach St. Johann-Baptist, Aachen-Burtscheid. Dort befindet sich der Kelch nicht – im Zweiten Weltkrieg gingen große Teile des Schatzes verloren.

Offensichtlich führten verschiedene Arbeiten zu variieren Ausführungen (modifizierten Duplikaten, vgl. Nr. 16b-c, Nr. 17b-d, Nr. 33b), die als Originale ausgegeben wurden.

⁸⁰ Kat. Aachen 1925, S. 87, Nr. 113.

VOR1. Tafelgerät (Salzfass) mit Neptun – Kopie eines Entwurfes aus dem Francesco-Salviati-Kreis – nicht Vasters

I. E. 2711-1919 (M12A/56): Federzeichnung eines Tafelgerätes (Salzfasses)

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte

Maße: 29,3 x 26,9 cm

Foto: 20/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt. Am Gefäßrand der Darstellung sind drei braune Flecken.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, zeitgenössische Kopie eines Entwurfes der Schule von Salviati, E. 2711-1919, V&A.

- 1 Der graphische Zeichenduktus des Blattes (I.) sowie fünf weiterer, homogen erscheinender Blätter (VOR2-VOR5) belegt, dass Vasters diese Zeichnungen nicht selbst erstellte.

- 2 Zeichnung I. kopiert eine im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts entstandene, aquarellierte Federzeichnung¹ der Schule von Salviati, dessen bekanntestes Mitglied Francesco Salviati (1510-1563)² war. Die aus dieser Schule hervorgegangenen Zeichnungen dienten als Vorlagen für Goldschmiede und wurden teilweise in mehreren Exemplaren – erstellt von verschiedenen Händen – verbreitet. Ein Blatt, das

¹ Zeichnung publiziert in Hayward 1976, Taf. 83, S. 346.

² Zur Schule von Salviati vgl. Francesco Salviati in Thieme-Becker, Bd. 29, S. 365; Hayward 1976, S. 143, 144. Zu vergleichbaren Zeichnungen im Stile von Giulio Romano, Francesco Salviati sowie Erasmus Hornick vgl. Hayward 1972, S. 378 ff.

mit Zeichnung I. kopiert wurde, war ehemals in der Sammlung Perman, Stockholm, der größten Sammlung von Zeichnungen der Schule von Salviati.

Eine unter dem historischen Entwurf hinzugefügte, auf I. nicht übernommene Beschriftung erläutert, dass das als Salzgefäß konzipierte Tafelgerät die Form einer Barke hat (*Il basamento di guesta saliera hà dauer di guesto garbo ela saliera aguisa di barcha*). Die gesamte, figürliche Ausstattung – die auf Delphinen reitenden, geflügelten Meerjungfrauen an den Ecken, die geflügelten Meerknaben, welche eine Kartusche mit einem Flussgott halten, nebst dem von Delphinen flankierten Neptun in Jagdpose auf dem Deckel – begleiten das nautische Konzept.



Abb. 2 Schule von Salviati, Zeichnung eines Salzgefäßes. Drittes Viertel des 16. Jahrhunderts. Ehemals Perman Collection, Stockholm (Foto: Hayward 1976, Taf. 83).

Kein im Vastersschen Konvolut befindlicher Entwurf belegt eine konkrete Verwendung von Blatt I., noch der anderen Blätter, die im Zusammenhang mit der Schule von Salviati und Erasmus Hornick zu betrachten sind (VOR2-VOR5).

VOR2. Kanne mit Tritonen- und Nereïdenfries – Kopie eines Entwurfes aus dem Francesco-Salviati-Kreis – nicht Vasters
Herkunft: unbekannt

I. E. 2710-1919 (M12A/55): Federzeichnung einer Kanne

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte

Maße: 41,7 x 24,8 cm

Foto: 20/21(M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, zeitgenössische Kopie eines Entwurfes der Schule von Salviati, E. 2710-1919, V&A.

1

Wie beim Salzfass VOR1 repliziert auch diese Federzeichnung einer Kanne (I.) einen Entwurf von Francesco Salviati bzw. eine nach dessen Entwürfen entstandene historische Kopie. Hat sich im Falle des Salzfasses lediglich ein Entwurf erhalten – die Entwürfe wurden in mehreren Exemplaren als Vorlagen für Goldschmiede verkauft – finden sich für die Kanne mit

Tritonen- und Nereïdenfries sowie mehrerer Masken (auf dem Henkel, am Henkelansatz und am Ausguss) zwei Blätter: das eine im Victoria and Albert Museum, London, die andere im Museum of Fine Arts, Budapest. Letztgenannte bildete Teil der Sammlung des Prinzen N. Esterhazy.¹

2

Das in London verwahrte Blatt wurde oval zugeschnitten, sodass die auf I. dargestellten, den Fuß bildenden Delphine nicht mehr auf zu erkennen sind. Dies suggeriert, dass dem zeitgenössischen Kopisten, der Federzeichnung I. erstellte, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht das Blatt in London, sondern ein anderes Exemplar zur Verfügung gestanden haben dürfte.



Abb. 2 Schule von Salviati, Kopie eines Entwurfes von Francesco Salviati. Kanne dekoriert mit einem Tritonen- und Nereïdenfries. Getuschte Federzeichnung. Maße: 30,1 x 13,3 cm (oval zugeschnitten). London, V&A, Inv.Nr. D. 1399-1889 (Foto: Ward-Jackson 1978, Kat.Nr. 284).

Trotz der graphischen Darstellung von I. erstreckt sich die getreuliche Übernahme aller Details auch auf die Größe der Zeichnung, die damit eine ca. 34 cm hohe Kanne vorführt.

¹ Vgl. Ward-Jackson 1978, Kat.Nr. 284, S. 139, 140.

VOR3. Flasche mit Bügelhenkel und Neptunfries – Kopie eines Entwurfes aus dem Francesco-Salviati-Kreis – nicht Vasters Herkunft: unbekannt

I. E. 2709-1919 (M12A/55): Federzeichnung einer Flasche

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte

Maße: 37,7 x 17 cm

Foto: 20/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Teil des Vastersschen Konvolutes, zeitgenössische Kopie eines Entwurf der Schule von Salviati, E. 2709-1919, V&A.

Die auf Blatt I. als Federzeichnung dargestellte eiförmigen, mit Neptunfries und grotesken Elementen dekorierte Flasche mit Bügelhenkel (I.) ist mit varierten Details stilistisch und konzeptionell identisch mit einem Entwurf, der entweder von Francesco Salviati selbst oder einem in seiner Tradition stehenden Nachfolger (wie Erasmus Hornick) gefertigt wurde. Ward-Jackson deutet darauf hin, dass die seit 1920 im Londoner Victoria and Albert Museum verwahrte historische Zeichnung, eindeutig von derselben Hand erstellt wurde wie eine Gruppe von Entwürfen in einem ebenda ver-

wahrten Album, welche Entwürfe von Francesco Salviati replizieren.¹ Die meisten der 267 Blätter, die das Album umfasst, werden Erasmus Hornick zugeschrieben.

Der aus Delphinen geformte Fuß der Flasche ist beinahe identisch mit dem Fuß der Kanne VOR2, während die zeitgenössische Kopie hier (I.) einen aus grotesken Masken gestalteten Fuß zeigt, der den Einfluss der Brüder Vianen nicht verleugnen kann.



Abb. 2 Schule von Salviati, evtl. Erasmus Hornick, Kopie eines Entwurfes von Francesco Salviati. Flasche dekoriert mit Göttern, Delphinen, grotesken Masken etc. Getuschte Federzeichnung. Maße: 40,3 x 22,5 cm. London, V&A, Inv.Nr. E. 4473-1920 (Foto: Ward-Jackson 1978, Kat.Nr. 287).

Die Verwandtschaft von Blatt I. mit Entwürfen von Erasmus Hornick verdeutlicht ein weiterer im Victoria and Albert Museum verwahrter Entwurf einer Kanne mit figürlichem Fries, mehrteiligem Henkel und grotesken Masken (siehe KA12, Abb. 6)²: Haltung und Position der zentralen Gestalt eines kämpfenden Tritons ist vergleichbar mit dem zentralen Neptun auf I.

¹ Vgl. Ward-Jackson 1978, Kat.Nr. 287, S. 140.

² Zur Kanne siehe Hayward 1976, Abb. 202, S. 356.

VOR4. Saucière mit assimilierter Nautilusform – Kopie eines historischen Entwurfes vermutlich von Erasmus Hornick – nicht Vasters

Herkunft: unbekannt

I. E. 2713-1919 (M12A/56): Federzeichnung einer Kanne

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte

Maße: 27 x 27,1 cm

Foto: 20/26 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2713-1919, V&A.

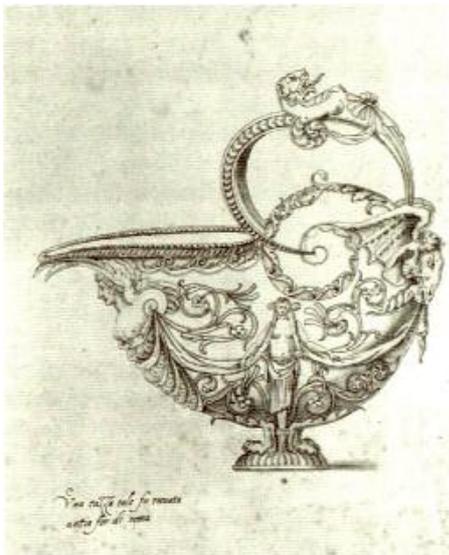


Abb. 2 Entwurf einer „Saucière mit assimilierter Nautilusform“. Getuschte Federzeichnung, Italien, drittes Viertel des 16. Jahrhunderts, vermutlich von Erasmus Hornick. Berlin, Kunstbibliothek (SMPK), Hdz. KB, Kasten 3327 (Bezeichnung und Foto: Mette 1995, Abb. 116, S. 143).

Blatt I. repliziert den Entwurf einer „Saucière mit assimilierter Nautilusform“¹, welcher Teil von vierundzwanzig Blättern in der Kunstbibliothek, Berlin, bildet; ursprünglich dürfte der Codex etwa fünfzig Blätter enthalten haben². Während Mette 1995 die in der Kunstbibliothek, Berlin, verwahrte Vorlage für Blatt I., eine getuschte Federzeichnung, auf Italien, um 1500, datiert, stellte Hayward bereits 1972 deren Nähe zu Zeichnungen in einem im Victoria and Albert Museum, London, befindlichen Codex (vgl. VOR3) fest.³ Die meisten der darin verwahrten Blätter werden Hornick zugeschrieben⁴.

1,2



Abb. 3 Erasmus Hornick, Entwurf einer Kanne mit assimilierter Nautilusform. Um 1560. München, Bayerischer Staatsbibliothek, Codex Monacensis, icon. 199, 51 r (Foto: Kat. Nürnberg 1985, Abb. 104.)

Ein mit der historischen Vorlage von Blatt I. stilistisch und konzeptionell vergleichbarer, um 1560 von Erasmus Hornick gefertigter Entwurf einer Kanne wird in der Bayerischen Staatsbibliothek, München, verwahrt. Auf diesem Entwurf, der Teil eines 60 Blatt umfas-

3

¹ Mette 1995, S. 143, Abb. 116.

² Hayward 1972, S. 378, Abb. 34, Anm. 3.

³ Hayward 1972, S. 378: „They (die Zeichnungen in Berlin) are even more closely related to a (...) codex, now spit up into separate sheets, in the Victoria and Albert Museum. This codex contained some 250 sheets by a number of different masters, including Wenzel Jamnitzer, Erasmus Hornick and others.“

⁴ Dazu Ward-Jackson 1978, S. 141, Nr. 288-307 – London, Victoria and Albert Museum (V&A), Inv.Nrn. 5160- bis 5176-1868, 5229-, 5230-, 5398-1868.

senden Codex bildet, findet sich wie bei der Vorlage für Blatt I. an der Vorderseite der Kanne eine Galionsfigur. Ein weiterer sehr nahestehender Entwurf von Hornick ist im Victoria and Albert Museum, London, zu welchem Hayward anmerkt, dass es ein Merkmal von Hornick ist, unter dem Ausguss oder aber dem Griff einer Kanne eine weibliche Figur im Profil zu platzieren.⁵

Daher dürfte das Blatt in der Kunstbibliothek Berlin eher im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden und ebenfalls im Zusammenhang mit Erasmus Hornicks Schaffen zu betrachten sein.

Derartige Blätter entstanden nicht unbedingt nur als Vorlagen für Goldschmiede, sondern waren gleichfalls Sammelobjekte, die in Kunst- und Wunderkammern kaiserlicher und fürstlicher Sammlungen eingingen⁶, während die nach diesen Blättern entstandenen Kopien im Vastersschen Konvolut aller Wahrscheinlichkeit nach als Vorlagenblätter verbreitet wurden.

Die in das Vasterssche Konvolut eingegangene Kopie (I.) übernahm nicht die auf der Vorlage in Berlin links unten zu lesende Beschriftung: *Una tazza tale fu trovata a ostia for di Roma* (eine in Ostia bei Rom gefundene Tazza).

Wie bei allen übrigen fünf zeitgenössischen Kopien von historischen Vorlagen (VOR1 -3, VOR5-6) wurden hier alle Motive und Einzelheiten der Darstellung in sehr graphischer Manner, aber akkurat, wiedergegeben.

⁵ V&A, Inv.Nr. 5154 – Hayward 1968b, S. 389 (zu Abb. 27).

⁶ Martin Angerer in: Kat. Nürnberg 1985, Abb. 104, S. 132: „Dass diese überzüchtet manieristischen, artifiziellen Gebilde nicht unbedingt als Vorlagen für die dreidimensionale Umsetzung in Material vorgesehen waren, mag der Umstand unterstreichen daß die gebundenen Entwürfe sich bis in kaiserliche und fürstliche Sammlungen zurückverfolgen lassen. Sie waren sammelnswerte Objekte für Kunst- und Wunderkammern, wo sie gleichwertig den ausgeführten Arbeiten aufbewahrt wurden.“

VOR5. Kanne mit Putten und Buketts –
Kopie eines Entwurfes aus dem Francesco-
Salviati-Kreis – nicht Vasters
Herkunft: unbekannt

I. E. 2708-1919 (M12A/55): Federzeich-
nung einer Kanne
Auf der Wandung datiert: 1549
Weißes Papier, Tinte
Maße: 37,9 x 17,1 cm
Foto: 20/20 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist vergilbt.
Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, zeitgenössische Kopie eines historischen Entwurfes, E. 2708-1919, V&A.

den mit Fruchtbuketts zwischen Masken in untere Register hängen. Wie auf der Kopie eines historischen Vasen-Entwurfes (VOR6) findet sich auch hier die Jahreszahl 1549: im unteren Register in der Mitte der Wandung über einem Zungenkranz, der das Gefäß unten schließt und an der Schulter der Vase etwas schmaler wiederholt wird.

Das Beschlagwerkornament am Hals der Vase dürfte auf einen Zusammenhang des Entwurfes mit Erasmus Hornick verweisen, wenngleich hier die manieristischen Elemente weniger stark ausgeprägt sind.

- 1 Der in graphischer Manier dargestellte Entwurf einer Kanne (I.) dürfte einen Entwurf aus dem Francesco-Salviati-Kreis kopieren. Dargestellt ist eine Kanne mit einem aus einem Löwen und einer weiblichen Halbfigur geformten Henkel, mit einer weiblichen Maske am Ausguss sowie einer Satyrmaske am Henkelansatz. Das obere Register der Wandung schmückt ein Puttenfries, an dem Girlanden

VOR6. Vase mit Tugenden – Kopie eines Entwurfes des Francesco-Salviati-Kreises – nicht Vasters
Herkunft: unbekannt

I. E. 2714-1919 (M12A/56): Federzeichnung einer Vase

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Tinte
Maße: 21 x 20,9 cm
Foto: 20/29 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, zeitgenössische Kopie eines historischen Entwurfes, E. 2714-1919, V&A.

1 Auf der zeitgenössischen Kopie (I.) eines historischen Entwurfes einer Vase wurde die Jahreszahl 1549 festgehalten (vgl. VOR5). Sie ist in der Mitte des Fußrandes zu lesen.

Ganzflächig ist die Vase mit Beschlagwerkornamenten verziert, welche an der Schulter von Masken bereichert, mit Girlanden behängt sind bzw. unten, zu Kartuschen geformt, allegorische Darstellungen der Tugenden rahmen: in der Mitte „IUSTITIA“, wie die Schrifttafel darüber verdeutlicht, an die sich rechts „FOR[titudo]“ anschließen dürfte.

Insbesondere das die Kartuschen einfassende Beschlagwerk mit aufgelegten Steinen an den Schnittpunkten verweist auf einen Zusammenhang mit dem Schaffen des Erasmus Hornick.¹

Stilistische Parallelen bestehen allerdings auch zu den Ornamenten des von Hornick beein-

¹ Vgl. einen von Hornick bezeichneten Entwurf in Kat. Nürnberg 1985, Kat. Nr. 388.

flussten Nürnberger Entwerfer Georg Wechter d. Ä. (1526-1586)² und Meistern in der Hornick-Nachfolge wie Paulus II. Flindt (1567-nach 1631)³.

Aus dem Umkreis des Letztgenannten stammt der Entwurf von drei Vasen, deren mit Masken und Buketts verziertes Beschlagwerkornament eine gestalterische Verwandtschaft zur Vase auf Blatt I. erkennen lässt, wengleich die längliche Form ohne Schaft auf das endende 16. und beginnende 17. Jahrhundert verweist.⁴

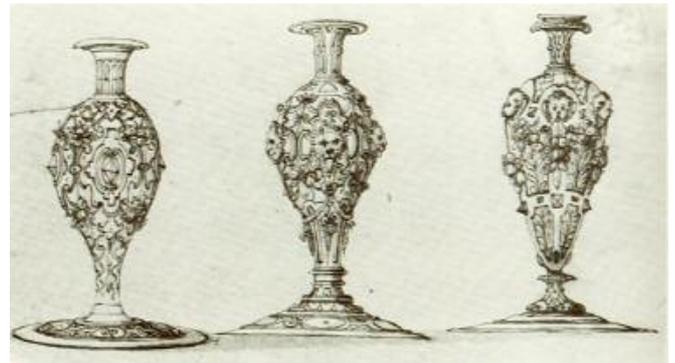


Abb. 2 Entwurf von drei Vasen mit Beschlagwerkornament. Schule von Paul Flindt, Nürnberg (?), um 1600. Amsterdam, Privatsammlung (Foto: Hayward 1979, Taf. 162).

² Zu Georg Wechter d.Ä. (bzw. Georg Wechter I) siehe DA, Bd. 33, S. 17-18; Thieme-Becker, 35. Band, S. 230.

³ Vgl. Kat. Nürnberg 1985, S. 386: Goldschmied, Ornamentstecher und Plakettenkünstler, Sohn des Paulus I. Flindt, der ebenfalls Nürnberger Goldschmiedemeister war. Anfang der 1590er Jahre in Wien; 1601 Goldschmiedemeister in Nürnberg. Sein Monogram PVN ist in Paulus Flindt Norimbergensis oder Nürnbergensis aufzulösen.

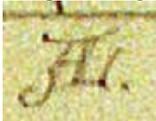
⁴ Vgl. Hayward 1976, Taf. 161, S. 353.

VOR7. Doppelkopf – nicht Vasters
Bleistiftzeichnung des zeitgenössischen
Entwerfers *JAC*

Datierung: evtl. um 1884

I. E. 2766-1919 (M12B/74): Doppelkopf
in Seitenansicht und Aufsicht – nicht
Vasters

Das Blatt trägt die Ligatur (Bleistift): *JAC*



Weißes Papier, Bleistift

Maße: 43,7 x 22,4 cm / Foto: 22/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert

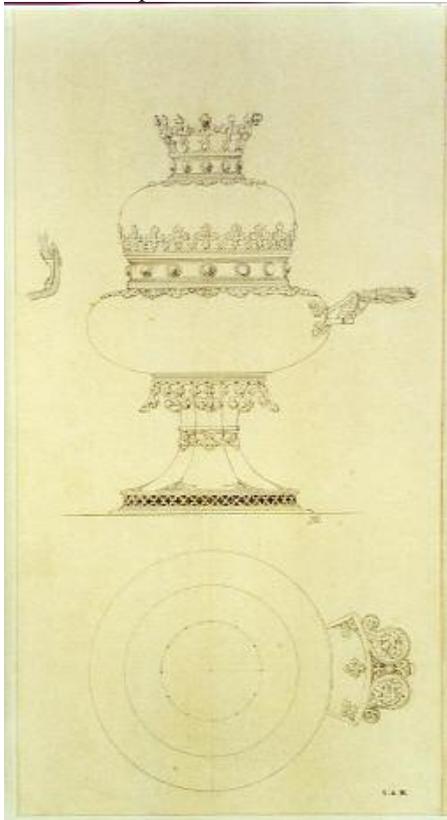


Abb. 1 Entwerfer *JAC*. Bleistiftzeichnung. Teil
des Vastersschen Konvolutes E. 2766-1919, V&A.

Die nicht von Vasters erstellte Bleistiftzeichnung (I.) zeigt einen Doppelkopf in zwei Ansichten: oben die Seitenansicht und unten eine schematisierte Aufsicht. Während bei der zweiten Vorlage eines Doppelkopfes im Konvolut (VOR8) das Material (Maserholz) charakterisiert wurde, wurde es hier nicht näher bestimmt. Nicht nur die Fassungen, sondern der ganze Doppelkopf könnte in (vergoldetem) Silber oder einem anderen Material wie Bergkristall ausgeführt worden sein.

Der zeitgenössische Entwerfer hinterließ rechts unter dem Fuß seine Ligatur *JAC*. Es handelt es sich um denselben Entwerfer, der ein Tabernakel mit thronender Madonna und Kind darstellte (VOR22). Das dort mit 1884 datierte Blatt gibt einen Hinweis auf den Zeitpunkt der Aktivität von Entwerfer *JAC*, sodass der Entwurf hier möglicherweise ähnlich zu datieren ist.

Der Entwerfer konzipierte einen Doppelkopf auf einem sechsseitig mit Graten konisch ansteigenden, in den Schaft übergehenden Fuß, der von einer runden, durchbrochener Zarge (stehende Vierpässe) eingeleitet wird, welche mit gedrehten Bändern gerahmt ist. Die Seiten des Fußes beginnen über der Zarge in Dreipässen, während die Zwickel in Rauten ornamentiert sind. Den Übergang von Fuß und Schaft bestimmt ein mit einem Blattkranz unterfangenes Profil. Sich über diesem leicht erweiternd, endet der Schaft in einem Ring – auch dieser ist mit einem gedrehten Band belegt –, von dem ein nach außen geschwungener Blattkranz herabhängt.

Der gedrückt kugelige Unterbecher mit deutlich größerem Durchmesser als der gewölbte Oberbecher endet in einem von gedrehten Bändern eingefassten Gefäßrand, der von Blattkränzen gesäumt ist. Der halbkugelige Besatz (Edelsteine ?) ist gleichfalls von gedrehten Bändern gerahmt. Den Oberbecher besetzt eine als breiter Blattkranz gestaltete Krone, die unten von einem dem Gefäßrand gleichenden Band eingeleitet wird, das wie dort von einem (identischen) Blattkranz gesäumt wird.

Die Aufsicht verdeutlicht mit konzentrischen Kreisen die im gleichen Maß verjüngten Durchmesser des Unter- und Oberbechers sowie dessen Bekrönung. Das Blattmotiv der Blattkränze wird an der Handhabe wiederholt, die außen in zwei gekonterten Besatzstücken endet, welche fischblasenartig von gedrehten Bändern eingefasst sind.

Mögliche Gründe, wieso das Blatt Teil des Vastersschen Konvolutes bildet, sind:

1. eine von *JAC* erstellte Reinzeichnung eines von Vasters stammenden Konzeptes,
2. eine Vorlage, nach der Vasters ein Stück fertigte, oder
3. Entwurf I. dokumentiert Vasters' Interesse an der Arbeit eines zeitgenössischen Kollegen.

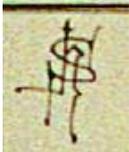
VOR8. Doppelmaserkopf mit Hund – nicht Vasters

Federzeichnung des zeitgenössischen Entwerfer AS (?)

Realisation: unbekannt

I. E. 2767-1919 (M12B/74): Doppelkopf in der Seitenansicht und diverse Detailansichten – nicht Vasters

Monogrammiert (Tinte) mit ligierten Buchstaben, die ein S und eventuell ein A beinhalten:



Weißes Papier, Tinte

Maße: 44 x 35 cm

Foto: 22/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt. Am linken Rand oben ist ein Flüssigkeitsrand.

Literatur: unpubliziert

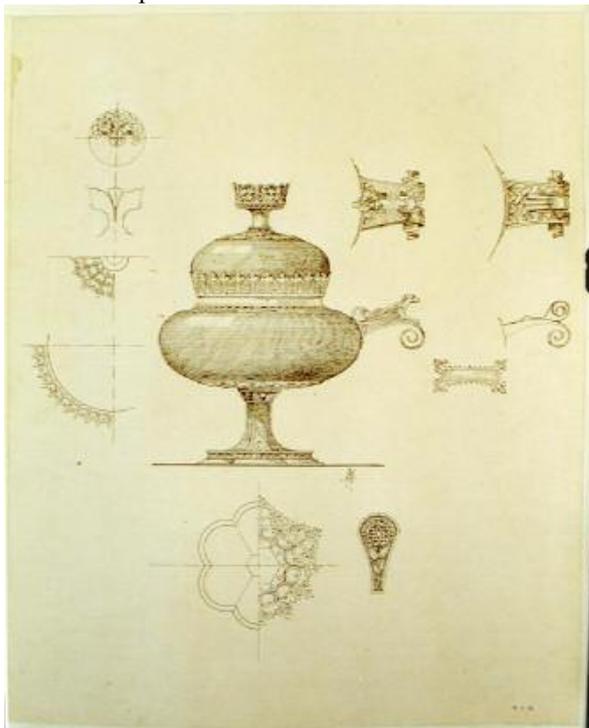


Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, Entwurf eines Doppelmaserkopfes, E. 2767-1919, V&A.

1 Der Entwerfer bzw. Zeichner der Federzeichnungen eines Doppelkopfpokals (I.), auf dessen Handhabe ein Hund lagert, monogrammierte das Blatt kunstvoll rechts unter der Gesamtansicht in ligierten Buchstaben. Während von der Ligatur deutlich ein „S“ zu erkennen ist, ist es schwer, die übrigen Liniengebilde zu deuten: möglicherweise ein „A“.

Neben der das komplette Stück zeigenden Seitenansicht hielt der Entwerfer diverse Einzelheiten in verschiedenen Ansichten fest.

Das Stück erhebt sich auf einem sechspassigen, bei der Ausführung vermutlich in (vergoldetem) Silber gefertigten Fuß mit schrägem Rand, über dem die (durchbrochene?) Zarge in Abständen mit x-förmigen Kreuzen belegt ist. Die mit Blumen verzierten Passfelder – rechts unten verdeutlicht in der Aufsicht – verjüngen sich im Schaft und stoßen kantig aneinander. Den Schaft schließt ein Ring von Blättern, über dem ein sternförmiges Ornamentgitter – unten in einer halben Schemazeichnung beispielhaft veranschaulicht – den unteren, gedrückt halbkugeligen Unterbecher aufnimmt, dessen Form und Material (Maserholz) und Struktur in einer sehr feinen waagerechten Schraffur mit kurzen Diagonalschraffen dargestellt wurde.

Der Gefäßrand, eingeleitet von einem Ornamentkranz – dieser ist am linken Rand unten verdeutlicht –, wiederholt das Motiv der Zarge und endet in einem glatten, sich leicht verjüngenden Lippenrand, über dem der kleinere, ebenso flachrunde Oberbecher ansetzt. An dessen Ansatz ist ein durchbrochener Kranz aus Dreiecken mit eingeschriebenem Dreiblatt, zwischen denen Blätter auf langen Stielen stehen. Den Oberbecher bekrönt ein als Krone hochragender Fuß (links oben veranschaulicht eine Schemazeichnung eine zentrale Blüte) über kurzem, sechskantigem, glattem Schaft, den ein Gitterwerk rahmt, welches am rechten Blattrand an zweiter Stelle von unten schematisiert wurde.

An der breitesten Stelle des Unterbechers setzt die unten eingerollte Handhabe, der Angriff, an, welcher hinter einer eingerollten Ranke in einem halbfigurigen Hund endet. Eine Auf- und Untersicht, rechts oben nebeneinander dargestellt, verdeutlichen Form und Zier des Angriffs, während am rechten Rand darunter eine Alternative angeboten wird, bei welcher der Hund durch eine nach oben gerollte Schnecke ersetzt wird.

Form und Fassung des Doppelmaserkopfes (I.) gleichen Stücken aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhundert. Eine Ähnlichkeit besteht z. B. zu einem in Nürnberg gefertigten Doppelmaserkopf in Visingsö, Schweden.¹ Im Vergleich zu diesem ist die auf I. konzipierte Fassung wesentlich reicher.

¹ Zum Stück siehe Kohlhaussen 1967, Nr. 246, Abb. 269, 270.



Abb. 2 Hochfüßiger Doppelmaserkopf mit vergoldeten Silbermontierungen. Nürnberg, zweites Drittel 15. Jh. Höhe: 19,5 cm, Durchmesser (am Fuß): 9,3 cm. Visingsö (Schweden), Brahekirche (Foto: Kohlhaussen 1968, Abb. 269).

Wie für den Entwurf des Doppelkopfes VOR7 kommen auch hier mehrere Gründe in Betracht, wieso die Federzeichnung in das Vasterssche Konvolut einging: eine von As (?) erstellte Reinzeichnung eines Konzeptes von Vasters, eine Vorlage von AS (?) für ein Stück, das Vasters fertigte oder das Blatt dokumentiert einzig Vasters' Interesse am Schaffen eines zeitgenössischen Kollegen bzw. Architekten.

VOR9a, b. Kanne und Becken – nicht Vasters

Herkunft und Realisation: unbekannt

I. E. 2699-1919 (M12A/51): Kanne und alternativer Henkel

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, grau lasiert (übertuscht)

Maße: 37,7 x 29,5 cm / Foto: 20/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr fleckig und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2699-1919, V&A.

II. E. 2700-1919 (M12A/51): Viertelsegment eines Beckens (Aufsicht) und zwei Querschnitte (durch Karyatide und Kartusche)

Beschriftung (Bleistift) – in der rechten unteren Ecke in einer fremden Handschrift: *Vermeil*

Braunes Papier, Bleistift

Maße: 36,7 x 28,4 cm / Foto: 20/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr fleckig und beschmutzt.

Literatur: unpubliziert

Im Konvolut erhielten sich zwei Bleistiftzeichnungen für ein Ensemble von Kanne (I.) und Becken (II.) im Stile des 17. Jahrhunderts, die nicht Vasters zeichnete. Zum einen sprechen der Zeichenduktus und das Tuschen der Schattierungen dagegen, zum anderen ist auf Entwurf II. (untere rechte Ecke) in einer fremden, schwungvollen und verspielten Handschrift das Wort *Vermeil* zu lesen.

Insbesondere aber die virtuose figürliche Darstellung belegt die Hand eines unbekannt

Zeichners: Die Maske am glockenförmigen Fuß der Kanne, Satyrmasken, die eine Rollwerk-Kartusche auf der Wandung des unten eingeschnürten, ei-förmigen Korpus flankieren, eine weitere Satyrmaske am Henkelansatz eines alternativen Henkels links am Blattrand, besonders aber der Putto am Henkelansatz und das weibliche, halbfigurige Mischwesen an der Verbindung von Henkel und Gefäßrand sowie und ein weiblicher Kopf am Hals der Kanne führen eine spartanische, aber um so mehr grandiose Meisterschaft der figürlichen Darstellung vor Augen. Bei dieser wurde beinahe ausschließlich durch das Tuschen der Schlag Schatten die Formen der Körper und figürlichen Details ausgearbeitet.



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2700-1919, V&A.

Vasters war zwar ein exzeptioneller Entwerfer von Formen und Ornament, seinen Figurendarstellungen jedoch haftet immer eine unbeholfene, beinahe linkische Unvollkommenheit an. Die Körperlichkeit seiner Figuren ist wenig ausgebildet und undefiniert, häufig bis zur Androgynität reichend.

Die bei der Kanne vorgeführte Zier wird beim Becken wiederholt, wie die Masken, geflügelten Mischwesen sowie Rollwerk-Kartuschen und mit Fruchtbuketts bereichertes Schweifwerk.

In welcher Beziehung und ob überhaupt die Entwürfe von Kanne und Becken zu Vasters stehen, ist ungewiss.

VOR10-12. Drei Entwürfe von Tellern – nicht Vasters

Herkunft und Realisation: unbekannt

I. E. 2715-1919 (M12A/57): Teller in zwei Ansichten

Beschriftung (Bleistift):

No 2852

Louis XV 800/

ciselirt 1000 200 Gramm
60 krk [Unzen]

Hellbeiges Papier, Bleistift

Maße: 29 x 21,2 cm

Foto: 20/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und im linken unteren Viertel etwas verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

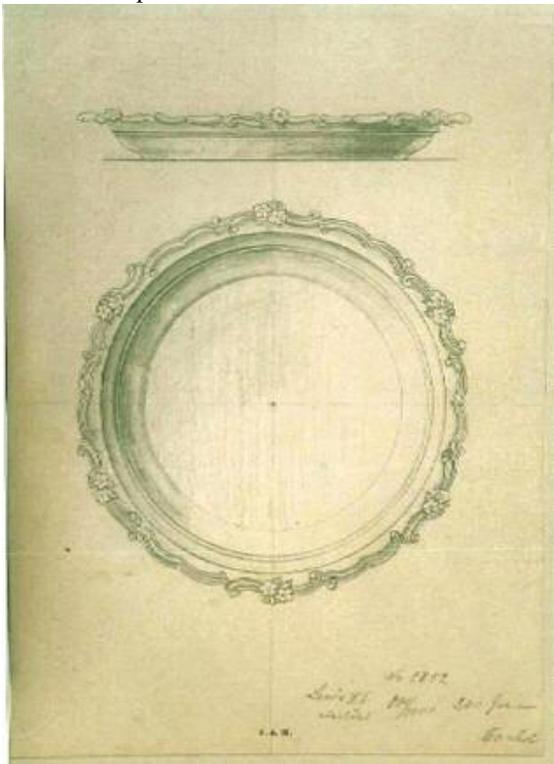


Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2715-1919, V&A.

II. E. 2717-1919 (M12A/57): Teller in zwei Ansichten

Beschriftung (Bleistift):

Renaissance

geprägt

130 Gramm

33krk [Unzen]

Beiges Papier, Bleistift

Maße: 29,2 x 21,7 cm

Foto: 20/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

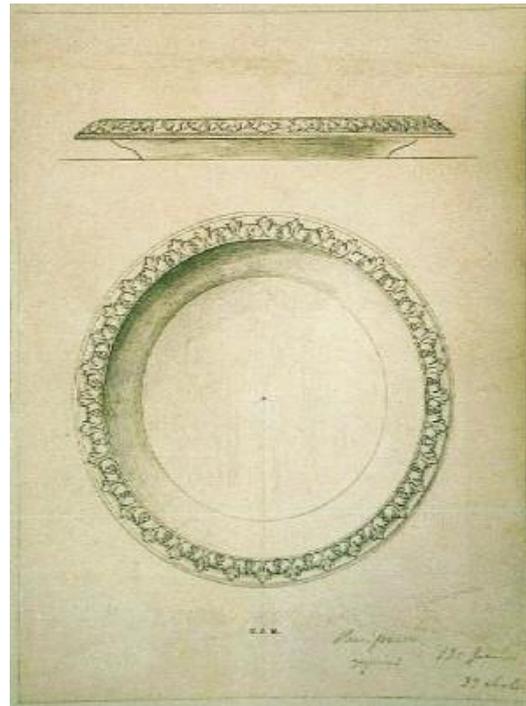


Abb. 2 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2717-1919, V&A.

III. E. 2684-1919 (M12A/48): Teller in zwei Ansichten

Beschriftung (Bleistift):

800/

1000

129 Gramm

krk 39 [Unzen]

Graues Papier, Bleistift, grau, braun, schwarz koloriert

Maße: 28 x 22,5 cm / Foto: 20/1 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

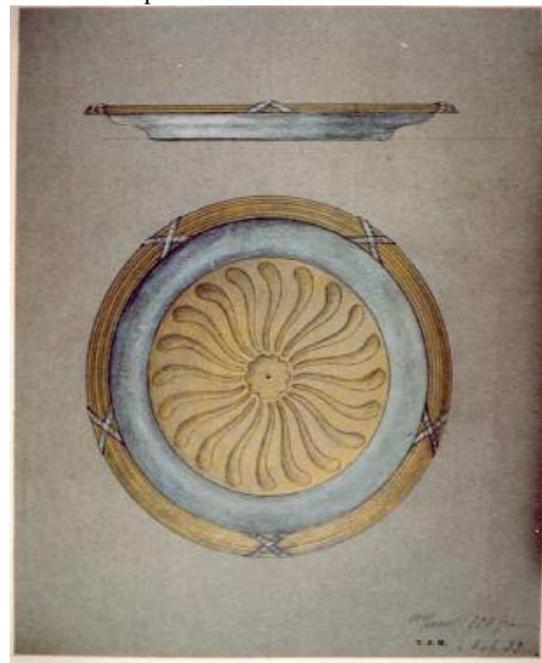


Abb. 3 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2684-1919, V&A.

Teil des Vastersschen Konvolutes bilden drei annähernd gleich große Zeichnungen von Teller, die offenbar aus ein und derselben Quelle stammen. Alle Blätter zeigen den jeweiligen Teller in der Seitenansicht (oben) und Aufsicht (unten) und auf jedem Blatt sind jeweils rechts unten die Angaben des Metallgehaltes sowie dem Gewicht sowohl in Gramm als auch Unzen vermerkt.

Bei der Quelle der Blätter dürfte es sich um den Katalog eines Goldschmiedes oder einer Zeichenakademie¹ handeln: Hinweis hierauf gibt Blatt I. (VOR10), auf dem über den oben genannten Angaben die Objektnummer *No.* 2852 festgehalten wurde. Außerdem ist auf diesem Blatt die stilistische (*Louis XV*) und technische (*ciselirt*) Seite des Teller beschrieben, ebenso wie auf Blatt II. (VOR11) mit *Renaiss[ance]* und *geprägt*.

- 1
 - 2
 - 3
- Lediglich auf Blatt III (VOR12) wurden keine zusätzlichen Angaben gemacht. Dieses Blatt unterscheidet sich des weiteren von I. und II. dadurch, dass es als einziges auf grauem Papier koloriert dargestellt wurde, I. und II. hingegen sind Bleistiftzeichnungen.

Jeder Teller führt beispielhaft einen Stil vor Augen: Während der *Louis XV*-Teller (I.) mit einem Rosen- oder Barockrand ausgestattet ist, ziert die Fahne des *Renaiss[ance]*-Tellers (II.) ein Blattkranz. Der dritte Teller (III.) schließlich, dessen konzentrisch geriffelte Fahne mit von fünf gekreuzten Metallbändern in gleichen Abständen belegt ist und dessen Spiegel von einer flächenfüllenden Sonne verziert wird, deren Strahlen aus gewellten Godronen gebildet werden, führt ein Beispiel der Gotik vor.

¹ Die Idee, es könne sich hierbei um die Zeichenakademie Hanau handeln, konnte nicht bewiesen werden.

VOR13. Marktbrunnen von Lübeck – nicht Vasters

Illustration des Entwurfes von Hugo Schneider für die *Concurrenz im April 1871*

I. E. 2580-1919 (SS62): Druck des Entwurfes, Brunnen, Markt in Lübeck

Beschriftung (Bleistift):

*Entwurf zu einem Brunnen
für den Marktplatz zu Lübeck
mit dem ersten Preis gekrönt
bei der Concurrenz im April 1871*

*H. Schneider
Aachen 1871*

Beiger Karton, braunfarbiger Druck

Maße: 78,7 x 53,5 cm / Foto: 24/18 (M.K.)

Zustand: Der Karton ist mürbe, die rechte Ecke unten ist abgebrochen.

Literatur: unpubliziert

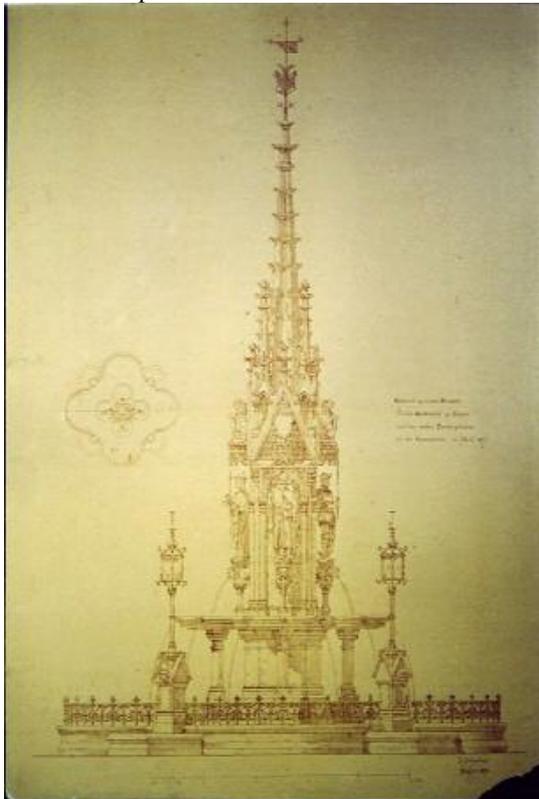


Abb. 1 Illustration des Entwurfs des Marktbrunnens von Lübeck, für den Hugo Schneider im April 1871 den ersten Preis auf der *Concurrenz* gewann. Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2584-1919, V&A.

- 1 Laut Karton (I.) zeigt der Druck den von Hugo Schneider (1841-1925) für eine *Concurrenz* erstellten *Entwurf zu einem Brunnen für den Marktplatz zu Lübeck*. Ende 1870 hatte die Lübecker Stadtwasserkunst den Wettbewerb ausgeschrieben, den Schneider im April 1871 gewann. 1873 wurde das Brunnenmonument in
- 2

der Mitte des Lübecker Marktplatzes fertiggestellt.¹

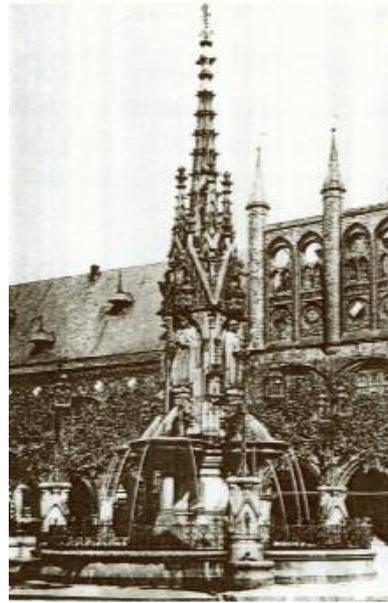


Abb. 2 Lübecker Markt, Brunnenmonument, entworfen von Hugo Schneider, 1873 vollendet. Zeitgenössische Fotoreproduktion (Foto: Brix 1981, Abb. 297).

Eine berufliche Beziehung zwischen dem in Kassel geborenen Schneider, der von 1861-64 am Ausbau des Kölner Domes beteiligt war, und Vasters bestand spätestens seit 1865, als Vasters nach dem Entwurf von Schneider den Bischofsstab für Leopold Pellgram, Bischof von Trier, fertigte und vor 1867 nach einem weiteren Entwurf des Architekten einen vergleichbaren Bischofsstab für den Dom zu Mainz (siehe SO13). Während diese Entwürfe nicht ins Konvolut eingingen bzw. sich erhielten, bildet der signierte und mit *Aachen 1871* datierte Entwurf eines Turmziboriums Teil des Vastersschen Konvolutes (VOR14) und ein anderer (Ostensorium) wird Schneider zugeschrieben (VOR18). Allerdings ist ungewiss, ob Vasters Ausführungen nach den beiden Vorlagen erstellte.

Schneider war zwischen 1865-74 als Privatarchitekt in Aachen niedergelassen. Angesichts seiner in das Konvolut eingegangenen Entwürfe kann davon ausgegangen werden, dass Vasters über die berufliche Zusammenarbeit hinaus am Schaffen Schneiders interessiert war.

¹ Zu Schneider siehe Thieme-Becker, 30. Band, S. 194; Zum Brunnenmonument siehe Michael Brix, Nürnberg und Lübeck. Denkmalpflege, Stadtpflege, Stadtumbau. München 1981, S. 248-249.

VOR14. Turmziborium – nicht Vasters
Federzeichnung des Architekten Hugo
Schneider

Datierung: Aachen 1871

I. E. 2580-1919 (SS62): Turmziborium
Das Blatt ist unter der Zeichnung signiert und da-
tiert (Tinte):

H. Schneider
Aachen 1871

Weißes Papier, Tinte, grau aquarelliert

Maße: 50,2 x 34,8 cm

Foto: 24/20 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert

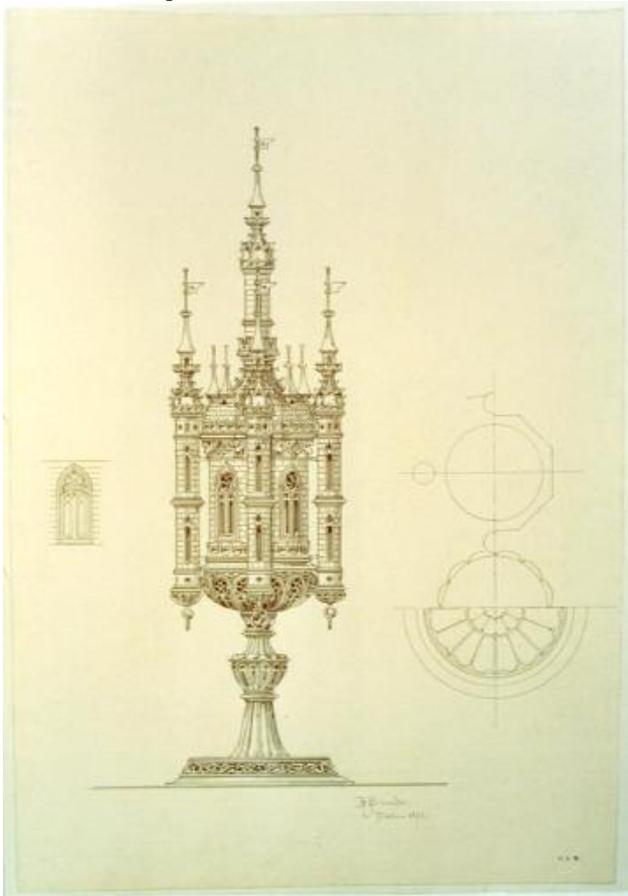


Abb. 1 Hugo Schneider, aquarellierte Federzeichnung eines Turmziboriums. Signiert und datiert: H. Schneider, Aachen 1871. Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2580-1919, V&A.

Die in den Schatten grau aquarellierte, von Hugo Schneider signierte und mit *Aachen 1871* datierte Federzeichnung (I.) dürfte zu Lebzeiten von Vasters in das Konvolut gelangt sein. Eine Zusammenarbeit von Reinhold Vasters und dem Architekten Hugo Schneider (1841-1925) ist beim 1865 gefertigten Bischofsstab für Leopold Peldram, Bischof von Trier, be-

legt (vgl. SO13). Schneider war 1864 bei Friedrich von Schmidt in Wien – auch von dem späteren Freiherrn von Schmidt gingen Zeichnungen in das Vasterssche Konvolut ein –, wirkte zwischen 1865 und 1874 als Privatarchitekt in Aachen, baute eine Reihe von Kirchen in der Rheingegend und im benachbarten Holland und war 1879 und 1910 als Professor und Lehrer an der Kasseler Akademie beschäftigt. Neben seinem Hauptwerk, dem neogotischen Ausbau des Glockenturmes vom Aachener Münster, schuf Schneider einige Brunnen, u.a. den Marktbrunnen in Lübeck (1873), von dem sich gleichfalls eine Illustration des „auf der Concurrenz im April 1781 mit dem ersten Preise gekrönt[en]“ Entwurfes im Konvolut erhielt (siehe VOR13).¹ Daneben wird ihm in der vorliegenden Arbeit der Entwurf eines vergleichbar dargestellten Ostensoriums (VOR18) zugeschrieben.

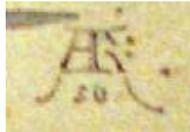
Es bleibt offen, wo die Ausführung des Turmziboriums verwahrt wird und ob diese Vasters oblag. Allerdings muss die Ausführung nicht zwangsläufig mit Vasters in Zusammenhang stehen. Der Entwurf mag auch lediglich sein Interesse an der Arbeit von bzw. seinen Kontakt mit Schneider belegen.

¹ Zu Hugo Schneider vgl. VOR13, Anm. 1.

VOR15. Turmziborium – nicht Vasters
 Kolorierte Zeichnung von Entwerfer AR
 mit dem Stempel von Domgoldschmied
 Wilhelm Rauscher, Fulda
 Datierung: 1856

I. E. 2737-1919 (M12B/65): Turmziborium

Das Blatt ist rechts neben dem Fuß des Ziboriums mit den ligierten Buchstaben *AR* und darunter 56 signiert und datiert (Tinte):



Beschriftung (Tinte) – nicht von Vasters' Hand:

Nr. II

In der Mitte unter dem Fuß befindet sich der violette Stempel der Firma:

W. Rauscher
Domgoldschmied
FULDA

Beiges Papier, Bleistift, gelb, braun, grün, schwarz aquarelliert

Maße: 59,4 x 34,4 cm

Foto: 21/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde achteckig zugeschnitten. Es ist leicht vergilbt und fleckig (Farbspritzer und Stockflecken).

Literatur: unpubliziert

1

Der mit den ligierten Buchstaben *AR*¹ signierte und mit [18]56 datierte Entwurf eines Turmziboriums (I.) – das Blatt ist zudem mit dem Stempel von Domgoldschmied Wilhelm Rauscher, Fulda, versehen – gehört dem Vastersschen Konvolut an.

In welchem Zusammenhang die Zeichnung mit Vasters zu betrachten ist, lässt sich nicht sagen: Diese könnte aus Interesse an der Arbeit eines zeitgenössischen Kollegen Teil des Vastersschen Konvolutes geworden sein oder auf die Zusammenarbeit mit einem Architekten hinweisen, d.h. Vasters hatte das Ziborium (I.) ausgeführt. Schließlich könnte der Entwurf auch erst nach der Versteigerung von Vasters' Nachlass 1909 in das Konvolut gelangt sein. Daher ist auch ungewiss, aber zu vermuten, dass Vasters den Entwurf von Wilhelm Rauscher erhielt.

Trotz des Rauscher-Stempels findet sich das Turmziborium nicht in Wilhelm Rauschers

Bestell-Katalog²; offenbar war das Stück vor 1913/14 aus dem Programm genommen worden.



Abb. 1 Entwerfer *AR*. Aquarellierte Zeichnung. Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2737-1919, V&A.

¹ Laut mündlicher Angabe von Claudia Weiser (vgl. Kapitel 4.19.2, Anm. 12) gibt es weder einen „A.R.“ in Wilhelm Rauschers Familie noch einen Mitarbeiter mit den Initialen in seiner Werkstatt.

² Englischsprachige Ausgabe von 1913/14 (Rauscher 1913/14).

VOR16. *Details vom Ciborium in Rees, St. Mariä Himmelfahrt – nicht Vasters*
Aus einer Publikation stammende kolorierte Zeichnung (?)

I. E. 2770-1919 (M12B/76): Details vom Ziborium in Rees

Keine Beschriftung

Überschrift in Druckbuchstaben (Bleistift):

Details vom Ciborium in Rees

Beiges Papier, Bleistift, gelb, orange, braun aquarelliert sowie rot und dunkelblau

Maße: 41,2 x 52,5 cm

Foto: 22/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig (Stockflecken).

Literatur: unpubliziert

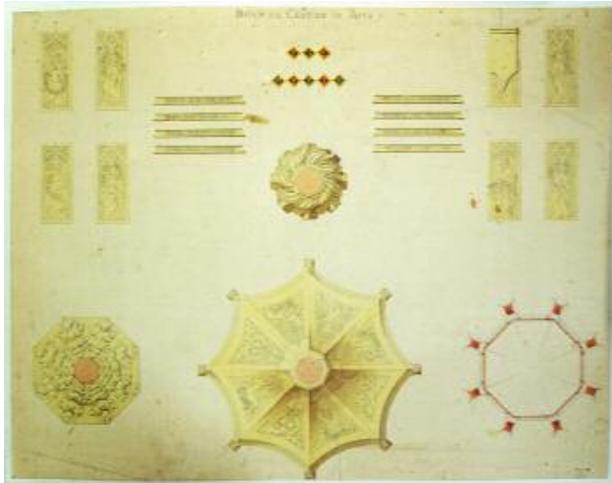


Abb. 1 Zeichnung der *Details vom Ciborium in Rees*, Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2770-1919, V&A.

Das mit „Details vom Ciborium in Rees“ betitelte Blatt (I.), zeigt nicht alle Teile des 1396 datierten Reeser Ziborium in St. Mariä Himmelfahrt; es fehlt der Aufbau in Form eines gotischen Turmhelms.

Dargestellt sind dagegen oben links und rechts die acht auf die Kuppelwandung gravierten Seligpreisungen¹. Diese umschließen in der Mitte oben die mit abwechselnd blauen und rotem Email verzierten acht Rautenfelder des Nodus, auf denen die Buchstaben AVE MARIA zu lesen sind. Das Email ist heute am Ziborium in Rees vollständig verloren; der

¹ Die Seligpreisungen sind stilistisch von den Kölner Rathausfiguren abgeleitet. Das Ziborium gehört „zu den in Köln um 1400 entstandenen Werken, in denen sich der Einfluß des von Burgund ausstrahlenden weichen Stiles deutlich spiegelt.“ Perpeet-Frech 1964, S. 35, mit Hinweis auf E. Trier, die Prophetenfiguren des Kölner Rathauses. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch 15, 1953, S. 79, 85, 99f.

Zeichner des Blattes scheint jedoch noch Spuren ehemals vorhandenen Emails beobachtet zu haben.

Darunter findet sich die Stifterinschrift auf der Zarge des achtseitig eingezogenen Fußes² und wiederum darunter verdeutlichen zwei Aufsichten die Form des Nodus sowie Zier und Form des Fußes, der rechts mit einem Schema ergänzt wird, während links der Kuppelrand mit dessen Ornament dargestellt ist.

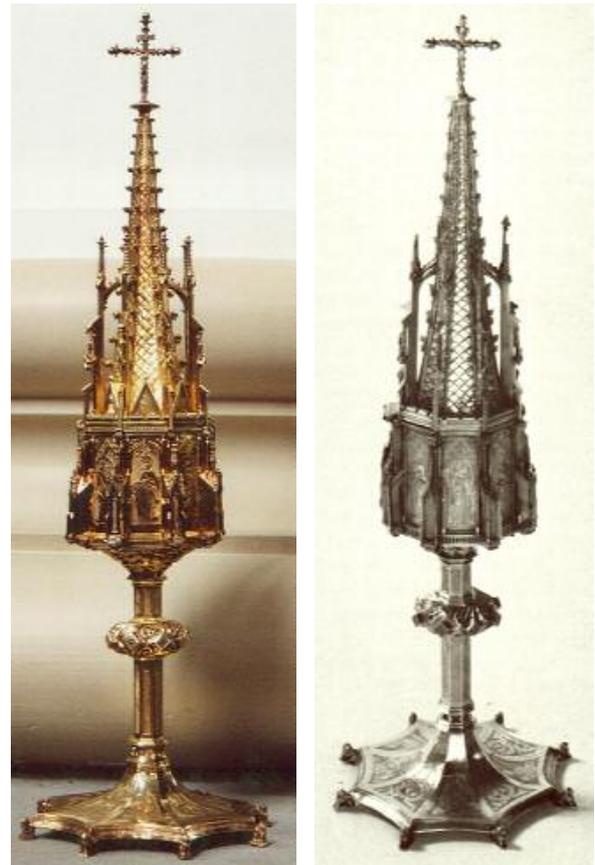


Abb. 2 (links) Turmziborium. Kupfer vergoldet, ehemals vorhandenes Email (Nodus) verloren. Datiert: 1396 (laut Stifterinschrift). Höhe: 64,5 cm. Rees, St. Marien (Foto: M.K.).

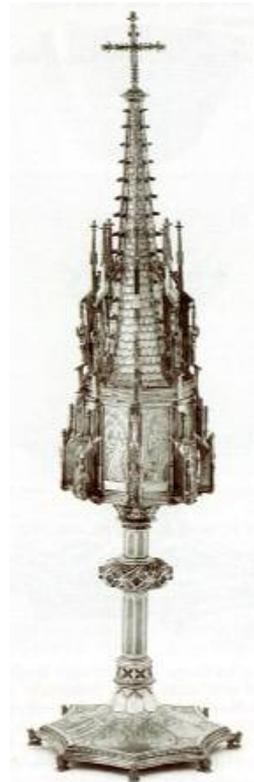
Abb. 3 (rechts) In fälscherischer Absicht erstellte Kopie des Turmziborium von Rees. Silber vergoldet, gegossen, graviert. Zwischen 1855 und ca. 1885. London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. 835-1891 (Foto: Kat. Essen 1976, Nr. 55).

Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte das die Details des Turmziboriums in Rees zeigende

² ANNO + DI [domini] + M + CCCXCVI + V + PP / MARTII + OBIIT + JOHANNES + DE + / COLONIA + CANONICUS + REYSSSENSIS + ET + EIUS + BONIS + PROCURATUM + EST + HOC + VAS + CUIUS + ANIMA + REQUIESCAT + CUM + OMNIBUS + IUSTIS + IN + SANCTA + PAEE + AMEN (sic).

Blatt (I.) aus einer Publikation stammen bzw. für eine Publikation bestimmt gewesen sein.³

- 3 Im Victoria and Albert Museum, London, befindet sich eine in fälscherischer Absicht erstellte Kopie des Ziboriums von Rees. Im Unterschied zum Original wurde diese nicht in vergoldetem Kupfer, sondern vergoldetem Silber mit etwas geringerer Größe ausgeführt, die Stifterinschrift wurde fortgelassen sowie die Anzahl der Krabben am Turmhelm reduziert. Zwischen ca. 1855 und 1885 entstanden, diente eine Gipsvorlage als Vorbild; das Ziborium von Rees gehört zu einer Gruppe von Kunstwerken, die, in Gips abgeformt, als Vorbilder verbreitet wurden und Kunsthandwerkern zur Verfügung standen.⁴
- Bereits 1852 war das Ziborium von Rees auf der von Bock veranstalteten mittelalterlichen Kunstausstellung in Krefeld gezeigt worden.⁵
- Es ist ungewiss, ob auch Blatt I. bei der Erstellung der Fälschung als Vorlage benutzt wurde und ob die Fälschung im Zusammenhang mit Vasters' Schaffen zu betrachten ist.



- 4 Ein weiteres, mit dem Ziborium in Rees mehr oder weniger identisches Stück befindet sich in Bocholt, St. Georg. Falk sieht es im Zusammenhang mit einer Restaurierungstätigkeit von Franz Xaver Hellner, gleichwohl das Ziborium unter dem Fuß die Signatur „F. X. Hellner fecit, Kempen/Rhein“ trägt, und datiert das Ziborium in Bocholt auf um 1400.⁶

Abb. 4 Ziborium. Angeblich um 1400 und von Franz Xaver Hellner restauriert. Unter dem Fuß die Signatur „F. X. Hellner fecit, Kempen/Rhein“. Bocholt, St. Georg (Foto: Falk 1994, Abb. 126).

³ Die These, das Blatt stamme aus dem bzw. war bestimmt für das Werk von Ernst Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, Leipzig 1860-1868 (siehe folgende Anm.) konnte nicht bestätigt werden. Darin befindet sich zwar eine Seitenansichtszeichnung des Ziboriums (Aus'm Weerth 1857 (I.), Taf. V, 2.), nicht aber eine Blatt I. entsprechende Darstellung der Details. – Der in Bleistift geschriebene Titel von Blatt I. erinnert an die Beschriftungen der Tafeln im Organ für christliche Kunst. Doch auch darin ist das Blatt nicht abgebildet.

⁴ Kat. Essen 1976, Nr. 55, S. 57: „Daß sich der Goldschmied am Gips orientierte, wird durch die Tatsache erhärtet, daß er sein Ziborium ebenfalls ohne Spitzgiebelchen am Helmsatz ausgeführt hat, wie es auch die große farbige Vorzeichnung (Kunstabibliothek, Berlin, Sammelmappe mit 93 Blättern) – offenbar für die 1857/59 von Aus'm Weerth herausgegebenen Bände zu den Kunstdenkmälern des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden angefertigt – beweist.“ – Darin Anm. 3-4 mit Hinweis auf Franz Bock, *Die Goldschmiedekunst des Mittelalters auf der Höhe ihrer ästhetischen und technischen Ausbildung*, plastisch nachgewiesen in einer Sammlung von Original-Abgüssen der hervorragendsten kirchlichen Gefäße und Gerätschaften vom 10. bis 16. Jahrhundert, Köln 1855.

⁵ Kat. Krefeld 1852, Nr. 166: „Ein Ciborium in sehr reinen konstruktiven Formen; Deckel desselben ein schlanker Helm von freistehenden Strebepfeilern und Strebebogen umgeben; silbervergoldet. Eigentum der Kirche zu Rees.“

⁶ Falk 1994, Abb. 126, S. 129: „Nur in Ausnahmefällen signierte Hellner erfolgte Restaurierungen. So trägt ein Turmziborium aus

der Zeit um 1400 in der Bocholter Kirche St. Georg unter dem Fuß die Signatur ‚F. X. Hellner fecit Kempen/Rhein‘.“

VOR17. Turmmonstranz, Anholt (Kreis Borken), St. Pankratius – nicht Vasters
Illustration aus der Publikation von Christian W. Schmidt, Kirchenmöbel und Utensilien des Mittelalters in den Diözesen Köln, Trier, Münster, Trier 1851, Taf. 19 oder 22

I. E. 2592-1919 (SS62): Illustration (Druck) der Monstranz von Anholt, St. Pankratius

Beschriftung (Tinte):

78 Ctm

Auf der Rückseite in einer fremden Handschrift ein Hinweis auf die Herkunft der Illustration:

*from Christian Schmidt
Kirchenmöbel und Geräte
Trier 1852*

Druck in Schwarz- und Grautönen auf weißem Papier

Maße: 83 x 30 cm

Foto: 24/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und stark stockfleckig. In einer Höhe von 51 cm ist das Blatt waagrecht am ehem. Knickrand in zwei Teile zerrissen und auf dem Karton zusammengefügt.

Literatur: unpubliziert

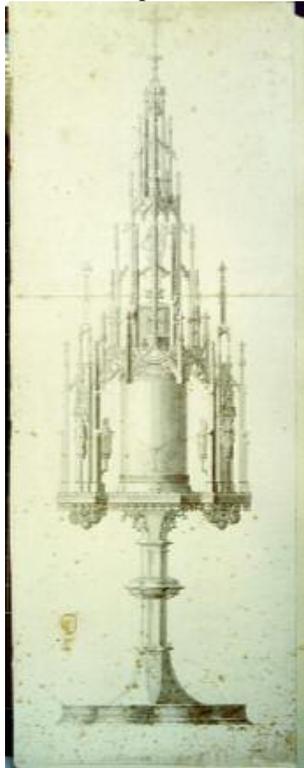


Abb.1 Illustration (Druck) der Turmmonstranz aus Anholt, St. Pankratius. Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2592-1919, V&A.

verwahrte Turmmonstranz¹. Wie auf der Rückseite der Illustration (I.) vermerkt ist, stammt das Blatt aus der 1851 (nicht 1852) in Trier erschienenen Publikation von Christian W. Schmidt „Kirchenmöbel und Utensilien des Mittelalters in den Diözesen Köln, Trier, Münster“.

Das Buch selbst ist nicht im Versteigerungskatalog von Vasters aufgeführt². So dürfte sich Vasters die Illustration aus Interesse an dem Stück besorgt haben oder es wurde nachträglich dem Konvolut beigelegt.

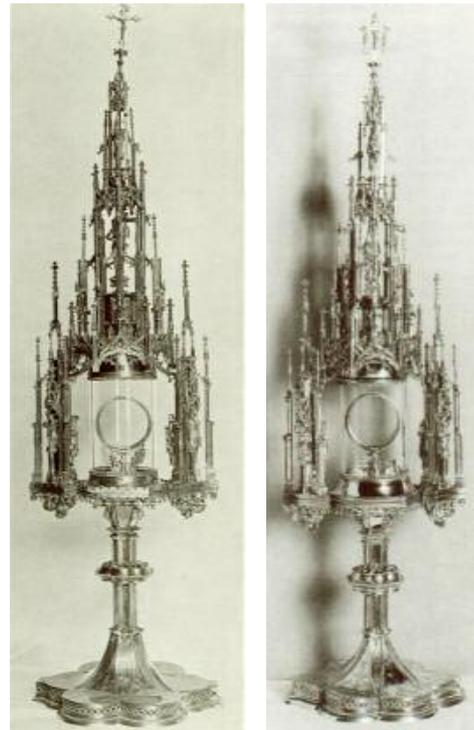


Abb. 2 (links) Turmmonstranz, um 1490. Anholt, St. Pankratius (Foto: Perpeet-Frech 1964, Abb. 93).

Abb. 3 (rechts) Turmmonstranz von F. X. Hellner. Kempen, 1881. Sint-Joost-ten-Noode (Belgien), kath. Pfarrgemeinde St. Joost (Foto: Falk 1994, Nr. WK264).

Dass historische Goldschmiede die Monstranz von Anholt als Vorbild für Nachbildungen und enge Kopien benutzten, beweist das Werk des Kempener Goldschmiedes Franz Xaver Hellner (1819-1901). Vier Arbeiten von ihm, eine aus dem Jahre 1881, entstanden in enger Anlehnung an die Monstranz von Anholt.³

1 Die gedruckte Illustration (I.) zeigt die um
2 1490 entstandene, in Anholt, St. Pankratius,

¹ Zur Monstranz mit Beschreibung und Literaturhinweisen Perpeet-Frech 1964, Kat. Nr. 8, S. 131, 132, Taf. 93.

² Kat. Aachen 1909.

³ Dazu Falk 1994, S. 137, Kat.Nr. WK 264.

VOR18. Ostensorium mit bekrönender Kreuzigungsgruppe – nicht Vasters
Federzeichnung wohl des Architekten Hugo Schneider
Realisation: Ehemals Sammlung Spitzer

I. E. 2581-1919 (SS62): Ostensorium – Gesamtansicht, Seitenansicht (ohne Fuß, Schaft und Bekrönung) sowie diverse Risse und Schnitte (Details)

Rechts unter dem Fuß in Druckbuchstaben (Tinte):

Acambris

Weißer Zeichenkarton, Tinte, Bleistift

Maße: 93,8 x 49,8 cm

Foto: 24/15(M.K.)

Zustand: Der Karton ist vergilbt und brüchig (Säureschaden): Oben rechts und links sind die Ecken abgebrochen und der untere Rand eingerissen sowie teilweise abgebrochen.

Literatur: unpubliziert

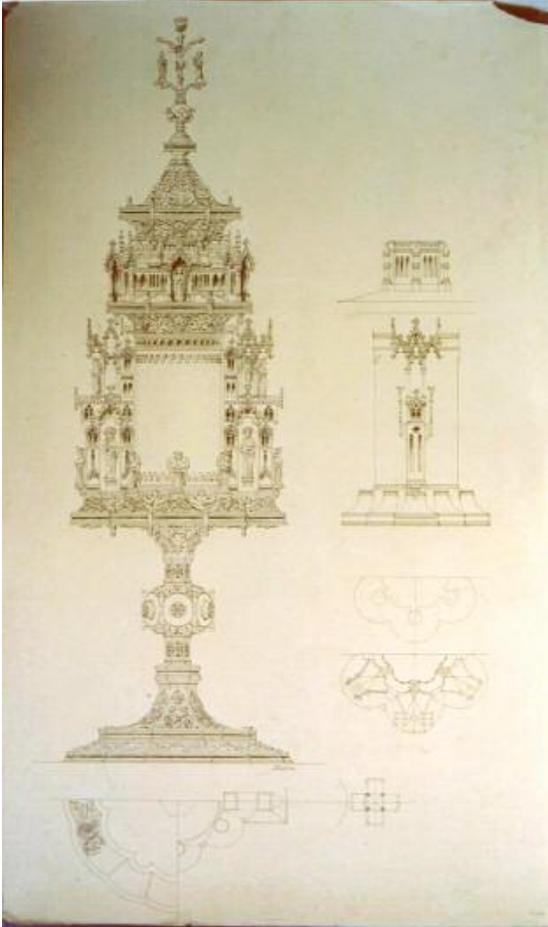


Abb.1 Hugo Schneider zugeschrieben, Federzeichnung eines Ostensoriums. Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2581-1919, V&A.

Der gleiche Zeichenduktus und Aufbau des Blattes mit diversen zusätzlichen Rissen, Durchschnitten und Ansichten wie Hugo

Schneiders Zeichnung eines Turmziboriums (VOR14) spricht für denselben Zeichner hier, der Federzeichnung eines Ostensoriums mit bekrönender Kreuzigungsgruppe (I.).

1

Im Falle der Großen Hubertusschale (S17) hatte Architekt Wiethase von einem Entwurf von Vasters eine Reinzeichnung erstellt. Sollte hier ein ähnlicher Sachverhalt vorliegen, d.h. Schneider fertigte eine Reinzeichnung eines Entwurfes von Vasters, für den sich die Vorzeichnung jedoch nicht erhielt, wäre die Ausführung des Ostensoriums in der ehemaligen Sammlung Spitzer¹ erklärt.

2

Ein anderer Lösungsansatz fußt auf der Beschriftung des Blattes. Rechts unter dem Fuß des Ostensoriums ist das Wort *Acambris* zu lesen, was „à Cambrais“ (aus Cambrais) meinen könnte. Vielleicht befand sich dort das Vorbild für die Zeichnung (I.) des zeitgenössischen Entwerfers, die Vasters als Vorlage für die Ausführung benutzt haben könnte, welche in die ehemalige Sammlung Spitzer einging und dort als authentisch verzeichnet wurde.

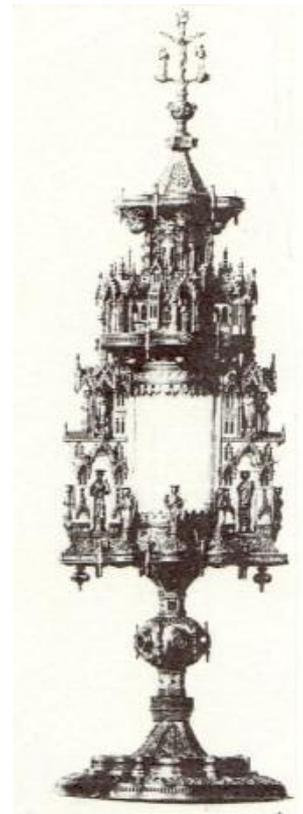


Abb.2 Abbildung aus dem Pariser Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer von 1893, Lot. 367. Höhe: 70 cm, Durchm. des Fußes: 21,5 cm.

¹ Spitzer 1893, Lot 367.

VOR19. Scheibenmonstranz – nicht Vasters

Kolorierte Bleistiftzeichnung eines unbekanntem zeitgenössischen Entwerfers mit dem Stempel von Domgoldschmied Wilhelm Rauscher, Fulda

Realisation: unbekannt

I. E. 2733-1919 (M12B/63): Scheibenmonstranz

Keine Beschriftung

Der untere Rand ist beschnitten. Dort ist noch der Rest des Stempels der Firma Rauscher, Fulda, zu erkennen.

Beiges Papier, Bleistift, gelb koloriert

Maße: 57,5 x 24,9 cm

Foto: 21/11(M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig und brüchig – die Ränder, besonders der obere Rand, sind etwas ausgefasert. Durch die Mittel läuft ein waagerechter Knickrand.

Literatur: unpubliziert

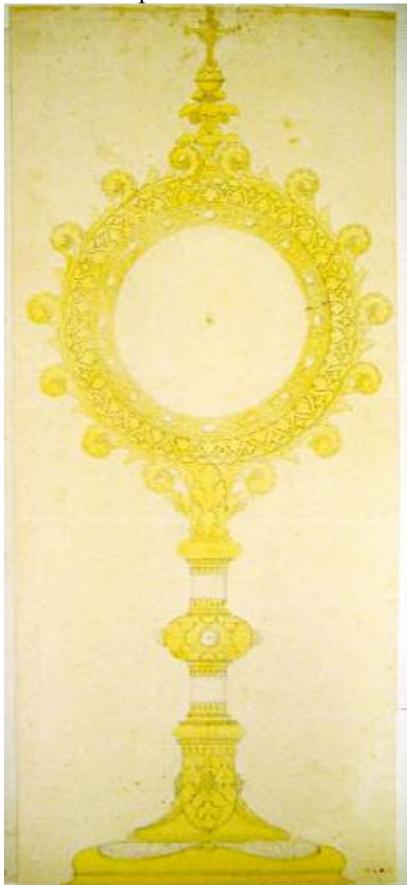


Abb. 1 Zeichnung eines unbekanntem zeitgenössischen Entwerfers, Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2733-1919, V&A.

sischer Entwerfer im Vastersschen Konvolut (VOR15, VOR21) den Stempel der Firma „W. Rauscher Domgoldschmied Fulda“. Hier allerdings verblieb vom Stempel am unteren Blatt- rand nur noch ein Rest. Eine vermutlich ehemals vorhandene Signatur könnte dabei abgeschnitten worden sein.

Nichtsdestotrotz fand sich im Angebotskatalog von Wilhelm Rauscher aus dem Jahre 1913/14 unter Nr. 847 eine in zwei verschiedenen Ausführungen erhältliche Nachbildung der Monstranz¹, deren Größe ungefähr mit der Darstellung auf Entwurf I. übereinstimmt.



Abb. 2 Nachbildung der nach Entwurf I. gefertigten Scheibenmonstranz (Foto: Rauscher 1913/14, Nr. 847).

Die Lunula war bei Rauscher separat bestellbar. Auch im Vastersschen Konvolut sind diverse Entwürfe von Lunulen (vgl. Anhang 9). Keine von diesen ähnelt den bei Rauscher abgebildeten bzw. jener, mit der die Scheibenmonstranz ausgestattet ist.

Am Fuß der Scheibenmonstranz leitet ein waagerechter Rand eine Wulst ein, welche mit vier Kreissegmenten und dazwischen eingefügten Edelsteinen belegt ist – die Kreissegmente schließen Blattwerk ein. Ein darauf gestellter konischer Trichter, verziert mit hängendem Eichenlaub und Eichenfrüchten nimmt den

¹ Der gelb kolorierte Bleistiftentwurf einer Scheibenmonstranz in neuromanischem Stil (I.) trägt wie zwei andere Entwürfe zeitgenössischer

¹ Kat. Rauscher 1913/14, Nr. 847, S. 42: „High: 26-27¼ inches, Roman style, fine and rich, with filigree, enamels and stones, Brass gold plated: 336 \$, Silver gold plated: 469 \$.“

Schaft auf. Blattkränze säumen zwei kurze und unverzierte Schaftröhren-Stücke, die einen von Blättern gerandeten Nodus mit vier rotuliartig applizierten Edelsteinen einfassen und oben sowie unten von jeweils einer Wulst begrenzt werden.

Darüber nimmt ein konisch erweiterter und von Eichenlaub eingehüllter Sockel die runde Scheibe auf, deren Rahmen auf dem Entwurf aus zwei Bändern geformt wird: innen ein Blattrankenband mit (Perl?-)Besatz, außen ein Band aus stehenden Blättern. Diese werden jeweils von den Stilen gepaarter Blätter umrahmt, die ein kleines Blatt dazwischen schirmartig überfangen. Die Nachbildung bei Rauscher zeigt zudem (ganz) innen ein drittes Band, das im Zentrum die Lunula aufnimmt.

Die Kante (Außenseite) des Rahmen ist hier wie dort mit vierzehn volutenförmig eingerollten Blättern (Krabben) belegt, die jeweils von einem kleinen Blatt eingeleitet werden.² Die beiden obersten flankieren die Bekrönung in Form eines Kreuzes auf einer mit Blättern belegten Kugel. Diese erhebt sich auf einem floral gebildeten Sockel: drei übereinander stehende, nach oben verjüngte Kränze, gebildet aus je vier Blättern mit Früchten.

Die Kolorierung des Blattes (I.) unterscheidet sich von den beiden genannten Entwürfen (VOR15, VOR21), auf denen neben dem verwendeten Gelb verschiedene Brauntöne Schatten und Plastizität imitieren, worauf hier vollkommen verzichtet wurde. Dennoch mag der Entwurf mit einem der beiden zeitgenössischen Entwerfer, von denen einer der Architekt Friedrich von Schmidt ist, in Zusammenhang stehen.

² Die Krabben stehen jenen vom Bischofsstab für Leopold Pell dram nahe (SO12, I).

VOR20. Großes spanisches Reliquiar - Reliquienmonstranz

Zeichnung eines authentischen, vermutlich von Vasters überarbeiteten Stückes – ehemals Sammlung Spitzer; Hannover, Kestner-Museum, Inv.Nr. 1910, 234.

I. E. 2594-1919 (SS62): Reliquiar

Beschriftung (Bleistift):

B [neben Basis der Bekrönung]

a [neben Unterfang der Schaukapsel]

Bezeichnet auf der Rückseite des Blattes:

Großes spanisches Reliquiar

Beiges Papier, blau, weiß, gelb, orange, braun koloriert

Maße: 100,4 x 80,8 cm

Foto: 24/21, 22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist in der Mitte einen waagerechten Knickrand auf und ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2594-1919, V&A.

- 1 Die auf Zeichnung I. festgehaltene Reliquienmonstranz bildete ehemals Teil der Sammlung Spitzer¹ und befindet sich seit 1910 im Kestner-Museum, Hannover.²
- 3, 4

¹ Spitzer 1890 (I), S. 142, 143, Nr. 156 (Orfèvrerie religieuse); Spitzer 1893, Lot 361.

² Die Inventarkarte im Kestner-Museum verzeichnet, dass das Stück „Von Julius Drey München“ stammt.

Das Blatt dürfte die einzige von Vasters erstellte Zeichnung im Konvolut darstellen, die mit Sicherheit nach einem Objekt entstand.³ Hinweis gibt zum einen die auf der Rückseite des Blattes von Vasters geschriebene Bezeichnung *Großes spanisches Reliquiar*, zum anderen stellt sich die Frage, woher Vasters spanische Arbeiten vom Ende des 16. Jahrhunderts gekannt haben soll, um eine hispanisierende Monstranz entwerfen zu können. Außerdem gibt das Stück (stilistisch und technisch) wenig Anlass, an der Authentizität zu zweifeln. An der Reliquienmonstranz ist der für Spanien sehr charakteristische Plateresken-Stil zu beobachten, ein in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandener Ornamentenstil dessen Hauptmerkmal die aus Blumen und Blattwerk bestehende Oberflächenverzierung ist – hier prägnant an Fuß und Unterfang der Schaukapsel ausgebildet.



Abb. 2 Schaftglieder einer Monstranz im sogenannten Herrera-Stil. Spanien, um 1620. Höhe: 82,5 cm. London, Victoria and Albert Museum (Foto: Hernmarck 1978, Ausschnitt aus Abb. 882).

Daneben weist das Stück deutlich manieristische Stilmerkmale auf, Merkmale des gegen Ende des 16. Jahrhunderts auftretenden, sogenannten Herrera-Stils, der sich in einer klaren und einfachen Grundstruktur und einer gewissen Nüchternheit mit Anlehnung an architektonischen Elementen ausdrückt. Am Schaft zu beobachten, stehen die Schaftglieder hier denen einer am Beginn des 17. Jahrhunderts entstandenen spanischen Monstranz im Victoria and Albert Museum, London, nahe.⁴ Im übrigen besitzen beide Stücke einen vergleichbaren Emailbesatz (s.u.).

Einzig die auf Blatt I. zu lesende Buchstabenbezeichnung zweier Teile – die Basis der Bekrönung mit *B* und den Unterfang der Schaukapsel mit *a* – ein von Vasters auf vielen für die Fertigung von Objekten erstellten Entwür-

³ Eventuell ist es eine von zwei Zeichnungen im Vastersschen Konvolut, die nach Objekten entstanden: vgl. P21 und Kapitel 4.19.2, S. 109.

⁴ Zu den spanischen Stilen siehe Hernmarck 1978, S. 11-12; zur Monstranz im Victoria and Albert Museum siehe ebenda Abb. 882 und S. 12.

fen eingesetztes System der Benennung von Details – lässt vermuten, dass Vasters das Stück für Spitzer überarbeitet haben könnte. Eine Untersuchung besonders dieser Teile würde Klarheit bringen.

Ausgeführt in gegossenem und vergoldetem Silber (mit Silberreliefs und Emailbesatz) – im Katalog der Sammlung Spitzer wurde das Material als vergoldete Bronze bezeichnet –, erhebt sich die beinahe einen Meter hohe und auf Blatt I. im gleichen Maßstab wiedergegebene Reliquienmonstranz auf einem vierseitigen Fuß, dessen Fußrand in der Mitte jeder Seite ausgebuchtet ist. Vollkommen reliefiert sind in das Plateresken-Ornament der Fußoberfläche acht Engel eingeschrieben – zwei je Seite –, die die Leidenswerkzeuge Christi (Arma Christi) präsentieren. Vorne beginnend und auf Blatt I. zu erkennen sind die Lanze und die Kette. Daran schließen sich im Uhrzeigersinn an: der Hammer, die Dornenkrone, drei Pfeile, die Martersäule und ein Nagel.

Haupt- und Mittelstück des dreiteilig konzipierten Schaftes bildet ein architektonisch gestaltetes Glied. Dessen vier, außen wie die übrigen Glieder mit nach oben weisenden Voluten besetzten Seiten tragen Silberreliefs, die, unvergoldet, die vier Kirchenväter zeigen.

Das obere Schaftglied endet in zwei seitlichen Volutenpaaren, die den Unterfang der Schaukapsel stützen und deren Seiten mit dem Motiv der Scheibenschnur verziert sind. Dieses für Spanien eher ungewöhnliche Ornament verwendete Vasters bei verschiedenen Objekten, u.a. am Besatz einer Vitellius-Statuette (D3, III.) sowie an einem Anhänger-Rahmen (Anhang 1, 3 und KA5, Abb. 5a).

Der rechteckige, abgerundete Unterfang ist ohne figürliche Zutaten wie der Fuß reliefiert. Auch hier sowie an den Seiten der Schaukapsel – eine nebenstehende Zeichnung auf Blatt I. verdeutlicht deren Seitenansicht – finden sich auskragende Voluten. Zudem sind die Seiten der Schaukapsel mit Zierelementen besetzt. Diese aus einer ornamentierten Wulst, stehenden C-Spangen und einem abschließenden Kegel gebildeten Elemente flankieren auf der Schaukapsel eine zentrale, große Bekrönung, die wie der obere Teil des Schaftes gebildet ist und auf einem Fuß ruht, der eine verkleinerte Version des Objektfußes darstellt.

Eingefügt in den Rahmen finden sich zu Seiten der in die Vorder- und Rückseite der Schaukapsel eingesetzten, facettiert geschliffenen,

vierseitigen Fenster aus Bergkristall vier weitere Silberreliefs: die vier Evangelisten. Den Rahmen ziert außerdem ein ovaler und quadratischer Emailbesatz. Dieser besteht aus tiefblauem Zellschmelz in einem aus Silber gebildeten Maureskengitter, ist mit gerundeter Oberfläche (ovaler Besatz) bzw. als Pyramidenstumpf (quadratischer Besatz) geformt und wurde, in verkleinerter Version, an allen Teilen der Reliquienmonstranz verwendet, wie Blatt I. verdeutlicht.

Auf der Rückseite der Reliquienmonstranz, ist ein Stück des ovalen Emailbesatzes (oberer Rahmen der Schaukapsel) stark beschädigt, ein weiteres leicht (Bekrönung), während die übrigen Emails sehr gut erhalten sind.

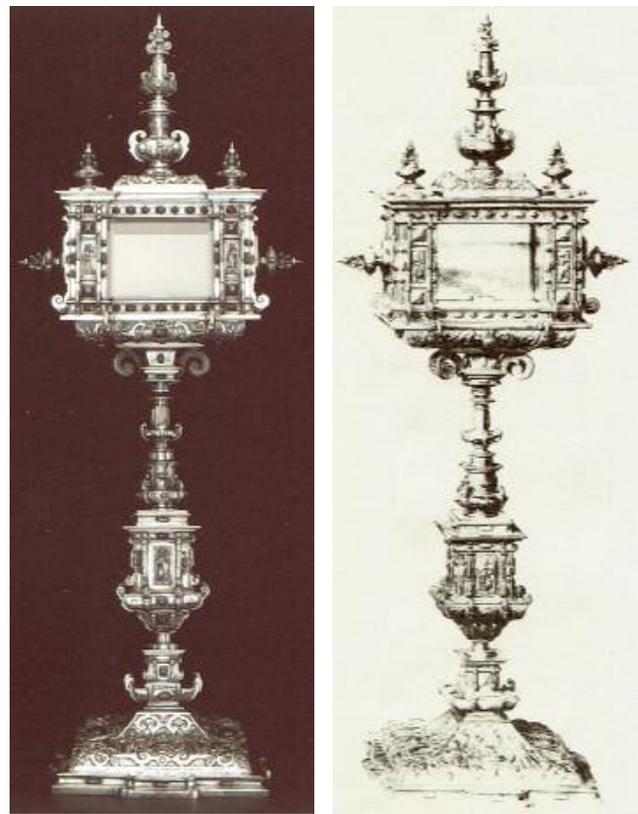


Abb. 3 (links) Reliquienmonstranz. Silber gegossen, vergoldet, Silberreliefs, Emailbesatz. Spanien, Ende des 16. Jahrhunderts, vermutlich von Vasters überarbeitet. Höhe: 96 cm. Hannover, Kestner-Museum, Inv.Nr. 1910, 234 (Foto: Kestner-Museum, Nr. 1910, 234, 001).

Abb. 4 (rechts) Abbildung des Lot 361 aus dem Pariser Versteigerungskatalog der Sammlung Spitzer von 1893.

VOR21. Altar-Kruzifix – nicht Vasters
Kolorierte Zeichnung von Friedrich von
Schmidt mit dem Stempel von Domgold-
schmied Wilhelm Rauscher, Fulda
Datierung: 1865

I. E. 2570-1919 (SS62): Kruzifix
Das Blatt ist unten rechts signiert und datiert:
Fr. Schmidt 1865

Unten in der Mitte befindet sich ein violetter Stem-
pel der Firma:

W. Rauscher
Domgoldschmied
FULDA

Weißes Papier, Tinte, Bleistift, gelbe, beige, braune
und rote Aquarellfarbe

Maße: 70,4 x 43, 5 cm

Foto: 24/17 (M.K.)

Zustand: In der Mitte weist das Blatt einen waage-
rechten Schnitt auf. Das Blatt ist vergilbt, sehr ver-
schmutzt und fleckig, das Papier brüchig (Säure-
schaden) – insbesondere die Ränder sind ausge-
fastert. Beide Ecke der rechten Hälfte sind abgebro-
chen.

Literatur: unpubliziert; erwähnt in: Jopek 1990,
Anm. 13.



Abb.1 Friedrich von Schmidt, Altar-Kruzifix,
Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2570-1919,
V&A.

Der signierte und mit 1865 datierte Entwurf
(I.) von Friedrich von Schmidt (Frickenhofen

1825-1891 Wien)¹ bildet Teil des Vastersschen
Konvolutes. Ein unten in der Mitte des Blattes
den Fuß der Darstellung anschneidender Stem-
pel des in Fulda ansässigen Dom- und Hof-
goldschmiedes Wilhelm Rauscher deutet dar-
auf hin, dass Vasters die Zeichnung von die-
sem erhielt. Zudem suggeriert der Rauscher-
Stempel, dass von Schmidt den Entwurf für
bzw. im Auftrage von Rauscher erstellt bzw.
Rauscher zur Verfügung gestellt hatte.

Wie dem auch sei, Wilhelm Rauscher warb in
der Einleitung seines in englischer Sprache
erschiedenen Bestell-Kataloges von 1913/14
damit, Angebote von Stücken nach originalen
Entwürfen verschiedener gut bekannter Küns-
tler unterbreiten zu können:

„Original designs by such wellknown artist as
F. von Schmidt, Architect of the Cathedral of
Vienna, Professor Schneider-Cassel, Mr.
Wiethase-Cologne, etc. as myself, enable me
to offer to the public only what is best in true
Christian art.“



Abb. 2 Das nach dem Entwurf von Friedrich von
Schmidt gefertigte Altar-Kruzifix bot Wilhelm
Rauscher als Nachbildung an (Foto: Rauscher
1913/14, Nr. 533).

Neben dem hier besprochenen Entwurf von
Friedrich von Schmidt, beinhaltet das
Vasterssche Konvolut sowohl Blätter des ge-

¹ Zum Freiherrn Friedrich von Schmidt – 1889 wurde der Archi-
tekt in den Freiherrnstand erhoben – vgl. Thieme-Becker, Band
30, S. 139-140; Reichensperger, Zur Charakteristik des
Baumeisters Friedrich von Schmidt, Düsseldorf 1891; Erwin
Neumann, Friedrich von Schmidt: ein Beitrag zu seiner
Monographie und zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts.
Diss., Wien 1952; Ausst.-Kat. „Ein gotischer Rationalist“, Wien
1991.

nannten Professor Hugo Schneider aus Kassel – der Entwurf eines Turmziboriums von 1871 (VOR14) sowie der für einen Wettbewerb erstellte Brunnenentwurf für den Lübecker Markplatz aus demselben Jahr (VOR13) – daneben hatte Vasters 1865 nach einem Entwurf von Schneider den Bischofsstab für Leopold, Bischof von Trier, gefertigt sowie vor 1867 den Bischofsstab für den Dom zu Mainz (SO13) – als auch mehrere Entwürfe von Wiethase, der für Vasters Reinzeichnungen dessen Entwürfe anfertigte (P34, vermutlich P35, S17, B4 und L5).

2 In der Tat bot Wilhelm Rauscher in dem oben erwähnten Katalog unter Nr. 533 eine Nachbildung des „Crucifixes for the Altar“ in verschiedenen Ausführungen an, wahlweise versilbert, vergoldet oder aus Silber gefertigt mit vergoldeter oder versilberter Christusfigur zu dementsprechend unterschiedlichen Preisen.² Zudem vermerkte Rauscher den Auftraggeber und den Empfänger, für die eine derartige Nachbildung angefertigt worden war: „Made to order and presented to the Most Rev. Dr. Komp, Archbishop elected of Freiburg i. B., by the Rev. Clergy of the diocese of Fulda, Germany.“

Entwurf und Ausführung stimmen mit wenigen Unterschieden überein: Im Gegensatz zum Entwurf ist bei der Ausführung der sechseckige, in Graten konisch ansteigenden Fuß mit eingezogenen Seiten nicht gänzlich unverziert und von Schmidt sah einen Christus im Drei-Nagel-Typus vor, während die Ausführung einen Vier-Nagel-Typus zeigt.

Wie auf dem Entwurf erhebt sich bei diesem der Schaft mit gedrehtem, edelsteinbesetztem Nodus auf einem in vier gotischen Arkaden gestalteten Schaftsockel mit in den Nischen sitzenden Figuren (wohl den Kirchenvätern). Die Kreuzarme enden in Dreipässen mit eingeschriebenen Quadraten und sind mit den vier halbfigurig dargestellten, von ihren Symbolen attribuierten Aposteln besetzt. Zudem sind die Kreuzvierung sowie der Kreuzstamm in Höhe der Beine Christi in einem Quadrat erweitert. Die letztgenannte Erweiterung endet an den Seiten wie die Kreuzarme in Pässen, welche hier mit der Sonne (links) und dem Mond (rechts) besetzt sind. Auf alle Pässe als auch

auf die Vierung des Kreuzes sind Lilien appliziert.

Im selben Rauscher-Katalog wurden auch nach Entwürfen von Vasters entstandene Arbeiten als Nachbildungen angeboten (siehe u.a. SO13, SO14 und SO16). Während von Schmidt, Schneider und Wiethase von Rauscher jedoch genannt werden (s.o.), bleibt Vasters' Name unerwähnt und der künstlerische Ursprung der Nachbildungen nach Vasters' Entwürfen ungenannt.

Der Entwurf des Architekten Friedrich von Schmidt im Konvolut dürfte Vasters' Auseinandersetzung nicht nur mit historischen Meistern, sondern auch mit zeitgenössischen Entwerfern belegen. Allerdings gilt zu bedenken, dass im Zeitraum zwischen 1912, als Murray Marks das Vasterssche Konvolut dem Victoria and Albert Museum, London, anbot, und 1919, als die Zeichnungen in das Museum über den Nachbesitzer Lazare Lowenstein gingen, die Anzahl anscheinend von 980 auf den heutigen Umfang (1079) angestiegen war.³

Wahrscheinlich liegt die erhöhte Anzahl in der Montage auf Kartons begründet, bei der verschiedene Blätter auseinander geschnitten worden waren. Dennoch darf die Möglichkeit nicht ignoriert werden, dass einer der Besitzer verschiedene Zeichnungen dem Konvolut hinzugefügt haben könnte.

² Rauscher 1913/14, Nr. 533, S. 75: „28 5/8 inches, Gothic style, very rich design with 19 figures and with stones. Silver-plated, Corpus gold-plated: \$ 192,-; Gold-plated, Corpus silver-plated: \$ 201.60,-; All Silver: 307.20,-; Silver, gold-plated: \$ 314.40,-.“

³ Vgl. „Die Provenienz des Vastersschen Zeichnungskonvolutes“, Kapitel 1.3, S. 12 ff.

VOR22. Tabernakel mit thronender Madonna und Kind – nicht Vasters
Federzeichnung des zeitgenössischen Entwerfer *JAC*
Datierung: 1884

I. E. 2579-1919 (SS62): Tabernakel in verschiedenen Ansichten mit Grundriss

Rechts unter der Seitenansicht des Thrones monogrammiert (Tinte) mit den ligierten Buchstaben (Ligatur) *JAC* und darunter datiert mit 84:



Weißes Papier, Tinte, Bleistift

Maße: 55,7 x 45,7 cm

Foto: 25/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

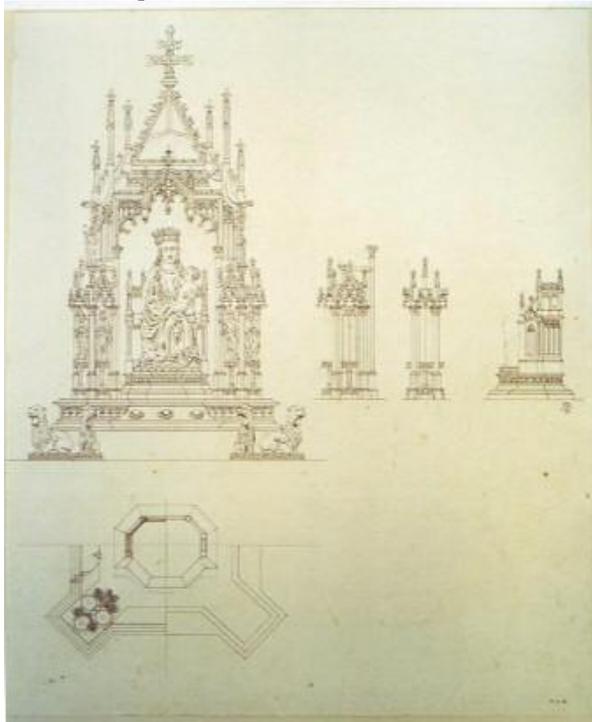


Abb. 1 Entwerfer *JAC*. Federzeichnung. Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2579-1919, V&A.

1 Eine der nicht von Vasters erstellten Entwürfe zeigt ein Tabernakel mit zentraler thronender Madonna und Kind (I.). Sieh auf einem achtseitigen Sockel erhebend, ist die Himmelskönigin in eine gotisierende, von Fialen und einer Kreuzblume bekrönten sowie von einem dreieckigen Giebel geschlossenen Architektur eingefügt, die auf den Rücken von sitzenden Löwen mit aufgerissenen Mäulern ruht.

Verschiedene Detailansichten erläutern die Federzeichnung: Auf dem Blatt verdeutlicht unten ein Grundriss die Form der Architektur und des Thronsockels. Rechts neben der Gesamtansicht findet sich eine Vorderansicht des mit Figuren ausgestatteten Gewändes der Architektur, an die sich rechts daneben deren Seitenansicht anschließt. Ganz rechts schließlich ist der Thron in der Seitenansicht dargestellt.

Unter dem Detail des Throns findet sich die Ligatur des Entwerfers *JAC* und darunter die Datierung 1884. Von demselben Entwerfer stammt die Bleistiftzeichnung eines Doppelkopfes (VOR7).

Die sich auf einem mehrseitigen Sockel erhebende thronende Madonna mit Kind erinnert an ein Reliquiar von 1407 im Musée de Cluny, Paris.¹ Der historistische Entwurf dürfte in Anlehnung an dieses geschaffen sein.



Abb. 2 Madonna und Kind-Reliquiar. Frankreich (Paris?), 1407. Silber, vergoldet, koloriertes Glas. Maße: 33,4 x 18,9 x 17,2 cm. Paris, Musée du Cluny, Inv.Nr. Cl. 3307 (Foto: Taburet-Delahaye 1989, S. 27).

¹ Zum Reliquiar vgl. Taburet-Delahaye 1989, Nr. 52, S. 140, Farbtaf. S. 27).

VOR23. Pause der Anna Selbdritt

Pause einer Beilage im Organ für christliche Kunst – Beilage zu Nr. 7, VII. Jahrgang, 1. April 1857: Illustration eines Gemäldes der Anna Selbdritt von Antonio di Solaria (1382-1455), ehemals Sammlung J.P. Weyer, Köln

I. E. 3641-1919 (M12B/172): Pause der Anna Selbdritt, Beilage im Organ für christliche Kunst

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, Tinte

Maße: 26,1 x 18,2 cm

Foto: 24/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist in mehrere Teile zerrissen, die auf dem Karton zusammengefügt wurden. Die Ränder sind ausgerissen, Teile des Blattes sind verloren, besonders der rechte untere Rand mit einem Teil der Darstellung.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, Tintenpause einer Beilage aus dem Organ für christliche Kunst, E. 3641-1919, V&A.

1 Die von einer Beilage aus dem Organ für christliche Kunst¹ abgepauste Zeichnung (I.) erhielt sich in sehr schlechtem Zustand; mehrere Risse aufweisend sind einige Randbereiche der Pause verloren.

¹ Ernst Weyden, „Die h. Anna und die heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde. Oelgemälde des Antonio die Solario in der Sammlung des Herrn j. P. Weyer in Köln a. R. (Nebst artistischer Beilage).“ In: Organ für christliche Kunst, VII. Jahrgang, Nr. 7, 1. April 1857, S. 74-77, Beilage zu Nr. 7.

Gleichwohl die Vorlage der Pause im Organ für christliche Kunst nach einem Gemälde von Antonio Solaria (1382-1455) entstand, entspricht die Darstellung der Anna Selbdritt, in der die Madonna und das Kind der Ikonografie der Maria lactans entsprechen, stilistisch dem 19. Jahrhundert. Es ist ungewiss, ob Vasters die Pause anfertigte oder das Blatt dem Konvolut nachträglich zugefügt wurde.



Abb. 2 Organ für christliche Kunst, Beilage zu Nr. 7, VII. Jg., 1. April 1857: „Nach einem Original-Gemälde von Antonio Solaria geb. 1382 + 1455 (...). Aus der Gemälde Sammlung des Stadtbau-meisters Herrn J. P. Weyer in Cöln a/R.“ (Foto: M.K.).

VOR24. Pausen der Evangelistensymbole, Heiliggeisttaube und Hand Gottes
Pausen – vermutlich aus einer Publikation des 19. Jahrhunderts

I. E. 3644-1919 (M12B/172): Heiliggeisttaube und Hand Gottes

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier auf weißem Papier montiert, Tinte
Maße: 4,8 x 9,4 cm
Foto: 24/4 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3644-1919, V&A.

II. E. 3649-1919 (M12B/172): Matthäusengel und Johannesadler

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier auf weißem Papier montiert, Tinte
Maße: 4,5 x 9,3 cm
Foto: 24/6 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3649-1919, V&A.

III. E. 3647-1919 (M12B/172): Markuslöwe

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier auf weißem Papier montiert, Tinte
Maße: 4,6 x 4,7 cm
Foto: 24/5 (M.K.)
Literatur: unpubliziert

IV. E. 3646-1919 (M12B/172): Lukasstier

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier auf weißem Papier montiert, Tinte
Maße: 4,8 x 4,7 cm
Foto: 24/5 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 3 (links) R. Vasters, E. 3647-1919, V&A.
Abb. 4 (rechts) R. Vasters, E. 3646-1919, V&A.

V. E. 3645-1919 (M12B/172): Matthäusengel

Keine Beschriftung
Beiges Transparentpapier auf weißem Papier montiert, Tinte
Maße: 8,5 x 8,5 cm
Foto: 24/4 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3645-1919, V&A.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3639-1919, V&A.

VI. E. 3639-1919 (M12B/172): Markuslöwe

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier auf weißem Papier montiert, Tinte

Maße: 7,7 x 7,7 cm

Foto: 23/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

VII. E. 3637-1919 (M12B/172): Lukasstier

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, Tinte

Maße: 7,6 x 7,7 cm

Foto: 23/34 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3637-1919, V&A.

VIII. E. 3648-1919 (M12B/172): Johannesadler

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier auf weißem Papier montiert, Tinte

Maße: 8,7 x 8,6 cm

Foto: 24/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist unten am Rand in der Mitte beschädigt, da Karton 172 brüchig ist.

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3648-1919, V&A.

der Hand Gottes aus einer Publikation abgepaust zu sein. Auf allen Pausen erscheinen die Schriftbänder spiegelverkehrt und die Darstellungen sind in Kartuschen (Rahmen) eingefügt: liegende Vierpässe mit eingeschriebenen Quadraten (kleinen Dreiecken in den Zwickeln).

Hierbei bilden die Pausen I.-IV. und V.-VIII. 1-4
zusammengehörende Gruppen, erkennbar an 5-8
der Größe, am Rahmen (einfach oder doppelt) und dem Schrifttyp der Banderolen. Auch stilistisch bilden die Pausen entsprechend der oben genannten Einteilung Gruppen: Gleichwohl die Blätter I.-IV. bereits naturalistischer als historische Vorbilder erscheinen, stehen die Blätter V.-VIII. der Natur noch näher. Letztgenannte wurden im Vergleich zu I.-IV. mit lieblicheren, beinahe freundlichen und bis auf den Johannesadler mit menschlichen Gesichtszügen versehen.

Es ist unsicher, ob Vasters die Pausen anfertigte oder ob die Blätter dem Konvolut nachträglich hinzugefügt wurden.

Wie bei der Pause einer Anna Selbdritt (VOR23) scheinen auch die Zeichnungen der Evangelistensymbole, der Heiliggeisttaube und

Kapitel 6

Das Konvolut – Anhang

6.1 Anhang 1 – Anhänger

Rahmen:

1. E. 2871-1919 (M11B/97): Rahmen mit Kopf und Rollwerkklammern

Beschriftung (Tinte):

4 Teile

Weißes Papier, Gold, braun, rotviolett, grün, rosa, schwarz, Bleistift

Maße: 11 x 6,5 cm

Foto: 2/5 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

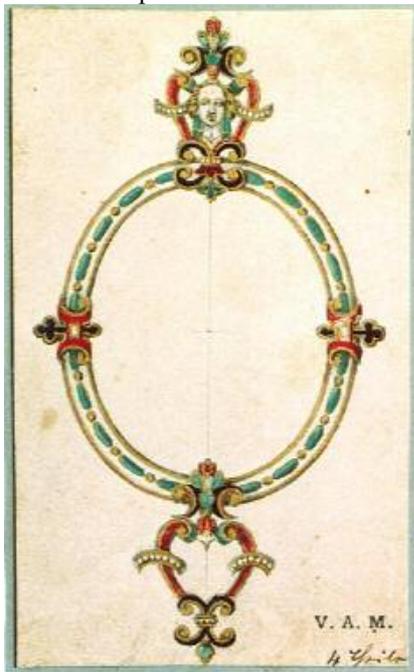


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2871-1919, V&A.

2. a und b

- a. E. 3035-1919 (M11B/111): Ovaler Rahmen mit Rollwerkklammern und Scheibenschnur – eine Seite

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, grün, rotviolett, schwarz

Maße: 5,75 x 7,2 cm

Foto: 4/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3037-1919 (M11B/111): Ovaler Rahmen mit Rollwerkklammern – andere Seite

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, rot, grün, weiß

Maße: 6 x 7,4 cm

Foto: 4/32 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

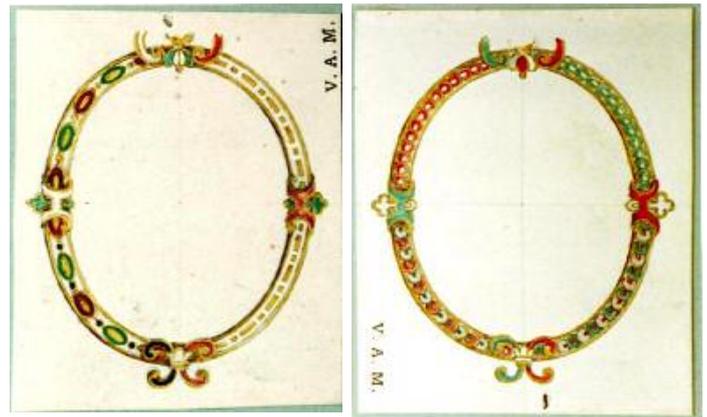


Abb. 2a (links) R. Vasters, E. 3035-1919, V&A.

Abb. 2b (rechts) R. Vasters, E. 3037-1919, V&A.

Die Entwürfe zeigen Vorder- und Rückseite eines vermutlich hoch- und nicht querovalen Rahmens. Das Motiv der Scheibenschnur findet sich u.a. an den Details für eine Vitellius-Statuette (D5).

3. E. 2885-1919 (M11B/98): Hochovaler Rahmen mit Rollwerkklammern

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, rotviolett, graublau, weiß

Maße: 12 x 9,9 cm / Foto: 2/11 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2885-1919, V&A.

Der Rahmen gleicht mit den Rollwerkverzierungen dem Rahmen eines Anhängers, der sich in Vasters' Besitz befand und 1909 in Aachen versteigert wurde. Siehe Kat. Aachen 1909, S. 32, Lot 339 („Großes Oval=Medaillon. Kreuzigungsrelief (...).“), Taf. V.

4. E. 3039-1919 (M11B/111): Rahmen mit Rollwerk, Blüten, Volutenbögen und drei Hängeperlen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, braun, Gold, gelbgrün, schwarz, rotviolett, grau

Maße: 11,4 x 7,3 cm

Foto: 4/31 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3039-1919, V&A.

5. E. 2882-1919 (M11B/98): Halber ovaler Rahmen mit Perlenbesatz, eingefasst von gedrehten Bändern

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß

Maße: 2,8 x 5,9 cm

Foto: 2/9 (M.K.)

Zustand: Der Rahmen ist dem Medaillonfeld folgend ausgeschnitten.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 2882-1919, V&A.

6. a und b

- a. E. 2880-1919 (M11B/98): Hochovaler Anhänger mit Voluten- und Blütendekor und drei Hängeperlen

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, weiß, violett, grün, graublau, weiß, rosa

Maße: 6,2 x 5 cm

Foto: 2/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3583-1919 (M11C/165): Hochovaler Ornamentfeld mit einem eine Blumenvase flankierenden Vogelpaar – wohl die Rückseite (des Medaillonfeldes) von a.

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, graublau, grün, rotviolett, blau, weiß

Maße: 3 x 2,7 cm

Foto: 15/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde verkehrt herum auf den Karton montiert. Es ist fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6a (links) R. Vasters, E. 2880-1919, V&A.

Abb. 6b (rechts) R. Vasters, E. 3583-1919, V&A.

Der Durchschnitt des Ornamentfeldes (6b.) ist zwei Millimeter größer als das Medaillonfeld (6a.). Die Größe dürfte somit eine Zusammengehörigkeit belegen.

7. E. 3036-1919 (M11B/111): Rückseite eines ovalen Anhängers mit durchbrochenem Rollwerkrahmen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, weiß, rotviolett, grün, blau

Maße: 4,4 x 5 cm

Foto: 4/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert

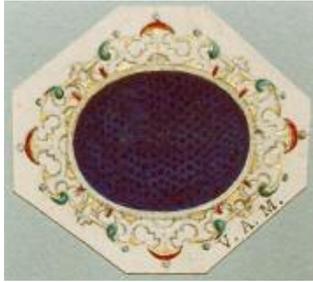


Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3036-1919, V&A.

Das dunkelblaue Medaillonfeld scheint Lapislazuli zu imitieren.

Aufhängungen:

8. E. 3595-1919 (M11C/166): Aufhängungen von vier verschiedenen Anhängern – hier die verbliebenen, nicht zugeordneten zwei (Mitte)

Beschriftung (Tinte) der verbliebenen Teile:

Vorder = Rückseite

1 Stück

gelb grün opak

Rückseite ganz

1 Stück Grün transparent

Ueberwürfchen vorne & rückwärts grau blau opak

Graues Papier, braun, Gold, rotviolett, weiß, gelb-

grün, schwarz, graublau, grün

Maße: 8,4 x 22,7 cm

Foto: 16/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 R. Vasters, Ausschnitt aus E. 3595-1919 (Mitte), V&A.

Während die auf dem Blatt links (vgl. A15, III.) und rechts (vgl. A14, III.) dargestellten Rosetten zugeordnet werden konnten, ist offen, zu welchen Anhängern diese beiden gehören.

Teilentwurf:

9. E. 2835-1919 (M11B/94): Unvollendeter Anhängerentwurf mit durchbrochenem Schweifwerk, goldener Girlande und Perlenbehang

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Gold, Bleistift, grün, weiß

Maße: 9,2 x 5,3 cm

Foto: 1/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 2835-1919, V&A.

Der obere Teil des durchbrochenen Anhängers ist nicht dargestellt.

6.2 Anhang 2 – Schmuck

Broschen:

1. a und b

- a. E. 2879-1919 (M11B/98): Hochovale Brosche in zwei Ansichten mit männlichem Kopf (Porträt) im Linksprofil

Keine Beschriftung

Beiges Transparenzpapier, Gold, rotviolett, blau, grün

Maße: 8,9 x 7,2 cm

Foto: 2/8 (M.K.)

Zustand: Das Rot des Innenrahmens und der Halbkügelchen über den Rollwerkklammern ist größtenteils abgeblättert, ebenso das Blau der Edelsteine.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1a Reinhold Vasters, E. 2879-1919, V&A.



Abb. 1b Reinhold Vasters, E. 2884-1919, V&A.

- b. E. 2884-1919 (M11B/98): Hochovale Brosche in zwei Ansichten mit männlichem Kopf (Porträt) im Linksprofil

Keine Beschriftung

Hellbeiges Transparentpapier, Gold, blau, gelbgrün, weiß, rotviolett

Maße: 9,3 x 7,3 cm

Foto: 2/10 (M.K.)

Zustand: Das Weiß der C-Schwünge ist teilweise abgeblättert.

Literatur: unpubliziert

Siehe Anhang 2 – Ergänzungen (S. 793)

2. E. 2820-1919 (M11B/93): Hochovale Anhängerbrosche in zwei Ansichten und Skizzen, Aufhängung mit weiblicher Büste, breiter, blütenverzierter, rubinbesetzter Rahmen und zentrales Medaillon mit weiblichem Kopf (Kamee oder Relief?) im Rechtsprofil

Beschriftung (Bleistift):

Medaillon

Weißes Papier, Bleistift, Gold, rotviolett, grau, grün

Maße: 9,9 x 6,2 cm

Foto: 1/18 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

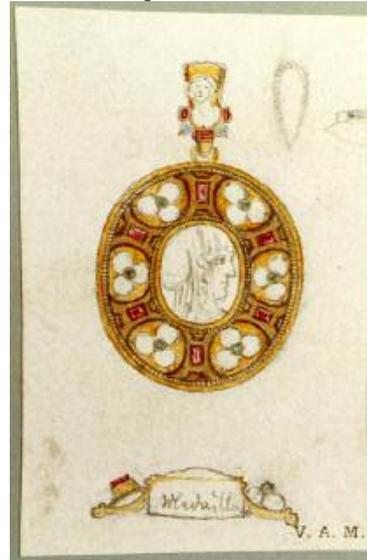


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2820-1919, V&A.

3. E. 2876-1919 (M11B/97): Rautenförmige Brosche (?) aus gefasstem Halbedelstein (braunes Zentrum) und Perlenbesatz

Keine Beschriftung

Weißes Papier; Gold, Bleistift, schwarz, dunkelbraun

Maße: 6,2 x 7,5 cm / Foto: 2/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

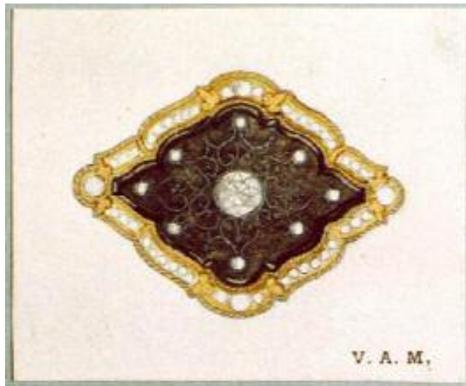


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2876-1919, V&A.

4. E. 3592-1919 (M11C/166): Runde Anhängerbrosche (?) in zwei Ansichten mit perlenverziertem Rahmen und einem als *Dukate* und *Münze* betiteltem Medaillon mit Madonna und Kind)

Beschriftung (Bleistift):

Dukate (sic)

Münze

Münze

Maria

oben

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, gelb

Maße: 7,6 x 5,5 cm

Foto: 15/37 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3592-1919, V&A.

5. E. 2874-1919 (M11B/97): Hochovale Lapislazuli-Anhängerbrosche oder Uhrgehäuse (?) mit ligiertem Monogramm (MO), zarter, goldener Rankenverzierung und Perlenbesatz

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, dunkelblau, weiß, grau, Bleistift

Maße: 7,2 x 4,9 cm

Foto: 2/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 2874-1919, V&A.

Fingerringe:

Auf der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902 präsentierte Vasters aus seinem Besitz: „Acht Fingerringe, Gold, z. T. emalliert und mit Edelsteinen besetzt. 15.-18. Jahrh.“ (Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 3053).

Möglicherweise besteht eine Verbindung zu (einem oder mehreren) der im folgenden aufgeführten vier Ringe.

6. E. 2892-1919 (M11B/100): Fingerring in zwei Ansichten mit rautenförmigem Saphir und Inschriften

Die Oberfläche des Ringes sowie die Seiten sind vollständig verziert (Reihen von Strichen und zu einem „X“ arrangierten Punkten) und mit Inschriften bedeckt:

Oberfläche:

(auf dem Kopf) [...]*JNUS TECVRI ORA PRO NOBIS* (sic)

AVE MARIA GRATIA PIENA (sic)

Seite:

AVE MARIA GRATIA PIENA

Weißes Papier, Gold, graublau, rot, blau, weiß

Maße: 6,5 x 9,2 cm

Foto: 2/19 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

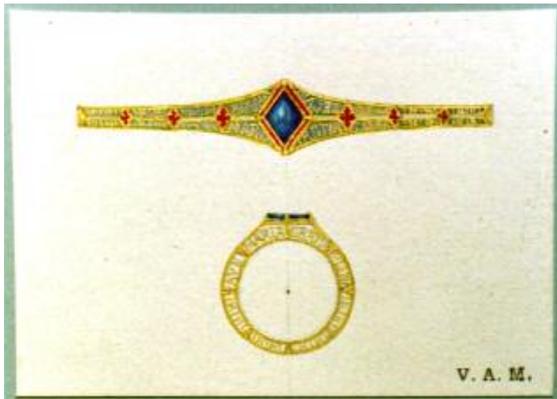


Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 2892-1919, V&A.

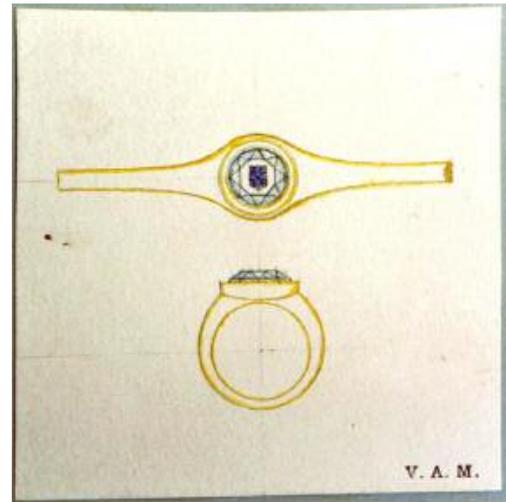


Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 2898-1919, V&A.

7. E. 2894-1919 (M11B/100): Ring in zwei Ansichten mit einer blütenförmigen, von Rollwerk gerahmten Fassung für einen achteckigen Edelstein

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, gelb

Maße: 6,6 x 8,7 cm

Foto: 2/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

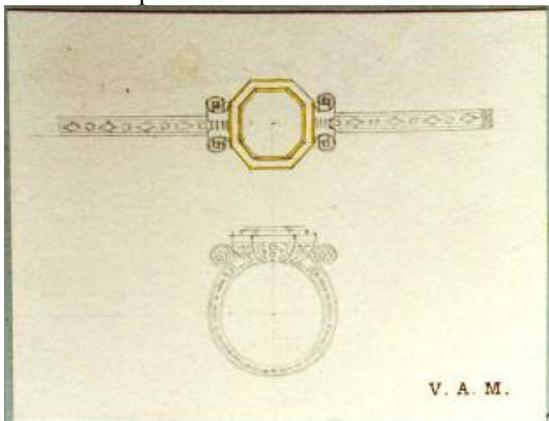


Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 2894-1919, V&A.

8. E. 2898-1919 (M11B/100): Ring in zwei Ansichten mit einem runden, facettiert geschliffenen Edelstein

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, gelb, hellblau

Maße: 8,5 x 8,4 cm

Foto: 2/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt und fleckig (Farbspritzer).

Literatur: unpubliziert

9. E. 2900-1919 (M11B/100): Ring in drei Ansichten mit einem hochformatigen, achteckigen Edelstein

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, gelb, hellblau

Maße: 8,8 x 8,5 cm

Foto: 2/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt weist zwei Farbspritzer auf

Literatur: unpubliziert

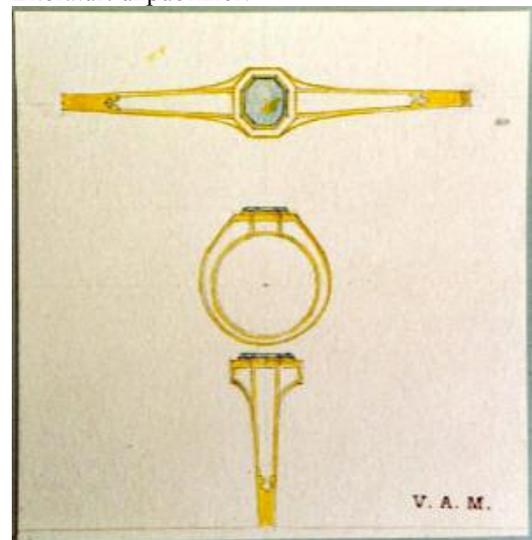


Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 2900-1919, V&A.

Armbänder:

10. a und b

- a. E. 2910-1919 (M11B/101): Armband mit Christusmonogramm, gerahmt von „alpha“ und „omega“ (in quadratischem Rahmen mit vorgelegten Pässen), verziert mit goldenen Efeublättern – erster Entwurf oder zu 10b. passender Ring

Keine Beschriftung

Dunkelgraues Papier, braun, Gold, braun, weiß

Maße: 2,3 x 7,2 cm

Foto: 2/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt wurde verkehrt herum auf den Karton montiert.

Literatur: unpubliziert



Abb. 10a Reinhold Vasters, E. 2910-1919, V&A.

- b. E. 2899-1919 (M11B/100): Mit 10a. identisch gestaltetes Armband, hier zusätzlich mit als *Medaillon* bezeichnetem, hochovalen Anhänger in zwei Ansichten und einer Skizze der Inschrift

Inschrift auf der Vorderseite des Anhängers, auf der rechten Blattseite in einer Skizze zur Verdeutlichung der Schrift wiederholt:

VITAM IMPENDERE VERO umrahmt ein großes „F“.

Ligierte Buchstaben auf der Rückseite des Anhängers: „I, M, A, flankiert von einem kleineren, gekontertem „E“ links und einem „F“ rechts

Beschriftung (Bleistift):

*Ubi charitas (sic) et amor.
Deus ibi est.*

*Vitam impendere
vero*

*gothi[]
auf der*

Vorderseite

*Rückseite
des
Medaillons*

*Vorderseite
des Medaillons*

*Inschrift für das Medaillon
im Innern
man stra te esse matres (sic)*

Weißes Papier, Gold, braun, schwarz, graubraun

Maße: 12,9 x 21,7 cm

Foto: 2/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, stark verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

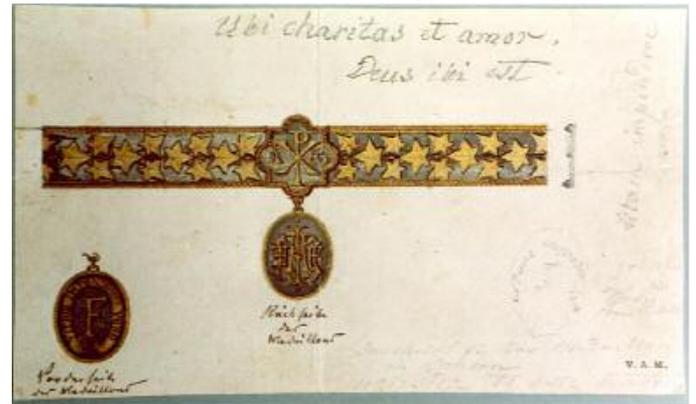


Abb. 10b Reinhold Vasters, E. 2899-1919, V&A.

11. E. 2908-1919 (M11B/101): Armband (?) mit goldenem Blattdekor, diagonalen Schriftbändern und Edelsteinbesatz (fünf verschiedene Steine)

Schriftbänder (von links nach rechts):

ad vitam, aeternam, benedikat, vos deus

Über jedem Stein stehen die Minuskeln:

I M A E F

Am linken Segment des durch Scharniere verbundenen Bandes findet sich die Beschriftung (weißer Stift auf Bleistift):

a

a

Dunkelgraues Papier, Bleistift, braun, Gold, weiß, dunkelgrün, schwarz, hellgrün, violett, weiß

Maße: 4,6 x 19,8 cm

Foto: 2/31 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 2908-1919, V&A.

In der Mitte unter dem Armband ist ein Anhänger in Bleistift angedeutet.

Kettenglieder:

12. E. 2896-1919 (M11B/100): Vierdurchbrochene Schmuckglieder einer Kette (wohl eines Anhängers)

Beschriftung (Bleistift):

1 Meter 40 lang

Pesth [Budapest?]

Braunes Papier, Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, blaugrau, violettrot (Steine)

Maße: 5,3 x 17 cm / Foto: 2/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 2896-1919, V&A.

Diverses:

13. E. 2897-1919 (M11B/100): Zwei Gürtelschnallen (?) mit floral gestaltetem Besatz – die obere Schnalle ist als Blatt mit Stengeln geformt

Keine Beschriftung

Braunes Transparentpapier, Tinte, braun, weiß

Maße: 5,2 x 9,5 cm

Foto: 2/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist mürbe, unten sind einige Risse.

Literatur: unpubliziert

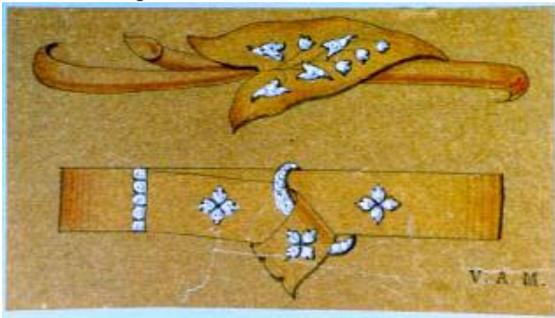


Abb. 13 Reinhold Vasters, E. 2897-1919, V&A.

Die Zeichnung ist vergleichbar mit einem Entwurf aus der Zeichenakademie Hanau (vgl. Monika Becker, Kreativität und Historismus. Schmuck und Entwurf 1848-1870. Münster (Diss.) 1997. Bd. 2, S. 54, Abb. 207).

Beim floral gestalteten Besatz dürfte es sich um Schmelz (evtl. auch Perlen) handeln.

6.2.1 Anhang 2 – Ergänzungen

1a. und 1b. Zwei Broschen mit männlichem Porträtkopf
Realisation: unbekannt

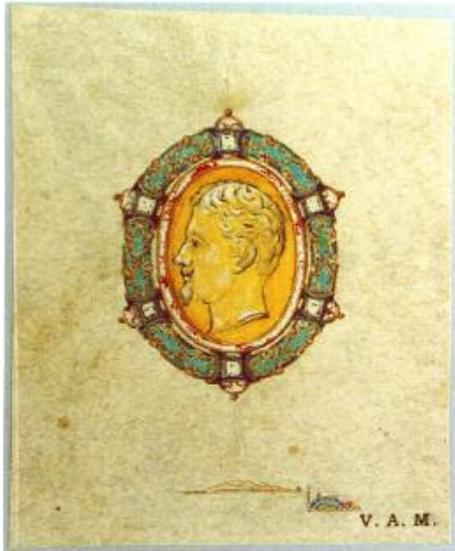


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2879-1919, V&A (Anhang 2, 1a).



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2884-1919, V&A (Anhang 2, 1b).

den Querschnitt fest. Dieser gibt das Relief der Medaille und beispielhaft eine Seite des Rahmens wieder.

Das Goldmedaillon von Zeichnung 1a fasst ein zarter, rotvioletter Reif (Innenrahmen), dessen Farbe größtenteils vom Transparentpapier abgeblättert ist. Den Außenrahmen bildet ein kompakter Blattkranz mit knorpeligen, goldenen Verästelungen, den, gleichmäßig verteilt, sechs blaugefasste, h-förmige Rollwerkspangen besetzen. Die Rollwerkspangen sind mit quadratischen Fassungen ausgestattet – blaue Farbreste weisen auf Saphire – und werden von durchbrochenen, roten Halbkugeln überfangen (deren Farbe ist fast vollständig verloren), die mit einem Goldkugelchen bekrönt sind.

Bei Zeichnung 1b wurde auf einen zarten, blauen Innenrahmen mit goldener Stabpunktreihe ein durchbrochener, im Vergleich mit Entwurf 1a verspielterer, sechsteiliger Außenrahmen aufgesetzt: Von einem rotvioletter Reif unterfangen, alternieren stehende, weiße Paare von C-Schwüngen, deren Rücken an ein gelbgrünes Kugelchen gesetzt sind und die mit roten Bögen überfangen werden, mit blauen, aus fünf Kugelchen gebildeten Blüten. Deren weißer Stempel dürfte von einer kleinen Perle geformt werden, während vier grüne Lanzettblättchen jede Blüte an den Diagonalepunkten einfassen.

Die zeitgenössischen Porträtmedaillen grenzen die beiden Entwürfe von Vasters' üblichem Tätigkeitsfeld ab: Hier liegen offensichtlich Entwürfe historistischer Schmuckstücke vor bzw. zwei alternative Entwürfe eines Schmuckstückes, das möglicherweise in privatem Kontext entstand.

- 1, 2 Die Zentren beider hochovaler Broschen (Anhang 2, 1a und 1b) sind mit einem Goldrelief (Medaille) besetzt, das im Linksprofil den Kopf eines bärtigen Mannes mittleren Alters mit gescheitelter und gelockter Kurzhaarfrisur zeigt.
Um das Profil der Broschen zu verdeutlichen, hielt Vasters auf beiden Zeichnungen unten

6.3 Anhang 3 – Taschenuhren

Deckel:

1. E. 2941-1919 (M11B/104): Deckel einer Bergkristall-Taschenuhr, Seitenansicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, hellblau, Bleistift, braun, Gold, blau, schwarz, rot, grün

Maße: 1,6 x 5 cm

Foto: 3/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2941-1919, V&A.

Rahmen:

2. E. 3026-1919 (M11B/110): Ovaler Innenrahmen

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Gold, weiß, Bleistift

Maße: 4,9 x 5,1 cm / Foto: 24/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

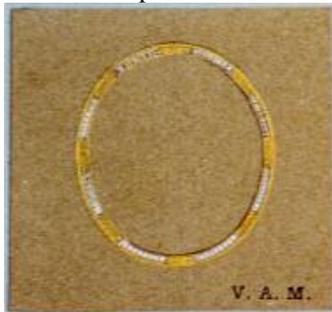


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3026-1919, V&A.

Zifferblatt:

3. a und b
3a. E. 2933-1919 (M11B/104): Rundes Zifferblatt mit Datumsanzeige, im Zentrum polychrome Blattranken

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Tinte, grün, braun, grau, dunkelviolett

Maße: 4,3 x 3,8 cm / Foto: 3/15 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- b. E. 2935-1919 (M11B/104): Rundes Zifferblatt mit Viertelstundenanzeige (?) im Zentrum Ornament mit Girlande und polychromen Blattranken

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Tinte, grau, grün braun, violett

Maße: 4,3 x 3,8 cm / Foto: 3/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig (Farbflecken).

Literatur: unpubliziert

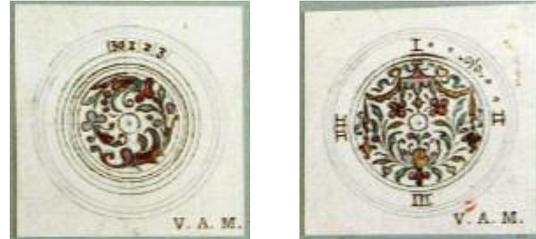


Abb. 3a (links) R. Vasters, E. 2933-1919, V&A.

Abb. 3b (rechts) R. Vasters, E. 2935-1919, V&A.

4. E. 2931-1919 (M11B/104): Zifferblatt einer Taschenuhr

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Gold, grün, braun, schwarz, weiß, violett, Bleistift, grün, rot, braun gelb

Maße: 4,2 x 3,85 cm / Foto: 3/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

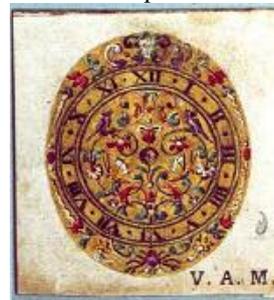


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 2931-1919, V&A.

Siehe Anhang 3 – Ergänzungen (S. 795)

Besatz:

5. E. 3015-1919 (M11B/108): Besatz um Krone und Aufhängung, Gehäuseshale

Beschriftung (Tinte):

*wenn thunlich
die blauen Perlchen
an den Schnörkelköpfen
mehr Rubin*

2 Stück

Beiges Papier, Bleistift, Tinte, weiß, rotviolett, blau

Maße: 2,8 x 6 cm / Foto: 4/13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 R. Vasters, E. 3015-1919, V&A.

6.3.1 Anhang 3 – Ergänzungen

4. Zifferblatt einer Taschenuhr Realisation: unbekannt

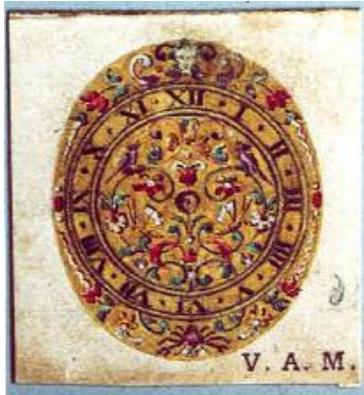


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2931-1919, V&A (Anhang 3, 4).



Abb. 2 Johannes Hantias, Blatt 1 aus der Folge von sechs Goldschmiedeutwürfen. Kupferstich, Nürnberg, um 1650. Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Inv.Nr. II, 138, 1-6 (Foto: Kat. Nürnberg 1985, Kat.Nr. 476).

- 1 Das Zifferblatt (Anhang 3, 4) misst 3,75 x 2,85 cm. In das Zentrum des goldenen Zifferblattes schrieb Vasters den runden Zahlenkranz mit schwarzen, römischen Ziffern ein und die übrige Fläche mit einem zauberhaften, bunten Email-Ornament, das vertieft, also in Grubenschmelz, ausgeführt worden sein wird. Symmetrisches in diversen Blüten auslaufendes Rankenwerk im Zentrum ist mit Paradiesvögeln und Schmetterlingen bereichert, während über dem Zahlenkranz eine Satyrmaske und gegenüberliegend ein violetter Krebs von Voluten und Blüten eingefasst werden. Eine der Blüten, die dem Dekor eines neugefassten Pokals nahestehen (P25, I., II.), verdeutlichte Vasters nebenstehend mit einer Bleistiftskizze, während er das Motiv des Krebses an einem anderen Pokal verwendete (P31, XI., XII.).

Die Aufteilung und Gestaltung des Zifferblattes lehnt sich an die ab dem Ende des 16. Jahrhundert einsetzende „Moderichtung“ an, „Schmuckstücke und Goldschmiedearbeiten mit farbigen Schmelzeinlagen auszustatten. Dabei wurde das Ornament in leuchtend farbigem Glasfluß auf Gold umgesetzt.“¹

- 2 Zu dieser Entwicklung trug unter anderem der in Nürnberg in der Mitte des 16. Jahrhunderts tätige Kupferstecher Johannes Hantias (tätig um 1650)² bei, der hauptsächlich mit dem Motiv des Schweifwerks operierte und Freibereiche mit Blüten und Vögeln füllte.

¹ Kat. Nürnberg 1985, S. 400.

² Zu Hantias vgl. Thieme-Becker, 15. Bd., S. 587.

6.4 Anhang 4 – Figurale Applikationen

Figurale Applikationen:

1. a und b
 a. E. 3368-1919 (M11C/142): Zwei allegorische bzw. mythologische Figurenpaare – Prudentia (links) und Fortitudo oder Minerva (rechts) mit einem Besiegten

Die Beschriftung (Tinte) ist rechts beschnitten:

Felsen an allen 4 [...]

	<i>grau</i>
	<i>blau</i>
	<i>opak</i>
<i>Rubin Roth transparent</i>	<i>Rubinroth transparent</i>
<i>blau stahlblau transparent</i>	<i>Gelb grün opak</i>
<i>Unterkleid licht grün do do</i>	<i>stahlblau transparent</i>
<i>Obergewand kastanienbraun transparent</i>	<i>kastanienbraun do do</i>

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, weiß, blau, grün, kastanienbraun, graublau, rotviolett; 2. Bleistift, Gold, braun, blau, weiß, gelbgrün, kastanienbraun, rotviolett, türkis, grau

Maße: 7,3 x 11,1 cm

Foto: 11/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt (teilweise fettige Rückstände).

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3370-1919 (M11C/142): Zwei allegorische bzw. mythologische Figurenpaaren – die linke liegende Figur hält zwei Kelche, die rechte eine Fackel

Die Beschriftung (Tinte) ist rechts beschnitten:

Grüppchen dunkel Grün transparent hin + wieder Goldlinien durchkomm[...]

<i>blau grün opak</i>	
<i>stahlblau transparent</i>	<i>blau grün opak ("opak" verwischt)</i>
<i>Roth + braun wie nebenstehend</i>	<i>roth + braun wie nebenstehend</i>

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, graublau, braun, weiß, grau, rotviolett, dunkelviolett, blau; 2. rechte Gruppe: Bleistift, Gold, graublau, weiß, grau, braun, dunkelviolett, rotviolett, blau

Maße: 6,9 x 12,2 cm

Foto: 11/14 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Siehe für eine mögliche Verwendung der vier Figurenpaare KAS2, Abb. 8-9 (S. 606).



Abb. 1a (oben) R. Vasters, E. 3368-1919, V&A.

Abb. 1b (unten) R. Vasters, E. 3370-1919, V&A.

2. E. 3089-1919 (M11B/116): Mischwesen (Chimäre) – weibliche, geflügelte, aus einer gespaltenen und geringelten Volute wachsende Halbfigur mit Blattrock

Beschriftung (Bleistift):

2 Stück

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, grau, rotviolett, blau, grün

Maße: 5,1 x 5,4 cm

Foto: 5/26 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

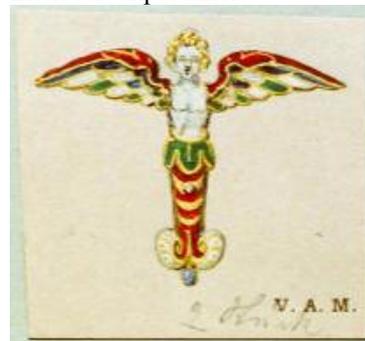


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3089-1919, V&A.

3. E. 2980-1919 (M11B/107): Kentaurenartige Meerjungfrau

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, Gold, violett, braun, hellgrün, weiß, grün, graublau

Maße: 4,4 x 3,6 cm

Foto: 4/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 2980-1919, V&A.

4. a bis d

a. E. 3086-1919 (M11B/116): Flötenpaar mit Band und Paradiesvogel

Keine Beschriftung

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, schwarz; 2. braun, Gold, rotviolett, blau, grün, gelb, gelb-orange

Maße: 9,1 x 11,5 cm

Foto: 5/23 (M.K.)

Zustand: Auf dem Blatt sind wenige Farbflecken.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4a Reinhold Vasters, E. 3086-1919, V&A.

b. E. 3088-1919 (M11B/116): Füllhorn mit Fruchtbukett und geringelte Schlange

Keine Beschriftung

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, grün, rotviolett, gelb, graublau, schwarz, braun; 2. grün, schwarz, Gold, weiß

Maße: 9,5 x 11,7 cm / Foto: 5/25 (M.K.)

Zustand: Auf dem Blatt sind wenige Farbflecken. Rechts oben findet sich ein Prägewappen des Papierherstellers.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4b Reinhold Vasters, E. 3088-1919, V&A.

c. E. 3090-1919 (M11B/116): Regenbogenfarbenes Flügelpaar in zwei Ansichten (oben: innen; unten: außen)

Beschriftung (Bleistift):

blauband

rothes Band

Beiges Papier, Gold, Bleistift, rotviolett, orange, grün, blau, braun

Maße: 10,1 x 12,4 cm

Foto: 5/27 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Siehe A16, Abb. 3 (S. 156).



Abb. 4c Reinhold Vasters, E. 3090-1919, V&A.

d. E. 3092-1919 (M11B/116): Muschelhorn und Delphin

Keine Beschriftung

Braunes Papier, 1. Gold, braun, schwarz, graublau; 2. Gold, schwarz, grün, braun, weiß

Maße: 8,2 x 10,6 cm / Foto: 5/26 (M.K.)

Zustand: Auf dem Blatt sind wenige Farbflecken.

Literatur: unpubliziert

Siehe A21, Abb. 3 (S. 171).



Abb. 4d Reinhold Vasters, E. 3092-1919, V&A.

- e. E. 3094-1919 (M11B/116): Fackel und
Flammenbündel

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Bleistift, Gold, violett und dunkel-
violett, graublau, weiß

Maße: 8,1 x 10,9 cm / Foto: 5/28 (M.K.)

Zustand: Rechts unten ist ein Flüssigkeitsrand.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4e Reinhold Vasters, E. 3094-1919, V&A.

5. E. 3272-1919 (M11C/135): Vase mit
Blumen

Keine Beschriftung

Braunes Papier Bleistift, weiß, Gold, mintgrün,
grau blau

Maße: 5,3 x 3,7 cm / Foto: 27/3 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3272-1919, V&A.

Details und Ausstattung von Figuren:

6. E. 2895-1919 (M11B/100): Drei De-
tails einer Figur oder eines figuralen
Anhängers: Anhänger, Gürtel und Zi-
ernagel

Beschriftung (Tinte):

*bitte diese 4 Theile mit nächster Sendung
mir mit zurückzubesorgen blau transparent
1 Stück 1 Stück 1 Stück*

1

Weißes Papier, 1. Gold, braun, graublau, weiß,
rotviolett, grün; 2. Gold, braun, weiß, graublau,
grün, rotviolett; 3. und 4. gelb, blau

Maße: 4,8 x 10 cm

Foto: 2/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 2895-1919, V&A.

Die Beschriftung des Blattes deutet auf eine
externe Fertigung der Details hin (Fertigung
nicht in Vasters' Werkstatt).

6.5 Anhang 5 – Montierungen

Montierungen:

1. E. 2886-1919 (M11B/98): Fuß- und Gefäßbrandmontierung (?)

Beschriftung (Bleistift):

Vorderseite

Schild grün blau opak

unteres ist violett

schwarze Bündchen

verständlich nicht zu

dicht liniieren

Birnchen gelbgrün opak

mittlerer Bund

hoch Rubin Roth tran[s]

pare[nt]

Unter der Skizze:

Form der

weißen

Bogen

Sammtgrün

transparent[t]

Weißes Papier, 1. Gold, braun, weiß, grün, grau-blau, schwarz, gelb, rotviolett; 2. zentrales Blatt: dunkelgraues Papier, Gold, weiß, rotviolett

Maße: 17,4 x 20,1 cm

Foto: 2/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt besteht aus drei Teilen. 1. linkes oberes Viertel des weißen Blattes einschließlich der Montierung; 2. Rest des weißen Blattes; 3. zentrale Montierung auf grauem Papier.

Literatur: unpubliziert

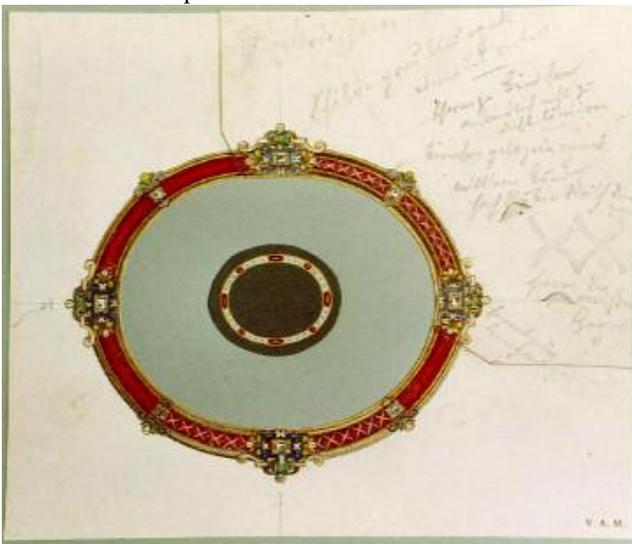


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 2886-1919, V&A.

Es ist fraglich, ob die zentral auf das Blatt geklebte Montierung zum Rahmen und damit zum selben Objekt gehört (vgl. Anhang 5 – Ergänzungen: 3. Gefäß mit Neptun, Abb. 5, S. 805).

2. E. 3348-1919 (M11C/140): Fußmontierung mit Ornamentband aus Blüten

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, braun, Gold, schwarz, mintgrün, gelbgrün, blau, grell rosa

Maße: 1,1 x 7,6 cm

Foto: 10/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3348-1919, V&A.

3. E. 3349-1919 (M11C/140): Fußmontierung (?) mit Ornamentband – zartes goldenes Rankenwerk mit blauen Akzenten auf weißem Fond – auf gewölbter Fläche

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift, Gold, braun, grün, blau, graublau

Maße: 2,7 x 20,1 cm

Foto: 10/36a (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3349-1919, V&A.

4. E. 3287-1919 (M11C/136): Fußmontierung und Schaftringe einer sog. **schwarze[n] Cristal Coupe**

Beschriftung (Bleistift, Tinte) – die Bleistiftbeschriftung rechts ist in Tinte nachgeschrieben:

schwarze Cristal Coupe

8 Stück

8 Stück

Punkte Grün + blau transparent)

Rändchen weiß

mit ovalen Bällchen

O VIII und Striche

Gold

2 Stück

1 Stück

19 Stück zusammen

Braunes Papier, 1. und 2. Gold, braun, weiß, grau-blau, grün; 3. und 4. Bleistift, Gold, braun, weiß

Maße: 11 x 17,4 cm

Foto: 9/31 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

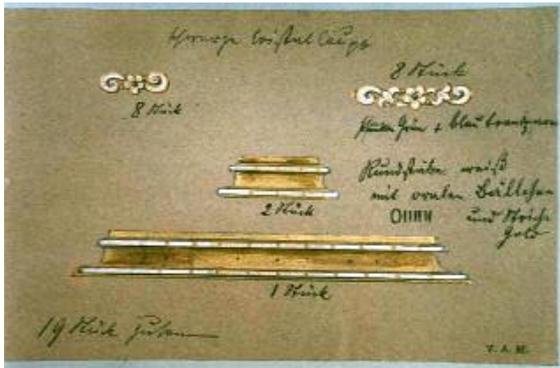


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3287-1919, V&A.

Sehr nahestehende aus Blüten und Voluten gebildete, applizierte Ornamentbänder führt eine Kanne in der Schatzkammer der Residenz, München, vor (siehe KA5, Abb. 3, S. 466, und besonders Abb. 4b, S. 467).

Ringmontierungen – Schaftringe:

5. E. 2904-1919 (M11B/101): Ringmontierung mit Kastenfassungen für einen Edelsteinbesatz und zartem, goldenen Rankenornament

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, grün, weiß

Maße: 4,8 x 11,7 cm

Foto: 2/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 2904-1919, V&A.

6. E. 3610-1919 (M11C/167): Zwei Schaftringe (?)

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, gelb, mintgrün, grün weiß

Maße: 2,2 x 7,9 cm

Foto: 16/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3610-1919, V&A.

7. E. 3330-1919 (M11C/140): Ringmontierung mit Blattkranz

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, violett, schwarz, grün

Maße: 1,9 x 3,9 cm

Foto: 10/29 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3330-1919, V&A.

Siehe P13, Abb. 5 (S. 282).

8. E. 3574-1919 (M11C/165): Mit Sphinxen spangenartig besetzter (oberer) Schaftring

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, rotviolett, gelbgrün, blau, grün, dunkelgrün, schwarz, weiß (Bleiweiß schwarz oxidiert)

Maße: 1,8 x 4,5 cm / Foto: 15/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt. Das Bleiweiß der Gesichter und Brüste ist oxidiert (schwarz umgeschlagen).

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3574-1919, V&A.

Siehe P37, Abb. 4, und S11, Abb. 6.

Deckelknäufe:

9. a und b

- a. E. 2987-1919 (M11B/107): Deckelknäuf – Seitenansicht

Zwei Edelsteine sind mit je einem x (Bleistift) bezeichnet.

Graues Papier, Gold, braun, grün, weiß, rotviolett, schwarz, blau, graublau

Maße: 7,5 x 4,8 cm / Foto: 4/1 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- b. E. 2989-1919 (M11B/107): Deckelknäuf – Vorderansicht

Keine Beschriftung

Graues Papier, Gold, braun, grün, weiß, graublau, schwarz, rotviolett

Maße: 7,5 x 5,9 cm / Foto: 4/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

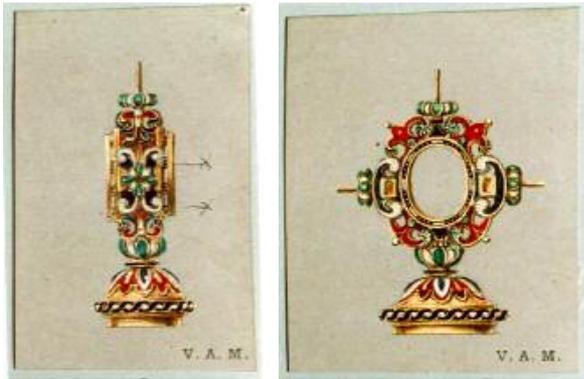


Abb. 9a (links) R. Vasters, E. 2987-1919, V&A.
Abb. 9b (rechts) R. Vasters, E. 2989-1919, V&A.

Fassungen und deren Verzierungen:

10. E. 2991-1919 (M11B/107): Runde Fassung mit dreieckigem Zierrahmen mit Voluten- und C-Schwungbesatz
Beschriftung (Bleistift):
1 Stück
Hellgraues Papier, Bleistift, Gold, schwarz, rotviolett, weiß, blau, grün
Maße: 3,5 x 3 cm
Foto: 4/6 (M.K.)
Zustand: Das Blatt wurde verkehrt herum auf den Karton montiert.
Literatur: unpubliziert



Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 2991-1919, V&A.

11. E. 3599-1919 (M11C/166): 12 Fassungen, davon eine mit Blattrankenverzierung
Beschriftung (Tinte):
2 Stück
1 Stück
4 Stück
2 Stück
1 Stück
1 Stück
Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, dunkelgrau (oxidiertes Bleiweiß), mintgrün, rotviolett
Maße: 9,5 x 3,8 cm
Foto: 16/8 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3599-1919, V&A.

12. E. 3344-1919 (M11C/140): Fassung, gerahmt von Blüten und Rollwerk
Im Zentrum der Fassung ist ein *H* als Versatzmarke geschrieben (Bleistift).
Beiges Papier, braun, Gold, mintgrün, weiß, rotviolett, schwarz
Maße: 3,4 x 2,3 cm
Foto: 10/36 (M.K.)
Literatur: unpubliziert



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 3344-1919, V&A.

13. E. 2903 -1919 (M11B/101): Blütenförmige Unterlegscheiben von Fassungen
Beschriftung (Bleistift):
5 Stück *10 Stück*
mit Tramboulirstich *roth*
in der Mitte *transparent*
Grün transparent
Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, grün, rot
Maße: 7,4 x 9,7 cm
Foto: 2/26 (M.K.)
Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt. Links unten ist ein Flüssigkeitsrand.
Literatur: unpubliziert

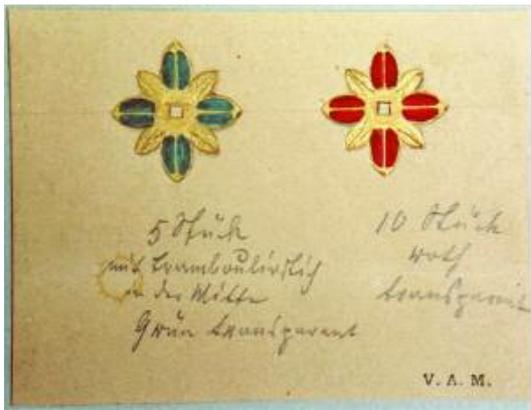


Abb. 13 Reinhold Vasters, E. 2903-1919, V&A.

Siehe Kapitel 3.4.1, S. 39 (Punkt 2).

Socket bzw. Basis

14. E. 3193-1919 (M11B/128): Runde oder ovale Silberbasis mit Lanzettöffnungen und goldenen Girlanden mit Buketts

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, weiß, grau, Gold

Maße: 6,1 x 13,2 cm

Foto: 8/3 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

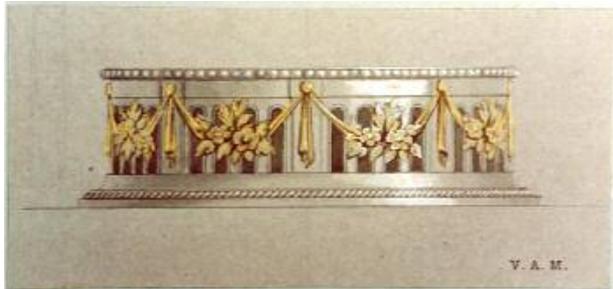


Abb. 14 Reinhold Vasters, E. 3193-1919, V&A.

6.5.1 Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

1. Gefäß:

I. E. 3466-1919 (M11C/151): Fuß und Schaft eines Gefäßes

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, gelb, graublau, grau, grün, rotviolett, altrosa

Maße: 5,9 x 10,5 cm

Foto: 13/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt, leicht verschmutzt und etwas fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3466-1919, V&A.

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

2. Gefäß

I. E. 3467-1919 (M11C/151): Fuß und Schaft eines Gefäßes

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, graublau, braun, orange, schwarz, grün, blau, grell rosa

Maße: 7,4 x 9 cm

Foto: 13/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, stark verschmutzt und sehr fleckig (Farbspritzer und Fettflecken).

Literatur: unpubliziert

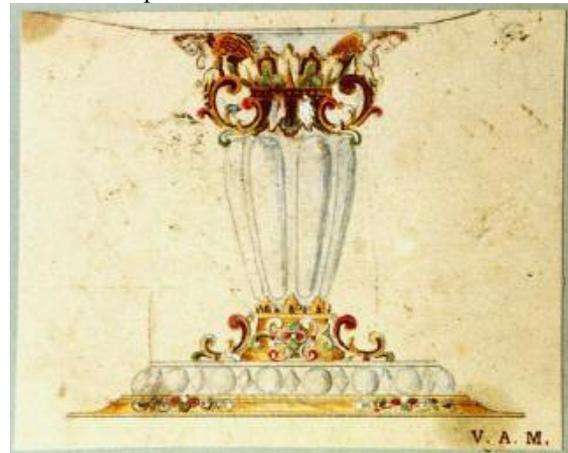


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3467-1919, V&A.

Am oberen Blattrand ist die Kontur des Gefäßkorpus angedeutet. Die nur wenig schrägen Linien weisen auf eine Schale hin.

Den mit figürlich verzierten Spangen besetzten oberen Schaftring verwendete Vasters diverse Male in Variationen, u.a. bei einem Pokal: vgl. P20, I. (S. 300).

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

3. Gefäß: Schale (?) mit Neptun:

I. E. 3315-1919 (M11C/138): Fuß- und Gefäßbrand

Beschriftung (Bleistift):

2 Rahmen

Dunkelgraues Papier, Gold, Bleistift, braun, weiß, beige, grün

Maße: 10,7 x 12,9 cm

Foto: 10/13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3315-1919, V&A.

II. E. 3314-1919 (M11C/138): Schafringe

Beschriftung (Bleistift):

*oberstes Flachrändchen
schwarze Linie*

*unterstes Flachrändchen
schwarze Linie*

1 Stück

*Golddessains
auf weißem
Emailgrund*

1 Stück

Dunkelgraues Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, rotviolett

Maße: 12 x 10,4 cm

Foto: 10/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt und fleckig. Oberhalb des unteren Schafringes ist die Oberfläche etwas beschädigt.

Literatur: unpubliziert

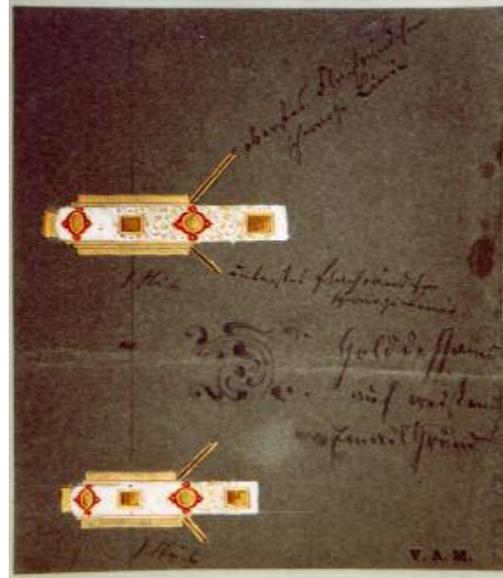


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3314-1919, V&A.

III. E. 3313-1919 (M11C/138): Deckelrand

Keine Beschriftung

Dunkelgraues Papier, Gold, braun, Bleistift, weiß, beige, braun, schwarz

Maße: 10,5 x 12,6 cm

Foto: 10/11 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

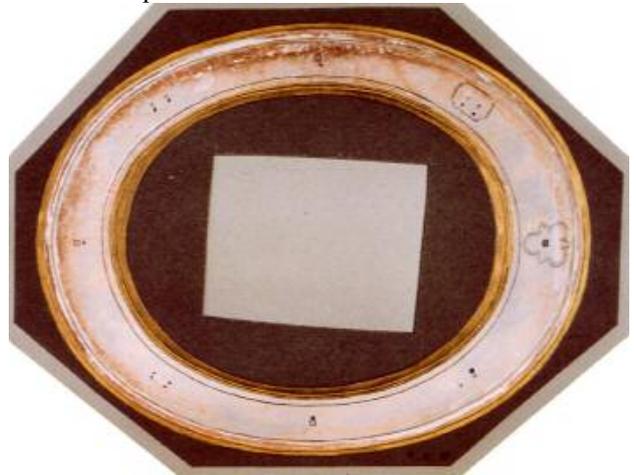


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3313-1919, V&A.

IV. E. 3317-1919 (M11C/138): Deckelknopf in Gestalt des ein Hippokamp reitenden Neptuns

Keine Beschriftung

Dunkelgraues Papier, Gold, braun, weiß, beige, dunkelgrün, graublau

Maße: 7,2 x 6,3 cm

Foto: 10/15 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

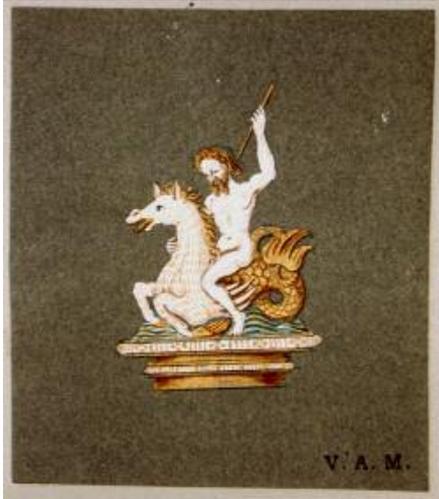


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3317-1919, V&A.

Bei dem Gefäß handelt es sich wohl um eine Schale.

Aus dem Zentrum von III., dem auf dunkelgrauem Papier dargestellten Entwurf der Deckelrandmontierung, wurde ein 4,7 x 5,9 cm großes Rechteck ausgeschnitten, auf dem, wie zu vermuten ist, sich eine Detailzeichnung befand, evtl. der Deckelknaufeinfassung.

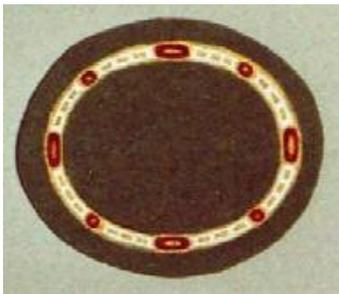


Abb. 5 Ausschnitt aus E. 2886-1919 (siehe Anhang 5, 1). Wahrscheinlich handelt es sich hier um das aus III. ausgeschnittene zentrale und anschließend oval zugeschnittene Blattstück.

5
3 Auf dem Entwurf eines Rahmens (siehe Anhang 5, 1) findet sich eine oval ausgeschnittene, auf dunkelgrauem Papier gemalte Ringmontierung mit weißem und rotvioletten Schmelz. Es ist anzunehmen, dass es sich bei um das aus III. ausgeschnittene und offenbar anschließend oval zugeschnittene Blattstück handeln könnte. Zumindest würde die weiße und rotviolette Emailfassung zur Farbfassung der beiden Schafringe (II.) passen. Scheinbar sollte das Email des Stückes auf alt getrimmt werden, denn insbesondere im oberen Teil des Blattes wirkt das Weiß des Rahmens (der Deckelrandmontierung) abgenutzt und beschädigt. Diese „Altersspuren“ wurden mit brauner und beiger Farbe auf dem Weiß dargestellt (vgl. Kapitel 3.4.2, S. 40 (Punkt 8)).

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

4. Gefäß:

I. E. 3100-1919 (M11B/117): Fußmontierung

Beschriftung (Bleistift):

No. III

36 weiße Bällchen

24 weiße

Bällchen

No. III [auf dem Kopf]

Dunkelgraues Papier, 1. Bleistift, Gold, schwarz, weiß, hellblau; 2. Bleistift, Gold, rotviolett, schwarz, grün, gelbgrün, blau

Maße: 6,2 x 15,1 cm

Foto: 5/36 (M.K.)

Zustand: Die Oberfläche des Blattes ist leicht beschädigt (abgenutzt).

Literatur: unpubliziert

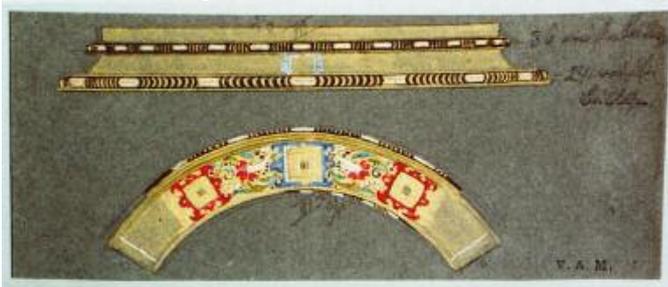


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3100-1919, V&A.

II. E. 3096-1919 (M11B/117): Schaftringe: der untere ist verziert mit grünen Delphinen mit erhobenen, eingerollten Schwänzen

Beschriftung (Bleistift):

in

2 Stücken

4 einzel

Schnörkel

Delphine schwarz karir[t]

und darüber

grün transparent

Dunkelgraues Papier, 1. schwarz, Gold, weiß, blau, grün, violett; 2. Bleistift; 3. Gold, grün, schwarz, braun, weiß, rotviolett, violett; 4. Gold, rot, blau, braun, weiß, grün

Maße: 14,6 x 13,6 cm

Foto: 5/32 (M.K.)

Zustand: Rechts der Mitte ist ein senkrechter Knickrand. Die Oberfläche des Blattes ist leicht beschädigt (abgenutzt):

Literatur: unpubliziert

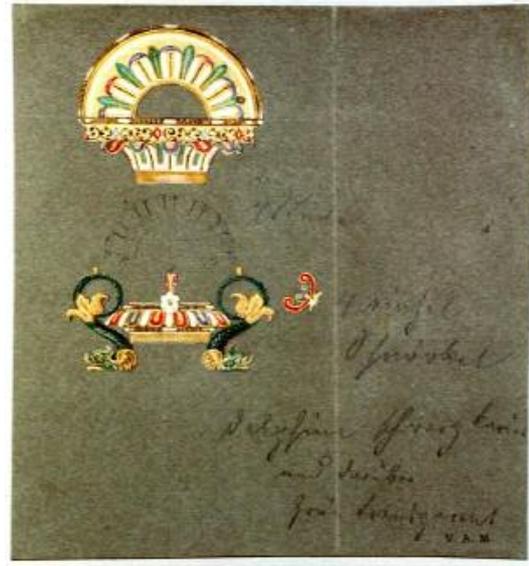


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3096-1919, V&A.

III. E. 3097-1919 (M11B/117): Ringmontierungen, wohl für den Schaft zwischen den auf II. dargestellten

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

1 Stück

Dunkelgraues Papier, 1. Gold, weiß, grün, schwarz, violett; 2. Gold, Bleistift, rotviolett, weiß, blau, schwarz, rosa, grün; 3. Bleistift, Gold, weiß, schwarz, grün, rotviolett; 4. Gold, grün, weiß, Bleistift, rotviolett, graublau

Maße: 12,6 x 9,8 cm

Foto: 5/33 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

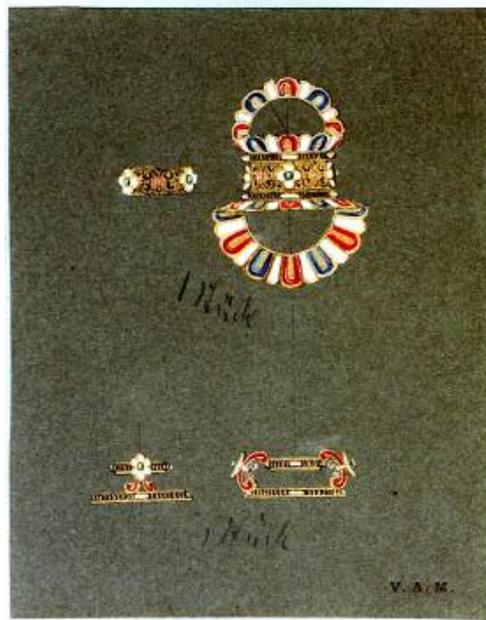


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3097-1919, V&A.

IV. E. 3102-1919 (M11B/117): Gefäßrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

a *No II* *b*

Dunkelgraues Papier, 1. Bleistift, Gold, grün, schwarz, weiß, graublau, rotviolett, gelb, braun; 2. (Vogel) Gold, rotviolett, graublau, gelbgrün, schwarz; 3. (Vase mit Libellen) Gold, gelbgrün, rotviolett, graublau, weiß, schwarz, grün; 4. (Schmetterling) schwarz, Gold, gelbgrün, rotviolett, blaugrau, weiß; 5. (Vogel) schwarz, rotviolett, grün, orangegelb, violett, graublau

Maße: 4,5 x 13,6 cm

Foto: 5/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3102-1919, V&A.

V. E. 3098-1919 (M11B/117): Deckelrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

No. II

36 weiße Bällchen

24 weiße

Bällchen

No. II [steht auf dem Kopf]

Dunkelgraues Papier; 1. Bleistift, Gold, schwarz, weiß, hellblau; 2. Bleistift, Gold, rotviolett, schwarz, grün, gelbgrün, blau

Maße: 5,1 x 15,2 cm

Foto: 5/34 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

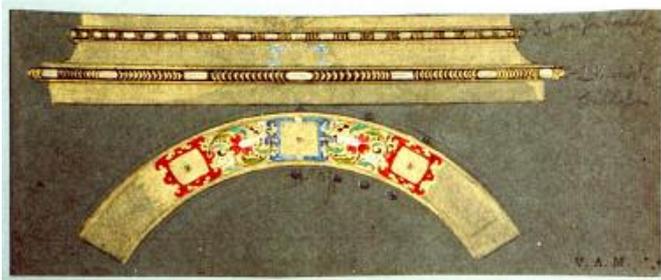


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3098-1919, V&A.

VI. E. 3095-1919 (M11B/117): Einfassung des Deckelknaufs (unten) und Basis des Deckelknaufs (oben)

Beschriftung (Bleistift):

A

1 Stück

1 Stück

12 weiße Ballen

Dunkelgraues Papier, 1. Bleistift, Gold, schwarz, weiß, grün, rotviolett, blau; 2. Bleistift, Gold, weiß, schwarz

Maße: 12,5 x 10,1 cm

Foto: 5/31 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

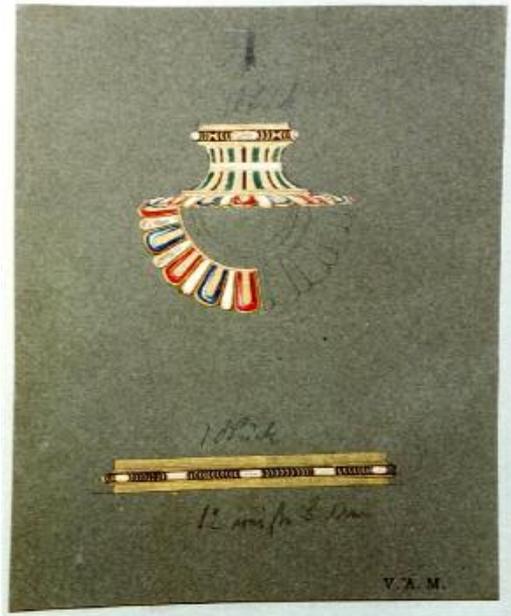


Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3095-1919, V&A.

VII. E. 3099-1919 (M11B/117): Floraler Deckelknauf

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Dunkelgraues Papier, Bleistift, Gold, weiß, blau, grün, rotviolett

Maße: 5,5 x 6,9 cm

Foto: 5/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3099-1919, V&A.

VIII. E. 3101-1919 (M11B/117): Blütenförmige Applikationen für den Deckelknopf (oben) und Abschlussblüte des Deckelknaufs (unten)

Beschriftung (Bleistift):

4 Stück

1 Stück

Dunkelgraues Papier, 1. hellgrün, Gold, weiß, rotviolett, Bleistift; 2. weiß, Gold, rotviolett

Maße: 6,6 x 5,2 cm

Foto: 5/34 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 Reinhold Vasters, E. 3101-1919, V&A.

IX. E. 3103-1919 (M11B/117): Fassungen in verschiedenen Ansichten für die Ornamentbänder von I. und V.

Beschriftung (Bleistift):

Fassungen

12 Stück

12 St[ück]

Dunkelgraues Papier, 1. und 2. Gold, schwarz, weiß, braun; 3. Gold, schwarz, braun

Maße: 6,9 x 5,1 cm

Foto: 5/36 (M.K.)

Zustand: Die unterste Fassung scheint überarbeitet worden zu sein, denn hier ist die Oberfläche des Blattes beschädigt, als sei radiert worden.

Literatur: unpubliziert

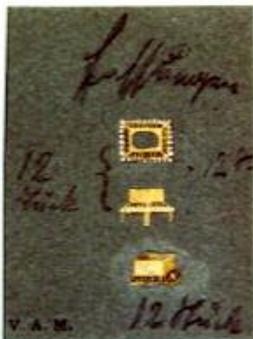


Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3103-1919, V&A.

stellungen von Paradiesvögeln, Schnecken, Insekten und Blumenschmuck sowie unterschiedlich gearbeiteten, zarten Rankenmotiven gehören zu den zauberhaftesten von Vasters.

Ein ähnliches Ornamentband zeigt die Detailzeichnung des Gefäßrandes vom Pokal mit Venus und Amor (siehe P7, Abb. 5). Vergleichbar sind zudem die Ornamentbänder von Anhang 5 – Ergänzungen: 5. Gefäß (S. 809-810).

Alle Detailzeichnungen des Deckelgefäßes, vermutlich eine Schale, befinden sich auf einem Karton. Die bunten Montierungen und die Ornamentbänder mit den miniaturisierten Dar-

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

5. Gefäß: Schale (?)

I. E. 3108-1919 (M11C/136): Fußmontierung und Ornamentbänder

Beschriftung (Bleistift, Tinte):

			<i>Fuß</i>
			# wie a
1	a	2	#
5	b	6	
3	4	7	

Beiges Papier, 1. Bleistift, Gold, schwarz, weiß; 2. Bleistift, Gold, schwarz, weiß, grün, rotviolett, blau, braun, gelb, beige

Maße: 8,7 x 12,7 cm

Foto: 6/3 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

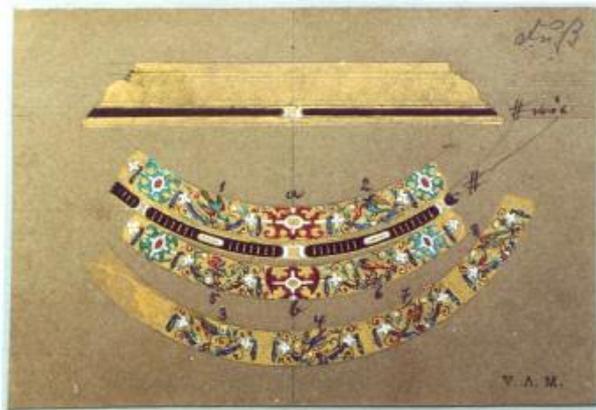


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3108-1919, V&A.

II. E. 2915-1919 (M11B/102): Ringmontierung des Henkels (?) – Seitenansicht und Aufsicht

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Bleistift, Gold, grün, blau, rotviolett, weiß, gelb

Maße: 4,9 x 4,1 cm

Foto: 2/36 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

III. E. 2913-1919 (M11B/102): Ringmontierung des Henkels (?) – Untersicht

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Bleistift, Gold, grün, blau, rotviolett, weiß, gelb

Maße: 4,5 x 3,7 cm

Foto: 2/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 (links) R. Vasters, E. 2915-1919, V&A.
Abb. 3 (rechts) R. Vasters, E. 2913-1919, V&A.

IV. E. 3285-1919 (M11C/136): Gefäßrandmontierung

Die einzelnen Dekore und Ornamentbandabschnitte sind mit den Buchstaben *a* bis *c* und den Zahlen *1* bis *8* bezeichnet (Bleistift). Weitere Beschriftung (Bleistift, Tinte):

Wandstückrand

Alles in transparenten Farben zu emailiren

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, grün, rotviolett, weiß, blau, gelb

Maße: 11,9 x 22,1 cm

Foto: 9/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt und fleckig. An beiden Seiten befindet sich ein senkrechter Knickrand.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3285-1919, V&A.

V. E. 3289-1919 (M11C/136): Deckelrandmontierung

Die einzelnen Dekore und Ornamentbandabschnitte sind mit den Buchstaben *a* bis *c* und den Zahlen *1* bis *8* bezeichnet (Bleistift).

Braunes Papier, 1. Bleistift; 2.-4. Bleistift, weiß, Gold, grün, rotviolett, blau, gelb

Maße: 10,4 x 3,3 cm

Foto: 9/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

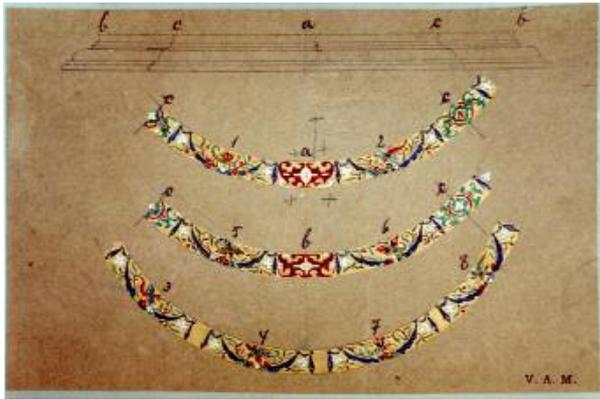


Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3289-1919, V&A.

Das Deckelgefäß hat einen vierpassförmigen Korpus, dessen Umriss auf II. dargestellt ist. Zwei vergleichbar geformte Gefäße im Vastersschen Konvolut sind eine Deckelschale aus grünem Quarz (S12) – deren oblonger Vierpass wird vom Deckel aufgenommen, der so die Form des Gefäßes vollendet –, und eine Bergkristall-Schale ohne Deckel (S7).

Der Form und der Vergleichsstücke wegen bleibt zu vermuten, dass es sich bei diesem Gefäß gleichfalls um eine Schale handeln dürfte.

Die mit Girlanden verzierten Ornamentbänder der Montierungen stehen einer Deckelschale in der Galerie d'Appollon, Musée du Louvre, Paris (Inv.Nr. MR. 175) sehr nahe.¹

Ein Ornamentband mit Paradiesvögeln und Girlanden verwendete Vasters beim Pokal P4. Ornamentbänder mit Vögeln – allerdings stehen diese nicht auf Girlanden – finden sich bei einem Gefäß ohne Gesamtzeichnung (Anhang 5 – Ergänzung: 4. Gefäß).

¹ Eine Abbildung der Schale ist in Tait 1991 (III.), Abb. 222 (S. 203).

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

6. Gefäß: Deckelgefäß

- I. E. 3155-1919 (M11B/124): Fußmontierung (Aufsicht) mit schwarzem Rankenband auf goldenem Grund

Beschriftung (Bleistift, Tinte):

1 Stück ovaler Rand

No 10

Dessains genau

beibehalten

Fläche nicht

gekörnt

Schnörkel Ornament

vertiefte[s] Email

Weißes Papier, Bleistift, schwarz, gelb

Maße: 6 x 11,2 cm

Foto: 7/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, stark verschmutzt und fleckig (Farbflecken).

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3155-1919, V&A.

- II. E. 3159-1919 (M11B/124): Gefäß- und Deckelrandmontierung

Beschriftung (Bleistift):

Schnörkel Ornament vertiefte[s]

Email

Weißes Papier; Bleistift, gelb, schwarz

Maße: 4,2 x 13,9 cm / Foto: 7/10 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

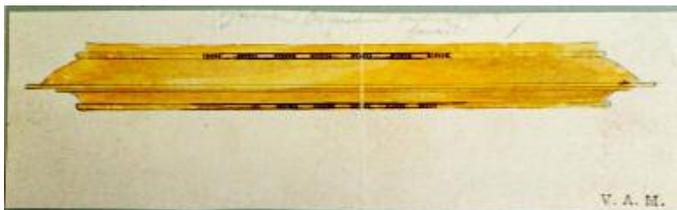


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3159-1919, V&A.

Die ausgeführte Deckelrandmontierung (II.) wird wie die Fußmontierung ein unterbrochenes, schwarzes Rankenband in Grubenschmelz haben – darauf weist die Beschriftung *Schnörkel Ornament vertiefte[s] Email* hin.

Die Zwischenräume dürften Besatz aufnehmen.

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

7. Gefäß: Becher (?)

- I. E. 3168-1919 (M11B/125): Fußmontierung mit Kranzbesatz und gedrehtem Band

Beschriftung (Tinte):

1 Stück

*Grün transparent
blau do do*

schwarze Linie

Kordel schwarz + Gold

Braunes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, braun, grün, grau, weiß, graublau

Maße: 10,2 x 13,2 cm bzw. 12,1 cm (oben) und 11,3 cm (unten)

Foto: 7/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig (Farbflecken).

Literatur: unpubliziert

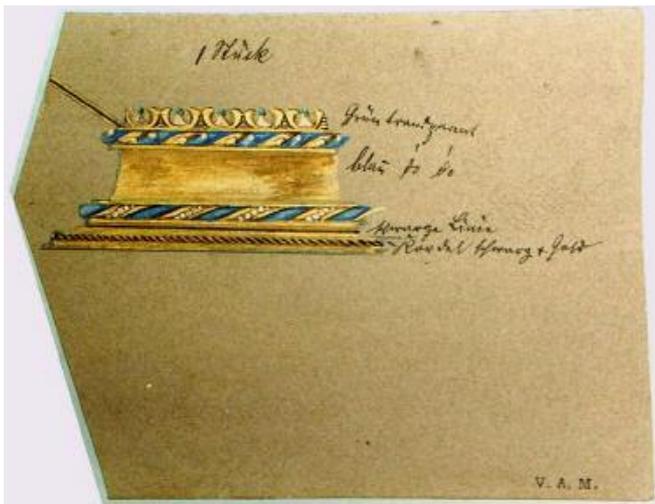


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3168-1919, V&A.

- II. E. 3164-1919 (M11B/125): Gefäßrandmontierung (?) mit Kranzbesatz

Beschriftung (Tinte):

1 Stück

*flach Rändchen
über und unter
dem Ast erhält
eine feine
schwarze
Linie*

*Ast Gold
transparent*

*schönes blau transparent
Grün transparent*

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß, grün, graublau

Maße: 8 x 9,7 cm

Foto: 26/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

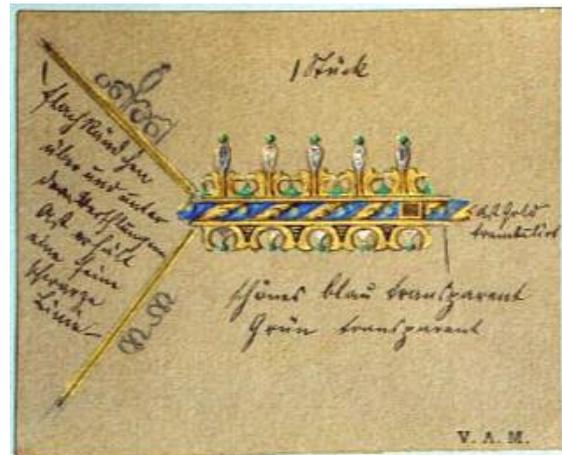


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3164-1919, V&A.

- III. E. 3167-1919 (M11B/125): Gefäßrand- oder Deckelrandmontierung mit Kranzbesatz und gedrehtem Band

Beschriftung (Tinte):

1 Stück

schwarze Linie

*grün
transparent*

blau do do

schwarze Linie

*die untere schwarze Linie
nicht zu nahe an der
schwarzen Kordel*

*an Stelle wo diese schwarze
Linie krümmt
das Gold dünn*

Braunes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, braun, grün, grau, weiß, graublau

Maße: 10,1 x 10,6 cm (oben) bzw. 14 cm (unten)

Foto: 7/18 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

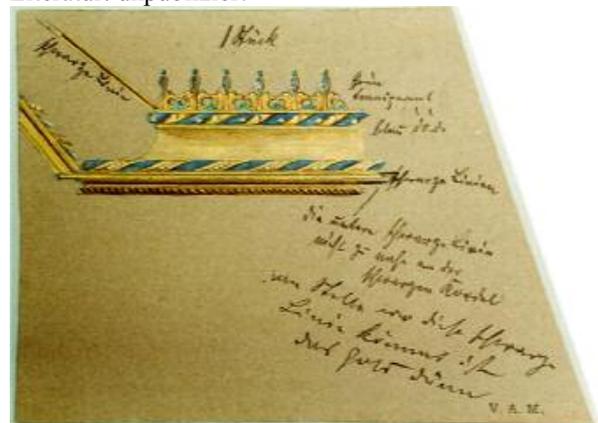


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3167-1919, V&A.

IV. E. 3165-1919 (M11B/125): Besatz und Applikationen des Gefäßes, vermutlich blütenförmiger Deckelknauf (?) und dessen Ausstattung, u.a. Basis, Fassungen etc.

Beschriftung (Tinte): siehe unten

Braunes Papier, 1. Bleistift, Gold, braun, grün, grau, hellblau, rotviolett; 2. grün, Gold, weiß, grau, braun; 3. Gold, braun, rotviolett; 4. Gold, braun, weiß, beige; 5. Gold, braun, rotviolett; 6. Bleistift, Gold, braun, grün, weiß, rotviolett; 7. Bleistift, Gold, braun, blau

Maße: 12,2 x 21,7 cm

Foto: 7/16 (M.K.)

Zustand: In der Mitte ist ein senkrechter Knickrand.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3165-1919, V&A.

V. E. 3166-1919 (M11B/125): Besatz des Gefäßes in Form eines Blütenzweiges und eines durchbrochenen Winkels

Beschriftung (Tinte):

23 Stück

*Grün transparent
weiße Perlchen
hoch rund aufgesetzt*

Braunes Papier, 1. Bleistift, braun, Gold, grün, weiß
2. Bleistift, braun, Gold, grün, blau, weiß, beige, graublau

Maße: 8 x 11,3 cm

Foto: 7/17 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

Beschriftung von IV.:

1 Stück

6 weiße Blättchen

*3 Birnchen
grau blau*

*1 Stück
+ äußere*

*6 Stück
innere Seite Roth
1 Stück*

1 Stück

3 Stück

*6 Birnchen
Roth*

*blau
transparent*

13 Stück



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3166-1919, V&A.

Auf Detailzeichnung V. (rechts) wies Vasters darauf hin, den **in 23 Stück** zu fertigenden Blütenzweig **genau wie ein altes Muster** auszuführen. Dies dürfte als Hinweis bzw. als Bestätigung angesehen werden, dass die hier als „Gefäße ohne Gesamtzeichnung“ zusammengestellten Detailzeichnungen für Restaurierungen und Neufassungen erstellt wurden. Vergleichbares ist bei den Teilentwürfen von Anhängern zu beobachten. Dort fanden sich ähnliche schriftliche Anweisungen, etwa bei einem Anhänger nach *2 alte[n] Rähmchen als Muster* zu arbeiten (siehe A38, I.)

Die Gestaltung auf einem Karton zusammengestellten fünf Montierungen (I.-V.) steht den Bändern und Kränzen eines Deckelbechers in gotischem Stil nahe (siehe B1, I.). Möglicherweise waren die Montierungen hier für ein ähnliches Gefäß, vielleicht aus Hartstein oder Bergkristall bestimmt.

5

1-5

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

8. Gefäß:

- I. E. 3463-1919 (M11C/150): Fußmontierung mit zarten schwarzen Ranken auf goldenem Grund, unterbrochen von alternierendem Edelstein- und Perlenbesatz

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, grell rosa, mintgrün, schwarz, weiß, beige, blau, rotviolett, grün

Maße: 1,9 x 18,7 cm

Foto: 13/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3463-1919, V&A.

- 1 Die mit Saphiren und Rubinen in Kastenfassungen sowie mit Perlen besetzte, achtseitige Fußmontierung (I.), bei der Grate und Einzüge auf eine facettierte oder geschwungene Form des Gefäßes verweisen, hat einen bemerkenswert großen Durchmesser von 18 cm.

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

9. Gefäß:

- I. E. 3365-1919 (M11C/141): Fußmontierung mit goldenem Rankenband auf schwarzem Fond, unterbrochen von blütenförmig grün gerahmten, quadratischen Fassungen für Edelsteine

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, mintgrün

Maße: 1,4 x 9,7 cm

Foto: 11/11 (M.K.)

Zustand: Eine Skizze unter der Zeichnung wurde abgeschnitten.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3365-1919, V&A.

- II. E. 3360-1919 (M11C/141): Schaftring mit einem I. entsprechenden Ornamentband

Keine Beschriftung

Braunes Papier, braun, Gold, schwarz, weiß, mintgrün

Maße: 1,8 x 7,4 cm

Foto: 11/8 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3360-1919, V&A.

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

10. Gefäß:

- I. E. 3590-1919 (M11C/165): Montierung – vermutlich Fuß- und Gefäßrandmontierung – mit schwarzem, fedrigem Rankenband, unterbrochen von Fassungen für einen Edelsteinbesatz

Beschriftung (Bleistift):

2 gebogene Stücke

Beiges Papier, Bleistift, Gold, graublau, weiß, schwarz

Maße: 2,7 x 6,5 cm

Foto: 15/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3590-1919, V&A.

- II. E. 3589-1919 (M11C/165): Gefäßrand- oder Deckelrandmontierung mit schwarzem, fedrigem Rankenband, unterbrochen für die Fassungen eines Edelsteinbesatzes

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Beiges Papier, Bleistift, Gold, graublau, weiß, schwarz

Maße: 2,4 x 13,9 cm

Foto: 15/34 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3589-1919, V&A.

Ein vergleichbares, aus schwarzen Ranken gebildetes Ornamentband (allerdings ohne Edelsteinbesatz), das ebenfalls mit einem

graublau gefassten, runden Band eingefasst wird, findet sich an einer in der Werkstatt der Miseroni geschnittenen Achat-Schale aus dem frühen 17. Jahrhundert im British Museum (Waddesdon Bequest), London.¹



Abb. 3 Achat-Schale, geschnitten in der Werkstatt der Miseroni. Mailand oder Prag, frühes 17. Jahrhundert. Die Montierung ist späteren Datums. Höhe: 7,5 cm, Länge: 18,4 cm, Breite: 14 cm. London, British Museum, Waddesdon Bequest (Foto: Tait 1991 (III.), Taf. VIIA, Kat.Nr. 16).

Vergleichbare Ranken auf goldenem Grund mit graublauer Einfassung zeigen verschieden geformte Ornamentfelder (Anhang 6, 1) im Vastersschen Konvolut.



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3269-1919, V&A (siehe Anhang 6, 1).

¹ Zur Schale siehe Tait 1991 (III.), Kat.Nr. 16, S. 201-204, Farbtafel VIIA.

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

11. Gefäß:

- I. E. 3050-1919 (M11B/113): Randmontierung mit großem, durchbrochenem Besatz und Rubinen, wahrscheinlich Gefäßrand

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, weiß, schwarz, grau, rotviolett, gelbgrün, graublau, violett (Edelstein)

Maße: 5,8 x 13,1 cm

Foto: 5/5 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verkehrt herum auf dem Karton montiert. Es ist leicht stockfleckig.

Literatur: unpubliziert

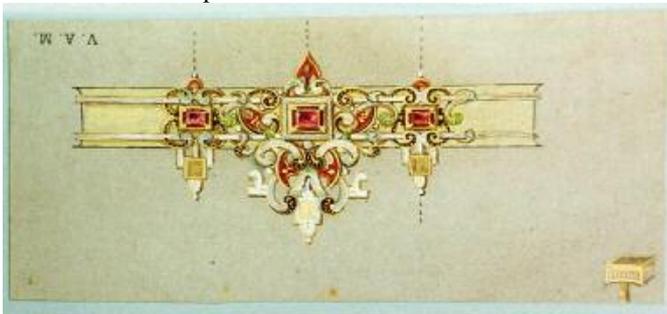


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3050-1919, V&A.

- II. E. 3053-1919 (M11B/113): Randmontierung mit großem, durchbrochenem Besatz und Rubinen, wahrscheinlich Deckelrand

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Gold, braun, graublau, rot, weiß, schwarz, gelbgrün, violett

Maße: 5,2 x 11 cm

Foto: 5/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht stockfleckig. Unten links wurde eine Skizze beschnitten.

Literatur: unpubliziert

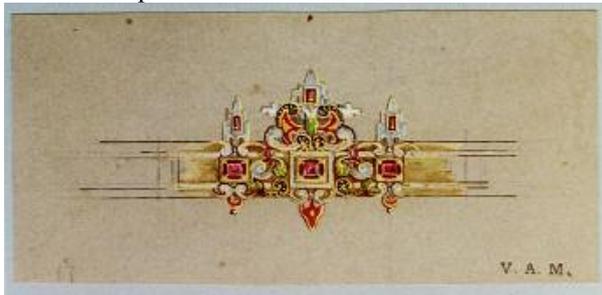


Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3053-1919, V&A.

- III. E. 3051-1919 (M11B/113): Montierung mit durchbrochenem Besatz und Rubinen

Keine Beschriftung

Beiges Papier, braun, weiß, Gold, rotviolett, schwarz, graublau, violett (Stein), gelbgrün

Maße: 5 x 12,2 cm

Foto: 5/6 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

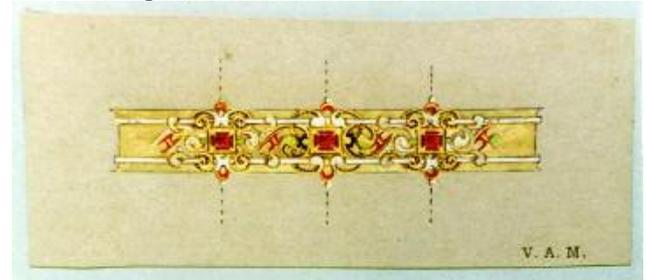


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3051-1919, V&A.

- IV. E. 3343-1919 (M11C/140): Montierung mit durchbrochenem Besatz und Rubinen

Keine Beschriftung

Beiges Papier, braun, weiß, rotviolett, Gold, grell rosa (Steine), schwarz, gelbgrün

Maße: 2,3 x 6,3 cm

Foto: 10/35 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

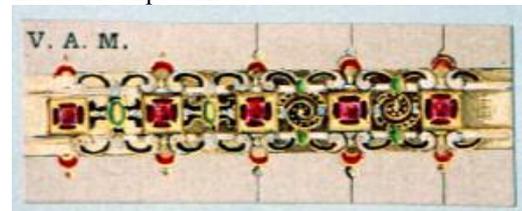


Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3343-1919, V&A.

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

12. Objekt: vermutlich Kanne und Becken

- I. E. 3301-1919 (M11C/137): Ornamentbandabschnitt aus Blüten und Volutenranken (Applikationen) – farbiger Entwurf und Skizze

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

No 5 4 Stück
kleines +

No 4 4 Stück
größeres

das Grün gelbgrün
opak Ornament

Weißes Papier, Bleistift, Gold, rot, schwarz, blau, gelbgrün

Maße: 3,9 x 6,6 cm

Foto: 10/5 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3301-1919, V&A.

- II. E. 3300-1919 (M11C/137): Ringmontierung und Ornamentbandabschnitte (Applikationen) aus Blüten und C-Schwüngen

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

No 3 1

No 6. gelbgrün op[ak]

No 7.

7 $\frac{10}{16 R}$

Weißes Papier, 1. Bleistift, gelb, schwarz; 2. und 3.

Bleistift, gelb, blau, gelbgrün, schwarz, rot, weiß

Maße: 5,9 x 4,4 cm

Foto: 10/5 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3300-1919, V&A.

- III. E. 3298-1919 (M11C/137): Blattförmige Applikation mit Fruchtbesatz und goldgrundigem, schwarz-grünem Ornamentband mit Edelsteinbesatz

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

a a

[g]oldbraun violet Birne
tran[sparent]

gelbgrün
opak

Weißes Papier, 1. Bleistift, grün, schwarz, gelb, rotviolett; 2. Bleistift, gelb, grün, schwarz, rotviolett, braun, blau; 3. Früchte: Bleistift, braun, Gold und violett, Gold, weiß; 4. Blumen: Bleistift, rot, Gold; blau, Gold; gelbgrün

Maße: 5,4 x 5,3 cm

Foto: 10/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

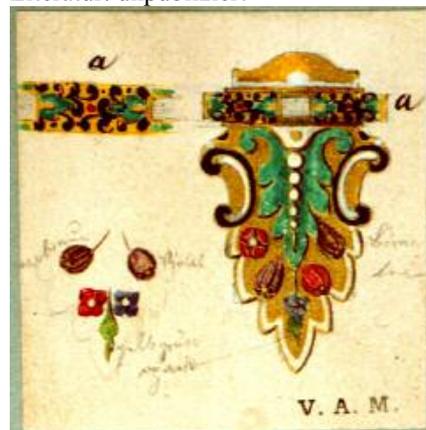


Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3298-1919, V&A.

IV. E. 3294-1919 (M111C/137): Durchbrochener Deckelknopf aus Blüten und C-Schwüngen

Beschriftung (Bleistift, Tinte):

hoch grün tranpare[nt]

gelbgrün opak

blau + scharz

[hoch grün]n

[transp]arent

kleine Schnörkel

blau + weiß

Weißes Papier, Bleistift, rotviolett, Gold, weiß, grün, schwarz, gelbgrün, blau

Maße: 5,7 x 5,4 cm

Foto: 10/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 Reinhold Vasters, E. 3294-1919, V&A.

V. E. 3293-1919 (M11C/137): Montierungen eines Beckens (Präsentierplatte)

Beschriftung (Tinte, Bleistift)

in 18 Theilen

weiße Perlchen schön

frei rund

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, grün rotviolett, weiß

Maße: 9 x 6,5 cm

Foto: 10/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, verschmutzt und fleckig (u.a. Flüssigkeitsränder).

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3293-1919, V&A.

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

13. Objekt: evtl. Präsentierplatte

I. E. 3068-1919 (M11B/114): Dekorelement – Besitzstück

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Bleistift, weiß, schwarz, Gold, braun, rotviolett

Maße: 2,4 x 3,6 cm

Foto: 5/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

II. E. 3066-1919 (M11B/114): Dekorelement – Besitzstück

Beschriftung (Tinte):

a 4 Stück

Braunes Papier, Gold, schwarz, weiß, rotviolett, braun, blaugrau, grün, gelbgrün

Maße: 4,4 x 4,6 cm

Foto: 5/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 (links) R. Vasters, E. 3068-1919, V&A.

Abb. 2 (rechts) R. Vasters, E. 3066-1919, V&A.

III. E. 3064-1919 (M11B/114): Dekorelement – Besitzstück

Beschriftung (Tinte):

6

b. 4 Stück

Braunes Papier, schwarz, Gold, rotviolett, braun, weiß, blau, grün

Maße: 4 x 3 cm

Foto: 5/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3064-1919, V&A.

IV. E. 3074-1919 (M11B/114): Dekorelement – Besitzstück

Beschriftung (Tinte):

c. 6 Stück

Braunes Papier, schwarz, Gold, blau, rotviolett, weiß, grün, braun

Maße: 3,2 x 4,1 cm

Foto: 5/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

V. E. 3072-1919 (M11B/114): Dekorelement – Besitzstück

Beschriftung (Tinte):

d 9 Stück

Braunes Papier, schwarz, Gold, weiß, rotviolett, grün, braun

Maße: 2,4 x 3,3 cm

Foto: 5/13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4 (links) R. Vasters, E. 3974-1919, V&A.

Abb. 5 (rechts) R. Vasters, E. 3072-1919, V&A.

VI. E. 3067-1919 (M11B/114): Dekorelement – Besitzstück

Beschriftung (Tinte):

VI

7

e. 4 Stück

Braunes Papier; Gold, braun, weiß, schwarz, rotviolett, grün, violett, gelbgrün

Maße: 3,5 x 6,7 cm

Foto: 5/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

VII. E. 3062-1919 (M11B/114): Dekorelement – Besitzstück

Beschriftung (Tinte):

5

g

4 Stück

Braunes Papier, Bleistift, Gold, schwarz, weiß, grün, rotviolett, blau,

Maße: 2,9 x 4,3 cm

Foto: 5/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 (links) R. Vasters, E. 3067-1919, V&A.

Abb. 7 (rechts) R. Vasters, E. 3062-1919, V&A.

VIII. E. 3070-1919 (M11B/114): Dekorelement mit Blüten – Besatzstück

Beschriftung (Tinte):

2
3*i Stück große +
d kleinere*

Braunes Papier, hellgrün, braun, Gold, weiß, rotviolett, blau, schwarz, gelbgrün, braun

Maße: 3,6 x 4,1 cm

Foto: 5/13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

IX. E. 3069-1919 (M11B/114): Dekorelement mit Früchten – Besatzstück

Beschriftung (Tinte):

k. 8 Stück

Braunes Papier, Bleistift, Gold, weiß, braun, rotviolett, schwarz, grün, gelbgrün

Maße: 3,7 x 3,5 cm

Foto: 5/15 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 8 (links) R. Vasters, E. 3070-1919, V&A.

Abb. 9 (rechts) R. Vasters, E. 3069-1919, V&A.

X. E. 3059-1919 (M11B/114): Teil eines Ornamentbandes mit Rubin – Besatz

Beschriftung (Tinte):

*H 4 Theile +
4 Theile
kleinere gleiche For[men]*

Braunes Papier; Bleistift, Gold, weiß, schwarz, rotviolett, hellgrün, grün, violett (Stein), blau

Maße: 4,2 x 4,5 cm

Foto: 5/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

XI. E. 3061-1919 (M11B/114): Ornamentbandabschnitt als Besatz

Beschriftung (Tinte):

4 Stück

Braunes Papier, braun, rot, Gold, schwarz, grün, weiß, violett

Maße: 2,3 x 6,5 cm

Foto: 5/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 10 (links) R. Vasters, E. 3059-1919, V&A.

Abb. 11 (rechts) R. Vasters, E. 3061-1919, V&A.

XII. E. 3065-1919 (M11B/114): Ornamentbandabschnitt – Besatz

Beschriftung (Tinte):

2.

6.

13 Stück

Braunes Papier; braun, blau, Gold, schwarz, weiß, rotviolett, grün

Maße: 3,7 x 10,5 cm

Foto: 5/12 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 3065-1919, V&A.

XIII. E. 3073-1919 (M11B/114): Ornamentbandabschnitt als Besatz

Beschriftung (Tinte):

3

*f**8 Stück*

Braunes Papier, Gold, schwarz, weiß, violett, grün, braun

Maße: 2,9 x 6,6 cm

Foto: 5/13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 13 Reinhold Vasters, E. 3073-1919, V&A.

XIV. E. 3060-1919 (M11B/114): Ornamentbandabschnitt als Besatz

Beschriftung (Tinte):

5 8 Stück [4]

Braunes Papier, Bleistift, violett, Gold, weiß, schwarz, blau, grün

Maße: 2,4 x 7,7 cm

Foto: 5/12 (M.K.)

Zustand: Unten in der Mitte ist ein Flüssigkeitsrand.

Literatur: unpubliziert



Abb. 14 Reinhold Vasters, E. 3060-1919, V&A.

XV. E. 3071-1919 (M11B/114): Ornamentbandabschnitt als Besatz

Beschriftung (Tinte):

7 9 Stück

Braunes Papier, Bleistift, Gold, weiß, rotviolett, grün, blau

Maße: 2,1 x 8,4 cm

Foto: 5 /13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 15 Reinhold Vasters, E. 3071-1919, V&A.

XVI. E. 3075-1919 (M11B/114): Fassung
Die Beschriftung (Tinte, Bleistift) ist unten beschnitten:

II.

[Fassung? 12 Stück]

Braunes Papier, Gold, braun, schwarz, Bleistift

Maße: 2,2 x 3,9 cm

Foto: 5/13 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

XVII. E. 3063-1919 (M11B/114): Fassung
Beschriftung (Bleistift):

I

16 Stück

Braunes Papier; Bleistift, Gold, braun, weiß

Maße: 2,4 x 3,7 cm

Foto: 5/15 (M.K.)

Zustand: Rechts neben der Zeichnung ist ein brauner Farbfleck.

Literatur: unpubliziert



Abb. 16 (links) R. Vasters, E. 3075-1919, V&A.

Abb. 17 (rechts) R. Vasters, E. 3063-1919, V&A.

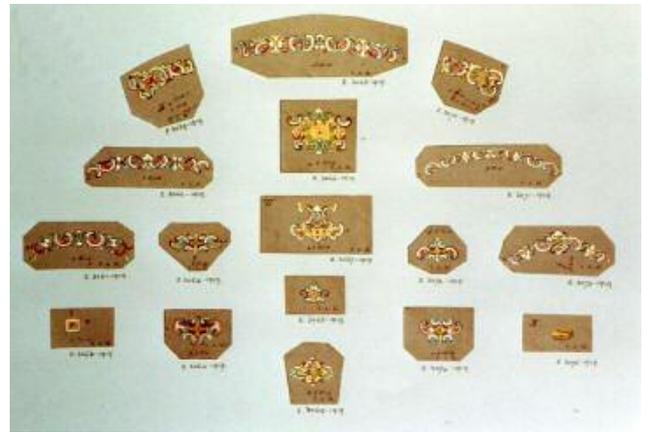


Abb. 18 Karton 114

Alle siebzehn als Besatz konzipierte, bunt gefasste Dekorelemente und Ornamentbänder, die teilweise mit Früchten, Blüten, Blättern und Edelsteinen bereichert sind, gehören zu einem Objekt – eventuell einer Präsentierplatte – und wurden auf einen Karton (114) zusammengestellt.

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

14. Objekt: Kasette (?)

I. E. 3383-1919 (M11C/143): Besatzstück in Aufsicht und Seitenansicht

Beschriftung (Bleistift):

A. 6 Stück

Braunes Papier, weiß, braun, Gold, grell rosa, blau, mintgrün, braun

Maße: 6,1 x 4,9 cm

Foto: 11/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

II. E. 3387-1919 (M11C/143): Blütenförmige Applikation

Beschriftung (Bleistift):

B 18 Stück

Braunes Papier, Gold, rotviolett, grell rosa, schwarz, beige

Maße: 3,7 x 3,8 cm

Foto: 11/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1 (links) R. Vasters, E. 3383-1919, V&A.

Abb. 2 (rechts) R. Vasters, E. 3387-1919, V&A.

III. E. 3386-1919 (M11C/143): Applikation

Beschriftung (Bleistift):

C. 6 Stück

Braunes Papier, rotviolett, rosa, weiß, Gold, schwarz, grün, blau

Maße: 5,5 x 4 cm

Foto: 11/24 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

IV. E. 3377-1919 (M11C/143): Besatz mit hockender, männlicher Figur – ähnlich einer Konsolfigur

Beschriftung (Bleistift):

D 6 Stück

Braunes Papier, Gold, weiß, grün, rotviolett, schwarz, braun, grau, blau

Maße: 6 x 4,2 cm

Foto: 11/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 (links) R. Vasters, E. 3386-1919, V&A.

Abb. 4 (rechts) R. Vasters, E. 3377-1919, V&A.

V. E. 3388-1919 (M11C/143): Ornamentbandabschnitt

Beschriftung (Bleistift):

E 30 Stück

Braunes Papier, Gold, braun, schwarz, mintgrün, blau, rotviolett, rosa

Maße: 3,5 x 6,5 cm

Foto: 11/26 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3388-1919, V&A.



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3382-1919, V&A.

VI. E. 3382-1919 (M11C/143): Eck(?)-
Besatz mit punziertem Goldgrund

Beschriftung (Bleistift):

G

Fondt

mattgesetzt

16 Stück

Braunes Papier, Gold, schwarz, rotviolett, weiß,
mintgrün

Maße: 4 x 4,9 cm

Foto: 11/27 (M.K.)

Zustand: Die rechte untere Ecke des Blattes ist
einmontiert: Maße: 1,2 x 1,5 cm

Literatur: unpubliziert

VII. E. 3385-1919 (M11C/143): Zwei Or-
namentbandabschnitte

Beschriftung (Bleistift):

L.

#

8 Stück

große

K+L

zusammen

in einer

Größe

K

#

16 Stück

Braunes Papier, Gold, braun, schwarz, grell rosa,
mintgrün, weiß, blau

Maße: 7 x 6,1 cm

Foto: 11/25 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3385-1919, V&A.

Die Details, Besatzstücke und Applikationen,
könnten zu einer Kasette gehören (siehe
KAS3, S. 609).

Anhang 5 – Ergänzungen: Objekte ohne Gesamtzeichnung:

15. Objekt: Schaft (?)

I. E. 3055-1919 (M11B/115): Schaft (?)
Beschriftung (Tinte):

2 Theile

1 Theil

*.2 Theile
von beiden Seiten
gleich emailliren*

10 Theile

*das Blau in diesen Theilen ganz leicht
stahlblau transparent, nicht dunkel
blau*

Beiges Papier, 1. braun, Gold, weiß; 2. braun, Gold, schwarz, weiß, graublau, rotviolett, grün; 3. Gold, braun, schwarz, weiß, grün, graublau, rotviolett

Maße: 6,9 x 12,2 cm

Foto: 5/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt und fleckig (fetthaltige Rückstände).

Literatur: unpubliziert

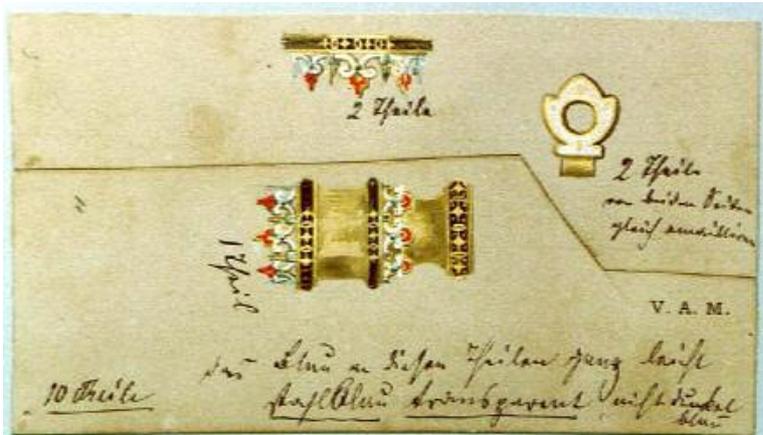


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3055-1919, V&A.

II. E. 3052-1919 (M11B/115): Unterer Ring (siehe I.) mit Zierkranz

Die Beschriftung (Bleistift) wurde in Tinte nachgeschrieben:

4 Theile in diversen Größen

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz, grün, blaugrau, rotviolett

Maße: 2,3 x 7,6 cm

Foto: 5/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3052-1919, V&A.

III. E. 3049-1919 (M11B/115): Oberer Ring

Die Beschriftung (Bleistift) wurde in Tinte nachgeschrieben:

1 Theil

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, schwarz

Maße: 2,3 x 6,1 cm

Foto: 5/5 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3049-1919, V&A.

6.6 Anhang 6 – Ornamente und Ornamentbänder

Ornamente:

1. E. 3269-1919 (M11C/135): Ein schildförmiges sowie rechteckige Ornamentfelder – keine Durchbrucharbeit

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, graublau, Gold, braun, schwarz, weiß, rotviolett

Maße: 3,7 x 6,9 cm

Foto: 9/16 (M.K.)

Zustand:

Literatur: unpubliziert

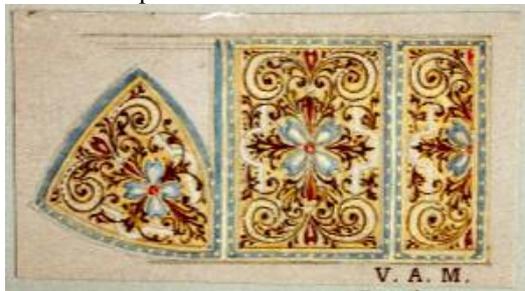


Abb. 1 Reinhold Vasters, E. 3269-1919, V&A.

Ein derartiges Detail dürfte für einen Kabinettschrank, Hausaltar oder ähnliches entworfen worden sein. Das Ornament und die Farbfassung steht zwei Entwürfen von Montierungen nahe (Anhang 5, Ergänzung: 10. Gefäß, S. 816).

Ornamentbänder:

2. E. 2917-1919 (M11B/97): Gebogenes Ornamentband mit Edelstein- und Perlenbesatz

Keine Beschriftung

Weißes Papier, beige, rotviolett, blau, grün, weiß, schwarz

Maße: 3,6 x 22 cm

Foto: 3/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 2917-1919, V&A.

3. a bis c

- a. E. 2918-1919 (M11B/102): Ornamentband mit Roll- und Stabwerk, bereichert mit Früchten an goldenen Girlanden

Ein unten befindliche, beinahe abgeschnittene Bleistiftbeschriftung wurde in Tinte ersetzt:

8 Theile

[8 Theile] ?

Weißes Papier, Bleistift Gold, grün, rot, schwarz, blau, weiß

Maße: 1,9 x 9,6 cm

Foto: 2/36a (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3a Reinhold Vasters, E. 2918-1919, V&A.

- b. E. 2919-1919 (M11B/102): Ornamentband mit Roll- und Stabwerk, bereichert mit Früchten an goldenen Girlanden

Beschriftung (Tinte):

6 Theile

Weißes Papier, Gold, grün, weiß, schwarz, dunkelblau, rotviolett, rot

Maße: 2,5 x 19,8 cm

Foto: 3/1 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3b Reinhold Vasters, E. 2919-1919, V&A.

- c. E. 2920-1919 (M11B/102): Ornamentband mit Roll- und Stabwerk, bereichert mit Früchten an goldenen Girlanden

Eine unten befindliche, beinahe abgeschnittene Bleistiftbeschriftung wurde in Tinte ersetzt:

in 20 Theile

[in 20 Theilen]

Weißes Papier, Gold, braun, weiß, schwarz, rot, blau, grün

Maße: 2,2 x 18,3 cm

Foto: 3/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3c Reinhold Vasters, E. 2920-1919, V&A.

4. a und b

- a. E. 3572-1919 (M11C/165): Ornamentband mit zentraler, gehörter, Zunge herausstreckender Maske und Rollwerkelementen – vielleicht Spange

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, braun, grell rosa, dunkelviolet, grün, graublau, schwarz

Maße: 3,1 x 9,9 cm

Foto: 15/26 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3573-1919 (M11C/165): Blütenförmige Rollwerk-Applikation

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, grell rosa, grün, blau, gelbgrün, Gold, braun, weiß

Maße: 3,5 x 2,3 cm

Foto: 15/28 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

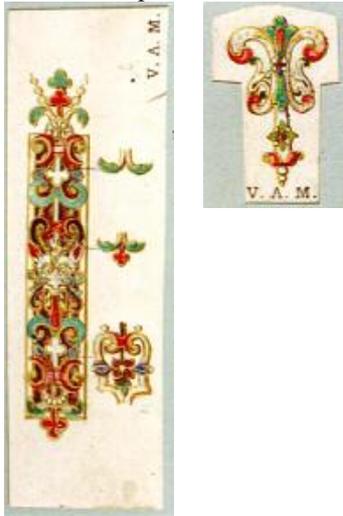


Abb. 4a (links) R. Vasters, E. 3572-1919, V&A.

Abb. 4b (rechts) R. Vasters, E. 3573-1919, V&A.

5. E. 3570-1919 (M11C/165): Ornamentband mit Blüten und Blättern sowie paarweise arrangierten Voluten

Auf eine abgeschnittene Beschriftung verweisen nach oben führende Linien (Bleistift).

Weißes Papier, gelb grundiert (= Goldmontierung), schwarz, Gold, gelbgrün, blau, rotviolett, grün, weiß, rosa

Maße: 1,9 x 11,1 cm

Foto: 15/26 (M.K.)

Zustand: In der Mitte des oberen Randes sind Tintenspritzer.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5 Reinhold Vasters, E. 3570-1919, V&A.

6. a bis e

- a. E. 3000-1919 (M11B/107): Dekorelement

Die Beschriftung (unten) wurde abgeschnitten.

Graues Papier, Gold, weiß, rotviolett, braun

Maße: 2 x 3,9 cm

Foto: 4/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3002-1919 (M11B/107): Dekorelement

Die Beschriftung (unten) wurde abgeschnitten.

Graues Papier, Gold, weiß, rotviolett, blau, grün

Maße: 1,7 x 4,2 cm

Foto: 4/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- c. E. 3001-1919 (M11B/107): Ornamentbandabschnitt

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, Gold, braun, rotviolett, weiß, grün, blau

Maße: 5,2 x 1,5 cm

Foto: 4/2 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- d. E. 3007-1919 (M11B/107): Ornamentbandabschnitt

Keine Beschriftung

Graues Papier, Gold, braun, weiß, rotviolett, grün, blau

Maße: 1,8 x 5,1 cm

Foto: 4/7 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- e. E. 3004-1919 (M11B/107): Ornamentbandabschnitt

Keine Beschriftung

Graues Papier, Gold, rotviolett, weiß, graublau, grün, braun

Maße: 1,7 x 4,1 cm

Foto: 4/7 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

5a-e sind gebildet aus Volutenwerk mit zentraler, blütenförmig gerahmter (außer e) Fassung. Die weißen Voluten, deren Nasen stark gerundet sind, haben goldene Punkte.



- Abb. 6a (oben links) R. Vasters, E. 3000-1919.
 Abb. 6b (oben rechts) R. Vasters, E. 3002-1919.
 Abb. 6c (Mitte links) R. Vasters, E. 3001-1919.
 Abb. 6d (Mitte rechts) R. Vasters, E. 3007-1919.
 Abb. 6e (unten links) R. Vasters, E. 3004-1919 –
 alle V&A.

7. E. 3587-1919 (M11C/165): Gebogener
 Ornamentbandabschnitt mit lilienfö-
 migen Blüten

Beschriftung (Bleistift):

n.

16 Stück

Braunes Papier, Bleistift, Gold, braun, grün, grell
 rosa, blau, violett

Maße: 2 x 4,4 cm

Foto: 15/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3587-1919, V&A.

6.7 Anhang 7 – Besatz, Applikationen

Floraler und vegetabler Besatz:

1. a und b
- a. E. 2981-1919 (M11B/107): Besatz in Form einer Blumenwiese

Keine Beschriftung
 Beiges Papier, Bleistift, Gold, gelbgrün, grün, braun, rotviolett, weiß
 Maße: 2,4 x 10,9 cm
 Foto: 3/36 (M.K.)
 Literatur: unpubliziert



Abb. 1a Reinhold Vasters, E. 2981-1919, V&A.

- b. E. 2982-1919 (M11B/107): Besatz in Form einer Blumenwiese

Keine Beschriftung
 Beiges Papier, Gold, braun, gelbgrün, weiß, grün, rotviolett
 Maße: 2,2 x 10,9 cm
 Foto: 4/5 (M.K.)
 Literatur: unpubliziert



Abb. 1b Reinhold Vasters, E. 2982-1919, V&A.

2. E. 3376-1919 (M11C/142): Blumenwiese – wahrscheinlich als Besatz gedacht

Beschriftung (Bleistift) – die einzelnen Abschnitte sind nummeriert:

1 2 3 4 5 6 7 8

Braunes Papier, Bleistift, grün, Gold, weiß, violett, gelbgrün, rotviolett, blau, dunkelviolett
 Maße: 2,7 x 18,8 cm
 Foto: 11/20 (M.K.)

Zustand: Links der Mitte sind drei senkrechte Knickränder.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3376-1919, V&A.

3. a und b
- a. E. 2999-1919 (M11B/107): Kleines palmettenförmiges Blatt

Keine Beschriftung

Hellgraues Papier, Bleistift, Gold, braun, grün

Maße: 3,3 x 1,7 cm / Foto: 4/2 (M.K.)

Zustand: Auf der rechten Seite befindet sich ein grüner Farbfleck.

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3006-1919 (M11B/107): Großes palmettenförmiges Blatt

Keine Beschriftung

Hellgraues Papier, Bleistift Gold, braun, grün, schwarz

Maße: 4 x 2,1 cm

Foto: 4/7 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

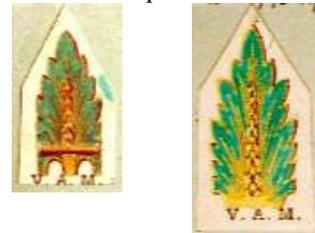


Abb. 3a (rechts) R. Vasters, E. 2999-1919, V&A.

Abb. 3b (links) R. Vasters, E. 3006-1919, V&A.

4. a und b

- a. E. 3303-919 (M11C/137): Spross mit verschiedenen Blüten

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, weiß, violett, grün und gelbgrün, rotviolett, schwarz, graublau

Maße: 4,45 x 3,1 cm / Foto: 10/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3305-1919 (M11C/137): Spross mit verschiedenen Blüten

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, weiß, violett, grün und gelbgrün, rotviolett, schwarz, graublau

Maße: 4,4 x 3,1 cm / Foto: 10/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

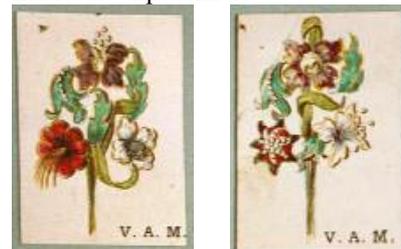


Abb. 4a (links) R. Vasters, E. 3303-1919, V&A.

Abb. 4b (rechts) R. Vasters, E. 3305-1919, V&A.

Siehe P13, Abb. 3-4 (S. 282).

5. a bis d

a. E. 3352-1919 (M11C/141): Bukett mit Lanzettblättern und fünfblättrigen Blüten
Beschriftung (Tinte):

2 Stück

Beiges Papier, Gold, braun, grün, gelbgrün, rotviolett, graublau, schwarz

Maße: 3,8 x 4,1 cm / Foto: 11/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

b. E. 3356-1919 (M11C/141): Bukett mit Früchten – Variation von a.

Beschriftung (Tinte).

2 Stück

Beiges Papier, gelbgrün, Gold, grün, braun, weiß, schwarz, dunkelrotviolett, violett, graublau

Maße: 3,8 x 4,1 cm

Foto: 11/6 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5a (links) R. Vasters, E. 3352-1919, V&A.

Abb. 5b (rechts) R. Vasters, E. 3356-1919, V&A.

c. E. 3354-1919 (M11C/141): Schildförmiger Volutenbesatz mit Girlande und Früchten

Die Beschriftung (Tinte) ist rechts beschnitten:

braun

roth

4 Stück

1 Stück vorn b (?) zu []

Beiges Papier, Gold, braun, weiß, schwarz, dunkelviolett, rotviolett, grün, gelbgrün, dunkelrotviolett

Maße: 5,9 x 4,6 cm

Foto: 11/4 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 5c Reinhold Vasters, E. 3354-1919, V&A.

d. E. 3358-1919 (M11C/141): Schildförmiger Volutenbesatz mit Girlande und Früchten – Variation von c.

Die Beschriftung (Tinte) ist auf beiden Seiten beschnitten:

licht

violett

schwarz —

licht

braun

< **transpa**[rent]

4 Stück

von Jedem

Beiges Papier, braun, Gold, schwarz, weiß, mintgrün, gelbgrün, dunkelviolett, rotviolett

Maße: 6,2 x 5 cm

Foto: 11/6 (M.K.)

Zustand: Ein verwischter Farbfleck ist unten rechts.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5d Reinhold Vasters, E. 3358-1919, V&A.

Ornamentaler Besatz:

6. E. 3345-1919 (M11C/140): Rollwerk-Besatz

Keine Beschriftung

Graues Papier, rotviolett, Gold, schwarz, braun, grün

Maße: 3,5 x 2,3 cm

Foto: 10/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6 Reinhold Vasters, E. 3345-1919, V&A.

7. E. 3346-1919 (M11C/140): Aus Voluten gebildeter Besatz mit zentraler Frucht

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, braun, weiß, Gold, mintgrün, grell rosa, schwarz

Maße: 3,8 x 2,2 cm

Foto: 10/36 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

8. E. 2993-1919 (M11B/107): Applikation aus C-Schwüngen mit zentraler Blüte

Beschriftung (Bleistift):

1 Stück

Hellgraues Papier, schwarz, Gold, braun, weiß, rotviolett, blau, grün

Maße: 3,3 x 2,8 cm

Foto: 4/7 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig (Farbflecken). Oben in der Mitte wurde etwas mit Deckweiß übermalt.

Literatur: unpubliziert

Das Detail ähnelt der Henkelmontierung einer Kanne mit Satyrmaske (vgl. KA9, II.), gehört jedoch aufgrund des unterschiedlichen Dekors und der leicht verschiedenen Form nicht zu dieser.



Abb. 7 (links) R. Vasters, E. 3346-1919, V&A.



Abb. 8 (rechts) R. Vasters, E. 2993-1919, V&A.

9. E. 3585-1919 (M11C/165): Dreieckiger Besatz

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, Bleistift, grün, weiß, rotviolett, grau

Maße: 2,3 x 3,6 cm / Foto: 15/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3585-1919, V&A.

Ornamentale Emailtafeln:

10. E. 2992-1919 (M11B/107): Ovaler, schwarz gerahmter Besatz mit rotweißer Blüte

Keine Beschriftung

Graues Papier, Bleistift, Gold, schwarz, violett, weiß

Maße: 4 x 3,2 cm / Foto: 4/6 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist oben rechts leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

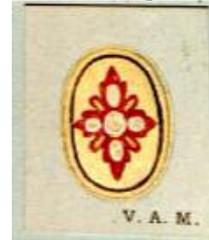


Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 2992-1919, V&A.

11. a und b

- a. E. 3580-1919 (M11C/165): Kleiner ovaler Emailbesatz mit goldgerahmten und golden verbundenen C-Schwüngen und Ovalen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, rotviolett, dunkelgrün, blau, weiß

Maße: 1,8 x 2,3 cm / Foto: 15/28 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3581-1919 (M11C/165): Großer ovaler Emailbesatz mit goldgerahmten und golden verbundenen C-Schwüngen und Ovalen

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Gold, braun, rotviolett, dunkelgrün, blau, weiß

Maße: 2,1 x 2,8 cm

Foto: 15/30 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 11a (links) R. Vasters, E. 3580-1919, V&A.

Abb. 11b (rechts) R. Vasters, E. 3581-1919, V&A.

6.8 Anhang 8 – Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, ornamentale Entwürfe

Szenische Darstellungen und Vorlagen:

1. a bis d – nicht Vasters, querovale, unten eingezogene Kartuschen

a. E. 3563-1919 (M11C/162): Hasenjagd

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 6 x 12 cm / Foto: 15/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, stark verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1a Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3563-1919, V&A.

b. E. 3555-1919 (M11C/162): Wildschweinjagd

Beschriftung (Bleistift):

No. II

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5,9 x 11,8 cm / Foto: 15/11 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1b Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3555-1919, V&A.

c. E. 3557-1919 (M11C/162): Fischreiherschiffjagd

Beschriftung (Bleistift):

No. III

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 6 x 11,8 cm / Foto: 15/13 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, stark verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1c Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3557-1919, V&A.

d. E. 3561-1919 (M11C/162): Hirschjagd

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5,9 x 11,9 cm

Foto: 15/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1d Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3561-1919, V&A.

Alle vier Bleistiftzeichnungen zeigen Jagdszenen. Größe und Form der Kartuschen legt ein Verwendung an einem Becken bzw. einer Präsentierplatte nahe.

2. a bis d – nicht Vasters, querovale, unten eingezogene Kartuschen

a. E. 3558-1919 (M11C/162): Allegorische Darstellung des Elementes Wasser

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 6,9 x 11,6 cm

Foto: 15/14 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und sehr stark verschmutzt und fleckig (z.T. Farbspritzer).

Literatur: unpubliziert

b. E. 3562-1919 (M11C/162): Allegorische Darstellung des Elementes Feuer

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 6,9 x 11,7 cm

Foto: (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2a Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3558-1919, V&A.



Abb. 2d Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3556-1919, V&A.



Abb. 2b Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3562-1919, V&A.

c. E. 3560-1919 (M11C/162): Allegorische Darstellung des Elementes Erde
Beschriftung (Bleistift):

3

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 6,9 x 11,6 cm

Foto: 15/16 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und sehr stark verschmutzt und fleckig (z.T. Tintenspritzer).

Literatur: unpubliziert



Abb. 2c Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3560-1919, V&A.

d. E. 3556-1919 (M11C/162): Allegorische Darstellung des Elementes Luft

Beschriftung (Bleistift):

4

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 6,8 x 11,6 cm / Foto: 15/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und fleckig.

Literatur: unpubliziert

Die vier Bleistiftzeichnungen (2a-d) zeigen die vier Elemente: Wasser, Feuer, Erde und Luft. Größe und Form der Kartuschen legen einen Bezug zu einem Becken bzw. einer Präsentierplatte nahe.

3. a bis b – querovale Kartuschen

a. E. 3519-1919 (M11C/159): Aphrodite auf zwei Hippokampen – nicht Vasters

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 7,3 x 10,4 cm

Foto: 14/21 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 3a Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3519-1919, V&A.

Siehe P18, Abb. 11 (S. 297).

b. E. 3517-1919 (M11C/159): Ein gegen ein Seemonster kämpfender Triton mit Blitzbündel und Aphrodite (?)

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 7,6 x 10,6 cm

Foto: 14/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3b Reinhold Vasters, E. 3517-1919, V&A.

Beide mythologischen Szenen (3a und 3b) zeigen das Meer. Motiv 3b erinnert an Darstellungen von Arnold Böcklin.



Abb. 4b Reinhold Vasters, E. 3525-1919, V&A.

Die skizzenhafte Darstellung 4b ist im Gegensatz zu 4a von Vasters.

4. a und b

- a. E. 3527-1919 (M11C/159). Aphrodite und Eros (Venus und Amor) – querovale Kartusche – nicht Vasters

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 7,7 x 9,7 cm

Foto: 14/27 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 4a Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3527-1919, V&A.

Als Rahmen ist unten in der Mitte beispielhaft eine Stabpunktreihe angedeutet.

- b. E. 3525-1919 (M11C/159): Bachus (?) – querovale Kartusche

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 8 x 10,2 cm / Foto: 14/25 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

5. a und b – nicht Vasters

- a. E. 3520-1919 (M11C/159): Apollo und Python – querovale Kartusche mit floralem Dekor oben

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 3 x 7,7 cm

Foto: 14/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt.

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 149.

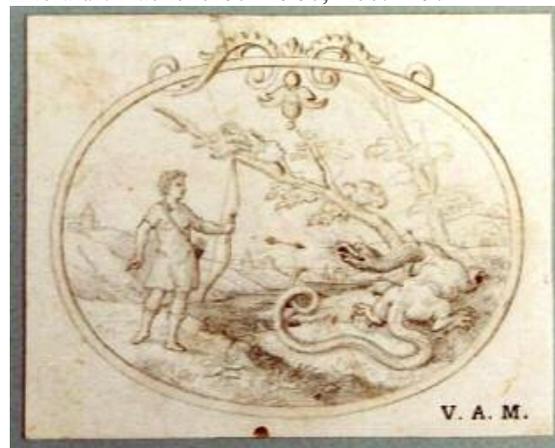


Abb. 5a Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3520-1919, V&A.

- b. E. 3524-1919 (M11C/159): Narziss – querovale Kartusche mit floralem Dekor oben

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 6,1 x 7,3 cm / Foto: 14/24 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt, verschmutzt und fleckig (z.T. Tintenspritzer).

Literatur: Hackenbroch 1986, Abb. 150.



Abb. 5b Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3524-1919, V&A.

Siehe S1, Abb. 9-10 (S. 383).

6. a bis e – nicht Vasters, runde Kartuschen
a. E. 3534-1919 (M11C/160): Allegorische Darstellung des Sommers

Beschriftung (Bleistift):

No. I

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5,6 x 5,5 cm

Foto: 14/33 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6a Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3534-1919, V&A.

- b. E. 3537-1919 (M11C/160): Allegorische Darstellung des Sommers – Alternative zu 6a.

Die Beschriftung (Bleistift) stammt nicht von Vasters:

Estas [spanisch: Sommer]

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5,5 x 5,5 cm

Foto: 14/35 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und leicht verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6b Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3537-1919, V&A.

- c. E. 3532-1919 (M11C/160): Allegorische Darstellung des Herbstes

Beschriftung (Bleistift):

No. II

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5,6 x 5,6 cm

Foto: 14/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6c Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3532-1919, V&A.

- d. E. 3529-1919 (M11C/160): Allegorische Darstellung des Winters – runde Kartusche

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 5,5 x 5,6 cm

Foto: 14/29 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 6d Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3529-1919, V&A.

e. E. 3535-1919 (M11C/160): Allegorische Darstellung des Frühlings

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 5,6 x 5,6 cm
Foto: 14/33 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.
Literatur: unpubliziert

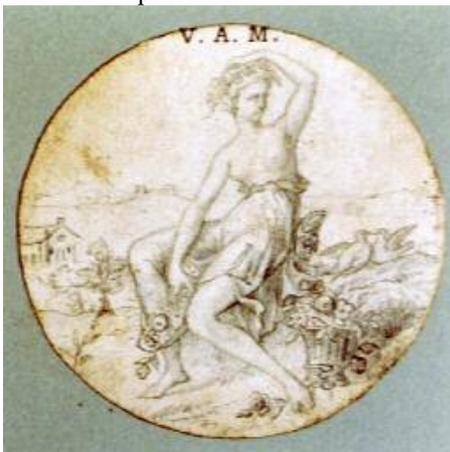


Abb. 6e Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3535-1919, V&A.

Gemäß Vasters' Nummerierung sind hier die Personifikationen der Jahreszeiten (allegorischen Darstellungen) von Sommer bis Frühling aufgeführt. Entwurf 6b dürfte eine Alternative bzw. Vorläufer von 6a sein. Letztgenannter Entwurf entspricht stilistisch den anderen Motiven (6c-e). Das aus dem Spanischen stammende Wort für Sommer auf 6a, *Estas* (nicht Vasters' Handschrift) deutet eventuell ein spanisches Vorbild an.

7. E. 3531-1919 (M11C/160): Aphrodite (Venus) – runde Kartusche

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 5,6 x 5,8 cm
Foto: 14/31 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig (Farbflecken).
Literatur: unpubliziert



Abb. 7 Reinhold Vasters, E. 3531-1919, V&A.

Form und Größe der Darstellung entsprechen 6a-e.

8. a bis c – nicht Vasters, hochovale Kartuschen

a. E. 3522-1919 (M11C/159): Befreiung der Andromeda –, gerahmt von einer Punktreihe mit Rollwerkspangen

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 6,1 x 4,9 cm
Foto: 14/23 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 8a Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3522-1919, V&A.

Siehe Anhang 8 – Ergänzungen (S. 840).

Der auf 8a dargestellte Rahmen dürfte beispielhaft für 8b und 8c sein.
Siehe U1, Abb. 15b (S. 588).

- b. E. 3523-1919 (M11C/159): Hera mit ihrem Attribut, dem Pfau – hochovale Kartusche

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 6,1 x 4,9 cm
Foto: 14/33 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und sehr verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 8b Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3523-1919, V&A.

- c. E. 3521-1919 (M11C/150): Merkur – hochovale Kartusche

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 6,1 x 5 cm
Foto: 14/22 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und sehr verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 8c Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3521-1919, V&A.

9. E. 3526-1919 (M11C/159): Weibliche Figur mit Spiegel und Drache vor einer Stadt- und Meereskulisse mit breitem Rahmen aus Blüten mit Rollwerkspangen – nicht Vasters

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 5,8 x 9 cm
Foto: 14/26 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 9 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3526-1919, V&A.

10. a bis c – nicht Vasters

- a. E. 3559-1919 (M11C/162): Mythologische Darstellung zweier Liebenden (Venus und Adonis?) – querovale Kartusche, gerahmt von einer Stabpunktreihe mit Rollwerkspangen

Keine Beschriftung
Weißes Papier, Bleistift
Maße: 6,7 x 15,6 cm / Foto: 15/15 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, extrem verschmutzt und fleckig (z.T. Tintenspritzer).

Literatur: unpubliziert



Abb. 10a Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3559-1919, V&A.

- b. E. 3518-1919 (M11C/159): Der Tod des Adonis – runde Kartusche, gerahmt von einer Punktreihe

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, weiß

Maße: 8,7 x 8,7 cm / Foto: 14/20 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 10b Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3518-1919, V&A.

Siehe A25, Abb. 7 (S. 181).

Zur Punktreihe vgl. oben 8a.

- c. E. 2771-1919 (M12B/77): Leto (Lato-na) und die Bauern

Keine Beschriftung

Hellbeiges Papier, Bleistift

Maße: 13,3 x 41,5 cm

Foto: 22/16 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 10c Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2771-1919, V&A.

Sowohl stilistisch, thematisch als auch zeichnerisch gehören die beiden Bleistiftzeichnungen 10a und 10b zusammen – auch 10c zeigt denselben Zeichenduktus.

Siehe Anhang 8 – Ergänzungen (S. 841).

Ornamentale Entwürfe:

11. E. 2676-1919 (M12A/47): Rundes Ornament, wohl Contrecoupe oder Schaleninneres

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift

Maße: 22,9 x 23,1 cm

Foto: 19/32 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht vergilbt und fleckig. Es besteht aus zwei Hälften, die leicht überlappend auf dem Karton zusammenmontiert wurden.

Literatur: unpubliziert

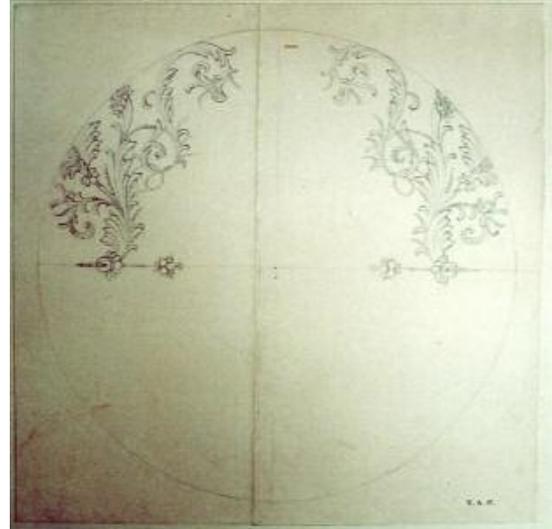


Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 2676-1919, V&A.

Beispielhaft ist das Rankenornament der oberen beiden Viertel dargestellt.

12. E. 3640-1919 (M12B/172): Muschelförmiges Rankenornament (für ein Gefäß in Form einer Muschel) mit halbfigurigen Mischwesen, Buketts etc.

Keine Beschriftung

Beiges Transparentpapier, Bleistift

Maße: 24,4 x 14,7 cm / Foto: 23/36a (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 3640-1919, V&A.

Siehe P11, Abb. 5 (S. 276).

13. E. 3642-1919 (M12B/172): Runder Entwurf mit Rollwerk-Kartuschen, Köpfen, Fruchtgirlanden und Buketts – Teilentwurf

Keine Beschriftung

Transparentpapier, Bleistift

Maße: 15,6 x 15,8 cm

Foto: 24/3 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

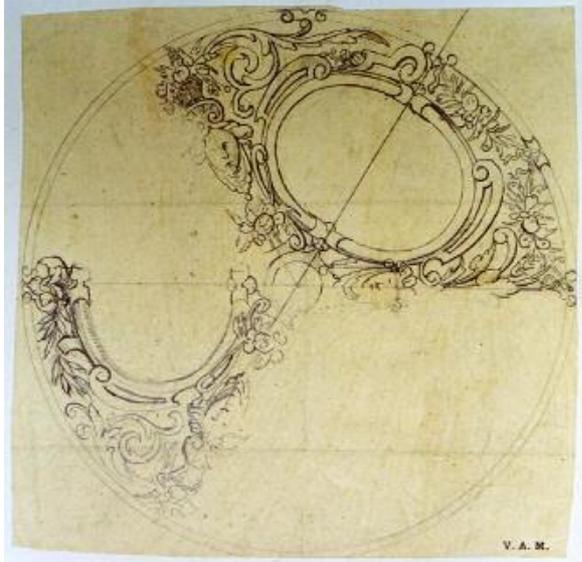


Abb. 13 Reinhold Vasters, E. 3642-1919, V&A.

Drei ovale Kartuschen (bzw. Kammern), von denen nur eine beispielhaft vollständig dargestellt wurde, werden von Rollwerk gerahmt. Zwischen den Kartuschen sind von Fruchtbuketts bekrönte Frauenköpfe, während abzweigendes Schweifwerk die Zwickel füllt. Alternativ wurde rechts eine vom Bukett abzweigende Girlande festgehalten, die bis zur Mitte der oberen Kartusche führt.

Ein derartiger Entwurf könnte sowohl für die Oberflächengestaltung eines Objektes, z.B. eines getriebenen Fußes (vgl. SO10a-d, Abb. 7, S. 691), erstellt worden sein, als auch für die Innengestaltung eines Gefäßes.

6.8.1 Anhang 8 – Ergänzung

8a. Befreiung der Andromeda – nicht Vasters

Vorbild: Kupferstiche des 16. Jahrhunderts, evtl. von Hendrik Goltzius.



Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3522-1919, V&A (Anhang 8, 8a).

1 Die Darstellung der Befreiung der Andromeda (Anhang 8, 8a) in einer hochovalen, mit einer Punktreihe und Rollwerkklammern gerahmten Kartusche dürfte für die Verzierung eines Gefäßes vorgesehen gewesen sein. Eine Ausführung als Gravur oder Intaglioschliff in Bergkristall bzw. als Treibarbeit in Silber oder Gold ist denkbar.

2 Eine vor 1622 vom Lübecker Meister Dirich Utermarke (um 1565 Lüneburg – 1635 erwähnt)¹ geschaffene Weinkanne führt das aus den Metamorphosen des Ovid² stammende Thema – getrieben in Silber – vor: Andromeda am Felsen wird durch Perseus' Sieg vom Drachen befreit. Die ausgewogen komponierten Szenen auf der Kanne mit manieristisch überlängten Figuren gehen auf Kupferstich-Vorbilder des 16. Jahrhunderts zurück. Für die Andromeda Szene diente Utermarke ein Blatt des holländischen Zeichners, Entwerfers, Kupferstechers und Verlegers Hendrick Goltzius

(Mühlbrecht bei Venlo 1558-1617 Haarlem)³ von 1583.⁴

Kompositorisch steht die Bleistiftzeichnung mit der Befreiung der Andromeda im Vastersschen Konvolut dem Bildaufbau auf der Weinkanne nahe. Insbesondere die Position des auf dem fliegenden Pegasus reitenden Perseus in der Mitte der linken Bildhälfte oder der Linienverlauf des Felsens stimmen überein, während die Figur der Andromeda gekontert erscheint. Damit entspricht sie mehr dem Kupferstich von Goltzius, den Dirich Utermarke seitenverkehrt wiedergab.



Abb. 2 Kartusche mit der Befreiung der Andromeda – seitenverkehrt gearbeitet nach einem Kupferstich von Hendrik Goltzius. Weinkanne von Dirich Utermarke. Silber, getrieben, graviert, teilvergoldet. Hamburg, vor 1622. Höhe: 41 cm. Stockholm, Statens Historiska Museum, Inv.Nr. 7902 (Foto: Kat. Braunschweig 1985, Nr. 664).

¹ Thieme-Becker, Bd. 34, S. 11.

² Ovid, Metamorphosen, 4, 670ff.

³ DA, Bd. 12, S. 879, Goltzius (Gols, Goltius, Goltz, Golzius, Hendrick; Thieme-Becker, Bd. 14, S. 349-353.

⁴ Kat. Braunschweig 1985, Nr. 663, S. 749, 750; Zur Kanne vgl. auch Hayward 1976, Abb. 531. – Auf der Kanne befinden sich in zwei weiteren Kartuschen: der Tod des Adonis und Thisbes Tod neben dem liegenden Pyramus. Auch im Vastersschen Konvolut findet sich eine Bleistiftzeichnung mit dem Tod des Adonis (vgl. Anhang 8, 10b und Anhänger A25, Abb. 4).

6.8.1 Anhang 8 – Ergänzung 2

10c. Leto (Latona) und die Bauern – nicht Vasters

Die nicht von Vasters gefertigte Bleistiftzeichnung (I.) geht auf eine Schilderung in den Metamorphosen des Ovid¹ zurück. Hiernach verweigerten Lyciens Bauern der Leto (lat. Latona), die gerade auf der Insel Delos ihre beiden von Zeus gezeugten Kinder Apollon und Artemis, geboren hatte, den Zugang zu einem See, um ihren Durst zu stillen. Trotz aller Appelle an das Mitleid der Bauern wurde Leto das Trinken nicht gestattet, schlimmer noch die Bauern drohten ihr, wollten sie vertreiben und verhöhnten sie, indem sie das Wasser aufwühlten und trübten. Zornentbrannt rief Leto die Arme zum Himmel erhoben: „So lebt denn auf ewig in euerem Teiche!“, und verwandelte die Bauern in Frösche.

Die zeitlich nacheinander folgenden Begebenheiten der Schilderung wurden auf der Bleistiftzeichnung (I.) synchronisiert. Auf der linken Seite sitzt die von einem der Schilfbauern bedrohte Leto mit ihren beiden Kindern am Ufer des Sees unter einem Baum und ruft mit erhobenem Arm die Verwünschung aus, während die Spottenden im See auf der rechten Bildseite bereits begonnen haben, sich in Frösche zu verwandeln.

Die auf eine Ebene reduzierten Agierenden und deren Reihung lässt die Szene beispielsweise im Vergleich mit einem Kupferstich in



Abb. 1 Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 2771-1919, V&A (Anhang 8, 10c).

¹ Ovid, Metamorphosen, 6, 315ff, bes. 345-380.

Wien, Albertina², recht ruhig und undramatisch wirken. Der Stil, die liebeliche Ausstrahlung der Figuren und der Zeichenduktus, entsprechen zwei weiteren im Konvolut erhaltenen Bleistiftzeichnungen mythologischer Thematik (vgl. Anhang 8, 10a und 10b).



Abb. 2 Leto (Latona) und die Bauern. Kupferstich. Wien, Albertina (Foto: Kris 1929, Abb. 341).

² Kris 1929, Nr. 341, S. 173 mit Hinweis auf Robert-Dusmenil, Peintre-Graveur IX, S. 133.

6.9 Anhang 9 – Liturgische Geräte und sakrale Objekte

Lunulen und Schaukapseln:

1. a und b
- a. E. 3191-1919 (M11B/128): Lunula mit Matthäus und alternativem Medaillon oder Rückseitenmedaillon mit dem heiligen *Alphonsus* (Alfons)

Beschriftung (Bleistift) – nicht von Vasters' Hand:
St. Alphonsus

Weißes Papier, Bleistift, Gold, gelb

Maße: 14,7 x 12,3 cm

Foto: 8/1 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr vergilbt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1a Reinhold Vasters, E. 3191-1919, V&A.

- b. E. 3194-1919 (M11B/128): Lunula mit der heiligen *Theresia*

Beschriftung (Bleistift) – nicht von Vasters' Hand:
St. Theresia

Weißes Papier, Bleistift, Gold, gelb

Maße: 8,3 x 9,1 cm

Foto: 8/4 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist sehr vergilbt.

Literatur: unpubliziert

Entwurf 1b dürfte die Rückseite von 1a sein oder eine Alternative.



Abb. 1b Reinhold Vasters, E. 3194-1919, V&A.

2. a bis c

- a. E. 3198-1919 (M11B/129): Lunula mit blütenförmig arrangiertem Edelsteinbesatz auf einer Engelsbüste - Vorderansicht

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, gelb, Gold (nur Umrandung der Rubine) rotviolett, blau

Maße: 11 x 8 cm

Foto: 8/8 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2a Reinhold Vasters, E. 3198-1919, V&A.

- b. E. 3204-1919 (M11C/130): Lunula ohne Besatz und Engelsbüste – technische Erläuterung zur Montierung

Beschriftung (Bleistift, Tinte):

e. Raum für Schrauben und Mütterchen

a)

-- g

Weißes Papier, Bleistift, gelb

Maße: 6,3 x 7,6 cm

Foto: 8/14 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

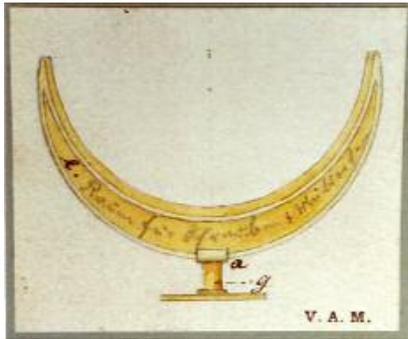


Abb. 2b Reinhold Vasters, E. 3204-1919, V&A.

- c. E. 3202-1919 (M11B/129): Lunula, Seitenansicht von 2a und Rückansicht des Griffes

Beschriftung (Tinte):

dicke

*Ornamentgriff
zum Eindrücken der
Hinterseite der Lunula
legt sich zum Öffnen
derselben nach Rechts
oder links ganz
um.*

Weißes Papier, Bleistift, gelb, rotviolett, graublau

Maße: 12,8 x 7,1 cm

Foto: 8/12 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert



Abb. 2c Reinhold Vasters, E. 3202-1919, V&A.

3. E. 3195-1919 (M11B/129): Lunula mit Aushebevorrichtung (Kreuz) und blütenförmig arrangiertem Edelsteinbesatz

Keine Beschriftung

Braunes Papier, Bleistift, Gold, blau, hellblau

Maße: 10,1 x 7,1 cm

Foto: 8/5 (M.K.)

Zustand: Am Rand rechts oben befinden sich weiße und goldene Farbspuren.

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3195-1919, V&A.

4. a und b

- b. E. 3196-1919 (M11B/129): Lunula mit astwerkartigem, knorrigem Fuß und Schaft sowie blütenförmig arrangiertem Edelsteinbesatz

Keine Beschriftung

Graugrünes Papier, Bleistift, Gold, braun, rot, grün, weiß, schwarz, violett, graublau

Maße: 12,2 x 7,9 cm

Foto: 8/6 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3197-1919 (M11B/1129): Lunula mit astwerkartigem, knorrigem Fuß und Schaft sowie blütenförmig arrangiertem Edelstein- und Perlenbesatz

Zwei Smaragde wurden mit *a* gekennzeichnet.

Graugrünes Papier, Bleistift, braun, Gold, rotviolett, weiß, beige, grün, blau

Maße: 12,5 x 8 cm

Foto: 8/7 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 4a Reinhold Vasters, E. 3196-1919, V&A.

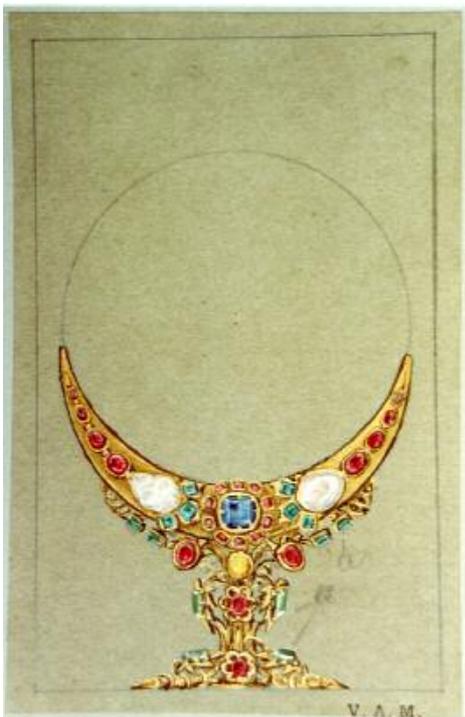


Abb. 4b Reinhold Vasters, E. 3197-1919, V&A.

Entwurf 4b dürfte die Rückseite von 4a zeigen. Die Füße verzweigen sich in knorrigem Astwerk. Darin ähnelt das Stück den Lunula-Entwürfen 5 bis 8.

5. a bis c
a. E. 3208-1919 (M11C/130): Lunula mit astwerkartigem, knorrigem Fuß und Schaft – Rohentwurf von 5b, ohne Besatz und Email

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold, gelb, braun

Maße: 8,7 x 8,6 cm

Foto: 8/16 (M.K.)

Das Blatt ist sehr vergilbt und stark verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

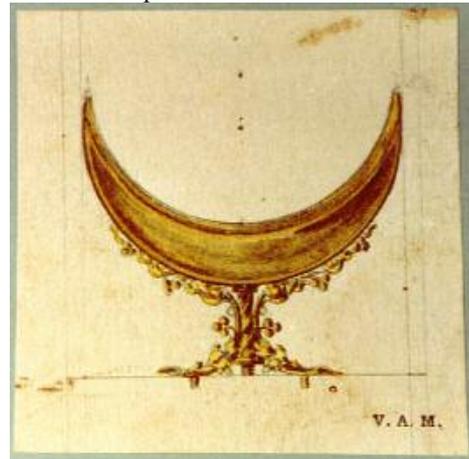


Abb. 5a Reinhold Vasters, E. 3208-1919, V&A.

- b. E. 3199-1919 (M11B/129): Lunula mit astwerkartigem, knorrigem Fuß und Schaft sowie Blüten- und Blattbesatz
Rechts vom Schaft der Lunula wurde eine Blüte mit A (Bleistift) gekennzeichnet:

A

Weißes Papier, Bleistift, braun, Gold, hellblau, weiß (=Papier)

Maße: 6,8 x 7,2 cm

Foto: 8/9 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

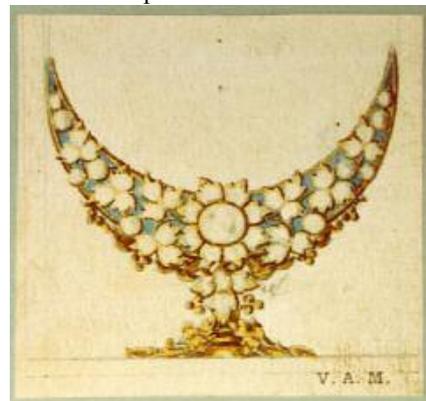


Abb. 5b Reinhold Vasters, E. 3199-1919, V&A.

- c. E. 3209-1919 (M11C/130): Lunula –
Seitenansicht mit Griff von 5a

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, Gold, braun, weiß

Maße: 7,1 x 4,6 cm

Foto: 8/17 (M.K.)

Zustand: Auf dem Blatt ist links oben das Rund
einer abgeschnittenen Zeichnung zu erkennen.

Literatur: unpubliziert



Abb. 5c Reinhold Vasters, E. 3209-1919, V&A.

- b. E. 3207-1919 (M11C/130): Lunula –
Seitenansicht von 6a mit Griff

Beschriftung (Tinte, Bleistift):

b

c

Griffweite Keine

Seiten Ansicht

Weißes Papier, Bleistift, gelb

Maße: 7,7 x 5 cm

Foto: 8/16 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 6b Reinhold Vasters, E. 3207-1919, V&A.

6. a und b

- a. E. 3210-1919 (M11C/130): Lunula mit
astwerkartigem, knorrigen Fuß sowie
Blüten- und Blattbesatz

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, Gold

Maße: 10 x 9,4 cm

Foto: 8/17 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist leicht fleckig.

Literatur: unpubliziert

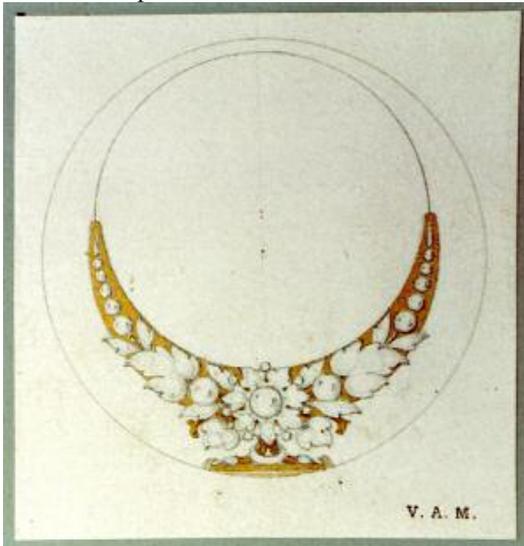


Abb. 6a Reinhold Vasters, E. 3210-1919, V&A.

7. a (wohl nicht Vasters) und b

- a. E. 3200-1919 (M11B/129): Lunula mit
astwerkartigem, knorrigen Fuß sowie
blütenförmig arrangiertem Edelstein-
besatz – Vorderseite (oben) und Rück-
seite der Sichel (unten)

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Tinte, gelb, hellblau, orangebraun

Maße: 10,8 x 7,8 cm

Foto: 8/10 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3201-1919 (M11B/129): Lunula mit
astwerkartigem, knorrigen Fuß sowie
blütenförmig arrangiertem Edelstein-
besatz

Keine Beschriftung

Weißes Papier, Bleistift, braun, Gold, blau

Maße: 6,7 x 7 cm

Foto: 8/11(M.K.)

Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und ver-
schmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 7a Teil des Vastersschen Konvolutes, E. 3200-1919, V&A.

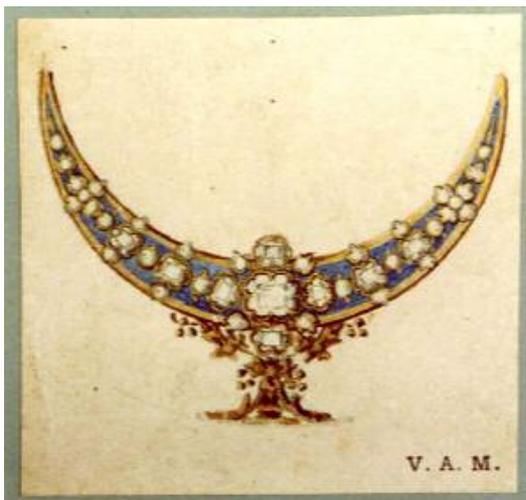


Abb. 7b Reinhold Vasters, E. 3201-1919, V&A.

8. a und b
 a. E. 3205-1919 (M11C/130): Verzierung der Lunula von 8b
 Keine Beschriftung
 Weißes Papier, Bleistift, Gold, hellblau
 Maße: 4,9 x 6,5 cm
 Foto: 8/14 (M.K.)
 Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt und fleckig.
 Literatur: unpubliziert

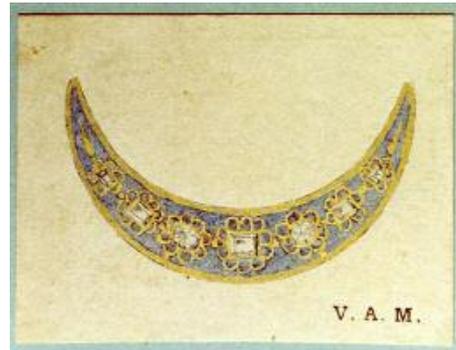


Abb. 8a Reinhold Vasters, E. 3205-1919, V&A.

- b. E. 3206-1919 (M11C/130): Schaukapsel mit unverzierter Lunula und astwerkartigem, knorrigen Fuß

Keine Beschriftung
 Beiges Papier, Bleistift, Gold
 Maße: 10,3 x 9,2 cm
 Foto: 8/15 (M.K.)
 Literatur: unpubliziert

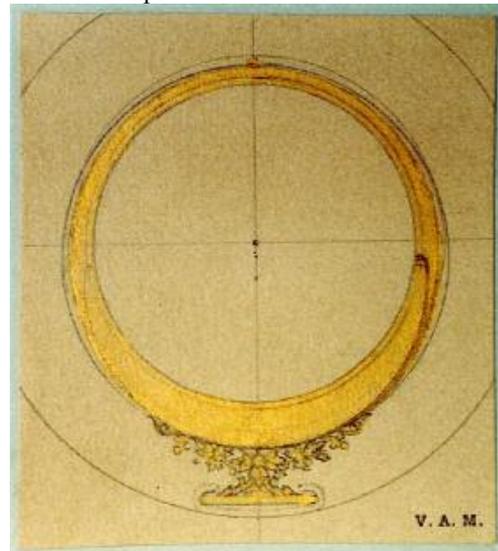


Abb. 8b Reinhold Vasters, E. 3206-1919, V&A.

9. E. 3203-1919 (M11C/130): Schaukapsel auf Blattwerk mit Volutenverzierung – Seitenansicht (links), Vorderansicht (rechts)
 Die Beschriftung (Bleistift) ist unten abgeschnitten:
 [77] Gr
 Weißes Papier, 1. Bleistift; 2. Bleistift, Tinte
 Maße: 16,4 x 19,5 cm
 Foto: 8/13 (M.K.)
 Zustand: Das Blatt ist stark vergilbt, fleckig und etwas verschmutzt.
 Literatur: unpubliziert

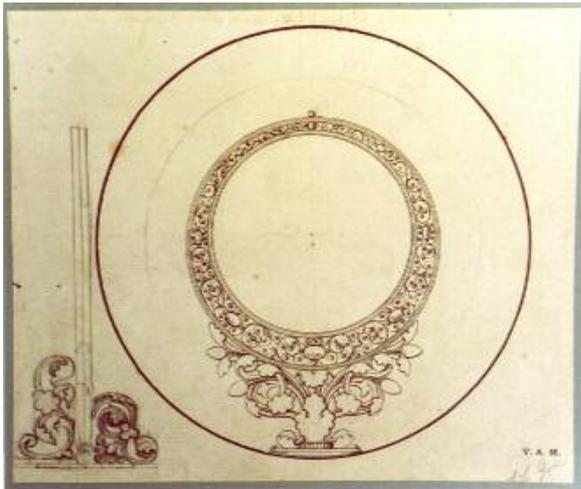


Abb. 9 Reinhold Vasters, E. 3203-1919, V&A.

Entwürfe mit christlicher Thematik:

10. E. 2828-1919 (M11B/94): Übermalte Fotografie: Halbrundes Medaillon mit „Gottvater benennt die Tiere“

Keine Beschriftung

Fotografie, Gold, schwarz, blau, grün, rotviolett, braun, violett

Maße: 6,5 x 7,9 cm

Foto: 1/23 (M.K.)

Zustand:

Literatur: unpubliziert

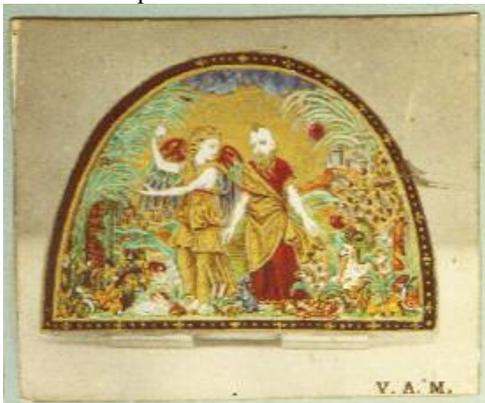


Abb. 10 Reinhold Vasters, E. 2828-1919, V&A.

Die Fotografie ist vollständig übermalt. Vermutlich diente das Blatt für ein Tympanonfeld eines Hausaltars, Tafelreliquiars oder ähnlichem.

11. E. 3192-1919 (M11B/128): Emailtafeln mit den Evangelistensymbolen – Eckbesatz (Eckapplikationen) vermutlich eines Buchdeckels oder dergleichen

Beschriftung (Bleistift) – die Ecken sind nummeriert:

I II
III IIII

Weißes Papier, dunkelgrau, schwarz, grün, gelb, orangebraun, rosa, graublau, rot

Maße: 8,1 x 7,1 cm

Foto: 8/2 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

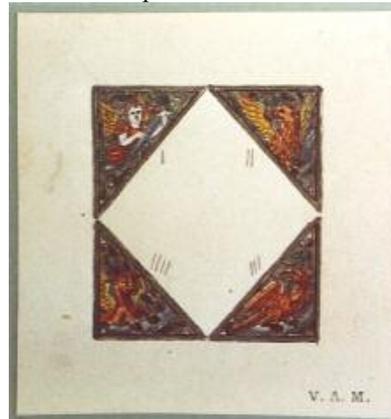


Abb. 11 Reinhold Vasters, E. 3192-1919, V&A.

12. E. 3013-1919 (M11B/108): Rundes Medaillon (Emailtafel) mit dem auferstandenen Christus

Keine Beschriftung

Beiges Papier, grau, weiß, blau, gelb, braun, rotbraun, beige, dunkelviolet, dunkelgrün, graugrün, orange-gelb, grün

Maße: 8,2 x 8,1 cm

Foto: 4/12 (M.K.)

Zustand: Der Nimbus wurde in das Blatt eingefügt.

Literatur: unpubliziert

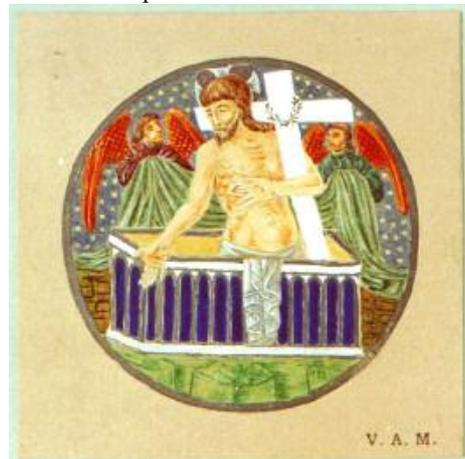


Abb. 12 Reinhold Vasters, E. 3013-1919, V&A.

Der als Schmerzensmann dargestellte, als Zeichen seiner Passion ein großes weißes Kreuz mit der Dornenkrone haltende Christus steht in einem Sarkophag mit verkehrter Perspektive. Innen gelb und außen mit silbernen, blau gefassten Arkaden verziert, befindet sich der Sarkophag auf einer Rasenbühne, die nach vorne zu kippen scheint, während die hinteren Ecken an eine kurze Mauer stoßen, auf welcher zwei Engel vor einem Sternenhimmel ein grünes Tuch mit reicher Fältelung hinter Christus ausbreiten. Dessen in Kaskadenfalten fallender Schurz hängt außerhalb des Sarkophags und verdeutlicht die unterproportionierte untere Körperhälfte des Auferstandenen. Er öffnet mit zwei Fingern seiner linken Hand die blutleere Seitenwunde, während das Wundmal der anderen Hand mit leicht vorgestreckten Arm präsentiert wird. Der in das Blatt eingefügte, weißgrundige Nimbus von Christus wirkt durch die Plazierung der graugefassten Pässe absurd.

Der die Darstellung umgebende graue Rand dürfte bei der Ausführung von einer Fassung verdeckt sein, mittels derer die Emailtafel befestigt sein wird.

13. E. 3582-1919 (M11C/165): Rundes Email mit dem Märtyrertod eines mit einem Knüttel erschlagenen Heiligen

Keine Beschriftung

Gaues Papier, Gold, blau, schwarz, gelbgrün

Maße: 3,4 x 3,4 cm / Foto: 15/32 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 13 Reinhold Vasters, E. 3582-1919, V&A.

Siehe A26, Abb. 6 (S. 185).

Denkbare wäre das Email als Besatz eines liturgischen Gerätes.

14. E. 3579-1919 (M11C/165): Achteckiges Medaillon (Email) mit einem Bischof – unfertiger Entwurf

Keine Beschriftung

Dunkelgraues Papier, Gold, braun, grell rosa, grün, blau, Bleistift

Maße: 5 x 3,9 cm / Foto: 15/30 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 14 Reinhold Vasters, E. 3579-1919, V&A.

Der achteckige (facettierte?) Rahmen ist lediglich in Bleistift angedeutet.

15. a und b

- a. E. 3584-1919 (M11C/165): Ovale Medaillon (Email) mit der Anbetung der Hirten und vier Eckapplikationen – unfertiger Entwurf

Keine Beschriftung

Beige-graues Papier, 1. Medaillon: Bleistift, Gold, rotviolett, gelbgrün, dunkelgrün, weiß (z.T. schwarz oxidiert), mintgrün, gelb, blau, türkis; 2. Eckapplikation: Bleistift, Gold, weiß, grün

Maße: 7,4 x 5,8 cm

Foto: 15/32 (M.K.)

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3586-1919 (M11C/165): Ovale Medaillon (Emailtafel) mit der Kreuzigung – unfertiger Entwurf

Keine Beschriftung

Beige-graues Papier, Bleistift, Gold, beige, weiß, rotviolett, grün

Maße: 7,4 x 5,8 cm

Foto: 15/33 (M.K.)

Zustand:

Literatur: unpubliziert



Abb. 15a (links) R. Vasters, E. 3584-1919, V&A.

Abb. 15b (rechts) R. Vasters, E. 3586-1919, V&A.

6.10 Anhang 10 – Wappen und Abzeichen

Wappen:

1. a bis d
a. E. 3614-1919 (M11C/168): Senkrecht geteiltes Wappen: links ein halber Adler und rechts goldene Lilien auf blauem Grund

Die Beschriftung (Tinte) ist unten abgeschnitten:

No I

Weißes Papier, schwarz, Gold, graublau

Maße: 3,9 x 3,25 cm

Foto: 16/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

- b. E. 3617-1919 (M11C/168): Wappen von *Baiern* (Bayern)

Beschriftung (Tinte):

No II

Baiern

Weißes Papier, schwarz, blau

Maße: 4,4 x 3,6 cm

Foto: 16/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1a (links) R. Vasters, E. 3614-1919, V&A.

Abb. 1b (rechts) R. Vasters, E. 3617-1919, V&A.

- c. E. 3618-1919 (M11C/168): Wappen (Staatwappen) von Preußen (schwarzer Adler)

Die Beschriftung (Tinte) ist unten abgeschnitten:

No III

Weißes Papier, schwarz, Gold

Maße: 3,8 x 3,2 cm

Foto: 16/21 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert

- d. E. 3615-1919 (M11C/168): Wappen (Privatwappen) von *Fr.[iedrich] Wilhelm, König von Preußen* (schwarzer Adler mit Krone und den ligierten Buchstaben FW für Friedrich Wilhelm auf der Brust, die in einer Skizze nebenstehend verdeutlicht werden)

Beschriftung (Tinte):

No IIII

Fr. Wilhelm

König von Preußen

Weißes Papier, schwarz, blau (ligierte Buchstaben auf der Brust)

Maße: 4 x 3,15 cm

Foto: 16/19 (M.K.)

Zustand: Das Blatt ist vergilbt und verschmutzt.

Literatur: unpubliziert



Abb. 1c (links) R. Vasters, E. 3618-1919, V&A.

Abb. 1d (rechts) R. Vasters, E. 3615-1919, V&A.

2. E. 3619-1919 (M11C/168): Ovale Medaillon: Doppeladler mit dem Bindenschild auf der Brust – schwarz auf goldenem Fond

Keine Beschriftung

Beiges Papier, schwarz, Gold

Maße: 3,7 x 3,2 cm

Foto: 16/22 (M.K.)

Literatur: unpubliziert



Abb. 2 Reinhold Vasters, E. 3619-1919, V&A.

Ein fast identischer Adler befindet sich auf der Rückseite einer Silbermedaille der Reichsstadt Nürnberg für Kaiser Karl V., gefertigt von Hans Krafft d. Ä. (Goldschmied und Silberschneider in Nürnberg 1521) nach einem Entwurf Albrecht Dürers (vgl. Kohlhaussen 1967, Nr. 435, Abb. 639, 640, S. 434, 435).

Möglicherweise ist der Doppeladler auch im Zusammenhang mit Objekten in der Sammlung Vasters zu betrachten:

a) Auf der Kunstgewerbeausstellung Düsseldorf 1902 stellte Vasters ein „Ovales Goldmedaillon mit Wappen, emailliert. 16. Jahrh. 2,5 cm hoch.“¹ aus.

b) Im Versteigerungskatalog der Sammlung Vasters sind „Zwei Renaissance-Leuchter. (...) Auf den Sockeln befindet sich je zweimal der österreichische Doppeladler.“²

Abzeichen bzw. Wappenschild:

Auf der Kunstgewerbeausstellung Düsseldorf 1902 stellte Vasters neun große Staatswappen aus seinem Besitz aus³. Dieselben bilden 1904 Teil der Sammlung Bourgeois Frères⁴ und sollen dem Versteigerungskatalog nach auf der Weltausstellung in London 1851 mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden sein. Es ist ungewiss, ob diese mit dem folgenden Blatt in Zusammenhang stehen.

Daneben stellte Vasters in Düsseldorf 1902 ein „Wappenschild in Ornament“ aus⁵.

3. E. 3616-1919 (M11C/168): Herrschaftsabzeichen oder Wappenschild Preußens

Keine Beschriftung

Beiges Papier, Bleistift, dunkelviolette Tinte (Konturen der Adlerkrone und Blattranken unten), gelb, hellgelb, schwarz

Maße: 14,8 x 11,2 cm / Foto: 16/20 (M.K.)

Zustand: Am rechten Rand sind Beschädigungen (Löcher).

Literatur: unpubliziert



Abb. 3 Reinhold Vasters, E. 3616-1919, V&A.

Der auf einem eingerollten Blattrankenpaar mit gespreizten Beinen und nackten Füßen stehende Standartenträger hält zwei gekreuzte Standarten, vor denen das Wappen Preußens mit schwarzem Adler auf goldenem Grund angebracht ist. Ähnlich den unteren Blattranken verzweigt sich der floral gestaltete, von einer Krone mit Adler besetzte Helm des Standartenträgers, während dieser von zwei an den Standarten befestigten, gefalteten und unten geschlitzten Bändern einfasst ist, die wiederum mit Adlern und Ranken verziert sind.

Im linken, oberen Viertel ist ein gotisch geschweifeter Rand (eines Fußes?) bzw. ein Rahmen angedeutet, wohl Teil dessen, für das das Abzeichen vorgesehen war.

¹ Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 3039.

² Kat. Vasters 1909, S. 26, Lot 287.

³ Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 2965: „Neun große Staatswappen in Gold getrieben, mit sorgfältigster Goldfärbung, Filigranierung und Emails; wahrscheinlich für die Londoner Weltausstellung 1851 gefertigt.“

⁴ Collection Bourgeois Frères, Auktionskatalog Lemperz, Köln, 19.-27. Oktober 1904, Lot 414-422: „Neun Staatswappen. Silber und Gold, mit Email- Stein- und Perlenbesatz. Deutschland XIX. Die vollen Wappen von Preußen, Österreich-Ungarn, Belgien, Schweden und Norwegen, Rußland, Türkei, Mexiko und England, zum Teil mit reichen Wappendecken oder den Wappenteilen; in Gold und Silber, die Farben in Email; Kronen, Orden etc mit Steinen und Perlen besetzt. Über dem Wappen Englands die Königin Viktoria, sitzend auf gotischem Baldachintron, zu den Seiten die Gerechtigkeit und der Glaube. Erhielten auf der 1. Londoner Weltausstellung im Krystallpalast 1851 den 1. Preis. Höhe der Wappen 11-13 cm. Alle 9 in Lackkasten.“ – Ein Exemplar des Auktionskataloges befand sich in der Bibliothek von Vasters, vgl. Kat. Aachen 1909, Lot 649.

⁵ Kat. Düsseldorf 1902, Nr. 3067: „Wappenschild in Ornament, Gold emailliert. 17. Jh.“

Kapitel 7

Zusammenfassung

7. Zusammenfassung

Der am 2. Januar 1827 in Erkelenz geborene Reinhold Vasters wuchs nach dem Tod seines Vaters Peter Franz Anton Vasters (1794-1835) – seine Mutter Anna Maria Nauenheim (1803-1830) war schon verstorben – im Hause seine Onkels, dem Wagner Peter Reiner Vasters (1789-1865) in Erkelenz auf.

Sein Vater, ein Schlosser mit Haus-, Werkstatt- und Grundbesitz in Erkelenz und Umgebung, hinterließ ihm Bargeld, sodass er 1844 als Siebzehnjähriger 500 Thaler an zwei Parteien verleihen konnte. Weiteres Geld (3335 Thaler) brachte der Verkauf der Immobilien aus dem väterlichen Nachlass, der 1851 nach langjähriger Streitigkeit mit der zweiten Ehefrau seines Vaters, Christina Hecker, nun verheiratete Bahlmann, stattfand. Aus der Ehe Hecker-Vasters war eine Tochter hervorgegangen, Reinholds Halbschwester Gertrud Vasters, sodass die Verkaufssumme aufgeteilt worden sein dürfte. Über das Jahr 1854 setzten sich die Erbstreitigkeiten fort. Vasters machte vor Gericht Ansprüche gegen Christina Hecker und Mann geltend, die vor dem Hausverkauf Waren und Gegenstände aus dem Nachlass Reinholds Vater veräußert hatten.

Kurzum, Reinhold Vasters besaß aus dem Nachlass des Vaters mindestens sieben Mal die Summe, die einer sechsköpfigen Kölner Familie 1850 als Jahresbudget (210 Taler) zur Verfügung stand. Dieser Wohlstand dürfte ihm eine gewisse Entscheidungsfreiheit über die Wahl seines Berufes ermöglicht haben.

Irgendwann nach dem Juni 1844 verließ Vasters Erkelenz und im November 1849 ist er laut der Abtretungsakte einer der gewährten, oben genannten Kredite „Goldarbeiter zu Crefeld“. Demnach war seine Ausbildung, die, wie vermutet werden darf, in Krefeld stattfand, in diesem Jahr bereits abgeschlossen. Sein Wohnsitz und sein Meister waren nicht zu ermitteln, aber einer der im fraglichen Zeitraum ansässigen und ausbildenden Goldschmiede dürfte Vasters zum Meister ausgebildet haben.

Keiner der in Deutschland tätigen Goldschmiede wird Vasters jedoch seine weitreichenden Kenntnisse vermittelt haben können, u.a. Emailtechniken, die ihm schon sehr früh, gestatteten, einen Renaissance-Anhänger (A10) zwischen 1850 und vor 1857 so zu ergänzen, dass bis heute kein Zweifel an der Authentizität der Ergänzungen aufkam.

Die von anderen Autoren (Jopek 1990 und Tait 1991 sowie 1996) vorgeschlagene Ausbildung, vielmehr Weiterbildung, im Ausland, genauer gesagt in London, wird für den Zeitraum nach November 1849 und vor April 1851 anzusetzen sein, als Vasters „der jetzt zu Aachen wohnende Goldarbeiter“ war. Die Abtretung des Kredites 1849 und die damit zur Verfügung stehenden Geldmittel (200 Taler) sollten vielleicht seine Fortbildung finanzieren, welche in einer der Werkstätten jener Pariser Goldschmiede stattgefunden haben könnte, die vor der ersten Weltausstellung 1851 nach London übergesiedelt waren. Einer von diesen, Jean-Valentin Morel (1794-1860) lebte seit 1848 dort. Als einer von insgesamt nur drei Goldschmieden präsentierte Morel auf der Weltausstellung Email an profanem Silbergerät, beispielsweise an den Montierungen kunstvoller Edelsteingefäße. Er scheint also der ideale Lehrherr für Vasters zu gewesen zu sein.

Im Oeuvre von Vasters finden sich eine Reihe von Indizien, die auf einen Aufenthalt in London schließen lassen – eine Nähe zu Vorbildern, die auf England verweisen, wie der sog. Holbein-Georg in Windsor Castle oder der Henkel einer Kanne im Besitz des Duke of Rutland (London). Daneben wurde der bereits angesprochene Anhänger (A10) 1857 als Teil der Londoner Sammlung des Duke of Londesborough publiziert – es wird vorgeschlagen, dass die Ergänzung in Vasters' Londoner Zeit vorgenommen sein dürfte. Schließlich besaß Vasters neun Staatswappen, die offenbar auf der Londoner Weltausstellung 1851 den ersten Preis erhielten und möglicherweise seine einzige Teilnahme an einer Weltausstellung belegen.

Im April 1851 lebte Vasters in Aachen. Laut Kanonikus Franz Bock soll er am Beginn der fünfziger Jahre mit Heinrich Joseph Viethen (geb. um 1824) eine gemeinsame Werkstatt betrieben haben, was in Archiven nicht nachzuweisen war (Bestandslage). Viethen stammte wie Vasters aus Erkelenz und anscheinend bestand eine freundschaftliche Beziehung: Vasters war 1852 Viethens Trauzeuge. Im Adressverzeichnis von 1858 sind beide unter eigener Adresse eingetragen – eine geschäftliche Trennung fand also davor statt.

1855 heiratet Vasters in Düsseldorf die dort geborene Anna Catharina Josepha Hamacher (1820-1859), die Schwester des in Breslau tätigen Malers Theodor Hamacher (1825-

1865). Bereits dreieinhalb Jahre später verstarb sie: Aus der Ehe gehen drei Kinder hervor, zwei Töchter und ein Sohn: Anna Maria Josepha, Theresia Helena Josephina und Franz Joseph Hubert.

Nach mehreren Umzügen lässt sich Vasters 1872 in der Mariahilfstraße 17 in Aachen dauerhaft nieder. Er engagierte sich in seiner Gemeinde St. Peter – die Kirche ist weniger als einhundert Meter von seinem Wohnhaus entfernt.

Ab 1895 ist Vasters laut Adressbuch Rentner. Er stirbt am 14. Juni 1909 in seinem Wohnhaus infolge eines Schlaganfalls. Außer einer Todesanzeige, die in der Abendausgabe der Aachener Zeitung „Echo der Gegenwart“ am 15. Juni von seiner Familie geschaltet wurde (und einem Totenzettel), wurde ihm kein Nachruf zuteil. Offenbar gab es keine internationale Bekanntmachung.

Die bisherige Annahme, der im Victoria and Albert Museum, London, verwahrte Vastersche Zeichnungsnachlass sei auf der von Anton Creutzer in Aachen vom 26. bis 29. Oktober 1909 durchgeführten Versteigerung angeboten und verkauft worden, ist nicht haltbar: Bei den im Versteigerungskatalog aufgeführten „Convoluten“ handelt es sich nicht um das bzw. einen Teil des Vastersschen Zeichnungskonvolutes. Es ist somit völlig ungewiss, wie und wann Vasters' Entwürfe in die Hand des Londoner Kunsthändlers Murray Marks gelangten, der offenbar 980 auf 160 Kartons montierte Zeichnungen 1912 dem Victoria and Albert Museum zur Ansicht überließ.

Das Arrangement der meisten Entwürfe auf festen Kartons scheint vor 1912 vorgenommen zu sein, vermutlich durch Murray Marks. Viele der Entwürfe sind beschnitten, wobei Vasters' Beschriftungen teilweise oder ganz verloren gingen. Daneben scheinen Teile der Entwürfe, u.a. Skizzen, abgeschnitten worden zu sein, wie Reste von Beschriftungen suggerieren. Außerdem finden sich zu einem Objekte gehörende Detailzeichnungen oft auf verschiedenen Kartons oder Entwürfe wurden entgegen der Beschriftung sowie Funktion des Dargestellten verkehrt herum aufgeklebt. Ein derartiges Verfahren der Beschneidung und Zerstückelung kann kaum auf Vasters zurückgehen.

Die 1918 aus Marks Nachlass bei Christie's erworbenen Zeichnungen schenkte Lazare Löwenstein 1919 dem Museum, bei deren Aufnahme die heutige Anzahl von Blättern (1079) festgehalten wurde. Anscheinend hatte

sich die Anzahl erhöht, was mit dem Arrangement auf Kartons zusammenhängen mag. Möglicherweise hatte Marks 1912 dem Museum nicht alles gezeigt oder zwischen 1912 und dem Eingang ins Museum wurden dem Konvolut Blätter hinzugefügt.

Abgesehen von einer Zeichnung (VOR20), die für eine Überarbeitung von Vasters nach einem spanischen Reliquiar im Kestner-Museum, Hannover, aus der ehemaligen Sammlung Spitzer erstellt wurde, ist der Bezug (zu Vasters) der unter „Vorlagen“ in 24 Katalognummern zusammengefassten Blätter unklar. Ein Teil (VOR1-6), wohl im 19. Jahrhundert verbreitete Vorlagenblätter, entstand nach Entwürfen aus dem Francesco-Salviati-Kreis und Erasmus Hornick. Der andere Teil stammt u.a. von zeitgenössischen Entwerfern, die ihr Monogramm hinterließen (VOR7-8, VOR15, VOR22), von den Architekten Hugo Schneider (VOR13-14, und wohl VOR18) und Friedrich von Schmidt (VOR21). Daneben entstammen Blätter (VOR16-17) Publikationen bzw. entstanden danach (VOR23-24).

Einige dieser Blätter tragen den Stempel des Domgoldschmiedes Wilhelm Rauscher, Fulda, kamen also offenbar aus seinem Besitz. Rauschers Beziehung zu Vasters bedarf der Klärung – beispielsweise ist bislang nichts über die Ausbildung des 1864 in Aachen geborenen und zwischen 1890-92 in Trier nachgewiesenen Rauscher bekannt.

Zu keiner der letztgenannten Vorlagen im Konvolut fanden sich bislang Ausführungen von Vasters. Dessen Oeuvre beweist jedoch, dass er nach Entwürfen der genannten und weiterer Architekten wie Vincenz Statz und Hugo von Ritgen liturgisches Gerät fertigte. Diese Vorlagen hingegen sind nicht im Konvolut enthalten, was eine vorsichtige Beurteilung der im Konvolut befindlichen zeitgenössischen Vorlagen ratsam erscheinen lässt. Diese müssen also nicht zwangsläufig zur Erstellung von Ausführungen gedient haben, sondern mögen (allenfalls) Vasters' Interesse an der Arbeit seiner Kollegen bezeugen.

Weitere Vorlagenblätter, deren Bezug zu Vasters geklärt ist, wurden innerhalb der 237 übrigen Katalognummern betrachtet – darunter eine von „Ch. Henry“ unterzeichnete Detailansicht eines im Musée du Louvre, Paris, verwahrten Salzfaßes, in Anlehnung dessen Vasters einen Pokal (P52) entwarf. Der Unterzeichnete dürfte als Charles Léopold Élie Henry (Paris 1797-1885) identifiziert werden.

Daneben beweisen im Konvolut befindliche, vom Architekten Johann Heinrich Wiethase erstellte Zeichnungen, von denen eine mit Sicherheit eine Reinzeichnung eines Bleistiftentwurfes (Rohentwurfes) von Vasters ist, dass Vasters (zeitraubende) Arbeit delegierte (vgl. S17 und P34, Abb. 2-5).

Mit der vorliegenden Arbeit werden die im Konvolut befindlichen 1079 Zeichnungen fast in ihrer Gesamtheit bearbeitet, ausgewertet und veröffentlicht: Die Einschränkung bezieht sich auf dreizehn im Victoria and Albert Museum nicht auffindbare Blätter des Konvolutes¹. Vier zuvor publizierte² konnten anhand von Abbildungen berücksichtigt werden.

Der Schwerpunkt des Konvolutes liegt bei profanen Sammlerstücken, deren Vorbilder einst in fürstliche Sammlungen eingingen:

Ein Großteil der Entwürfe gilt reich gefassten, besetzten und mit Schliffen und Gravuren verzierten Bergkristall- und Hartsteingefäßen z.B. aus Jaspis, Achat oder Quarz im Stile der Renaissance und des Manierismus, die Vasters entweder entwarf oder neu montierte, ergänzte und überarbeitete. Von den in 108 Katalognummern erfassten Gefäßen (52 Pokale, 22 Schalen, 6 Humpen, 4 Becher, 16 Kannen und 8 Vasen) sind allein 65 aus Bergkristall und Hartstein. Daneben weist beispielsweise die Beschriftung von Montierungen auf eine weitere Vase aus Moosachat (PP5b). Zudem erstellte Vasters die in den Ergänzungen des Anhang 5 zu Objekten zusammengestellten Detailentwürfe von Montierungen für 12 Gefäße aus Bergkristall und Hartstein. Schließlich geben mit Entwürfen von Vasters' vergleichbare Objekte eine Vorstellung davon, dass das Konvolut nicht alle im Zusammenhang mit seinem Schaffen zu betrachtende profane Sammlerstücke repräsentiert.

Bergkristall und Hartstein verwendete Vasters zudem an nahezu allen im Konvolut zu findenden Objektgruppen: an Anhängern, Besteckteilen, Kabinetten, für den Griff einer Handwaffe und für die Gehäuse von Taschenuhren. Aus diesen Materialien konzipierte er Präsentierplatten, Leuchter, Tafelgeräte und Tafelaufsätze, Tischuhren, Kassetten und nicht zuletzt sakrale Sammlerstücke, d.h. sakrale Objekte,

die nicht für die liturgische Handlung, sondern für Sammler geschaffen wurden. Dazu gehören auch eine Kreuzigungsgruppe (heute im Rijksmuseum, Amsterdam) und Hausaltärchen bzw. Kusstafeln und ein Tabernakel, die in eigenen Kataloggruppen erfasst wurden.

Entwürfe für Silbergefäße – darunter zu Pokalen gefasste Straußeneier und Kokosnüsse, Trinkhörner und figürliche Pokale, Fußschalen (Tazzen) und ein Humpen – stellen einen kleineren, wenngleich ebenfalls recht großen Anteil des Konvolutes: insgesamt 34 Arbeiten. Neben einigen gotisierenden Typen herrschen hier Arbeiten im Stile des 16. und 17. Jahrhunderts vor.

Stücke, die Vasters' Romanikrezeption zeigen, sind im Konvolut in ausgesprochen kleiner Anzahl belegt. Ein Leuchter (L4), sowie ein paar sakrale Sammlerstücke, von denen sich einige im Besitz von Vasters befanden (u.a. SO20). Den neoromanischen, aber auch neogotischen Stil verwendete Vasters hauptsächlich bei liturgischem Gerät, das er häufig nach den Vorgaben oder den Entwürfen anderer schuf (Architekten).

Lediglich ein Weihrauchgefäß erscheint in einer Barockform (SO8), während nur bei einer Katalognummer von liturgischem Gerät, das Vasters für seine Gemeindekirche St. Peter in Aachen fertigte, Rokoko-Tendenzen zu beobachten sind (SO10a-d).

Das Konvolut repräsentiert mit Detailentwürfen oder gar einem Gesamtentwurf nur einen erstaunlich geringen Teil des von Vasters geschaffenen liturgischen Gerätes – immerhin konnten in der Liste LG 68 Nummern aufgeführt werden. Im Verhältnis zu profanen und sakralen Sammlerstücken ist die Anzahl des liturgischen Gerätes klein.

Die Nähe zu historischen Stücken bestimmt Vasters' Werk. Zwei Grundsätze bzw. Motive prägte hierbei seine Arbeit:

1. Kein Stück gleicht vollkommen dem anderen. Egal ob er nach dem Vorbild eines historischen Objektes einen Entwurf schuf oder eigene Entwürfe bzw. Details zitierte, immer veränderte und variierte er.
2. Vasters verbesserte in seinen Entwürfen historische Vorlagen, bereicherte, komplizierte. Bereits Otto von Falke hatte 1924 zu dem ihm unbekanntem Goldschmied festgestellt, „daß er zwar echte Originalarbeiten (...) nachahmte, aber dabei bemüht war, seine Vorbil-

¹ Inventarnummern: E. 2649- bis E. 2658-1919, E. 2689-, E. 2690- und E. 2585-1919.

² Inventarnummern: E. 2585- (vgl. P49, II.), vermutlich E. 2649- (vgl. SO7, II.), E. 2650- (vgl. TA6, I.) und E. 2657-1919 (vgl. P29, I.).

der zu übertrumpfen (...). Obwohl diese Vorbilder schon stattlich genug waren, hat der Fälscher durch allerlei Zutaten und Änderungen reichere, üppigere und daher für den Normalgeschmack jener Jahre lockendere Varianten geschaffen.“³

Die zu Objekten geordneten Entwürfe von Vasters belegen bei der überwiegenden Mehrheit eine mehr oder weniger große Nähe zu historischen Vorbildern der bedeutendsten Sammlungen, allen voran des Kunsthistorischen Museums in Wien, der Schatzkammer der Residenz, München, des Musée du Louvre in Paris oder des Lüneburger Ratssilbers. Daneben lehnte sich Vasters an Meisterwerken an, die ihm – wie die großen Sammlungen – aus der Literatur oder, was zu vermuten ist, zu einem gewissen Teil im Original bekannt gewesen sein dürften. Seine umfangreiche Bibliothek bezeugt seine Belesenheit und sein Studium aller möglichen Vorbilder, von der Graphik bis zur Architektur.

Die Nähe zu historischen Arbeiten, ist unterschiedlich geartet: Überaus selten ist das vollständige Zitieren – wohlgemerkt nicht Kopieren – eines bestimmten Vorbildes, beispielsweise zu beobachten an einem Straußenei-Pokal (P41), dessen Aufbau und prägnante Merkmale Vasters von einem 1583 geschaffenen Kokosnuss-Pokal von Lenert Danckerts (Fries Museum, Leeuwarden) übernahm, die Details jedoch bereicherte, variierte und ersetzte.

Das Anlehnen dagegen an die Details bestimmter Vorbilder sowie der Erzeugnisse (auch zeichnerischer Vorlagen) historischer Meister – Wenzel Jamnitzer, Hans II. Jamnitzer, Erasmus Hornick, Daniel Mignot, Etienne Delaune, Leone Leoni, Hans Collaert d. Ä., den Miseroni und den Saracchi, um nur einige zu nennen – ist sehr häufig.

Beispielsweise verzierte Vasters Montierungen mit einem Maureskenornament, das eine Pariser Kanne aus Onyx im Kunsthistorischen Museum, Wien, vorführt (vgl. P30). Verschiedene Objekte im Konvolut stattete Vasters mit derartig verzierten Montierungen aus und mindestens ein weiteres Gefäß des 19. Jahrhunderts aus dem Nachlass der Baroness Batseva de Rothschild muss ihm zugeschrieben werden. Zu nennen wäre beim wiederholten Anlehnen an ein bestimmtes Vorbild ebenso

die sog. Radziwill-Schale in der Schatzkammer der Residenz, München, deren Henkel und Emailornament Vasters für verschiedene Arbeiten aufgriff. Gleiches gilt für den sog. Großen Schmuckkasten der Kurfürstin Sophia im Grünen Gewölbe, Dresden, geschaffen von Nicolaus Schmidt nach einem Entwurf von Wenzel Jamnitzer. Die zentrale Caritasgruppe setzte Vasters mehrmals und immer wieder variiert, in verschiedenem Kontext ein.

Die Ornamente der von Vasters entworfenen Gravuren und Schliffe (oft Intaglio) – typisch für ihn sind beispielsweise aus Punktreihen gebildete Blütendolden in auch figürlich bereicherten Schweifwerkornamenten – sowie Gefäßformen (Schnitte) sind mit den Erzeugnissen des 16. und 17. Jahrhunderts aus Mailand und Florenz verwandt; auch hier ließen sich oft ganz bestimmte, in Sammlungen verwahrte Vorbilder finden.

Das Aufgreifen von historischen Typen ist bei allen Objektgruppen als häufig zu bezeichnen. Nahezu alle Anhänger entsprechen bekannten Typen, von denen einige über einen langen Zeitraum als Motivgaben hergestellt wurden. Vasters bildete Gefäßtypen nach, wie einen um 1520 entwickelten und im ganzen 16. Jahrhundert zu findenden (vgl. P36) oder einen sich ab 1540 in Antwerpen entwickelten Pokaltyp (vgl. P37). Außerdem umfasst sein Oeuvre figürliche Pokale, eine Trinkkanne (KA14) oder einem Deckelkrug, der dem Typ der „Hansakanne“ entspricht u.s.w.

Oft gestaltete er seine Objekte jedoch nicht sklavisch den Typen und Vorbildern nach, wie eine Bergkristall-Kanne in Form eines Fisches (KA3) verdeutlicht. Schließlich entwickelte Vasters aus den historischen Vorbildern neue Varianten (Typen), z.B. einen zweiseitigen architektonischen Anhänger (A21). Die Verwendung von Details in neuem Kontext bzw. neuer Funktion ist ebenfalls Merkmal für sein Werk. Anzuführen wäre hier der Einsatz von vier Spangen als Schaft zweier Gefäße (S8, S14) – derartige Spangen dienten herkömmlich zum Fassen von Kokosnüssen und Straußeneiern oder zum Befestigen von Bergkristall- und Hartsteinteilen.

Vasters entwarf in Anlehnung an das Maureskenornament ein eigenes Ornamentensystem, das er als Durchbrucharbeit auf die Rückseiten einer Anzahl von Anhängern (vgl. u.a. A25, Abb. 8-9) applizierte: Im Unterschied zur historischen Maureske, einem Flächendekor mit durchgehendem „Band“, das zu geometrischen Mustern gefaltet, verschlungen sowie geflocht-

³ Falke 1924, S. 2.

ten und mit Ranken und Blüten durchsetzt ist, benutzte Vasters ein gleichfalls symmetrisches System aus ineinandergreifenden und verflochtenen C-Schwüngen und einer Art mit Blüten und Voluten durchsetztes Stabwerk – ein der Maureske nahestehender, allerdings nicht entsprechender Flächendekor, der im Vergleich zur Renaissance oft bunter geschmelzt ist.

Daneben zeichnen mehrere Pokale in Form einer Muschel ein bestimmtes Konzept des Besatzes aus, das Vasters in Anlehnung an einen Nautiluspokal im Grünen Gewölbe geschaffen haben dürfte. Bei seinem Konzept ist die erhöhte Seite der Muschel (der Kamm) mit einer (geflügelten) Halbfigur besetzt, deren schweifartige Verlängerung um die Wandung des Gefäßes geführt ist (vgl. P28, Abb. 2-3).

Wirken die von Vasters entworfenen Stücke trotz der Weiterentwicklungen und Variationen in der Regel stilrein und authentisch – für Sammler des 19. Jahrhunderts mögen die neuen und reichen Variationen besonders begehrenswert gewesen sein –, gibt es allerdings auch Stücke, die ob ihres originellen Entwurfes nicht überzeugen, wie ein Pokal mit Figurenhandhaben (P12).

Die meisten der in Katalognummern erfassten Entwürfe wurden für singuläre Objekte bzw. Arbeiten an Einzelobjekten geschaffen. Bei einigen Katalognummern sind jedoch mehrere veränderte Ausführungen nachzuweisen oder nahestehende Stücke dürften als Variationen von Vasters' Entwürfen entstanden sein (Zuschreibungen).

Anhand der Entwürfe ist zumeist mit einer hohen Sicherheit die Art der Arbeit zu bestimmen.

Ein für Vasters typisches und rationelles Entwurfsverfahren ist das Weglassen oder vergleichsweise skizzenhafte bzw. andeutungsweise Darstellen von bereits vorhandenen Teilen. Zu nennen wäre die im Zusammenhang mit Anhängern beschriebene Schablonentechnik, wenn es um das Ergänzen eines Stückes ging (vgl. u.a. A11) oder das alleinige Vorhandensein von Detailentwürfen bei Neufassungen von Bergkristall- und Hartsteinobjekten, während ein Gesamtentwurf fehlt. Allerdings ist das Vorhandensein nicht zwangsläufig gleichzusetzen mit Authentizität; Vorhandenes kann, muss aber nicht altes Material sein. Dass es in den meisten Fällen um die Neufassung historischer Teile ging, konnte durch aufgefundene Ausführungen, etwa der Bernsteinvase mit

Athena (V6) im Rijksmuseum, Amsterdam, belegt werden.

Mit derartigen Restaurierungen, vielmehr Ergänzungsarbeiten, gehen häufig Titel (Benennung des Objektes) einher, die Vasters auf die oder einige der Detailentwürfe schrieb, wie im Falle der genannten Vase „für Bernsteinvase“. Es wird davon auszugehen sein, dass beim Be- und Ausschneiden der Entwürfe, um die heutige Präsentation auf Kartons zu erstellen, viele der aussagekräftigen Beschriftungen verloren gingen.

Das skizzenhafte Darstellen von Teilen, deren Herstellung nicht notwendig war, sowie die Fokussierung des Blickes auf die relevanten, d.h. zu fertigenden Details ist beispielsweise schön bei den Humpen zu beobachten. Im Vergleich mit den Montierungen erscheinen die Humpenmäntel zart und zurückhaltend dargestellt (vgl. HP2-HP4).

Ein weiteres durchgängig gültiges Verfahren von Vasters war der in der auszuführenden Größe gezeichnete Entwurf, d.h. die Objekte wurden in einem Verhältnis von 1:1 nach den Entwürfen gefertigt.

Vasters erstellte in der Regel für Bergkristall- und Hartsteinobjekte einen Gesamtentwurf sowie weitere farbige Detailentwürfe z.B. der Montierungen, des Besatzes u.s.w. Detailentwürfe oder schriftliche Hinweise von Vasters erklären und belegen oft im Vergleich mit Gesamtentwürfen in den Details veränderte Ausführungen (vgl. z.B. S15, U3).

Konzeptänderungen beim Entwurfsprozess sind in einigen Fällen durch Ausschnitte aus den Entwürfen und/oder Einfügungen in dieselben erkenntlich (vgl. z.B. S1). Manchmal belegen auch mehrere Gesamtentwürfe eines Objektes den Entwicklungsvorgang (vgl. z.B. KA10).

Hauptsächlich für Silberobjekte erhielten sich im Konvolut lediglich Bleistiftentwürfe, während auf den Gesamtentwürfen der Bergkristall- und Hartsteinobjekte das Material meist farblich dargestellt wurde.

Vasters' Zeichnungen sind, was die Imitation von Materialien, die Darstellung von plastischen Formen und Ornamenten angeht, überaus virtuos. Seine figürliche Zeichnung, insbesondere das menschliche Abbild, steht dahinter zurück.

Den farbigen Zeichnungen ist durch Licht- und Schattendarstellungen in der Regel die bei der Ausführung angewandte Technik zu entneh-

men, etwa, ob es sich um Email *champlevé* oder um den Besatz mit Applikationen handelt. Die von Vasters auf den Entwürfen dargestellten Farben, d.h. die Emails, werden häufig durch Beschriftungen näher bestimmt (transluzid oder opak bzw. der zu verwendende Farbton). Die Sättigung der Farben scheint bei der Ausführung genau befolgt worden zu sein und entspricht den Epochen, die nachgeahmt werden. Im Gegensatz dazu sind die von zeitgenössischen Kollegen verwendeten Emailfarben oft zu grell und rein.

Die zumeist stilistische als auch häufig technische und handwerkliche Überzeugungskraft der nach Vasters' Entwürfen gefertigten Objekte bedingte ihre erfolgreiche Platzierung als alte Stücke auf dem Markt. Es ist anzunehmen, dass bis auf die liturgischen Geräte, nahezu alle Sammlerstücke als authentisch ausgegeben wurden. Symptomatisch ist, dass selbst von liturgischen Geräten veränderte Kopien entstanden, die sich als authentische Arbeiten u.a. in der ehemaligen Sammlung Spitzer oder Vasters befanden (vgl. LG, Nr. 16b-c, Nr. 17b-d und Nr. 33b).

Zu vermuten ist weiterhin, dass Vasters über diverse Händler vertrieb bzw. diese bei ihm bestellten. Die Gebrüder Löwenstein mögen beim Verkauf an den Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt am Main, eine Rolle gespielt haben.

Wie ausgeprägt die Zusammenarbeit von Vasters mit Frédéric Spitzer war, der u.a. die Stücke an den französischen Familienzweig der Familie Rothschild vermittelt haben dürfte, lässt die Tabelle am Ende des Kapitels „Vasters als Fälscher“ nur erahnen. Die dort hauptsächlich durch die Sammlungskataloge von 1890-92 und den Pariser Versteigerungskatalog von 1893 nachgewiesenen Stücke dürften nur ein Teil aller (nach Entwürfen) von Vasters für Spitzer gefertigten Objekte sein; die vor 1890 vermittelten Arbeiten müssen (fast ausschließlich) unberücksichtigt bleiben. Insbesondere bei den von Vasters überarbeiteten und neugefassten Stücken wird Spitzer eine Rolle gespielt haben und dem Goldschmied alte Teile zur Verfügung gestellt haben. Dieses Bild vermittelt u.a. ein Teil der Taschenuhren mit anscheinend authentischen Uhrwerken (vgl. T1-T4), die im Besitz Spitzer nachgewiesen werden konnten.

Daneben ließ wahrscheinlich Spitzer Entwürfe von Vasters bei Alfred André in Paris fertigen, oder aber Vasters ließ bei André (für Spitzer)

ausführen. Der Nachweise der Dreiecksverbindung von Objekten, die in der Werkstatt des André nach Entwürfen von Vasters gefertigt wurden und sich einst bei Spitzer befanden, wurde unter Berücksichtigung der 2000 bei Kugel (Kat. Kugel 2000) veröffentlichten Gipsabgüsse und Metallstücke weiterverfolgt. Französische, nicht von Vasters stammende Beschriftungen auf Entwürfen im Konvolut sind gleichfalls aussagekräftig. Von André gefertigte Stücke, die Entwürfen von Vasters nahestehen, sind als Variationen zu sehen, die entweder auf André zurückgehen, der – in Anlehnung an Vasters' Entwürfe – eigene Objekte (vielleicht auch im Auftrage Spitzers) erstellte, oder Vasters ließ bei André modifizierte Duplikate seiner Entwürfe fertigen, ohne dass diese im Konvolut mit weiteren Entwürfen belegt wären.

Trotz seines Umfangs gibt das Konvolut einen nur unvollständigen Überblick über Vasters' Oeuvre, wenngleich einen wahrscheinlich relativ repräsentativen. Die nicht im Konvolut durch Entwürfe belegten liturgischen Geräte (siehe Liste LG) wurden bereits angesprochen. Darüber hinaus wird in verschiedenen Katalogtexten auf Stücke verwiesen, die aufgrund ihrer Vergleichbarkeit mit dem Schaffen von Vasters wohl oder wahrscheinlich im Zusammenhang zu betrachten sind. Darunter befindet sich der sog. Rospigliosi-Pokal, vielmehr einer danach im 19. Jahrhundert erstellten (leicht veränderten) Kopie. Zunächst Vasters zugeschrieben, wurde dieser dann aufgrund der Entstehung zwischen 1841 und 1852 als zu früh für Vasters betrachtet. Den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit nach, dürfte Vasters den Rospigliosi-Pokal doch gefertigt haben (vgl. P28, Abb. 4-6) – hierfür spricht, dass er bereits 1849 (und nicht erst 1853) Goldschmied war sowie in seinem Oeuvre zu findende Vergleichspunkte. Auf weitere Zuschreibungen (auch anderer Autoren) wird in den Katalogtexten eingegangen.

Eine aktive Rolle von Vasters im Fälschergeschäft ist mehr als wahrscheinlich. Im Konvolut sowie an ausgeführten Objekten gefundene Beweise – beispielsweise hielt Vasters auf einem Entwurf fest, den Tremolierstich gleich mitzumachen (vgl. Anhang 5, 13) – und Indizien dürften dies bedeuten. Hierbei gilt jedoch zu bedenken, dass Vasters Bergkristall- und Hartsteinobjekte wohl ebenso wenig selbst

schnitt und schliiff wie die wenigen Elfenbeine, die nach seinen Entwürfen geschnitzt wurden. Künstliche Altersspuren und gefälschte Marken als Authentizitätsbeweise könnten nicht auf sein Geheiß und ohne sein Wissen bei der Fertigung durch externe Spezialisten angebracht worden sein und durch Händler wie Spitzer erklärt werden, was jedoch stark zu bezweifeln ist. Schließlich verzichtete Vasters darauf, die nach seinen Entwürfen gefertigten Sammlerstücke mit seiner Meistermarke zu versehen, was er immerhin bei einem Teil der liturgischen Geräte machte.

Des weiteren gegen Vasters spricht, dass verschiedene Stücke aus seinem Besitz, die er auf Ausstellungen als (vollständig) authentisch präsentierte, mit seinen Entwürfen einher gehen oder vergleichbar sind. D.h. die Stücke wurden zumindest von ihm ergänzt und/oder überarbeitet, wenn nicht sogar ganz hergestellt (vgl. A20, Abb. 2; S3; HP1 etc.). Das Verschweigen von derartigen Veränderungen und Ergänzungen sowie die Ausgabe offenbar auf ihn zurückgehender Objekte als authentisch spricht für sich.

Im Gegensatz zu den Sammlerstücken ist wohl davon auszugehen, dass liturgische Geräte von den Auftraggebern direkt bei Vasters bestellt wurden. Für Sakralgeräte und kirchliche Arbeiten warb er in den Adreßbüchern und hierfür war er bekannt. Einige hochstehende Persönlichkeiten des Adels und des Klerus, aber auch Privatleute zählten zu Vasters' Kunden: Franz Joseph I., Kaiser von Österreich, Königin Augusta oder Franz Graf zu Stolberg-Wernigerode. Stücke von Vasters bestellten bzw. erhielten diverse Bischöfe, z.B. Leopold Pelldram, Bischof von Trier, Wilhelm Emanuel Ketteler, Bischof von Mainz, Johann Baptist Anzer, Bischof von Telepte (Schantung, China), oder Jean Theodor Laurent, Bischof von Chersones. Vasters' Sakralgerät ging in verschiedene rheinische Kirchen, nach Berlin und bis nach Ostpreußen (heute Polen).

Während es für die liturgischen Geräte genügend Anhaltspunkte gibt, die es ermöglichen, eine chronologische Aufstellung zu etablieren (vgl. Liste LG), verhält es sich anders bei den Sammlerstücken. Zwar war in Einzelfällen eine Datierung möglich und es fanden sich immer wieder Termini ante quem sowie Termini post quem, aber häufig sind die Zeiträume zu lang, um hier eine sichere Chronologie aufzustellen.

Allerdings scheint die chronologische Aufstellung des liturgischen Gerätes (Liste LG) anzudeuten, dass Vasters ab den 1870er Jahren offenbar weniger Sakralgerät schuf, vielleicht, weil ihm die Sammlerstücke weniger Zeit dafür ließen – eine Interpretation unter Vorbehalt, denn die Liste LG mag unvollständig sein.

Festzuhalten gilt, dass Vasters nicht den Tendenzen im Historismus folgte bzw. eine dementsprechende Stilentwicklung des Historismus durchmachte. Beispielsweise ergänzte Vasters den Anhänger in Form eines Hippokampen mit weiblicher Reiterin (A10) wohl um 1850/51, figürliche und dingliche Anhänger entstanden jedoch auch noch (über) zwanzig Jahre später, wie der Anhänger in Form eines Vogels, der kurz nach 1870 und vor 1885 anzusetzen ist. Das Gros der nach seinen Entwürfen gefertigten Objekte bediente schließlich nicht den Markt historistischer, sondern historischer Stücke.

Das Aufgreifen historischer Formen und Typen sowie die als konsequent zu bezeichnende Weiterentwicklung und Variation hebt Vasters über einen Stilimitator hinaus und macht ihn zu einem innovativen Goldschmied in der Tradition alter Meister.

Konkordanz-Tabelle

Inv.Nr. des Victoria and Albert Museum, London	Kat.Nr.	Nummerierung des Entwurfes im Katalogtext	Titel des Katalogtextes
E. 2570-1919	VOR19	I.	Altar-Kruzifix – nicht Vasters, Zeichnung von Friedrich von Schmidt mit dem Stempel von Domgoldschmied Wilhelm Rauscher, Fulda
E. 2571-1919	SO18	I.	Altarkreuz bzw. Altarkruzifix
E. 2572-1919	SO16	I.	Bergkristall-Altarkruzifix auf einer Basis in Form eines Felsens auf Löwenklauen
E. 2573-1919	SO17	I.	Altarkreuz
E. 2574-1919	KA16b	III.	<i>Perlmutterkanne und Perlmuttertschüssel</i>
E. 2575-1919	KA16b	II.	<i>Perlmutterkanne und Perlmuttertschüssel</i>
E. 2576-1919	P34	I.	Gebuckelter Doppelpokal – Reinzeichnung des Architekten Heinrich Johann Wiethase
E. 2577-1919	L5	I.	Paar Leuchter auf Füßen in Gestalt von Engeln und Löwen
E. 2578-1919	SO26	I.	Sockel und Krümme des Bischofsstabes für eine Bischofsstatuette bzw. ein Statuettenreliquiar
E. 2579-1919	VOR20	I.	Devotionsretabel der thronenden Madonna mit Kind – nicht Vasters, Federzeichnung des Entwerfers JAC
E. 2580-1919	VOR14	I.	Turmziborium – nicht Vasters. Federzeichnung des Architekten Hugo Schneider, Aachen 1871
E. 2581-1919	VOR18	I.	Ostensorium mit bekrönender Kreuzigungsgruppe – nicht Vasters. Federzeichnung des Architekten Hugo Schneider, zugeschrieben
E. 2582-1919	P51	I.	Trinkhorn auf männlicher Figur und Hund
E. 2583-1919	P50 siehe: SO13	I. Abb. 3	Trinkhorn auf Vogel und Löwen Bekrönung in Form eines Adlers vom Kantorstab im Aachener Domschatz
E. 2584-1919	VOR13	I.	Marktbrunnen von Lübeck – nicht Vasters. Illustration des Entwurfes vom Architekten Hugo Schneider für die <i>Conkurrenz</i> im April 1871
E. 2585-1919	P49	II.	zur Zeit nicht auffindbar Elfenbein-Trinkhorn auf Fabelwesen
E. 2586-1919	H1 siehe: P4	I. Abb. 10d	Hausaltar (Tabernakel) mit Caritas Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
E. 2587-1919	S17	I.	Sog. Große Hubertusschale
E. 2588-1919	S17	II.	Sog. Große Hubertusschale
E. 2589-1919	P49	I.	Elfenbein-Trinkhorn auf Fabelwesen
E. 2590-1919	SO6	I.	Bergkristall-Sonnenmonstranz auf einer Basis in Form eines Felsens
E. 2591-1919	TA5	I.	Tafelaufsatz mit Blumen
E. 2592-1919	VOR16	I.	Illustration der Turmmonstranz, Anholt (Kreis Borken), St. Pankratius – nicht Vasters. Illustration aus der Publikation von Christian W. Schmidt, Kirchenmöbel und Utensilien des Mittelalters in den Diözesen Köln, Trier, Münster, Trier 1851, Taf. 19 oder 22.
E. 2593-1919	TA4	I.	Tafelaufsatz in Form eines Schiffes (Nef)
E. 2594-1919	VOR20	I.	<i>Großes spanisches Reliquiar</i> – Reliquienmonstranz
E. 2595-1919	TA4	II.	Tafelaufsatz in Form eines Schiffes (Nef)
E. 2596-1919	SO6	II.	Bergkristall-Sonnenmonstranz auf einer Basis in Form eines Felsens
E. 2597-1919	TA1	I.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2598-1919	P20	II.	Bergkristall-Deckelpokal mit Pinienzapfen
E. 2599-1919	S13	I.	Moosachat-Deckelschale
E. 2600-1919	S12	I.	Quarz-Schale mit Hera – <i>Schälchen Lasp fleuri</i>
E. 2601-1919	S11	I.	Trichterförmige Deckelschale aus Milchglas
E. 2602-1919	S14	I.	Achat-Deckelschale mit gebogenen Spangen als Schaft
E. 2603-1919	P21	I.	Achat-Pokal mit barkenförmigem Korpus und einem Henkel aus Rankenwerk
E. 2604-1919	P17	I.	Bergkristall-Pokal mit Drachenkopf
E. 2605-1919	P22	I.	Achat-Pokal mit asymmetrisch vierpassförmigem Korpus
E. 2606-1919	S1	I.	Bergkristall-Deckelschale mit Apollo und Daphne, Cyparissus und dem Hirsch
E. 2607-1919	D6	I.	Bergkristall-Zierobelisk mit Schaft – angebliches Reliquiengefäß
E. 2608-1919	KA4	I.	Bergkristall-Kanne mit Delphinen und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs

E. 2609-1919	V2	I.	Bergkristall-Deckelvase mit der Anbetung der heiligen drei Könige
E. 2610-1919	P5	I.	Bergkristall-Pokal mit Abundantia und Flora
E. 2611-1919	V1	II.	Bergkristall-Deckelvase mit Diana und Apollo, Venus und Amor
E. 2612-1919	V4	II.	Bergkristall-Vase mit zwei Tüllen und Henkeln
E. 2613-1919	V4	I.	Bergkristall-Vase mit zwei Tüllen und Henkeln
E. 2614-1919	P24	I.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2615-1919	S15	II.	Jaspis-Deckelschale mit figürlichen Handhaben
E. 2616-1919	P24	II.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2617-1919	P19	I.	Bergkristall-Pokal mit Diamantenrosetten
E. 2618-1919	KA2	I.	Bergkristall-Kanne in Form eines Vogels
E. 2619-1919	P27	I.	Pokal aus Jaspis (?) mit Hermenhenkel
E. 2620-1919	P26	I.	Pokal in Form einer Muschel aus Karneol (?) mit figürlichem Schaft
E. 2621-1919	BS2	I.	Minerva-Löffel aus Serpentin
E. 2622-1919	BS2	II.	Minerva-Löffel aus Serpentin
E. 2623-1919	S10	I.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 2624-1919	P13	I.	Langgezogener Bergkristall-Pokal mit Neptun und einem Henkel aus Rankenwerk
E. 2625-1919	P12 siehe: P28	I. Abb. 2c	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx Rosenquarz-Pokal in Form einer Muschel mit Meersphinx
E. 2626-1919	P11	I.	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit einem von einem Hund besetzten Henkel aus Rankenwerk
E. 2627-1919	S2	I.	Bergkristall-Schale mit zwei Henkeln
E. 2628-1919	P15	I.	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares
E. 2629-1919	P14	I.	Bergkristall-Pokal mit Seeszene
E. 2630-1919	S8	I.	Bergkristall-Schale mit Meerszene und gebogenen Spangen als Schaft
E. 2631-1919	P7	I.	Bergkristall-Deckelpokal mit Venus und Amor, sog. Ionischer Becher
E. 2632-1919	KA6	I.	Bergkristall-Kanne mit Chimärenhenkel
E. 2633-1919	KA10	III.	Bergkristall-Deckelkanne mit Maske
E. 2634-1919	P28	I.	Rosenquarz-Pokal in Form einer Muschel mit Meersphinx
E. 2635-1919	P9	I.	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel
E. 2636-1919	KA5	I.	Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen (eines Mischwesens mit Drachenkopf)
E. 2637-1919	P8	I.	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel
E. 2638-1919	D7	I.	Bergkristall-Zierobelisk – vermutlich angebliches Reliquiengefäß
E. 2639-1919	KA10	IV.	Bergkristall-Deckelkanne mit Maske
E. 2640-1919	P39	I.	Straußenei-Pokal mit Christus
E. 2641-1919	V5	I.	Bergkristall-Vase mit zwei Henkeln in Form von Drachen
E. 2642-1919	HP1	I.	Bergkristall-Humpen mit einem Henkel in Gestalt eines Fabelwesens
E. 2643-1919	KA11	I.	Rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf
E. 2644-1919	P18	II.	Bergkristall-Pokal mit Vogel und dem Triumph der Galatea
E. 2645-1919	V3	II.	Deckelvase mit zwei Henkeln aus grünem Glas
E. 2646-1919	KA9	II.	Bergkristall-Deckelkanne mit Satyrmaske
E. 2647-1919	S6	I.	Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel und Apollo auf dem Parnaß
E. 2648-1919	KA8	I.	Ein Paar Bergkristall-Kannen
E. 2649-1919 (?)	SO7	II.	zur Zeit nicht auffindbar Lapilazuli-Weihrauchschiffchen
E. 2650-1919	TA6	I.	zur Zeit nicht auffindbar Bergkristall-Tafelgerät mit Schale und Vase
E. 2651-1919			zur Zeit nicht auffindbar
E. 2652-1919			zur Zeit nicht auffindbar
E. 2653-1919			zur Zeit nicht auffindbar
E. 2654-1919			zur Zeit nicht auffindbar
E. 2655-1919			zur Zeit nicht auffindbar
E. 2656-1919			zur Zeit nicht auffindbar
E. 2657-1919	P29 siehe: P28	I. Abb. 3b	zur Zeit nicht auffindbar Quarz-Pokal in Form einer Muschel mit Neptun Rosenquarz-Pokal in Form einer Muschel mit Meersphinx
E. 2658-1919			zur Zeit nicht auffindbar
E. 2659-1919	S15	I.	Jaspis-Deckelschale mit figürlichen Handhaben
E. 2660-1919	P18	I.	Bergkristall-Pokal mit Vogel und dem Triumph der Galatea
E. 2661-1919	KA1	I.	Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen
E. 2662-1919	S3	I.	Bergkristall-Schale mit Vogel
E. 2663-1919	KA3	I.	Bergkristall-Kanne in Form eines Fisches

E. 2664-1919	U1	II.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 2665-1919	U3	I.	Tischuhr mit Herkulesstaffel und Kronos (Chronos)
E. 2666-1919	U2	I.	Zylindrische Tischuhr mit Kronos (Chronos)
E. 2667-1919	KAS1	II.	Bergkristall-Kassette mit der Josefserzählung
E. 2668-1919	KAS1	I.	Bergkristall-Kassette mit der Josefserzählung
E. 2669-1919	KAS3	I.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Chimären
E. 2670-1919	PP1	II.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 2671-1919	PP5a	II.	Moosachat-Präsentierplatte
E. 2672-1919	PP5a	I.	Moosachat-Präsentierplatte
E. 2673-1919	PP2	I.	Bergkristall-Präsentierplatte mit Diana
E. 2674-1919	PP1	I.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 2675-1919	PP3	I.	Achteckige Bergkristall-Platte mit Handhaben
E. 2676-1919	Anhang 8	11.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Ornamentale Entwürfe
E. 2677-1919	S21	II.	Tazza mit Masken und Buketts
E. 2678-1919	SO9	I.	Sechspassiger Fuß mit Szenen aus dem Alten Testament
E. 2679-1919	S19	II.	Fußschale auf Mischwesen mit der <i>Anbetung der Hirten</i>
E. 2680-1919	P52	II.	Deckelpokal mit Jaspis-Kuppa
E. 2681-1919	B4	I.	Becher auf Füßen in Gestalt von Wölfen, Reinzeichnung des Architekten Heinrich Johann Wiethase
E. 2682-1919	P52	III.	Deckelpokal mit Jaspis-Kuppa
E. 2683-1919	D3	I.	Sockel und Besatz für die Statue eines römischen Imperators
E. 2684-1919	VOR10-12	III.	Drei Entwürfe von Tellern
E. 2685-1919	B4	II.	Becher auf Füßen in Gestalt von Wölfen
E. 2686-1919	KA10	I.	Bergkristall-Deckelkanne mit Maske
E. 2687-1919	V3	I.	Deckelvase mit zwei Henkeln aus grünem Glas
E. 2688-1919	P1	I.	<i>Cristalchampagnerglas</i> – Kelchglas aus Bergkristall
E. 2689-1919			zur Zeit nicht auffindbar
E. 2690-1919			zur Zeit nicht auffindbar
E. 2691-1919	P16	I.	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares und einer weiblichen Halbfigur
E. 2692-1919	P15	III.	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares
E. 2693-1919	KA9	I.	Bergkristall-Deckelkanne mit Satyrmaske
E. 2694-1919	SO24	I.	Sockel für ein Statuettenreliquiar des hl. Petrus
E. 2695-1919	SO4	I.	Turmhelmartige Bekrönung eines Deckels eines Ziboriums
E. 2696-1919	SO27	II.	Sockel für eine Bischofsstatuette
E. 2697-1919	SO27	I.	Sockel für eine Bischofsstatuette
E. 2698-1919	P46	I.	Trinkgefäß in Form eines Landsknechtes
E. 2699-1919	VOR9a	I.	Kanne und Becken – nicht Vasters
E. 2700-1919	VOR9b	II.	Kanne und Becken – nicht Vasters
E. 2701-1919	KA7	I.	Bergkristall-Kanne mit Chimärenhenkel (Henkel in Gestalt eines weiblichen Mischwesens)
E. 2702-1919	TA5	II.	Tafelaufsatz mit Blumen
E. 2703-1919	P6	I.	Bergkristall-Deckelpokal
E. 2704-1919	KA12	I.	Bergkristall-Kanne mit Neptun-Fries
E. 2705-1919	KA16a	I.	<i>Perlmutterkanne</i> und <i>Perlmuttergeschüssel</i>
E. 2706-1919	KA13	I.	Kanne mit einem Henkel in Gestalt eines Drachen (eines Mischwesens mit Drachenkopf)
E. 2707-1919	KA16	I.	Perlmutter-Kanne mit Tierkopf als Ausguss
E. 2708-1919	VOR5	I.	Kanne mit Putten und Buketts – Kopie eines Entwurfes aus dem Francesco-Salviati-Kreis – nicht Vasters
E. 2709-1919	VOR3	I.	Flasche mit Bügelhenkel – Kopie eines Entwurfes aus dem Francesco-Salviati-Kreis – nicht Vasters
E. 2710-1919	VOR2	I.	Kanne mit Tritonen- und Nereidenfries – Kopie eines Entwurfes aus dem Francesco-Salviati-Kreis – nicht Vasters
E. 2711-1919	VOR1	I.	Tafelgerät (Salzfass) mit Neptun – Kopie eines Entwurfes aus dem Francesco-Salviati-Kreis – nicht Vasters
E. 2712-1919	V1	I.	Bergkristall-Deckelvase mit Diana und Apollo, Venus und Amor
E. 2713-1919	VOR4	I.	Saucière mit assimilierter Nautilusform – Kopie eines historischen Entwurfes – nicht Vasters
E. 2714-1919	VOR6	I.	Vase mit Tugenden – Kopie eines Entwurfes aus dem Francesco-Salviati-Kreis – nicht Vasters
E. 2715-1919	VOR10-12	I.	Drei Entwürfe von Tellern
E. 2716-1919	HP6	I.	Deckelkrug mit Pan als Daumenrast
E. 2717-1919	VOR10-12	II.	Drei Entwürfe von Tellern

E. 2718-1919	HP1	II.	Bergkristall-Humpen mit einem Henkel in Gestalt eines Fabelwesens
E. 2719-1919	HP5	I.	Elfenbein-Humpen mit Stadtbrand
E. 2720-1919	HP4	I.	Elfenbein-Humpen mit musizierenden Frauen
E. 2721-1919	HP2	I.	Elfenbein-Humpen mit Knabenumzug
E. 2722-1919	HP3	I.	Elfenbein-Humpen mit Kentauren- und Puttenszenerie
E. 2723-1919	SO8	I.	Weihrauchgefäß
E. 2724-1919	P37	I.	Deckelpokal mit Athena
E. 2725-1919	KA10	II.	Bergkristall-Deckelkanne mit Maske
E. 2726-1919	P20	I.	Bergkristall-Deckelpokal mit Pinienzapfen
E. 2727-1919	S18	I.	Gefußte und gebuckelte Deckelschale mit dem heiligen Georg
E. 2728-1919	L1	I.	Paar Bergkristall-Leuchter
E. 2729-1919	L3	I.	Paar Jaspis-Leuchter
E. 2730-1919	L3	II.	Paar Jaspis-Leuchter
E. 2731-1919	L2	I.	Bergkristall-Leuchter mit durchbrochener Basis
E. 2732-1919	SO5	I.	Scheibenmonstranz mit Füllhörnern und Engeln
E. 2733-1919	VOR18	I.	Scheibenmonstranz – nicht Vasters. Zeichnung eines unbekanntem zeitgenössischen Entwerfers mit dem Stempel von Domgoldschmied Wilhelm Rauscher, Fulda.
E. 2734-1919	L4	I.	Schafleuchter auf drei Klauen
E. 2735-1919	L6	II.	Paar Leuchter auf Füßen in Gestalt von Drachen
E. 2736-1919	L6	I.	Paar Leuchter auf Füßen in Gestalt von Drachen
E. 2737-1919	VOR15	I.	Turmziborium – nicht Vasters. Zeichnung von Entwerfer AR mit dem Stempel von Domgoldschmied Wilhelm Rauscher, Fulda
E. 2738-1919	K1	I.	Altar-Kabinett
E. 2739-1919	SO21	I.	Reliquiar mit Engeln
E. 2740-1919	P32	II.	Buckelpokal mit Deckel
E. 2741-1919	P32 siehe: S18	I. Abb. 6b	Buckelpokal mit Deckel Gefußte und gebuckelte Deckelschale mit dem heiligen Georg
E. 2742-1919	P36	I.	Gebuckelter Doppelpokal
E. 2743-1919	P33	I.	Buckelpokal mit Deckel und Landsknecht bzw. dem hl. Christopherus
E. 2744-1919	P38	I.	Straußenei-Pokal mit männlicher Figur und Straußenschaft
E. 2745-1919	B3	I.	Deckelbecher in Akeleiform
E. 2746-1919	B2	I.	Deckelbecher mit Schildträger und wappenhaltenden Löwen
E. 2747-1919	P42	I.	Straußenei-Pokal mit dem Raub der Sabinerinnen (?)
E. 2748-1919	P4	I.	Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
E. 2749-1919	P52	I.	Deckelpokal mit Jaspis-Kuppa
E. 2750-1919	SO7	I.	Lapislazuli-Weihrauchschiffchen
E. 2751-1919	P44	I.	Kokosnuss-Pokal mit dem Sündenfall
E. 2752-1919	SO3	III.	Drei alternative Entwürfe eines Ziboriums
E. 2753-1919	SO3	I.	Drei alternative Entwürfe eines Ziboriums
E. 2754-1919	SO3	II.	Drei alternative Entwürfe eines Ziboriums
E. 2755-1919	P43	I.	Kokosnuss-Pokal mit Caritas, Judith und Holofernes und dem Tod der Lukretia
E. 2756-1919	S20	III.	Fußschale auf Sphingen
E. 2757-1919	S22	I	Kredenz auf Giganten
E. 2758-1919	S19	I.	Fußschale auf Mischwesen mit der <i>Anbetung der Hirten</i>
E. 2759-1919	S21	I.	Tazza mit Masken und Buketts
E. 2760-1919	P40	I.	Straußenei-Pokal mit Roll- und Schweifwerkdekor
E. 2761-1919	P41	I.	Straußenei- bzw. Kokosnuss-Pokal mit Fortitudo
E. 2762-1919	KA14	I.	Trinkkanne mit Landsknecht
E. 2763-1919	B1	I.	Deckelbecher
E. 2764-1919	SO10a-d	III.	Taufgarnitur – Taufschale, <i>Taufkanne</i> , und ein bzw. zwei Ölbehälter
E. 2765-1919	SO10a-d	II.	Taufgarnitur – Taufschale, <i>Taufkanne</i> , und ein bzw. zwei Ölbehälter
E. 2766-1919	VOR7	I.	Doppelkopf – zeitgenössischer Entwerfer JAC – nicht Vasters
E. 2767-1919	VOR8	I.	Doppelmasker Kopf mit Hund – zeitgenössischer Entwerfer AS (?) – nicht Vasters
E. 2768-1919	SO22	I.	Teil eines Reliquiars mit Engeln
E. 2769-1919	SO25	I.	Sockel für das Statuettenreliquiar des hl. Petrus im Aachener Domschatz
E. 2770-1919	VOR16	I.	Details vom „Ciborium in Rees“ – nicht Vasters: aus einer Publikation stammende Zeichnung (?)
E. 2771-1919	Anhang 8	10c.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 2772-1919	P47	I.	Pokal in Form einer Henne mit Küken
E. 2773-1919	P48	I.	Pokal in Form eines Hahns

E. 2774-1919	D2	I.	Astronomisches Instrument mit Trägerfigur
E. 2775-1919	P35	I.	Gebuckelter Deckelpokal – Reinzeichnung des Architekten Heinrich Johann Wiethase, zugeschrieben
E. 2776-1919	SO20	I.	Stauothek mit Löwen
E. 2777-1919	SO19	I.	Tragaltar
E. 2778-1919	SO19	II.	Tragaltar
E. 2779-1919	H2		Hausaltar mit Bergkristall und Vasen
E. 2780-1919	H3		Hausaltar mit der Anbetung der Hirten und weiterer Verre églomisé-Tafeln
E. 2781-1919	K2 siehe: P4	I. Abb.10e	Kabinett mit Abundantia und weiteren Personifikationen Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
E. 2782-1919	KAS2	I.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Maureskenbändern
E. 2783-1919	KAS4	I.	Bergkristall-Kassette auf Klauenfüßen
E. 2784-1919	KAS5	I.	Kassette auf Füßen in Gestalt von Satyrn
E. 2785-1919	K3	II.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2786-1919	K3	III.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2787-1919	K3	V.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2788-1919	K3	VI.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2789-1919	K3	VII.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2790-1919	K3	VIII.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2791-1919	K3	IX.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2792-1919	K3	X.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2793-1919	K3	XI.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2794-1919	K3	XII.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2795-1919	K3	XIII.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2796-1919	K3	I.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2797-1919	K2	III.	Kabinett mit Abundantia und weiteren Personifikationen
E. 2798-1919	K2	II.	Kabinett mit Abundantia und weiteren Personifikationen
E. 2799-1919	K2	IV.	Kabinett mit Abundantia und weiteren Personifikationen
E. 2800-1919	A5	II.	Anhänger in Form einer Meerjungfrau
E. 2801-1919	A14	I.	Supportativer Anhänger in Form der auf einem Hirsch reitenden Diana auf Rankenwerk
E. 2802-1919	A5	I.	Anhänger in Form einer Meerjungfrau
E. 2803-1919	A27	I.	Rahmen und Aufhängung für einen Anhänger mit Reliefmedaillon (wohl Kindermord zu Bethlehem)
E. 2804-1919	A35	I.	Gnadenpfennig mit Wilhelm IV, Herzog von Sachsen-Weimar, und Eleonore Dorothea von Anhalt-Dessau
E. 2805-1919	A35	II.	Gnadenpfennig mit Wilhelm IV, Herzog von Sachsen-Weimar, und Eleonore Dorothea von Anhalt-Dessau
E. 2806-1919	A2	I.	Anhänger in Form eines Schiffes (Barke)
E. 2807-1919	A4	II.	Anhänger in Form einer Meerjungfrau
E. 2808-1919	A29	I.	Anhänger mit Minerva
E. 2809-1919	A4	I.	Anhänger in Form einer Meerjungfrau
E. 2810-1919	A18	II.	Architektonischer Anhänger mit Zeus und Aphrodite (Die Liebe der Götter)
E. 2811-1919	A19	I.	Architektonischer Anhänger mit Poseidon (Neptun)
E. 2812-1919	A18	I.	Architektonischer Anhänger mit Zeus und Aphrodite (Die Liebe der Götter)
E. 2813-1919	A17	III.	Architektonischer Anhänger mit Caritas, Temperantia und Prudentia
E. 2814-1919	A19	II.	Architektonischer Anhänger mit Poseidon (Neptun)
E. 2815-1919	A27	II.	Rahmen und Aufhängung für einen Anhänger mit Reliefmedaillon (wohl Kindermord zu Bethlehem)
E. 2816-1919	A7	I.	Anhänger in der Form eines Berges – Apollo auf dem Parnass
E. 2817-1919	A25	I.	Anhänger mit dem Tod des Adonis
E. 2818-1919	A15	I.	Supportativer Anhänger in Form eines Hippokampen mit reitendem Neptun-Knaben auf schalenförmiger Basis

E. 2819-1919	A29	III.	Anhänger mit Minerva
E. 2820-1919	Anhang 2	2.	Schmuck, Broschen
E. 2821-1919	A24	II.	Anhänger mit nacktem Figurenpaar
E. 2822-1919	A25	II.	Anhänger mit dem Tod des Adonis
E. 2823-1919	A24	I.	Anhänger mit nacktem Figurenpaar
E. 2824-1919	A42	I.	Vasenförmiger Gürtelanhänger
E. 2825-1919	A4	IV.	Anhänger in Form einer Meerjungfrau
E. 2826-1919	A4	III.	Anhänger in Form einer Meerjungfrau
E. 2827-1919	A5	III.	Anhänger in Form einer Meerjungfrau
E. 2828-1919	Anhang 9	10.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Entwürfe von Emails
E. 2829-1919	A25	III.	Anhänger mit dem Tod des Adonis
E. 2830-1919	A36, A37	I.	Anhänger mit Bergkristall
E. 2831-1919	A30	I.	Aufhängung für einen Anhänger mit weiblicher Büste
E. 2832-1919	A16	I.	Supportativer Anhänger mit Engel auf schalenförmiger Basis ohne Hauptfiguren
E. 2833-1919	A11	I.	Ergänzung eines Anhängers in Form eines Seemonsters mit Venus und Amor
E. 2834-1919	A11	II.	Ergänzung eines Anhängers in Form eines Seemonsters mit Venus und Amor
E. 2835-1919	Anhang 1	10.	Anhänger, Teilentwurf
E. 2836-1919	A20	I.	Architektonischer Anhänger mit Jäger und Hund
E. 2837-1919	A6	I.	Anhänger in Form eines Drachen
E. 2838-1919	A33a	I	Anhänger mit Kamee Karls V.
E. 2839-1919	A43	I.	Parfümbehälter als Anhänger in Form eines Fässchens
E. 2840-1919	A18	III.	Architektonischer Anhänger mit Zeus und Aphrodite (Die Liebe der Götter)
E. 2841-1919	A17	I.	Architektonischer Anhänger mit Caritas, Temperantia und Prudentia
E. 2842-1919	A17	II.	Architektonischer Anhänger mit Caritas, Temperantia und Prudentia
E. 2843-1919	A13	I.	Supportativer Anhänger in Form eines Hundes auf einem Füllhorn
E. 2844-1919	A8	I.	Anhänger in Form eines Löwen
E. 2845-1919	A9	II.	Anhänger in Form eines Hundes
E. 2846-1919	A16	II.	Supportativer Anhänger mit Engel auf schalenförmiger Basis ohne Hauptfiguren
E. 2847-1919	A21	I.	Architektonischer Anhänger mit Judith mit dem Haupt des Holofernes, David und Goliath
E. 2848-1919	A2	II.	Anhänger in Form eines Schiffes (Barke)
E. 2849-1919	A33b	V.	Kette mit Gliedern in Rosettenform
E. 2850-1919	K3	IV.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 2851-1919	A12	I.	Ergänzung eines Anhängers in Form eines Adlers
E. 2852-1919	A33a	II.	Anhänger mit Kamee Karls V.
E. 2853-1919	A33b	VI.	Kette mit Gliedern in Rosettenform
E. 2854-1919	A33b	III.	Kette mit Gliedern in Rosettenform
E. 2855-1919	A14	II.	Supportativer Anhänger in Form der auf einem Hirsch reitenden Diana auf Rankenwerk
E. 2856-1919	A33b	I.	Kette mit Gliedern in Rosettenform
E. 2857-1919	A15	II.	Supportativer Anhänger in Form eines Hippokampen mit reitendem Neptun-Knaben auf schalenförmiger Basis
E. 2858-1919	A33b	IV.	Kette mit Gliedern in Rosettenform
E. 2859-1919	A10	I.	Ergänzung eines Anhängers in Form eines Hippokampen mit weiblicher Reiterin
E. 2860-1919	A1 siehe: S18	I. Abb. 6a	Anhänger in Form des heiligen Georg Gefußte und gebuckelte Deckelschale mit dem heiligen Georg
E. 2861-1919	A23	I.	Architektonischer Anhänger – unfertiger Entwurf
E. 2862-1919	A7	II.	Anhänger in Form eines Berges – Apollo auf dem Parnass
E. 2863-1919	A28	II.	Rahmen und Aufhängung für einen Anhänger mit auferstandenem Christus
E. 2864-1919	T1 A45	I.	Gehäuse und Fassung einer Taschenuhr mit Maureske Anhänger mit Verre églomisé
E. 2865-1919	U3	VI.	Tischuhr mit Herkulesstaffel und Kronos (Chronos)
E. 2866-1919	A26	III.	Anhänger mit Kains Brudermord
E. 2867-1919	U3	VII.	Tischuhr mit Herkulesstaffel und Kronos (Chronos)
E. 2868-1919	T6	II.	Serpentin-Gehäuse und Fassung einer Taschenuhr
E. 2869-1919	T4	I.	Bergkristall-Gehäuse einer Taschenuhr in Form einer Muschel
E. 2870-1919	A31	II.	Anhänger mit Karl V.
E. 2871-1919	Anhang 1	1.	Anhänger, Rahmen
E. 2872-1919	A32	II.	Anhänger mit Karl V. als Sieger

E. 2873-1919	T4	II.	Bergkristall-Gehäuse einer Taschenuhr in Form einer Muschel
E. 2874-1919	Anhang 2	5.	Schmuck, Broschen
E. 2875-1919	A12	II.	Ergänzung eines Anhängers in Form eines Adlers
E. 2876-1919	Anhang 2	3.	Schmuck, Broschen
E. 2877-1919	A12	III.	Ergänzung eines Anhängers in Form eines Adlers
E. 2878-1919	T6	III.	Serpentin-Gehäuse und Fassung einer Taschenuhr
E. 2879-1919	Anhang 2 Anhang 2	1a.	Schmuck, Broschen Ergänzungen
E. 2880-1919	Anhang 1	6a.	Anhänger, Rahmen
E. 2881-1919	A29	II.	Anhänger mit Minerva
E. 2882-1919	Anhang 1	5.	Anhänger, Rahmen
E. 2883-1919	A40	I.	Rahmen für einen Anhänger mit Pietà und dem hl. Sebastian in Verre eglomisé
E. 2884-1919	Anhang 2 Anhang 2	1b.	Schmuck, Broschen Ergänzungen
E. 2885-1919	Anhang 1	3.	Anhänger, Rahmen
E. 2886-1919	Anhang 5 Anhang 5	1. Abb. 5	Montierungen Ergänzungen – 3. Gefäß: Schale (?) mit Neptun
E. 2887-1919	A34	I.	Anhänger mit Kamee Philips II. von Spanien
E. 2888-1919	T2	I.	Fassung einer Taschenuhr mit facettiertem Bergkristall-Deckel
E. 2889-1919	T7	II	Taschenuhr mit Hartsteingehäuse
E. 2890-1919	T7 T8	I. (links oben) I. (rechts)	Taschenuhr mit Hartsteingehäuse Taschenuhr mit Hartsteingehäuse
E. 2891-1919	T3	I.	Achteckige Taschenuhr mit Bergkristall-Gehäuse
E. 2892-1919	Anhang 2	6.	Schmuck, Fingerringe
E. 2893-1919	SO29	I.	<i>Krone Richards von Cornwallis</i> , Reliquienbüste Karls des Großen im Aachener Domschatz
E. 2894-1919	Anhang 2	7.	Schmuck, Fingerringe
E. 2895-1919	Anhang 4	6.	Figurale Applikationen, Details und Ausstattung von Figuren
E. 2896-1919	Anhang 2	12.	Schmuck, Kettenglieder
E. 2897-1919	Anhang 2	13.	Schmuck, Diverses
E. 2898-1919	Anhang 2	8.	Schmuck, Fingerringe
E. 2899-1919	Anhang 2	10b.	Schmuck, Armbänder
E. 2900-1919	Anhang 2	9.	Schmuck, Fingerringe
E. 2901-1919	H1	II.	Hausaltar (Tabernakel) mit Caritas
E. 2902-1919	H1	III.	Hausaltar (Tabernakel) mit Caritas
E. 2903-1919	Anhang 5	13.	Montierungen, Fassungen und deren Verzierungen
E. 2904-1919	Anhang 5	5.	Montierungen, Ringmontierungen – Schafringe
E. 2905-1919	A33b	II.	Kette mit Gliedern in Rosettenform
E. 2906-1919	SO2a, b	I.	Email-Besatzstücke für zwei Kelche
E. 2907-1919	KA1	II.	Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen
E. 2908-1919	Anhang 2	11.	Schmuck, Armbänder
E. 2909-1919	KA1	III.	Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen
E. 2910-1919	Anhang 2	10a.	Schmuck, Armbänder
E. 2911-1919	S13	IV.	Moosachat-Deckelschale
E. 2912-1919	S13	X.	Moosachat-Deckelschale
E. 2913-1919	Anhang 5	III.	Ergänzungen – 5. Gefäß: Schale (?)
E. 2914-1919	S13	V.	Moosachat-Deckelschale
E. 2915-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 5. Gefäß: Schale (?)
E. 2916-1919	PP5a	IV.	Moosachat-Präsentierplatte
E. 2917-1919	Anhang 6	2.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 2918-1919	Anhang 6	3a.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 2919-1919	Anhang 6	3b.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 2920-1919	Anhang 6	3c.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 2921-1919	S13	VII.	Moosachat-Deckelschale
E. 2922-1919	S13	VI.	Moosachat-Deckelschale
E. 2923-1919	S13	VIII.	Moosachat-Deckelschale
E. 2924-1919	S13	XI.	Moosachat-Deckelschale
E. 2925-1919	S13	IX.	Moosachat-Deckelschale
E. 2926-1919	S13	II.	Moosachat-Deckelschale
E. 2927-1919	S13	III.	Moosachat-Deckelschale
E. 2928-1919	T9	I.	Teile des Werks einer runden Taschenuhr
E. 2929-1919	T6	I.	Serpentin-Gehäuse und Fassung einer Taschenuhr
E. 2930-1919	P7	VI.	Bergkristall-Deckelpokal mit Venus und Amor, sog. Ionischer Becher

E. 2931-1919	Anhang 3 Anhang 3	4.	Taschenuhren, Zifferblatt Ergänzungen
E. 2932-1919	U2	V.	Zylindrische Tischuhr mit Kronos (Chronos)
E. 2933-1919	Anhang 3	3a.	Taschenuhren, Zifferblatt
E. 2934-1919	U2	VI.	Zylindrische Tischuhr mit Kronos (Chronos)
E. 2935-1919	Anhang 3	3b.	Taschenuhren, Zifferblatt
E. 2936-1919	U2	IV.	Zylindrische Tischuhr mit Kronos (Chronos)
E. 2937-1919	T8	II.	Taschenuhr mit Hartsteingehäuse
E. 2938-1919	U2	II.	Zylindrische Tischuhr mit Kronos (Chronos)
E. 2939-1919	T1 A45	II.	Gehäuse und Fassung einer Taschenuhr mit Maureske Anhänger mit Verre églomisé
E. 2940-1919	U2	VII.	Zylindrische Tischuhr mit Kronos (Chronos)
E. 2941-1919	Anhang 3	1.	Taschenuhren, Deckel
E. 2942-1919	U2	VIII.	Zylindrische Tischuhr mit Kronos (Chronos)
E. 2943-1919	U2	III.	Zylindrische Tischuhr mit Kronos (Chronos)
E. 2944-1919	TA1	XV.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2945-1919	TA1	XVI.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2946-1919	TA1	XIX.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2947-1919	TA1	XVII.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2948-1919	TA1 siehe: V1	XVIII. Abb. 7b	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern Bergkristall-Deckelvase mit Diana und Apollo, Venus und Amor
E. 2949-1919	TA1	IV.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2950-1919	TA1	XII.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2951-1919	TA1	XIII.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2952-1919	TA2	XII.	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
E. 2953-1919	TA1	V.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2954-1919	TA1	IX.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2955-1919	TA1	X.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2956-1919	TA1	II.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2957-1919	TA1	VIII.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2958-1919	TA1	VI.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2959-1919	TA1	XI.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2960-1919	TA1	VII.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2961-1919	TA1	III.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 2962-1919	P24	IX.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2963-1919	P24	XIII.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2964-1919	P24	VIII.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2965-1919	P24	VII.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2966-1919	P24	IV.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2967-1919	P24	VI.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2968-1919	P24	V.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2969-1919	P24	III.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2970-1919	P24	XV.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2971-1919	P24	XII.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2972-1919	P24	XIV.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2973-1919	P24	XVII.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2974-1919	P24	XVI.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2975-1919	P24	XVIII.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2976-1919	A1	II.	Anhänger in Form des heiligen Georg
E. 2977-1919	P24	XI.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2978-1919	KAS3	IV.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Chimären
E. 2979-1919	P24	X.	Blutjaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Abundantia und Flussgöttern
E. 2980-1919	Anhang 4	3.	Figurale Applikationen
E. 2981-1919	Anhang 7	1a.	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabler Besatz
E. 2982-1919	Anhang 7	1b.	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabler Besatz
E. 2983-1919	A33b	VII.	Kette mit Gliedern in Rosettenform
E. 2984-1919	A15	IV.	Supportativer Anhänger in Form eines Hippokampen mit reitendem Neptun- Knaben auf schalenförmiger Basis
E. 2985-1919	KA6 siehe: S16	IV. Abb. 6	Bergkristall-Kanne mit Chimärenhenkel Henkel einer Schale bzw. Kanne
E. 2986-1919	A3	I.	Anhänger in Form eines Vogels
E. 2987-1919	Anhang 5	9a.	Montierungen, Deckelknäufe
E. 2988-1919	KAS3	II.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Chimären
E. 2989-1919	Anhang 5	9b.	Montierungen, Deckelknäufe

E. 2990-1919	SO23	I.	Fassungen eines Kreuzanhängers mit Reliquie
E. 2991-1919	Anhang 5	10.	Montierungen, Fassungen und deren Verzierungen
E. 2992-1919	Anhang 7	10.	Besatz und Applikationen, Ornamentale Emails
E. 2993-1919	Anhang 7	8.	Besatz und Applikationen, Ornamentaler Besatz
E. 2994-1919	S7	(?) I.	Montierungen (und Henkel) einer vierpassförmigen Bergkristall-Schale
E. 2995-1919	A1	III.	Anhänger in Form des heiligen Georg
E. 2996-1919	K.	V.	Kabinettschrank mit Abundantia und weiteren Personifikationen
E. 2997-1919	A1	IV.	Anhänger in Form des heiligen Georg
E. 2998-1919	S7	(?) II.	Montierungen (und Henkel) einer vierpassförmigen Bergkristall-Schale
E. 2999-1919	Anhang 7	3a.	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabler Besatz
E. 3000-1919	Anhang 6	6a.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 3001-1919	Anhang 6	6c.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 3002-1919	Anhang 6	6b.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 3003-1919	BS1	I.	<i>Bernsteinmesserchen</i> – Messer mit Bernsteingriff
E. 3004-1919	Anhang 6	6e.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 3005-1919	KA6	III.	Bergkristall-Kanne mit Chimärenhenkel
E. 3006-1919	Anhang 7	3b.	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabler Besatz
E. 3007-1919	Anhang 6	6d.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 3008-1919	SO15	II.	Pastoralkreuz (Brustkreuz) für Johann Baptist Anzer, Bischof von Telepte, Schantung, China
E. 3009-1919	SO14	I.	<i>Pastoralkreuz</i> (Brustkreuz) für Jean Theodor Laurent, Bischof von Chersones
E. 3010-1919	SO15	I.	Pastoralkreuz (Brustkreuz) für Johann Baptist Anzer, Bischof von Telepte, Schantung, China
E. 3011-1919	T5	I.	Bergkristall-Kreuzuhr
E. 3012-1919	H1 siehe: P4	(?) VI. Abb. 10f	Hausaltar (Tabernakel) mit Caritas Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
E. 3013-1919	Anhang 9	12.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Entwürfe von Emails
E. 3014-1919	K1	II.	Altar-Kabinett
E. 3015-1919	Anhang 3	4.	Taschenuhren, Besatz
E. 3016-1919	T5	III.	Bergkristall-Kreuzuhr
E. 3017-1919	T5	II.	Bergkristall-Kreuzuhr
E. 3018-1919	A41	I.	Gürtelanhänger in Form einer Spindel
E. 3019-1919	A27	III.	Rahmen und Aufhängung für einen Anhänger mit Reliefmedaillon (wohl Kindermord zu Bethlehem)
E. 3020-1919	A33a	III.	Anhänger mit Kamee Karls V.
E. 3021-1919	A26	II.	Anhänger mit Kains Brudermord
E. 3022-1919	A22	I	Rückseite eines architektonischen Anhängers mit der Verkündigung
E. 3023-1919	A26	I.	Anhänger mit Kains Brudermord
E. 3024-1919	A28	I.	Rahmen und Aufhängung für einen Anhänger mit auferstandenem Christus
E. 3025-1919	A44	I.	Anhänger mit Kreuz
E. 3026-1919	Anhang 3	2.	Taschenuhren, Rahmen
E. 3027-1919	A44	II.	Anhänger mit Kreuz
E. 3028-1919	A39	I.	Rahmen für einen Anhänger mit Johannes der Täufer und dem hl. Jakobus in Verre eglomisé
E. 3029-1919	T3	III.	Achteckige Taschenuhr mit Bergkristall-Gehäuse
E. 3030-1919	D1	I.	Rahmen für eine Bergkristall-Tafel
E. 3031-1919	T3	II.	Achteckige Taschenuhr mit Bergkristall-Gehäuse
E. 3032-1919	A31	I.	Anhänger mit Karl V.
E. 3033-1919	S13	XII.	Moosachat-Deckelschale
E. 3034-1919	A32	I.	Anhänger mit Karl V. als Sieger
E. 3035-1919	Anhang 1	2a.	Anhänger, Rahmen
E. 3036-1919	Anhang 1	7.	Anhänger, Rahmen
E. 3037-1919	Anhang 1 siehe: KA5	2b. Abb. 5a	Anhänger, Rahmen Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen (eines Mischwesens mit Drachenkopf)
E. 3038-1919	P4	I.	Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
E. 3039-1919	Anhang 1	4.	Anhänger, Rahmen
E. 3040-1919	P4	II.	Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
E. 3041-1919	P3	IV.	Montierungen eines Bergkristall-Deckelpokals mit Herkulesgruppe
E. 3042-1919	P3	I.	Montierungen eines Bergkristall-Deckelpokals mit Herkulesgruppe
E. 3043-1919	P3	III.	Montierungen eines Bergkristall-Deckelpokals mit Herkulesgruppe
E. 3044-1919	P3	II.	Montierungen eines Bergkristall-Deckelpokals mit Herkulesgruppe
E. 3045-1919	P3	VIII	Montierungen eines Bergkristall-Deckelpokals mit Herkulesgruppe

E. 3046-1919	P3	VII.	Montierungen eines Bergkristall-Deckelpokals mit Herkulesgruppe
E. 3047-1919	P3	V.	Montierungen eines Bergkristall-Deckelpokals mit Herkulesgruppe
E. 3048-1919	P3	VI.	Montierungen eines Bergkristall-Deckelpokals mit Herkulesgruppe
E. 3049-1919	Anhang 5	III.	Ergänzungen – 15. Objekt: Schaft (?)
E. 3050-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 11. Gefäß
E. 3051-1919	Anhang 5	III.	Ergänzungen – 11. Gefäß
E. 3052-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 15. Objekt: Schaft (?)
E. 3053-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 11. Gefäß
E. 3054-1919	S17	VI.	Sog. Große Hubertusschale
E. 3055-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 15. Objekt: Schaft (?)
E. 3056-1919	S17	VII.	Sog. Große Hubertusschale
E. 3057-1919	S17	VIII.	Sog. Große Hubertusschale
E. 3058-1919	S17	IX.	Sog. Große Hubertusschale
E. 3059-1919	Anhang 5	X.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3060-1919	Anhang 5	XIV.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3061-1919	Anhang 5	XI.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3062-1919	Anhang 5	VII.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3063-1919	Anhang 5	XVII.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3064-1919	Anhang 5	III.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3065-1919	Anhang 5	XII.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3066-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3067-1919	Anhang 5	VI.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3068-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3069-1919	Anhang 5	IX.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3070-1919	Anhang 5	VIII.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3071-1919	Anhang 5	XV.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3072-1919	Anhang 5	V.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3073-1919	Anhang 5	XIII.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3074-1919	Anhang 5	IV.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3075-1919	Anhang 5	XVI.	Ergänzungen – 13. Objekt: evtl. Präsentierplatte
E. 3076-1919	U4	I.	(Basis und Schaft einer) Tischuhr aus Jaspis mit Amor
E. 3077-1919	U4	V.	(Basis und Schaft einer) Tischuhr aus Jaspis mit Amor
E. 3078-1919	U4	VI.	(Basis und Schaft einer) Tischuhr aus Jaspis mit Amor
E. 3079-1919	U4	II.	(Basis und Schaft einer) Tischuhr aus Jaspis mit Amor
E. 3080-1919	U4	IV.	(Basis und Schaft einer) Tischuhr aus Jaspis mit Amor
E. 3081-1919	U4	III.	(Basis und Schaft einer) Tischuhr aus Jaspis mit Amor
E. 3082-1919	BS3	I.	Montierungen einer Laffe aus Sardonyx – <i>Sardonixlöffel</i>
E. 3083-1919	A36, A37	II.	Anhänger mit Bergkristall
E. 3084-1919	A36, A37	III.	Anhänger mit Bergkristall
E. 3085-1919	BS3	II.	Montierungen einer Laffe aus Sardonyx – <i>Sardonixlöffel</i>
E. 3086-1919	Anhang 4	4a.	Figurale Applikationen
E. 3087-1919	P20	III.	Bergkristall-Deckelpokal mit Pinienzapfen
E. 3088-1919	Anhang 4	4b.	Figurale Applikationen
E. 3089-1919	Anhang 4	2.	Figurale Applikationen
E. 3090-1919	Anhang 4 siehe: A16	4c. Abb. 3	Figurale Applikationen Supportativer Anhänger mit Engel auf schalenförmiger Basis ohne Hauptfiguren
E. 3091-1919	KAS3	III.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Chimären
E. 3092-1919	Anhang 4 siehe: A21	4d. Abb. 3	Figurale Applikationen Architektonischer Anhänger mit Judith und dem Haupt des Holofernes, David und Goliath
E. 3093-1919	TA1.	XIV.	Bergkristall-Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern
E. 3094-1919	Anhang 4	4e.	Figurale Applikationen
E. 3095-1919	Anhang 5	VI.	Ergänzungen – 4. Gefäß
E. 3096-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 4. Gefäß
E. 3097-1919	Anhang 5	III.	Ergänzungen – 4. Gefäß
E. 3098-1919	Anhang 5	V.	Ergänzungen – 4. Gefäß
E. 3099-1919	Anhang 5	VII.	Ergänzungen – 4. Gefäß
E. 3100-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 4. Gefäß
E. 3101-1919	Anhang 5	VIII.	Ergänzungen – 4. Gefäß
E. 3102-1919	Anhang 5	IV.	Ergänzungen – 4. Gefäß
E. 3103-1919	Anhang 5	IX.	Ergänzungen – 4. Gefäß
E. 3104-1919	V6	III.	<i>Bernsteinvase</i> mit Athena
E. 3105-1919	V6	VI.	<i>Bernsteinvase</i> mit Athena

E. 3106-1919	V6	V.	Bernsteinvase mit Athena
E. 3107-1919	V6	IV.	Bernsteinvase mit Athena
E. 3108-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 5. Gefäß: Schale (?)
E. 3109-1919	V6	II.	Bernsteinvase mit Athena
E. 3110-1919	V6	I.	Bernsteinvase mit Athena
E. 3111-1919	U1	V.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3112-1919	U1	VIII.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3113-1919	U1	IX.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3114-1919	U1	XII.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3115-1919	U1	VI.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3116-1919	U1	XIV.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3117-1919	U1	XIII.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3118-1919	U1	III.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3119-1919	U1	VII.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3120-1919	U1	X.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3121-1919	U1	IV.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3122-1919	U1	XI.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3123-1919	PP1	X.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 3124-1919	PP1	V.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 3125-1919	PP1	VII.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 3126-1919	PP1	XI.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 3127-1919	PP1	III.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 3128-1919	PP1	VI.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 3129-1919	PP1	XII.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 3130-1919	PP1	IV.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 3131-1919	PP1	IX.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 3132-1919	PP1	VIII.	Bergkristall-Präsentierplatte
E. 3133-1919	KA11	III.	Rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf
E. 3134-1919	KA11	II.	Rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf
E. 3135-1919	KA11	VII.	Rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf
E. 3136-1919	KA11	IV.	Rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf
E. 3137-1919	KA11	V.	Rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf
E. 3138-1919	KA11	VI.	Rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf
E. 3139-1919	KA11	VIII.	Rauchfarbene Bergkristall-Deckelkanne mit groteskem Kopf
E. 3140-1919	KA2	II.	Bergkristall-Kanne in Form eines Vogels
E. 3141-1919	V4	VII.	Bergkristall-Vase mit zwei Tüllen und Henkeln
E. 3142-1919	P10	I.	Montierungen eines Bergkristall-Pokals in Form einer Muschel – sog. <i>Große Cristalmuschel</i>
E. 3143-1919	KA2	III.	Bergkristall-Kanne in Form eines Vogels
E. 3144-1919	P10	II.	Montierungen eines Bergkristall-Pokals in Form einer Muschel – sog. <i>Große Cristalmuschel</i>
E. 3145-1919	S1	II.	Bergkristall-Deckelschale mit Apollo und Daphne, Cyparissus und dem Hirsch
E. 3146-1919	S1	IV.	Bergkristall-Deckelschale mit Apollo und Daphne, Cyparissus und dem Hirsch
E. 3147-1919	S1	III.	Bergkristall-Deckelschale mit Apollo und Daphne, Cyparissus und dem Hirsch
E. 3148-1919	U3	III.	Tischuhr mit Herkulesstaff und Kronos (Chronos)
E. 3149-1919	U3	IV.	Tischuhr mit Herkulesstaff und Kronos (Chronos)
E. 3150-1919	U3	X.	Tischuhr mit Herkulesstaff und Kronos (Chronos)
E. 3151-1919	U3	IX.	Tischuhr mit Herkulesstaff und Kronos (Chronos)
E. 3152-1919	U3 siehe: L1	V. Abb. 4	Tischuhr mit Herkulesstaff und Kronos (Chronos) Paar Bergkristall-Leuchter
E. 3153-1919	U3	II.	Tischuhr mit Herkulesstaff und Kronos (Chronos)
E. 3154-1919	U3	VIII.	Tischuhr mit Herkulesstaff und Kronos (Chronos)
E. 3155-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 6. Gefäß: Deckelgefäß
E. 3156-1919	S12	V.	Quarz-Schale mit Hera – <i>Schälchen Lasp fleuri</i>
E. 3157-1919	S12	IV.	Quarz-Schale mit Hera – <i>Schälchen Lasp fleuri</i>
E. 3158-1919	S12	III.	Quarz-Schale mit Hera – <i>Schälchen Lasp fleuri</i>
E. 3159-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 6. Gefäß: Deckelgefäß
E. 3160-1919	S12	II.	Quarz-Schale mit Hera – <i>Schälchen Lasp fleuri</i>
E. 3161-1919	D7	III.	Bergkristall-Zierobelisk – vermutlich angebliches Reliquiengefäß
E. 3162-1919	D7	II.	Bergkristall-Zierobelisk – vermutlich angebliches Reliquiengefäß
E. 3163-1919	P9	II.	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel

E. 3164-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 7. Gefäß: Becher (?)
E. 3165-1919	Anhang 5	IV.	Ergänzungen – 7. Gefäß: Becher (?)
E. 3166-1919	Anhang 5	V.	Ergänzungen – 7. Gefäß: Becher (?)
E. 3167-1919	Anhang 5	III.	Ergänzungen – 7. Gefäß: Becher (?)
E. 3168-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 7. Gefäß: Becher (?)
E. 3169-1919	P30	IV.	<i>Braune Jaspis Coupe</i> – Montierungen und Besatz eines Jaspis-Gefäßes
E. 3170-1919	P30	III.	<i>Braune Jaspis Coupe</i> – Montierungen und Besatz eines Jaspis-Gefäßes
E. 3171-1919	P30	I.	<i>Braune Jaspis Coupe</i> – Montierungen und Besatz eines Jaspis-Gefäßes
E. 3172-1919	P30	V.	<i>Braune Jaspis Coupe</i> – Montierungen und Besatz eines Jaspis-Gefäßes
E. 3173-1919	P30	VI.	<i>Braune Jaspis Coupe</i> – Montierungen und Besatz eines Jaspis-Gefäßes
E. 3174-1919	P30	II.	<i>Braune Jaspis Coupe</i> – Montierungen und Besatz eines Jaspis-Gefäßes
E. 3175-1919	P30	VII.	<i>Braune Jaspis Coupe</i> – Montierungen und Besatz eines Jaspis-Gefäßes
E. 3176-1919	S6	III.	Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel und Apollo auf dem Parnaß
E. 3177-1919	S6	II.	Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel und Apollo auf dem Parnaß
E. 3178-1919	P30	VIII.	<i>Braune Jaspis Coupe</i> – Montierungen und Besatz eines Jaspis-Gefäßes
E. 3179-1919	P27	II.	Pokal aus Jaspis (?) mit Hermenhenkel
E. 3180-1919	P27	III.	Pokal aus Jaspis (?) mit Hermenhenkel
E. 3181-1919	V7	IV.	<i>Bernsteinflacon</i>
E. 3182-1919	V7	II.	<i>Bernsteinflacon</i>
E. 3183-1919	P27	IV.	Pokal aus Jaspis (?) mit Hermenhenkel
E. 3184-1919	P27	V.	Pokal aus Jaspis (?) mit Hermenhenkel
E. 3185-1919	P27	VI.	Pokal aus Jaspis (?) mit Hermenhenkel
E. 3186-1919	P27	VII.	Pokal aus Jaspis (?) mit Hermenhenkel
E. 3187-1919	V7	V.	<i>Bernsteinflacon</i>
E. 3188-1919	V7	III.	<i>Bernsteinflacon</i>
E. 3189-1919	P52	IV.	Deckelpokal mit Jaspis-Kuppa – nicht Vasters
E. 3190-1919	V7	I.	<i>Bernsteinflacon</i>
E. 3191-1919	Anhang 9	1a.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3192-1919	Anhang 9	11.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Entwürfe von Emails
E. 3193-1919	Anhang 5	14.	Montierungen, Sockel bzw. Basis
E. 3194-1919	Anhang 9	1b.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3195-1919	Anhang 9	3.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3196-1919	Anhang 9	4a.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3197-1919	Anhang 9	4b.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3198-1919	Anhang 9	2a.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3199-1919	Anhang 9	5b.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3200-1919	Anhang 9	7a.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln – wohl nicht Vasters
E. 3201-1919	Anhang 9	7b.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3202-1919	Anhang 9	2c.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3203-1919	Anhang 9	9.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3204-1919	Anhang 9	2b.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3205-1919	Anhang 9	8a.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3206-1919	Anhang 9	8b.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3207-1919	Anhang 9	6b.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3208-1919	Anhang 9	5a.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3209-1919	Anhang 9	5c.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3210-1919	Anhang 9	6a.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Motive, Lunulen und Schaukapseln
E. 3211-1919	TA2	V.	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
E. 3212-1919	D5	III.	Kreuzigungsgruppe
E. 3213-1919	TA2	I.	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
E. 3214-1919	D5	II.	Kreuzigungsgruppe
E. 3215-1919	KA6	II.	Bergkristall-Kanne mit Chimärenhenkel
E. 3216-1919	TA2	IV.	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
E. 3217-1919	D5	I.	Kreuzigungsgruppe
E. 3218-1919	TA3	I.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3219-1919	TA3	II.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3220-1919	TA3	III.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3221-1919	TA3	IV.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3222-1919	TA3	V.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3223-1919	TA3	VI.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3224-1919	TA3	VII.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3225-1919	TA3	VIII.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3226-1919	TA3	IX.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi

E. 3227-1919	TA2	II.	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
E. 3228-1919	TA2	XI.	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
E. 3229-1919	TA2	III.	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
E. 3230-1919	TA2 Siehe:TA3	VIII. Abb. 25b	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3231-1919	TA2	IX.	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
E. 3232-1919	TA2 Siehe: K1	VI. Abb. 40b	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba Altar-Kabinett
E. 3233-1919	TA2	VII.	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
E. 3234-1919	K1	III.	Altar-Kabinett
E. 3235-1919	K1	IV.	Altar-Kabinett
E. 3236-1919	K1	V.	Altar-Kabinett
E. 3237-1919	K1	VI.	Altar-Kabinett
E. 3238-1919	K1	VII.	Altar-Kabinett
E. 3239-1919	K1	VIII.	Altar-Kabinett
E. 3240-1919	K1	IX.	Altar-Kabinett
E. 3241-1919	K1	XI.	Altar-Kabinett
E. 3242-1919	K1	XII.	Altar-Kabinett
E. 3243-1919	K1	XIII.	Altar-Kabinett
E. 3244-1919	D3	II.	Sockel und Besatz für die Statuette eines römischen Imperatoren
E. 3245-1919	K1	XIV.	Altar-Kabinett
E. 3246-1919	K1	XV.	Altar-Kabinett
E. 3247-1919	K1	XVI.	Altar-Kabinett
E. 3248-1919	K1	XVII.	Altar-Kabinett
E. 3249-1919	K1	XVIII.	Altar-Kabinett
E. 3250-1919	K1	XIX.	Altar-Kabinett
E. 3251-1919	K1	XX.	Altar-Kabinett
E. 3252-1919	K1	XXI.	Altar-Kabinett
E. 3253-1919	K1	XXII.	Altar-Kabinett
E. 3254-1919	K1	XXIII.	Altar-Kabinett
E. 3255-1919	K1	XXIV.	Altar-Kabinett
E. 3256-1919	K1	XXV.	Altar-Kabinett
E. 3257-1919	K1	XXVI.	Altar-Kabinett
E. 3258-1919	K1	XXVII.	Altar-Kabinett
E. 3259-1919	K1	XXVIII.	Altar-Kabinett
E. 3260-1919	K1	XXIX.	Altar-Kabinett
E. 3261-1919	K1	XXX.	Altar-Kabinett
E. 3262-1919	K1	XXXI.	Altar-Kabinett
E. 3263-1919	K1	XXXII.	Altar-Kabinett
E. 3264-1919	K1	XXXIII.	Altar-Kabinett
E. 3265-1919	K1	XXXIV.	Altar-Kabinett
E. 3266-1919	K1	XXXV.	Altar-Kabinett
E. 3267-1919	K1	XXXVI.	Altar-Kabinett
E. 3268-1919	K1	XXXVII.	Altar-Kabinett
E. 3269-1919	Anhang 6	1.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamente
E. 3270-1919	S15	VI.	Jaspis-Deckelschale mit figürlichen Handhaben
E. 3271-1919	P4	IV.	Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
E. 3272-1919	Anhang 4	5.	Figurale Applikationen
E. 3273-1919	P4	VII.	Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
E. 3274-1919	P4	III.	Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
E. 3275-1919	V8	I.	Sockel einer Vase
E. 3276-1919	S15	VII.	Jaspis-Deckelschale mit figürlichen Handhaben
E. 3277-1919	KAS1	(?) IV.	Bergkristall-Kassette mit der Josefserzählung
E. 3278-1919	A17	IV.	Architektonischer Anhänger mit Caritas, Temperantia und Prudentia
E. 3279-1919	KAS1	(?) V.	Bergkristall-Kassette mit der Josefserzählung
E. 3280-1919	P7	III.	Bergkristall-Deckelpokal mit Venus und Amor, sog. Ionischer Becher
E. 3281-1919	K2	VI.	Kabinett mit Abundantia und weiteren Personifikationen
E. 3282-1919	S5	IV.	Henkel und Montierungen einer Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel
E. 3283-1919	TA2	X.	Aufsatz in Form des Salomonischen Tempels mit der Königin von Saba
E. 3284-1919	BS4	I.	Griffverzierungen eines <i>Silberbestecks</i>
E. 3285-1919	Anhang 5	IV.	Ergänzungen – 5. Gefäß: Schale (?)
E. 3286-1919	S8	II.	Bergkristall-Schale mit Meerszene und gebogenen Spangen als Schaft
E. 3287-1919	Anhang 5	4.	Montierungen
E. 3288-1919	P4	V.	Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas

E. 3289-1919	Anhang 5	V.	Ergänzungen – 5. Gefäß: Schale (?)
E. 3290-1919	S15	III.	Jaspis-Deckelschale mit figürlichen Handhaben
E. 3291-1919	S15	V.	Jaspis-Deckelschale mit figürlichen Handhaben
E. 3292-1919	S8	III.	Bergkristall-Schale mit Meerszene und gebogenen Spangen als Schaft
E. 3293-1919	Anhang 5	V.	Ergänzungen – 12. Objekt: vermutlich Kanne und Becken
E. 3294-1919	Anhang 5	IV.	Ergänzungen – 12. Objekt: vermutlich Kanne und Becken
E. 3295-1919	PP3	II.	Achteckige Bergkristall-Platte mit Handhaben
E. 3296-1919	KAS6	I.	Bernsteinkassette – <i>Bernsteinkoffer</i>
E. 3297-1919	PP3	III.	Achteckige Bergkristall-Platte mit Handhaben
E. 3298-1919	Anhang 5	III.	Ergänzungen – 12. Objekt: vermutlich Kanne und Becken
E. 3299-1919	KAS6	III.	Bernsteinkassette – <i>Bernsteinkoffer</i>
E. 3300-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 12. Objekt: vermutlich Kanne und Becken
E. 3301-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 12. Objekt: vermutlich Kanne und Becken
E. 3302-1919	PP3	(?) V.	Achteckige Bergkristall-Platte mit Handhaben
E. 3303-1919	Anhang 7 siehe: P13	4a. Abb. 3	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabiler Besatz Langgezogener Bergkristall-Pokal mit Neptun und einem Henkel aus Rankenwerk
E. 3304-1919	PP3	IV.	Achteckige Bergkristall-Platte mit Handhaben
E. 3305-1919	Anhang 7 siehe: P13	4b. Abb. 4	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabiler Besatz Langgezogener Bergkristall-Pokal mit Neptun und einem Henkel aus Rankenwerk
E. 3306-1919	KAS6	V.	Bernsteinkassette – <i>Bernsteinkoffer</i>
E. 3307-1919	PP3	(?) VI.	Achteckige Bergkristall-Platte mit Handhaben
E. 3308-1919	KAS6	IV.	Bernsteinkassette – <i>Bernsteinkoffer</i>
E. 3309-1919	PP3	(?) VII.	Achteckige Bergkristall-Platte mit Handhaben
E. 3310-1919	KAS6	II.	Bernsteinkassette – <i>Bernsteinkoffer</i>
E. 3311-1919	H1	V.	Hausaltar (Tabernakel) mit Caritas
E. 3312-1919	KAS6	VI.	Bernsteinkassette – <i>Bernsteinkoffer</i>
E. 3313-1919	Anhang 5	III.	Ergänzungen – 3. Gefäß: Schale (?) mit Neptun
E. 3314-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 3. Gefäß: Schale (?) mit Neptun
E. 3315-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 3. Gefäß: Schale (?) mit Neptun
E. 3316-1919	S17	III.	Sog. Große Hubertusschale
E. 3317-1919	Anhang 5	IV.	Ergänzungen – 3. Gefäß: Schale (?) mit Neptun
E. 3318-1919	S17	IV.	Sog. Große Hubertusschale
E. 3319-1919	S17	V.	Sog. Große Hubertusschale
E. 3320-1919	P2	I.	Montierungen und Ornamentbesatz eines Bergkristall-Kelchglases
E. 3321-1919	P2	VII.	Montierungen und Ornamentbesatz eines Bergkristall-Kelchglases
E. 3322-1919	P2	VI.	Montierungen und Ornamentbesatz eines Bergkristall-Kelchglases
E. 3323-1919	P2	II.	Montierungen und Ornamentbesatz eines Bergkristall-Kelchglases
E. 3324-1919	P2	III.	Montierungen und Ornamentbesatz eines Bergkristall-Kelchglases
E. 3325-1919	P2	IV.	Montierungen und Ornamentbesatz eines Bergkristall-Kelchglases
E. 3326-1919	P2	V.	Montierungen und Ornamentbesatz eines Bergkristall-Kelchglases
E. 3327-1919	S6	IV.	Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel und Apollo auf dem Parnaß
E. 3328-1919	KA1	IV.	Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen
E. 3329-1919	D3	III.	Sockel und Besatz für die Statuette eines römischen Imperatoren
E. 3330-1919	Anhang 5 siehe: P13	7. Abb. 5	Montierungen, Ringmontierungen – Schafringe Langgezogener Bergkristall-Pokal mit Neptun und einem Henkel aus Rankenwerk
E. 3331-1919	KA1	V.	Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen
E. 3332-1919	V3	IV.	Deckelvase mit zwei Henkeln aus grünem Glas
E. 3333-1919	V3	V.	Deckelvase mit zwei Henkeln aus grünem Glas
E. 3334-1919	P20	(?) VII.	Bergkristall-Deckelpokal mit Pinienzapfen
E. 3335-1919	P20	VI.	Bergkristall-Deckelpokal mit Pinienzapfen
E. 3336-1919	KAS2	II.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Maureskenbändern
E. 3337-1919	P20	(?) VIII.	Bergkristall-Deckelpokal mit Pinienzapfen
E. 3338-1919	K1	X	Altar-Kabinett
E. 3339-1919	P20	IV.	Bergkristall-Deckelpokal mit Pinienzapfen
E. 3340-1919	S15	IV.	Jaspis-Deckelschale mit figürlichen Handhaben
E. 3341-1919	S11	II.	Trichterförmige Deckelschale aus Milchglas
E. 3342-1919	P23	IV.	Achat-Pokal mit Meerjungfrau
E. 3343-1919	Anhang 5	IV.	Ergänzungen – 11. Gefäß
E. 3344-1919	Anhang 5	12.	Montierungen, Fassungen und deren Verzierungen
E. 3345-1919	Anhang 7	6.	Besatz und Applikationen, Ornamentaler Besatz
E. 3346-1919	Anhang 7	7.	Besatz und Applikationen, Ornamentaler Besatz

E. 3347-1919	S11	III.	Trichterförmige Deckelschale aus Milchglas
E. 3348-1919	Anhang 5	2.	Montierungen
E. 3349-1919	Anhang 5	3.	Montierungen
E. 3350-1919	P25	I.	Rotbrauner Jaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Hund
E. 3351-1919	P12	III.	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
E. 3352-1919	Anhang 7	5a.	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabler Besatz
E. 3353-1919	P12	VI.	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
	siehe: P16	Abb. 3	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares und einer weiblichen Halbfigur
E. 3354-1919	Anhang 7	5c.	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabler Besatz
E. 3355-1919	P12	IV.	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
E. 3356-1919	Anhang 7	5b.	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabler Besatz
E. 3357-1919	P12	VII.	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
E. 3358-1919	Anhang 7	5d.	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabler Besatz
E. 3359-1919	P12	V.	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
	siehe: P28	Abb. 2d	Rosenquarz-Pokal in Form einer Muschel mit Meersphinx
E. 3360-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 9. Gefäß
E. 3361-1919	PP2	IV.	Bergkristall-Präsentierplatte mit Diana
E. 3362-1919	V3	III.	Deckelvase mit zwei Henkeln aus grünem Glas
E. 3363-1919	PP2	III.	Bergkristall-Präsentierplatte mit Diana
E. 3364-1919	PP2	V.	Bergkristall-Präsentierplatte mit Diana
E. 3365-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 9. Gefäß
E. 3366-1919	PP2	II.	Bergkristall-Präsentierplatte mit Diana
E. 3367-1919	P7	II.	Bergkristall-Deckelpokal mit Venus und Amor, sog. Ionischer Becher
E. 3368-1919	Anhang 4 siehe: KAS2	1a. Abb. 8	Figurale Applikationen Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Maureskenbändern
E. 3369-1919	KAS1	III.	Bergkristall-Kassette mit der Josefserzählung
E. 3370-1919	Anhang 4 siehe: KAS2	1b. Abb. 9	Figurale Applikationen Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Maureskenbändern
E. 3371-1919	KAS2	IV.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Maureskenbändern
E. 3372-1919	KAS2	V.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Maureskenbändern
E. 3373-1919	KAS“	VI.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Maureskenbändern
E. 3374-1919	KAS2	III.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Maureskenbändern
E. 3375-1919	KAS2	VII.	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Maureskenbändern
E. 3376-1919	Anhang 7	2.	Besatz und Applikationen, Floraler und vegetabler Besatz
E. 3377-1919	Anhang 5 siehe: P12	IV. Anm. 5	Ergänzungen – 14. Objekt: Kassette (?) Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
	siehe: KAS3	Abb. 11	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Chimären
E. 3378-1919	KA8	II.	Ein Paar Bergkristall-Kannen
E. 3379-1919	KA8	VI.	Ein Paar Bergkristall-Kannen
E. 3380-1919	KA8	IV.	Ein Paar Bergkristall-Kannen
E. 3381-1919	KA8	III.	Ein Paar Bergkristall-Kannen
E. 3382-1919	Anhang 5 siehe: P12	VI. Anm. 5	Ergänzungen – 14. Objekt: Kassette (?) Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
	siehe: KAS3	Abb. 8	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Chimären
E. 3383-1919	Anhang 5 siehe: P12	I. Anm. 5	Ergänzungen – 14. Objekt: Kassette (?) Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
	siehe: KAS3	Abb. 5	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Chimären
E. 3384-1919	KA8	V.	Ein Paar Bergkristall-Kannen
E. 3385-1919	Anhang 5 siehe: P12	VII. Anm. 5	Ergänzungen – 14. Objekt: Kassette (?) Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
	siehe: KAS3	Abb. 9	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Chimären
E. 3386-1919	Anhang 5 siehe: P12	III. Anm. 5	Ergänzungen – 14. Objekt: Kassette (?) Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
	siehe: KAS3	Abb. 7	Bergkristall-Kassette mit Pilastern und Chimären

E. 3387-1919	Anhang 5 siehe: P12 siehe: KAS3	II. Anm. 5 Abb. 6	Ergänzungen – 14. Objekt: Kasette (?) Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx Bergkristall-Kasette mit Pilastern und Chimären
E. 3388-1919	Anhang 5 siehe: P12 siehe: KAS3	V. Anm. 5 Abb. 10	Ergänzungen – 14. Objekt: Kasette (?) Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx Bergkristall-Kasette mit Pilastern und Chimären
E. 3389-1919	S10	X.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 3390-1919	S10	VII.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 3391-1919	S10	IX.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 3392-1919	S10	XI.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 3393-1919	S10	II.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 3394-1919	S10	VIII.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 3395-1919	S10	V.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 3396-1919	S10	VI.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 3397-1919	S10	III.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 3398-1919	S10	IV.	Milchglas-Schale mit Susanna im Bade
E. 3399-1919	PP5b	XI.	Moosachat- <i>Vase</i>
E. 3400-1919	PP5a	VI.	Moosachat-Präsentierplatte
E. 3401-1919	P31	I.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3402-1919	PP5a	VII.	Moosachat-Präsentierplatte
E. 3403-1919	PP5a	V.	Moosachat-Präsentierplatte
E. 3404-1919	P31	VII.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3405-1919	P31	V.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3406-1919	P31	IV.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3407-1919	P31	VI.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3408-1919	P31	III.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3409-1919	PP5a	IX.	Moosachat-Präsentierplatte
E. 3410-1919	P31	VIII.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3411-1919	P31	X.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3412-1919	P31	IX.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3413-1919	P31	XI.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3414-1919	P31	II.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3415-1919	P31	XII.	Teile eines Gefäßes mit Neptun
E. 3416-1919	PP5a	VIII.	Moosachat-Präsentierplatte
E. 3417-1919	PP5b	X.	Moosachat- <i>Vase</i>
E. 3418-1919	TA3	X.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3419-1919	TA3	XI.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3420-1919	TA3	XII.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3421-1919	TA3	XIII.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3422-1919	TA3	XIV.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3423-1919	TA3	XV.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3424-1919	TA3	XVI.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3425-1919	TA3	XVII.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3426-1919	TA3	XVIII.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3427-1919	TA3	XIX.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3428-1919	TA3	XX.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3429-1919	TA3	XXI.	Tafelaufsatz mit Handstein und der Passion Christi
E. 3430-1919	KA4	VI.	Bergkristall-Kanne mit Delphinen und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs
E. 3431-1919	KA4	III.	Bergkristall-Kanne mit Delphinen und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs
E. 3432-1919	KA4	V.	Bergkristall-Kanne mit Delphinen und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs
E. 3433-1919	KA4	II.	Bergkristall-Kanne mit Delphinen und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs
E. 3434-1919	KA4	IV.	Bergkristall-Kanne mit Delphinen und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs
E. 3435-1919	V1	III.	Bergkristall-Deckelvase mit Diana und Apollo, Venus und Amor
E. 3436-1919	V1	IV.	Bergkristall-Deckelvase mit Diana und Apollo, Venus und Amor
E. 3437-1919	V1	V.	Bergkristall-Deckelvase mit Diana und Apollo, Venus und Amor
E. 3438-1919	V1	VI.	Bergkristall-Deckelvase mit Diana und Apollo, Venus und Amor
E. 3439-1919	P1	IV.	<i>Cristalchampagnerglas</i> – Kelchglas aus Bergkristall
E. 3440-1919	P25	III.	Rotbrauner Jaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Hund
E. 3441-1919	P1	III.	<i>Cristalchampagnerglas</i> – Kelchglas aus Bergkristall
E. 3442-1919	P1	V.	<i>Cristalchampagnerglas</i> – Kelchglas aus Bergkristall
E. 3443-1919	P1	VI.	<i>Cristalchampagnerglas</i> – Kelchglas aus Bergkristall
E. 3444-1919	P1	VII.	<i>Cristalchampagnerglas</i> – Kelchglas aus Bergkristall

E. 3445-1919	P25 siehe: P26	II. Abb. 2a	Rotbrauner Jaspis-Pokal in Form einer Muschel mit Hund Pokal in Form einer Muschel aus Karneol (?) mit figürlichem Schaft
E. 3446-1919	P1	II.	<i>Cristalchampagnerglas</i> – Kelchglas aus Bergkristall
E. 3447-1919	S9	III.	Montierungen und Besatz einer Bergkristall-Schale mit Prudentia (?) und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs – <i>Cristal Schaale</i>
E. 3448-1919	P9	I.	Teile einer Bergkristall-Schale mit Prudentia (?) und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs, Restaurierung (?)
E. 3449-1919	P12.	II.	Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit Figurenhandhaben und Sphinx
E. 3450-1919	S9	IV.	Montierungen und Besatz einer Bergkristall-Schale mit Prudentia (?) und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs – <i>Cristal Schaale</i>
E. 3451-1919	S9	V.	Montierungen und Besatz einer Bergkristall-Schale mit Prudentia (?) und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs – <i>Cristal Schaale</i>
E. 3452-1919	P18	IV.	Bergkristall-Pokal mit Vogel und dem Triumph der Galatea
E. 3453-1919	S9 siehe: KA4	II. Abb. 8	Montierungen und Besatz einer Bergkristall-Schale mit Prudentia (?) und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs – <i>Cristal Schaale</i> Bergkristall-Kanne mit Delphinen und einem Henkel in Gestalt eines Satyrs
E. 3454-1919	S2	II.	Bergkristall-Schale mit zwei Henkeln
E. 3455-1919	S5	I.	Henkel und Montierungen einer Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel
E. 3456-1919	S5	II.	Henkel und Montierungen einer Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel
E. 3457-1919	V4	IV.	Bergkristall-Vase mit zwei Tüllen und Henkeln
E. 3458-1919	S6	V.	Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel und Apollo auf dem Parnaß
E. 3459-1919	S5	III.	Henkel und Montierungen einer Bergkristall-Schale mit Bogenhenkel
E. 3460-1919	V4	VI.	Bergkristall-Vase mit zwei Tüllen und Henkeln
E. 3461-1919	V4	V.	Bergkristall-Vase mit zwei Tüllen und Henkeln
E. 3462-1919	V4	III.	Bergkristall-Vase mit zwei Tüllen und Henkeln
E. 3463-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen –8. Gefäß
E. 3464-1919	P23	II.	Achat-Pokal mit Meerjungfrau
E. 3465-1919	P7	V.	Bergkristall-Deckelpokal mit Venus und Amor, sog. Ionischer Becher
E. 3466-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 1. Gefäß
E. 3467-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 2. Gefäß
E. 3468-1919	P23	I.	Achat-Pokal mit Meerjungfrau
E. 3469-1919	P23	VI.	Achat-Pokal mit Meerjungfrau
E. 3470-1919	P23	V.	Achat-Pokal mit Meerjungfrau
E. 3471-1919	P23	III.	Achat-Pokal mit Meerjungfrau
E. 3472-1919	PP5a	III.	Moosachat-Präsentierplatte
E. 3473-1919	SO1a	I.	<i>Kelch und Monstranz Berlin</i>
E. 3474-1919	SO1a	II.	<i>Kelch und Monstranz Berlin</i>
E. 3475-1919	SO1a	III.	<i>Kelch und Monstranz Berlin</i>
E. 3476-1919	SO1a	IV.	<i>Kelch und Monstranz Berlin</i>
E. 3477-1919	SO1a	V.	<i>Kelch und Monstranz Berlin</i>
E. 3478-1919	SO1a	VI.	<i>Kelch und Monstranz Berlin</i>
E. 3479-1919	SO1b	I.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3480-1919	SO1b	IX.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3481-1919	SO1b	VII.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3482-1919	SO1b	V.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3483-1919	SO1b	III.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3484-1919	SO1b	XI.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3485-1919	SO1b	II.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3486-1919	SO1b	X.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3487-1919	SO1b	VIII.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3488-1919	SO1b	VI.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3489-1919	SO1b	IV.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3490-1919	SO1b	XII.	Emaillierte Pässe – wohl Verzierung der Monstranz Berlin
E. 3491-1919	H5	I.	Hausaltärchen (oder Kusstafel) mit der Auferstehung Christi
E. 3492-1919	H4	I.	Kusstafel mit Christus vor Pilatus
E. 3493-1919	H4	II.	Kusstafel mit Christus vor Pilatus
E. 3494-1919	U1	I.	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3495-1919	KAS4	(?) II.	Bergkristall-Kassette auf Klauenfüßen
E. 3496-1919	KAS4	(?) III.	Bergkristall-Kassette auf Klauenfüßen
E. 3497-1919	KAS4	(?) IV.	Bergkristall-Kassette auf Klauenfüßen
E. 3498-1919	KAS4	(?) V.	Bergkristall-Kassette auf Klauenfüßen
E. 3499-1919	SO12	II.	Bischofsstab für Leopold Pell dram, Bischof von Trier
E. 3500-1919	SO12	III.	Bischofsstab für Leopold Pell dram, Bischof von Trier

E. 3501-1919	SO12	IV.	Bischofsstab für Leopold Pelldram, Bischof von Trier
E. 3502-1919	P4	VIII.	Bergkristall-Deckelpokal mit Caritas
E. 3503-1919	SO10a-d	I.	Taufgarnitur – Taufschale, <i>Taufkanne</i> , und ein bzw. zwei Ölbehälter
E. 3504-1919	P18	III.	Bergkristall-Pokal mit Vogel und dem Triumph der Galatea
E. 3505-1919	SO12	VI.	Bischofsstab für Leopold Pelldram, Bischof von Trier
E. 3506-1919	SO12	VII.	Bischofsstab für Leopold Pelldram, Bischof von Trier
E. 3507-1919	SO12	V.	Bischofsstab für Leopold Pelldram, Bischof von Trier
E. 3508-1919	SO28	I.	Szenen aus dem Alten Testament für eine Taufschale
E. 3509-1919	SO28	II.	Szenen aus dem Alten Testament für eine Taufschale
E. 3510-1919	SO28	III.	Szenen aus dem Alten Testament für eine Taufschale
E. 3511-1919	SO28	IV.	Szenen aus dem Alten Testament für eine Taufschale
E. 3512-1919	SO28	V.	Szenen aus dem Alten Testament für eine Taufschale
E. 3513-1919	SO28	VI.	Szenen aus dem Alten Testament für eine Taufschale
E. 3514-1919	SO28	VII.	Szenen aus dem Alten Testament für eine Taufschale
E. 3515-1919	SO28	VIII.	Szenen aus dem Alten Testament für eine Taufschale
E. 3516-1919	SO28	IX.	Szenen aus dem Alten Testament für eine Taufschale
E. 3517-1919	Anhang 8	3b.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen
E. 3518-1919	Anhang 8	10b.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
	siehe: A25	Abb. 7	Anhänger mit dem Tod des Adonis
E. 3519-1919	Anhang 8	3a.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
	siehe: P18	Abb. 11	Bergkristall-Pokal mit Vogel und dem Triumph der Galatea
E. 3520-1919	Anhang 8	5a.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
	siehe: S1	Abb. 9	Bergkristall-Deckelschale mit Apollo und Daphne, Cyparissus und dem Hirsch
E. 3521-1919	Anhang 8	8c.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
	siehe: U1	Abb. 15b	Zylindrische Tischuhr mit Merkur
E. 3522-1919	Anhang 8	8a.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3523-1919	Anhang 8	8b.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3524-1919	Anhang 8	5b.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
	siehe: S1	Abb. 10	Bergkristall-Deckelschale mit Apollo und Daphne, Cyparissus und dem Hirsch
E. 3525-1919	Anhang 8	4b.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen
E. 3526-1919	Anhang 8	9.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3527-1919	Anhang 8	4a.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3528-1919	P15	IV.	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares
E. 3529-1919	Anhang 8	6d.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3530-1919	P15	V.	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares
E. 3531-1919	Anhang 8	7.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen
E. 3532-1919	Anhang 8	6c.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3533-1919	P15	VI.	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares
E. 3534-1919	Anhang 8	6a.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3535-1919	Anhang 8	6e.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3536-1919	P15	VII.	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares
E. 3537-1919	Anhang 8	6b.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3538-1919	P15	VIII.	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares
E. 3539-1919	PP4	I.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3540-1919	PP4	II.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3541-1919	PP4	III.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3542-1919	PP4	IV.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3543-1919	PP4	VII.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3544-1919	PP4	V.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)

E. 3545-1919	PP4	VIII.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3546-1919	PP4	VI.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3547-1919	PP4	IX.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3548-1919	PP4	X.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3549-1919	PP4	XI.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3550-1919	PP4	XIV.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3551-1919	PP4	XII.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3552-1919	PP4	XVI.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3553-1919	PP4	XIII.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3554-1919	PP4	XV.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3555-1919	Anhang 8	1b.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3556-1919	Anhang 8	2d.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3557-1919	Anhang 8	1c.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3558-1919	Anhang 8	2a.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3559-1919	Anhang 8	10a.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3560-1919	Anhang 8	2c.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3561-1919	Anhang 8	1d.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3562-1919	Anhang 8	2b.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3563-1919	Anhang 8	1a.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Szenische Darstellungen – nicht Vasters
E. 3564-1919	D4	I.	Griff einer Handwaffe mit Adler und Löwen
E. 3565-1919	SO13 siehe: P50	I. Abb. 5	Bekrönung in Form eines Adlers vom Kantorstab im Aachener Domschatz Trinkhorn auf Vogel und Löwen
E. 3566-1919	D4	II.	Griff einer Handwaffe mit Adler und Löwen
E. 3567-1919	P45	I.	Büthenfrau
E. 3568-1919	P45	II.	Büthenfrau – nicht Vasters
E. 3569-1919	A38	I.	Rahmen und Aufhängung eines Anhängers mit Szenen aus dem Leben Christi und Heiligen in Verre églomisé
E. 3570-1919	Anhang 6	5.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 3571-1919	SO1a	VII.	Kelch und Monstranz Berlin
E. 3572-1919	Anhang 6	4a.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 3573-1919	Anhang 6	4b.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 3574-1919	Anhang 5 siehe: P37 siehe: S11	8. Abb. 4 Abb. 6	Montierungen, Ringmontierungen – Schaftringe Deckelpokal mit Athena Trichterförmige Deckelschale aus Milchglas
E. 3575-1919	H1	IV.	Hausaltar (Tabernakel) mit Caritas
E. 3576-1919	A26	IV.	Anhänger mit Kains Brudermord
E. 3577-1919	A33a	IV.	Anhänger mit Kamee Karls V.
E. 3578-1919	K3	(?) XIV.	Kabinett mit Lapislazuli- und Japis-Verkleidung und einer Diana-Apollo-Bekrönungsgruppe
E. 3579-1919	Anhang 9	14.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Entwürfe von Emails
E. 3580-1919	Anhang 7	11a.	Besatz und Applikationen, Ornamentale Emails
E. 3581-1919	Anhang 7	11b.	Besatz und Applikationen, Ornamentale Emails
E. 3582-1919	Anhang 9 siehe: A26	13. Abb. 6	Sakrale Objekte (liturgische Objekte), Entwürfe von Emails Anhänger mit Kains Brudermord
E. 3583-1919	Anhang 1	6b.	Anhänger, Rahmen (vermutlich Ornamentfeld von 6a.)
E. 3584-1919	Anhang 9	15a.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Entwürfe von Emails
E. 3585-1919	Anhang 7	9.	Besatz und Applikationen, Ornamentaler Besatz
E. 3586-1919	Anhang 9	15b.	Liturgische Geräte und sakrale Objekte, Entwürfe von Emails
E. 3587-1919	Anhang 6	7.	Ornamente und Ornamentbänder, Ornamentbänder
E. 3588-1919	S12	VI.	Quarz-Schale mit Hera – <i>Schälchen Lasp fleuri</i>
E. 3589-1919	Anhang 5	II.	Ergänzungen – 10. Gefäß
E. 3590-1919	Anhang 5	I.	Ergänzungen – 10. Gefäß
E. 3591-1919	P7	IV.	Bergkristall-Deckelpokal mit Venus und Amor, sog. Ionischer Becher
E. 3592-1919	Anhang 2	4.	Schmuck, Broschen
E. 3593-1919	S11	V.	Trichterförmige Deckelschale aus Milchglas
E. 3594-1919	A8 und A9	III.	Anhänger in Form eines Hundes und eines Löwen

E. 3595-1919	A14	III.	Supportativer Anhänger in Form der auf einem Hirsch reitenden Diana auf Rankenwerk
	A15	III.	Supportativer Anhänger in Form eines Hippokampen mit reitendem Neptun-Knaben auf schalenförmiger Basis
	Anhang 1	8.	Anhänger, Aufhängungen – hier die verbliebenen, nicht zugeordneten
E. 3596-1919	SO16	II.	Bergkristall-Altarkruzifix auf einer Basis in Form eines Felsens auf Löwenklauen
	siehe: KA5	Abb. 4a	Bergkristall-Kanne in Form eines Drachen (eines Mischwesens mit Drachenkopf)
E. 3597-1919	BS1	II.	<i>Bernsteinmesserchen</i> – Messer mit Bernsteingriff
E. 3598-1919	S11	IV.	Trichterförmige Deckelschale aus Milchglas
E. 3599-1919	Anhang 5	11.	Montierungen, Fassungen und deren Verzierungen
E. 3600-1919	S16	I.	Henkel einer Schale bzw. Kanne
E. 3601-1919	P6	(?) IV.	Bergkristall-Deckelpokal
E. 3602-1919	P6	(?) III.	Bergkristall-Deckelpokal
E. 3603-1919	P6	(?) II.	Bergkristall-Deckelpokal
E. 3604-1919	P6	(?) V.	Bergkristall-Deckelpokal
E. 3605-1919	P15	II.	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares
E. 3606-1919	PP4	XVII.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3607-1919	PP4	XX.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3608-1919	PP4	XIX.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3609-1919	PP4	XVIII.	Bergkristall-Präsentierplatte(n) mit Chimären und Gefäß(e)
E. 3610-1919	Anhang 5	6.	Montierungen, Ringmontierungen – Schafringe
E. 3611-1919	P16	II.	Bergkristall-Pokal mit einem Henkel in Form eines Schlangenpaares und einer weiblichen Halbfigur
E. 3612-1919	P20	V.	Bergkristall-Deckelpokal mit Pinienzapfen
E. 3613-1919	S4	II.	<i>Cristalschaale Sammlung</i> - Bergkristall-Schale mit Vogel
E. 3614-1919	Anhang 10	1a.	Wappen und Abzeichen, Wappen
E. 3615-1919	Anhang 10	1d.	Wappen und Abzeichen, Wappen
E. 3616-1919	Anhang 10	3.	Wappen und Abzeichen, Abzeichen bzw. Wappenschild
E. 3617-1919	Anhang 10	1b.	Wappen und Abzeichen, Wappen
E. 3618-1919	Anhang 10	1c.	Wappen und Abzeichen, Wappen
E. 3619-1919	Anhang 10	2.	Wappen und Abzeichen, Wappen
E. 3620-1919	SO11	I.	Schriftband eines Bischofsstabes für Johann Baptist Anzer, Bischof von Telepte, Schantung, China
E. 3621-1919	SO30	III.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3622-1919	SO30	V.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3623-1919	SO30	XV.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3624-1919	SO30	II.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3625-1919	SO30	X.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3626-1919	SO30	I.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3627-1919	SO30	IX.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3628-1919	SO30	XIV.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3629-1919	SO30	IV.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3630-1919	SO30	XII.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3631-1919	SO30	XVI.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3632-1919	SO30	VI.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3633-1919	SO30	XI.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3634-1919	SO30	VII.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3635-1919	SO30	XIII.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen

E. 3636-1919	SO30	VIII.	Zeichnungen nach den Relieffeldern de Pala d'oro in der Pfalzkapelle, Aachen
E. 3637-1919	VOR24	VII.	Pausen der Evangelistensymbole, Heiliggeisttaube und Hand Gottes
E. 3638-1919	KA12	II.	Bergkristall-Kanne mit Neptun-Fries
E. 3639-1919	VOR24	VI	Pausen der Evangelistensymbole, Heiliggeisttaube und Hand Gottes
E. 3640-1919	Anhang 8 siehe: P11	12. Abb. 5	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Ornamentale Entwürfe Bergkristall-Pokal in Form einer Muschel mit einem von einem Hund besetzten Henkel aus Rankenwerk
E. 3641-1919	VOR23	I.	Pause einer Anna Selbdritt
E. 3642-1919	Anhang 8 s. SO10a-d	13. I.	Schnitt- und Gravurentwürfe bzw. Vorlagen, Ornamentale Entwürfe Taufgarnitur – Taufschale, <i>Taufkanne</i> , und ein bzw. zwei Ölbehälter
E. 3643-1919	SO12	I.	Bischofsstab für Leopold Pell dram, Bischof von Trier
E. 3644-1919	VOR24	I.	Pausen der Evangelistensymbole, Heiliggeisttaube und Hand Gottes
E. 3645-1919	VOR24	V.	Pausen der Evangelistensymbole, Heiliggeisttaube und Hand Gottes
E. 3646-1919	VOR24	IV.	Pausen der Evangelistensymbole, Heiliggeisttaube und Hand Gottes
E. 3647-1919	VOR24	III.	Pausen der Evangelistensymbole, Heiliggeisttaube und Hand Gottes
E. 3648-1919	VOR24	VIII.	Pausen der Evangelistensymbole, Heiliggeisttaube und Hand Gottes
E. 3649-1919	VOR24	II.	Pausen der Evangelistensymbole, Heiliggeisttaube und Hand Gottes

Verzeichnis der häufig benutzten und in den Anmerkungen gekürzt zitierten Literatur

Appuhn 1970: Horst Appuhn, Renaissance Anhänger im Schmuckmuseum Pforzheim, Pforzheim 1970.

Aus'm Weerth, Ernst: Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1857-1879/80 (I. Band: 1857; II. Band: 1859; III. Band: 1866/68; Band 4 & 5: 1879, 1880).

Beissel 1909: Stefan Beissel, Gefälschte Kunstwerke, Freiburg im Breisgau (Herdersche Verlagshandlung), 1909.

Benezit: E. Benezit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Nouvelle Édition (in 14 Bänden), Gründ, 1999.

Zu Bock siehe **Kat. Krefeld 1852**

Bock 1862: Franz Bock, Katalog der Ausstellung von neueren Meisterwerken mittelalterlicher Kunst, Aachen 1862, S. 11.

Bock 1867: Franz Bock, Karl's des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze. Cöln und Neuss, 1867.

Bock (OfchK) März 1969: Franz Bock, (unter *Besprechungen, Mittheilungen etc.*). In: Organ für christliche Kunst, XIX. Jahrgang, Nr. 6, 15. März 1869, S. 71-72.

Bock (OfchK) Oktober 1969: Franz Bock (?), Die christliche Kunst auf der zwanzigsten Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands zu Düsseldorf. In: Organ für christliche Kunst, XIV. Jahrgang, Nr. 19, 1. Oktober 1869, S. 221-228.

Bock 1897: Franz Bock, Aachener Goldschmiedekunst ehemals und heute. Aachen, Separatdruck aus den hiesigen Tagesblättern, Mai 1897.

Bott 1992: Gerhard Bott, Juwelenhandbuch. Abendländischer Schmuck von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin, Frankfurt/M., Wien 1972.

Braun 1932: Joseph Braun, Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung. München 1932.

Brinkmann 1894: J. Brinkmann, Die Vente Spitzer in Paris. Anhang. Die Versteigerung der Sammlung Spitzer in Paris. Ergebnisse und Erfahrungen. In: Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1893, S. 45-68. Hamburg 1894.

Brunner 1977: Herbert Brunner, Die Kunstschatze der Münchner Residenz, München, 1977.

Chadour/Joppien 1985: Schmuck I, II.. Hals, Ohr, Arm- und Gewandschmuck. In 2 Bänden. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln 1985

Clasen 1986: Carl-Wilhelm Clasen, Rheinische Silbermarken. Die Marken und Werke der rheinischen Goldschmiede, Rheinbach-Merzbach 1986.

Cortjaens 2003: Kirchenschatz St. Peter zu Aachen. Veröffentlichungen des Bischöflichen Diözesanarchivs Aachen, Band 49, Aachen 2003.

DA: The Dictionary of Art, hrsg. von Jane Turner, in 34 Bänden, Grove's Dictionaries Inc., New York 1996.

Darcel 1864: Alfred Darcel, Chandelier en argent doré. Quinzième siècle. In: Annales Archeologiques, dirigées par Didron aîné, Paris, Jg. 1864, S. 247-252.

Distelberger 1993: Rudolf Distelberger, Alfred André, 1839-1919. In: Western Decorative Arts, Part I. Systematic Catalogue. The Collection of the National Gallery of Art, Washington, 1993, S. 282-305.

Fairholt 1857: F. W. Fairholt, Miscellanea Graphica. Representations of the ancient, medieval and renaissance remains on the possession of Lord Londesborough, London 1857.

Falk 1975: Fritz Falk, Edelsteinschliff und Fassungsformen im späten Mittelalter und im 16. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Edelsteine und des Schmuckes. Ulm (Verlag Wilhelm Kempter KG) 1975.

Falk 1994: Birgitta Falk, Franz Xaver Hellner. Krefeld 1994.

Falke 1924: Otto von Falke, Silberfälschungen. In: Belvedere, 5 (1924), S. 1-6.

Fritz 1966: Johann Michael Fritz, Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik. Beihefte der Bonner Jahrbücher, Bd. 20. Köln 1966.

Fritz 1983: Rolf Fritz, Die Gefäße aus Kokosnuß in Mitteleuropa. 1250-1800. Mainz 1983.

Gere 1972: Charlotte Gere, Victorian Jewellery Design, London (William Kimber) 1972. Gere, siehe auch Tait/Gere

Grandjean 1962: Serge Grandjean, L'orfèvrerie du XIX. siècle, Paris 1862.

- Grimme 1972:** Ernst Günther Grimme, Der Aachener Domschatz. Aachener Kunstblätter Band 42/1972. Düsseldorf (Verlag L. Schwann) 1972.
- Grimme 1975:** Ernst Günther Grimme, Kirchliche Kunst in Aachen (1830-1930), Ausstellungskatalog (Städtisches Suermondt-Museum und Museumsverein Aachen, 25. Mai 1975-31. August 1975) Aachen 1975 (siehe Kat. Aachen 1975).
- Grimme 1981:** Ernst Günther Grimme, Goldschmiedekunst: Aachener Werkstätten. In: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Hrsg. v. Eduard Trier und Willy Weyres, Band 5 (Kunstgewerbe), S. 13-31.
- Grimme 1999:** Ernst Günther Grimme, Hans von Reutlingen „goldsmi zo aach“. Aachen 1999.
- Hahnloser/Brugger-Koch 1985:** Hans R. Hahnloser, Susanne Brugger-Koch, Korpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts, Berlin (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft) 1985.
- Hackenbroch 1966:** Yvonne Hackenbroch, New Knowledge on Jewels and Designs After Etienne Delaune. In: Connoisseur 162 (1966), S. 82-89.
- Hackenbroch 1969:** Yvonne Hackenbroch, „Jacopo Bilivert and the Rospigliosi Cup“. In: Connoisseur 172 (1969), S. 175-181.
- Hackenbroch 1979:** Yvonne Hackenbroch, Renaissance Jewellery, London, 1979.
- Hackenbroch 1981:** Yvonne Hackenbroch, Reinhold Vasters. In: Kunstchronik 34, 1981, S. 52ff.
- Hackenbroch 1983:** Yvonne Hackenbroch, „A Gonzaga Rock Crystal Bowl Re-Discovered“. In: Festschrift für Carl-Wilhelm Clasen zum 60. Geburtstag, Köln, 1983, S. 83-90.
- Hackenbroch 1986:** Yvonne Hackenbroch, Reinhold Vasters, Goldsmith. In: Metropolitan Museum Journal, Vol. 19/20 (1984-1985), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1986. S. 163-268.
- Hackenbroch 1990:** Why was the Rospigliosi cup copied, in: Apollo, Bd. 131, März 1990, S. 170, 171.
- Hackenbroch 1996:** Yvonne Hackenbroch, Enseignes. Renaissance Hat Jewels. Florenz 1996.
- Hackenbroch (Hrsg.):** siehe Kat. Bargello 1986.
- Haenel/Watzdorf 1980:** Erich Haenel und Erna v. Watzdorf, August der Starke. Frankfurt am Main 1980.
- Hayward 1968a:** John Hayward, The Goldsmith's Designs of the Bayerische Staatsbibliothek reattributed to Erasmus Hornick. In: The Burlington Magazine, April 1968, Bd. 110, S. 201-206.
- Hayward 1968b:** John Hayward, The drawings and engraved ornament of Erasmus Hornick. In: The Burlington Magazine, Juli 1968, Bd. 110, S. 383-389.
- Hayward 1972:** John Hayward, Some spurious antique vase designs of the sixteenth century. In: The Burlington Magazine, 1972, Bd. 114, S. 378-386.
- Hayward 1976:** John Hayward, Virtuoso Goldsmiths and the triumph of Mannerism. 1540-1620. London 1976.
- Hernmarck 1978:** Carl Hernmarck, Die Kunst der Europäischen Gold- und Silberschmiede 1450-1830. München (Verlag C.H. Beck) 1978.
- Honour/Fleming 1984:** Hugh Honour und John Fleming, Lexikon Antiquitäten und Kunsthandwerk. München 1984.
- Hunger 1974:** Herbert Hunger, Lexikon der griechischen Mythologie, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH) 1974.
- Irmischer 1984:** Günther Irmischer, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit.
- Jones 1990:** Marc Jones (Hrsg.), Fake? The Art of Deception, Berkeley and Los Angeles (University of California Press) 1990.
- Jopek 1990:** Norbert Jopek, Notizen zu Vasters. In: Festschrift für Peter Bloch. Mainz am Rhein (Verlag Philipp von Zabern) 1990, S.373-381.
- Jopek 1999:** Norbert Jopek, Kanonikus Dr. Franz Bock und das South Kensington Museum. In: Sancta Treveris. Beiträge zu Kirchenbau und bildender Kunst im alten Erzbistum Trier. Festschrift für Franz J. Ronig zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Michael Embach, Christoph Gerhardt, Wolfgang Schmidt u.a., Trier 1999, S. 253-268.
- Kisa 1903:** Dr. Anton Kisa (Hrsg.), Museums Verein zu Aachen, Denkschrift aus Anlass des fünf- undzwanzigjährigen Bestandes des Suermondt-Museums. Aachen 1903.
- Kötzsche 2000:** Dietrich Kötzsche, Ein wiedergewonnener Buchdeckel des 12. Jahrhunderts. In: Scrinium Berolinense. Tilo Bandis zum 65. Geburtstag. I. Hrsg. von Peter Jörn Becher, Eva Bliembach, Holger Nickel u.a. Berlin 2000, S. 113-127.
- Kohlhaussen 1968:** Heinrich Kohlhaussen, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540 (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft Jahresausgabe 1967), Berlin 1968.
- Kornbluth 1995:** Genevra Kornbluth, Engraved Gems of the Carolingian Empire, University Park, Pennsylvania, 1995
- Krempel 1967:** Ulla Krempel, Augsburger und Münchner Emailarbeiten des Manierismus. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Dritte Folge, Band XVIII 1967, S. 111-186. Hrsg. v. den Staatlichen Kunstsammlungen und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

- Kris 1929:** Ernst Kris, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance. In zwei Bänden. Wien 1929.
- Kris 1932:** Ernst Kris, Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und des Barock, Wien 1932.
- Kugel 2000:** siehe Kat. Kugel 2000
- Lehne 1985:** Barbara Lehne, Süddeutsche Tafelaufsätze vom Ende des 15. bis Anfang des 17. Jahrhunderts, München 1985.
- Leisching 1921:** Eduard Leisching, Ein Wiener Museum zur Zeit des Wiener Kongresses. In: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift, hrsg. vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XXIV. Jahrgang 1921, S. 73-105.
- Lesley 1968:** Parker Lesley, Renaissance Jewels and jewelled objects from the Melvin Gutman Collection. The Baltimore Museum of Art 1968.
- Lightbown 1978:** R. W. Lightbown, Secular Goldsmiths' Work in Medieval France: A History, (Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London, No. XXXVI.) London 1978.
- Lösel 1993:** Eva Maria Lösel, Zürcher Goldschmiedekunst vom 13. bis zum 19. Jahrhundert. Zürich 1993.
- Lüdke 1983:** Dietmar Lüdke, Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studien zu den „autonomen“ und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuettenreliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530. In zwei Teilen. München 1983.
- Lütkenhaus 1992:** Hildegard Lütkenhaus, Kunst des Historismus im Rheinland. (Diss. Münster, 1985) Berlin (Dt. Verlag für Kunstwissenschaft) 1992.
- Luthmer 1881:** Goldschmuck der Renaissance nach Originalen und von Gemälden des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Berlin (Verlag von Ernst Wasmuth), 1881.
- Luthmer 1883:** Ferdinand Luthmer, Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild. Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14. – 18. Jahrhundert. Erste Serie (Band I), Frankfurt am Main (Verlag von Heinrich Keller), 1883.
- Luthmer 1885:** Ferdinand Luthmer, Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild. Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14. – 18. Jahrhundert. Zweite Serie (Band II), Frankfurt am Main (Verlag von Heinrich Keller), 1885.
- Luthmer 1890:** Ferdinand Luthmer (Hrsg.), Führer durch die Freiherrlich Karl von Rothschild'sche Kunstsammlung, Frankfurt am Main (C. Jügel Verlag) 1890.
- Marquardt 1989:** Brigitte Marquardt, Bisher unbekannt Zeichnungen nach Cellini. In: Weltkunst, 59. Jahrgang, Nr. 1, 1.1.1989, S. 16-20.
- Marquardt 1992:** Brigitte Marquardt, Schmuck der Neorenaissance. In: Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. Aufsätze. Deutscher Kunstverlag (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brohe, Bd. 6), 1992, S. 72-86.
- Marquardt 1998:** Brigitte Marquardt, Schmuck. Realismus und Historismus: 1850-1885. München, Berlin 1998.
- Meis 1994:** Reinhard Meis, Taschenuhren: von der Halsuhr zum Tourbillon. München 1994.
- Meyer 1927:** Franz Sales Meyer, Handbuch der Ornamentik. Leipzig 1927 (als Nachdruck erschienen in Leipzig, 1990).
- Migeon 1902:** Gaston Migeon, Le legs Adolphe de Rothschild au Louvre. In: Les Arts I. (März, No. 2), o. O. 1902.
- Müller o. J.,** Otto Müller, Der Aachener Domschatz, Freiburg i. Br. ohne Jahresangabe.
- Mundt 1971:** Barbara Mundt, Theorien zum Kunstgewerbe des Historismus in Deutschland. In: Helmut Koopmann/J. Adolf Scholl gen. Eisenwerth (Hrsg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Band 1, Frankfurt a. M. 1971, S.317-336.
- Mundt 1973:** Barbara Mundt, Kunstgewerbemuseum: Historismus. Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen. München? 1973.
- Mundt 1974:** Barbara Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. München (Prestel) 1974.
- Mundt 1980:** Barbara Mundt, Galvanos im Kunstgewerbe. In: Gefälschte Blankwaffen - Galvanoplastische Kopien. Kunst und Fälschung, Bd. 2. Hannover 1980.
- Mundt 1981:** Barbara Mundt, Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil. München 1981.
- Newman 1981:** Harold Newman, Illustrated Dictionary of Jewelry, 1981.
- Oman 1963:** Charles Oman, Medieval Silver nefs. London 1963.
- Oman 1967:** Charles Oman, The Jewels of Our Lady of the Pillar at Saragossa. In: Apollo, Bd. 85, Juni 1967, S. 400-406.
- Oppenhoff 1937:** Joseph Oppenhoff, Kaiserkrönung 1871? In: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. Hrsg. von Prof. Dr. Albert Huyskens. Bd. 58, Aachen 1937.

Ovid: Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Übersetzt und hrsg. v. Hermann Breitenbach, Reclam-Ausgabe, Ditzingen, 1988.

Perpeet-Frech 1964: Lotte Perpeet-Frech, *Die gotischen Monstranzen im Rheinland* (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft. Hrsg. von Herbert von Einem und Heinrich Lützel, Band 7), Düsseldorf 1964.

Pevsner 1961: Nikolaus Pevsner, *Die Wiederkehr des Historismus*. (Vortrag im Royal Institute of British Architects am 10. Januar 1961. Auszug aus der deutschen Erstveröffentlichung in: *Deutsche Bauzeitung*, Heft 10, 1961.) Teilweise abgedruckt in: Ludwig Grote (Hrsg.), *Historismus und bildende Kunst*. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif. München 1965, S.116-117.

Pevsner 1963: Nikolaus Pevsner, *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus*. Versuch einer Frühgeschichte und Typologie des Historismus. In: Ludwig Grote (Hrsg.), *Historismus und bildende Kunst*. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif. München (Prestel-Verlag) 1965, S.13-24.

Pfleiderer 1898: Rudolf Pfeleiderer, *Die Attribute der Heiligen*, Reprint Leipzig 1989.

Rauscher 1913/14: Wilhelm Rauscher, *Court jeweller of His Holiness Pope Pius X., Germany, Court and Cathedral goldsmith*. Fulda, Edition 1913/14. (Bestell-Katalog von Nachbildungen liturgischen Geräts.)

Renard 1902: Edmund Renard, *Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902*. In: *Rheinlande: Monatsschrift für deutsche Kunst*, 1902, S. 41-44.

Richard H. **Randall Jr**, *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, Baltimore 1985: siehe Kat. Baltimore 1985.

Rheims 1959: M. Rheims, *La vie étrange des objets*, Paris 1959.

Richter 1983: Ernst-Ludwig Richter, *Altes Silber*. Imitiert – Kopiert – Gefälscht, München 1983.

Rosenberg 1922: Marc Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Berlin 1922-28. Zu Aachen: Band I (1922).

Rossi 1956: Filippo Rossi, *Italienische Goldschmiedekunst*, München 1956.

Rowe 1972: Donald F. Rowe, *A 'George in Gold' and Enamel in Chicago Collections*. In: *Apollo*, Bd. 95, 1972, S. 407-475.

Rücklin 1901: R. Rücklin, *Das Schmuckbuch*. Band I und II, Leipzig, 1901. Nachdruck der Originalausgabe, Hannover 1986.

Saur: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München, Leipzig 1992 ff.

Scheffler 1973: Wolfgang Scheffler, *Goldschmiede Rheinland-Westfalens. Daten, Werke, Zeichen*. Berlin, New York 1973. Zu Aachen: Erster Halbband (I).

Scheins 1899: Dr. Franz Bock (1823-1899). *Den Freunden des Verewigten gewidmet von Dr. M. Scheins* (Gymnasialdirektor). 15 Seiten Abdruck aus dem „Echo der Gegenwart“, 1899, 2. Blatt, Nr. 330.

Schestag 1892: Franz Schestag, *Katalog der Kunstsammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild in Wien*. Zweiter Theil. Wien 1872.

Schmidt 1851: Christian W. Schmidt, *Kirchenmöbel und Utensilien des Mittelalters in den Diözesen Köln, Trier, Münster, Trier 1851*, Taf. 19 oder 22

Schnütgen 1902: Schnütgen, *Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf*. II. In: *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1902, Nr. 5, Spalte 158-160.

Schult 1985: H. Schult, in: *Das Münster am Hellweg*, 38. Jahrgang, 1985.

Seemann 1869: Otto Seemann, *Die Götter und Heroen der Griechen*, Leipzig 1869. Reprint, Leipzig 1989.

Seling 1980: Helmut Seling, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*. In 3 Bänden. München 1980.

Somers Cocks/Truman 1984: Anna Somers Cocks und Charles Truman, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Renaissance jewels, gold boxes and objets de vertu*. General-Hrsg. Simon de Pury. London 1984.

Spitzer 1890 (I); Spitzer 1891 (II); Spitzer 1891 (III); Spitzer 1892 (IV); Spitzer 1892 (V); Spitzer 1892 (VI): Frédéric Spitzer, *La Collection Spitzer: Antiquité - moyen-âge - Renaissance*, Paris 1890-1892, in 6 Bänden, jeder in 2 Teilen (Text und Tafeln).

Spitzer 1893: *Versteigerungskatalog P. Chevallier*, Paris: *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du moyen-âge et de la Renaissance composant l'importante et précieuse Collection Spitzer dont la vente publique aura lieu à Paris 33, rue de Villejust ... du lundi 17 avril au vendredi 16 juin 1893...*, Paris 1893, 2 Bände und Tafelschuber. Mit einem Vorwort von Edmond Bonaffé.

Spitzer 1929: *Versteigerungskatalog Anderson Galleries*, New York: *Medieval and Renaissance Art, Paintings, Sculpture, Armour and a Few Pieces of the 18th Century furniture from the Frédéric*

Spitzer Collection, Anderson Galleries, New York, Jan. 9-12, 1929.

Steingraber 1965: Erich Steingraber, Süddeutsche Goldemailplastik der Frührenaissance. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift für Theodor Müller, S. 223-233.

Steingraber 1968: Erich Steingraber (Hrsg.), Schatzkammern Europas. Weltliche Schatzkammern. München 1968.

Syndram 1991: Dirk Syndram, Prunkstücke des Grünen Gewölbes zu Dresden, München / Berlin (Koehler & Amelang) 1994.

Tait 1986 (I.): Hugh Tait, Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. Vol. I. The Silver Plate. London 1988.

Tait 1988 (II.): Hugh Tait, Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. Vol. II. The Jewels. London 1986.

Tait 1991 (III.): Hugh Tait, Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. Vol. III. The 'Curiosities'. London, 1991.

Tait 1992: Hugh Tait, Reinhold Vasters: goldsmith, restorer and prolific faker. In: Marc Jones (Hrsg.): Why fakes matter: essays in problems of authenticity. London, British Museum Press, 1992, S. 116-133 (siehe Jones 1990).

Tait 1996: Hugh Tait, The 'Incredulity of St Thomas' Jewel (pre-1837) and related fakes prior to Vasters. In: Nigel Israel and Susan La Niece (Hrsg.), Jewellery Studies, Volume 7 1996. London (British Museum Press) 1996, S. 49- 56.

Tait/Gere 1978: Hugh Tait und Charlotte Gere, The Jeweller's Art. An introduction to the Hull Grundy Gift to the British Museum. London 1978.

Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der Bildende Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. von Hans Vollmer (in 36 Bänden). Leipzig o.J.

Tomann 1994: Rolf Toman (Hrsg.), Die Kunst der italienischen Renaissance. Köln 1994.

Truman 1979: Charles Truman, 'Reinhold Vasters – the last of the goldsmiths'. In: Connoisseur, Vol. 200, Nr. 805 (March/März 1979), S. 154-161.

Truman, siehe auch Kat. London 1990
siehe auch Somers Cocks/Truman 1984

Trusted 1985: Marjorie Trusted, Catalogue of European Amber in the Victoria and Albert Museum. London, Victoria and Albert Museum, 1985.

Vasselot 1914: J.-J. Marquet de Vasselot, Musée du Louvre. Orfèverie, émaillerie et gemmes du moyen âge au XVIIe siècle. Paris 1914.

Vasters 1909, siehe Kat. Aachen 1909

Vincent (Clare Vincent), siehe Kat. New York 1984

Ward-Jackson 1978: Peter Ward-Jackson, Italian Drawings. Volume One. 14th – 16th century. (Victoria and Albert Museum Catalogues) London 1978.

Warncke 1979: Carsten-Peter Warncke, Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650. In zwei Bänden. Berlin 1979.

Weisner 1986: Ulrich Weisner (Hrsg.), Europäisches Kunsthandwerk 1500 - 1800. Vermächtnis F.K.A./G.A.E. Huelsmann, Bielefeld 1986.

Zinner 1956: Ernst Zinner, Deutsche und niederländische astronomische Instrumente des 11.-18. Jahrhunderts. München 1956.

Kataloge

Kat. Aachen 1909: Katalog der Sammlung und Bibliothek der verstorbenen Herren Goldschmied R. Vasters und Kunstmaler J. Lange zu Aachen. Versteigerungskatalog, Anton Creutzer, vorm. M. Lempertz, Aachen, 1909 (26. – 29. Oktober 1909). Aachen, 1909 (Dienstag, den 26 bis Freitag, den 29. Oktober).

Kat. Aachen 1925: Amtlicher Führer durch die Historische Jahrtausendausstellung in Aachen. Mai bis Juni 1925, Aachen (im Selbstverlag der Stadt) 1925.

Kat. Aachen 1968: Große Kunst aus tausend Jahren. Kirchenschätze aus dem Bistum Aachen. Ausstellungskatalog der Ausstellung im Krönungssaal des Aachener Rathauses vom 15. Juni – 15. September 1968. Aachen 1968.

Kat. Aachen 1975: Ernst Günther Grimme, Kirchliche Kunst in Aachen (1830-1930). Ausstellungskatalog (Städtisches Suermondt-Museum und Museumsverein Aachen, 25. Mai 1975-31. August 1975) Aachen 1975.

Kat. Aachen 2001: „Gott! Gott! Madame Fey, wat fangen die Mädchen nur an?“ Streiflichter auf eine Aachener Ordensgründerin und ihre Spiritualität. Clara Fey (1815-1894). Hrsg. vom Generalat der Schwestern vom armen Kinde Jesus, Sempelveld, Niederlande. Aachen 2001.

Kat. Amsterdam 1967: Rijksmuseum Amsterdam, Uit de schatkammer – the treasures I. In 2 Bänden. Amsterdam 1967.

Kat. Augsburg 1980: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Ausstellungskatalog in 2 Bänden. Augsburg 1980.

Kat. Baltimore 1979: Jewelry Catalogue, Walters Art Gallery, Baltimore 1979.

Kat. Baltimore 1985: Richard H. Randall, Jr., Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery, Baltimore 1985.

Zu **Baltimore** siehe auch Lesley 1968 (Melvin Gutman Collection).

Kat. Bargello 1986: Smalte e gioielli dal XV al XIX secolo. Hrsg. von Yvonne Hackenbroch für das Museo Nazionale del Bargello, Florenz 1986.

Kat. Berlin 1963: Katalog des Kunstgewerbemuseums Berlin, Band I. Ausgewählte Werke. Berlin 1963.

Kat. Berlin 1968: Klaus Pechstein, Bronzen und Plaketten vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Band III. Berlin 1968.

Kat. Berlin 1971: Klaus Pechstein, Goldschmiedewerke der Renaissance. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Band V. Berlin 1968.

Kat. Berlin 1985: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Kunstgewerbemuseum Berlin. Zur Eröffnung des neuen Gebäudes am Tiergarten. Berlin, 10. Mai 1985.

Kat. Berlin 1990: Das Lüneburger Ratssilber. Bestandskatalog XVI des Kunstgewerbemuseums. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1990.

Kat. Bielefeld 1986: Europäisches Kunsthandwerk, 1500 – 1800. Vermächtnis F.K.A./G.A.E. Huelsmann. Kunsthalle Bielefeld, 1986.

Kat. Braunschweig 1985: Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150-1650. Hrsg. von Conrad Meckseper. Landesausstellung Niedersachsen 1985, Braunschweigisches Landesmuseum, 24. August bis 24. November 1985. Braunschweig 1985.

Kat. Brüssel 1964: Catalogues des objets d'art religieux du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes: exposés à l'Hotel Liedekerke à Malines, Septembre 1864, Brüssel 1864 (Das Buch befindet sich in der National Art Library im Victoria and Albert Museum London und in der Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Paris.)

(Eine Auswahl von Ausstellungsstücken mit 57 Tafeln und Texten von William Henry James Weale erschien unter dem Titel: Instrumenta ecclesiastica: choix d'objets d'art religieux du moyen âge et de la renaissance exposés a Malines en Septembre 1864, Brüssel 1864.

Kat. Chicago 2000: Renaissance Jewelry in the Alsdorf Collection. The Art Institute of Chicago, Museum Studies, Volume 25, No. 2, Chicago 2000.

Kat. Christie's Geneva 1987 (Versteigerungskatalog): European Silver and Objects of Vertu. Geneva (Genf), Tuesday, May 12th, 1987.

Kat. Christie's London 1984 (Versteigerungskatalog): Important 19th century and earlier sculpture and works of Art. The Properties of The Lord Astor of Hever, Major Sir Rennie Maudslay (...), Mrs James de Rothschild. London, Tuesday 17th July 1984.

Kat. Christie's London 2000 (Versteigerungskatalog): The collection of The Late Baroness Batsheva de Rothschild. London, Thursday 14 December 2000.

Kat. Christie's New York 1979 (Versteigerungskatalog): Fine Continental, English and American Silver and Objects of Vertu, New York, March 28, 1979.

Kat. Dresden 1976: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.), Einführung in das Grüne Gewölbe. Dresden 1976 (2. verbesserte Auflage).

Kat. Düsseldorf 1880: Ausstellung der kunstgewerblichen Alterthümer in Düsseldorf 1880. Düsseldorf 1880.

Kat. Düsseldorf 1902: Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902. 1. Mai bis 20. Oktober. Düsseldorf (abgeschlossen am 1. August 1902) 1902.

(Das einzig vollständige Exemplar, d.h. einschließlich des Nachtrags und der von Vasters ausgestellten Stücke, findet sich in Deutschland in der Universität Jena, Kunstgeschichtliches Seminar, Signatur: KUN / WD 9600).

Zur Ausstellung Düsseldorf 1902 siehe auch: Renard 1902 und Schnütgen 1902.

Kat. Düsseldorf 1987: 2000 Jahre italienische Goldschmiedekunst. Die italienische Goldschmiedekunst macht Geschichte. Ausstellung im Düsseldorfer Stadtmuseum. Hrsg. v. Italienischen Institut für Außenhandel I.C.E. Düsseldorf/Rom. Koblenz 1987.

Kat. Essen 1976: Fälschung und Forschung. Ausstellung im und hrsg. v. Museum Folkwang Essen, Oktober 1976 – Januar 1977, und Skulpturengalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Januar – März 1977. Essen 1976.

Kat. Frankfurt 1964: Kleinodien. Ausstellung 29. Oktober bis 15. November 1964. Museum für Kunsthandwerk und die Gesellschaft der Edelsteinfreunde e. V. Frankfurt am Main, 1964.

Kat. Frankfurt 1987: Kerzenleuchter aus acht Jahrhunderten. Ausstellung 2. Dezember 1987 – 31. Januar 1988, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main 1987.

Kat. Frankfurt 1994: Die Rothschilds – Eine europäische Familie. Ausstellungskatalog der Ausstellung im Jüdischen Museum, Frankfurt am Main, 11. Oktober 1994 – 27. Februar 1995. Sigmaringen 1994.

Kat. Hannover 1904: Führer durch das Kestner-Museum. Herausgegeben von der Museumsverwaltung. Hannover (Buchdruckerei Friedrich Culemann), 1904. Darin zu Fälschungen: Anhang VII.

Kat. Hannover 1989: 100 Jahre Kestner-Museum Hannover 1889-1989. Hrsg. von Ulrich Gehrig. Kestner-Museum Hannover 1989.

Kat. Hannover 2001: geaECHTet. Fälschungen und Originale aus dem Kestner-Museum. Museums Kestnerarium 4, Kestner-Museum Hannover 2001.

Kat. Hildesheim 1993: Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Katalog der Ausstellung im Dom- und Diözesanmuseum; Roemer- und Pelizaeus-Museum. 2 Bände. Hrsg. von Michaels Brandt und Arne Eggebrecht. Hildesheim 1993.

Kat. Karlsruhe 1986: Die Renaissance im deutschen Südwesten. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Ausstellung im Heidelberger Schloß 21. Juni bis 19. Oktober 1986. In 2 Bänden.

Kat. Köln 1904: Versteigerungskatalog der Collection Bourgeois frères, Köln, Math. Lempertz, 1904.

Kat. Köln 1925: Katalog der Jahrtausendausstellung Köln 1925. Darin: Fritz Witte, Kirchliche Goldschmiedekunst.

Kat. Köln 1970: Herbst des Mittelalters, Spätgotik in Köln und am Niederrhein, Köln 1970.

Kat. Köln 1981: Email. Kunst, Handwerk, Industrie. Kölnisches Stadtmuseum, 2. Juni – 23. August 1981. Köln 1981.

Kat. Köln 1985: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle. Hrsg. von Anton Legner. In 3 Bänden. Köln, 1985.

Kat. Köln 1995: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler. Hrsg. von Hiltrud Kier und Frank Günter Zehnder. Katalog zur Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln (28. Oktober 1995 bis 28. Januar 1996), Köln 1995.

Kat. Krefeld 1852: Kommentar zu der mittelalterlichen Ausstellung zu Crefeld, worin niedergelegt

ist die Geschichte der Paramentik und der kirchlichen Gefäße vom 10.-16. Jahrhundert, chronologisch geordnet von Fr. Bock. Krefeld 1852.

Kat. Kugel 2000: J. Kugel, Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée, Paris 2000.

Kat. London 1980: Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance 1500-1630. London, Victoria and Albert Museum, 1980.

Kat. München 1981: Schatzkammer der Residenz München. Amtlicher Führer. Hrsg. v. der Museumsabteilung der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. München 1981.

Kat. München 1986: Sammlung Fritz Thyssen: Ausgewählte Meisterwerke. Ausstellungskatalog der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum, München, 18. Juli-2. November 1986. München 1986.

Kat. München 1989a: Pariser Schmuck. Vom Zweiten Kaiserreich zur Belle Epoque. Hrsg. vom Bayerischen Nationalmuseum. Katalog zur Ausstellung vom 1. Dezember 1989 bis zum 4. März 1990. München (Hirmer Verlag) 1989.

Kat. München 1989b: Modell und Ausführung in der Metallkunst. Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 15. Katalog zur Ausstellung vom 17. März bis 11. Juni 1989. München 1989.

Kat. München 2002: Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer. Hrsg. v. Renate Eikelmann. Ausstellungskatalog der Ausstellung vom 17. April bis 7. Juli 2002. München 2002.

Kat. New York 1983: Timothy B. Schroder, J. F. Hayward, The Art of the European Goldsmith. Silver from the Schroder Collection. Hrsg. v. The American Federation of Art. New York 1983.

Kat. New York 1984: The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1984.

Kat. Nürnberg 1985: Gerhard Bott (Hrsg.), Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiede 1500-1700. Katalog zur Ausstellung vom 28. Juni – 15. September 1985 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München (Klinkhardt & Bierbaum) 1985.

Kat. Nürnberg 1987: Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum und Berlin (Verlag Willmuth Arenhövel) 1987.

Kat. Salzburg 2002: Salzburger Bergkristall – die hochfürstliche Kristallmühle. Bearbeitet von Hemma Ebner. XXVII. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg. 8. Mai bis. 27. Oktober 2002. Salzburg 2002.

Kat. Schwäbisch Hall 1988: Leonhard Kern (1588-1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas. Hrsg. von Harald Siebenmorgen. Ausstellungskatalog des Hallisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall, Bd. 2. Sigmaringen (Thorbecke Verlag) 1988.

Kat. Schroder 1983: siehe Kat. New York 1983.

Kat. Sotheby's London 1937: Versteigerungskatalog, German, Dutch & Other Continental Silver And Silver-Gilt of the 15th, 16, 17th and 18th century. Mainly inherited from the late Baron Carl von Rothschild of Frankfurt: also collected by the Band Lionel de Rothschild, and by the First Lord and Lady Rothschild. Monday, the 26th of April, 1937.

Kat. Sotheby's London 1970: Versteigerungskatalog Sotheby's, Thirty Renaissance Jewels and Works of Art from the collection of the late Arturo Lopez-Willshaw. London, Tuesday, 13th October, 1970.

Kat. Sotheby's London 1988: Versteigerungskatalog Sotheby's, European Works of Art and Sculpture. London, Thursday 8th December and Friday 9th December 1988.

Kat. Sotheby's London 1997: Versteigerungskatalog Sotheby's, Historical Medals and Coins, London, 8 July 1997.

Kat. Sotheby's London 2003: Versteigerungskatalog Sotheby's, Treasures from the Rothschild Collection. Property from the late Nathaniel Mayer Victor, 3rd Lord Rothschild, London 12 December 2003.

Kat. Trier 1984: Schatzkunst Trier. Hrsg. vom Bischöflichen Generalvikariat Trier. Trier 1984.

Kat. Unna 1985: Schätze aus der Fremde. Deutsche und europäische Goldschmiedekunst in Rheinland und Westfalen. Ausstellung in der Ev. Stadtkirche Unna, 2. September – 6. Oktober 1985. Unna 1985.

Kat. Unna 1987: Kirchenschmuck und Tafelzier. Goldschmiedekunst des Historismus aus Rheinland und Westfalen. Ev. Stadtkirche Unna. 8. September - 11. Oktober 1987. Hrsg. Kreis Unna. (Konzeption von Ausstellung und Katalog Annette Fimpeler-Philipp M.A.).

Versteigerungskatalog Vasters, siehe Kat. Aachen 1909.

Kat. Wien/München 1996: Hermann Fillitz (Hrsg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Wien – München (Christian Brandstätter Verlag), 1996.

Kat. Zürich, Galerie Koller 1979: Versteigerungskatalog der Galerie Koller AG. The Ernest Brummer Collection. Medieval, Renaissance and Baroque Art. Vol. I. Grand Hotel Dolder, Zürich, 16th to 19th October 1979.

Literatur zum Historismus:

Hermann Beenken, Der Historismus in der Baukunst. In: Historische Zeitschrift, CLVII, 1938, S.27-68.

Hermann Beenken, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft. München 1944.

W. Braunfels, Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln, 1977, S. 267 ff.

Hans Gerhard Evers, Historismus. In: Ludwig Grote (Hrsg.), Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif. München (Prestel-Verlag), S.25-42.

Wolfgang Götz, Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 24, 1970, S.196-212.

Ludwig Grote (Hrsg.), Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif. München (Prestel-Verlag) 1965.

Karl-Heinz Klingenburg, Statt einer Einleitung: Nachdenken über Historismus. Zu Geschichte und Hintergrund der Erschließung. In: Karl-Heinz Klingenburg (Hrsg.), Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985, S. 7-29.

Friedrich Meinecke, Die Entstehung des Historismus, Vorbemerkung, München und Berlin, 1936.

Karl R. Popper, Das Elend des Historismus. München 1992.

Gunter Scholz, Historismus am Ende des 20. Jahrhunderts: eine internationale Diskussion. Berlin 1997.

Annette Wittkau, Historismus: zur Geschichte des Begriffs und des Problems. Göttingen 1994.

Personenregister

Normalschrift: Seitenzahlen
kursiv: Abbildungsnummern

Aldobrandini, Ippolito (Papst Clemens VIII.) 656
 André, Alfred (vgl. Sachregister: Gipsabguss) 5, 10, 30, 38, 40, 43-44, 49, 51, 52, 53, 57, 60, 65, 80, 88, 89, 92, 94, 95, 113, 114, 121-123, 125, 127, 128 (6, 7), 133-135 (7-10), 137-138 (3, 4), 140 (5), 141-143 (6-8), 147, 159 (6, 7), 161, 163, 164, 170-172, 175 (4), 187, 188-190 (6-9), 196, 219, 221, 230-231 (4), 232-233 (3), 240-241 (4-6), 250, 330 (Anm. 1), 367, 379, 389, 402, 441-442 (5), 532 (2), 574, 589, 591, 599, 600, 617, 623-624 (38), 626, 627, 629 (7b,7d,8b, 9), 638, 640 (7), 642-644 (3b, 4b)
 Androuet du Cerceau (Androuet-Ducerceau), Jacques 50
 Anzer, Johann Baptist, Bischof von Telepte, Schantung (China) 104, 108, 692-693, 696, 698, 701, 750, 751
 Arfe, Juan de 545
 August der Starke 660
 Augusta, Königin 83, 104, 743
 Backes, Georg Carl 9, 24, 324-325 (6)
 Bahlmann, Franz Arnold 19, 20
 Balcke, Melchior 368 (2)
 Bang, Hieronymus 84, 544
 Basten, E. 99
 Berch, Hubert van de 365
 Berckhausen, Hieronimus 431-432 (3b)
 Bernardi, Giovanni 649, 650
 Betzoldt (Pezold), Johann Jacob 73, 444 (2)
 Beumer 103
 Bibra, Lorenz von, Bischof von Würzburg 578
 Biliverti, Giacomo 382-383 (6)
 Birckenhultz, Paulus 49, 169
 Blumenthal, George 191 (3), 251
 Bock, Franz, Kanonikus 3, 4, 5, 8, 10, 21, 25, 26, 28, 29, 34-37, 42, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 669, 679, 696, 730, 735, 738, 743, 744
 Bode, Wilhelm von 103
 Bossard, J. 33
 Bouquet, David 235 (5)
 Brechtel, Hans Conraadt 89, 597 (13b)

Brems-Varain, Firma 108
 Bruckner, Klara 740
 Buontalenti, Bernardo 382-383 (6)
 Cammermeir, Simon 318 (6)
 Campagna, Girolamo 328 (5, Anm. 6)
 Cellini, Benvenuto 9, 24, 33, 61 (Anm. 6a), 324 (6)
 Clemens VIII., Papst 656
 Cock, Hieronymus 50, 180-181
 Collaert d. Ä., Hans 49, 50, 51, 55, 149-150 (7a, b, 8), 163 (6), 166-167 (4, 5), 177
 Creutzer, Anton 3, 12
 Culemann, Friedrich 35, 36, 738
 Danckerts, Lenert 61, 352 (4, 5)
 Delaune, Etienne 49, 182 (8), 185-187 (5, 8)
 Delvenne, Mathias (Mathieu, Mathäus Josephus) 29
 Deucher (Töucher, Teucher), Hans Conrad 86, 579 (9)
 Dierssen, Tönnnes 348 (3b, Anm. 4)
 Dieu, R. 57, 233
 Dinglinger
 - Georg Friedrich 403 (12)
 - Johannes Melchior 403 (12)
 Drentwett, Philipp Jakob I 375 (7), 447 (Anm. 1)
 Dürer, Albrecht 574, 849
 Durong, Anna 21
 Dutzenberger 103
 Eberhard III., Herzog von Württemberg 313
 Eberl, Ulrich 413 (15)
 Elchinger, Hans Conrad 57, 235
 Eleonore Dorothea von Anhalt-Dessau 212-214 (2-4)
 Endert, Adalbert, Bischof von Fulda 678
 Entwerfer AR 108, 768 (1)
 Entwerfer AS (?) 761-762
 Entwerfer JAC 108, 760 (1), 779 (1)
 Epfenhauser, Christopf 581
 Eßer, Anna Gertrud 19
 Esterhazy, Prinz N. 107
 Fareham, Lord Lee of 248
 Flindt d. J., Paul (Paulus II) 84, 544, 759 (2)
 Flötner, Peter 182

Floris, Cornelis 328
 Fontana, Annibale 518 (8), Anm. 2
 Ford, Henry II 266, 268 (7)
 Fossin et fils 33
 Fould, Louis 37, 553 (4)
 Fournier, Jean-Baptiste Fortuné de 80 Anm. 1), 532 (3), 598
 Franken, Michael 20
 Franks, Sir Augustus Wollestan 679
 Franz, Graf zu Stolberg-Wernigerode 745
 Franz Joseph I., Kaiser von Österreich 99, 749
 Franziska, Schwester vom armen Kinde Jesu 35
 Friedrich Wilhelm, König von Preußen 849
 Frey, Hans 574 (24)
 Froment-Meurice 27
 - Emile 50, 189 (5b)
 - François-Desiré 115, 116 (10), 189 (Anm. 1)
 Fulde, Joseph 670, 750
 Fürst, Paul 318 (Anm. 1)
 Galle, Philipp 50, 149, 150 (8)
 Gelb, Matthias I 73
 Gipfel, Gabriel 49, 51, 169 (4 und Anm. 3)
 Glätzle, Hans 435 (3, 4)
 Glaubich, Theophil 345-346 (2)
 Goltzius, Hendrick 840
 Gonzaga, Vincenzo I 8, 393 (3-5)
 Gormann, Hermann Joseph 20 (Anm. 4)
 Greiff, Hans 435 (3, 4)
 Gross, Cornelius 328 (Anm. 6)
 Gross, Philipp 637
 Grützner, Eduard 362 (4b)
 Haas, C. (Firma) 342
 Hagen, Curd 423
 Hamacher
 - Alfred 21 (Anm. 18)
 - Anna Catharina Josepha 7, 8, 21, 22
 - Johann Heinrich Christian 25 (Anm. 2)
 - Joseph 21
 - Theodor 21 (Anm. 18)
 - Willy 21 (Anm. 18)
 Hantias, Johannes 57
 Harders, Claus 346 (Anm. 3, 3)

- Hecker, Anna Christina Wilhelmmina 19, 20
 Hellner, Franz Xaver 30, 64, 103, 679, 770 (4), 771 (3)
 Henniges, Peter I 450 (2)
 Henry, Charles Léopold Élie 25, 109, 378 (4, Anm. 2)
 Hermeling, Gabriel 5, 103
 Hermkes, Albert 19 (Anm. 3)
 Herodes 100
 Hillebrandt, Friedrich 76
 Hoetzer, Stephan 641 (11)
 Holbein, Hans 116
 Holthusen 338 (2)
 Holzhalb, Hans Jacob I 363 (3), 364
 Hornick, Erasmus 49, 51, 54, 55, 106-107, 115, 158, 162 (4, 5), 166, 485-486 (6), 753, 755, 756-757 (2-3), 758, 759
 Hove, Hinrick van 372 (4)
- Interamnum, Valentin von, Bischof 685
- Jamnitzer
 - Christoph 76
 - Hans II 49, 50 (Anm. 11), 180-181 (6)
 - Wenzel 49, 60 (Anm. 4), 76, 85, 90, 92, 95, 159, 261, 262, 335 (15, 16), 347-348 (2), 351 (2), 485 (4), 494 (6), 580-582 (3, 4), 630
- Juvara, Sebastiano 307 (8, 9), 328 (4)
- Karl der Große 10, 98, 99, 100
 Karl V. 47, 51, 198-199 (1, 2-8), 201-203 (1, 3, 4-6), 204-207 (4, 5, 7, 8), 849
 Karl, Hans 321 (8)
 Keller, Hans 350 (3)
- Kern
 - Johann Georg 73
 - Leonhard 73, 444 (3)
- Kersten, Alban 22
 Ketteler, Emanuel von, Bischof von Mainz 696 (10), 741
 Koch, Hans Bernhard 425-426 (5, Anm. 3)
 Kortum, Johann Christian 25 (Anm. 2)
 Krafft d. Ä., Hans 849
 Kramer, Hermann 29
 Küsel, Philipp 73
- Laminit, Raimund 581 (5)
- Laurent, Jean Theodor, Bischof von Chersones 104, 698-700 (3), 737
 Lempertz 12
 Lencker, Elias 65, 349-350 (2), 362 (3a)
 Leo III, Papst 100
 Leoni, Leone, gen. Leone Aretino 49, 51, 199 (Anm. 2, 5, 6), 201-203 (3-6), 205 (5)
 Löwenstein
 - Gebrüder 5, 38 (Anm. 28), 42, 42 (Anm. 40), 72, 74, 114, 457
 - Lazare 7, 12, 778
 Londesborough, Lord (26), 41, 48
 Lotter, Abraham d.Ä. 413 (15)
- Margarethe von York 100
 Marks, Murray 7 (Anm. 4), 12, 13
 Marmé
 - August Ferdinand 25 (Anm. 2)
 - Johann Conrad 25 (Anm. 2)
- Mayer, Daniel 61, 313 (19)
 Mechenen, Israel van 423
 Medici, Maria de 641 (10)
 Meyer, Hans 348 (Anm. 4)
 Michel, Jeremias 369 (4)
 Mielich, Hans 88, 182, 205 (6), 299 (2), 592 (10)
 Mignot, Daniel 49, 51, 174-175 (2-4), 176 (3-4), 189
 Miseroni
 - Dionysio 80, 524-525 (10, 11)
 - Ferdinand Eusebius 302
 - Ottavio 75, 483, 611 (Anm. 1)
 - Werkstatt 61 (Anm. 3), 250, 393, 816 (3)
- Molckman, Matthias 430 (5)
 Monogrammist EVG 166 (5)
 Morel, Jean-Valentin 27, 41
- Nassau-Siegen, Johann Moritz von 431-432 (3b)
 Nauenheim, Anna Maria, siehe: Vasters
 Nautz, Catharina 21
 Niedermayer, Johann Joseph 357 (3)
 Nütten, Amalia 99, 739
- Offermann, Heinrich 22
 Olfers, Geheimrat von 103
- Pelldram, Leopold, Bischof von Trier 8, 104, 108, 679, 692, 694-696, 725, 738, 749, 750, 766, 767
- Pelzer
 - Maria 99, 740
 - Ludwig 99, 740
- Permoser, Balthasar 276, 315 (5), 403 (12)
 Peter II., Exkaiser von Brasilien
 Petzold, Hans 337 (5a), 369 (3), 654 (5)
 Pezold, Johann Jacob s. Betzoldt
 Pierpont Morgen, J. 7
 Philipp II. von Spanien 211 (2)
 Plate, Jakob 338 (2)
 Pollaiuolo, Antonio del 356
 Pompeo 203 (Anm. 3, 6)
 Preußen, Elisabeth von 99, 747
- Quippe, Bernhard 276
- Raffael (Santi, Raffaello) 449 (3)
 Ramon, Gabriel 147
 Ramsay, David 57, 230-231 (Anm. 4, 3)
 Rauscher, Wilhelm 5, 104, 108-109 (Anm. 10), 379, 678 (2, 3), 692-693 (2, 3), 696 (9, 10), 702 (3), 707 (2), 744, 768, 773 (2), 777-778 (2)
 Reusch, Johann Peter 21 (Anm. 17)
 Reutlingen, Hans von 8, 36, 99, 687, 720 (2), 738 (Nr. 16a)
 Ritgen, Hugo van 83, 104, 108, 743-744 (Nr. 33a)
 Riva, Hans Heinrich 64 (Anm. 11), 363 (4), 364
 Robinson, John Charles 34 (Anm. 9)
 Romano, Giulio 389, 449 (3)
 Rothscheid, Theodor Jeremias 29
 Rothschild (vgl. Sachregister: Sammlung)
 - Baron Adolphe de 96, 684 (Anm. 2)
 - Freiherr Anselm von 26, 40, 63
 - Baronesse Batsheva de 58, 64, 68, 69
 - Baron Ferdinand von 9
 - Freiherr Karl von (5), (8), (41), 42, 58, 65, 66, 72, 105
 - Baron Maurice de 96
- Rudolf II. 611 (Anm. 1)
 Rudolphi 27
 Ruel d. Ä., Jörg 328 (Anm. 6)
 Rühl, Georg 368 (2)
 Rutland, Duke of 26
 Saba, Königin von 85, 92

- Sachsen-Meiningen, Georg von 99, 748
 Salomon, Bernhard 182
 Salviati
 - Francesco **106-107** (auch Anm. 1), 389, **753-755**
 - Kreis (Schule von) **106-107**, 486, **753** (2), **754** (2), **755** (2), **758-759**
 Saracchi
 - Werkstatt 58, 62 (Anm. 7), 68, 75, 76, 283, 294-296 (6-8), 388 (Anm. 1), 418 (2), 459-460 (3), 464, 484-485 (3, 5), 518 (8)
 Schadow, Friedrich Wilhelm 21 (Anm. 18)
 Schaper, Hugo 194 (4)
 Schilling, Sebastian 362 (4a)
 Schmidt, Friedrich von 4, 9, 64 (Anm. 12), **104**, 108, 693, 702, 743, 746, 767, 777-778 (2)
 Schmidt, Nikolaus 60, 92, 630
 Schmitz, Joseph 29
 Schneider, Hugo 4, 8, 9, 103, 104, **107**, 108, 109, 549, 692, **695-696** (8), 702, 725, 741, 744, 749, **766**, (I-2), **767** (I), 772 (I), 777-778
 Schreiber, Georg 529
 Schreyer, Johannes 100
 Schwann, Leonhard 5
 Schwestern vom armen Kinde Jesu 35, 104, **698-699**
 Simons, Frank 20
 Solaria, Antonio 780 (2)
 Solis, Virgil **182**, 543
 Sonnenberg, Franz von 579
 Sophia, Kurfürstin 60
 Sophia von Österreich 749
 Spitzer, Frédéric (vgl. Sachregister: Sammlung) 4, 5, 7, 8, 9, 10, **26**, **34-38**, 39, 40, 41, 42, **43-44**, 45, 49, 53, 55, 57, 58, 66, 72, 84, 94, 99, 102, 103, 105, 109, 114, 120, 163, 172, 191, 195, 196-197, 200 (9), 214, 217, 337, 344, 373, 388, 448, 486, 547, 550, 553, 559, 574, 640, 646, 652, 666, 684, 748
 Statz, Vincenz 64 (Anm. 12), **104**, 108, **737**, **742-743** (Nr. 30)
 Strange, Edward 12
 Taverna, Giulio (Guiliano) 475
 Thyssen, Friedrich 99, 741
 Tizian (Tiziano Vecellio) 199 (Anm. 1)
 Utermarke, Dirich 840 (2)
 Val, Gaspard du 57, 237
 Vasters
 - Anna Maria 19
 - Anna Maria Josepha 21, 22, 29
 - Franz Joseph Hubert 22, 29
 - Gertrud 19, 20
 - Johannes Anton 19
 - Peter Franz Anton 19
 - Peter Reiner 19, 20, 21, 25, 30
 - Theresia Helena Josephina 22, 29
 - Wilhelm 30
 Vianen, Adam van 432 (4b)
 Vico, Enea 50
 Viethen, Heinrich Johann 7, 21, 25, 28, 101, 102
 Vincentino, Valerio Belli 96, 651 (2, Anm. 1))
 Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel 37 (Anm. 24), 38, 39 (Anm. 32), 83
 Vogeno, Martin 7, 98, **99-100**, 104, 679 (5), 729
 Vüllers, Bernardina 99
 Wangermann, Jacob 29
 Wechter, Georg 759
 Weininger, Salomon 115 (8)
 Wiëse, Louis 128 (Anm. 6 und 9)
 Wiethase
 - Heinrich Johann 9, 30, **64-65** (Anm. 12), 72, 83, 107, 108, 340-341 (I, 2a-e), 342-344 (I), 371, 379 (Anm. 5), 420-422 (2), 424, 439, 549, 551, 693, 702, 730, 777, 778
 Wilhelm I., Kaiser 98, 729, 734
 Wilhelm IV., Herzog von Sachsen-Weimar 212-214 (I, 3)
 Witte,
 - August I 7, 29, 35, 98, **99-100**, 551, 729, 730, 734-735, 749 (Anm. 75)
 - August II 29
 Wüsten 103
 Zeller, Jakob **86**, 578
 Zorer, Elias 362 (3b)
 Zullinger, Wolfgang 342 (2)
 Zumbroich, Wilhelmine 20

Sachregister

Normalschrift: Seitenzahlen
kursiv: Abbildungsnummern

Aldobrandini-Tazzen, siehe
Caesarenschalen
Altar-Kabinett: siehe
Kabinetttypen

Altarkreuz 108, **706, 707, 738**

Altarkruzifix 99, 102, 104, 108,
466, **703-705, 707, 749-750, 777-778**

Altarleuchter 105, **743-744**

Alt de Tiefenthal Nef 577

Andechs-Hausaltar 92, **625 (Anm. 6)**, 663

Anhänger 3, 7, 9, 10, 26, 39, 40, 41,
47-56, 57, 59, 70, 81, 101, 113-231,
287, 425, 426, 464, 467, 534, 572,
640, 654, 675, 776, 785-787, 813

Anhängertypen

- figürliche und dingliche
Anhänger 53-54, 113-143
- supportative Anhänger 54,
144-156
- architektonische Anhänger
54-55, 157-178
- Anhänger mit szenischen
Darstellungen 55-56, 179-
192, 195 (7)
- Anhänger mit Porträts
bzw. Büsten 56, 193-214
- Anhänger mit Bergkristall
und Verre églomisé 56, 214-
225, 231 (5)
- Gürtelanhänger 56, 224-226
- diverse Anhänger 56-227-
229

Anna Selbdritt **780**

Antependium 98

Armbänder und Armreifen 47,
791

Armillaarsphäre 96, 653

astronomisches Instrument 653-
654

Aufsatz 3, **85-87, 562-567**, 625-625
(40b)

Barockperle 53, 127-128 (Anm. 4),
129, 131, 155

Becher 3, 42, 59, 64, 65, **72**, 341,
344, **434-440**, 549, 573, 578, 812-813

Becken: siehe Präsentierplatten

Besteck 3, **82, 533-541**

Bischofsstab 8, 103, 104, 108, 549,
679, **692-696**, 702, 722, 725, **738, 741,**
750-751, 766, 778

Bischofsstatuette 103, **722-725**

Brosche **788-789**, 793

Brustkreuz 699, 701, **737, 751**

Brustkreuz Karls des Großen
99, **747 (Nr. 52)**

Buckelpokal (gebuckelter
Pokal) 336-346, 654

Büttenfrau 360-362

Büttenmann 361

Burghley Nef 577

Cabocho 51

Camaieu-Maleremail 176

Caesarenschalen 8, 71, **96**, 467,
656-658 (5, 6, 7b)

Chorlampe **738**

Chormantelschließe 8, 9, 36, 37,
38, 39, 99, **738-739, 748**

Corvinus-Pokal 7, 41, 65, **342-343**
(2), 435

Diamantenrosette 299

Diverses 3, **96-97, 651-666**

Doppelpokal 340-341, 344, 349 (3),
549

Doppelkopf **760, 779**

Doppelmaserkopf (Maserkopf)
760, **761**

Enseigne 26

Erzstufe 85

Fingerring 47, **789-790**

Flasche **755**

„Fürstenbergischen

Lehnensbecher“ 72, **436 (2)**

Fuß eines sakralen
Gegenstandes 687

Gabel 540 (3), **541**

Galionsfigur 86, 576

Geflügelfigur 365

Gipsabguss

- im Besitz von Kanonikus
Franz Bock 36 (Anm. 15)

- im Besitz von Reinhold
Vasters 12

- (und Metallabgüsse) aus
der Werkstatt des Alfred
André 5, 10, 38, 40, 49, 51, 114
(5), 122 (3), 121, 122 (3), 127,
135 (7-10), 137-138 (3, 4), 140
(5), 141-143 (6-8), 147, 159 (6,
7), 171 (4a-c), 175 (4), 188-190
(6-9), 196, 221 (3), 231 (4), 233
(3), 240-241 (4-6), 389, 441-442

(5), 574, 626, 629-630 (7a, 7b,
8b, 9), 640 (7), 642-644 (3b, 4b)

- als Vorlage für
Goldschmiede etc. 679, 770

Gnadenpfennig 56, 212-214

Große Hubertusschale (sog.):
siehe Hubertusschale

Gürtelanhänger 56, 224-225, 226

Handstein 85, **568-574**

Handwaffe 659-660

Hansakanne 73, 450-451 (1, 2)

Häufbecher 654

Hausaltar 60, 92, **94-95**, 96, 159,
348, 574, 625, **638-646**, 648, **649-650**,
663

Hausaltar von Herzog Albrecht
V. von Bayern 260, 413 (15, Anm.
11)

Heiliges Licht 737

Himmelsglobus 96, 653-654

Holbein-Georg 26, 51, 116 (12)

Horn: siehe Trinkhorn

Hostienbehälter: siehe Pyxis

Hubertusschale (sog. Große
Hubertusschale) 8, 41, 64, 68, 72,
341, 343, 371, 373, **420-424 (1-12)**,
433, 435, 549, 551, 772

Humpen 3, **73, 74, 441-451**

Humpentypen

- Bergkristall-Humpen und
Humpen mit
Elfenbeinmänteln 73, 441-
449
- Silberhumpen
(Hansakanne) 73, 450-451

Ingolstädter Ratssilber 72, 435 (3,
4)

Kabinett(-schrank) 3, 61, **92-93**,
159, 518, 574, **617-637**, 640

Kabinetttypen

- Altar-Kabinett **93**, 567, **617-
626**, 640
- Kleines Kabinett,
Schreibkabinett mit
Klappdeckel und
Schubladen **93**, 627-637

Kamee 204-206, 211

Kandelaber 318 (6)

Kanne 3, 4, 26, 40, 50, 52, 53, 58,
59, 60, **74-77**, 80, 109, 250, 260, 394,
398, 419, 443, **452-495**, 542, 561, 704,
754, 755, 758, 763, 818

Kanntentypen

- Bergkristall-Kannen 77,
452-483

- Silber-Kannen 77, 484-487
- Trinkkanne 77, 488-490
- Perlmutter-Kannen 77, 491-495
- Kantorstab 98, **697**, 730
- Kassette 3, 58, 70, 75, **90-91**, 602-616, 823-824
- Kelch 10, 99, 103, 104, **667-675**, 687, **737**, **740**, **741**, **743**, **749**, **751-752**
- Kette 7, 47
- Kokosnuss-Pokal 41, **66**, 70, 354, 355, 358-359, 489
- Krankenkreuz **738**
- Kredenz, siehe: Tazza
- Kreuz 104
- Kreuzanhänger 57, 102, 239 (5), **718**
- Kreuzigungsgruppe 95, **96**, 640, **661-663**
- Kreuzreliquiar 42, **747**
- Kreuzuhr 57, 238-239
- Krönungssäbel 660
- Krone Richard von Cornwallis 98, 100, 103, **729-730** (2, 3)
- Kruzifix 84, 104, 683, **703-705**, 745
- Kusstafel 3, **94-95**, 646, **647-650**
- Kwabornament 318

- Laffe 58, 536, 537, 538, 539, 540
- Landsknecht 86, 338, 339, 363
- Leuchter 3, 37, 38, 40, **83-84**, 104, 105, 108, **542-553**, 703-705, **737**, **738**, **741**, **744-745**
- Leuchtertypen
 - Bergkristall- und Hartstein-Leuchter 84, 542-546
 - Bronze-Leuchter 84, 547-548
 - Silber-Leuchter 84, 549-553
- Liturgisches Gerät 3, 4, 8, 9, 41, 42, **98-105**, **737-752**, **842-848**
- Löffel 58, 82, **536-541**
- Lüneburger Ratssilber
 - Deckelpokal (Buckelpokal) 338-339 (2, 3b)
 - Doppelpokal 346 (3)
 - Jagdpokal 348 (3b)
 - Schale mit den Kirchenvätern 68, 423 (13), 433
 - Schale mit Hirschjagd und Hirsch im Gehege 424 (14)
 - Statuette Maria mit Kind 722-723 (2)
 - Trinkhorn (Prunkhorn) 65, 114, 371-372 (4)
- Lunula 682, 683, 773, **742-847**
- Marktbrunnen von Lübeck **766** (1-2), 778
- Maureske(nornament) 50, 56, 57, 60, 64, 70, 75, 182-183, **195**, 230, 330-331, 389, 604, 776
- Medaille 51, 56, 199, 202, 212, 793, 849
- Merkelscher Tafelaufsatz 85, 318 (4), **580-582** (Anm. 1, 3, 4) „Merkur-Becher“ 88
- Messer 58, 82, **533-535**
- Messpollen 99, 100, 104, 108, **745-746**
- Messschelle **745**
- Mikroschnitzerei 215, 217
- Mitra 685
- Monstranz 8, 35, 103, 104, 105, 108, 109, 667-673, **680-683**, 687, **737**, **739**, **740-741**, **742**, **743**

- Nef 86, **575-579**

- Ölbehälter **688-691**, **751**
- Ölgefäß 10, **688-691**, **742-743**, **745**
- Ostensorium 766, 767, **772**
- Osterleuchter **750**

- Pala d'oro 98, 99, 100, 102, 730, **731-736** (17-18)
- Parfümbehälter 227-228
- Pastorkreuz 104, 108, 693, **698-702**
- Pause (Vorlagen) **780-782**
- Paxtafel des Hans von Reutlingen 8, 36, 99
- Paxtafel 94, 648
- Planetarium 96, 653
- Pokal 3, 4, 9, 40, 41, 52, **58-67**, 69, 70, 71, 75, 80, 93, 109, 159, 225 (Anm. 6), **248-380**, 382, 390, 394, 399, 425, 464, 475, 483, 488, 494, 518, 574, 579, 596, 597, 629, 630, 640, 685
- Pokaltypen
 - Bergkristall-Pokale und Hartsteinpokale 65-66, 248-335
 - Silber-Pokale 66, 336-348
 - Straußenei-Pokale und Kokosnuss-Pokale 66, 349-359
 - figürliche Pokale 66, 360-369
 - Trinkhörner 66, 370-376
 - Silberpokal mit Hartsteinkuppa 66, 377-380
- Pokal des Kronprinzen Christian von Dänemark 61, 282, 335 (14)
- Pommerscher Kunstschränk 93, 637 (15-16)
- Prager Hofwerkstatt 62, 75, 79, 260, 302, 502, 611
- Präsentierplatte (Becken) 3, 70, **78-79**, 90, 93, 493-495, **496-515**, 611, **763**, 818-819, 820-822
- Präsentierplattentypen
 - Bergkristall-Präsentierplatten 79, 493-511
 - Hartstein-Präsentierplatten 79, 512-515
- Pyxis 716 (3), 717

- Radziwill-Schale (Schale mit dem Wappen des Fürsten Radziwill) 61, 63, 69, 71, 260, **321** (8, 9b)
- Rauchfass **745**
- Reliquiar 58, 99, 100, 102, 560, 578, 664, **712-723**, 779
- Reliquienbüste 100
- Reliquienbüste Karls des Großen 10, 98, 100, 103, **729-730** (2-3)
- Reliquiengefäß 97
- Reliquienkreuz 99, 698-700, 718, **738**, **748**
- Reliquienmonstranz 99, **739-740**, **775-776**
- Reliquienostensorium 99, **747**
- Riechfläschchen 56, 226
- Rospigliosi Pokal 8, 9, 10, 62, 64, 307, 316 (7), **323-325** (4-6), 327

- Sakrales Objekt 3, 4, **98-105**, 667-767, **842-848**
- Sakralgerät 8, 34 (Anm. 10), 49, 717, **737-752**
- Salomonischer Tempel 85, 87, 92, 559, 562-567
- Salzfass (Salzgefäß) 24, 109, 324, 560, 588, 753, 754
- Sammlung und Nachlass (bzw. Collection und Bequest)
 - Alsdorf, Mr. und Mrs. W. 10, 115 (9), 117-120 (3,4,6), 130 (3), 196 (2)
 - Altman, Benjamin 258-260 (9a), 272 (4), 277 (Anm. 6), 314-315 (4), 324 (4), 385-386 (5), 388-389 (5), 467, 480-483 (9), 523-525 (8) 542-543
 - Ambras 296 (9b)
 - Astor of Hever, Lord 134, 145, 154 (7)

- Blumenthal, George und Florence 253 (Anm. 3)
 - Bourgeois frères 26, 92, 626 (41), 629-630, 850
 - Breede, Ulf 144
 - Brummer, Ernest 670 (9), 724-725 (2)
 - Culemann, Friedrich 35, 36, 738
 - Cumberland, Duke of 76
 - Esterhazy, Prinz N. 107, 754
 - Friedsam, Michael 703
 - Grassi 119
 - Gschwind 599-601 (11)
 - Gutman, Melvin 115, 118, 125 (5)
 - Huelsmann, Vermächtnis 135 (4), 298 (2)
 - Lafaulotte 227-228
 - Lehman, Robert 139 (3), 227 (2), 290-292 (3, 4), 391 (6), 467, 645-646 (2)
 - Linsky, Jack and Belle 8, 89, 92, 127 (7), 150 (11), 152-154 (5), 596 (12), 617-626 (38, 39, 40a)
 - Lipperheidische ~ (Kunstabibliothek, Berlin) 10, 730 (3)
 - Londesborough, Lord 26, 41, 42, 48, 138, 144-146 (5)
 - Lopez-Willshaw, Arturo 68, 109, 418-419 (4-5)
 - Medici 227
 - Montenuovo 214
 - Pierpont Morgan, J. 127 (4), 128, 201 (3), 441-442 (3), 453-454 (7), 460 (5), 499 (13), 655-656 (4)
 - Nivenheus 549-551
 - Perman (Pirman), Dr. 106, 107, 753 (2)
 - Ritter von Schönfeld, Johann Ferdinand 42, 58, 74, 456-458 (4)
 - Rossignol 230 (5)
 - Rothschild
 - Baron Adolphe de 96, 103, 647-648 (3), 651-652 (2), 655, 684-685 (3)
 - Freiherr Anselm von 26, 40, 63, 92, 152, 154 (Anm. 12), 266-268 (7), 297, 328, 362, 597, 617, 626
 - Baronesse Batsheva de 58, 64, 68, 69, 70, 80, 88, 255-257 (9), 330 (Anm. 1), 389-390 (7), 532 (2), 562-567 (12-15), 592, 593-598 (11)
 - Baron Ferdinand von (siehe Sammlung: Waddesdon Bequest)
 - Freiherr Karl von 5, 8, 41, 42, 58, 65, 66, 72, 76, 77, 85, 86, 92, 103, 105, 114 (6), 116, 121-123 (4), 128 (8), 129-130 (2), 150 (10), 215-217 (4), 223 (Anm. 3), 224-225 (5, 6), 253, 344 (3), 354-355 (2), 370, 373, 420-424 (11, 12), 434-435 (2, 5), 438 (6), 446-447, 458, 489-490 (3), 561, 578, 580 (Anm. 1), 630-631 (11, 12b), 680 (2)
 - Baron Maurice de 96, 655
 - Freiherr Max von (Goldschmidt-Rothschild) 200, 391-392, 435 (3), 712-714
 - Nathaniel Mayer Victor, 3. Lord Rothschild 114 (6), 130 (5), 225 (6)
 - Victor 372
 - Rutland, Duke of 76, 398, 464 (9)
 - Salting Bequest (V&A) 7, 82, 94, 158 (5), 533-535 (3), 643 (2)
 - Schroder, Baron 253, 381-383 (5, 7, 8), 409-413 (13), 657 (5)
 - Spitzer, Frédéric 9, 38, 40, 41, 42, 43-44, 47, 48, 57, 58, 71, 72, 73, 76, 77, 80, 82, 83, 84, 89, 94, 96, 102, 105, 117-120 (4), 121 (2), 123, 117, 118 (4), 133-135 (6), 139-140 (4), 141-142 (5), 144-145 (3), 148-149 (6), 152-154 (6, 7), 157-158, 170-172 (5), 173 (2), 191-192 (3), 193-195 (5), 196-197 (3), 212-214 (3), 215-217 (5, 6), 222 (2), 223 (2), 230-231 (3), 232-233 (2), 234-235 (4), 236-237 (3), 239 (5), 248-250 (8b), 258-260 (9b), 272-274 (4), 314, 336-337 (3, 5), 338-339 (4, 5), 341 (6), 358 (2, 3), 385-387 (5), 388, 409, 413, 427-430 (4), 431-432 (5, 6), 437-438 (2, 5), 448-449 (2), 450-451, 467, 480-483, 484-486 (7), 489 (Anm. 4), 491-492 (2), 523-525 (9), 533-535, 537, 541 (2), 542-543 (2, 3), 545-546 (2), 547-548 (2, 3), 550 (3, 4), 599-601 (7, 8a), 638-641 (9), 645-646, 649-650 (2), 654 (2), 655, 656-657 (6, 7c), 661-663 (4), 664 (2), 684 (Anm. 2), 703-705 (3, 4), 708-711, 715-716 (2), 717 (2), 719, 724-725 (2), 739-740 (Nr. 17c), 748 (Nr. 53), 772 (2), 775-776 (4)
 - Thyssen, Fritz 365-367 (2, 4), 368
 - Thyssen-Bornemisza 143 (9), 199, 200 (8), 224-224 (2)
 - Untermeyer, Irwin 393 (3-5)
 - Vasters, Reinhold 35, 68-69, 73, 83, 102, 169, 203, 291-292 (5), 385-387 (3-4, Anm. 1), 441-442 (4), 650, 657, 712-714, 717, 743-744, 850
 - Vogel 214
 - Waddesdon Bequest, Nachlass des Baron Ferdinand von Rothschild (British Museum, London) 9, 45, 62, 68, 82, 89, 115 (9), 159 (6, 7), 293-294 (5), 315-316 (6), 322-323 (2b), 326-328 (2, 3), 362 (3a, 3b), 366, 369, 431-432 (3b), 537, 540 (3), 596-597 (13), 816 (3)
 - Widener 128 (6), 137-138 (2)
- Saucière 756
- Saxon Miner Chalcedony standing-cup, sog. 315 (6), 322-323 (2b)
- Schablonentechnik 47-48, 140
- Schale 3, 4, 58, 59, 64, 68-71, 109, 225 (Anm. 6), 253, 280, 284, 290-292, 330 (Anm. 1), 381-433, 464, 804-805, 809, 816, 838
- Schale mit dem Wappen der Fürsten Radziwill, siehe: Radziwill-Schale
- Schalentypen
- Bergkristall-Schalen, Milchglas-Schalen und Hartsteinschalen 71, 381-419
 - Silber-Schalen 71, 420-433
- Schatz der Kathedrale Nuestra Señora del Pilar, Saragossa 145 (4a, b), 146
- Scheibenmonstranz 41, 103, 105, 108, 680, 745, 773-774
- Schichtaufbau 45, 56, 194, 196, 198, 201
- Schlüsselfelder Schiff 86, 577-578 (8)
- Schmuck 788-792
- Schmuckkassette (Schmuckkasten) der Kurfürstin Sophia 60, 92, 95, 159, 261 (10a, Anm. 5), 518, 630 (10)
- Siegelstempel 89, 596 (12)
- Sockel 655, 719-725, 746

- Sonnenmonstranz 103, **681-683**, 704
 South Kensington Museum 10, 37, 118, 145
 Staatswappen 26
 Standkreuzfassung 99, **747**
 Statuette 96, 99, 655, 719-725, 776
 Statuettenreliquiar 99, 103, **719-723**, 730, **746**
 Staurothek 102, 710 (10), **712-714**
 Straußeneipokal 65, **66**, 70, 349-357, 489
- Tabernakel 3, **94-95**, 96, **638-641**, 760, **779**
 Tafelaufsatz 3, 70, **85-87**, 101, 318, **568-583**, 567
 Tafelaufsatz- Tafelgerät- und Aufsatztypen
 - Tischdekoration 86, 554-561, 575-583
 - Tafelgerät in Form eines Schiffes auf Rädern und Nef 86-87, 554-561, 575-579
 - Tafelaufsatz als Kabinettstück 87, 562-574
 Tafelgerät 3, 34, 74, 78, 80, 81, **85-87**, 275, 325, 348, 453, 464, 466, 518, **554-561**, **753**
 Taschenuhren 3, 10, **57**, 89, 230-247, 601, 794-795
 Taufgarnitur **688-691**, 728
 Taufkanne **688-691**, **751**
 Taufschale (Taufbecken) **688-691**, **726-728**, **751**
 Tazza (Kredenz) 41, 71, 96, 280, 318 (5), 429-430 (5), 431-432, 433, 656, 657
 Teller **764-765**
 Tischbrunnen 574 (24)
 Tischuhr 3, 57, 69, 80, **88-89**, 242, 543, 654
 Tragaltar 102, **708-711**, 713
 Trinkhorn 8, 41, 65, **66**, 99, 102, 344, **370-376**, 435, 578, 697
 Trinkkanne 77, 450, **488-490**
 „Tudor Salt Clock“ 88, 588 (**16**, **17a**)
 Turmmonstranz 108
 Turmmonstranz von Anholt **771** (2)
 Turmziborium 678, 696, 766, **767-768**
- Ursula-Reliquiar 99, **741-742** (*Nr.* 23)
- Vase 3, 48, 75, **80-81**, 275, 348, 466, 476, 484, 512-515, **516-532**, 534, 558 (Anm. 2), 559 (Anm. 4), 561, 616, **759**
 Vasentypen
 - Bergkristall-Vasen 81, 516-526
 - Bernstein-Vasen 81, 527-531
 - Vase in emailliertem Gold 81, 532
 Verre églomisé 10, **56** (Anm. 33), 94, 215, 217, 219-220 (2), 222 (2), 223 (2, 3), 230-231 (5), 645, 646
 Versehgefäß **742-743**
 Vorlage 3, 4, 693, **753-782**, **832-841**
 Vortragekreuz (Vorsatzkreuz) 104, 699-700, **744**
- Wartburg-Leuchter 83, 104, 105, **743-744** (*Nr.* 33a)
 Weihrauchgefäß 686
 Weihrauchschiffchen 103, 578, 656, **684-685**, **745**
 Weihwedel **738**, **745**
- Ziborienmonstranz 687
 Ziborium 104, 109, **676-679**, 687, **737**, **745**, 767-768
 Ziborium von Rees 109, **769-770** (2)
 Zierobelisk **97**, **664-666**

Register der Katalognummern in alphabetischer Reihenfolge

Normalschrift: Seitenzahlen
kursiv: Abbildungsnummern

Anhänger

A1 26, 42, 49, 51, 52, 53, **113-116**, 171, 425 (Anm. 2), 426
A2 48, 49, 53, 114, **117-120**, 372, 654
A3 53, 138, **121-123**
A4 9, 48, 53, 85, **124-125**, 572, 608
A5 7, 8, 53, 125, **126-128**, 464
A6 53, **129-130**
A7 52, 53, 54, **131-132**
A8 7, 10, 30, 49, 51, 53, **133-136**, 163, 171
A9 7, 10, 30, 49, 51, 53, **133-136**, 163, 171, 187
A10 26, 41, 47, 49, 52, 53, 101, 130, **137-138**, 155, 534, 722
A11 47, 49, 53, **139-140**, 155, 534, 722
A12 47, 49, 53, **141-143**, 155, 171, 534, 722
A13 7, 9, 40, 41, 48, 49, 54, 123, 134 (Anm. 7), **144-147**
A14 7, 8, 49, 50, 54, **148-150**, 787
A15 7, 8, 41, 49, 54, 59, 132, **152-154**, 155, 787
A16 54, 132, **155-156**
A17 7, 9, 11, 39, 49, 54, 55, 64, **157-160**, 174, 640
A18 49, 50, 53, 54, 134, 149 (Anm. 9), **161-164**, 166, 173, 174, 187
A19 49, 54, 55, 163, 170, 172, 173, 174
A20 49, 51, 54, 55, **168-169**, 174, 176
A21 8, 10, 49, 52, 54, 55, 163, 167, **170-172**, 173, 174
A22 54, 55, **173**, 174
A23 49, 51, 54, 173, **174-175**, 177
A24 49, 52, 54, 55, 174, **176-178**, 189
A25 49, 50, 54, 55, 59, 174, **179-183**, 187, 195, 287, 840 (Anm. 4)
A26 7, 8, 49, 50, 53, 55, 134, 163, 174, **184-187**, 195
A27 49, 50, 55, 174, **188-190**, 195
A28 8, 9, 55, 96, 174, **191-192**
A29 47, 49, 50, 56, 174, **193-195**, 197
A30 10, 47, 56, 174, 194, **196-197**
A31 47, 49, 51, 52, 56, 70, 174, 194, 197, **198-200**, 201, 202, 205

A32 47, 49, 51, 52, 56, 70, 174, 194, 197, **201-203**, 211
A33a 47, 49, 50, 51, 69, 70, **204-207**, 209, 211, 682
A33b 47, 52, 56, 206, 682
A34 52, 56, **211**
A35 49, 56, **212-214**
A36 47, 49, 50, 56, **215-218**, 220
A37 47, 50, 56, **215-218**, 220
A38 8, 49, 56, **219-221**, 813
A39 56, 220, **222**, 223, 231
A40 49, 52, 56, 220, **223**
A41 49, 56, **224-225**
A42 56, **226**
A43 8, 49, 56, **227-228**
A44 56, **229**
A45 10, 47, 49, 50, 56, 57, 220, **230-231**

Becher

B1 42, 59, 72, 344, 373, 424, **434-435**, 436, 813
B2 59, 72, **436**
B3 72, **437-438**
B4 64 (Anm. 14), 65, 72, 341 (5), 343, 379 (Anm. 5), **439-440**, 549, 730, 778

Besteck

BS1 7, 58, 82, **533-535**
BS 2 9, 82, **536-538**
BS 3 58, 82, **539-540**
BS 4 58, 82, 341 (5), **541**

Diverses

D1 8, 96, **651-652**
D2 96, 120, **653-654**
D3 8, 71, 96, 467, **655-658**, 776
D4 96, **659-660**
D5 8, 96, 640 (8b), **661-663**, 785
D6 97, **664**, 666
D7 71, 97, 664, **665-667**

Hausaltäre, Tabernakel bzw. Kusstafeln

H1 8, 49, 60, 94, 95, 96, 159, 261 (10d, f), 262, 348, 638-641, 663
H2 8, 49, 94, 95, 642-644
H3 8, 49, 94, 95, 645-646, 650
H4 94, 95, 647-648
H5 94, 95, 646

Humpen

HP1 8, 49, 68, 74, 386, **441-442**

HP2 71, 73, 74, **443-444**, 448, 534, 691
HP3 73, 74, 443, **445**, 448, 534, 691
HP4 73, 74, 445 (Anm. 1), **446-447**, 448, 534, 691
HP5 73, 74, 445 (Anm. 1), **448-449**, 691
HP6 73, **450-451**

Kabinette

K1 49, 70, 92, 93, 413 (Anm. 11), 567, **617-626**, 628, 663
K2 49, 61, 92, 93, 159, 261 (10e), 262, 518, **627-631**, 640
K3 92, 93, **632-637**

Kannen

KA1 8, 52, 53, 70, 74, 77, **452-455**
KA2 42, 58, 70, 74, 77, 453, **456-458**
KA3 74, 77, 453, **459-461**
KA4 26, 52, 68, 69, 76, 77, 389, 398, **462-464**
KA5 8, 74, 77, 80, 86, 419, 442, 443, 453, **465-467**, 468-469, 470, 487, 526, 656, 704, 776, 800
KA6 58, 70, 74, 77, 419 (6), 443, 467, **468-469**, 470, 487
KA7 74, 77, 443, 467, **470-471**, 487, 561
KA8 77, 394, **472-473**
KA9 62, 74, 75, 77, 80, **474-476**, 478, 517, 542, 611
KA10 75, 77, **477-479**, 542
KA11 8, 40, 59, 62, 75, 76, 77, 261, **480-483**
KA12 40, 62, 74, 76, 77, 105, 450, 489, 755
KA13 74, 77, 81, 453, 466, **487**, 526
KA14 77, 364, 450, **488-490**
KA15 40, 66, 76, 77, 105, **491-492**
KA16a, b 59, 66, 77, **493-495**

Kassetten

KAS1 90, **602-603**, 605, 607, 616
KAS2 90, **604-606**, 607, 616
KAS3 90, **607-609**, 824
KAS4 75, 90, 475 (4b), **610-611**
KAS5 90, 91, **612-614**
KAS6 90, **615-616**

Leuchter

L1 8, 83, 84, **542-543**, 597
L2 83, 84, **544**
L3 69, 83, 84, **545-546**
L4 40, 83, 84, **547-548**
L5 83, 84, 341 (4), 343, **459-551**, 778
L6 40, 83, 84, **552-553**

Liste des liturgischen Gerätes

LG, Nr. 1 104, 108, 737
LG, Nr. 2 737
LG, Nr. 3 34 (Anm. 10), 737
LG, Nr. 4 34 (Anm. 10), 737
LG, Nr. 5 34 (Anm. 10), 737
LG, Nr. 6 34 (Anm. 10), 737
LG, Nr. 7 34 (Anm. 10), 737
LG, Nr. 8 34 (Anm. 10), 108, 738
LG, Nr. 9 34 (Anm. 10), 738
LG, Nr. 10 34 (Anm. 10), 738
LG, Nr. 11 34 (Anm. 10), 738
LG, Nr. 12 34 (Anm. 10), 738
LG, Nr. 13 34 (Anm. 10), 738
LG, Nr. 14 34 (Anm. 10), 738
LG, Nr. 15 738
LG, Nr. 16a 8, 36, 99, 738
LG, Nr. 16b 8, 36, 738-739, 752
LG, Nr. 16c 36 (Anm. 21), 105, 739, 752
LG, Nr. 16d 105, 739
LG, Nr. 17a 8, 99, 105, 739
LG, Nr. 17b 8, 739, 752
LG, Nr. 17c 8, 739-740, 752
LG, Nr. 17d 8, 739-740, 752
LG, Nr. 18 99, 738, 740
LG, Nr. 19 104, 740-741
LG, Nr. 20 8, 741
LG, Nr. 21 8, 738, 741
LG, Nr. 22a 104, 741
LG, Nr. 23 99, 104, 741-742
LG, Nr. 24 83, 742
LG, Nr. 25-29 742
LG, Nr. 30 104, 108, 742-743
LG, Nr. 31 742, 743
LG, Nr. 32 742, 743
LG, Nr. 33a 83, 108, 742, 743-744, 750
LG, Nr. 33b 68, 83, 104, 743-744, 752
LG, Nr. 34 107, 742-744
LG, Nr. 35 83, 744-745
LG, Nr. 36 745
LG, Nr. 37 745
LG, Nr. 38 83, 745
LG, Nr. 39 744, 745
LG, Nr. 40 745
LG, Nr. 41 745
LG, Nr. 42-43 745
LG, Nr. 44 104, 745
LG, Nr. 45-46 745
LG, Nr. 47 745
LG, Nr. 48a 99, 104, 108, 745-746
LG, Nr. 48b 104, 108, 746

LG, Nr. 49 99, 746
LG, Nr. 50 99, 747
LG, Nr. 51 42, 747
LG, Nr. 52 99, 747
LG, Nr. 53 8, 99, 748
LG, Nr. 54 99, 748
LG, Nr. 55 99, 748
LG, Nr. 56 99, 749
LG, Nr. 57 99, 104, 744, 745, 749-750
LG, Nr. 58 83, 750
LG, Nr. 59 750-751
LG, Nr. 60 751
LG, Nr. 61 751
LG, Nr. 62 751
LG, Nr. 63 751
LG, Nr. 64 751
LG, Nr. 65 751
LG, Nr. 66 751-752
LG, Nr. 67 752

Pokale

P1 7, 59, 62, 63, 65, 248-250
P2 8, 58, 59, 62, 63, 65, 70, 251-254, 417
P3 58, 59, 60, 62, 63, 65, 69, 255-257, 270, 330 (Anm. 1)
P4 8, 60, 61, 62, 63, 65 (Anm. 14), 69, 71, 75, 159, 258-262, 263, 315, 348, 518, 630, 640, 810
P5 8, 62, 65, 260, 262, 263
P6 62, 65, 264
P7 59, 62, 63, 65, 69, 70, 257 (Anm. 3), 266-269, 808
P8 59, 62, 65, 270, 271 (Anm. 1), 272, 281
P9 62, 65, 271
P10 8, 49, 58, 60, 62, 65, 270, 271 (Anm. 1), 272-274, 276, 330 (Anm. 1)
P11 59, 61, 62, 65, 70, 109, 270, 271, 272, 275-277, 281, 303, 314, 838
P12 52, 62, 64, 65, 277, 278-281, 289, 316, 322, 323 (2c, d), 382
P13 60, 61, 65, 70, 109, 282, 303, 800, 829
P14 62, 65, 283-284
P15 59, 62, 65, 265 (Anm. 1), 285-287, 289
P16 62, 65, 66, 265 (Anm. 1), 288-289
P17 8, 60, 62, 65, 68, 290-292, 330 (Anm. 1), 386, 394
P18 7, 9, 40, 60, 61, 62, 65, 75, 92, 253, 293-297, 483
P19 65, 298-299
P20 62, 65, 66, 273, 300-302, 803

P21 60, 61, 65, 70, 109, 275, 282, 303
P22 60, 62, 65, 304
P23 59, 60, 65, 66, 305-308, 327, 351, 425
P24 52, 61, 62, 65, 66, 309-313, 629
P25 8, 9, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 82, 277, 314-316, 317, 235, 323 (3a), 325
P26 59, 62, 64, 65, 71, 316, 317-318, 325, 335, 399
P27 59, 61, 65, 66, 69, 71, 260, 319-321, 390, 464
P28 8, 9, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 280, 307, 315, 316, 322-325, 326, 327, 382, 494
P29 9, 41, 61, 62, 65, 66, 69, 80, 85, 105, 307, 316, 322, 323 (3b), 324, 325, 326-328, 334, 518, 579, 685
P30 50, 58, 60, 66, 75, 256, 273, 329-331, 475
P31 59, 60, 61, 66, 328, 332-335
P32 66, 70, 426
P33 60, 65, 66, 69, 338-339
P34 30, 61, 64, 66, 107, 340-341, 343, 344, 371, 379 (Anm. 5), 421, 422, 439, 549, 730, 778
P35 7, 8, 41, 59, 64 (u. Anm. 14), 65, 66, 342-344, 379 (Anm. 5), 424, 435, 549, 730, 778
P36 66
P37 66, 347-348, 529, 800
P38 70, 349-350
P39 61, 65, 66, 70, 351-352, 489
P40 59, 66, 70, 353
P41 59, 66, 70, 354-355
P42 66, 356-357
P43 41, 66, 70, 358, 359
P44 66, 70, 359
P45 66, 360-362
P46 66, 363-364
P47 10, 41, 66, 365-367, 368
P48 66, 344, 368-369
P49 8, 41, 59, 60, 65, 66, 86, 114, 344, 370-373, 424, 435, 578
P50 60, 65, 66, 71, 98, 376, 697 (3)
P51 60, 65, 66, 67, 71, 377-380
P52 25, 60, 65, 67, 71, 109, 343, 684 (Anm. 1), 730

Präsentierplatten

PP1 8, 78, 79, 460, 496-500
PP2 78, 79, 90, 501-503, 514, 611
PP3 78, 79, 504-506
PP4 78, 79, 500, 507-511
PP5a,b 70, 78, 79, 81, 502, 512-515

Schalen

S1 8, 62, 69, 70, 71, 253, 358, **381-383**, 405, 417 (9), 609, 835
S2 70, 71, **384**
S3 8, 68, 71, **385-387**
S4 8, 58, 68, 71, **385-387, 394**
S5 8, 60, 64, 68, 69, 71, 330 (Anm. 1), **388-390**, 392, 464
S6 8, 62, 68, 71, 390, **391-392**
S7 8, 71, **393-394**, 810
S8 62, 70, 71, 273, 280, 284, **395-396**, 414
S9 58, 71, **397-399**, 403, 464 (8)
S10 68, 69, 71, 384, 399, **400-403**
S11 69, 71, **404-405**
S12 59, 71, **406-408**, 810
S13 7, 8, 69, 70, 71, **409-413**, 417
S14 68, 70, 71, 395, **414**
S15 69, 70, 71, 253, 280, 358, **415-417**
S16 67, 68, 71, 108, **418-419**, 466
S17 8, 30, 41, 59, 60, 64, 68, 71, 72, 107, 341 (3), 343, 344, 371, 373, **420-424**, 433, 435, 439, 549, 551, 772, 778
S18 68, 71, 306, **425-426**
S19 68, 71, **427-430**
S20 68, 71, **427-430**
S21 41, 68, 71, 105, **431-432**, 657 (7a)
S22 68, 71, **433**

Sakrale Objekte und liturgische Geräte

SO1a 103, 673, **667-670**, 743
SO1b 103, 670, **671-673**, 710 (8), 743
SO2a 674-674, **751**
SO2b 10, 103, **674-674**, **751**
SO3 **676-677**
SO4 104, **678-679**
SO5 41, 103, 105, **680**
SO6 **681-683**, 704
SO7 9, 103, **684-685**
SO8 **686**
SO9 675, **687**
SO10a-d 10, **688-691**, 728, **751**
SO11 8, 83, 104, 108, **692-693**, 696, 750
SO12 8, 104, 108, 548, 549, **694-696**, 741, 749, 750,
SO13 98, 102, **697**, 730, **738**, 766, 767, 778
SO14 8, 64 (Anm. 14), 104, 656, **698-700**, **737**, 778
SO15 104, 108, 692, 698, **701-702**, **751**

SO16 8, 84, 102, 466-467 (4a), 683, **703-705**, 778
SO17 **706**
SO18 104, 108, **707**
SO19 9, 102, **708-711**, 713
SO20 68, 102, 710 (10), **712-714**
SO21 102, **715-716**, 717
SO22 102, 105, 716, **717**
SO23 9, 68, 102, **718**
SO24 103, **719**, 722, 724
SO25 98, 99, **720-721**, 722, 724, 730
SO26 103, **722-723**, 724, **726-728**
SO27 103, 722, **724-725**
SO28 691, **726-728**
SO29 10, 34 (Anm. 10), 98, 379 (Anm. 5), **729-730**
SO30 34 (Anm. 10), 35, 98, 102, 730, **731-736**

Taschenuhren

T1 10, 47, 49, 50, 56, 57, 220, **230-231**, 237
T2 57, **232-233**, 237, 244
T3 57, **234-235**, 237, 244, 246
T4 57, **236-237**
T5 57, **238-239**
T6 49, 57, 89, **240-242**, 245, 600-601 (8b)
T7 57, **243-244**, 245
T8 **245-246**
T9 57, 247

Tafelgeräte, Tafelaufsätze, Aufsätze

TA1 40, 59, 70, 74, 80, 81, 85, 86, 275, 327, 348, 372, 464, 466, 518 (7b), **554-561**, 565
TA2 85, 87, 92, 275, 302, 526, 554 (Anm. 1), 559, **562-567**, 574 (25b), 625-626 (40b)
TA3 85, 87, 567, **568-574**
TA4 70, 85, 86, 101, 372, **575-579**, 582
TA5 59, 85, 86, 318, 325, **580-582**
TA6 78, 85, 86, **583**

Tischuhren

U1 88, **584-588**, 837
U2 49, 65 (Anm. 14), 88, 89, **589-592**
U3 69, 80, 88, 89, 543 (4), 592, **593-598**, 654
U4 49, 57, 89, 242, **599-601**

Vasen

V1 49, 75, 80, 81, 275, 327, 348, 405, 470 (Anm. 2), 476, **516-518**, 520, 522, 558 (Anm. 3), 559 (Anm. 4)

V2 80, 81, 470 (Anm. 2), **519-520**, 522
V3 80, 81, 394, 466 (Anm. 4), **521-522**
V4 8, 80, 81, **523-526**
V5 80, 81, 466, **526**, 561
V6 48, 58, 80, 81, 348 (3c), **527-529**, 531, 534, 616
V7 58, 80, 81, 394, **530-531**, 616, 665-666
V8 49, 80, 81, **532**, 598

Vorlagen

VOR1 106-107, **753**, 754
VOR2 106-107, 486, 753, **754**, 755
VOR3 106-107, 753, **755**, 756
VOR4 106-107, 753, **756-757**
VOR5 106-107, 753, **758**, 759
VOR6 106-107, 758, **759**
VOR7 108, **760**, 762, 779
VOR8 108, 760, **761-762**
VOR9a, b **763**
VOR10-12 24, **764-765**
VOR13 107, **766**, 767, 778
VOR14 108, 696, 766, **767**, 778
VOR15 108, **768**, 773, 774
VOR16 107, 109, 678, **769-770**
VOR17 107, **771**
VOR18 108, 109, 766, **772**
VOR19 108, **773-774**
VOR20 58, 67, 109, **775-776**
VOR21 108, 773, 774, **777-778**
VOR22 108, 760, **779**
VOR23 107, **780**, 782
VOR24 107, **781-782**

Register des Anhangs

Normalschrift: Seitenzahlen
kursiv: Abbildungsnummern

Anhang 1 47

- **1** 614 (4), 785
- **2a** 614 (5), 785
- **2b** 467 (5a), 614 (6), 785
- **3** 187, 776, 785
- **4** 786
- **5** 786
- **6a, b** 786837
- **7** 786-787
- **8** 787
- **9** 787

Anhang 2 47

- **1a, b** 788, 793
- **2** 788
- **3** 788-789
- **4** 789
- **5** 789
- **6** 789-790
- **7** 790
- **8** 790
- **9** 790
- **10a, b** 791
- **11** 791
- **12** 791-792
- **13** 792
- **Ergänzung 1a, b** 793

Anhang 3

- **1** 794
- **2** 794
- **3** 794
- **4** 794, 795
- **5** 794
- **Ergänzung 4** 795

Anhang 4

- **1a** 606 (8), 796
- **1b** 606 (9), 796
- **2** 796
- **3** 797
- **4a** 797
- **4b** 797
- **4c** 156 (3), 797
- **4d** 171 (3), 797-798
- **4e** 798
- **5** 798
- **6** 798

Anhang 5 58

- **1** 799
- **2** 799
- **3** 799
- **4** 58, 442, 799-800
- **5** 800
- **6** 800
- **7** 282 (5), 800
- **8** 348 (4), 405 (6), 800
- **9a, b** 800-801
- **10** 801
- **11** 60, 801
- **12** 801
- **13** 614 (11), 801-802
- **14** 802
- **Ergänzung**
- **1. Gefäß** 803
- **2. Gefäß** 803
- **3. Gefäß** 40, 799, 804-804
- **4. Gefäß** 57 806-808, 810
- **5. Gefäß** 57, 808, 809-810
- **6. Gefäß** 811
- **7. Gefäß** 812-813
- **8. Gefäß** 814
- **9. Gefäß** 815
- **10. Gefäß** 816, 826
- **11. Gefäß** 817
- **12. Gefäß** 818-819
- **13. Objekt** 60, 419, 820-822
- **14. Objekt** 609 (5-11), 823-824
- **15. Objekt** 825

Anhang 6 60

- **1** 816 (4) 826
- **2** 826
- **3a-c** 826
- **4a** 614 (7) 826
- **4b** 614 (8) 826
- **5** 827
- **6a-e** 827-828
- **7** 828

Anhang 7

- **1a, b** 829
- **2** 829
- **3a, b** 829
- **4a** 282 (3), 829
- **4b** 282 (4), 829
- **5a-d** 830
- **6** 614 (12) 830
- **7** 614 (10) 831
- **8** 831
- **9** 614 (9) 831
- **10** 831

- **11a, b** 831**Anhang 8**

- **1a-d** 832
- **2a-d** 832-833
- **3a, b** 833-834
- **4a, b** 834
- **5a, b** 834-835
- **6a-e** 835-836
- **7** 836
- **8a** 836, 838, 840
- **8b** 837
- **8c** 588, 837
- **9** 837
- **10a** 837, 841
- **10b** 838, 840 (Anm. 4), 841
- **10c** 838, 841
- **11** 838
- **12** 271, 276, 838
- **13** 691, 839
- **Ergänzung**
- **8a** 840
- **10c** 841

Anhang 9 773

- **1a, b** 842
- **2a-c** 842-843
- **3** 843
- **4a, b** 843-844
- **5a-c** 844-845
- **6a, b** 844, 845
- **7a, b** 844, 845-846
- **8a, b** 844, 846
- **9** 846-847
- **10** 847
- **11** 847
- **12** 847-848
- **13** 185 (6), 678, 848
- **14** 848
- **15a, b** 848

Anhang 9

- **1a-d** 849
- **2** 849-850
- **3** 850