



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen
Objektdesigns am Beispiel (venezianischer)
Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts“

verfasst von / submitted by

Mag. Michaela Helga Wilk

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 092 309

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Ur- und Frühgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Claudia Theune-Vogt

Inhaltsverzeichnis

1 Vorwort.....	1
1.1 Einleitung und Methodik.....	1
1.2 Quellenkorpus.....	11
2 Salzburger Befundlage.....	14
2.1 Salzburger gläserne (Be)fundsituation.....	14
2.2 Das Schatz-Durchhaus (ehemals Faktor-Mayr-Haus) /Getreidegasse 3, Altstadt Salzburg.....	15
3 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“ am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz- Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg.....	17

Teil I

3.1 Einleitung.....	18
3.1.1 Kelchglasformen des 16./17. Jahrhunderts	20
Zur „renaissancezeitlichen“ Kelchglasform	20
Kelchgläser mit hochgezogenem Glockenfuß und Nodus.....	20
Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen.....	20
3.2 Kunstwerk-Qualitäten. Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten.....	23
Salzburger Kelchglasformen des 16./17. Jahrhunderts.....	23
3.2.1 Glasformengruppe Kelchgläser mit Nodi (auf hohem Fuß) (/94).....	23
Subgruppen Nodi (auf hohem Fuß) (/94).....	24
3.2.1.1 Einfache Nodi (auf hohem Fuß) (/94).....	24
3.2.1.2 Rippenodi (/94).....	24
3.2.1.3 Geriefter Nodus (/94).....	24
3.2.1.4 Nodus mit Filigrandekor (/94).....	24
Kombinierbare Kuppavarianten für Nodi (auf hohem Fuß) (/94).....	25
mit Filigrandekor.....	25

mit formgeblasenem Dekor.....	25
Analogien / Produktive Rezeptionen.....	26
Datierung.....	27
3.2.2 Glasformengruppe Kelchgläser mit Knaufvarianten (auf hohem Fuß) (/94)....	28
Chronologische Gestaltungsästhetik. Kreative Formentwicklung.....	28
Subgruppen Knaufvarianten (auf hohem Fuß) (/94).....	29
Kombinierbare Kuppavarianten.....	29
Analogien / Kreative Rezeptionen.....	30
Datierung.....	31
3.2.3 Kelchgläser mit Balusterschaftvarianten (/94).....	31
Chronologische Gestaltungsästhetik.....	31
3.2.3.1 Glasformengruppe Kelchgläser mit gedrunenen Hohlbaluster (/94).....	32
Subgruppen Gedrungene Hohlbaluster (/94).....	32
3.2.3.1.1 Einfache gedrungene Hohlbaluster (/94).....	32
3.2.3.1.2 Gedrungene Rippenhohlbaluster (/94).....	33
Kombinationen mit Kuppavarianten.....	33
Kombinierbare Standbodenvarianten.....	33
Analogien / Produktive Rezeptionen.....	33
Datierung.....	34
3.2.3.1.3 Löwenkopfbaluster (/94).....	35
Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen.....	35
Subgruppen Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster (/94).....	36
Kombinationen mit dekorierten Kuppavarianten.....	37
mit Filigranverzierung.....	37
mit formgeblasenem Dekor.....	38
Kombinierbare Standbodenvarianten.....	39

Analogien / Produktive Rezeptionen.....	39
Kreative Formentwicklungen des Kugelkreuzes.....	40
3.2.3.1.4 Bienen-, Adlerbaluster (/94).....	41
Analogien / Kreative Rezeptionen.....	42
Datierung (formgeblasener Hohlbaluster).....	43
3.2.3.2 Glasformengruppe Kelchgläser mit länglichen Hohlbaluster (/94).....	44
Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen.....	45
Subgruppen Längliche Hohlbaluster (/94).....	45
Kombinationen mit dekorierten Kuppavarianten.....	46
Kombinierbare Standbodenvarianten.....	46
Analogien / Produktive Rezeptionen.....	46
Datierung.....	47
3.2.4 Kelchgläser mit freiplastischen Stielgestaltungen (/94).....	48
3.2.4.1 Glasformengruppe Kelchgläser mit „Korbbaluster“ (/94).....	48
Chronologische Gestaltungsästhetik.....	49
Kombinierbare Kuppavarianten.....	49
Analogien / Venezianischer Import - Produktive Rezeptionen.....	49
Datierung.....	51
3.2.4.2 Glasformengruppe Flügelgläser (/94).....	52
Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen.....	52
Subgruppen Flügelgläser mit volutenförmigen seitlichen Flügelglasfortsätzen (/94).....	53
anrippendekorierten Balusterschäften und Kelchglaskuppae.....	54
3.2.4.2.1 Miniaturflügelgläser mit volutenförmigen seitlichen Flügelglasfortsätzen (/94).....	56
Kombinierbare Kuppavarianten (für sämtliche Flügelgläser (/94).....	56
Analogien / Venezianischer Import - Produktive und kreative Rezeptionen.....	57

Datierung.....	60
3.2.4.3 Glasformengruppe Schlangenstiele/Schlangengläser (/94).....	61
Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen.....	61
Subgruppen (nordalpiner) Schlangengläser.....	63
Analogien / Venezianischer Import - Produktive und kreative Rezeptionen.....	64
Datierung.....	67
3.2.5 Glasformengruppe Kuppavarianten (/94).....	69
Subgruppen Kuppadekorvarianten (/94).....	69
3.2.5.1 Formgeblasene Kuppavarianten (/94).....	70
Kombinierbare Schaftvarianten.....	71
Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen.....	71
Analogien / Produktive Rezeptionen.....	72
Kreative Rezeptionen.....	75
Datierung.....	76
3.2.5.2 Kuppafragmente mit Filigranverzierung (/94).....	77
Kombinierbare Schaftvarianten.....	79
Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen.....	79
Analogien / Produktive Rezeptionen.....	80
Kreative Rezeptionen.....	81
Datierung.....	82
3.3 Zeichenhaft-symbolische Funktionen.....	82
3.3.1 Qualitatives wie quantitatives Vorkommen Salzburger Kelchglasformen.....	83
3.3.2 Datierungen Salzburger Kelchglasformen.....	84
3.3.3 Zur Provenienz Salzburger Kelchglasformen. Venezianischer Import, produktive oder kreative Rezeptionen?.....	91
3.3.4 Chronologische gestaltungsästhetische Entwicklungen Salzburger Kelchglasformen..	104

4 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“ am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz- Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg.....	111
--	-----

Teil II

4.1 Einleitung. (Erweitertes) Modell Kommunikativer Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns.....	112
4.2 Kunstwerk-Qualitäten. Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten.....	116
Kelchglasformen und Material.....	116
4.2.1 Methodik.....	118
Erkenntnisästhetik.....	118
Elementare Ästhetik.....	121
Ästhetik der Erhabenheit.....	122
4.3 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Kelchglasform wie des Materials Glas (cristallo) im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext „Großflächiger Mahl-Kontext“.....	123
4.3.1 Elementare Ästhetik.....	123
4.3.1.1 Kelchglasform. Die Vertikalität und das Prinzip „Spannung“.....	123
4.3.1.2 Material Glas (cristallo).....	128
4.3.2 Erkenntnisästhetik.....	129
4.3.2.1 Kelchglasform. Zur (harmonischen) Proportion des „renaissancezeitlichen“ Kelchglases.....	129
4.3.2.1.1 Zum menschlichen Gefallen. Die anthropomorphe Kelchglasform.....	130
4.3.3 Elementare Ästhetik und Erkenntnisästhetik.....	133
4.3.3.1 Kelchglasformen. Gestaltungsästhetische Spielräume (Salzburger) Kelchglasformvarianten vom 16. zum 17. Jahrhundert.....	133
4.3.4 Zeichenhaft-symbolische Funktionen frühneuzeitlicher Kelchglasformen wie des Materials Glas.....	136
4.4 Zur Gestaltung(s)- und Wirkungsästhetik von Kelchglasensembles und An- Ordnungen von Kelchgläsern im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext „Großflächiger Mahl-Kontext“.....	139
4.4.1 Kelchglasensembles. An-Ordnungen von Kelchgläsern.....	139
4.4.2 Quincunxformationen als An-Ordnungen.....	143

4.4.2.1 Zur ikonographischen Interpretation der Quincunxformation.....	143
4.4.2.2 Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Quincunxformation.....	143

4.4.3 Zeichenhaft-symbolische - euphemistische wie didaktisch (persuasive) - Funktionen von Kelchglasensembles, An-Ordnungen von Kelchgläsern bzw. Quincunxformationen als An-Ordnungen.....	149
---	------------

5 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“ am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz-Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg.....	152
--	------------

Teil III

5.1 Freie Anwendungsphase. Differente Handhabeoptionen in den frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontexten „Großflächiger Mahl-Kontext, Ritual der Galanterie“.....	153
---	------------

5.1.1 Handlungstechnische Spielräume und Handlungsästhetik.....	153
--	------------

5.1.1.1 Zur Kommunikation von Gestaltungs- und Handlungsästhetik. „Function follows form“.....	157
--	-----

5.1.1.2 Zur Wirkung von Gestaltungs- und Handlungsästhetik.....	160
---	-----

5.1.2 Handlungsästhetische Spielräume.....	161
---	------------

5.1.2.1 „Von grazia und sprezzatura“.....	161
---	-----

5.1.2.2 Zur „patrizischen“ Handlungsästhetik.....	164
---	-----

5.1.2.2.1 (Kreativ rezipierte) zeichenhafte Anzeichenfunktionen Kelchgläser mit Knauf.....	169
---	-----

5.1.2.2.2 (Kreativ rezipierte) zeichenhafte Anzeichenfunktionen Miniaturflügelgläser.....	170
--	-----

5.1.3 Zur Handlungsästhetik des Einschenkens.....	171
---	-----

5.1.4 Zur Handlungsästhetik im Ritual der Galanterie.....	172
---	-----

5.1.4.1 Zur Wirkung von galanter Gestaltungs- und Handlungsästhetik.....	173
--	-----

5.1.5 Zum Imitationsphänomen jeglicher Handlungsästhetik.....	175
---	-----

5.1.6 Zeichenhaft-symbolische - euphemistische wie didaktisch (persuasive) - Funktionen von Handlungsästhetik im „Mahl- und Galanterie-Kontext“.....	178
---	------------

6 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“	
--	--

am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz-
Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg..... 184

Teil IV

6.1 Einleitung.....	186
6.2 Spezielle Kunstwerk-Qualitäten.....	188
Bilder im/am Glas.....	188
6.3 Konkrete Bilder im/am Glas.....	188
6.3.1 Die Löwen(kopf)motivik.....	188
6.3.1.1 Zur ikonographischen Interpretation.....	188
6.3.1.2 Zeichenhaft-symbolische Funktionen.....	191
6.4 Abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas.....	193
6.4.1 Die Quincunxformation.....	193
6.4.1.1 Zur ikonographischen Interpretation	193
6.4.1.2 Zeichenhaft-symbolische Funktionen	195
6.4.1.3 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik des Löwenkopfes und der Quincunxformation im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext „Großflächiger Mahl-Kontext“.....	196
6.4.2 (Im Gebrauch) kreativ rezipierte Flügelgläser (mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen in weiblicher Silhouette).....	197
6.4.2.1 Zur ikonographischen Interpretation.....	197
6.4.2.2 Zeichenhaft-symbolische Funktionen.....	197
6.4.2.3 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Flügelgläser mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen in den frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontexten „Großflächiger Mahl-Kontext, Barocker Gesprächshabitus“... 	203
6.4.3 (Im Gebrauch) kreativ rezipierte Flügelgläser (mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen als Seepferdchendarstellungen).....	207
6.4.3.1 Zur ikonographischen Interpretation.....	207
6.4.3.2 Zeichenhaft-symbolische Funktionen.....	207
6.4.3.3 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Seepferdchenformation am Kelchglas im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext „Das Treuetrunskritual“.....	208
6.4.4 Schlangengläser.....	211

6.4.4.1 Zur ikonographischen Interpretation.....	211
6.4.4.2 Zeichenhaft-symbolische Funktionen.....	211
6.4.4.3 Schlangengläser im praktischen (sozialen) Funktionskontext „Frühneuzeitlicher Ehekontext“.....	227
6.4.4.3.1 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik.....	229
6.4.4.4 Schlangengläser im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext „Makroritual Hochzeit“.....	237
6.4.4.4.1 Schlangengläser im Prozess des Übergangsrituals.....	238
6.4.4.4.1.1 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik.....	238
6.4.4.4.2 Schlangengläser als Part von Memorialkultur.....	243
6.4.4.4.2.1 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik.....	244
7 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“ im Kontext mit übergeordneter (Wieder-)Orientierungstiftung und Ordnung im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätskonzepte.....	249

Synopsis Teil I, II, III, IV

7.1 Synopsis.....	250
7.2 Frühneuzeitliche existenzielle (Neu-)Ordnungsideen von Individuum wie Gesellschaft.....	259
7.2.1 Resümee. Zu frühneuzeitlichen existenziellen (Neu-)Ordnungsideen von Individuum wie Gesellschaft und dem Beitrag der Gebrauchskunst „Kelchglas“.....	270
7.3 Frühneuzeitliche „überfunktionalistische“ Neuordnungen bzw. Ordnungsbehauptungen von Individuum wie Gesellschaft.....	274
7.3.1 Resümee. Zu frühneuzeitlichen „überfunktionalistischen“ Neuordnungen bzw. Ordnungsbehauptungen von Individuum wie Gesellschaft und dem Beitrag der Gebrauchskunst „Kelchglas“.....	285
8 (Prozess-)Modell „Kommunikative Funktionen des (frühneuzeitlichen) Objektdesigns“ im Rahmen von (frühneuzeitlichen) Identitätskonzepten (unter spezieller Berücksichtigung von Kognitions- bzw. Affektwissenschaften).....	294

Teil V

8.1 Einleitung.....	296
---------------------	-----

8.2 Zur distanzierten Gesellschaft. „Die frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur“ und ihr sozialer/kultureller Kontext.....	300
8.3 Zur frühneuzeitlichen Persönlichkeitsstruktur im sozialen/kulturellen Kontext in Konfrontation mit den Kunstwerk-Qualitäten „Kelchglasformen und Material“.....	309
8.4 Zur frühneuzeitlichen Persönlichkeitsstruktur in den praktischen (sozialen) Funktionskontexten „Treuetrunkritual und Ehekontext“ in Auseinandersetzung mit speziellen Kunstwerk-Qualitäten als abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas.....	322
8.5 Zur Kunst im Spiel. Die frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur in Konfrontation mit jeglichen Kunstwerk-Qualitäten im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext des „Spiels“.....	328
8.5.1 Die Kunstwerk-Qualitäten „Kelchglasform und Material“ im „Sensomotorischen Spiel“ im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext des großflächigen „Mahl-Kontexts“.....	333
8.5.2 Spezielle Kunstwerk-Qualitäten in Form abstrahierter/abstrakter Bilder im/am Glas im „(Relativ) freien Assoziationsspiel“ im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext des „Barocken Gesprächshabitus“.....	342
8.5.2.1 Das „(Relativ) freie Assoziationsspiel“ im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext des „Barocken Gesprächshabitus“ zur Realitätsbewältigung bzw. Katharsis.....	350
8.6 Resümee. Kommunikative Funktionen des (frühneuzeitlichen) Objektdesigns im Rahmen von (frühneuzeitlichen) Identitätskonzepten unter spezieller Berücksichtigung von Kognitions- bzw. Affektwissenschaften.....	353
9 Schlusswort.....	366
Literaturverzeichnis.....	373
Abbildungsverzeichnis.....	395
Zusammenfassung / Abstract.....	398

Anhang

I Abbildungen

II Katalog Salzburger Kelchglasformen des 16./17. Jahrhunderts

Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns

am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17.
Jahrhunderts

1 Vorwort

1.1 Einleitung und Methodik

Wesentliches Desiderat vorliegender Arbeit ist eine großflächige, interdisziplinär angelegte Eruiierung „kommunikativer Funktionen“ (alltäglichen) frühneuzeitlichen Objektdesigns von gleichermaßen Gebrauchs- wie Kunstobjekten, im Speziellen Kelchglasformen, um darüber frühneuzeitliche Identitätskonzepte¹ multiperspektivisch zu beleuchten. Hinterfragt man das Interesse an explizit frühneuzeitlichen Identitäten, sind diesbezüglich jegliche zeitgenössisch notwendigen individuellen wie sozialen, speziell auch zwischengeschlechtlichen, Neuordnungen und -orientierungen aufgrund von Anomie² zu betonen, welche sich allem voran über jegliche (humanistische) geistes- und naturwissenschaftliche (Selbst)erkenntnis, gesellschaftskulturelle Umwandlungsprozesse, zunehmende Bedeutung der Städte im 16./17. Jahrhundert - Urbanisierung und Immigration - konfessionelle Diskrepanzen, Handel und hieraus erworbene Finanzkraft seitens des frühneuzeitlichen Patriziats definierte. Muss Identität wesentlich an Grenzen gestoßen behauptet wie auch (neu bzw. wieder) gefunden werden, bietet es sich an, speziell im Rahmen frühneuzeitlicher Persönlichkeitsstruktur wie jenes zeitgenössischen sozialen Kontextes - welche beide wesentlich von jeglichen Unordnungen geprägt sind - jegliche Identitätsbehauptungen wie auch - neuorientierungen im individualistischen, sozial-hierarchischen, zwischengeschlechtlichen, Gender- wie konfessionellen Kontext - wo sie im großen Stil und in allem voran guter „Erkennbarkeit“ nötig sind - zu beleuchten. Zur zentralen Diskussion steht diesbezüglich, welche Funktionen und Rollen, welchen Stellenwert frühneuzeitliche materielle Kunst- und Gebrauchskultur -

¹ Zur gewissermaßen psychologischen Arbeitsdefinition von Identität lässt sich charakterisieren, dass die psychische Identität als Prozess begriffen wird. Das psychische Konzept von Identität umfasst zum einen das Annehmen fremder Wesensmerkmale, als insbesondere auch individuelle Spezifika auszubilden. Speziell auf letztes bezogen, basiert die Identitätsentwicklung wesentlich auf Selbstreflexion wie - erkenntnis und folgender Selbstgestaltung.

² Anomie wird im Rahmen dieser Arbeit als Zustand fehlender individueller wie gesellschaftlicher Ordnung bzw. als Zustand der Regel- und Norm-, wie darüber Orientierungslosigkeit begriffen, es handelt sich resümierend um frühneuzeitlich multifaktoriell provozierte individuelle wie auch soziale, psychische und physische Unordnungen.

speziell Kelchglasformen - im Rahmen individueller wie sozialer respektive zwischengeschlechtlicher Neuordnungen spielen/inehabe³, wobei speziell auch die Aktivität dinglicher Materialität, die Handlungsfähigkeit materieller Kultur und ihre praxiskonstitutiven Funktionen von Interesse sein sollen⁴.

Eine Fokussierung „kommunikativer Funktionen“ (alltäglichen) frühneuzeitlichen Objektdesigns erfolgt im Rahmen vorliegender Dissertation auf Basis archäologisch nachweisbarer (venezianischer) Kelchglasformen des 16./17. Jahrhunderts aus patrizischem Besitz aus der Altstadt Salzburg/Österreich, speziell der Getreidegasse 3/dem Schatz-Durchhaus. Wieso eignen sich explizit (venezianische) Kelchglasformen (aus Salzburger Befundkontexten) für forcierte identitätskonstituierende Aspektermittlungen?

Bereits mit dem Import venezianischer Kelchgläser ab dem 16. Jahrhundert kann ein Traditionen verändernder Schritt gefasst werden, indem „mittelalterliche“ Glasformen - was hier allem voran „diverse Bechervarianten“ im weitesten Sinn meint - unter anderem nordalpin darüber ergänzt werden. Somit fungiert das Kelchglas als Novum, als neuartiges (alltägliches) sowohl Gebrauchs- als auch Kunstobjekt. Kommt es darüber zu einer (repräsentativen) Umwertung der Bedeutung des Phänomens „Trinkglas“ im nordalpinen Kontext, ermöglicht die neue Glasform in Folge insbesondere auch jegliche innovativen (sozialen) „Handlungs“-Optionen im identitätsstiftenden Kontext im weitesten Sinn. Wesentlich ist diesbezüglich die primäre praktische Funktion des Kelchglases als Part des weitläufigen Mahl-Kontextes, als frühneuzeitlich großes Feld sozialer Repräsentation und Distinktion⁵. Aus explizit Salzburger (Befund-)Kontexten liegt allem voran auch eine repräsentative Menge differenter frühneuzeitlicher Kelchglasformen vom 16. bis zum 17. Jahrhundert vor, was wiederum sehr großflächig kommunikative Funktionen beleuchten

³ Stellt ein übergeordnetes frühneuzeitliches Identitäts-Ziel im humanistischen Sinn das Erreichen einer „höheren Lebensform“ dar, sollte dies selbstgestalterisch über eine Steigerung physischer und mentaler Fähigkeiten - in Form (exekutiv) kognitiver Leistungen - erreicht werden, wobei der frühneuzeitliche Einzug von Kunst in alltägliche Gebrauchskontexte, speziell das Spiel mit dem Spielzeug Kunstwerk, (hypothetisch) ganz wesentliche Rollen spielen sollten.

⁴ Eine eigenlogische Aktivität des Designs ist nicht nur im frühneuzeitlichen Ding-Kontext, sondern auch aus zeitgenössischer Perspektive unterrepräsentiert. Diesbezüglich bieten vor allem die neueren Science and Technology Studies und insbesondere die Akteur-Netzwerk-Theorie (Bruno Latour, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a. M. 2007 bzw. Ders., Reassembling The Social, Oxford 2005), die die praxiskonstitutive Materialität der Artefaktwelt betont, Anknüpfungspunkte. Eng verbunden mit einer Aktivität dinglicher Materialität ist zudem jenes an späterer Stelle dieser Arbeit noch zentral diskutierte „persuasive design“, worüber materielle Kultur formal wie zudem formal-ästhetisch bedingt frühneuzeitliche „Verhaltensmanipulation bzw. besser - überredung“ gewährleisten vermag.

⁵ Den Vorgang der Abgrenzung nennt eigentlich ausschließlich Bourdieu „Distinktion“, Elias gibt ihm keinen Namen, beschreibt ihn allerdings auch ausführlich, in: Inken Hasselbusch, Norbert Elias und Pierre Bourdieu im Vergleich. Eine Untersuchung zu Theorieentwicklung, Begrifflichkeit und Rezeption, Diss. Pädagogische Hochschule Karlsruhe 2014, S. 120.

lässt⁶. In Bezug auf Salzburg-spezifische Aspekte begünstigten jedoch (venezianische) Kelchglasformen als leicht portables frühneuzeitliches Handels- wie Kunst- und Kulturgut generell ein weiträumiges Zirkulieren im globalen Raum. Darüber könnte für diese frühkapitalistische „Luxus-Massenware“ auch ein Globalisierungsphänomen hinsichtlich kommunikativer Funktionen, m. E. auch eine entgrenzte Angleichung kultureller Praktiken, angenommen werden, wobei jedoch im Rahmen der Arbeit dennoch ein spezieller Fokus auf eventuelle regional- bzw. kulturspezifische kommunikative Funktionen gelegt werden soll. „Exklusive“, über Salzburger Kelchglasfunde abgeleitete, Aspekte können exemplarisch durch die Charakterisierung des frühneuzeitlichen Salzburgs als Handels- wie speziell Residenzstadt erwartet werden.

Gilt es im Rahmen vorliegender Dissertation, über das Gesamtphänomen „Rezeption“, als interdisziplinär zu analysierende Kategorie, das (kommunikative) Funktionspotenzial von Kelchglasformen im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätenbildungen auszuloten, soll darüber ein mehrstufiges Modell kommunikativer Funktionen von (frühneuzeitlichem) (Kunst-) Objektdesign entworfen werden⁷. Nach wie vor stellt es ein Desiderat dar, generell frühneuzeitliche materielle Kunst-/Gebrauchskultur - hier im Speziellen Kelchglasformen des 16./17. Jahrhunderts - über sozial/repräsentative Aspekteruierungen hinaus - hinsichtlich eines möglichst großflächigen aus- wie auch eindrücklichen Kommunikationspotenzials in soziokulturellen Kontexten zu fokussieren. Hierfür wird im angestrebten Modell dem Zusammenhang zwischen Materialität(en), Praxis und explizit (sinnlicher) Wahrnehmung große Wichtigkeit beigemessen, wonach eine Anlehnung an das „Offenbacher Objektdesign Modell⁸“ wie - vor allem im Hinblick auf die ästhetische Wahrnehmung visueller Kunst - an eine (ausgewählte) Synopsis sechs aktueller psychologischer „Kunst-Erfahrungs-Modelle“ bzw. „Prozessmodelle ästhetischer Erfahrung“⁹, welche gemeinschaftlich jeglichen Impact

⁶ Insbesondere Salzburg eignet sich hierfür durch das frequentierte Vorliegen gläserner Funde mit Schwerpunkt auf venezianischen Glasformen ähnlicher Zeitstellung, zudem hauptsächlich aus (auch m. E. archivalisch) nachweisbarem Besitz des frühneuzeitlichen Salzburger Patriziats.

⁷ Dieses im Laufe der Arbeit zu entwickelnde Modell für eine Kulturosoziologie frühneuzeitlichen Objektdesigns erfährt kapitelweise permanente Erweiterung, wobei es darum geht, kommunikative Funktionen von Objektdesign immer differenzierter - von einer Makroebene ausgehend bis hin in den Mikrobereich - zu diskutieren.

⁸ Der „Offenbacher Ansatz“ als praxisorientierte Theorie der Produktsprache (von Jochen Gros 1983 entwickelt und von Dagmar Steffen in Zusammenarbeit mit Gros 2000 erneut beschrieben und populär gemacht). Die HfG Offenbach verfügt über eine lange Theorietradition. Dagmar Steffen, Design als Produktsprache. Der „Offenbacher Ansatz“ in Theorie und Praxis, Frankfurt a. M. 2000.

⁹ Matthew Pelowski et al., Visualizing the Impact of Art. An Update and Comparison of Current Psychological Models of Art Experience, in: Frontiers of Human Neuroscience, 10, 160, 2016, S. 1-21. „Six models, which we feel, offer a good overview of present approaches to general empirical exploration of art experience. These again are not the only important models, as witnessed from the review above, but were chosen because they offer psychological explanations which are explicit in respect to underlying cognitive processes, and which are presently used in empirical consideration of outputs/inputs when viewing art“, in: Pelowski et al. 2016, S. 3.

von gebrauchter Kunst vielseitig wie nachvollziehbar beleuchten lassen sollen, passend erscheint¹⁰. Übergeordnet gilt es, (venezianische) Kelchgläser allem voran - so auch im Modell deklariert - über ihre „Kunstwerk-Qualitäten“, welche die Gestalt des neuartigen Trinkglastypus’ „Kelchglas“ per se wie auch differente Formvarianten und das Material meinen, wie über „Spezielle Kunstwerk-Qualitäten“ - als Bilder im/am Glas - in interdisziplinärer Diskussion in jeglichen frühneuzeitlichen sozialen Funktions- wie Rezeptionskontexten als „Objektzeichen“ zu beleuchten¹¹. Mit einer archäologischen und kunsttheoretischen Aufarbeitung frühneuzeitlicher Salzburger Kelchglasfunde beginnend, soll es zunächst über formal(e) ästhetische Überlegungen zu Form¹², Bild und Material über Analogien, nordalpine wie überregionale Produktions- bzw. Glashütten(be)fundvergleiche, Formenabgleiche aus städtischen (Be)fundkontexten wie über innerbildlich dargestellte Kelchgläser und letztlich darüber ableitbare Provenienz- wie Datierungsoptionen allem voran zu einer Einteilung in venezianischen Import bzw. produktive wie kreative Rezeptionen kommen. Diesbezüglich sind neben einem nordalpinen Import von venezianischen Kelchgläsern zudem produktive Imitationsproduktionen wie auch kreativ zu interpretierende

Sechs aktuelle Kunst-Erfahrungs-Modelle: Chatterjee: „Neurological/Cognitive Model“, in: Anjan Chatterjee, Prospects for a cognitive neuroscience of visual aesthetics, in: Bulletin of Psychology and the Arts, 4, 2004, S. 55-60; Locher et al.: „Early and Intermediate Visual Processing“, in: Paul Locher et al., Visual interest in pictorial art during an aesthetic experience, in: Spatial Vision, 21, 2007, S. 55-77; Ders. et al., Aesthetic interaction: a framework, in: Design Issues, 26, 2010, S. 70-79; Leder et al.: „Intermediate Stages and Aesthetic Appreciation and Judgments“, in: Helmut Leder et al., A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments, in: British Journal of Psychology, 95, 2004, S. 489-508; Helmut Leder und Marcos Nadal, Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: the aesthetic episode—developments and challenges in empirical aesthetics, in: British Journal of Psychology, 105, 2014, S. 443-464; The Late Stages: Silvia et al.: „Appraisal Theory and Emotion with Art“, in: Paul J. Silvia, Cognitive appraisals and interest in visual art: exploring an appraisal theory of aesthetic emotions, in: Empirical Studies of the Arts, 23, 2005a, S. 119-133; Ders., Emotional responses to art: from collation and arousal to cognition and emotion, in: Review of General Psychology, 9, 2005b, S. 342-357; Pelowski et al.: „Discrepant and Transformative Reactions to Art“, in: Matthew Pelowski und Fuminori Akiba, A model of art perception, evaluation and emotion in transformative aesthetic experience, in: New Ideas in Psychology, 29, 2011, S. 80-97; Cupchik: „Detached/Aesthetic and Pragmatic Approaches to Art“ (no current model), in: Pelowski et al. 2016, S. 14. In Summe bieten diese Modelle bzw. Ideen einen guten Überblick gängiger methodischer Ansätze zur Eruierung von Kunsterleben bzw. -erfahrung und werden aktuell genutzt, um empirische Überlegungen zu Inputs und Outputs bei der Kunstkonfrontation anzustellen.

¹⁰ Das angewandte Hybrid-Model erfährt zudem zahlreiche Erweiterungen in Eigenregie für einen speziell frühneuzeitlichen respektive auch zeitgenössischen Kontext. Dies erscheint ganz im Sinne von: „To conclude, we hope that this review may contribute to such future modeling, and serve as a useful basis for needed future comparative and hypothesis-driven research“, in: Pelowski et al. 2016, S. 19. Eine wesentliche Grundannahme im (frühneuzeitlichen) Identitätsbezug - im Hinblick auf angewandte psychologische „Kunst-Erfahrungs-Modelle“ bzw. „Prozessmodelle ästhetischer Erfahrung“ - wäre, dass (speziell auch die frühneuzeitliche) Identität neben diese konstituierenden kognitiven und affektiven Kompetenzen und Gegebenheiten ganz wesentlich auch von (individuellen) generellen wie situativen Wahrnehmungs- bzw. Sinnesverarbeitungs-kompetenzen wie - veränderungen geprägt wird/ist.

¹¹ Allem voran geht es um das Erkennen, Definieren und Interpretieren unterschiedlicher Objektzeichen an und in Form von Kelchgläsern, um daraus resultierende definierbare kommunikative Funktionen zu ermitteln.

¹² Mit einer hier noch differenzierteren Separierung in Schaftvarianten (Bilder im/am Glas sind hier lokalisiert), Kupp- und Standbodenvarianten.

gläserne Nord-/Südsynthesen aus nordalpinen Glashütten und folgend aus patrizischem Besitz des 16./17. Jahrhunderts zu beobachten, welche jeweils differente kommunikative Funktionen offerieren. Wie der Hof als Kunstplattform mit den nötigen Mitteln als Geschmacksbildner fungierte, kam diese Rolle im heimischen Klein-Kunsthandwerk neben dem Adel unter anderem auch dem Patriziat zu, wessen - teils an Formen und Inhalten der italienischen Renaissance geschulter - Geschmack die Einfuhr von Glaserzeugnissen aus Murano begünstigte und schließlich auch zur Gründung von Hütten führte, in denen in produktiver Rezeption Gläser à la façon de Venise hergestellt wurden und wo andererseits - kreativ rezipiert - traditionelles Formen- als auch Dekorgut, in steter Rücksicht auf die Abnehmerseite in Form des hier (städtischen Patriziats) bzw. des Adels oder Klerus, mit venezianischen Ideen konglomerierte. Solche kreativen Rezeptionen im Kelchglaskontext sind durch den Umstand bedingt, dass Venezianer mit nordalpinen Glasarbeitern durch Kunst-, Kultur- wie Ideentransfer im Abnehmerwunschwissen stärker nach Geschmack der einheimischen Käufer produzierten¹³. Diesbezüglich soll im Rahmen eines frühneuzeitlichen vertikalen wie horizontalen Kulturtransfers¹⁴ insbesondere den Fragen nach Motiven und Folgen produktiver wie kreativer Rezeptionen nachgegangen werden. Geht es im Transferprozess wesentlich um „Gegenstände“, wie sie Grenzen variabler Form überschreiten und in der jeweiligen „Zielkultur“ Traditionen Veränderndes provozieren, teils semantische Umwertung erfahren wie im Konglomerat mit materieller „Zielkultur“ zu kreativen Syntheseformen werden, sind speziell letzte von besonderem Interesse, da ihre Identität als vielschichtige Überlagerung begriffen werden kann¹⁵ und sich darüber (kulturspezifische) praktische wie (regional) ästhetische kommunikative Funktionen für Hinweise auf frühneuzeitliche Identitätskonzepte erwarten lassen.

Soll im Modell für kommunikative Funktionen von Objekt design speziell eine Synopsis von Materialität(en), Praxis und (sinnlicher) Wahrnehmung von/mit Kelchgläsern forciert

¹³ Diesbezüglich wie auch hinsichtlich technischer Machbarkeit und insbesondere auch für formales wie semantisches Sinnverständnis (der Bilder im/am Glas) von großer Wichtigkeit ist neben der sozialen Stellung der Glasmacher nördlich wie südlich der Alpen auch die Frage nach temporärem oder permanentem Verweilen italienischer Glasarbeiter in nordalpinen à la façon de Venise produzierenden Glashütten.

¹⁴ Grundsätzlich geht man beim Kulturtransfer von der Grundannahme aus, dass die Kommunikation zwischen (wie innerhalb) semiotisch definierten(r) Kulturen sich als Transfer materieller und ideeller Kulturgüter beschreiben lässt. Er fokussiert speziell auch den Prozess des Austausches kultureller Phänomene zwischen verschiedenen „geografischen wie sozialen Kulturen“. Vgl. generell exemplarisch Wolfgang Schmale (Hg.), Kulturtransfer - kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, Band 2, Innsbruck / Wien 2003.

¹⁵ „Stilsynthesen“ sind generell, gemäß frühneuzeitlichem Usus, (auch) im kunsthistorischen Kontext mannigfaltig aufzufinden und als Ausdruck einer Epoche des europäischen Kunst- und Kulturtransfers zu verstehen, wo gewissermaßen internationales Repertoire auszumachen ist.

werden¹⁶, wird ein erweiterter semiotischer Kulturbegriff insofern vertreten, als frühneuzeitliche materielle Kultur auch als Teil sozialer Praxis begriffen wird und m. E. sozial(e) (bedeutende) (und auch aktive) Rollen nachweisen lassen soll. Handelt es sich bei diskutiertem Kulturgut um frühneuzeitliche! Kelchgläser, können zur Rekonstruktion jeglicher „(Be-)Handlungskontexte“ allem voran interdisziplinäre Optionen - speziell die großflächig vorhandene innerbildliche Repräsentation (venezianischer) Kelchglasformen - beansprucht werden. Sind einer Interpretation vor-frühneuzeitlicher archäologischer materieller Kultur durch oftmals nur spärlich vorhandene bzw. fehlende innerbildliche Darstellungen in Bezug auf rekonstruierbare menschliche Kontextualisierungsmöglichkeiten Grenzen gesetzt, kann dies im Rahmen frühneuzeitlicher materieller Kultur durch zahlreiche innerbildliche Repräsentationen in europäischer Genremalerei - hier insbesondere über dortig zu dokumentierenden Kultivationsprozess, wo es zu einer Verbildlichung menschlicher Verhaltensweisen (speziell im Umgang mit Kelchgläsern) kommt¹⁷ - kompensiert werden. Für handlungstechnische innerbildliche Vergleichsdarstellungen im weiteren Sinn werden auch genrehafte Szenen an „Gebrauchsgegenständen“ wie zudem Manierenschriften beansprucht. Können im Rahmen „sozialer Praxis“ im Kelchglaskontext allem voran jegliche „Festivitäten profaner Art“, beginnend beim alltäglichen Mahl bis hin zu (makro)rituellen Zusammenhängen¹⁸, im Modell als „Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte“ charakterisiert, vermutet werden, sollen sich diese zudem m. E. auch über „Bilder im/am Glas“ - am Schaftteil der Kelchgläser lokalisiert - ableiten lassen. Diesbezüglich ist das Kelchglas als Kunstobjekt neben seinen formbezogenen, gestaltungsästhetischen kommunikativen Funktionen auch als Projektionsfläche für intentionell gestaltetes Design - von hier Bildern im/am Glas - zu interpretieren, welche gemäß kontextspezifischer Symbolik bzw. intendierter Aus- wie Eindringlichkeit gestaltet werden können, wie über die Charakterisierung ihres Trägerobjekts - des Kelchglases - als Kunstobjekt auch ihre kommunikativen Funktionen legitimiert werden. „Bilder am Glas“ sind hier differenzierter als

¹⁶ Dies ist in gewisser Anlehnung an jene Design Studies wie an eine Anthropology of Design zu sehen, welche sich aktuell allem voran auf die Material Culture Studies, die Praxistheorie und ANT beziehen (vgl. etwa Elizabeth Shove et al., *The Design of Everyday Life*, Oxford 2007; Guy Julier, *The Culture of Design*, London 2008; Alison J. Clarke, *Design Anthropology. Object Culture in the 21st Century*, Wien 2010).

¹⁷ Hinsichtlich einer (zudem) ikonologischen Interpretation verwendeter Genrebilder bzw. m. E. Stillleben darstellungen sollen innerbildliche „Szenen“ bzw. Darstellungsmodi als Beschreibungen aufgefasst werden, welche Geschichte kultureller Symptome und Symbole schreiben und die ikonologische Interpretation als eine „Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen zum Ausdruck kommen“ gesehen werden, nach: Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 2002, S. 50.

¹⁸ Diese Events werden als komplexe Formen gemeinschaftlicher und/oder sinnstiftender Inszenierungen mit immerzu vorhandenen Elementen der Repräsentation und Distinktion, allem voran performativer und zeichenhafter Art, verstanden.

Symbole bzw. Piktogramme/Ideogramme¹⁹ vertreten und werden dem folgend nicht (rein) als Dekor, sondern zudem als funktionales Kommunikationsdesign diskutiert²⁰. Das Kelchglas als „Bildträger“ steht im Fokus des dialektischen Betrachtungsprozesses zwischen materiellem „Gebrauchskunst-Objekt“ und sprechendem und folgend auch über Inhaltliches hinaus kommunizierendem Bild, worüber (in der Arbeit unter anderem auch) dem Bild zudem das Potenzial eines Stimulus' zum Respons, eine Responsivität - ein antwortendes „Handeln“ des Betrachters - provozierend, vergleichbar mit einem sprachlichen Appell, in jeweiligen Funktionskontexten zugesprochen werden soll²¹.

Wurden zur Ermittlung kommunikativer Funktionen interdisziplinäre archäologisch/kunsthistorische Vergleiche bereits methodisch angewandt, um archäologische - allerdings meist (spät-)mittelalterliche - gläserne Funde hinsichtlich Funktion, Gebrauch, der Rekonstruktion wie auch sozialgeschichtlicher und datierungstechnischer Aspekte zu beleuchten²², kann über explizit frühneuzeitliches Kunst- und Kulturgut durch zeitgenössische frühkapitalistische Tendenzen der Fokus zudem auf das Gesamtphänomen „Repräsentationsobjekt Kelchglas“, speziell in „Mahlzeit“-Stillebendarstellungen des

¹⁹ Der Übergang von einem Piktogramm (meist eine vereinfachte Darstellung durch Konzentration auf Wesentliches) zu einem Ideogramm ist oft fließend, das Ideogramm hat (jedoch) meist ein abstraktes Konzept dahinter.

²⁰ Zu kommunikativen Funktionen von „Bildern“ vgl. unter anderem: Zu differenten Bildwirkungen, -funktionen, in: Bruno Boerner, Bildwirkungen. Die kommunikativen Funktionen mittelalterlicher Skulpturen, Berlin 2008, S. 45-62; Zur kunsthistorischen Rezeptionsästhetik vgl. Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.

²¹ Für den Zusammenhang zwischen Appell und Respons vgl. Bernhard Waldenfels, Bruchlinien der Erfahrung, Frankfurt a. M. 2001, S. 116.

²² Bereits niederländisch frühneuzeitlich diskutiert, in: Anna-Elisabeth Theuerkauff-Liederwald, Niederländische Glasformen des 17. Jahrhunderts, Diss. Freiburg i. B. 1962. Insbesondere in jener Arbeit von Beate Schenk, Glas in Befund und Bild. Spätmittelalterliches Trinkgeschirr und seine Darstellung auf zeitgenössischen Bildquellen, Lehr- und Arbeitsmaterialien zur Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit, 3, Tübingen 2007, wo spätmittelalterliche Hohlglasformen durch archäologisch/kunsthistorische Vergleiche bezüglich der Eruierung von Vorkommen und Gestaltung in Befund und Bild, der Datierung, Provenienz, und auch besonders seitens sozialgeschichtlicher Fragestellungen beleuchtet wurden. Den interdisziplinären Vergleich von mittelalterlichen Glasformen in Böhmen lieferte Dagmar Hejdová, Types of medieval glass vessels in Bohemia, in: Journal of Glass Studies, 17, 1975, S. 142-150. Vavra befasste sich 1980 mit Kunstwerken als Quellenmaterial der Sachkulturforschung, in: Elisabeth Vavra, Kunstwerke als Quellenmaterial der Sachkulturforschung, in: Europäische Sachkultur des Mittelalters, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Band 374, Wien 1980, S. 195-232. Jaritz untersuchte in Arbeiten das Alltagsleben und die Sachkultur in der spätmittelalterlichen Stadt, in: Gerhard Jaritz, Zu Alltagsleben und Sachkultur in österreichischen Städten des Spätmittelalters, in: Rotterdam Papers, 4, 1982, S. 111-117; Ders., Zur Alltagskultur im spätmittelalterlichen Sankt Peter, in: Festschrift St. Peter zu Salzburg, 582-1982 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige 93), Salzburg 1982, S. 548-567; Cerná behandelte böhmisches Glas und seine Darstellung in Bilderhandschriften und in der bildenden Kunst, in: Eva Černá, Böhmisches mittelalterliches Glas und seine Darstellung in Bilderhandschriften und in der bildenden Kunst, in: Realienforschung und historische Quellen, Archäologische Mitteilungen aus Nordwestdeutschland, Beiheft 15, 1996, S. 127-136. Pause fokussierte 1996 speziell Nuppenbecher und deren Darstellungen auf spätmittelalterlichen Bildquellen, in: Carl Pause, Spätmittelalterliche Glasfunde aus Venedig. Ein archäologischer Beitrag zur deutsch-venezianischen Handelsgeschichte, Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie, Band 28, Bonn 1996. Die Interpretationsansätze beschränkten sich jedoch meist auf exemplarische Gegenüberstellungen der Artefakte mit Abbildungen auf frühneuzeitlichen Bildquellen.

(16./17. Jahrhunderts, gerichtet werden. Was materielle Kultur der Frühen Neuzeit unter anderem in ihrem Wesen charakterisiert, ist ihr fortschreitendes Werden zum (Massen)luxuskonsumgut- frühkapitalistische ökonomische Effizienz evozierte auch speziell jene Stilleben-Massenproduktion im holländischen Milieu als Novum des 17. Jahrhunderts, folgend auch Georg Flegels Frankfurter Œuvre. Hier kommt es erstmals zur quantitativen Darstellung „profaner“ Kunst- und Gebrauchsgegenstände aus der Nahrungs- und Genussmittel- wie Sachkultur²³, wie diese m. E. auch aus archäologischen Stadtglasfunden wie Gesamtfundkontexten nachzuweisen sind. Genützt wird hier jener frühkapitalistische Bonus nachweisbarer „Massenproduktion“ für einen anonymen Kunstmarkt in Kenntnis einer sozial determinierbaren breiten Abnehmerschaft. Dies hat jenen positiven Beiwert von m. E. nun zu vernachlässigender singulärer Auftraggeberfrage und erlaubt die Deklaration eines gewissermaßen „kommunalen repräsentativen“ Selbstverständnisses innerbildlicher Objekte neben quantitativ angelegten interdisziplinären Vergleichsoptionen. Neben innerbildlicher Fokussierung des Gesamtphänomens „Repräsentationsobjekt Kelchglas“ wird in Stillebendarstellungen zudem frühneuzeitlicher Materialesemantik von Kelchgläsern wie aus der Bildkomposition eruibaren Aspekten zur Ermittlung („eindrücklicher“) kommunikativer Funktionen nachgegangen²⁴. Ist im angestrebten Modell unter anderem die (sinnliche) Wahrnehmung von Objektdesign ein zentrales Interesse, soll speziell auch die eindrückliche Rolle von Kelchgläsern fokussiert werden²⁵. Fungiert das frühneuzeitliche Kelchglas als neuartiges nordalpines Gebrauchs- und Kunstobjekt, lassen sich allem voran jene, mittelalterliche einteilige Bechervarianten im weitesten Sinn ergänzende, nun dreiteilige, proportionierte, stärker vertikal orientierte Kelchglasform wie auch das Material *cristallo* und spezielle Bildformen im/am Glas als ästhetische *Novi* charakterisieren, worüber auch die jeweiligen rezeptionsästhetischen Eindrücke in differenten praktischen Funktionskontexten beleuchtet werden sollen. Darüber werden jegliche „Ästhetiken“²⁶ im kommunikativen Sinn

²³ Allem voran geht es auch innerbildlich um die Wertigkeit des Objekts an sich, welches nun seiner selbst genügt, um jene frühneuzeitliche Sachzugewandtheit, welche alleinige profane Objektdarstellungen im Bild rechtfertigt.

²⁴ Darüber ergibt sich im interpretatorischen Sinn zudem die Option, frühneuzeitliche material- wie formsemantische und bildkompositionelle Fragestellungen soziokulturell zu reflektieren.

²⁵ Neben materiell-zweckhaften Funktionen wird auch jenen im Geistig-Ästhetischen beruhenden nachgegangen- nicht der Ausdruck allein ist das Entscheidende in der (Kunst)rezeption, sondern zudem der Eindruck, der erzeugt wird, wodurch dieser seine Gleichberechtigung neben der ausdrücklichen Erscheinung im Rahmen einer angestrebten, möglichst ganzheitlichen, Erörterung kommunikativer Funktionen erfahren sollte.

²⁶ Der Terminus „Ästhetik(en)“ umfasst in vorliegender Arbeit eine stark erweiterte Bedeutungspalette- von der Aisthesis, der Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung, zur Erkenntnisästhetik und elementaren Ästhetik wie zu einer Ästhetik der Erhabenheit, vom Alltäglichen bis hin zur Kunst im Besonderen. Somit meint ästhetische Erfahrung in der Arbeit (sinnlich) ästhetische Erfahrungen im Spannungsfeld zwischen Kunst und Alltag. Die Behauptung, dass Ästhetik - im Kunstkontext - Funktionen erfüllt ist diskutabel (vgl. Reinhold Schmücker, Lob der Kunst als Zeug, in: Daniel Feige et al. (Hgg.), Funktionen von Kunst, Frankfurt a. M. 2009, S. 17-30; hier

zum zentralen Interesse, was das Hinzuziehen von erwähnten psychologischen „Kunst-Erfahrungs-Modellen“ bzw. „Prozessmodellen ästhetischer Erfahrung“ zum Modell für kommunikative Funktionen von Objekt-Design ganz wesentlich erscheinen lässt. Kommt auch im „Prozess der Zivilisation“ im soziopsychologischen Hauptaugenmerk der Aspekte jeglicher Ästhetiken in Bezug auf Objekt-Design und analysierte Verhaltensweisen „zu Tisch“ zu kurz, ist dies auch im Hinblick auf die Charakterisierung von Kelchglasformen als Kunst- wie Gebrauchsgegenstände generell zu kurz gegriffen²⁷. Frühneuzeitliche Kelchglasformen sollen dementsprechend im (gestaltungs-) und handlungsästhetischen Alltags-Kontext wesentlich „gesamtein- und ausdrücklich“ diskutiert werden. Für ein solches möglichst gesamtheitliches ästhetisches Konzept wird gemeinschaftlich die Erkenntnisästhetik und Elementare Ästhetik - als komplementäre Ergänzung - beansprucht. Jene angewandte „Erkenntnisästhetik“, wie Gabor Paál²⁸ sie betreibt²⁹, wird weiters mit jener, vom Neurologen Vilayanur S. Ramachandran zusammen mit dem Philosophen William Hirstein formulierten, Theorie „The science of Art. A neurological Theory of Aesthetic experience“ kombiniert³⁰. Im Rahmen der Arbeit soll speziell auch die Kombination/Abhängigkeit/das gegenseitige Bedingen von Form-, Bild- und Materialästhetik frühneuzeitlicher Kelchglasformen mit/von sozialer Praxis bzw. jeglicher „Handlung(sästhetik)“ - wiederum auch hinsichtlich einer Aktivität dinglicher Materialität - für differenziertere kommunikative Funktionen fokussiert werden. Sollen jegliche kommunikativen Funktionen letztlich Aufschlüsse wie Einblicke über/in frühneuzeitliche Identitätskonzepte geben, werden jene über archäologische/kunsthistorische bzw. kunsttheoretische wie ästhetische Reflexionen eruierten Aspekte letztlich übergeordnet

18). Für eine gewisse Funktionslosigkeit plädieren unter anderem Martin Heidegger (vgl. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960) und Niklas Luhmann (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1999) wie Theodor W. Adorno (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973). Momentan spielen Kunstfunktionen besonders im kunstphilosophischen Kognitivismus eine Rolle, im Rahmen diesbezüglicher differenter Positionen sind hier jene relevant, deren Hauptthese es ist, dass Kunstwerke kognitive (wie affektive) Funktionen erfüllen (können).

²⁷ Fungiert das Kelchglas ab dem 16. Jahrhundert als Novum, als neuartiges nordalpines, nicht ausschließlich Gebrauchs-, sondern auch Kunstobjekt im Mahlskontext im weitesten Sinn, erweitert es frühneuzeitlich den diesbezüglichen (adeligen wie allem voran patrizischen) Alltagskontext unter anderem um (gestaltungs- wie zudem handlungs-) ästhetische Komponenten.

²⁸ Gábor Paál, *Was ist schön? Ästhetik und Erkenntnis*, Würzburg 2003.

²⁹ Wesentliches Merkmal der Ästhetik nach Paál ist der Nachweis, dass es vier Ebenen ästhetischen Erlebens gibt- also vier Arten von Schönheit. Neben der elementaren Ästhetik sind als „höhere“ ästhetische Erfahrungen und Gegenstand einer Ästhetik der Erkenntnis Schönheit der ersten, der zweiten und der dritten Art zu unterscheiden.

³⁰ William Hirstein und Vilayanur Subramanian Ramachandran, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, in: *Journal of Consciousness Studies*, 6, Nr. 6-7, 1999, S. 15-51. Ramachandrans und Hirsteins acht Prinzipien ähneln an mancher Stelle Paáls Theorie von Ästhetik, sind mit seinen Schönheiten erster, zweiter und dritter Art - neben Paáls zudem elementarer Ästhetik - zu vergleichen und ergänzen sich gewissermaßen gegenseitig.

aus (sozial)psychologischer wie philosophisch-anthropologischer Perspektive³¹ beleuchtet. Diesbezüglich wird zudem auf Norbert Elias' Prozess der Zivilisation³² Bezug genommen, wie speziell sein „Distanzierungspostulat“ über die sozialpsychologische Construal Level Theory³³ (CLT) erweitert diskutiert werden soll. Wesentlich könnte über all dies resümierend dargestellt werden, ob und auf welche Art und Weise das Kunstwerk Kelchglas (als Form, Bild und Material) im Rahmen einer Ästhetisierung der Lebenswelt frühneuzeitliche Neuordnungen und Orientierungen für das Individuum wie die (zwischen-geschlechtliche) Gesellschaft im Rahmen von Identitätskonzepten ermöglicht, beeinflusst, begünstigt und nachhaltig prägt, oder wie sich diese Neuordnungen im Kunstwerk Kelchglas widerspiegeln. Modell-abschließend wird versucht, jegliche, über frühneuzeitliche Kelchgläser provozierten, Responsivitäten³⁴ - auf einer Mikroebene - als kognitive und affektive Reaktionen, speziell auch in ihren Wechsel-Wirkungen wie neurophysiologischen Korrelaten, nachzuvollziehen. Wesentlich erscheint hier unter anderem das generell unterrepräsentierte Zusammenspiel von Denken und Fühlen- auch im sozialen wie kulturellen Diskurs. Diesbezüglich wäre die Hypothese, dass jegliches menschliche Verhalten, Denken, Handeln und Wahrnehmen, auch Gefallen respektive ästhetische Urteilsvermögen - speziell auch in Bezug auf individuelle/soziale Identitätskonzepte - gravierend von veränderbaren (und speziell frühneuzeitlich Anomie-bedingt veränderten) affektiven und kognitiven Settings wie Wechselwirkungen abhängig ist und - insbesondere auch im Kunstrezeptionskontext - hierbei allem voran dem Affekt ein hoher Stellenwert beigemessen werden muss, wonach zuletzt methodisch noch Luc Ciompis Affektlogik³⁵ - als psycho-sozio-biologisch integrative Theorie

³¹ Menschliche Selbstgestaltung, jegliche „Handlungen“ als wesentlicher Part von Identitätskonzeptionen, werden an dieser Stelle aus Sicht der Philosophischen Anthropologie, speziell über Helmuth Plessners Anthropologie - über das menschliche Vermögen, „Exzentrische Positionalität“ einzunehmen [(systematisch in Helmuth Plessner, Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie, Berlin / New York 1975 (1928)) - dargelegt wie zudem über jenes Spiegelstadium des Psychiaters und Psychoanalytikers Jacques Lacan diskutiert (Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1948), in: Ders., Schriften I, Quadriga Berlin 1986, S. 61-70).

³² Norbert Elias, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Band 1, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, Frankfurt a. M. 1980.

³³ Yaacov Trope und Nira Liberman, Construal-level theory of psychological distance, in: Psychological Review, 117, 2, 2010, S. 440-463.

³⁴ Betrachtet man kommunikative Funktionen von Objekt-design, wird, wie bei einer sprachlichen Kommunikation, auch über - hier - „gebrauchte“ Kunstwerke angenommen, beim Betrachten/der Auseinandersetzung (mit) der Form des Kelchglases, von/mit „Bilderformen“ (von konkret bis abstrakt) im/am Glas wie des/mit dem Material(s) Glas bzw. *cristallo* eine Responsivität - ein antwortendes „Handeln“ des Betrachters - vergleichbar mit einem sprachlichen Appell - auf welcher Ebene auch immer - zu provozieren. Für den Zusammenhang zwischen Appell und Respons vgl. Waldenfels 2001, S. 116.

³⁵ Die Affektlogik wurde erstmals 1982 in Luc Ciompis „Affektlogik“ präsentiert und permanent - unter Einbeziehen neuerer Forschungsergebnisse - erweitert, vgl. Luc Ciompi, Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung.

zu den Gesetzmäßigkeiten des Zusammenwirkens von Fühlen und Denken - angewandt werden kann³⁶. Zur Eruiierung kognitiver und affektiver Funktionen bzw. Wechselwirkungen wird neben der Affektwissenschaft³⁷ allem voran die stark interdisziplinär diskutierte Kognitionswissenschaft³⁸ beansprucht. Einhergehend mit dem cognitive und affective turn ist auch das Interesse an angewandten/integrierten psychologischen „Kunst-Erfahrungs-Modellen“ bzw. „Prozessmodellen ästhetischer Erfahrung“ zu sehen, worüber letztlich jegliche (auch zeitübergreifenden) Kunstauseinandersetzungen (im Alltag) und ihre identitätsstiftenden Konsequenzen noch differenzierter wie auch mit einem Fokus auf Nachhaltigkeit/Langzeitwirkungen nachvollzogen werden sollen.

1.2 Quellenkorpus

Aus venezianischem Kontext können für angestrebte Separierung in venezianische Produkte bzw. produktive oder kreative Rezeptionen in materieller Form lediglich museal erhaltene Stücke verwendet werden³⁹. Neben diesen dienen als Quellenkorpus für venezianische wie in dieser Machart gefertigte Kelchgläser zudem Zeichnungen wie Skizzen von Gläsern aus dem letzten Viertel des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, allem voran jene, welche für die

Ein Beitrag zur Schizophrenieforschung, Stuttgart 1982; Ders., Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik, Göttingen 1997; Ders., Gefühle, Affekte, Affektlogik. Ihr Stellenwert in unserem Menschen- und Weltverständnis, Wiener Vorlesungen, Wien 2003.

³⁶ Die Affektlogik scheint relevant in der Psychologie, Psychiatrie, Psychotherapie und Pädagogik bis hin zur Erkenntnistheorie und Philosophie. Realisiert wurde sie bis dato in der Psychiatrie, Psychotherapie, Pädagogik, Soziologie, Bewusstseinsphänomenologie und existenziellen Philosophie. Wesentlich gilt es darüber, den Menschen als „homo sapiens emotionalis“ zu fokussieren, vgl. <http://www.ciompi.com/de/affektlogik.html> (zuletzt eingesehen am 16.05.2017).

³⁷ Mit der Affektwissenschaft, dem affective turn in den Kultur- und Sozialwissenschaften der letzten Jahre - mit einer (wiederentdeckten) Zentralität von Affekt und Gefühl - geht eine Fokussierung auf Affekte und Emotionen als Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung einher.

³⁸ Die kognitive Wende ist die Bezeichnung für den starken Einbezug von Kognitionen und Denkvorgängen in Theoriebildung und Forschung mit Beginn der 70er Jahre. Die Kognitionswissenschaft ist eine interdisziplinär arbeitende Wissenschaft (aus den relevanten Fachdisziplinen der Neurowissenschaften, Anthropologie, Philosophie, Psychologie, Künstlicher Intelligenz, Linguistik und Soziologie), sie untersucht bewusstes und unbewusstes Erleben, (m. E. wahrnehmungstechnische) Informationsverarbeitungen wie (höhere) kognitive Funktionen- exemplarisch Denken, Urteilen, Gedächtnis, vgl. Margaret Boden, Mind as Machine. A History of Cognitive Science, Oxford 2006, S. 10 ff., wobei auch Affekt, Emotion, Motivation und Volition wie ihre neurophysiologischen Korrelate fokussiert werden.

³⁹ Tatsache ist, dass in Venedig noch keine einzige Glashütte archäologisch untersucht wurde (an spätmittelalterlichen ergrabenen, italienischen Glashütten können jene in Monte Lecco und Gambassi erwähnt werden), auch sind Funde auf Murano kaum zu erwarten, da die Hütten dort seit Jahrhunderten an etwa denselben Standorten arbeiten und ihren Abfall seit jeher in der Lagune entsorgen, in: Erwin Baumgartner und Ingeborg Krueger, Phönix aus Sand und Asche. Glas des Mittelalters, München 1988, S. 41 f.

mediceischen Glashütten in Florenz⁴⁰ angefertigt wurden⁴¹. Für nordalpine produktive wie kreative Formenabgleiche können jene aus städtischen und Produktions-Kontexten, aus archäologischen Fund- wie Befundsituationen vorliegenden Kelchgläser des 16./17. Jahrhunderts herangezogen werden. Zur Rekonstruktion praktischer Funktionskontexte liegt ausschließlich aus niederländischem Kontext eine repräsentative Quantität an diesbezüglichen zeitgenössischen Bildquellen vor. So werden (vereinzelt) niederländische Genredarstellungen in Gegenüberstellung mit vorhandenen Salzburger Bildern respektive süddeutschen Gesellschaftszenerien des 16./17. Jahrhunderts für frühneuzeitliche, regional übergreifende Diskussionen abgeglichen. Jene aus Salzburg vorhandenen wenigen frühneuzeitlichen „Bilder“ mit Kelchglasdarstellungen sind lediglich in Form eines bebilderten Zunftkruges⁴² (Abb. 1) wie der Darstellung „Die Lederer Herberge in Salzburg mit wanderndem Handwerksgelegen, der beim Herbergsvater vorspricht (rechts) und verschiedene Tätigkeiten der Lederbearbeitung (links)“⁴³ (Abb. 2) zu finden. Für innerbildliche Vergleiche aus dem Stillebenkontext gilt es, ein möglichst breitflächiges chronologisches wie regionales [deutsches und niederländisches - hier noch (H) (holländisches) und (Fl) (flandrisches)] - Spektrum abzudecken. So soll allem voran ein Querschnitt niederländischer Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts mit (venezianischen) Kelchglasformen beansprucht werden, wobei hier noch eine chronologische wie regionale Separierung vorgenommen wurde. In einen ersten zeitlichen Kontext fallen thematisch insbesondere jene frühen Schautafeln aus dem katholisch dominierten flandrischen Milieu, diese Untersuchungskategorie umfasst jedoch auch generell die frühesten Darstellungen um 1600 bis zu den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts. Chronologisch (beinahe) parallel dazu sind jene holländischen Stilleben der 30er und 40er Jahre des 17. Jahrhunderts zu sehen. Zudem tritt nach 1640 (wieder) die reiche Bildform der holländischen protestantischen m. E. calvinistischen „Prunkstilleben“ auf, welche speziell in den 50er bis 70er Jahren des 17. Jahrhunderts sehr dominant vertreten waren⁴⁴. Weiters werden zum Ver-

⁴⁰ 1604 erschien zudem in Florenz die *Bichierografia* des Giovanni Maggi. Die Widmung des zweiten Bandes weist darauf hin, dass es sich hier um die Gläser aus der Sammlung des Kardinals Francesco Maria del Monte, welchem auch das Werk gewidmet war, handelt.

⁴¹ Maßgebend hierfür ist jene Arbeit von Detlef Heikamp, *Studien zur Mediceischen Glaskunst*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 30, Heft 1/2, Florenz 1986. Insbesondere relevant zur Erueierung von produktiven wie kreativen Imitationsproduktionen wie generell für Datierungsfragen sind dort publizierte „Italienische Glasvorzeichnungen“ (wie auch insbesondere jene des „Zeichners der Gläser à la façon de Venise“) im Gesamtüberblick (wobei hier kein typisch florentinischer Stil zu deklarieren ist, was sich durch Anwesenheit venezianischer Glasarbeiter in den Florentiner Hütten erklären lässt).

⁴² Aus der Werkstätte Obermillner, mit Darstellungen der Hafnerarbeit, Salzburg 1680/81, Salzburg Museum.

⁴³ Öl auf Leinwand, 1615, Salzburg Museum.

⁴⁴ Jacques de Gheyn d. J., *Stilleben mit Früchten*, um 1600, Privatsammlung (H)

Nicolaes Gillis, *Gedeckter Tisch*, 1601, Privatsammlung (H)

und auch Abgleich Stillebendarstellungen Georg Flegels des 17. Jahrhunderts mit venezianischen Kelchglasformen herangezogen⁴⁵, welche inhaltlich wie kompositorisch in

-
- Osias Beert d. Ä., Stilleben mit Kirschen und Erdbeeren in chinesischen Porzellanschüsseln, 1608, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin (FI)
- Osias Beert d. Ä., Stilleben mit Austern und Kandiertem, 1610/20, National Gallery of Art Washington (FI)
- Osias Beert d. Ä., Stilleben mit Austern, Konfekt und Früchten, 17. Jahrhundert, Staatsgalerie Stuttgart (FI)
- Nicolaes Gillis, Stilleben, 1611, Privatbesitz (H)
- Clara Peeters, Stilleben mit Fischen, datiert 1611, Museo del Prado Madrid (FI)
- Floris Claeszoon van Dyck, Stilleben einer gedeckten Tafel mit Käsen und Früchten, 1622, Privatbesitz (H)
- Pieter Claesz, Tafel mit Rauchutensilien und Musikinstrumenten (Allegorie der fünf Sinne), 1623, Musée du Louvre Paris (H)
- Jan Davidsz. de Heem, Frühstücksstilleben, 1635, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (H)
- Jan Davidsz. de Heem, Stilleben (Le Desserte), 1640, Musée du Louvre Paris (H)
- Willem Kalf, Stilleben mit Weinprüfkanne und Nautilusmuschel, 1643, Privatbesitz (H)
- Willem Kalf, Ecke einer Scheune, 1643, The Detroit Institute of Arts (H)
- Jacob van Ostayen, Stilleben mit Blumen, Vögeln und Kirschen, 1643, Privatbesitz (H)
- Willem Kalf, Stilleben mit Glaspokal und Früchten, 1645-1665, Staatliche Museen zu Berlin (H)
- Jan Jansz. van de Velde, Stilleben mit Bierglas, datiert 1647, Rijksmuseum Amsterdam (H)
- Pieter Claesz, Tafel mit großer, bauchiger Zinnkanne, liegendem Silberbecher, Römer, Flötenglas, gebratenem Kapaun und Austern auf einer großen Platte, 1647, Privatbesitz (H)
- Gerrit Willemzoon Heda, Stilleben mit Silberkanne, 1647, Staatliches Museum Schwerin (H)
- Pieter Claesz, Stilleben mit Krabbe und Austern, 1651, Standort Bamberg (H)
- Pieter de Ring, Stilleben mit Fasan, Dresden, 1652, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden (H)
- Willem Kalf, Trinkhorn mit einem Hummer auf einem Tisch, 1653, National Gallery London (H)
- Jan Jansz van de Velde, Stilleben mit Bierglas und Tonpfeife, datiert 1653, Ashmolean Museum Oxford (H)
- Abraham Hendriksz van Beyeren, Großes Stilleben mit Hummer, 1653, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Alte Pinakothek München (H)
- Abraham Hendriksz van Beyeren, Stilleben mit Hummer und großem Krug, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Kunsthaus Zürich (H)
- Willem Kalf, Stilleben, 1653/54, St. Petersburg (H)
- Jan Jansz van de Velde, Früchtestilleben mit Nüssen und Weinglas, 1655, Galerie Müllenmeister Solingen (H)
- Abraham Hendriksz van Beyeren, Prunkstilleben, um 1655, o.O. (H)
- Abraham Hendriksz van Beyeren, Stilleben, 1659, Ashmolean Museum Oxford (H)
- Willem Kalf, Stilleben mit Porzellan und Nautiluskelch, 1660, Madrid (H)
- Willem Kalf, Stilleben mit Nautilusbecher, 1660, Thyssen-Bornemisza Museum Madrid (H)
- Abraham Mignon, Stilleben mit Früchten und Austern, 1660/1679, Amsterdam (H)
- Jacques de Gheyn der Jüngere, Stilleben mit Früchten, 1661, Privatsammlung (H)
- Willem Kalf, Stilleben mit chinesischer Porzellandose, 1662, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin (H)
- Willem Kalf, Weinglas mit einem vergoldeten Fuß und Früchteschüssel, 1663, The Cleveland Museum of Art (H)
- Abraham Hendriksz van Beyeren, Prunkstilleben, 1665, Rijksmuseum Amsterdam (H)
- Abraham Hendriksz van Beyeren, Stilleben mit einer Maus, 1667, County Museum of Art Los Angeles (H)
- Willem Kalf, Stilleben mit Krug, datiert 1669, Museum of Art Indianapolis (H)
- Willem van Aelst, Frühstücksstilleben mit Hering, Zwiebeln, Brot und Trinkgläsern, 1671, Akademie der Bildenden Künste Wien (H)
- Willem van Aelst, Fische auf einem Zinnteller und zwei Gläser, 1679, Basel (H)
- Willem Claesz. Frühstücksstilleben mit Austern, 1661, Galerie Neidhardt München (H)
- ⁴⁵ Georg Flegel, Kerzenstilleben, um 1630, private Sammlung
- Georg Flegel, Frühstück, o.D., öffentliche Sammlung Hessisches Landesmuseum Darmstadt
- Georg Flegel, Blumenstilleben, o.D., private Sammlung Frankreich
- Georg Flegel, Stilleben mit einem Hirschkäfer, 1635, Wallraf-Richartz-Museum Köln
- Georg Flegel, Stilleben mit Kerze, 1631, Wallraf-Richartz-Museum Köln
- Georg Flegel, Mahlzeit mit Brot und Zuckerwerk, o.D., Städel Museum Frankfurt a. M.
- Georg Flegel, Stilleben mit Fisch, 1637, Historisches Museum Frankfurt a. M.
- Georg Flegel, Stilleben mit chinesischer Porzellanschale, o.D., private Sammlung
- Georg Flegel, Stilleben mit Blumenstrauß und Glaspokalen, o.D., private Sammlung Frankreich
- Georg Flegel, Schrankbild mit Blumen, Obst und Pokalen, o.D., öffentliche Sammlung Národn Prag
- Georg Flegel, Imbiss mit Doppelpokal, o.D., Rheinisches Landesmuseum Köln

enger Anlehnung an jene untersuchten frühen niederländischen Schautafeln zu verstehen sind⁴⁶. Aus dem literarischen Kontext werden - allem voran zur Rekonstruktion von (sozialen) Funktionen wie für ikonographische und auch gestaltungsästhetische Interpretationen von Kelchgläsern - (antike) philosophische Literatur, frühneuzeitliche Schriftquellen in Form von Architekturtraktaten, Emblembüchern und Anstands- wie Moralliteratur, speziell „Ehezuchtbüchlein“, frühneuzeitliche Hochzeitspredigten und Schriften über Trinkbrauchtum im weitesten Sinn wie frühneuzeitliche Salzburger Koch- wie Reisetagebücher beansprucht.

2 Salzburger Befundlage

2.1 Salzburger gläserne (Be)fundsituation

Aus der Salzburger Altstadt sind frequentiert venezianische Kelchglasformen des 16./17. Jahrhunderts aus frühneuzeitlichen (Be)funden bekannt. Speziell behandelt werden in dieser Arbeit zwar allem voran die Objekte aus dem Schatz-Durchhaus, der Getreidegasse 3, wie jedoch auch restliche Salzburger städtische venezianische Kelchglasformenfunde, zumindest partiell, für eine Gesamtschau Berücksichtigung finden werden. Ertragreich erwiesen sich neben jener zentral diskutierten Getreidegasse 3/Schatz-Durchhaus⁴⁷, (Be)funde aus der Lederergasse 3⁴⁸, dem Toskanatrakt/Alte Residenz⁴⁹, der Sigmund-Haffner-Gasse 12, dem

Georg Flegel, Stilleben mit Käse, Butterdose, Weingläsern und Tonkrug, o.D., Szépművészeti Museum Budapest

Georg Flegel, Stilleben mit Hechtkopf, o.D., London, Handel

Georg Flegel, Stilleben im Kerzenlicht, 1637, Historisches Museum Frankfurt a. M.

Georg Flegel, Wein und Konfekt, Maus und Papagei, 1580/1638, Alte Pinakothek München

Georg Flegel, Stilleben mit Kirschen, 1635, Staatsgalerie Stuttgart

⁴⁶ Georg Flegel (1566-1638) begann um 1600 damit, sich der neuentstehenden Bildgattung des Stillebens zu widmen, seine „Mahlzeitstilleben“ sind inspiriert von den frühen flämischen Banketjes. Flegel lässt in seinen Stilleben stets eine zeitlich etwas den holländischen Kollegen nachstehende Bildauffassung erkennen.

⁴⁷ Es wird vermutet, dass der hier vorliegende Keller spätestens im frühen 16. Jahrhundert zu einer Senkgrube umfunktioniert wurde, die Verfüllung lässt sich datierungstechnisch von rezentem Bauschutt über gemischtes Material aus dem 18./19. Jahrhundert, bis hin zu einer Fäkalien-schicht mit frühneuzeitlichem Material festlegen.

⁴⁸ Vgl. diesbezüglich Michaela Wilk, Die Glasfunde der Lederergasse 3/Salzburg, Dipl. Arbeit Univ. Wien 2008. Für die Verfüllung der Senkgrube in der Lederergasse 3 kann ein Datierungsrahmen, beginnend mit der Erbauungszeit der Liegenschaft um 1480, bis hin zum Überbau der Senkgrube durch einen Keller in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als terminus antequem, angegeben werden.

⁴⁹ Senkgruben des 15. Jahrhunderts, besonders reichhaltig war jene von Haus 1 der 1605, als terminus antequem, abgerissenen Schinaglhäuser. Es handelt sich bei dieser Liegenschaft um eine Weingastwirtschaft zwischen dem Salzmarkt im Norden und der ehemaligen Käsgasse im Osten (östlicher Toskanatrakt), in: Wilfried K. Kovacsovic, Aus dem Wirtshaus zum Schinagl. Funde aus dem Toskanatrakt der Salzburger Residenz, in: Jahresschrift Salzburger Museum Carolino Augusteum, 35/36, 1989/1990, S. 18-26. Ein kleinerer Teil wurde in den Senkgruben von Haus 3 und 4 gefunden. In diesen Häusern wohnte unter anderem um 1600 Hans Werner von Raitenau, der Bruder Wolf Dietrichs. Die Senkgrube von Haus 4 befand sich wiederum in unmittelbarer Nähe zum so genannten Corporalhaus, welches vor dem Verkauf an Wolf Dietrich im Jahr 1597 auch im Besitz

Zipfer-Bierhaus, wie aus dem Bereich des Artiskinos und des Herbert-von-Karajan-Platzes⁵⁰. Aus der Altstadt Salzburg lässt sich somit - auch im Vergleich zu restlichen Hohlglasvorkommen - ein auffallend dichtes Vorliegen von Kelchglasfunden, ein Gros an venezianischen oder hiervon inspirierten Kelchglasformen ähnlicher Zeitstellung dokumentieren⁵¹. Auch kann fundvorkommensspezifisch in Salzburg jener Bonus genützt werden, dass aus einigen frühneuzeitlichen (Be)funden⁵² neben Hohlgläsern auch eine ungewöhnliche Vielfalt an restlichen Funden, explizit ein vielfältiges Sortiment an Ess-, Trink- und Vorratsgeschirr wie Geräte und Gegenstände des häuslichen Alltags, neben Glas auch Objekte aus Ton, Fayencen des 16. Jahrhunderts, Holz, Bunt- und Edelmetall, Horn, Bein und Stein, zutage getreten sind, welche über ihr Vorliegen zudem Aufschluss über die repräsentative Umwelt der Bewohner zulassen⁵³.

2.2 Das Schatz-Durchhaus (ehemals Faktor-Mayr-Haus) **/Getreidegasse 3, Altstadt Salzburg**

Die Liegenschaft Getreidegasse 3 liegt an einer der wichtigsten Geschäftsstraßen Salzburgs in einem wohlhabenden „Stadtbereich“, sie ist eines jener Salzburg typischen Altstadt-Durchhäuser mit ältesten sichtbaren Bausubstanzen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Um 1500 wurden jene vorhandenen Einzelhäuser zu einem Gebäude vereint, worüber sich der heutige Grundriss über einen unregelmäßigen Aufbau charakterisiert. Mit der Untersuchung der Getreidegasse 3 wurde eine Kellieranlage gefasst (Abb. 3), welche in mehreren Etappen errichtet wurde- durch die spätere Nutzung als Senkgrube ergab sich ertragreiches frühneuzeitliches Quellenmaterial, unter anderem jene zentralen Kelchgläser. Es wird

der Elsenheimer war, welche wiederum insbesondere durch den Venedighandel zu einem beträchtlichen Vermögen kamen.

⁵⁰ Wilfried K. Kovacovics, SG Salzburg. KG Stadt Salzburg, Abt. Innere Stadt, in: Fundberichte aus Österreich, 31, 1993, S. 566. Das Fundmaterial reicht vom 15. bis zum frühen 20. Jahrhundert.

⁵¹ Zudem ist für jene Funde aus der Senkgrube der Lederergasse 3 ein terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts anzuführen, ein Zeitpunkt, als in restlichen europäischen Stadtglasfundvergleichen venezianische Formen in dieser Quantität, insbesondere aus dem deutschen städtischen Milieu, eher dem 17. Jahrhundert zuzurechnen sind.

⁵² Sowohl aus der Getreide- wie auch aus der Lederergasse 3 und dem Toskanatrakt/Alte Residenz; speziell aus den Schinaglhäusern.

⁵³ Insbesondere aus der Getreidegasse 3 wie aus dem Toskanatrakt/Alte Residenz, den Schinaglhäusern, liegen publizierte Aufarbeitungen dieser teils nichtkeramischen und -gläsernen Objekte vor, in: Ines Ruttner, Die nichtkeramischen Funde aus der frühneuzeitlichen Senkgrube der Liegenschaft Getreidegasse 3, 3a/Universitätsplatz 16, in: Das Schatz-Haus in Salzburg. Archäologie und Geschichte eines Salzburger Bürgerhauses, Archäologie in Salzburg, Band 5/I, Salzburg 2008, S. 53-206; Kovacovics 1989/1990, S. 43 ff; speziell zu den Gläsern aus dem Toskanatrakt/Alte Residenz, in: Robert Wintersteiger, Die Gläser, in: Kovacovics 1989/1990, S. 61-63; S. 378-401.

vermutet, dass jener Keller spätestens im frühen 16. Jahrhundert zu einer Senkgrube umfunktioniert wurde⁵⁴. Die Datierungen der Funde aus der Getreidegasse 3 geben eine Laufzeit von drei Verfüllungen an, welche die Objekte in drei konkrete Zeitabschnitte ordnen lassen- in die Jahre um 1500, in die Zeit von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts - in welchen Rahmen auch hauptgewichtig jene (venezianischen) Kelchglasfunde einzupassen wären - wie in einen dritten, einhergehend mit der Verschließung des Kellers, kurz vor 1900⁵⁵. Über, für das 16./17. Jahrhundert archivalisch nachweisbare, Altstadt-Liegenschaftsbesitze können als „Eigentümer“ jener Salzburger Kelchgläser generell immer wieder insbesondere Familien aus dem Salzburger Patriziat⁵⁶ ausgemacht werden⁵⁷, so lässt sich auch die Getreidegasse 3 ab dem 14. Jahrhundert wie auch im 16./17. Jahrhundert immer wieder mit „Kaufmannsgeschlechtern“ in Verbindung bringen, welche weltweit Handelsbeziehungen, im Besonderen Warenaustausch zwischen den deutschen und italienischen Ländern, unterhielten⁵⁸.

⁵⁴ Kovacsovics 1993, S. 566.

⁵⁵ Vgl. hierzu Ruttner 2008.

⁵⁶ Im 15. Jahrhundert 15-20 Salzburger Familien, die sich aus Kaufleuten und Unternehmern zusammensetzten, die einerseits durch Fernhandel oder Bergbau wie auch durch Kombination beider zu Reichtum und Ansehen kamen und sämtliche wichtigen Positionen innehatten

⁵⁷ Neben der Getreidegasse 3 insbesondere auch für die Lederergasse 3, wofür als Eigentümer in den Jahren 1480-1520 eine Familie Knoll ausgemacht werden konnte, welche mit großer Sicherheit zu jenem Salzburger Patriziat aus Kaufleuten und Unternehmern aus Fernhandel und/oder Bergbau zählte, in: Franz Valentin Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg II, Zeitgeschichte bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts, Salzburg 1890, S. 620. So war Hanns Knoll unter anderem auch im Tiroler Erzgeschäft involviert bzw. gründete er 1480 mit Paumgartner die Gesellschaft „Hans Paumgartner und Mitverwandte“ zur völligen Beherrschung des Tiroler Silberhandels und Finanzwesens, in: Erich Egg, Schwaz ist aller Bergwerke Mutter, in: Beiträge zur Geschichte Tirols, Festgabe des Landes Tirol zum Elften Österreichischen Historikertag in Innsbruck vom 5.-8. Oktober 1971, Innsbruck 1971, S. 259-298; hier 264. Auch nach Zillner stand das Geschlecht der Knoll einem „Kaufhaus“ vor, was hier auf den venezianischen Handel bzw. eventuell im Speziellen auf die Gesellschaft „Paumgartner und Mitverwandte“ zu beziehen wäre.

⁵⁸ Vgl. diesbezüglich weiterführend S. 89 f.

3 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“
am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz-
Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil I

Input

Kunst-Kontext (art context)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen

Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten

Form

Glasformengruppe
Subgruppe

Schaftvarianten
Kuppavarianten
Standbodenvarianten

Material

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Gruppe I
Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Gruppe II

(Spezielle) formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

Bilder im/am Glas

3 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“

am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz-Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil I

3.1 Einleitung

Generell ist für die Fokussierung des Zieles - die Eruiierung des (kommunikativen) Funktionspotenzials des Objektdesigns frühneuzeitlicher Kelchglasformen (folgend auch in jeglichen Gebrauchskontexten) - allem voran wesentlich, jeglichen „formalen“ Ausgestaltungen von Kelchgläsern - in Bezug auf Form, Bilder im/am Glas wie auch Material - nachzugehen⁵⁹. Im Modell für kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns wird - in Anlehnung an diskutierte psychologische „Kunst-Erfahrungs-Modelle“ - einem nachvollziehbaren Kausalitätsprinzip geschuldet, eine wesentliche Separierung in „Inputs“ und „Outputs“ vorgenommen. Als wesentlicher Input im Kelchglaskontext können im Modell allem voran „Kunstwerk-Qualitäten“ (artwork qualities) definiert werden. Jene differenzierteren „Formal(en) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten“ beziehen sich auf die Form, auf Bilder im/am Glas wie auf das Material Glas. Formbezogen kommt es weiters zu einer Unterteilung in Glasformengruppen wie Subgruppen, welche wiederum separiert nach Schaft-, Kuppa- wie Standbodenvarianten diskutiert werden sollen. Derartig vorgenommene Separierung hat den Vorteil, dass jegliche Schaftvarianten optional mit Kuppaausformungen wie Standbodenvarianten und umgekehrt im Baukastensystem kombiniert, und somit sämtliche Vorkommensmöglichkeiten von Schaft-, Kuppa- und Standbodenvariationen für Salzburger Kelchglasformen rekonstruiert werden können. Wesentlich lässt sich der Schaftteil bzw. seine Ausgestaltung als zentraler Gefäßpart am Kelchglas herausstellen - sowohl was die Gestaltungsästhetik als auch formal-ästhetische chronologische Wandlungen betrifft - wie auch die meisten Salzburger Bilder im/am Glas (wenn vorhanden) am Schaft lokalisiert sind.

⁵⁹ Liefern Glasmassenanalysen einen wesentlichen Beitrag im Rahmen archäologisch zu erforschender Glasproduktionsstätten, scheint es im Rahmen der Arbeit hingegen wesentlich über formal(e) ästhetische Erscheinungen Separierungen vorzunehmen. Für Provenienznachweise wie für eine Separierung in venezianische bzw. in venezianischer Machart produktiv gefertigte Hohlgläser stellen sich der Handel mit Halbfertigprodukten, das Recycling von Glas, importiertes Soda, aber auch verhandelte Löwenkopfmödel - generell Modell zur Herstellung formgeblasener Gläser - als Vermittlungsgüter im Rahmen eines Kunst- und Kulturtransfers - wie auch Vermittlerpersonen in Form jener emigrierten venezianischen Glasmacher mit temporärem oder permanentem nordalpinen Aufenthalt als erheblich erschwerende Faktoren heraus.

Um gleich bei Bildern im/am Kelchglas zu bleiben, sind diese im Modell weiters als „(Spezielle) formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten“ (special artwork qualities) ausgezeichnet. Das Material Glas lässt sich bezüglich formal-ästhetischer Kunstwerk-Qualitäten nach Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten unterscheiden. So kann in eine Gruppe I, welche makroskopisch entfärbtes Glas ohne/eventuell mit dezentem Farbstich, m. E. weniger massiver Wandstärke mit einem Gewichtsunterschied zu grün-gräulich entfärbtem Glas charakterisiert, und in eine Gruppe II mit makroskopisch (grün)-gräulich entfärbtem Glas meist massiverer Wandstärke separiert werden. Als „Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten“ beeinflussend, soll als weiterer Modell-Input auch der größere „Kunst-Kontext“ (art context) in Form chronologischer Gestaltungsentwicklungen respektive Antikenrezeptionen Berücksichtigung finden. Auf letztes bezogen gehört zu den Strukturbedingungen (venezianischer) „Renaissancekultur und -kunst“, dass diese auf den Bezugsrahmen der Antike angewiesen ist, worüber folgend zahlreiche zu diskutierende Kelchglasformen durch - falls nachweisbare - Antikenrezeptionen zudem als bereits „transformiertes Kulturgut“ charakterisiert werden können. Ein Konnex zur Antikenrezeption lässt sich bereits an jener als „Ausgangsform“ der renaissancezeitlichen Kelchglasfaçon zu deklarierenden dreiteiligen Form mit gedrücktem Kugelnodus auf hochgezogenem glockenförmigen Fuß mit ausladender Kuppel ausmachen. Zudem können an chronologisch folgenden (venezianischen) Kelchglasformen weitere antike gesamtformale wie auch Dekor-Übernahmen und antike Handwerkstechniken⁶⁰ isoliert werden⁶¹. Auch jene in der Architektur⁶² zu dokumentierende „Antikenwiederbelebung“ lässt sich an Kelchglasausformungen über Analogien feststellen⁶³. Über Antikenrezeptionsnachweise, gestaltungsästhetische Überlegungen, chronologische Formentwicklungstendenzen wie Datierungen wird im Abgleich mit repräsentativen venezianischen Glasformen, über Formenvergleiche mit Produkten aus regionalen und überregionalen, großteils archäologisch nachweisbaren nordalpinen Glashütten(be)fundkontexten, über regionale wie überregionale archäologische Stadtglas(be)funde, über Vorkommensvergleiche in Befund und Bild und

⁶⁰ Feste Bestandteile der Ausbildung eines Künstlers waren nicht ausschließlich Schriften und daraus abgeleitete theoretische Erkenntnisse, sondern auch die direkte Auseinandersetzung mit klassischen Kunstwerken, wodurch sich Kunstgattungs-übergreifend Architekten, Maler oder Bildhauer, insbesondere auch der Bereich des Gold- und Silberschmiedehandwerks wie eventuell auch das venezianische Glashandwerk, dem direkten Antikenstudium widmeten.

⁶¹ Diesbezüglich interessant erscheint, dass es sich hier oftmals nicht um ganzheitliche formale Übernahmen, sondern um Versatzstücke aus dem antiken Milieu handelt.

⁶² Wobei die Situation bezüglich der Skulptur vergleichbar ist.

⁶³ Dies soll an späterer Stelle anhand architektonischer Formenrezeptionen an venezianischen Hohlgläsern ausführlich diskutiert werden.

letztlich über farblich bedingte Glasmassen- und eventuell Korrosionsähnlichkeiten⁶⁴ für kommunikative Aspektermittlungen beginnend allem voran eine Separierung Salzburger Kelchgläser in venezianische bzw. produktive wie kreative Formen angestrebt.

Letztlich verleiten Form- wie Materialgleichheiten bzw. -ähnlichkeiten zudem zu Ensemblebildungen⁶⁵. Diese werden je nach Formgebung, Größe, eventuell rekonstruierbarer gleicher Kuppaausformung und -größe wie auch Standfußbodenplattengröße, bildbezogen nach Motivgestaltung (Modelähnlichkeit/-gleichheit), Löwenkopfbalustergröße - Höhe/Breite der Löwenkopfbaluster - wie auch nach makroskopischer Glasbeschaffenheit bzw. Korrosionsähnlichkeit formiert. Realisierte Ensemblebildung hat keinen Anspruch auf ein zwingend zusammengehöriges „gläsernes Service“ oder darauf, aus demselben Produktionsortiment zu stammen, verfolgt dennoch jenes Ziel, zumindest ähnliche Hohlglasausformungen in Ensembles gesammelt zu katalogisieren⁶⁶.

3.1.1 Kelchglasformen des 16./17. Jahrhunderts

Zur „renaissancezeitlichen“ Kelchglasform

Kelchgläser mit hochgezogenem Glockenfuß und Nodus

Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen

Ein Konnex zur Antikenrezeption lässt sich bereits an jener als „Ausgangsform“ der renaissancezeitlichen Kelchglasfaçon zu deklarierenden dreiteiligen Form mit gedrücktem Kugelnodus auf hochgezogenem glockenförmigen Fuß mit ausladender Kuppaausformung - wie sie als neue Kelchglasvariante ab/um 1500 in Venedig aufkommt - ausmachen, als diese bereits an antiken bzw. römischen tönernen Formen vorkommt (Abb. 4)⁶⁷. Die „klassische Form“ des

⁶⁴ In Gruppe I mit makroskopisch entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich und Gruppe II mit makroskopisch grau-grünlich entfärbter Glasmasse, welche zumindest als kein Fabrikat südlich der Alpen deklariert werden soll.

⁶⁵ Aus frühneuzeitlich manufakturartiger serieller Fertigung, wie diese für Imitationsproduktionen à la Façon de Venise am geeignetsten erscheint, resultiert neben genereller Produktionssteigerung eine auch relativ leicht zu erreichende Gleichförmigkeit, Einheitlichkeit der Produkte- dies wiederum fördert potenzielle Ensemblebildungen.

⁶⁶ Gewährleisten diese nicht zuletzt „zu Tisch“ zumindest ein (relativ) „einheitliches Bild“.

⁶⁷ Vgl. exemplarisch Franz Sales Meyer, Handbuch der Ornamentik, Leipzig 2002, Tafel 204, Nr. 2 und 3. Der liturgische Kelch wiederum hat sich aus einem spätantiken Trinkgefäß entwickelt- über die früheste Zeit liegen keine Zeugnisse vor, in: Theologische Realenzyklopädie: Gabler - Gesellschaft /Gesellschaft und Christentum, V, Gerhard Müller (Hg.), New York / Berlin 1984, S. 397.

christlichen Kelches mit stark ausladender Kuppform auf hochgezogenem Glockenfuß, meist mit Nodus, ist etwa aus dem 6. Jahrhundert bekannt⁶⁸, ein späteres prominentes Beispiel des 8. Jahrhunderts wäre exemplarisch der Tassilokelch (Abb. 5)⁶⁹. Auf den Schaftteil bezogen, rührt die Stellung und Existenz des Nodus im liturgischen Kontext daher, dass der Zelebrant, welcher die Konsekration vollzogen hatte, nach der Wandlung, den Rubriken gehorchend, Daumen und Zeigefinger beider Hände, mit denen er den Leib Christi in Gestalt der Hostie erhoben hatte, miteinander verbunden halten musste. Den Kelch ergriff er daher durch Halten zwischen Mittelfinger und Zeigefinger beider Hände, wofür er den Nodus praktisch als Haltepunkt und Stütze benötigte⁷⁰. Zum Nodus, auch pomellum/Äpfelchen benannt, als knotenartige Verdickung, lässt sich zunächst in den frühesten historischen Entwicklungen bis etwa 1000 n. Chr. eine Lokalisierung direkt unterhalb der Kuppform bemerken, welche zu späterer Zeit an den Schaft hinunterwandert. In Bezug auf profane Kelchglasgestaltung lässt sich derartige nodusförmige, jedoch kleiner gehaltene, Verdickung als „liturgisches Relikt“ auch bereits an Gläsern mit hohem Fuß oder Stiel in zahlreichen Formvarianten teils mit formgeblasenem Kuppdekor aus dem 13. und 14. Jahrhundert⁷¹ aus hellem, leicht bläulich-grünem Glas von Hüttenfundplätzen in den Argonnen und Südbelgien erwähnen- eine Fundkonzentration liegt in den Niederlanden, Belgien, sowie am Rhein und in Nordostfrankreich vor⁷². Produziert wurden sie wahrscheinlich im Rhein-Maasgebiet wie auch in anderen nordfranzösischen Hütten. Anbei existiert diese Form auch aus farblosem Glas mit teils blauem Dekor wie aus farbigem Bleiglas⁷³. Auch an diesen Gläsern ist - wie bei jener frühen Nodusstellung aus venezianischem Kontext (exemplarisch an einem als Reliquiar benutzten Kelchglas mit Deckel, Venedig, Anfang 16. Jahrhundert, Museo Vetrario Murano, zu sehen, Abb. 6) - der Nodus (noch) mit größeren stiel förmigen Zwischenstücken von Kuppform und Standfuß getrennt. Die profane Kelchglasform mit Hohl nodus in Kombination mit hoher konischer Kuppform und hochgezogenem Glockenfuß als „neue“ Kelchglasform um 1500 in

⁶⁸ Um 500 lässt sich als ältestes erhaltenes liturgisches Beispiel ein silberner Kelch aus Antiochien datieren, heute im Metropolitan Museum of Art, New York, wo sich bereits die mehrgliedrige Grundform des Kelches - in Kuppform, Schaft und Fuß - herausgebildet hat, wobei zur weiteren Akzentuierung ein Nodus anzuführen wäre. Zudem sind zwei fragmentarisch erhaltene Glaskelche aus Amman, Archäologisches Museum, Washington D.O.C. aus dem 6. Jahrhundert bekannt. Die „klassische Form“ des christlichen Kelches mit stark ausladender Kuppform auf hochgezogenem Glockenfuß, meist mit Nodus, stammt aus etwa gleicher Zeit, in: Theologische Realenzyklopädie 1984, S. 397.

⁶⁹ Stift Kremsmünster, Kelch vom bayerischen Herzog Tassilo und seiner Gemahlin Luitpirga gestiftet, eventuell anlässlich der Gründung Kremsmünsters 777, für eine Datierung des Kelches relevanter terminus postquam 768/69.

⁷⁰ Lexikon für kirchliches Kunstgut, Arbeitskreis für Inventarisierung und Pflege des kirchlichen Kunstgutes (Hg.), Regensburg 2010, S. 117.

⁷¹ Datierung durch Bildvorkommen, Befund- und Fundkontext.

⁷² Vergleichsbeispiele in: Baumgartner und Krueger 1988, S. 242 ff.

⁷³ Baumgartner und Krueger 1988, S. 237 f.

Venedig erfreute sich großer Beliebtheit im 16. Jahrhundert, woraus sich folgend ab dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts diverse „profane“ Kelchglastypen, wie sie im Salzburger Fundmaterial zahlreich vertreten sind, formulieren lassen. Als ganz wesentlich erachtet werden muss jener darüber reflektierbare frühneuzeitliche großflächige Einzug der Kelchglasform per se - formal-ästhetisch betrachtet in ihrer proportionierten Dreiteiligkeit aus Kupa, Schaft und Fuß bestehend - in frühneuzeitliche (auch patrizische) Gebrauchskontexte, was allem voran den Eintritt eines „messbaren“ Kunstobjekts in den praktischen Alltag markiert. Speziell über hochrenaissancezeitliche Architekturtheorien wie insbesondere Proportionszeichnungen in Architekturtraktaten kann ein Interesse an Proportionsstudien neben Architektur⁷⁴ auch für Kleinobjektkunst bestätigt werden⁷⁵. Was an Kelchglasformen hinsichtlich architektonischer Rezeptionen neben proportionstechnischen Übernahmen zudem auffällt, wäre, dass ab der Renaissance frequentiert jeweils zeitgenössischer Architektur entlehnte Bauelemente⁷⁶ als Kelchglasadaptionen ausgemacht werden können⁷⁷.

Italienische Hochrenaissance zeichnet sich in Rückbesinnung auf die Antike unter anderem durch Wahrung der Proportionen und Ausgewogenheit der Maße aus. Die Proportionalität ist ein Schönheitsideal, welches wiederum allem voran auf Bauwerke übertragen wurde, im 16. Jahrhundert hat der Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio solche Ideen weiter systematisiert, so lässt sich anhand Serlios *Sette libri d'architettura* nun zudem innerbildlich proportionstechnisches Interesse für „Kleinobjektkunst“ bestätigen, als er unter anderem

⁷⁴ Vgl. diesbezüglich auch Marcus Frings, *Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar 1998.

⁷⁵ So kann auch frequentiert eine enge Kommunikation zwischen (realer) Architektur und Hohlglaskunst, speziell anhand von Dekoradaptionen aus dem architektonischen Bereich, aufgezeigt werden. Anbei lässt sich auch in der Architektur, neben der Skulptur, eine zu dokumentierende „Antikenwiederbelebung“ - insbesondere auch an Kelchglasausformungen durch frequentiert ausmachbare Analogien - feststellen. Sämtlich erwähnte Rezeptionen lassen zudem ab jener Ranganhebung zu venezianischem „Luxusglas“ den Status dieser Kleinkunstobjekte zwischen Malerei, Skulptur und Architektur manifestieren.

⁷⁶ Diesbezüglich können renaissancezeitliche architektonische Details an Wabenbechern, Säulendetails und Balusterausformungen angeführt werden. Speziell der griechischen oder römischen Antike entlehnte architektonische, rein formale, Säulengestaltung per se lässt sich frequentiert anhand von Kelchglasschaftgestaltungen erahnen. Exemplarisch Vitruvs dargestellte Säulen, in Vitruv, *De architectura libri decem*, Libro III, o.O. ab 1. Jahrhundert v. Chr., S. 51 v. als Parallelen zur Gestaltung von lang gezogenen Balusterschäften an venezianischen Kelchgläsern; weiters S. 55 v. und S. 56 r. wie auch in Sebastiano Serlio, *Sette libri d'architettura*, Libro primo, Erstausgabe des Gesamtwerkes Venedig 1551, S. 11 r.

⁷⁷ Früher als profane Kelchglasformen fügen sich Varianten des liturgisch gebrauchten Kelches im Abendland in ihrem Werden insbesondere architektonischen Tendenzen kunstgeschichtlicher „Stilepochen“, in: Hans Kühlke, *Brot und Wein, Gold und Silber*, Berlin 1962, S. 23 f. Betrachtet man diesbezüglich die Gotik im kunstgeschichtlichen Gesamtkontext als einen von Architektur ausgehenden hoch- und spätmittelalterlichen Stil des Abendlandes, der auch bildende Kunst stark beeinflusste, scheinen diesbezügliche architektonische Einflüsse wie beispielsweise Spitzbogen, Maßwerk und Fialen, Kreuzrippengewölbe, Strebewerk und Doppelturmfassade in mehr oder weniger vergleichbarer/stilisierter Form an liturgischen Kelchen Verwendung zu finden. Können somit im liturgischen Kelchgestaltungs-Kontext architektonische Anleihen bereits für die Gotik ausgemacht werden, scheinen diese für profane Hohlglasformen erst ab dem 16. Jahrhundert - speziell im Zusammenhang mit Kelchglasformen - übernommen worden zu sein. Etliche dieser Übernahmen können anhand des Salzburger Fundmaterials im Rahmen von Gestaltungsästhetik bzw. Antikenrezeptionen diskutiert werden.

diesbezüglich die Gestaltung von Vasen wie Kannenformen diskutierte (Abb. 7)⁷⁸. Leider ließen sich keine explizit glasformspezifischen Abhandlungen auffinden. Dass man sich jedoch ab dem 16. Jahrhundert im Rahmen der Kleinobjektkunst mit kunsttheoretischen Überlegungen auseinandersetzte, lässt sich insbesondere anhand der Goldschmiedekunst nachweisen⁷⁹. Diese stand wiederum im engen Kontext mit der Glasmacherei- vielfach sollen sich auch hier Form- wie Dekorähnlichkeiten aufzeigen lassen.

3.2 Kunstwerk-Qualitäten. Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten **Salzburger Kelchglasformen des 16./17. Jahrhunderts**

3.2.1 Glasformengruppe Kelchgläser mit Nodi (auf hohem Fuß) (/94)

Eine als älter zu deklarierende profane Kelchglasform kommt (fragmentarisch) auch aus dem Fundkontext der Getreidegasse 3 vor. Als eines der Schlusslichter im quantitativen Kontext sind dort unter anderem Kelchgläser mit Nodus/Rippennodus auf hochgezogenem Fuß zu dokumentieren (Abb. 8). Für eine Rekonstruktion als Kelchglas mit Nodus auf hochgezogenem Glockenfuss sei auf die Nodi, Nr. 2199, 2711, 2582, 25, Rippennodus, Nr. 2225, 2203 und 2902 mit jeweils hochgezogenem Glockenfuss verwiesen. Salzburger Stücke mit stark glockenförmig geprägtem Fuß scheinen sich chronologisch durch derartige Gestaltung mit Glockenfuss, Nodus und eventuell rekonstruierbarer hoher konischer wie tulpenförmiger Kuppel in jenen früher anzusetzenden zeitlichen Kontext des 16. Jahrhunderts einzupassen. Es liegen jedoch auch „entwickeltere“ Formen mit schlankerer Fußgestaltung - als Nodus, Nr. 2259, 3222, 2570, Nodus mit Filigrandekor, Nr. 2226, Rippennodus, Nr. 2291 und 2258 - vor. Zudem sind noch isolierte Nodivarianten zu nennen.

⁷⁸ Serlio 1551, Libro Primo, S. 12 v.; S. 13 r.

⁷⁹ In diesem Kontext kann jener Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer, welcher sich von der üblichen „gotischen“ Gestaltung weg, hin zur italienischen Renaissance beeinflussten Objektdarstellungsweise orientierte und in seiner 1568 publizierten „Perspectiva Corporum Regularium“ die Grundkörper in 24 Varianten vorführte, erwähnt werden, in: Wenzel Jamnitzer, Perspectiva Corporum Regularium, Nürnberg 1568. Berührungspunkte zwischen Goldschmiede- und Glaskunst sind frequentiert auszumachen, insbesondere sind formale und dekorative gläserne Anleihen aus der Goldschmiedekunst nachzuweisen, was „intermateriellen“, wenn auch einseitigen, Formaustausch bestätigen lässt.

Subgruppen Nodi (auf hohem Fuß) (/94)

Aus dem Salzburger Fundkontext der Getreidegasse 3 kommen Nodi in einfacher Form, in formgeblasener Rippenvariante, in horizontal geriefter Form wie mit Filigrandekor vor.

3.2.1.1 Einfache Nodi (auf hohem Fuß) (/94)

Einfache Nodi sind als Nodus, Nr. 2259, 2711, 25, 3222, 2582, 2199 und Nodus, Nr. 2570 zu finden. Es handelt sich formal um gedrückte Kugelnodi mit meist Ansätzen zu hochgezogenen Glockenfüßen. Hinsichtlich Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten gehören sämtliche Stücke zur Gruppe II- in ihrer Beschreibung als makroskopisch (hell) grau entfärbtes Glas meist massiverer Wandstärke.

3.2.1.2 Rippenodi (/94)

Rippenodi (Abb. 9) liegen in Form von Rippennodus Nr. 3242, 1, 2, 2203, 2225, 2902, 2291, 40 und Rippennodus, Nr. 2258 vor. Es handelt sich um Nodi mit vertikal formgeblasenem Rippendekor. Bezüglich Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten hält sich bei Rippenodi eine beinahe Farblosigkeit mit gräulich entfärbten Stücken die Waage.

3.2.1.3 Geriefter Nodus (/94)

Bei jenem gerieften Nodus, Nr. 2686 (Abb. 10) handelt es sich um ein Objekt mit horizontal formgeblasenen? Riefen, einem aufragenden Kuppansatz wie einem minimalen Ansatz zu einem hohen Standfuß. Jener unikale geriefte Nodus erscheint schwach hellgräulich entfärbt.

3.2.1.4 Nodus mit Filigrandekor (/94)

Nodus mit Filigrandekor, Nr. 2226 (Abb. 11) ist ein gedrückter kleiner Kugelnodus mit vetro a fili Verzierung⁸⁰ in Form leicht schräg vertikal verlaufender, eingebneter Glasfäden und

⁸⁰ Vetro a fili: parallel aufgelegte, opakweiße Glasfäden, erhaben oder eben integriert. Zur Fertigung siehe: Hugh Tait, Five Thousand Years of Glass, London 1995, S. 238; Attilia Dorigato, Murano. Island of Glass, Verona 2003, S. 96 ff.

einem hohen Standfuß mit vergleichbarem Dekor. Es handelt sich bei diesem Stück um makroskopisch entfärbtes Glas ohne/eventuell mit dezentem Farbstich.

Kombinierbare Kuppavarianten für Nodi (auf hohem Fuß) (/94)

mit Filigrandekor

Rippenodus, Nr. 2203, hellgräulich entfärbt, erscheint mit einer Kuppa mit vertikal angeordneten gemalten weißen oder auch in zarter, nicht erhabener Filigrantechnik gestalteten Längsstreifen⁸¹. Nodus, Nr. 2199, hellgrau entfärbt, weist eine Kuppa mit schräg vertikalen, aufgemalten? opakweißen Streifen oder aufgelegten, eingeebneten opakweißen Glasfäden auf. Jener hellgräulich entfärbte Rippenodus, Nr. 2225 hat einen ausladenden Kuppaausatz mit vertikal orientierten, aufgelegten Milchglasfäden. Rippenodus, Nr. 2902 - sehr schwach hellgräulich entfärbt - besitzt einen tulpenförmigen Kuppaausatz mit schräg vertikal orientierten aufgelegten Milchglasfäden. Aus weiteren Salzburger Fundkontexten liegen vergleichbare Stücke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, venezianisch oder à la façon de Venise, aus dem Toskanatrakt/Alte Residenz wie aus der Lederergasse 3 vor.

mit formgeblasenem Dekor

Nodus, Nr. 25, hellgräulich entfärbt, erscheint mit weit ausladender Kuppa mit distal ringförmigem Rippen- und anschließendem Nuppendekor. Rippenodus, Nr. 2291 hat eine tulpenförmige, schwach hellgrau/grünlich entfärbte Kuppa mit schräg vertikal orientierten formgeblasenen Rippen. Rippenodus, Nr. 2258 weist eine tulpenförmige Kuppa mit vertikal formgeblasenem Rippendekor, hellgräulich entfärbt, auf. Kelchgläser mit Rippenodus, Nr. 2291 und 2258 mit tulpenförmiger Kuppa mit vertikal formgeblasenem Rippendekor können im Vergleich zu jenen Objekten mit ausgeprägtem hochgezogenen Glockenfuß eine spätere Formentwicklung darstellen. Die Fuß- und Nodusgestaltung an Rippenodus, Nr. 2258 und 2291 lässt auch an kleinere Formen denken, wie sie folgend noch unter Knaufvarianten (auf hohem Fuß) (/94) - als kreative Rezeptionen - diskutiert werden. Hochgezogene Füße (formal

⁸¹ Aufgrund einer im Rahmen der Vetro a fili-Technik auch möglichen ebenen Integration ist eine Unterscheidung hier schwer.

gewissermaßen zwischen den Salzburger Objekten liegend) in Kombination mit glatten oder rippendekorierten Nodi sind an Gläsern der Glashütte Hall um 1550 zu bemerken⁸².

Analogien / Produktive Rezeptionen

Sämtliche einfache Nodi erscheinen (hell)grau entfärbt, bei Rippennodi hält sich jene beinahe Farblosigkeit mit gräulich entfärbten Stücken die Waage, jener unikale geriefte Nodus erscheint schwach hellgräulich entfärbt und Nodus mit Filigrandekor, Nr. 2226 ist aus entfärbter Glasmasse ohne Farbstich. Aus dem österreichischen Glashüttenkontext lassen sich die Haller und Innsbrucker (Hof)-Glashütte mit (gerippten) Hohnodi an Trichter- und Vasenpokalen (Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts), explizit aus der Haller Hütte Rippennodi an Trichter- und Vasenpokalen⁸³, erwähnen, weiters sind aus der Glashütte Reichenau II im Freiwald/Niederösterreich (1601-1686)⁸⁴ einfache⁸⁵ und gerippte Nodi⁸⁶ bekannt. Explizit Rippennodi sind noch aus dem Schiffswrack von Gnalic (Slowenien), nach 1582 bis Ende des 16. Jahrhunderts, bekannt⁸⁷. Aus böhmisch/mährischem Kontext ist die Glashütte Broumy/Mittelböhmen⁸⁸ (1596/99 bis Ende 17. Jahrhundert) und die Glashütte Rejdice/Nordostböhmen (spätes 16./frühes 17. Jahrhundert)⁸⁹ relevant. Kelchgläser mit hochgezogenem Glockenfuß und Nodus kommen zudem aus der jüngeren Glashütte Wilhelmsberg-Neuhütten/Vilémova hora-Nové Hutě (1623-1677) vor, wo unter anderem auch

⁸² Erich Egg, Die Glashütten zu Hall und Innsbruck im 16. Jahrhundert, Tiroler Wirtschaftsstudien, 15, Innsbruck 1962. Rippennodi auf hochgezogenem Fuß exemplarisch an Trichterpokalen der Glashütte Hall (unter Sebastian Höchstetter), um 1550, auf Tafel 8; 9, Abb. 16; 17. Auf Tafel 14-16, Abb. 28-33 sind (Rippen-) Nodi an Vasenpokalen auf leicht hochgezogenen Füßen, Hofglashütte Innsbruck?, 1570-1590, zu dokumentieren.

⁸³ Vgl. Fußnote 82.

⁸⁴ Die vier „Reichenauer“ Glashütten Frauenwies, Schönfelderhof, Brennerhof und Reichenau I aus dem 16. Jahrhundert wurden laut „Topographia Windhagiana“ 1599 beziehungsweise 1601 aufgelassen, es handelt sich bei Reichenau II aus dem 17. Jahrhundert um die nachfolgende Glashütte, in: Kinga Tarcsay, Frühneuzeitliche Glasproduktion in der Herrschaft Reichenau am Freiwald, Niederösterreich, Fundberichte aus Österreich, Materialheft A 19, Wien 2009.

⁸⁵ Tarcsay 2009, S. 161, Abb. 118, R-G52.

⁸⁶ Tarcsay 2009, S. 161, Abb. 118, R-G53.

⁸⁷ Irena Lazar und Hugh Willmott, The Glass from the Gnalic Wreck, Koper 2006, S. 34.

⁸⁸ Die Glasfunde aus der Glashütte Broumy entsprechen nicht nur chemisch, sondern auch formal wiederum denjenigen aus Reichenau II/NÖ.

⁸⁹ Auch von der in Nordostböhmen gelegenen Glashütte Rejdice (spätes 16./frühes 17. Jahrhundert) wurden an „venezianisch inspirierten“ Formen Kelchgläser mit großem Nodus aufgefunden, in: Dagmar Hejdová, The Glasshouse at Rejdice in Northeastern Bohemia Late Sixteenth-early Seventeenth Centuries, in: Journal of Glass Studies, 23, 1981, S. 26, Fig. 9.

Kelchgläser mit großem Nodus zu finden sind. Zahlreiche weitere Vergleiche stammen aus deutschen Fundkontexten, allem voran des 17. Jahrhunderts⁹⁰.

Datierung

Kelchgläser mit Hohnodi erfuhren im 16. Jahrhundert, anhand von Vergleichsstücken besonders ab der Mitte desselben, größte Beliebtheit. Besonders Salzburger Stücke mit Filigranverzierung sind mit einem terminus postquem des 2. Viertel des 16. Jahrhunderts zu verstehen⁹¹. Auch jene explizit aus der Haller Hütte bekannten Rippenodi an Trichterpokalen⁹² - zum Vergleich mit jenen aus Salzburg vorkommenden Rippenodi - könnten in das 16. Jahrhundert gestellt werden. Sonstige österreichische, deutsche und böhmische Produktionen verweisen eher gegen das 17. Jahrhundert, auch aus niederländischen Fundzusammenhängen kann ein vergleichbarer Hohnodus an einem Kelchglas der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erwähnt werden⁹³. Ein venezianisches Vergleichsbeispiel in Form eines Kelchglases mit Nodus und hochgezogenem Fuß aus der Sammlung der Veste Coburg⁹⁴ wird gegen Ende 17. Jahrhunderts/bis um 1700 datiert. Im Bild sind differente Kuppavarianten mit einfachen bzw. Rippen-Nodi bis weit in das 17. Jahrhundert⁹⁵ vertreten, was auch hier eine Langlebigkeit bzw. Beliebtheit, allerdings alleinig der Nodus-Form des 16. Jahrhunderts (in zahlreichen Varianten) zur Kelchglasstielergestaltung, interpretieren lässt⁹⁶. Explizit die Kombination mit hochgezogenem Glockenfuss scheint

⁹⁰ Exemplarisch von der Weinglashütte Westerwieda im Harz/Niedersachsen (1608-1623)- überblicksartig unter anderem Kelchgläser mit Nodus aufgezählt. Für weitere Vergleiche siehe Tarcsay 1999, S. 33.

⁹¹ Die Verzierung mittels opakweißer Glasstäbe oder Fäden wurde ab dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts in Venedig angewandt. Um 1550 feierte die Filigranverzierung ihren Höhepunkt in der venezianischen Glaskunst, während sie dann in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts auch an anderen europäischen Produktionen à la façon de Venise auftrat- im Bild des 17. Jahrhunderts gänzlich fehlt, was auf weniger zeitgenössische Popularität schließen lässt.

⁹² Egg 1962, Taf. 8; 9, Abb. 15-17.

⁹³ Harold E. Henkes, Glas zonder glans, Rotterdam Papers, 9, Rotterdam 1994, S. 3; 47, in: Olga Drahotová und Jana Žegklitzová-Veselá, Die Typen der Renaissancekelchgläser (Weingläser) in venezianischer Art aus böhmischen und mährischen Fundorten, in: Sabine Felgenhauer-Schmiedt (Hg.), Auf gläsernen Spuren. Der Beitrag Mitteleuropas zur archäologisch - historischen Glasforschung, Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich, 19, 2003, S. 121, Taf. 2: b, 4. Bild unten.

⁹⁴ Anna-Elisabeth Theuerkauff-Liederwald, Venezianisches Glas der Veste Coburg. Die Sammlung Herzog Alfreds von Sachsen-Coburg und Gotha (1844-1900), Lingen 1994, S. 233, 26. Weitere Vergleichsstücke mit derartiger Fußgestaltung siehe Abb. 198-207.

⁹⁵ Von 1611-1671.

⁹⁶ Was innerbildlich anzumerken ist, dass es sich hier meist um trichterförmige bzw. in niederländischer Interpretation um stark flötenförmige Kuppae handelt, der Nodus seine ursprüngliche Form beibehält, an der Fußgestaltung im 17. Jahrhundert jedoch wiederum statt jenem ursprünglichen Glockenfuss flache Standfüße bevorzugt werden, wie derartig beschriebenes Exemplar auch aus musealem Kontext, aus der Sammlung venezianischer Gläser aus der Veste Coburg vorliegt, in: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 236, Abb. 211.

jedoch, zumindest im niederländischen Bild des 17. Jahrhunderts, nicht mehr en vogue zu sein. Kelchgläser mit hochgezogenem Glockenfuß und Nodus sind somit allem voran ab der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum (eventuell frühen) 17. Jahrhundert in beliebtem Gebrauch.

3.2.2 Glasformengruppe Kelchgläser mit Knaufvarianten (auf hohem Fuß)

(/94)

Formal handelt es sich bei dieser Kelchglasgruppe um hohe Standböden mit proximal massivem Knauf oder Doppelknauf auf hohem Standfußboden mit meist massiverer Wandstärke (Abb. 12). Unter den Funden der Getreide- wie auch Lederergasse 3 kommt diese Kelchglasform mit massivem annähernden Glockenfuss oder schlankerem Hohlfuß, mit Knauf und/oder mit ein- bis zweifachen Ringscheiben und vorrangig tulpenförmigen Kuppae vor⁹⁷. Aus Salzburgs Kelchglaskontext ist generell ein Gros an massiveren, dickwandigen, gedrunghenen Kelchgläsern mit Knauf zu erwähnen- unter den Funden der Getreidegasse 3 nehmen diese den zweitgrößten Part im Rahmen „venezianischer Kelchglasformen“ ein.

Chronologische Gestaltungsästhetik. Kreative Formentwicklung

Kelchgläser mit Knauf sind als eine aus dem Hohlodus entwickelte (kreative) Formvariante zu sehen. Diese Form ist zudem als nordalpine kreative Rezeption der Kelchglasform per se - im Vergleich zur venezianisch proportionierten, vertikal orientierten, dünnwandigen Form - bzw. speziell als Abwandlung jener Kelchgläser mit hohem Glockenfuß und gedrücktem Kugelnodus zu werten. Oftmals wurde der Nodus durch einen Knauf/gedrückte Ringscheiben ersetzt, wie sie auch auf kleinen, einfacheren Gläsern mit Glockenfuß bis in die erste Hälfte

Venedig oder à la façon de Venise, 3. Viertel 17. Jahrhundert. Einen interessanten Exkurs stellen derartige englische? Glasausformungen dar- sind aus englischem Kontext gegen Ende des 17. Jahrhunderts kleine trichterförmige Kuppavarianten mit größtmäßig übertrieben ausgeformten Nodi zu bemerken, vgl. Beispiele aus der Sammlung der Veste Coburg, in: Theurkauff-Liederwald 1994, S. 237, Abb. 212 und 213.

⁹⁷ Produziert wurden sie nördlich der Alpen in der Haller Glashütte/Tirol schon vor der Mitte bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Egg 1962; in der Glashütte Reichenau II im Freiwald (17. Jahrhundert), in: Tarcsay 2009; und Sulzbichl bei Puchenstuben, zweite Hälfte 17./Anfang 18. Jahrhundert, in: Sabine Felgenhauer-Schmiedt, Archäologische Untersuchungen in der Glashütte Sulzbichl bei Puchenstuben, N.Ö., in: Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich, 10, 1994, S. 23-36. Aus böhmischen Fundzusammenhängen ist ihre Herstellung aus der Glashütte Broumy und Rejdice im 17. Jahrhundert bezeugt, in: Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003; Hejdová 1981, S. 18-33.

des 17. Jahrhunderts anzutreffen sind⁹⁸. Eine Klassifizierung als nordalpine kreative Rezeption bestätigen auch jene innerhalb der Ensembles feststellbaren Glasmassenähnlichkeiten, welche hauptgewichtig Gruppe II - als makroskopisch (grün)-gräulich entfärbtes Glas - zuzuordnen sind⁹⁹. Kelchgläser mit Knauf - bzw. dort „Becher auf hohem Fuß“ - stellen auch nach Hetteš¹⁰⁰ in formaler Anleihe an die dreiteilige Kelchglasform „Formsynthesen“ dar. Dem folgend sind ihm nach auch in der böhmischen Glasproduktion des 16. und 17. Jahrhunderts neben Gläsern in mittelalterlicher Tradition auch solche im venezianischen Stil, „Alltagsware“ wie „Kompromisse“ zwischen lokaler Tradition und venezianischem Einfluss anzuführen. Kelchgläser mit Knaufvarianten sind unter anderem auch unter den Produkten der Glashütte Reichenau II (und nach bisherigem Kenntnisstand vermutlich ebenso in den anderen archäologisch erfassten Hütten dieser Region) fassbar¹⁰¹. Diese Synthesform vermag übergeordnet einen frühneuzeitlichen „europäischen“ Kunst- und Kulturtransfer unterstreichen.

Subgruppen Knaufvarianten (auf hohem Fuß) (/94)

Die Ensemblebildung von Ensemble I bis IV (Abb. 13) variiert nach Größen bzw. höherer und massiverer Gestaltung. Formal herausragend erscheint speziell Ensemble IV über hohe, hohle Standböden mit proximaler Glasscheibe/proximalem Knauf und frequentiert rekonstruierbarer flötenförmiger, steil aufragender Kuppel.

Kombinierbare Kuppelvarianten

⁹⁸ Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 122.

⁹⁹ Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble I: makroskopisch (grün)-gräulich entfärbtes Glas für sämtliche Stücke von Ensemble I, außer Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I, Nr. 2533. Ausnahmsweise bei Ensemble II gleich viele Objekte in Gruppe I wie in Gruppe II. Für Ensemble II.I gilt, dass sich sämtliche Stücke von Ensemble II.I, außer Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.I, Nr. 2580 und 2534, Gruppe II zuordnen lassen. Bei Ensemble II.II sind sämtliche Stücke von Ensemble II.II - bis auf Hoher Standboden mit Knauf, Einzelstück und Nr. 2554 - in Gruppe II. Für Ensemble III.I gilt auch, dass sämtliche Stücke - bis auf Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III.I, Nr. 2555 - Gruppe II zuzuordnen sind. Im Ensemble IV befinden sich sämtliche Stücke, außer Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2687, 2543 und 2559, in Gruppe II. Ensemble IV.I. setzt sich gänzlich aus Objekten der Gruppe II zusammen.

¹⁰⁰ Im Rahmen seiner vier Gruppen jener zuzuordnen, welche Kompromisse zwischen lokaler Tradition und venezianischem Einfluss darstellt, in: Karel Hetteš, Venetian Trends in Bohemian Glassmaking in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: Journal of Glass Studies, 5, 1963, S. 39-53.

¹⁰¹ Tarcay 2009, S. 292 ff.

Generell überwiegt als rekonstruierbare Kuppaversion an Knaufvarianten (auf hohem Fuß) die Tulpenform. Einzig jene hohen Standböden mit Knauf, Ensemble IV erscheinen mit proximaler Glasscheibe und frequentiert flötenförmiger, steil aufragender Kuppaa. Auch die Kombination mit formgeblasenen Dekorvarianten tritt im Salzburger Fundkontext auf. Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I.I, Nr. 2539 hat leicht ausladenden, zylindrischen? Kuppaaansatz mit formgeblasenen Nuppen in versetzt horizontaler Orientierung. Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 35 weist tulpenförmigen Kuppaaansatz mit formgeblasenem vertikalen Rippendekor auf. Hoher Standboden mit Knauf Einzelstück, Nr. 2539.1 - wiederum in herausragender Form - mit proximalem Doppelknauf, darunter schwach doppelt gekröpft, nennt einen ausladenden Kuppaaansatz mit distal überkragendem Hohlrand sein eigen. Hoher Standboden mit Knauf Einzelstück, Nr. 2537 hingegen hat glockenförmige Kuppaa mit distalem Rippen(überzugs)dekor und proximalem horizontalen Glasfadenabschluss.

Analogien / Kreative Rezeptionen

Das Gros der Salzburger (Einfach und Doppel-)Knaufvarianten (auf hohem Fuß) erscheint aus (grün)-gräulich entfärbter Glasmasse, wobei sich jedoch vereinzelt auch Ensembles aus beinahe ausschließlich entfärbtem Glas ohne bzw. mit nur dezentem Farbstich formieren lassen. Produziert wurden (allem voran einfache) Kelchgläser mit Knauf in der Glashütte Hall/Tirol (vor der Mitte bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts)¹⁰², in der Glashütte Reichenau II am Freiwald¹⁰³ (17. Jahrhundert) - dort dezidiert in makroskopisch grau-grünstichiger Entfärbung - und Sulzbichl bei Puchenstuben¹⁰⁴ (zweite Hälfte 17./Anfang 18. Jahrhundert?). Stücke mit gestauchtem Hohlring¹⁰⁵, m. E. vergleichbar mit Hoher Standboden mit Knauf Einzelstück, Nr. 2539.1, stammen auch aus der Hofglashütte Innsbruck¹⁰⁶. Aus böhmischen Fundzusammenhängen¹⁰⁷ wurden sie in der Glashütte Broumy (17.

¹⁰² Katharina Müller et al., Materialanalytische Betrachtungen zu entfärbtem Glas aus Österreich vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit, in: Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich, 20, 2004, S. 149-178.

¹⁰³ Tarcsay 2009, S. 158, Abb. 115, R-G43, hier alle mit Doppelknauf, ansonsten - gleich jenen aus Salzburg - mit Einfach- oder Doppelknauf auftretend.

¹⁰⁴ Felgenhauer-Schmiedt 1994, S. 23 ff.

¹⁰⁵ Diese Kelchglasversion mit Deckel fand vielfach als Reliquienglas Verwendung.

¹⁰⁶ 1570-1591. Vgl. Egg 1962, Tafel 19, Abb. 41 (in Kombination mit Löwenkopfbaluster). Aus der Hofglashütte Innsbruck erscheinen anstatt der Stauchung auch einfach umgelegte Glasfäden an der Unterkante (auch in Kombination mit Löwenkopfbaluster).

¹⁰⁷ Unter böhmischen archäologischen Funden sind Gläser mit Glockenfuß mit diversen Kupaausformungen, welche durch zwei Ringscheiben vom Standfuß getrennt sind, an erste Stelle zu reihen.

Jahrhundert)¹⁰⁸ und Rejdice/Nordostböhmen (spätes 16./frühes 17. Jahrhundert)¹⁰⁹ gefertigt. Weitere Analogien sind aus der jüngeren Glashütte Wilhelmsberg-Neuhütten/Vilémova hora-Nové Hutě (1623-1677)¹¹⁰ zu nennen. Vergleiche sind zudem aus Prag, Plzeň, Nymburk und Olomouc¹¹¹ bekannt. Größte Verbreitung erfuhren Knaufvarianten (auf hohem Fuß) in Deutschland, Böhmen und Mähren bis in die Slowakei. Diese Kelchglasformvariante mit Knauf ist im zeitgenössischen Bild nicht vertreten- als Grund ließe sich ihre Charakterisierung als kreative Rezeption vermuten.

Datierung

Salzburger Kelchgläser mit Knauf scheinen über Analogien ab der zweiten Hälfte des 16. bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts in beliebter nordalpiner Verwendung, wie auch dort (besonders in einfacherer Form sehr frequentiert) kreativ rezipiert worden zu sein. Hoher Standboden mit Knauf Einzelstück, Nr. 2537 mit distalem Rippen(überzugs)dekor und proximalem horizontalen Glasfadenabschluss ist aufgrund des Kuppadekors eher in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu stellen.

3.2.3 Kelchgläser mit Balusterschaftvarianten (/94)

Chronologische Gestaltungsästhetik

Der Hohlbaluster per se kann als vertikale Entwicklung des älteren Nodus gesehen werden, indem dieser in die Länge gezogen wird. Weiterentwicklungen des älteren Nodus sind in zahlreichen formalen Ausführungen zu dokumentieren, während sich ab dem 16. Jahrhundert insbesondere die verkehrte Birnenform deklarieren lässt (Abb. 14)¹¹², wie sie in Folge auch an jenen Salzburger Kelchgläsern mit gedrunenen Hohlbaluster zu bemerken wäre¹¹³. Die

¹⁰⁸ Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 125.

¹⁰⁹ Hejdová 1981, S. 18-33; Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 121, Taf. 2.

¹¹⁰ Letzte in Form von Kelchgläsern mit Mehrfachknaufschafft.

¹¹¹ Olga Drahotová et al., Historie sklářské výroby v českých zemích, 1. díl, Prag 2005, S. 173 ff, Taf. 14; Taf. 16; Taf. 19 und 21.

¹¹² Lexikon für kirchliches Kunstgut 2010, S. 166.

¹¹³ Insbesondere erinnert die Form jener als gedrunene Hohlbaluster beschriebenen Balusterschaftvarianten an Duftbehältnisse in Form von Bisamäpfeln (vgl. diesbezüglich auch pomellum-Äpfelchen für „Nodus“).

gedrungenen Hohlbalusterschäfte sind - angestrebtem renaissancezeitlichen ausgewogenen Verhältnis nach - als frühe Balustervariante mit gedrungenem Schaft und im Vergleich dazu relativ hoch aufragender Kuppel zu deklarieren. Baluster-Kelchglasgestaltung per se lassen sich im Aufbau weiters mit architektonischen Säulengestaltungen vergleichen¹¹⁴, wobei illustrierte Säulen jedoch tendenziell eigentlich eher jenen gedrungenen Hohlbaluster folgenden, lang gezogenen Balusterschäften an venezianischen Kelchgläsern ähneln, wie auch diese unter den Salzburger Funden zu verzeichnen sind.

3.2.3.1 Glasformengruppe Kelchgläser mit gedrungenen Hohlbaluster (/94)

Gedrungene Hohlbaluster erscheinen aus dem Salzburger Fundkontext formal-ästhetisch mit sich stark verjüngendem distalen Ende und stark bauchigem proximalen Teil.

Subgruppen Gedrungene Hohlbaluster (/94)

Aus dem Salzburger Fundkontext der Getreidegasse 3 sind gedrungene Hohlbaluster in einfacher Variante, in modelgeblasener Rippenform wie auch mit formgeblasenen „Bildern im/am Glas“ zu dokumentieren.

3.2.3.1.1 Einfache gedrungene Hohlbaluster (/94)

Kelchgläser mit gedrungenen Hohlbaluster (Abb. 15) erscheinen im Fundmaterial der Getreidegasse 3 mit länglichen Versionen im beinahe Gleichstand.

Die Ensemblebildung I bis IV erfolgt nach absteigender Größe, innerhalb der Ensembles sind ähnliche/gleiche Balustergröße und Form wie - so meist rekonstruierbare - vergleichbar gestaltete Kuppel und ähnlicher Standfußbodenplattendurchmesser maßgebend. Sämtliche Stücke aus Ensemble I, II und V erscheinen aus (grün)-gräulich entfärbter Glasmasse, alle Objekte aus Ensemble III sind aus entfärbtem Glas, bei Ensemble IV halten sich beinahe gänzlich entfärbte und (grün)-gräulich entfärbte Stücke ungefähr die Waage.

¹¹⁴ Exemplarisch anhand Vitruvs Säulen in Vitruv ab 1. Jahrhundert v. Chr., Libro III, S. 51 v.; S. 55 v. und S. 56 r. wie auch in Serlio 1551, Libro Primo, S. 11 r.

3.2.3.1.2 Gedrungene Rippenhohlbaluster (/94)

Gedrungene Rippenhohlbaluster, Nr. 2331, 2329, 2299 wie Nr. 2501 kommen als lang gezogene, sich terminal verschmälernde, im proximalen Bereich stark bauchige, modelgeblasene, vertikal angeordnete Rippenhohlbaluster vor. Sämtliche Objekte sind aus makroskopisch entfärbtem Glas.

Kombinationen mit Kuppavarianten

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2230, aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich, erscheint mit steil aufragendem tulpenförmigen Kuppansatz mit dreifachen, parallel in vertikaler Richtung aufgelegten Milchglasfäden. Er findet seinen detaillierten Vergleich in einem filigranverzierten Kelch aus Dreier¹¹⁵ mit Dekorplatzierung im unteren Drittel des Kuppabereiches¹¹⁶ und verkehrt birnenförmigem Baluster, Ende des 16. Jahrhunderts, venezianisch¹¹⁷. Gedrungener Hohlbaluster, Nr. 2252, gräulich entfärbt, weist nuppenförmig modelgeblasene tulpenförmige Kupa auf. Gedrungener Rippenhohlbaluster, Nr. 2299, aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich, erscheint mit farbloser Kupa mit formgeblasenem vertikal verlaufenden Rippenüberzugsdekor und doppelt horizontal umgelegtem Glasfaden als proximale Begrenzung.

Kombinierbare Standbodenvarianten

An einigen Stücken lässt sich bezüglich der Kelchglasfußgestaltung eine Standfußbodenplatte (mit umgeschlagenem Rand) rekonstruieren.

Analogien / Produktive Rezeptionen

Das Gros der einfachen gedrungenen Hohlbaluster besteht aus (grün)-gräulich entfärbtem Glas, alle gedrungenen Rippenhohlbaluster erscheinen aus entfärbter Glasmasse.

¹¹⁵ Franz Adrian Dreier, Venezianische Gläser und „Façon de Venise“, Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1989, S. 62.

¹¹⁶ Diese Dekorform kommt zudem auch unterhalb des Randes positioniert vor.

¹¹⁷ Datierungs- und Herkunftsangaben sind durch die Bezeichnung „Museumsstück“ mit Vorsicht zu genießen.

Vergleichbare produktive Rezeptionen für einfache gedrungene Hohlbaluster lassen sich exemplarisch aus der Glashütte Reichenau II am Freiwald¹¹⁸ und Sulzbichl bei Puchenstuben¹¹⁹ - beide Niederösterreich - über dortige gedrungene Baluster des 17. Jahrhunderts¹²⁰ ausmachen. Weitere verkehrt birnenförmige, einfache Funde sind aus der Hofglashütte Innsbruck (1570-1590) zu nennen¹²¹, auch (deutlich länger gezogene) gedrungene Rippenhohlbaluster sind dort¹²² nachzuweisen. Weiters existieren Vergleiche aus Böhmen und Mähren (Mitte 16. bis 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts)¹²³, wie auch diverse niederländische Fundstellen (allesamt 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts)¹²⁴ auszumachen sind.

Datierung

Kelchgläser mit einfachen gedrungenen Hohlbaluster und in formgeblasener Façon erfuhren größte Beliebtheit in der zweiten Hälfte des 16. wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Einige zu den Objekten der Getreidegasse 3 vergleichbare Kelchgläser aus der Salzburger Lederergasse 3 sind dort wiederum einem terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinzuzuordnen. Zahlreich tauchen Kelchgläser mit Hohlbalustervarianten - gedrungene, lang gezogene wie auch mehrteilige Hohlbaluster und Rippenhohlbaluster - mit einfachen und tulpenförmigen wie mehreckigen Kuppae im Werk Flegels des 17. Jahrhunderts auf, wie zudem - im Vergleich zu späteren Stilleben - in jenen frühesten niederländischen Darstellungen ab um 1600 bis in die 20er Jahre des 17. Jahrhunderts relativ häufig Kelchgläser mit Hohlbaluster zu dokumentieren sind. Gedrungener Rippenhohlbaluster, Nr. 2299, aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich, erscheint mit Kuppa mit formgeblasenem vertikalen Rippenüberzugsdekor und doppelt horizontal umgelegtem Glasfaden als proximale Begrenzung, wobei dieses Dekor frühest auf einem Stilleben Georg Flegels um 1600 zu erwähnen wäre¹²⁵. Das Rippen(überzugs)dekor¹²⁶

¹¹⁸ Tarcsay 2009, S. 161, Abb. 118, R-G54, V1. Hier allesamt entfärbt hellbraun- bzw. olivstichig.

¹¹⁹ Unverzierte Hohlbalusterschäfte von Sulzbichl sind dickwandiger als Reichenau Iler Stücke, in: Felgenhauer-Schmiedt 1994, S. 24.

¹²⁰ Dort zeitlicher Kontext mit Löwenkopfbaluster.

¹²¹ Vgl. an einer Fruchtschale in Egg 1962, Tafel 23, Abb. 51; an Deckelpokalen auf Tafel 18, Abb. 37-39; Tafel 19, Abb. 42.

¹²² An einer allerdings Fruchtschale lokalisiert, in: Egg 1962, Taf. 23, Abb. 50.

¹²³ Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 123.

¹²⁴ Henkes 1994, S. 211, Abb. 132, 7-8.

¹²⁵ Georg Flegel, Stilleben, um 1600, Privatbesitz (hier ohne Abbildung), in: Wolfgang J. Müller, Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens, Frankfurt a. M. 1956, Taf. 9.

¹²⁶ Dieses entsteht durch einen Überzug als zweite Glasschicht im distalen Bereich der Kuppa und nochmaliges Blasen des Bodens in die Form.

scheint somit besondere Beliebtheit in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts genossen zu haben. In Bezug auf die Kombination von gedrungenen Hohlbaluster mit Filigranverzierung ist diese Kuppaverzierungsart, wie bereits unter Kelchgläsern auf hochgezogenem Glockenfuss und Nodus erwähnt, mit einem terminus postquem des 2. Viertels des 16. Jahrhunderts zu verstehen. Was innerbildlich auffällt, ist das konsequente Fehlen jeglicher Kelchglasformen mit Filigranverzierung, sowohl in niederländischen wie in Georg Flegels Frankfurter Stilllebensdarstellungen des 17. Jahrhunderts, was vorsichtig auf ein - zumindest regionales - „Aus-der-Mode-gekommen-Sein“ hindeuten könnte bzw. diese Gläser tendenziell in ihrer Beliebtheit eher gegen das 16. Jahrhundert zu datieren wären.

3.2.3.1.3 Löwenkopfbaluster (/94)

Eine dekorierte formgeblasene (gedrungene) Hohlbalustervariante lässt sich in Façon der Löwenkopfbaluster deklarieren (Abb. 16). Löwenkopfbaluster erscheinen formal-ästhetisch wiederum mit sich stark verjüngendem distalen Ende und stark bauchigem proximalen Teil, wobei in formgeblasener Manier am Baluster kranzförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss zu beobachten ist, mittig alternierend ein Löwenkopf und ein Kugelkreuz aus fünf Kugeln mit einem sich unterhalb befindlichen halben Kugelkranz zu finden sind.

Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen

Der Ursprung der Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster kann in Venedig im beginnenden 16. Jahrhundert vermutet werden. Parallelen zu Löwenkopfbaluster können in „Antikenrezeption“ an einem weintraubenförmigen grünen Balsamar¹²⁷ und Sprenkler¹²⁸, aus Palästina oder Syrien, und an einem blauen pinienzapfenförmigen Balsamar¹²⁹, Sidon, alle formgeblasen,

¹²⁷ 100-200 n. Chr.

¹²⁸ 200 n. Chr.

¹²⁹ 100 n. Chr.

ausgemacht werden¹³⁰. Löwenköpfe, ähnlich jener Balusterausformung, lassen sich im antiken Kontext zudem an Rhyton-Gestaltungen (vgl. Abb. 55) dokumentieren¹³¹.

Subgruppen Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster (/94)

Aus Salzburger Kontexten dominieren aus sämtlichen ertragreichen (Be)fundzusammenhängen Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster, welche zahlreich in größerer und kleinerer Version vorkommen. Neben der Getreidegasse 3 sind sie zudem aus dem Toskanatrakt/Alte Residenz¹³², der Lederergasse 3¹³³ wie auch der Sigmund-Haffner-Gasse 12,¹³⁴ dem Zipfer Bierhaus und vom Bereich des Artiskinos¹³⁵ bekannt. Vorgenommene Ensemblebildung I-VIII für Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster aus der Getreidegasse erfolgt unter vorrangiger Berücksichtigung von (annähernd) gleicher/ähnlicher Löwenkopfmotivgestaltung wie auch „Zwischendekoridee“¹³⁶, unter Berücksichtigung von Maßen und makroskopisch gleicher Glasmassensfarbgebungen. Summarisch erscheinen etwas mehr als die Hälfte der Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezemtem Farbstich, restliche Objekte aus dem Gesamtfundkontext der Getreidegasse 3 treten in grau-grünlich entfärbter Glasmasse auf. Ähnlichkeiten zur beinahe entfärbten wie auch grau-grünlichen Glasmasse der Getreidegasse 3 lassen sich zu den Salzburger Funden aus dem Toskanatrakt/Alte Residenz wie auch der Lederergasse 3 ausmachen. Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster des Ensembles I weisen hinsichtlich der Löwenkopfmotivgestaltung ein schmales, plastisch hervortretendes, oftmals schwächer modelliertes/reliefiertes Löwenkopfmotiv und prominente Löwenmaul/-schnauzengestaltung

¹³⁰ Im römischen Weltreich, an der syrischen Küste, in der Region der Hafenstädte Tyros und Sidon, wurde um die Zeit von Christi Geburt die Glasmacherpfeife entdeckt. Mit der Technik des Glasblasens begann der Siegeszug römischen Glases und zeigt sich anhand der Balsamare und Sprenkler in materialisierter Version, vgl. Frederic Neuburg, Antikes Glas, Darmstadt 1962, S. 81.

¹³¹ Exemplarische Variante mit Löwenkopf und Rippendekor aus antikem Kontext, in: Meyer 2002, S. 375 ff. Antikes Trinkhorn aus bemaltem Ton mit Löwenmaske als Ausguss auf Taf. 202, Abb. 8 und 9.

¹³² Wintersteiger 1989/1990, S. 378 ff, 66 Stück, in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert, als venezianische oder in venezianischer Machart gefertigte Objekte ausgewiesen.

¹³³ Vgl. Wilk 2008.

¹³⁴ Drei Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster.

¹³⁵ Einzelfund eines sehr fein und sorgfältig gefertigten Löwenkopfbalusters.

¹³⁶ Insbesondere in Hoffnung auf zukünftig mögliche Eruiierung verwendeter Model zur Löwenkopfbalusterherstellung. Wie bereits Theuerkauff-Liederwald vorschlug, wäre eine Listung sämtlicher Löwenkopfmotive und Zwischendekorvarianten, zudem in Kombination mit dazu auftretenden Kuppformen, hilfreich für eine detailliertere Gruppenzuordnung bzw. eventuell mögliche lokale Model- wie Hütteneruiierung, vgl. Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 243. Jedoch gehören insbesondere auch Löwenkopfbalustermodel zu jenen weit verhandelten Produkten (mit, wie bereits anhand der wenigen aufgezählten Stücke ersichtlich, überregionaler Streuung einzelner Motive), wodurch eine Wertung dieser Zwischenraumdekorvarianten als „regionale“! Besonderheiten wahrscheinlich nicht (unbedingt) geltend gemacht werden kann.

auf. Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2441 erscheint als Sonderstück, da es mit zusätzlichem Knauf und einer Glasscheibe oberhalb des Balusters auftritt, wie dies exemplarisch als Stielgestaltung an Tazzae rekonstruiert werden kann¹³⁷. Die längliche Löwenkopfbalusterausformung in Ensemble II tritt bezüglich der Löwenkopfmotivgestaltung als breites, flächiges Löwenkopfmotiv auf. Die Löwenköpfe von Ensemble III erscheinen als breites, flächiges, großformatiges Löwenkopfmotiv mit prominenter proximaler Mähngestaltung auf wiederum länglicher Löwenkopfbalusterausformung. Die Löwenkopfmotivgestaltung von Ensemble IV lässt sich als breites, flächiges, detailliert ausgeformtes und profiliertes Löwenkopfreief mit profilierter proximaler und distaler Mähngestaltung auf nochmals länglicher Löwenkopfbalusterausformung beschreiben. Ensemble V zeichnet ein flächiges, detailliert ausgeformtes, graziles und schwach profiliertes Löwenkopfreief mit einer geschlossenen oder lediglich als Strich ausgeformten Augenpartie und detaillierter Mähngestaltung um den gesamten Löwenkopf aus. Auch hier fällt die längliche Löwenkopfbalusterausformung auf. Die Löwenköpfe von Ensemble VI sind mit einem massiven, detailliert ausgeformten, stark profilierten Löwenkopfreief und detaillierter Mähngestaltung um den gesamten Löwenkopf ausgestaltet. Gesamtformal handelt es sich hier um gedrungene Löwenkopfbalusterausformungen. Jene Löwenkopfmotivgestaltung von Ensemble VII gibt ein mittelgroßes profiliertes Löwenkopfreief mit akzentuierter Augenprofilierung wider. Ein stark profiliertes, dominantes Löwenkopfreief und außergewöhnliche Löwenmaulgestaltung aus drei v-förmig angeordneten Kugeln - wie Schnauze und Augen ebenfalls aus einfachen Kugeln formiert sind - wie proximale Mähngestaltung zeichnen Ensemble VIII aus.

Kombinationen mit dekorierten Kuppavarianten

mit Filigranverzierung

Jener Löwenkopf Ensemble I, Nr. 2 lässt sich in Kombination mit schmal tulpenförmiger Kuppa aus (grün)-gräulich entfärbtem Glas mit in vitro a fili-Technik dreifach parallel aufgelegten Milchglasfäden rekonstruieren. Löwenkopf Ensemble I, Nr. 21 aus ebenfalls (grün)-gräulich entfärbtem Glas hat einen minimalen Kuppaansatz mit vertikaler Anordnung von parallel aufgelegten opakweißen Milchglasfäden. Löwenkopf Ensemble I, Nr. 2231 aus

¹³⁷ Vgl. exemplarisch zwei Tazzae des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Veste Coburg, aus der Innsbrucker Hofglashütte oder aus Venedig stammend, Theuerkauff-Liederwald 1994, Kat. Nr. 227 und 228, S. 251 f.

(grün)-gräulich entfärbtem Glas weist tulpenförmigen Kuppansatz mit in horizontaler Anordnung zweifachen, parallel aufgelegten opakweißen Milchglasfäden auf. Löwenkopf Ensemble I, Nr. 2211 (Abb. 17), 2218 und 2213 - allesamt aus entfärbtem Glas ohne/eventuell mit dezentem Farbstich - erscheinen mit jeweils tulpenförmiger Kuppa mit in vertikaler Richtung aufgelegten opakweißen Milchglasfäden und darüber in horizontaler Anordnung dreifachen, parallel aufgelegten opakweißen Milchglasfäden. Löwenkopf Ensemble I, Nr. 2210, aus entfärbtem Glas ohne/eventuell mit dezentem Farbstich, weist parallel aufgelegte opakweiße Milchglasfäden in zweifacher Ausführung auf. Löwenkopf Ensemble I, Nr. 2249, aus entfärbtem Glas ohne/eventuell mit dezentem Farbstich, hat eine sechseckige Kuppa mit distal umgelegtem gezwackten Glasfaden und oberhalb dreifach parallel verlaufenden aufgelegten Milchglasfäden. Die Filigranverzierung, wie bereits erwähnt, tauchte ab dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts auf und feierte um 1550 ihren venezianischen Höhepunkt, während sie in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts auch in restlichen europäischen Hütten Einzug fand. Aus der Mitte bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts sind aus zahlreichen Produktionsstätten außerhalb Venedigs den Salzburger Stücken ähnliche Kuppafragmente bekannt. Was innerbildlich - in nochmaliger Wiederholung - auffällt, ist das konsequente Fehlen von Kelchgläsern mit Filigranverzierung, sowohl im niederländischen wie in Georg Flegels Frankfurter Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts, was wiederum vorsichtig auf ein, zumindest regionales, „Nicht-mehr-en-vogue-Sein“ hindeuten könnte. Auch Löwenkopfbaluster spielen im niederländischen Kontext bereits ab um 1600 innerbildlich kaum bzw. gar keine Rolle mehr¹³⁸, während jedoch Flegel hingegen in seinen Frankfurter Werken zahlreich diese Formvariante, im Gleichstand mit Flügelgläsern, interpretiert.

mit formgeblasenem Dekor

Löwenkopf Ensemble I, Nr. 7 aus entfärbtem Glas ohne/eventuell mit dezentem Farbstich weist tulpenförmige Kuppa mit Rippen-/Nuppenderkor? auf. Löwenkopf Ensemble I, Nr. 2261 - aus (grün)-gräulich entfärbtem Glas - hat tulpenförmige Kuppa mit Rippen-/Nuppenderkor? (Abb. 18). Löwenkopf Ensemble VIII, Nr. 2297, aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich, nennt eine ausladende Kuppa mit vertikalem, stark plastischem Rippen-Tropfen-Dekor sein eigen. Löwenkopf, Nr. 22 - entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem

¹³⁸ Lediglich in Form von drei Stück aus niederländischem innerbildlichen Kontext. So spielen Löwenköpfe bereits in Frühen Schautafeln wie auch folgend bis hin zu jenen spätest zu datierenden Stilleben der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts kaum mehr eine Rolle.

Farbstich - weist eine ausladende Kuppa mit Rippen-Tropfen-Dekor auf. Ein Vergleichsbeispiel für die Kombination von Löwenkopfbaluster mit vertikalem Rippen-Tropfen-Dekor und proximal horizontal aufgelegtem Glasfaden stammt aus der Sammlung der Veste Coburg, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts¹³⁹. Löwenkopf, Einzelstück, Nr. 2303, aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich, hat ausladende Kuppa mit vertikal angeordneten Rippen als Überfangdekor?. Sämtliche Salzburger Kombinationen von Löwenkopfbaluster mit vertikalem Rippen-Tropfen-Dekor (und proximal horizontal aufgelegtem Glasfaden) erscheinen aus farbloser Glasmasse gefertigt. Formgeblasene Kuppavarianten - bis auf Ausnahme jenes Rippen-Überfang- wie Rippen-Tropfen-Dekors - sind mit (wie auch ohne) Kombination mit Löwenkopfbaluster weder im niederländischen noch im Frankfurter Bild zu finden. Für derartige gestaltungsästhetische Kombination aus formgeblasener Kuppa mit Löwenkopfbaluster kann tendenziell eher pro kreative Rezeption entschieden werden.

Kombinierbare Standbodenvarianten

An einigen Stücken lässt sich bezüglich der Kelchglasfußgestaltung eine Standfußbodenplatte (mit umgeschlagenem Rand) rekonstruieren.

Analogien / Produktive Rezeptionen

Summarisch erscheinen ungefähr die Hälfte der Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich wie der andere Part in grau-grünlich entfärbter Glasmasse vorliegt. Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster erfuhren größte Beliebtheit in der zweiten Hälfte des 16. wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Imitationsproduktionen von Löwenkopfbaluster sind frequentiert aus archäologisch nachweisbaren nordalpinen Glashütten(be)fundkontexten des 16., vermehrt jedoch des 17. Jahrhunderts nachzuweisen. Aus österreichischen Kontexten kommen sie exemplarisch aus der Glashütte Sulzbichl bei Puchenstuben¹⁴⁰ (zweite Hälfte 17./Anfang 18. Jahrhundert), frequentiert aus der Glashütte Reichenau II am Freiwald¹⁴¹ (17. Jahrhundert), aus der

¹³⁹ Theuerkauff-Liederwald 1994, Kat. Nr. 232, S. 255.

¹⁴⁰ Felgenhauer-Schmiedt 1994, S. 23 ff.

¹⁴¹ Tarcsay 2009, S. 162, Abb. 119.

Althütten bei Harmansschlag (um 1630 bis vor 1704?)¹⁴² wie weiters aus jener Innsbrucker Hofglashütte (1570-1591)¹⁴³ und m. E. der Haller Glashütte¹⁴⁴ vor. Aus deutschen Fundkontexten sind gegen Ende des 17. Jahrhunderts unter anderem Kelchglasfragmente mit Löwenkopfbaluster in den Glashütten des Schwarzwaldes, von der Hütte Eppstein III/Schöllkrippen (1619-1626)¹⁴⁵, aus Schwarzwälder Glashüttenlesefundzusammenhängen der Fundstelle Bonndorf, Holzschlag, Glashütte (1645-1715)¹⁴⁶ zu finden. Aus böhmischen Kontexten können die Glashütte Broumy (1596/99 bis Ende 17. Jahrhundert)¹⁴⁷ wie weitere Funde aus Mittelböhmen erwähnt werden. Bei jenem Schiffswrackfund von Gnalíć¹⁴⁸ handelt sich um Gläser der einfachen Kategorie, welche venezianische Hütten oder à la façon de Venise fertige Hütten gegen Ende des 16. Jahrhundert exportierten, worunter auch zahlreich Löwenkopfbaluster vertreten waren¹⁴⁹.

Kreative Formentwicklungen des Kugelkreuzes

Was sich im Salzburg-Kontext resümieren lässt, wäre, dass die ausschließlich vertretene Variante an Zwischenraumdekor von Löwenkopfbaluster jene, in der Literatur als solche beschriebene, „Fünfpunktblüte“ ist. Dass derartige „Quincunxanordnung“ (Abb. 19) mit großer Wahrscheinlichkeit Bedeutung zukam, lässt sich insofern erahnen, als bei bekannten Löwenkopfbalustervarianten stilistisch das Löwenkopfmotiv zwar diverse Gestaltungen erfährt, der Löwe als Motiv jedoch bleibt, dafür jene Quincunxformation auch in Vier- und Sechspunktanordnung, als Kartusche und als Lilie vorkommt¹⁵⁰. Restliche denn

¹⁴² Allerdings als Löwenkopffapplikation an einer Gefäßwand.

¹⁴³ Egg 1962, Kelchgläser auf Taf. 24, Abb. 54 und 55; Fruchtschale auf Taf. 21, Abb. 48; Deckel- und Vasenpokale auf Taf. 17 und 19, Abb. 34-36; Abb. 41.

¹⁴⁴ Aus dem Gasthaus „Engel“ in Hall (hier fand man 1884 eine Kiste mit zerbrochenen Gläsern unter dem Fußboden) stammt exkursiv ein Weinglasfuß und -stiel mit schlecht geformtem Löwenkopfbaluster (Egg 1962, S. 55)- dieser könnte eventuell als Nachahmung jener in der Innsbrucker Hofglashütte (1570-1591) produzierten Stücke verstanden werden. Auch einige Salzburger Löwenkopfbaluster der Lederergasse 3 fallen durch ihre verzogene oder schlecht gearbeitete Gestalt auf.

¹⁴⁵ Kelchgläser mit Doppelnodus oder (Menschenkopf?) Baluster.

¹⁴⁶ Hansjosef Maus und Bertram Jenisch, Schwarzwälder Waldglas. Glashütten, Rohmaterial und Produkte der Glasmacherei vom 12.-19. Jahrhundert, in: Alemannisches Jahrbuch, 1997/1998, S. 325-524; hier 475 f.

¹⁴⁷ Vgl. Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003.

¹⁴⁸ Unverzierte Oberflächen bzw. solche mit dünnen weißen Fäden in weiten Abständen belegt, auch optisch gemusterte Kuppae oder solche mit Diamantgravur, vergleichbar mit Dekor, gefertigt in der Innsbrucker Hofglashütte (1570-1590), in: Sofija Petricioli, The Gnalíć Wreck. The Glass, in: Journal of Glass Studies, 15, 1973, S. 85-92. Wahrscheinlich im Oktober 1583 hat das Schiff Venedig verlassen, Ladegut war Handelsware wohl für die östlichen Märkte, vgl. Astone Gasparetto, The Gnalíć Wreck. Identification of the Ship, in: Journal of Glass Studies, 15, 1973, S. 79-84.

¹⁴⁹ Generell lassen sich für die gesamte Schiffsladung mehrere Werkstätten unterschiedlicher Lokalitäten annehmen, in: Lazar und Willmott 2006, S. 73.

¹⁵⁰ Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 250.

„Fünfpunktblüten“-Varianten¹⁵¹ kommen auch im übrigen „europäischen“, bis dato vorhandenen, Vergleichsmaterial eher seltener vor¹⁵². Somit scheint die Quincunxformation generell am häufigsten vertreten. Die Vierpunktblüte beschreibt zwar Theuerkauff-Liederwald- sie ist jedoch innerbildlich nicht zu erkennen¹⁵³. Eine Sechspunktblüte ist auf einer venezianischen Vase¹⁵⁴ mit Löwenkopfbaluster zu sehen (Abb. 20). Die Kartusche ist exemplarisch von einer Tazza, Venedig oder façon de Venise, Mitte bis 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus der Sammlung der Veste Coburg¹⁵⁵ bekannt (Abb. 21, rechts). Ansonsten ließ sie sich noch an einem Kelchglas mit Filigranverzierung? und Löwenkopfbaluster aus dem Schiffswrackfund von Gnalić ausmachen¹⁵⁶. Hier handelt es sich um eine Kartusche in Omega-Form bzw. einfach um den Buchstaben Omega?- vergleichbar ist diese Variante durchaus mit der Gestaltung auf dem Stück aus der Veste Coburg. Auch ist auf Zeichnungen von Giovanni Maggi dieselbe Kartuschenform zwischen je zwei Löwenköpfen an einer Tazza mit Löwenbalusterstiel¹⁵⁷ zu bemerken (Abb. 21, links). Bei jenem Stück¹⁵⁸ handelt es sich aufgrund von Gravur und Deckelgestaltung wahrscheinlich um ein Objekt spanischer Provenienz¹⁵⁹. Auch ist die Kartusche an zwei Tazzae des 16. Jahrhunderts in Tait¹⁶⁰- bei dortiger Kat. Nr. 31 zudem mit einem sich darüber befindlichen, den Salzburger Stücken ähnlichen, Korbbaluster mit türkisblauen „Beerenabschlüssen“¹⁶¹ - zu sehen¹⁶². Was diesbezüglich auffällt, ist jenes - bis auf den Fund von Gnalić - hauptsächliche Vorkommen auf Tazzae. Letztlich ist als Zwischenraumdekor noch die Lilienform zwischen zwei Löwenköpfen zu beschreiben¹⁶³, wobei jedoch bildliche Beispiele hierfür wiederum fehlen.

3.2.3.1.4 Bienen-, Adlerbaluster (/94)

¹⁵¹ Vierpunktblüte?, Sechspunktblüte, Kartusche und Lilienform.

¹⁵² Soweit dies durch das erwartungsgemäße Fundungleichgewicht stimmen mag.

¹⁵³ Theuerkauff-Liederwald 1994, Kat. Nr. 221, S. 244.

¹⁵⁴ Mitte 16. Jahrhundert, Venedig, in: Hugh Tait, Venezianisches Glas, London 1979, Kat. Nr. 154, S. 209.

¹⁵⁵ Theuerkauff-Liederwald 1994, Kat. Nr. 226, S. 249.

¹⁵⁶ Lazar und Willmott 2006, Plate 5, Abb. 4, S. 113.

¹⁵⁷ Maggi 1604, Band 2, S. 184; S. 310 wie Band 1, S. 17.

¹⁵⁸ Maggi 1604, Band 2, S. 17.

¹⁵⁹ Vgl. diesbezüglich Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 250.

¹⁶⁰ Tait 1979, Kat. Nr. 31; 32, S. 99.

¹⁶¹ British Museum, London, Inv. Nr. 390; 476.

¹⁶² Tait schreibt diese Tazzae wahrscheinlich Imitationsproduktionen zu, in den südlichen Niederlanden oder von italienischen Handwerkern in Antwerpen gefertigt (Antwerpener Wappen).

¹⁶³ Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 242. Ohne jedoch Beispiele nennen zu können.

Neben bereits diskutierten kreativen Rezeptionen der Quincunxformation am Baluster in Form von Zwischenraumdekorvarianten in Façon von Vier- bzw. Sechspunktblüten, der Kartusche und letztlich Lilie, sind auch kreative Rezeptionen des Löwenmotivs zu verzeichnen. Diese, in seltenen Fällen zu beobachtenden, Abweichungen vom Löwenkopfmotiv per se sind in Form von Beeren¹⁶⁴ - wie Bienen- und Adlerbaluster zu fassen (Abb. 22 und 23). Formal handelt es sich bei Salzburger Bienen-, Adlerbaluster (/94) um stark profilierte „Bienen- bzw. Vogel motive“, wobei zwei seitliche „Flügel“ jeweils links und rechts vom „Körper“ schräg proximal weisen. Sie kommen alternierend mit Y-förmiger Kugelanordnung oder alternativ mit einfacher Kugelanordnung ohne Motivik oder mittiger Kugel mit dreiviertelkreisförmigem Kugelkranz aus sechs Kugel unterhalb vor. Hinsichtlich jener, im Fundmaterial der Getreidegasse nicht zu findenden, exkursiv aus dem Kontext der Lederergasse 3 jedoch unikal zu dokumentierenden, Beerenbaluster ließe sich das Beerenmotiv nordalpin angewandt an Beerennuppen auch schon an Gläsern des 13. Jahrhunderts¹⁶⁵ dokumentieren¹⁶⁶. Beerennuppen sind zudem an nordalpin traditionalistisch zu wertenden Römern, wie diese weinbefüllt mit Beerennuppen auch innerbildlich frequentiert vorzufinden sind, zu sehen¹⁶⁷.

Analogien / Kreative Rezeptionen

Kelchgläser mit Bienen-, Adlerbaluster (/94) erscheinen allesamt aus makroskopisch entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezemtem Farbstich und starker weißer, kalkiger Patina. Es existieren keine produktiven oder kreativen Analogien aus Glashütten(be)fundkontexten. Vergleichbar mit Löwenkopfbaluster wären auch hier kommunikative Aussagen zu erwarten, wobei jedoch eine Interpretation jener Bienen-, Adlerbaluster, wie sie aus dem Salzburger Fundkontext der Getreidegasse 3 vorliegen - allem voran aufgrund fehlender Analogien -

¹⁶⁴ Aus der Getreidegasse 3/Salzburg nicht nachweisbar.

¹⁶⁵ Anhand eines Tonstempels zur Herstellung von Beerennuppen aus der Glashütte Bramwald, Landkreis Göttingen, 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

¹⁶⁶ Baumgartner und Krueger 1988, S. 27.

¹⁶⁷ Hierzu lässt sich aus der „Sammlung mustergültiger kunstgewerblicher Gegenstände aller Zeiten“ von 1874 angeben, dass zur Römerausgestaltung, im allerdings 19. Jahrhundert, angeführt wird, dass jene Römerform an sich durch den aus Glasringen gefertigten Standfuß in intentionell naturalistischer Ausgestaltung an einen von der Rebe umwundenen Stamm erinnern solle, die Kuppaausformung an die Gestalt der Weinbeere, in: Bruno Bucher und Adolf Gnauth (Hgg.), Das Kunsthandwerk. Sammlung mustergültiger kunstgewerblicher Gegenstände aller Zeiten, Gefäßbildnerei XVII. Jahrhundert, Stuttgart 1874, S. 18. In Folge könnten demnach auch jene beerenförmigen Nuppen, die „Weinbeeren“ am Schaftteil des Römers, in diesem naturalistischen und Getränk harmonisierenden Wollens-Kontext interpretiert werden. Das Credo scheint, bereits von außen zu sehen, was das Gefäß beinhaltet.

ausbleiben muss. Innerbildlich kommen auch diese kreativ rezipierten Varianten des Löwenkopfbalusters nicht vor.

Kelchgläser mit Beerenbaluster, bzw. ein unikaler Beerenbaluster sind/ist aus der Produktpalette der Glashütte Reichenau II bekannt¹⁶⁸, beispielsweise Himbeerbaluster¹⁶⁹ sind unter anderem aus der Bratislavaer Burg anzugeben¹⁷⁰, auch unter böhmischen Funden ist die Beerenvariante vertreten¹⁷¹, weitere Beerenbaluster stammen aus dem Wiener Fundmaterial (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts)¹⁷². Entfernter sind Beerennuppen¹⁷³ unter den Spessarter Funden¹⁷⁴ (ab 1600, stark reliefiert um 1640-1660) zu finden, aus der Innsbrucker Hofglashütte (1570-1591) stammen beerenförmige Knöpfe¹⁷⁵.

Datierung (formgeblasener Hohlbaluster)

Löwenkopfbaluster erfuhren ab jener venezianischen Fertigung größte Beliebtheit in der zweiten Hälfte des 16. wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Nach 1600 wurden Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster nur noch nördlich der Alpen produziert.

Was allem voran bereits an jenen frühesten Stillleben darstellungen diesbezüglich auffällt, wäre, dass, wie immer relativ betrachtet, im niederländischen Kontext Löwenkopfbaluster bereits ab um 1600 innerbildlich kaum bzw. gar keine Rolle mehr gespielt zu haben scheinen¹⁷⁶, während Flegel in seinen Werken noch zahlreich diese Formvariante, im Gleichstand mit Flügelgläsern, malt, was im Frankfurter (generell deutschen?) Kontext meint, dass es sich bei Kelchgläsern mit Löwenkopfbaluster um eine im 17. Jahrhundert im deutschen Milieu wahrscheinlich noch repräsentative Kelchglasform handeln muss. Aus Salzburger Fundkontexten stammen allem voran jene Stücke der Lederergase 3 - durch dort

¹⁶⁸ Tarcsay 2009, S. 163, Abb. 120, R-G57, GO/158.

¹⁶⁹ Italienische Produktionen.

¹⁷⁰ Jozef Hoško, Mittelalterliche und neuzeitliche Glasfunde aus der Slowakei. Stand der Forschung, in: Felgenhauer-Schmiedt (Hg.) 2003, S. 91-106; hier S. 98.

¹⁷¹ Hoško 2003, S. 123.

¹⁷² Kinga Tarcsay, Mittelalterliche und neuzeitliche Glasfunde aus Wien. Altfunde aus den Beständen des Historischen Museums der Stadt Wien, Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich, Beiheft 3, Wien 1999, S. 144.

¹⁷³ Am Ende des 17. Jahrhunderts werden zur Fertigung nicht mehr Tonstempel, sondern metallene Exemplare verwendet.

¹⁷⁴ Claus Grimm (Hg.), Glück und Glas. Zur Kulturgeschichte des Spessartglases, Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 2, München 1984, S. 375.

¹⁷⁵ Egg 1962, S. 52.

¹⁷⁶ Im niederländischen Kontext spielen Löwenköpfe bereits in Frühen Schautafeln wie auch folgend bis hin zu jenen spätest zu datierenden Stillleben der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts kaum mehr eine Rolle.

determinierbaren terminus antequem - bereits aus vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts¹⁷⁷.

Bezüglich formgeblasener Kuppavariantenkombinationen konnten für solche mit Rippendekor vermehrt Vergleichsstücke des 16., eventuell des beginnenden 16. Jahrhunderts, ausgemacht werden. Bezüglich jener Kombination aus Löwenkopfbaluster mit Filigranverzierung feierte letztere um 1550 ihren venezianischen Höhepunkt, während sie in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts auch in restlichen europäischen Hütten Einzug fand. Was innerbildlich auffällt, ist jedoch das konsequente Fehlen von Kelchgläsern mit Filigranverzierung sowohl im niederländischen als auch in Georg Flegels Frankfurter Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts, was - zumindest dekorbezogen - vorsichtig auf ein, zumindest regionales, „Unmodern-Sein“ hindeuten könnte bzw. auch diese Gläser tendenziell eher gegen das 16. Jahrhundert zu datieren wären. Bei jenem Rippen-Tropfen-Dekor, an Löwenkopf Ensemble VIII, Nr. 2297 und Einzelstück, Nr. 2303 zu bemerken, handelt sich um jene innerbildlich einzig frequentiert vorzufindende Kuppadekorvariante in Form eines, die untere Kuppahälfte überziehenden, Rippen-Tropfen-Dekors, welches sowohl im niederländischen als auch deutschen und französischen Stillleben des 17. Jahrhunderts vorrangig interpretiert wird. Innerbildlich kommt dieses Dekor jedoch ohne Kombination mit Löwenkopfbaluster vor, was wiederum eventuell auf eine kreative Rezeption dieser Kombination schließen lassen könnte. Alleinig diese Verzierung ist eher gegen das 17. Jahrhundert bzw. hinsichtlich größter Beliebtheit in dessen erste Hälfte¹⁷⁸ zu datieren. Sämtliche dieser Kelchgläser aus der Getreidegasse 3 erscheinen aus farblosem Glas, eine Datierung dieser Löwenkopfbalustergläser in die erste Hälfte des/das 17. Jahrhundert(s) erscheint plausibel. Beerenbaluster erfuhren größte Beliebtheit in der zweiten Hälfte des 16. wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts- demnach liegt auch für jene kreativ rezipierte Variante der Bienen-, Adlerbaluster eine Datierung in das 16./17. Jahrhundert nahe.

3.2.3.2 Glasformengruppe Kelchgläser mit länglichen Hohlbaluster (/94)

¹⁷⁷ Allerdings sind aus diesem Fundkontext, bereits vorausgreifend, keine mit Löwenkopfbaluster kombinierbaren Kuppavarianten mit Rippen-Tropfen-Dekor bekannt.

¹⁷⁸ Siehe Fußnote 125.

Längliche Hohlbaluster erscheinen als - jene gedrunenen Varianten steigernde - lang gezogene, sich terminal verschmälernde, unverzierte Hohlbaluster mit teils proximalem Knauf/Glasscheibe (Abb. 24).

Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen

Lang gezogene Balusterformen sind aus Venedig um 1600¹⁷⁹ oder schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts¹⁸⁰ bekannt. Sie sind als chronologische formal-ästhetische Entwicklung jener zuvor thematisierten gedrunenen Baluster - nun hin zu lang gezogenen Ausformungen - zu sehen. Ließen sich Baluster-Kelchglasschaftgestaltungen per se im Aufbau bereits mit architektonischen Säulengestaltungen vergleichen¹⁸¹, ähneln illustrierte Säulen insbesondere den lang gezogenen Balusterschäften an venezianischen Kelchgläsern. Allgemein lässt sich gegen 17. Jahrhundert, auch anhand stratifizierbarer archäologischer Funde feststellbar, eine generelle „Vertikaltendenz“ an Kelchgläsern, insbesondere was die Schaftgestaltung betrifft, bemerken. Diese „Vertikaltendenz“ kann aus gestaltungsästhetischer Perspektive als manieristischer Ausdruck, indem lineare Elemente übersteigert erscheinen, aufgefasst werden und ist generell dem „Prinzip der grazia“ geschuldet. Darin kann auch eine Anpassung an elegante höfische Manier des 16./17. Jahrhunderts gesehen werden¹⁸².

Subgruppen Längliche Hohlbaluster (/94)

Im Salzburger Fundkontext tauchen Kelchgläser mit lang gezogenen Balusterformen im Gesamtvergleich in deutlich reduzierter Vorkommensfrequenz auf.

Längliche Hohlbaluster Ensemble I-IV lassen sich als lang gezogene, sich terminal verschmälernde, unverzierte Hohlbaluster mit teils proximalem Knauf/Glasscheibe charakterisieren. Ensemble V zeichnet lang gezogene, sich terminal verschmälernde, unverzierte, im proximalen Bereich stark bauchige Hohlbaluster mit teils proximalem Knauf/Doppelknauf/Scheibenknauf aus. Eine Einteilung der Ensembles länglicher Hohlbaluster I-IV erfolgt nach absteigender Größe und nach makroskopisch zu unterscheidender Glasmassensfarbgebung. Ensemble I, III, IV und V erscheinen beinahe

¹⁷⁹ Dreier 1989, S. 133.

¹⁸⁰ Tait 1995, S. 57.

¹⁸¹ Siehe Fußnote 114.

¹⁸² Siehe Fußnote 408.

durchwegs aus makroskopisch entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich¹⁸³, einzig bei Ensemble II überwiegt (grün)-gräulich entfärbtes Glas¹⁸⁴.

Kombinationen mit dekorierten Kuppavarianten

Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2294 - aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich - mit proximalem Knauf auf Glascheibe hat tulpenförmige Kuppa mit Rippen- und Tropfen(überfang)dekor mit horizontal umgelegtem Glasfaden (Abb. 25).

Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2326, aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich, erscheint mit flötenförmiger Kuppa mit Rippen-Tropfen-Dekor und darüber horizontalem Glasfaden. Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2333 hat flötenförmige Kuppa mit Rippen-Tropfen-Dekor und darüber horizontalem Glasfaden und ist aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich gefertigt. Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2323, aus wiederum entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich, weist tulpenförmige Kuppa mit distalem Rippen-Tropfen-Dekor auf. Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2302 erscheint mit Ansatz zu einer vertikal rippenförmig modelgeblasenen? Kuppa aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich.

Kombinierbare Standbodenvarianten

An einigen Stücken lässt sich bezüglich der Kelchglasfußgestaltung eine Standfußbodenplatte rekonstruieren.

Analogien / Produktive Rezeptionen

Längliche Hohlbaluster Ensemble I und V sind allesamt aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich, bei Ensemble II weist etwas mehr als die Hälfte der Stücke hellgrünlich entfärbte Glasmasse auf. Sämtliche Stücke von Ensemble III - außer Länglicher Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2369 - sind wiederum entfärbt ohne/mit nur dezentem Farbstich, wie dies auch für sämtliche Stücke von Ensemble IV - außer für das Stück

¹⁸³ Sämtliche Stücke von Ensemble I.

¹⁸⁴ Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2364, 2365, 2, 2384, 2365, 2378, 2361, 2388, 2236, 2363 und 2295.

Länglicher Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2374 - gilt. Alle Salzburger lang gezogenen Hohlbaluster mit rekonstruierbaren Kuppavarianten mit Rippen-Tropfen-Dekor erscheinen aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich wie in relativer Dünnwandigkeit¹⁸⁵. Speziell jene länger gezogenen Varianten sind aus der Glashütte Sulzbichl¹⁸⁶ wie aus Böhmen und Mähren von der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts¹⁸⁷ bekannt. Lang gezogene Balusterformen sind aus Venedig um 1600¹⁸⁸ oder schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts¹⁸⁹ bekannt. Aus österreichischen Kontexten sind exemplarisch aus der Glashütte Reichenau II am Freiwald¹⁹⁰ (17. Jahrhundert) und - nochmals erwähnt - Sulzbichl bei Puchenstuben¹⁹¹ (zweite Hälfte 17./Anfang 18. Jahrhundert?) lang gezogene Balusterformen, speziell auch in Kombination mit jener Kuppavariante mit Rippen-Tropfen(überfang)dekor, zu nennen. Funde lassen sich zudem aus Graz (vor ca. 1670)¹⁹² anführen.

Datierung

Lang gezogene Balusterformen sind aus Venedig um 1600¹⁹³ oder schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts¹⁹⁴ bekannt. Zumindest anhand produktiv nachweisbarer nordalpiner Glashüttenfunde wären diese Kelchglasformen ins 17. Jahrhundert zu datieren. Auch aufgrund jener Vertikaltendenz lassen sich lang gezogene Balustervarianten tendenziell gegen das 17. Jahrhundert einordnen, was zudem über jene, mit lang gezogenen Balusterformen kombinierte wie beinahe ausschließlich beanspruchte, Verzierungsvariante in Form des Rippen-Tropfen(überfang)dekors und dessen, bereits thematisierte, Beliebtheit besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts untermauert werden kann. Zahlreich tauchen Kelchgläser mit unter anderem lang gezogenen Hohlbalustervarianten, wie eben auch jenes Rippen-Tropfen(überfangs)dekor in oder ohne Kombination mit lang gezogenen

¹⁸⁵ Die Kombination aus (im Salzburger Vergleich geringer) lang gezogenen Balusterformen mit Kuppae mit Rippen-Tropfen-Dekor ist in Henkes 1994, S. 211 von verschiedenen niederländischen Fundstellen bekannt (17. Jahrhundert); Derartige Kelchgläser à la façon de Venise, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Theuerkauff-Liederwald 1994, Kat. Nr. 237, S. 259; Funde aus Böhmen und Mähren, Mitte des 16. bis 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 123.

¹⁸⁶ Felgenhauer-Schmiedt 1994, S. 29.

¹⁸⁷ Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 123.

¹⁸⁸ Dreier 1989, S. 133.

¹⁸⁹ Tait 1995, S. 57.

¹⁹⁰ Tarcsay 2009, S. 161, Abb. 118, R-G54, V2.

¹⁹¹ Felgenhauer-Schmiedt 1994, Taf. 3, 3-7, S. 29.

¹⁹² Johanna Kraschitzer, Zwei datierte frühneuzeitliche Fundkomplexe aus Graz, in: Fundberichte aus Österreich, 42, 2003, S. 205-278; hier S. 234, Nr. 81, 84.

¹⁹³ Dreier 1989, S. 133.

¹⁹⁴ Tait 1995, S. 57.

Balusterformen, im Werk Flegels des 17. Jahrhunderts¹⁹⁵ wie zudem - im Vergleich zu späteren Stillleben - tendenziell in jenen frühesten niederländischen Darstellungen ab um 1600 bis in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts auf.

3.2.4 Kelchgläser mit freiplastischen Stielgestaltungen (/94)

3.2.4.1 Glasformengruppe Kelchgläser mit „Korbballuster“ (/94)

Korbballuster oder oftmals in der Literatur auch als solche bezeichneten „Schlaufenstiele“ in schlaufenförmiger Gestaltung mit jeweils randständigen beerenartigen bzw. floralen Applikationen¹⁹⁶ sind an Kelchgläsern aus dem Salzburger Fundkontext der Getreidegasse 3 (Abb. 26) als Korbballuster Nr. 2298, 2340 und 2341 nur dreifach nachweisbar. Salzburger Kelchgläser mit Korbballuster kommen durchgehend aus makroskopisch entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezemtem Farbstich wie auch mit kobaltblau gefärbten randständigen Blüten oder Beeren am sonst entfärbten Objekt vor. Die durchsichtige blaue Farbe an einigen an Korbballuster randständigen Blüten bzw. Beerennuppen erfreute sich einige Jahrhunderte großer Beliebtheit- häufige Verwendung kann auch an volutenförmigen Henkel von Flügelgläsern wie weiters generell an sonstigem Flügelglasdekor bemerkt werden. Blau ist im 16. Jahrhundert überhaupt die einzige zur Dekorierung farblosen Glases im größeren Maßstab angewandte Farbe¹⁹⁷. Die Kombination entfärbten Glases mit blauen Dekorvarianten im 17. Jahrhundert könnte im gestaltungsästhetischen Farbwollen zu Tisch im Kontext mit chinesischem Porzellan als Blau-Weiß-Ware oder mit Delfter Fayencen¹⁹⁸, wie sie zeitgenössisch in rigoroser Verwendung waren, gesehen werden.

¹⁹⁵ Siehe Fußnote 125.

¹⁹⁶ Enden jene „korbartig“ verwunden Fäden/Schlaufen in Blüten bzw. Beerennuppen - vgl. auch Tait 1979, S. 143 - ist generell in allen „Stilepochen“ ein Nachbilden von Ornamentik aus der Pflanzenwelt zu beobachten, so ließe sich jedoch das Motiv der Beere nordalpin gewisser Maßen als „traditionell“ bezeichnen- sind dort Beerennuppen bereits an Gläsern des 13. Jahrhunderts zu sehen- exemplarisch nachweisbar anhand eines Tonstempels zur Herstellung dieser Beerennuppen aus der Glashütte Bramwald, Landkreis Göttingen, 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Generell können diesbezüglich auch jene frequentierten (nordalpinen) Römer mit Beerennuppen des 17. Jahrhunderts Erwähnung finden, in: Baumgartner und Krueger 1988, S. 27.

¹⁹⁷ Victor M. Schmidt et al. (Hgg.), Italy and the Low Countries - artistic relations. The fifteenth century, Symposiumsakten Utrecht / Florenz 1994, Florenz 1999, S. 73.

¹⁹⁸ Unterglasurfarben für Keramik, Fayence und Porzellan werden vor dem Glasieren direkt auf die Scherben, oder unmittelbar danach auf die Glasur aufgetragen. Das Farb-Spektrum ist relativ gering, da nur wenige Farbstoffe, Metalloxide, Temperaturen von 1300-1410 °C des Glattbrandes bestehen. Bis ins 18. Jahrhundert war nur Kobaltblau als Unterglasurfarbe bekannt, durch alkalische Zusätze konnte jedoch zu einem Hell-, Dunkel- wie Grünblau variiert werden, vgl. Gustav Weiss, Ullstein Porzellanbuch. Eine Stilkunde und Technikgeschichte des Porzellans mit Markenverzeichnis, Frankfurt a. M. 1964. Zur Farbgebung Blau/Weiß an

Chronologische Gestaltungsästhetik

Gestaltungstechnisch ist bei Kelchgläsern mit Korbbaluster nicht mehr von einer nordalpinen Verbreitung bzw. Produktion via Model auszugehen, da es sich hier - gleich jenen Schlangenstielen wie jenem Flügelglasdekor - um freiplastische Gestaltungen handelt. Gestaltungsästhetisch erinnert die Konstruktion von Korbbaluster als allansichtige Stielgestaltungen und jene ausdrückliche Dreidimensionalität insbesondere an manieristische skulpturale Kompositionen, bei Giovanni da Bologna beginnend.

Kombinierbare Kuppavarianten

Aus dem Salzburger Fundkontext lassen sich keine zu Korbbaluster gehörigen Kuppae rekonstruieren. Hinsichtlich innerbildlicher Kuppakombinationen mit Korbbaluster können jedoch frequentiert, so im niederländischen Stilllebenkontext als auch bei Georg Flegel, wiederum Varianten von Rippen-Tropfen(überfang)dekor der (ersten Hälfte) des 17. Jahrhunderts¹⁹⁹ mit darüber befindlichem horizontalen Glasfaden - wie sie generell innerbildlich als einzige Kuppadekorvarianten interpretiert werden - bemerkt werden. Dieses Rippen-Tropfen-Dekor mit horizontalem Glasfaden kommt auch isoliert im Fundmaterial der Getreidegasse 3 vor- eine Kombination mit unter anderem Korbbaluster wäre somit zumindest denkbar.

Analogien / Venezianischer Import - Produktive Rezeptionen

Sämtliche Salzburger Kelchgläser mit Korbbaluster wie zudem ihre vermutlichen, im Salzburger Fundmaterial jedoch isoliert vorliegenden, Kuppakombinationen erscheinen aus entfärbter Glasmasse ohne Farbstich. Anhand jener Konstruktion von Korbbalustergestaltungen als allansichtige Stielgestaltungen, vergleichbar mit zahlreichen plastischen Schlangenglasstielen, in quasi 3D-Optik, minutiöser Ausgestaltung der Korbbaluster in harmonischer Gewichtung wie anhand der farblosen Glasmasse ohne

Fayencen/Porzellan kann darüber resümiert werden, dass Kobaltoxyd als einizes Metalloxyd bis ins 18. Jahrhundert als Unterglasurfarbe Temperaturen von 1300-1410 °C des Glattbrandes bestand. Dieser Umstand würde die Farbgebung Blau/Weiß an Fayencen bereits aufgrund technischer Machbarkeitseinschränkung begründen.

¹⁹⁹ Siehe Fußnote 125.

Farbstich an sämtlichen Salzburger Objekten ist eher an venezianische Produktionen bzw. vorsichtig eventuell auch an nordalpine produktive Rezeptionen des wahrscheinlich 17. Jahrhunderts zu denken. Hugh Tait meinte in ähnlichem Bezug auf Schlangengläser, dass jene ausdrückliche Dreidimensionalität, die explizit plastische Gestaltung des Schlangenstiels, auf venezianischen Ursprung wie - allerdings - zudem frühe Datierung verweise²⁰⁰. An nordalpinen Produktionen sind allein jene „beeren“- bzw. blütenförmigen Abschlüsse an volutenförmigen Henkel aus gerippten Glasfäden an Gläsern der Innsbrucker Hofglashütte (1570-1590) wie zugleich an zeitgleichen venezianischen Produktionen, allem voran an Pokalen oder aber Vasen, zu beobachten. Die untere Befestigungsstelle am Glas markieren dort „beeren- bzw. blütenförmige“ Nuppen. Volutenhenkel mit Beerennuppen sind zudem auch an Zeichnungen eines anonymen Zeichners um 1574²⁰¹ zu sehen²⁰². In multipler Konstruktion erinnern zudem diese Henkel an jene Konstruktion der Korbbaluster. Aus Entwurfszeichnungen sind Ähnlichkeiten zu dieser „Balustergestaltung in Schlaufenform“ exemplarisch an einer Darstellung Giovanni Maggis von 1604 zu sehen, wo er eine Schale auf Schlaufenstiel darstellt (Abb. 27)²⁰³. An einem aus cristallo gefertigten Kelchglas, 16./17. Jahrhundert, mit lang gezogenem Baluster wie obrigem Knauf ist darüber lokalisiert auch ein entfärbt/kobaltblauer Korbbaluster mit beerenförmigen Abschlüssen zu erkennen²⁰⁴. Zudem ist an einer Tazza die Kombination eines Korbbalusters mit sich darunter befindlichem Löwenkopfbaluster zu nennen²⁰⁵. Ein im Rahmen des zeitgenössischen Revivals venezianischen Glases in das 19. Jahrhundert zu datierendes Vergleichsbeispiel zur Korbbalustergestaltung aus Salzburg kann exkursiv in Form eines sogenannten „Guggenheimpokals“, Murano, letztes Viertel des 19. Jahrhunderts, Compagnia di Venezia e Murano (Salviati & C.), Entwurf vor 1878, erwähnt werden. Es zeigt - in venezianischer „Renaissance“ - eine jedoch mehrstöckige Variante von Korbbaluster zur Stielgestaltung. Als innerbildliches Rezeptions-Kuriosum gewissermaßen hervorzuheben ist am niederländischen Stilleben mit Blumen, Vögeln und Kirschen Jacob van Ostayens, 1643, Privatbesitz (Abb. 28), die Funktion des innerbildlichen Kelchglases mit Korbbaluster - welches zudem beinahe identisch zu den Salzburger Funden, Nr. 2340, 2341 und 2298

²⁰⁰ Tait 1979, S. 120. „Rundumansichtige“, vollplastische Varianten können im kunsthistorischen Kontext mit zeitgenössischer skulpturaler Tendenz zur „Allansichtigkeit“ gesehen werden- bereits als Gestaltungsmerkmal italienischer Protorenaissance ist ein Bemühen um Dreidimensionalität und Körperhaftigkeit, neben Berücksichtigung von Proportion und Größenverhältnissen, zu bemerken.

²⁰¹ Auf mehreren Blättern von Heikamp publiziert, in: Heikamp 1986, Abb. 102-104.

²⁰² Beschriebene Henkelform findet sich zudem in Flegels Frankfurter wie auch in niederländischen frühen Stillebendarstellungen- vgl. Flügelläser mit volutenförmigen Henkel.

²⁰³ Maggi 1604, Band 1, S. 399.

²⁰⁴ Tait 1979, Kat. Nr. 74, S. 139.

²⁰⁵ Vgl. Tait 1979, Kat. Nr. 51, S. 99.

erscheint²⁰⁶ - als Blumenvase. Hier kommuniziert die dekorative Balustergestaltung mit der innerbildlichen Funktion des Kelchglases. Diesbezüglich kann weiters auf jene Hütte der Brüder Henri und Léonard Bonhomme in Lüttich von 1655 hingewiesen werden, wo neben verres a sepent auch verres a betes und verres a fleurs erwähnt wurden²⁰⁷, wobei letztes vielleicht Korbbaluster mit „beeren“- bzw. blütenartigem Abschlussdekor meinen könnte. Allem voran ist diesbezüglich an eine dekorative, nicht funktionelle Beschreibung zu denken²⁰⁸. Korbbaluster zählen auch zum beanspruchten Kelchglasformenrepertoire Georg Flegels, wobei es sich in herangezogenen Fällen jeweils um entfärbte Varianten von floralem Abschlussdekor handelt und die Gläser dezidiert als Weinbehältnisse auszuweisen sind (Abb. 29). Sie tauchen hier mit tulpenförmigen Kuppae mit Rippen-Tropfen-Dekor und darüber horizontalem Glasfaden in Georg Flegels Kerzenstilleben, private Sammlung, unbekannt, London, Handel, Sotheby's, um 1630, und in seinem Blumenstilleben, Frankreich, private Sammlung, o.D., wie weiters in einer Variante mit darüber befindlichem Rippennodus und einfacher tulpenförmiger Kuppae in Flegels Stilleben mit einem Hirschkäfer, Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1635, auf (Abb. 30, mittig und rechts)²⁰⁹. Rein den formalen dreidimensionalen Schlaufenaufbau betreffend, lassen sich im niederländischen Stilleben Gerrit Willemsz. Hedas, Stilleben mit Silberkanne, 1647, Staatliches Museum Schwerin, entfernter Verwandtschaften zu Salzburger Korbbaluster ausmachen, wobei hier zwei Glasarme durch Vögel- bzw. Drachenköpfe ersetzt wurden, spiralartig gewundene Glasröhrchen auftreten wie florale bzw. beerenartige Applikationen fehlen²¹⁰. Letztlich lässt sich innerbildlich aus niederländischem Genrekontext, um 1650-1655²¹¹, in zwar etwas unscharfer Manier, aber dennoch erkennbar, ein mit jenen Salzburger Objekten vergleichbares Kelchglas mit Korbbaluster in menschlicher Kontextualisierung bemerken (Abb. 30, links).

Datierung

²⁰⁶ Gleich malerischer Interpretation sind auch im archäologischen Salzburger Fundkontext neben exakt vergleichbaren Korbbaluster zudem randständig proximal wie distal florale, stempelartige, entfärbte, bei Korbbaluster, Nr. 2341 blaue, Applikationen zu dokumentieren.

²⁰⁷ Henri Schuermans, Verres fabriqués aux Pays-Bas à la „façon de Venise“ et „d'Altare“, in: Bulletin de Commission Royales d'Art et d'Archéologie, quatrième lettre, Band 23, 1884, S. 271-332, hier: S. 328.

²⁰⁸ Dennoch bleibt die innerbildliche Kommunikation zwischen formaler gläserner Gestaltung und Inhalt auffallend.

²⁰⁹ Bei Flegel beinhalten diese Gläser übrigens ausschließlich Weißwein.

²¹⁰ Diese formale Ausführung könnte wiederum als niederländische kreative Rezeption gewertet werden.

²¹¹ Pieter de Hooch, Ein Mann bietet einer Frau ein Glas Wein an, um 1650-1655, o.O.

Gesamtheitlich betrachtet lässt sich resümierend für die Korbbalustergestaltung am Kelchglas eine Datierung gegen das 17. Jahrhundert vermuten. Hugh Tait nach jedoch verweist generell - übergeordnet rein aus gestaltungsästhetischer Perspektive betrachtet - jene ausdrückliche Dreidimensionalität, die explizit plastische Gestaltung, auf venezianischen Ursprung wie zudem frühe Datierung²¹². Jenes im Salzburger Kontext zu dieser Balustervariante (zumindest indirekt über innerbildliche Vergleiche) rekonstruierbare Rippen-Tropfen-Dekor der Kuppae mit spezieller Beliebtheit in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unterstreicht wiederum eher eine Zeitstellung gegen das 17. Jahrhundert bzw. in die erste Hälfte desselben. Zudem kommt diese Kelchglasvariante sowohl im Frankfurter Œuvre Flegels wie auch im niederländischen Stillleben- wie Genrekontext des 17. Jahrhunderts relativ „frequentiert“ vor. Zur genaueren Datierung jener Korbbaluster-Kelchgläser kann die Zeitstellung der gezeichneten Schale auf Schlaufenstiel von Giovanni Maggi von 1604 herangezogen werden²¹³, im Frankfurter Kontext Georg Flegels Kerzenstilleben, private Sammlung, unbekannt, London, Handel, Sotheby's, um 1630, und letztlich noch Jacob van Ostaeyens Stilleben mit Blumen, Vögeln und Kirschen, 1643, Privatbesitz, vorgeschlagen werden.

3.2.4.2 Glasformengruppe Flügelgläser (/94)

Aus dem Salzburger Fundkontext der Getreidegasse 3 lassen sich Flügelgläser allem voran über volutenförmige seitliche Flügelglasfortsätze (mit innerem geschlängelten Glasfaden) an Kelchgläsern definieren (Abb. 31). Es handelt sich um am Baluster oder an der Kuppae befindliche, paarige volutenförmige Fortsätze mit innen verlaufendem, geschlängeltem Glasfaden in entfärbter, blauer, türkiser oder grüner Version. Flügelgläser aus Salzburger Fundkontexten liegen im Gesamtvorkommensvergleich an letzterer Stelle. Sämtliche Flügelgläser bestehen aus ohne/mit nur dezentem Farbstich makroskopisch entfärbter bzw. blauer, türkiser oder grüner Glasmasse.

Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen

²¹² Tait 1979, S. 120.

²¹³ Maggi 1604, Band 1, S. 399.

Antikenrezeptionen für gekniffene, geriffelte Auflagen bzw. Fortsätze, wie sie auch an Flügelgläsern zu dokumentieren sind, lassen sich entfernter anhand der schlaufen- bzw. schlangenförmig aufgelegten Fadenverzierungen an römischen Schlangenfadengläsern des 3./4. Jahrhunderts n. Chr. bzw. an fadendekorierten Gläsern anführen, wo auch frequentiert aufgesetztes, netzartiges „Überfangdekor“ mit teils kammartigen Fortsätzen zu dokumentieren wäre. Eine Antikenrezeption ist zudem über jene gekniffenen „Flügel“ an „Rüsselförmigen Delphinformen“ des 4./5. Jahrhunderts n. Chr. an Conchylienbechern auszumachen²¹⁴. Interessant in diesem „Meerestierkontext“ ist weiters, dass die seitlich paarig am Objekt angebrachten volutenförmigen „Flügel“ an Flügelgläsern frequentiert an stilisierte Seepferdchen²¹⁵ erinnern, welche wiederum innerbildlich vertretenen, naturalistisch gestalteten, kaum stilisierten Seepferdchenmotiven an seitlich angebrachten volutenförmigen Henkeln an silbernen Tazzae²¹⁶ ähneln. Weiters findet sich die Form der Volute per se auch als schneckenförmig eingerolltes Ornament im renaissance- wie barockzeitlichen architektonischen Kontext an Konsolen, Giebeln und Kapitellen. In Venedig selbst spielten Flügelgläser keine große Rolle- insbesondere sind sie in regionalspezifischen Ausformungen in nordalpiner Verwendung.

Subgruppen Flügelgläser mit volutenförmigen seitlichen Flügelglasfortsätzen (/94)

Spezielle Varianten volutenförmiger Flügelglasfortsätze, wie sie an Salzburger Flügelgläsern vorkommen, scheinen - wie bereits erwähnt - ikonografisch angelehnt an teils stark stilisierte „Seepferdchen“ (Abb. 32)²¹⁷. Diesbezüglich interessant - neben bereits thematisierter

²¹⁴ Vergleichsbeispiele in Gustav Weiss, Ullstein Gläserbuch. Eine Kultur- und Technikgeschichte des Glases, Berlin / Frankfurt a. M. / Wien 1966, S. 58 f. Fundort Köln, frühes 4. Jahrhundert n. Chr, zwei Conchylienbecher- ein Objekt mit aufgeklebten Meerestierformen mit blauen Fäden, zweites Objekt mit rüsselförmigen Delphinformen mit blauen, mit der Zange gequetschten, Flügel (S. 58); Rüsselbecher, fränkisch, um 500 n. Chr. (S. 59).

²¹⁵ Als seitlich angebrachte „Henkel“ in stilisierter Form sind diese auch an Pieter Claeszs Tafel mit Rauchutensilien und Musikinstrumenten (Allegorie der fünf Sinne) von 1623, Musée du Louvre Paris wie in Willem Claesz. Heda Frühstücksstilleben mit Austern, 1661, Galerie Neidhardt München, als Flügelglasdekor zu beobachten. Ein paarig angebrachtes, wasserspeiendes, volutenförmiges Fischmotiv? findet sich zudem an der Brunnendarstellung „Virtutes und Voluptas“ von Peter Fischer d. J., Federzeichnung, 1515, Nürnberg, Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

²¹⁶ Im Rahmen jener frühen Schautafeln, in Osias Beert d. Ä., Stilleben mit Austern, Konfekt und Früchten, 17. Jahrhundert, Staatsgalerie Stuttgart und Jacques de Gheyn d. J., Stilleben mit Früchten, um 1600, Privatsammlung, wie zudem auf Jan Davidsz. de Heems Stilleben (Le Desserte) von 1640, Musée du Louvre Paris. Wobei hier noch einmal in Erinnerung gerufen werden soll, dass frequentiert Anleihen aus der Gold- und Silberschmiedekunst in das Glashandwerk nachzuweisen sind.

²¹⁷ Vgl. diesbezüglich auch Ignaz Schlosser, Das alte Glas. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-Freunde, Band 36, Braunschweig 1956, S. 103.

Antikenrezeption - ist das (niederländische) innerbildliche Auftauchen kaum stilisierter Seepferdchenmotive an „volutenförmigen Henkeln“ silberner Tazzae in frühen Schautafeln, in exemplarisch Osias Beerts d. Ä. Stilleben mit Austern, Konfekt und Früchten, 17. Jahrhundert, Stuttgart, Staatsgalerie oder Jacques de Gheyns d. J. Stilleben mit Früchten, um 1600, Privatsammlung wie zudem Jan Davidsz. de Heems Stilleben (Le Desserte), 1640, Musée du Louvre Paris (Abb. 33). Hierzu lässt sich noch einmal erwähnen, dass die Silber- und Goldschmiedekunst im engen Kontext mit der Glasmacherei stand- vielfach lassen sich hier Form- wie Dekorähnlichkeiten aufzeigen. In stilisierter Form sind Seepferdchen als „volutenförmige Henkel“ zudem als Flügelglasdekor an Pieter Claeszs Tafel mit Rauchutensilien und Musikinstrumenten (Allegorie der fünf Sinne), 1623, Musée du Louvre Paris, wie an Willem Claesz. Heda Frühstücksstilleben mit Austern, 1661, Galerie Neidhardt München, zu erkennen. Im entfernteren bzw. noch stilisierteren Seepferdchenkontext ließe sich Dekorfragment Nr. 2348 diskutieren. Dieses Objekt findet seine Vergleichsstücke in d-förmigen, horizontal gezwackten Flügelglasfragmenten aus Reichenau Iler Produktionen und wird dort als „gekniffener Rückenamm“ bezeichnet²¹⁸. Die seepferdchenartige Flügelglasdekoridee erlaubt aufgrund seiner „natürlichen formalen Gestaltung“ das Figürliche mit dem Abstrakten - hier mit der Volutenform als renaissance- wie barockzeitliches (allem voran architektonisches) künstlerisches Ornament - aufs Einfachste zu verbinden²¹⁹. Über die ikonografische Seepferdchenanalogie lässt sich wiederum - wie am Löwenkopfbaluster - ein Bild im/aus Glas ausmachen, worüber auch dieser Flügelglasvariante über reine Dekorfunktion hinaus kommunikative Funktion zugesprochen werden soll.

an rippendekorierten Balusterschäften und Kelchglaskuppae

Formal-ästhetisch beschriebenes Flügelglasdekor als volutenförmige seitliche Flügelglasfortsätze ist differenzierter an Flügelgläsern mit rippendekorierten Balusterschäften differenter Ausformungen oder an Kelchglaskuppae wie generell auch an Miniatur-Flügelgläsern zu finden. Zu Salzburger Flügelgläsern mit (volutenförmigen) seitlichen Flügelglasfortsätzen zählen Flügelglas mit Rippenhohlbaluster, Nr. 2359, 2360, Flügelglas

²¹⁸ Tarcsay 2009, S. 164, Abb. 121, R-G67, G0/82; R88/7; M129/1.

²¹⁹ Was weiters auch einer manufakturartig geführten „Massenproduktionsweise“ entgegen kommt, wobei es sich dennoch hier, im Vergleich zu jenen durch Model gefertigten Gläser, um freiplastische Gestaltung mit erhöhtem Arbeitsaufwand handelt.

mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2355, 2357, 2358 (Abb. 35)²²⁰, Kuppa mit blauem Flügelglasdekor, Nr. 2731, Flügelglas mit Rippenhohlbaluster, Nr. 2332, Flügelglaskuppa, Nr. 2356 wie die Miniaturflügelgläser, Nr. 2306, 2308, 2642, 2304 und 2342. Frequentiert lassen sich kobaltblaue oder entfärbte, seitlich an der Kuppa bzw. am Schaftteil angebrachte, henkelartige volutenförmige Flügelglasfortsätze, teils mit innerem geschlängelten Faden, oftmals im Kontext mit ein- oder mehrteiligen, teils formgeblasenen Hohlbalusterschäften - als Bestandteile von „Miniaturflügelgläsern“ ausschließlich an Kuppae - anführen. Flügelglasfortsätze sind somit sowohl als Applikationen an der Kuppa als auch am Stiel des Glases zu bemerken²²¹. Ähnliche volutenförmige Ansätze sind zudem als Henkelformen an Vasen und anderen Gefäßen beliebt. Sind Henkel in Flügelglasmanier generell an mannigfachen Glasformen anzutreffen, sind diese als geschlängeltes Dekor exemplarisch auch an einem Scherzglas eines venezianischen Zeichners wie an Flaschenzeichnungen, Venedig, Archivio di Stato, zu sehen²²². Generell lassen sich volutenförmige Flügelglasfortsätze im Kelchglaskontext häufig in Kombination mit einfachen oder Mehrfach-Balusterschäften, frequentiert in formgeblasener Rippenverzierung, erwähnen. An Salzburger Flügelglasfragmenten an rippendekorierten Balusterschäften unterschiedlicher Ausführungen lassen sich Flügelglas mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2355, 2357 wie Nr. 2358, Flügelglas mit Rippenhohlbaluster, Nr. 2360, 2359 und 2332 anführen. Flügelglas mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2357 und 2358 stellen ganzheitlich rippendekorierte Balusterschäfte mit seitlichen „Flügelfortsätzen“ dar, wodurch dieses Dekor auch an jenem schaftgleichen Flügelglas mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2355 rekonstruiert/vermutet werden kann. Stellt Flügelglas mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2358 - handelt es sich hier um einen kobaltblauen geschlängelten Glasfaden als Fortsatz - Dekor bezogen gewissermaßen eine Ausnahme dar, kann bezüglich formaler Ähnlichkeiten ein Fundstück aus dem Schiffswrack in der Nähe von Dubrovnik gegen Ende des 17. oder beginnenden 18. Jahrhunderts Erwähnung finden. Es handelt sich hier um ähnlich gestaltete mehrfache Rippenhohlbalustergestaltung mit seitlich angesetzten, mehrfach volutenförmigen blau/entfärbten Flügelfortsätzen²²³.

²²⁰ Flügelglas mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2358 stellt Dekor bezogen gewissermaßen eine Ausnahme dar, da formal nicht ein volutenförmiger Henkel zu deklarieren ist - es handelt sich hier um einen kobaltblauen, geschlängelten Glasfaden als Fortsatz.

²²¹ Vgl. diesbezüglich Theuerkauff- Liederwald 1994, S. 281.

²²² Vgl. Heikamp 1986, Abb. 5, S. 18.

²²³ Lazar und Willmoth 2006, S. 15, Fig. 5, Abb. 8.

3.2.4.2.1 Miniaturflügelgläser mit volutenförmigen seitlichen Flügelglasfortsätzen (/94)

Volutenförmiges Dekor kommt aus Salzburger Fundzusammenhängen speziell auch an Miniaturflügelgläsern, Nr. 2304, 2306, 2308, 2342 und 2642 vor. Salzburger Miniaturflügelgläser, Nr. 2304, 2308, 2342 und 2642 verstehen sich als großenbezogen reduziertere Kelchgläser mit Kuppae mit vertikalem Rippen(überfang)dekor und an der Kuppae lokalisierten volutenförmigen, seitlich paarig angebrachten, entfärbten wie grünlichen und blauen Flügelglasfortsätzen mit/ohne innere(n) geschlängelte(n) Glasfäden und flachen Standböden mit proximalem Knauf (Abb. 36, rechts). Diese Kelchglas-Formvariante des 17. Jahrhunderts mit frequentiert trichterförmiger, aus dem Salzburger Kontext eher tulpenförmiger, Kuppae und kurzem „Kugelstil“ auf flachem Fuß erfährt große zeitgenössische Beliebtheit. Innerbildlich erscheint sie in Flegels Frankfurter Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts (Abb. 36, links) und zudem in niederländischer Genremalerei- dort ohne seitliches Flügelglasdekor wie ausschließlich im weiblichen Verwendungskontext (Abb. 37). Miniaturflügelgläser sind im Bild gleichermaßen Weiß- wie Rotwein vorbehalten²²⁴ und tauchen in zahlreichen Dekorvarianten auf. Ist diese Kelchglasform (auch ohne seitliche Flügel, jedoch immer in Miniaturform) innerbildlich (ausschließlich) im weiblichen Kontext zu verstehen, lässt auch ihre gedrungene und graziler gestaltete Form auf kurzem Kugelstil per se eine weibliche Verwendung unterstreichen.

Kombinierbare Kuppavarianten (für sämtliche Flügelgläser (/94)

Aus der Getreidegasse 3 sind - bis auf jene Miniaturflügelgläser - keine vollständig erhaltenen bzw. rekonstruierbaren Flügelglasvarianten vorzuweisen. Als exemplarische Kuppaeidee lässt sich die einfache, weit ausladende tulpenförmige Kuppae mit blauem Flügelglasdekor und kobaltblau-türkisem Knauf in Form von Flügelglaskuppae, Nr. 2356 vorschlagen wie eine Kuppae auch am Stück mit blauem Flügelglasdekor, Nr. 2731 zu rekonstruieren ist. Eine häufige Kuppadekorkombinationsidee mit Flügel-Kelchglasstielen könnte jenes distale Rippenüberzugsdekor (oder auch Rippen-Tropfen-Dekor mit darüber befindlichem horizontalen Glasfaden) sein. Beide Varianten sind auch isoliert vorliegend aus der Getreidegasse 3 nachweisbar. Speziell an Salzburger Miniaturflügelgläsern lässt sich eine tulpenförmige Kuppae mit vertikalem Rippenüberzugsdekor bemerken.

²²⁴ Aus niederländischer Genremalerei wie in Stilleben Flegels des 17. Jahrhunderts nachweisbar.

Analogien / Venezianischer Import - Produktive und kreative Rezeptionen

Sämtliche Salzburger Flügelglasfragmente erscheinen aus entfärbter Glasmasse ohne Farbstich gefertigt. Bei der Gruppe der Flügelgläser lassen sich grob jene gemäßigt formierten, schlichteren entfärbten Gläser mit entfärbten/blauen volutenförmigen Flügelglasfortsätzen der eventuell bereits 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts oder aber des 17. Jahrhunderts, wie sie so auch aus dem Salzburger Fundkontext vorkommen, in renaissancezeitlich venezianisch (interpretierter) Manier ausweisen, wie dies zudem jene perfekt entfärbte Glasmasse unterstreichen würde. In Venedig selbst spielten Flügelgläser jedoch keine große Rolle- insbesondere sind sie in regionalspezifischen Ausformungen in nordalpiner Verwendung²²⁵. Vorsichtig könnte im chronologischen formalen Werden von Flügelgläsern - in Rückbesinnung auf formal-ästhetische Überlegungen wie erwähnte Antikenrezeptionen - auf eine ursprünglich venezianische respektive italienische Formidee, auf naturalistisch gestaltete Seepferdchen als volutenförmige Henkel²²⁶, spekuliert werden, welche in nordalpiner kreativer Auseinandersetzung zu stilisierteren Seepferdchen-Varianten mutierten.

Venezianische Produktionen oder Imitationsproduktionen als Vergleiche zur volutenartigen kobaltblau/entfärbten Flügelform an Kuppae von „Flügelgläsern“ sind - mit zudem formgeblasenem gerippten Balusterkugelstiel²²⁷ - aus der Sammlung der Veste Coburg (Ende 16. bis 17. Jahrhundert) auszumachen (Abb. 38). Weiters an Kuppae zu finden ist dieses Salzburger Dekor an zwei Kelchgläsern aus cristallo, 16. Jahrhundert?- hier mit einfachen, länger gezogenen Baluster²²⁸. Auch eine kobaltblau beflügelte Kuppae in Kombination mit einem lang gezogenen Rippenbaluster, cristallo, spätes 16. bis frühes 17. Jahrhundert, ist aus musealem Kontext erwähnenswert²²⁹. Rippenbalusterstiele mit zur Salzburger Variante jedoch etwas abweichenden seitlichen Flügeln am Baluster sind an zahlreichen Kelchgläsern des 17. Jahrhunderts, allesamt venezianische Imitationsproduktionen aus der Sammlung Veste Coburg, zu sehen (Abb. 39)²³⁰. Ähnlichkeiten weisen Salzburger Flügelgläser zu jenen frühest

²²⁵ Dass Flügelgläser exemplarisch auch in keinem italienischen Gemälde nachzuweisen sind, könnte andere Gründe haben, da Venedig nicht mit nordalpinen Kontexten vergleichbaren profanen Anspruch hatte- für mythologische oder liturgische Szenarien im höfischen Kontext, wie diese innerbildlich repräsentiert wurden, eigneten sich durchaus besser „traditionelle Glasformen“ als „zeitgenössisch moderne“- wie hier exemplarisch Flügelgläser.

²²⁶ Wie sie zwar nicht in gläserner Ausführung existieren, jedoch aus dem Edelmetallkontext bekannt sind.

²²⁷ Theuerkauff-Liederwald 1994, Kat. 276 und 277, S. 291. (Venedig oder Imitationsprodukt, Ende 16./17. Jahrhundert, letzteres datiert nach Venedig 17. Jahrhundert).

²²⁸ Vgl. diebezüglich Tait 1979, Kat. Nr. 50 und 51, S. 124 f.

²²⁹ Vgl. diebezüglich Tait 1979, Kat. Nr. 76, S. 140.

²³⁰ Theuerkauff-Liederwald 1994, Kat. Nr. 286 ff, S. 296 ff.

zu datierenden Flügelglasdarstellungen auf einem Blatt des „Zeichners à la façon de Venise“, welches Detlef Heikamp um 1570 datiert²³¹, auf. Hier sind am Balusterstiel zwei volutenförmige Flügel aus einer lang gezogenen C-Form, in deren Innenseite ein Faden in engen Windungen nach unten geführt wird, wie dies auch an Salzburger Flügelglasfortsätzen beobachtet werden kann, zu sehen. Dies zeigen zudem die Blätter eines in Heikamp publizierten „anonymen Zeichners“ um 1574 mehrfach auf²³². Exakt, bis auf jene Farbgebung (statt kobaltblau in tiefgrün), vergleichbare Flügelgestaltung ist zudem an einem Tischbrunnen, Ende 16. bis Anfang 17. Jahrhundert²³³, zu erwähnen, welcher eine venezianische Fertigung darstellt²³⁴. Volutenförmige seitliche Applikationen mit oder ohne inneren geschlängelten Faden sind zudem an Flügelgläsern mit einfachen oder Mehrfach-Balusterschäften von Zeichnungen aus einem Glaskatalog, New York, Metropolitan Museum of Art, nachzuweisen²³⁵. Auch anhand von Vergleichen aus Böhmen und Mähren, 3. Viertel des 17. Jahrhunderts, sind volutenförmige seitliche Applikationen häufig in Kombination mit gerippten Stielen bekannt²³⁶. Zu Flügelglas mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2357 und 2358 mit lang gezogenen, sich terminal leicht verschmälernden Hohlbalusterschäften mit vertikalem formgeblasenen Rippendekor und mehrfachen Kröpfungen lassen sich - rein Schaft bezogene - Parallelen zu Kelchglasstielen aus der Produktpalette der Glashütte Reichenau II (17. Jahrhundert) ausmachen²³⁷, wobei auch bei den Reichenauer Stücken zumindest Ansätze von Fäden und Flügeln vorhanden sind. An innerbildlichen niederländischen Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts kommen - bis auf das Stilleben mit Bierglas von Jan Jansz van de Velde, datiert 1647, Amsterdam, Rijksmuseum und Willem van Aelsts Fische auf einem Zinnteller und zwei Gläser, 1679, Basel (Abb. 40) - ausschließlich entfärbte, seitlich angesetzte, großteils volutenförmige Henkel auch an ein-, jedoch meist mehrteiligen Hohlbalusterschäften - jedoch meist ohne inneren geschlängelten Faden - vor. Salzburger Varianten an „Flügelglasfortsätzen“ ohne inneren geschlängelten Faden sind zudem in niederländischen Frühen Schautafeln um 1600, in Imbissstilleben als auch in späteren Prunkstilleben der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts vertreten²³⁸.

²³¹ Heikamp 1986, Abb. 43.

²³² Heikamp 1986, Abb. 102-104.

²³³ Nürnberger Germanisches Nationalmuseum.

²³⁴ Vgl. Theuerkauff-Liederwald 1994, Abb. 62, S. 289.

²³⁵ Heikamp 1986, Abb. 12, S. 24.

²³⁶ Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 123.

²³⁷ Tarcsay 2009, S. 163, Abb. 120, R-G60, MO3/7 und GO/137 (mit minimal erkennbaren, seitlichen Fortsätzen); R-G64, GO/73 und GO/84.

²³⁸ Zum Vergleich herangezogen wurden jedoch lediglich „Flügelgestaltungen“. Aus dem Gesamt-Kelchglasfundensemble der Getreidegasse 3/Schatz-Durchhaus Salzburg sind keine vollständig erhaltenen bzw. rekonstruierbaren Flügelglasvarianten vorzuweisen, allerdings liegen frequentiert mit großer Sicherheit zu

Außerniederländisch sind diese Flügelgläser allem voran im Frankfurter Werk Flegels des 17. Jahrhunderts zu finden, wie jene dortig vorkommenden Kelchglasformen frequentiert detaillierte Parallelen zu Salzburger Flügelgläsern aufweisen (Abb. 41). Sind Flügelglasformen in speziell kaum handhabbaren Varianten innerbildlich sehr häufig im niederländischen Stillebenkontext zu dokumentieren, kommen im Vergleich dazu in Flegels Bildern Flügelgläser in „einfacherer“ Form - wie auch aus dem Salzburger Fundkontext vorliegend - vor. Hier erscheinen Flügelgläser frequentiert mit ein- bzw. mehrteiligen Hohlknoten bzw. Balusterschäften mit entfärbten volutenförmigen, seitlich paarig angebrachten Henkel. Allerdings lässt sich die Variante mit innerem geschlängelten Faden, wie wiederum teils aus niederländischem Kontext innerbildlich bekannt, aus Flegels Œuvre nicht nachweisen²³⁹.

Im entfernteren bzw. noch stilisierteren Seepferdchenkontext findet Dekorfragment Nr. 2348 seine Vergleichsstücke in d-förmigen, horizontal gezackten Flügelglasfragmenten aus Reichenau Iler Produktionen und wird dort als „gekniffener Rückenkamm“ bezeichnet²⁴⁰. Angeführte Vergleiche werden als „vetri olati“ mit „seepferdchenartigen“ Zackenansätzen, datiert ab der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, bezeichnet. Auch anhand von Vergleichen aus Böhmen und Mähren, 3. Viertel des 17. Jahrhunderts, sind sie häufig in Kombination mit gerippten Stielen bekannt²⁴¹.

Besonders beliebt zu sein scheinen Flügelgläser per se in den Niederlanden, Böhmen wie Deutschland. Teilweise überdimensionale, formal-ästhetisch extravagant ausgestaltete kreativ rezipierte Versionen stammen oftmals aus nordalpinen, insbesondere deutschen wie

Flügelgläsern gehörige Fragmente vor, wodurch umstandsbedingt nur partiell Analogien zu gemalten Flügelgläsern im niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts aufgezeigt werden können.

Volutenförmige Henkel mit oder ohne inneren geschlängelten Glasfaden sind an Jacques de Gheyns d. J. Stilleben mit Früchten, um 1600, Privatsammlung in eher einfacherer Variante zu sehen. Auch in Folge ist noch an den frühen Schautafeln, an Osias Beerts Kelchglas in Osias Beert d. Ä., Stilleben mit Kirschen und Erdbeeren in chinesischen Porzellanschüsseln, Gemädegalerie, 1608, Staatliche Museen zu Berlin diese einfach gehaltene Dekorvariante zu bemerken. Volutenförmige Flügelglasfortsätze ohne inneren geschlängelten Faden in eher einfacherer Version sind an erwähnten beiden Bildern zudem mit distal Henkel abschließendem (gestempelten) floralen Dekor versehen, wie dieses jedoch aus dem Salzburger Fundkontext ausschließlich von „Korbballuster-Dekor“ bekannt ist. Volutenförmige Henkel aus gerippten Glasfäden sind an Gläsern der Innsbrucker Hofglashütte zu beobachten (1570-1590) wie auch an gleichzeitigen venezianischen Produktionen, allem voran an Pokalen oder aber Vasen. Die untere Befestigungsstelle am Glas markieren beerenförmige Nuppen. Volutenhenkel mit Beerennuppen sind auch an Zeichnung eines anonymen Zeichners um 1574, auf mehreren Blättern von Heikamp publiziert, in: Heikamp 1986, Abb. 102-104, zu sehen. Abschließend ist auch noch an Darstellungen des fortgeschrittenen 17. Jahrhunderts - mit einer Datierung nach 1679 an Willem van Aelsts Fische auf einem Zinnteller und zwei Gläser, Basel - Flügelglasdekor mit innerem geschlängelten Faden, beinahe detailgenau vergleichbar mit Salzburger Funden, zu dokumentieren.

²³⁹ Häufig sind hier einfache bzw. florale Henkelabschlüsse, wie diese auch bereits unter jenen frühen flämischen Schautafeln (ab um 1600) beobachtet werden konnten und in Salzburg nicht vorkommen, zu sehen.

²⁴⁰ Tarcsay 2009, S. 164, Abb. 121, R-G67, G0/82; R88/7; M129/1.

²⁴¹ Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 123.

niederländischen, Hütten- wie Fundkontexten des 17. Jahrhunderts und können als stark manieristische Tendenz, in regionalspezifischen Ausformungen bis hin zur antiklassisch ausschweifenden, übertriebenen Manier, verstanden werden.

Datierung

Flügelgläser sind kaum vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hergestellt worden, aus Murano sind sie jedoch wohl seit 1512 archivalisch nachweisbar²⁴². Sie erfuhren im nordalpinen Kontext größte Beliebtheit im 17. Jahrhundert. Die Flügelgestaltung als volutenförmige seitliche Flügelglasfortsätze mit teils innerem geschlängelten Faden weist nach Theuerkauff-Liederwald auf eine venezianische Entstehungszeit gegen Ende 16. Jahrhunderts, ist aber auch noch im 17. Jahrhundert zu finden, wie dies auch differente angeführte Analogien unterstreichen vermögen. Exemplarisch sind zum Flügelglasdekor gehörige rippendekorierte Balusterschäfte aus der Produktpalette der Glashütte Reichenau II (17. Jahrhundert) bekannt²⁴³. Auch zu Dekorfragment Nr. 2348 ließen sich Vergleichsstücke aus Reichenau IIer Produktionen des 17. Jahrhunderts²⁴⁴ wie zudem aus Böhmen und Mähren des 3. Viertel des 17. Jahrhunderts²⁴⁵ ausmachen.

Als frühest zu datierende - gezeichnete - volutenförmige Flügelglasfortsätze können ein Blatt des „Zeichners à la façon de Venise“, um 1570²⁴⁶, wie jene Blätter eines „anonymen Zeichners“ um 1574²⁴⁷ angeführt werden. Salzburger Varianten an „Flügelglasfortsätzen“ - jedoch ohne inneren geschlängelten Faden - sind innerbildlich im niederländischen Kontext sowohl an Frühen Schautafeln ab um 1600, in Imbissstillleben als auch in späteren Prunkstillleben der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts vertreten. Aus Flegels Frankfurter Œuvre lässt sich für das einzig datierbare innerbildliche Flügelglas das Jahr 1631 anführen. Salzburger Flügelgläser als perfekt farblose, gemäßigt formierte, schlichtere Gläser mit entfärbten/blauen volutenförmigen Flügelglasfortsätzen lassen sich eventuell als venezianische Produkte des 16. Jahrhunderts oder aber produktive Rezeptionen des 17.

²⁴² Vgl. diesbezüglich Luigi Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano*, Band 2, Venedig 1989, S. 164.

²⁴³ Tarcsay 2009, S. 163, Abb. 120, R-G60, MO3/7 und GO/137 (mit minimal erkennbaren, seitlichen Fortsätzen); R-G64, GO/73 und GO/84.

²⁴⁴ Tarcsay 2009, S. 164, Abb. 121, R-G67, G0/82; R88/7; M129/1 und G0/105. Hierzu angeführte Vergleiche wiederum werden als „vetri olati“ mit „seepferdchenartigen“ Zackenansätzen, ab der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, bezeichnet.

²⁴⁵ Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 123.

²⁴⁶ Heikamp 1986, Abb. 43.

²⁴⁷ Heikamp 1886, Abb. 102-104.

Jahrhunderts ausweisen. Aus dem Fundkontext der Lederergasse 3 mit determinierbarem terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts liegen keine Flügelglasnachweise vor.

3.2.4.3 Glasformengruppe Schlangensterle/Schlangengläser (/94)

Salzburger Schlangengläser erscheinen punkto Vorkommensfrequenz an hinterer Stelle gereiht. Sie kommen als Schlangensterle/Schlangenglas, Nr. 1, 2550, 2352, 2354 wie Nr. 2351 (Abb. 42) vor. Schlangensterle/Schlangenglas, Nr. 2550 erscheint mit sehr feinen, schräg horizontal parallel gerichteten, eventuell formgeblasenen Glasfäden als „Schlangensterle“ in äußerst abstrakter Gestaltung. Ähnlich hierzu erscheint auch Schlangensterle/Schlangenglas, Nr. 1. Schlangensterle/Schlangenglas, Nr. 2352 ist als in sich verdrehter „Schlangensterle“ mit proximal wellenbandförmig umgelegtem Glasfaden wie rekonstruierbarer Standfußbodenplatte zu deklarieren. Schlangensterle/Schlangenglas, Nr. 2354 erscheint in sich verdreht und unter sämtlichen Salzburger Schlangensterlen/Schlangengläsern einzig aus hellgrünlich entfärbter Glasmasse. An jenem, bis auf die Kupa vollständig rekonstruierbaren, Schlangensterle/Schlangenglas, Nr. 2351 bilden den plastisch gestalteten Stiel zwei stilisierte, eng spiralig in sich verschlungene Schlangen (als Glasstäbe) mit sich proximal zuwendenden Köpfen, welche sich über dem Stiel herzförmig formieren und die Kupa tragen, welche ihrerseits in einem kugelartigen Gelenk fixiert wird. Zudem erscheint am Stiel seitlich angebrachtes Dekor in Form halbrund-ovaler, flügelartiger, (waffelförmig) gekniffener Fortsätze. Schlangensterle/Schlangenglas, Nr. 2354 erscheint aus hellgrünlich entfärbter Glasmasse, restliche Objekte aus der Getreidegasse 3 sind aus entfärbter Glasmasse ohne Farbstich gefertigt.

Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen

Es gibt keinen gesicherten Hinweis, dass Schlangengläser venezianischen Ursprungs sind- in Venedig selbst spielten Schlangen-, gleich Flügelgläsern, scheinbar keine große Rolle. Venezianische Schlangengläser sind eventuell? bzw. gar nicht nachweisbar, auch sie scheinen insbesondere nordalpin verbreitet wie produziert. Im Glasmuseum auf Murano sind aus

frühneuzeitlichen Kontexten weder Schlangen- noch Flügelgläser vorzufinden²⁴⁸. Hugh Tait meint, dass Schlangengläser in Murano jedoch seit Ende des 16. Jahrhunderts hergestellt wurden, jedoch kaum von nordalpinen Imitationen zu unterscheiden wären²⁴⁹. Wahrscheinlich erscheint ihm nach, dass sich an venezianischen Stücken ein gerippter Knauf ober und unter dem Schlangenstiel befindet, außerdem verweise wiederum - wie an Korbbalustergestaltungen bereits diskutiert - eine ausdrückliche Dreidimensionalität, eine plastische Gestaltung des Schlangenstiels, auf venezianischen Ursprung wie zudem auf frühe Datierung²⁵⁰. Besteht das eigentliche venezianische Schlangenglas nach Theuerkauff-Liederwald wahrscheinlich aus einem Stiel mit einer naturalistisch gestalteten, sich windenden Schlange²⁵¹ (vgl. exemplarisch Abb. 43) und sind nordalpine Produktionen wiederum als stilisiertere Varianten zu deklarieren, ist dies mit bereits diskutierten Flügelgläsern in Analogie zu setzen, als auch dort die Entwicklung von (venezianischen) naturalistischen Seepferdchen - exemplarisch in innerbildlichen niederländischen frühen Schautafeln an silbernen Tazzae zu beobachten²⁵² - hin zu stilisierten Seepferdchen²⁵³ als „volutenförmige Henkel“ an Flügelgläsern nachzuvollziehen ist. Gleich den Seepferdchen erlauben auch Schlangendarstellungen aufgrund ihrer natürlichen formalen Gestaltung das Figürliche mit dem Abstrakten aufs Einfachste zu verbinden, was wiederum unter anderem auch einer frühneuzeitlichen nordalpin forcierten Massenproduktionsweise in à la façon de Venise fertigenden Glashütten entgegenkommt. Die Annahme, dass Schlangengläser gewissermaßen venezianischen (Ideen-)Ursprung haben bzw. als kreative „Nord/Süd-Syntheseformen“ zu verstehen sind, ließe sich verfestigen, indem Schlangengläser oftmals in

²⁴⁸ Allerdings sind, sowohl aus musealem Bereich als auch exemplarisch aus Salviat's Werkstatt wie auch illustrierten Musterbüchern, Renaissance dieser Glasformen aus dem 18./19. Jahrhundert zu finden.

²⁴⁹ Dass jene nordalpin produzierten Schlangengläser nicht mit venezianischen Formen ident sind, könnte exemplarisch aus einer Brüsseler Aufstellung der verkauften Waren aus den Jahren 1659 bis 1663 hervorgehen, wo stets die Rubriken „verres ordinaires“, „verres à la venitienne“ und „Serpents“ nebeneinander geführt werden. Ebenso werden in den Lütticher Verzeichnissen als „verres à serpent“ bezeichnete Gläser gesondert von den „verres à la venitienne“ aufgeführt, in: Herni Schuermans, Verres „façon de Venise“ fabriqués aux Pays-Pas, in: Bulletin de Commission Royales d'Art et d'Archéologie, neuvième lettre, Band 28, 1889, S. 209-260; hier 227.

²⁵⁰ Tait 1979, S. 120.

²⁵¹ Theuerkauff-Liederwald 1962, S. 88. Ein nachweisbares venezianisches Stück hat ihr nach zwischen Kopf und restlichem Körper der Schlange zudem einen Glasstab, wie auch frequentiert eine Schlangenformation in Form der Zahl Acht nachgewiesen werden kann. Eine gläserne? oder eher metallene? naturalistisch gestaltete Schlange ist an einer Tazza von einer Zeichnung aus Maggis Bichierografia 1604, S. 388 bekannt (siehe Abb. 43). An weiteren Varianten sind zudem in sich verschlungene Knäuelvarianten mit Vogelkopf vorzufinden.

²⁵² In exemplarisch Osias Beert d. Ä., Stilleben mit Austern, Konfekt und Früchten, 17. Jahrhundert, Staatsgalerie Stuttgart oder Jacques de Gheyns d. J. Stilleben mit Früchten, um 1600, Privatsammlung wie zudem auf Jan Davidsz. de Heems Stilleben (Le Desserte), 1640, Musée du Louvre Paris.

²⁵³ In stilisierter Form sind Seepferdchen als „volutenförmige Henkel“ als Flügelglasdekor realiter neben musealen Stücken aus archäologischen Befundkontexten, innerbildlich aus Pieter Claesz's Tafel mit Rauchtensilien und Musikinstrumenten (Allegorie der fünf Sinne), 1623, Musée du Louvre Paris wie an Willem Claesz. Heda's Frühstücksstilleben mit Austern, 1661, Galerie Neidhardt München, bekannt.

nordalpinen Hütten mit (teils nachweisbaren) italienischen Glasbläsern vor Ort gefertigt wurden²⁵⁴ und sie dort ohne regionale Vorformen auftreten. Vergleichbar mit Flügelglasgestaltungen wie Kelchgläsern mit Korbbaluster erscheinen auch Schlangenglasstiele freiplastisch produziert und sind somit nicht mehr über Model „vermittelbar“²⁵⁵.

Subgruppen (nordalpiner) Schlangengläser

Um aus gestaltungsästhetischer Perspektive Salzburger Schlangengläser näher zu charakterisieren, sollen folgend überblicksartig allem voran aus nordalpinen Kontexten vorkommende differente Formen unterschieden werden.

An Schlangenglasformen sind allem voran flächige und eher plastisch gestaltete Varianten zu erwähnen. Die flächige Variante, bestehend aus verschiedenen geformten schlangenartigen Mustern aus Glasstangen mit seitlichen Auflagen mit teils gekniffener Rastermusterung (beide teils farbig), kann wiederum in große und kleine Schlangengläser²⁵⁶ unterteilt werden (vgl. Abb. 44). Rein Schaft bezogen sind an der kleineren Form fast ausschließlich zwei aus Glasschlangen formierte Stielformen zu finden- voreinander gelegte Schlaufen und die in eine Art Herzform eingeschriebene Zahl 8 (Abb. 44, zweites Objekt von links). Zudem existiert, wie jener Salzburger Schlangensiel/Schlangenglas, Nr. 2351 beweist, jene kleine flächige Variante zweier in sich verschlungener Schlangen in eng spiralförmiger Stielgestaltung, welche proximal in zwei Köpfen endet, welche in Herzformation die Kupa tragen. In enger Anlehnung an diese Schlangenglasform sind auch jene als „Seile“ anstatt Schlangen anzusprechenden Formationen mit beerenartigen bzw. floralen Noppenabschlüssen anstatt von Schlangenköpfen zu sehen (Abb. 47). Bei den großen Stücken enden die „Schlangenformationen“ proximal beidseitig in einer Art „Kopf“ mit Kamm und schnabelartigem Fortsatz²⁵⁷, was bei den kleineren Formen wegfällt. Zudem sind komplizierter gestaltete Schlangemuster an den größeren Exemplaren zu verzeichnen- tendenziell lässt sich eine eher unproportionierte Formgebung feststellen. Bei der Glasfädenformation handelt es sich meist um eine innenliegende „Pilzform“ mit herzförmiger

²⁵⁴ Vergleiche diesbezüglich Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 335.

²⁵⁵ Die repräsentativere freiplastische Gestaltungsweise der m. E. Flügelgläser und Schlangengläser bedeutet ein Mehr an Zeitaufwand wie daraus resultierend auch eine gewisse Mehrwertigkeit - im Vergleich zu modelgeblasenen Formen - und könnte in diesem Kontext als Kompromisslösung für repräsentative Massen(luxus)gläser interpretiert werden.

²⁵⁶ Beide Formen treten zeitgleich auf, werden anhand von datierbaren oder datierten Diamantgravuren in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts gestellt, in: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 336. Zur kleineren Variante, in: Theuerkauff-Liederwald 1994, Kat. Nr. 342, S. 343.

²⁵⁷ Beschreibung Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 335. Exemplare in: Theuerkauff-Liederwald 1994, Kat. Nr. 338; 339, S. 342.

Umrahmung (Abb. 44, zweites Objekt von rechts) wie auch, ähnlich den kleineren Gläsern, um die Zahl 8 (Abb. 44, rechts) oder einfach um kleinere und größere Schlaufen.

Unterschieden werden kann auch noch anhand der Kopfstellung der Schlangen- wobei Exemplare mit sich zuwenden wie auch solche mit sich abwenden Köpfen zu dokumentieren sind. Die Köpfe erscheinen zudem entweder eindeutig zu Schlangen gehörig bzw. vogelartig oder stilisiert. Neben all diesen Schlangenglasvarianten zweier in sich verschlungener Schlangen kann auch nordalpin die einfache S-(Schlangen-)Form, exemplarisch aus Reichenau Iler Hüttenproduktionen des 17. Jahrhunderts, nachgewiesen werden.

Auf diese Gesamtvariationsbreite bezogen, kommen Schlangenglasvarianten (nordalpin) somit in zahlreichen unterschiedlichen (regionalen) Ausführungen vor. So lassen sich resümierend neben jener wahrscheinlichen venezianischen „Urform“, neben naturalistisch plastischen Gestaltungen wie auch Varianten einfacher S-(Schlangen-)Formen auch flächige kleinere Formen und größere extravagante Formen - sowohl die Vertikaltendenz wie auch die kompliziert in sich verschlungenen Schlangenkörper in diffizilen Gestaltungen mit teils buntfarbigen Glasfädeneinschlüssen betreffend - anführen²⁵⁸. Letzte sind hauptsächlich aus niederländischem und deutschem Milieu zu nennen und können als anticlassisches manieristisches Moment verstanden werden, indem klassische Proportionen durch überbetonte Akzente bis zur Disharmonie verfremdet werden²⁵⁹.

Analogien / Venezianischer Import - Produktive und kreative Rezeptionen

Dass Schlangengläser gewissermaßen venezianischen Ursprung haben bzw. zumindest als kreative „Nord/Süd-Syntheseformen“ zu verstehen sind, lässt sich entfernter unterstreichen, als diese allem voran in solchen nordalpinen Hütten gefertigt wurden, wo (teils nachweisbar) italienische Glasbläser engagiert waren²⁶⁰ und Schlangengläser zudem dort ohne regionale Vorformen auftreten. Salzburger Schlangenglasfragmente kommen aus rein gestaltungsästhetischer Perspektive eher italienischem Kunstwillen wie - verständnis

²⁵⁸ Theuerkauff-Liederwald schlägt die „kleineren“ Formen von Schlangengläsern (entgegen im Mittelteil überproportionierten Formen) als die früheren Varianten vor, was allerdings eine rein formgeschichtliche Hypothese darstellt, da eben beide Formen zeitgleich produziert wurden, in: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 335 f.

²⁵⁹ Übertrieben ausgestaltete Formgebung mit überstrapazierter Proportionierung der Stielgestaltung verweist auch auf niederländische Formen, wie sie auch in Stilleben und Genremalerei gefunden werden. Hier lässt sich jener - im niederländischen Kontext sehr ausgeprägt nachvollziehbare - grenzenlose Umgang mit Mensch und Ding - hier durch formale Übertreibung der Kelchgläser - visualisieren. Derart übertriebene Formgebung verweist zudem auf eine definitiv kaum bis nicht mehr mögliche Handhabe des Glases.

²⁶⁰ Vergleiche diesbezüglich Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 335.

(eigentlich des 16. Jahrhunderts) näher, da Salzburger Objekte im Vergleich zu restlich diskutierten Varianten eher formale Ausgewogenheit und harmonische Proportionierung berücksichtigen. Formal erinnern Salzburger, eindeutig als Schlangengläser identifizierbare, Kelchgläser an so bezeichnete „Stengelgläser“ mit in sich verdrehten Glasfäden (und manchmal proximal ausgebildeter herzförmiger Façon). Zwei „Stengelglas-Exemplare“, eventuell aus der Kasseler „Venezianerhütte“?, 1583/84, stammend²⁶¹, erscheinen - sehr ähnlich zum Salzburger Schlangenglas, Nr. 2351 - mit einem vergleichbaren Stiel aus zwei in sich verdrehten Glasstäben, welche sich zudem proximal zur Herzform formieren (Abb. 45)²⁶². Da sich deutsche und niederländische „Schlangengläser“ des 17. Jahrhunderts nicht aus Vorformen der Glasproduktion in diesen Ländern erklären lassen, muss ihnen, so auch nach Theuerkauff-Liederwald, eine venezianische Form als Anregung zu Grunde liegen²⁶³, weshalb ich erwähnte sogenannte „Stengelgläser“, welche zudem auch aus muranesischem Kontext des 16. Jahrhunderts vorzuliegen scheinen, als diese „Vorformen“ sehen möchte und eine Variante davon anstatt als „Stengelgläser“ bereits als „Schlangengläser“ - wie solche eben auch in Form der Salzburger Stücke, ihrerseits eindeutig als Schlangengläser identifizierbar, vorliegen - ansprechen möchte. Gleich jenem Gros der „Stengelgläser“ erscheinen auch am Salzburger Glas die in sich verdrehten Schlangen wie auch das Dekor in rein entfärbter Version. Auch nach Drahotová und Žegklitzová-Veselá²⁶⁴ entwickelten sich aus diesen, von ihnen nun nicht als „Stengelgläser“, sondern als „Stangenstiele“ bezeichneten, Schaftformen in den südlichen Niederlanden Schlangengläser in komplizierteren Gestaltungen und seitlichen Applikationen in Flügelformen. Gemeint sind damit jene „verres a serpents“, welche in niederländischen Akten erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts erscheinen und diese folgend nach Drahotová und Žegklitzová-Veselá im restlichen Mitteleuropa im 2. Drittel des 17. Jahrhunderts vereinfacht imitiert wurden und als Objekte, gleich dem Salzburger Schlangenglas, vorliegen. All dem kann jedoch nur bedingt zugestimmt werden²⁶⁵. Der Stiel des Salzburger Schlangenglases gleicht nun jenen in der

²⁶¹ „Stengelglas in Diamantriss“, „Kasseler Venezianerhütte“?, 1583/84, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, in: Dreier 1989, Abb. 10.

²⁶² Wie diese Dekorform dann auch an jenen komplizierten deutschen/niederländischen Schlangengläsern zu sehen ist, in: Theuerkauff-Liederwald 1962, S. 134.

²⁶³ Theuerkauff-Liederwald 1962, S. 89.

²⁶⁴ Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 119-127.

²⁶⁵ Auch eventuell in datierungstechnischer Hinsicht, da erwähntes „Schlangenglas“ - sehr ähnlich zur Gestaltung des Salzburger Stückes, Nr. 2351 - eventuell aus der Kasseler „Venezianerhütte“ von 1583/84 stammt, somit nicht in das 17. Jahrhundert datiert und deshalb eher als Vorform auszuweisen wäre, in: Dreier 1989, Abb. 10.

Literatur²⁶⁶ als solche deklarierten „Stangenstielen“²⁶⁷ in entwickelterer Façon und findet zudem seine Datierungsparallelen - falls tatsächlich aus der Kasseler „Venezianerhütte“?, 1583/84, stammend - zudem im 16. Jahrhundert. Auch das reduzierte Grundmotiv der am Salzburger Glas gut erkennbaren in sich verschlungenen Schlangen spricht eher für eine „Uridee“ denn für aus elaborierten Formen simplifiziertes bzw. abstrahiertes Design. Bereits vorausgreifend unterschreicht all dies auch die folgend noch diskutierte Designvorlage für jene in sich verschlungenen Schlangen aus dem emblematischen Kontext, wo exakte Analogien zur Salzburger gläsernen Formation ausgemacht werden sollen. Weiters können auch Analogien des 17. Jahrhunderts zum Salzburger Schlangenglas, Nr. 2351 angeführt werden. Diesbezüglich erscheint aus Prag ein Schlangenglas in ähnlicher proximaler Gestaltung in Form zweier stilisierter Schlangenköpfe in herzförmiger Formierung²⁶⁸. Diese proximale Schlangenformation mit ausgebildeter Herzform ist zudem formal mit einem Reichenauer Fragment des 17. Jahrhunderts (Abb. 46) vergleichbar²⁶⁹. Des Weiteren ist aus Bratislava, Sedlárskastrasse 4-4, ein, dem Salzburger Schlangenglas, Nr. 2351, ähnliches bzw. vergleichbares Fragment (17.-18. Jahrhundert) bekannt²⁷⁰. Entferntere Analogien zum Salzburger Schlangenglas, Nr. 2351 lassen sich auch anhand von Kelchgläsern mit „tauartig“ in sich verdrehten Glasstielen (gleich den Schlangen an Schlangengläsern) - teils mit mittig formierter Zahl Acht - und endständigen, in der Fachliteratur als solche bezeichneten, „Beerennuppen“, wie sie exemplarisch aus dem 17. Jahrhundert bekannt sind, ausmachen, wobei diese „Beerennuppen“ tatsächlicher an, verödete? Seilenden erinnern²⁷¹ (vgl. Abb. 47). Eine zum Salzburger Schlangenglas, Nr. 2351 vergleichbare Ideenvariante kann zudem an einem formgeblasenen, mehrfach gekröpften Rippenhohlbalusterstiel mit sich proximal zu einer Herzform ergänzenden volutenförmigen Flügel²⁷² - als „Flügelglas“ des 17. Jahrhunderts beschrieben - ausgemacht werden. Es stammt aus der Sammlung venezianischer Gläser der Veste Coburg. Theuerkauff-Liederwald will bei diesem - von ihr als Kelchglas auf formgeblasenem gerippten Stiel mit farblosen Flügeln, à la façon de Venise, 17. Jahrhundert beschriebenen - Flügelglas eine Ähnlichkeit zu Schlangengläsern erkennen. Bei diesem Kelchglas wurde von Theuerkauff-

²⁶⁶ Vgl. Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003.

²⁶⁷ Aus welchen sich ja in niederländischen Hütten Schlangengläser entwickelt haben sollen.

²⁶⁸ Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, Tafel 4 / b 2, S. 123.

²⁶⁹ Tarcsay 2009, S. 163, Abb. 120, R-G63, G0/87.

²⁷⁰ Vgl. diesbezüglich Hoššo 2003, S. 91-106; hier S. 99, Abb. 2, Nr. 11.

²⁷¹ Vgl. diesbezüglich exemplarisch Tait 1979, Kat. Nr. 185, S. 232; Kat. Nr. 143 und 144, S. 189. Dies wiederum lässt Analogien zu heraldischen Liebesseilen erstellen.

²⁷² Dieses Stück stammt aus der Sammlung venezianischer Gläser der Veste Coburg, Theuerkauff-Liederwald 1994, Kat. Nr. 280, S. 293 f.

Liederwald allem voran die Flügelgestaltung in Herzformierung als ungewöhnlich beschrieben, das Stück ihrer Meinung nach in einer bis dato noch eher unbekanntem à la façon de Venise arbeitenden Hütte des 17. Jahrhunderts produziert²⁷³. Dieses Stück erinnert formal-ästhetisch gewissermaßen an eine elaborierte Formidee des Salzburger Schlangenglases. Vergleichbare Hüttenproduktionen rein zur Salzburger Schlangengliedgestaltung an Schlangenglied/Schlangenglas, Nr. 2351, 2352 und Nr. 2354 sind wiederum aus der Glashütte Reichenau II (17. Jahrhundert) bekannt²⁷⁴. Weitere Vergleiche stammen aus Bratislava/Slowakei²⁷⁵ (17.-18. Jahrhundert²⁷⁶), wie Funde auch aus Böhmen und Mähren (1. Hälfte des 17. Jahrhunderts)²⁷⁷ und niederländische Analogien²⁷⁸ (1. Hälfte des 17. Jahrhunderts) zu nennen sind, als zudem auch ein Fund aus Graz vorliegt²⁷⁹. Stangenstiele, wie sie aus diesen Fundzusammenhängen vorliegen, scheinen meist Fragmente dieser (Salzburger ähnlichen) Schlangengläser zu sein- solche, wo jene seitlichen Applikationen zwar fehlen (ursprünglich aber daran lokalisiert hätten sein können).

Datierung

Theuerkauff-Liederwald schlägt für die Invention des Schlangenglases per se eine Entstehungszeit in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vor²⁸⁰- auch Stangenstiele/Stengelgläser sollen bereits im 16. Jahrhundert in Venedig gefertigt worden sein. Hugh Tait meint, dass Schlangengläser in Murano seit Ende des 16. Jahrhunderts hergestellt wurden, eine ausdrückliche Dreidimensionalität und plastische Gestaltung des Schlangenglieds für venezianischen Ursprung wie zudem frühe Datierung sprächen²⁸¹. Erwähntes, dem Salzburger Schlangenglied/Schlangenglas, Nr. 2351 sehr ähnliches, Vergleichsbeispiel aus der Kasseler „Venezianerhütte“? wäre auch bereits 1583/84 zu datieren. Nordalpin kreativ rezipierte (meist überdimensioniertere denn jene Salzburger)

²⁷³ Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 294.

²⁷⁴ Tarcsay 2009, S. 163, Abb. 120, R-G61, G0/136; G0/74; G0/41 und G0/140 in entfärbter Variante (neben solchen mit farbigem - rotem und blauem - Innendekor) (dort als Stangenstiele bezeichnet).

²⁷⁵ Klara Fűrývová und M. Janovičková, Stredoveké sklo v zbierkach archeologického ústavu, SNM, Zborník Slovenského Národného Múzea, 80 (Historia 26), 1986, S. 191, Abb. 6/4-5.

²⁷⁶ Hoššo 2003, S. 181-231; hier S. 103, Abb. 3, Nr. 20.

²⁷⁷ In Böhmen aus der Glashütte Broumy auf Taf. 4/b 1; Funde aus Prag auf Taf. 4/b 2, in: Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 123.

²⁷⁸ Henkes 1994, S. 218 ff, Nr. 48, 1-5. Obwohl hier nur Fragmente von in sich verdrehten Glasstäben zum Vergleich herangezogen werden können, es sich insgesamt um kompliziertere Schlangengläser handelt!

²⁷⁹ Kraschitzer 2003, S. 234, Nr. 82, FO Graz, vor ca. 1670?

²⁸⁰ Theuerkauff-Liederwald 1962, S. 92.

²⁸¹ Tait 1979, S. 120.

Schlangengläser wie auch (mit Salzburger Stücken vergleichbare) Stangenstiele datieren sonst generell in die/das (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s). Nach Theuerkauff-Liederwald sind jene kleineren (jedoch auch bereits extravaganteren denn Salzburger) Schlangengläser durch Diamantgravuren in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, jene größeren anhand von Diamantgravuren in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts zu datieren²⁸².

Von jener 1633-1639 arbeitenden Hütte in Tambach, Thüringen, sind exemplarisch große Posten an Schlangenglasproduktionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu nennen²⁸³. In niederländischen Akten erscheinen generell „verres a serpents“ erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts²⁸⁴ und wurden nachweislich bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts produziert. Aus böhmischen archivalischen Kontexten ist die Produktion von Schlangengläsern aus der Hütte Heilbrunn von 1650 bekannt²⁸⁵.

Resümierend plädiere ich dafür, das Salzburger Schlangenglas als eines der früheren Schlangengläser bzw. als frühe Nord-Südsynthese (eventuell eher als eine „Basisform“), allem voran jedoch bereits als als Schlangenglas zu deklarierende Variante und nicht als - in der Literatur als solches bezeichnetes - „Stengelglas“ zu sehen. Es soll zu den Formen gezählt werden, aus welchen sich entweder in Folge jene komplizierter gestalteten Varianten entwickeln oder aber auch beide Formen zeitgleich vorkommen- als dem Salzburger Objekt ähnelnde einfachere neben extravaganteren Varianten²⁸⁶. Die formale „Grundidee“ wären jedoch zwei in sich verschlungene Schlangen, welche dann verschiedenartige regional-kulturelle künstlerische Interpretationen erfuhren. Dass jene Salzburger ornamentalen, kleineren, einfacheren Schlangengläser mit ihrer reduzierten und somit auch gut erkennbaren Schlangenformation die Grundidee der in sich verschlungenen Schlangen repräsentieren, könnte - bereits vorausgreifend - zudem die spekulierte ursprüngliche, zur Salzburger Schlangenformation idente, emblematische pictura-Vorlage bestätigen. Allem voran möchte ich die Salzburger Schlangenglasvariante nicht als Abbeviatur der komplizierten Gläser, wie sie im restlichen Mitteleuropa im 2. Drittel des 17. Jahrhunderts vereinfacht imitiert

²⁸² Vgl. Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 335 f.

²⁸³ Herbert Kuhnert, Urkundenbuch zur thüringischen Glashüttengeschichte, Wiesbaden 1973, S. 85-90.

²⁸⁴ 1655 stellten die Brüder Henri und Léonard Bonhomme in Lüttich Schlangengläser her, in: Schuermans 1889, S. 209-260; hier 227.

²⁸⁵ František Mareš, České sklo, Prag 1893, S. 183.

²⁸⁶ Auch kleinere und größere Schlangengläser wurden zeitgleich produziert, in: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 335 f. Bezüglich einfacherer oder komplizierterer Gestaltung lassen sich jene deutschen/niederländischen komplizierteren Exemplare im Kunsttransfer gemäß intendierter exaltierter Kunstmanier in den Niederlanden verstehen- wie diesbezüglich Glasform bezogen aus niederländischem Kontext auch jene überdimensionalen Flöten ergänzt werden können. In Folge gilt es bei jenen einfachen Schlangengläsern auch eine angestrebte Einfachheit der Herstellung (im Rahmem frühneuzeitlicher Massenproduktionen) zu berücksichtigen.

wurden²⁸⁷, sehen. Diesbezüglich wäre noch einmal erwähntes, dem Salzburger Stück sehr ähnliches, „Stengelglas“-Vergleichsbeispiel, falls tatsächlich aus der Kasseler „Venezianierhütte“?, stammend, auch schon 1583/84 zu datieren, was zudem für eine frühe Variante des Typs „Schlangenglas“ sprechen würde.

3.2.5 Glasformengruppe Kuppavarianten (/94)

An Kuppiformvarianten kommen im Salzburger Fundkontext der Getreidegasse 3 häufig die Tulpenform als auch flötenförmige, zylindrische wie mehreckige Varianten vor. Tulpenförmig sind sie als weit ausladende, tulpenförmige Kuppae, Nr. 3243, 2730, 2728, in steiler aufragender Version als Nr. 2727, 2703 und 2747 zu finden. Zylindrische Varianten lassen sich an Zylindrischer Kuppae, Nr. 2707, 2867, 2723 und 2695 ausmachen. Einfache unverzierte Kuppae sind frequentiert als tulpen-, seltener flötenförmige Kuppavarianten zu finden. Speziell hohe Standböden mit proximaler Glasscheibe, explizit Hohe Standböden mit Knauf, Ensemble IV, weisen rekonstruierbare flötenförmig aufragende Kuppae auf. Tulpen- und flöten-/trichterförmige Ausführungen kommen neben einfacher Gestaltung auch mit formgeblasenem Dekor oder mit Filigranverzierung wie in Kombination mit Balusterschäften - in einfacher Variante wie auch in Löwenkopffacon - oder mit Knauf vor. Zudem ist eine achteckige Kuppae mit dreifach horizontal aufgelegten Glasfäden - an Kuppae mit Filigrandekor, Nr. 2244 - zu dokumentieren.

Subgruppen Kuppadekorvarianten (/94)

An isoliert vorliegenden Kuppadekorvarianten, wie diese jedoch auch teilweise mit Schaftgestaltungen in Kombination gebracht werden konnten, sind häufig Kuppae mit Filigranverzierung wie mit formgeblasenem Dekor vorzufinden. Exkursiv an dieser Stelle erwähnt, konnte als andersartige Glasmasse für Kuppae aus der Getreidegasse auch „ghiaccio“²⁸⁸ in Form roséfarbener Kuppae ausgemacht werden. Derartig roséfarbened Glas ist auch an formgeblasenen Stücken mit vertikal verlaufendem Rippen-

²⁸⁷ Was diesbezüglich zudem bemerkt werden kann, wäre, dass das Salzburger Schlangenglas in detailgenauerer, fragilerer Gestaltung (vergleichbar mit jenem Kasseler? Glas) denn genannte Imitationsproduktionen im restlichen erwähnten Mitteleuropa (wenn auch selten vorhanden) auffällt, wengleich die Verbindung zwischen Schaftteil und Kuppae in Form einer kugelgelenkartigen Verbindung weniger minutiös ausgearbeitet scheint.

²⁸⁸ Dieses weist eine Netzfläche von Sprüngen, welche durch gezielte Außenspannungen in der Glasmasse entstanden sind, auf.

Tropfen-Dekor - neben solchen mit Wabenoptik? - vom Toskanaplatz/Alte Residenz/Salzburg wie von der Lederegasse 3²⁸⁹ - dort mit Dekor in Form eines zweifach erhaltenen, annähernd rahmenartigen, rautenförmigen Musters und einem terminus antequem der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts gehorchend - bekannt. Kuppafragmente mit Bemalung²⁹⁰ und solche in Diamantriss²⁹¹ sind aus dem Fundkontext der Getreidegasse 3 nicht nachzuweisen²⁹².

3.2.5.1 Formgeblasene Kuppavarianten (/94)

An formgeblasenen Variationen kommen solche mit Rippen-, m. E. Rippen-Tropfen-Dekor²⁹³ und Rippen(überzugs)dekor, Waben- und Rautendekor, mit segmentierten Glasfäden und Nuppendekor - im Salzburger Kontext häufig in Kombination mit gedrungenen, m. E. lang gezogenen Hohlbalusterschäften, wie auch vereinzelt mit Löwenkopfbaluster - vor. Mit Rautendekor erscheint Kuppa mit Rautendekor, Nr. 2386, 2236, 2283, mit Rippendekor sind Kuppae mit Rippendekor, Nr. 2278, 2285 und Nr. 2287 zu finden. Unter den Objekten mit Rippen-Tropfen-Dekor²⁹⁴ erscheint Kuppa mit Rippendekor, Nr. 2300 mit allerdings Rippenüberzugsdekor, Kuppa Nr. 2313 und 2319 mit Rippen-Tropfen-Dekor. Bei letztem Dekor handelt es sich um eine etwas aufwendigere Machart. Mit Wabendekor sind Kuppae mit Wabendekor, Nr. 34 und 2284 zu nennen, mit segmentierten Glasfäden erscheinen Kuppae mit segmentierten Glasfäden, Nr. 2282 und Nr. 36. Unikal mit Nuppendekor ist Kuppa mit Nuppendekor, Nr. 2290 aufzufinden.

²⁸⁹ Stücke im Depot des Salzburg Museum.

²⁹⁰ Eigentlich kann eine (erneute) Blütezeit für emailbemalte Gläser generell für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bis weit in das 18. Jahrhundert hinein festgelegt werden, in: Martina Bruckschen, Glasfunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit aus Braunschweig. Bedeutung, Verwendung und Technologie von Hohlglas in Norddeutschland, Materialhefte zur Ur- und Frühgeschichte Niedersachsens, Band 33, Rahden (Westfalen) 2004 (Diss. Univ. Kiel 2000), S. 159. Neben Bechern werden auch Gläser auf hohem Fuß oder Stiel mit einem Ballungsgebiet in den Alpenländern, Süddeutschland und am Ober- und Unterrhein, in Norddeutschland, Estland, Schweden und Finnland bemalt, in: Ingeborg Krueger, Emailbemalte Gläser des 13./14. Jahrhunderts. Zum Stand der Forschung, in: Felgenhauer-Schmiedt (Hg.) 2003, S. 29-36; hier S. 30.

²⁹¹ Besondere Blüte erfuhr diese Dekorvariation als Diamantriss in Hall, Holland und England, immer aber in von Italienern geleiteten Hütten à la façon de Venise. In Deutschland ist für den Diamantriss mit einer Blütezeit vom letzten Drittel des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zu rechnen, in: Brigitte Klesse und Axel von Saldern, Sammlung Biemann. 500 Jahre Glaskunst., Köln 1978, S. 16. Interessant erscheint zudem jenes innerbildliche Auftreten diamantgerissener Kuppae an Kelchgläsern in Stillleben darstellungen Christian Berentz zum endenden 17. wie beginnenden 18. Jahrhundert, wie diese Dekorvariante ansonsten aus Stillleben darstellungen des 17. Jahrhunderts nur rar bzw. gar nicht zu dokumentieren wäre.

²⁹² Eine diesbezügliche Ausnahme würden jene in einfacherer Manier eventuell aufgemalten? weißen Fäden als Imitationen der Filigranverzierung darstellen.

²⁹³ Dieses Dekor entsteht durch Modeln einer zweiten Glasschicht, die über das untere Drittel der Kuppa gelegt ist. Die Tropfen werden zusätzlich in einer oder zwei Reihen ausgezogen.

²⁹⁴ Dieses Dekor ist häufig an kleinen länglichen Hohlbaluster zu bemerken.

Kombinierbare Schaftvarianten

Formgeblasenes Dekor an Kuppae kommt im Salzburger Kontext häufig in Kombination mit gedrunghenen wie auch lang gezogenen Hohlbalusterschäften wie auch vereinzelt mit Löwenkopfbaluster vor. Rippen(überzugs)dekor ist speziell an Miniaturflügelgläsern zu finden. An einer glockenförmigen Kuppae ist distal Rippen(überzugs)dekor mit proximal horizontalem Glasfadenabschluss an dem Objekt Hoher Standboden mit Knauf, Einzelstück, Nr. 2537 zu dokumentieren.

Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen

Die Technik des Formblasens wurde bereits seit römischer Zeit kontinuierlich ausgeübt- sowohl in Europa als auch im Vorderen Orient. Steingräber²⁹⁵ hat in seiner Arbeit über venezianische Goldschmiedekunst des bereits 15. Jahrhunderts jene rationalen, manufakturmäßigen Arbeitsverfahren hervorgehoben, die Fähigkeit, fremde (oder alte) Zierweisen zu übernehmen und diese in leicht Herstellbare umzusetzen²⁹⁶. Dem folgend lässt sich aus dem Glaskontext exemplarisch das Dekor des, allerdings, Nuppenbechers (neben der Gefäßform per se) auf orientalischen Ursprung zurückführen- eine erste, der mittelalterlichen Form ähnliche Gestaltung, ist an einem Becher des 10./11. Jahrhunderts aus Persien zu erkennen. Es kann angenommen werden, dass im 15.-17. Jahrhundert? die formgeblasene Version der Nuppenbecher ältere Stücke mit auf die Gefäßwand aufgelegten Nuppen²⁹⁷ herstellungstechnisch vereinfacht „imitierte“, worüber das Nuppendekor als Beispiel für eine formgeblasene und darüber herstellungstechnisch vereinfachte Dekorübernahme gesehen werden kann. In diesem Kontext lassen sich auch formgeblasene rahmenartige Rauten an Kuppae thematisieren, als diese der Optik nach an römische Facettenschliffbecher mit versetzt horizontal angeordneten Oval-Reihen, Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., erinnern²⁹⁸. Bei jenem als formgeblasene „segmentierte Glasfäden“ bezeichneten Dekor an unter anderem Kelchgläsern könnte es sich wiederum um eine

²⁹⁵ Erich Steingräber, Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz, 10, 1962, S. 147-192.

²⁹⁶ In Form von Goldschmiedearbeiten lässt sich hier exemplarisch jenes rheinische Rankenornament in gestanzte Silberbleche anführen, um zarte Treibarbeiten in schematisierende Gußtechnik zu verwandeln.

²⁹⁷ Vom Schaffhauser Becher über den Krautstrunk hin zum Berkemeyer.

²⁹⁸ Ein solches frühes Vergleichsstück stellt eine Kanne mit Facettenschliff, Ende 1./Anfang 2. Jahrhundert n. Chr., dar, in: Rosemarie Lierke, Antike Glastöpferei. Ein vergessenes Kapitel der Glasgeschichte, Mainz 1999, S. 99, Abb. 246.

Imitation der aufgelegten, manuell gezwackten, Glasfäden an Pass- und Bandwurmgläsern handeln²⁹⁹. Formgeblasenes gläsernes Rippendekor entstand diesbezüglich wiederum wahrscheinlich in Anlehnung an Silbergeschirr mit getriebenen Rippen³⁰⁰.

Analogien / Produktive Rezeptionen

Die Lokalisierung der aufwendigeren (formgeblasenen) Gläser mit Rippen-Tropfen-Dekor muss, auch nach Theuerkauff-Liederwald, vorerst offen bleiben- in jenen bisher bekannten italienischen Zeichnungen kommt Verzierung in dieser Form nicht vor. Jegliches an Salzburger Kuppae vorkommende diesbezügliche Dekor ist aus österreichischen Produktionen der Glashütte Reichenau II (17. Jhd.) an Kuppae nachzuweisen³⁰¹. Bei jenem Rippen-Tropfen-Dekor bzw. Rippen(überzugs)dekor handelt sich um die innerbildlich einzig frequentiert vorzufindende Kuppadekorvariante in Form eines die untere Kuppahälfte überziehenden Rippen-Tropfen-Dekors (vgl. Ab. 48), welches sowohl im niederländischen als auch deutschen und französischen Stillleben des 17. Jahrhunderts vorrangig interpretiert wird. Auch anhand eines jener wenigen aus Salzburg vorhandenen frühneuzeitlichen „Bilder“ mit Kelchglasdarstellungen ist an einem Zunftkrug³⁰² eine Szenerie der Überreichung eines Wein gefüllten Kelchglases mit Rippen-Tropfen-Dekor? und tulpenförmiger Kuppaa an einen Handwerker zu beobachten [mit einem terminus postquem von 1680/81 - inschriftlich datiert am Krug - versehen (Abb. 49)]. Rippen-Tropfen-Dekor ist aus Salzburger Kontexten weiters an einem Kelchglas mit vermeintlich tulpenförmiger Kuppaa und sternförmig angeordnetem Rippendekor im unteren Bereich der Wandung aus der Lederergasse 3 bekannt³⁰³. Auch an einem Pokal³⁰⁴, Venedig, Anfang 16. Jahrhundert, kann formale Ähnlichkeit zum Objekt aus

²⁹⁹ Als „Mittlerstück“ konnte ein schottischer Becher des späten 16. Jahrhunderts mit eventuell südniederländischer Provenienz in Tait ausgemacht werden, in: Tait 1995, S. 153. Zur (aufwendigeren) Herstellung wurde ein Faden spiralig auf die Glasblase gewickelt, um anschließend in eine mit vertikal angeordneten Stäben versehene Form eingblasen zu werden, wodurch eine Segmentierung entstand. Er weist einen, die gesamte Gefäßwandung spiralig umlaufenden, allerdings gekniffenen, Glasfäden auf. Dieser erscheint aber in einer Eigenart vertikal segmentiert, wie er auch in Manier des formgeblasenen Dekors der „Spechter“ vorkommt.

³⁰⁰ Helmut Ricke, 2500 Jahre Glaskunst in Europa. Aus dem Besitz des Kunstmuseums Düsseldorf (Katalog Ausstellung Japan), Sapporo 1987, S. 23.

³⁰¹ Tarcsay 2009, S. 159, Abb. 116, R-G46, G5/1 erscheint beinahe identisch zu Kuppaa mit Rippen-Tropfen-Dekor, Nr. 2313. GO/24 und MO4/11 sind sehr ähnlich zu Kuppaa mit Rippen-Tropfen-Dekor, Nr. 2318, wie auch Nr. 2319 dem nahe kommt.

³⁰² Aus der Werkstätte Obermillner, mit Darstellungen der Hafnerarbeit, Salzburg 1680/81, Salzburg Museum.

³⁰³ Weitere Salzburger Dekorvergleiche stellen eine Rippenschale mit Henkel, Ende 16. Jahrhundert, Toskanatrakt/Alte Residenz, dar- vgl. Wintersteiger 1989/1990, S. 391.

³⁰⁴ Es handelt sich hier um ehemalige Berliner Exponate aus dem Kunstgewerbemuseum, deren Datierungs- und Herkunftsfragen nicht rückverfolgt werden können.

der Getreidegasse 3 ausgemacht werden³⁰⁵. Isoliert vorkommende Kuppae mit Rippen-Tropfen-Dekor erscheinen allesamt aus entfärbter - bzw. unikal Kuppa mit Rippen-Tropfen-Dekor, Nr. 2319 aus rosa ghiaccio (Eisglas) - Glasmasse. Auf letztes bezogen fanden sich in Antwerpen (um 1575) und Amsterdam (erstes Viertel des 17. Jahrhunderts) Reste der Erzeugung von Bechern mit Eisglas-Dekor (Craquelé). Auch aus der Glashütte Reichenau II (17. Jahrhundert) traten unter anderem zwei vermutliche Kuppafragmente aus dieser Glasmasse auf³⁰⁶. Ein weiteres Eisglas-Vergleichsstück stellt ein Becher, Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, venezianisch³⁰⁷, aus der Sammlung Elbinger Becher, Polen, dar³⁰⁸. Ein weiterer Becherboden, als roséfarbendes Krakelee Glas beschrieben, 17. Jahrhundert, stammt aus Heidelberg³⁰⁹. Formgeblasene Kuppae mit Rautendekor sind vorwiegend, Kuppae mit Rippendekor ausschließlich, aus hellgrünlich-grünlicher Glasmasse. Die beiden Objekte mit segmentierten Glasfäden erscheinen hellgrünlich entfärbt. Kuppae mit Wabendekor sind gänzlich aus entfärbter Glasmasse ohne Farbstich, das einzige Objekt mit Nuppendekor ist schwach hellgrünlich entfärbt. Aus österreichischen Glashüttenfundkontexten sind Kuppafragmente mit Rippendekor aus der Glashütte Reichenau II im Freiwald³¹⁰ (17. Jahrhundert) und von Schwarzwälder Glashüttenlesefunden aus Seelbach/Grassert³¹¹ Kuppae mit Rauten- und Wabendekor (gegen Ende des 16. Jahrhunderts)³¹² bekannt. Trichterpokale mit formgeblasenem Nuppen- und Tropfendekor³¹³ wurden unter anderem auch in der Glashütte Hall/Tirol um 1550 unter Sebastian Höchstetter produziert,³¹⁴ wobei das Haller Dekor zudem starke Parallelen zu einem Kelch mit Nuppendekor aus der Lederergasse 3 aufweist, welcher wiederum Ähnlichkeiten zu jener, allerdings dünnwandigeren, Kuppa mit Nuppendekor, Nr. 2290 der Getreidegasse 3 hat³¹⁵. Häufiger anzutreffen ist das formgeblasene Nuppendekor an Bechern mit Nuppendekor, wie sie wiederum aus der

³⁰⁵ Dreier 1989, S. 11.

³⁰⁶ Tarcsay 2009, S. 160, Abb. 117, R-G49.

³⁰⁷ Unter anderem durch seine Formgebung, aufgrund des Eisglases und der Analyseergebnisse venezianischem Ursprung zugeschrieben.

³⁰⁸ Andrzej Gołębiewski, Mittelalterliche und neuzeitliche Glaserzeugnisse von ausgewählten Fundstätten Nordpolens, in: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters, 21, 1993, S. 107-134; hier S. 124.

³⁰⁹ Eisglas ist auch aus Leipziger Fundzusammenhängen bekannt, vgl. Dirk Scheidemantel, Frühneuzeitliche Hohlglasfunde aus Leipzig, Petersstraße 28, Veröffentlichungen des Landesamtes für Archäologie mit Landesmuseum für Vorgeschichte, Band 36, Dresden 2002.

³¹⁰ Wesentlich solche mit Rippen-Tropfen-Dekor, vgl. diesbezüglich Tarcsay 2009, S. 159, Abb. 116, R-G46.

³¹¹ Die Hütte wurde 1615 am Grassert gegründet, nach 1624 war sie erloschen.

³¹² Maus und Jenisch 1997/98, S. 325-524; hier S. 471, Tafel 13, Nr. 1; 2.

³¹³ Tropfenförmige Nuppen sind aus der Haller Glashütte noch an einem Noppenbecher wie auch an einem Stangenhumpen, beide um 1550, im Tiroler Landesmuseum zu sehen, in: Egg 1962, Taf. 11, Abb. 21; 22.

³¹⁴ Egg 1962, Taf. 6, Abb. 12; Taf. 7, Abb. 13.

³¹⁵ Die Kuppaausformung des Kelchglases der Lederergasse lässt jedoch eher auf Tulpen- als auf die Haller Trichterform schießen, für das Getreidegassenfragment ist die Form aufgrund seiner Kleinteiligkeit nicht rekonstruierbar.

Lederergasse 3 bekannt sind. Kuppae mit Wabendekor aus der Getreidegasse finden ihre Parallelen zu drei Objekten aus der Lederergasse 3. Feines formgeblasenes Wabendekor kommt zudem bereits an dünnwandigen konischen Bechern im Fundmaterial des 13. und 14. Jahrhunderts neben Südfrankreich und Italien³¹⁶ auch nördlich der Alpen³¹⁷ vor³¹⁸. Ähnliche reine Dekorvergleichsbeispiele stellen wiederum (farbige) Becherteile mit Wabendekor des 15./16. Jahrhunderts dar³¹⁹. Die entfärbten Kuppae mit Wabendekor aus der Getreidegasse 3 finden weiters ihre Salzburger Vergleiche in einem hellgrün-türkisen konischen Kelch mit Wabendekor aus der Lederergasse 3. Dekor in Form von segmentierten Glasfäden (Abb. 50) ist aus dem Salzburger Fundkontext neben der Getreidegasse zudem an Kelchgläsern wie auch Bechern mit segmentierten Glasfäden aus der Lederergasse 3 zu dokumentieren- aus Salzburger Fundzusammenhängen³²⁰ kann zudem ein Becher des 19. Jahrhunderts mit quaderartigen, wesentlich breiteren und höheren Segmentierungen revivalartig erwähnt werden³²¹. Auch vom Fundplatz Rejdice/Nordostböhmen (spätes 16./frühes 17. Jahrhundert)³²² liegen Kelchgläser mit segmentierten Glasfäden bzw. quaderartig segmentierte Glasfäden - an wiederum allerdings Bechern - vor. Die Variante mit quaderartig segmentierten Glasfäden ist frequentiert in Böhmen, Schlesien, Thüringen, Hessen und den Niederlanden anzutreffen.

³¹⁶ Fundbestand des späten 14. Jahrhunderts vom Palazzo Vitelleschi in Tarquinia, in: Baumgartner und Krueger 1988, S. 40; 45.

³¹⁷ Freiburg, in: Baumgartner und Krueger 1988, S. 49.

³¹⁸ Baumgartner und Krueger 1988, S. 26.

³¹⁹ Zu Krautstrünken gehörig, vom Schlossberg bei Seefeld, in: Harald Stadler und Thomas Reitmaier, Hohl- und Flachglasfunde aus mittelalterlichen Burgengrabungen in Tirol und Oberkärnten, in: Felgenhauer-Schmiedt (Hg.) 2003, S. 189-210; hier S. 199. Ein bläulichgrüner Rautenbecher der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist aus Wiener Fundzusammenhängen zu nennen, in: Tarcsey 1999, S. 123. Als slowakisches Vergleichsstück kann ein formgeblasener Rautenbecher mit zusätzlichem Nuppendekor aus Bratislava, erste Hälfte 16. Jahrhundert, angeführt werden, in: Hoššo 2003, S. 95, Kat. Nr. 14.

³²⁰ Senkgrubenfund der Sigmund Haffnergasse 12/Salzburg.

³²¹ Als weitere Bechervergleichsbeispiele sind ein rauchfarbener Becher mit quaderförmigem, massiver ausgeführtem, formgeblasenem Dekor, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Antwerpen?, in: Dreier 1989, S. 127; weiters ein Elbinger Becher, letztes Viertel des 16. Jahrhunderts, in: Gołębiewski 1993, S. 122, Abb. 7, Nr. 7; ein Objekt aus Middelburg bei Antwerpen, in: Tait 1967, Fig. 13; aus Sopron, in: Imre Holl, Glasfunde des 15.-16. Jahrhunderts aus dem Hause eines Patriziers in Sopron (Ungarn), in: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters, 6, 1978, S. 95-103; hier Abb. 4; aus Malines/Belgien, in: Stephan Vandenberghe, Les verres de l'époque médiévale et post-médiévale au cours de fouilles récents à Malines (Prov. d'Anvers, Belgique), in: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters, 10, 1982, S. 123-145; hier Fig. 2; 22; aus Ulm in Form entfärbter Spechter des 16./17. Jahrhunderts, in: Judith Oexle, Der Ulmer Münsterplatz im Spiegel archäologischer Quellen. Archäologische Informationen aus Baden-Württemberg, Band 21, Stuttgart 1991, S. 31 f. Zudem sind von der Burg Oberwallssee, OÖ, 15.-17. Jahrhundert, Fragmente mit rechteckig segmentierten Glasfäden bekannt, in: Franz Haudum, „Aschen, Saltz und Kies“ - Blick in die gläserne Vergangenheit des Mühlviertels, in: Heidelinde Dimt und Bernhard Prokisch (Red.), Glas aus dem Böhmerwald, Linz 1994, S. 20-103; hier S. 76. Zwei Leipziger Becher mit breitrechteckigen Segmenten können nach Scheidemantel in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bzw. in die Zeit um/kurz nach 1600 gestellt werden, in: Scheidemantel 2002, S. 61, Abb. 43.

³²² Hejdová 1981, S. 29, Fig. 11.

Kreative Rezeptionen

Jene gesamtkuppaüberziehenden formgeblasenen Dekore sind weder im niederländischen noch deutschen Stillleben- oder Genrebild des 17. Jahrhunderts vorzufinden³²³, was vorsichtig unter anderem darin begründet sein könnte, dass es sich im repräsentativen Sinn nicht um italienisch orientierte Ästhetik, sondern vielmehr um kreative - „bildungswürdige“ - nordalpine Ideen handelt, oder - da die Bilder dem 17. Jahrhundert zuzuordnen sind - diese Formen eventuell nicht mehr en vogue (genug) waren. Letztes widerspricht jedoch zeitgenössischen patrizischen städtischen archäologischen (Be)-Fundkontexten wie auch nordalpinen Produktionsstätten(be)funden, wo formgeblasene Kuppae an Kelchgläsern frequentiert zu dokumentieren sind. Für eine zeitgenössische Beliebtheit des gesamtkuppaüberziehenden (formgeblasenen) Dekors spricht zudem auch der ausschnitthaft rekonstruierbare gesamtheitliche nordalpine bzw. hauptsächlich deutsche Glasfundus des 16./17. Jahrhunderts³²⁴, setzt sich dieser neben Kelchglasformen allem voran aus Berkemeyer und Römern, Bechern mit modelgeblasenem Dekor neben Stangengläsern und Spechtern zusammen, wobei dies allesamt Formen sind, welche gesamtkuppaüberziehende wie auch mit Kelchglaskuppae formal vergleichbare Verzierungsarten aufweisen. Die formgeblasene Kuppaidée am Kelchglas lässt auch Analogien zu nordalpinen modelgeblasenen Becherformen - auch auf hohem Fuß - erkennen. Auf letztes bezogen, wurden Nuppenbechervarianten wie Rippenbecher und Scheuern - als kreative Syntheseformen - in Anlehnung an die Kelchglasform „erhöht“³²⁵. Formal-ästhetisch können weiters Kombinationen aus formgeblasenen Rippen-, Nuppen- und Wabenkuppae wie Kuppae mit segmentierten Fäden mit formgeblasenen Balusterschäften des 16./17. Jahrhunderts³²⁶ im Vergleich zur venezianischen renaissancezeitlichen Kelchglasform mit, gesamtheitlich betrachtet, einfacherem, eher zurückhaltendem Dekor als kreativ rezipierte gläserne Formen vorgeschlagen werden. Im nordalpin kreativ rezipierten Bereich ließe sich über die Kombination von formgeblasenen Kuppavarianten mit formgeblasenen Baluster im ornamentalen (Über)streben eine eher überladene Version des Gegenstandes deklarieren.

³²³ Einzig zu finden ist innerbildlich frequentiert jene Variante des die untere Hälfte überziehenden Rippen-Tropfen-Dekors.

³²⁴ Für eine repräsentative Quantität, hier neben Salzburger Funden auch deutsche Formen des 16./17. Jahrhunderts berücksichtigend.

³²⁵ Beispiele in Baumgartner und Krueger 1988, S. 408 ff. Wobei diesbezüglich jedoch leider keine nachweis- bzw. rekonstruierbaren Exempel aus Salzburger Befunden vorliegen, als auch generell zum Entstehungsgebiet dieser Gläser wenig bekannt scheint, die meisten dieser Stücke Anfang/1. Hälfte des 16. Jahrhunderts datieren und bisher im rheinischen Raum aufgefunden wurden.

³²⁶ Wie sie frequentiert aus Salzburger Fundkontexten, speziell auch aus der Getreidegasse 3, vorliegen.

Aus dem nordalpinen Produktionskontext kann diesbezüglich exemplarisch die Haller Glashütte unter Sebastian Höchstetter³²⁷ erwähnt werden, welcher nur mit deutschen Glasarbeitern fertigte³²⁸ und bevorzugt deutsche Glasformen³²⁹ wie auch kreative Nord/Süd-Syntheseformen als „traditionell heimische Gläser“ in venezianischer bzw. hiervon inspirierter Verzierungsfaçon oder umgekehrt³³⁰ produzierte. Darüber wurde versucht, verbraucherorientiert den deutschen Lebens- wie ästhetischen Stil nicht völlig zu ignorieren³³¹.

Datierung

Trichterpokale mit formgeblasenem Nuppen- und Tropfendekor³³² wurden unter anderem in der Glashütte Hall/Tirol um 1550 unter Sebastian Höchstetter produziert³³³. Kelchgläser mit Nuppendekor sind bezüglich größter Beliebtheit wahrscheinlich in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bzw. gegen Ende desselben zu datieren. Venezianische Vergleichsstücke mit Nuppendekor mit vermutlich weit ausladender Kuppae sind um 1583, niederländische Analogien jedoch auch noch um 1600 zu nennen³³⁴. Kelchgläser mit Rippendekor gehören auch zu jenen frequentiert im 16. Jahrhundert gebräuchlichen wie beliebten Glasformen, wie jedoch diese Dekorvariante auch aus Produktionen des 17. Jahrhunderts bekannt ist. Eine Zeitstellung der Kuppae mit Rautendekor, Nr. 2253 in das 16., eventuell noch Mitte des 17. Jahrhunderts erscheint relevant. Aus Befundzusammenhängen der Lederergasse 3 kann bezüglich einer Datierung der Kelchgläser mit segmentierten Glasfäden ein terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angeführt werden, sie sind jedoch wiederum zudem aus Glashüttenkontexten des 17. Jahrhunderts zu dokumentieren. Kuppae mit Rippen-Tropfen-Dekor sind bezüglich größter Beliebtheit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu stellen. Resümierend kann für formgeblasene Dekorarten - wie Nuppen-,

³²⁷ 1540-1569.

³²⁸ Im Gegensatz zu Vitl, welcher von 1534-1540 mit italienischen Glasern fertigte.

³²⁹ Egg 1962, S. 43.

³³⁰ Exemplarisch sind diesbezüglich jene Trichterpokale mit gesamtkuppaeüberziehendem Nuppen-/Tropfendekor zu nennen.

³³¹ Unter anderem forderte ein gesteigerter Alkoholkonsum auch größere Trinkgefäße. Jedoch auch aus der Produktpalette der Innsbrucker Hofglashütte (1570-1591) liegen Gefäße vor, wo zumindest punkto Volumina Rücksicht auf deutsche Trink-„Sitten“ genommen wurde, in: Egg 1962, S. 54; restliches in Egg 1962, S. 52.

³³² Tropfenförmige Nuppen sind aus der Haller Glashütte noch an einem Noppenbecher wie auch an einem Stangenhumpen, beide um 1550, im Tiroler Landesmuseum zu sehen, in: Egg 1962, Taf. 11, Abb. 21; 22.

³³³ Egg 1962, Taf. 6, Abb. 12; Taf. 7, Abb. 13.

³³⁴ Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 121, Taf. 2, Abb. b, Bild rechts; Mitte.

Rippen-, Rautendarstellungen oder segmentierte Glasfäden - an Kuppavarianten (wie auch an Becherformen) bezüglich eines chronologisch ästhetischen Gefallens, speziell in datierungstechnischer Anlehnung an die Funde aus der Lederergasse 3 mit für formgeblasene Stücke determinierbarem terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, für Salzburg bereits das frühere 16. Jahrhundert vorgeschlagen werden, wo zudem ein konzentrationsloses Nebeneinander verschiedener formgeblasener Verzierungsvarianten beobachtet werden kann. Jene nicht mehr gesamtkuppüberziehende Dekorart in Form des Rippen-Tropfen-Dekors ließe sich, mit größter Beliebtheit ab der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gewissermaßen als Nachfolger thematisierter formgeblasener Varianten deklarieren.

3.2.5.2 Kuppafragmente mit Filigranverzierung (/94)

Bei der Filigranverzierung - aus dem Salzburger Kontext in *vetro a fili* und *vetro a retorti* Version an Kelchgläsern vorkommend - handelt es sich um Milchglas, dessen Erzeugung in Europa bereits im 15. Jahrhundert bekannt war und dieses als Porzellanimitat galt. Es entstand durch Beimengen von Zinnoxid zur Glasmasse³³⁵. Filigranverzierung kam ab dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in Venedig auf. Um 1550 feierte sie ihren Höhepunkt in der venezianischen Glaskunst, während sie dann in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts auch an anderen europäischen Produktionen *à la façon de Venise* auftrat. Aus dem Schatz-Durchhaus ist Filigranverzierung am häufigsten in *vetro a fili*-Technik in Form parallel aufgelegter opakweißer Glasfäden, erhaben oder eben integriert, zu finden- in einfacher Variante kommt sie mit proximal zwei-, drei- und vierfach parallel aufgelegten opakweißen horizontalen Glasfäden vor. Zur dreifachen Dekorvariante ließe sich eine tulpenförmige Kuppa mit distal kreisförmig, vertikal orientierter Glasfädenformation zu jenen proximal dreifach parallel aufgelegten opakweißen, horizontalen Glasfäden ergänzen, wie dies exemplarisch an Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2212, 2215 und 2218 rekonstruierbar ist (Abb. 51). Ganzheitlich vor Augen geführt werden kann eine solche Form über einen filigranverzierten Kelch aus Dreier³³⁶ mit Dekorplatzierung im unteren Drittel des Kuppabereiches und verkehrt birnenförmigem Baluster, Ende des 16. Jahrhunderts, venezianisch³³⁷. Erwähnte distale

³³⁵ Annaliese Ohm, *Europäisches und Außereuropäisches Glas*, Frankfurt a. M. 1973, S. 208.

³³⁶ Dreier 1989, S. 62.

³³⁷ Datierungs- und Herkunftsangabe sind durch die Bezeichnung „Museumsstück“ mit Vorsicht zu genießen.

Rekonstruktion ist auch für Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2216 und 2217 relevant. Ohne distal kreisförmig vertikal orientierte Glasfädenformation kommen tulpenförmige Kuppae auch mit isoliertem Dekor von dreifachen, horizontal aufgelegten Glasfäden - als Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2239, 2240, 2241, 2253, 2236, 2245, 2246, 63 und in Form von Rand 1-6, in achteckiger Version als Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2244 - vor (vgl. Abb. 52).

Diese Dekoridee ohne distal kreisförmig vertikal orientierter Glasfädenformation ist auch an tulpenförmigen Kuppae mit zweifach horizontal aufgelegten Glasfäden zu finden und lässt sich an Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2237, 2238, 2266 und 66 nachweisen. Die vierfach horizontal aufgelegte Glasfädenformation ohne distal kreisförmig vertikal orientierte Glasfäden ist einzig an Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2235 zu sehen. Zudem lässt sich die Fassung mit schräg horizontal aufgelegten oder eventuell kreativ rezipierten gemalten? opakweißen Glasfäden - die Milchglasfäden am Glas erscheinen in jener *vetro a fili*-Technik entweder erhaben oder werden auch durch Marbeln in die Glasmasse eben integriert, wodurch eine Unterscheidung zwischen gemalt oder eben integriert häufig diffizil erscheint - über die gesamte Kuppa dokumentieren. Tulpenförmige Kuppae mit schräg horizontal aufgelegten Glasfäden über die gesamte Kuppa sind an Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2197, 2196, 2199 und 2204 zu sehen (vgl. Abb. 53). Weiters kommen aus Salzburg auch Kuppae mit Filigrandekor in *vetro a retorti*-Technik bzw. in einer Kombination aus *vetro a fili* und *vetro a retorti*-Technik - an Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2221, 2211, 2220, 2219 und 2247 - vor. In der Technik von *vetro a retorti* erscheinen Wellenbänder, wobei opakweiße Glasfäden zu gedrehten Mustern formiert werden (vgl. Abb. 54)³³⁸. Diese Filigrandekorart lässt sich aus der Getreidegasse 3 über an der Kuppa befindliche, zwei- bis vielfach tordierte Wellenbänder aus dünnen opakweißen Glasfäden zwischen zwei horizontal aufgelegten opakweißen Glasfäden - in *vetro a fili*-Technik - nachweisen. Auch hier sind partiell wiederum zum Teil distal vertikal aufgelegte opakweiße Glasfäden um die gesamte Kuppa hinzuzudenken, wie dies an Kuppae mit Filigrandekor, Nr. 2219 und 2220 mit proximal zweifach übereinander verlaufenden und innerhalb vielfach tordierten Wellenbändern aus dünnen opakweißen Glasfäden - zwischen je zwei horizontalen opakweißen Glasfäden lokalisiert - exemplarisch rekonstruiert werden kann. Auch hier existiert wiederum die dekorbezogen distal reduzierte Kombination, wie dies an Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2211

³³⁸ *Vetro a retorti*: Wellenbänder, opakweiße Glasfäden zu gedrehten Mustern formiert. Zur Fertigung siehe: Tait 1995, S. 238; Dorigato 2003, S. 96 ff.

nachvollziehbar ist. Vergleichbare jeglich filigranverzierte Salzburger Dekorfragmente stammen weiters aus dem Toskanatrakt/Alte Residenz³³⁹ wie aus der Lederergasse 3.

Kombinierbare Schaftvarianten

Frequentiert kommen aus dem Salzburger Fundkontext filigranverzierte Kuppavarianten mit Löwenkopfbaluster vor- an Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2 mit schmal tulpenförmiger Kuppa mit dreifach parallel aufgelegten Milchglasfäden, an Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 21 mit distal in vertikaler Anordnung parallel aufgelegten opakweißen Milchglasfäden, an Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2231 mit tulpenförmigem Kuppaausatz mit in horizontaler Anordnung zweifach parallel aufgelegten opakweißen Milchglasfäden, an Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2211, 2213 und 2218 mit stark ausladendem/steil aufragendem tulpenförmigen Kuppaausatz mit in vertikaler Richtung aufgelegten opakweißen Milchglasfäden und darüber in horizontaler Anordnung dreifach parallel aufgelegten opakweißen Milchglasfäden, an Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2210 mit stark ausladendem tulpenförmigen Kuppaausatz mit in vertikaler Richtung aufgelegten opakweißen Milchglasfäden und darüber in horizontaler Anordnung zweifach parallel aufgelegten opakweißen Milchglasfäden, an Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2249 mit sechseckiger Kuppa mit distal umgelegtem, gezwacktem Glasfaden und oberhalb dreifach parallel verlaufenden, aufgelegten Milchglasfäden. In Kombination mit gedrungenen Hohlbaluster ist lediglich eine einzige filigranverzierte Kuppavariante - am Stück Gedrungener Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2230 mit tulpenförmigem Kuppaausatz mit dreifachen, parallel in vertikaler Richtung aufgelegten Milchglasfäden - zu finden. Zweifach kommt Filigranverzierung auch mit jener älteren Kelchglasform mit hochgezogenem Glockenfuß und Nodus - an Rippenodus, Nr. 2225 mit ausladendem Kuppaausatz mit vertikal orientierten, aufgelegten Milchglasfäden wie an Rippenodus, Nr. 2902 mit tulpenförmigem Kuppaausatz mit schräg vertikal orientierten, aufgelegten Milchglasfäden - vor.

Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen

³³⁹ 1605 als terminus antequem.

Filigranverzierung, speziell in Form von tordierten Glasfäden als Wellenbänder in vitro a retorti-Technik, war vermutlich von römischen gedrehten Fadenmustern, wie sie in Schüsselrändern vorkommen, inspiriert und feierte im 16. Jahrhundert ihre Wiedergeburt³⁴⁰. Filigrane Dekorgestaltung in ihrer distalen Formierung als kranzartig vertikal angeordnete Milchglasfäden lässt entfernter an antike dekorative Formrezeptionen von Rhytongestaltungen - auch vorliegend als Variante mit Löwenkopf und Rippendekor - erahnen³⁴¹, als dortiges Rippendekor im unteren Drittel der „Kuppa“ mit der Filigranverzierungsformierung zu vergleichen ist (Abb. 55). Auch an gläsernen Spitzbechern des 6. Jahrhunderts ist vergleichbares Dekor mit - neben kranzartiger Anordnung im distalen Kuppabereich - zudem proximal horizontal aufgelegten Fäden zu dokumentieren³⁴².

Analogien / Produktive Rezeptionen

Filigranverzierung per se, speziell das Motiv der (mehrfach) aufgelegten opakweißen Glasfäden in vitro a fili-Technik, findet sich an zahlreichen nordalpinen Kelchglasfunden der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts³⁴³. Vergleichsstücke sind exemplarisch aus Wiener³⁴⁴ und oberösterreichischen³⁴⁵ Fundzusammenhängen bekannt, Fertigungen dieses Dekors aus österreichischen Kontexten sind aus der Glashütte Reichenau II im Freiwald³⁴⁶ (17. Jahrhundert), Niederösterreich, wie aus Hall/Tirol³⁴⁷ zu nennen. Weiters stammen aus der Herrschaft Weitra/Niederösterreich vom Standort der zwei Glashütten von Althütten bei Harmanschlag (um 1630 bis vor 1704?) auch Filigranfäden. Aus sonstigen Hüttenproduktionen kann im Bereich des Gföhlerwaldes bei der ehemaligen Glashütte Gernitz (vor 1628-1651?) ein mit roten und weißen Filigranfäden verziertes, allerdings vermutlich zu einer Vierkantflasche gehöriges, Wandstück nachgewiesen werden.

³⁴⁰ Felice Mehlmann, Glas, Freiburg 1983, S. 59.

³⁴¹ Exemplarisch in Meyer 2002, S. 375 ff, Tafel 202, Nr. 8; 9.

³⁴² Vgl. exemplarisch Weiss 1966, S. 39; Fränkischer Spitzbecher, Rheinland, 6. Jahrhundert, in: Ders. 1966, S. 57.

³⁴³ Dreier 1989, S. 63.

³⁴⁴ 1. Bezirk, Concordiaplatz, in: Tarcsay 1999, S. 37.

³⁴⁵ In Form eines filigranverzierten Kelches von der Burgruine Scharnstein (Oberösterreich).

³⁴⁶ Tarcsay 2009, darunter auch Krugfragmente dieses Dekors, Abb. 162; 163.

³⁴⁷ Claudia Holzhammer, Mittelalterliche und Neuzeitliche Glasfunde aus Hall in Tirol. Grabung Mustergasse 11, Unpubl. Diplomarbeit Univ. Innsbruck 2001, Tafel 64/1.

Auch aus Böhmen³⁴⁸ (16./17. Jahrhundert) sind einfacher gestaltete Kelchgläser mit Filigranverzierung³⁴⁹ bekannt, aus Grätzen/Nové Hradý (Südböhmen), ältere Glashütte Wilhelmsberg-Althütten/Vilémova hora-Staré Hutě (vor 1588 bis etwa 1618/19), sind unter anderem auch Fragmente mit Filigranverzierung zu nennen, weiters liegen aus dem Palffyapalast/Bratislava³⁵⁰ Kelchgläser mit Filigranverzierung vor.

Kreative Rezeptionen

Gewissermaßen zu den dekorativen kreativen Rezeptionen zu zählen sind exkursiv auch venezianische Dekorvarianten - hier die Filigranverzierung - an heimischen Glasformen, beispielsweise am Stangenglas, wie ein solches aus dem Schatz-Durchhaus wie auch aus der Lederergasse 3 zu verzeichnen ist. Diese Kombination der Filigranverzierung mit heimischen Glasformen könnte einerseits die Abnehmerorientiertheit venezianischer Glashütten aufzeigen³⁵¹, eher jedoch wäre auch eine nordalpine Produktion in einer à la façon de Venise arbeitenden Glashütte denkbar, wobei es sich exemplarisch wiederum speziell um Produkte der Haller Hütte unter Sebastian Höchstetter³⁵² handeln könnte³⁵³. Als kreative Rezeption der filigranverzierten Objekte mit aufgelegten Milchglasfäden in vitro a fili-Technik lassen sich aus dem Salzburger Fundkontext jene schräg über die gesamte Kuppula verlaufenden - falls tatsächlich aufgemalten - weißen Streifen/Bänder an der Kuppula an Nodus, Nr. 2199 wie Rippennodus, Nr. 2203 vorschlagen. Sie könnten als einfacher und günstiger herzustellende, Milchglasfäden imitierende, Dekorvariante interpretiert werden. Milchglasfäden in vitro a fili-Technik erscheinen jedoch nicht ausschließlich erhoben,

³⁴⁸ Aufgefundene Bruchstücke von Trinkgefäßen beweisen, dass Gefäße von böhmischen Handwerkern aus dem gut geschmolzenen Pottascheglas in der Form der venezianischen Pokale hergestellt und wahrscheinlich vor 1600 vom Prager Hof bei einer der nahe liegenden Glashütten bestellt wurden.

³⁴⁹ Dagmar Hnikova, Böhmisches Glas, Stuttgart 1982, S. 6 f.

³⁵⁰ Hoššo 2003, S. 99.

³⁵¹ Es könnte sich hier auch um eine Auftragsarbeit handeln, wie es von auf Bestellung angefertigten, venezianischen Gläsern mit Wappen von tirolerischen, böhmischen und süddeutschen Familien bekannt ist, in: Klesse 1978, S. 86. Nach Egg wird beschrieben, dass es aber generell in Italien nicht Manier war, Sonderanfertigungen zu entrichten, da dortige Glashütten auf Massenproduktionen beschränkt waren, in: Egg 1962, S. 45.

³⁵² 1540-1569.

³⁵³ Arbeitete dieser nur mit deutschen Glasarbeitern, wodurch dort auch bevorzugt deutsche Glasformen bzw. kreative Nord/Süd-Syntheseformen - exemplarisch „deutsche Formen“ in venezianischer oder hiervon inspirierter Verzierungsfäçon oder umgekehrt - hergestellt wurden- im Versuch, verbraucherorientiert, den deutschen Lebens- wie ästhetischen Stil nicht völlig zu ignorieren, in: Egg 1962, S. 54.

sondern werden durch Marbeln in die Glasmasse auch eben integriert³⁵⁴, wonach diese kreative Rezeption fraglich ist³⁵⁵.

Datierung

Bereits an jener um 1500 in Venedig entwickelten Gruppe der Kelchgläser mit trompetenförmiger Kuppa, Glockenfuß und Nodus kommt Filigranverzierung vor. Die Filigranverzierung per se tauchte ab dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts auf und feierte um 1550 ihren venezianischen Höhepunkt, während sie in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts auch in restlichen europäischen Hütten Einzug fand. Von der Mitte/gegen Ende des 16. Jahrhunderts bis ins 17. Jahrhundert sind aus nordalpinen Produktionsstätten außerhalb Venedigs den Salzburger Stücken ähnliche Kuppafragmente bekannt. Was innerbildlich auffällt, ist jedoch das konsequente Fehlen von Kelchgläsern mit Filigranverzierung, zumindest in niederländischen wie Georg Flegels Frankfurter Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts, was vorsichtig auf ein, zumindest regionales, im repräsentativen Kontext „Aus-der-Mode-gekommen-Sein“ hindeuten könnte. Die (regional) repräsentative Hochzeit dieser Gläser ist demnach tendenziell eher im 16. Jahrhundert anzusetzen. Bezüglich formaler Dekorähnlichkeit der Filigranverzierung zu formgeblasenem Rippen-Tropfen-Dekor erscheint chronologisch interessant, dass letztes Dekor im Œuvre Flegels wie auch im niederländischen Stillebenkontext des (beginnenden) 17. Jahrhunderts frequentiert auftritt und eventuell die Filigranverzierung - in ähnlicher Dekorinszenierung - trendmäßig „abzulösen“ scheint.

3.3 Zeichenhaft-symbolische Funktionen

Gilt es nun resümierend, jegliche kommunikativen Funktionen von Kelchglasformen darzustellen, lassen sich diese übergeordnet als „Zeichenhaft-symbolische Funktionen“ - so auch im Modell deklariert - charakterisieren. Zeichenhaft-symbolische Funktionen berufen sich hier vor allem auf die sozialen (oder psychologischen) Aspekte eines Objekts, sie

³⁵⁴ Tarcsay 1999, S. 39.

³⁵⁵ Allerdings lässt sich an besagten Salzburger Objekten eine raue Oberfläche bemerken, was wiederum ein Indiz für spekulierte kreative Bemalung sein könnte.

beziehen sich auf die symbolischen Funktionen, auf die Position und Bedeutung eines Objekts innerhalb eines sozialen Kontextes wie aber unter anderem auch für das einzelne Individuum.

3.3.1 Qualitatives wie quantitatives Vorkommen Salzburger Kelchglasformen

Aus der Salzburger Altstadt sind neben dem Glasensemble der Getreidegasse 3/Schatz-Durchhaus und der Lederergasse 3 weitere gläserne Funde des 15., vermehrt des 16./17. Jahrhunderts, aus dem Toskanatrakt/Alte Residenz, der Sigmund-Haffnergasse 12, dem Zipfer-Bierhaus, wie auch vom Bereich des Artiskinos und Herbert-von-Karajan-Platzes bekannt. An den meisten Salzburger Fundstellen konnte ein frequentiertes Auftreten von Kelchglasfragmenten bemerkt werden.

Aus jener zur Abfallgrube umfunktionierten Kelleranlage der Getreidegasse 3 sind an Kelchglasformen quantitativ allem voran frequentiert solche mit Löwenkopfbaluster anzugeben, dicht gefolgt von Kelchglasvarianten mit Knauf, während deutlich reduziert Kelchgläser mit länglichen und gedrunenen Hohlbaluster - auch in modelgeblasener Rippenversion - folgen. Als Schlusslichter schließen Kelchgläser mit Nodus (teils Rippenodus) auf hochgezogenem Fuß an, auch Bienen-, Adlerbaluster kommen nur in geringer Stückzahl vor. Des Weiteren können einige wenige, eher einfach gehaltene, Flügel- und Schlangenglasfragmente wie Kelchgläser mit Korbbaluster ausgemacht werden. Insbesondere unter Kelchgläsern mit Knauf, Löwenkopfbaluster wie gedrunenen und lang gezogenen Baluster lassen sich Ensemblebildungen nachweisen.

An kombinierbaren Kuppformen sind frequentiert einfache tulpenförmige und ausladende, flötenförmige wie selten auch zylindrische Varianten zu erwähnen. An Dekorformen lassen sich allem voran die Filigranverzierung und modelgeblasene Formen inklusive Rippen-Tropfen-Dekor wie Rippen(überzugs)dekor anführen. Makroskopisch sind an Glasmassenvarianten neben sehr gut entfärbten Stücken bzw. farblosen Exemplaren solche mit Grün-Graustich bemerken, wie auch ghiaccio (Eisglas) in rosé zu dokumentieren ist. Über die Menge an Kelchglasfunden aus Salzburger (Be)fundkontexten wird vorrangig der frühneuzeitlich gehobene sozial-repräsentative Status des Salzburger Patriziats kommuniziert. Neben sozial-repräsentativen Aspekten lassen sich für in Folgekapitel weiterführende kommunikative Funktionen über das qualitative wie quantitative Vorliegen von

Kelchglasformen aus Salzburger Befundkontexten allem voran jene darüber ableitbaren Ensemblebildungen³⁵⁶ verwerten.

3.3.2 Datierungen Salzburger Kelchglasformen

Bezüglich eines Datierungsrahmens der Glasfunde der Getreidegasse 3 kann jene gefasste Kelleranlage der Liegenschaft, welche zur sekundären Nutzung als Abfallgrube spätestens im frühen 16. Jahrhundert „umfunktioniert“ wurde und eine Laufzeit von drei Verfüllungen dokumentiert lässt, worüber die Objekte drei konkreten Zeitabschnitten zugeordnet werden können, herangezogen werden. Darüber können diskutierte Kelchglasfunde der Zeit von um 1500 wie von der Mitte des 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts hinzugerechnet werden. Für eine Datierung im Abgleich mit (über)regionalen (Be)funden aus Glashütten wie patrizischen Kontexten lässt sich für sämtliche Kelchglasformen der Getreidegasse 3 insbesondere das 16., deutlich reduzierter (eher) das 17. Jahrhundert fokussieren. Zudem als gewissermaßen datierungstechnischer Orientierungsrahmen für spezielle Kelchglasformen fungiert jener im Rahmen der Befundung der Salzburger Liegenschaft in der Lederergasse 3 determinierbare terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts³⁵⁷. Auch durch innerbildliche Darstellungen können m. E. Datierungsperspektiven gewonnen bzw. konkretisiert werden. Datierungstechnischen Support leisten zudem chronologisch bedingte gestaltungsästhetische Ideen.

Kelchgläser mit hochgezogenem Glockenfuss und Hohlnodus sind im 16. Jahrhundert, anhand von Vergleichsstücken besonders ab der Mitte desselben bis zum (eventuell frühen) 17. Jahrhundert in beliebtem Gebrauch. Insbesondere Salzburger Stücke mit Filigranverzierung sind mit einem terminus postquem des 2. Viertels des 16. Jahrhunderts zu verstehen³⁵⁸, zahlreiche Produktionen verweisen eher des 17. Jahrhunderts. Ein venezianisches Vergleichsbeispiel³⁵⁹ wird gegen Ende des 17. Jahrhunderts/bis um 1700 datiert, was eine relative Langlebigkeit dieser Formgestaltung - was die ursprüngliche Nodus-

³⁵⁶ Realisierte Ensemblebildung - in nochmaliger Betonung - hat jedoch keinen zwingenden Anspruch auf ein produktionstechnisch zusammengehöriges „gläsernes Service“, verfolgt aber dennoch jenes Ziel, zumindest ähnliche Hohlglasausformungen in Ensembles gesammelt zu katalogisieren, worüber allem voran ein „einheitliches Bild“ zu Tisch reflektiert werden kann.

³⁵⁷ Terminus antequem für zahlreiche Kelchglasfunde durch Kellerüberbauung der dortigen Senkgrube in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

³⁵⁸ Siehe Fußnote 91.

³⁵⁹ In Form eines Kelchglases mit Nodus und hochgezogenem Fuß aus der Sammlung der Veste Coburg, in: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 233. Weitere Vergleichsstücke mit derartiger Fußgestaltung, Abb. 198-207.

Form des 16. Jahrhunderts zur Kelchglasstielgestaltung betrifft - bestätigen könnte, was zudem über das Vorkommen differenter Kuppavarianten mit einfachen bzw. Rippen-Nodi im Bild bis weit in das 17. Jahrhundert³⁶⁰ unterstrichen werden kann. Explizit die Kombination mit hochgezogenem Glockenfuß scheint jedoch, zumindest im niederländischen Bild des 17. Jahrhunderts, nicht mehr en vogue zu sein.

Aus dem Hohlnodus entwickelte Formvarianten sind an den Kelchgläsern mit Knauf zu sehen, welche nordalpin ab der zweiten Hälfte des 16. bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts vorkommen. Kelchgläser mit gedrunenen Hohlbaluster - auch in formgeblasener Façon - erfuhren größte Beliebtheit in der zweiten Hälfte des 16. wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Über die chronologische Gestaltungsäthetik lässt die, im Vergleich zu Nodivarianten, Vertikaltendenz gedrungener Baluster an eine elaboriertere Form denken. Einige mit den Kelchgläsern mit gedrunenen Hohlbaluster der Getreidegasse 3 vergleichbare Objekte sind aus der Salzburger Lederergasse 3 einem terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinzuzuordnen. Zahlreich tauchen Kelchgläser mit Hohlbalustervarianten, unter anderem auch gedrunenen³⁶¹, im Werk Flegels des 17. Jahrhunderts auf³⁶², wie zudem - im Vergleich zu späteren Stilleben - in jenen frühesten niederländischen Darstellungen ab um 1600 bis in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts relativ häufig Kelchgläser mit Hohlbaluster zu dokumentieren sind. Die Kombination aus gedrunenem Hohlbaluster mit Filigranverzierung ist über diese Verzierungsart wiederum mit einem terminus postquem des 2. Viertels des 16. Jahrhunderts zu verstehen³⁶³. Was innerbildlich auffällt, ist das konsequente Fehlen jeglicher Kelchglasformen mit Filigranverzierung, sowohl in niederländischen wie auch in Georg Flegels Frankfurter Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts, was vorsichtig diese Gläser in ihrer Beliebtheit tendenziell eher im 16. Jahrhundert ansiedeln lässt.

Baluster mit formgeblasenem Dekor, in Form von Salzburger Löwenkopf-, Bienen-, Adler- wie auch Beerenbaluster, erfuhren größte Beliebtheit in der zweiten Hälfte des 16. wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Nach 1600 wurden exemplarisch Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster nur noch nördlich der Alpen produziert. Was allem voran bereits an jenen

³⁶⁰ Von 1611-1671.

³⁶¹ Neben lang gezogenen wie mehrteiligen Hohlbaluster und Rippenhohlbaluster mit einfachen und tulpenförmigen wie mehreckigen Kuppae.

³⁶² Gedrungener Rippenhohlbaluster, Nr. 2299, aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich, erscheint zudem mit Kuppae mit formgeblasenem, vertikal verlaufendem Rippenüberzugsdekor und doppelt horizontal umgelegtem Glasfaden als proximale Begrenzung, wobei dieses Dekor frühest auf einem Stilleben Georg Flegels um 1600 zu erwähnen wäre, in: Georg Flegel, Stilleben, o.D., Privatbesitz. Die Rippen-Tropfen-Verzierung scheint somit besondere Beliebtheit in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts genossen zu haben.

³⁶³ Siehe Fußnote 91.

frühesten Stillebendarstellungen diesbezüglich auffällt, wäre, dass - wie immer relativ betrachtet - im niederländischen Kontext Löwenkopfbaluster ab um 1600 innerbildlich kaum mehr bzw. gar keine Rolle gespielt zu haben scheinen³⁶⁴, wodurch exemplarisch anhand des Schicksals der Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster zumindest regional die Folgen nordalpiner produktiver Rezeption - einhergehend mit letztlicher Massenproduktion und daraus resultierender Wertminderung gegen 17. Jahrhundert - aufgezeigt werden könnten. Flegel hingegen interpretiert in seinen Werken des 17. Jahrhunderts - im Gleichstand mit Flügelgläsern - noch zahlreiche diese Formvariante, was im Frankfurter (generell deutschen?) Kontext meint, dass es sich bei Kelchgläsern mit Löwenkopfbaluster um eine zu dieser Zeit im deutschen Milieu wahrscheinlich noch repräsentative Kelchglasform handeln muss. Da unter deutschen archäologischen Stadtglasfunden generell ein frequentierteres Vorkommen von Kelchgläsern erst im 17. Jahrhundert erfolgt, scheint dies auch hiermit konform zu gehen. Aus Salzburger Fundzusammenhängen dominieren aus sämtlichen ertragreichen (Be)funden Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster - explizit aus der Lederergasse 3 mit einem wiederum determinierbaren terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts - als dieser Form in jedem Fall noch gewisse Exklusivität zugestanden werden muss. Bezüglich formgeblasener Kuppakombinationen konnten für solche mit Rippendekor vermehrt Vergleichsstücke des 16., eventuell des beginnenden 16. Jahrhunderts, ausgemacht werden. In jener Kombination mit Filigranverzierung sind die Gläser tendenziell auch eher gegen das 16. Jahrhundert zu datieren, für ein Auftreten mit Rippen-Tropfen-Dekor, welches sowohl im niederländischen als auch deutschen und französischen Stilleben des 17. Jahrhunderts vorrangig interpretiert wird - jedoch dort ohne Kombination mit Löwenkopfbaluster, kann generell statuiert werden, dass alleinig diese Verzierung hinsichtlich größter Beliebtheit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu stellen ist³⁶⁵.

Zur Datierung unterschiedlicher Dekorvarianten an Kelchglaskuppae taucht die - bereits in Kombinationen mit diversen Schaftteilen diskutierte - Filigranverzierung in nochmaliger Wiederholung ab dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts auf und feierte um 1550 ihren venezianischen Höhepunkt, während sie in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts auch in restlichen europäischen Hütten Einzug fand. Bereits ab jener um 1500 in Venedig entwickelten Gruppe der Kelchgläser mit trompetenförmiger Kupa und Hohlfuß kommt Filigranverzierung vor, von der Mitte/gegen Ende des 16. Jahrhunderts bis ins 17. Jahrhundert

³⁶⁴ Im niederländischen Kontext spielen Löwenköpfe bereits in Frühen Schautafeln wie auch folgend bis hin zu jenen spätest zu datierenden Stilleben der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts kaum mehr eine Rolle.

³⁶⁵ Siehe Fußnote 125.

sind aus nordalpinen Produktionsstätten außerhalb Venedigs den Salzburger Stücken ähnliche Kuppafragmente bekannt. Innerbildlich fällt das konsequente Fehlen von Kelchgläsern mit Filigranverzierung in jeglichen Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts auf, was vorsichtig auf ein, zumindest regionales, „Nicht-mehr-en-vogue-Sein“ hindeuten könnte. Bezüglich jener Dekorähnlichkeit - hinsichtlich formaler Inszenierung - der Filigranverzierung zu formgeblasenem Rippen-Tropfen-Dekor erscheint chronologisch interessant, dass letztes Dekor im Œuvre Flegels wie auch im niederländischen Stillebenkontext des (beginnenden) 17. Jahrhunderts frequentiert auftritt- scheinbar die Filigranverzierung in ähnlicher Formierung „abzulösen“ scheint. Bezüglich formgeblasener Kuppae können Kelchgläser mit Nuppendedekor mit größter Beliebtheit wahrscheinlich in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bzw. gegen Ende desselben gestellt werden- niederländische Funde sind auch noch um 1600 zu nennen. Kelchgläser mit Rippendedekor gehören auch zu jenen im 16. Jahrhundert gebräuchlichen wie beliebten Glasformen, wie jedoch diese Dekorvariante exemplarisch auch noch aus Produktionen des 17. Jahrhunderts bekannt ist. Eine Datierung der Kuppae mit Rautenedekor erscheint in das 16., in die Mitte des 17. Jahrhunderts relevant. Aus Befundzusammenhängen der Lederergasse 3 kann bezüglich einer Datierung der Kelchgläser mit segmentierten Glasfäden ein terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angeführt werden, auch sie sind jedoch noch aus Glashüttenkontexten des 17. Jahrhunderts zu dokumentieren. Auch Kuppae in Wabenoptik sind aus der Lederergasse 3 mit einem terminus antequem der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt. Hinsichtlich größter Beliebtheit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu stellen sind Kuppae mit Rippen-Tropfen-Dekor. Auch Kelchgläser mit lang gezogenen Baluster erscheinen in Venedig gegen Ende des 16. Jahrhunderts/um 1600, nördlich der Alpen wie in den Niederlanden, Mitteleuropa und Böhmen sind sie an Gläsern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu sehen. Auch anhand produktiv nachweisbarer nordalpiner Glashütten(be)funde ist diese Kelchglasform ins 17. Jahrhundert zu datieren. Zudem lässt über die chronologische Gestaltungsästhetik die Vertikaltendenz lang gezogener Baluster eher an das 17. Jahrhundert denken, was zudem im Salzburger Kontext über jenes, mit lang gezogenen Balusterformen frequentiert kombinierte, Rippen-Tropfen-Dekor und dessen besondere Beliebtheit in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestätigt werden kann³⁶⁶. Schlangengläser sollen bereits im 16. Jahrhundert in Venedig gefertigt worden sein, nordalpin kreativ rezipierte Schlangengläser/Stangenstiele datieren vermehrt in die/das (1. Hälfte des)

³⁶⁶ Zahlreich taucht dieses Rippen-Tropfen(überfangs)dekor in oder ohne Kombination mit lang gezogenen Balusterformen wiederum im Werk Flegels des 17. Jahrhunderts auf.

17. Jahrhundert(s)³⁶⁷. Jenes, dem Salzburger Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2351 sehr ähnliche Vergleichsbeispiel, falls tatsächlich aus der Kasseler „Venezianerhütte“? stammend, wäre jedoch bereits 1583/84 anzusetzen. Flügelgläser sind aus Murano wohl seit 1512 archivalisch nachweisbar³⁶⁸, sie erfuhren im nordalpinen Kontext ihre größte Beliebtheit eher im 17. Jahrhundert - gegen Ende des 17. Jahrhunderts werden diese filigranen Glasformen tendenziell durch schwerfälligere „barockere“ Gläser verdrängt. Salzburger volutenförmige seitliche Flügelglasfortsätze mit teils innerem geschlängelten Faden sind gegen Ende 16. Jahrhunderts³⁶⁹ wie auch noch im 17. Jahrhundert zu finden³⁷⁰. Zu Dekorfragment, Nr. 2348 im entfernteren bzw. noch stilisierteren Seepferdchenkontext ließen sich Vergleichsstücke des 17. Jahrhunderts ausmachen³⁷¹. Resümierend lässt die Korbbalustergestaltung eher eine Datierung gegen 17. Jahrhundert vermuten- auch jenes theoretisch zu dieser Schaffform eventuell rekonstruierbare Rippen-Tropfen-Dekor der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unterstreicht dies. Für einen terminus postquem ist die - hier - früheste bildliche Datierung der gezeichneten Schale auf Schlaufenstiel von Giovanni Maggi von 1604 heranzuziehen³⁷². Generell kommt innerbildlich diese Kelchglasvariante sowohl im Frankfurter Œuvre Flegels wie auch im niederländischen Stillleben- wie Genrekontext des 17. Jahrhunderts relativ „frequentierte“ vor- zur exakteren Datierung kann im Frankfurter Kontext Georg Flegels Kerzenstillleben, private Sammlung, unbekannt, London, Handel, Sotheby's, um 1630, und letztlich noch Jacob van Ostaeyens Stillleben mit Blumen, Vögeln und Kirschen, 1643, Privatbesitz, herangezogen werden. Letztlich muss datierungsbezogen noch ergänzt werden, dass Hugh Tait nach - jedoch übergeordnet rein aus gestaltungsästhetischer Perspektive - jene ausdrückliche Dreidimensionalität, die explizit plastische Gestaltung - wie sie auch an

³⁶⁷ In niederländischen Akten erscheinen „verres a serpents“ erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts, exemplarisch stellten 1655 die Brüder Henri und Léonard Bonhomme in Lüttich Schlangengläser her, in: Schuermans 1889, S. 227. Aus böhmischen archivalischen Kontexten ist die Produktion von Schlangengläsern aus der Hütte Heilbrunn von 1650 bekannt, in: František 1893, S. 183. Von jener 1633-1639 arbeitenden Hütte in Tambach, Thüringen sind zudem große Posten an Schlangenglasproduktionen zu nennen, in: Kuhnert 1973, S. 85-90. Nach Theuerkauff-Liederwald sind jene kleineren Schlangengläser durch Diamantgravuren in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie jene größeren, wiederum anhand von Diamantgravuren, in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts zu datieren, in: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 335 f.

³⁶⁸ Vgl. diesbezüglich Zecchin 1989, S. 164.

³⁶⁹ Als frühest zu datierende, gezeichnete, volutenförmige Flügelglasfortsätze, vergleichbar mit Salzburger Stücken, können ein Blatt des „Zeichners à la façon de Venise“, um 1570, in: Heikamp 1986, Abb. 43, wie jene Blätter eines „anonymen Zeichners“ um 1574, in: Heikamp 1986, Abb. 102-104, angeführt werden.

³⁷⁰ Salzburger Varianten an „Flügelglasfortsätzen“, jedoch ohne inneren geschlängelten Faden, sind innerbildlich im niederländischen Kontext sowohl an Frühen Schautafeln um 1600, in Imbiss-Stillleben als auch in späteren Prunkstillleben der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts vertreten. Aus Flegels Frankfurter Œuvre lässt sich für das einzig datierbare innerbildliche Flügelglas das Jahr 1631 anführen.

³⁷¹ Aus Reichenau IIer Produktionen des 17. Jahrhunderts, in: Tarcsay 2009, S. 164, Abb. 121, R- G67, G0/82; R88/7; M129/1; G0/105, wie zudem aus Böhmen und Mähren, 3. Viertel 17. Jahrhundert, in: Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 123.

³⁷² Maggi 1604, Band 1, S. 399.

Korbballuster zu sehen ist - jedoch auf venezianischen Ursprung wie zudem frühe Datierung hinweisen³⁷³. Letztlich steht die (wieder) aufwendigere, freiplastische Gestaltung der Korbballuster für eine (venezianische) Form des 17. Jahrhunderts.

Resümierend fällt datierungsbezogen für die Kelchglasfunde der Getreidegasse 3 - wie auch für restliche Salzburger Funde - im vorsichtigen quantitativen Vergleich von Kelchglasformen des 16. zu jenen des 17. Jahrhunderts auf, dass wesentlich weniger eher dem 17. Jahrhundert zuzurechnende Varianten vorkommen- zu letzten zählen lang gezogene Baluster³⁷⁴ wie m. E. Flügelgläser, Kelchgläser mit Korbballuster wie eventuell auch jene Schlangengläser und letztlich auch das Rippen-Tropfen-Dekor. Demnach kann für Salzburg bereits im 16. Jahrhundert eine deutliche Tendenz Richtung venezianischer oder diese imitierende Ware über beinahe massenhaft nachweisbare Kelchgläser jeglicher Façon des 16. Jahrhunderts an annähernd jeder Fundstelle verzeichnet werden. Entfernter konkretisiert werden kann diese Behauptung durch jenen für die Kelchglasfunde aus der Lederergasse 3 gültigen terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts³⁷⁵. Für deutsche Stadtglasfunde³⁷⁶ kann ein derartiges Fundvorkommen von Kelchgläsern des 16. Jahrhunderts nicht dokumentiert werden- dort scheint ein frequentierteres Auftauchen erst im 17. Jahrhundert zu erfolgen. Auch im Vergleich zu restlichen europäischen Stadtglasfunden³⁷⁷ ist das großflächige Auftreten von Salzburger Kelchgläsern bereits im 16. Jahrhundert auffallend³⁷⁸. Durch dieses Vorliegen venezianischer bzw. in venezianischer Machart gefertigter Kelchgläser des 16. Jahrhunderts aus dem Salzburger städtischen patrizischen Milieu lässt sich für Salzburg bereits im 16. Jahrhundert ein gesteigertes Bedürfnis nach repräsentativer Gebrauchskultur auch außerhalb des Hofes aufzeigen. Insbesondere Kaufleute wie jenes Salzburger Patriziat -

³⁷³ Tait 1979, S. 120. „Rundumansichtige“, vollplastische Varianten können im kunsthistorischen Kontext mit zeitgenössischer skulpturaler Tendenz zur „Allansichtigkeit“ gesehen werden- bereits als Gestaltungsmerkmal italienischer Protorenaissance ist ein Bemühen um Dreidimensionalität und Körperhaftigkeit, neben Berücksichtigung von Proportion und Größenverhältnissen, zu bemerken.

³⁷⁴ Solche Baluster sind aus Venedig um 1600 bekannt, in: Dreier 1989, S. 133. Nördlich der Alpen wie in den Niederlanden, Mitteleuropa und Böhmen sind sie an Gläsern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu sehen, in: Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003, S. 123.

³⁷⁵ Allem voran verwundern auch jene en masse entsorgten Kelchgläser in anzunehmend relativ kurzem Zeitraum- handelt es sich bei diskutierten Salzburger Stadtglasfunden großteils um Abfallgrubenfunde. Vgl. diesbezüglich insbesondere jenes Kuriosum der Lederergasse 3, als in der dortigen Senkgrube acht, jeweils durch eine Kirchkernlage getrennte, Einfüllstraten vorzufinden waren, worüber einjährige Verfüllungen, summarisch ein achtjähriger Verfüllungszeitraum, rekonstruiert werden können, in: Wilfried K. Kovacovics, Die archäologischen Untersuchungen im Haus Lederergasse 3, 1997-1998 – Ein Rückblick, in: Salzburg Archiv, 34, 2010, S. 71-74; hier S. 72.

³⁷⁶ Vgl. diesbezüglich Michaela Wilk, Die Glasfunde aus der Senkgrube des Hauses Lederergasse 3 in Salzburg, in: Salzburg Archiv, 34, 2010, S. 75-112; hier S. 98 f.

³⁷⁷ Wobei hier aufgrund regional differenter Fund- wie Befundvorkommnisse diese Aussage relativ zu betrachten ist.

³⁷⁸ Was sich insbesondere im Salzburg-Kontext durch einen für die Lederergasse 3 relevanten terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bestätigen lässt.

als oftmals auch archivalisch nachweisbare Besitzer der Gläser - besaßen durchaus Möglichkeiten, höfischer Festkultur nachzueifern, nützten neben Kochkunst generell gedeckte Tische und, mit Kelchglasbezug, insbesondere auch Geschirr, um den Reichtum für das Auge sichtbar zu machen. Wie frequentiert im frühneuzeitlichen patrizischen Kontext nachweisbar, gilt auch für Salzburg zudem das Phänomen, dass das gehobene Bürgertum im venezianischen „Glastransfer“ einerseits als Zielkultur, durch archäologisch nachweisbaren Besitz von Kelchgläsern, als auch als Vermittlerperson - durch Handelsinvolvierung - betrachtet werden kann. So stand exemplarisch das Geschlecht der Knoll, als nachweisbare Besitzer der Liegenschaft Lederergasse 3, einem „Kaufhause“ vor³⁷⁹ - was hier auf den venezianischen Handel zu beziehen wäre - wie auch die Liegenschaft in der Getreidegasse 3 an einer der wichtigsten Geschäftsstrassen Salzburgs lag und bereits ab dem 14. Jahrhundert immer wieder mit berühmten „Kaufmannsgeschlechtern“ in Verbindung gebracht werden kann. Salzburgs Eigenhandel mit Venedigerwaren blühte bereits im 15. Jahrhundert³⁸⁰. Salzburger Spediteure hatten den Italienhandel Böhmens bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts größtenteils über, wie auch ein privilegierter Handel nach Ungarn bestand. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts fiel ein knappes Drittel des Gesamtvenedighandels auf Salzburg. Die Stadt Salzburg wie insbesondere das handelsinvolvierte Patriziat profitierten vom florierenden Speditionswesen allem voran insofern, als generell Luxuswaren auf städtischen Märkten günstig zu erstehen waren. Auch aufgrund dieser „Dumpingpreise“ ließe sich unter anderem jene hohe Quantität venezianischer oder diese imitierender? Importware des 16. Jahrhunderts im frühneuzeitlichen Salzburger Patriziatsbesitz erklären.

Des Weiteren erscheint diesbezüglich im gläsernen Imitationskontext von Wichtigkeit, dass ein Anstoß zu, hier gläsernen, Eigenproduktionen in Gebieten mit kontinuierlich guten Handelsbeziehungen zu Massenproduktionszentren scheinbar weniger gegeben ist. So lassen sich für das 15./16. Jahrhundert in zeitgenössischer unmittelbarer Nähe zur Stadt Salzburg archäologisch keine Glashütten nachweisen wie auch diesbezügliche archivalische Erwähnungen gänzlich zu fehlen scheinen. Eine Marktsättigung an qualitativ hochwertigen importierten Glasobjekten zu erschwinglichen Preisen könnte ein Grund sein für nicht vorhandene heimische Produktion. Neben Salzburgs günstigem gläsernen venezianischen Import ist auch hinsichtlich des potenziellen Bezuges venezianischer Imitationsproduktionen

³⁷⁹ Vgl. Fußnote 57.

³⁸⁰ Grundlage für den kurzen Abriss des Salzburger Italien- bzw. Venedighandels stellt die „Geschichte Salzburgs“ von Dopsch dar, in: Heinz Dopsch (Hg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, Vorgeschichte, Altertum, Mittelalter 1, Salzburg 1981; Ders., Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, Vorgeschichte, Altertum, Mittelalter 2, Salzburg 1983.

weitere die geographische Nähe zur deutschen Glashüttenregion, allem voran zum Bayerischen Wald, dem Spessart und Schwarzwald wie auch zu den (Hof-) Glashütten Innsbruck und Hall, neben Handelsbeziehungen nach Böhmen, zu berücksichtigen, wodurch für Salzburger Kelchglasformen auch frequentiert Analogien zu dortigen Hüttenfunden ausgemacht werden können. Erreichte der florierende Salzburger Fernhandel um 1600 seinen Höhepunkt und wurde dieser jedoch bereits im Laufe des beginnenden 17. Jahrhunderts stark geschwächt³⁸¹, könnte auch der früheste Nachweis für Salzburger Glasproduktion - allerdings lediglich in Form einer (Rohstoff-) Materialienliste der „Falckenauer Glashütten“ von 1681 nachweisbar - in diesem Kontext verstanden werden. Darauf bezogen fällt auch im vorsichtigen quantitativen Vergleich Salzburger Kelchglasformen des 16. mit jenen des 17. Jahrhunderts auf, dass wesentlich weniger eher dem 17. Jahrhundert zuzurechnende Varianten vorkommen, was auch mit Salzburgs wirtschaftlicher Stagnation ab dem 17. Jahrhundert in Zusammenhang gebracht werden könnte.

Was sich resümierend an kommunikativen Funktionen über das qualitative wie quantitative Vorliegen von Kelchglasformen aus Salzburger Kontexten wie auch über deren chronologische Stellung formulieren lässt, ist wiederum allem voran ein hoch angesiedelter sozial-repräsentativer Status des Salzburger Patriziats des speziell bereits 16. Jahrhunderts, wobei hier noch einmal - als Salzburg spezifisches Kuriosum - jener im europäischen Städtevergleich quantitativ herausragende Kelchglasfundus des bereits 16. Jahrhunderts betont werden muss.

3.3.3 Zur Provenienz Salzburger Kelchglasformen. Venezianischer Import, produktive oder kreative Rezeptionen?

Venezianische Gläser, wie sie aus dem Salzburger (Be)fundkontext der Getreidegasse 3 vorliegen, wurden im 16. und 17. Jahrhundert neben einem venezianischen direkten Import³⁸²

³⁸¹ Die großen Kaufmannsfamilien waren auf etwa zehn im 17. Jahrhundert, auf fünf im 18. Jahrhundert geschrumpft.

³⁸² Bis dato wurde keine venezianische Glashütte archäologisch erforscht. Funde auf Murano sind zudem kaum zu erwarten, da die Hütten dort seit Jahrhunderten an etwa denselben Standorten arbeiten und ihren Abfall seit jeher in der Lagune entsorgen. Diesbezüglich gilt es jedoch zudem noch einmal zu berücksichtigen, dass die Stadt Salzburg wie insbesondere das handelsinvolvierte Patriziat vom florierenden Speditionswesen allem voran insofern profitierte, als unter anderem venezianische Luxuswaren auf städtischen Märkten günstig zu erstehen waren. Auch aufgrund dieser „Dumpingpreise“ ließe sich unter anderem jene hohe Quantität venezianischer oder diese imitierender? Importware des 16. Jahrhunderts im frühneuzeitlichen Salzburger Patriziatsbesitz erklären.

zudem an vielen Orten Europas³⁸³ produktiv³⁸⁴ wie folgend auch kreativ nachgeahmt³⁸⁵. Eine Separierung Salzburger Kelchgläser in venezianische bzw. produktive wie kreative Formen ist - neben dem generellen frühneuzeitlich neuartigen Einzug von Kelchglasformen als Kunst in alltägliche nordalpine Gebrauchskontexte - für eine Eruiierung des jeweiligen regionalspezifischen horizontalen wie vertikalen (kommunikativen) Funktionspotenzials des Objektdesigns über Formen, Material und Bilder von/an Kelchglasformen - ganz wesentlich, um darüber Aspekte frühneuzeitlicher Identitätskonzepte abzuleiten. Hierbei von großem Interesse ist die Isolierung kreativer Formen und Bilder. Eine explizite Fokussierung nordalpiner venezianischer Imitationsproduktionen ermöglicht hingegen allem voran die Eruiierung sozial repräsentativer, ökonomischer wie auch produktionsbezogen technischer Aspekte. Speziell wurde und wird auch folgend angestrebt, eine Separierung in venezianische bzw. produktive und kreative Formen über (regionale) Gestaltungsästhetik unterschiedlicher Kelchglasformen wie Bilder im/am Glas in chronologischer Betrachtung, über Motivvorlagen für Form, Dekor und Bild, ausgehend von Antikenrezeptionen und wo vorhanden im Abgleich mit repräsentativen venezianischen Glasformen, über Formenvergleiche mit Produkten aus regionalen und überregionalen, großteils archäologisch nachweisbaren nordalpinen Glashütten- wie städtischen (Be)fundkontexten, über makroskopische Glasmassenbeschaffenheiten, eventuell Korrosionsähnlichkeiten, wie letztlich über Formen-, Dekor- und Bilder- wie Datierungsvergleiche in Befund und Bild zu erreichen. Eine Separierung in venezianische bzw. in venezianischer Machart produktiv gefertigte Kelchgläser wurde formal-ästhetisch allem voran über makroskopische Glasmassenbeschaffenheit und Wandstärke versucht. Generell jedoch ist eine Aufteilung in venezianische bzw. in venezianischer Machart produktiv gefertigte Kelchgläser aus archäologischen patrizischen Befundkontexten schwer möglich. Speziell aber wurden und werden nordalpine kreative Form-, Bild- und Materialrezeptionen wie Syntheseformen und m. E. auch nordalpine Eigeninventionen fokussiert, um über diese im produktionstechnischen Sinn sich ändernde Formvorlagen, künstlerische und kulturelle wie m. E. auch produktionstechnische Transferideen, wie im Rezeptionskontext auch praktische und ästhetische kommunikative Funktionen in ihren spezifischen Gebrauchskontexten

³⁸³ Bevorzugte Auswanderungsgebiete venezianischer Glasbläser waren die Niederlande, Spanien, Frankreich, Österreich, Deutschland, England, Dänemark und Schweden, in: Gustav Weiss et al., Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 3. Glas, Keramik, Porzellan. Möbel, Intarsie, Rahmen. Lackkunst, Leder, Stuttgart 1986, S. 33.

³⁸⁴ Produktive Imitationsproduktionen à la façon de Venise deklarieren formale 1:1-Imitate.

³⁸⁵ Zur generellen Erzeugung von à la façon de Venise Glas in Österreich des 16./17. Jahrhunderts sei hier auf jene Arbeit von Jutta-Annette Page und Ignasi Doménech, Beyond Venice. Glass in Venetian Style, 1500-1750, The Corning Museum of Glass, New York 2004, S. 20-84 verwiesen.

interdisziplinär zu reflektieren. Bei Synthesformen gilt es allem voran ihre kreative „Identität“ als vielschichtige Überlagerung zu begreifen und auch daraus kommunikativen Nutzen zu ziehen.

Über eine wie beschrieben ermöglichte Einteilung in venezianische bzw. produktive und kreative Formen sollen in Kombination mit Datierungen auch (regionale) chronologische Formentwicklungen abgeleitet werden, welche in Folgekapiteln auf jegliche Rezeption von Kelchglasformen bezogen wiederum kommunikative Funktionen eruieren lassen sollen. Um diese Ideen nun chronologisch resümierend zu reflektieren, kann bereits an jener als „Ausgangsform“ der renaissancezeitlichen Kelchglasfaçon zu deklarierenden dreiteiligen Form mit gedrücktem Kugelnodus auf hochgezogenem glockenförmigen Fuß mit ausladender Kuppel - wie sie als neue Form ab/um 1500 in Venedig aufkommt und sich großer Beliebtheit im 16. Jahrhundert erfreute und woraus sich folgend im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts diverse „profane“ Kelchglasstypen, wie sie im Salzburger Fundmaterial zahlreich vertreten sind, formulieren lassen - ein Konnex zur Antikenrezeption ausgemacht werden, als diese Gestaltungsidee bereits an römischen tönernen Formen vorkommt. Als quantitatives Schlusslicht venezianischer bzw. in produktiver Rezeption gefertigter Objekte sind auch im Salzburger Fundkontext jene hier als älteste zu deklarierenden Kelchgläser mit Nodus (teils Rippenodus) auf hochgezogenem Glockenfuß vertreten. Sämtliche einfache Nodi aus dem Salzburger Fundkontext erscheinen, bis auf Nodus mit Filigrandekor, Nr. 2226, (hell-)grau entfarbt- bei Rippenodi hält sich jene beinahe Farblosigkeit mit gräulich entfarbten Stücken die Waage. An für Salzburger Kelchgläser mit Nodus (teils Rippenodus) auf hochgezogenem Glockenfuß relevanten nordalpinen produktiv rezipierenden Glashütten sind exemplarisch solche aus Österreich, dem böhmisch/mährischen Kontext wie zahlreiche aus deutschen Zusammenhängen auszumachen. Nodi treten in Kombination mit Kuppel mit Filigranverzierung wie mit formgeblasenem Dekor auf, Rippenodi insbesondere mit einem solchen Rippendekor. Kelchgläser mit hochgezogenem Glockenfuss und Hohlodus standen im 16. Jahrhundert, anhand von Vergleichsstücken besonders ab der Mitte desselben bis zum (eventuell frühen) 17. Jahrhundert in beliebtem Gebrauch. Während Kelchgläser auf hohem Fuß mit Nodi im Salzburger Fundgut kaum mehr vertreten sind, werden sie in erwähnten nordalpinen Glashütten noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts produktiv rezipiert. Explizit jene Kombination mit hochgezogenem Glockenfuss scheint jedoch sowohl im niederländischen Bild wie in Flegels Œuvre des 17. Jahrhunderts nicht mehr en vogue zu sein. Aus dem Hohlodus entwickelte Formvarianten sind an jenen, an Salzburgs zweiter Fundhäufigkeitsstelle stehenden, kreativ rezipierten Stücken der Kelchgläser mit Knauf zu

sehen, welche nordalpin ab der zweiten Hälfte des 16. bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts vorkommen. Aus Salzburgs kreativ rezipiertem Kontext ist allem voran ein Gros an diesen massiveren, dickwandigen, gedrunenen Kelchgläsern mit Knauf zu erwähnen, was als nordalpine kreative, robustere - eventuell auch nordalpinen technischen Produktionsmöglichkeiten angepasste - Rezeption der Kelchglasform per se - im Vergleich zur venezianisch harmonisch proportionierten, vertikal orientierten, dünnwandigen Form aus *cristallo* - zu werten ist. Eine kreative Rezeption bestätigen auch jene innerhalb der Ensembles feststellbaren Glasmassen meist makroskopisch (grün)-gräulich entfärbter Farbgebung. Die Variante des Kelchglases mit Knauf als kreative gläserne nordalpine Ausformung stellt im praktischen kommunikativen Kontext die weniger dekadente, dem praktischen Gebrauch besser angepasste, massivere und gedrunenere Formvariante dar- die Proportionierung an sich, im Vergleich zu Becherformen, nimmt jedoch Bezug auf die Kelchglasfaçon, die Dreiteiligkeit bleibt somit gewahrt. Vorgeschlagen werden soll diesbezüglich jedoch nicht primitive imitatio, vielmehr kommt es hinsichtlich eines praktischeren Gebrauchs zur kreativen Uminterpretation „venezianischer Ausgangskultur“ bzw. des höfischen Ideals. An Kuppadekorkombinationen weisen Hohe Standfußböden mit Knauf allem voran (nordalpinem Geschmack entgegenkommendes) formgeblasenes Nuppen- wie Rippendekor und Negativ-Nuppen- und Rippendekor auf, wie jedoch auch ein entfärbtes! Stück mit glockenförmiger Kupa in distalem Rippen(überzugs)dekor mit proximal horizontalem Glasfadenabschluss erscheint. Innerbildlich sind Kelchgläser mit Knauf weder in niederländischen noch in Georg Flegels Frankfurter Stillleben darstellungen des 17. Jahrhunderts zu finden. Dass jene Kelchgläser mit Knauf, wie sie ausschließlich aus nordalpinen Hüttenkontexten bekannt sind, als eindeutig kreativ deklarierte Formvariante in „Bildern“ fehlen, lässt darauf schließen, dass diese nicht (mehr) en vogue bzw. eher repräsentativ genug waren, als kreative Formsynthesen zwar dem nordalpin praktisch motivierten Gefallen entsprachen, aber aus rein ästhetischer Perspektive bildunwürdig waren. Als venezianische Fertigungen bzw. in produktiver Rezeption sind Kelchgläser mit gedrunenen Hohlbaluster (auch in modelgeblasener Rippenversion) im Salzburger Fundmaterial an dritter Vorkommensfrequenzstelle zu sehen. Sämtliche Salzburger Stücke aus Ensemble I und II sind aus makroskopisch (grün)-gräulich entfärbtem Glas, Ensemble III setzt sich ausschließlich aus makroskopisch entfärbten Stücken zusammen, Ensemble IV besteht mehrheitlich aus makroskopisch (grün)-gräulich entfärbtem Glas wie auch sämtliche Stücke von Ensemble V diese Glasfarbe aufweisen, gedrunene Rippenhohlbaluster erscheinen gänzlich entfärbt. Vergleichbare produktive Rezeptionen lassen sich aus österreichischen Glashütten(be)fundkontexten, von diversen niederländischen

Fundstellen (alle 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts) wie aus Böhmen und Mähren (Mitte 16. bis 1. Hälfte 17. Jahrhundert) nachweisen. Hohlbaluster erscheinen in zahlreichen formalen Ausführungen, ab dem 16. Jahrhundert dominiert insbesondere die Birnenform, wie sie auch aus Salzburg bekannt ist. Formal-ästhetisch kann der Hohlbaluster als vertikale Entwicklung des älteren Nodus gesehen werden, indem dieser in die Länge gezogen wird. Zahlreich tauchen Kelchgläser mit Hohlbalustervarianten, gedrungenen aber auch lang gezogenen wie mehrteiligen Hohlbaluster und Rippenhohlbaluster, mit einfachen und tulpenförmigen wie mehreckigen Kuppae im Frankfurter Werk Georg Flegels des 17. Jahrhunderts auf, wie sie zudem in jenen frühesten niederländischen Darstellungen ab um 1600 bis in die 20er Jahre des 17. Jahrhunderts relativ häufig zu dokumentieren sind.

Als venezianische Fertigung bzw. in produktiver Rezeption ab dem/des 16. Jahrhundert(s) ist allem voran eine formgeblasene Variante gedrungener Hohlbaluster in Form jener Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster anzugeben, wie sie punkto Salzburger Vorliegensfrequenz an erster Stelle stehen. Ungefähr die Hälfte der Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster aus der Getreidegase 3 lässt sich in makroskopisch entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich erwähnen, während die andere aus makroskopisch grau-grünlich entfärbter Glasmasse besteht. Der Ursprung der Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster liegt wahrscheinlich in Venedig im beginnenden 16. Jahrhundert. Antikenrezeptionen können bezüglich des Formblasens per se wie auch hinsichtlich des Motivs Löwenkopf ausgemacht werden. Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster wie generell Kelchgläser mit gedrungenen Hohlbaluster in formgeblasener Façon erfuhren größte Beliebtheit in der zweiten Hälfte des 16. wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts- nach 1600 wurden sie nur noch nördlich der Alpen produktiv gefertigt. Imitationsproduktionen von Löwenkopfbaluster sind frequentiert aus archäologisch nachweisbaren nordalpinen Glashütten(be)fundkontexten des 16., vermehrt jedoch des 17. Jahrhunderts nachzuweisen. Im innerbildlichen niederländischen Kontext spielen Löwenkopfbaluster bereits ab um 1600 kaum bzw. gar keine Rolle mehr, während Flegel in seinen Frankfurter Werken noch zahlreich diese Formvariante, im Gleichstand mit Flügelgläsern, interpretiert. Im Frankfurter (generell deutschen?) Kontext meint dies, dass es sich bei Kelchgläsern mit Löwenkopfbaluster um eine im 17. Jahrhundert im deutschen Milieu wahrscheinlich noch repräsentative (produktiv rezipierte) Kelchglasform handeln müsste. An Kuppadekorkombinationen mit Löwenkopfbaluster kommen neben der Filigranverzierung und Rippen-Tropfen-Dekor mit proximal horizontal aufgelegtem Glasfaden allem voran gesamt-kuppaeüberziehende Nuppen/Rippen vor. Auf letztes bezogen gilt es - als kreative Syntheseform - gestaltungsästhetisch jenen nordalpinen Geschmack - in

hier dekorativ überladener Manier - zu reflektieren. Kreativ lässt sich zudem das Rippen-Tropfen-Dekor diskutieren, als dieses im 17. Jahrhundert einzige innerbildliche Kuppadekor im Bild jedoch niemals in Kombination mit Löwenkopfbaluster auftritt, worüber diese Kombination wiederum vorsichtig auf eine kreative Rezeption schließen lassen könnte. Sämtliche Salzburger Kombinationen von Löwenkopfbaluster mit vertikalem Rippen-Tropfen-Dekor und proximal horizontal aufgelegtem Glasfaden erscheinen ausschließlich aus farbloser Glasmasse gefertigt. Wiederum als kreative Rezeptionen ab dem 16. Jahrhundert zu werten sind jene formal vom Löwenkopfmotiv ableitbaren Bienen-, Adlerbaluster, welche aus der Getreidegasse 3 marginal vertreten sind und - in Anlehnung an generell formgeblasene Baluster - größte Beliebtheit in der zweiten Hälfte des 16. wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts genossen. An sämtlichen Stücken von Bienen-, Adlerbaluster kann makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich wie starke weiße kalkige Patina eruiert werden. Hierfür existieren keine Analogien. Als einzige kreativ rezipierte Variante des Löwenkopfmotivs könnten entfernter Beerenbaluster, beispielsweise Himbeerbaluster, Erwähnung finden. Innerbildlich sind Kelchgläser mit Bienen-, Adlerbaluster weder in niederländischen noch in Georg Flegels Frankfurter Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts zu finden. Dass jene kreativ deklarierte Formvariante der Bienen-, Adlerbaluster in „Bildern“ fehlen, lässt hier vermuten, dass sie als regionalspezifische bzw. individuelle kreative Formsynthesen - ohne Provenienzvermutung - zu interpretieren sind. Exkursiv können weiters Löwenkopfbaluster hinsichtlich des zur Quincunxanordnung alternierenden „Dekors“ am Baluster als kreative Rezeptionen ab dem 16. Jahrhundert diskutiert werden- so erfährt hier stilistisch der Löwenkopf zwar diverse Gestaltungen, der Löwe als Motiv per se jedoch bleibt, dafür erscheint jene Quincunx-Anordnung kreativ rezipiert auch in Vier- und Sechspunktformation, als Kartusche und zudem Lilie. Die Fünfpunktversion scheint am Löwenkopfbaluster jedoch am häufigsten vertreten und ist zudem jene einzige Variante, welche im (gesamten) Salzburger Fundmaterial vorkommt.

Erscheinen - um nochmals zur Löwenkopfbalustervariante zurückzukommen - Salzburger Löwenkopfbaluster auch mit gesamtkuppabedekendem Nuppendekor wie mit Rippen-/Nuppendekor, können diese Kombinationen - wie alle modelgeblasenen Kuppae in Kombination mit formgeblasenen Schaftvarianten - als kreative Syntheseformen³⁸⁶

³⁸⁶ Dies gilt insbesondere für jene im übertriebenen Dekorationswollen „überladenen“ Kombinationen. Die formgeblasene Kuppavariante ist auch aus venezianischem Kontext bekannt- allem voran geht es jedoch um die (ornamentale) Gesamtkonzeption des Kelchglases, wobei nördlich der Alpen eine Tendenz Richtung

interpretiert werden. Auch für diese lässt sich ein Fehlen in sämtlichen analysierten Stillleben des 17. Jahrhunderts bestätigen und auch darüber auf eine kreative Syntheseform schließen, welche sowohl praktischer als auch ästhetischer nordalpiner Motivation geschuldet war. So kann gestaltungsästhetisch in Kombination mit Löwenkopfbaluster eine nordalpin gefallende dekorativ überladene Manier beschrieben werden, wie rein die formgeblasene Kuppaversion im Gebrauchskontext aus praktischen Gründen - vergleichbar mit dem funktionellen Nutzen von Nuppenbechern - zudem ein Abrutschen der vom Mahl fettigen Finger verhindert³⁸⁷. Als weitere kreative Syntheseformen mit formgeblasenem Dekor können in Anlehnung daran exkursiv auch Nuppenbechervarianten wie Rippenbecher und Scheuern, welche in Nachahmung der Kelchglasform per se nördlich der Alpen auf hohen Fuß gestellt werden, vorgeschlagen werden. Gesamtkuppaüberziehendes formgeblasenes frühneuzeitliches Dekor an Kelchgläsern ließe sich im gestaltungsästhetischen Gefallen auch in Anlehnung an bekannte nordalpine modelgeblasene bzw. auch gesamtkörperüberziehende, aufgelegte Dekorformen (an) Becherformen verstehen. Die Technik des Formblasens per se ist wiederum als Antikenrezeption zu interpretieren, wird bereits seit römischer Zeit sowohl in Europa als auch im Vorderen Orient kontinuierlich ausgeübt und findet ihr großflächiges europäisches „renaissancezeitliches“ venezianisches Revival auch im Edelmetall verarbeitenden Kontext. Ein produktionstechnischer praktischer kommunikativer Aspekt bezüglich formgeblasener Dekorvarianten wie auch Balusterformen per se wäre, diese als vereinfachte Arbeitsweise im Kontext mit effizient arbeitenden, manufakturartig geführten frühneuzeitlichen Produktionsstätten - wie auch à la façon de Venise produzierende Glashütten als solche deklariert werden können - zu sehen. Explizit Kuppa bezogen konnte diesbezüglich aufgelegtes Dekor in einfacher zu gestaltendes, formgeblasenes umgewandelt werden. Ein weiterer frühneuzeitlicher Vorteil besteht in der einfachen Verbreitung „formgeblasener Ideen“ durch Model. Somit könnte man hier aus produktions- wie distributionstechnischer Perspektive zudem von einem Effizienztransfer sprechen. Eine formgeblasene Ausnahme stellt jenes - folgend auch separiert diskutierte - Rippen-Tropfen-Dekor in etwas aufwendigerer Machart dar.

Um bei jenen formgeblasenen Kuppadekorvarianten zu bleiben, existieren für jegliche im Salzburger Fundkontext auftauchenden Stücke - mit Rippendekor, Rauten-Wabendekor, Nuppen- und Tropfendekor wie für solche mit segmentierten Glasfäden - nordalpine

„Ornamentalisierungszwang“ als „gestaltungsästhetischer Overkill“ zu beobachten ist. Exemplarisch sind solche Fertigungen aus der Haller Glashütte/Tirol, Mitte bis zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, nachzuweisen.

³⁸⁷ Vorausgesetzt man wagt - bereits vorausgreifend - das Kelchglas an der Kuppa handzuhaben.

Produktions- bzw. Fundnachweise. Kuppae mit segmentierten Glasfäden erscheinen gesamtheitlich hellgrünlich entfärbt, Kuppae mit Wabendekor farblos, solche mit Rautendekor teils schwach hellgräulich, teils sehr gut entfärbt, Kuppafragmente mit Rippendekor mehrheitlich schwach hellgrau-grünlich entfärbt. Als weitere - gestaltungstechnisch aufwendigere - Kuppadekorform ist jene als ursprünglich venezianisch zu bezeichnende und im Salzburger Kontext neben unverzierten Kuppae auch häufigst vorzufindende Filigranverzierung zu erwähnen. Auch die Filigranverzierung lässt Antikenrezeptionen erkennen, feierte um 1550 ihren Höhepunkt in der venezianischen Glaskunst, während sie dann in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts auch an anderen europäischen Produktionsstätten à la façon de Venise gefertigt wurde. So finden auch Salzburger Objekte außerhalb von Venedig ihre Analogien von nordalpinen Produktionsstätten von der Mitte/gegen Ende des 16. Jahrhunderts bis ins 17. Jahrhundert. Sämtliche Salzburger Kuppae mit Filigrandekor erscheinen aus beinahe perfekt farbloser Glasmasse. In Salzburger Kombination mit Filigrandekor an Kuppae erscheinen Nodi und Rippenodi (auf hochgezogenem Glockenfuss), gedrungene Hohlbaluster wie Löwenkopfbaluster. Aus Salzburg sind Varianten in Kombination mit Nodi aus gräulich entfärbter Glasmasse, die Kombination mit Löwenkopfbaluster aus teils grau-grünlich wie auch entfärbter Glasmasse zu nennen. Als eventuelle kreative Formrezeptionen zu filigranverzierten Stücken mit aufgelegten Milchglasfäden lassen sich eventuell in einfacherer imitativer Gestaltungsweise aus dem Salzburger Schatz-Durchhaus-Fundkontext auch schräg über die Kupa verlaufende, parallel arrangierte - falls tatsächlich aufgemalte - weiße Streifen/Bänder erkennen, welche flächig die gesamte Kupa überziehen³⁸⁸. Als eine kreative filigranverzierte Syntheseform lässt sich exkursiv aus dem Salzburger Fundkontext der Lederergasse 3 noch ein formbezogen nordalpines Stangenglas mit Filigranverzierung anführen. Innerbildlich fällt das konsequente Fehlen von Kelchgläsern mit Filigranverzierung sowohl im niederländischen wie in Georg Flegels Frankfurter Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts auf, was einen Beliebtheitseinbruch dieser Dekorart im Laufe des 17. Jahrhunderts vermuten ließe. Diesbezüglich kann eine Ähnlichkeit der Filigranverzierung zu formgeblasenem Rippen-Tropfen-Dekor - bezüglich formaler Inszenierung - ausgemacht werden, wobei letzte Verzierungsvariante wiederum im Œuvre Flegels wie auch im niederländischen Stillebenkontext des (beginnenden) 17. Jahrhunderts frequentiert auftritt

³⁸⁸ Jedoch erscheinen Milchglasfäden in vitro a fili-Technik nicht ausschließlich erhaben, sondern werden durch Marbeln in die Glasmasse auch eben integriert, wobei sich an besagten Salzburger Objekten eine raue Oberfläche bemerken lässt, was wiederum ein Indiz für spekulierte, kreativ imitierende Bemalung sein könnte.

und somit die Filigranverzierung in ähnlicher Formierung gefallenstechnisch „abzulösen“ scheint.

An „innovativen“ Formen des 17. Jahrhunderts sind in produktiver Rezeption lang gezogene Balustervarianten zu nennen. Gestaltungsästhetisch lässt sich gegen 17. Jahrhundert, so auch an stratifizierbaren archäologischen Funden feststellbar, eine generelle „Vertikaltendenz“ an Kelchgläsern - insbesondere was die Schaftgestaltung betrifft - bemerken. Längliche Hohlbaluster erscheinen im Salzburger quantitativen Gleichstand mit gedrunenen Hohlbaluster. Längliche Baluster sind aus Venedig um 1600³⁸⁹ oder schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts bekannt. Kelchgläser mit lang gezogenen Hohlbalustervarianten sind zahlreich im Werk Flegels des 17. Jahrhunderts wie in jenen frühesten niederländischen Darstellungen ab um 1600 bis in die 20er Jahre des 17. Jahrhunderts zu finden. An produktiv rezipierten Glashüttenanalogien sind lang gezogene Balusterformen exemplarisch aus österreichischen Kontexten wie aus Böhmen/Mähren zu nennen. Sämtliche Salzburger Längliche Hohlbaluster von Ensemble I sind aus makroskopisch entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich, Ensemble II besteht mehrheitlich aus makroskopisch (grün)-gräulich entfärbtem Glas, bis auf ein Objekt sind sämtliche Stücke von Ensemble III aus entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich wie gleiches auch für Ensemble IV gilt, letztlich erscheinen sämtliche Stücke von Ensemble V in entfärbter Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich. Als Dekorvariante des 17. Jahrhunderts tritt speziell das Rippen-Tropfen-Dekor (mit darüber befindlichem horizontalen Glasfaden) auch im Salzburger Fundkontext auf und ist generell eine häufige zeitgenössische Kuppaverzierung. Die Lokalisierung der Gläser mit Rippen-Tropfen-Dekor muss vorerst offenbleiben. In jenen bisher bekannten italienischen Zeichnungen kommt Verzierung in dieser Form nicht vor. Dieses Dekor ist exemplarisch aus österreichischen Produktionen der Glashütte Reichenau II an Kuppaförmigkeiten des 17. Jahrhunderts nachzuweisen. Sämtliche Salzburger Kuppae mit Rippen-Tropfen-Dekor erscheinen durchwegs farblos bzw. einmalig aus rosa Krakelee-Glas. Innerbildlich ist das Rippen-Tropfen-Dekor frequentiert im niederländischen Bildkontext wie auch im Frankfurter Werk Georg Flegels³⁹⁰ - wie es generell innerbildlich als einzige Kuppadekorvariante interpretiert wird - zu finden³⁹¹, weiters ist es auch auf einer Salzburger Szenerie der Überreichung eines Wein gefüllten Kelchglases an einem Zunftkrug zu sehen. An

³⁸⁹ Dreier 1989, S. 133.

³⁹⁰ Siehe Fußnote 125.

³⁹¹ Häufig sind Kombinationen mit länglichen Hohlbaluster wie mit Korbbaluster und Flügelgläsern mit volutenförmigen Henkel anzutreffen, mit Löwenkopfbaluster ist dieses Dekor aus Salzburg allerdings niemals innerbildlich nachzuweisen.

„innovativen“ Formen des 17. Jahrhunderts (oder aber doch m. E. des eventuell 16. Jahrhunderts?) sind weiters Salzburger Flügelgläser wie „Miniaturflügelgläser“ und Kelchgläser mit Korbbaluster wie Schlangengläser zu erwähnen. Gestaltungs-technisch betrachtet, erscheinen die Schaftgestaltungen von Schlangengläsern, Kelchgläsern mit Korbbaluster wie auch das Flügelglasdekor freiplastisch formiert, sie sind somit nicht mehr über Model „vermittelbar“ wie zudem fertigungsbezogen aufwendiger denn modelgeblasene Schäfte. Auch jenes - mit einigen dieser Schaftgestaltungen bzw. generellen Stielformen des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich rekonstruierbare - Rippen-Tropfen-Dekor bzw. Rippen(überzugs)dekor ist in arbeitsintensiverer modelgeblasener Produktionsart entstanden³⁹². Unter anderem kann darüber abgeleitet werden, dass diesen Kelchgläsern des wahrscheinlich 17. Jahrhunderts resümierend bereits allein aufgrund des Herstellungsaufwandes höhere Wertigkeit zugesprochen werden kann- als Kontrast zu jenen modelgeblasenen Kelchglasformen im 17. Jahrhundert tendenziell wieder (parallel dazu) auch exquisitere Gläser produziert wurden.

Allem voran sind diese Kelchglasformen m. E. als fraglich venezianisch, produktiv oder kreativ rezipiert³⁹³ zu deklarieren. Zumindest für die Salzburger Flügelglasdekorversionen - als stilisierte Seepferdchen - lassen sich Antikenrezeptionen ausmachen wie hier zudem eine eventuelle „renaissancezeitliche“ „venezianische“ metallene Urform dieser aus dem Salzburger Kontext vorliegenden eher stilisierteren Variante des Dekors einer naturalistischen Gestaltung gehorcht. Das Motiv des Seepferdchens - vergleichbar mit Schlangen an Schlangengläsern - erlaubt aufgrund seiner „natürlichen formalen Gestaltung“ das Figürliche mit dem Abstrakten aufs Einfachste zu verbinden³⁹⁴, was auch produktionstechnisch wiederum einer effizienten manufakturartigen Arbeitsweise entgegenkommen würde. Nordalpine Glashüttenrezeptionen bezüglich jener seepferdchenartigen Fortsätze lassen sich m. E. aus der Glashütte Reichenau II wie aus Böhmen und Mähren erwähnen. Auch zu jenen zum Flügelglasdekor gehörigen Salzburger lang gezogenen Rippenhohlbalusterschäften lassen sich Parallelen zur Produktpalette der Glashütte Reichenau II ausmachen. Generell waren Flügelgläser in den Niederlanden, Böhmen und Deutschland besonders beliebt. Aus

³⁹² Dieses Dekor entsteht durch Modeln einer zweiten Glasschicht, die über das untere Drittel der Kupa gelegt ist. Die Tropfen werden zusätzlich in einer oder zwei Reihen ausgezogen.

³⁹³ Hierbei handelt es sich jedoch um formästhetische Spekulationen, da venezianische Schlangen- und Flügelgläser nur sehr spärlich bzw. gar nicht im Vergleich zu restlich europäischen Produktionen nachweisbar/vertreten sind.

³⁹⁴ Vorsichtig kann im chronologischen formalen Werden von Flügelgläsern in Rückbesinnung auf erwähnte Antikenrezeptionen auf eine ursprünglich venezianische Formidee - von naturalistisch gestalteten Seepferdchen als volutenförmige Henkel, welche in nordalpiner kreativer Auseinandersetzung zu stilisierteren Seepferdchen-Varianten mutierten - spekuliert werden.

gestaltungs-/formästhetischer Perspektive erscheinen Salzburger Flügelgläser farbästhetisch in blau-farblos reduzierter Variante eher italienischem Kunstwollen wie - verständnis näherkommend. Diesbezüglich berücksichtigen Salzburger Flügelgläser zudem formale Ausgewogenheit und harmonische Proportionierung. Sämtliche Salzburger Flügelgläser, inklusive Miniaturvarianten, erscheinen in entfärbter Glasmasse ohne Farbstich. Dass Flügelgläser in keinem italienischen Gemälde nachzuweisen sind, muss nicht zwingend auf venezianisches Nicht-Vorhandensein verweisen. Im Frankfurter Stilleben Flegels des 17. Jahrhunderts hingegen zeichnet sich eine Dominanz von Flügelgläsern ab, was auch im niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts beobachtet werden kann.

Miniaturflügelgläser lassen formal-ästhetisch betrachtet eine praktische kommunikative Funktion hinsichtlich ihrer Charakterisierung als Kelchgläser im ausschließlich weiblichen Gebrauch herausstellen. Sie erscheinen in Flegels Frankfurter Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts wie im niederländischen Kontext ausschließlich in Genremalerei in weiblicher Verwendung³⁹⁵. Kelchgläser mit Korbbaluster, aus Salzburg in nur geringer Stückzahl vertreten, sind eher als venezianisch oder produktiv rezipiert zu bestreiten. Diese „Schaftgestaltung in Schlaufenform“ ist aus Entwurfszeichnungen einer Schale auf Schlaufenstiel von Giovanni Maggi von 1604, als zugleich frühest bekannte Datierung, zu dokumentieren. Erwähnter sogenannter „Guggenheimpokal“, Murano, letztes Viertel 19. Jahrhundert, Compagnia di Venezia e Murano (Salviati & C.), Entwurf vor 1878, lässt vorsichtig an ein Revival einer/eines ursprünglich frühneuzeitlichen venezianischen Kelchglasform bzw. -dekors denken. Auch aus gestaltungs-/formästhetischer Perspektive erscheinen Salzburger Kelchgläser mit Korbbaluster farbästhetisch in blau-farblos reduzierter Variante eher italienischem Kunstwollen näherkommend und bestechen - wie Salzburger Flügelgläser - über formale Ausgewogenheit und harmonische Proportionierung. Zudem ist an Kelchgläsern mit Korbbaluster ein, an manieristische skulpturale Kompositionen erinnerndes, allansichtiges Plastizitätsstreben hervorzuheben. Aus Salzburger (Be)fundkontexten liegen Kelchgläser mit Korbbaluster ausschließlich in entfärbter Glasmasse ohne Farbstich vor. In niederländischen Stilleben können Korbbaluster in zu Salzburger Varianten beinahe identen Analogien gefunden werden, sie zählen zudem zu jenem frequentiert beanspruchten Kelchglasformenrepertoire Georg Flegels, wo sie mehrfach, auch in Kombination mit jenem bereits erwähnten Rippen-Tropfen-Dekor, innerbildlich vertreten sind³⁹⁶.

³⁹⁵ Hier jedoch alleinig jene Miniatur-Kelchglasform per se, ohne seitliches Flügelglasdekor.

³⁹⁶ Wobei es sich in den meisten Fällen jeweils um entfärbte Varianten von floralem Abschlussdekor handelt.

Als fraglich venezianisch, produktiv oder kreativ rezipiert sind (aus Salzburg) auch Schlangengläser des 17. Jahrhunderts (oder aber eventuell des 16. Jahrhunderts) zu erwähnen. Sie stehen im Gesamtfundkontext der Getreidegasse an viertletzter Stelle, sind dementsprechend spärlich im Vergleich zu restlichen Kelchglasformen vorhanden. Salzburger Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2354 erscheint aus hellgrünlich entfärbter Glasmasse, restliche Objekte aus der Getreidegasse 3 sind aus entfärbter Glasmasse ohne Farbstich gefertigt. Schlangengläser sollen bereits im 16. Jahrhundert in Venedig gefertigt worden sein. Vergleichbar mit dem Seepferdchenmotiv könnte auch für Schlangengläser - hier jedoch ohne nachweisbare Antikenrezeption - von einer venezianischen „Urformidee“, einer naturalistischen, plastischen Gestaltung als einfache S-(Schlangen-)Form³⁹⁷, ausgegangen werden. Auch die Schlange als Motiv erlaubt wiederum aufgrund seiner „natürlichen formalen Gestaltung“ das Figürliche mit dem Abstrakten aufs Einfachste zu verbinden, worüber sich folgend auch zahlreiche (nordalpine) Formvarianten entwickeln konnten. Sind für die Gestaltung von nordalpinen Schlangengläsern wiederum andersartige „künstlerische Vorlagen“ denn Model vonnöten³⁹⁸, können exklusiv im Schlangenglaskontext hierfür - bereits vorausgreifend - emblematische picturae vorgeschlagen werden³⁹⁹. Tauchen Schlangengläser in zahlreichen Formationsvarianten frequentiert in deutschen und niederländischen Glashütten wie auch weiteren archäologischen Befund-/Fundkontexten auf, kann in eben diesen Gebieten auch mit der Entstehung und größten Verbreitung von Emblemen und zugehöriger Literatur gerechnet werden. Im vorgeschlagenen emblematischen Vorlagenkontext ist für die Garantie eines Ideen- wie auch Kulturtransfers (in materieller wie auch geistiger Hinsicht⁴⁰⁰) das temporäre bzw. ständige Verweilen italienischer Glasarbeiter in nordalpinen Glashütten von Wichtigkeit. So können als bevorzugte Ziele desertierter venezianischer Glasmacher exemplarisch unter anderem auch Holland und Flandern⁴⁰¹ genannt werden⁴⁰², wo Altaristen und Venezianer mit einheimischen Glasarbeitern kreativ

³⁹⁷ Besteht das eigentliche venezianische Schlangenglas nach Theuerkauff-Liederwald wahrscheinlich aus einem Stiel mit einer naturalistisch gestalteten, sich windenden Schlange und sind nordalpine Produktionen wiederum als stilisiertere Varianten zu deklarieren.

³⁹⁸ Musterbücher aus (nordalpinen) Glashütten des 16./17. Jahrhunderts, wenn überhaupt vorhanden, lassen keine Rückschlüsse auf formale Vorlagen, bezüglich ikonographischer Interpretationen oder gar auf Funktionsverweise und Verwendungsbereiche für Schlangengläser zu.

³⁹⁹ Die Emblematik als frühneuzeitliches gesamteuropäisches, produktives intermediales Konzept, welches generell im (heutigen) Europa des 16., vermehrt 17. Jahrhunderts, nicht zuletzt dem Buchdruck geschuldet, rigorose Verbreitung erfuhr.

⁴⁰⁰ Hier hinsichtlich einer Impresen- oder emblematischen Übernahme wie des generellen „ikonographischen Verständnisses“.

⁴⁰¹ Eines der Hauptziele der Auswanderung nach Norden waren die südlichen Niederlande.

⁴⁰² So entstand 1531 eine erste Hütte in Middelburg in der Grafschaft Seeland, 1549 folgte in Antwerpen eine Glashütte, dann in Amsterdam und Haarlem. In Brabant und Lüttich waren die erfolgreichsten Unternehmer jene Bonhommes, wodurch Lüttich zum Zentrum der niederländischen Glasindustrie wurde.

Seite an Seite arbeiteten. Sind Schlangengläser generell in eben jenen Hütten produziert worden, wo nachweisbar venezianische Arbeiter zumindest temporär vor Ort waren, könnte auch eine Kelchglas-Syntheseform aus der (fraglichen) ursprünglich venezianischen Schlangenglasuridee mit emblematischen Schlangenpicturae entstanden sein.

Kommen Schlangenglasvarianten nordalpin in zahlreichen unterschiedlichen (regionalen) Ausführungen vor, lassen sich im Gesamtvergleich neben ornamentaleren Objekten - in Gestaltung ähnlich jenem (beinahe vollständig zu rekonstruierenden) Salzburger Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2351 - weitere kleinere wie auch größere flächige oder plastischere Formen dokumentieren. Nordalpin produzierte Schlangengläser/Stangenstiele datieren meist in die/das (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s), Glas(hütten)analogien des eventuell 16. bzw. 17. Jahrhunderts zu Salzburger Schlangenglasformen lassen sich aus böhmischen, österreichischen wie deutschen Fundzusammenhängen erwähnen. Nordalpin sind Schlangengläser auch aus archivalischen Kontexten nachzuweisen. Schlangengläser in Form zweier (stilisierter) in sich verschlungener Schlangenkörper (des eventuell 16. oder aber 17. Jahrhunderts), wie sie aus der Getreidegasse vorkommen, sind weder aus Frankfurter⁴⁰³ noch niederländischen untersuchten Stilllebensdarstellungen bekannt. Die extravaganten Schlangenglasexemplare des 17. Jahrhunderts - sowohl die Vertikaltendenz wie auch die komplizierten, teils in sich verschlungenen, stark plastischen, diffizilen Gestaltungen betreffend - stammen vor allem aus niederländischem und deutschem Milieu und sind auch innerbildlich vertreten. Diese Formen können gestaltungsästhetisch als manieristisches Moment in „antiklassisch“ ausschweifender Manier verstanden werden, wo klassische Proportionen durch überbetonte Akzente bis zur Disharmonie verfremdet erscheinen.

Hinsichtlich eines kommunikativen Funktionspotenzials zur Beleuchtung frühneuzeitlicher Identitätskonzepte lassen sich resümierend über eine Einteilung in venezianische Fertigungen bzw. produktive Rezeptionen wie speziell auch kreative Syntheseformen generell allem voran repräsentative wie (regional)ästhetische und praktische als auch kreative Aspekte formulieren. In Folgekapiteln sollen unter anderem darauf basierende weiterführende kommunikative Funktionen speziell in Bezug auf das große Feld des „Gebrauchs“ der (kreativen) Kelchglasformen fokussiert werden.

Bezüglich innerbildlicher Darstellungen kann resümierend wiedergegeben werden, dass generell eher dem 16. Jahrhundert zugehörige Formen wie nordalpine kreative Syntheseformen - abgesehen vom niederländischen Regionalskontext mit seinen Schlangen- und Flügelglasformen - in untersuchten Stilllebensdarstellungen des 17. Jahrhunderts nicht

⁴⁰³ Flegel interpretiert als einziges Schlangenglas ein vollplastische Stielausgestaltungsvariante.

vorzukommen scheinen. Sind zusammenfassend Kelchglasformen, wie sie aus archäologischen städtischen Befundkontexten des 16./17. Jahrhunderts bekannt sind, im Bild nicht zu finden, lässt dies darauf schließen, dass sie nicht mehr en vogue, repräsentativ genug waren, oder als kreative Formsynthesen nach explizit nordalpinem ästhetischen Geschmack zu interpretieren sind. Jegliche Salzburger eher dem 17. Jahrhundert hinzuzurechnenden Kelchglasvarianten sind hingegen in diskutierten Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts vertreten⁴⁰⁴. Bildwürdig wären demnach regional nordalpin zeitgenössisch repräsentative Kelchglasformen, welche zudem weitestgehend einer venezianischen ästhetischen Form- wie Dekoridee folgen. Exkursiv sind insbesondere in Georg Flegels Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts auffallend viele Formähnlichkeiten zu Salzburger Kelchglasfunden des 17. Jahrhunderts zu bemerken. Dies betrifft insbesondere jenes Rippen-Tropfen-Dekor auf hauptsächlich tulpen- und flötenförmiger Kuppae wie auch Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster. Zudem finden auch Flügelgläser wie Kelchgläser mit Korbbaluster ihre gegenseitigen Parallelen- speziell auch jenes von Flegel interpretierte Miniaturflügelglas hat sein Pendant im Fundkontext der Getreidegasse 3. Summarisch handelt es sich im Salzburger Befund und Frankfurter Bild großteils um „einfachere“ venezianische oder in venezianischer Machart gefertigte Gläser des tendenziell 17. Jahrhunderts⁴⁰⁵. Ist bekannt, dass Georg Flegel ausschließlich Gegenstände malte, welche auch in Frankfurt am Main erhältlich waren und sind zahlreiche innerbildliche Parallelen zu jenen Salzburger Stadtglasfunden des 17. Jahrhunderts auszumachen, kann diesbezüglich am Rande erwähnt werden, dass Salzburg unter anderem frühneuzeitlich auch Geschäftsbeziehungen zu den großen deutschen Handelszentren⁴⁰⁶, so auch Frankfurt, unterhielt⁴⁰⁷.

3.3.4 Chronologische gestaltungsästhetische Entwicklungen Salzburger Kelchglasformen

Der Einzug der Kelchglasform per se in frühneuzeitliche (patrizische) Gebrauchskontexte kann als Novum betrachtet werden und markiert eine Verschiebung der nordalpinen Trinkkultur weg von reinen Gebrauchsobjekten hin zu gebrauchten Kunstobjekten.

⁴⁰⁴ Wiederum in Ausnahme jener Salzburger Schlangenglasformen des eventuell 16. Jahrhunderts.

⁴⁰⁵ Jene ausschweifenden Flügel- wie Schlangenglasvarianten wie überdimensional gestaltete flötenförmige Kuppae, aus niederländischen Bild- und Befundkontexten bekannt, fehlen.

⁴⁰⁶ Wie Nürnberg, Passau, München, Augsburg und Ulm, aber auch Basel, Bern, Zürich, Memmingen, Ingolstadt und Mainz- im 15. Jahrhundert den Sendbüchern zu entnehmen.

⁴⁰⁷ Dopsch 1983, S. 807 f.

Die profane Kelchglasform mit Hohlnodus in Kombination mit hoher konischer Kupa und hochgezogenem Glockenfuß entwickelte sich um 1500 als „neue“ Kelchglasform in Venedig und erfreute sich großer Beliebtheit im 16. Jahrhundert, woraus sich folgend im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts diverse „profane“ Kelchglastype, wie sie im Salzburger Fundmaterial zahlreich vertreten sind, formulieren lassen. Stellt sich die Stielgestaltung eines Kelchglases per se als zentraler, den meisten Formwandlungen unterworfenen, Gefäßpart heraus, sind jene chronologisch nachvollziehbaren Nodus- bzw. Knauf- und Balusterentwicklungen bis hin zu freiplastischen Formierungen des Stieles von gestaltungsästhetisch höchstem Interesse wie sich zudem auch forcierte kommunikative Funktionen von Kelchgläsern maßgeblich hierüber reflektieren lassen. So erfährt der ursprüngliche Nodus zahlreiche formale Ausführungen. Eine aus dem Hohlnodus entwickelte nordalpine (kreative) Formvariante ist an jenen Salzburger Kelchgläsern mit Knauf - als weniger dekadente, dem praktischen Gebrauch angepasste, massivere und gedrungene Formvariante bei gleichzeitiger Wahrung der Kelchglasform per se - zu sehen. Auch der gedrungene Hohlbaluster kann als vertikale Entwicklung des älteren Nodus gesehen werden, indem dieser in die Länge gezogen wird. Weiterentwicklungen des Nodus sind in zahlreichen formalen Ausführungen zu dokumentieren, während sich ab dem 16. Jahrhundert an gedrunge, insbesondere die Birnenform deklarieren lässt. Jene gedrunge, Hohlbalusterschäfte wären, angestrebtem renaissancezeitlichen ausgewogenen Verhältnis nach, als ältere Variante mit gedrunge, Schaft und im Vergleich dazu relativ hoch aufragender Kupa zu deklarieren. Zugleich tauchen auch formgeblasene Dekorvarianten an gedrunge, Hohlbaluster auf, wonach dem Schaftteil als Gefäßpart nachvollziehbar verstärkte Aufmerksamkeit geschenkt wird. Zugleich gesellen sich hierzu auch formgeblasene Kuppavarianten, wobei sich über diese „Überdekorierung“ ein Maximum an rezeptionstechnischer Aufmerksamkeit mit einem Minimum an produktionstechnischem Aufwand - da über Model leicht fertigbar - erzielen lässt. Lang gezogene Balusterformen sind aus Venedig um 1600 oder schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts bekannt, wobei sich diesbezüglich im gestaltungsästhetischen Kontext gegen 17. Jahrhundert, auch an stratifizierbaren archäologischen Funden feststellbar, eine generelle „Vertikaltendenz“ an Kelchgläsern - insbesondere was die Schaftgestaltung betrifft - bemerken lässt. Chronologisch betrachtet äußert sich dies hier über jene zuvor thematisierten gedrunge, Balusterwandlungen hin zu lang gezogenen Ausformungen. Eine generelle Vertikaltendenz kann aus gestaltungsästhetischer Perspektive als manieristischer Ausdruck, indem lineare Elemente immer weiter übersteigert erscheinen, interpretiert werden und folgt damit einem

permanent aufrecht zu erhaltenden Gefallen. Auch verkörpert die Vertikalität jenes frühneuzeitlich höfisch propagierte „Prinzip der grazia“⁴⁰⁸.

Dies sind allesamt gestaltungsästhetische Aspekte, welche eine Verschiebung weg vom rein funktionellen Gebrauchsglas hin zum Kunst- und Repräsentationsobjekt „Kelchglas“ noch unterstreichen vermögen. Dem folgend genügen auch Schlangen- und Flügelgläser jenem prozessualen Vertikalitätsstreben mit immer dünner und länger werdenden Schaftgestaltungen oder regionalspezifisch auch übertrieben länglichen Flötenglaskuppae- bis hin zur technischen Machbarkeitsgrenze. Hinsichtlich noch verstärkter - sowohl produktions- als auch rezeptionstechnischer - Aufmerksamkeitslenkung auf den Schaftteil des Kelchglases lassen sich im 17. Jahrhundert die (größtenteils) freiplastischen Stielgestaltungen der Kelchgläser mit Korbbaluster, Schlangen- wie auch Flügelgläser einbringen, wofür - da nicht mehr durch Model herstellbar - ein höherer Produktionsaufwand zu verzeichnen wäre wie auch gesamtästhetisch dieser Part des Kelchglases dominant beeindruckt. Vergleichbar ist letztes mit zeitgenössischer Architektur, mit einem übergeordneten Bauteil anstatt renaissancezeitlicher harmonischer Proportionierung. Auch die beliebte Rippen-Tropfen-Kuppadekorvariante des 17. Jahrhunderts fügt sich diesem produktionstechnischen Mehraufwand⁴⁰⁹, steht im Kontrast zu jenen, eher noch an gedrungenen Hohlbalustervarianten zu findenden, gesamt-kuppabedeckenden formgeblasenen Dekorarten⁴¹⁰ und schließt in ihrer Exklusivität wiederum an jene bereits im 16. Jahrhundert angewandte Filigranverzierung an. Aus gestaltungsästhetischer Perspektive stammen jene üppig ausgestalteten Versionen von Schlangen- und Flügelgläsern oftmals aus nordalpinen, speziell niederländischen und deutschen, Glashütten und können als stark manieristische Tendenz, in regionalspezifischen Ausformungen bis hin zu einer exzessiven Manier, verstanden werden. Im manieristischen Wollen kann zudem die Filigranität der Flügel- wie auch Schlangengläser als „Glaskörperkontur“-auflösend interpretiert werden. Dies erinnert gewissermaßen an jene skulpturalen Kompositionen, bei Giovanni da Bologna beginnend, wo über Körperkontur auflösende, anaturelle Drehbewegungen und Körperverschränkungen Leichtigkeit und Labilität entgegen den Gesetzen der Schwerkraft inszeniert werden, was im gläsernen Kontext

⁴⁰⁸ Die grazia ist frühneuzeitlich als ein zentraler Werte-Begriff auch in Baldassare Castigliones „Il Libro del Cortegiano“, Venedig 1528, auszumachen; vgl. diesbezüglich auch Baldasar Castiglione, Das Buch vom Hofmann (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart), Bremen 1960, Buch 1, unter anderem speziell Kapitel XXIV; XXV, S. 50 ff. Grazia zeichnet sowohl das (frühneuzeitliche) Kunstwerk als auch den Menschen in jeglichen „handlungstechnischen“ Äußerungen aus, was in Folgekapiteln noch differenzierter diskutiert werden soll.

⁴⁰⁹ Diese entsteht durch einen Überzug als zweite Glasschicht im distalen Bereich der Kuppae und nochmaliges Blasen des Bodens in die Form.

⁴¹⁰ Ist per se jedoch auch in Kombination mit Löwenkopfbaluster zu finden.

seine adäquate, auch technisch machbare, Umsetzung in Form jener Flügel- und Schlangengläser (aus *crystallo*) erfahren könnte. Dies erinnert gestaltungsästhetisch auch an wiederum höfisch zeitgenössisch propagierte *sprezzatura*⁴¹¹ - entgegen aller Mühen und Schwerkraft eine Leichtigkeit zu suggerieren. Letztlich nimmt auch die Korbbalustergestaltung als allansichtige Stielform wie in ihrer ausdrücklichen Dreidimensionalität Bezug auf manieristische skulpturale Kompositionen. Resümierend gehorcht darüber das im nordalpinen frühneuzeitlichen Alltagskontext gebrauchte Kelchglas auch in seiner chronologischen gestaltungsästhetischen Entwicklung ab dem beginnenden 16. Jahrhundert bis zum 17. Jahrhundert den ästhetischen Gesetzen eines Kunstwerkes. Das Material *crystallo* mit seinen beinahe grenzsprengenden Möglichkeiten der Fertigung filigraner wie vertikaler Kelchglasformen scheint am Punkt der Flügel- wie Schlangengläser prozessual gewissermaßen erschöpft, hat seinen Zenit erreicht. Im nicht unbedingten Kausalzusammenhang, aber dennoch auffällig, etablierte sich folgend im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts das Kreideglas, das schwere Barockglas verdrängte die Kelchglasform *per se*.

Zeichnen Antikenrezeptionen wie architektonische Anleihen und solche aus dem Edelmetallkontext wie allem voran auch die dreiteilige (renaissancezeitlich harmonisch) proportionierte Kelchglasform die Idee Kelchglas *per se* als Kunstwerk aus, lässt sich diesbezüglich nun auch über die (weitestgehend kunsttheoretische bzw. gestaltungsästhetische) chronologische Betrachtung von Kelchglasformen, indem diese einem ästhetischen Prinzip gehorcht, das Kelchglas als Kunstwerk deklarieren, welches als *Novum* in frühneuzeitliche nordalpine Gebrauchskontexte einzieht. Neben darüber formulierbaren repräsentativen Funktionen dieses Gebrauchsobjekts, ist speziell dieser „Kunstwerk-Charakter“ des Kelchglases wie jeglicher Kelchglasformen - allem voran in jeglichem „Gebrauch“ - in Folgekapiteln ein wesentliches Moment zur großflächigen Eruiierung frühneuzeitlicher Identitätskonstruktionen. Jedoch können auch bereits an dieser Stelle identitätsstiftende kommunikative Funktionen über die Gestaltungschronologie von Kelchglasformen erschlossen werden- speziell im Hinblick darauf, dass im Renaissance-Humanismus das lebensbejahende und schöpferische Individuum (wieder) ins Leben gerufen wurde. Über eine „menschliche Verherrlichung“ der italienischen Humanisten war göltig,

⁴¹¹ Neben einer *grazia* zeichnet zudem die *sprezzatura* die gesamte Lebenswelt, das frühneuzeitliche Kunstwerk wie den Menschen, aus. Auch die Begrifflichkeit der „*sprezzatura*“ findet in Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano*, als Fähigkeit, auch anstrengende Tätigkeiten leicht und mühelos aussehen zu lassen, seine Erwähnung, vgl. Castiglione 1528, Kapitel XXVI. Auch die Kunstwerk- wie jeglich handlungsbezogene *sprezzatura* soll in Folgekapiteln noch zu einem frühneuzeitlich wesentlichen Thema werden.

dass der Mensch als das Ebenbild Gottes das Höchste in der ganzen Schöpfung sei. Ein damit verbundenes „Sich-über-die-Natur-stellen-zu-Können“ lässt sich allem voran auch über frühneuzeitliche Kunst - hier auch chronologisch betrachtete Kelchglasformen - reflektieren, indem man sich von Abbildern, von der Natur als Schaustellung, (immer weiter) entfernt und sich „darüber hinaus setzt“. Diesbezüglich ist im 16. Jahrhundert beginnend noch ein Streben nach anthropomorphen bzw. diesbezüglich proportionierten Kelchglasformen zu beobachten, wie sich jegliche gestaltungsästhetischen Ideen gegen das 17. Jahrhundert Richtung Manierismus wandeln, was hierüber die Idee des Künstlers als (prozessual) schöpferisches Individuum reflektieren lässt.

Als Ausblick sollen in den folgenden Kapiteln nun Salzburger Kelchglasformen des 16. und 17. Jahrhunderts, ihr Material wie auch ihre Bilder im/am Glas - über ihre bereits diskutierten praktischen, regionalästhetischen (kreativen) wie repräsentativen kommunikativen Funktionen hinaus - in ihrer Charakterisierung als nordalpin neuartige „Kunst- wie Gebrauchsobjekte“ - als venezianische Importe bzw. nordalpine produktive wie auch kreative Rezeptionen - bezüglich ihres erweiterten kommunikativen Potenzials in differenten frühneuzeitlichen (sozialen) Gebrauchskontexten diskutiert werden⁴¹².

⁴¹² Im interpretativen Umgang mit frühkapitalistischer „Luxus-Massenware“ ist letztlich gewisse Beliebigkeit hinsichtlich kultursoziologischer Aspektermittlung unvermeidbar, wie jedoch trotzdem einige Salzburg spezifische Aspekte, speziell durch das Herausstellen ihrer frühneuzeitlichen Funktionen als Handels- wie Residenzstadt, exklusiv beleuchtet werden können.

3 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“
am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz-
Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil I

Input

Kunst-Kontext (art context)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Chronologische Gestaltungsästhetik. Antikenrezeptionen

Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten

Form

Glasformengruppe
Subgruppe

Schaftvarianten
Kuppavarianten
Standbodenvarianten

Material

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Gruppe I
Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Gruppe II

(Spezielle) formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

Bilder im/am Glas



Output

Qualitatives wie quantitatives Vorkommen Salzburger Kelchglasformen
Ensemblebildungen

Sozial-repräsentative Aspekte

Datierungen Salzburger Kelchglasformen

Sozial-repräsentative Aspekte

Provenienz Salzburger Kelchglasformen. Venezianischer Import, produktive oder kreative Rezeptionen

Repräsentative Aspekte

Kreative Aspekte

(Regionale) „Geschmäcker“

Praktische Aspekte

Chronologische gestaltungsästhetische Entwicklungen Salzburger Kelchglasformen

„Kunstwerk-Charakter“ des Kelchglases

Repräsentative Aspekte



Zeichenhaft-symbolische Funktionen

4 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“ am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz- Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil II

Input

Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur (personality)

Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontext (social/cultural setting)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Kelchglasformen und Material

Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten

Erkenntnisästhetik (Schönheit erster, zweiter und dritter Art)

Elementare Ästhetik

Ästhetik der Erhabenheit

Kelchglasensembles. An-Ordnungen von Kelchgläsern

Spezielle Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

Quincunxformationen als An-Ordnungen

Bilder im/am Glas

Informative Funktionen⁴¹³

Abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas

Quincunxformation: formal-ästhetisch abstrakt

Zur ikonographischen Interpretation der Quincunxformation

Praktische Anwendungsphase und praktische Funktionen

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Großflächiger „Mahl-Kontext“

Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Kelchglasform wie des Materials Glas (cristallo)

Zur Gestaltung(s)- und Wirkungsästhetik von Kelchglasensembles und An-Ordnungen von Kelchgläsern

⁴¹³ Konkrete oder abstrahierte/abstrakte Zeichen, die auf einen Inhalt oder Ähnliches hindeuten, um dem Rezipienten des Designs durch die zweckgemäße Gestaltung (Bilder im/am Glas) Information oder Wissen zukommen zu lassen.

4 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“ am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz- Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil II

4.1 Einleitung. (Erweitertes) Modell Kommunikativer Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns

In folgenden Kapiteln gilt es nun, frühneuzeitliche materielle Kunst-/Gebrauchskultur - diskutierte (Salzburger) Kelchglasformen (über Form, Material und Bilder im/am Glas) - hinsichtlich ihres großflächigeren wie differenzierten Kommunikationspotenzials in frühneuzeitlichen soziokulturellen Kontexten zu beleuchten. Im angewandten Sinn sind nun kommunikative Funktionen unter anderem als „Responsivitäten“ - als jegliches antwortende Handeln des Betrachters⁴¹⁴ - auf die Kunstkonfrontation, spezieller auf Kelchglasformen, Bilder im/am Glas wie auch auf das Material Glas, in diversen Funktionskontexten zu charakterisieren. Den Reiz, speziell frühneuzeitliches Objektdesign und dessen kommunikative Funktionen zu fokussieren, resultiert allem voran daraus, dass mit dem neuartigen Trinkglastypeus Kelchglas als Novum ein Kunstobjekt - wie es in Vorkapiteln multiperspektivisch als solches ausgewiesen werden konnte - in alltägliche - sowohl adelige wie auch patrizische - Gebrauchskontexte einzieht, worüber sich nun die Frage stellt, welche Funktionen und welchen Stellenwert frühneuzeitliche materielle Kunst- und Gebrauchskultur als Kelchglasformen im Rahmen individueller wie sozialer respektive zwischengeschlechtlicher frühneuzeitlicher (erzwungener) „Neuordnungen“ im Kontext mit Identitätskonstruktionen hat. Generell befindet sich die Designforschung⁴¹⁵ noch eher am Anfang, grundsätzlich kann ein Theoriedefizit festgestellt werden. Funktionen von Design sind aufgrund der sich permanent wandelnden Vielfältigkeit schwer gesamtheitlich fassbar, wobei es dennoch ein Desiderat darstellt, einen erweiterten kommunikativen Funktionskatalog für spezifisch frühneuzeitliches Kunst- und Gebrauchsobjektdesign und dessen kommunikative Funktionen zu erstellen. Da sich frühneuzeitlich im individuellen und sozialen respektive zwischengeschlechtlichen Kontext Identitäten zahlreich (neu) formieren

⁴¹⁴ Physischer und mentaler/psychischer Natur.

⁴¹⁵ Deutsche Gesellschaft für Designtheorie und -forschung e.V. (DGTF), gegründet 2003; Swiss-design-network, gegründet 2003; Design Research Society, gegründet 1966 in Großbritannien- Webadressen: <http://www.dgtf.de>; <http://www.swiss-design.org/> (zuletzt eingesehen am 17.05.2017).

(müssen), kann dies allem voran vor einem frühneuzeitlichen (kultur)historischen wie (sozio)psychologischen Background begriffen werden, wofür der frühneuzeitliche „Soziale/kulturelle Kontext“ (social/cultural setting) wie die „Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur“ (personality) - beide unter anderem wesentlich definiert über jegliche frühneuzeitliche(n) Anomie/Unordnungen - im Modell als weitere „Inputs“ berücksichtigt werden. Hinsichtlich dieses Hintergrundes drängt es sich auf, darüber explizit einige speziell frühneuzeitlich relevanten kommunikativen Funktionen von Objekt design gezielt zu fokussieren.

Eine Kultursoziologie des frühneuzeitlichen Designs von Kelchglasformen bedarf eines Theorie- und Methodeninstrumentariums, das die Bedeutung von Dingen mit ihren (praktischen) Funktionskontexten wie mit ihrer (sinnlichen) Wahrnehmung verbindet, weshalb im angestrebten Modell für kommunikative Funktionen von Objekt design eben speziell der Zusammenhang zwischen Materialität(en) und Praxis wie (sinnlicher) Wahrnehmung forciert wird. Kommunikative Funktionen sollen in Anlehnung an den „Offenbacher Ansatz“⁴¹⁶ als praxisorientierte Theorie von Objekt design formuliert werden, jegliche Funktionen des Offenbacher Ansatzes werden wiederum unter Berücksichtigung des frühneuzeitlichen Kontextes in Eigenregie erweitert.

Mit Kelchgläsern verbundene Handlungen sind in Anlehnung an das Modell als „Praktische Anwendungsphase und praktische Funktionen“ zu diskutieren, zur Rekonstruktion

⁴¹⁶ Vgl. Fußnote 8. Der „Offenbacher Ansatz“ bezieht sich vor allem auf Produkte und ihre semantischen Ebenen, in: Steffen 2000. Zum erweiterten Offenbacher Ansatz sollten nach Jochen Gros diese Überlegungen durch einen starken Praxisbezug ergänzt werden. Es erfolgt eine Einteilung in praktische Funktionen, formal-ästhetische Funktionen (beziehen sich auf jegliche „formalen“ Eigenschaften von Objekten und deren ästhetische Ordnung) und zeichenhafte Funktionen- welche noch in Anzeichenfunktionen (Teile eines Objekts, die zeichenhaft auf Funktion und möglichen Gebrauch deuten) und symbolische Funktionen separiert werden. Zeichenhaft-symbolische Funktionen berufen sich hier vor allem auf die sozialen (oder psychologischen) Aspekte eines Objekts, sie beziehen sich auf die symbolischen Funktionen, auf die Position und Bedeutung eines Objekts innerhalb eines sozialen Kontextes wie aber unter anderem auch für das einzelne Individuum. Sie sind gewissermaßen in übergeordneter Funktion in Bezug auf folgende didaktisch/persuasive, euphemistische und (sozio-)psychologische Funktionen zu sehen. All dies ergänzend, geht Beat Schneider, Design - eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext, Basel 2005, über das Produktdesign hinaus und ist für diese Arbeit insbesondere relevant, als ästhetische Funktionen noch differenzierter, neben technisch-praktischen und symbolischen Funktionen, fokussiert werden. Zu jenen ästhetischen Funktionen zählen alle kommunikativen, informativen und formalen Funktionen, welche wahrnehmungstechnisch, kognitiv oder psychisch relevant sind. Weiters für diese Arbeit wesentlich, hat Gui Bonsiepe im Rahmen kommunikativer Funktionen von Design zwischen den informativen Funktionen und den persuasiven Funktionen (eine persuasive Funktion überredet oder drängt eine Person zu einem bestimmten Verhalten) unterschieden, wobei speziell letzte im Kontext mit der Aktivität dinglicher Materialität von großem Interesse sind (Gui Bonsiepe, Erziehung zur visuellen Gestaltung, in: Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm, 12/13, 1964, S. 17-24). Zudem werden in der Arbeit noch „Funktionen im Körperbezug“ (ergonomische und gebrauchsfördernde Funktionen können Objekte besser „nutzbar“ machen) wie informative Funktionen, um dem Rezipienten des Designs durch die zweckgemäße Gestaltung - Bilder im/am Glas - Information/Wissen zukommen zu lassen und - im engen Zusammenhang mit persuasiven Funktionen - didaktische Funktionen berücksichtigt. Wesentlich sind letztlich auch (sozio)psychologische Funktionen.

„Frühneuzeitlicher praktischer (sozialer) Funktionskontexte“ (art displays, contexts) werden m. E. innerbildliche Repräsentationen (venezianischer) Kelchglasformen in europäischer Genremalerei bzw. in genrehaften Szenen - in Bezug auf die Handhabe speziell auch Manierenschriften des (16.)/17. Jahrhunderts - befragt. Zur Fokussierung (sinnlicher) Wahrnehmung von Objekt-Design soll ein - im Vergleich zur bisherigen Designforschung - stark erweiterter Fokus auf das große Feld jeglicher „Ästhetiken“ gerichtet werden⁴¹⁷. Exemplarisch geht Objekt-Design-Modell bezogen auch Beat Schneider⁴¹⁸ im Rahmen kommunikativer Funktionen über das Produktdesign hinaus, als er unter anderem auch speziell „ästhetische Funktionen“ als eigene Kategorie vorschlägt. Generell erscheinen allerdings im eindrücklichen (gestaltungs-)ästhetischen Kontext (frühneuzeitliche) Kunst- und Gebrauchsgegenstände bis dato generell unterrepräsentiert. Das angestrebte (auch haptisch orientierte) Modell für kommunikative Funktionen von Objekt-Design erfährt demnach weiters über psychologische Modelle für (visuelle) Kunsterfahrung, über eine Synopsis von sechs aktuellen „Kunst-Erfahrungs-Modellen“ bzw. „Prozessmodellen ästhetischer Erfahrung“⁴¹⁹, welche den komplexen Impact von Kunst vielseitig beleuchten, Erweiterungen. Kann der Einzug von Kunstobjekten des 16./17. Jahrhunderts in alltägliche Gebrauchskontexte im Rahmen einer frühneuzeitlichen Ästhetisierung der (nun allem voran auch patrizischen) alltäglichen Lebenswelt - so naheliegend - allem voran bezüglich euphemistischer Funktionen⁴²⁰ diskutiert werden, ist jedoch in einer Lebenswelt, in der ästhetische Erfahrungen und Praktiken und ästhetisch motivierte Entscheidungen den gesamten Alltag zu durchziehen beginnen bzw. in den Alltag eindringen, eine stark erweiterte! Erforschung von Wesen und Funktion ästhetischer Gestaltung von Alltagsgegenständen und Praktiken dringend gefordert. Mit einer „Ästhetisierung der Lebenswelt“ wird der Geltungsbereich der Ästhetik über die Künste hinaus in alltägliche Kontexte erweitert und sinnlich ästhetische wie erkenntnisästhetische Ein- und Ausdrücke im Spannungsfeld zwischen Kunst- und Alltagserfahrungen - diesbezüglich auch dem Kelchglas als Kunst- und Gebrauchsobjekt gerecht werdend - fokussiert. So gilt es neben jenen in vorigen Kapiteln „Formal(en) (ästhetischen) Kunstwerk-Qualitäten“ das Feld der „Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)“ noch differenzierter zu diskutieren. Der Terminus „Ästhetik(en)“ umfasst demnach

⁴¹⁷ Siehe diesbezüglich Fußnote 26.

⁴¹⁸ Schneider 2005.

⁴¹⁹ Pelowski et al. 2016; vgl. detaillierter Fußnote 9.

⁴²⁰ Euphemistische Funktionen orientieren sich an einer ursprünglich rhetorischen Figur, welche einen Gegenstand oder einen Sachverhalt beschönigend, mildernd oder in verschleiender Absicht benennt. Im Objekt bezogenen Kontext meinen euphemistische Funktionen das Potenzial, generell eine verschönerte oder verschleierte Parallelwelt zur Alltagswelt zu kreieren.

eine stark erweiterte Bedeutungspalette- die Aisthesis, als Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung, die Erkenntnisästhetik und elementare Ästhetik bis hin zu einer Ästhetik der Erhabenheit, vom Alltäglichen bis hin zur Kunst im Besonderen. Speziell sollen auch mit Kelchgläsern verbundene „Handlungen“ in jeweiligen Funktionskontexten demnach beleuchtet werden, worüber sich eine Diskussion über Kommunikationsformen und Abhängigkeiten bzw. Beeinflussungen frühneuzeitlicher gesamtästhetischer Gestaltungs- und Handlungsspielräume eröffnet. Stark fokussiert werden soll auch die Aktivität dinglicher Materialität hinsichtlich persuasiver Funktionen⁴²¹. Demnach wird spezielles Objektdesign, sowohl „Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten“ wie auch „Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten“ von Kunstwerken - hier Kelchglasformen wie auch Handlungsästhetik - als „persuasive design“ hinterfragt. Durch „persuasive oder behavior design bzw. design for behavior change“ soll eine Person zu einem individuellen wie auch sozialen Verhalten überredet oder gedrängt werden⁴²². Im manipulativ didaktischen kommunikativen Sinn zielen persuasive Funktionen von Objektdesign - speziell im frühneuzeitlichen Kunstkontext - darauf ab, Gewohnheiten und das Verhalten durch nonverbale also visuelle und haptische (unter anderem ästhetische) Überredung, nicht aber durch Zwang, zu ändern. Dies ist im Rahmen frühneuzeitlicher Sozialisierung wie Identitätenbildungen speziell relevant, bedenkt man jenes frühneuzeitlich wie auch humanistisch propagierte höchste zivilisatorische Ziel einer Selbstbestimmung bzw. Selbstorganisation der Gesellschaft. Explizit auf frühneuzeitliche Kontexte bezogen, ist generell die Frage nach jeglichen didaktischen

⁴²¹ Eine eigenlogische Aktivität des Designs wie ihre praxis- (und wissens-) konstitutiven Funktionen erscheinen auch in frühneuzeitlicher Perspektive unterrepräsentiert. Im manipulativ didaktischen kommunikativen Sinn zielen persuasive Funktionen von Objektdesign darauf ab, Gewohnheiten und das Verhalten durch nonverbale - also visuelle und haptische (unter anderem ästhetische) - Überredung, nicht aber durch Zwang, zu ändern, was speziell frühneuzeitlich ganz wesentlich erscheint.

⁴²² „Design for behaviour change“ fragt demnach, wie Kunst menschliches Verhalten formen oder beeinflussen kann- exemplarisch in Dan Lockton et al., The Design with Intent Method. a design tool for influencing user behaviour, in: Applied Ergonomics, 41, 3, 2010, S. 382-392; Kristina Niedderer et al., Creating Sustainable Innovation through Design for Behaviour Change. Full Project Report. University of Wolverhampton, Wolverhampton 2014. Design for behaviour change hat sich aus der Arbeit der Design-Psychologie, wesentlich unter der Leitung von Don Norman, entwickelt, in: Don A. Norman, The psychology of everyday things, Cambridge 1988. Modelle nach Norman's Ansatz beschäftigten sich folgend einschlägiger mit Verhaltensmanipulation- als „emotion design“ und „persuasive technology“, exemplarisch, in: BJ Fogg, Persuasive Technology. Using Computers to Change What We Think and Do, San Francisco 2003. B.J. Fogg hat mit „persuasive technology“ im IT-Bereich einen Grundstein gelegt und eine Definition dafür geliefert. In Bezug auf persuasive design kann demnach allem voran „The Fogg Behavior Model“ (FBM) erwähnt werden. Allem voran zeigt das FBM, dass Verhalten das Ergebnis dreier spezifischer Elemente (und deren Subkomponenten) ist, welche zu einem Zeitpunkt gewährleistet werden müssen- „Motivation, Ability, and Trigger“ (Three Core Motivators (Motivation), six Simplicity Factors (Ability), and three type of Triggers), was folgend auch im frühneuzeitlichen persuasiven Verhaltenskontext - in der Auseinandersetzung mit Kunstobjekten (Kelchglasformen) - wesentlich ist.

Funktionen⁴²³ in Bezug auf (gesellschaftliche) Neuorientierungen und -ordnungen relevant. Letztlich soll auch der Stellenwert ästhetischer Gestaltungen, Praktiken und Präferenzen speziell in Bezug auf (sozio-)psychologische Funktionen - als ganz wesentlich im Rahmen frühneuzeitlicher Anomie zu erachten - fokussiert werden. Übergeordnet lassen sich für jegliche kommunikativen Funktionen wiederum „Zeichenhaft-symbolische Funktionen“ von Objekt-Design wie dessen „Behandlung“ im Rahmen frühneuzeitlicher Selbst-Konzepte wie eines Self-fashionings von Individuum wie Gesellschaft vorschlagen, wobei speziell unter anderem auch die frühneuzeitliche Positionierung der Frau von Interesse sein soll.

4.2 Kunstwerk-Qualitäten. Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten

Kelchglasformen und Material

4.2.1 Methodik

Sind im angestrebten Modell frühneuzeitlichen Objekt-Designs von Kelchglasformen unter anderem jegliche „Ästhetiken“ von zentralem Interesse, sollen Kelchglasformen dementsprechend folgend im gestaltungsästhetischen Kontext „gesamtein- und ausdrücklich“ diskutiert werden. Neben einer Betrachtung von Form und Material des Kelchglases per se aus form- und materialästhetischer Perspektive gemäß Erkenntnisästhetik, elementarer Ästhetik wie einer Ästhetik der Erhabenheit, werden gestaltungsästhetische Aspekte zudem über (bild)kompositionelle und materialästhetische Überlegungen anhand von innerbildlichen Kelchglasdarstellungen in frühneuzeitlichen Stillleben ergänzt.

Um sich generell formal-ästhetischen Kunstwerkqualitäten über Objekt-Design anzunähern, wird methodisch die Gestaltpsychologie bzw. -theorie strapaziert⁴²⁴. Die Gestalttheorie als Überbegriff für Gestaltpsychologie erhebt einen Anspruch über die Psychologie hinaus und ist auch für andere Wissenschaftszweige als Metatheorie relevant, worüber eine (adaptierte) Anwendung unter anderem auch in der Kunsttheorie⁴²⁵ und im Design möglich ist. Die Gestaltpsychologie beschäftigt sich vor allem mit der Entstehung von Ordnung in der

⁴²³ Bezüglich frühneuzeitlicher Anomie sind im gesamtheitlichen Ordnungsdenken didaktische Funktionen von Objekt-Design als Systeme, die gezielt und systematisch neue Erkenntnisse und Wissen und Werte vermitteln wollen bzw. auch manipulativ eingesetzt werden können, höchst relevant.

⁴²⁴ Die Gestaltpsychologie ist ein Teil der Wahrnehmungspsychologie, welche den subjektiven Anteil der Wahrnehmung, der durch die objektive Sinnesphysiologie nicht erklärt werden kann, untersucht.

⁴²⁵ Vgl. diesbezüglich vor allem die Werke von Rudolf Arnheim.

Wahrnehmung, im Denken, Fühlen und Verhalten, da Menschen ihre Wahrnehmungen in bestimmten Mustern organisieren (müssen)⁴²⁶. Im Rahmen der Gestalttheorie gibt es „für solche Ordnungen“ die Gestaltgesetze der Wahrnehmung⁴²⁷, die sich auf abstrakte Muster, Zusammenhänge, Eigenschaften und Verhältnisse beziehen und übergeordnet beschreiben, wie Objekte wahrgenommen werden⁴²⁸ - unabhängig davon, um welche Objektgattungen es sich handelt. Das grundlegende Prinzip der Gestaltgesetze ist das Prägnanzprinzip oder Gesetz der Prägnanz, welches die Tendenz der menschlichen Wahrnehmung umschreibt, optische Reize anhand prägnanter Merkmale in möglichst einfachen Gestalten wahrzunehmen. Einzelelemente werden zu Gestalten, indem das Wahrnehmungssystem optische Eindrücke aufgrund prägnanter Eigenschaften - exemplarisch Einfachheit, Symmetrie oder Geschlossenheit - zu den „Gestalten“ zusammenführt. Die Gestalt umfasst wiederum etwas anderes als die Summe ihrer Teile, wobei die Teile von der Gestalt bestimmt werden. Betrachtet werden demnach charakterbestimmende Ganzheiten im Erleben und Verhalten des Menschen, welche eine eigene Qualität beschreiben⁴²⁹. Differente Merkmale von Gestalten werden unter Gestaltqualitäten zusammengefasst und lassen sich in drei Gruppen aufteilen- in Struktur- und Gefügeeigenschaften, Materialqualitäten⁴³⁰ wie Wesens- und Ausdrucksqualitäten. Letzte bezeichnen Stimmungs- und Gefühlswerte von Gestalten und Formen⁴³¹ und werden am intensivsten wahrgenommen.

Zentral wird in der Arbeit resümierend gefragt, wie Objekt- und auch Handlungsdesign in ihrer Gesamtkonstitution wie auch in ihren zeit- und kulturspezifischen Gesamtkontexten! jeweils beschaffen sein müssen, wie sie generell wahrgenommen werden bzw. wahrgenommen werden müssen, um sie als jeglich gefallend, „schön“ bzw. „erhaben“ zu finden. Dafür werden großflächig verschiedene Ebenen ästhetischer Erfahrungen thematisiert, um ein möglichst gesamtheitliches ästhetisches Konzept zu verfolgen, welches zudem über

⁴²⁶ Menschen werden dabei grundlegend als offene Systeme im aktiven Umgang mit ihrer Umwelt gesehen, Wahrnehmungen müssen in bestimmten Mustern organisiert werden, um damit umgehen zu können.

⁴²⁷ Gesetzmäßigkeiten der perzeptuellen (und kognitiven) Organisation, die von den Gestaltpsychologen postuliert wurden. Wertheimer formulierte ab 1923 diesbezüglich sechs Gesetze, zusätzlich fand Stephen Palmer in den 1990er Jahren drei weitere Gestaltgesetze, in: Stephen E. Palmer, Vision Science, Cambridge 1999. Das grundlegende Prinzip der Gestaltgesetze ist das Prägnanzprinzip oder Gesetz der Prägnanz (dem Prägnanzgesetz unterliegen die Gestaltgesetze), weiters folgen das Gesetz der Ähnlichkeit, Gesetz der Nähe, Gesetz der Geschlossenheit, Gesetz des gemeinsamen Schicksals, Gesetz der fortgesetzt durchgehenden Linie, Gesetz der Gleichzeitigkeit, Gesetz der Symmetrie und das Gesetz der Erfahrung.

⁴²⁸ Diesen Gestaltgesetzlichkeiten liegt die Organisationsstruktur wahrnehmender menschlicher Organismen zugrunde.

⁴²⁹ Das „Ganze“ definiert den Charakter wie das Verhalten der Teile und nicht umgekehrt, das Ganze lässt sich nicht aus der Summe der Teile erklären, weshalb es eine zusätzliche Eigenschaft haben muss- eine solche, welche mit der Eigenschaft der einzelnen Teile nichts zu tun hat.

⁴³⁰ Zu den Struktur- und Gefügeeigenschaften zählen wesentlich alle Eigenschaften des Grundcharakters, der Anordnung und des Aufbaus einer Gestalt. Materialqualitäten charakterisieren Materialeigenschaften.

⁴³¹ Bestimmte Formen werden mit Gefühlen verbunden.

den Kunstkontext hinaus, auf den Alltag erweitert, kommunikative Funktionen von Objekt- und Handlungsdesign beleuchtet lässt. Demnach beruht ästhetisches Erleben (wesentlich) auf zwei Komponenten- der Elementaren Ästhetik und der Erkenntnisästhetik, welche sich komplementär ergänzen. Elementare Ästhetik beschäftigt sich mit affektiven Reaktionen auf elementare sinnliche Reize und untersucht ästhetische Prozesse auf der Ebene der unmittelbaren Wahrnehmung, was rezeptionstechnisch auch als „direkter Eindruck“ bezeichnet werden kann. Erkenntnisästhetik hingegen versteht sich als Konzept für komplexere „höhere“ ästhetische Erfahrungen (allem voran) im kognitiven Bereich. Speziell stellt sich zudem im Konnex Erkenntnisästhetik und Gestalttheorie die Frage nach der Beziehung von Wahrnehmung, Erkenntnis und Ästhetik- die Frage nach der Schönheit der Erkenntnis⁴³².

Resümierend wird eine Synopsis aus aktuellen elementar- und erkenntnisästhetischen Modellen/Theorien angewandt und wiederum als Basisidee für eigene Erweiterungen verstanden.

Erkenntnisästhetik

Methodisch steht zentral die Erkenntnisästhetik nach Gábor Paál⁴³³ wie jene Theorie des Neurologen Vilayanur S. Ramachandran und des Philosophen William Hirstein, welche aus acht Heuristiken⁴³⁴, die für das Erleben von Kunstgenuss von Bedeutung sind⁴³⁵, besteht. Ramachandrans und Hirsteins acht Prinzipien ähneln streckenweise Paáls Theorie der Erkenntnisästhetik- beide ergänzen sich gewissermaßen gegenseitig.

Die Ästhetik, wie Gábor Paál sie betreibt, geht der Frage nach, wie es dazu kommt, dass aufgrund bestimmter Eigenschaften einem Objekt oder einer Erfahrung das Attribut „schön“ zugeschrieben wird- man attestiert eine ästhetische Qualität. Wesentliches Merkmal seiner Ästhetik ist der Nachweis, dass es vier Ebenen ästhetischen Erlebens, von Schönheit, gibt. Neben der elementaren Ästhetik⁴³⁶ sind als „höhere“ erkenntnisästhetische Erfahrungen Schönheit der ersten, der zweiten und der dritten Art zu unterscheiden. In gewisser Ergänzung

⁴³² Im Wesentlichen werden alle Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse als potenziell ästhetisch betrachtet.

⁴³³ Paál 2003.

⁴³⁴ Hirstein und Ramachandran 1999, S. 15-51.

⁴³⁵ Ramachandran beleuchtet dabei auch mögliche evolutionäre Vorteile, die aus der Anwendung dieser „Gesetze“ folgen, und ihre neurobiologische Umsetzung im Gehirn.

⁴³⁶ Die sich mit der affektiven Reaktion auf elementare sinnliche Reize beschäftigt und ästhetische Prozesse auf der Ebene der unmittelbaren Wahrnehmung untersucht. Sie ist als komplementäre Ergänzung zur Erkenntnisästhetik zu betrachten.

hierzu debattieren Ramachandrans und Hirsteins acht grundlegende Prinzipien⁴³⁷ für eine ästhetisch schöne Wahrnehmung wie diesbezüglich eine optimale visuelle Stimulation des Gehirns aussieht⁴³⁸.

Konnten im Rahmen der Gestalttheorie Gestaltgesetze der Wahrnehmung, die sich auf abstrakte Muster, Zusammenhänge, Eigenschaften und Verhältnisse beziehen, beschrieben werden, können gewissermaßen vergleichbar auch Paáls erkenntnisästhetische Schönheiten der ersten, der zweiten und dritten Art an wahrgenommenen „Objekten jeglicher Art“ - abstrakt gedacht - als (jeweils unterschiedliche) „Muster“, die sich aus einzelnen Elementen zusammensetzen, wobei diese zueinander in bestimmten Beziehung stehen, betrachtet werden. Neben Objekt design sollen auch jegliche menschlichen „Handlungen“ mit

⁴³⁷ Wonach man auf folgendes reduzieren konnte: 1. Der Peak Shift Effekt (Hirstein und Ramachandran 1999, S. 17 ff.), 2. Perzeptuelle Gruppierung und Bindung wirken unmittelbar verstärkend (Dies. 1999, S. 21 ff.), 3. Es ist effektiver eine visuelle (Sub-)Modalität einzeln anzusprechen (eine Strichzeichnung sei z.B. effektiver als eine Photographie) (Dies. 1999, S. 24 f.), 4. Die Extraktion von Kontrastinformation wirkt verstärkend (Dies. 1999, S. 25 ff.), 5. Perzeptuelles Problemlösen ist verstärkend, 6. Symmetrie hat einen ästhetischen Wert (Dies. 1999, S. 27), 7. Es werden Objektinterpretationen bevorzugt, die von einer Vielzahl möglicher Blickpunkte gültig sind (Dies. 1999, S. 27 ff.), 8. Visuelle Metaphern und Wortspiele wirken ästhetisch schön (Dies. 1999, S. 30 ff.). Zum 1. Der Peak Shift Effekt lässt sich noch ausführlicher bemerken, dass exemplarisch Tiere unter Umständen stärker auf übertriebene Darstellungen eines gelernten Reizes reagieren als auf diesen Reiz selbst (Peak Shift Prinzip). Mussten sie beispielsweise ein Rechteck von einem Quadrat unterscheiden, kann ein in eine Richtung extrem lang gezogenes Rechteck eine starke Reaktion auslösen, obwohl eine solches zuvor nie gezeigt wurde. Ramachandran schließt daraus, dass das Überzeichnen der Charakteristika eines Objekts starke Reaktionen provoziert. Ähnliches kann für Karikaturen und abstrakte Kunst attestiert werden. Vergleichbar ist dieses Prinzip mit dem Gesetz des supernormalen Reizes. Beiderseits sind sie als Überbetonung der Stimuluseigenschaft zu verstehen und gelten als grundlegend für die ästhetische Wahrnehmung als überdeutliches Zur-Schau-Stellen der Charakteristika eines Stimulus'. Im karikativen Bereich ermittelt der Künstler den Unterschied zwischen einem Durchschnittsgesicht und dem individuellen Gesicht und betont wie überzeichnet dann den Unterschied. Zentral ist die Maximierung der Differenz zwischen dem dargestellten Stimulus und einem durchschnittlichen Stimulus. Es kommt zu einer Fokussierung auf die Rasa, die Essenz, welche als besonders schön wahrgenommen wird. Der Verhaltensforscher Nikolaas Tinbergen untersuchte, von der Oxford-University ausgehend, dieses Phänomen des supernormalen Reizes schon vor 50 Jahren bei seinen Studien bei frisch geschlüpften Möwenküken. Die Jungen bettelten um Futter, indem sie an den Schnabel der Mutter klopfen. Dieser ist hellbraun mit einem roten Fleck. Genauso klopfen sie aber auch an einen isolierten Schnabel ohne Körper wie auch an ein langes Ding mit einem roten Punkt drauf. Verhaltensforscher sprechen diesbezüglich von einem Schlüsselreiz. Auch ganz ohne Schnabel konnte ein Stecken mit einem roten Punkt dafür ausreichen. Auch ein langes dünnes Stück Karton mit drei roten Streifen am Ende provozierte ein Überschlagen an Begeisterung und die Puppe wurde jedem echten Schnabel vorgezogen, was die Idee des supernormalen Reizes bestätigen konnte. Warum dieser Effekt auftritt, liegt bisweilen im Dunkeln. Vermutlich geht es um jene die Sehinformationen verarbeitenden Neuronen, welche auf übertriebene Muster schneller, einfacher und effizienter reagieren können und somit ein besonders intensives Aha-Signal an das limbische System schicken. Vergleichbare Tierexperimente sind vertiefend in Günther Kebeck und Henning Schroll, Experimentelle Ästhetik, Wien 2011, S. 81 ff nachzulesen und wurden folgend von Hirstein und Ramachandran (1999) auf die ästhetische Wahrnehmung des Menschen übertragen. Mittels Peak Shift findet auch ihnen nach eine Fokussierung auf die Essenz eines Stimulus statt, die vom Gehirn belohnt und als besonders ästhetisch empfunden wird. Plakativ gesprochen könnte man hierzu sagen „All art is caricature“. All dies besitzt allem voran auch einen augenscheinlichen Erklärungswert für die Wirkung von Karikaturen. Unklar ist jedoch, wie stark die Überakzentuierung ausfallen muss. Zur Überprüfung des Ergebnisses schlugen Hirstein und Ramachandran die Messung der Hautleitfähigkeit während der Betrachtung von Gesichtern und deren Karikaturen vor. Weiters unklar ist, wieweit eine Präferenz für bestimmte Superstimuli biologisch bereits angelegt ist oder während der individuellen Entwicklung erworben wird. Eine Übertragbarkeit auf den ästhetischen Bereich steht also zur Diskussion.

⁴³⁸ Kebeck und Schroll 2011, S. 80.

Kelchglasformen wie zudem frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte erkenntnisästhetisch interpretiert werden, als man auch diese als Muster (Strukturen) mit bestimmten Eigenschaften der Beziehungen zwischen den Elementen eines Musters begreifen kann. Folgend steht zur Diskussion, wie jeweilige Formen und Muster in ihrer Gesamtkonstitution und in ihrem Gesamtkontext beschaffen und integriert sein müssen, wie sie wahrgenommen werden bzw. wahrgenommen werden müssen, um diese als „schön“ bzw. „erhaben“ zu (emp)finden. Hierfür lassen sich nach Paál zur Schönheit der ersten, zweiten und dritten Art Analogien zu drei Arten von erkenntnistheoretischen Werten - den O-, S- und K-Werten⁴³⁹ - als Eigenschaften von Mustern erstellen⁴⁴⁰. Schönheit erster Art ist als eine gewisse Art von Ordnung innerhalb des Musters oder aber als die Stimmigkeit zweier Muster zueinander zu betrachten und einher zu denken mit O-Werten⁴⁴¹. Innerhalb dieser Muster gibt es eine Menge weiterer Eigenschaften und Werte wie Klarheit, Vollständigkeit, Einheitlichkeit, Symmetrie und Harmonie oder Effizienz, die sich wiederum auf folgendes reduzieren lassen: Ganzheit, Stimmigkeit, Schlichtheit- als drei übergeordnete Begriffe, die - gemäß den übergeordneten Eigenschaften von O-Werten - Ordnung und Verlässlichkeit gewährleisten, Stabilität und Sicherheit schaffen und darüber für Vertrauen sorgen. Erkenntnisästhetische O-Werte⁴⁴² sind somit Eigenschaften von einfachen Mustern, sie reduzieren Komplexes (als Analogie zur Gestalttheorie) und erleichtern das Denken, indem sie Erkenntnisprozesse effizienter machen. Diese Musterstrukturen Schönheit erster Art (wie auch damit einhergehende O-Werte) entsprechen teilweise auch den bereits erwähnten Ordnungs- bzw. Gestaltgesetzen der Wahrnehmungspsychologie. Durch diese Analogie lassen sich (einfache und schnell erkannte) Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse von Symmetrie⁴⁴³, Einheit, Ganzheit und Stimmigkeit aufgrund eines effizienten und einfachen, leichten Erkennens als „schön“ beschreiben. Diesbezüglich ist zudem eine Analogie zum 1., 3., 4. und 6. Prinzip Ramachandrans und Hirsteins auszumachen⁴⁴⁴, als es dort um einfache und effiziente, energiesparende Erkenntnis geht, worüber zudem Aufmerksamkeit und Konzentration auf Wesentlich(er)es gerichtet werden können, indem Ressourcen dafür frei sind. Zum einen wird darüber wiederum das einfache und schnelle Erkennen per se belohnt

⁴³⁹ Wobei die Bezeichnungen O, S und K, Paál folgend, keinen tieferen Sinn haben- jedoch konkrete Bezeichnungen lediglich falsche Assoziationen wecken würden, in: Paál 2003, S. 41.

⁴⁴⁰ Erkenntnisorientierte Ästhetik nach Paál 2003, S. 44.

⁴⁴¹ Paál 2003, S. 55.

⁴⁴² Allerdings sind sie nur O-wertig, wenn sie als eigenständiger Wert angenommen werden und kein Hilfwert zur Ordnung sind.

⁴⁴³ Die Symmetrie per se zählt auch zu Ramachandrans und Hirsteins acht Prinzipien ästhetisch schöner Wahrnehmung, in: Hirstein und Ramachandran 1999, S. 27.

⁴⁴⁴ Hirstein und Ramachandran 1999, S. 17 ff; S. 24 f; S. 25 ff; S. 27.

und als schön empfunden wie zudem durch „Reduzierung“ - durch nicht vorhandene Ablenkung durch Situatives - auch das Wirken des Stimulus' verstärkt und als schön empfunden wird. Schönheit zweiter Art meint hier die Eigenschaften, die eine persönliche Beziehung zwischen einem Objekt und demjenigen, der es wahrnimmt, beschreiben, im weiteren Sinn die „Verbundenheit mit einer Sache“, und geht mit S-Werten als Eigenschaften von Beziehungsmustern einher. Sie erscheint jedoch in vorliegender Arbeit wenig relevant, sei nur aufgrund der Vollständigkeit hier erwähnt. Jene wiederum ganz wesentliche Schönheit dritter Art vermag Phänomene ästhetischen Erlebens von Objekten wie gleichermaßen Handlungen mit beigefügten K-Werten beschreiben. Werden differente Arten von Schönheiten als (jeweils unterschiedliche) „Muster“, die sich aus einzelnen Elementen zusammensetzen - wobei diese zueinander in bestimmten Beziehung stehen - betrachtet, ist im Rahmen von Schönheit der dritten Art hier eine Spannung und Komplexität innerhalb dieser formalen wie auch inhaltlichen Muster nachzuvollziehen⁴⁴⁵. Diese Muster stehen übergeordnet - gemäß K-Werten - für geistige Anregung, wobei zur Frage steht, ob es einen Reiz hat, sich mit den entsprechenden Objekten überhaupt zu beschäftigen⁴⁴⁶. Auch diesbezüglich ist eine übergeordnete Analogie zum nun 7. und 8. Prinzip Ramachandrans und Hirsteins ausmachen, als dort ein gewisser Variantenreichtum wie daraus resultierende freiheitliche, kreative Gestaltungs- und Betrachtungsoptionen als schön empfunden werden. Wichtig sind bei Schönheit dritter Art auch eine gewisse Neuartigkeit - als Differenz zwischen bekannten und neuen Mustern - wie auch Muster, die es reizvoll erscheinen lassen, unter anderem (selbst) etwas zu gestalten⁴⁴⁷. Beigefügte K-Werte sind übergeordnet allem voran über Spannung, Fantasie⁴⁴⁸ und Kreativität zu fassen, wobei sich Kreativität sowohl auf die reizvollen Objekte wie auch auf (damit verbundene) Handlungen⁴⁴⁹ bezieht. Auch Perspektivenwechsel zählen - im Objekt- wie auch Handlungsbezug⁴⁵⁰ - zu K-Werten. Weiters steht entfernter auch Dynamik, Prozesshaftigkeit und Bewegung - letztlich Lebendigkeit - für Schönheit dritter Art.

Elementare Ästhetik

⁴⁴⁵ Paál 2003, S. 85, wobei sich diese Komplexität in Maßen halten muss. Zu einfach wäre zu wenig anregend, zu komplex zu schwierig.

⁴⁴⁶ Ist ein Reiz lustvoll, ist er elementarästhetisch schön.

⁴⁴⁷ Paál 2003, S. 83.

⁴⁴⁸ In der Arbeit soll auch mentales Abstraktionsvermögen (wie auch Fantasie) zur Schönheit dritter Art gezählt, als geistig gestalterisch betrachtet, werden, wobei diesbezüglich die reizvolle Auseinandersetzung nicht eine körperliche, sondern eine mentale meint.

⁴⁴⁹ Kreativität hängt unter anderem auch davon ab, in welchen Kontext das Subjekt die Handlung stellt.

⁴⁵⁰ Paál 2003, S. 89.

Elementare Ästhetik entspricht am ehesten dem Verständnis von Schönheit als sinnliche Erfahrung in Form eines direkten Eindrucks. Wichtiges Merkmal hierbei ist, dass Objekte keinen übergeordneten symbolischen Charakter besitzen. Der direkte Eindruck ist das, was Formen (wie Farben und Töne) durch ihre eigene Beschaffenheit und ohne Dienste als Träger gewisser Bedeutungen, Zwecke oder Ideen evozieren. Elementarästhetische „Schönheit“ provoziert eine (variable) „Spannung“, die „das Gemüt in (mehr oder weniger) starke Bewegung“ versetzt.

Ästhetik der Erhabenheit

Wurde nun bereits das ästhetisch Schöne über elementare Ästhetik und als Schönheiten erster, zweiter und dritter Art definiert, soll nun über das Schöne hinaus noch die Ästhetik der Erhabenheit charakterisiert werden. Vergleichbar mit Schönheit kann wiederum sowohl eine Erhabenheit des Objekts wie auch einer Handlung definiert werden. Gefällt das Schöne, unterscheidet es dies vom Angenehmen. Das elementar „Hinreißende“ als *grazia*⁴⁵¹ ist wiederum schöner als das „statisch“ Schöne (was gewissermaßen Schönheit erster Art beschreibt). Das Erhabene, das vom Angenehmen noch weiter als das Schöne entfernt ist, ist auch an einem formlosen Gegenstand zu finden, es definiert sich gerade darüber, dass es Formen und Muster gewissermaßen zu sprengen scheint, als - einer Erkenntnisästhetik folgend - nicht mehr fassbares, zu chaotisches bzw. zu komplexes⁴⁵² und „weit entferntes“ Muster, welches sich den Wahrnehmungsgesetzen wie auch der Vorstellungskraft entzieht und quasi dazu nötigt, sich eine gewisse Unbegrenztheit vorzustellen. Eine maximale Ausdehnung von Formen und Mustern bzw. ein Bewegen an deren Grenzen erscheint am Schönsten- dies bzw. ein Übertreten dieser Spielräume ist als Erhabenheit wahrzunehmen, mit welcher man auch umgehen können muss. Wenn jede Erkenntnis ästhetisch schön ist und als

⁴⁵¹ *Grazia* ist ein frühneuzeitlich wertvoller und wesentlicher Begriff für jegliche Ästhetisierung von Subjekt und Objekt- *Grazia* zeichnet sowohl das Kunstwerk wie den Menschen, das Denken und Handeln - als (exekutiv) kognitive Handlungen respektive verbale Äußerungen - aus. Sie umfasst weit mehr, als man heute darunter verstehen könnte. Nicht nur Menschen haben in ihren Gesten und Verrichtungen anmutig zu sein, *grazia* gehört zum Wesen jeglicher Vollendung, worauf sie sich auch beziehe. Sie ist körperlicher und seelischer Natur. Dass ihr diese hervorragende Bedeutung zukommt, wird verständlich, wenn man den Begriff der Schönheit dazu nimmt. Ohne Anmut ist keine Schönheit und ohne Schönheit wiederum keine Vollendung. Die unlösliche Einheit, ja Gleichsetzung von Schönheit und Güte, Form und Inhalt, wird sichtbar, in: Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Einleitung, S. 43.

⁴⁵² Wobei sich Komplexität per se bereits im Rahmen von Schönheit der dritten Art diskutieren ließ, wobei jenes Credo „in Maßen“ relevant ist- zu komplex bedeutet zu schwierig und deshalb nicht mehr gefallend. Erhabenheit in ihrer Ambiguität zwischen Ge- und Missfallen, Lust und Unlust, lässt sich als diesbezüglich grenzwertiger Gestaltungs- und Handlungsrahmen thematisieren.

Lust empfunden wird, kann ein Nicht-Mehr-Erkennen, -Fassen oder -Begreifen-Können als negative Lust - Unlust - empfunden werden. Im elementaren Sinn hingegen meint die Erhabenheit eine überdimensionale Spannung. Betrachtet man das Spannungsverhältnis zwischen den ästhetischen Kategorien der Schönheit und Erhabenheit, versetzt letzte das Gemüt in (zu) starke Bewegung, als quasi als „Höchstspannung“, welche auch wiederum ausgehalten werden muss und neben Lust gleichermaßen Unlust-Empfinden - je nach kognitivem und affektivem Setting der „Persönlichkeitsstruktur“ (personality), je nach „Tagesverfassungen“ wie jeweiligen „Sozialen/kulturellen Kontexten“ (social/cultural settings) - provozieren kann. Die ästhetische Kategorie der Erhabenheit hat einen veränderlichen relationalen Charakter. Erhabenheit kann nur vor dem Hintergrund, was in einer bestimmten Kultur, differenzierter eigentlich noch für jedes einzelne Individuum - zu einer bestimmten Zeit bzw. generell in einem Gesamtkontext betrachtet - als erkenntnis- wie elementarästhetische „Norm“ gilt⁴⁵³, verstanden werden. Eng verbunden erscheint im explizit frühneuzeitlichen Kontext die Erhabenheit auch mit dem Phänomen des Staunens. Weiters können auch kaum invariante Komponenten der „Schönheit“ - jenseits von individueller Konstellation, aber auch Zeitgeist und Kultur - determiniert werden. Allem voran ist auch Schönheit immer jeweils situations- und kontextspezifisch - Modell bezogen zumindest unter Berücksichtigung von „Frühneuzeitlicher Persönlichkeitsstruktur“ (personality), weitergehend exakter eigentlich sogar individueller Persönlichkeitsstruktur, wie jenes „Sozialen/kulturellen Kontextes“ (social/cultural setting) - zu interpretieren.

4.3 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Kelchglasform wie des Materials Glas (cristallo) im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext „Großflächiger Mahl-Kontext“

4.3.1 Elementare Ästhetik

4.3.1.1 Kelchglasform. Die Vertikalität und das Prinzip „Spannung“

⁴⁵³ Torsten Hoffmann, Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß), Spectrum Literature, Band 5, Berlin 2006, S. 6. Hat man etwas einmal wahrgenommen und erkenntnistekhnisch begriffen, existiert eine kognitive Schablone für dieses neue Muster als Erfahrungsschatz mit innerhalb wieder neuen Gestaltungs- und Handlungsspielräumen.

Im Rahmen von Kunstrezeption respektive Kelchglasformen ist generell der Eindruck, den das Objekt tatsächlich erzeugt, ganz wesentlich, wodurch das Kunstobjekt in seiner jeglichen „Wirkung“ auf das Subjekt im Zentrum des Interesses steht. Der Eindruck ist das Empfangen des als Ausdruck am Objekt vorkommenden. Neben diskutiertem „direkten Eindruck“⁴⁵⁴ kann noch ein „assoziativer Eindruck“⁴⁵⁵ erwähnt werden, welcher jene nach den Gesetzen der „Vorstellungs-Assoziation“ daran geknüpften Bedeutungen beschreibt⁴⁵⁶.

Ist eine Anwendung der Gestalttheorie auch in der Kunsttheorie und im Design relevant, agierte im Einflusskreis des gestalttheoretischen Ansatz(es) im Kunstkontext unter anderem Rudolf Arnheim, als Kunstpsychologe (1904-2007), wie ein weiterer relevanter namhafter Vertreter der Gestalttheorie der zweiten Generation in Deutschland allem voran Wolfgang Metzger war. Hinsichtlich der elementarästhetischen Ableitung formal-ästhetischer ausdrücklicher kommunikativer Funktionen von Kelchglasformen zur Eruierung eines direkten Eindrucks kann eine Analogie zu Rudolf Arnheims Vasen-Manuskript⁴⁵⁷ erstellt werden⁴⁵⁸, wo er 1938 seine Hauptthesen zur Psychologie der Kunst formulierte⁴⁵⁹- Die Wahrnehmungsanalyse oder wie man von der Form zum Ausdruck, vom Ausdruck zum Verständnis des „Gehaltes“⁴⁶⁰ gelangt. Arnheim schreibt⁴⁶¹ (...) Wir sehen einem solchen Gefäß nicht nur seine praktische Brauchbarkeit an, sondern empfinden es auch mit Sympathie

⁴⁵⁴ Definition nach Gustav Theodor Fechner. Jener Eindruck, den Formen (wie Farben und Töne) sowie die Verhältnisse von Formen (wie Farben und Tönen) durch ihre eigene Beschaffenheit und ohne ihre Dienste als Träger gewisser Bedeutungen, gewisser Zwecke oder Ideen erzeugen, in: Kebeck und Schroll 2011, S. 23.

⁴⁵⁵ Definition nach Gustav Theodor Fechner. Der „associativen Eindruck“ hingegen beschreibt die nach den Gesetzen der „Vorstellungs-Assoziation“ daran geknüpften Bedeutungen, Zwecke und Ideen, in: Kebeck und Schroll 2011, S. 23.

⁴⁵⁶ Zu primär sensorischen Arealen gehören jeweils sekundäre - als Assoziationsgebiete - welche Informationen miteinander integrieren, mit Erinnerungen abgleichen und so „begreifbar“ machen.

⁴⁵⁷ Das er als Vorbereitung für Vorlesungen in Amerika zwischen 1938 und 1940 schrieb.

⁴⁵⁸ Mit seiner Dissertation Experimentell- psychologische Untersuchungen zum Ausdrucksproblem, Psychologische Forschung, 11, Berlin 1928 wurde Arnheim als wichtiger Vertreter der Ausdruckspsychologie genannt (Vgl. Horst-Peter Brauns, Rudolf Arnheims experimenteller Beitrag zur gestalttheoretischen Ausdruckspsychologie, in: Christian Allesch und Otto Neumaier (Hgg.), Rudolf Arnheim oder die Kunst der Wahrnehmung. Ein interdisziplinäres Portrait, Wien 2004). Damit beginnt er Studien zu diesem Thema, die er 10 Jahre später mit dem Vasen-Manuskript fortsetzt.

⁴⁵⁹ Und hier ist Schönheit im Arnheimschen Sinne als das überzeugende Zusammenspiel von Inhalt und Form gemeint. Arnheim entwickelt auf dieser theoretischen Grundlegung mit seinen qualitativen Analysen ein Instrument, um sich der Kunst und ihrem Ausdruck zu nähern. Indem er Ausdruck als formimmanent beschreibt, umgeht er praktisch alle Probleme der inneren Wahrnehmung und das Problem der Extension der Empathie auf Gegenständliches, in: Ingrid Scharmann, Ordnung, Ausdruck und Medien in der ästhetischen Theorie Rudolf Arnheims (Deutsche Fassung von „Ordine, espressione e media nella teoria di Rudolf Arnheim“, in: Lucia Pizzo Russo (Hg.), Rudolf Arnheim - Arte e percezione visiva, Aesthetics Preprint, Supplementa No. 14, Palermo 2005 (Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo).

⁴⁶⁰ Dies ist ein Begriff aus dem klassischen Repertoire Arnheims, den er mit wissenschaftlicher Stringenz wie kaum ein anderer erfüllt.

⁴⁶¹ Gewisse Grundeigenschaften des irdischen Daseins lassen sich sowohl in der unorganischen wie in der organischen, sowohl in der körperlichen wie in der seelischen Welt aufzeigen, und daher kommt es, dass wir in einem seelenlosen Körper das sichtbare Abbild von Seelischem erkennen können.

als ein Wesen von unserer Art⁴⁶² (...) Unbezweifelbar scheint (allerdings), dass auch nicht-darstellende Kunstobjekte, z.B. Vasen, nicht nur die angenehmen Auswirkungen wohlgefälliger Maßverhältnisse, sondern bestimmten Ausdruck, Charakter aufweisen, ähnlich wie wir ein Gesicht oder eine menschliche Figur betrachten⁴⁶³. Somit sprach Arnheim Objekten einen Ausdruck, welcher in der Struktur (des Gegenstandes) verankert ist, zu und ließ darüber Objekte zum Betrachter sprechen⁴⁶⁴. Eine Analyse zeigte folgend die Rolle einzelner Ausdrucksfaktoren⁴⁶⁵, in künftigen Studien sollten die hier entwickelten Prinzipien auf andere nicht-darstellende Objekte⁴⁶⁶ ausgedehnt werden. Theodor Lipps versuchte, Säulen oder Vasen als sichtbares Ergebnis wirkender Kräfte zu interpretieren⁴⁶⁷ - in den Arbeiten Arnheims ist wiederum der Einfluss Theodor Lipps⁴⁶⁸ erkennbar⁴⁶⁹. Die - im Vergleich zu älteren Becherformen - nun auffallende Vertikalität der Kelchglasform kann gemäß Arnheim als ein Ausdrucksfaktor wie zudem als eine Gestaltqualität, als Wesens- und Ausdrucksqualität - als Stimmungs- und Gefühlswert einer Gestalt und Form⁴⁷⁰, welcher am intensivsten wahrgenommen wird - definiert werden. In Analogie hierzu kann jener (nach Fechner) „directe Eindruck“ kontextualisiert werden⁴⁷¹, bezüglich dessen Gesetzmäßigkeiten es zu ermitteln gilt, was die einfachsten! Formverhältnisse in ästhetischer Beziehung bewirken⁴⁷². Diese „Isolierung“ ist notwendig, um assoziativen Einfluss zu vermeiden⁴⁷³. Das Kelchglas - als Form - ist diesbezüglich einfaches und kontextarmes Material, als allein die

⁴⁶² Dass Eigenschaften der Seele an körperlichen Gestalten und Tätigkeiten sichtbar gemacht werden können, ist eine Grundvoraussetzung der Kunst (...).

⁴⁶³ Als wichtigstes Ziel gilt es aufzuzeigen, dass Ausdruck essentiell nicht auf Wiedergabe menschlicher Figuren in bestimmten Gefühlsstimmungen, sondern auf eben den gleichen Merkmalen des Ausdrucks von Formen, wie sie bei Vasen bzw. auch Kelchgläsern aufscheinen, beruht, in: Rudolf Arnheim, Vasenmanuskript, DLA (Deutsche Langfassung S. 11; Zusammenfassung S. 1-3), o.A.

⁴⁶⁴ Rudolf Arnheim, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin / New York 2000, S. 452-458.

⁴⁶⁵ Wie exemplarisch vertikales Streben, Ausdehnung, Offenheit, Enthaltenheit etc. innerhalb des gesamten Ausdrucksmotivs im charakteristischen Einzelfall. Sie weist die Dominanz bestimmter Eigenschaften, den Kontrast oder verstärkende Aspekte sekundärer Merkmale uvm. auf. Die Untersuchung sollte exemplarisch verstanden werden.

⁴⁶⁶ Wie Gebäude, Möbel, Kleidung etc., auf „Kunstformen in der Natur“ (Pflanzen, Muscheln, etc.) und, mit einigen Abänderungen, auf Musik.

⁴⁶⁷ Der mit seiner Methode der „ästhetischen Mechanik“ solche Formen in Begriffen von Druck und Gegendruck beschrieb.

⁴⁶⁸ Lipps' Theorie der Einfühlung, in: Theodor Lipps, Ästhetische Einfühlung, in: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 22, 1900, S. 415-450, zitiert nach Arnheim 2000, S. 501 eröffnete einen ersten Blick auf die Motive schöpferischen Handelns - die Produktionsästhetik als Gefährtin der Rezeptionsästhetik - in der Tradition Alois Riegls, also war sie die erste psychologische Theorie zur künstlerischen Produktion.

⁴⁶⁹ Doch ist es der große Erkenntnis-Zugewinn, den Arnheim zur Ästhetik in diesem Punkt beitrug.

⁴⁷⁰ Bestimmte Formen werden mit Gefühlen verbunden.

⁴⁷¹ Siehe Fußnote 454.

⁴⁷² Gustav Theodor Fechner, Elemente der Psychophysik, Leipzig 1860, S. 561.

⁴⁷³ Bei komplexem und kontextreichem Material steht der Eindruck hingegen immer unter dem Einfluss des assoziativen Faktors.

Kelchglasform per se Untersuchungsgegenstand ist und eine „formale Reduktion auf das Wesentliche“ - hier auf die Vertikalität - gewährleistet wird. Elementare Formen wie diese Vertikalität⁴⁷⁴ haben bei vielen Personen einen ähnlichen Einfluss auf das ästhetische Urteil im Sinne von Gefallen, wonach dieses Gestaltungsmerkmal der Vertikalität (ausnahmsweise) durchaus als eine intersubjektiv stabile, schön empfundene Determinante im (frühneuzeitlichen) ästhetischen Gefallen bezeichnet werden kann⁴⁷⁵.

Die Vertikalität der Kelchglasform kann folgend im direkten Eindruck als Spannung wahrgenommen werden. In jenen, das menschliche Kunsterlebnis zu erklären versuchenden Theorien der Psychologie⁴⁷⁶ - insbesondere eben auch in der experimentellen Ästhetik - wird angenommen, dass das Erleben bzw. die Wahrnehmung von Kunst durch Spannung und Entspannung⁴⁷⁷ wesentlich beeinflusst wird⁴⁷⁸. Nach Auffassung von Metzger⁴⁷⁹ sind es allem voran die gerichteten Spannungen oder dynamischen Strukturen, die die Grundlage der ästhetischen Gefühle bilden. Diesbezüglich hat sich auch wiederum Rudolf Arnheim intensiver mit bedeutungsdynamischen Gestaltqualitäten beschäftigt⁴⁸⁰. Jede Figur und jedes Objekt (so auch das Kelchglas) weist anschaulich eine gerichtete Bewegung oder eine Spannung auf, die wir als Dynamik der Form wahrnehmen⁴⁸¹. Es handelt sich also bei diesen Spannungen bzw. Kräften um phänomenale, nicht um physikalische Eigenschaften. Diese phänomenale Dynamik lässt sich, weil sie als gerichtete Kraft verstanden wird, als Vektor darstellen⁴⁸², was im Kelchglaskontext wiederum auf die (sich chronologisch auch immer weiter steigende) Vertikalität projiziert werden kann. Das Kelchglas in seiner Vertikalität als spannungsprovozierende, formdynamische Qualität kann folgend in frühneuzeitlichen Zusammenhängen auch innerbildlich in Stilllebendarstellungen des 17. Jahrhunderts - im

⁴⁷⁴ Als objektbezogener Gestaltungseffekt als Reizeigenschaft des ästhetischen Objekts, welcher zu den objektiven Determinanten gehört.

⁴⁷⁵ Diesbezüglich kann von einer ähnlichen Perspektive ausgegangen werden wie sie Piecha in der These zur „begrenzten Subjektivität ästhetischer Interpretationen“ formuliert. Demnach seien ästhetische Urteile zwar immer durch individuelle Interpretationen und Präferenzen geprägt und deshalb zwangsläufig subjektiv und hypothetisch, jedoch nicht beliebig, da der ästhetischen Interpretation „durch das ästhetische Objekt selbst und dessen zeitliche und räumliche Bezüge“ Plausibilitäts Grenzen gesetzt seien, in: Alexander Piecha, Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile, Münster 2002, S. 157.

⁴⁷⁶ Neben jener Gestaltpsychologie auch in der Informationstheorie, im Behaviorismus wie in der Psychoanalyse.

⁴⁷⁷ Spannung ist kein Selbstzweck, sie strebt nach Erlösung - der Entspannung - zusammen sind sie als Schema zu sehen.

⁴⁷⁸ Das Bedürfnis nach Spannung ist universell und umfasst alle Bereiche des Lebens, so neben alltäglichen Bedürfnissen auch (bildende) Kunst neben Musik und Literatur, wodurch das Prinzip Spannung als eine der Grundlagen des Lebens benannt werden kann.

⁴⁷⁹ Wolfgang Metzger, Der Beitrag der Gestalttheorie zur Frage der Grundlagen des künstlerischen Erlebens, in: Michael Stadler und Heinrich Crabus (Hgg.), Gestaltpsychologie, Frankfurt a. M. 1965, S. 497-508.

⁴⁸⁰ Vgl. diesbezüglich Arnheim 2000, S. 439-442.

⁴⁸¹ Siehe Arnheim 2000, S. 441, Abb. 274.

⁴⁸² Kebeck und Schroll 2011, S. 52.

kompositionellen Kontext zu Tisch - visualisiert⁴⁸³ und nachvollzogen werden. Hier fungiert das Kelchglas aufgrund seiner herausragenden Vertikalität allem voran als eigentliches Spannungsmoment, welches am frühneuzeitlichen nordalpinen Tisch als Novum Einzug findet- was zuvor anhand niedriger Becherformen nicht gewährleistet werden konnte. Wirkungsästhetisch kann das Kelchglas zu Tisch auch in Gesamtschau mit weiteren Gebrauchsgegenständen diskutiert werden. Hier gilt: Je größer der Spannungsaufbau im Kontrast zu restlichen umgebenden Objekten, desto wirkungsvoller ist die energetische Kommunikation mit dem Rezipienten⁴⁸⁴. Demnach kann Spannung insbesondere auch durch differente Objekthöhen oder aber auch Objektanordnungen im Raum durch Kontrastprovokation⁴⁸⁵ - wiederum anhand bildkompositioneller Überlegungen in Stillebenarrangements nachvollziehbar - provoziert bzw. gelenkt werden. Die Potentialdifferenz eines Werkes sorgt für die wahrnehmungsphysiologischen Mechanismen von geistigen Bewegungen, wodurch in bildkompositioneller Idee die visuellen Kräfte auch zwischen den Elementen entstehen- es kommt zu einem unsichtbaren Geflecht aus für den Rezipienten „spürbaren“ Spannungen⁴⁸⁶. Zur diesbezüglichen Veranschaulichung fungiert die demonstrierte Stillebendarstellung mit innerbildlichen Objekten der Genussmittelkultur in Vektorgrafik (Abb. 56). Das Kelchglas kann hier spannungstechnisch in seiner vertikalen Wirkung (hier noch verstärkt durch seine diagonale Konstellation) in Kontrastprovokationsfunktion wie auch in seiner gestaltungsästhetischen Funktion zum Durchbrechen des Flächigen am frühneuzeitlichen gedeckten Tisch interpretiert werden. Thematisierte Vertikalität der Kelchgläser kann wiederum auch mit jenem Prinzip der höfisch propagierten *grazia*, welche frühneuzeitlich als ein zentraler Werte-Begriff auch in Baldassare

⁴⁸³ Siehe Abbildung.

⁴⁸⁴ Zum diesbezüglichen „Gefallen“ vgl. auch Ramachandrans und Hirsteins 4. Heuristik: Die Extraktion von Kontrastinformation wirkt verstärkend (Hirstein und Ramachandran 1999, S. 25 ff).

⁴⁸⁵ Das Prinzip des ästhetischen Kontrastes - Gustav Theodor Fechners Prinzip des ästhetischen Kontrastes, der ästhetischen Folge und Versöhnung - besagt, dass wenn quantitativ und qualitativ verschiedene Empfindungsreize in solchem Zusammenhange einwirken oder die Vorstellung beschäftigen, dass ihr Unterschied auch wirklich als Unterschied ins Bewusstsein tritt, so hängt daran eine Wirkung, welche nicht als Summe der Einzelwirkungen erklärt werden kann, sondern zu dieser Wirkung als eine, die Einzelwirkungen zugleich übersteigende und abändernde, Wirkung hinzutritt, die man als Kontrastwirkung bezeichnet. So wirkt sich exemplarisch auch bereits rücksichtslos auf ästhetische Mitbestimmungen der Gegensatz von Schwarz und Weiß aus (...), in: Gustav Theodor Fechner, Vorschule der Ästhetik, Teil 2, Leipzig 1876, Kap. XXXVII. Prinzip des ästhetischen Kontrastes, der ästhetischen Folge und Versöhnung. Prinzip des ästhetischen Kontrastes. Dies betrifft im Stilleben neben differenten Objekthöhen bzw. deren Anordnungen zudem jenen schwarzen Hintergrund zur Objektinszenierung, zur innerbildlichen Kontrastsetzung dienen auch differente Materialbeschaffenheiten, wie hier Glas, Keramik, Holz oder Früchte.

⁴⁸⁶ Visuelle Kräfte werden hier als „virtuelle“ Kräfte verstanden, welche durch wahrnehmungsphysiologische Verarbeitungen des zentralen Nervensystems suggeriert werden (vgl. hierzu Aktivierungspotenziale), in: Michael Becker, Ein Spaziergang durch Physik und Kunst, Norderstedt 2014, S. 77.

Castigliones „Il Libro del Cortegiano“ auszumachen ist⁴⁸⁷, in Zusammenhang gebracht werden⁴⁸⁸, wie die Vertikalität zudem, indem lineare Elemente übersteigert erscheinen, auch als Ausdrucksträger - unter anderem zu Repräsentationszwecken⁴⁸⁹ - eingesetzt werden kann.

4.3.1.2 Material Glas (cristallo)

Wirkungsästhetisch unterstrichen wird dieser spannungsreiche Eindruck der Vertikalität von Kelchgläsern zudem noch über die Materialqualität⁴⁹⁰ des Glases bzw. speziell des *cristallo*, welches auch als Material an sich wiederum als frühneuzeitliches *Novum* zu Tisch gesehen werden muss. Neben der Form kann somit auch das Material des Kelchglases hinsichtlich seiner elementarästhetischen eindrücklichen Wirkung befragt werden. Wesentlich ist diesbezüglich seine transparente, fragile Erscheinung in transzendenter Wirkung neben einem darüber auch zu beschreibenden frühneuzeitlichen materialsemantischen „magischen“ Charakter, womit das Material per se gemäß frühneuzeitlichem Animismus - als Phänomen der Zuschreibung der Attribute lebendig oder beseelt auf Dinge der unbelebten Welt - auch „beseelt“ erscheint. Glas bot sich durch seine Materialbeschaffenheit, über seinen diaphanen Charakter, zudem zur Darstellungen von Entmaterialisierung an⁴⁹¹. In diesbezüglicher semantischer Funktion ist Glas über seinen diaphanen Charakter - neben seiner Zerbrechlichkeit - auch als frühneuzeitliches *Vanitas* Symbol zu interpretieren. Mit Fokus auf innerbildliche Darstellungen müssen besonders und exemplarisch in Willem Kalfs *Œuvre* Kelchgläser in sich chronologisch steigender Tendenz vor dem tatsächlichen - wie manchmal auch unmöglichen - Erkennen meist vor dunklem Hintergrund zuerst erahnt, gelegentlich ausschließlich über Reflexionspunkte ertastet werden. Hinsichtlich venezianischer

⁴⁸⁷ Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venedig 1528; vgl. diesbezüglich auch Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Buch 1, unter anderem speziell Kapitel XXIV; XXV, S. 50 ff. Zeichnet *grazia* das Kunstwerk wie den Menschen in jeglichen Äußerungen aus, vergleiche zur diffizilen Auffassung von *grazia* in der Kunst auch Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016, S. 123 ff.

⁴⁸⁸ Vgl. diesbezüglich im Kunstkontext entfernter auch Parmigianino, *Madonna mit dem langen Hals*, 1532 bis 1540, Uffizien Florenz.

⁴⁸⁹ Wesentlich ist hier zudem die Platzierung der Wein tragenden Kupa auf einem Stiel, das Emporheben, im Vergleich zu architektonischen Bauwerken, „Eine Sache auf einen Sockel zu stellen“, um die Repräsentationswertigkeit, hier des Glaseinhaltes, des Weines, zum Ausdruck zu bringen.

⁴⁹⁰ Nach Kobbert (Max J. Kobbert, *Kunstpsychologie. Kunstwerk, Künstler und Betrachter*, Darmstadt 1986) konnte auch die Materialqualität - neben Anmutungsqualitäten, Ausdrucksqualitäten, formdynamischen Qualitäten, tektonischen Qualitäten und Farbqualitäten - als eine vieler Gestaltqualitäten definiert werden, welche geeignet ist, um auf einer deskriptiven Ebene eine Verbindung zwischen der Subjekt- und Objektästhetik herzustellen, in: Kebeck und Schroll 2011, S. 50.

⁴⁹¹ Im holländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts kommt es (ab 1630) unter anderem zu einer feststellbaren malerischen „Entmaterialisierungsentention“.

Kelchgläser in Stilleben der 50er bis 70er Jahre des 17. Jahrhunderts lässt sich durch diese Darstellungstendenz zur Abstraktion ein formales Nicht-Mehr-Erkennen-Können oder -Müssen innerbildlicher Kelchgläser deklarieren⁴⁹².

Resümierend kann über all dies für das Material Glas bzw. insbesondere cristallo eher eine erhabene - denn nur rein schöne - Wirkungsprovokation vorschlagen werden.

4.3.2 Erkenntnisästhetik

4.3.2.1 Kelchglasform. Zur (harmonischen) Proportion des „renaissancezeitlichen“ Kelchglases

Zur Form eines Kelchglases an sich lässt sich im Gegensatz zum Becher ein Trinkgefäß verstehen, dessen Form und Aufbau sich deutlich gliedern lässt- in eine Kupa, Schaft (mit Nodus/Baluster) und Standfuß, in somit Dreiteiligkeit (Abb. 57). Mit jener renaissancezeitlich im profanen Kontext aufkommenden, dreiteiligen Form des Kelchglases können erstmals, im Vergleich zu mittelalterlichen „Bechertypen“, neben der Vertikalität als Novum, auch Gesamt-Proportionen an Glasformen ausgemacht werden. Für eine rezeptionstechnische Interpretation von Proportion lässt sich wiederum die Gestalttheorie bzw. jene Gestaltgesetze der Wahrnehmung beanspruchen, als nach dem Gesetz der Prägnanz das Gehirn - mit dem Ziel einfacher und ökonomischer Organisation (des Gesamtfeldes) - wahrgenommene Objekte durch klare Merkmale in möglichst einfache Strukturen, in möglichst einfache und einprägsame Gestalten, zerlegt⁴⁹³ und die Proportion⁴⁹⁴ - in diesbezüglich wichtiger Rolle - der Wahrnehmung eine Reduktion der Informationsfülle auf Informationsordnung ermöglicht⁴⁹⁵ und somit eine mehr und minder versteckte Gestaltqualität leicht erfassbar macht⁴⁹⁶. Geht es hier um die stilistische Reduzierung von Objekten auf „Wesentliches“, steht

⁴⁹² Darüber erscheint zudem ihr Repräsentationswert diskutabel wie auch eine Reduktion innerbildlicher Kelchgläser als/zum rein materiellen Mittel zum Zweck der Darstellung optischer Phänomene wie geisteswissenschaftlicher Errungenschaften vorgeschlagen werden kann. Über innerbildliche Interpretationen lässt sich anhand von Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts ergänzen, dass zeitgenössisches zentrales Interesse jenem metaphysisch verstandenen Licht inklusive seiner Phänomene und deren Darstellung im Bild galt, wodurch das Material Glas Möglichkeiten der Darstellung optischer Phänomene anhand der Spiegeloption metallener und gläserner Objekte bot. Zudem war Glas auch eine Ausdrucksmöglichkeit zur Präsentation malerischer Virtuosität wie expressiver Darstellungen, worüber wiederum rein Material bezogen das Medium Hohlglas als Mittel zum Zweck dient.

⁴⁹³ Kebeck und Schroll 2011, S. 46.

⁴⁹⁴ Und etliche andere, oft mathematischen Algorithmen verwandte Gestaltrelationen.

⁴⁹⁵ Sowie anschließende Informationsanreicherung.

⁴⁹⁶ So vermittelt unter anderem die Proportion der Gestalt zwischen Ordnung (Einheit) und Vielfalt (Komplexität).

unter anderem die Proportion für das Wesen der Kelchglasform⁴⁹⁷. Können Proportionen als Verhältnisse einzelner Gefäßteile des Kelchglases zueinander beschrieben werden, sind diese am „renaissancezeitlichen“ Kelchglas in harmonischer Proportionierung auszumachen. Harmonische Kelchglasproportionen sind zudem mit Schönheit erster Art zu charakterisieren- als eine Art von Ordnung innerhalb des Musters zu betrachten und einherzudenken mit O- Werten - hier speziell Symmetrie und Harmonie - welche übergeordnet als Stimmigkeit und Schlichtheit wiederum für Ordnung und Verlässlichkeit sorgen. Nach jenen Ausführungen in Arnheims Vasenmanuskript können harmonische Proportionierungen auch in ihren angenehmen Auswirkungen wohlgefälliger Maßverhältnisse interpretiert werden. Diesbezüglich kann eine Analogie zu Friedrich Schillers „Über Anmut und Würde“⁴⁹⁸ erstellt werden, als Schönheit erster Art (harmonische Proportionierung) analog zu Schillers „fixer Schönheit“, die dem Menschen „notwendig gegeben“ sei (als Leib) - als „architektonische Schönheit“ des Menschen⁴⁹⁹ - interpretiert werden kann. Darüber kann das Kelchglas als harmonische Proportion in seiner architektonischen Schönheit wie - nach Arnheim - in seiner Wirkung gemäß angenehmer Auswirkungen wohlgefälliger Maßverhältnisse beschrieben werden, welches jedoch zudem elementarästhetisch über Spannung verlebendigt wird und darüber eindrucklich „grazia“ - nach Arnheim Ausdruck und Charakter - zugesprochen bekommt. Auch Friedrich Schiller nach kann zwar Schönheit Wohlgefallen und Bewunderung erregen, aber nur die Anmut, die grazia, wird „hinreißen“⁵⁰⁰.

Resümierend lässt sich am Kelchglas proportionsbedingt eine Ordnungsidee erkennen, welche über Abstände von Einheiten in bestimmten Verhältnissen zueinander definiert ist und als Ordnung innerhalb einer potenziellen Formkomplexität zu verstehen ist. Somit ist gestaltungsästhetisch am Kelchglas des 16. Jahrhunderts Ordnung als harmonische Proportionen auszumachen- so steht die harmonische Proportion⁵⁰¹ zeitgenössisch für den „Wesenszug“ des Kelchglases.

4.3.2.1.1 Zum menschlichen Gefallen. Die anthropomorphe Kelchglasform

⁴⁹⁷ Die Proportion als Gestaltqualität zu identifizieren, kann weiters auch hinsichtlich Schönheit erster Art am Beispiel der menschlichen „Figur“ diskutiert werden, als die „Form“ per se unwesentlicher denn eine harmonische Proportionierung erscheint. Demnach steht aus ästhetisch schöner Perspektive allem voran die Proportion als der! Eindruck über allem anderen.

⁴⁹⁸ Verwendete Ausgabe: Friedrich Schiller, Über Anmuth und Würde, Neue Thalia, Band 3, Leipzig 1793.

⁴⁹⁹ Diese Eigenschaften hat man „bloß der Natur und dem Glück zu verdanken“. Anmut und Grazie sind in Abgrenzung zur „architektonischen Schönheit“ des Menschen zu sehen, sie stehen jedoch in einem Wechselverhältnis, vgl. Schiller 1793, S. 124 ff.

⁵⁰⁰ Schiller 1793, S. 188.

⁵⁰¹ Im Sinne eines anthropozentrisch orientierten Weltbildes.

Weiters kann die „renaissancezeitliche“ Kelchglasproportion - als „associativer Eindruck“⁵⁰² - in Analogie zur idealen, harmonisch proportionierten anthropomorphen Formidee interpretiert werden⁵⁰³. Dies steht wiederum im engen Verhältnis zum Anthropomorphismus, als das Zusprechen menschlicher Eigenschaften - hier die Gestalt betreffend - auf Objekte bzw. andere Lebewesen. Soll die dreiteilige Kelchglasproportion im renaissancezeitlich anthropozentrisch orientierten Weltbild, der Idee „Der Mensch ist das Maß aller Dinge“⁵⁰⁴ folgend, als anthropomorphe Gestaltung verstanden werden, ginge auch die Bezeichnung der einzelnen Teile des Kelchglases als Kupa-Kopf, Schaft-Rumpf und Fuß-Fuß - wie diese Termini vom menschlichen Körper übernommen sind - hiermit konform. Interessanter Weise scheint speziell die Rumpf-Variante des verkehrt birnenförmigen gedrungenen Hohlbalusters - mit größter Beliebtheit in der zweiten Hälfte des 16. wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts - anthropomorphe (weibliche) Formideen assoziieren zu lassen. Kann die frühneuzeitliche ästhetisch schöne Wahrnehmung als ein von komplexen (individuellen) gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Faktoren determinierter Deutungsprozess beschrieben werden, ist die Verarbeitung und Deutung von Sinneseindrücken zudem wesentlich durch Vorurteile und Vorwissen, durch die Erfahrung des wahrnehmenden Subjekts bestimmt⁵⁰⁵, wodurch Rekonstruktion und dichte Beschreibung des jeweils relevanten Erfahrungshorizontes eine grundlegende Voraussetzung historischer Erkenntnis bilden⁵⁰⁶. Dem folgend geht es darum, wie Individuen „(Kunst-)Objekte“ wahrgenommen haben, insbesondere welche Faktoren die Struktur ihres Blickes dabei bestimmten, es geht hier unter anderem um Vertrautheit mit Traditionen und Konventionen bildlicher bzw. architektonischer wie skulpturaler Darstellungen⁵⁰⁷. Diesbezüglich lassen sich frühneuzeitlich allem voran hochrenaissancezeitliche Architekturtheorien, insbesondere

⁵⁰² Der „associative Eindruck“ - in Wiederholung - bezeichnet die nach den Gesetzen der „Vorstellungs-Assoziation“ daran geknüpften Bedeutungen, Zwecke und Ideen.

⁵⁰³ Zerlegt nun nach dem Gesetz der Prägnanz das menschliche Gehirn wahrgenommene Objekte durch klare Merkmale! (wie z.B. Proportion ein solches ist) in möglichst einfache Strukturen, kann eine Wahrnehmungsanalogie der dreiteiligen Kelchglasform per se zur menschlichen (proportionierten) Gestalt ausgemacht, beim Anblick des Kelchglases diesbezügliche Assoziationen provoziert werden.

⁵⁰⁴ So ähnelt die menschliche Proportion dem Goldenen Schnitt, entspricht dem Verständnis ausgewogener Harmonie.

⁵⁰⁵ Gerhard Roth hat zugespitzt das Gedächtnis als „unser wichtigstes Sinnesorgan“ beschrieben, in: Gerhard Roth, Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen, Frankfurt 1996, S. 263.

⁵⁰⁶ Roth 1996, S. 251.

⁵⁰⁷ Vgl. diesbezüglich Sebastian Schütze (Hg.), Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten - Standpunkte - Perspektiven, Berlin 2005, S. 8 f.

Proportionszeichnungen anhand renaissancezeitlicher Architekturtraktate, zu Rate ziehen⁵⁰⁸. Darüber soll ein Interesse an Proportionsstudien bzw. an menschlichen Proportionsverhältnissen neben Architektur⁵⁰⁹ auch für Kleinobjektkunst bestätigt werden⁵¹⁰. Was an Kelchglasformen hinsichtlich architektonischer Rezeptionen neben proportionstechnischen Übernahmen zudem auffällt, wäre, dass ab der Renaissance frequentiert zeitgenössischer Architektur entlehnte Bauelemente⁵¹¹ als Kelchglasadaptionen ausgemacht werden können und in Vorkapiteln auch bereits diskutiert wurden. Speziell jene von Vitruv formulierten Anforderungen an die Baukunst sollten grundlegend für die Klassifizierung von Bauwerken werden⁵¹². Vorstellungen von Proportion verglich Vitruv mit den Maßverhältnissen des menschlichen Körpers⁵¹³. Italienische Hochrenaissance (1490/1500 bis 1520) zeichnet sich in Rückbesinnung auf die Antike allem voran durch Wahrung der Proportionen und Ausgewogenheit der Maße aus, wobei der Mensch als diesbezügliches Maß aller Dinge verstanden wurde. In Proportionslehren wird der Begriff des „Schönen“ vom menschlichen Körper als harmonisches Natur-Ideal abgeleitet⁵¹⁴. Insbesondere die

⁵⁰⁸ Alick Macdonnel McLean, Architektur der Frührenaissance in Florenz und Mittelitalien, in: Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 1994, S. 98-128; hier S. 117.

⁵⁰⁹ Vgl. diesbezüglich auch Frings 1998.

⁵¹⁰ So konnte bereits frequentiert eine enge Kommunikation zwischen (realer) Architektur und Hohlglaskunst, speziell anhand von Dekoradaptionen aus dem architektonischen Bereich, aufgezeigt werden. Sämtliche erwähnten Rezeptionen lassen zudem ab jener Ranganhebung zu venezianischem „Luxusglas“ den Status dieser „Kleinobjektkunst“ zwischen Malerei, Skulptur und Architektur manifestieren.

⁵¹¹ Diesbezüglich können renaissancezeitliche architektonische Details an Wabenbechern, Säulendetails und Balusterausformungen angeführt werden. Speziell der griechischen oder römischen Antike entlehnte architektonische, rein formale, Säulengestaltung per se lässt sich frequentiert anhand von Kelchglasschaftgestaltungen erahnen. Exemplarisch anhand Vitruvs Säulen, in Vitruv ab 1. Jahrhundert v. Chr., Libro III, S. 51 v. als Parallelen zur Gestaltung von lang gezogenen Balusterschäften an venezianischen Kelchgläsern; weiters S. 55 v. und S. 56 r. wie auch in Serlio 1551, Libro Primo, S. 11 r.

⁵¹² Als die wichtigsten vitruvianischen Richtlinien gelten: *Ordinatio* („Regelhaftigkeit“), *Dispositio* („Anordnung“), *Distributio* („Einteilung“), *Eurhythmia* („Rhythmus“), *Symmetria* („Symmetrie“) und *Decorum* („Angemessenheit“; Berücksichtigung der jeweiligen Bauaufgabe bei der Wahl der Architekturformen). Insbesondere Wichtigkeit erfährt auch die richtige Anwendung der Säulenordnungen (dorisch, ionisch, korinthisch).

⁵¹³ Vitruvs Traktat erwähnt unter anderem die Idee des wohlgeformten Menschen, indem menschliche Proportionen zueinander und anhand geometrischer Figuren aufgezeigt werden. So sollte sich auch die Baukunst seiner (wie Le Corbusiers) Ansicht nach am menschlichen Körper orientieren (vgl. Vitruv ab 1. Jahrhundert v. Chr., Libro III. 1, 1).

⁵¹⁴ Hierzu gibt es eine bekannte Versuchsanordnung nach wiederum Gustav Theodor Fechner, welcher im 19. Jahrhundert das „Schönheitserleben“ als alltägliches psychologisches Phänomen beschrieben hat, welches sich im Experiment nachweisen lassen sollte. Hierzu wurden Probanden gleichgroße, aber unterschiedlich proportionierte Tafeln gezeigt- unter dem Aspekt des „Gefallens“ einigte sich die Gruppe mehrheitlich auf jene Tafel, die dem goldenen Schnitt entsprach, in: Fechner 1876, S. 190. Holger Höge vom Institut für Psychologie der Universität Oldenburg stellte dieses Experiment abermals zeitgenössisch nach- mit selbem Ergebnis, pro klassische Harmonielehre (vgl. Holger Höge, Emotionale Grundlagen ästhetischen Urteilens. Ein experimenteller Beitrag zur Psychologie der Ästhetik, Frankfurt a. M. 1984). Was darüber hinaus attestiert werden kann, ist jene überzeitliche Dimension des menschlichen Ästhetikempfindens, geht es zumindest um abstrakte Gestaltwahrnehmung wie hier (harmonische) Proportionierung, wodurch ein diesbezüglicher Rückschluss auch für frühneuzeitliche Rezeptionskontexte legitim erscheint (sind doch zudem in diese Zeit auch diskutierte Architekturtraktate zu stellen).

menschliche Gestalt diene als bevorzugtes Nachbildungsobjekt des künstlerischen Schaffens- ihrer „Formschönheit“ wegen wird die „menschliche Figur“ dekorativ imitiert⁵¹⁵. Dem folgend ließe sich die harmonische, dem menschlichen Körper nachempfundene, anthropomorphe Proportion zeitgenössisch wiederum als intersubjektiv stabile „schöne“ Determinante postulieren. Ist die harmonische Proportion ein Schönheitsideal, welches allem voran auf Bauwerke übertragen wurde, hat der Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio im 16. Jahrhundert solche Ideen weiter systematisiert. Anhand Serlios *sette libri d'architettura*⁵¹⁶ lässt sich nun innerbildlich proportionstechnisches Interesse zudem für „Kleinobjektkunst“ bestätigen, als einige Serlios Darstellungen⁵¹⁷ die Gestaltungen von Vasen wie Kannenformen diskutieren (Abb. 58). Leider ließen sich keine diesbezüglichen explizit glasformspezifischen Abhandlungen auffinden. Dass man sich jedoch ab dem 16. Jahrhundert im Rahmen nordalpiner Kleinobjektkunst mit kunsttheoretischen Überlegungen auseinandersetzte, lässt sich zumindest anhand der Goldschmiedekunst nachweisen⁵¹⁸. Diese stand wiederum im engen Kontext mit der Glasmacherei- vielfach ließen sich diesbezüglich wiederum bereits in Vorkapiteln Form- wie Dekorähnlichkeiten aufzeigen.

4.3.3 Elementare Ästhetik und Erkenntnisästhetik

4.3.3.1 Kelchglasformen. Gestaltungsästhetische Spielräume (Salzburger) Kelchglasformvarianten vom 16. zum 17. Jahrhundert

Wurde bereits eine sich chronologisch wandelnde Gestaltungsästhetik (Salzburger) Kelchglasformen vom 16. bis zum 17. Jahrhundert thematisiert und unter anderem auch darüber das Kelchglas per se als Kunstwerk charakterisiert, soll die chronologische Gestaltungsästhetik nun auf erkenntnis- bzw. elementarästhetischer Ebene diskutiert werden. Diesbezüglich sind über chronologische Formwandlungen zu definierende Dynamik oder Prozesshaftigkeit - wenn diese nicht sogar als wichtigste Axiome von Schönheit definiert werden können - zur Schönheit der dritten Art zu zählen. Darauf Bezug nehmend lässt sich im

⁵¹⁵ Auch detailliert komplexer figürlich gestaltete Gläser in Form von Lebewesen, speziell Menschen, sind (nach längerer Unterbrechung) erst im Laufe des 16. Jahrhunderts wiederhergestellt worden, in: Baumgartner und Krueger 1988, S. 407. Weitere Vergleiche in Elfriede Heinemeyer, *Glas, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf*, Band 1, Düsseldorf 1966, S. 56, Nr. 142; Erwin Baumgartner, *Glas des späten Mittelalters. Die Sammlung Karl Amendt*, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 107 f, Nr. 131.

⁵¹⁶ Serlio 1551.

⁵¹⁷ Serlio 1551, *Libro Primo*, S. 12 v.; S. 13 r.

⁵¹⁸ Vgl. Fußnote 79.

Rahmen erkenntnisästhetischer Schönheit der dritten Art neben einer Aufrechterhaltung von Anregung und Spannung innerhalb formaler Muster auch eine geforderte gewisse (hier permanente) Neuartigkeit (als Differenz zwischen bekannten und neuen Mustern)⁵¹⁹ kontextualisieren. Nach Fechner würde hier das (hierfür leicht adaptierte) Prinzip der ästhetischen Schwelle⁵²⁰ zum Tragen kommen, welches besagt, dass die Empfindung von Lust oder Unlust - hier Gefallen oder Missfallen - auf der phänomenalen Ebene eine bestimmte Reizstärke auf der physikalischen Ebene voraussetzt und dass nach längerer Gewöhnungsphase bzw. Akklimatisierung nicht jeder ästhetische Stimulus (auf Dauer gesehen) in der Lage ist, eine ästhetische (auch schöne) Empfindung auszulösen- eine Absolutschwelle⁵²¹ muss (immer) überschritten werden⁵²². Zudem lässt sich dies nach Fechners Prinzip der Beharrung und des Wechsels in der Art der Beschäftigung formulieren, als er dieses Prinzip unter anderem in einen engen Zusammenhang mit „Abstumpfung“ und Gewöhnung stellt⁵²³. Im Hinblick auf die Entwicklung einer allgemeinen Ästhetik - zugleich als aktuelle Forschungsperspektive experimenteller Ästhetik postuliert - muss nicht nur der „erste (direkte)“ Eindruck untersucht werden, sondern vielmehr zudem die Veränderungen der ästhetischen Wahrnehmung bei längerer Exposition oder wiederholter Darbietung des ästhetischen Stimulus'. Phänomene wie ästhetische Sensibilisierung oder ästhetische Sättigung sind bislang kaum untersucht⁵²⁴. Im Kelchglaskontext kann man - entgegen ästhetischer Lethargie, Schönheit dritter Art gehorchend - in chronologischer Betrachtung vom 16. zum 17. Jahrhundert eine sich immer weiter steigernde Vertikalität - welche immer größere Spannung erzeugen vermag - wie auch Labilität und Fragilität⁵²⁵ beobachten, bis diesbezüglich das Material „cristallo“ erschöpft scheint⁵²⁶. Steht zudem die harmonische

⁵¹⁹ Paál 2003, S. 83.

⁵²⁰ Fechner 1876, Teil 1, Kap. IV, Prinzip der ästhetischen Schwelle.

⁵²¹ Die niedrigste Reizintensität, die von einer Sinneszelle (hier ein Mechanorezeptor) beantwortet wird (absolute Schwelle)- hier kommt es zum ersten Mal zu einer Aktivierung der Sinneszelle.

⁵²² Kebeck und Schroll 2011, S. 28.

⁵²³ Fechner 1876, Teil 2, Kap. XXXIX, Prinzip der Beharrung, des Wechsels und Maßes der Beschäftigung.

⁵²⁴ Kebeck und Schroll 2011, S. 39. So lassen sich insbesondere aus Fechners „Principe“, wie hier einige aus seiner „Vorschule zur Ästhetik“ diskutiert wurden, speziell jene, die sich auf die zeitliche Abfolge bzw. den zeitlichen Verlauf von, hier, Gefallens- und Missfallens-betonten Kunstbetrachtungs-Ereignissen beziehen - jenes Prinzip der Beharrung und des Wechsels in der Art der Beschäftigung wie jenes Prinzip der Summierung, Übung, Abstumpfung, Übersättigung - diesbezüglich herausstellen.

⁵²⁵ Dies meint im gläsernen Kontext insbesondere jene bereits erwähnten, kreativ rezipierten formal übertrieben extravaganen Flügel- wie Schlangengläser (aus deutschen/niederländischen frühneuzeitlichen Kontexten).

⁵²⁶ Man denke hier vom Kelchglas mit Nodus, über gedrungene Hohlbaluster und in Folge immer länger gestalteten Balustervarianten bis hin zu jenen, speziell nur noch über jenes dünnwandige, elastische, homogene cristallo zu fertigenden fragilen, diffizilen Flügel- oder auch Schlangengläsern und letztlich an jene diese ablösenden böhmischen barocken, dickwandigen und schweren Bleigläser in nun diametral andersartiger Inszenierung

- geeignet für jegliches Schnittdekor.

Proportion⁵²⁷ für den „Wesenszug“ des Kelchglases des 16. Jahrhunderts, ist hier in chronologischer Perspektive gegen 17. Jahrhundert - vergleichbar mit jener elementarästhetischen Vertikalitätssteigerung zum „Spannungserhalt“ - eine gewisse Enharmonie im Rahmen der Proportionen zu dokumentieren⁵²⁸. Darüber kann der renaissancezeitlichen harmonischen Proportionierung ein gewisses Maß an Unordnung beigelegt werden, um auch erkenntnisästhetisch nicht in ästhetische Lethargie zu verfallen. Somit wird eine Aufrechterhaltung der Intensität des ästhetischen Reizes auch durch unterschiedliche Proportionierungsoptionen am Kelchglas ermöglicht, was nur aufgrund einer Komplexität im Rahmen des Phänomens der Proportionierung möglich ist und trotz proportionstechnischer Änderungen die Form Kelchglas per se als Erkennungsmerkmal - als Identität - bleibt⁵²⁹.

Somit lassen sich elementar- und erkenntnisästhetisch Spannungs- und Unordnungsoptionen als Handlungsspielräume zur ästhetischen Balance beschreiben. Das ästhetische eindrückliche Prinzip der Spannung/Entspannung steht in enger Verwandtschaft zu jenem der Unordnung/Ordnung. Muss nach Fechners Schwellentheorie jedem ästhetischen Stimulus in chronologischer Betrachtung eine immer größere Reizstärke (Spannung) innewohnen, um immer im gleichen Maß seinen ästhetischen „Zweck“ zu erfüllen, muss auch einer Ordnung nach einiger Zeit - als grundlegende Paradoxie - ein gewisses Maß an Unordnung⁵³⁰ zugefügt werden, um nicht in Lethargie zu verfallen, wodurch das Prinzip der (eindrücklichen wie als objektiver Prozess zu charakterisierenden) Ordnung/Unordnung gemeinschaftlich mit jenem universellen Bedürfnis nach Spannung/Entspannung extrapolierend Gesamtlebensbereich umfassend geltend gemacht werden können.

Resümierend unterliegt darüber das Kunstwerk Kelchglas in seiner chronologischen gestaltungstechnischen Dynamik einem Prozess entgegen ästhetischer Lethargie. Dies erscheint allem voran wesentlich, da frühneuzeitliche Kelchgläser als gebrauchte Kunstobjekte in ihrer Gestaltungsästhetik den tieferen Strömungen des jeweiligen „Zeitcharakters“ entsprechen und sich am Wandel psychischer Bedürfnisse orientieren

⁵²⁷ Im Sinnes eines anthropozentrisch orientierten Weltbildes.

⁵²⁸ Wie diese gestalterischen Tendenzen mit einem „Sich-frühneuzeitlich-über-die-Natur-stellen-Wollen“ diskutiert werden können.

⁵²⁹ „Gefallenstechnisch“ lassen sich auch diesbezüglich Analogien zur Schönheit dritter Art ausmachen, als hier eine als schön empfundene Komplexität innerhalb des Musters „Proportion“ ausgemacht werden kann, wie sich hierüber auch Analogien zu Ramachandrans und Hirsteins 7. und 8. Prinzip formulieren lassen, als ihnen nach ein gewisser Variantenreichtum als schön empfunden wird, in: Hirstein und Ramachandran 1999, S. 27 ff; 30 ff.

⁵³⁰ Vgl. diesbezüglich auch Andreas Anter, Die Macht der Ordnung. Aspekte einer Grundkategorie des Politischen, Tübingen 2007 (Habilitationsschrift, Univ. Leipzig 2003). Dieser demonstriert in seiner Arbeit eine grundlegende Paradoxie- dass jede Ordnung Unordnung zulassen müsse, um überhaupt seine „Existenz“ zu behaupten.

müssen⁵³¹, wie allem voran auch permanent „gefallend“ bleiben mussten- galt das frühneuzeitliche Mahl per se unter anderem als wichtiges Feld sozialer Repräsentation.

4.3.4 Zeichenhaft-symbolische Funktionen frühneuzeitlicher Kelchglasformen wie des Materials Glas

Betrachtet man resümierend zeichenhaft-symbolische Funktionen, welche sich über frühneuzeitliche Kelchglasform(en) und Material ableiten lassen, sei noch einmal betont, dass es in diesem Kontext wesentlich um den frühneuzeitlichen Einzug eines Kunstobjekts in alltägliche Gebrauchskontexte geht. Darüber kann eine Gratwanderung vom (rein) funktionellen Gebrauchsglas hin zum Kunstobjekt „Kelchglas“ statuiert und das Kunstwerk per se allem voran in euphemistischer Funktion diskutiert werden.

Aus produktionstechnischer Perspektive lässt sich zur Eruierung zeichenhaft-symbolischer Funktionen exkursiv ergänzen, dass die Anwendung (kunst)theoretischer Erkenntnisse auf künstlerisches Schaffen - hier den gläsernen Werkbereich - diesen erlernbar und messbar macht, wodurch der Kunstschaffende den entscheidenden Schritt vom reinen Handwerker zum gesellschaftlich angesehenen Künstler und Wissenschaftler, der die Kunsttheorie auf einer intellektuellen Ebene zur Legitimation des eigenen Tuns nützte, vollzog. Generell wurde renaissancezeitlich eine Mathematisierung der bildenden Künste forciert, um sie in den Rang einer Wissenschaft (Ars) zu erheben⁵³². Anhand nachweisbarer Adaption kunsttheoretischer Erkenntnisse auf Kelchglasausformungen kann demnach eine repräsentative Positionierung des Glasmacherhandwerks bestätigt werden, das Kelchglas neben seiner Charakterisierung als Gebrauchsobjekt zudem als Kunstgegenstand ausgewiesen, wie - bereits vorausgreifend - hierdurch auch als eine legitime Projektionsfläche für kommunikative Funktionen über „Bilder im/am Glas“ herausgestellt werden. All dies lässt ab jener Ranganhebung zu (venezianischem) „Luxusglas“ den Status dieser Kleinobjektkunst zwischen Malerei, Skulptur und Architektur untermauern⁵³³.

Der folgende Einzug von Kelchgläsern in Gebrauchskontexte lässt sich allem voran als herausragende frühneuzeitliche „Neuigkeit“ - gemäß Schönheit dritter Art - beschreiben.

⁵³¹ Thomas Dixel, Gebrauchsglas. Gläser des Alltags vom Spätmittelalter bis zum beginnenden 20. Jahrhundert, München 1995, S. 24.

⁵³² Bereits im Jahre 1495 sind Altaren zu einer „Università dell'arte vitrea“ unter sechs Konsuln zusammengeschlossen und erhalten ihre Statuten von Giovanni Vincenzo, dem Grafen von Altare, bestätigt, in: Gaspare Buffa, L'Università dell'Arte Vitrea di Altare, Altare 1879, S. 15 f.

⁵³³ Auch ist diesbezüglich die Repräsentationswertigkeit des Materials cristallo per se zu werten wie jener Aspekt des „fremdländischen Importgutes“ im weiteren Sinn.

Allem voran provoziert das Kelchglas zu Tisch erkenntnisästhetisch durch seine Charakterisierung als Novum!⁵³⁴ wie elementarästhetisch über seine Vertikalität „Spannung“ und wird als schön/erhaben empfunden⁵³⁵. Da die ästhetische Kategorie der Erhabenheit einen veränderlichen relationalen Charakter hat, handelt es sich - in Analogie zu Raoul Schrott - dabei auch unter anderem um eine Ästhetik des ersten Mals, die als Grenzerfahrung nur vor dem Hintergrund dessen zu verstehen ist, was in einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit als Norm gilt⁵³⁶. Demnach kann das vertikale Kelchglas als Novum in frühneuzeitlichen Gebrauchskontexten tatsächlich in doppelter Hinsicht - neben seiner Vertikalität auch über die Charakterisierung als Novum - als erhaben deklariert werden. Erhabenheit lässt sich weiters noch am Kelchglas über die Materialität (in Form von Glas per se, speziell jedoch über *cristallo*) interpretieren⁵³⁷. Erhabenheit wie ein repräsentativer Status von Kelchgläsern sind auch innerbildlich in Stillebendarstellungen des 17. Jahrhunderts - gegenüber restlichen Gebrauchsgegenständen zu Tisch - nachzuvollziehen⁵³⁸. Erkenntnisästhetisch gefällt das Kelchglas des 16. Jahrhunderts weiters in seiner Wirkung als harmonische Proportion gemäß Schönheit erster Art - als architektonische Schönheit - wie über elementare Ästhetik allem voran die Vertikalität als verlebendigende Spannung und wahrgenommene *grazia* empfunden wird, was über schön hinausgehend hinreißend wirkt⁵³⁹. Dieser *grazia* gerecht werdend, lässt zudem eine Anpassung an höfischen Habitus in Form eleganter Manier vorschlagen, worüber wiederum eine Verschiebung weg vom (rein) funktionellen Gebrauchsglas hin zum Kunst- und Repräsentationsobjekt „Kelchglas“ statuiert werden kann⁵⁴⁰. Soll sich auch über

⁵³⁴ Wobei das Auftreten als Novum, neben bereits wie weiterhin parallel existenten Becherformen aller Art, wirkungsästhetisch hinsichtlich der Spannungserzeugung wesentlich erscheint. Je mehr Neuheit, Ungewissheit usw. ein Reiz aufweist, desto höher wird der Erregungszustand des Organismus, in: Kebeck und Schroll 2011, S. 66, Abb. 2.11. Bereits 1950 hatte Daniel Ellis Berlyne den grundlegenden Zusammenhang zwischen Neuartigkeit der Reizsituation (*novelty*) und der Neugier (*curiosity*) sowie der Aufmerksamkeitszuwendung in seinem Aufsatz „*Novelty and Curiosity as Determinants of exploratory Behavior*“, in: *British Journal of Psychology*, 1950, 41, S. 68-80, herausgearbeitet, was in Folgekapiteln noch zu einem zentralen Thema werden soll.

⁵³⁵ Bezeichnet die Erhabenheit ganz allgemein auch eine Eigenschaft, über etwas im direkten Vergleich hervor- oder herauszuragen - was das Prinzip der Vertikalität beschreiben vermag - könnte rein diesbezüglich die Vertikalität des Kelchglases per se nicht nur als schön, sondern als erhaben postuliert werden.

⁵³⁶ Hoffmann 2006, S. 6.

⁵³⁷ Man denke hier insbesondere an die transparente, fragile Erscheinung in transzendenter Wirkung, an den materialsemantischen Gehalt in Form „magischer Kräfte“.

⁵³⁸ Diesbezüglich kommt es zudem in jenen frühen Schautafeln durch isolierte ganzheitliche Betrachtung der Gegenstände ohne Überschneidungen im von oben gerichteten Blickwinkel zur gleichzeitigen Betonung einzelner Gegenstände wie zudem im Kontrastwollen durch Objektisolation vor Hintergrunddunkel insbesondere zur Fokussierung einzelner Gegenstände zu Tisch, was für spezielles Interesse am Objekt und dessen Repräsentationswert spricht.

⁵³⁹ Kann die statische architektonische Schönheit des Menschen Wohlgefallen und Bewunderung erregen, wird aber nur die Anmut - hier als „gespannte“ Handlungsästhetik - hinreißen, in: Schiller 1793, S. 188.

⁵⁴⁰ Diesbezüglich kann in der Funktion „Salzburg als erzbischöfliche Residenzstadt“ der „Hof“ als Geschmacksbildner und Vermittlungsinstanz/-person bezüglich des Gebrauchs/der Funktion von Kelchgläsern thematisiert werden. Der erzbischöfliche Hof zeichnete sich kunstorientiert durch starke italienische und,

„Verlebendigung materieller Kultur“ ein repräsentativer Status für frühneuzeitliche Kelchgläser formulieren lassen, können zudem noch die (harmonische) Kelchglasproportion in Analogie zur anthropomorphen Formidee wie auch das über seinen materialesemantischen Gehalt „beseelte“ Glas bzw. *cristallo* diesbezüglich erwähnt werden⁵⁴¹. Letztlich ist noch jene gestaltungsästhetisch chronologisch nachvollziehbare Prozesshaftigkeit in repräsentativer kommunikativer Funktion zu verstehen.

Über all dies lässt sich resümierend eine multiperspektivisch nachvollziehbare Verschiebung weg vom (rein) funktionellen Gebrauchsglas hin zum Kunstobjekt „Kelchglas“ nachvollziehen. Durch diesen frühneuzeitlichen Einzug eines Kunstobjekts in alltägliche Gebrauchskontexte kann eine Analogie zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erstellt werden, als es auch hier zu einer Ästhetisierung der Lebenswelt kam und jenes Credo dominierte, das Leben als Kunstwerk zu sehen, wie auch generell die Forderung nach einer (damals Wieder-)Einbeziehung der Kunst in das Alltägliche im Sinne einer umfassenden künstlerischen Neugestaltung aller alltäglichen Dinge bestand, wobei auch den dekorativen Künsten besondere Gewichtigkeit zukam⁵⁴². Geht es nun - so die Hypothese - auch frühneuzeitlich um eine gesamtheitliche Ästhetisierung der Lebenswelt, sollen folgend auch jene mit Kelchglasformen im weitesten Sinn verbundenen - so angenommen - „ästhetisierten“ „Praktischen Anwendungsphasen und praktischen Funktionen“ im Hinblick auf frühneuzeitliche Identitätskonzepte diskutiert werden. Stehen Schönheit dritter Art und damit einhergehende K-Werte übergeordnet für geistige Anregung und wird hierbei gefragt, ob es einen Reiz hat, sich mit den entsprechenden Objekten überhaupt zu beschäftigen, können diesbezüglich Anregung, Spannung, Komplexität wie auch Neuartigkeit über das Kelchglas sowohl elementar- als auch erkenntnisästhetisch attestiert werden, worüber sich Kelchgläser

bezüglich des Hofzeremoniells, spanische Orientierung aus, das patrizische Bürgertum Salzburgs wiederum hatte starke Affinitäten zum Hof- vielfältige Familienbande zwischen Bürgerfamilien und adeligen Hofleuten hatten dazu geführt, dass die patrizische Gesellschaftsschicht Salzburgs unter anderem Zutritt zur Hoftafel hatte, wie auch offene Tafeln gehalten wurden, in: Gerhard Ammerer, Die Stadt Salzburg von Wolf Dietrich von Raitenau bis zum Ende der geistlichen Herrschaft (1587-1803), in Heinz Dopsch und Hans Spatzenegger (Hgg.), Geschichte Salzburgs, Band II, 4, Salzburg 1991, S. 2071-2229; hier S. 2109. Exklusiv für Salzburg lässt sich zudem bereits im 16. Jahrhundert eine nachweisbare Masse an Kelchglasfunden aus patrizischem Besitz nachweisen.

⁵⁴¹ So beschreibt Animismus das Phänomen der Zuschreibung der Attribute lebendig oder beseelt auf Dinge der unbelebten Welt. Diese „Vermenschlichung“ materieller Kultur kann wiederum die Kommunikation von Makro- und Mikrokosmos oder die Idee der Allbeseeltheit unterstreichen. So unterscheidet noch der frühneuzeitliche Mensch nicht zwischen toten und lebenden Wesen- alle Entitäten sind zunächst belebte Unwesen, in: Christian Klemm, Weltdeutung - Allegorien und Symbole in Stilleben, in: Gerhard Langemeyer und Hans Albert Peters (Hgg.), Stilleben in Europa, Münster 1979, S. 140-218; hier S. 145.

⁵⁴² Gesellschaftsgeschichtlich fiel der Jugendstil in die Zeit der Belle Époque, in der im europäischen Raum das Bürgertum zu Freiheit und Reichtum gelangte, was wiederum entfernter Analogien zum frühneuzeitlichen bürgerlichen Aufstieg bzw. zum Einzug von Kunstwerken in profane Kontexte erlaubt.

anbieten bzw. es als „schön“ empfunden wird, sich mit ihnen - über rein funktionellen Gebrauch hinaus - auch jeglich handlungstechnisch/gestalterisch auseinanderzusetzen.

4.4 Zur Gestaltung(s)- und Wirkungsästhetik von Kelchglasensembles und An-Ordnungen von Kelchgläsern im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext „Großflächiger Mahl-Kontext“

4.4.1 Kelchglasensembles. An-Ordnungen von Kelchgläsern

Als eine gewissermaßen erste „Handlung“ mit dem Kelchglas kann eine (ästhetische) Anordnung von generell Gebrauchsgegenständen - wie auch Kelchgläsern - zu Tisch diskutiert werden. Als Basis hierfür fungieren archäologisch nachweisbare Ensemblebildungen unter Kelchglasformen, wie sich solche anhand diskutierter Salzburger Glasfunde bereits ab dem 16. Jahrhundert⁵⁴³ frequentiert - insbesondere unter Kelchgläsern mit Löwenkopfbaluster, mit gedrunghenen wie lang gezogenen Hohlbaluster und solchen mit Knauf - vorschlagen ließen⁵⁴⁴.

Provozieren unter anderem frühneuzeitlich voranschreitende natur- und geisteswissenschaftliche Erkenntnisse (als Spiegelung und somit „Vor-Augen-Führen“ des eigenen Körpers und Geistes) eine (verstärkte) (Selbst)-Erkenntnis, kommt es unter anderem zu einem (veränderten) Sich-seines-Körpers-bewusst-Werdens, zu einem veränderten Körper(selbst)verständnis wie auch zu einer Wandlung des Körperverhältnisses zu anderen. Eine darüber erzwungene frühneuzeitliche (Neu-)Ordnung des Individuums soll mit einer (räumlichen, zu Tisch visualisierbaren) Idee eines generellen jeglichen Distanzschaffen-Müssens diskutiert werden. Stimmen frühneuzeitliche Erkenntniskonzepte von der Welt und des Menschen nicht mehr mit den momentanen Erfahrungen überein, drückt sich dies - so angenommen - über Abstand vom und zum Eigenen wie zum Fremden aus, wodurch es galt (und noch immer gilt), sich seinen nötigen/neuen Platz - folgend seinen Mikrokosmos im Makrokosmos - für das Individuum Raum und Platz schaffend im Makrokosmos,

⁵⁴³ Vgl. wiederum terminus antequem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Lederergasse 3.

⁵⁴⁴ Kriterien für Ensemblebildungen sind Größe, eventuell rekonstruierbare, gleiche Kuppaausformung und -größe wie auch Standfußbodenplattengröße, Motivgestaltung (Modelähnlichkeit/-gleichheit), Löwenkopfbalustergöße: Höhe/Breite bei Löwenkopfbaluster wie auch Glaserhaltungs-/Korrosionsähnlichkeit - nach makroskopischen Glasmassen - wie eventuell Korrosionsähnlichkeiten. Realisierte Ensemblebildungen haben jedoch keinen zwingenden Anspruch auf ein zusammengehöriges, als einheitliche Produktion zu interpretierendes, „gläsernes Service“, wesentlich geht es hier um makroskopisch „gleichartig aussehende“ Kelchgläser zu Tisch.

abzustecken⁵⁴⁵. Über dieses räumliche Distanzierungswollen, als Spatium-Schaffen, lässt sich frühneuzeitlich die Entwicklung des Rituals des Körperabstandes fassen, welches zu den Interaktionsritualen zählt, die im Rahmen bestimmter Interaktionsmuster zum Tragen kommen und sich im Laufe der Frühen Neuzeit herausbildeten. Dies lässt sich anhand von Proxemik⁵⁴⁶ diskutieren, wo das Raumverhalten als ein eigenes nonverbales Kommunikationssystem angesehen wird. Studien über Raumgefühl, Raumbedarf des Menschen folgend, existieren in unterschiedlichen Kulturen jeweils differente Raumstrukturierungen, wobei sich in Europa ein eigenes räumliches Distanzsystem über einen längeren Zeitraum entwickelt hat, wobei hier für die Frühe Neuzeit aufgrund erwähnter Umstände ein relativ großes Raumbedürfnis attestiert werden kann. Durch das frühneuzeitliche, unter anderem mit (Selbst)-Erkenntnis einhergehende, Vorrücken der Scham wie Peinlichkeit⁵⁴⁷ lässt sich insbesondere zudem auch der Mahl-Kontext, die Nahrungs- wie Trankaufnahme per se, als stark schambehaftete Thematik verstehen- handelt es sich dabei um ein menschliches Bedürfnis⁵⁴⁸, welche ja generell im frühneuzeitlichen Disziplinierungswollen zu unterdrücken waren⁵⁴⁹. Diesbezüglich kann - nach der frühneuzeitlichen Idee des generellen Distanzschaffen-Wollens/Müssens - ein noch verstärktes Raumbedürfnis für das Individuum speziell zu Tisch angenommen werden⁵⁵⁰. Wie schafft man nun ausdrücklich Raumanspruch zu Tisch? Über Anordnungen von Gegenständen für einen individuellen Platzanspruch zur Kreation eines „Personalen Raumes“ mit territorialer Markierung anhand von hier Kunst- und Gebrauchsobjekten⁵⁵¹. Dies lässt sich

⁵⁴⁵ Begrifflich ist dies mit sozialer Distanz (Def. nach Dorsch - Lexikon der Psychologie, Markus Antonius Wirtz (Hg.), Bern 2017) zu fassen, als dies den Grad von Nähe oder Ferne im sozialen Raum beschreibt. Es handelt sich zudem um einen Grad an Intimität, den man sich zu einem anderen Individuum (zu sich selbst) oder in einer Gruppe wünscht bzw. duldet. Auch der Ähnlichkeitsabstand zwischen Selbst- und Fremdbild oder zwischen Selbst- und vermutetem Fremdbild wird als soziale Distanz bezeichnet.

⁵⁴⁶ Edward T. Hall, Die Sprache des Raumes, Düsseldorf 1976. Vom Anthropologen Edward T. Hall eingeführter Begriff für die Forschungsrichtung, in: Everett M. Rogers et al., Edward T. Hall and The History of Intercultural Communication. The United States and Japan, in: Institute for Media and Communication Research, Univ. Keio, Japan (Hg.), Keio Communication Review, 24, 2002, S. 3-26; hier S. 10. Proxemik bezeichnet eine Forschungsrichtung, wo die Ausnutzung des Raums durch die einzelnen Interaktionspartner untersucht wird. Sie untersucht und beschreibt die Signale von Individuen, die sie durch das Einnehmen einer bestimmten Distanz zueinander austauschen. Die Proxemik hat den Charakter ungeschriebener territorialer Gesetze.

⁵⁴⁷ Frühneuzeitlich ist Scham wesentlich durch humanistische Erkenntnis provoziert, sie hat besonders viel mit Selbsterkenntnis zu tun- sie verdeutlicht, dass die neuen frühneuzeitlichen Erkenntnis-Konzepte von der Welt, von anderen und von sich selbst nicht mit den momentanen Erfahrungen übereinstimmen.

⁵⁴⁸ Welches sich mit diesen Triebkräften des menschlichen Lebens verbinden lässt.

⁵⁴⁹ Weiters ist am Verhalten und im Gebrauch von jeglicher Gerätschaft zu Tisch in Schamorientierung zudem ein großes Fauxpas-Potenzial festzustellen.

⁵⁵⁰ Diese „Identitätsstiftung“ wird über ein inneres Bedürfnis initiiert, worüber es in Selbstregulation zu einer solchen Individualisierung kommt.

⁵⁵¹ Wie dies auch im Rahmen der Proxemik diskutiert wird. Ein Distanzierungswollen lässt sich demnach auch in kleinräumigen Verhaltensweisen ausdrücken- exemplarisch über Positionierungen von Gegenständen als ein

über jeweils eigene Gedecke realisieren, wofür sich frühneuzeitliche manufakturartige (Massen)produktionen - von unter anderem gleichartigen Kelchgläsern - anboten, als sich hierüber „Ensembles“ gestalten ließen. Dem folgend kann über nachweisbare Ensembles ein frühneuzeitlich fortschreitender Individualitätsgedanke⁵⁵² diskutiert werden- reflektierbar über gesteigertes Raumbedürfnis im Zusammenhang mit jener sich über Ensembles auftuenden Option von „Jedem sein eigenes Glas“. Auch auf den Prozess der Zivilisation bezogen, garantiert das jeweils eigene Trinkgeschirr (bzw. auch Besteck) einen „Freiraum“ zwischen den Körpern der Menschen⁵⁵³. Zudem drängt sich mit dieser Idee des „privaten Gedecks bzw. Trinkglases“ auch eine Analogie zur frühneuzeitlich propagierten „Reinlichkeitsinszenierung“ auf. Auch nach Norbert Elias⁵⁵⁴ rückt jedoch während einer langen Periode allem voran die Peinlichkeitsschwelle vor - es ändern sich die Affektlage, Sensibilität, Empfindlichkeit und das Verhalten der Menschen mit vielerlei Schwankungen in eine ganz bestimmte Richtung - erst dann/danach wird an einem bestimmten Punkt dieses Verhalten als „hygienisch richtig“ erkannt⁵⁵⁵. Die „rationale Einsicht“ ist jedoch nicht der primäre Motor der „Zivilisation“ wie veränderter Verhaltensweisen zu Tisch. Wichtiger als eine Hygienefokussierung erscheint jene über privates Besteck und Geschirr gewissermaßen determinierbare Privatsphäre in der Ess- und Trinkkultur, um darüber einen Raum zu Tisch für das Individuum zu schaffen. Somit kann resümierend über Ensemblebildung allem voran ein Streben nach frühneuzeitlicher Individualisierung im (intrinsischen) Wollen nach Distanz/Raum für sich, nach Privatsphäre, interpretiert werden. Dies unterstützend und erweiternd kann wiederum ein Wahrnehmungsgesetz der Gestaltpsychologie - jenes der Nähe - herangezogen werden, welches besagt, dass Objekte, welche räumlich nahe oder eng beieinanderliegen, als zusammengehörig - als isoliertes Ganzes - wahrgenommen werden, somit über

„Setzen von Markierungen“, vgl. Michael Trimmel, *Angewandte Sozialpsychologie. Aspekte zu Motivation, Kognition, Umwelt-, Computer-, Sport- und Gesundheitspsychologie*, Wien 2003, S. 80.

⁵⁵² Philippe Aries und Georges Duby (Hgg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Band 3, *Von der Renaissance zur Aufklärung*, Augsburg 1999, S. 270. Speziell im Mahl-kontext kann diesbezüglich das (zuvorige bzw. jenes parallel dazu in gewissen sozialen Milieus praktizierte) „Essen aus einer gemeinschaftlichen Schüssel“ (vgl. diesbezüglich Elias „Über mittelalterliche Umgangsformen“, als es im Mittelalter Gewohnheit war, Fleisch mit den Fingern aus der gleichen Schüssel, Wein aus dem gleichen Becher, Suppen aus dem gleichen Topf zu essen/trinken, in Elias 1980, S. 88) - was zum einen monetär bedingt erzwungen sein könnte - auch im Sinne von „je ähnlicher sich Menschen sind, je gemeinschaftlicher, je einheitlicher sie sich fühlen, desto geringere Distanz nehmen sie zueinander ein“ reflektiert werden, worüber (noch) wenig Individualismus zu erkennen wäre.

⁵⁵³ Vgl. Lothar Kolmer, *Ein Glas für Sieben – sieben Gläser für einen*, in: Lothar Kolmer und Christian Rohr (Hgg.), *Mahl und Repräsentation. Der Kult rund ums Essen*, Beiträge des internationalen Symposiums in Salzburg (29. April bis 1. Mai 1999), Paderborn 2002, S. 99-111; hier S. 105-106.

⁵⁵⁴ Im Zusammenhang mit der Wandlung der Gesellschaft und zwischenmenschlicher Beziehungen.

⁵⁵⁵ Es wird durch klare Einsicht in die kausalen Zusammenhänge gerechtfertigt und weiter in der gleichen Richtung vorangetrieben oder verfestigt. Das Vorrücken der Peinlichkeitsschwelle mag somit schon in gewissen Punkten mit mehr oder weniger unbestimmten und daher auch nicht rational erklärbaren Erfahrungen von der Übertragbarkeit von Krankheiten, mit nicht rationalen Befürchtungen, zusammenhängen, in: Elias 1980, S. 155.

Objektanordnung geschaffenes räumliches Spatium zwischen zu Tisch benachbart lokalisierten Menschen - diese Mikrokosmen - auch im wahrzunehmenden Eindruck Individualismus beschreiben vermögen. Zu diesem Individualitätsgedanken hinzukommend kann weiters darüber auch eine repräsentative Positionierung des Individuums innerhalb der „Vielen“ herausgestellt werden. Diesbezüglich lässt sich noch ergänzen: Je ähnlicher sich Menschen sind, desto geringere Distanz nehmen sie zueinander ein. Je unterschiedlicher/fremder - also unähnlicher - desto größere Distanz⁵⁵⁶, wobei es im distinktiven Wollen wesentlich darum geht, sich auf jegliche Weise „abzuheben“. Zudem setzt eine (möglichst) quantitative Anordnung von Gerätschaften zu Tisch - für Distanzoptimierungen - auch eine (leistbare) Quantität der Gebrauchsgegenstände⁵⁵⁷ voraus, was darüber eine weitere repräsentative Demonstration ableiten lässt.

Neben diesen nun bereits diskutierten generellen frühneuzeitlichen Distanzierungsoptionen, gehorchen generell die Positionierungen von Gerätschaften zu Tisch - jene Mikrokosmen - zudem auch gewissen Strukturen als formale Anordnungen, wobei die Lokalisierung der Kunst- und Gebrauchsgegenstände zueinander frühneuzeitlich - gemäß „compositus“- ihre „Richtigkeit“ haben muss. Demnach kommt es - ganz der Gestaltungsästhetik renaissancezeitlicher Kelchglasformen entsprechend - auch hinsichtlich der Mikrokosmen zu Tisch zu (innerbildlich) visualisierbaren (harmonischen, symmetrischen) Anordnungen als Schönheiten erster Art, worüber noch eine gesteigerte repräsentative Wirkung erzielt werden konnte. Übergeordnet lässt sich diesbezüglich ein reflektierbares frühneuzeitliches gestaltungsästhetisches decorum⁵⁵⁸ erkennen- Schönheit erster Art folgend, als syntaktische Stimmigkeit zueinander, was wiederum analog zum frühneuzeitlichen Geschmack „Alles solle sich in Harmonie zusammenfügen“ interpretiert werden kann. Daraus resultiert letztlich eine ästhetische Gesamtstimmigkeit und Ganzheit am frühneuzeitlichen Tisch. Dem folgend lässt sich jenes frühneuzeitliche hochgehaltene „compositus“ über ein gesamtstimmiges „rechtes“ Gedeck in Analogie zu jener bereits diskutierten, unter anderem in Architekturtraktaten propagierten, Ordnung und Harmonie, Ausgewogenheit und (rechten) Proportion⁵⁵⁹ reflektieren⁵⁶⁰.

⁵⁵⁶ Vgl. auch Trimmel 2003, S. 79 f.

⁵⁵⁷ Was auch eine Tendenz zu immer differenzierteren Gerätschaften zu Tisch nachvollziehen lässt, vgl. diesbezüglich auch Elias 1980, S. 141.

⁵⁵⁸ Gleich wie grazia ist auch das „decoro“ (Schicklichkeit und Wohlangemessenheit) ein zentraler Begriff- auch in der Kunsttheorie des 16./17. Jahrhunderts.

⁵⁵⁹ Wie sie anbei auch gestaltungsästhetisch am Kelchglas ausgemacht werden konnte.

⁵⁶⁰ Zeitgenössisch wird compositus zudem mit jenem mehrdeutig aufgefassten „Reinlichkeitsbegriff“ von „propre“ gleichbedeutend gesetzt- dem Sinn nach „sauber“ ist dieser Begriff überhaupt erst im „Petit Robert“ von 1640 zu finden, während noch 1704 das „Dictionnaire de Trévoux“ das Wort „propre“ gleichbedeutend mit dem lateinischen „ornatus“ bzw. „compositus“ verwendet und propreté wiederum gleichbedeutend mit

4.4.2 Quincunxformationen als An-Ordnungen

4.4.2.1 Zur ikonographischen Interpretation der Quincunxformation

4.4.2.2 Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Quincunxformation

Diese folgend innerbildlich in Stilleben wie Genremalerei visualisierbaren symmetrischen Anordnungen/Mikrokosmen zu Tisch können ikonographisch als „Fünfpunkt“- bzw. Quincunxformationen charakterisiert werden, wie diese bereits als Zwischenraumdekor an Löwenkopfbaluster als solche benannt werden konnten. Mit jenem frühneuzeitlichen Ziel eines generellen Gesamtlebensbereich umfassenden Ordnungswollens, soll dem Individuum zu Tisch über seinen Mikrokosmos auch ein geordneter Raum im Makrokosmos zugeteilt werden. Diesbezüglich ist die Quincunxanordnung im Harmoniewollen als Reflexion makrokosmischer Ordnungen zu verstehen⁵⁶¹. Hier lässt sich im frühneuzeitlichen Kontext auf Browne's „The Garden of Cyrus“⁵⁶² verweisen⁵⁶³, dem nach in der Quincunxanordnung eine „fundamental figure“⁵⁶⁴ vorliegt, wodurch der Quincunxformation auch kulturgeschichtlich eine signifikante Bedeutung, die Wirklichkeit zu erschließen, zukommt (Abb. 59)⁵⁶⁵. So lässt sich die Quincunxformation (zu Tisch) als Inbegriff der schönen und zugleich nützlichen Ordnung deklarieren⁵⁶⁶, als sich darüber auch eine übergeordnete Legitimation zu einer solchen Ordnungsidee ausmachen lässt. Diese Formation soll weiters noch differenzierter analysiert werden. Geometrische Bild- und Begriffsschemata wie die

„elegantia“ oder „concinnitas“- wonach man eher an Eleganz, denn an Sauberkeit dachte, in: Aries und Duby (Hgg.) 1999, S. 270.

⁵⁶¹ Dies ist im Rahmen von Schönheit erster Art wiederum als syntaktische Stimmigkeit zweier Muster zueinander zu betrachten, welche harmonieren und letztlich Ordnung und Verlässlichkeit gewährleisten.

⁵⁶² Thomas Browne, *The Garden of Cyrus*, o.O. 1658, wessen Werk sich hintergründig als ein sehr umfassender und erschöpfender Versuch, ein Grundmuster der Schöpfung, eine sogenannte „fundamental figure“, aufzuzeigen, versteht.

⁵⁶³ Brownes „*The Garden of Cyrus*“ versteht sich in Form und Inhalt als ausgedehntes Lustwandeln im reichverzierten Garten Gottes, es ist eine Signatursuche in der Haltung eines mit seinem Werk zufriedenen Gärtners. Damit ist es ein direkter Vorläufer Athanasius Kirchers 1661 erschienenen „*Diatriba de prodigiosis crucibus*“, in der Kircher „the patterns, that god left has left behind in his natural productions“ in der Figur des Kreuzes ausmacht, in: Tanja von Hoorn, *Ordnung in der Wunderkammer. Thomas Browne und die Signatur des Quincunx*, in: Cardanus, 5, 2005, S. 45-56; hier S. 47.

⁵⁶⁴ Browne 1658, S. 181.

⁵⁶⁵ Philipp Schönthaler, *Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard*, W.G. Sebald und Imre Kertész, Bielefeld 2011, S. 121.

⁵⁶⁶ So handelt es sich hierbei auch um ein aus der Antike überliefertes Pflanzsystem. Um Schönheit und Nützlichkeit der Pflanzung perfekt zu verbinden, empfahl schon Marcus Terentius Varro den Winzern, ihren Wein wie die Augen eines Würfels über Kreuz zu pflanzen, in: Dieter Flach (Hg.), *Marcus Terentius Varro, Gespräche über die Landwirtschaft*, Buch 1, Darmstadt 1996, S. 103; S. 175. Auch bei Leon Battista Alberti ist in seinen Architekturtraktaten über die Anordnung der Baumreihen in den Gärten von Privathäusern vom Kompositionsprinzip des „Fünfauges“ die Rede, in: Max Theuer (Hg.), *Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst*, 9. Buch, 4. Kapitel, Darmstadt 1991, S. 487.

Quincunxfomation sind einer Ikonographie/Ikonologie des Ornaments - ornamentaler Strukturen - am nächsten und können einen semiotischen Beitrag zur Deutung von aus geometrischen Figuren zusammengesetzten Kompositionen leisten⁵⁶⁷. Die Hypothese besteht darin, in der abstrakten geometrischen Figur - neben einer rein „ornamental-dekorativen“ Funktion - eine geometrische Kodierung, eine vereinfachte Formel für komplexere Zusammenhänge als kommunikative Funktion zu sehen⁵⁶⁸, worüber sie kommunikative Funktion innehat. Die Quaternität per se ist diesbezüglich als generelles Koordinatensystem für Zeit und Raum wie Kosmos (zur Orientierung)⁵⁶⁹ - als Ordnungsschema par excellence⁵⁷⁰ - zu interpretieren, sie ist ein wesentlicher Aspekt der Ganzheitssymbolik⁵⁷¹ und wird mit einer zentralen, Quaternitäten verbindenden, Instanz zur Quincunxfomation. Diese bringt (formal-ästhetisch) zahlreiche Vierergruppen zusammen und zur Deckung⁵⁷², worüber sich Elemente der Natur und Kultur in immer neuen Kombinationen zu Bildern einer geordneten (und christlich sanktionierten) Totalität zusammenschließen⁵⁷³. Dem folgend kann die Quincunxfomation (auch zu Tisch) als Ausdruck einer eigentlichen Kosmosformel⁵⁷⁴ (der christlichen Ikonographie), als Darstellung von (Welt)-Ordnung interpretiert werden. Geht man frühneuzeitlich von einem (von Gott) sinnvoll geschaffenen Kosmos aus, in wessen Gefüge sich der Mensch befindet und an wessen Gesetze er sich auch hält, in dessen Ordnung er sich - allerdings frühneuzeitlich mit seinem individuellen Raumbedürfnis als Mikrokosmos - einfügt (wodurch er eine Übereinstimmung mit Gottes Willen zeigt), spiegelt dem folgend

⁵⁶⁷ Dies konnte es lange nach vorherrschender Meinung nicht geben, ist doch das Ornament entsprechend der Terminologie dienendes Beiwerk und damit dem Bild untergeordnet.

⁵⁶⁸ Einen entscheidenden semiotischen Beitrag zur Deutung der aus geometrischen Figuren zusammengesetzten Kompositionen leistete Victor H. Elbern, Die Stele von Moselkern und die Ikonographie des frühen Mittelalters, in: Bonner Jahrbücher, 155/156, 1955/1956, S. 184-214. Er stellte die textsubstituierende Funktion elementargeometrischer Konfigurationen heraus und verstand geometrische Schemata als Substitute für die Axiome kosmologischer Texte.

⁵⁶⁹ Der Decumanus bezeichnete in der (römischen) Kosmologie die Ost-West-Achse, die als Visierlinie bei der Beobachtung der Himmelsbewegungen verwendet wurde, im rechten Winkel dazu verlief der Cardo- als Nord-Süd-Achse. Der Decumanus teilte den Himmel in eine Tag- und eine Nachthälfte, der cardo dagegen in eine Sonnenaufgangs- und eine Sonnenuntergangshälfte. War es im römischen Kontext ein Desiderat, generell Ordnung in die Um-Welt zu bringen, wurden auch römische Städte nach diesem Prinzip - zweier solcher Hauptstraßen - designt. Der Cardo verlief hier vom Stadtzentrum zum Nord- und Südtor, der Decumanus vom West- zum Osttor. Darüber ließen sich vier Hauptviertel unterteilen- die Stadt somit als Mikrokosmos der Welt reflektieren. Die Architektur gibt allem seinen Platz und seine Bedeutung. Außerhalb herrscht Chaos, da ohne Orientierungspunkte niemand weiß, wo man steht, wohin man gehen soll, was der richtige Weg ist.

⁵⁷⁰ Zu Tisch lässt sich dies innerbildlich weiters über jene frequentiert erkennbare Tischdeckenfältelung in jeweils Quadraten erkennen.

⁵⁷¹ Die ideale Vollständigkeit ist das Runde, der Kreis, aber seine natürliche minimale Abstraktion die Vierheit, in: Carl Gustav Jung, Gesammelte Werke, Zur Psychologie westlicher und östlicher Religionen, Band 11, Ostfildern 2011, § 246.

⁵⁷² Die vier Evangelisten, die vier Symboltiere, die vier Jahreszeiten, die vier Elemente, die vier Himmelsrichtungen, die vier Hauptwinde, die vier Engel der Apokalypse usw. Zur Figur der Quincunx: Wolfgang Kemp, Christliche Kunst. Ihre Anfänge, Ihre Strukturen, München 1994; hier S. 45.

⁵⁷³ Kemp 1994, S. 45.

⁵⁷⁴ Dem griechischen Begriff „Kosmos“ folgend.

auch die Struktur und Komposition eines frühneuzeitlichen Kunstwerkes - hier des frühneuzeitlichen gedeckten Tisches - diejenige des Weltbildes wider. Wird diskutierte Ordnung zu Tisch darüber in beruhigender Funktion legitimiert, lässt sich übergeordnet die symmetrische, harmonische Quincunxformation wie auch die gesamtcompositionelle Stimmigkeit zu Tisch auch über formale erkenntnisästhetische Überlegungen hinsichtlich sensueller Wirkungen von Design diskutieren⁵⁷⁵. Gilt es für den frühneuzeitlichen Menschen sich aufgrund von Anomie neu zu ordnen, lässt sich dieses frühneuzeitliche Ordnungsschaffenwollen analog zu einem eindrücklichen! Wiederherstellen-Wollen von Harmonie und Symmetrie betrachten⁵⁷⁶, was sich auch über „Handlungen“ - hier gesamtcompositionelle Anordnungs-Ideen zu Tisch - visualisieren lässt. Übergeordnet ist diesbezüglich speziell die Quaternität (im Rahmen der Quincunx) als generelle Ordnungsidee in Form von Beruhigung durch Ordnung zu betonen. Ordrend und beruhigend wirkt weiters auch das „Inszenierungsformat“ des gemeinsamen Mahles als Ritual, welches zu den zyklischen Ritualen - die dem tageszeitlichen, wöchentlichen, monatlichen oder jährlichen Kalender folgen - zählt. Das Ritual per se soll als Inszenierungsformat erkenntnisästhetisch zu den Schönheiten erster Art mit O-Wertigkeit gezählt werden, als Rituale als inhaltlich formal wie auch zeitlich geregelte, durch gesellschaftliche Regeln, Gepflogenheiten und Konventionen bestimmte Abläufe, durch Repetition wie auch fix vorgegebene Strukturen von Inhalt und Ablauf übergeordnet als eine gewisse Art von Ordnung innerhalb eines Musters zu interpretieren sind. Dies sorgt wiederum für Ordnung und Verlässlichkeit, Stabilität und Sicherheit- schafft übergeordnet Vertrauen. Hierüber garantiert das gemeinsame Mahl - als Part des Tagesrhythmus' - einen geregelten, routinierten Ablauf des Alltäglichen und verleiht diesbezüglich Ordnung und Struktur.

Diskutierte Überlegungen zum „compositus“ im frühneuzeitlichen Mahl-Kontext können durch einen Fokus auf diesbezügliche innerbildliche Darstellungen - durch frequentiertes Auftreten speziell in frühen Schautafeln wie auch an gedeckten Tafeln an Gesellschaftsszenen ermöglicht - visualisiert werden. Ein „compositus“ in Quincunxanordnung kann dem folgend vereinzelt an gedeckten Tafeln an Gesellschaftsszenen des 16. Jahrhunderts (vgl. Ab. 61), exemplarisch im Salzburg-Bezug relevant, auch an süddeutschen Darstellungen des 17. Jahrhunderts ausgemacht werden, hier von 1610/20 (Abb. 62). Zu seinen Stillleben

⁵⁷⁵ Diesbezüglich sei noch einmal auf Rudolf Arnheim verwiesen, als ihm nach Vasen neben ihrem bestimmten Ausdruck und Charakter zudem auch wohlgefällige (hier harmonische) Maßverhältnisse mit angenehmen Auswirkungen hätten.

⁵⁷⁶ Entropie hingegen kann wahrnehmungspsychologisch vom Menschen nicht „begriffen/erfasst“ werden, da das Wahrnehmen per se aufgrund der Galtsetze der Wahrnehmung eine Ordnungsfunktion ist.

vergleichbare Quincunxformationen sind auch in genrehaften Mahl-Szenen Georg Flegels (in Zusammenarbeit mit Lukas Valckenborch) zu dokumentieren, wobei hier exemplarisch am „Kleinen Festessen“, Slezské Muzeum, Opava⁵⁷⁷ (Abb. 61) eine scheinbar endlos katalysierbare Quincunxformation zu Tisch nachvollziehbar ist (vgl. diesbezüglich speziell auch Abb. 60)⁵⁷⁸. Kompositionelle Ordnungsvorstellungen zu Tisch lassen sich weiters im 16. Jahrhundert, exemplarisch an Cornelis Teunissen Schützenstück, 1533, Amsterdam, feststellen. Allesamt sind hier ähnliche Quincunx-Inszenierungen wie an folgenden Stillleben - von Osias Beert d. Ä. und Jacques de Gheyn - zu bemerken (Abb. 63 und 64).

Ein „compositus“ in Quincunxformation lässt sich generell frequenter in Stillebendarstellungen, explizit in jenen frühen Schautafeln ab um 1600 aus dem katholischen Flandern⁵⁷⁹ wie auch in Georg Flegels Frankfurter Œuvre⁵⁸⁰, wiedererkennen. Im niederländischen Kontext kann diesbezüglich jener Umstand genützt werden, dass sich allem voran der holländische frühneuzeitliche Bildinterpret als gewissermaßen Vermittlerperson natur- und geisteswissenschaftlicher (wie auch soziokultureller) Erkenntnisse in sein Werk verstand. Darüber kann auf Svetlana Alpers „Deutungsmodell“, holländische Kunst - neben ihrer Wertigkeit als Objekt des visuellen Gefallens - zudem als „Beschreibung“ zu begreifen, Bezug genommen werden⁵⁸¹. Somit wird eine Position vertreten, welche innerbildliche Objekte auch in ihrer (kommunikativen) Funktion hinsichtlich natur- und geisteswissenschaftlicher wie auch soziokultureller Phänomene begreift. Im flandrischen Stilllebenkontext dominiert eine Flächigkeit arrangierter Gegenstände, welche sich in annähernd symmetrischer (Vierer-)Anordnung - in diesem Kontext unter anderem in Analogie zu den vier Elementen⁵⁸² zu interpretieren - meist um einen zentralen, vertikalen (erhabenen) Mittelpunkt gruppieren, welchen meist eine

⁵⁷⁷ Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt, Georg Flegel, 1566-1638, Sinndeutung des Stilllebens, München / Berlin 2003, S. 43.

⁵⁷⁸ Wobei diesbezüglich noch einmal auf Browne 1658 verwiesen werden kann, welcher mit Diagrammen und mathematischen Modellen, vor allem eben der Quincunxformation arbeitete, diese als „fundamental figure“ auswies und mit dieser, aus einer eigentlich (Über)kreuzstellung von fünf Punkten entstandenen, Formierung, indem sie sich endlos zu einem mit diagonalen Linien strukturierten Raster katalysieren lässt, zeigen wollte, „mit welcher eleganter Hand die Natur geometrisiert“ (wodurch der Quincunxformation auch kulturgeschichtlich eine signifikante Bedeutung, die Wirklichkeit zu erschließen, zukommt), in: Schönthaler 2011, S. 121. Vgl. diesbezüglich auch Abb. 60, wo eine derartige endlos katalysierbare Quincunxformation auch noch im beginnenden 18. Jahrhundert vorzufinden ist.

⁵⁷⁹ In Antwerpen vertraten die Malerei jener früheren Schautafeln ab um 1600 insbesondere Osias Beert d. Ä. wie auch Jacques de Gheyn d. J.

⁵⁸⁰ Sowohl im Stilllebenkontext als auch in seiner Zusammenarbeit mit Lucas van Valckenborch im Rahmen von genrehaften Mahlsdarstellungen.

⁵⁸¹ Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998, S. 375.

⁵⁸² Nach der 4-Elementelehre Erde, Feuer, Wasser und Luft.

herausragende, edelmetallene Tazza⁵⁸³ markiert⁵⁸⁴. Dies lässt sich exemplarisch aus dem beginnenden 17. Jahrhundert an Jacques de Gheyns Stilleben mit Früchten, um 1600, Privatsammlung⁵⁸⁵, bemerken (Abb. 63)- auffallend erscheint hier insbesondere auch jenes vordergründig platzierte Kreuz aus Zuckergebäck. Vergleichbare Formierung ist zudem in Osias Beerts d. Ä.⁵⁸⁶ Stilleben mit Austern, Konfekt und Früchten, Anfang 17. Jahrhundert, Staatsgalerie Stuttgart, oder abermals in Osias Beerts d. Ä. Stilleben mit Austern und Kandiertem, um 1610/1620, National Gallery of Art Washington, zu dokumentieren (Abb. 64). Vergleichbare Quincunxformation ist auch frequentiert in Georg Flegels Frankfurter Werk, exemplarisch im Stilleben Frühstück mit Äpfeln, Zuckerwerk, Brot und Butter, undat. (1630?), Hessisches Landesmuseum Darmstadt, zu beobachten, als auch hier zentral ein, im gestaltungsästhetischen Kontext wiederum eindrücklich erhaben wirkendes, Flügelglas zu bemerken ist, wie zudem auch die Formation der fünf Äpfel einer Quincunxanordnung gehorcht (Abb. 65).

Anhand diskutierter Idee des „compositus“ als Quincunxformationen in jenen frühen Schautafeldarstellungen ab um 1600 aus dem katholischen Flandern wie in Georg Flegels Frankfurter Œuvre kann exkursiv und vorausgreifend ein Konnex zur gegenreformatorischen Interpretation/Funktion der Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster - mit auch dortiger

⁵⁸³ Zur zentralen Positionierung jener silbernen Tazza zur Zuckerwerkpräsentation mit Zuckermanteln und kanarischen Kandiastangen lässt sich die generelle Vorliebe flämischer Maler für die Darstellung von feinem Gebäck und Konfekt wie auch in Zucker eingemachten Fruchttteilen oder Wurzelwerk innerbildlich bemerken und im Konnex mit der intensiven Bindung zu Spanien als Hochburg des feinen Zuckerwerks sehen. Eventuell stehen auch die Wünsche spanischer Käufer - im spanisch dominierten katholischen Flandern - hinter derartigen Arrangements, in: Sybille Ebert Schifferer, Die Geschichte des Stillebens, München 1998, S. 118.

⁵⁸⁴ Am Rande interessant in innerbildlichen Kompositionskontexten erscheint, dass Kelchgläser aufgrund ihrer farblosen, durchsichtigen Materialität dieses sichtbare Ordnungsschema in symmetrischer Formation um einen zentralen vertikalen Mittelpunkt, dieses symmetrische compositus aus konstitutiven Elementen, dem Zentrum und der Mehrzahl, manchmal nicht wesentlich zu stören scheinen bzw. diesbezüglich keine Rolle spielen- diese somit hier tatsächlich innerbildlich eine Gegenwelt zur Materialität darzustellen scheinen.

⁵⁸⁵ Der Maler und Kupferstecher Jacques de Gheyn d. J. (1565-1629) arbeitete zudem als höfischer Kunstberater und (Garten)Architekt. Diesbezüglich interessant ist - in nochmaliger Wiederholung - dass es sich bei der Quincunxformation (unter anderem) um ein aus der Antike überliefertes Pflanzsystem handelt, um Schönheit und Nützlichkeit der Pflanzung perfekt zu verbinden, wie auch bei Leon Battista Alberti in seinen Architekturtraktaten über die Anordnung der Baumreihen in den Gärten von Privathäusern vom Kompositionsprinzip des „Fünfauges“ die Rede ist. Jacques de Gheyns d. J. Stilleben um 1600 ist zu den frühen Schautafeln zu zählen, wo zudem gewissermaßen noch Reminiszenzen an Vorstufen des autonomen Stillebens eruiert werden können, welche teilweise noch mit heilsgeschichtlichen Szenen im Bildhintergrund, als oftmals moralische Verweise auf vorbildliche Lebensführung, erschienen. Auffallend an diesem Stilleben erscheint diesbezüglich auch jenes vordergründig platzierte Kreuz aus Zuckergebäck. Die Schautafel im Vordergrund warnt den Betrachter vor den Genüssen der Völlerei und den Verführungen des Reichtums und gemahnt ihn an die christliche Besinnung- es kommt zu einer Vermischung der Realitäts- und Bildebenen, die einander spiegeln und gegenseitig kommentieren.

⁵⁸⁶ Osias Beert d. Ä. ist einer der bekanntesten Antwerpener Stillebenvertreter des anfänglichen 17. Jahrhunderts wie zugleich einer der ersten Maler des autonomen Stillebens.

Quincunxformation am Glas - erstellt werden (Abb. 66)⁵⁸⁷. Diesbezüglich kann die (sehr universell anwendbare) Quincunxformation wiederum als Ausdruck einer Kosmosformel der christlichen Ikonographie interpretiert werden. Sowohl die Formation am Kelchglas als auch die Komposition zu Tisch kann hier in identitätsstiftender Funktion durch gegenreformatorisch geprägtes Reaktivieren christlicher Symbolik gesehen werden. In diesen Kontext stimmig fügt sich zudem auch die rituelle Bedeutung des jeglichen Zusammenhalt festigenden, Sicherheit und Ordnung stiftenden gemeinsamen Mahles. Gewissermaßen kann dieses gegenreformatorische Betrinken auch als Machtritual interpretiert werden, dienen solche im soziologischen Kontext der Klärung oder Festigung sozialer Rangordnungen. Die Quincunxformation lässt sich auch im gegenreformatorischen Kontext allem voran als nützliche Ordnung deklarieren, wobei auch diese gemäß Schönheit erster Art allem voran für Verlässlichkeit, Stabilität und Sicherheit sorgt und wiederum übergeordnet Vertrauen schafft. Galt es frühneuzeitlich für die römisch-katholische Kirche, die Gläubigen festzuhalten oder zurückzugewinnen, hatte die Quincunxformation auch rein aus formal-ästhetischer Perspektive höchste Relevanz als gegenreformatorisches Symbol- als abstrakte Zeichenform gewährleistet sie leichte Erkennbarkeit und hat hohen wie einfachen Wiedererkennungswert und Einprägungswert⁵⁸⁸.

⁵⁸⁷ Die dortige Quincunxformation in Kombination mit jenem am Baluster alternierend dargestellten Löwenkopf - im liturgischen Kontext mit dem „Christuslöwen“ - kann insbesondere auch gegenreformatorisch interpretiert werden.

⁵⁸⁸ Auffallend im Vergleich zu (katholischen) flämischen frühen Schautafeln wie Flegels Stilleben ist diesbezüglich auch jenes innerbildliche (beinahe) Fehlen speziell von Kelchgläsern mit Löwenkopfbaluster explizit im (späteren) (protestantischen) holländischen Bild mit zudem zu dokumentierendem Ordnungsschema weg vom augenscheinlichen Quincunx-, „compositus“ jener katholischen flämischen frühen Schautafeln. Eine Möglichkeit für das geringe innerbildliche Vorkommen von Kelchgläsern mit Löwenkopfbaluster wäre auch die geforderte komplizierte, kleinteilige, langwierige Detailmalweise, welche die Darstellung des Löwenkopfmotivs fordert (allerdings befindet sich die gemalte Variante oftmals im Frankfurter Stilleben Flegels). Was jedoch definitiv resümiert werden kann, ist, dass nach 1600 Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster nur noch nördlich der Alpen produziert wurden und aufgrund ihrer Quantität als Massenware zu deklarieren wären, was eine innerbildliche Darstellung auf Stilleben des 17. Jahrhunderts auch bezüglich sinkender Repräsentationswertigkeit obsolet erscheinen ließe. Um noch einmal auf thematisiertes Ordnungsschema weg vom augenscheinlichen Quincunx-, „compositus“ im (späteren) (protestantischen) holländischen Bild zurückzukommen, lässt sich im chronologischen Verlauf frühneuzeitlicher Stillebendarstellungen entgegen symmetrischen Anordnungen eher ein innerbildliches Chaos als Unordnungsidee bis hin zu einem m. E. farblichen, wiederum, Ordnungsschema (zumindest anhand zentral mittiger Rotpositionierungen durch Rotwein befüllte Kelchglasinszenierungen) erkennen, was differenzierter insbesondere in Prunkstilleben - resümiierend alles in (späteren) (protestantischen) holländischen Bildern - zu dokumentieren wäre. Jenem vorgeschlagenen Farbschema folgend, lassen sich insbesondere im Werk Willem Kalfs frequentiert zentral mittig positionierte Rotwein befüllte venezianische Kelchgläser bemerken. Zudem kommt es auch zu einer Heraussteigerung der Farbwerte auf reine Grundfarben und einer Anordnung im Sinne gleichmäßiger Verteilung, wodurch auch diesbezüglich ein „Ordnungsschema“ anhand jenes Farbendiagramms d’Aguilons ausgemacht werden kann. Eine entscheidende Entwicklung innerhalb der auf Aristoteles fußenden Theorien fand Anfang des 17. Jahrhunderts statt, als die Entdeckung der Grundfarben Blau, Rot und Gelb beansprucht wurde- Begründung hierfür war, dass alle anderen Farben aus diesen gemischt werden konnten. In weiten Kreisen bekannt wurde die Primärfarben-theorie durch jene Veröffentlichung Athanasius Kirchers in Rom 1646. In Kirchers

4.4.3 Zeichenhaft-symbolische - euphemistische wie didaktisch (persuasive) - Funktionen von Kelchglasensembles, An-Ordnungen von Kelchgläsern bzw. Quincunxformationen als An-Ordnungen

Resümierend kann das Mahl per se als wichtiges Feld sozialer Repräsentation und Distinktion im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätskonzepte begriffen werden. So lässt sich hier die frühneuzeitliche (Neu-)Ordnung des Individuums (unter Vielen) als Ausdruck eines räumlichen Distanzschaffen-Müssens oder distinktiv orientierten -Könnens exemplarisch über (archäologisch nachweisbare) frühneuzeitliche Kelchglasensembles - jedem unter anderem sein eigenes Kelchglas - und darüber mögliche Raumbeanspruchungsoptionen reflektieren. Diesen Individualisierungsgedanken weiterführend lassen sich über (ästhetische) Anordnungen von Gegenständen zu Tisch (gemäß frühneuzeitlichem *compositus*) zudem legitimierte (ästhetische) Mikrokosmen - in zudem Analogie zum Makrokosmos - nachvollziehen. Diese Mikrokosmen zu Tisch können auch im repräsentativen wie distinktiven Wollen allem voran nochmals gesteigerte Individualität ausdrücken. Lassen sich jene (ästhetischen) Mikrokosmen als Quincunxformationen interpretieren, sind sie mit einer generellen makrokosmischen (und darüber beruhigenden) Ordnungsidee wie auch einer Kosmosformel der christlichen Ikonographie gleichzusetzen- auf letztes bezogen im wahrscheinlich gegenreformatorischen identitätsstiftenden Funktionskontext. Die Quincunxformation (zu Tisch) ist resümierend als Inbegriff einer nützlichen wie schönen Ordnung zu deklarieren. Im Rahmen einer generellen frühneuzeitlichen Ästhetisierung der Lebenswelt kann die Quincunxformation eine ästhetisch ansprechendere Variante der alltäglichen Mahlsinszenierung meinen, wobei sich der ästhetische Gestaltungsspielraum zur Anordnung von Gegenständen - in gewisser kreativer Einschränkung - an der Natur als Schaustellung orientiert.

Veröffentlichung wurde jenes von François d'Aguiilon entworfene Diagramm für Primärfarben und ihre Mischungen von 1613 in Antwerpen veröffentlicht.

4 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“
am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz-
Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil II

Input

Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur (personality)

Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontext (social/cultural setting)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Kelchglasformen und Material

Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten

Erkenntnisästhetik (Schönheit erster, zweiter und dritter Art)

Elementare Ästhetik

Ästhetik der Erhabenheit

Kelchglasensembles. An-Ordnungen von Kelchgläsern

Spezielle Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

Quincunxformationen als An-Ordnungen

Bilder im/am Glas

Informative Funktionen

Abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas

Quincunxformation: formal-ästhetisch abstrakt

Zur ikonographischen Interpretation der Quincunxformation

Praktische Anwendungsphase und praktische Funktionen

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Großflächiger „Mahl-Kontext“

Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Kelchglasform wie des Materials Glas (cristallo)

Zur Gestaltung(s)- und Wirkungsästhetik von Kelchglasensembles und An-Ordnungen von Kelchgläsern



Output

Zeichenhaft-symbolische Funktionen frühnezeitlicher Kelchglasformen wie des Materials Glas

Zeichenhaft-symbolische - euphemistische wie didaktisch (persuasive) - Funktionen von Kelchglasensembles, An-Ordnungen von Kelchgläsern bzw. Quincunxformationen als An-Ordnungen

5 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“ am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz- Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil III

Input

Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur (personality)

Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontext (social/cultural setting)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Kelchglasformen und Material

Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten

Erkenntnisästhetik (Schönheit erster, zweiter und dritter Art)
Elementare Ästhetik
Ästhetik der Erhabenheit

Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten

(Kreativ rezipierte) zeichenhafte Anzeichenfunktionen⁵⁸⁹

Becher mit hochgestochenen Fuß
Kelchgläser mit Knauf
Miniaturlügelgläser

Freie Anwendungsphase⁵⁹⁰. Differente Handhabeoptionen

**Handlungstechnische Spielräume und Handlungsästhetik
Handlungsästhetische Spielräume**

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Großflächiger „Mahl-Kontext“, Ritual der Galanterie

Zur Handlungsästhetik des Einschenkens
Zur Handlungsästhetik im Ritual der Galanterie
Zur Wirkung von galanter Gestaltungs- und Handlungsästhetik
Zum Imitationsphänomen jeglicher Handlungsästhetik

⁵⁸⁹ Diese bezeichnen solche Elemente eines Objekts, die auf dessen Funktion, auf bestimmte Eigenschaften und den möglichen Gebrauch zeichenhaft hindeuten und - in eigener Ergänzung des Offenbacher Ansatzes - zudem solche, welche auf ergonomische und gebrauchsfördernde Funktionen hinweisen, um Dinge besser nutzbar machen.

⁵⁹⁰ Neben ästhetischen Funktionen müssen Kelchgläser zudem als Gebrauchsobjekte ihren Zweck erfüllen. In der (freien) Anwendungsphase können zu definierten Funktionen (wesentlich auch über „Behandlungsspielräume“, welche das Objekt bietet) noch kreative Handlungsoptionen hinzukommen- es ist eine (jeweils individuelle) Umnutzung oder - deutung möglich.

5 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“

am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz-Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil III

5.1 Freie Anwendungsphase. Differente Handhabeoptionen in den frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontexten „Großflächiger Mahl-Kontext, Ritual der Galanterie“

5.1.1 Handlungstechnische Spielräume und Handlungsästhetik

Kann elementar- und erkenntnisästhetisch - gemäß Schönheit dritter Art - attestiert werden, dass es als „schön“ empfunden wird, sich mit Kelchgläsern - über rein funktionellen Gebrauch hinaus - jeglich handlungstechnisch/gestalterisch (kreativ) auseinanderzusetzen, können diesbezüglich aus formal-ästhetischer Perspektive insbesondere auch jene an der frühneuzeitlich im profanen Kontext - im Vergleich zu (spät)mittelalterlichen „Bechertypen“ - erstmals aufkommenden, dreiteiligen Form des Kelchglases zu findenden Gesamtproportionen an Glasformen diskutiert werden. Was nun explizit die dreiteilige Trinkglasform neben bereits form- bzw. gestaltungsästhetisch diskutierten Aspekten „zu Tisch“ als diesbezügliches Novum zudem provozieren vermag, ist die Option multipler Handhaben- als Resultat einer formal komplex gestalteten Kelchglasform (vgl. Abb. 67)⁵⁹¹. Folgend können speziell sozial differenzierte Handhabevorschläge - insbesondere auch eine dem Adel vorbehaltene - aus zeitgenössischer moralisierender „Anstands-/Benimmliteratur“ im weitesten Sinn, wie diesbezügliche Varianten zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert frequentiert existieren, nachvollzogen werden⁵⁹². Manierenschriften sind im 16. Jahrhundert Verkörperungen der höfischen Aristokratie, welche als prägend für die Tischkultur des 16.

⁵⁹¹ Bezüglich der Handhabe von Kelchgläsern lässt sich resümieren, dass jene Proportionierung am Kunstwerk Kelchglas überhaupt erst diverse (ästhetische) Handhabeoptionen zulässt bzw. der (komplexe) ästhetische Anreiz - vermittelt Proportion zwischen Ordnung (Einheit) und Vielfalt (Komplexität), was eine wichtige Voraussetzung für Ästhetik ist, da hierdurch Ordnung nicht zu einer starren Monotonie, Vielfalt nicht zu (nichtfraktalem) Chaos degeneriert - erst eine reizvolle Auseinandersetzung ermöglicht.

⁵⁹² Rigorose europäische Verbreitung garantiert wiederum frühneuzeitlicher Buchdruck, welcher als Vermittlungsinstanz im Rahmen des Kulturtransfers fungiert.

Jahrhunderts bezeichnet werden kann⁵⁹³. Eine Quelle bezüglich höfischer Handhabe bzw. Funktion, allerdings teils komplizierterer Glasformen für sehr kreative Auseinandersetzungsoptionen, liefert Jacopo Ligozzi 1617, als er 29 Modelle für Gläser zeichnete⁵⁹⁴, welche vom Großherzog Cosimo II. entworfen und von Ligozzi ausgeführt wurden⁵⁹⁵. Für diskutierte Kelchglasfunde besser geeignete frühneuzeitliche Handhabe-Habitus-Ideen sind in Gérard de Lairese's 1728 in Nürnberg erschienenem „Het Groot Schilderboek“⁵⁹⁶, jenem „Großen Mahler-Buch“, Band 1, angeführt, wobei dort in Kupferstichillustrationen⁵⁹⁷ differente Beispiele für den Glasgebrauch für Angehörige unterschiedlicher gesellschaftlicher „Stände“ aufgezeigt werden (Abb. 68). Ein zugehöriger Text erläutert, für wen welche Gesten und Handlungen/Haltungen nach dem decorum angebracht sind. Zu Hofe gebührt sich demnach insbesondere eine Handhabe an der Fußplatte des Glases (Abb. 68, links unten), wonach man das Glas am unteren Rand zwischen Daumen und Zeigefinger, eventuell nur ganz leicht unterstützt vom ausgestreckten Mittelfinger, hält⁵⁹⁸. Es handelt sich bei diesem Gebrauchshabitus unter anderem um eine Inszenierung, um den sozialen Status der Protagonisten zu demonstrieren. Propagierte „höfische“ Handhabe lässt sich innerbildlich exemplarisch an Hans von Aachens Bacchus, Ceres und Amor, für den Hof Rudolf II. in Prag gefertigt, nachweisen, als Ceres gemäß höfischer Manier ihr Glas hält (Abb. 69). Handelt es sich hier zwar um eine allegorische Darstellung, ist sie dennoch in jener Manier gehalten, wie sich der Hof selbst zu sehen wünschte. Innerbildlich wird eine Handhabe am Fuß des Glases sicherlich unter anderem speziell zu (Re-)präsentationszwecken vorgeführt, um das Glas in voller Größe abzubilden⁵⁹⁹, wofür durch propagierte Handhabe am Fuß der Blick auf das gesamte Glas freigegeben wird. Dem entgegengestellt, lässt sich jedoch exemplarisch an Gerard ter Borchs „Die väterliche Ermahnung“, 1654/1655, wie Jan Vermeers Herr und Dame beim Wein, um 1660-1661, beide Gemäldegalerie Berlin -

⁵⁹³ Da der höfische Kreis modellbildend wirkt, ist nicht dieser Adressat der Manierenschriften, sondern der Provinzadel wie folgend die oberen Mittelschichten wie das (unter anderem auch Salzburger) Patriziat.

⁵⁹⁴ 1618 fügte er diesen noch weitere 76 Zeichnungen bei.

⁵⁹⁵ Heikamp 1986, S. 197, Abb. 106-133, Abb. II.

⁵⁹⁶ Niederländischer Maler, der nach seiner Erblindung 1690 zum Kunsttheoretiker wurde. Kunsttheoretisch begann er 1701 mit der „Grondlegginge ter Teekenkonst“, bevor er 1707 sein Hauptwerk, das „Groot Schilderboek“ herausgab, es wurde 1728/29 ins Deutsche, 1738 ins Englische übersetzt. Er orientiert er sich stark an französischer Theorie und propagiert ein klassisches, an der Literaturtheorie orientiertes Programm, das eine Historie mit klarem, logischem, nachvollziehbarem Aufbau konzipiert.

⁵⁹⁷ Gérard de Lairese, Das Grosse Mahler-Buch, Band 1, Nürnberg 1728, S. 60, Fig. 2.

⁵⁹⁸ Vgl. auch Uta Bernsmeier und Urs Roeber (Hgg.), Manieren. Geschichten von Anstand und Sitten aus sieben Jahrhunderten, Ausstellungskatalog Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Bremen 2009, S. 116.

⁵⁹⁹ In Analogie zur bereits in jenen frühen Schautafeln diskutierten Repräsentation von Objekten durch überschneidungsfreies Darstellen bzw. die Betonung einzelner Gegenstände der Sachkultur in eben jenen Bildnissen.

entgegen diskutierter Präsentation des Kelchglases - vielmehr auch derart tatsächlicher „Trinkglasgebrauch“ - hier zudem, bereits vorausgreifend, aus patrizischem Kontext - nachweisen (vgl. Abb. 70)⁶⁰⁰. Im diskutierten adeligen vorgeschriebenen wie auch innerbildlich realisierten Handhabe-Kontext wird resümierend ein Kontakt der menschlichen Hand mit dem Trinkglas (wie auch andersartiger Objekte aus dem Essbesteckbereich) möglichst vermieden, indem das Objekt an der Fußplatte mit möglichst wenigen Fingern gehandhabt wird. Zur propagierten Handhabe existieren zudem Belehrungen explizit mit drei! Fingern - neben dem Kelchglas - auch das das Besteck zu halten, oder aber auch das Essen ohne Besteck mit drei Fingern zu sich zu nehmen. In diesem Kontext äußerte sich auch Erasmus von Rotterdam, als es (im Essbesteckkontext) am vornehmsten sei, nur drei Finger der Hand zu benutzen⁶⁰¹. Demnach geht es wesentlich um die adelige Idee, eigentlich nur mit drei Fingern - womit auch immer - möglichst „geschickt“ umgehen zu können⁶⁰², wobei hier als wesentliches Moment übergeordnet (auch) eine kontrollierte Feinmotorik definiert werden kann, in welchem Kontext die adelig propagierte Handhabe für Kelchgläser eine maximale Erschwernis, die größte Herausforderung darstellt. Realisierbar ist derartige Kelchglas-Gebrauchsidee unter anderem nur über hohe Körperspannung wie Konzentration, was allein über eine gewisse „Körperkontrolle“ erreicht werden kann. Fordert auch der Prozess der Zivilisation unter anderem generell stärkere Affektkontrolle, ist auch diesbezüglich zunehmende (motorische) Selbstdisziplin von großer Wichtigkeit. Diesem Kontext, diesen Ideen folgend, kommt es frühneuzeitlich unter anderem auch im patrizischen Umfeld - über jegliche geistes- und naturwissenschaftliche Erkenntnisse wie exemplarisch auch Manierenschriften, speziell Grobianismus-Literatur, was gesammelt, dem frühneuzeitlichen Buchdruck geschuldet, auch tatsächlich zahlreich unters Volk kam - zudem zu einer (Selbst-)erkenntnis, einem veränderten Körperbewusstsein wie allem voran auch zur Scham und darüber unter anderem zu einem - nun nicht extrinsisch⁶⁰³, sondern intrinsisch motivierten - Drang/Zwang zur körperlichen (ästhetischen) (Selbst-)gestaltung. Neben Scham kann frühneuzeitlich zudem auch ein Repräsentationsdrang bzw. - wollen als wesentlicher

⁶⁰⁰ Ging holländische Malerei gegen Mitte des 17. Jahrhunderts dazu über, die Welt des (wohlhabenden) Bürgertums zu zeigen und den bürgerlichen Werte-Kanon zu feiern, bedeutete das Bürgerlich-Werden für die Kunst und deren Verhältnis zur Welt unter anderem, inhaltlich dabei zu helfen, das neue bürgerliche Subjekt mit zu erschaffen- im Speziellen die Art und Weise, in der es sich wahrnahm und wahrgenommen werden wollte. Diskutiert werden kann dem folgend immer, ob es sich um Darstellungen handelt, die einen Ist-Zustand abbilden, oder ob es Ziel war, ein Idealbild zu zeichnen, das der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft zur Orientierung gereichen sollte.

⁶⁰¹ Elias 1980, S. 71. (nach Erasmus von Rotterdam, *De civilitate morum puerilium*, 1530)

⁶⁰² Wie dies auch anhand von Gérard de Lairese's Abbildung am Beispiel der Löffelhaltung nachvollzogen werden kann.

⁶⁰³ Über zivilisationsprozessbedingte Vorschriften.

Motivator zur (repräsentativen wie auch generellen ästhetischen) Verwirklichung gesehen werden. Jener angewandte menschliche Körper- bzw. Selbstgestaltungsbegriff soll - auch im Rahmen handlungstechnischer (kreativer) Auseinandersetzungen (mit Kunst-Objekten) - aus der Perspektive der philosophischen Anthropologie, speziell basierend auf Helmut Plessners „Exzentrischer Positionalität“, diskutiert werden⁶⁰⁴. Relevant ist diesbezüglich seine Leitfrage: „Wie organisieren sich lebendige Phänomene?“. Die Organisationsform des Menschen ist exzentrisch, weil der Mensch in ein reflexives Verhältnis zu seinem Leben treten kann (was allem voran auch über Spiegelungen seiner Selbst wie auch seiner Verhaltensweisen möglich ist), transzendieren und die Perspektive eines Beobachters des Selbst einnehmen kann. Im angelehnten Sinne Helmut Plessners wird menschliche Selbstgestaltung als sich über seine Grenzen hinaus zu verwirklichen verstanden. Mit dem störbaren Verhältnis zwischen dem Leib, der er (der Mensch) ist (der Natur-notwendig gegeben ist) und dem Körper, den er hat (und auch gestalten kann) - dem Leibsein und Körperhaben - tun sich für den (hier frühneuzeitlichen) Menschen unter anderem selbstgestalterische Spielräume auf. Körperhaben bedeutet selbst zum Gegenstand (von Gestaltung) zu werden⁶⁰⁵ - der Körper kann nun als Dingkörper instrumentell genutzt werden. Diese Zweiheit des Körpers ist die Bedingung der Möglichkeit menschlichen Handelns, ist Bedingung und Materialität sozialen Handelns. Darüber wird der Körper auch als zu gestaltende Form begriffen wie wahrgenommen. Menschliche körperliche Gestaltung kann folgend über „Disziplinierungen“ des Körpers realisiert werden und kommt darüber als Körperspannung zum Ausdruck, welche in Folge im Kunstkonfrontationskontext als Handlungsästhetik definiert werden soll. Wird der menschliche Körper (auch) als Medium der Kommunikation in historischer Perspektive befragt, sind hierüber performative Inszenierungen der Körper (auch in Kombination mit Gebrauchsgegenständen) in alltäglichen und außergewöhnlichen Handlungen zu interpretieren. Über diese „gespannte Handlungsästhetik“ kann auch der Mensch bzw. sein Körper als Form - als „Kunstwerk-Qualität“ (artwork quality) - vergleichbar mit diskutierten Kunstwerk-Qualitäten von Kelchgläsern - wahrgenommen, der menschliche Körper zudem als formdynamische Qualität verstanden werden. Dies folgt jener Idee, dass alles, was danach strebt zu sein (zu leben), auch Form annehmen muss, worüber Handlungsästhetik in philosophisch-anthropologisch(er)

⁶⁰⁴ Systematisch im Werk: Helmut Plessner, Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie, Berlin / New York 1975 (1928) dargelegt.

⁶⁰⁵ Im Kontext mit Exzentrischer Positionalität, welches das (rein) menschliche Vermögen beschreibt, sich aus seinen Körper hinausstellen zu können- zu transzendieren. Die Analyse der Exzentrischen Positionalität führt Helmut Plessners zu den drei anthropologischen Gesetzen, wobei hier jenes erste besagt, dass der Mensch von Natur aus künstlich sei. Das Wissen von sich führt den Menschen über die Natur hinaus.

(ästhetischer) Diskussion ästhetische Expressivität in gestalteter Bewegung, im körperbeherrschenden Sinn, meint⁶⁰⁶, was eine Möglichkeit ist, der Welt formend zu begegnen⁶⁰⁷. Wird der menschliche Körper als formdynamische Qualität verstanden, kann dies in Analogie zur bereits diskutierten, als formdynamische Qualität charakterisierten, Vertikalität - und darüber Verlebendigung - der Kelchglasform gesehen werden. So fügt sich auch die (handlungsästhetische) adelige Handhabe-Idee - wie die Kelchglasform über ihre elementarästhetischen Qualitäten - wiederum einer zeitgenössisch höfisch propagierten grazia. Lässt sich diese in nochmaliger Wiederholung frühneuzeitlich als ein zentraler Werte-Begriff in Baldassare Castigliones „Il Libro del Cortegiano“ ausmachen⁶⁰⁸, ist sie auch der Zweck des höfischen Handelns⁶⁰⁹ und diesbezüglich eine Eigenschaft von Tätigkeiten, nicht (ausschließlich) von Werken⁶¹⁰. Zur Charakterisierung dieser handlungsästhetischen Kelchglas-Handhabe-Idee gemäß grazia lässt sich auch nochmals Friedrich Schiller diskutieren, als Anmut oder grazia ihm nach eine „bewegliche Schönheit“ ist, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjekt selbst hervorgebracht wird⁶¹¹ - nur Anmut oder grazia, hier als „gespannte Handlungsästhetik“, vermag demnach auch „hinreißen“⁶¹².

5.1.1.1 Zur Kommunikation von Gestaltungs- und Handlungsästhetik. „Function follows form“

⁶⁰⁶ Dies lässt sich in gewisser Nähe zum in Folgekapiteln noch diskutierten „tanzenden Körper“ sehen- als bis dato unikale diesbezügliche Auseinandersetzung kann das Werk von Malda Denana, Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers, Bielefeld 2014 (Diss. Univ. Frankfurt 2013) erwähnt werden.

⁶⁰⁷ Hier wird von Handlungsästhetik als Gegenstand der Anthropologie gesprochen, indem in Körperbewegungen ein menschliches Selbstverständnis ästhetisch repräsentiert und vermittelt wird, indem der Mensch als Interpret und Gestalter seiner Welt auftritt.

⁶⁰⁸ Vgl. Castiglione 1528; Vgl. diesbezüglich auch Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Buch 1, unter anderem speziell auch Kapitel XXIV; XXV, S. 50 ff.

⁶⁰⁹ Grazia als Zentralbegriff von Castigliones decorum-Konzeption- bei Castiglione bedeutet grazia beides- sowohl jene Eigenschaft(en), welche einen Hofmann sogleich höchst angenehm und einnehmend macht als auch die Reaktion des Fürsten darauf. Die grazia ist somit einerseits ein Verhaltensmerkmal, eine Eigenschaft, andererseits und zugleich auch Folge und Erfolg dieser Eigenschaft- resümierend „derjenige, dessen Handeln gefällig ist, gefällt“, in: Jan Dietrich Müller, Decorum. Konzepte von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance, Göttingen 2011, S. 141.

⁶¹⁰ Jürgen Trabant, Was ist Sprache?, München 2008, S. 135. Wie diese auch gestaltungsästhetisch an der Kelchglasform bereits diskutiert werden konnte.

⁶¹¹ Schiller 1793, S. 123. Schiller unterscheidet diese Eigenschaft von den Vorzügen des Leibes, wie dem Körperbau, der schönen Haut oder der wohlklingenden Stimme, die man „bloß der Natur und dem Glück“ zu verdanken hat, in: Schiller 1793, S. 125.

⁶¹² Schiller 1793, S. 188. Nach Schiller basiert Anmut auf der (freiheitlichen) Handlung des Menschen, sie zeichnet ihren „Schöpfer“ aus (vgl. Schiller 1793, S. 140 f.). Freiheit und Schönheit stehen in einem engen Verhältnis zueinander, die grazia ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluss der Freiheit. Eine freiheitliche gestalterische Idee des Menschen gemäß (gefällender) grazia ist auch frühneuzeitlich bei Castiglione anklingend zu reflektieren- als Erlebnis des Menschen nicht als eines nur aus Materie bestehenden Lebewesens oder als einer nur von Gott her erfüllten Form - wie das ganze Mittelalter hindurch - sondern als des in Freiheit und eigener Verantwortung existierenden „humanen“ Menschen, des autonomen rationalen Menschen [vgl. diesbezüglich auch Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Einleitung S. 55].

Dass eine Handhabe an der Fußplatte des Kelchglases mit möglichst wenigen Fingern ein frühneuzeitlich angestrebtes höfisches Handlungsprinzip gemäß *grazia* war, ließ sich bereits als extrinsische Motivation über Wort und Bild wie auch intrinsisch motiviert diskutieren. Debattiert werden soll folgend, ob das Kelchglas als Kunstwerk auch rein aufgrund seiner material- wie formästhetischen Erscheinung/seines Eindrucks zur beschriebenen handlungsästhetischen Idee am Fuß des Glases (mit drei Fingern) in Eigenmotivation „überreden“ kann. Fügt sich gestaltungsästhetisch als frühneuzeitliches *Novum* thematisierte Vertikalität der Kelchgläser jenem Prinzip der *grazia*, indem lineare Elemente übersteigert erscheinen (und als Ausdrucksträger fungieren), ließ sich dies insbesondere in Kombination mit der Materialästhetik des speziell *cristallo*⁶¹³ bereits mit dem Terminus des „Erhabenen“ verbinden. Bezeichnet Erhabenheit als ästhetische Kategorie etwas Wahrnehmbares, dessen wesentliche Eigenschaft eine Anmutung von Größe ist, die über das gewöhnliche Schöne hinausreicht, ist das Erhabene auch stets mit dem Gefühl der Unerreichbarkeit, der Unermesslichkeit, wie auch mit einer mit Ehrfurcht und „Unheimlichkeit“ einhergehenden (soweit wie möglichen) Unantastbarkeit verbunden. All dies könnte auch - von Demut motiviert, gemäß *decorum* - in persuasiver Funktion Handlungsästhetik im Selbstzwang oder besser - überredung provozieren, als auch diese eindrückliche, über Erhabenheit provozierte, Unantastbarkeit des Kelchglases eine Handhabe am Boden mit möglichst wenigen Berührungspunkten sehr adäquat erscheinen lässt. Somit könnte auch das frühneuzeitlich Erhabene jeglicher Gestaltungsästhetik von Kelchgläsern als bewusste/unbewusste Selbstdisziplinierungsmaßnahme für spezifisches bzw. handlungsästhetisches Dingbehandeln fungieren. Dem folgend wäre diese Handhabe - gemäß *function follows form* - „ins Kunstwerk eingeschrieben“.

Wesentlich erscheint darüber, dass das Kelchglas als Kunstwerk eventuell rein aufgrund seiner material- wie gestaltungsästhetischen Erscheinungen/Eindrücke, über persuasive Funktionen formal-ästhetischer Kunstwerk Qualitäten, zu einer spezifischen Handhabe am Fuß (mit möglichst wenigen Fingern) - zu einer Handlungsästhetik - überreden bzw. diese erzwungen werden kann. Diesbezüglich ließen sich Kelchgläser in ihrer aktiven Bedeutung als nicht menschliche Entität im Rahmen des „Sozialen“, einer frühneuzeitlichen Sozialdisziplinierung, herausstellen. Jegliche Vorschriften substituierend, übernimmt hier das

⁶¹³ Diesbezüglich lässt sich noch einmal explizit herauszustellen, dass venezianischem *cristallo* auch „magische Kräfte“ zuerkannt wurden, worüber es gewissermaßen „beseelt“ erscheint wie auch die Fragilität und sein diaphaner Charakter zur erhabenen Wirkung ihres zu tun.

Kelchglas eine persuasive Funktion bzw. eine zwingende Rolle. Das „Design“ erscheint hier als Material- und Formensprache, die selbst strukturierend wirkt, indem sie Praktiken begleitet. Die Dingwelt und ihre Choreografie können aufgrund ihrer aktiven Formung von sinnlichen Eindrücken und körperlichen Bewegungen (Handhabe) hier als praxis- und subjektkonstitutive Faktoren, die eine gewisse Eigenlogik besitzen, verstanden werden. Soziopsychologisch motiviert, ließe sich auch über diskutierte anthropomorphe Formgebung des Kelchglases eine Handhabe - zumindest am Fuß des Glases - vorschlagen. Reflektiert man diesbezüglich die Bezeichnungen der einzelnen Teile des Kelchglases als Kupp-Kopf, Schaft-Rumpf wie Fuß-Fuß in Analogie zu jenen Termini menschlicher Körperteile, ließe sich⁶¹⁴ eine (speziell frühneuzeitlich) legitime Handhabe des „gläsernen Körpers“ wiederum auch ausschließlich am Fuß desselben eigentlich als erzwungen sehen. Diese Idee unterstützt speziell frühneuzeitlich voranschreitendes Scham- und Peinlichkeitsempfinden. Auch hier erscheint eine Handhabe (zumindest am Fuß des Kelchglases) qua „Form“ wiederum „ins Kunstwerk eingeschrieben“, wobei diesbezüglich jedoch nicht „ästhetisch erhabenes Empfinden“ die Motivation hierzu lenkt, sondern die Scham dazu bewegen vermag. Gewissermaßen anschließend an jene über die anthropomorphe Formgebung ableitbare Handhabe zumindest am Fuß des Glases, kann noch ein andersartiger soziopsychologischer diesbezüglicher Motivationsvorschlag im Kontext mit Norbert Elias' Zivilisationsprozess Erwähnung finden. Hier geht es um eine, über die „Bodenhaltung“ entstehende, maximale Entfernung der Hand zum Inhalt des Kelchglases, worüber ein frühneuzeitlich propagiertes (möglichst maximales) Spatium vom Inhalt des Glases zur Glas balancierenden Hand des Trinkenden geschaffen wird⁶¹⁵. An diskutierte persuasive Funktionen anschließend, lässt sich das Kelchglas noch in einer weiteren Aktivität als nicht menschliche Entität - über allerdings nun formbezogene formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten - diskutieren. Fordert der frühneuzeitliche Prozess der Zivilisation stärkere Affekt- und Selbstkontrolle, lässt sich die Kelchglasform per se bereits aufgrund ihres eher geringeren Fassungsvermögens von Wein - im Vergleich zu zeitgenössischen Humpen, Stangengläsern wie Römervarianten - gewissermaßen als temperantia-Symbol interpretieren. Das Kelchglas überredet/zwingt somit allein formbedingt - über eine formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualität - zur Affektbeherrschung als Anleitung zu einem gemäßigeren Alkoholkonsum. Um bei dieser Idee zu bleiben, stellt auch die adelig propagierte Handhabe für Kelchgläser gemäß grazia,

⁶¹⁴ Mit Kenntnis der anthropomorphen Formidee als Voraussetzung.

⁶¹⁵ Während im Mittelalter der direkte(re) Kontakt mit den Speisen noch geläufig war, vgl. diesbezüglich exemplarisch Elias 1980, S. 88.

welche allem voran über Feinmotorik realisiert werden konnte, eine maximale Erschwernis für ungezügeltten Alkoholkonsum dar. Auch darüber ließe sich das Kelchglas in seiner aktiven Bedeutung im Rahmen frühneuzeitlicher Selbstregulation wie folgend auch Sozialdisziplinierung herausstellen, übernimmt es auch hier eine persuasive Funktion zur frühneuzeitlichen *temperantia*. Bezüglich eines Alkohol- und generell Festivitäten-Abusus, welche *temperantia*-Verordnungen in der Frühen Neuzeit unabdingbar machten, lässt sich auch Salzburg des 16. Jahrhunderts nicht ausnehmen, als hier allem voran dies begünstigende Gast-, Weingast- wie Brauhäuser in großer Anzahl existierten. Wirts- und Brauhäuser waren kommunikative Zentren, von denen es in Salzburg eine Fülle gab, häufig ging es dort auch sehr ausgelassen zu. Noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts versuchten die obrigkeitlich erlassenen Tanzordnungen die dabei (vor allem in Verbindung mit Alkoholkonsum) häufig angeregten sexuellen Kontakte durch rigorose und kleinliche Bestimmungen zu unterbinden⁶¹⁶. Zudem zeichneten sich führende Vertreter der Bürgerschaft durch einen nicht untadeligen Lebenswandel aus, was unter anderem zum Ausdruck kam, als 1582 etliche Bürger wegen Trunkenheit und Widerstandes gegen die Obrigkeit in das Bürgergefängnis inhaftiert wurden. Im Jahre 1576 wurde unter den prominenten Bürgern Hans Süßpeck und seine Frau, welche am Ostertor in der Linzer Gasse wohnten und bereits streng verwarnt waren, wegen „Ärgerlichen Haushaltens bei Tag und bei Nacht mit Jubilieren, Springen, Tanzen und Bankettieren“ in das Bürgergefängnis eingeliefert⁶¹⁷. Weiters lässt sich eine Visualisierung dionysischer Szenerien auch in zahlreichen niederländischen frühneuzeitlichen Genredarstellungen nachvollziehen.

5.1.1.2 Zur Wirkung von Gestaltungs- und Handlungsästhetik

Zur elementarästhetischen eindrücklichen schönen Wirkung können über handlungsästhetische Inszenierungen mit dem gestaltungsästhetischen Kelchglas gewissermaßen Subjekt-Objekt-Hybridformen im Sinne eines „geschlossenen Ganzen“ diskutiert werden, was über die menschliche formdynamische Gestaltqualität in Kombination mit der formdynamischen Vertikalität des Kelchglases möglich wird. Die Subjekt-generierte *grazia* verschmilzt demnach eindrücklich - elementarästhetisch betrachtet - mit jener

⁶¹⁶ Ammerer 1991, S. 2148.

⁶¹⁷ Vgl. Heinz Dopsch und Peter M. Lipburger, Die Entwicklung der Stadt Salzburg. Das 16. Jahrhundert - von Leonhard von Keutschach zu Wolf Dietrich von Raitenau (1519-1587), in: Dopsch und Spatenegger (Hgg.) 1991, S. 2015-2070; hier S. 2050; Zur Inhaftierung siehe Zillner 1890, S. 494.

hinreißenden Kelchglas-grazia zu einer wahrgenommenen spannungsähnlichen bzw. - gleichen dynamischen Synthesform, was letztlich als untrennbare Einheit ästhetisch ansprechend empfunden wird. Auch für diese elementarästhetisch diskutierten Subjekt-Objekt-Hybridformen können wiederum jene im Rahmen der Gestalttheorie verfassten Gestaltungsgesetze beansprucht werden. Wesentlich erscheint hier das Gesetz des gemeinsamen Schicksals oder das Gesetz der gemeinsamen Bewegung, wo zwei oder mehrere sich gleichzeitig in eine Richtung bewegend Elemente (hier zwei formdynamische Gestaltqualitäten- als Vektoren) - das Kelchglas quasi als Prolongierung des Armes - als eine Einheit oder Gestalt wahrgenommen werden⁶¹⁸. In Bezug auf dieses Verschmelzen von Akteur mit dem Handlungsobjekt ist im körper- wie objektbeherrschenden Sinn zudem jene Idee interessant, das Kunstwerk (hier Kelchglas) über körperliche Disziplinierung dermaßen perfekt zu beherrschen, als sei es ein- und ausdrücklich Teil seiner selbst. Im erkenntnisästhetischen Sinn folgt diese Einheitsidee wiederum Schönheit erster Art, als darüber eine gefallende syntaktische Stimmigkeit zweier Muster zueinander vorliegt⁶¹⁹.

5.1.2 Handlungsästhetische Spielräume

5.1.2.1 „Von grazia und sprezzatura“

Neben hinsichtlich Handhabe geforderter grazia spielt zudem eine dem Hof angemessene sprezzatura eine gewichtige Rolle⁶²⁰, indem nicht nur eine diffizile Handhabe allein, sondern zudem das Talent, dies leicht und mühelos auszusehen lassen, von großer Wichtigkeit war⁶²¹. Sprezzatura meint eigentlich ein Nicht-Beachten oder -Verachten, ein Begriff, welchen Castiglione ausdrücklich als Neologismus einführte. Gemeint ist damit ein Nicht-Achten auf

⁶¹⁸ Zusätzlich zu Wertheimers Gestaltungsgesetzen fand Stephen Palmer in den 1990er Jahren drei weitere Gestaltungsgesetze- dem folgend erscheint hier das Gesetz der verbundenen Elemente, wo verbundene Elemente als ein Objekt empfunden werden, relevant, vgl. Palmer 1999.

⁶¹⁹ Paál 2003, S. 58.

⁶²⁰ Neben der grazia ist auch die sprezzatura ein frühneuzeitlich ganz wesentlicher Begriff für jegliche - noch verstärkte - Ästhetisierung von Subjekt und Objekt. Gleich wie die grazia zeichnet auch die sprezzatura die gesamte Lebenswelt - sowohl das Kunstwerk wie den Menschen, das Denken und Handeln, als exekutiv(e) (kognitive) Handlungen respektive verbale Äußerungen, aus.

⁶²¹ Auch die Begrifflichkeit der „sprezzatura“ findet in Baldassare Castigliones Libro del Cortegiano, als Fähigkeit, auch anstrengende Tätigkeiten leicht und mühelos aussehen zu lassen, seine Erwähnung, vgl. Castiglione 1528, Kapitel XXVI; Vgl. angewandt diesbezüglich auch Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Buch 1, Kapitel XXVI und XXVII, S. 52 ff.

die eigene Handlung⁶²². Eine gut koordinierte Bewegung präsentiert sich ästhetisch ansprechend gemäß zeitgenössischer *grazia* und in ihrer Steigerung zudem scheinbar mühelos, gemäß propagierter *sprezzatura*⁶²³. Letztlich macht eine gelungene Bewegungskoordination⁶²⁴ - charakterisiert über „flüssig, organisch und ökonomisch, präzise, ästhetisch (reizvoll) und gekonnt (ausgereift) - die Qualität einer Bewegungsgestalt aus⁶²⁵. Jene von Castiglione hochgehaltene *sprezzatura* als somit bewegungskoordinatorische Königsdisziplin ist resümierend nur dann möglich, wenn eine Handlungsweise völlig sicher beherrscht wird- was perfekte Selbstdisziplin und Körperbeherrschung für optimal wirkende handlungsästhetische Ergebnisse voraussetzt. Auch dies lässt wiederum ein frühneuzeitliches Gestaltungs-Wollen mit einer (sich steigernden) körperlichen Disziplinierung für performative Inszenierungen von Körpern aufzeigen. Als Anreiz für eine gesteigerte (körperliche) Selbstdisziplinierung kann wiederum das Kelchglas in seiner Schönheit dritter Art dazu überreden, sich damit - auch in Steigerung - über-funktionalistisch zu beschäftigen.

Den adäquaten Inszenierungsrahmen für den handlungsästhetischen Akt der *sprezzatura* stellt die Performance dar. Zählt die *sprezzatura* zu jenen handlungsbezogenen Schönheiten der dritten Art mit einhergehenden K-Werten, als Eigenschaften von hier körperlichen Handlungsmustern, die Anregung und Spannung provozieren, gilt dies zudem für das Format der Performance, wie hierfür zudem auch eine Handlungs-Kreativität⁶²⁶ - als weiterer Part von Schönheit dritter Art - zentral scheint. Aufgrund ihrer Charakterisierung als spontane, unsichere und erlebnisoffene Situation, für welche man ein gewisses Maß an Unvorhersehbarkeit ertragen muss, sprengt die Performance jegliche Muster, begrenzt wird sie dennoch von einem (je subjektiven) mentalen wie körperlichen Kompetenzrahmen⁶²⁷. Diese jegliche Unberechenbarkeit lässt die Performance der *sprezzatura* in ihrer Gesamtheit als erhaben und virtuos deklarieren, da man sich an Grenzen zwischen Ordnung und Chaos

⁶²² Sie ist Ausdruck einer Haltung, die sich von Dingen nicht beherrschen, nicht fangen lässt, sondern über ihnen steht, eine Art von innerer Distanzierung.

⁶²³ Vgl. diesbezüglich auch Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Buch 1, Kapitel XXVI, S. 53 f.

⁶²⁴ Die Bewegungskoordination ist maßgebend für die Beherrschung von Bewegungsabläufen.

⁶²⁵ Die Bewegungskoordination ist sowohl der Prozess als auch das Ergebnis des Zusammenspiels von Wahrnehmung und (Fein-)Motorik für zielgerichtete Bewegungsabläufe.

⁶²⁶ Paál 2003, S. 89.

⁶²⁷ Entgegen jener Sicherheit, Vorhersehbarkeit, Verlässlichkeit eines Rituals. Konnte zuvor anhand von Ritualen durch Repetition wie auch über fix vorgegebene Strukturen von Inhalt und Ablauf eine gewisse Art von Ordnung innerhalb des Musters als Schönheit erster Art interpretiert werden, können Performances im Rahmen von Muster von Schönheit dritter Art betrachtet werden- wesentlich aufgrund einer spontanen, unsicheren und erlebnisoffenen Situation, welche ein gewisses Maß an Ambiguität ertragen muss, was die Kreativität wie auch das Improvisationspotenzial ausmacht, worüber eigentlich eben kein Handlungs-Muster- lediglich ein Rahmen für gestalterische mentale und körperliche Kompetenz gesetzt wird. Auf Zeitliche bezogen, besticht hier die Spontanität.

bewegt- wesentlich aber wiederum, ohne sich das anmerken zu lassen. Die Virtuosität der sprezzatura im Format der Performance stellt die absolute Herrschaft - um Unfehlbarkeit zu suggerieren - dar, ist ein Spiel, eine Balance, am Rande des Ge- bzw. Misslingens. Kommt all dies einem Spiel mit jeglichen Grenzen gleich, betrifft dies auch die Schwerkraft. Eine zusätzliche Erschwernis für die Performance der sprezzatura im Trinkglaskontext stellt die begleitende dionysische Beeinträchtigung dar. Propagierte sprezzatura als eine (scheinbare) Leichtigkeit jeglichen Tuns und Seins ließ sich in Vorkapiteln frühneuzeitlich auch bereits gestaltungsästhetisch im Kelchglaskontext- insbesondere an Flügel- aber auch Schlangengläsern des 17. Jahrhunderts erwähnen. Diesbezüglich typische gestaltungs- wie auch handlungsästhetische Stilmerkmale sind übertrieben gedrehte, labile und fragile Haltungen, kaum Bodenhaftung findend und in unklaren Beziehungen zum umgebenden Raum, wie eben Inszenierungen entgegen jeder Schwerkraft, in ihren Wirkungen der absoluten Leichtigkeit. Letztlich ist jegliche handlungs- und gestaltungsästhetische Labilität und Fragilität durchaus als charakteristisches Stilphänomen des Manierismus zu werten, liebt dieser neben Ambivalenz und Mehrdeutigkeit zudem das Unsichere, das Schwebende wie letztlich auch jenen daraus resultierenden „erhabenen“ Charakter. Zudem trägt jenes durch diese Handhabe vor Augen geführte Trotzen der Schwerkraft - als Naturgesetz - auch rein wirkungsästhetisch den frühneuzeitlichen Eindruck des Erhabenen in sich.

Im repräsentativen wie distinktiven Kontext fungiert die Performance der sprezzatura resümierend zur Intensivierung der K-Wertigkeit der Handlungsästhetik der grazia- sowohl für den Akteur als auch Rezipienten. Zur Wirkung der handlungsästhetischen Königsdisziplin der sprezzatura im Format der Performance wird im Vergleich zur grazia eine noch intensivere permanente Bedrohung für die fragile Kelchglasexistenz vor Augen geführt. Diese (scheinbar) leichtfertig aufs Spiel gesetzte Endlichkeit des sowieso schon aufgrund der Materialästhetik fragilen gläsernen Seins, vermag die eindruckliche (augenblickliche, momentane) Wertigkeit des Objekts über die hierüber noch gesteigerte Möglichkeit der Vergänglichkeitsdemonstration enorm steigern. Zudem benützt auch der sprezzatura-Handhabende dieses Luxusobjekt derartigen Wertes auf so leichtfertige Weise, als ob ihm das Zerschlagen desselben keinerlei (finanziellen) Schaden zufügen könne, was zudem noch die repräsentative Wirkung des Subjekts verstärkt. Derartige Leichtigkeit bzw. dieses Spiel mit Schwerkraft, Materialismus, Schein und Sein - sich so etwas im wahrsten Sinne des Wortes leisten zu können - versetzt den Akteur (für den Rezipienten) in einen erhabenen (Sozial)status. Letztlich liegt des Kelchglases Ausgang in der Ding-benützenden Menschenhand, im Potenzial feinmotorischer Koordination jener geforderten drei Finger als

handlungsästhetische Königsdisziplin- realisierbar über perfekte Körperbeherrschung im Rahmen frühneuzeitlicher performativer Inszenierungen von Körpern.

Lässt sich chronologisch immer steigende Vertikalität an Kelchglasformen gegen das 17. Jahrhundert dokumentieren⁶²⁸, ist dies als eine Maximierung von Labilität und Fragilität zu diskutieren, womit im Rahmen von Kelchglasgestaltungen wie auch deren Handhaben gestaltungs- wie handlungsästhetische maximale Ausreizungen jeweiliger Spielräume einhergehen, welche wirkungsästhetisch einen sich immer weiter steigenden Eindruck des Erhabenen, eines sich über die „Natur-Stellen-Könnens“⁶²⁹ provozieren vermögen, was wiederum eng mit dem frühneuzeitlichen „Phänomen des Staunens“ einhergeht.

Ist die Performance der sprezzatura zu den Machtritualen zu zählen, die im identitätsbehauptenden Wollen der Klärung oder Festigung sozialer Rangordnungen dienen, kann sie im identitätsstiftenden Kontext allem voran in distinktiver Funktion diskutiert werden.

5.1.2.2 Zur „patrizischen“ Handlungsästhetik

Ist die Handhabe am Fuß des Glases im diskutierten Dreifingersatz gemäß grazia ab dem 16. Jahrhundert eigentlich dem „Adel“ vorbehalten, ist eine solche - zwar an der Fußplatte des Kelchglases, aber meist nicht im propagierten Dreifingersatz - auch an zahlreichen „bürgerlichen bzw. patrizischen Szenerien“ in Genremalerei auszumachen⁶³⁰. Innerbildlich lässt sich dies exemplarisch an bereits erwähnter Malerei Gerard ter Borchs Die väterliche Ermahnung, 1654/1655 und Jan Vermeers Herr und Dame beim Wein, um 1660-1661, beide Gemäldegalerie Berlin (Abb. 70), wie an Frans van Mieris d. Ä. Bordellszene, 1658, Royal Picture Gallery Mauritshuis (Abb. 71), dokumentieren. Abgesehen von niederländischen Genreillustrationen, lässt sich diese Handhabe am Fuß des Kelchglases auch an weiteren zeitgenössischen bürgerlichen Beispielen beobachten. So ist auch exemplarisch aus Salzburg an einem Zunftkrug⁶³¹ eine Szenerie der Überreichung eines Wein gefüllten Kelchglases gemäß dieser Handhabe an einen Handwerker zu sehen (vgl. Abb. 1). Zudem können

⁶²⁸ Insbesondere an Schaftgestaltungen, exemplarisch lang gezogenen Baluster, aber auch an Flügel- und Schlangenglasformen des 17. Jahrhunderts.

⁶²⁹ Indem man einerseits das Material disziplinieren vermag, um ein übernatürlich wirkendes Produkt zu formieren, wie auch derartige Handhabe als höchste Form der Selbstdisziplin gewertet werden darf.

⁶³⁰ Insbesondere jedoch dieser 3-Fingersatz kann als das wesentliche „vornehme“ Moment an dieser Handhabe erachtet werden.

⁶³¹ Aus der Werkstatt Obermillner, mit Darstellungen der Hafnerarbeit, Salzburg, terminus postquem von 1680/81- inschriftlich datiert am Krug, Salzburg Museum.

diesbezüglich auch einige gedeckte Tafeln im Zusammenhang mit Festivitätendarstellungen, großteils ab dem 17. Jahrhundert, erwähnt werden (vgl. exemplarisch Abb. 61).

Als Indiz, dass sich eine Handhabe von Kelchgläsern zumindest am Fuß des Glases auch realiter - abgesehen von innerbildlichen Darstellungen - im patrizischen Kontext durchgesetzt hat, könnte zudem eine andersartige zeitgenössische Trinkglasform miteinbezogen werden, nämlich jener - wiederum aus archäologischen patrizischen, so auch Salzburger, Befundkontexten wie auch innerbildlich frequentiert nachweisbare - Becher mit (teils extrem) hochgestochenen Böden. Konnten in Vorkapiteln über „Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten“ unter anderem formbedingt kreative Rezeptionen charakterisiert werden, sollen diese in ihrem jeglichen Gebrauch in diesem Kapitel nun als „(Kreativ rezipierte) zeichenhafte Anzeichenfunktionen“ diskutiert werden und sind - exkursiv außerhalb des Kelchglaskontextes an Bechern mit hochgestochenen Böden (vgl. Abb. 72, rechts) - wie zudem an Kelchgläsern mit Knauf wie (innerbildlichen) Miniaturflügelgläsern zu finden⁶³². Becher mit (teils extrem) hochgestochenen Böden⁶³³ waren in prägnanter Ausführung hauptsächlich in Mitteleuropa dominant vertreten. Ob diese nun eine Modeerscheinung um 1500 darstellen, aufgrund erhöhter Widerstandsfähigkeit gegenüber Sprüngen dermaßen gestaltet wurden, eventuell auch der Konjugation von Weinstein dienten, steht bis dato zur Debatte⁶³⁴. Eine plausible Erklärung für derartige Ausformung wäre jedoch allem voran, darüber eine Option - angepasst an jene Hof-adäquate Kelchglashandhabe (zumindest) am Fuß - für gleichartige Becherhandhabe zu kreieren. Die gemäß höfischer Manier geforderte Handhabe an der Fußplatte des Kelchglases - übersetzt am Boden des hier Bechers - könnte durch nicht vorhandene greifbare Fußplatte am Becher einen dominant hochgestochenen Boden rechtfertigen, wodurch man den Becher von unten mit Zeige- und Mittelfinger (leichter) halten und fixieren kann, wie dies innerbildlich zu beobachten ist (vgl. Abb. 72)⁶³⁵. Dies könnte entfernter als Beweis fungieren, dass der frühneuzeitliche Bürger realiter! - grob betrachtet - „adelsähnliche“ Handhabe mit großer Wahrscheinlichkeit rigoros im Rahmen eines vertikalen Kulturtransfers übernahm und eventuell auch Becher - aus archäologisch nachweisbar patrizischem Besitz - für eine Option dieser Handhabe formal adaptieren ließ. Diesbezüglich zudem interessant erscheinen jene aus dem Salzburger Fundmaterial der

⁶³² „(Kreativ rezipierte) zeichenhafte Anzeichenfunktionen“ bezeichnen solche Aspekte, die Objekte - gemäß den individuellen Anforderungen oder Voraussetzungen des menschlichen (weiblichen und männlichen) Körpers - besser oder überhaupt nutzbar machen.

⁶³³ Auch an Flaschenvarianten zu beobachten.

⁶³⁴ Steppuhn 2002, S. 44.

⁶³⁵ Im Kontext mit andersartigen Objekten ist exemplarisch auf Paolo Veroneses Gastmahl im Hause Levi, 1573, ein Diener mit Flasche in vergleichbarer, hier Flaschen-Handhabe, zu sehen, während kurioser Weise anbei jener von ihm Bediente gierig aus einem Kelchglas trinkt, welches dieser am Stiel! mit geballter Hand hält.

Getreidegasse 3 im Rahmen von kreativ rezipierten Kelchgläsern mit Knauf formal herausragenden hohen, hohlen Standböden mit proximaler Glasscheibe und frequentiert rekonstruierbarer flötenförmiger, steil aufragender Kuppel aus Ensemble IV, da diese auch einen derart hohlen, hochgestochenen Boden - gemäß Abb. 73 - aufweisen und demnach auch vergleichbar gehandhabt werden könnten. Eine andere/weitere Idee dieser Trinkglasformvariante für derartige Handhabe wäre auch hier - im repräsentativen Wollen - beim realen Gebrauch das Glas in voller Größe sichtbar zu machen. Eine Übernahme, die Wanderung von Habitusmodellen von einer sozialen Einheit zur anderen gehört nach Norbert Elias im frühneuzeitlichen Gesamtprozess der Zivilisation zu den wichtigsten Einzelbewegungen⁶³⁶ - zahlreich ziehen höfische Verhaltensweisen und Moden in die oberen Mittelschichten ein, sie werden dort imitiert und/oder für individuelle/soziale Bedürfnisse adaptiert. Dieser „höfische Anpassungsdrang“ wird über die frühneuzeitliche Wohlhabenheit breiterer Schichten, wie jener des Patriziats, immer weiter intensiviert. Durch das frequentierte Vorliegen venezianischer bzw. in venezianischer Manier gefertigter Hohlgläser des speziell 16. Jahrhunderts aus dem Salzburger städtischen, bürgerlichen Milieu, ist exklusiv! für Salzburg sehr früh⁶³⁷ ein gesteigertes Bedürfnis nach repräsentativer Gebrauchskultur auch außerhalb des Hofes aufzuzeigen. Hier kann in der Funktion „Salzburg als erzbischöfliche Residenzstadt“ der „Hof“ als Geschmacksbildner und Vermittlungsinstanz/-person bezüglich des Gebrauchs/der Funktion von Kelchgläsern thematisiert werden. Der erzbischöfliche Hof zeichnete sich kunstorientiert durch starke italienische und, bezüglich des Hofzeremoniells, spanische Orientierung aus⁶³⁸, das patrizische Bürgertum Salzburgs wiederum hatte starke Affinitäten zum Hof- vielfältige Familienbande zwischen Bürgerfamilien und adeligen Hofleuten hatten dazu geführt, dass die patrizische Gesellschaftsschicht Salzburgs unter anderem Zutritt zur Hoftafel hatte⁶³⁹ wie auch offene Tafeln gehalten wurden. Während der Faschingszeit lud der Erzbischof zudem zu

⁶³⁶ Vgl. Elias 1980, S. 145.

⁶³⁷ Partiiell determiniert durch einen terminus antequem der 2.Hälfte des 16. Jahrhunderts durch Überbauung der Anlage mit einem Keller in der Lederergasse 3.

⁶³⁸ Insbesondere was das Kunstverständnis betraf. Die Erzbischöfe zeigten sich äußerst kunstinteressiert, wichtigstes Vorbild war Italien. Die Residenz zu Salzburg diente den Fürsterzbischöfen über die Jahrhunderte hinweg als prunkvoller Wohnsitz und beeindruckendes Repräsentationszentrum. Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau beginnt ab 1588 mit dem Umbau des mittelalterlichen Salzburg in eine moderne barocke Residenzstadt. Er und seine Nachfolger, Markus Sittikus und Paris Lodron, beauftragen italienische Architekten und Künstler. Vincenzo Scamozzi und Santino Solari entwerfen die Pläne für den Dombezirk mit seinen repräsentativen Plätzen und prunkvollen Bauten sowie eine Vielzahl von barocken Kirchen, Palästen, Stallungen, Verwaltungsbauten und die gewaltigen Verteidigungsanlagen. Explizit Salzburg unterstand als eine der wichtigsten Erzdiözesen nördlich der Alpen im 17. Jahrhundert den amtierenden Erzbischöfen, war demnach losgelöst und unabhängig vom Habsburgerreich.

⁶³⁹ Ammerer 1991, S. 2071-2229; hier S. 2109.

offenen Bällen in die Residenz ein, wozu neben Studenten, welche vom Rektor ein Billet erhalten hatten, auch Kaufleute beiderlei Geschlechts geladen waren. Allem voran sind es Reisenotizen und Tagebuchaufzeichnung, aus denen man nähere Kenntnis über die Salzburger Hof Tafel gewinnen kann. Der junge Student Fr. Heinrich Pichler OSB (1722-1809) berichtet exemplarisch in seinem Tagebuch, dass der Fürsterzbischof Jakob Ernst Graf von Liechtenstein (1690-1747) gerne „offene Tafel“ hielt, während sein Vorgänger Fürsterzbischof Leopold Anton Eleutherius Freiherr von Formian (1679-1747) „selten eine gehabt habe“⁶⁴⁰. An einer offenen Tafel konnte jeder zusehen⁶⁴¹. Summarisch kann hierdurch exemplarisch für die Stadt Salzburg das Beiwohnen höfischer Tischsitten im weitesten Sinne für den patrizischen Bürger bestätigt werden⁶⁴², worüber eine adelige Kelchglashandhabe-Imitation - zumindest am Fuß des Glases - hier über ein Mitansetzen von Aktivitäten - auch ohne innerbildliche Repräsentationen kennen zu müssen - direkt nachvollziehbar wäre. Verlieren ehemals höfische Verhaltensweisen im Laufe der Frühen Neuzeit ihr Unterscheidungsmerkmal, sind sie gleichsam entwertet⁶⁴³, soll an dieser Stelle jedoch noch einmal vermerkt werden, dass es sich bei Kelchgläsern (wie auch Bechern) zwar frequentiert um eine patrizische Handhabe-Übernahme am Kelchglasfuß handelt, worüber zwar grob betrachtet diese Handhabe allein am Fuß des Glases nun für den Adel nicht mehr distinktiv genützt werden konnte, jedoch speziell der additive Dreifingersatz als das wesentliche „vornehme“ grazile Moment daran erachtet werden kann. Dieser konnte nur mit einem Maximum an Körperdisziplinierung realisiert werden und setzt - als handlungsästhetisches Imitationsknockout - (eigentlich dem Adel vorbehalten) lange Übung voraus⁶⁴⁴ und kann darüber als (zumindest nicht einfach zu imitierendes) Distinktionsmittel herausgestellt werden. Hierüber stellt diese performative Inszenierung des Körpers eine nicht-monetäre! frühneuzeitliche - explizit Handlungs!-Möglichkeit - dar, um sich weiterhin im adeligen Habitus zu Tisch „abzuheben“. Diesbezüglich lässt sich weiters auch die chronologische Gestaltungsästhetik von Kelchglasformen vom 16. zum 17.

⁶⁴⁰ Franz Martin, Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 77, 1937, S. 1-48; hier S. 4 zum 7.11.1745.

⁶⁴¹ Martin 1937, S. 3 zum 7.11.1745.

⁶⁴² Insbesondere Kaufleute, wie anhand des Salzburger Patriziats frequentiert auch archivalisch zu bestätigen - welchen großteils auch archäologisch nachweisbare, diskutierte Kelchglasfunde der Frühen Neuzeit zuzurechnen sind - besaßen durchaus Möglichkeiten, der höfischen Festkultur nachzueifern, nutzten neben Kochkunst generell gedeckte Tische und, mit Gläserbezug, insbesondere auch Geschirr, um den Reichtum für das Auge sichtbar zu machen.

⁶⁴³ Als höfische Reaktionen darauf lassen sich exemplarisch das Phänomen des „Zuckerkonsums“, die Art des Brotschneidens bzw. - brechens wie generell ein höfischer Verzicht auf Luxusgüter bis hin zum demonstrativen Understatement aufzeigen.

⁶⁴⁴ Vgl. diesbezüglich auch „Zum Umgang mit der Gabel“, in: Elias 1980, S. 88.

Jahrhundert mit sich tendenziell steigernden „Vertikaltendenzen“ - hier sehr lang gezogenen Stielformen⁶⁴⁵ - in zudem optional distinktiver Funktion diskutieren. Neben der hierfür attestierten Funktion, den ästhetischen Reiz aufrecht zu erhalten⁶⁴⁶, kann dies zudem zur Distinktion (speziell) in Kombination mit geforderter Handlungsästhetik wie auch sprezzatura seinen Einsatz finden. Konnte der patrizische Bürger - gleich dem Adel - das „einfache“ Kelchglas des 16. Jahrhunderts zumindest an der Fußplatte handhaben, konnte der Adel resümierend mit derartigen Vertikaltendenzen, speziell noch in Kombination mit gefordertem Fingersatz bis hin zur sprezzatura, (chronologisch) darauf reagieren, wodurch das Bürgertum aus „nicht geschulten Handhabegründen“ (noch intensiver wie auch chronologisch voranschreitend) an einer Imitation gehindert werden konnte.

Darauf Bezug nehmend, dass soziale Positionen gerade beim Mahl etabliert und bestätigt werden müssen, spielen zum einen spezielle Kelchglasformen bedeutende und „aktive“ Rollen wie auch ein strategischer Einsatz dieser Objektzeichen in sozialen Zusammenhängen aufgezeigt werden kann, wobei jedoch speziell ihr Gebrauchskontext - allem voran aus (wirkungs-)ästhetischer Perspektive - als wichtiges Feld von Identitätsbildung, sozialer Identifikation und gesellschaftlicher Distinktion herausgestellt werden kann. Verlaufen frühneuzeitliche Vergesellschaftungsprozesse im hohen Maß über Praktiken und performative Inszenierungen der Körper in alltäglichen und außergewöhnlichen Handlungen, bietet sich hier speziell die Handlungsästhetik im Kontext mit Kelchgläsern - in jeglicher Steigerung - zur Selbstinszenierung wie in Distinktionsfunktion an. Im Rahmen gesellschaftlicher Transformationsprozesse kann dies als körperlicher Vollzug sozialer Ordnung charakterisiert werden. Konnte sich das neureiche Patriziat optional das (Massen)luxusgut Kelchglas gleich dem Adel leisten und war zudem eine zumindest annähernd adelsähnliche Handhabe (zumindest am Fuß des Glases) im Bereich des „bürgerlichen Möglichen“, setzt das diesbezügliche Wie in Form von grazia und allem voran sprezzatura eine perfekte und lang

⁶⁴⁵ Diesbezüglich extravagante Versionen, archäologisch speziell nachweisbar aus Besitz des höheren und niederen Adels wie Klerus gegen 17. Jahrhundert, wie die Tendenz per se als zeitgenössisch gestaltungsästhetisches Moment - in allerdings abgeschwächter Manier - auch an patrizischen Kelchglasformen des 17. Jahrhunderts, so auch aus dem Salzburger Fundkontext der Getreidegasse 3 anhand jener lang gezogenen Balusterformen, dokumentiert werden kann.

⁶⁴⁶ Im Kelchglaskontext geht man diesbezüglich, rein formell bzw. formästhetisch betrachtet, hinsichtlich Vertikalitätssteigerungen immer weiter, bis jenes material „cristallo“ in seinen Formvarianten erschöpft scheint (man denke hier vom Kelchglas mit Nodus, über gedrungene Hohlbaluster und in Folge immer länger gestalteten Balustervarianten bis hin zu jenen, speziell nur noch über jenes dünnwandige, elastische, homogene cristallo zu fertigenden fragilen, diffizilen Flügel- oder auch Schlangengläsern und letztlich an jene diese ablösenden böhmischen barocken, dickwandigen und schweren Bleigläser in nun diametral andersartiger Inszenierungsgeeignet für jegliches Schnittdekor).

erlernte Körperbeherrschung voraus, was frühneuzeitlich eine ausschließlich dem Adel vorbehaltene - da über Erziehung wie Umwelt erworben - allem voran nicht käufliche Fähigkeit darstellt. Realisieren sich gesellschaftliche Verflechtungen in Form von Beziehungen, die in Balance stehen, kann jene frühneuzeitliche dynamische Balance Adel/(Neureiches) Patriziat als Prozess in Spielräumen von Gestaltungs- und Handlungsästhetik aufrechterhalten werden.

5.1.2.2.1 (Kreativ rezipierte) zeichenhafte Anzeichenfunktionen

Kelchgläser mit Knauf

Um noch einmal auf den patrizischen „kreativen Rezeptionskontext“ zurück zu kommen, kann aus gestaltungsästhetischer Perspektive - neben Bechern mit hochgestochenen Böden - noch eine, bereits zuvor angeschnittene, Kelchglasform diskutiert werden- nämlich jene Kelchgläser mit Knauf per se. Gilt es im frühneuzeitlichen kultursoziologischen Interesse, das Eindringen von Gebräuchen, Verhaltensweisen und Moden vom Hof in die oberen Mittelschichten zu analysieren und speziell jene Momente zu fokussieren, wo diese nachgeahmt und entsprechend anderer sozialer Lage mehr oder weniger leicht verändert werden, können im Gestaltungskontext (speziell jene einfachen) kreativ rezipierten Kelchgläser mit Knauf, wie sie auch frequentiert aus Salzburger Fundkontexten vorliegen, Erwähnung finden. Wie einleitend berücksichtigt, sind insbesondere solche kreativen Rezeptionen als gläserne Nord-/Südsynthesen hinsichtlich gesellschaftsspezifischer kultursoziologischer Aspektermittlung von großem Interesse.

Ist aus Salzburgs kreativ rezipiertem Kontext allem voran ein Gros an massiveren, dickwandigen, gedrunenen, einfacheren Kelchgläsern mit Knauf zu erwähnen (exemplarisch Abb. 74), konnte dies bereits - im Vergleich zur venezianisch proportionierten, dünnwandigen Form - als nordalpine kreative Rezeption der Kelchglasform per se gewertet werden. Im gebrauchsgeschichtlichen Kontext kann das Kelchglas aus dünnwandigem cristallo als primär jenen, dieses Material - neben Ausformung - beherrschenden Händen vorbehalten, deklariert werden. Die Variante des einfachen Kelchglases mit Knauf als kreative gläserne nordalpine Ausformung stellt die weniger dekadente, dem bürgerlichen praktischeren Gebrauch angepasste, massivere und gedrunenere Formvariante dar, wobei die dreiteilige Proportionierung an sich - als Kelchglas-Wesensform - wiederum gewahrt bleibt. Vorgeschlagen werden soll diesbezüglich nicht primitive imitatio, vielmehr kommt es in

Abhängigkeit von nordalpinen technischen Produktionsmöglichkeiten wie zudem hinsichtlich eines leistbaren, praktischeren wie überhaupt auch realisierbaren Gebrauchs zur kreativen Uminterpretation „venezianischer Ausgangskultur“ bzw. des höfischen Ideals. Tun sich bezüglich diskutierter intrinsischer Motivation zu einem „Sich-selbst-Gestalten“⁶⁴⁷ für den Menschen - jeweils seinen Gestaltungs-, Handlungs- bzw. Disziplinierungsmöglichkeiten entsprechende - selbstgestalterische Spielräume auf, kann jedes Individuum auch nur im Rahmen seiner (individuellen wie kulturellen) Gestaltungs- bzw. Handlungsmöglichkeiten agieren. In diesem Kontext könnte die kreative Formsynthese des Kelchglases mit Knauf als „Kompromissform“ verstanden werden, welche innerhalb jeglicher patrizischer Handlungsspielräume liegt.

Im Konnex zum Vorkapitel gilt es letztlich noch zu bedenken, dass hier nun die Massivität der Kelchgläser mit Knauf zwar eine Handhabe am Fuß des Glases, eventuell jedoch nicht einen Dreifingersatz gemäß grazia oder gar sprezzatura, zulässt. Diesbezüglich - in nochmaliger Wiederholung - interessant erscheinen jene Salzburger Kelchgläser mit Knauf aus Ensemble IV, da diese auch einen derart hohlen hochgestochenen Boden aufweisen, dass sie - gleich Bechern mit dominant hochgestochenen Böden - vereinfacht und fixiert am Boden des Gefäßes gehandhabt werden können. Im Salzburger Kontext ist zudem erwähnenswert, dass - so auch aus der Getreidegasse 3 - sowohl typisch venezianische Kelchglasformen als auch jene kreativ rezipierten Kelchgläser mit Knauf gleichermaßen als Funde vertreten sind.

5.1.2.2.2 (Kreativ rezipierte) zeichenhafte Anzeichenfunktionen

Miniaturflügelgläser

Als Innovation am frühneuzeitlichen „Tisch“ lässt sich letztlich aus dem Salzburger Fundkontext der Getreidegasse 3 noch eine - gebrauchstechnische - kreative Rezeption, eine Flügelglas-Subgruppe in Form von Miniaturflügelgläsern nachweisen. Auch sie sind als frühneuzeitliches Novum zu deklarieren und fraglich venezianisch bzw. produktiv oder aber kreativ rezipiert. Innerbildlich (ausschließlich) im weiblichen Kontext zu verstehen (Abb. 75), lässt die gedrungene und graziler gestaltete Kelchglasform auf kurzem Kugelstiel per se

⁶⁴⁷ Basierend auf Helmut Plessners Exzentrischer Positionalität.

eine ausschließlich solche Verwendung unterstreichen⁶⁴⁸, worüber im identitätsstiftenden Kontext ein Verweis hinsichtlich - überhaupt - einer Option auf eine frühneuzeitliche Positionierung der Frau (zu Tisch) interpretiert werden kann⁶⁴⁹. Salzburg spezifisch lässt sich diesbezüglich noch einmal erwähnen, dass exemplarisch während der Faschingszeit der Erzbischof zu offenen Bällen in die Residenz einlud, wozu unter anderem auch Kaufleute beiderlei! Geschlechts geladen waren⁶⁵⁰.

5.1.3 Zur Handlungsästhetik des Einschenkens

Gilt es in kommunikativer Perspektive von Kelchglasformen allem voran zeichenhaft-symbolische Funktionen innerhalb eines umfangreichen gesellschaftlichen Szenarios aufzuzeigen, lässt sich die Gestaltungsästhetik der und Handlungsästhetik mit Kelchglasformen auch hinsichtlich einer potenziellen Beeinflussung des frühneuzeitlichen zwischengeschlechtlichen Sozialverhaltens befragen. Allem voran provozierte diesbezüglich jene im Vergleich zu frühneuzeitlichen Bechervarianten an sich kleinere Kelchglasform als praktisch nachvollziehbares Prinzip (frequentierteres) Ein- und Nachschenken und bot (vgl. Abb. 76 und 77) - ganz simpel betrachtet - bereits darüber innovative soziale Optionen, insbesondere auch zur Kontaktierung des weiblichen Geschlechts. Eine Inszenierung dieses Ein- bzw. Nachschenkens kann in niederländischer Genremalerei des 17. Jahrhunderts häufig auch als sehr ausladende Gestik in hohem Bogen - eigentlich wiederum gemäß zeitgenössischer *grazia* wie müheloser *sprezzatura* - beinahe zeremoniellen Charakters, gewissermaßen an maghrebinische Teezeremonien erinnernd - beobachtet werden (Abb. 77, rechts). Das Ritual des Ein- und Nachschenkens kann (entfernter) zu den Interaktionsritualen, die im Rahmen bestimmter Interaktionsmuster zum Tragen kommen und sich im Laufe der Frühen Neuzeit herausbilden, gezählt werden. So soll auch über dieses ein frühneuzeitlicher Wandel eines alltäglichen Akts zur handlungsästhetischen Inszenierung mit zudem

⁶⁴⁸ Generell entsteht anhand innerbildlicher Recherche der Eindruck, das kleinere Kelchglas als Frauen spezifisches Trinkglas zu interpretieren, was sich exemplarisch durch niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts bestätigen ließe, als dort frequentiert weibliche Nutzung dieser Gläser nachgewiesen werden kann, während im männlichen Kontext allem voran „Nuppenbechervarianten“, explizit Römer, wie jedoch auch übertriebene Flöten, seltener größere Kelchglasformen, beobachtet werden können.

⁶⁴⁹ Was frühneuzeitlich exemplarisch Castiglione in Bezug auf die Wertschätzung der Frau postulierte (vgl. Fußnote 651), könnte über derartig gestaltete materielle Kultur realiter reflektiert werden.

⁶⁵⁰ Ammerer 1991, S. 2071-2229; hier S. 2109.

Performanceoption im Rahmen einer Ästhetisierung der Lebenswelt (im Mahl-Kontext) beschrieben werden.

5.1.4 Zur Handlungsästhetik im Ritual der Galanterie

Eine über Kelchgläser provozierte Veränderung im frühneuzeitlichen zwischengeschlechtlichen Sozialverhalten kann auch im Rahmen der frühneuzeitlichen Galanterie aufgezeigt werden. Bei der Galanterie handelt es sich narrativ um das präventive Anbieten eines Glases Wein (Abb. 79). Wurden italienische Renaissance Höfe des 15./16. Jahrhunderts zu Stätten der Entwicklung galanter Umgangsformen, kann auch hier wiederum auf Baldassare Castigliones „Il Libro del Cortegiano“ von 1528 - als Quelle vieler mitteleuropäischer Anstandsbücher - verwiesen werden, wodurch Castiglione nicht nur die Verhaltensregeln des Renaissancemenschen festlegte, sondern auch mitteleuropäische Lebensformen mitprägte. Erscheinungsformen des Galanten finden sich zwar ab dem Mittelalter- Blüte und Wandel sind jedoch in das 16./17. Jahrhundert zu datieren, wobei zunächst die Verfeinerung der Umgangsformen, wie hier unter anderem auch die rücksichtsvolle Behandlung der Frau, im Vordergrund standen⁶⁵¹. In Folge wurde galantes Verhalten Mittel zum Zweck und diente neben jenem erwähnten „Hofieren“ auch dem Einleiten amouröser Abenteuer⁶⁵². Galante Szenen finden sich innerbildlich wiederum frequentiert im Repertoire niederländischer Genremalerei in Form des männlichen Anbietens eines Wein gefüllten Kelchglases einer Protagonistin, wofür sich⁶⁵³ aufgrund des frequentierten Vorkommens wie sämtlicher inszenierungsähnlicher Gestaltungen über innerbildliche Darstellungen ritueller Charakter vorschlagen lässt⁶⁵⁴. Gestaltungs- bzw. formal-ästhetisch handelt es sich ikonographisch um eine bildhafte Syntheseform, bestehend aus einem männlichen wie weiblichen Protagonisten mit einem Kunst- bzw. Gebrauchsobjekt in Form des Kelchglases als zwischengeschlechtliches Verbindungsglied in Kommunikationsfunktion (vgl. Abb. 79). In diesem Kontext soll das Kelchglas aufgrund

⁶⁵¹ Für Graf Baldassare Castiglione waren Frauen hinsichtlich ihrer geistigen Kompetenzen Männern gleichgestellt. „Sind diese zufälligen Eigenschaften geistiger Art, so erwidere ich, daß alles, was die Männer begreifen können, auch von den Frauen begriffen werden kann und daß, wohin der Verstand des einen dringt, der der anderen auch dringen kann.“, in: Baldassare Castiglione, Frauenspiegel der Renaissance (aus dem Italienischen übersetzt und eingeleitet von Paul Seliger, Kulturhistorische Liebhaberbibliothek, Band 1, Friedrich Rothbarth) Leipzig 1907, S. 46 f.

⁶⁵² In diesem Sinne exkursiv interessant und selbstredend ist jene Bordellzenen-Darstellung Frans van Mieris, im („einschenkenden“) Galanteriekontext betrachtet als „verkehrte Welt“ (vgl. Abb. 78).

⁶⁵³ Gleich der Zeremonie des Ein- und Nachschenkens.

⁶⁵⁴ Das Anbieten eines Wein gefüllten Kelchglases wird folgend zur Metapher.

seiner gestaltungsästhetischen grazia allem voran als adäquates frühneuzeitlich verfeinertes, spielerisches, nonverbales zwischengeschlechtliches Kommunikationsinstrument interpretiert werden. Über das Kelchglas kann - unter Berücksichtigung des frühneuzeitlichen Anstieges der Scham und Peinlichkeit - auch eine „direkte zwischengeschlechtliche Berührung“ bei der Kontaktierung von Mann und Frau vermieden werden, was einem frühneuzeitlich propagierten „affektbeherrschten Verhalten“, hier zum anderen Geschlecht, zuspielt. Ist die frühneuzeitliche Entwicklung im Körperbezug von einer stärkeren Affektkontrolle geprägt, erscheint diesbezüglich auch die sexuelle Beherrschung von großer Wichtigkeit. Generell galt, dass der Mann die Frau öffentlich körperlich nicht mehr direkt kontaktieren sollte, wie generell Sexualität stärker kontrolliert, unterdrückt und tabuisiert wurde. Ist es inzwischen zu einer selbstverständlichen Konditionierungsvorschrift geworden und für den zivilisierten Menschen in hohem Maße charakteristisch, dass ihm durch soziogenen Selbstzwang versagt wird, spontan nach etwas zu greifen, was er begehrt, hasst oder liebt⁶⁵⁵, war dies frühneuzeitlich ein Lernprozess- es war nötig, diese Gier zu korrigieren⁶⁵⁶. Bezugnehmend auf bereits diskutiertes frühneuzeitliches räumliches Distanzierungswollen, einen Spatiumzwang oder - drang, wird über diesen Kelchglasabstand auch jedem Protagonisten sein Mikrokosmos - im Rahmen von Galanterie wie Kontaktierung des anderen Geschlechts - gewährt, als man durch ein „Nicht-direkt-Berühren“ auch nicht in den jeweiligen „persönlichen Raum“ eingreift oder eindringt⁶⁵⁷. Dieses frühneuzeitliche, speziell auch im zwischengeschlechtlichen Umgang erforderliche, räumliche Distanzierungswollen kann wiederum im Rahmen von Ritualen des Körperabstandes, als Subform von Interaktionsritualen, anhand von Proxemik⁶⁵⁸, diskutiert und als ein eigenes nonverbales Kommunikationssystem angesehen werden. Zählt das Ritual der Galanterie per se zu den Interaktionsritualen, welche im Rahmen bestimmter Interaktionsmuster zum Tragen kommen, lässt sich diesbezüglich die kommunikative Rolle dieser neuen, auch gestaltungsästhetisch adäquaten, materiellen Gebrauchskultur „Kelchglas“ nun speziell in ihrer Aktivität zur Formung „zwischen-geschlechtlicher Sozialkontakte“ diskutieren.

5.1.4.1 Zur Wirkung von galanter Gestaltung- und Handlungsästhetik

⁶⁵⁵ Elias 1980, S. 280.

⁶⁵⁶ Vgl. Norbert Elias, Die Gesellschaft der Individuen, Michael Schröter (Hg.), Norbert Elias. Gesammelte Schriften (hg. im Auftrag der Norbert Elias Stichting Amsterdam), Band 10, Frankfurt a. M. 2001, S. 162.

⁶⁵⁷ Dies erinnert exkursiv entfernter an die interpersonelle Distanz beim Paartanz.

⁶⁵⁸ Hall 1976.

Konnte ästhetische Expressivität in gestalteter Bewegung im körperbeherrschenden Sinn bereits als Möglichkeit erwähnt werden, sich selbst und der Welt formend zu begegnen, kann nun speziell die handlungsästhetische Galanterie gewissermaßen in Anlehnung an den „tanzenden Körper“⁶⁵⁹ interpretiert werden. Auch im handlungsästhetischen Kontext der Galanterie ist wiederum die - hier jedoch von zwei bzw. zumindest einem aktiven Subjekt(en) - generierte grazia mit jener hinreißenden Kelchglas grazia in formdynamischer Gleichheit wahrzunehmen. Über die Formdynamik zweier bzw. eines Menschen mit der formdynamischen Vertikalität und Spannung des Kelchglases wird auch diese handlungsästhetische Inszenierung elementar ästhetisch in ihrer eindrücklichen Wirkung⁶⁶⁰ als Subjekt-Objekt-Subjekt-Hybrid, als geschlossenes Ganzes, wahrgenommen- gemäß Schönheit erster Art als (gefällende) syntaktische Stimmigkeit dreier (elementarer) Muster zueinander⁶⁶¹. Diese zwischengeschlechtliche Einheits-Idee speziell im Galanterie-Kontext lässt sich entfernter mit jener harmonischen Einheitsidee im Jugendstil vergleichen⁶⁶². Kann über formdynamische Vergleichbarkeit das Kelchglas als „Prolongierung des Armes“ in nicht eindeutiger Trennbarkeit zwischen Akteur und Gebrauchsgegenstand wahrgenommen werden, schiebt sich das Glas zwar aus- aber nicht eindrücklich zwischen Mann und Frau, was ausdrücklich einem frühneuzeitlichen decorum entspricht, eindrücklich aber ein (scheinbar) auch hier harmonisches einheitliches schönes Ganzes wahrnehmen lässt. Im Inszenierungskontext handelt es sich wirkungsästhetisch im Rahmen des Formats der Galanterie gewissermaßen um eine pathetische theatralische Szenerie⁶⁶³. Die eigentlich

⁶⁵⁹ Vgl. als bis dato unikale diesbezügliche Auseinandersetzung Denana 2014.

⁶⁶⁰ Zu jenem meist zu dokumentierenden intensiven, verbindenden Blickkontakt.

⁶⁶¹ Auch als eindrückliches gesamtheitliches Subjekt-Objekt-Hybrid kann ein Vergleich zu tanzenden Körpern erstellt werden - übergeordnet exemplarisch zu den vier kleinen Schwänen aus dem zweiminütigen Allegro moderato aus dem zweiten Akt des 1877 uraufgeführten Handlungsballetts „Schwanensee“. Auch der Körperleib der einzelnen Tänzerinnen fügt sich hier einem künstlerischen Ganzen, in: Denana 2014, S. 76. Die handlungsästhetische „Kunstform“ hinterfragt auch dort seinem Wesen nach die Trennbarkeit von Akteur und Gegenstand.

⁶⁶² Einheits- wie verbindende Ideen sind im Jugendstil frequentiert in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Gebrauchs-Kunstformen - speziell in der Ornamentik - zu beobachten. Exkursiv folgen auch harmonische, grenzen- und konturenauflösende Reformgartenkonzepte diesem Credo. Generell ging es - im Rahmen einer Ästhetisierung der Lebenswelt - auch um die Einheit von Kunst und Leben als erklärtes Ziel- das Leben als Gesamtkunstwerk zu betrachten. Dies meint auch das Wiedereinbeziehen der Kunst in das Alltägliche im Sinne einer umfassenden künstlerischen Neugestaltung aller alltäglichen Dinge, wie dies in Adaption an frühneuzeitliche Kontexte auch auf das zwischengeschlechtliche Miteinander extrapoliert werden kann.

⁶⁶³ Eine derartige Überakzentuierung von - hier - Handlung, wie dies speziell auch anhand des Rituals des Ein- und Nachschenkens nachvollzogen werden kann, ist im Gefallens-technischen Sinn entfernter mit dem Peak Shift Effekt (Hirstein und Ramachandran 1999, S. 17 ff.) zu erklären. Für Ramachandran bedeutet diesbezüglich ein Herausarbeiten und Überzeichnen der grundlegenden Eigenschaften eines Objekts - hier von Handlungen - die Provokation starker (Gefallens-)Reaktionen. Vergleichbar ist dieses Prinzip mit dem Gesetz des supernormalen Reizes. Beiderseits sind sie als Überbetonung der Stimuluseigenschaft zu verstehen und gelten

konkrete alltägliche zwischengeschlechtliche Kontaktierungssituation erfährt in nun euphemistischer Funktion über diskutierte Ästhetisierungen zudem auch eine Art „Verfremdung“. Demnach verlaufen auch zwischengeschlechtliche Vergesellschaftungsprozesse - hier im Rahmen der galanten Kontaktierung - über handlungsästhetische Praktiken und performative Inszenierungen der Körper, wobei dies - neben einer generellen Repräsentationswertigkeit - wesentlich als euphemistische Subversionsmöglichkeit konkreter diesbezüglicher Handlungsszenarien - im frühneuzeitlich geforderten Subtilitätswollen - zu interpretieren ist. Das Kelchglas per se fungiert hierbei als gestaltungsästhetisch geeignetes, frühneuzeitlich verfeinertes, spielerisches, nonverbales zwischengeschlechtliches Kommunikationsinstrument. All dies folgt jenem frühneuzeitlichen Credo, Erregungen, welche sich mit den Triebkräften des menschlichen Lebens verbinden lassen, durch bestimmte verdeckende, den Schamstandard bewahrende, visuell, verbal und haptisch verblümete Darstellungen jeglicher Art zu bewältigen. Sollten solche Erregungen frühneuzeitlich auch nur durch genau ausgearbeitete gesellschaftliche Rituale zum Ausdruck kommen, kann als Rahmung für jene handlungsästhetische Inszenierung der Galanterie das Format des Rituals auch diesbezüglich diskutiert werden. Rituellicher Charakter lässt sich allem voran aufgrund des innerbildlichen frequentierten Vorkommens immer inszenierungsähnlicher Gestaltungen des Galanterie-Themas bestätigen. Auch das Ritual der Galanterie zählt zur Schönheit erster Art mit O-Wertigkeit und definiert sich über inhaltlich formal wie auch zeitlich geregelte, durch gesellschaftliche Regeln, Gepflogenheiten und Konventionen bestimmte Abläufe, über Repetition wie auch fix vorgegebene Strukturen von Inhalt und Ablauf. Es sorgt somit auch bei zwischengeschlechtlichen frühneuzeitlichen Kontaktierungen für Ordnung, Stabilität und Sicherheit und schafft darüber Vertrauen. Das Ritual führt darüber hochaufgeladene, krisenhafte und komplexe Ereignisse - wie jene frühneuzeitlich stark affekt- und schambeladene Situation der zwischengeschlechtlichen Kontaktierung - in routinierte, vereinfachte Abläufe über. Die frequentierte Repetition ein- und desselben Inhalts macht das Ritual folglich allmählich auch zur (wiedererkannten) Norm.

5.1.5 Zum Imitationsphänomen jeglicher Handlungsästhetik

als grundlegend für die ästhetische Wahrnehmung als überdeutliches Zur-Schau-Stellen der Charakteristika eines Stimulus’.

Tun sich frühneuzeitlich zahlreiche Handlungs-Optionen im Rahmen individueller wie sozialer Neuordnungen und - orientierungen zur Identitätenbildung bzw. - stiftung auf, ist auch eine Bewertungsgrundlage zur Entscheidungsfindung von wegen was ist imitationswert, gut und richtig nötig. Letztlich kann diesbezüglich jene mit Kelchglasformen verbundene Handlungsästhetik sowohl im Mahl-Kontext als auch im Rahmen der Galanterie in praxiskonstitutiver didaktischer Funktion zur Imitation vorgeschlagen werden. Die Handlungsästhetik soll diesbezüglich - als „schön“ empfunden - aufgrund ihres gesamtheitlichen Gefallens zudem als „persuasive oder behavior design bzw. design for behavior change“⁶⁶⁴, worüber zu einem speziellen individuellen wie auch sozialen Verhalten - aus Selbstüberredung, nicht Fremdzwang - quasi „verführt“ wird, diskutiert werden. Jegliche beobachtete „Schönheit“ - von hier Handlungsästhetik - provoziert auch positive Empfindungen, ein schönes, gutes Gefühl. Ist nun frühneuzeitlich durch notwendige Verhaltensänderung wie Verhaltensneuorientierung im speziell sozialen (wie insbesondere auch zwischengeschlechtlichen) Kontext eine Bewertungsgrundlage zur Entscheidungsfindung notwendig, kann eine solche über „Schönes sehen und empfinden wie es danach als richtig und gut beurteilen“ in Form des „guten Geschmacks“ definiert werden. Im frühneuzeitlichen Kontext wird hier Ästhetik somit als die „Mutter der Ethik“, frühneuzeitliche Kategorien von gut und schlecht als zuallererst ästhetischer Natur verstanden. Diesbezüglich soll die Handlungsästhetik hinsichtlich des moralischen und didaktischen Nutzens ästhetischer Sitten beleuchtet werden⁶⁶⁵. Hierfür kann exemplarisch wiederum Friedrich Schiller, nun aus seiner Abhandlung „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“⁶⁶⁶, zitiert werden: „(...) Rohen Gemüthern, denen es zugleich an moralischer und an ästhetischer Bildung fehlt, gibt die Begierde unmittelbar das Gesetz, und sie handeln bloß, wie ihren Sinnen gelüftet. Moralischen Gemüthern, denen aber die

⁶⁶⁴ Vgl. diesbezüglich Fußnote 422.

⁶⁶⁵ Zur kultursoziologischen Kontextualisierung lassen sich im Rahmen frühneuzeitlicher Anomie und damit verbundener Neuordnung bezüglich der Frage nach einem moralischen Nutzen ästhetischer Sitten hier speziell zeitgenössische Konfessionskonflikte thematisieren. Wie im Zeitalter der Aufklärung die Religion zunehmend ihre Bedeutung als höchste Erziehungsinstanz verlor, kann frühneuzeitlich die Reformation und Gegenreformation diesbezüglich diskutiert werden. Kann das Christentum als Medienreligion bezeichnet werden, ging es darum, wie man Menschen überzeugen kann und wie verführbar oder manipulierbar sie sind, hat Martin Luther gemeinsam mit anderen Reformatoren die Kommunikation mit Gott und unter den Christen auf eine völlig neue Basis gestellt, wobei hier speziell die Selbstbestimmung (Freiheit) entgegen Fremdbestimmung fokussiert werden soll. Philosophen im Zeitalter der Aufklärung suchten nach einem Ursprung der Sittlichkeit, der sich aus einer anderen Quelle speisen konnte. Dementierte auch Kant nicht einen gewissen „sittlichen Einfluss“ der Religion, war sie jedoch auch für ihn nicht der wesentliche Bestimmungsgrund sittlichen Handelns. Wäre eine Religions-gelenkte Handlung lediglich Ausdruck von Fremdbestimmung, musste das Moralgesetz seinen Ursprung in der Freiheit haben.

⁶⁶⁶ Friedrich Schiller, Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten (1796), Schillers sämtliche Werke in einem Bande, Stuttgart / Tübingen 1840, S. 1217 ff.

ästhetische Bildung fehlt, gibt die Vernunft unmittelbar das Gesetz, und es ist bloß der Hinblick auf die Pflicht, wodurch sie über Versuchung siegen. In ästhetisch verfeinerten Seelen ist noch eine Instanz mehr, welche nicht selten die Tugend ersetzt, wo sie mangelt, und da erleichtert, wo sie ist. Diese Instanz ist der Geschmack⁶⁶⁷. Betrachtet man Geschmack in der Frühen Neuzeit, so ist auch hier festzustellen, dass er sich nicht nur auf die gustatorische, sondern auch auf die ästhetische Empfindungsgabe des Menschen bezieht⁶⁶⁸. Der Geschmack fordert Mäßigung und Anstand, er verabscheut alles, was eckig, hart und gewaltsam ist und neigt sich zu allem, was sich leicht und harmonisch zusammenfügt⁶⁶⁹. Ein solches harmonisches und leichtes Zusammenfügen lässt sich über jene wahrgenommen untrennbaren Einheiten im handlungsästhetischen Kontext mit Kelchglasformen - sowohl im Mahl-Kontext als auch im Ritual der Galanterie - herausstellen. Dem folgend können letztlich thematisierte Gestaltungsästhetik von und Handlungsästhetik mit Kelchglasformen zum guten (frühneuzeitlichen) Geschmack gezählt werden und sind darüber auch - im Rahmen von Verhaltensorientierung - imitationswert. Will man (frühneuzeitliches) Imitationsverhalten beleuchten, lohnt es, noch einmal das Inszenierungsformat speziell der Galanterie in Erinnerung zu rufen. So handelt es sich hier um eine schöne alltagsverfremdende, allem voran theatralische Szenerie. Einer Definition ästhetischer Bildung im Sinne einer sinnlich-reflexiven und performativ-handlungsbezogenen menschlichen Praxis folgend, eignen sich auch speziell das Theater bzw. in den alltäglichen Umgang inkludierte theatralische Inszenierungsformen, um alltägliche Situationen und Umgangsformen zu „reflektieren“. Ist das Theater eine (Verhaltens-)Spiegelung im weiteren Sinn⁶⁷⁰, ermöglicht dies eine reflexive Wahrnehmung des Gezeigten durch „Schaustellung“ - über eine Distanzierung zu sich, seinem eigenen Handeln, zur Situation - was einen Perspektivenwechsel beschreibt und sich selbst wie auch seine Handlungen sinnlich reflektieren lässt. Dies ermöglicht Selbsterkenntnis

⁶⁶⁷ Schiller 1840, S. 1218.

⁶⁶⁸ Erstmals taucht Geschmack im übertragenen Sinn im Werk des Spaniers Balthasar Gracián „El Discreto“, Amsterdam 1665, auf, wo er die Fähigkeit beschreibt, in allen Bereichen und Situationen des Lebens immer die rechte Wahl zu treffen und alle Dinge frei von subjektiver Täuschung nach ihrem wirklichen Wert zu beurteilen, in Folge meint Geschmack auch die Fähigkeit des Verstandes zum Erkennen des Guten, Wahren, Schönen- als Gefühlsentscheidung. Resümierend ist die metaphorische Übertragung des Geschmacksbegriffs eine typische Erscheinung der Frühen Neuzeit- er taucht Mitte des 17. Jahrhunderts auf und tritt gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder ab, vgl. Hartig Tilman, Geschmack in der frühen Neuzeit, in: Diverse Autoren, Essen und Trinken in der Frühen Neuzeit, Internetskriptum zum Hauptseminar „Kulturgeschichte des Essens und Trinkens in der Frühen Neuzeit“, Dresden 2011, S. 14-17, in: https://tu-dresden.de/gsw/phil/ige/fnz/ressourcen/dateien/studium/dat_praes/essen_trinken_fnz?lang=de (zuletzt eingesehen am 18.05.2017).

⁶⁶⁹ Schiller 1840, S. 1218.

⁶⁷⁰ Neben dem großen Feld des „Theaters“ sind diesbezüglich auch Fürstenspiegel (im adeligen Kontext), weiters Anstands- und Moralliteratur - insbesondere frühneuzeitlich über den Buchdruck mit großflächigen Verbreitungsoptionen ermöglicht - als Reflexionsoptionen erwähnt.

und zeigt Handlungs- bzw. Gestaltungsoptionen auf, welche über den Geschmack zu beurteilen- (bei Gefallen) zu imitieren oder eben abzulehnen sind. Über ein „schönes“ Gefallen kann somit eine intrinsische Motivation zur handlungsästhetischen Nachahmung formuliert werden. Auch Martin Luther⁶⁷¹ folgend, gelingt dem Theaterstück, das schön fein künstlich erdichtet ist, die Ermahnung weit besser als allen anderen kategorischen Imperativen- so kommen dem Theaterspiel pädagogische und didaktische Funktionen zu, wobei es neben einem Nutzen zudem auch erfreuen vermag⁶⁷². Wesentlich erscheint auch hier die Option einer sinnlichen Reflexion des Gezeigten, indem eine schön fein künstlich erdichtete theatralische Inszenierung im Sinne von beobachteter Schönheit wiederum positive Empfindungen, ein schönes, gutes Gefühl provoziert, was man über Imitation der theatralischen Inszenierung wieder zu verspüren erhofft.

5.1.6 Zeichenhaft-symbolische - euphemistische wie didaktisch (persuasive) - Funktionen von Handlungsästhetik im „Mahl- und Galanterie-Kontext“

Allem voran lassen sich über jeglich diskutierte handlungsästhetische Kontexte mit dem Kelchglas innovative Optionen in frühneuzeitlichen individuellen wie auch sozialen Bereichen aufzeigen. Kommt es frühneuzeitlich (multipel bedingt) zu einem gewissen Selbstgestaltungswollen, einem veränderten Körperbewusstsein - welches unter anderem als Schlüssel zum Verständnis frühneuzeitlicher Gesellschaften gesehen wird - und darüber zur Disziplinierung des Körpers (wie auch Geistes) im weiteren Sinn, verlaufen folgend auch Vergesellschaftungsprozesse im hohen Maß über Praktiken und (individuell steigerbare) performative Inszenierungen von Körpern (auch in Kombination mit Gebrauchsgegenständen) in alltäglichen und außergewöhnlichen Handlungen, was speziell

⁶⁷¹ Bezüglich didaktischer Funktionen des Schuldramas äußerte sich Martin Luther in seinen Tischreden: „Comödien zu spielen soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren, sondern gestatten und zulassen, erstlich dass sie sich üben in der lateinischen Sprache, zum andern, dass in Comödien fein künstlich erdichtet, abgemalet und fargestellt werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet und ein Igleicher seines Amtes und Standes erinnert und vermahnet werde (...) solches wird in Comödien furgehalten, welchs denn sehr nützlich und wol zu wissen.“, in: Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Band 2, Salzburg 1959, S. 303.

⁶⁷² Martin Luther äußerte sich zwar nicht explizit zu bildungstheoretischen oder ästhetischen Fragen, das Diktum Schillers über die ästhetische Erziehung des Menschen klingt bei ihm jedoch bereits an: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung“ (Schiller 1793, S. 188.), in: Andrea Nickel-Schwäbisch, Spielend selig werden. Ein spielpädagogischer Blick auf das Rechtfertigungsgeschehen, in: Magazin für Theologie und Ästhetik, 24, 2003, in: <https://www.theomag.de/24/ans1.htm> (zuletzt eingesehen am 18.05.2017).

auch in jeglichen Distinktionsfunktionen frühneuzeitlich genützt wird⁶⁷³. Insbesondere das Mahl als wichtiges Feld sozialer Identifikation und Repräsentation hat dies zum zentralen Thema. Das Kelchglas in seiner Schönheit dritter Art erweist sich für jegliche körperliche Herausforderung als das optimale „Werk- bzw. Spielzeug“. Als adelige performative Inszenierung des Körpers im Kelchglaskontext kann folgend jene Handlungsästhetik gemäß der *grazia* mit einem expliziten Dreifingersatz bis hin zur Königsdisziplin der *sprezzatura* als Performance in repräsentativer und distinktiver Funktion in ihrer schönen bis hin zur erhabenen Wirkung diskutiert werden. Jene sich über Vertikalität formalästhetisch steigernden Kelchglasformen gegen das 17. Jahrhundert können im Kontext mit geforderten Handlungsästhetiken weiters zur Intensivierung der distinktiven Funktion ihren Einsatz finden. Lässt sich über performative Inszenierungen von Körpern ein frühneuzeitliches „Sich-über-die-Natur stellen-Wollen/Können“ reflektieren, kann dies auch im frühneuzeitlichen Kunstkontext beobachtet werden, indem man sich schöpferisch von Abbildern, von der Natur als Schaustellung, entfernt. Dies impliziert das Bewusstsein, dass Menschen nicht göttlich vorgegeben „positioniert“ sind, sondern sich entwickeln, entfalten, etwas aus sich machen können- also reifen und wachsen müssen. Hohe Selbstgestaltungserwartungen - im auch großflächigen „bürgerlichen Kontext“ - entstehen als mentale Formation zwar erst im Zuge der Etablierung moderner Gesellschaften⁶⁷⁴, dennoch können frühneuzeitlich diesbezügliche Ansätze bereits hierüber wie folgend auch im patrizischen Kontext vorgeschlagen werden. Von einem repräsentativen Sozialstatus und/oder auch Scham motiviert, kann ein gewisses körperliches Selbstgestaltungswollen über jene adelig imitierte Handhabe am - zumindest - Kelchglasfuß, welche auch nur über eine gewisse körperliche Disziplinierung realisiert werden konnte, eine patrizische - über das monetär erwerbbar adelige Gut hinausgehende - Anpassung an eine nun höfische „Handlung“ nachvollzogen werden. Einer konkreten Imitation jener dem Adel vorbehaltenen Handhabe seitens des frühneuzeitlichen Patriziats setzen resümierend jedoch der adelig propagierte Dreifingersatz bis hin zur *sprezzatura* wie zudem die nicht leicht zu

⁶⁷³ Fordert jener Prozess der Zivilisation unter anderem stärkere Affektkontrolle, waren auch diesbezüglich zunehmende (motorische) Selbstkontrolle, Affektbeherrschung und Selbstdisziplin von großer Wichtigkeit und auch nur darüber realisierbare Handlungsästhetik der *grazia* bis hin zur Königsdisziplin der *sprezzatura* als Performance konnte demnach vom Adel m. E. in repräsentativer bzw. distinktiver Funktion eingesetzt werden. Lassen sich zeitgenössisch gewissermaßen auch frühkapitalistische Tendenzen aufzeigen, war dies allem voran wichtig, da oftmals rein monetär keine Distinktion mehr möglich war.

⁶⁷⁴ Harald Welzer, Aus Fremdzwang wird Selbstzwang. Wie das Wachstum in die Köpfe kam, Analysen und Alternativen, Blätter für deutsche und internationale Politik, 12, 2011, S. 43-54, in: <https://www.blaetter.de/archiv/jahrgaenge/2011/dezember/aus-fremdzwang-wird-selbstzwang> (zuletzt eingesehen am 16.04.2017).

handhabende Kelchglasform per se und speziell auch immer vertikalere Formvarianten gegen das 17. Jahrhundert gewisse Grenzen.

Als innovativ gestalterisch zu betrachten im patrizischen Kontext/Gebrauch sind kreative Formrezeptionen, indem (Kelch-)glasformen produktions- wie gebrauchstechnisch nach eigenen Bedürfnissen - für ein praktisch und ästhetisch motiviertes wie auch leistbares „Gefallen“ - adaptiert wurden. Als generelle frühneuzeitliche innovative kreative Rezeption der Kelchglasform per se lassen sich weiters Miniaturflügelgläser - als exklusiv weibliche Kelchglasform - vorschlagen, worüber eine zeichenhaft-symbolische Funktion hinsichtlich - überhaupt - einer Option auf eine frühneuzeitliche Positionierung der Frau (zu Tisch) beschrieben werden kann. All diese kreativen Rezeptionen können - neben der vorzufindenden Masse an venezianischen bzw. diesbezüglich orientierten Kelchglasformen des bereits 16. Jahrhunderts - insbesondere auch aus dem Salzburger gläsernen (Be-)fundkontext erwähnt werden. Diesbezüglich lässt sich noch generell ergänzen, dass jegliche Individualität frühneuzeitlich eigentlich eher nur geringer ausgeprägt sein konnte, da man unter vormodernen Bedingungen beinahe statisch in ständische, lokale und häusliche Kontexte eingebunden war⁶⁷⁵ und soziale Positionen kaum veränderbar schienen⁶⁷⁶, wobei jedoch eine größere Flexibilität zu Neu-Positionierungen unter anderem speziell bei selbständigen Kaufleuten angenommen werden muss. Eine ähnliche Idee kann auch bereits über frühneuzeitliche frühkapitalistische Tendenzen im Salzburger Kontext vorgeschlagen werden, wo das (teils neureiche) Patriziat wesentlich im florierenden Handel involviert war und darüber im Gesamtkontext gesehen sehr früh Optionen zur patrizischen Individualisierung wie auch Neupositionierung innerhalb der Gesellschaft bestanden. Ähnliches lässt sich speziell auch im niederländischen (explizit holländischen) frühneuzeitlichen Kontext (wie dies auch innerbildlich in Stilleben und Genremalerei gut nachvollziehbar ist) vermuten.

Als ganz wesentlich im Rahmen zeichenhaft-symbolischer Funktionen kommt der Kelchglasform per se eine gewichtige repräsentative Funktion über ihre Aktivität als nicht menschliche Entität im Rahmen frühneuzeitlicher Selbstregulation wie Sozialdisziplinierung zu, indem sie - über differente Perspektiven auf ihr Gestaltwesen - zu jeglichen handlungsästhetischen Auseinandersetzungen wie auch „Mäßigungen“ persuasiv agieren

⁶⁷⁵ Wo man seinen gesellschaftlichen Platz einnimmt, hängt davon ab, in welche Situation und gesellschaftliche Lage man hineingeboren wird.

⁶⁷⁶ Vgl. Arthur E. Imhof, Die Verlorenen Welten. Alltagsbewältigung durch unsere Vorfahren – Und weshalb wir uns heute so schwer damit tun, München 1984; Hanns-Georg Brose und Bruno Hildenbrand, Biographisierung von Erleben und Handeln, in: Dies. (Hgg.), Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende, Opladen 1988, S. 11-30.

vermag. Dies betrifft bereits die Anregung zu einer Auseinandersetzung mit Kelchgläsern im Rahmen von Selbstgestaltung, weiters die Überredungskunst zu einer expliziten Handlungsästhetik wie auch ihre Funktion als Anleitung zur Affektbeherrschung im Rahmen von Alkoholkonsum wie auch „zwischen-geschlechtlicher Begegnungen“. Tun sich letztlich frühneuzeitlich zahlreiche Handlungs- und Verhaltens-Optionen im Rahmen von Neuordnungen und -orientierungen zur Identitätenbildung bzw. -stiftung auf und wird darüber eine Bewertungsgrundlage zur „richtigen“ Entscheidungsfindung nötig, fungiert auch diesbezüglich die mit Kelchgläsern verbundene Handlungsästhetik - speziell im theatralischen Inszenierungskontext - dem frühneuzeitlichen guten Geschmack entsprechend - in praxiskonstitutiver Funktion zur ästhetischen Handlungs-Imitation- in wiederum persuasiver Funktion.

Im Rahmen einer Ästhetisierung der frühneuzeitlichen Lebenswelt können über jegliche Gestaltungsästhetik von Kelchglasformen - in Kombination mit Handlungsästhetik - letztlich noch allem voran euphemistische Funktionen in zahlreichen frühneuzeitlichen - auch prekären - vergesellschaftenden Situationen in ihrer Bedeutung unterstrichen werden.

5 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“
am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz-
Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil III

Input

Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur (personality)

Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontext (social/cultural setting)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Kelchglasformen und Material

Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten

Erkenntnisästhetik (Schönheit erster, zweiter und dritter Art)

Elementare Ästhetik

Ästhetik der Erhabenheit

Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten

(Kreativ rezipierte) zeichenhafte Anzeichenfunktionen

Becher mit hochgestochenen Fuß

Kelchgläser mit Knauf

Miniaturlügelgläser

Freie Anwendungsphase. Differente Handhabeoptionen

Handlungstechnische Spielräume und Handlungsästhetik

Handlungsästhetische Spielräume

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Großflächiger „Mahl-Kontext“, Ritual der Galanterie

Zur Handlungsästhetik des Einschenkens

Zur Handlungsästhetik im Ritual der Galanterie

Zur Wirkung von galanter Gestaltungs- und Handlungsästhetik

Zum Imitationsphänomen jeglicher Handlungsästhetik



Output

**Zeichenhaft-symbolische - euphemistische wie didaktisch (persuasive) - Funktionen von
Handlungsästhetik im Mahl- und Galanterie-Kontext**

6 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“
am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz-
Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil IV

Input

Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur (personality)

Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontext (social/cultural setting)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Spezielle Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

Bilder im/am Glas

Konkrete Bilder im/am Glas

Löwen(kopf)motivik: Löwenkopf formal-ästhetisch konkret figurativ
Zur ikonographischen Interpretation der Löwen(kopf)motivik

Abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas

Quincunxformation: Quincunx formal-ästhetisch abstrakt
Zur ikonographischen Interpretation der Quincunxformation

Flügelgläser in weiblicher Silhouette: formal-ästhetisch abstrahiert figurativ
Zur ikonographischen Interpretation einer Flügelglasvariante

Seepferdchenformation: formal-ästhetisch abstrahiert figurativ
Zur ikonographischen Interpretation einer Flügelglasvariante

Schlangenformation: formal-ästhetisch abstrahiert figurativ
Zur ikonographischen Interpretation der Schlangenformation

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Großflächiger „Mahl-Kontext“

Gestaltungs- und Wirkungsästhetik des Löwenkopfes und der Quincunxformation

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Spezieller Mahl-Kontext, Barocker Gesprächshabitus

**Gestaltungs- und Wirkungsästhetik des Flügelglases mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen
in weiblicher Silhouette**

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Treuetrunkritual

Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Seepferdchenformation

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Frühneuzeitlicher Ehekontext

Makroritual Hochzeit
Prozess des Übergangsrituals
Memorialkultur

Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Schlangenformation

6 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“ am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz- Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil IV

6.1 Einleitung

Anhand von Bildern im/am Glas⁶⁷⁷ kann ein „erweitertes“ Kommunikationsdesign allem voran über „Informative Funktionen“⁶⁷⁸ eruiert werden. Diese funktionieren insofern, als sie dem Rezipienten des Designs durch die zweckgemäße Gestaltung Information oder Wissen zukommen zu lassen, indem Zeichen auf einen Inhalt oder Ähnliches hindeuten- über eine Zeichenfunktion verfügen. Wesentlich soll Bildern im/am Glas über eine (reine) Dekorfunktion hinaus demnach auch funktionales Kommunikationsdesign zugesprochen werden. Weiters wird Bildern zudem auch das Potenzial eines Stimulus' zum Respons zugetraut. Die Aufforderung an den Rezipienten etwas zu tun, zu reagieren - in Form von Responsivität⁶⁷⁹ als antwortendes Handeln des Betrachters, vergleichbar mit einem sprachlichen Apell - kann somit - neben bereits diskutierten formal-ästhetischen Gestaltungseigenheiten wie auch Materialästhetik von Kelchgläsern - zudem auch von „Bildern“ ausgehen⁶⁸⁰. In diesem Stimulus zum Respons - im Bildkontext auch über die aktuelle Konfrontationssituation hinaus - soll unter anderem eine wesentliche Sinnbestimmung des Einsatzes von Zeichen/Bildern (auch an Gebrauchsobjekten) in jeweiligen frühneuzeitlichen Funktionskontexten liegen⁶⁸¹ - so die Hypothese⁶⁸². Rezeptions- und wirkungsästhetische Zielsetzungen determinieren (somit) die Frage nach dem funktionalen Zweck der Bilder/Zeichen, wodurch auch hinterfragt wird, welche inhaltlichen wie formalen Gestaltungsmaßnahmen wie medienbedingte - möglichkeiten getroffen wurden

⁶⁷⁷ Differenzierter als konkrete und abstrahierte/abstrakte Bilder, Symbole, Piktogramme/Ideogramme.

⁶⁷⁸ Konkrete oder abstrahierte/abstrakte Zeichen, die auf einen Inhalt oder Ähnliches hindeuten, um dem Rezipienten des Designs durch die zweckgemäße Gestaltung (Bilder im/am Glas) Information oder Wissen zukommen zu lassen.

⁶⁷⁹ Zu differenten Bildwirkungen, - funktionen vgl. auch Boerner 2008, S. 45-62.

⁶⁸⁰ Zur kunsthistorischen Rezeptionsästhetik vgl. Kemp (Hg.) 1985.

⁶⁸¹ Der Stimulus zum Respons wird dabei in verschiedene Bildfunktionen und - rezeptionen aufgefächert, die das Bild als Repräsentation und Präsenzerlebnis, als Gedächtnisstütze oder als didaktische Handlungsanleitung ausweisen lassen.

⁶⁸² Bezüglich der Kausalität, des neurobiologischen bzw. - physiologischen funktionalen Prozesses dieser Responsivität - als wesentliche Sinnbestimmung des Einsatzes von Zeichen/Bildern - sollen folgend auch noch rezeptionsästhetische Methoden diskutiert werden.

bzw. beachtet werden mussten und am Glas ausgemacht werden können, um den Rezipienten zu „erreichen“ bzw. intendierte Reaktionen beim Rezipienten in jeweiligen Funktionskontexten zu evozieren⁶⁸³. Als wesentlich hinsichtlich repräsentativer und kommunikativer Bedeutungen von Bildern im/am Glas lässt sich zudem die Positionierung dieser am Schaftteil der Kelchgläser erwähnen, wobei dieser Part den zentralen Teil des Objekts darstellt⁶⁸⁴.

„Bilder im/am Glas“ sind als konkrete Darstellungen und abstrahierte/abstrakte Formen - hier differenzierter als Symbole, Piktogramme/Ideogramme - auszumachen. Auf letzte bezogen, werden noch differenzierter zudem diagrammatische Bildstrukturen - wie bereits in Form jener Quincunxanordnung diskutiert - betrachtet, wo textsubstituierende Bilder formuliert werden. Diese geometrischen Bild- und Begriffsschemata kommen - in nochmaliger Wiederholung - ornamentalen Strukturen - am nächsten und sollen einen semiotischen Beitrag zur Deutung der aus geometrischen Figuren zusammengesetzten Kompositionen leisten. Die Hypothese besteht darin, in der abstrakten geometrischen Figur - neben einer rein „ornamental-dekorativen“ Funktion - eine geometrische Kodierung, eine vereinfachte Formel für komplexere Zusammenhänge als kommunikative Funktion zu sehen⁶⁸⁵. Entfernter können Bilder letztlich auch über gesamtformale Äußerungen des Kelchglases - vergleichbar mit der bereits diskutierten anthropomorphen Gestaltung - weiters in Form einer Flügelglasvariante in weiblicher Silhouette charakterisiert werden.

Da es sich bei diskutierten Kelchgläsern wesentlich um archäologische Funde handelt und diese ihren - über den reinen Trinkglasgebrauch hinausreichenden - praktischen Funktionskontext (auch mit innerbildlicher Hilfe) oftmals nicht ohne Weiteres rekonstruieren lassen, sollen sich über ikonographische Interpretationen von „Bildern im/am Glas“ m. E. auch (spezielle) „Praktische (soziale) Funktionskontexte“ (art displays, contexts) ableiten lassen. Hypothetisch lassen sich für Kelchgläser mit „Bildern im/am Glas“ bereits allem voran (rituelle) „Festmähler“ jeglicher Art mit speziell friedens-, bündnis- und gemeinschaftsstiftenden Funktionen vorschlagen. Das Band, welches über solche Rituale geknüpft wurde, hatte durch die frühneuzeitliche Auffassung von geistig seelischer wie von gesellschaftlicher Identität große Bedeutung, was angenommen speziell auch über „Bilder im/am Glas“ symbolisiert wie zum Ein- wie Ausdruck gebracht werden könnte. Weiters gilt

⁶⁸³ Die Bildbedeutung ist abhängig vom Wissen der Rezipienten über die dargestellten Objekte, Sachverhalte und Situationen sowie vom Wissen über Darstellungs- wie Gestaltungskonventionen.

⁶⁸⁴ Exemplarisch war dort ursprünglich der Nodus am Kelchglas (in unter anderem apotropäischer Funktion) lokalisiert.

⁶⁸⁵ Vgl. Elbern 1955/1956. Er stellte die textsubstituierende Funktion elementargeometrischer Konfigurationen heraus und verstand geometrische Schemata als Substitute für die Axiome kosmologischer Texte.

es die Verwendung unterschiedlicher - speziell konkreter oder abstrahierter/abstrakter - Zeichenformen am Glas für thematisch differente Anlässe zu hinterfragen- seien es politisch/öffentliche Veranstaltungen oder lebenszyklische Feste. Gelten politische oder auch öffentliche Feste rein künstlich bzw. kulturell geschaffen, stehen hierzu im Kontrast lebenszyklische Feiern, wo natürlich vorhandene Ereignisse mit Sinn belegt werden, wonach die Frage nach der jeweils adäquaten passenden „Zeichenform“ mit ihren jeweiligen differenten kommunikativen Funktionen interessant erscheint.

Resümierend werden Kelchgläser mit Bildern im/am Glas beginnend als formal-ästhetisch konkret figurativ oder abstrahiert/abstrakt definiert, nach ikonographischen Vorlagen befragt, wie folgend über bildsemantische und wiederum erkenntnis- und elementarästhetische gestaltungstechnische Überlegungen in interdisziplinärer Auseinandersetzung reflektiert und abschließend im Praxisbezug ein- und ausdrücklich interpretiert⁶⁸⁶.

6.2 Spezielle Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

Bilder im/am Glas

6.3 Konkrete Bilder im/am Glas

6.3.1 Die Löwen(kopf)motivik

6.3.1.1 Zur ikonographischen Interpretation

Das „Bild“ eines Löwenkopfreiefs⁶⁸⁷ findet sich in Kombination mit alternierender Quincunxanordnung am Baluster der Kelchglasform mit Löwenkopfbaluster (Abb. 80). Die Löwen(kopf)motivik am Kelchglas kann formal-ästhetisch als konkret figurativ charakterisiert werden. Aus archäologisch nachweisbaren Befundkontexten finden sich die einfacheren Formen in venezianischer Art, wie Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster dazu zu zählen sind, häufig im Umfeld des hohen und niederen Adels, des Klerus, der städtischen

⁶⁸⁶ Wobei sich hier zu Nutzen gemacht werden kann, dass spezielle Kelchglasformen, wie sie auch im Salzburger Fundmaterial vertreten sind, zudem als Bildträger Medium sozialer Kommunikation waren und somit selbst im Fokus dieses dialektischen Betrachtungsprozesses zwischen materiellem Objekt und Bild stehen.

⁶⁸⁷ Zu unterscheiden von einer solchen Löwendarstellung ist die heraldische. Gelegentlich wird im Wappen nur der Kopf des Löwen dargestellt, hierzu muss er jedoch im Profil sein. Ein dem Betrachter zugewandter Kopf im heraldischen Kontext, also en face gestellt, ist ein Leopardenkopf.

Oberschicht sowie des gehobenen Bürgertums⁶⁸⁸. Sie treten im 16./17. Jahrhundert - insbesondere auch durch nordalpine Fertigung à la façon de Venise bedingt - in derartig hoher Fundfrequenz auf, dass sie zudem - zumindest partiell - als „Massenluxusgut“ zu deklarieren sind und am Rande auch ein diesbezüglich beleuchtenswertes Phänomen darstellen. Gleich jener Situation zeitgenössischer niederländischer Malerei, könnte bezüglich des ikonographisch zu interpretierenden Bildinhaltes (Löwenkopf) auch hierfür das frühneuzeitliche Phänomen eines (nordalpin) „kommunalen Repräsentations- bzw. Geschmacksverständnisses“ angenommen werden, wobei darüber der ursprüngliche repräsentative/semantische Motivgehalt - unter anderem insbesondere durch frühneuzeitlichen vertikalen Kulturtransfer bedingt - chronologische Wandlung erfährt, wodurch die Löwen(kopf)symbolik beginnend in ihrer Entwicklung vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit umrissen werden soll. Der Ursprung der Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster liegt mit großer Wahrscheinlichkeit in Venedig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Löwenköpfe lassen sich jedoch bereits im antiken Kontext an Rhyton-Gestaltungen dokumentieren (vgl. Abb. 55). Das Löwenkopfmotiv könnte repräsentativ für explizit venezianische Renaissance in verwandter Formgebung stehen, als in der Markusrepublik der Löwe allem voran, jedoch nicht ausschließlich, mit dem Evangelisten Markus assoziiert wurde⁶⁸⁹. Die Renaissance des Motivs Löwenkopf an sich lässt sich insbesondere auch religiös inspiriert deuten - als christliche antike Übernahme⁶⁹⁰. In Horapollon Delli segni hieroglyphici, Venecia 1547, ist im Löwenbezug „Come la Fortezza“⁶⁹¹ zu lesen: „LA Fortezza significando, discriuono le parti dinanzi del Leone: perciò che cotesti membri egli hà più larghi di tutto il corpo.“ Diesbezüglich knüpft der Löwe in seinem Symboldasein an mittelalterliche Vorstellungen an, wo Beschreibungen der Tierarten als moralisch allegorische Ausdeutung - analog zum „natürlichen“ Verhalten der Tiere - zu verstehen sind. Zur sich chronologisch wandelnden Interpretation des Motivs Löwe kann auf jenes, das Früh-

⁶⁸⁸ Aus Salzburger Fundzusammenhängen stammen, gleich der Situation der Getreidegasse, aus sämtlichen ertragreichen Senkgruben zahlreich Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster in größerer und kleinerer Version aus dem Toskanatrakt/Alte Residenz, der Lederergasse 3 wie auch der Sigmund Haffnergasse 12, dem Zipfer Bierhaus wie vom Bereich des Artiskinos.

⁶⁸⁹ Im Zusammenhang mit jenen ursprünglich aus Venedig, als Markusrepublik, stammenden Löwenkopfbaluster kann hier mit großer Wahrscheinlichkeit der Löwe als Symbol für den Evangelisten Markus verstanden werden. 828 wurden die legendären Reliquien des Evangelisten aus Alexandria nach Venedig gebracht. Um sie aufzunehmen, errichteten die Venezianer im 9. Jahrhundert eine Kirche, die nach einem Stadtbrand vom 11. Jahrhundert neu gebaut wurde - San Marco. Die Basilica di San Marco war bis 1797 das zentrale Staatsheiligtum der Republik Venedig. An der Außenfassade von San Marco finden sich unter anderem Löwenkopfabbildungen alternierend mit Quincunx-Anordnungen.

⁶⁹⁰ Größte Bedeutung im Bereich der christlichen Ikonographie erreichte der Physiologus.

⁶⁹¹ [1,18].

/Hochmittelalter fokussierende, Werk Dirk Jäckels⁶⁹² aufgebaut bzw. zurückgegriffen werden⁶⁹³. Die Bezeichnung eines Herrschers als Löwe oder ein Vergleich im positiven Sinn ist ein Phänomen, welches im Frühmittelalter gelegentlich, im Hochmittelalter verstärkt auftritt. Die Löwenmetaphorik nähert sich im Hochmittelalter dem Bild des Christuslöwen an⁶⁹⁴. Auch nicht königliche, fürstliche Herrschaftsträger hatten zunehmend die Gelegenheit, sich als Löwen - sprich als Kämpfer für die Gerechtigkeit im Sinne der christlichen Kirche - zu bewähren. Im 14. Jahrhundert wurde dann schließlich die Löwenmetaphorik potenziell auf jeden guten Christen übertragen und verlor damit für die Herrschaftspropaganda an Wirkung. Als profanes frühneuzeitliches Symboltier versinnbildlicht der Löwe dann im speziell 16., aber auch 17. Jahrhundert erneut Macht und Herrschaft. Beste Beispiel hierfür wären die Medici, welche als Vermittlerperson auf die Verbreitung wie das repräsentative Verständnis des Löwenmotivs mit großer Wahrscheinlichkeit stark Einfluss nehmend waren. Durch die Assoziation mit den Medici wurden die Löwen zu Bedeutungsträgern für politische Macht und wirtschaftlichen Reichtum, daher häufig nachgeahmt und an entsprechenden Orten auch als Herrschaftssymbole installiert⁶⁹⁵. Im zeitgenössischen malerischen, höfischen Kontext des ausgehenden 16./17. Jahrhunderts lässt sich der Löwe per se „polyvalent“, in jedoch ausschließlich positiver Besetzung⁶⁹⁶ - als gegenreformatorisches Symbol zum Niederschlagen der Häretiker wie als Herrschersymbol für Macht und exemplarisch auch zum Niederschlagen der Untugenden⁶⁹⁷ - verstehen, wie dies in zahlreichen zeitgenössischen

⁶⁹² Dirk Jäckel, Der Herrscher als Löwe. Ursprung und Gebrauch eines politischen Symbols im Früh- und Hochmittelalter, Köln et al. 2006 (Diss. Ruhr-Universität Bochum 2002).

⁶⁹³ Ausgehend von der Beobachtung, dass im lateinischen Westen vor allem seit dem 12. Jahrhundert etliche Herrscher mit einem Löwenbeinamen versehen oder aber mit einem Löwen verglichen wurden, fragt Jäckel Personen wie Länder übergreifend hauptsächlich nach der Herkunft und der Deutung des Löwenbildes im Zusammenhang mit eben diesen Herrschern. Er fragte allem voran, welche Rezeptionsprozesse im Hochmittelalter zur Verwendung von Löwenbeinamen, Löwenidentifikationen und Löwenvergleichen mit Herrschern führten.

⁶⁹⁴ Wie sich auch Jäckel bezüglich der mittelalterlichen Löweninterpretation über mehrere Bedeutungsebenen, unter anderem im Rahmen von Heiden- und Ketzerbekämpfung, im Hochmittelalter schließlich „zunehmend moralisch aufgeladen“ dem Christuslöwen annäherte, in: Jäckel 2006, S. 328. Insbesondere relevant ist „Jäckels dritte Deutungsebene“, wo der Löwe den erbarmungslosen Kreuzfahrer und Heidenkämpfer versinnbildlicht, wie dies im Rahmen der Verwendung der Löwenmotivik zu höfischen Festmahlen eine Rolle spielen könnte. Der Heide im hochmittelalterlichen Denken wird als unter anderem Friedensbrecher angesehen, da er das Heilsangebot ablehnt und so aktiv die Gläubigen verfolgt. Insbesondere bei Heinrich dem Löwen von Sachsen-Bayern (Slawenkampf), Richard Löwenherz (3. Kreuzzug) und Simon de Montfort (Albigenserkreuzzug) spielte diese Deutungsebene eine gewichtige Rolle, in: Jäckel 2006, S. 327. Oftmals besteht eine enge Verbindung zwischen Kreuzzugsgedanken und Löwenmetaphorik (in Byzanz Ideologie des Barbarenkampfes), in: Jäckel 2006, S. 121.

⁶⁹⁵ Während des 18. und 19. Jahrhunderts wurden zudem zahlreiche Kleinskulpturen von Medici-Löwen aus Bronze, Alabaster, Porzellan etc. produziert.

⁶⁹⁶ Unter dem Strich dienten alle positiven Löwenvergleiche - einschließlich Beinamen - der Herrscherlegitimation.

⁶⁹⁷ Vor diesem Hintergrund unterschied auch Jäckel sodann mehrere Bedeutungsebenen, die den löwenähnlichen Fürsten mit Tapferkeit, Gerechtigkeitsempfinden sowie Heiden- und Ketzerbekämpfung in Verbindung bringen, sodass er sich schließlich dem Christuslöwen annäherte, in Jäckel 2006, S. 328.

höfischen Werken und Fürstenspiegel zu dokumentieren wäre- so exemplarisch in Hans von Aachens Allegorie der Gerechtigkeit⁶⁹⁸ aus der Prager Sammlung des Kaisers Rudolf II. von Habsburg. Im Gebrauchskontext zu Tisch lassen sich zudem Löwenköpfe exemplarisch an Besteck, so an einer Gabel wie an einem Messer einer unbekanntes Goldschmiede, wohl Nürnberg, letztes Viertel des 16. Jahrhunderts, Griffe Silber, gegossen, vergoldet, ohne Marken, dokumentieren⁶⁹⁹. Die Löwenköpfe an den Griffenden von Messer und Gabel erinnern hier aufgrund ihrer Gestaltungsweise in plastischer Form wie zudem ihrer Physiognomie an jene Baluster mit Löwenköpfen an Kelchgläsern. Aufgrund relativ früher Datierung in das 16. Jahrhundert wie in Kombination mit der Materialwertigkeit dieses Essbestecks kann hier allem voran (noch) eine repräsentative Funktion des Löwenkopfmotivs herausgestellt werden. Eine Löwengestaltung im Gebrauchskontext lässt sich weiters in Form eines „Weinlöwen“ in fast mannshoher hölzerner Gestaltung von 1649 im Rahmen des Friedensmahles zu Nürnberg erwähnen- dieser spendete den Bürgern sechs Stunden lang roten und weißen Wein⁷⁰⁰, wodurch der Löwe hier als Kämpfer für den Frieden, als Friedengarant, seine Deutung finden kann.

6.3.1.2 Zeichenhaft-symbolische Funktionen

Demnach soll auch das Löwenkopfmotiv (am Kelchglasbaluster) ikonographisch interpretiert resümierend frühneuzeitlich als ein primär dem Adel vorbehaltenes, generalisiertes Machtsymbol⁷⁰¹, als gegenreformatorisch geprägt⁷⁰² und in seiner venezianischen Bedeutung stellvertretend für die Markusrepublik, verstanden werden, wie jedoch insbesondere der liturgische Kontext, der „Christuslöwe“, den Zusammenhang von Kelchglas mit Löwenkopffapplikation schlüssig erscheinen lässt. Auch die Kelchform per se ist zunächst im

⁶⁹⁸ Bei Hans von Aachens Allegorie der Gerechtigkeit oder Sieg der Wahrheit unter dem Schutz der Gerechtigkeit in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München handelt es sich um ein signiertes und datiertes, Stufe unten links: Hans v. Ach. Fec. 1598, Werk.

⁶⁹⁹ Gerhard Bott (Hg.), Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1985, Kat. Nr. 77 und 78, S. 257.

⁷⁰⁰ Der Löwe hat sich im Nürnberger Stadtmuseum erhalten, wie zahlreiche bildliche Darstellungen dieses Spektakels existieren, in Hildegard Wiewelhove, Tischbrunnen, Forschungen zur europäischen Tafelkultur, Berlin 2002, S. 17.

⁷⁰¹ Löwensymbolik und Königtum bilden seit den frühen Hochkulturen eine Symbiose. Insbesondere wurde dieses Symbolwissen aktiviert, wenn es galt, konkurrierende Herrschaftsansprüche zurückzuweisen bzw. in Phasen des Herrschaftsausbaus zurückzudrängen, vgl. Jäckel 2006, S. 326.

⁷⁰² Die Renaissance des Motivs Löwenkopf an sich lässt sich insbesondere auch religiös inspiriert deuten- als christliche, antike Übernahme wie sich zudem bereits im Hochmittelalter die Löwenmetaphorik dem Bild des Christuslöwen annäherte.

liturgischen Kontext in Gebrauch, wie sie dann renaissancezeitlich wiederum Einzug in die profane venezianische Glaskunst findet. In identitätsstiftender Funktion könnte hier ein Reaktivieren christlicher Symbolik als Reaktion in Form eines „Sich-bewusst-abgrenzen-Wollens“ gegen den reformatorischen Kontext formuliert werden. Vergleichbar ist eine solche Idee übergeordnet exemplarisch mit jener, seit den frühen Hochkulturen existenten, Symbiose aus Löwensymbol und Königtum, als dieses Symbolwissen insbesondere dann aktiviert wurde, wenn es galt, konkurrierende Herrschaftsansprüche zurückzuweisen bzw. in Phasen des Herrschaftsausbaus zurückzudrängen⁷⁰³.

Lassen sich Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster aus archäologisch nachweisbaren patrizischen Befundkontexten im 17. Jahrhundert vermehrt als (Massen)luxuskonsumgut deklarieren, steht in Prozessorientierung zur Debatte, wie es sich bezüglich der Rezeption des Löwenkopfmotivs - herausgelöst aus adeligem Repräsentations- bzw. dem Gegenreformationskontext wie aus dem Verständnis eines Symbols für die Markusrepublik - seitens des gehobenen nordalpinen Bürgertums verhielt. Wurden, insbesondere auch im niederländischen Bereich, Gewebe, Tapeten, Möbel⁷⁰⁴, Öfen, Deckenmalereien und Stuckdekorationen, neben Geschirr und Trinkgefäßen, mit dem Löwenmotiv versehen, kommt es frühneuzeitlich nordalpin nicht alleinig zur Übernahme der neuartigen Kelchglasform in den Trinkglaskontext, sondern auch zur Übernahme (ursprünglich) herrschaftlicher „Machtsymbolik“, eines im 16. Jahrhundert noch weitestgehend repräsentativ wie gegenreformatorisch geprägten Motivs (auch für das gehobene frühneuzeitliche Bürgertum), welches sich gegen das 17. Jahrhundert hin zu einem „Trenddekor“ im bürgerlichen Profanbereich entwickelte. War es bereits im mittelalterlichen Kontext Jäckels abschließende Frage, warum der herrscherliche Löwenbeiname im Spätmittelalter aus der Mode kam⁷⁰⁵, fand er eine Erklärung, als ihm nach die Löwensymbolik durch inflationären Gebrauch entwertet wurde- es fehlte der spätmittelalterlichen Löwenmetaphorik an Exklusivität, um herausragendes herrscherliches Tun zu kennzeichnen. So verlieren, ansatzweise vergleichbar, auch nach Bourdieu bestimmte „Verhaltensweisen“, wenn zu weit verbreitet, an Wert und es verfällt ihr Nutzen als Distinktionsmerkmal. All dies gilt auch für den Löwenkopf am Kelchglasbaluster- ab/um 1600 wurden Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster nur mehr ausschließlich im nordalpinen imitativen Glasproduktionskontext mit bürgerlichem „Repräsentationswert“ als Trenddekor fabriziert, wie darüber auch das innerbildliche Fehlen

⁷⁰³ Vgl. Jäckel 2006, S. 326.

⁷⁰⁴ Siehe diesbezüglich auch Sessellehnen mit Löwenkopfab schlüssen als Lehnknäufe an niederländischen Genredarstellungen des 17. Jahrhunderts.

⁷⁰⁵ Jäckel 2006, S. 329.

von Kelchgläsern mit Löwenkopfbaluster, vorrangig im niederländischen Bild⁷⁰⁶, seine Erklärung finden kann. Somit können exemplarisch anhand des Schicksals der Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster die Folgen nordalpiner produktiver Rezeption, einhergehend mit letztlich Massenproduktion und daraus resultierender Wertminderung gegen 17. Jahrhundert - sowohl das Kelchglas mit Löwenkopfbaluster per se wie auch die Motivik des Löwen(kopfes) betreffend - aufgezeigt werden. In speziell repräsentativer Funktion sollen Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster demnach insbesondere im 16. Jahrhundert diskutiert werden. Aus Salzburger Befundkontexten stammen zahlreiche dieser Kelchgläser stratigraphisch nachweisbar aus vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts⁷⁰⁷, als diese noch höheren „Repräsentationswert“ innehatten.

6.4 Abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas

6.4.1 Die Quincunxformation

6.4.1.1 Zur ikonographischen Interpretation

Das „Bild“ des Löwenkopfrelicfs soll weiters in Kombination mit jener am Baluster hierzu alternierenden, bereits erwähnten, Quincunxanordnung diskutiert werden (Abb. 81). Die Quincunxformation lässt sich formal-ästhetisch als abstrakte Darstellung deklarieren⁷⁰⁸. Zur ikonographischen Interpretation der Quincunxformation ist diese - noch etwas differenzierter als in Vorkapiteln betrachtet - eine in vielen Kulturen zu findende, intuitiv „einfache“ Konstellation, wobei es kulturell übergreifende Grundassoziationen gibt, die ein archetypisches Symbol ausmachen, welches für eine Idee oder ein Prinzip steht und diesbezüglich das Kreuz als Richtungs- und Ordnungssymbol - als Einheit vierer beliebiger „Elemente“ mit je einem zentralen Ordnungselement - herausgestellt werden kann. Dem Zentrum, in dem wechselnde Oberbegriff stehen, können sich wiederum auch variable

⁷⁰⁶ Auf venezianische gläserne Formen bezogen, fällt im niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts insbesondere eine innerbildlich lediglich dürftig nachweisbare Darstellung von Löwenkopfbalusterschäften auf.

⁷⁰⁷ Vgl. Fußnote 48.

⁷⁰⁸ Dass derartiger Fünfpunkt-Anordnung (auch) am Löwenkopfbaluster außerdekorative Bedeutung zukam, ließ sich explizit am Kelchglas ferner bestätigen, indem bei bekannten Balustervarianten stilistisch der Löwenkopf zwar diverse Gestaltungen erfährt, der Löwe als Motiv jedoch bleibt, dafür Alternativen zur Quincunx-Anordnung vorkommen. Die Fünfpunktversion scheint am Löwenkopfbaluster jedoch am häufigsten vertreten und ist zudem jene einzige Variante, welche im (gesamten) Salzburger Fundmaterial zu finden ist.

vierteilige Begriffsgruppen unterordnen⁷⁰⁹. Diese diagrammatische Bildstruktur soll in kommunikativer Funktion als geometrische Kodierung für komplexere Zusammenhänge betrachtet werden. Die abstrakte Quincunxformation - als komprimierte, vereinfachte Formel für zahlreiche komplexere Zusammenhänge zu sehen - kann im Rahmen einer frühneuzeitlichen Entwicklung hin zu immer stärker standardisierter und aggregierter Information interpretiert werden. Als abstrakte Darstellung birgt die Quincunxformation die Option aller offenen Möglichkeiten und Varianten im weiteren Sinn als „fundamentall figure⁷¹⁰“, was wiederum als Schönheit dritter Art charakterisiert werden kann und hier eine gewisse Interpretations-Dynamik erkennen lässt. Die Quincunxformation bietet sich somit als „Metaschema“ zum Ausdruck und zur Darstellung (jeglicher) (Welt)-Ordnungen an. Dem folgend ist sie unter anderem auch als „Matrix des christlichen Weltbildes“⁷¹¹ zu interpretieren. So stand nach heidnischer Auffassung die Quincunxformation als ein geometrisches Emblem für eine geordnete Welt, nach christlicher Offenbarung für die Summe eines geheiligten Universums. Die Viererordnungen, die Begriffs-Quaternitäten⁷¹², brauchen einen Bezugspunkt - in der Antike in der Regel annus oder eine Gottheit - im Zentrum, die jede Viererordnung zu einer Fünferordnung, zu einer Quincunx, machte⁷¹³. Im Zusammenhang mit der Entwicklung einer geeigneten Bildformel zur Veranschaulichung dieses (aus der Antike übernommenen) Einheits-Gedankens scheint die Quincunx eine bedeutende Rolle gespielt zu haben- sie bringt mit ihren konstitutiven Merkmalen Zentrum und Vierzahl als eigentliche Kosmosformel der christlichen Ikonographie deren zahlreiche Vierergruppen zu einer geordneten und christlich sanktionierten Totalität zusammen und zur Deckung⁷¹⁴. Konnte die Quincunxformation bereits anhand jenes propagierten „compositus“ „zu Tisch“ im weitesten Sinn bezüglich ihres Kommunikationspotenzials hinsichtlich frühneuzeitlicher Ordnungsideen - nützlicher, ästhetisch schöner wie gottgewollter Ordnung - diskutiert werden, fand die angewandte Quincunx - neben jener Darstellung auch am Löwenkopfbaluster - als speziell christlicher Formenschatz weiters auch in verschiedenen architektonischen Bereichen, als Mailänder Schema, Anwendung- so ist diese geometrische

⁷⁰⁹ Kemp 1994, S. 45.

⁷¹⁰ Über die Abstraktion lässt sich eine inhaltlich variable, höchst flexible Richtungs- und Ordnungsstruktur vierer beliebiger „Elemente“ mit einem zentralen (austauschbaren) Ordnungselement benennen.

⁷¹¹ Kemp 1994, S. 45.

⁷¹² Interessant in Bezug auf diese Zeichenform in wirkungsästhetischer Perspektive ist jene Deutung Carl Gustav Jungs von Quaternitäten als archetypische Struktur des Göttlichen (exemplarisch in: Edward F. Edinger, *Ego and Archetype*, Boston 1992).

⁷¹³ Kemp 1994, S. 45.

⁷¹⁴ Vgl. hierzu Kemp 1994, S. 45: Die Figur der Quincunx mit ihren konstitutiven Elementen, dem Zentrum und der Vierzahl ermöglicht neben der Kreiskomposition eine mustergültige Veranschaulichung des Subordinationsverhältnisses der Quaternitäten.

Formation exemplarisch ein Grundrisstypus von byzantinischen Kreuzkuppelkirchen, von San Marco in Venedig⁷¹⁵, wo die Quincunxformation zudem alternierend mit Löwenköpfen auch an der Außenfassade des Domes zu sehen ist, wie sie auch weiters in sakraler Barockarchitektur zu finden wäre. Galt es für die römisch-katholische Kirche, die Gläubigen im gegenreformatorischen Kontext festzuhalten oder zurückzugewinnen, ist der Barockstil unter anderem als Ausdruck der Gegenreformation zu werten. Visualisiert werden konnte dies über einen auch hier - vergleichbar mit jenem diesbezüglich bereits diskutierten Christuslöwen - bereits existenten, gegenreformatorisch reaktivierten christlichen „Symbolfundus“, zu welchem auch die Quincunxformation zu zählen wäre.

6.4.1.2 Zeichenhaft-symbolische Funktionen

Könnte vorhergehend das Löwenkopfmotiv am Kelchglas, welches alternierend zur Quincunxformation am Baluster dargestellt erscheint, resümierend frühneuzeitlich beginnend als ein primär dem Adel vorbehaltenes generalisiertes Machtsymbol, in seiner venezianischen Bedeutung stellvertretend für die Markusrepublik, insbesondere aber auch gegenreformatorisch geprägt im liturgischen Kontext mit dem „Christuslöwen“, interpretiert werden, passt sich die Quincunxformation - in identitätsstiftender „Bildfunktion“ durch gegenreformatorisch geprägtes Reaktivieren christlicher Symbolik - hier ein. Hierzu fügt sich zudem stimmig jene nun Gesamt-Synthese aus Kelchglasform per se mit Löwenkopffapplikation und Quincunxformation.

Ist diese Fünfpunktconstellation über ihre sehr generalisierte Ordnungsdarstellung jedoch different interpretierbar, könnte sie auch am Glas (einfach) als Inbegriff einer ästhetisch schönen (und zugleich nützlichen) Ordnung interpretiert werden, wie diesbezüglich auch der Löwe einzig dem frühneuzeitlichen Repräsentationsverständnis des speziell 16. Jahrhunderts genügen könnte. Auch eine solche Interpretation würde mit jenem nordalpin neuartigen repräsentativen Gebrauchs- und Kunstobjekt „Kelchglas“ harmonieren. An Löwenkopfbalustervarianten erfährt stilistisch das Löwenkopfmotiv zwar diverse

⁷¹⁵ San Marco, mit Vorbildern aus der byzantinischen Architektur, weist ein griechisches Kreuz als Grundriss auf, die Vierung wie die Kreuzarme sind durch Kuppeln überwölbt. Als Kreuzform, mit Armen verbunden, nennt man die Quincunxformation Kolbenkreuz (auch Apfelkreuz mit zentralem Medaillon- das Apfelkreuz ist wiederum auch als Pilgerkreuz bzw. Pilgerstabkreuz bekannt), welche auch allesamt im christlichen Formenschatz verbreitet sind. Auch zum Pilgerkreuz könnte theoretisch ein venezianischer Interpretationskonnex erstellt werden, als man mit dem heiligen Markus einen vorzeigbaren Heiligen zur Generierung einer Pilgerstadt hatte, was in Kombination mit der Charakterisierung als Handelsmetropole eine unschlagbare wirtschaftliche Syntheseform liefert.

Gestaltungen, der Löwe per se als Motiv jedoch bleibt, dafür kommt jene, generell am häufigsten vertretene wie in Salzburg ausschließlich vorkommende, Quincunx-Anordnung - alternativ zur gegenreformatorischen Interpretation? - auch in Vierpunkt- und Sechspunktformation, als Kartusche und zudem Lilie vor- wobei auch über diese Kombinationsoptionen der Löwe per se wiederum eher als generalisiertes Machtsymbol verstanden werden kann. Resümierend harmoniert eine derartige ikonografische Mehrdeutigkeit der Quincunxformation wie auch der Löwenkopfsymbolik mit der Charakterisierung des frühneuzeitlichen Kelchglases als tendenziell manufakturartig gefertigtes Produkt, da es hierüber auch rezeptionstechnisch sehr variabel ab- und einsetzbar wird.

6.4.1.3 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik des Löwenkopfes und der Quincunxformation im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext „Großflächiger Mahl-Kontext“

Darauf Bezug nehmend, dass das „Mahl“ als wichtiges Feld sozialer Identifikation herausgestellt werden soll, könnte das Kelchglas mit Löwenkopfbaluster in Gesamtschau diskutierter Einzelinterpretationen somit als Repräsentationsobjekt zu Tisch allem voran auch mit gegenreformatorischem Charakter gesehen werden. Auf letztes bezogen, fügt sich allzu stimmig jene Synthese aus Kelchglasform per se mit Löwenkopffapplikation und Quincunxformation wie unter anderem auch die rituelle Bedeutung des, den (gegenreformatorischen) Zusammenhalt festigenden, gemeinsamen Mahles, welches zudem in seinem compositus wiederum der Quincunxformation gehorcht. Dem folgend lässt sich diese Fünfpunktconstellation explizit in jenen frühen Schautafeldarstellungen ab um 1600 aus dem katholischen Flandern wie auch in Georg Flegels Frankfurter Œuvre als innerbildliches „compositus“ bestätigen⁷¹⁶. Der Christuslöwe als Heidenkämpfer könnte auch im Rahmen der Verwendung der Löwenmotivik zu höfischen Festmahlen auf jeden Fall eine Rolle gespielt haben, die Löwen(kopf)motivik lässt sich jedoch (auch) im frühneuzeitlichen „Mahl-Kontext“ polyvalent interpretieren- neben gegenreformatorischer Funktionsintention und Repräsentationswertigkeit kann der Löwe exemplarisch auch in Form eines „Weinlöwen“ in

⁷¹⁶ Auffallend im Vergleich zu (katholischen) flämischen frühen Schautafeln wie Flegels Stilleben ist diesbezüglich auch jenes innerbildliche (beinahe) Fehlen speziell von Kelchgläsern mit Löwenkopfbaluster explizit im (späteren) (protestantischen) holländischen Bild mit zudem zu dokumentierendem Ordnungsschema weg vom augenscheinlichen „compositus“ jener katholischen flämischen frühen Schautafeln.

fast mannshoher hölzerner Gestaltung im Rahmen des Friedensmahles zu Nürnberg von 1649⁷¹⁷ - somit auch als Kämpfer für den Frieden, als Friedensgarant - diskutiert werden. Ist das Merkmal politischer oder auch öffentlicher Feste profaner Natur mit bevorzugt propagandistischer Wirkung ihre Bedeutung als inszenierte Ereignisse, die vordergründig der Erhaltung oder des Erwerbes einer bestimmten Sozialordnung dienen, welche Wirklichkeit bestätigen und schaffen sollen, so sind sie stark ritualisiert und formalisiert. Politische oder auch öffentliche Feste profaner Natur sind rein künstlich bzw. kulturell geschaffen. Hierzu konform erscheint die formal-ästhetische Charakterisierung des Löwenkopfes als konkret figurativ, worüber er sich als ein eher „anonymes“ Symbol auszeichnet. Das konkret figurative Löwenkopfmotiv erscheint weiters im eindrücklichen Sinnverständnis weniger eindringlich erfahrbar, diesbezüglich kaum „zugänglich“. Die Quincunxformation hingegen lässt sich formal-ästhetisch als abstrakt bezeichnen. Reduzieren abstrakte Zeichen als Schönheit erster Art Komplexes auf Einfaches bzw. Wesentliches, verkörpern sie darüber auch das Prinzip der Schlichtheit und machen Erkenntnisprozesse effizienter. Die Quincunxformation gewährleistet darüber zudem auch mnemotechnische Funktionen, sie hat einen hohen Einprägungs- und Wiedererkennungswert. All dies erfährt allem voran Relevanz hinsichtlich einer Verwendung als gegenreformatorisches Symbol. Zudem sorgt die Quincunxformation auch in kommunikativer (sozio)psychologischer Funktion - als nach Schönheit erster Art wahrnehmbare geordnete, harmonische Struktur - wiederum für Ordnung und Verlässlichkeit, Stabilität und Sicherheit, was Vertrauen schafft. Galt es nun - in nochmaliger Wiederholung - für die römisch-katholische Kirche, die Gläubigen festzuhalten oder zurückzugewinnen, ist auch diese (sozio)psychologische Funktion ein wesentlicher kommunikativer Aspekt (im gegenreformatorischen Mahl-Kontext)⁷¹⁸.

6.4.2 (Im Gebrauch) kreativ rezipierte Flügelgläser (mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen in weiblicher Silhouette)

6.4.2.1 Zur ikonographischen Interpretation

6.4.2.2 Zeichenhaft-symbolische Funktionen

⁷¹⁷ Wiewelhove 2002, S. 17.

⁷¹⁸ Betrachtet man diesbezüglich den praktischen Funktionskontext - das Ritual des gemeinsamen Mahles - formal-ästhetisch, lässt sich auch dieses als inhaltlich formal wie auch zeitlich geregelter bestimmter Ablauf, als Inszenierungsform mit Sicherheitsfunktion zur Ordnung und Stabilität betonen.

Konnten („renaissancezeitliche“) Kelchglasproportionen - als „assoziativer Eindruck“ - bereits in Analogie zur idealen, harmonisch proportionierten anthropomorphen Formidee betrachtet werden, kann auch ein „anthropomorphes Bild“ über die gesamtformale Äußerung einer Flügelglasvariante in weiblicher Silhouette - über das Flügelglas mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen - interpretiert werden, wobei es sich hier formal-ästhetisch um eine abstrahierte figurative Darstellung handelt (vgl. „Rumpfdarstellung“ auf Abb. 82). Naturalistisch figürlich gestaltete Gläser in Form von Lebewesen sind (nach längerer Unterbrechung) erst im Laufe des 16. Jahrhunderts wiederhergestellt worden⁷¹⁹, wobei die menschliche Figur als bevorzugtes Imitationsobjekt - rein ihrer Formschönheit wegen - auch im Kelchglaskontext frequentiert als figurative kreativ rezipierte Form nachgebildet wurde. Diesbezüglich insbesondere Reiz hatte der weibliche Körper⁷²⁰. So können als Vorbilder für jene kreativ rezipierte Form des Flügelglases weibliche Scherzgläser aus dem nordalpinen Kontext genannt werden. In naturalistisch karikierend wiedergegebener Menschengestalt lassen sich nordalpine Scherzgefäße in weiblicher Façon exemplarisch aus Lüneburg, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, anführen, wo auf schmalem, zylindrischem Schaft 2 hohle Rüssel als Arme (vergleiche hierzu formal jene seitlichen volutenförmigen Henkel an Flügelgläsern) wie auch Antlitzinterpretationen mit Lippen und flachen Scheibenaugen, Nase und Mund zu bemerken sind⁷²¹, weiters ein Doppelbecher in Frauenform, welche einen Korb trägt, Deutschland 17./18. Jahrhundert, angeben, wie auch Hochzeits- bzw. Brautbecher⁷²², meist aus dem Gold-/Silberschmiedebereich, mit Arm-verlängernden, volutenförmigen Henkeln, wie sie auch ähnlich an Salzburger Flügelgläsern zu sehen sind, zu dokumentieren wären (Abb. 82). Beidseitig abgewinkelte, in die Seite gestemmte Arme in Façon volutenförmiger Henkel sind zudem auch an „altdeutschen“ Trinkgläsern in Form von Damen zu

⁷¹⁹ Baumgartner und Krueger 1988, S. 407. Weitere Vergleiche in Heinemeyer 1966, S. 56, Nr. 142 und Baumgartner 1987, S. 107 f, Nr. 131.

⁷²⁰ Was in Vergangenheit auch bereits anhand jener Coca-Colaflasche als weiblich assoziierbare Form postuliert werden konnte, wie auch zeitgenössisch, noch einmal wiederholend, der Anthropomorphismus per se als Kommunikationsinstrument im Marketing zum Einsatz kommt, um unbewusst über emotionale „anthropomorphe“ Aufladung von Marken und Objekten „positive emotionale Gefühle“ beim potenziellen Käufer zu evozieren- exemplarisch, in: Marianela Elisa Manzoni, Anthropomorphismus als Kommunikationsinstrument im Marketing. Vermenschlichung von Objekten und ihre Bedeutung, Hamburg 2012.

⁷²¹ Baumgartner und Krueger 1988, S. 407.

⁷²² Becher in Frauengestalt mit einem zweiten drehbaren Gefäß, sodass Braut und Bräutigam mit einiger Geschicklichkeit gleichzeitig daraus trinken können. Brautbecher zählen zu den Scherzgefäßen der Renaissance. Daher zieren die wenigen Originale aus dieser Zeit meist die spanische Hoftracht mit Halskrause, Puff-Ärmelchen und Chatelain. Brautbecher-Originale sind mit zwei Exemplaren in der Eremitage in St. Petersburg, mit zwei weiteren im Grünen Gewölbe in Dresden, im Reichsmuseum Amsterdam und im Albert & Victoria Museum London vertreten. Speziell bekannt sind sie aus Nürnberger Produktionen.

beobachten⁷²³ - auch aus einem Glaskatalog⁷²⁴ ist in Form einer Zeichnung ein Scherzglas, ein Sturzbecher, in Frauenform mit seitlich in die Hüfte gestemmt Armen bekannt. Interessant bezüglich jener Primärfunktion von Scherzgläsern als (einfach) amüsierende Gebrauchsobjekte ist jene karikierende Darstellung eine diesbezüglich ab- oder unabsichtlich unmissverständliche, sehr direkt kommunizierende konkrete gestalterische Stilidee. Eine am Flügelglas mit seitlich paarig angesetzten henkelförmigen Voluten als „Arme“ vorkommende stilistische Reduzierung auf Wesentliches, kann als ein gewisser Abstraktionsgrad einer naturalistisch figürlichen Körperdarstellung deklariert werden- als Tendenz vom naturalistischen, figurativ interpretierten weiblichen Scherzglas hin zur abstrakteren Darstellung am Flügelglas⁷²⁵. Über formal-ästhetische Betrachtung kann die abstrahierte konturierte Idee auch in euphemistischer Funktion - entgegen der brachialeren Darstellung - verstanden werden. Im Kontext mit frühneuzeitlich voranschreitender Scham und Peinlichkeit liegt somit in Form jener Flügelglasform in weiblicher Konturierung eine ausdrücklich „verblüme“ weibliche Körperdarstellung vor, die Abstraktion ist in diesem Zusammenhang als vorstellbar adäquateste Subtilitätsvariante zur ausdrücklichen visuellen Disziplinierung zu interpretieren. Diese Abstraktion in Kombination mit der Formidee Kelchglas stellt gemäß decorum zudem das stimmige Kelchglas-Pendant zum weiblich geformten Scherzglas bzw. generell zu jeglicher sonstigen Glasausformung in Frauengestalt dar. Im ästhetisch schönen Sinn folgt dieses decorum wiederum jener Schönheit erster Art, was sich hier auf die

⁷²³ Siehe exemplarisch: Bayrisches Gewerbemuseum in Nürnberg (ohne Datierung), in: Meyer 2002, Tafel 207, S. 386.

⁷²⁴ The Metropolitan Museum of Art New York, in: Heikamp 1986, S. 24, Abb. 12.

⁷²⁵ Bezüglich einer „anthropomorph orientierten“ Interpretation jener volutenförmigen, seitlichen Fortsätze an Flügelgläsern leisten am Rande eventuell auch Glashüttenbestell-Listen Unterstützung. Diesbezüglich sei noch einmal in Erinnerung gerufen, dass die Bezeichnungen der einzelnen Teile des Kelchglases mit den Termini menschlicher Körperteile konform gehen. Dem folgend ist in Bestell-Listen der Glasmacher Augustin Perogini und Bernhard Cyngaro von Herzog Ernst den Frommen von Sachsen-Gotha vom 13. August 1634 nachzulesen, man solle (...) und zehen Mittelgattung mit zweyen Armen auf venedische und christalline Art und Manier fertigen (...), in: Wilhelm Stieda, Die Glashütte Tambach, Mitteilungen der Vereinigung für Gothaische Geschichte und Altertumsforschung, 1915/1916, Gotha 1916, S. 1-46; hier S. 21. Wobei hier die Bezeichnung „Arme“ für jene volutenförmigen Henkel stehen könnte. Weiters werden in den Tambacher Urkunden neben 2 jedoch auch 3, 6, 7 oder 12 Arme erwähnt, in: Herbert Kuhnert, Urkundenbuch zur thüringischen Glashüttengeschichte, Wiesbaden 1973, S. 90, wobei in diesem Fall wohl menschliche Arme ausscheiden, dennoch aber Henkel bzw. Flügel gemeint sein könnten, wobei hier allerdings die Asymmetrie stören würde (diesbezüglich wiederum aber jene mehrstöckigen Balustergläser in Betracht gezogen werden könnten). Aus französischen Beschreibungen in den Lütticher Urkunden wiederum könnten in diesem Kontext „Les verres à vin à chainettes avec de branches“, hier die „Zweige, Äste“ - einem Anthropomorphismus folgend - mit jenen „Armen“ korrespondieren. Einen (anderen) Hinweis gibt ergänzend Theuerkauff-Liederwald, als sie hier „branche“ mit dem Bügel am Korb eines Degens übersetzt, in: M.A. Thibaut (Johann Gottfried Haas), Vollständiges Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache, Braunschweig 1876, S. 67, welcher auch mit der Henkelform korrespondieren würde, in: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 332. Diesbezüglich stammt weiters von der Glashütte Nové Hardy in Gratzen die Beschreibung von so genanntem (...) „Püglglas“ (...), in: Drahotová 1981, S. 47. An anderer Stelle wird 1650 in der Hütte in Heilbrunn „Piglglas“ erwähnt, was auch an „Bügelgläser“ erinnert, in: Mareš 1893, S. 183.

syntaktische Stimmigkeit zweier Muster zueinander⁷²⁶, einhergehend mit erkenntnistheoretischen O-Werten wie Symmetrie und eben übergeordnet auch Stimmigkeit, bezieht und dies hier den Kelchglasaufbau als Kuppä, Schaft und Fuß in Analogie zum (generell menschlichen) Körperaufbau - hier explizit in weiblicher Form - meint (hier speziell der Oberkörper als Baluster mit seiner Taille). Zur Hypothese, dass das Flügelglas (als Abstraktion) frühneuzeitlich tatsächlich eine Frauenfacette bzw. -silhouette darstellt bzw. assoziieren lässt, gilt es den historischen idealen Betrachter zu definieren⁷²⁷, als Wahrnehmung als ein von komplexen sozialen und kulturellen Faktoren determinierter kognitiver Deutungsprozess charakterisiert wird⁷²⁸. In nochmaliger Wiederholung muss auch hier die Vertrautheit mit Traditionen und Konventionen bildlicher Darstellungen berücksichtigt werden. Lässt sich an Flügelgläsern - speziell innerbildlich im 17. Jahrhundert - ein distales Rippenüberzugsdekor oder auch Rippen-Tropfen-Dekor mit manchmal darüber lokalisiertem horizontalen Glasfaden als eine Kuppädekorvariante⁷²⁹ definieren (Abb. 84), kann diesbezüglich - zur weiteren Unterstützung, diese Flügelglasform als weibliche Silhouette zu charakterisieren - allem voran auf die frühneuzeitliche europäische weibliche (Hof)tracht verwiesen werden. Diesbezüglich lässt sich jenes am Flügelglas vorzufindende Rippen-Tropfen-Dekor als Spitzen-Halskrausenimitation⁷³⁰ verstehen (Abb. 83). Sind die Termini der einzelnen Teile des Kelchglases, als Kuppä-Kopf, Schaft-Rumpf und Fuß-Fuß, vom menschlichen Körper übernommen, wäre das Rippen-Tropfen-Dekor - welches formal der abstrakten Darstellung einer spanischen Halskrause nahekommt - am Flügelglas mit vulutenförmigen Henkel am Kopf bzw. der Kuppä des Kelchglases im distalen Bereich lokalisiert. Dies ist innerbildlich exemplarisch auch an Georg Flegels Mahlzeit mit Brot und Zuckerwerk, ca. 1637, Städel Museum Frankfurt a. M. - an seiner dortigen Flügelglasdarstellung zu visualisieren (Abb. 83). Die spanische Hoftracht, die sich zur Zeit der Gegenreformation an allen europäischen Höfen etablierte, spielte zeitgenössisch eine

⁷²⁶ Vgl. Paál 2003, S. 58.

⁷²⁷ Vgl. diesbezüglich Schütze 2005, S. 8 f.

⁷²⁸ Die Verarbeitung und Deutung von Sinneseindrücken ist dabei zudem wesentlich durch Vorurteile und Vorwissen, durch die Erfahrung des wahrnehmenden Subjekts bestimmt. Deshalb ist eine möglichst dichte Rekonstruktion eine grundlegende Voraussetzung für diesbezügliche historische Erkenntnis.

⁷²⁹ Kuppädekor kombinationsideen mit Flügel-Kelchglasstielen in Form eines distalen Rippenüberzugsdekors (oder auch Rippen-Tropfen-Dekors mit darüber befindlichem horizontalen Glasfaden) liegen jedoch nur isoliert aus der Getreidegasse 3 vor, jedoch lässt sich an Salzburger Miniaturflügelgläsern eine tulpenförmige Kuppä mit vertikalem Rippenüberzugsdekor bemerken. Zahlreich tauchen Kelchgläser mit unter anderem lang gezogenen Hohlbalustervarianten wie eben auch jenes Rippen-Tropfen(überfangs)dekor in oder ohne Kombination mit lang gezogenen Balusterformen im Werk Flegels des 17. Jahrhunderts auf, wie zudem - im Vergleich zu späteren Stillleben - tendenziell in jenen frühesten niederländischen Darstellungen ab um 1600 bis in die 20er Jahre des 17. Jahrhunderts.

⁷³⁰ Vgl. exemplarisch Annemarie Bönsch, Formengeschichte europäischer Kleidung, Wien et al. 2001, S. 133.

wichtige kommunikative Rolle. Vor allem unter Einfluss dieser spanischen Mode wurde die Halskrause, frequentiert auch aus Spitze gefertigt, fester Bestandteil der gehobenen Ausgehkleidung- sowohl von Männern als auch von Frauen⁷³¹. Die Krause verbreitete sich folgend bis 1600 in verschiedenen Varianten in ganz Europa, sie hielt sich zudem lange als bürgerliche Kleidung in den Niederlanden⁷³². Schloss zudem auch die Ärmel der Kleidung eine weiße Krause ab, ist dies auch an jenen Flügelglasarmen bzw. an deren Abschlüssen - exemplarisch im dargestellten Bild Flegels - zu erkennen. Zudem sind auch die modebedingten Puffärmel an diesen Flügelglasfortsätzen im Bild schematisch nachvollziehbar (vgl. Abb. 85). In diesem Kontext lassen sich wiederholt auch nordalpine Hochzeits- bzw. Brautbecher, meist aus dem Gold-/Silberschmiedebereich erwähnen⁷³³- die wenigen Originale aus dieser Zeit sind auch meist in spanischer Hoftracht mit Halskrause, Puffärmel und Chatelain inszeniert, wie diese auch gesamtformal mit der weiblichen Flügelglasform [speziell auch wiederum in Georg Flegels abgebildeter Stilllebendarstellung wie fragmentarisch auch am Flügelglas mit Rippenhohlbaluster, Nr. 2332 (Abb. 82) visualisierbar] verglichen werden können⁷³⁴. Muss der historisch ideale Betrachter über seine Vertrautheit mit Traditionen und Konventionen bildlicher Darstellungen definiert werden, kann in diesem Kontext also zeitgenössische europäische (ursprünglich spanische) weibliche (Hof)tracht realiter wie auch am Kelchglas als solche erkannt angenommen werden (vgl. Abb. 85) und darüber die Idee, eine zeitgenössische Frauenkörperdarstellung in diskutierter Flügelglasform zu sehen, unterstrichen werden⁷³⁵. Zur Unterstützung dieser rezeptionsästhetischen Hypothese soll speziell noch einmal die Frankfurter Stilllebendarstellung Georg Flegels, Mahlzeit mit Brot und Zuckerwerk, ca. 1637, Städel Museum Frankfurt a. M., mit innerbildlichem Flügelglas betont werden. Kann hier innerbildlich am Kelchglas eine weibliche Figur mit Halskrause am Kopf und einem Schaft-

⁷³¹ Die weiße Krause, die bei beiden Geschlechtern Stehkragen und Ärmel abschloss, hatte sich um 1528 aus dem Kragen- und Ärmelabschluss des Hemdes entwickelt und setzte einen Akzent in der spanischen Mode. Sie vergrößerte sich zunehmend und wuchs um 1575 zur selbständigen spitzenbesetzten Halskrause aus, welche um 1600 zum breiten Mühlsteinkragen wurde. Die weißen Spitzen stellten einen reizvollen Farb- und Materialkontrast zu den schweren, meist dunklen Samt- und Seidenstoffen dar, in: Gertraud Rakewitz et al., *Kleine Kostümkunde*, Berlin 2003, S. 104.

⁷³² Vgl. Rakewitz et al. 2003, S. 104.

⁷³³ Mit dezidiert als Arme zu interpretierenden, eigentlich volutenförmigen Henkel, wie sie auch unter anderem an Salzburger Flügelgläsern zu sehen sind.

⁷³⁴ Diesbezüglich sei noch einmal betont, dass speziell an Salzburger Miniaturflügelgläsern - innerbildlich im weiblichen Gebrauchszusammenhang dokumentiert und generell wahrscheinlich als „Frauengläser“ zu deklarieren - eine tulpenförmige Kuppe mit vertikalem Rippenüberzugsdekor zu rekonstruieren ist.

⁷³⁵ Exemplarisch kann diesbezüglich zudem auch Diego Rodríguez de Silva y Velázquez' *Las Meninas* von 1656 herangezogen werden, als hier an der Königstochter Margarita wie auch jenen Hoffräulein - gewissermaßen vergleichbar mit jener gesamtformalen Flügelglasdarstellung - speziell die Umrisse der Frauengestalten in spanischer Hoftracht ins Auge stechen und hohe Wiedererkennbarkeit gewährleisten vermögen.

Rumpf als Baluster mit einer Taille und in die Hüfte gestemmt Armen wahrgenommen werden, unterstützt hier eine - über die leicht schräge perspektivische Inszenierung des Flügelglases provozierte und gewissermaßen Hypothesen untermauernde - „Objektlebendigkeit“ (Abb. 83, links) zudem (generell) eine anthropomorphe Kelchglasinterpretation. Exkursiv wird diesbezüglich diese Flügelglasform innerbildlich - neben ihrer generellen über Vertikalität elementarästhetisch spürbaren Spannung als grazia als Verlebendigungsoption - auch über Perspektivwirkung quasi dynamisiert entgegen statischem Sein⁷³⁶, was zudem - gemäß Schönheit dritter Art - als schön empfunden wird.

Resümierend kann über all dies eine Assoziation dieser Flügelgläser mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen zu einem abstrakten schematischen frühneuzeitlichen weiblichen Körper ausgemacht/vorgeschlagen werden, wobei zahlreiche innere Bilder für den Abgleich - um zu Erkennen - über zeitgenössische Darstellungen vorhanden sind. Darüber lassen sich „assoziative Eindrücke“ über vorhandene „Schablonen“ (zum Abgleich für frühneuzeitliche Erkennung als Frauenfiguren) nachvollziehen.

Exkursiv und rekurrierend auf bereits diskutierte Quincunxanordnung im Rahmen praktischer Funktionskontexte am frühneuzeitlichen Tisch, kann am abgebildeten Frühstücks-Stilleben Georg Flegels im Zentrum der Quincunx- Konstellation ein - wiederum gesamtformal weiblich anmutendes - Flügelglas - in auch wiederum Verlebendigung - bemerkt werden. Um eine Überinterpretation zu vermeiden, bleibt dies an dieser Stelle unkommentiert, lediglich soll darauf verwiesen sein.

Weiters sei angemerkt, dass generell (regional und auch funktionell) differente kommunikative Funktionen für verschiedene Flügelglasvarianten vorzuschlagen sind. Neben folgend noch zu diskutierenden Schlangengläsern zählen auch Flügelgläser zu jenen „innovativen“ Formen des 17. Jahrhunderts (oder aber doch m.E. des eventuell 16. Jahrhunderts?), welche (frequentierte) speziell in nordalpinen à la façon de Venise-Glashütten auftauchen, wo reger horizontaler Kunst- und Ideentransfer angenommen werden darf. So können speziell die volutenförmigen, seitlich angesetzten Henkel different interpretiert werden und sind folgend - neben am Flügelglas in weiblicher Form als in die Hüfte gestemmt Arme - noch als „stilisierte Seepferdchen“ in kommunikativer Funktion zu debattieren.

⁷³⁶ Vgl. zur über „Schrägheit provozierten Spannung“ auch Arnheim 2000, S. 428.

6.4.2.3 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Flügelgläser mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen in den frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontexten „Großflächiger Mahl-Kontext, Barocker Gesprächshabitus“

Stellt am diskutierten Flügelglas nun die weibliche Silhouette als isolierte Abstraktion⁷³⁷ das wesentliche Moment dar⁷³⁸, zählt die Silhouette auch zur Schönheit erster Art, als ausdrückliche Schlichtheit und Klarheit im Erkennen und Wahrnehmen gewährleistet wird, Erkenntnisprozesse einfacher/effizienter sind. Zudem hat diese Abstraktion jedoch auch das Potenzial inne, zugleich - gemäß Schönheit dritter Art - eine eindruckliche, Realität substituierende komplexe Fantasiewelt zu provozieren, indem es von der konkreten Erscheinung - in jeweiligen Abstraktionsgraden - generell etwas abzieht oder reduziert, sodass darüber immer freiere Flächen für eigene Ideen und Assoziationen beim Betrachten der abstrakten Zeichenformen für den Rezipienten entstehen. Dies folgt jener Idee: Je weniger man an konkreten - hier visuellen - Informationen vor sich hat, desto mehr muss man die eigene Imagination und Fantasie nützen, um (wieder) ein vollständiges Bild zu bekommen⁷³⁹. Ein handlungsbezogenes Schönheitskriterium der dritten Art ist diesbezüglich allem voran die hierüber provozierte Kreativität, wie auch Fantasie als Schönheit dritter Art diskutiert und als geistig gestalterisch betrachtet werden kann⁷⁴⁰. Interessant in diesem Kontext erscheint zudem, dass frühneuzeitlich generell die Fantasie - welche angenommen auch wesentlich aufgrund frühneuzeitlicher Scham und unterdrückter Triebe provoziert wird - einen hohen Stellenwert hat und auch über Visualisierung der abstrahierten/abstrakten weiblichen Silhouette am Glas - als ausdrücklich visuelle Disziplinierungsoption im Subtilitätswollen - persuasiv provoziert wird und darüber auch mit jener weiblichen Silhouette im Zusammenhang stehende, zu unterdrückende Ideen im fantastischen Bereich ausleben lässt, was im kommunikativen Sinn als (sozio-)psychologische Funktion charakterisiert werden kann. Speziell im frühneuzeitlichen stark schambehafteten Kontext lässt sich die abstrahierte/abstrakte Kunst- bzw. Zeichenform über ihre Ambiguität - aus Einfachheit bzw.

⁷³⁷ Die Idee der Isolation oder isolierenden Abstraktion als Schönheit erster Art (konform gehend mit jener 3. Heuristik nach Ramachandran und Hirstein - es sei effektiver und schöner, eine visuelle (Sub-)Modalität einzeln anzusprechen (eine Strichzeichnung ist effektiver als eine Photographie), in: Hirstein und Ramachandran 1999, S. 24 f.

⁷³⁸ Die Silhouette, eine Umriss- oder Konturendarstellung, kann nach dem Prägnanzprinzip als Gestaltqualität bezeichnet werden.

⁷³⁹ Wesentlich ist, dass der Mensch das intrinsische Bedürfnis hat, bei noch Gegenstandsbezug immer etwas erkennen zu müssen.

⁷⁴⁰ Diesbezügliche reizvolle Auseinandersetzung ist nun handlungstechnisch nicht eine körperliche, sondern eine mentale.

Reduktion (aufs Wesentliche) als Schönheit erster Art und zugleich Komplexität als Schönheit dritter Art - als par excellence geeignete Kunstform definieren. Sie kommt sowohl frühneuzeitlichem Subtilitätswollen entgegen, wie auch Fantasie und Kreativität persuasiv provoziert werden⁷⁴¹. Weiters beeinflussen anthropomorphe, speziell weibliche, Formen unbewusst auch emotional- evozieren als wiederum persuasive design „positive emotionale Gefühle“⁷⁴². Zudem vermag diesbezüglich formal-ästhetisch betrachtet die explizit abstrahierte (weibliche) Körperdarstellung, die Silhouette, noch verstärkte Emotion, eindringlichere Erfahrbarkeit, evozieren⁷⁴³. Dies lässt sich über Ramachandrans Gesetz der Isolierung nachvollziehen, wonach eine skizzierte Aktzeichnung - vergleichbar mit einer Silhouette - neben effizienterer Erkennbarkeit auch wesentlich ansprechender wirkt als exemplarisch ein farbiges überladenes Bild einer nackten Person. Bei einer Skizze bzw. einer andeutenden, konturenlastigen Zeichnung wird das visuelle System nicht von untergeordneten Informationen überschwemmt bzw. zusätzlich beansprucht, sondern kann sämtliche Aufmerksamkeit auf das Wesentliche richten- in diesem Fall auf die menschlichen Konturen. Das Gehirn kann folglich mehr Ressourcen für deren Verarbeitung bereitstellen und somit auch (emotional) stärker darauf reagieren⁷⁴⁴.

Geht es folgend darum, „Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte“ (art displays, contexts) für diese Flügelglasform zu eruieren, kann diesbezüglich allem voran eine über eine reine Trinkglasoption hinausgehende Funktion in einem (erweiterten bzw. speziellen) Mahl-Kontext - eine Integration in den „barockzeitlichen“ Gesprächshabitus⁷⁴⁵ -

⁷⁴¹ Gewissermaßen lassen sich diesbezüglich Analogien zu Paals Schönheit dritter Art wie zu Ramachandrans und Hirsteins 7. Prinzip, demnach Objektinterpretationen bevorzugt werden, die von einer Vielzahl möglicher Blickpunkte gültig sind (Hirstein und Ramachandran 1999, S. 27 ff.) wie auch zum 8. Prinzip, als visuelle Metaphern und Wortspiele ästhetisch schön wirken, ausmachen (Dies. 1999, S. 30 ff).

⁷⁴² Vgl. Fußnote 720. Ein Exkurs kann diesbezüglich auch zum aufkommenden Werbungs milieu im Kontext mit der Kunstrichtung des Jugendstils erstellt werden, als die Werbung noch am Anfang stand und erstmals bewusst weibliche Reize zum Einsatz kamen.

⁷⁴³ Dies liegt darin begründet, dass die Aufmerksamkeitskapazität des Gehirns begrenzt ist, weil zu einem gegebenen Zeitpunkt immer nur ein einziges Muster neuronaler Aktivität existieren kann. Die Aufmerksamkeit gilt jener gerade am wichtigsten erscheinenden Information, gibt es mehrere ähnlich bedeutsamen Dinge, muss die Aufmerksamkeit geteilt werden und jedem Element kommt nur abgeschwächte Geltung in jeder Hinsicht zu.

⁷⁴⁴ Hirstein und Ramachandran 1999, S. 24 f. Am Rande könnte in Form der derart gestalteten weiblichen Silhouette auch noch das Peak Shift Prinzip, als die erste jener acht Heuristiken Ramachandrans und Hirsteins, die für das Erleben von Kunstgenuss von Bedeutung sind, relevant erscheinen (Hirstein und Ramachandran 1999, S. 17 ff), wonach ein Herausarbeiten und Überzeichnen der grundlegenden Eigenschaften eines Objekts eine starke Reaktion hervorrufen. Dies ist auch eine zentrale Arbeitsweise vieler Künstler, etwa in Karikaturen und abstrakter Kunst.

⁷⁴⁵ Zur Wichtigkeit des geselligen Gesprächs an sich, denkt der frühneuzeitliche Mensch auch nicht in Monologen, sondern im Zwiegespräch- ergo im Rahmen menschlicher Gesellschaft. Eine unermessliche Freude am Reden, an der Unterhaltung ist nicht ausschließlich als ein gefallendes Revival antiker Dialoge zu verstehen, sondern markiert auch den frühneuzeitlichen Hang zum gesellschaftlichen Leben, zur Geselligkeit. Diese sind im frühneuzeitlichen Sinnverständnis als Forum der öffentlichen Meinung, der Laienwelt zu verstehen, vor dem sich all und jedes ohne die Autorität kirchlicher Anerkennung oder Verurteilung aus sich heraus zu bewähren hatte. Die Kommunikation vereinte Menschen in einer Lebendigkeit von Gedanken und Empfindungen, die eine ganz

vorgeschlagen werden. Bedenkt man diesbezüglich, dass das „Mahl“ im weitesten Sinn eine kommunikationssichernde Funktion innehatte, fügen sich in diesen Kontext auch jene mit Emblemfliesen verzierten Speisesäle⁷⁴⁶, als hier gemalte Themen auf Fliesen zu Gesprächen während des Essens anregen sollten. Eine Überlegung wäre, derartige Funktion auch Trinkgefäßen über deren Formgestaltung (oder aber auch ihren malerischen Inhalt) zukommen zu lassen. Auch im diesbezüglichen Flügelglaskontext kann exemplarisch wiederum aus Baldassare Castigliones „Il Libro del Cortegiano“ der gesellige Umgangston zu Hofe von Urbino wiedergegeben werden, als hier im geistreichen Gespräch die Figuren nach einer Gelegenheit suchen, unter anderem exemplarisch auch provozierende Bemerkungen über das andere Geschlecht zu machen und diese schlagfertig und scherzhaft zu erwidern⁷⁴⁷. Als gesprächsförderlich hierfür können unter anderem auch Flügelgläser in weiblicher Kontur - in funktioneller Analogie zu erwähnten Fliesen im Speisesaal - fungieren. Aus gläsernen Zusammenhängen ließen sich in derartiger Funktion auch jene bereits angeführten derberen Scherzgefäße in weiblicher Façon - in konkret naturalistischer karikierender Bildersprache - oder weiters exemplarisch auch ein Humpen mit „Weibsbilddarstellung“ und Allegorie der vier Elemente, Böhmen?, 1584 - worauf sich zentral eine nackte Frau und auf gegenüberliegender Seite eine Jagdszene befinden - erwähnen.

Diesem Kontext folgend, könnten auch diskutierte Flügelgläser in weiblicher Formdarstellung speziell über ihre gestaltungs- und wirkungsästhetischen Charakterisierungen als Anknüpfungspunkte bzw. Anregungen für „Männergespräche“, als frühneuzeitliches verfeinertes, dem decorum angepasstes, diesbezüglich „kommunikationsförderndes Instrument“, als stilisiertes, subtileres Pendant zum weiblich geformten Scherzglas begriffen werden⁷⁴⁸. In Form der explizit abstrahierten weiblichen Darstellung kann im Kontext mit

neue Art von Sein, Denken und Handeln bewirkten, in: Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, 1. Buch, Einleitung, S. 66. Zur frühneuzeitlich zudem geforderten kreativ-geistreichen Kommunikation vergleiche exemplarisch Ders. 1960, 1. Buch, Kapitel XXXII-XXXVI, S. 62 ff. Eine „anmutige“ Sprache an sich nimmt einen wesentlichen Stellenwert in Castigliones Werk ein, das gesprochene Wort, die Rede und Rhetorik - die Möglichkeit des sich auch verbal Ausdrücken-Könnens - waren zeitgenössisch mit hoher Wertigkeit versehen und wurden regelrecht zelebriert.

⁷⁴⁶ Vgl. exemplarisch die „Bunte Kammer im Herrenhaus Ludwigsburg bei Eckernförde“, in: Hartmut Freytag und Wolfgang Harms, Gesprächskultur des Barock. Die Embleme der Bunten Kammer im Herrenhaus Ludwigsburg bei Eckernförde, Kiel 2004.

⁷⁴⁷ Speziell geht es diesbezüglich um eine Schlagfertigkeit und Scherzhaftigkeit gemäß decorum in jeglicher Gesprächsführung per se, vgl. diesbezüglich Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, 2. Buch, speziell Kapitel XLVII-LXXXIII, S. 173-213; Frauen spezifische Gespräche (gemäß decorum) speziell 2. Buch, Kapitel XC-XCII, S. 224 ff. Witz, Scherz und Spott spielten eine wesentliche Rolle im frühneuzeitlichen öffentlichen wie gesellschaftlichen Leben, weshalb auch Castiglione diese dermaßen großflächig erörtert, sie waren eine Form der Kritik gemäß decorum -als Ausdruck der „öffentlichen Meinung“, in: Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, S. 44 f.

⁷⁴⁸ Ist die Miniaturform diskutierter Flügelgläser ausschließlich dem weiblichen Gebrauch vorbehalten, kann die größenbezogen „reguläre“ Variante durchaus ihren vorgeschlagenen kommunikativen Zweck am (Männer-)Tisch erfüllen.

einem barocken Gesprächshabitus noch einmal bereits diskutiertes persuasive design zur kreativen und fantastischen mentalen Gestaltung Erwähnung finden⁷⁴⁹. In diesem Zusammenhang versteht sich auch jener im Mahl-Kontext involvierte dionysische Moment bewusstseinsweiternd, somit Fantasie und Kreativitäts-fördernd. All dies eröffnet zahlreiche „fantastische“ Perspektiven, speziell die Möglichkeit, auch immer „etwas anderes wahrzunehmen“, was einem barockzeitlichen Gesprächshabitus zuspätspielen würde, hatte dieser im Rahmen des Mahles allem voran auch eine geistreich-spielerische! kommunikationssichernde Aufgabe - unter anderem auch in distinktiver wie Self-fashioning-Funktion - zu erfüllen. Darüber lassen sich - jedoch nun nicht im körperbezogenen Sinn - hier performative Inszenierungen des Geistes (zur unter anderem Distinktion) definieren. Ein Konnex kann auch diesbezüglich zur frühneuzeitlichen Emblematis, speziell noch einmal zu emblematischen Darstellungen in frühneuzeitlichen Speisesälen, ausgemacht werden, wo die variablen Wort-Bild-Kombinationen aus pictura, motto und subscriptio - in Analogie zu gläsernen abstrahierten Darstellungen - als freie Bühne für eigene Assoziationen und Ideen-Fantasie anregend funktionierten. Wesentlich war auch hier, durch verschiedenste Deutungs- und Auslegungsoptionen zu eloquenten Diskussionen und (hier) geistreichen Gedankenspielen zu animieren. Speziell diesbezüglich lassen sich noch Analogien zu Ramachandrans und Hirsteins 7. Prinzip ausmachen- demnach Objektinterpretationen bevorzugt werden, die von einer Vielzahl möglicher Blickpunkte gültig sind⁷⁵⁰, wie zudem auch zu jenem 8. Prinzip erstellen, wonach visuelle Metaphern und Wortspiele als schön empfunden werden⁷⁵¹, worüber sich speziell die abstrahierte Zeichenform am Flügelglas mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen im praktischen (sozialen) Funktionskontext des barocken Gesprächshabitus' als zeitgenössisch schöne wie auch nützliche Kunstform unterstreichen lässt.

⁷⁴⁹ Das abstrahierte/abstrakte „Wort“ und „Bild“ macht geforderten barocken Gesprächshabitus erst möglich, indem nur über eine (bildliche und verbale) Reduktion - erwünschte wie repräsentative - variantenreiche Interpretationen und Wortspiele provoziert werden können. Weiters ist auch in Castiglione nachzuvollziehen, dass sich der Hofmann nicht scheuen sollte, neue Wörter zu bilden und in neuen Bildern zu sprechen, in: Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Buch 1, Kapitel XXXIV, S. 67. Auch hier gilt es wiederum, zudem eine gewisse sprezzatura auch im Wort zu schätzen, was unter anderem über eine gewitzte Schlagfertigkeit zum Ausdruck kommt. So zeichnet auch hier neben grazia zudem die sprezzatura nun das „Kunstwerk“ Wort als verbale Äußerung aus. So ist es nach Castiglione auch „richtig, dass in jeder Sprache einige Dinge immer gut sind, wie Leichtigkeit (...) schöne Wendungen (...)“, in: Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Buch 1, Kapitel XXXVI, S. 69. Speziell frühneuzeitlich geforderte Gesprächsführung lässt sich wiederum unter Schönheit dritter Art - explizit bezogen auf Ambiguität, Mehrdeutigkeit, Perspektivenreichtum, Prozesshaftigkeit wie Neuartigkeit - fassen.

⁷⁵⁰ Hirstein und Ramachandran 1999, S. 27 ff.

⁷⁵¹ Hirstein und Ramachandran 1999, S. 30 ff. Dies geht gewissermaßen auch einher mit jener barockzeitlich tendenziell feststellbaren Vorliebe für das stark Bewegte, das Lebendige, was hier einen spielerischen, facettenreichen Umgang mit Kunst ermöglicht.

6.4.3 (Im Gebrauch) kreativ rezipierte Flügelgläser (mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen als Seepferdchendarstellungen)

6.4.3.1 Zur ikonographischen Interpretation

6.4.3.2 Zeichenhaft-symbolische Funktionen

Scheinen, wie bereits erwähnt, in Venedig selbst Flügelgläser weniger Rolle gespielt zu haben, tauchen jegliche Formvarianten häufiger aus nordalpinen Glashütten wie auch weiteren archäologischen (Be-)fundkontexten auf. Kann auf differente kommunikative Funktionen von Flügelgläsern in praktischer Auseinandersetzung spekuliert und diesbezüglich bereits eine Interpretation des Flügelglases mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen als weibliche Silhouette diskutiert werden, sind diese volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätze (Abb. 86) - isoliert betrachtet - zudem auch als Seepferdchen zu erkennen. So muten jene volutenförmigen Henkel an Flügelgläsern - unter anderem auch aus dem Salzburger Kontext - insbesondere jene mit oftmals kammartigen Fortsätzen, als formal-ästhetisch abstrahierte Seepferdchen an bzw. sind als stilisierte Relikte hiervon zu betrachten. Diese Hypothese kann unterstrichen werden, indem - kaum stilisierte, deshalb deutlich erkennbare - Seepferdchen an Stilllebensdarstellungen an seitlich angebrachten Henkel an silbernen/goldenen Tazzae oder vergoldeten Becherunterteilen zu sehen sind wie innerbildlich auch stilisierte Formen als Flügelglasdekor vorkommen (Abb. 87). Geht es auch hier wiederum darum, die frühneuzeitliche Vertrautheit mit am Glas angewandten Motiven zu rekonstruieren, sind Seepferdchen zeitgenössisch allem voran aus zeitgenössischen Exotika- und Kuriosakabinetten bekannt. Diese Meerestiere sind auch bereits auf antiken Mosaikendarstellungen zu sehen wie unter anderem auch in Plinius' d. Ä. (geb. 23 oder 24 n. Chr.) *Historia Naturalis* erwähnt⁷⁵². Diesbezüglich werden für eine Seepferdcheninterpretation jene traditionellen „studia humanitatis“, die interpretatorische Aneignung antiker Autoren -

⁷⁵² C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis Historia*, Buch 9, o.O.

(77. n. Chr.). Im 16. Jahrhundert werden Seepferdchen unter anderem auch in Conrad Gessner, *Historia animalium*, Ordo XVI de Insectis marinis, Hippocampus, Zürich 1551-1558; 1587 erwähnt; vgl. auch Ders., *Vollkommenes Fisch-Buch MDCLXX*, „Von etlichen Meer-Gewürmen“. Von dem „Meerpferde“, Hippocampus. Ein Meerroß / Ein Meerpferd ((Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a. M. 1670), Hannover 2010, S. 87. Seepferdchen werden im 16. Jhd. als „Hippocampi“ nach dem „mythologischen Meeresungeheuer“ bezeichnet. Ihr Kopf ähnelt eher dem eines Pferdes, ihr Hinterleib einem Wurm. Der Vorderteil hat manchmal Flügel, der hintere Fischteil mit Rückenflosse ist oft eingerollt wie eine Schlange. In Darstellungen der griechischen Mythologie - wie auf Münzen - wird es als Zug- oder Reittier verschiedener Meeresgötter dargestellt- dort waren Seepferdchen die Nachfahren jener Rösser, die Poseidons Streitwagen zogen, vgl. Hippocampus. (n.d.), Douglas Harper (Hg.), *Online Etymology Dictionary*, 2001-1017, in: <http://www.dictionary.com/browse/hippocampus> (zuletzt eingesehen am 09.06.2017). In Arthur Henkel und Albrecht Schöne, *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst, Stuttgart 1967, finden Seepferchen keine Erwähnung.

wie hier Plinius - frühneuzeitlich fortgesetzt. Seepferdchen/Hippocampen sind in Plinius' d. Ä. (geb. 23 oder 24 n. Chr.) *Historia Naturalis* zunächst einmal ihrer merkwürdigen Gestalt wegen erwähnt, was jedoch im Flügelglaskontext von insbesondere Relevanz ist, sind jene realiter zu beobachtenden Eigentümlichkeiten im Fortpflanzungsverhalten der Seepferdchen: Nach Partnerwahl kreisen die beiden Seepferdchen in einem mehrere Tage dauernden Verlobungstanz durchs küstennahe Flachwasser - wie dieser Tanz in seiner formalen Gestaltung stark an jene paarige Anordnung der seitlichen „Flügelglasfortsätze“ erinnert - und bleiben sich im Anschluss „ein Leben lang treu“⁷⁵³. Resümierend erscheint diesbezüglich allem voran jene propagierte Treue der Seepferdchen von Relevanz. In Analogie hierzu knüpft diese Seepferdcheninterpretation auch noch an mittelalterliche Vorstellungen an, wo Beschreibung der Tierarten als moralisch allegorische Ausdeutung analog zum „natürlichen“ Verhalten der Tiere zu verstehen sind. Zudem war man bis ins 17. Jahrhundert überzeugt, dass Gott die Zeichen, also die Bedeutungen, in Dinge (wie hier auch Lebewesen) eingeschrieben habe, damit die Menschheit über sie die Welt „erkenne“, worüber Gegenstände/Lebewesen die Fähigkeit haben, als Zeichen zu fungieren, zu sprechen- und darüber hinaus Responsivität zu provozieren. Jenem frühneuzeitlichen Credo der Natur als Schaustellung folgend, soll dieses vorbildhafte Verhalten der Seepferdchen punkto Treue folgend auch als kommunikative Funktion des Bildes, der paarig zueinander angeordneten Seepferdchen am/im Glas, vorgeschlagen werden.

6.4.3.3 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Seepferdchenformation am Kelchglas im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext **„Das Treuetrunkritual“**

Kann nun jenen am Kelchglas seitlich paarig angeordneten „stilisierten Seepferdchen“ funktionales Kommunikationsdesign in Form von Treue zugesprochen werden, soll dies weiters auch den frühneuzeitlichen Gebrauchszusammenhang für diese Flügelglasvariante rekonstruieren lassen. Zur Beleuchtung des „Frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontextes“ (art display, context) für derartige Flügelglasvariante kann ein spezielles Emblem kontextualisiert werden. Es handelt sich hier um Jakob Bornitz' Emblem „Fides

⁷⁵³ So die hartnäckige, Jahrhunderte lange Überzeugung, Männchen und Weibchen blieben sich ein Leben lang treu. Sie wurden allem voran als sehr liebesbedürftige Tiere interpretiert, tanzen sie doch folgend jeden Morgen miteinander, ringeln ihre Schwänze ineinander und reiben ihre Backen aneinander, was Stunden andauern und allem voran auch beobachtet werden kann, woraus sich auch eine solche Überzeugung entwickeln und halten konnte.

Germanorum“ (Abb. 88)⁷⁵⁴, als hier - in Bezugnahme auf jenes thematisierte treue Verhalten eines Seepferdchenpaares - in der pictura über einem Kelchglas mit seitlich paarig angeordneten, stilisierten seepferdchenartigen Flügelglasfortsätzen ein Händereichen der jeweils Rechten illustriert wird (Abb. 88, rechts). Zugehöriges motto lautet: Der Teutsche Treu / mit Hand und Wein / Muss stets / beim Trunck / bestettigt seyn. Das Händereichen, jenes zeitgenössische, auch andersartigen Treueschwüren zugrundeliegende, Prinzip als Treuegestus - dextratum junctio - war zu einer feststehend kennzeichnenden Formel ausgeprägt- demnach handelt es sich bei diesem Emblem um einen frühneuzeitlichen Treue-Trink-Schwur, wobei sich jenes Wein gefüllte Kelchglas, jene explizit ausgewählte Kelchglasvariante mit paarig angeordneten stilisierten Seepferdchen als Flügelglasfortsätze, zur eindrücklichen Visualisierung des Treueversprechens als funktionales Kommunikationsdesign anbietet. Somit erscheint im Anwendungskontext dieses ereignisbezogenen Rituals - wie diese je situativ ihre Anwendung finden - die jenem „Bild“ der hier paarig angeordneten Seepferdchen innewohnende Deutungskraft und deren Verwendbarkeit für orientierungsstiftende Bezüge im Rahmen frühneuzeitlicher Sozialisierung von großer Wichtigkeit. Gilt es speziell auch die Gestaltungs- und Wirkungsästhetik des Bildes im/am Glas zu berücksichtigen, erlaubt das Seepferdchen über seine formal(en) (ästhetischen) Kunstwerk-Qualitäten, aufgrund seiner „natürlichen formalen Gestaltung“, allem voran das Figürliche mit dem Abstrakten - hier mit der Volutenform als renaissance- wie barockzeitliches (allem voran architektonisches) künstlerisches Ornament - aufs Einfachste zu verbinden. Dies unterstreicht speziell eine (auch) dekorative Eignung des Motivs. Sollen gestaltungs- und wirkungsästhetische Aspekte von Bildern im/am Glas speziell auch in Hinblick auf ihre frühneuzeitlichen Funktionskontexte - hier in Form eines Treue-Trink-Schwurs - diskutiert werden, lässt sich die Seepferdchenformation allem voran formal-ästhetisch betrachtet als abstrahiertes figuratives Bild deklarieren. Darüber gewährleistet sie erkenntnisästhetisch über ihre vereinfachte Darstellungsform wiederum eine Leichtigkeit und Effizienz in der Erkennung⁷⁵⁵ und hat zudem auch hohen Wiedererkennungswert⁷⁵⁶, was im Rahmen von Treuetrunkschwüren - auch in Bezug auf eine (geforderte) Responsivität über die Situation hinaus - als ganz wesentlich erachtet werden kann. Weiters erscheint rezeptionsästhetisch interessant, dass die abstrahierte/abstrakte

⁷⁵⁴ Jakob Bornitz, *Emblemata, Silloge I. II.*, Mainz 1669, Emblem 40, S. 81.

⁷⁵⁵ Dies würde sich speziell für jenes frühneuzeitlich gehobene bürgerliche Milieu eignen - geht man m. E. davon aus, dass sich auch hierunter ein Teil an Analphabeten befand.

⁷⁵⁶ Einfachheit bzw. Reduktion (aufs Wesentliche) wie Schlichtheit gewährleistet als Schönheit erster Art Klarheit und Effizienz im Erkennen und Wahrnehmen, macht Erkenntnisprozesse einfacher/effizienter und auch einprägsamer.

Darstellung die optimale Bildform für eine eindringliche Erfahrbarkeit (frühneuzeitlicher) abstrakter Größen wie „Werte“ - hier Treue - darstellt⁷⁵⁷. Die speziell abstrahierte Form vermag diesbezüglich über ihr Emotionalisierungspotenzial eine nicht in Worten auszudrückende Idee dieser Vorstellungen/Empfindungen beim Rezipienten eindrücklich und eindringlich provozieren. Werden im adeligen Herrscher- bzw. Repräsentations-Kontext zuvor/parallel dazu zum Ausdruck vergleichbarer „Werte“ Allegorien bzw. personifizierte Tugenden dargestellt, kann - neben einer universelleren Verständlichkeit⁷⁵⁸ - eben auch eine tatsächlich sinnliche Erfahrbarkeit dieser Werte - als frühneuzeitliche Intention - eigentlich nur über abstrahierte/abstrakte Inszenierungen erreicht werden. Interessant in diesem Zusammenhang erscheint, dass auch im (moralisch, didaktischen) emblematischen Kontext im Rahmen der *picturae* die wesentlichen Aussagen oftmals als Abstrakta - wie zudem manchmal auch in doppelter Ausführung⁷⁵⁹ - dargestellt werden, was in diesem Zusammenhang die Treue ausdrückenden paarigen Seepferdchen - die *dextratum junctio* sinnbildlich noch unterstreichend - meint. Dies untermauert auch nochmals jene vorgeschlagene kommunikative Funktion der Seepferdchenformation am Glas. Betrachtet man formalästhetisch die symmetrische paarige Idee der Seepferdchen am Kelchglasstiel, liegt erkenntnisästhetisch gemäß Schönheit erster Art wiederum eine syntaktische Einheit vor⁷⁶⁰. Diese visualisierbare Einheit, Symmetrie und Harmonie sorgen wiederum für Ordnung und Verlässlichkeit, Stabilität und Sicherheit- schaffen übergeordnet Vertrauen - was jene mit Seepferdchen assoziierbare Treue in ihrer Deutungskraft noch verstärken vermag. Die Seepferdchenanordnung kann somit als natürliche, legitimierte, gefallende (und darüber folgend auch zu imitierende) Schaustellung von Treue, Ordnung und Symmetrie im frühneuzeitlichen sozialen Orientierungsbezug (mit Sicherheitsfunktion) didaktisch persuasiv zur Imitation (in Bezug auf menschliches Verhalten) fungieren. Ermöglichen Rituale unter anderem auch die symbolische Auseinandersetzung mit Grundfragen der menschlichen Existenz, zählt hierzu im weiteren Sinn auch jenes zwischenmenschliche Vertrauen, die Treue. Betrachtet man diesbezüglich wiederum die Rahmung des praktischen Funktionskontextes für diese Flügelglasvariante in Form des Rituals (des Treue-Trink-

⁷⁵⁷ Das Gehirn kann über eine Reduktion auf Wesentliches in Form der abstrahierten/abstrakten Darstellung mehr Ressourcen für dessen Verarbeitung bereitstellen und somit auch (emotional) stärker darauf reagieren.

⁷⁵⁸ Unter anderem bzw. speziell relevant für jenes dies rezipierende Bürgertum- geht man m. E. davon aus, dass jenes (neureiche) Patriziat auch jenen für Interpretationen von Allegorien notwendigen (intellektuellen) Background entbehrte.

⁷⁵⁹ So ist dies exemplarisch speziell auch bei Gabriel Rollenhagen (1583 -1619?) - in andersartiger Darstellungsform - aber bezüglich des doppelten Verweises bekannt.

⁷⁶⁰ Als als syntaktische Stimmigkeit Teile von Mustern über Symmetrie und Balance im Sinne von Einheitsbildung zueinander passen, vgl. Paál 2003, S. 58.

Schwurs), kann auch darüber - gemäß Schönheit erster Art - wiederum Stabilität und Sicherheit garantiert und Vertrauen geschaffen werden, was im Rahmen von zwischenmenschlicher Treue - als eine speziell frühneuzeitlich emotional hochaufgeladene Idee - ganz wesentlich scheint. Auch das Trinken von Alkohol bei Ritualen verlieh letztlich in der Frühen Neuzeit ein zusätzliches Gefühl der Sicherheit, wie sie von menschlicher Natur allein nicht garantiert werden konnte. In weltlichen Übereinkünften kam jedem „Vertragstrunk“ auch metaphysische Dimension zu. Das rituell geknüpft Band hatte durch die frühneuzeitliche Auffassung von geistig seelischer wie gesellschaftlicher Identität große Bedeutung⁷⁶¹, Rituale stellten einen nicht alltagsweltlichen, abgegrenzten kulturellen Raum dar. Zählte auch das Trinken von Alkohol zu den ritualekonstituierenden gesellschaftlichen Gepflogenheiten und Konventionen⁷⁶², steht dies weiters auch in Verbindung zum Transzendenten und ermöglicht nicht-alltägliche Formen der Wahrnehmung und Kommunikation. In diesen metaphysischen, transzendenten Kontext lässt sich auch die Seepferdchenformation in ihrer abstrahierten - vom gewohnten Erscheinungsbild entfernten - Zeichenform stimmig einpassen. Elementarästhetisch wahrgenommen, können jegliche transzendenten Erscheinungsformen resümierend allem voran auch in ihren erhabenen Wirkungen diskutiert werden.

6.4.4 Schlangengläser

6.4.4.1 Zur ikonographischen Interpretation

6.4.4.2 Zeichenhaft-symbolische Funktionen

Dass Schlangengläser nicht zu den alltäglichen Gebrauchsgläsern zu zählen sind, ist über zahlreiche Indizien zu vermuten. Diesbezüglich lässt sich für Schlangengläser bereits aus rein formbezogener Perspektive durch ihre (gewichts-)dominante frequentiert diffizile, fragile, vertikal übertriebene Schaftgestaltung (vgl. Abb. 89) eine nicht alltägliche Gebrauchsfunktion vorschlagen- allem voran aufgrund dadurch bedingter erschwerter bzw. teils unmöglicher Handhabe (am Fuß des Glases). Auch in zeitgenössischer überregionaler Genremalerei ist eine direkte menschliche Nutzung von Schlangengläsern nicht nachzuweisen- wie

⁷⁶¹ Im Weltbild der Frühen Neuzeit durchdrangen sich die Bereiche des Physischen und des Geistig-Seelischen wechselseitig. Die alkoholischen Getränke, die dem Körper und Geist Energie spendeten, waren eine Brücke zwischen diesen beiden Bereichen.

⁷⁶² Welchen eine tiefe kulturelle Bedeutung zugeschrieben wurde.

Schlangengläser im Bild⁷⁶³ (als auch realiter aus der Veste Coburg nachzuweisen, vgl. Abb. 90) zudem frequentiert mit Deckel auftreten und darüber auch eventuell als „Vorratsgefäße“ bzw. als Behältnisse kostbarer Substanzen im weitesten Sinn vorzuschlagen wären⁷⁶⁴. Auch jene Schlangen am Glas fungierten somit nicht als einfaches (ornamentales) „Dekor“- so die Hypothese. Das „Bild“ am Glas ist diesbezüglich auch hier wiederum in erster Linie als Objekt mit Zeichenstatus zu verstehen, welches in speziellen Funktionskontexten zu Zwecken der visuellen Kommunikation eingesetzt werden sollte. Konnten jene frei zu gestaltenden plastischen Schlangen⁷⁶⁵ - wie auch zuvor diskutierte Flügelglasstiele - nicht mehr durch Model ihre europaweite Verbreitung für Imitationsproduktionen erfahren, muss unter anderem auch auf andere künstlerische Vorlagen spekuliert werden. Musterbücher aus (nordalpinen) Glashütten des 16./17. Jahrhunderts, wenn überhaupt vorhanden, lassen keine Rückschlüsse auf formale Anleihen, weiters bezüglich ikonographischer Interpretationen oder gar Funktionsverweise und Verwendungsbereiche für Schlangengläser, zu, wodurch auch diesbezüglich (wiederum) emblematische picturae zur Diskussion stehen sollen. Die Emblematik kann generell als frühneuzeitliches gesamteuropäisches, produktives intermediales Konzept betrachtet werden. Embleme wie zugehörige Literatur erfuhren generell im (heutigen) Europa des 16., vermehrt 17. Jahrhunderts, nicht zuletzt dem Buchdruck geschuldet⁷⁶⁶, rigore Verbreitung. Scheinen in Venedig selbst Schlangengläser (gleich Flügelgläsern) weniger Rolle gespielt zu haben und tauchen Varianten mit zwei in sich verschlungenen Schlangen in zahlreichen Formationsvarianten in deutschen/niederländischen Glashütten wie auch weiteren archäologischen Befund-/Fundkontexten auf, kann in eben diesen Gebieten auch mit der Entstehung und größten Verbreitung von Emblemen und zugehöriger Literatur gerechnet werden. Im vorgeschlagenen emblematischen Vorlagenkontext zur Schlangenglasgestaltung ist für die Garantie eines Ideen- wie auch Kulturtransfers (in materieller wie auch geistiger Hinsicht⁷⁶⁷) das temporäre/ständige Verweilen italienischer Glasarbeiter in nordalpinen Glashütten von Wichtigkeit. So können als bevorzugte Ziele desertierter venezianischer Glasmacher wiederum Holland und Flandern

⁷⁶³ Am Schlangenglas mit Deckel in Eglon van der Neer, Galante Szene, um 1680, National Museum of Wales (Detail) (Abb. 104).

⁷⁶⁴ Zudem werden exemplarisch auch anhand einer Brüsseler Aufstellung verkaufter Waren aus den Jahren 1659 bis 1663 stets die Rubriken „verres ordinaires“, „verres à la venitienne“ und „Serpents“ nebeneinander geführt, in: Schuermans 1889, S. 209-260; hier 227.

⁷⁶⁵ Freiplastische Gestaltungsweise meint hier das Verdrehen zweier Glasstäbe auf meist „Marmorplatten“?, um diese Schlangenformationen am Glas zu erhalten.

⁷⁶⁶ Insbesondere fungiert jener frühneuzeitlich aufkommende Buchdruck als Vermittlungsgut im Rahmen eines Kulturtransfers.

⁷⁶⁷ Hier hinsichtlich einer Impresen- oder emblematischen Übernahme wie eines generellen „ikonographischen Verständnisses“.

genannt werden⁷⁶⁸, wo Altaristen und Venezianer mit einheimischen Glasarbeitern kreativ Seite an Seite arbeiteten. Generell sind nun Schlangengläser in eben jenen Hütten produziert worden, wo (größtenteils nachweisbar) venezianische Arbeiter zumindest temporär vor Ort waren.

Eine praktische Anwendung von emblematischem wie Impresen-Material in Kunst und Kunsthandwerk propagierte bereits Andrea Alciato im 16. Jahrhundert, als er sein „Emblematum liber“ als Musterbuch für Kunsthandwerker zur sinnreichen Ausgestaltung empfahl⁷⁶⁹. Embleme explizit als Trinkgefäß-„Dekor“ in angewandter Form zu verwenden, ist aus der Frühen Neuzeit frequentiert nachzuweisen- so lassen sich Übernahmen emblematischer Ideen in die Hohlglaskunst meist anhand von Diamantrissdarstellungen wie auch Emailmalerei an Kuppae bestätigen⁷⁷⁰. Sind diese emblematischen Vorlagen nun auch für jene Schlangengläser anzunehmen, handelt es sich diesbezüglich jedoch erstmals um eine plastisch angewandte emblematische Form.

Allem voran soll nun in diesem spekulierten emblematischen Vorlagenkontext auf die terminologische Problematik von Schlangengläsern eingegangen werden. So werden von einigen Autoren Schlangengläser auch als Adler- bzw. Flügelgläser identifiziert- allem voran, da Schlangensterne oftmals in vogelartigen Köpfen enden⁷⁷¹. In diese Unstimmigkeit Klarheit bringen könnten emblematische Darstellungen des 16./17. Jahrhunderts. Erscheint aufgrund der Kombination jenes als „vogelartiger Kopf“ bezeichneten proximalen Endes mit Schlangenkörpern frequentiert die Bezeichnung Schlangen-, Adler-/Flügelgläser optional⁷⁷², lassen sich derartige Schlangendarstellungen mit vogelartigen Kopfformen und teils auch seitlicher Flügelgestaltung in ikonografischer Ähnlichkeit zu frühneuzeitlichen Impresen bzw. emblematischen picturae verstehen (Abb. 91, links und rechts). Diesbezüglich vergleichbar sind exemplarisch zwei Schlangen mit Vogelköpfen an einer Caduceusdarstellung im Emblem von Jean Baudoin von 1639⁷⁷³, wie weiters auch auf Schlangen-

⁷⁶⁸ So entstand 1531 eine erste Hütte in Middelburg in der Grafschaft Seeland. 1549 folgte in Antwerpen eine Glashütte wie auch in Amsterdam und Haarlem. In Brabant und Lüttich waren die erfolgreichsten Unternehmer jene Bonhommes, wodurch Lüttich zum Zentrum der niederländischen Glasindustrie wurde.

⁷⁶⁹ Die Embleme erhielten so einen direkten Nutzwert.

⁷⁷⁰ Wobei es sich diesbezüglich um „reguläre“ pictura/motto-Kombinationen handelt.

⁷⁷¹ Ada Polak, The „Ip Olufsen Weyse“, Illustrierte Preisliste norwegischen Glases des 18. Jahrhunderts, in: Journal of Glass Studies, 11, 1969, S. 86-104; hier S. 103, Abb. 46.

⁷⁷² Schlangen- und Adlergläser sind jedoch unterschiedliche Ausformungen und demnach zu unterscheiden. Adlergläser stellen zu den Schlangengläsern eine weitere Glasform dar- tatsächlich sind formal nachvollziehbare Adlergläser bekannt, allerdings nicht allzu frequentiert erscheinen sie mit figürlichen Adlerstielen oder aber als adlerähnliche Gefäße aus Glas, in: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 336.

⁷⁷³ Jean Baudoin, Recueil D'Emblemes Divers. (Avec Des Discovrs Moravx, Philosophiques, Et Politiques), Paris 1639.

Impresendarstellungen Paolo Aresis⁷⁷⁴ verwiesen werden kann- insbesondere sei diesbezüglich, neben der Physiognomie per se, zudem auf die Ähnlichkeit der Ausgestaltung des kammartig gesäumten Halses dort illustrierter „Vipern mit Vogelköpfen“ aufmerksam gemacht. Diese kammartige Gestaltung ist zudem gut vergleichbar mit jenem Schlangenglas der Kasseler Venezianerhütte?, 1583/84, Staatliche Kunstsammlungen Kassel⁷⁷⁵ (Abb. 91, rechte Darstellungen). Am Emblem von Guillaume Gueroult aus der Mitte des 16. Jahrhunderts⁷⁷⁶ sind an dortigen in sich verschlungenen Schlangen zudem gekniffene Flügel zu bemerken, welche in ihrer formalen Gestaltung an jene flügelartigen Fortsätze des Schlangenglases erinnern (Abb. 91, Darstellungen links). Eine Erklärung für die seltsame Schlangenkopfgestaltung wie Flügelbeigaben an Impresen- wie Emblemdarstellungen des 16./17. Jahrhunderts lässt sich im Rahmen formaler emblematischer Richtlinien finden. So stellt Paolo Giovio in seinem „Dialogo dell’imprese militari et amorose“⁷⁷⁷ fünf „conditioni universali“ für eine vollkommene Imprese auf, wobei Impresen unter anderem (...) drittens einen heiteren, angenehmen Anblick bieten („den man dadurch recht lebhaft machen kann, dass man Sterne, Sonnen, Monde, Feuer, Wasser, grünende Bäume, mechanische Instrumente, seltsame Tiere und phantastische Vögel hinzufügt“)⁷⁷⁸. Die terminologische Unstimmigkeit zwischen Schlangen-, Adler- und Flügelgläsern kann auf diese Weise geklärt werden- es handelt sich demnach bei gläsernen Gestaltungen mit zu identifizierbaren Schlangenkörpern (als Schlangensterne) immer um Schlangeninterpretationen mit diversen „fabelhaften Additionen“.

Auch als Formatvorlagen für (Gesamt)schlangenglasdarstellungen können folgend in sich verschlungene Schlangen aus Emblemen (wie wiederum aus diskutierter Imprese Aresis⁷⁷⁹) vorgeschlagen werden⁷⁸⁰. Die paarige Schlangenformation ist zudem am augenfälligsten assoziierbar mit der Gestaltung des Hermes-/Merkurstabes (in emblematischen Darstellungen), als dieser als Grundidee einen Stab mit zwei Flügeln darstellt, der von zwei Schlangen mit einander zugewandten Köpfen umschlungen wird. Der Gestaltung des

⁷⁷⁴ Paolo Aresi, *Imprese Sacre*, „Dolo occidit“, Bd. 6,1, Verona (1574-1644), S. 28.

⁷⁷⁵ Franz Adrian Dreier, *Glaskunst in Hessen-Kassel*, Kassel 1969, Abb. 10.

⁷⁷⁶ Guillaume Gueroult, *Premier livre des emblemes*, „Par concorde choses petites croissant“, o.O. Mitte 16. Jahrhundert.

⁷⁷⁷ Paolo Giovio, „Dialogo dell’imprese militari et amorose“, Rom 1555.

⁷⁷⁸ Diesbezüglich lassen sich exemplarisch bei der Durchschau sämtlicher Impresen Aresis neben Schlangen mit Vogelköpfen auch Fische mit Vogelköpfen etc. beobachten.

⁷⁷⁹ Weiters ähnelt an jener Impresendarstellung von Paolo Aresi (1574-1644), „Dolo occidit“, wo jenes als „vogelartiger Kopf“ bezeichnete proximale Ende der gläsernen Schlangendarstellungen formal insbesondere mit Schlangenkopfdarstellungen in dieser italienischen Imprese verglichen werden konnte, auch die gesamtformale Gestaltung einiger Schlangengläser.

⁷⁸⁰ Hier folgend als kleine Auswahl- Schlangenpaare treten generell im emblematischen Kontext des 16./17. Jahrhunderts überregional zahlreich auf.

Merkurstabes und Schlangengläsern gemeinsam ist die Grundformation zweier in sich verschlungener Schlangen- am Glas jedoch ohne Stab. Im Außer-Merkurstab-Kontext ist jene paarig verschlungene Schlangenformation in zum Salzburger Glas ähnlichster Formierung in Joachim Camerarius' Emblem „Venus Improba“⁷⁸¹ zu dokumentieren. Joachim Camerarius' vier Centurien erschienen in vier einzelnen Ausgaben im Zeitraum von 1594-1604 (Abb. 92). Ein erster Teil ist der Botanik, drei weitere der Zoologie gewidmet. Von zweihundert Emblemen seiner Handschrift ist ein Teil - knapp die Hälfte - in unterschiedlichen Verfahrensweisen zu den Emblemen seines vier Centurien umfassenden gedruckten Emblembuches „Symbola et Emblemata tam moralia quam sacra“⁷⁸² umgearbeitet worden. Jene gedruckten „Symbola et Emblemata“ wurden eines der wirkungsreichsten Emblembücher aus dem deutschen Sprachbereich überhaupt. In der gedruckten Version herrscht eine starke Betonung des Naturwissenschaftlichen⁷⁸³ vor⁷⁸⁴. Noch vor Fertigstellung des gedruckten Gesamtwerkes wurden Camerarius' Embleme zum festen Wissensbestand gerechnet und in Enzyklopädien aufgenommen⁷⁸⁵. Schon früh wurde auch außerhalb des deutschen Sprachbereichs Camerarius' Emblembuch als Konzept für den Umgang mit der Natur aufgegriffen, wobei eine nicht durch religiöse Rahmung gelenkte vielfältige Wahrnehmung der Natur und der aus ihr ablesbaren Lehren unternommen wird. Wichtig erscheint, in den Emblemen Camerarius' nicht lediglich referierte Quellen zu sehen, sondern zu erkennen, wie wiederum die dem Emblem innewohnende Deutungskraft und deren Verwendbarkeit für argumentative oder orientierungsstiftende Bezüge⁷⁸⁶ angewandt

⁷⁸¹ Joachim Camerarius, *Symbolorum Et Emblematum, Ex Aquatilibus Et Reptilibus Desumptorum, Centuria IV*, Emblem XC, Nürnberg 1604 (I-IV erstm. ersch. Nürnberg 1594-1604).

⁷⁸² Mehr als die Hälfte der Embleme des gedruckten Werkes finden in den handschriftlichen Objekten keine Vorlage, dennoch kann angenommen werden, dass sein erstes emblematisches Werk ein gewisses Sammelsurium für die gedruckte Variante war. Jenes Schlangenglas relevante Emblem „Venus improba“ findet sich nicht im handschriftlichen Teil.

⁷⁸³ Neben den Potenzialen der christlichen Ethik und empirischen Genauigkeit, Kommentaren aus antiken und neueren Schriften und neuester Empirie. Das Buch verzichtet auf stärkere religiöse Akzente.

⁷⁸⁴ Während hingegen den handschriftlichen Versionen eine deutlich religiöse Rahmung und Interpretation innewohnt. Eine strikte Trennung nach sakralen und profanen Themen wird nicht vorgenommen. Camerarius setzt die traditionellen „*studia humanitatis*“, die interpretatorische Aneignung antiker Autoren (Plinius, Aristoteles), fort und fügt zugleich neuere naturwissenschaftliche Schriften (Abbatius) und die ikonologisch exegetischen Deutungsleistungen der italienischen Impresenautoren und ihre Weiterentwicklung hinzu. Die vorherrschende Verarbeitung naturkundlichen Wissens aus den Schriften der Antike, der Patristik, des späten Mittelalters und der Gegenwart kann teilweise eine deutliche Umakzentuierung der gedruckten Embleme bewirken.

⁷⁸⁵ Camerarius pflegte vor und während seiner Arbeit an den beiden Emblemwerken vielfältigen und raschen Austausch mit deutschen, niederländischen und italienischen Humanisten des Protestantismus wie Katholizismus.

⁷⁸⁶ Für die Überzeugungskraft der Embleme Camerarius' spricht auch, dass sie nicht nur in weltlichen Gebrauchszusammenhängen, sondern auch im geistlichen Bereich verschiedener Konfessionen wirksam werden konnten. So bezogen sich exemplarisch auch protestantische Predigtsammlungen auf Camerarius' Embleme.

funktioniert⁷⁸⁷, wie dies in Folge auch am Emblem „Venus improba“ exemplarisch aufgezeigt werden kann.

Sowohl das handschriftliche Werk als auch die gedruckten Camerarius-Emblembücher haben viele Anregungen für eine in die Öffentlichkeit einwirkende Weiterarbeit an den Möglichkeiten des Emblems gegeben⁷⁸⁸. Die Vielfalt der Verwendungsbereiche entlehnter oder zitierend abgewandelter Camerarius-Embleme im außerliterarischen Kontext ist sehr groß⁷⁸⁹. Als Spuren der Nachwirkung wurden bis dato insbesondere Medaillen und Münzen reflektiert. In der Regel ist für die übrige Rezeption in der bildenden Kunst Camerarius' gedrucktes Werk als Ausgangsbasis anzusetzen. Auch speziell im (Kelch)glaskontext sind Übernahmen aus seinem gedruckten emblematischen Werk bekannt. In diesem Zusammenhang lässt sich ein gläserner Pokal, Ende 17. Jahrhundert aus Nürnberg⁷⁹⁰, erwähnen, als hier zwei Strauße, die auf ihre Eier blicken, unter dem motto „Diversa ab aliis virtute valemus“⁷⁹¹ zu dokumentieren sind. Weitere Beispiele wären eine Übertragung von Camerarius Emblemen II, 11 und II, 36⁷⁹² eines anonymen Hausmalers im Schwarzlotdekor auf einen Glasbecher des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts⁷⁹³. Als Kelchglasexempel kann die Anwendung von drei Camerarius Emblemen auf ein Glas des wahrscheinlich späteren 17. Jahrhunderts, in der Sammlung der Markgrafen von Baden-Durlach, erwähnt werden, wo Motti und Bilder der Embleme IV, 8; III, 26 und II, 63⁷⁹⁴ zu finden sind⁷⁹⁵. Anstelle erwähnter Kuppigestaltungen in Emailmalerei, Diamantriss oder Schwarzlotdekor handelt es sich beim Schlangenglas jedoch allem voran eventuell erstmals! um eine plastisch

⁷⁸⁷ Bei Camerarius wird die Emblematik zu einer Deutungsmacht, als er jeden Erkenntnisgewinn mit exegetischer Sinnerschließung in ein dialogisches Verhältnis setzt. Diese bezieht wiederum prinzipiell den Leser in einen Dialog mit ein, insofern er die Deutungsergebnisse nicht als punktuelles Wissen, sondern als erweiterbare, auch Ambivalenzen anerkennende, Stationen einer prozessualen Erkenntnis versteht. Es handelt sich bei Camerarius immer um eine prozesshafte Annäherung an Sinnschichten von allem voran botanischen und zoologischen Objekten und Ereignissen, aus: Wolfgang Harms und Ulla-Britta Kuechen (Hgg.), Joachim Camerarius, *Symbola et Emblemata*, Centuria IV, Teil 2, 1604, Graz 1988, Einleitung.

⁷⁸⁸ So beim Umarbeiten der picturae wie verbalen Teile zu emblematischen Medaillen, akademischen Reden und großformatigen Dekorationen im Nürnberger Rathaus- andererseits konnten einige der handschriftlichen Embleme auf frühe Medaillen zurückgreifen.

⁷⁸⁹ Harms und Kuechen (Hgg.) 1988, S. 32.

⁷⁹⁰ Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. 378.

⁷⁹¹ Vgl. diesbezüglich Umsetzung von Emblem III, 18, in: Harms und Kuechen (Hgg.) 1988.

⁷⁹² Harms und Kuechen (Hgg.) 1988.

⁷⁹³ Helmut Bosch et al., *Die Nürnberger Hausmaler. Emailfarbendekor auf Glas und Fayencen der Barockzeit*, München 1984, Nr. 372, S. 459.

⁷⁹⁴ Harms und Kuechen (Hgg.) 1988.

⁷⁹⁵ Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.), *Barock in Baden-Württemberg vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur französischen Revolution*, Ausstellungskatalog Badisches Landesmuseum, Band 1, Karlsruhe 1981, S. 463, Nr. G 23 (Inv. Nr. G. 998).

angewandte Übernahme⁷⁹⁶ einer aus emblematischen *picturae* Kontexten bekannten Formation zweier in sich verschlungener Schlangen⁷⁹⁷ in das Kunsthandwerk. Folgend soll jenes für die gläserne Schlangenformation relevante Emblem XC, motto „Venus improba“, aus Joachim Camerarius' gedrucktem *Symbolorum Et Emblematum, Ex Aquatilibus Et Reptilibus Desumptorum, Centuria IV, Emblem XC*, Frankfurt 1661 (I-IV erstm. ersch. Nürnberg 1594-1604) (Abb. 93) detailliert bezüglich seiner kommunikativen Funktionen diskutiert werden. Lässt sich allem voran die *pictura* im Emblem mit jenen gläsernen in sich verschlungenen Schlangen vergleichen, gehören zu einem Emblem im gleichen Maße wie das Bild jedoch auch Textbestandteile. Diesbezüglich sind sowohl im motto als auch in der *Subscriptio* allem voran misogyne Ideen thematisiert⁷⁹⁸. Derartige Aspektthematisierung lässt sich nicht ausschließlich in Camerarius' Werk bemerken, europaweit erscheinen vergleichbare in sich verschlungene Schlangen diesbezüglich interpretiert⁷⁹⁹. Im Wesentlichen ist resümierend in sämtlichen Analogien jene weibliche Viper angesprochen, die in/nach der „coniunctio“ das Männchen tötet, was durch sich beißende Köpfe der Schlangen vor Augen geführt wird. Somit wird in religiös moralisierender Weise allem voran auf die Gefahr des zwischengeschlechtlichen Zusammenkommens hingewiesen⁸⁰⁰. Kam es durch die Reformation initiiert in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einer gehobenen Neubewertung des Themas „Ehe“ wie auch diesbezüglicher Inhalte, haben sich auch die Beziehungen der Geschlechter kulturell bedeutsam verändert, wie dies unter anderem durch

⁷⁹⁶ Die Übernahme emblematischer Darstellungen in die Hohlglaskunst lässt sich frequenter anhand von Diamantrissdarstellungen wie auch Emailmalerei an Kuppae nachweisen (wobei es sich zudem diesbezüglich meist um „reguläre“ *pictura*/motto-Kombinationen handelt).

⁷⁹⁷ Positions- wie formal bedingt hier ohne Textbestandteile!

⁷⁹⁸ So heißt es bereits im vorangestellten motto „Venus improba“, die „Unredliche Venus“, folgend in der (hier übersetzten) *subscriptio*: So wie, wer auch immer an dem Freudenmädchen schmähdlich hängen bleibt, untergeht, kommt die gebissene Viper durch unmäßige Liebe um (...) Die weibliche Viper hält/stürzt den männlichen Kopf in ihr Maul, welchen jene in der Süße des Begehrens (der Lust- des Liebesgenusses) abnagt (abrodit) (...) Lang zuvor hatte Horapoll geschrieben, dass die Ägypter über diese Figur sagten, dass (diese) eine Ehefrau (darstelle), welche mit Hass den Ehemann begleitend, dessen Leben einen Hinterhalt stellte, sie dennoch verlockend in der Vereinigung sei (...).

⁷⁹⁹ Weitere emblematische Beispiele sind exemplarisch in Hadrianus Junius' noch eindringlicherer „Femina improba“, *Emblemata, Emblema XXXVIII*, Antwerpen 1565, zu dokumentieren (cum ruit in venerem, blanditur Echidna marito. Mox satura insertum praescidit ore caput. Improba palpatur, tentigine fervida coniunx; Continuò letum poscit anhelata viri, in Übersetzung: While she's courting, the Viper entices her mate, as soon as she's ready to conceive she's got his head stuck in her mouth and bitten it off. The monstrous female, is caressed and inflamed with lust; Unable to breathe, she immediately demands the death of her mate). Auch in Paolo Aresis (1574-1644) *Imprese Sacre* ist seine „Vipera“ mit religiöser, misogyn zu interpretierender, Intention versehen. Weitere Vergleiche für misogyne Aspektthematisierungen sind zudem in Florentinus Schoonhovius, *Emblemata*, Nr. 47, Goude 1618, und Joannes Sambucus, *Emblemata*, Antwerpen 1566, S. 82 zu finden.

⁸⁰⁰ Häufig wird über misogyne Ideen in religiös moralisierender Weise auf die Gefahr des zwischengeschlechtlichen Zusammenkommens hingewiesen und damit zur sexuellen Mäßigung aufgerufen. Allerdings tradieren protestantische Geistliche nicht einfach die klerikale Misogynie des Mittelalters, sie verwehren sich vielmehr durchgängig und ausdrücklich gegen eine Verunglimpfung des weiblichen Geschlechts nach dem Muster der vorreformatorischen geistlichen Bildungselite.

die Aufwertung der Ehefrau als geistige Gefährtin des Mannes und Mitregentin des Hauses geprägt war. Die neue eheliche Wertschätzung brachte zudem die Notwendigkeit einer Neubewertung des ehelichen Sexuallebens mit sich, worüber die Ehe als Schwelle für die Ausübung legitimer Sexualität etabliert wurde- eheliche Liebe und Sexualität galten nun als wahre Keuschheit⁸⁰¹. Diesem Kontext folgend, ließe sich, abgesehen von misogynen Thematik, nun insbesondere jene, über eine feste Umschlungenheit der emblematischen Schlangen visualisierte, coniunctio als zentrale pictura-Aussage fokussieren. Aus dem Kommentar Camerarius' (Abb. 93, links; Zeile 1-3) lässt sich diesbezüglich zitieren: *Viperarum hanc commixtionem, veramq illarum effigiem, ex Baldo Angelo Abbatio, & Ferdin. Imperato Neapolitano expreßimus (...)* (Wir ahmen nach/beschreiben anschaulich diese Vereinigung (Ehe) - „commixtio“ - der Vipern, die wahrhafte/ehrliche Erscheinung/das Abbild/Vorbild jener (wie sie/es) aus Baldus Angelus Abbatius und aus Ferdinandus Imperatus Neapolitanus (bekannt ist). Aus Baldus Angelus Abbatius' Schlangentraktat⁸⁰² wird von Camerarius auf Cap. XVI, „De Vipera Coeunte cum masculo“ (Über die Viper und das Zusammentreffen mit dem Männlichen) verwiesen (Abb. 94)⁸⁰³, woraus wiederum zu zitieren wie übersetzen wäre (Abb. 94, links; Zeile 1-4 von unten): *Haec est figura communis coeuntium serpentum, qui sive erecti super terram, sive itradi, hoc certe complexu cohaerent, & Aristoteles meminit, & Plinius (...)* (Das ist die Figur des gemeinsamen Zusammentreffens der Schlangen, die sich über der Erde aufgerichtet haben, (...) die in dieser Umarmung sicher zusammenhängen, (wie) Aristoteles und (auch) Plinius gedacht hat). Auffallend ist hier allem voran die ikonographische Ähnlichkeit jener den Text begleitenden in sich verschlungenen Schlangendarstellung zu jenen Camerarius', wobei bei Baldus Angelus Abbatius eine eindeutig „harmonische“ Positionierung der Schlangenköpfe (Abb. 94, rechts) - wie auch am Kelchglas vorliegend - zu bemerken wäre.

Wird in den gedruckten „Symbolorum Et Emblematum“ in naturwissenschaftlicher Orientierung ein Lesen aus dem Buch der Natur und der aus ihr ablesbaren Lehren intendiert, soll das wesentliche Element somit die, über zwei in sich verschlungene Schlangen visualisierte, erstrebenswerte, feste, vorbildhafte zwischengeschlechtliche (eheliche) Bindung und der anschauliche „Vorbildcharakter“ der Schlangen⁸⁰⁴ sein. Die vorherrschende

⁸⁰¹ Vgl. Erik Margraf, Die Hochzeitspredigt der Frühen Neuzeit, München 2007, S. 361.

⁸⁰² Baldus Angelus Abbatius, *De admirabili viperae natura et de mirificis eiusdem facultatibus liber*, Nürnberg 1604 (Erstausgabe Urbino 1589).

⁸⁰³ Vgl. Abbatius 1604, S. 72.

⁸⁰⁴ Allem voran sei hier noch einmal auf jene einleitend erwähnte Interpretation der gedruckten *Symbola et Emblemata* Camerarius' verwiesen, als hier der botanische wie zoologische Naturbereich eine nicht durch religiöse Rahmung gelenkte vielfältige Wahrnehmung der Natur und der aus ihr ablesbaren Lehren interpretiert haben möchte- vielmehr von einer Vorstellung des Lesens aus dem Buch der Natur oder der Welt ausgehend, in

Verarbeitung naturkundlichen Wissens aus den Schriften der Antike (Plinius, folgend Aristoteles), der Patristik, des späten Mittelalters und der Gegenwart (Abbatius) kann hier teilweise eine deutliche interpretatorische Umakzentuierung - hier von misogynen Ideen hin zu einem „erstrebenswerten Allianzdenken“ - bewirken. Speziell auch im Rahmen der angewandten Emblematik müssen funktionale Veränderungen und Deutungsverschiebungen in neuen Verwendungskontexten angenommen werden- durch Camerarius' Angebot an vielfältiger sachlicher Information und den darauf aufbauenden meist mehrfachen Deutungsangeboten kann durch eine anders akzentuierte Kommentarauswahl ein neues Emblem, eine Metapher, ein Gleichnis entstehen⁸⁰⁵. Dem folgend sollen auch jene in sich verschlungenen Schlangen am Kelchglas als diesbezügliches funktionales Kommunikationsdesign verstanden werden.

Diese Idee des In-sich-Verschlungenen harmoniert wiederum mit der erwähnten frühneuzeitlichen Neube- bzw. Aufwertung der Ehe, womit auch die Propagierung affektiver Liebe - wodurch sich die Verlobten „in ehelicher und treuer Affektion gegeneinander vinculieren sollten“⁸⁰⁶ - einhergeht. Auch in frühneuzeitlichen Hochzeitspredigten⁸⁰⁷ wurden frequentiert die Zusammengehörigkeit und Treue, gegenseitiger Beistand und explizit das feste „Zusammenhalten“ des Paares stark betont⁸⁰⁸. Exemplarisch lässt sich an Emblem „Amor conjugalis“ (dt.: Liebe soll sein im Ehestand) von Matthias Holtzwardt, 1581 (Abb. 95), aufzeigen, dass es zeitgenössisch speziell zu einer Aufwertung der (affektiven) Liebe in der Ehe kommt⁸⁰⁹. Die Liebe erscheint auch ganz wesentlich für ein Zustandekommen des Sozialsystems „Familie“, dem grundlegende gesellschaftliche Funktionen wie Reproduktion und Sozialisation zukommen. Die Familie wurde (frühneuzeitlich) als kleinste soziale,

der gedruckten Version Camerarius' eine starke Betonung des naturwissenschaftlichen Akzents (neben den Potenzialen christlicher Ethik und empirischer Genauigkeit) intendiert wird.

⁸⁰⁵ Sind diese gläsernen, in sich verschlungenen Schlangen als eine erstmals plastische Form angewandter Emblematik aus Joachim Camerarius' *Symbolorum Et Emblematum* zu interpretieren, steht das völlige Fehlen textlicher Bestandteile einer korrekten emblematischen Deutung dieser vollplastischen Stielgestaltung des Kelchglases entgegen. Ich plädiere an dieser Stelle dennoch gegen (reine) Dekorfunktion der angewandten *pictura* und möchte die in sich verschlungenen Schlangen am Glas mit Zeichencharakter, als funktionales Kommunikationsdesign, sehen- was jedoch zugleich voraussetzen würde, dass die isoliert auftretende *pictura* auch textlos verstanden werden kann. Auch hier gilt es wiederum, den historischen Betrachter, seinen Wissens- und Erfahrungsschatz, zu rekonstruieren. Für ein mögliches Erkennen des Bildes spricht allem voran die europaweite Verbreitung und Rezeption von Camerarius' Werk.

⁸⁰⁶ Arnold Mengerling, *Timoris divini regia seu palatium*, Altenburg 1639, S. 2.

⁸⁰⁷ Hochzeitspredigten, welche diese Inhalte verbreiten, wodurch die Rezeption bestätigt werden kann, existieren seit dem 16. Jahrhundert- sie sind als genuines Projekt der Reformation und in der Geschichte des Christentums als historische „Spätgeburt“ zu sehen.

⁸⁰⁸ So beschreibt exemplarisch Plutarch, seinerseits in Hochzeitspredigten oftmals zitiert, ebenso anschaulich wie eindringlich die eheliche Partnerbeziehung als zwei Flüssigkeiten, die untrennbar ineinander fließen, in: Plutarch, *Conjugalia praecepta*, Weisung zur rechten Ehe (übersetzt von Walter C.G. Schmitthenner), Krefeld 1947, S. 34.

⁸⁰⁹ Matthias Holtzwardt, *Emblematvm Tyrocinia. Sive Picta Poesis Latinogermanica*, *Emblema XXXV*, Straßburg 1581.

wirtschaftliche und religiöse Einheit für einen funktionierenden Staat propagiert⁸¹⁰. Folgend lässt sich aus Camerarius' Kommentar zum Emblem „Venus Improba“ zitieren (Abb. 93, links; Zeile 3-5): (...) Coeunt autem, ut Plinius tradit, tam arcto complexu, tam sibi ipse circumvolute, ut una existimari biceps possit (...) (Andererseits kommen (treffen) sie (die Schlangen), wie Plinius überliefert, in solchem Grade/in so fester/inniger (arcto) Umarmung/Liebe (complexus), in solchem Grade (um) sich selbst gedreht (um sich gewunden), zusammen, dass/wie es zusammen/gemeinsam als zweiköpfig angesehen werden kann) (freier: dass es so aussieht, als hätte eins zwei Köpfe), was hier direkt eine hermaphroditische Idee assoziieren lässt. In Analogie zur von Camerarius zitierten Idee Plinius' deutete auch Ovid Liebe als Ätiologie der Zwitterbildung⁸¹¹. So bietet sich das Motiv zweier in sich verschlungener Schlangen neben einer vorbildlichen „Allianzdarstellung“ im Kontext mit der frühneuzeitlich propagierten affektiven Liebe als eheliche Liebe konkurrenzlos für eine Hermaphroditendarstellung an, als natürliches Zeichen aus dem Lebensbereich, als ablesbare Lehre aus der Natur. Dieses (hermaphroditische) „Zeichen“ zweier harmonisch in sich verschlungener Schlangen zu einem Ganzen kann anhand speziell alchemistischer emblematischer Darstellungen bzw. frühneuzeitlicher Vorstellungen und Theorien der Alchemie, Hermetik wie Neuplatonismus in Analogie zum propagierten zwischenmenschlichen bzw. - geschlechtlichen Allianz- und frühneuzeitlichen Hochzeits- bzw. Ehekontext gesetzt werden. So kommt auch in emblematischen Hochzeits- bzw. Ehedarstellungen die Hochzeits- bzw. Eheidee oftmals in Gestalt eines Hermaphroditen zum Ausdruck- der perfekte zweigeschlechtliche Mensch als Sinnbild für jene durch die eheliche Vereinigung der Gegensätze zur Ganzheit wiederhergestellten Menschheit⁸¹². Kommt nun auch in emblematischen Hochzeits- bzw. Ehedarstellungen die Eheidee oftmals in Gestalt eines Hermaphroditen zum Ausdruck, lässt sich dies anhand des Emblems „Matrimonii Typus“ in Barthélemy Aneau's Picta poesis, Lyon, 1552, nachvollziehen (Abb. 96). Hierzu ist aus dem Kommentar⁸¹³ zu zitieren: Corpore sit duplicis formae

⁸¹⁰ Die Liebe kann auch als diesbezügliches Steuerungsmedium in unangefochtener Mächtigkeit begriffen werden.

⁸¹¹ In diesem Zusammenhang kann auf die mythologische Figur des „Hermaphroditus“ verwiesen werden. In Ovids Metamorphosen wird beschrieben, wie aus dem Sohn von Aphrodite und Hermes durch die feste Umarmung der verliebten Nymphe Salmakis - „die ihn wie eine Schlange [!] umwandte“ - mithilfe göttlicher Fürbitte ein zweigeschlechtliches Wesen entstand, in: Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, Liber IV (lateinischer Originaltext), Salmakis und Hermaphroditus, S. 271-388; hier Zeile 362, in: <http://www.gottwein.de/Lat/ov/met04la.php> (zuletzt eingesehen am 09.06.2017).

⁸¹² Der Mythos von der ursprünglichen Androgynität des Menschen spricht von der Einheit der Gegensätze und zielt auf eine ursprünglich göttlich gedachte Einheit des weiblichen und männlichen Prinzips hin.

⁸¹³ Corpore sit duplicis formae Hermaphroditus in uno
Unaque sit facies foeminae, & una viri.
Oscula dein, gemino velut ore reciproca dentur:

Hermaphroditus in uno (...). In Barthélemy Aneau's Emblem ist zudem vor jenem dargestellten Ehepaar in Analogie zu jenen in sich verschlungenen Schlangen am Glas bzw. zu Achterformationen oder zu Liebesknoten/Liebeseilen ein (keltischer) Liebesknoten in praegenitaler Positionierung zu beobachten⁸¹⁴. In diesen Kontext gliedert sich auch die

Quae blando alternae sunt in amore vices.
Hinc utrunque Sophos carnem unam dicat: at inde
(Dum pugnant:) Satyrus rideat esse duos.
Carne quòd esse duos cornutus Hebraeus in una
Iusserit: hoc corpus denotat Androgynon.
At quòd non deceant divisos iurgia sponso:
Id Satyrus μῶρος qui reprehendat: adest.
Casibus adversis solatia utrinque ferendis,
Sintque decussatim brachia iuncta cruce.
Sic ut dactylion dextro super ubere laeva,
Corque sinistro habeat dextra manus latere,
Ille fidem sponsam, vivacem hoc signat amorem.
Unà ut convenient hinc amor, inde fides.
Tum laqueus cingens (ὃς δεσμὸς ἐκούσιος ἐστὶ)
A capite usque pedes pendeat implicitus.
Sic tamen ut velet nodo coëunte pudenda.
Et notam sexus non sinat esse notam
Nempe maritalis, nodusque uxoris: ambo
Dum coëunt: tecto membra pudore ligant.
Folliculusque iugo super impositus caput ornet.
Tum quia suave iugum: tum leve quòd sit onus.
Porrò, frugiferis iuxtà stet frondibus arbor:
In cuius ramis plurima sidat avis.
Rostra insertantes, atque oribus ora columbi.
Et satis ex una, Turture Turtur habens.
Proque suo foetu plumis spoliata Palumbis.
Concordi Cornix in grege semper agens.
Pellicanus item transfigens pectora, vitam
Qui pullis proprio sanguine restituit.
Arbor stirpe ferens fructum genitalibus arvis,
Connubium est: pulchro germine prolificum.
Morigerum officium misto notat ore Columbus.
At Turtur fidí signa pudoris habet.
Inque suos pietas deplume notata palumbe est.
Concordes cornix signat amicitias.
Tum Pellicanus cor rodens, cura parentum est.
Qua se pro natis (quos genuere) necant.
Denique Fit campo procul apparente πάρεργον
Σὸν τὲ δὲ' ἐρχομένῳ bubsequa bobus arans.
Isque, sit aequalis munus commune laboris.
Compar & augendae sollicitudo rei.
Haec est coniugii bene convenientis imago
Signum in legitimo connubiale thoro.

⁸¹⁴ Was am Rande zur Unterstützung der These, sämtliche größere und kleinere Schlangengläser als Hochzeitsgläser im weitesten Sinn zu bezeichnen, beigelegt werden kann, ist jene frequentiert an niederländischen/deutschen größeren Schlangengläsern zu beobachtende Zahl 8 in ihrem Bezug zu Liebesknoten, Achterknoten und Liebeseilen. Das Seil ist formal mit einer Schlange gleichzusetzen. Gläserne Analogien zu heraldischen Liebeseilen lassen sich noch eindringlicher an Kelchgläsern ausmachen, wie sie exemplarisch aus dem 17. Jahrhundert bekannt sind, als sich hier „tauartig“ in sich verdrehte Stiele (gleich den Schlangen an Schlangengläsern) mit mittig formierter Zahl Acht mit, hier jedoch, endständigen, in der Fachliteratur als solche bezeichneten, „Beerennuppen“ erkennen lassen, wobei die „Beerennenden“ tatsächlich an, verödete? Seilenden erinnern, vgl. diesbezüglich exemplarisch Tait 1979, Kat. Nr. 185, S. 232; Kat. Nr. 143 und 144, S. 189.

Darstellung des künftigen Ehepaares in der Verlobungsdarstellung von Joannes Sambucus, *Les emblemes, In sponsalia Ioannis Ambii Angli, & Albae Rolleae D. Arnoldi Medici Gandavensis filiae*, Antwerpen, 1567, ein (Abb. 97). Insbesondere sie hier auf jene in sich verschlungenen Beine von Mann und Frau verwiesen, als hier direkte formale Analogien zu den in sich verschlungenen Schlangen im Allianzkontext (auch am Glas) zu bemerken sind. Im Kommentar⁸¹⁵ wird auch hier noch einmal die Liebe als Ätiologie der Zwitterbildung thematisiert, wie dies zuvor anhand Plinius' Erwähnung in Camerarius' Emblem „Venus

⁸¹⁵ C'est doncques à ceste fois
O gentille race Angloise
Que l'amitié tu reçois
De ceste vierge Gantoise:
Tu sceus flechir la beauté
D'une excellente pucelle,
Afin que Junon la belle
Joingnist vostre fermeté.
J'en reçois si grand plaisir
Qu'ore de bon coeur je prie
Que vostre amoureux desir
Augmente tout' vostre vie:
Qu'il demeure permanent,
Tant qu'une fin bien-heureuse
Dans une main gracieuse
Vous emporte au firmament.
Je te prie aussi, Seigneur,
De m'exaucer la priere,
Faisant luire la grandeur
De ta divine lumiere,
En confirmant leur amour,
Et bien-heurant par la grace
Et eux & toute leur race
Tout jusques au dernier jour.
Sus doncques, qu'ils soyent liez
Par un heureux mariage,
Qu'il sorte des mariez
Un legitime lignage:
Assiste à ce saint accord,
Hymen que tant on desire:
Qu'on oye sonner la lire
Et du lut le son d'acort.
Et toy, Arnould, sois heureux,
En recevant un tel gendre, Priant le plus cler des dieux
Qu'à ta fille il veuille entendre:
Que la prudence & la foy.
Et chaste amour les contienne,
Qu'honneur aussi les maintienne
Dessoubz une mesme loy.
Si ores qu'il est hyver
Et que la terre est reclose
Les fleurs on pouvoit trouver,
Ny le Myrthe, ny la rose,
Ny le verdoyant laurier,
Ne manqueroyent à la voye:
Seulement je vous envoye
Ce que je puis envoyer.

improba“ „vorbildhaft“ diskutiert werden konnte. Innerbildlich sind hier auch Sonne und Mond als Symbole des Männlichen und Weiblichen zu sehen, welche nach alchemistischen Vorstellungen die Komponenten eines „gleichwertigen Paares“ (...) so that Juno, patroness of weddings, is binding you as equals, in matrimony? (...) bilden⁸¹⁶- nur zusammen werden sie die kosmische Harmonie bewirken⁸¹⁷. Generell kann vorausgesetzt werden, dass der von der Alchemie hervorgebrachte „Symbol- und Emblematafundus“⁸¹⁸ Einfluss auf das gesamte frühneuzeitliche Geistesleben hatte. Die Alchemie der Frühen Neuzeit⁸¹⁹ ist als ein komplexes wissenschafts- und kulturgeschichtliches Phänomen⁸²⁰, als ganzheitliches System, zu betrachten, welches sämtliche Lebensbereiche umfasste⁸²¹, sie war somit auch die Wissenschaft vom Leben generell. Wie in Platons Symposion sieht auch die Hermetik

⁸¹⁶ Metalle werden in alchemistischen Schriften für gewöhnlich in Planetennamen angegeben- so steht die Sonne für Gold, der Mond für Silber- die Sonne wiederum für das männliche, der Mond für das weibliche (Prinzip). Sol und Luna stehen für die vollkommensten Metalle und treten gewöhnlich als König und Königin auf. Ihre Hochzeit bedeutet in der alchemistischen Kunst sowohl die chemische Kombination zweier Substanzen als auch die (philosophische) Vereinigung einander entgegengesetzter Prinzipien.

⁸¹⁷ Ulrike Wörner, Die Dame im Spiel. Spielkarten als Indikatoren des Wandels von Geschlechterbildern und Geschlechterverhältnissen an der Schwelle zur Frühen Neuzeit, Regensburger Schriften zur Volkskunde/Vergleichenden Kulturwissenschaft, Band 21, Münster 2010, S. 162.

⁸¹⁸ Guido Jüttner, Alchemie, in: Lexikon des Mittelalters 1, München / Zürich 1980, Sp. 329-335; hier Sp. 331.

⁸¹⁹ Die Alchemie blühte noch während des gesamten 17. Jahrhunderts- Europa wurde mit Büchern über Transmutation regelrecht „überschwemmt“, das Thema von angesehenen Wissenschaftlern verfolgt. Die Autoren alchemistischer Schriften bedienten sich bei der Beschreibung ihrer Inhalte zunehmend einer allegorisch metaphorischen Sprache, die ihrerseits in bildlichen Darstellungen mündete, welche als Vorstellungen von der Welt und ihren Mechanismen entschlüsselt werden können- wie unter anderem auch Hermaphroditendarstellungen zu diesen Illustrationen zählen. Die alchemistische Bebilderung erlebte ihre erste Blüte im 15. Jahrhundert. Die Sinnbilder drückten aus, wie Alchemisten bzw. die frühneuzeitliche Wissenschaft überhaupt die Welt und die Rolle der Menschen darin begriffen. Die Welt wurde als Netz aus Verbindungen und Beziehungen gesehen, als vielschichtige Metapher- als besondere Form der Veranschaulichung wirklicher Zusammenhänge, in Vernetzung von Mikro- und Makrokosmos, in: Lawrence M. Principe, Eine praktische Wissenschaft. Die Geschichte der Alchemie, in: Sven Dupré und Dedo von Kerstenbrock-Krosigk (Hgg.), Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung, Düsseldorf 2014, S. 20-35; hier S. 28.

⁸²⁰ Bernhard D. Haage, Alchemie im Mittelalter. Ideen und Bilder – von Zosimos bis Paracelsus, Zürich / Düsseldorf 1996, S. 10.

⁸²¹ Zur Legitimation der „profanen“ Bedienung der Alchemie kann ergänzt werden, dass diese niemals zu den Artes magicae, zu den verbotenen Künsten, gezählt wurde, wie sie auch in Hans Hartliebs „Puch aller verpoten kunst“ (1455/1456) eben nicht den verbotenen Künsten angehört. Auch speziell die Glasmacherei der Frühen Neuzeit ist im engen Kontext mit der Kunst der Alchemie zu verstehen (Die Uffizien in Florenz wie das Casino di San Marco waren keine Einzelercheinungen, wo Alchemie und angewandte Künste unter einem Dach versammelt waren, in: Sven Dupré, Die Feuerkünste, in: Dupré und Kerstenbrock-Krosigk 2014, S. 84-99; hier S. 89.) Seit dem 16. Jahrhundert wurden zudem an verschiedenen Höfen in Europa - exemplarisch in jener fonderia (Gießerei) in den Uffizien am Hof der Medici in Florenz, was zugleich Apotheke, alchemistisches Laboratorium war und unter anderem auch der Anfertigung von Glas diente - Feuerkünste, einschließlich der Alchemie, praktiziert. Wert und Umfang von Alchemie und Chemie wurden allem voran aus den Schriften des Alchemisten Antonio Neri (1576-1614) deutlich, Neri war allem voran durch sein l'arte vetraria (Die Kunst des Glasmachens, 1612) bekannt- seine Tätigkeiten waren jedoch zudem auch im Bereich der Alchemie anzusetzen, in: Dupré 2014, S. 85.

Scheinen bestimmte Bereiche des Handwerks für den Austausch zwischen handwerklicher und alchemistischer gelehrter Kultur besonders empfänglich gewesen zu sein, ist das neben der Gold- und Silberschmiedekunst und der Porzellanherstellung insbesondere die Glasmacherei, in: Dupré 2014, S. 94. In diesem Zusammenhang könnten explizit auch alchemistische Emblembücher bzw. alchemistisches Wissen oder alchemistische Bildmetaphern als Vorlage bzw. zur Inspiration für Motivfindungen an Gläsern gedient haben.

respektive (immaterielle) Alchemie den Menschen in der Urzeit als zweigeschlechtlich- erst in geschichtlicher Zeit sei die Spaltung des androgynen Paares beiderlei Geschlechts in eine Menschengestalt erfolgt, die getrennt ist in zwei Geschlechter⁸²². Der Mythos von der ursprünglichen Androgynität des Menschen spricht von der Einheit der Gegensätze und zielt auf eine ursprünglich göttlich gedachte Einheit des weiblichen und männlichen Prinzips ab. Beruht (immaterielle) Alchemie im Wesentlichen auf Transformation und Transmutation⁸²³, um Stoffe aus ihrem vermeintlich unvollkommenen Zustand zu erlösen, „Materialien“ zu höherem Sein, bis hin zum Opus magnum, zu veredeln und geht es zudem um die Vereinigung von Gegensätzen⁸²⁴, können Mann und Frau vor der Ehe als unveredelte Subjekte betrachtet werden, welche in Vereinigung zu einem Ganzen, zum Opus magnum - als Metamorphose durch Liebe - werden, was jene ursprünglich göttlich gedachte menschliche, wieder vereinte! Urform⁸²⁵ im Hermaphroditen visualisiert⁸²⁶. Der Hermaphrodit symbolisiert somit das Opus magnum, das große Werk- der perfekte zweigeschlechtliche Mensch fungiert somit als Sinnbild der zur Ganzheit wiederhergestellten Menschheit⁸²⁷. Dem folgend auch Panofsky: (...) Die neuplatonische Lehre war ein Triumph der Wiedervereinigung des Getrennten (...) ⁸²⁸. Im Hermaphroditen treffen Merkmale, Eigenschaften und Kräfte beider Geschlechter zusammen, es ergänzen sich komplementäre Charaktereigenschaften in kongenialer Weise. Letztlich herrschte unter den Gelehrten aller Konfessionen in der Frühen Neuzeit die Überzeugung vor, dass es zwischen den Geschlechtern eine feste, ja gottgewollte, zugleich aber auch komplementäre Rollen- und Aufgabenverteilung gebe⁸²⁹, deren Erfüllung sich prinzipiell niemand entziehen könne und dürfe⁸³⁰. Heide Wunder resümiert diesbezüglich in ihrer Gesamtdarstellung der frühneuzeitlichen Frauengeschichte (...) Es ging darum, gemeinsame soziale Selbständigkeit

⁸²² Vgl. Florian Ebeling, *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit*, München 2005, S. 31. Als Philosophie steht die Hermetik dem Neoplatonismus nahe- ihre Welt ist polar, nicht dualistisch.

⁸²³ Beruht Alchemie gesamtheitlich auf einem Studium der Wandlungsprozesse der Natur.

⁸²⁴ Hans-Werner Schütt, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*, München 2000, S. 12.

⁸²⁵ Jene ursprüngliche diesbezügliche Form findet unter anderem auch im archaischen Symbol des Ouroboros seinen Ausdruck.

⁸²⁶ Aus der Vereinigung von Mann und Frau wurden Hermaphroditen geboren, die Merkmale beider Ausgangsstoffe trugen. Damit ist nicht die Erschaffung eines künstlichen Wesens gemeint, sondern eine chemische Reaktion wird bildhaft gedeutet.

⁸²⁷ Helmut Kaffenberger, *Orte des Lesens. Alchimie - Monade, Studien zur Bildlichkeit im Werk Walter Benjamins*, Würzburg 2001, S. 78.

⁸²⁸ Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M. 1990, S. 189 f.

⁸²⁹ Für das platonische Denken war die Idee einer universellen Harmonie leitend, eine eher statische Vision des Ganzen, die jedem Teil seinen Platz in der „Kette der Wesen“ zuwies (was auch in der Ehereform durch Mann/Frau-Rollenaufteilungen Sinn macht).

⁸³⁰ Schon aus ökonomischen Gründen wurde bis zum Anbruch des Industriezeitalters daher keine praktikable Alternative formuliert, in: Margraf 2007, S. 407.

zu erlangen und zu bewahren, ein Ziel, das weder Mann noch Frau als alleinstehende Personen erreichen konnten (...). Ihre Beziehung lässt sich als reziprok charakterisieren, als Tauschbeziehung, in der Ungleiches getauscht wurde, um daraus ein perfektes Gesamtes/Ganzes zu schaffen⁸³¹. Bilden zudem Sonne und Mond als Symbole des Männlichen und Weiblichen nach alchemistischen Vorstellungen die Komponenten eines „gleichwertigen Paares“⁸³², waren Frauen in der Alchemie den Männern gleichgestellt⁸³³ und sind auch im Prozess der Veredelung „gleichwertig“⁸³⁴. Gerade die immaterielle Seite der Alchemie, ihre Zeugungssymbolik wie auch ein Ausgleich der Polaritäten im Vorgang der Sublimation sind unter anderem mit dem Topos des (gleichwertigen) Paares im Rahmen der Ehe zu interpretieren. Somit wurden in der Alchemie/Hermetik die Grundlagen für die Idee der Geschlechteregalität gelegt. Als diesbezüglicher schriftlicher Hinweis sei eine (erste) Abhandlung von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535) mit dem Titel „Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus“ von 1529 erwähnt, welcher erstmals eine These vertrat, nach der der einzige Unterschied zwischen Männern und Frauen in der Anatomie läge und beide ein gleiches Maß an Geistesgaben besäßen, da sie beide für das gleiche Ziel, die Transzendenz, geschaffen seien⁸³⁵. So wurde frühneuzeitlich zumindest ein Nährboden für Gleichberechtigung geschaffen⁸³⁶, wie solche Egalitäts-Ideen realiter exemplarisch auch im Kelchglaskontext über die hermaphroditische Darstellung am Glas nachgewiesen werden könnten⁸³⁷. Das Bewusstsein von der Komplementarität der Geschlechter, Vorstellungen eines gleichwertigen, Harmonie erzeugenden Paares, wie all dies im Hermaphroditen zum Ausdruck kommt, fasste somit dort ein frühneuzeitliches Symbol der

⁸³¹ Heide Wunder, *Er ist die Sonn', sie ist der Mond. Frauen in der Frühen Neuzeit: Eine Geschlechtergeschichte im Rahmen der Historischen Anthropologie*, München 1992, S. 264 f.

⁸³² Wörner 2010, S. 162.

⁸³³ Vgl. diesbezüglich auch Helmut Gebelein, *Alchemie*, München 2004, S. 21 f.

⁸³⁴ Vgl. Bernhard Kossmann, *Alchemie und Mystik in Johann Valentin Andreaes „Chymischer Hochzeit Christiani Rosencreütz“*, o.O. 1966, S. 67.

⁸³⁵ So findet sich (erst) bei Agrippa ein diesbezüglicher theologisch begründeter Text. Zeitgleich mit Agrippa ist Erasmus von Rotterdam zu nennen, welcher sich für die Frauenbildung engagierte. Hinter einer These der uneingeschränkten Egalität der Geschlechter verbergen sich jedoch Ideen, die bereits im italienischen Humanismus des 15. Jahrhunderts vertreten bzw. populär waren.

⁸³⁶ Wiederholt sei noch einmal an dieser Stelle, dass sich die Beziehungen der Geschlechter in der Frühen Neuzeit kulturell bedeutsam verändert haben, eine Regulierung der Geschlechterbeziehung stellt kein isoliertes Phänomen dar, sondern zählt wiederum zu den zahlreichen Aspekten des Programms einer evangelischen Gesellschaftsreform, dem die urchristlichen Standesparänesen einen unanfechtbaren Maßstab lieferten, in: Margraf 2007, S. 409. Veränderungen sind allem voran eine (auch inhaltliche) Aufwertung der Ehe und der Ehefrau. Durch die Reformation kam es zudem zur Aufwertung der Stellung der Ehefrau als geistige Gefährtin des Ehemannes und Mitregentin des Hauses.

⁸³⁷ Wie weiters auch jene bereits diskutierte graziler gestaltete Kelchglasform auf kurzem Kugelstil eine ausschließlich weibliche Verwendung vorschlagen ließ, worüber ein Verweis hinsichtlich - überhaupt - einer Option auf eine frühneuzeitliche Positionierung der Frau (zu Tisch) interpretiert werden konnte.

Geschlechterbeziehung so konzise wie möglich zusammen⁸³⁸. Betrachtet man dieses Symbol aus formal-ästhetischer Perspektive, ermöglicht die abstrahierte Bildform eine auf Wesentliche reduzierte Darstellung frühneuzeitlich propagierter Ehevorstellungen, die hermaphroditische Schlangenformation kann als komprimiertes Zeichen mit bereits aggregierter Information verstanden werden. Die Frühe Neuzeit erscheint auch diesbezüglich als entscheidende Phase für die Entwicklung hin zu immer stärker standardisierter und aggregierter Information (insbesondere durch die Erfindung des Buchdrucks), um mehr heterogene Wissensbestände aus zeitlich und räumlich weit auseinanderliegenden Einzelbeobachtungen, als im Mündlichen tradiert werden kann, zu komprimieren. Diesbezüglich erlauben neue Medien immer abstraktere Kodierungen- konnten auf diese Weise Wissensbestände bündeln, wodurch sie breiter anwend- und rezipierbar wurden, zudem über räumliche und zeitliche Kontexte hinaus. Frühneuzeitliche Motivation zur Abstraktion besteht somit unter anderem auch darin, komplexe Tatbestände zu einfachen Zeichen in neuartigen Zeichensystemen zu reduzieren, um eine effiziente Informationsvermittlung zu gewährleisten. Ist nach Martin Luther oder besser frühneuzeitlich jedes Bemühen um Wissenspopularisierung auf breitenwirksame wie effiziente Kommunikationsformen und Medien angewiesen⁸³⁹, passt sich hier die Zeichenform der Abstraktion perfekt ein. Jeglicher Inhalt des hermaphroditischen Symbols kam neben einer Visualisierung auch im Wort zum Ausdruck⁸⁴⁰, worüber diese Idee frühneuzeitlich möglichst gesamtheitlich und

⁸³⁸ Vgl. Margraf 2007, S. 407.

⁸³⁹ Vgl. Carsten Kretschmann, „Einleitung: Wissenspopularisierung - ein altes, neues Forschungsfeld“, in: Ders. (Hg.), Wissenspopularisierung: Konzepte der Wissensvermittlung im Wandel, Berlin 2003, S. 14. Zur zielgruppengerechten Aufarbeitung und Präsentation der Lehren stand einiges an Vermittlungsstrategien zur Verfügung- exemplarisch sei in diesem Zusammenhang unter anderem auf den Gebrauch von Sprichwörtern, Liedtexten und emblematischen Hochzeitspredigten wie generell emblematischer Literatur verwiesen. Auch nach Albertus Magnus müsse gerade die Unterweisung von Laien in einer allgemeinverständlichen, bildhaften Sprache geschehen.

⁸⁴⁰ Diesbezüglich zogen exemplarisch frühneuzeitliche Dichter bei Ehepaaren Analogien zu den Gestirnen „Sonn` und Mond“. Bezüglich des Verhältnisses von Mann und Frau schreibt der elsässische Jurist und satirische Schriftsteller Johann Fischart in seinem Philosophisch Ehezuchtbüchlein, einer volkssprachlichen Übertragung Plutarchs *Conjugalia praecepta* aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in folgenden allegorischen Versen „(...) Es soll der Man sein wie die Sonn. Vnd die Frau soll sein wie der Mon. Der Mond (Frau) erhalte seine Leuchtkraft von der Sonne (Mann). Die Sonne leuchte stärker und der Mond schwächer (...)“. Damit war nicht so sehr die Abhängigkeit der Frau vom Mann, sondern eher der gemeinsame Weg der beiden durchs Leben gemeint, in: Wunder 1992. S. 266 f. Johann Fischart weiter zitierend „(...) Die Sonn hat wol ein klerern schein, doch hat der Mon gleichfalls das sein, Vnd gleich wie nicht die Soinn zerstoret, Dem Mon sein schein, sonder den mehret, Also soll auch ein rechter Man Seiner Mann in ehr tun an, Diweil die ehr doch ist gemein, Wie auch das Gut keins hat allein. Vnd wa man nicht solche gemeinschaft behalt Vnd jdes sein schein erhalt, So kann es gleich so wenig bestohn, Als wann die Sonn verstis den Mon, Oder der Mon verstis die Sonn (...)“, aus: Johann Fischart, *Das Philosophisch Ehzuchtbüchlein*, Straßburg 1578, in: Adolf Hauffen (Hg.), *Johann Fischarts Werke*, Band. 3, Deutsche National-Litteratur, Band 18/3, Stuttgart 1895, 132 f. Ganz im Sinne der Zeit, die ihr Denken aus dem Neuplatonismus, Humanismus und der Alchemie schöpfte, deutete Fischart in der Analogie Frau/Mann, Sonne/Mond den Mikrokosmos als Entsprechung des Makrokosmos- Sonne und Mond als Liebes- bzw. Ehepaar. Sonne und Mond als Symbole des Männlichen und Weiblichen bilden nach alchemistischen Vorstellungen zudem die Komponenten eines „gleichwertigen Paares“- nur zusammen können

sinnesübergreifend erfahrbar propagiert wurde. Die Vermittlung und Popularisierung der ganzheitlichen frühneuzeitlichen gehobenen Eheauffassung galten als die vordringliche Aufgabe unter anderem frühneuzeitlicher Ehezuchtbüchlein wie allem voran von Hochzeitspredigten⁸⁴¹, wobei auch frühneuzeitliche Prediger in ihren Kanzelvorträgen zur Trauung insbesondere wiederum das Wesen! und die Funktion der Ehe als Basisinstitution der Gesellschaft anschaulich darstellten. Zur Begründung einiger Aspekte ehelichen Lebens der Frühen Neuzeit zogen sie zusätzlich klassisch antike Literatur und Philosophie heran⁸⁴².

6.4.4.3 Schlangengläser im praktischen (sozialen) Funktionskontext **„Frühneuzeitlicher Ehekontext“**

Mit frühneuzeitlich voranschreitendem Bedeutungsgewinn der Ehe kommt es auch zur verstärkten Ritualisierung der Eheschließung, wobei es erst in der Frühen Neuzeit endgültig zur institutionellen Einbindung der volkstümlichen Heiratsbräuche in den Ritualbestand der entstehenden Konfessionskirchen und zur Verbreitung der kirchlichen Trauung kam⁸⁴³. Für das frühneuzeitliche Europa kann die Eheschließung als ein Makroritual angesehen werden,

sie die kosmische Harmonie bewirken, in: Wörner 2010, S. 162. Fischarts Bestreben war es, in der Ehe eine „himmlische Concordanz“ zu sehen.

⁸⁴¹ Margraf 2007, S. 228. Hochzeitspredigten - in nochmaliger Wiederholung - welche diese Inhalte verbreiten, existieren seit dem 16. Jahrhundert. Dort sind frequentiert Rückgriffe auf klassisch antike Literatur und Philosophie zu beobachten - so stellen exemplarisch nach (Pseudo-)Aristoteles und Xenophon Mann und Frau die optimale Verbindung zur gemeinsamen Bewältigung der Aufgaben dar, als sich in der Ehe ihre komplementären Charaktereigenschaften in kongenialer Weise zu etwas Höherem ergänzen, vgl. Aristoteles, *Oeconomica*, 3,3, Über Haushaltung in Familie und Staat (übersetzt von Paul Gohlke), Paderborn 1953 und Xenophon, *Oikonomikos*, 7,28, *Xenophons Werke*, Band 6, *Ökonomikus oder über die Haushaltungskunst* (übersetzt von A. Zeising), Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischer und römischer Klassiker in neueren deutschen Musterübersetzungen, Band 61, Berlin o.D. So definiert in Bezug auf frühneuzeitlich propagierte affektive Liebe und hinsichtlich bereits diskutierter (alchemistischer) Hermaphroditendarstellung bzw. Schlangenformation am Glas exemplarisch auch Plutarch sehr anschaulich die eheliche Partnerbeziehung von Mann und Frau zu einem Körper, in: Plutarch, *Conjugalia praecepta*, Weisung zur rechten Ehe (übersetzt von Walter C.G. Schmitthenner), Krefeld 1947, S. 34. Auch die *Ökonomiken* des (Pseudo-)Aristoteles und Xenophon wurden seit Aufkommen des Renaissance-Humanismus wieder verstärkt rezipiert und beeinflussten auf diese Weise unmittelbar den Ehediskurs der Frühen Neuzeit. Den griechischen Philosophen (Pseudo-)Aristoteles und Xenophon galt der Ehestand als eine Institution, die die Götter zur Erhaltung des Menschengeschlechts eingerichtet hatten. Von dieser metaphysischen Verankerung abgesehen, wird die Ehe von ihnen als weltliche Einrichtung beschrieben - wichtig für einen Konnex zur alchemistischen Symbolik ist diesbezüglich deren Einstellung zur gemeinsamen Bewältigung der Aufgaben, wofür Mann und Frau die optimale Verbindung darstellten, als sich in der Ehe die komplementären Charaktereigenschaften von Mann und Frau in kongenialer Weise zu etwas Höherem, in Analogie zum *Opus magnum*, ergänzen. Die Alchemie war stark beeinflusst von der aristotelischen wie auch humanistischen Idee, dass alle Dinge teleologisch danach streben, eine vollkommeneren Form (Wesensform) zu erlangen, was als zeitgenössische omnipotente, sämtliche philosophische Zugänge umfassende Rechtfertigung gelten könnte, die Ehe als höchste soziale Lebensform, als Verbindung zweier komplementärer Pole - Mann und Frau - zu deklarieren.

⁸⁴² Margraf 2007, S. 302.

⁸⁴³ Margraf 2007, S. 3 f.

welches sich über mehrere Wochen bis zu Monaten erstrecken konnte. Hiermit einhergehend muss auch von intensiver Produktion/größerer Bedeutung damit verbundener materieller Kultur⁸⁴⁴ ausgegangen werden. Auch Schlangengläser sollen als Part materieller Kultur im Rahmen des frühneuzeitlichen Makrorituals Hochzeit begriffen, die Formation zweier in sich verschlungener Schlangen am Glas in diesem Kontext als „funktionales Kommunikations-Design“ interpretiert werden⁸⁴⁵. Galt es frühneuzeitlich das gesamte Wesen wie Inhalt der neuen Eheauffassung möglichst großflächig zu propagieren, war dies auf breitenwirksame Kommunikationsformen und Medien angewiesen⁸⁴⁶. Eine solche Breitenwirksamkeit wie Multimedialität kann über Hochzeitspredigten, „Ehezuchtbüchlein“, bzw. Ehe bezogene Literatur im weiteren Sinn wie einschlägige emblematische Darstellungen und außerliterarisch angewandt - zur Visualisierung solcher Ideen - auch über Schlangengläser diskutiert werden. Sämtliche angeführten Medien können - in Analogie zur Verwendung von Emblemen - für didaktische, moralisierende Zwecke diskutiert werden. Auch auf Gläsern dargestellte moralisierende Themen waren indirekt eine Möglichkeit auf die „frühneuzeitliche Masse“ erzieherisch zu wirken⁸⁴⁷. Musste die Popularisierung ehebezogenen Wissens zudem auch in adressatengerechter Form erfolgen, garantiert speziell die abstrahierte Darstellung der Schlangenformation über ihre Einfachheit bzw. Reduktion (auf Wesentliches) eine Leichtigkeit im Erkennen und Wahrnehmen- macht wiederum Erkenntnisprozesse einfacher, worüber sich eine (auch Analphabeten angepasste) verständliche Kommunikationsform bestätigen ließe⁸⁴⁸.

Resümierend konnte somit das neuartige Ehe-Konzept affektiver Liebe als eheliche Liebe, die Inszenierung von Mann und Frau in Vereinigung als nun „ehrbares Konstrukt“ und als die einzig erstrebenswerte Lebensform im Rahmen der gehobenen Eheauffassung, das Bewusstsein von der Komplementarität der Geschlechter zu einem (oder DEM!) höheren Ganzen und auch der egalitäre Gedanke des gleichwertigen Paares frühneuzeitlich propagiert und medienabhängig im Kontext mit dem Makroritual Hochzeit gesamtheitlich sinnlich

⁸⁴⁴ Wie diesbezüglich bereits Ehezuchtbüchlein und Hochzeitspredigten wie jegliche Eheemblematisierung erwähnt werden konnten.

⁸⁴⁵ Als diesbezüglich gewissermaßen verwandte gläserne „Vergleichsbeispiele“ können frühneuzeitlich frequentiert nachweisbare Verlobungs- und Hochzeitsbecher als andersartige wie - regionale Glastypen, in ihrer wahrscheinlichen Funktion als „symbolische“ Andenken, angeführt werden. Ein wesentlicher Unterschied zu diesen besteht in der Charakterisierung der Schlangengläser als „generalisiertere Produkte“ wie zudem über ihre, den ehelichen Allianzkontext euphemistisch wie eindringlich ausdrückende, „Zeichenform“.

⁸⁴⁶ Vgl. Kretschmann 2003, S. 14.

⁸⁴⁷ Vgl. diesbezüglich Ligia Fulga, Das siebenbürgische Glas im 17. und 18. Jahrhundert - Technische Lösungen, künstlerische Tendenzen, Dössel 2007, S. 103.

⁸⁴⁸ Auch im emblematischen Ehekontext wie im Rahmen von Hochzeitspredigten und Ehezuchtbüchlein spielt diesbezüglich eine häufige Verwendung von (leicht bzw. intuitiv erkennbaren) (alchemistischen) visuellen und akustischen Sinnbildern eine Rolle.

erfahrbar gemacht werden⁸⁴⁹. Dies geschah auf differente Weise- visuell im (alchemistisch) emblematischen Kontext, über angewandte (alchemistische) Emblematisierung am Schlangenglas⁸⁵⁰ wie letztlich zudem im Wort wie auch m. E. akustisch in frühneuzeitlich aufkommenden (emblematischen) Hochzeitspredigten und Ehezuchtbüchlein⁸⁵¹.

6.4.4.3.1 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik

Geht es im Rahmen einer frühneuzeitlichen Eheform nicht nur darum, wesentliche Inhalte zu vermitteln, sondern diese für den Rezipienten auch möglichst eindringlich erfahrbar zu machen, sollen nun diesbezügliche Optionen der Gestaltungsästhetik des Bildes aufgezeigt werden. Zur Eruiierung der Gestaltungs- und Wirkungsästhetik von Schlangengläsern lässt sich im Vergleich zu sonstig diskutierten Kelchglasformen ein schriftlicher Bonus ausmachen, als sich die Motivvorlage für jene in sich verschlungenen Schlangen am Glas aus der Emblematisierung ableiten ließ. Zur intentionellen Gestaltung für intendierte Wirkung und Funktion von Emblemen bzw. *picturae* existieren frühneuzeitliche Beschreibungen, was folgend auch auf das Bild im/am Glas extrapoliert werden kann.

Sind grob wesentliche emblematische Funktionen im didaktisch moralisierenden und repräsentativen Kontext anzusiedeln, erschien insbesondere im didaktischen Sinn (auch im Schlangenglaskontext von großer Relevanz) rezeptionstechnisch wichtig, eine Bild-/Wortkombination bzw. Zeichenart zu finden, welche sowohl außergewöhnlich als auch eindringlich war, sich ins Herz einprägte- mit Wiedererkennungswert und -erinnerungswert auch außerhalb der Situation vor Ort. Dies konnte über formal-ästhetische Ideen wie auch inhaltliche Gestaltungen erreicht werden. Damit der Betrachter die Aufforderung der Bildbotschaft auch auf sich bezieht, muss es den Bildern/Zeichen gelingen, seine Aufmerksamkeit zu erregen und in ihm einen Effekt der „Betroffenheit“ auszulösen⁸⁵². Bezüglich einer emotionalen Potenz von Bildern wird frühneuzeitlich beinahe durchwegs

⁸⁴⁹ Eine wesentliche Motivation für die frühneuzeitliche Aufwertung der Ehe wie die Propaganda sämtlicher Inhalte war allem voran jene Idee, die Familie als kleinste soziale Einheit für einen funktionierenden Staat (wieder) erkannt zu haben.

⁸⁵⁰ Wie sich medienbezogen das Schlangenglas zudem als diesbezüglich kommunizierendes „Massenprodukt“ eignen würde.

⁸⁵¹ Darüber reflektierbare „Bild/(geschriebenes)Wort-Konstellationen“, wie sie auch im emblematischen Kontext (*motto-pictura-subscriptio*) auftreten, ermöglichen als Verbund von Zeichenmodalitäten eine optimale inhaltliche Erfahrbarmachung.

⁸⁵² Dies kann exkursiv mit den subjektiv bekannten Hintergrundgestaltungen angewandter emblematischer Darstellungen - in exemplarisch Wandvertäfelungen - verglichen werden, als hier zu besserer Erfahrbarkeit persönliche Landschaften miteinbezogen wurden, das Emblem somit „subjektiviert“ wurde.

darauf hingewiesen, dass gewisse Bilder dazu fähig sind, im Betrachter körperliche Reaktionen und Gemütsbewegungen zu entfachen, welche die Grundlage seiner responsiven Reaktion bilden⁸⁵³. Somit war für responsive Bildfunktionen eine grundsätzliche emotionale Potenz des Bildes zentral, die nicht allein momentane affektive Reaktionen auf Bildwerke im Moment der unmittelbaren Begegnung umfasst, sondern darüber hinaus auch das anhaltende und nachhaltige bildliche Einwirken auf den Betrachter durch bleibende Eindrücke garantiert⁸⁵⁴, wofür die Gestaltung eine große Rolle spielt. Je ausdrucksstärker die Darstellung, umso nachhaltiger funktioniert diese, je heftiger die „Betroffenheit“ bei der Betrachtung, desto einprägsamer ist sie für die *imaginatio*⁸⁵⁵. Die Aufgabe der Bilder, im Betrachter bleibende Spuren zu hinterlassen und damit seine Vorstellungswelt auf Dauer zu prägen und zu beeinflussen, kann als eine der wesentlichen Sinnbestimmungen betrachtet werden. In dieser Hinsicht verbinden sich emotionale Funktionen mit mnemotechnischen⁸⁵⁶, im Rahmen mnemotechnischer Mentalfaktoren kann somit die Emotion als der wohl wichtigste Gedächtnisfaktor herausgestellt werden. Zeugnisse für eine solche Auffassung lassen sich bereits im frühen Mittelalter belegen⁸⁵⁷. Auch viele Vorreden frühneuzeitlicher

⁸⁵³ Diesem Aspekt kam bereits bei Bruno Boerner in seiner Studie über kommunikative Funktionen mittelalterlicher Skulpturen eine wesentliche Bedeutung zu, vgl. Boerner 2008.

⁸⁵⁴ Diesbezüglich muss auch die Frage gestellt werden, ob die Handlungen, die von den Bildern/Zeichen ausgelöst werden, unmittelbar bei der Betrachtung stattfinden müssen oder ob die Bilder als im Gedächtnis gespeicherte mentale Bilder für Reaktionen sorgen sollen, die zu einem späteren Zeitpunkt geschehen können. Die Diskussion um das mentale Bild hat allem voran Hans Belting (*Hans Belting, Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001) angeregt. So können Bilder auf das Verhalten in der Alltagswelt Einfluss nehmen, jedoch nicht (nur) als Wahrnehmungsbild unmittelbar bei der Betrachtung, sondern als Gedächtnisbild, welches von der Anschauung in der *imaginatio* dauerhaft zurückbleibt.

⁸⁵⁵ Denn mit dem Gedächtnisbild werden die dazugehörigen Emotionen des Rezipienten gleich mitgespeichert. Die Einprägsamkeit der Bilder hängt somit wesentlich von ihrer emotionalen Qualität ab, in Boerner 2008, S. 56.

⁸⁵⁶ Die Rolle des Bildes als Gedächtnisstütze ist ohne Zweifel eines der beständigsten Momente der mittelalterlichen wie in Fortsetzung auch frühneuzeitlichen Bildfunktionen. Nach Cicero, Bonaventura und Thomas sind die mnemonischen Funktionen von Bildern bekannt. Überhaupt war bereits im Mittelalter das Gedächtnis ein wichtiges Thema in akademischen Schriften, wobei man hier zwischen dem künstlichen und natürlichen unterschied, welches mit bestimmten Techniken trainiert und gesteuert werden konnte. Frances A. Yates weist in ihrer bekannten Studie über die Mnemonik darauf hin, dass die mittelalterlichen Ausführungen zur Gedächtniskunst vorwiegend auf einer antiken anonymen Schrift als Quelle beruhen, die damals als „*Rhetorica ad Herennium*“ bekannt war (86-82 v. Chr), in: Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim 1991, S. 14 ff. Die Scholastiker Albertus Magnus und Thomas von Aquin erörterten die Thematik Mnemonik im Kontext ihrer Ausführungen über die *Prudentia*, als deren Teil sie die *memoria* ansahen. Bei ihnen trat zu den antiken Quellen eine Neuorientierung nach Aristoteles hinzu. Dessen Theorien zum Gedächtnis sind in „*De Anima*“ wie im Anhang „*De memoria et reminiscencia*“ angeführt. Der Prozess von Gedächtnis und Erinnerung verläuft so: Die durch Auge und Ohr eingebrachten Wahrnehmungen werden zunächst durch die Einbildungskraft (*imaginatio*) gespeichert, bevor diese Vorstellungsbilder zum rationalen Teil der Seele weitergeleitet werden. Festgehalten werden kann, dass den Bildern der inneren Vorstellung für den mehrstufigen Abstraktionsprozess des Gedächtnisvorganges eine entscheidende Bedeutung zukommt. Aber auch tatsächliche, von Menschenhand geschaffene, *imagines* (diese repräsentieren Formen, Zeichen oder Abbilder, was sich der Erinnernde ins Gedächtnis rufen will) finden ihre Aufgabe darin, dem Erinnern eine Hilfestellung zu geben, vor allem, wenn sie in der *imaginatio* des Betrachters gespeichert werden, vgl. Boerner 2008, S. 51.

⁸⁵⁷ Bereits Walahfrid Strabo konstatierte, dass die *simplices et idiotae* von Bildern der Passion so zur Reue bewegt würden, dass sie dies mit ihren Tränen bezeugten, in welcher Weise sich diese Bilder in ihre Herzen

Emblembücher thematisieren diese (emotional bedingte) mnemonische Qualität von Emblemen, der *picturae*⁸⁵⁸. Bezüglich mnemotechnischer Forderungen ist es zudem wichtig - vom Inhalt abgesehen - auch eine geeignete „Zeichenform“ für das Bild zu finden, wobei diesbezüglich wiederum daran erinnert werden kann, dass generell ein in seiner Form reduziertes Bild (in sich steigenden Abstraktionsgraden) immer „erinnerungsstärker“ wirkt als das gemeine Bild und sich zudem zur Meditation und Verinnerlichung anbietet⁸⁵⁹. Letztlich kann hier noch auf Dilherrs Verständnis von „Bildungskraft“ verwiesen werden⁸⁶⁰ - für bessere Einprägsamkeit sei hinsichtlich formaler Gestaltung der Bilder ihm nach auch die spezifische Lebendigkeit ausschlaggebend, das bewegte Bild erscheint von mnemotechnischer Seite her einprägsamer als das „stillstehende Objekt“.

Für die emblematische Bildauffassung des 17. Jahrhunderts entscheidend ist allem voran auch eine inhaltlich religiöse Dimension, welche für die emblematische *pictura* beansprucht wird. Dies betrifft sowohl die metaphysische Nähe des sinnlich wahrnehmbaren Bildes zur sinnlich wahrnehmbaren Bildersprache Gottes (was bereits über die natürlich vorkommende hermaphroditische Schlangenformation als auch über die Seepferdchenformation bestätigt werden konnte) wie auch die Möglichkeit einer andächtigen Bildbetrachtung, auf die sich Autoren - gleich welcher Konfession - gelegentlich berufen⁸⁶¹.

Folgend sollen unter anderem diese frühneuzeitlichen Gestaltungskriterien für emblematische *picturae* anhand formal-ästhetischer Ideen jener Schlangenformation am Kelchglas wirkungs- bzw. elementar- und erkenntnisästhetisch nachvollzogen und gegebenenfalls ergänzt werden. Da als vorgeschlagene praktische Funktionskontexte für Schlangengläser differente

graviert hätten. Ähnliches berichtete auch Bischof Geraldus von Arras, der bemerkte, dass durch das sichtbare Bild des leidenden Christus am Kreuz die Seele des Menschen wacherüttelt wurde, um Leiden und Tod Christi in sich aufzunehmen, als sei dies im Herzen eingeschrieben, in: Boerner 2008, S. 55.

⁸⁵⁸ Hinsichtlich des Emotionalisierungspotenzials siehe exemplarisch Dilherr, welcher die *pictura* (im Wortvergleich) bezüglich ihrer ethischen herzbeweglichen Qualitäten schätzte. Ihm nach präge sich die *pictura* sogar besser als das gewöhnliche Bild ein, vgl. Johann Michael Dilherr, *Frommer Christen täglicher Geleitsmann*, Nürnberg 1653 (Vorrede).

⁸⁵⁹ Die Wiedererinnerung ist nach Albertus Magnus nichts anderes als das Aufspüren des vom Gedächtnis Vergessenen, in: Albertus Magnus, Kommentar zu „*De memoria et reminiscencia*“ des Aristoteles, August Borgnet (Hg.), *Opera Omnia*, 9, Paris 1890, tr. 2, cap. 1, S. 107. Man solle, rät er, das, was man sich in Erinnerung rufen wolle, für sich selbst in Gleichnisse einkleiden und in (einfachen) Gestalten ausformen. Diese unter anderem so gebildeten Metaphern bewegen seiner Meinung nach mehr die Seele und nützen somit dem Gedächtnis in größerem Maße, vgl. Boerner 2008, S. 51.

⁸⁶⁰ Dilherr 1653 (Vorrede), Abs. 9, S. 8.

⁸⁶¹ Bettina Banasch, *Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke, Das ‚bildende Bild‘ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, 3, Göttingen 2007, S. 185 f. Die christlich ethische Semiotisierung des materiellen Bildes eröffnet die Möglichkeit eine Form von bildlicher Andacht auszuüben, die unabhängig vom Ort des Andachtsbildes im Inneren des Gläubigen stattfinden kann. Voraussetzung für die Verinnerlichung äußerlich vorgegebener Bilder zum Zwecke der inneren Andacht ist die Sicherung des Bildes, die es erlaubt, dass das Bild im Buch nicht nur illustrative oder mnemotechnische Funktionen erfüllt, sondern als Andachtsbild verinnerlicht und in der inneren Andacht betrachtet werden kann, was wiederum eines gewissen emotionsprovozierenden Gehaltes der Bilder bedarf.

Anwendungsoptionen im Rahmen des Makrorituals Hochzeit diskutiert werden sollen, gilt es auch inhaltliche wie formal-ästhetische Gestaltungsmaßnahmen - um auf jeweils intendierte Weise eindringlich wie nachhaltig zu „erreichen“ und zu „prägen“ - m. E. noch differenzierter zu beleuchten als bei restlichen diskutierten Kelchglasformen⁸⁶².

Zählen die Schlangengläser im weiteren Sinn zu jenen frühneuzeitlich frequentiert nachweisbaren Verlobungs- und Hochzeitsbechern - als jedoch andersartige denn (traditionelle, bekannte) regionale Glastypen - ist am Schlangenglas hinsichtlich formal-ästhetischer Bildgestaltung allem voran das Stilisierte bzw. Abstraktere, Subtilere in Kombination mit der Formidee Kelchglas per se - als gemäß decorum stimmige Glasform - im Vergleich zu traditionell gestalteten nordalpinen Hochzeitsbechern herauszustellen. Lassen sich unter letzten exemplarisch Becherpaare in Form von „Ein Becher im anderen“ anführen⁸⁶³, welche in symbolischer Weise einem Paare zugeordnet waren und auch dort „die Vereinigung von Mann und Frau“ dargestellt ist (Abb. 98, rechts)⁸⁶⁴, fällt hier eine andersartige Zeichenform, in quasi schamloserer, ans Mittelalter angelehnter, metaphorischer Inszenierung auf. Sind Verlobungs- bzw. Hochzeitsbecher Verlobten bzw. Eheleuten zu Jahrestagen gewidmete Becher, auf denen unter anderem auch allmählich zu Stereotypen gewordene Symbole der unzertrennlichen Liebe eingraviert bzw. gemalt waren, sind weiters zwei Tauben, welche sich auf einem Herzen gegenüberstehen, ein häufig verwendetes Motiv mitteleuropäischer zeitgenössischer „Allianz-Gläser“⁸⁶⁵. Diesbezüglich können Verlobungsbecher aus Porumbacu de Sus (Siebenbürgen), datiert 1750, mit zwei gemalten, sich auf einem Herz gegenüberstehenden Vögeln angeführt werden (Abb. 98, links)⁸⁶⁶. Interessanter Weise scheint auch hier die Zeichenform - der Konnex zu Turteltäubchen - im allegorischen Denken des Mittelalters verhaftet. In exakterer Analogie zu den Schlangengläsern erscheinen jene frühneuzeitlichen Hochzeitsgläser mit Motiven zweier in sich verschlungener Seile als nonfigürliche Alternative (vgl. Abb. 47). Ansonsten sind zeitgenössische Hochzeits- bzw. Brautbecher meist aus dem Gold-/Silberschmiedebereich zu

⁸⁶² Über jegliche formal-ästhetischen gestaltungstechnischen Eigenarten der Schlangenformation sollen folgend neben garantierter Verständnisgewährleistung das Erfahrbarkeits- bzw. Emotionalisierungs- und mnemotechnische Potenzial hinterfragt werden.

⁸⁶³ Fulga 2007, S. 185- Becherpaar, datiert 1835, Porumbacu de Sus, Brukenthal-Museum Hermannstadt, Inv. Nr. 412.

⁸⁶⁴ Der breitere Becher ist als Frauengestalt zu interpretieren, der schmälere als die männliche, sie können ineinander gestellt werden und verdeutlichen dadurch die Vereinigung zwischen Mann und Frau, wobei hier die Symbolhaftigkeit des Becherpaares metaphorischen, dem Mittelalter entstammenden, Ausdrucksformen entspricht.

⁸⁶⁵ Im 18. Jahrhundert sind diese Becher in großer Anzahl in ganz Europa vertreten, in: Fulga 2007, S. 194.

⁸⁶⁶ Fulga 2007, S. 199. Weitere ähnliche Exemplare S. 185-199; weitere motivische Vergleiche aus Porumbacu de Sus auch an Flaschen, Mitte 18. Jahrhundert, in: Fulga 2007, S. 137.

erwähnen. Im resümierenden Vergleich kommt speziell über ein weniger konkretes Erscheinungsbild das Schlangenglas aufgrund eines frühneuzeitlichen Anstiegs der Scham und Peinlichkeit in euphemistischer Funktion einem Subtilitätswollen entgegen. Ist im „Prozesses der Zivilisation“ die Sexualität mit soziogenen Scham- und Peinlichkeitsgefühlen beladen und werden mit frühneuzeitlicher Eheschließung einhergehende Erregungen, welche sich mit Triebkräften des menschlichen Lebens verbinden lassen, für adäquate Außenwirkung durch genau ausgearbeitete, gesellschaftliche Rituale und durch bestimmte verdeckende, den Schamstandard bewahrende, Sprechformeln⁸⁶⁷ im Rahmen von Hochzeitspredigten bewältigt, kann diesbezüglich im ritualinvolvierten Objektbezug eine visuell verblümete Darstellung in euphemistischer Funktion gemäß Subtilitätswollen - indem sich die Schlangenformation am Glas formal-ästhetisch als abstrahiert figurativ beschreiben lässt - charakterisiert werden. War es im emblematischen Kontext wesentlich, speziell für didaktisch moralisierende Zwecke allem voran emotionalisierende Gestaltungsmaßnahmen zu treffen, welche zudem mnemotechnische Optimierung gewährleisteten, ist - über Inhaltliches hinaus - formal-ästhetisch betrachtet auch hierfür allem voran das abstrahierte/abstrakte Bild, wie die Schlangenformation ein solches darstellt, die geeignete Zeichenform⁸⁶⁸. Werden diesbezüglich im großteils adeligen Herrscher- bzw. Repräsentations-Kontext zuvor/parallel dazu zum Ausdruck vergleichbarer „Werte“ wie hier „Liebe“ Allegorien bzw. personifizierte Tugenden dargestellt, kann eine explizit sinnliche Erfahrbarkeit dieser Werte - als frühneuzeitliche wesentliche Intention - eigentlich nur über abstrahierte/abstrakte Inszenierungen erreicht werden. In dem verwandten Kontext können Wappengläser - Becher und Humpen (des 16. Jahrhunderts) - mit „Allianzwappen“ als „Hochzeitsgläser“⁸⁶⁹ diskutiert werden, wo heraldische Elemente eine ikonografisch andersartige „Allianz“ darstellen⁸⁷⁰. An diesen Wappengläsern sind frequentiert in Emailbemalung sich verbindende Flügel wie auch Helmzier - abstrahiert gedacht als wiederum zwei sich ergänzende bzw. miteinander verschlungene Formen - als Allianzwappen auszumachen (vgl. Abb. 99)⁸⁷¹. Diese sind im 16.

⁸⁶⁷ Vgl. Elias 1980, S. 261 f.

⁸⁶⁸ So wurden diesbezüglich auch im frühneuzeitlichen (moralisch, didaktischen) emblematischen Zusammenhang im Rahmen der *picturae* die wesentlichen Aussagen oftmals als Abstrakta dargestellt.

⁸⁶⁹ So bezeichnet in einer Inventarliste von Friedrich von Rohmann, welcher ein solches Glas 1859 der Veste Coburg verkauft hat- unter der Nummer 334 (...) Hochzeitshumpen von Glas von 1584 (...), in: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 188.

⁸⁷⁰ Insbesondere jene Gruppe der früheren Wappengläser wurde von deutschen Abnehmern in Venedig bestellt, vgl. diesbezüglich Axel von Saldern, 1. Gruppe von „Wappengläsern“, in: Axel von Saldern, *German Enameled Glass. The Edwin J. Beinecke Collection and Related Pieces*, The Corning Museum of Glass Monographs, Band 2, Corning / New York 1965 S. 37 f; S. 39.

⁸⁷¹ Welche aus dem bürgerlichen Bereich stammen, aber durch nicht vorhandene Verzeichnisse nicht zugeordnet werden können. Vergleiche diesbezüglich zahlreiche Fußbecher und Humpen mit gemalten Wappendarstellungen aus der Sammlung der Veste Coburg, welche auch als „Hochzeitsbecher“ zu deklarieren

Jahrhundert sowohl archäologisch als auch aus musealen Beständen (exemplarisch von der Haller Glashütte in Tirol) nachzuweisen, im 17. Jahrhundert jedoch scheinbar nicht mehr. Diese Hochzeitshumpen mit heraldischer Allianzmalerei des 16. Jahrhunderts könnten als Vor- oder Parallelgänger der/zur „innovativeren“ Schlangen-Kelchglasform gewertet werden, wo jene „Allianz“ in zum einen weniger personalisierter wie auch eindringlicherer Weise denn an/über Wappendarstellungen präsentiert wird- die Schlangenformation könnte resümierend als direkt erfahrbare, elegantere wie auch universeller einsetzbare Übersetzung des coniunctio-Gedankens charakterisiert werden. Darüber ist hier unter anderem auch der Einzug einer eigentlich ursprünglich heraldischen, wesentlich dem Adel vorbehaltenen, Gestaltungsidee mit individuellem Repräsentationsanspruch in den profanen gehobenen bürgerlichen Kontext mit gewisser Beliebigkeit anstatt Individualismus zu bemerken⁸⁷². Kann vermutet werden, dass eine fruchtbare Verbindung von/zwischen Emblemen und Heraldik speziell in materieller Kultur, der angewandten Emblemik, zu suchen sei, so könnte der Verfall/die Krise der Heraldik durch Verständnis- bzw. Individualitätsverlust vorerst den Weg für die Imprese - als alternative Form persönlicher Identifikation - geöffnet haben. Geht man davon aus, dass Impresen (anfänglich noch) sehr individuellen Charakter beanspruchten, ist hierfür wiederum im Verlauf des 16./17. Jahrhunderts festzustellen, dass sie universeller angewandt wurden und sich unter anderem auch zu Emblemen wandelten. Fand auch manchmal die pictura/das Motto einer Imprese/eines Emblems Einzug in das heraldische Schild, wie auch umgekehrt, ist dies im Kelchglaskontext durch eine Ähnlichkeit der Allianzwappengestaltung mit zudem Liebesseilen in Achterknotendarstellungen aus dem heraldischen Milieu zu der „Allianzinterpretation“ zweier in sich verschlungener Schlangen bzw. noch konkreter zu jenen in Vorkapiteln diskutierten Achterformationen an zahlreichen Schlangenglasinterpretationen⁸⁷³ wie auch an Impresen⁸⁷⁴-Darstellungen in sich verschlungener Schlangen nachzuweisen (Abb. 100). Eine frühneuzeitliche Synthese aus Heraldik und Emblemik kann am Schlangenglas noch andersartig nachvollzogen werden, als das Grund-Motiv des „In-sich-verschlungen-Seins“ im adeligen Allianzkontext auch an Stammbäumen, hier exemplarisch aus der Spalatin-Chronik der ersten Hälfte des 16.

sind. (Datierung 1570/80 mit meist Zuschreibung an die Haller Glashütte), in: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 179 ff.

⁸⁷² Hier muss angemerkt werden, dass jene extravaganteren Schlangenglasformen (archäologisch nachweisbar) explizit aus dem adeligen bzw. gutbürgerlichen nordalpinen Kontext stammen und somit auch im adeligen Milieu Wappengläser als Hochzeitshumpen im 17. Jahrhundert durch Schlangengläser ersetzt werden hätten können.

⁸⁷³ Jedoch nicht aus dem Salzburger Fundmaterial vorliegend.

⁸⁷⁴ Vgl. exemplarisch Aresi (1574-1644), S. 28.

Jahrhunderts (Abb. 101, links)⁸⁷⁵, nachzuvollziehen ist und darüber gesamtformal beinahe exakte Baum-Analogien zu jenen in sich verschlungenen Schlangen am Glas wie auch in der emblematischen Darstellung Camerarius' zu erstellen sind (Abb. 101, rechts oben). Darüber könnte eine Übernahme einer ursprünglich heraldischen Motividee in die Emblematik wie folgend oder parallel dazu auch in die Glaskunst erfolgt sein (Abb. 101). Das adelige Grundmotiv in Stammbaumanier der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lässt - im Vergleich zum emblematischen wie auch angewandten Schlangeninterpretations-Kontext am Kelchglas - auch hier wiederum eine eher „lieblose“ Allianz interpretieren. Um nach diesem kleinen Exkurs wieder konzentriert auf die Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Schlangenformation zurückzukommen, garantiert die abstrahierte komprimierte Darstellung dieser gemäß Schönheit erster Art - abgesehen von ihrem Emotionalisierungspotenzial - über ihre Einfachheit bzw. Reduktion (aufs Wesentliche) eine Leichtigkeit im Erkennen und Wahrnehmen- macht Erkenntnisprozesse einfacher, ermöglicht eine leichte und darüber weiters auch eine plausible! Verständlichkeit jeglicher Inhalte, welche sich zudem darüber leicht einprägen und in Erinnerung bleiben. Kann über die abstrahierte Form wiederum sämtliche Aufmerksamkeit auf das Wesentliche gerichtet und mehr Ressourcen für dessen Verarbeitung bereitgestellt werden, ist zudem auch eine stärkere emotionale Reaktion darauf, ein eindringlicheres Erfahren, möglich. Diesbezüglich ist anhand der Schlangenformation wirkungsästhetisch speziell auch noch der direkte Eindruck, explizit des In-sich-Verschlungenen, als das Wesentliche zu diskutieren. Diese am Glas visualisierbare spiralige/schraubige Umschlungenheit lässt wirkungsästhetisch das Auge illusorisch Bewegung nachvollziehen, kann - gemäß Schönheit dritter Art - in Form von wirkungsästhetischer Dynamik auch als Verlebendigung verstanden werden. Bewegung und Dynamik provozieren wiederum verstärkte Aufmerksamkeit und sorgen folgend zudem auch für bessere Einprägsamkeit⁸⁷⁶. Vergleichbar mit Verwobenem oder Verknotetem, wird über das Verschlungene zudem ein starker Eindruck der Bindung/Verbundenheit vor Augen geführt, welcher in einem „assoziativen Eindruck“ weiters direkt auf die *coniunctio* verweist.

⁸⁷⁵ Bsp. aus Georg Spalatin, Spalatin-Chronik, um 1515/1517 (unvollendet), Ms. Cas. 11, Chronik der Thüringer: Die thüringischen Grafen und Landgrafen bis ins 15. Jahrhundert, S. 22 v.; viele weitere Bild-Beispiele-exemplarisch 24 v.; 29 v.; 31 v. und 40 v. 1510 oder etwas früher ging von Kurfürst Friedrich III. von Sachsen (1463-1525) aus dem Hause Wettin der Auftrag für eine breit angelegte Stammes- und Landeschronik der Sachsen und Thüringer an Georg Burckhardt (1484-1545), als Weggefährte Martin Luthers, welcher sich nach seinem Geburtsort Spalatin benannte. Die Illustrationen zur Spalatin-Chronik stammen vom kursächsischen Hofmaler Lukas Cranach d. Ä. (1472-1553), dieser schloss in Wittenberg Freundschaft mit Martin Luther und war mit seiner Ehefrau Trauzeuge bei dessen Heirat mit Katharina von Bora (1525). Er zählte zu den charakteristischen Malern der Reformation und wirkte auch mittels seiner Grafiken in reformatorischen Schriften- er setzte reformatorisches Gedankengut auch bildhaft um.

⁸⁷⁶ Auf Dilherrs Verständnis von „Bildungskraft“ rekurrierend, in Dilherr 1653 (Vorrede), Abs. 9, S. 8.

Somit kann die verschlungene Formation als stark affektive/emotionsträchtige, symbolhaltige Abstraktion gewertet werden. Hinsichtlich des Verschlungen-Seins als symbolische Darstellung speziell im frühneuzeitlichen Ehekontext zeigt exemplarisch das Musterbuch für Ringe von Gilles Légaré und Collet von 1663 die geläufigsten Ehering-Modelle als verknotete Schnüre bzw. in sich verschlungene Varianten aus zwei Metallstäbchen (vgl. Abb. 102)- exakt vergleichbar mit jener (gläsernen) Schlangenformation⁸⁷⁷. Die Ringe sind als „Sinnbild“ der Zusammengehörigkeit und Treue zu verstehen. Das elementare, archaische Motiv des „In-sich-verschlungen-Seins“ wie auch die Schlangenformation in ihrer Gesamtheit können zudem als archetypische(s) Idee bzw. Symbol charakterisiert werden. Erscheint diesbezüglich das Verschlungene der Schlangenformation gewissermaßen spiralg bzw. schraubig, ist die Spirale per se als Archetyp, eigentlich als Urform der Bewegung, zu deklarieren. Ein Archetyp kann in symbolischen Bildern erfahren werden, ein archetypisches Symbol ist gewissermaßen abstrakt und provoziert geistige (Grund-)Assoziationen, welche vorsichtig als kollektive Ideen begriffen werden können. Basieren Archetypen auf Instinkten, könnten archetypische Strukturen gewissermaßen mit arttypischen Programmen verglichen werden. Beispiele für ein solches instinktgeprägtes Verhalten sind unter anderem zwischenmenschliche Beziehungen- im Rahmen dieser insbesondere die, über jenen Allianzkontext am Schlangenglas visualisierbare, coniunctio-Idee, letztlich in übergeordneter Funktion zur Überlebenssicherung der Spezies Mensch. Über die Charakterisierung als archetypisches (alchemistisches) Symbol genügt die Schlangenformation (am Glas) neben bereits diskutierten inhaltlichen wie formal-ästhetischen gestaltungsbezogenen Eigenschaften noch verstärkt den geforderten emotionalen Anforderungen eines „Bildes“⁸⁷⁸. Neben emotionalisierender, didaktischer und mnemotechnischer Intention, gilt es im frühneuzeitlichen Neu-Orientierungszwang bzw. - wollen noch eine weitere kommunikative Funktion von Bildern zu definieren- jene (sozio)psychologische. So liegen über die explizite Harmonie und Symmetrie der in sich verschlungenen Schlangenformation

⁸⁷⁷ In diesem Kontext sei noch einmal auf jene frühneuzeitlich propagierte affektive Liebe als eheliche Liebe verwiesen, wodurch sich die Verlobten „in ehelicher und treuer Affektion gegeneinander vinculieren sollten“ (Meninging 1639, S. 2), was wiederum seinen treffenden piktoralen Ausdruck bzw. beim Rezipienten Eindruck in/durch jenem(s) In-sich-verschlungen-Sein, sei es im Emblem, am Ring oder am Glas, findet/macht. In diesem Kontext sei auch noch einmal auf Plinius d. Ä., als Kommentarzitat zu Joachim Camerarius' Schlangenemblem XC, verwiesen, als er jene in sich verschlungenen Schlangen als in solchem Grade/in so fester/inniger (arcto) Umarmung/Liebe (complexus), in solchem Grade um sich selbst gedreht (um sich gewunden) zusammenkommend, beschreibt, dass/wie es zusammen/gemeinsam als zweiköpfig angesehen werden kann.) (freier: dass es so aussieht, als hätte eins zwei Köpfe), vgl. Camerarius 1604, Kommentarzitat zu Emblem XC.

⁸⁷⁸ Vgl. Edward Edinger, *Anatomy of the Psyche. Alchemical Symbolism in Psychotherapy*, Chicago 1985. Edinger vergleicht die Wirkung von Archetypen mit dem bildhaften Moment, wo sich ein ausgetrocknetes Flussbett wieder mit Wasser füllt.

erkenntnisästhetisch letztlich auch diverse Schönheiten erster Art vor, welche wiederum - nun bereits schon häufig thematisierte - wesentliche Funktionen im Rahmen frühneuzeitlicher Didaktik/Neuorientierung erfüllen- nämlich übergeordnet für Ordnung und Verlässlichkeit sorgen. Über die (inhaltliche) komplementäre Ergänzung (der Schlangen) lässt sich zudem eine perfekte syntaktische Einheit⁸⁷⁹ isolieren, die komplementäre Ergänzung wie hermaphroditische Darstellung beschreiben zudem auch eine syntaktische Ganzheit- als eine Idee von Einheit, indem etwas zusammenwächst, was zusammengehört. Auch die Schlangenformation kann somit als (natürliche) Schaustellung an Ordnung und Symmetrie im frühneuzeitlichen zwischengeschlechtlichen Orientierungsbezug als legitimierte, gefallende, darüber folgend auch wiederum zu imitierende, Struktur und Ordnung - mit Sicherheitsfunktion - fungieren.

Resümierend sind sämtliche über gestaltungs- bzw. formal-ästhetische Betrachtungen eruierten wirkungsästhetischen Aspekte als zusätzliche, über (rein) Inhaltliches hinausgehende, den Schlangen innewohnende (Deutungs)-Kraft (für eine Legitimation) zur Verwendbarkeit für frühneuzeitliche orientierungsstiftende Bezüge zu sehen. Bedenkt man insbesondere jene (frühneuzeitliche) Ehe als stark affektbetonte und schambeladene Situation, erscheinen diesbezüglich - wie auch generell im Rahmen jeglicher zwischengeschlechtlicher Neuordnungen - derartige Orientierungsfunktionen besonders relevant.

6.4.4.4 Schlangengläser im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext „Makroritual Hochzeit“

Für einen praktischen Funktionszusammenhang von Schlangengläsern konnte bereits gesamtresümierend auf eine Rolle im Rahmen des Makrorituals Hochzeit verwiesen werden. Speziell bei lebenszyklischen Ritualen erscheint es interessant, angewandte Symbole - wie jene am Kelchglas lokalisierte Schlangenformation - differenziert zu fokussieren.

Kann die frühneuzeitliche Hochzeit - insbesondere auch aufgrund eines frühneuzeitlichen Anstiegs der Scham- und Peinlichkeitsschwelle - allem voran als prekäre Situation definiert werden, kommt die Schlangenformation als *coniunctio*-„Symbol“ in formal-ästhetisch abstrahierter Form über ihr weniger konkretes Erscheinungsbild in euphemistischer Funktion

⁸⁷⁹ Vgl. Paál 2003, S. 58.

auch im praktischen Kontext einem Subtilitätswillen entgegen- kann sie doch als eine visuell verblühte Darstellung charakterisiert werden.

Differenzierter betrachtet, sollen folgend Schlangengläser im frühneuzeitlichen Hochzeits- bzw. Ehekontext noch in ihrer Funktion als materielle Kultur im Prozess des Übergangsrituals wie in mnemotechnischer Funktion als „Andachtsbild“ diskutiert werden.

6.4.4.1 Schlangengläser im Prozess des Übergangsrituals

6.4.4.1.1 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik

Relevant im Ritualbezug ist allem voran Van Genneps Strukturmodell der Übergangsriten⁸⁸⁰ wie auch Victor Turner's Ritualtheorien⁸⁸¹, worüber Kontext- wie Kultur-übergreifend Rituale analysiert werden können, indem jegliche rituelle Komplexität auf einer Metabene begriffen wird. Erfüllen Übergangsriten aus dieser Perspektive betrachtet immer gleiche Funktionen der Kontrolle individueller wie auch sozialer Dynamik, folgen sie resümierend ähnlichen/gleichen Strukturen⁸⁸².

Für das frühneuzeitliche Europa stellt die Eheschließung als Makroritual⁸⁸³ einen der großen lebenszyklischen Anlässe dar, die üblicher Weise von einem Komplex ritueller Handlungen im Rahmen eines Übergangsritus begleitet werden. Ein aus mehreren Einzelriten bestehendes Übergangsritual versinnbildlicht den Wechsel eines Menschen von einem Alters- und Sozialstatus zu einem anderen- macht ihn symbolisch erfahrbar und mittelbar. Nach Van Gennep sind Übergangsriten in drei Phasen zu fassen- auf eine Trennungsphase folgt die ambivalente Schwellen- oder Umwandlungsphase (nach Victor Turner auch Liminalität) (als „undefinierte Zugehörigkeit“) und schließlich die Angliederungsphase (als Integration).

⁸⁸⁰ Arnold van Gennep, *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Paris 1909. Van Gennep wollte ein methodologisches Modell liefern, das die innere Logik, Funktion und Struktur von Übergangsriten erhellte, er suchte nach Regeln und Schemata menschlicher Verhaltensweisen und entdeckte dabei in der formalen Vielfalt rituellen Verhaltens die einheitliche Struktur der Übergangsriten.

⁸⁸¹ Victor W. Turner schließt gewissermaßen an Arnold van Genneps Ritualtheorien an. Turner hat das von Arnold van Gennep entwickelte Schema der Übergangsriten aufgegriffen und in *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York 1969, weiterentwickelt.

⁸⁸² Vgl. Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. 1999, S. 114-141. Daher hat sein Modell breite Anwendung in der Ethnologie, aber auch Soziologie, Kulturgeschichte und anderen Gesellschaftswissenschaften gefunden.

⁸⁸³ Die Eheschließung wurde erst seit den institutionellen Reformen des 16. Jahrhunderts zwingend von einer kirchlichen Feier begleitet. Die Verkirchlichung der Eheschließung stellt sich aus historisch-anthropologischer Sicht wesentlich als die institutionelle Einbindung eines in der Volkskultur verankerten Übergangsrituals in die entstehenden konfessionellen Kirchentümer dar, in: Gerold Tietz, *Verlobung, Trauung und Hochzeit in den evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts*, Diss. Univ. Tübingen 1969.

Stellen speziell jeweilige Phasenüberschreitungen drastische, gefährdende Momente für das Individuum wie die Gesellschaft dar, müssen hierbei definierte Strukturen zur Verfügung stehen, um sichere „Reisen“ zu gewährleisten. Somit sind diese Riten als geregelte (soziale) Handlungsabläufe zu definieren, die zudem symbolische Kommunikation leisten⁸⁸⁴. Den Übergangsriten liegt nach Van Gennep allgemein die Vorstellung einer Grenzüberschreitung zugrunde. Übergänge von einem in den anderen Seinszustand werden generell in Analogie zum Sterben und Geborenwerden aufgefasst und symbolisch zum Ausdruck gebracht. Sind Übergangsriten besonders stark dort ausgeprägt, wo Schwellen von Lebensphasen überschritten werden, worauf ein neuartig zu klassifizierender sozialer oder kultureller Status folgt, ist eine spezielle „Problemstelle“ in sozialen Orientierungssystemen im Hochzeitsbezug das Sterben der Individualität hin zum Werden eines Ganzen. Übergangsritualisierung wird - auf Van Gennep aufbauend - als ein Mechanismus bestimmt, der das Konfliktlösungsverhalten an diesen neuralgischen Punkten standardisiert, damit dort auftretende Probleme überschaubar und kalkulierbar werden. Das Verhalten bei derartigen Grenzüberschreitungen vollzieht sich somit generell in streng ritualisierter Form- damit auf gut kontrollierbare Weise⁸⁸⁵. Gerade in unsicheren Zeiten der Veränderung und des Wandels werden auch (spezielle) Symbole angewandt, um Sicherheit angesichts der Ungewissheit herzustellen. Jener „Umstand der Reizüberflutung“ bei der Hochzeit, die Überforderung in einer solchen Grenzüberschreitung, verlangt demnach auch nach angemessener objektbezogener symbolischer Kommunikation, was folgend über die Schlangenformation am Glas nachvollzogen werden soll. In Sicherheits- und Ordnungsfunktion konnte diesbezüglich bereits die als Schönheit erster Art charakterisierte Symmetrie an der Schlangenformation ausgemacht⁸⁸⁶ und deren (beruhigende) (sozio)psychologische kommunikative Funktion betont werden. Fungiert für die Schlangenformation am Glas die Natur als Schaustellung, legitimiert dies auch - in wiederum beruhigender Funktion - eine menschliche Imitation, gibt darüber das Vertrauen, das Richtige zu tun. In weiterer Sicherheitsfunktion zu interpretieren ist auch hier zudem das Handlungs- bzw. „Inszenierungsformat“ des Makrorituals Hochzeit (wie all seiner Zwischenphasen) in seiner Schönheit erster Art. So werden auch hier durch fix vorgegebene (formale) Strukturen von Inhalt und Ablauf krisenhafte komplexe Ereignisse - wie jene frühneuzeitlich nun stark affekt- und scham- wie auch angstbeladene Situation der

⁸⁸⁴ Karl-Fritz Daiber, Die Trauung als Ritual, in: Evangelische Theologie 33, 1973, S. 582.

⁸⁸⁵ Van Gennep 1999, S. 251 ff.

⁸⁸⁶ Wahrnehmungspsychologisch sorgt diesbezüglich die hermaphroditische Schlangenformation über visualisierbare Einheitlichkeit, Symmetrie und Harmonie für Ordnung und Verlässlichkeit, Stabilität und Sicherheit, schafft übergeordnet Vertrauen.

zwichengeschlechtlichen Fusion im Rahmen der Hochzeit - in routinierte, vereinfachte Abläufe überführt. Neben diskutierter Sicherheitsfunktion schafft das Ritual auch speziell im Hochzeitskontext zudem einen nicht alltagsweltlichen, abgegrenzten kulturellen Raum, welcher in Verbindungen zum Transzendenten steht und nicht-alltägliche Formen der Wahrnehmung und Kommunikation ermöglicht. Dies unterstützend, kommen auch beim Makroritual Hochzeit dionysische Elemente - in Form von Wein - zum Einsatz. Neben transzendenter Wirkungsunterstützung verlieh Alkohol auch hier wiederum ein Gefühl der Sicherheit, wie es von menschlicher Natur allein nicht garantiert werden konnte⁸⁸⁷. So fungiert Alkohol auch im Rahmen des Makrorituals Hochzeit zur Besiegelung des Ehevertrages⁸⁸⁸, wobei es sich hier um Johanneswein handelt, der in einer Zeremonie am 27. Dezember⁸⁸⁹ geweiht wurde und dadurch sakrale Kräfte annahm⁸⁹⁰. Ist die Hochzeit als Zustand von Reizüberflutung wie Überforderung zu charakterisieren, stellt zudem eine (leicht) verständliche Kommunikation ein Erfordernis dar. Diesbezüglich ist über die Reduktion (aufs Wesentliche) - die coniunctio - auch eine Leichtigkeit im Erkennen und Wahrnehmen der Aussage der Schlangenformation garantiert, die zentrale Intention (der coniunctio) wird direkt kommuniziert. Über diese Reduktion wird wiederum zudem eine plausible! (da leicht nachvollziehbare) Verständlichkeit jeglicher Inhalte (auch für Analphabeten) garantiert, worüber diese zudem als „richtige“ Entscheidungen/Handlungen beurteilt werden. Ermöglicht die abstrahierte Bildform eine komprimierte Wesensdarstellung jeglicher frühneuzeitlich propagierten Ehevorstellungen, lässt dies auch - dem Umstand einer Reizüberflutung angepasst - komplexe Inhalte in einem! Bild einfach erkennen und wahrnehmen. Gilt es im didaktischen wie beruhigenden Sinn wesentlich auch (positiv) zu emotionalisieren, wird die Schlangen-coniunctio auch (mehrfach) eindringlich kommuniziert. Diesbezüglich kann über die abstrahierte Form sämtliche Aufmerksamkeit auf das Wesentliche - die coniunctio, das In-sich-Verschlungene, als zudem stark affektive/emotionsträchtige, symbolhaltige Abstraktion - gerichtet, darüber auch eine (doppelt) verstärkte emotionale Reaktion, noch eindringlicheres Erfahren, ermöglicht werden.

⁸⁸⁷ Was insbesondere auf eine archaische Vorstellung vom sakralen Charakter des Rausches zurückgeführt werden kann, wie Alkohol zudem eine Brücke zwischen den Bereichen des Physischen und Geistig-Seelischen bildete.

⁸⁸⁸ Der Brauch des frühneuzeitlichen Vertragstrunks per se war Teil einer sozial breit angelegten Kultur.

⁸⁸⁹ Dem Fest des Evangelisten Johannes.

⁸⁹⁰ Der Brauch, im Andenken des Heiligen einen Minnetrunk darzubieten, begegnet häufig in Zeugnissen des frühen Mittelalters. Seit dem 13. Jahrhundert etablierte die Kirche eine Formel für die Segnung des (weißen) Johannesweins am 27. Dezember. Danach tranken die Gläubigen aus einem Pokal „die Liebe des heiligen Johannes“. Danach möge jene Liebe die Trinkenden durchdringen, die Johannes, den Apostel der Liebe, erfüllte, vgl. Benedikt Welte und Heinrich Josef Wetzer (Hgg.), Kirchenlexikon oder Encyclopädie der katholischen Theologie und ihre Hilfswissenschaften, Freiburg 1850, o.A.

Die abstrahierte/abstrakte Darstellung erweist sich darüber auch als die optimale Bildform für intensiviertere Erfahrbarkeit (frühneuzeitlicher) abstrakter Größen wie „Werte“- hier Liebe. Über ihr Emotionalisierungspotenzial wird auch hier eine nicht in konkreten Worten/Bildern auszudrückende Idee dieser Vorstellungen/Empfindungen beim Rezipienten eindrücklich und eindringlich provoziert⁸⁹¹. Noch verstärkt wird dies über die stark emotionalisierende wie transzendente Wirkungsästhetik dieses (auch) archetypischen Symbols. Hinsichtlich einer Responsivität stellt dies zudem eine noch (verstärkte) Aufforderung zum reaktiven Agieren - den Archetyp der coniunctio im Rahmen des Makrorituals Hochzeit/Eheschließung unbewusst provozierend/evozierend - dar. Dies kann als didaktische, spezieller persuasive, Funktion, als (aufgrund der Reizüberflutung benötigte) Handlungsanweisung zur Imitation - aus zudem manipulativen Gründen⁸⁹² - vorgeschlagen werden⁸⁹³. Wesentlich erscheint all dies im Rahmen der orientierungslosen ambivalenten Schwellen- oder Umwandlungsphase - nach Victor Turner als Phase der Liminalität⁸⁹⁴ - in der man quasi zwischen zwei Welten schwebt und weder hier noch dort ist, was eine konkrete und eindringliche Handlungsanweisung bzw. die Option eines unreflektierten Befolgens derselben erfordert⁸⁹⁵. Exkursiv lässt sich auch das manipulative „Ansteckungspotenzial“ für jene der Hochzeit beiwohnenden Gäste thematisieren, bedenkt man zur diskutierten Emotionalisierung der Gesamtsituation noch zudem die Wirkung archetypischer Ideen per se⁸⁹⁶.

⁸⁹¹ Werden - in nochmaliger Wiederholung - im adeligen Herrscher- bzw. Repräsentations-Kontext zuvor/parallel dazu zum Ausdruck vergleichbarer „Werte“ Allegorien bzw. personifizierte Tugenden dargestellt, kann - neben einer universelleren Verständlichkeit - eben auch eine tatsächlich sinnliche Erfahrbarkeit - als frühneuzeitliche Intention - eigentlich nur über abstrahierte Inszenierungen erreicht werden.

⁸⁹² Das unbewusste Wesen der Archetypen entzieht sich einer empirischen Untersuchung, dass sie jedoch zeitimmanente Wirkung haben, lässt sich anhand des aktuellen Neuromarketings wie auch anhand archetypisch aufgeladener Filme bzw. PC-Spiele nachweisen. Deren Macht kann sowohl zum Geist wie zum Ungeist ausschlagen- frühneuzeitlich, im positiv manipulativen Sinn, zur reformatorischen Ehepropaganda im Kontext mit einer Aufforderung zur affektiven Liebe- als das weltlich verfügbare Propagandainstrument überhaupt. Diesbezüglich soll speziell noch einmal die über Liebe garantierte Funktion der kleinsten sozialen - also zwischengeschlechtlichen - Einheit für einen funktionierenden Staat in Erinnerung gerufen werden.

⁸⁹³ Vorausgesetzt werden muss das frühneuzeitliche intentionelle Verwenden dieser Zeichen bzw. ein Sich-Bewusstsein der Wirkung derartiger Zeichenformen zur Manipulation. Dieses archetypische Zeichen ist zudem ein alchemistisches Symbol. Die Verwendung eines solchen [bekannt aus zeitgenössischer (emblematischer) Literatur] könnte - neben seinem religiösen Rekurs (wie auch aufgrund seines Charakters als natürliches, ursprünglich göttlich gedachtes Zeichen in Form des Schlangen-Hermaphroditen) - ein Bewusstsein der Wirkung dieser Zeichenformen zur Manipulation annehmen lassen, da diesen frühneuzeitlich quasi metaphysischer? Charakter zugesprochen wurde.

⁸⁹⁴ Turner's Interesse galt speziell jener Schwellen- oder liminalen Phase. Diese ist auch das wesentliche Moment im Rahmen des Übergangsrituals, da hier die Transformation, eine Umwandlung, erfolgt.

⁸⁹⁵ Es ist eine Phase der „Anti-Struktur“, welche jegliche „Orientierungsunterstützung“ nötig hat. In diesem Kontext soll auf die Wirkung „erhabener“ Symbole - wie hier inhaltlich als auch gestaltungsästhetisch betrachtet die Schlangenformation ein solches darstellt - verwiesen werden, welche als Anleitung zur Handlungsimitation fungieren können.

⁸⁹⁶ Vgl. nochmals Edinger 1985 wie Fußnote 892.

Werden folgend in Van Genneps Angliederungsphase⁸⁹⁷ Riten vollzogen, welche Gruppenmitglieder in ihrem neuen Status festigen, indem exemplarisch etwas zusammengebunden wird, eignet sich auch hierfür die coniunctio-Darstellung, das In-sich-Verschlungene als stark symbolhaltige Abstraktion am Hochzeitsglas. Analog hierzu lassen sich auch noch einmal jene frühneuzeitlich geläufigsten Ehering-Modelle als verknottete Schnüre bzw. in sich verschlungene Varianten aus zwei Metallstäbchen anführen. Laut Turner entsteht in einem Ritual unter Teilnehmern, die gemeinsam die Liminalität durchlaufen, eine Gemeinschaftlichkeit, die unter anderem mit Hilfe von Symbolen⁸⁹⁸ eine gemeinsame, neue Identität herstellen kann⁸⁹⁹, worin sich das Schlangenkoptogramm am Glas par excellence einpassen ließe. Diesbezüglich weist die Schlangenformation auf die nach der Liminalität zu erwartende, neuartige Identität im Rahmen der coniunctio zu einer Einheit hin und macht sie zudem über jegliche diskutierte starke Emotionalisierung „erlebbar“. Über die (inhaltliche) komplementäre Ergänzung (der Schlangen), die hermaphroditische Darstellung, lässt sich formal-ästhetisch eine perfekte syntaktische Einheit bzw. eine syntaktische Ganzheit - als eine Idee von Einheit, indem etwas zusammenwächst, was zusammengehört - isolieren. Hier kann am Rande eine Verbindung zu Gustav Klimts, über affektive Liebe realisierbaren, individualitätenverbindenden Kuss⁹⁰⁰ ausgemacht werden⁹⁰¹, als beiderseits wirkungsästhetisch die Einheit als Identität dominiert.

Bemerkenswerter Weise werden bestimmte Hochzeitsbräuche in kirchlichen Darstellungen nur selten erwähnt, obwohl sie über einen langen Zeitraum von den Kirchen mitgetragen wurden⁹⁰². Gilt es nun einen konkreter definierten Einsatz für die Schlangengläser, eine noch detailliertere Verankerung im Rahmen dieses Übergangsrituals, zu fassen, kann hierfür der performative Akt der Bettleite, die Bettsetzung oder das rituelle Beilager - im Kontext mit der Angliederungsphase stehend - vorgeschlagen werden. Zuvor noch tranken das Brautpaar und die Trauzeugen (aus dem Schlangenglas?) Johanneswein nach einem bestimmten Zeremoniell⁹⁰³, das den Vertragscharakter der mit der Hochzeit vollzogenen wirtschaftlichen

⁸⁹⁷ Insbesondere Angliederungsriten finden sich auch frequentiert im Hochzeitskontext.

⁸⁹⁸ Besonders wichtig hinsichtlich der Untersuchung von Ritualen erscheint die nonverbale Kommunikation - diese umfasst nicht zuletzt weite Bereiche eines visuell zugänglichen Symbolismus, der sich oft durch eigentümliche, besonders vorsprachliche, Schluss- und Denkmechanismen auszeichnet.

⁸⁹⁹ Diese Liminalität gemeinsam zu erleben, zu durchlaufen, provoziert demnach einen starken emotionalen „Verbindungscharakter“.

⁹⁰⁰ Gustav Klimt, Der Kuss, 1907-1908, Österreichische Galerie Belvedere Wien.

⁹⁰¹ So konnten einige Einheits- wie verbindenden Ideen auch bereits exkursiv in Analogie zu harmonischen Einheitsideen im Jugendstil diskutiert werden, vgl. diesbezüglich Fußnote 662.

⁹⁰² Sie haben sehr lange ihren wichtigen Platz im Ablauf der Hochzeitsfeierlichkeiten behalten.

⁹⁰³ Während das Brautpaar von den Feierlichkeiten von den Hochzeitsgästen zum Bett geleitet wurde, wurde der „Ansingwein“ getrunken. „A final collective drinking ritual in honor of the newlywed spouses, the Ansingwein, put the finishing touches on the drawn-out celebrations, as it cheered the two on to the conjugal bed- the marital

und körperlichen Vereinigung betonte⁹⁰⁴, folgend wurde für das rituelle Beilager die Decke des Ehebettes in Anwesenheit der Hochzeitsgäste über das neue Paar geschlagen, wodurch es erst rechtsgültig verheiratet war. Somit brachte die Bettleite den Vertragscharakter der Eheschließung zum Ausdruck. Solange der Vollzug des Beischlafes nicht bezeugt war, galt das Paar rechtlich nicht als verheiratet - sie war Symbol sowohl für den körperlichen wie auch rechtlichen Vollzug der Ehe. Ist im Hochzeitsbezug das Sterben der Individualität hin zum Werden eines Ganzen das zentrale Geschehnis, wäre diese Bettleite das diesbezüglich am stärksten ausgeprägte performative Vertrags-Moment des gesamten Hochzeit-Rituals. In Analogie hierzu kann wiederum die hermaphroditische Schlangenformation am Glas als Symbol dieser nun neuen gemeinsamen Identität gesehen werden.

Resümierend lässt sich im Gegensatz zu politischen oder auch profan/öffentlichen Festen⁹⁰⁵ die Hochzeit als lebenszyklische(s) Feier (Ritual) deklarieren, wo natürlich vorhandene Ereignisse mit Sinn belegt werden, worin sich die Schlangenformation gesamtheitlich als kommunikatives Funktionsdesign perfekt einfügt.

6.4.4.4.2 Schlangengläser als Part von Memorialkultur

Im nochmaligen Rückgriff auf jenen zur Hochzeit konsumierten Johanneswein, sollte dieser im frühneuzeitlichen Denken auch Unheil bzw. in Folge „den Eheteufel“ abwehren. Dies verweist auf eine zusätzliche - nämlich apotropäische Funktion - zudem auch der Schlangenformation am Glas - direkt im Übergangsritual wie folgend auch mit, dieses überdauernder, Langzeitwirkung. Eine auch Unheil abwehrende Wirkung der Schlangenformation lässt sich allem voran über die diskutierte (stark emotionalisierende) Gestaltungsästhetik - speziell über jenes enge, spiralige bzw. schraubige untrennbar in-Sich-Verschlungene (als unbezwingbare Liebe) - untermauern, wie auch die Positionierung der in sich verschlungenen Schlangen am Stiel des Kelchglases - wo ursprünglich der Nodus am Kelchglas lokalisiert war - vorgeschlagene apotropäische Funktion unterstreicht. Unter anderem auch diesem Zweck dienten zudem jene bereits diskutierten frühneuzeitlichen

bed was the crucial rite of passage”, in: Ulrike Strasser, *State of Virginity. Gender, Religion and Politics in an Early Modern Catholic State*, University of Michigan Press 2004, S. 31.

⁹⁰⁴ Die bei diesen Trinkritualen anwesenden Hochzeitsgäste bestätigten die Rechtmäßigkeit der Verbindung und konnten später als Zeugen dafür herangezogen werden, dass eine Verlobung oder Hochzeit wirklich stattgefunden hatte.

⁹⁰⁵ Welche rein künstlich bzw. kulturell geschaffen werden und in welchem Kontext auch die Verwendung der Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster - als Herrschafts- bzw. gegenreformatorische, stark generalisierte, unpersönliche Symbolik - diskutiert wurde.

Hochzeitpredigten⁹⁰⁶. Gilt es nun, die apotropäische Funktion des Schlangenglases auch über den Prozess des Übergangsrituals Hochzeit hinaus - in einer Langzeitwirkung in didaktischer, orientierungsweisender Funktion - zu diskutieren, kann das Kelchglas zudem als Part frühneuzeitlicher Memorialkultur gesehen werden. Dem folgend soll ein erweiterter Funktionszusammenhang vorgeschlagen werden- auf eine, auf die Hochzeit folgende, Verwendung der Schlangengläser in mnemotechnischer Intention als „Andachtsbild“ spekuliert werden. Das Schlangenglas per se zudem zur Andachtskultur im weiteren Sinn zu zählen, könnte auch über jene m. E. rekonstruierbaren Deckel (mit fallweise aufgebrachtem Kreuz) an Schlangengläsern (wie diese frequentiert innerbildlich in Stilleben wie auch realiter aus der Veste Coburg und aus weiteren musealen Beständen nachzuweisen sind⁹⁰⁷) unterstrichen werden, was Schlangengläser in Kombination mit dem gesegneten Johanneswein zudem auch als „Vorratsgefäße“, in einer über das Ritual Hochzeit hinausreichenden Zusatz-Funktion, auszeichnet.

6.4.4.2.1 Zur Gestaltungs- und Wirkungsästhetik

Für die Hypothese, Memorialkultur, über reine Andenken- bzw. Erinnerungsfunktion hinaus, didaktische bzw. hier moralisierende Bedeutungen zuzuschreiben, erscheint es wesentlich, bei der Rezeption einen Stimulus zum Respons - auch über die aktuelle Konfrontationssituation hinaus - als weitere wesentliche Sinnbestimmung des Einsatzes von Zeichen/Bildern (auch an Gebrauchsobjekten) zu provozieren. Wesentlich in Bezug auf ein Funktionieren dieser Responsivität ist wiederum jegliche bereits diskutierte Gestaltungsästhetik zur verstärkten Emotionalisierung, welche folgend eine optimale Einprägsamkeit gewährleistet und als der! mnemotechnische Faktor fungiert. Im Vergleich zu restlichen erwähnten nordalpinen Hochzeitgläsern bzw. Verlobungsbechern aus dem symbolischen Gedenk- bzw. Andenkenkontext garantiert das Schlangenglas aufgrund andersartiger inhaltlicher Ideen wie spezieller Gestaltungsästhetik eine Form von bildlicher Andacht, die (unabhängig vom Ort des Andachtsbildes) im „Inneren des Gläubigen“ stattfindet. Formal-ästhetisch betrachtet gewährleistet auch die abstrahierte Zeichenform bessere Einprägsamkeit und Erinnerungsfähigkeit. Erlaubt der leiblose Schlangenkörper aufs Einfachste das Figürliche mit

⁹⁰⁶ Im Ritualkontext im Rahmen der kirchlichen Trauung nannten als einen diverser Verwendungszwecke einige Seelsorger auch eine mögliche apotropäische Funktion des Traurituals bzw. der (teils auch emblematischen) Hochzeitpredigten.

⁹⁰⁷ Vgl. exemplarisch Abb. 90; Abb. 104.

dem Abstrakten zu verbinden, kann dieses Piktogramm jener zwei in sich verschlungenen Schlangen schematisch mit einer Y-Formation in Analogie gesetzt werden. Diesbezüglich soll auf Albertus Magnus bzw. einen Stich aus Michael Maiers alchemistischem Emblembuch *Symbola Aureae Mensae*, Frankfurt 1617, mit dem Motto „Omnes concordant in uno, qui est bifidus“ (concordo: bei Lebewesen- sich einig sein, in Eintracht leben) - in Übersetzung: Alle leben in Eintracht in einem, der in zwei Einheiten gespalten ist- besser: Alle harmonieren in einem, der zweigeteilt ist - verwiesen werden (Abb. 103). Abgesehen vom textuell Inhaltlichen, der subscriptio wie dem Kommentar, weist in dieser *pictura* Albertus Magnus auf einen Hermaphroditen, welcher seinerseits den Buchstaben Y hält. Das Y wurde in der Alchemie aufgrund seiner Form frequentiert als die Verbindung von Einheit und Polarität oder eben als hermaphroditisches Symbol angesehen. Ein in seiner Form reduziertes Bild - wie hier auch die Y-Formation - ist leicht erkennbar, wirkt wiederum erinnerungsstärker als das gemeine Bild und bietet sich explizit zur Verinnerlichung und zudem als Anreiz zur Meditation an⁹⁰⁸. Albertus Magnus rät, man solle das, was man sich in Erinnerung rufen wolle, für sich selbst in Gleichnisse einkleiden und in (einfachen) Gestalten ausformen- dies bewege seiner Meinung nach mehr die Seele und nütze dem Gedächtnis in größerem Maße⁹⁰⁹. Ferner ist diesbezüglich bedeutend, dass auch Buchstaben als Gedächtnisbilder, als Merkhilfen, Erwähnung finden.

Eine, den Schlangengläsern nun über all dies zgedachte, mnemotechnische Funktion als „Andachtsbild“ garantiert - in persuasiver Funktion - allem voran eine immer wieder in Erinnerung gerufene zwischengeschlechtliche Orientierungsfunktion hin zur affektiven Liebe als eheliche Liebe- zum festen Zusammenhalten. Das Schlangenglas als Objekt der (inneren) Andacht ermöglicht somit eine immer wieder eindrücklich erfahrbare, stark emotionsgeladene Erinnerung an das propagierte Wesen wie den Inhalt frühneuzeitlicher gehobener Eheauffassung- an eheliche Harmonie und wechselseitige Treue, das Bewusstsein von der Komplementarität der Geschlechter zu einem (oder DEM!) höheren Ganzen und auch an den egalitären Gedanken des gleichwertigen Paares. Bezüglich geforderter Responsivität hat dieses intendiert Gefühlte idealer Weise immer dann einzusetzen, wenn moralisch bedenkliche Versuchung besteht- der „Eheteufel anklopft“. In diesen Momenten soll sich die

⁹⁰⁸ Nach Albertus Magnus müsse gerade auch die Unterweisung von Laien in einer allgemeinverständlichen, bildhaften Sprache geschehen, vgl. Kretschmann 2003, S. 14. Zur zielgruppengerechten Aufarbeitung und Präsentation der Lehren stand einiges an Vermittlungsstrategien zur Verfügung, wobei diesbezüglich speziell auch auf die Wichtigkeit einer verständlichen Sprache verwiesen werden kann, vgl. diesbezüglich Fulga 2007, S. 103.

⁹⁰⁹ Vgl. entfernter Fußnote 856.

Manipulationswirkung entfalten und in den „Gewissenskonflikt“ eingreifen⁹¹⁰. Diesbezüglich kann das Schlangenglas in apotropäischer Funktion - zudem über den situativen Kontext des Hochzeitsrituals hinaus - diskutiert werden. Analog hierzu erwähnten einige frühneuzeitliche Seelsorger die apotropäische Funktion auch als einen diverser Verwendungszwecke des Traurituals bzw. von Hochzeitspredigten. Eine diesbezüglich relevante Passage war der „Tugendkatalog“ in der Ehe, als unter anderem eheliche Harmonie und wechselseitige Treue nach Ansicht der Seelsorger als wirksames „Gift“ gegen das Wirken des Eheteufels und seine Machenschaften, Misogamie und Ehestreit, geeignet waren. Im manipulativen Sinn kann letztlich über all dies übergeordnet zudem eine (zumindest verbessert) garantierte Aufrechterhaltung der ehelichen Verbindung und Liebe, als verlässlicher Stabilisierungsfaktor für das Sozialsystem „Familie“ als kleinste soziale Einheit für einen funktionierenden Staat, erreicht werden. Um diese nachhaltigen Responsivitäts-Hypothesen des Schlangenglases noch zu untermauern, lässt sich letztlich eine „Galante Szene“ von Eglon van der Neer, um 1680, National Museum of Wales, aus niederländischer Genremalerei näher betrachten (Abb. 104). Diesbezüglich erweist sich insbesondere die Darstellung eines großen, partiell zur Achterform kompliziert verschlungenen, Schlangenglases mit Deckel auf dem Bild interessant. Speziell soll auf jene, hinter dem durchsichtigen Glas erkennbaren, sich berührenden jeweils rechten Hände des dargestellten Paares verwiesen werden, worauf allem Anschein nach auch der Blick des Betrachters intentionell gelenkt wird. Sylvia Jäkel-Scheglmann schreibt zu dieser Pärchen-Darstellung, dass sich in Van der Neers Bild im Hintergrund ein Mann, vom Dekolletee einer Dame angezogen, von der Seite dieser jungen Frau nähert. Der Wasserkrug und das silberne Tablett im Vordergrund des Bildes sind als Symbole des Reinwaschens der Seele zu verstehen, was den generellen moralisierenden Charakter des Bildes unterstreichen vermag⁹¹¹. Dem folgend könnte hinsichtlich jener in der frühneuzeitlichen Ehe unter anderem geforderten Liebe und Treue auch das Schlangenglas in erwähnter Inszenierung im Bild Eglon van der Neers in moralisierender Absicht in Bezug auf jene innerbildlich bereits voraussehbare Untreue bzw. generell außereheliche sexuelle Vergnügen fungieren⁹¹².

⁹¹⁰ Boerner 2008, S. 127.

⁹¹¹ Sylvia Jäkel-Scheglmann, Zum Lobe der Frauen. Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 55, München 1994, S. 112 ff.

⁹¹² Zum einen in Annahme, dass es sich hier um jeweils anderweitig verheiratete Protagonisten handelt. In weiterer moralisierender Absicht könnte die Darstellung zudem als Aufruf zur außerehelichen sexuellen Mäßigung verstanden werden, als es frühneuzeitlich galt, dass nur in der Ehe die Ausübung legitimer Sexualität möglich war und eheliche Liebe und Sexualität nun als wahre Keuschheit galten, vgl. Fußnote 801.

6 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“
am Beispiel (venezianischer) Kelchglasvarianten des 16./17. Jahrhunderts aus dem Schatz-
Durchhaus der Getreidegasse 3 in Salzburg

Teil IV

Input

Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur (personality)

Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontext (social/cultural setting)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Spezielle Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

Bilder im/am Glas

Konkrete Bilder im/am Glas

Löwen(kopf)motivik: Löwenkopf formal-ästhetisch konkret figurativ
Zur ikonographischen Interpretation der Löwen(kopf)motivik

Abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas

Quincunxformation: Quincunx formal-ästhetisch abstrakt
Zur ikonographischen Interpretation der Quincunxformation

Flügelgläser in weiblicher Silhouette: formal-ästhetisch abstrahiert figurativ
Zur ikonographischen Interpretation einer Flügelglasvariante

Seepferdchenformation: formal-ästhetisch abstrahiert figurativ
Zur ikonographischen Interpretation einer Flügelglasvariante

Schlangenformation: formal-ästhetisch abstrahiert figurativ
Zur ikonographischen Interpretation der Schlangenformation

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Großflächiger „Mahl-Kontext“

Gestaltungs- und Wirkungsästhetik des Löwenkopfes und der Quincunxformation

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Spezieller Mahl-Kontext, Barocker Gesprächshabitus

**Gestaltungs- und Wirkungsästhetik des Flügelglases mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen
in weiblicher Silhouette**

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Treuetrunkritual

Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Seepferdchenformation

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Frühneuzeitlicher Ehekontext

Makroritual Hochzeit
Prozess des Übergangsrituals
Memorialkultur

Gestaltungs- und Wirkungsästhetik der Schlangenformation



Output

Zeichenhaft-symbolische Funktionen

Euphemistische Funktionen
Didaktische respektive persuasive Funktionen
(Sozio-)psychologische Funktionen

7 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“ im Kontext mit übergeordneter (Wieder-)Orientierungsstiftung und Ordnung im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätskonzepte

Synopsis Teil I, II, III, IV

Input

Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur (personality)

Affektive und kognitive Grundverfassungen (prior affective and cognitive states)
Situative affektive und kognitive Verfassungen (special affective and cognitive states)

Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontext (social/cultural setting)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten

Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten

Kelchglasformen und Material

Spezielle Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

Bilder im/am Glas

Konkrete Bilder im/am Glas
Abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Großflächiger „Mahl-Kontext“, Ritual der Galanterie, Barocker Gesprächshabitus,
Treuetrunkritual, Frühneuzeitlicher Ehekontext



Meta-Kunsttheoretische Perspektive

Erkenntnisästhetik (Schönheit erster, zweiter und dritter Art)

Elementare Ästhetik

Ästhetik der Erhabenheit

(Sozial)psychologie respektive der ConstrualLevelTheory

Philosophische Anthropologie

7 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“

im Kontext mit übergeordneter (Wieder-)Orientierungsstiftung und Ordnung im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätskonzepte

7.1 Synopsis

Wurde beginnend das Desiderat formuliert, eine möglichst großflächige interdisziplinär angelegte Eruiierung „kommunikativer Funktionen“ (alltäglichen) frühneuzeitlichen Objektdesigns zu verfolgen, um darüber frühneuzeitlichen Identitätsaspekten multiperspektivisch auf die Spur zu kommen, sollen in diesem Kapitel sämtliche diesbezüglich erarbeiteten Aspekte resümierend aus einer interdisziplinären „Metaperspektive“ diskutiert werden.

Allem voran kommt es über das frühneuzeitliche Kelchglas als Novum, als neuartiges nordalpines (alltägliches) sowohl Gebrauchs- als auch Kunstobjekt, zu einer (repräsentativen) Umwertung der Bedeutung des Phänomens „Trinkglas“ im nordalpinen Kontext. Weiters ermöglichen diese neuen Kelchglasformen in Folge insbesondere auch jegliche innovativen (sozialen) „Handlungs“-Optionen in wesentlichen frühneuzeitlichen identitätsstiftenden bzw. vergesellschaftenden, im Speziellen auch zwischengeschlechtlichen, Prozessen im weitesten Sinn, sind in ihren kommunikativen Funktionen Bestandteile davon bzw. wesentlich darin involviert. Eine tragende Rolle spielt das Kelchglas demnach über seine primäre praktische Funktion im Rahmen des weit gefassten Mahl-Kontextes, welcher frühneuzeitlich als großes Feld sozialer Repräsentation und Distinktion gewertet werden kann. Als Behältnis für Alkohol, spezieller für Wein, ist das Kelchglas mit jeglichen kommunikativen Funktionen speziell von Bildern im/am Glas auch ein wesentlicher Teil von vergesellschaftenden „Vertragstrünken“ bzw. zu betrinkenden „Bündnissen“ jeglicher Art. Diesbezüglich ist es als Kunstobjekt neben seinen form- und materialbezogenen gestaltungsästhetischen kommunikativen Funktionen zudem auch als Projektionsfläche für intentionell gestaltetes Design - von hier Bildern im/am Glas - zu interpretieren, welche gemäß kontextspezifischer Symbolik bzw. intendierter Aus- wie Eindrücklichkeit gestaltet werden können und speziell über die Charakterisierung ihres Trägerobjekts - des Kelchglases - als Kunstobjekt ihre kommunikativen Funktionen legitimiert werden können.

Geht es nun darum, jegliche über das Kunst- und Gebrauchsobjekt Kelchglas provozierten Responsivitäten und damit verbundene veränderte (Aus-)Wirkungen in unterschiedlichen „Praktischen (sozialen) Funktionskontexten“ (art displays, contexts) möglichst differenziert

hinsichtlich eines Warum, Was und Wie Kunst im Rahmen frühneuzeitlicher Identitäts-, Individualisierungs- wie Sozialisierungsprozesse (etwas) (be)wirkt, zu befragen, soll dies - neben nach bereits erfolgter archäologisch/kunsthistorischer bzw. weit gefasst kunsttheoretischer Aufarbeitung mit einem speziellen Fokus auf „Ästhetiken“ und sämtlichen hierüber eruierten zeichenhaft-symbolischen Funktionen - resümierend noch vertiefend aus (sozial)psychologischer wie aus einer an der philosophischen Anthropologie orientierten Perspektive beleuchtet werden. Zu einer solchen (auch epistemischen) Eruierung eines gesamtheitlichen Impacts kommunikativer Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns wie damit verbundener Handlungen müssen speziell die „Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur“ (personality) wie jener „Soziale/kulturelle Kontext“ (social/cultural setting) allem voran in ihren Prägungen über jegliche Anomie als multifaktorielle und differente „Unordnungen“ unbedingt berücksichtigt werden. Diese Unordnungen gehen mit einer Notwendigkeit von ein- wie ausdrücklichem Ordnungsschaffen als jegliche „Handlungen bzw. (Selbst-)Gestaltungen“ im Rahmen von Neuorientierung wie (Neu-)Organisation des Individuums, seiner Position innerhalb der „Vielen“, wie auch von Vergesellschaftung, im Speziellen jener zwischengeschlechtlichen, einher, wobei weiters zwischen jeglichen existenziellen, funktionalistischen (welche eine existenzielle Notwendigkeit haben) und überfunktionalistisch orientierten „Handlungen“ unterschieden wird, wie auch die jeweiligen (intrinsischen oder extrinsischen) Motivationen dazu wesentlich sein sollen. Determiniert eine frühneuzeitliche Unordnung zu großen Teilen auch jegliche „gespiegelte“ (Selbst-)Erkenntnis mit dem Resultat, dass „alles anders ist als geglaubt“ - übergeordnet betrachtet als (kognitive und affektive) Reizüberflutung - ist eine primäre (Wieder-)Ordnungsidee im (kognitiven) handlungstechnischen Kontext ein existenzielles Wieder-Einordnen und -Erkennen-Müssen, um mit den (neuen) Situationen/Konfrontationen überhaupt (wieder) umgehen zu können, sie folgend auch adäquat zu „behandeln“. Jedes existenzielle Ordnungsschaffen in Zeiten der Anomie - bis hin zu Ordnungszwängen - kann darüber als essenzielles (frühneuzeitliches) ereignisbezogenes, intrinsisch (erzwungenes) Ritual, wie solche exemplarisch bei bestimmten Krisen Anwendung finden, definiert werden. Speziell in diesen Zusammenhängen lässt sich eine Wichtigkeit der Fokussierung (sozio)psychologischer (Begleit-)Erscheinungen wie diesbezüglicher Funktionen von Kunst bereits erahnen. Erwähnte primäre wie jegliche folgenden (Wieder-)Orientierungsstiftungen und (Neu-)Ordnungen für Individuum wie Gesellschaft im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätskonzepte sollen in diesem Kapitel als „Umstellungen/Neuausrichtungen des frühneuzeitlichen Individuums“ (individual adjustments) und „Soziale/soziokulturelle

frühneuzeitliche Umstellungen/Neuorientierungen“ (social adjustments) im übergeordneten Rahmen von „Kontextbezogenen und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) definiert werden.

Zur Frage, was bewirken Kunst bzw. frühneuzeitliche Kelchglasformen - über jegliche Gestaltungs- und Handlungsästhetik - durch ihren Einzug als Novi - in frühneuzeitliche alltägliche Gebrauchskontexte im Rahmen dieser individuellen und gesellschaftlichen Veränderungen bzw. Neuordnungen und -orientierungen, kann dies wiederum übergeordnet über zeichenhaft-symbolische Funktionen⁹¹³ resümiert werden, welche sich im gestaltungs- und handlungsästhetischen Kontext allem voran auf die repräsentativen, sozialen und auch psychologischen Aspekte eines (Kunst-)Objekts wie dessen „Behandlung“, auf die Position und Bedeutung eines Objekts und damit verbundener Handlung innerhalb eines umfangreichen gesellschaftlichen Szenarios wie aber unter anderem auch für das einzelne Individuum, speziell auch für die frühneuzeitliche Frau, beziehen. Diesbezüglich lässt sich ein Kommentar zu jener (hier angewandten) Synopsis von Ästhetik-Modellen inkludieren- „By extrapolating from missing outputs, we might say that present models and theoretical discussion appear to be missing a large number of consequences that might define the importance of art for society or individuals, and thus why art should, for example, be supported by public resources“⁹¹⁴ (for example also longitudinal impacts as self adjustment, changes in one’s personality, worldview, cognitive ability⁹¹⁵ or „changes in social“, socio-cultural adjustment or art also may guide social behavior- in rituals or institutions), was die Relevanz solcher Fragestellungen nochmals speziell unterstreichen vermag. Im speziellen Fokus auf Gestaltungs- und Handlungsästhetik geht es darum, erkenntnis- und elementarästhetisch nicht nur zu ergründen was aufgrund welcher Idee „gefällt“ und was allein eine gefallende (euphemistische) Reaktion auf Kunst im Kontext bewirkt, sondern auch differenzierter, welche gesamtheitlich veränderten Responsivitäten im Rahmen von Kunst-Rezeption und welche damit verbundenen (Aus)-Wirkungen in unterschiedlichen „Praktischen (sozialen) Funktionskontexten“ (art displays, contexts) - unter Berücksichtigung der generellen wie auch jeweils situations-/ritualspezifischen „Frühneuzeitlichen Persönlichkeitsstruktur“ (personality) wie des „Sozialen/kulturellen Kontextes“ (social/cultural setting) - zu erwarten/definierbar sind und warum diese wie/was zu frühneuzeitlichen Neuordnungen, zu jeglichen Individualisierungs- wie

⁹¹³ In nochmaliger Wiederholung in übergeordneter Funktion in Bezug auf didaktische respektive persuasive, euphemistische und (sozio-)psychologische Funktionen zu betrachten.

⁹¹⁴ Pelowski et al. 2016, S. 16.

⁹¹⁵ M.D. Lasher et al., The cognitive basis of aesthetic experience, in: Leonardo 16, 1983, S. 196-199.

Sozialisierungsprozessen verändernd und m. E. auch nachhaltig zu tun. Diesbezüglich gilt es speziell noch einmal die Aktivität dinglicher Materialität zu fokussieren und darüber im didaktischen Kontext speziell persuasive Funktionen bzw. „persuasive oder behavior design/design for behavior change“ herauszukristallisieren. Diese sind wiederum vor dem frühneuzeitlichen Background kognitiver und affektiver Reizüberflutungen wie auch genereller Norm- und Orientierungslosigkeit in Bezug auf zahlreiche individuelle wie auch Sozial-Verhaltensweisen als nicht erzwungene, sondern überredende Handlungsanweisungen als sehr wesentlich zu erachten.

Gilt es nun, zu einer möglichst gesamtheitlichen, epistemischen wie differenzierten, Eruierung jeglicher Responsivitäten auf die Kunstkonfrontation, den bisherigen meta-kunsttheoretischen Ästhetik-Fokus zu erweitern und zudem auch die Sozialpsychologie wie die philosophische Anthropologie methodisch (noch intensiver) zu einer solchen (epistemischen) Hinterfragung jeglicher (Be-)Wirkungen des Einzuges von Kunst in den Gebrauchs-Alltag miteinzubeziehen, gehen übergeordnet jegliche Orientierungstiftungen und Neupositionierungen von Individuum wie Gesellschaft - aus einer Metaperspektive betrachtet - mit dem Phänomen jeglicher Formen von „Distanzierungen“ (auch im Alltagskontext) einher, wobei auch im frühneuzeitlichen Prozess der Zivilisation generell und tendenziell die Fähigkeit, das Wollen (der Zwang) zu jeglichen Distanzierungen zu beobachten ist. Ein frühneuzeitliches „Distanzierungspostulat“ formulierte diesbezüglich bereits Norbert Elias in seiner Prozesssoziologie. Er geht von einem Zivilisierungsprozess aus, der zunehmend distanziertere Persönlichkeitsstrukturen hervorbringt, die auch die Grundlage des wissenschaftlichen Fortschritts darstellen. Elias charakterisiert „Distanzierung“ unter anderem als einen zunehmenden emotionalen Abstand von der Realität, der es erlaubt, sie nüchterner zu analysieren und allmählich realitätsgerechtere Modelle bzw. Theorien (auch Alltagstheorien) zu entwickeln, die die Chance einer erfolgreichen Kontrolle der Realität erhöhen⁹¹⁶. Im Rahmen dieser Arbeit sollen Distanzierungen noch differenzierter in Bezug auf jegliche Identitätskonzepte diskutiert werden. Eine erste „Distanzierung“ lässt sich im Rahmen der (frühneuzeitlichen) beginnenden Persönlichkeitsformierung ausmachen. Aus philosophisch-anthropologischer Perspektive kommt es diesbezüglich allem voran zu einer Distanzierung des Menschen zu sich selbst, seinem eigenen Körper, im prozessualen (selbst-)gestalterischen Sinn zu seiner Natur. Hier kommt frühneuzeitlich der Idee sämtlicher

⁹¹⁶ Vgl. diesbezüglich insbesondere auch Norbert Elias, Engagement und Distanzierung, Michael Schröter (Hg.), Norbert Elias, Gesammelte Schriften (hg. im Auftrag der Norbert Elias Stichting Amsterdam), Band 8, Amsterdam 2003.

„Spiegel“ (in wesentlicher Beteiligung an frühneuzeitlicher Anomie) bedeutende Relevanz zu. „Spiegel“ meinen hier tatsächliche Spiegel, wie sie frühneuzeitlich auch frequentierter Einzug in unter anderem patrizische Haushalte erfuhren, wie zudem jegliche (gedruckten) natur- und geisteswissenschaftlichen Erkenntnisse, welche frühneuzeitlich, dem Buchdruck geschuldet, auch zahlreich auftauchen. Weiters sind auch das frühneuzeitliche „Theater“ per se bzw. theatralische Inszenierungen als „Spiegelbilder“ zu verstehen, wie auch Genrebilder und jegliche Moral- und Anstandsliteratur - speziell in Formen des „Grobianismus“ - den frühneuzeitlichen Menschen per se (seine anatomischen „Gegebenheiten“) wie auch seine Verhaltensweisen (kritisch) widerspiegeln. Über diese realen Spiegel bzw. jegliche Spiegelbilder wird über darüber mögliche Selbstreflexion ein Selbsterkennen möglich⁹¹⁷. Diesbezüglich lässt sich ein Konnex zu Jacques Lacans Spiegelstadium⁹¹⁸ erstellen, als die Selbstwahrnehmung im „Spiegel“ als Beginn der Persönlichkeitsbildung⁹¹⁹ zu verstehen ist und folgend als Eintritt des Menschen in das Soziale beschrieben werden kann. Einhergehend mit dieser Selbsterkenntnis entsteht zudem die Scham⁹²⁰ [als wichtiger intrinsischer Motivator zur (ästhetischen) Selbstgestaltung]. Speziell diese Scham lässt auch eine Analogie zwischen Lacans Spiegelstadium - als Beginn der generellen, auch zeitgenössischen, menschlichen Persönlichkeitsbildung - und dem frühneuzeitlichen bereits erwachsenen Menschen und dessen „Eintritt in das Soziale“ erstellen. Dies ist insofern zu rechtfertigen, als der frühneuzeitliche erwachsene Mensch speziell Scham bezogen mit heutigen Kindesentwicklungen verglichen werden kann, als auch die Scham vor jenem frühneuzeitlichen Kontext (in diversen sozialen Milieus) scheinbar nicht vorhanden war⁹²¹ und diese hypothetisch erst über, über sämtliche „Spiegelungen“ ermöglichte, Selbstreflexion

⁹¹⁷ Dass frühneuzeitlich auch eine (distanzierte) „Beobachterrolle“ des Selbst wie der anderen per se ein zentrales Thema war, lässt sich speziell an der frühneuzeitlichen Gattung Selbstportrait und dessen Inszenierungsoptionen (vgl. exemplarisch auch Rembrandts Selbstporträt, um 1630, Rijksmuseum Amsterdam oder aber auch Albrecht Dürers Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, Alte Pinakothek München- wesentlich geht es bei den beiden Beispielen auch um selbstverwirklichendes Ausdrücken), oder - andersartig - aber auch an niederländischer Genremalerei mit innerbildlichen „Lauschern“ in alltäglichen Kontexten bestätigen. Ferner lassen sich diesbezüglich auch Beobachtungen der Welt „von oben“, aus der Vogelperspektive - exemplarisch über Stadtpläne oder auch generell Vogelperspektivmalerei - nachvollziehen (siehe beispielsweise Jacopo de' Barbari, Venedig aus der Vogelperspektive, 1500, Venedig).

⁹¹⁸ Vgl. Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1948), in: Ders., Schriften I, Quadriga Berlin 1986, S. 61-70. Definition nach dem Psychoanalytiker Jacques Lacan. Als eine Entwicklungsphase des Kindes zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat, wo die Entwicklung des „Ichs“ stattfindet. Es geht darum, wie im Menschen (in Übertragung auf den frühneuzeitlichen Menschen) Selbstbewusstsein entsteht und funktioniert.

⁹¹⁹ Als Erfahrung der Entfremdung, der Distanzierung und der Spaltung des Subjekts in „je et moi“.

⁹²⁰ Welche frühneuzeitlich als stark affektives „Manipulationsinstrument“ auch ganz wesentlich an Identitätskonzepten beteiligt ist.

⁹²¹ Vgl. diesbezüglich zur „Nacktheit“ exemplarisch Elias 1980, S. 223 f. Vor-frühneuzeitlich trat man selbstverständlich nackt badend in der Öffentlichkeit auf, aß aus einer Gemeinschaftsschüssel, verrichtete sein Geschäft oder Geschlechtsverkehr in aller Öffentlichkeit- verstand sich als kollektive Identität.

und Selbsterkenntnis einsetzt. Lacans Spiegelstadium lässt auch einen Konnex zur bereits diskutierten „Exzentrischen Positionalität“ Helmut Plessners formulieren⁹²², wonach die Organisationsform des Menschen exzentrisch ist, da der Mensch in ein reflexives Verhältnis zu seinem Leben treten kann. Der Mensch kann aus sich heraustreten (sich distanzieren), transzendieren und die Perspektive eines Beobachters des Selbst einnehmen (darüber Reflexion und Selbstreflexion betreiben, wobei einen Moment dieses reflexiven Verhältnisses wiederum das Selbstbewusstsein bildet). Sieht im Rahmen Lacans Spiegelstadium das Kind nicht sich im Spiegel, sondern eben nur sein Bild und befindet sich der Ort dessen, was es sieht, außerhalb seiner Selbst- nämlich im Spiegel, geht das Spiegelstadium auch mit der Erfahrung der Entfremdung einher und bewirkt eine Spaltung des Subjekts, wie dies wiederum auch über Plessners Exzentrische Positionalität nachvollzogen werden kann. Diese diskutierten Distanzierungen zum Selbst - über quasi „räumliche“ Distanzierungen - lassen sich als soziale Distanz⁹²³ zu sich selbst beschreiben und in ihren (Aus-)Wirkungen als wesentlich prägend für die „Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur“ (personality) herausstellen. Diese soziale Distanz zu sich selbst kann zudem im Rahmen der „Construal Level Theory“ (CLT) - als sozialpsychologisches Erkenntnismodell⁹²⁴ - diskutiert werden. Die CLT beschreibt generell den Zusammenhang zwischen der Distanz/Entfernung eines Objektes - neben einer sozialen, zudem auf einer zeitlichen, räumlichen oder hypothetischen Ebene - und mentaler Abstraktion. Neben sozialer Distanz (zu sich selbst), räumlicher und hypothetischer Distanz sind in dieser Arbeit zudem noch weitere, differenziertere, Distanzierungen zu fassen. Ausgangspunkt der CLT ist das Verarbeitungsniveau (construal level) einer Person, welches auf einem Kontinuum zwischen den Polen „konkret“ und „abstrakt“ liegt. Nach der CLT steigt mit jeglicher Distanzierung die mentale Abstraktion⁹²⁵ und umgekehrt, sie beeinflussen sich wechselseitig (Abb. 105)⁹²⁶. Jegliche Distanz-

⁹²² Vgl. Plessner 1975 (1928).

⁹²³ Soziale Distanz ist der Grad von Nähe oder Ferne im sozialen Raum wie auch der Ähnlichkeitsabstand zwischen Selbstbild und Fremdbild [Peter Robert Hofstätter, Sozialpsychologie, Berlin 1967 (1973)] oder zwischen Selbstbild und vermutetem Fremdbild des oder der anderen (Kripal Singh Sodhi et al., Urteile über Völker, Psychologische Beiträge, 7, 1957), wie hier die soziale Distanz zu sich selbst auch den Ähnlichkeitsabstand zwischen unterschiedlichen Selbstbildern meint.

⁹²⁴ Trope und Liberman 2010, S. 440-463.

⁹²⁵ Mentale Abstraktion bezeichnet das Ausmaß, in dem eine Person abstrakt oder konkret denken kann.

⁹²⁶ Eine hohe psychologische Distanz geht mit einem hohen Grad an Abstraktion einher und umgekehrt. Nach diesem Modell denken Menschen über weiter räumlich, zeitlich, sozial wie hypothetisch entfernte, distanzierte Objekte, Subjekte wie Gegebenheiten abstrakter nach als über näherstehende, wie umgekehrt abstrakte mentale Repräsentationen zu einem Nachdenken über entferntere Objekte führen. Die Fähigkeit des Menschen abstrakt zu denken macht diese Gedankenreisen erst möglich, um sich etwas vorstellen zu können, was man nicht direkt konkret vor Augen hat bzw. was real in dem Moment nicht konkret erfahrbar ist. Wesentlich sind jegliche Distanzierungen ein Weniger an konkreten Informationen, inhaltliche bzw. vorstellungsinhaltliche tatsächlich zugeführte Reduzierungen, es kommt (erzwungener Weise) zu einer Konzentration auf Wesentliches, wobei auch die Aufmerksamkeit auf Wesentlichem liegt. Diese Reduzierungen oder Konzentrationen werden über

Dimensionen (räumliche, zeitliche, hypothetische und soziale) nehmen zudem Einfluss auf die psychologische Distanz - als Gesamtheit aller Distanzempfindungen - die wir zu einer Sache empfinden - und führen wiederum zu unterschiedlichen kognitiven und affektiven⁹²⁷ Leistungen, speziell zu Unterschieden in der Wahrnehmung wie in der Zielsetzung⁹²⁸ - übergeordnet als Responsivitäten auf Distanzkonfrontationen. Nach der CLT sind Denkvorgänge plastisch, können sich je nach Umständen verändern, besonders bei variierenden psychologischen Distanzen, was zahlreiche empirische Studien belegen lassen⁹²⁹. Im Kern gibt die CLT eine Antwort auf die Frage, wie Menschen mental psychologische Distanzen überwinden, dabei geht die Fähigkeit zur Transzendenz der aktuellen Wahrnehmung tendenziell mit abstrakterer Verarbeitung einher (und umgekehrt)⁹³⁰.

Vorstellungsvermögen und Fantasien kompensiert, um sich dennoch konkrete Dinge vorstellen, letztlich auch visualisieren zu können (vgl. auch Yaacov Trope und Nira Liberman, The psychology of transcending the here and now, in: *Science*, 21, 322, 2008, S. 1201-1205).

⁹²⁷ Diesbezüglich kann auch Elias' „Distanzierung“ als zunehmender emotionaler Abstand von der Realität (der es unter anderem erlaubt, sie zunehmend nüchterner zu analysieren und allmählich realitätsgerechtere „Alltagstheorien“ zu entwickeln, die die Chance einer erfolgreichen „Kontrolle der Realität“ erhöhen), als „affektive Nüchternheit“, mit dem Sammelbegriff „psychologische Distanz“ auf einem abstrakteren construal level nach der CLT in Analogie gebracht werden. Zudem gehen nach der CLT über jegliche psychologischen Distanzierungen noch weitere zahlreiche veränderbare Funktionen im kognitiven Kontext einher, wozu unter anderem die Wahrnehmung, die Aufmerksamkeit, die Erkennung, Gedächtnis/Erinnerung, das Lernen und Problemlösen, die Kreativität, das Planen, die Orientierung, die Imagination, die Argumentation, die Introspektion, der Wille, das Glauben neben der bereits diskutierten Fähigkeit zur Abstraktion und einige mehr zählen. Zudem haben auch Emotionen einen wesentlichen kognitiven Anteil.

⁹²⁸ Kentaro Fujita et al., Construal Levels and Self-Control, in: *Journal of Personality and Social Psychology*, 90, 2006, S. 351-367. Generalisierter betrachtet mit Verweis auf zahlreiche Studien, in: Yaacov Trope et al., Construal Levels and Psychological Distance: Effects on Representation, Prediction, Evaluation, and Behavior, in: *The Journal of Consumer Psychology*, 17 (2), 2007, S. 83-95.

⁹²⁹ Als Distanz provozierende visuelle Methode reicht bereits das Eintragen zweier weit entfernter Punkte auf einem Koordinatensystem aus, um das construal level zu variieren- um einen Probanden auf ein abstraktes construal level zu bringen, wonach schon jegliche entfernte „visualisierbare“ Darstellung“ genügt, um ein abstrakteres construal level mit jeglichen kognitiven und affektiven wie wahrnehmungstechnischen Konsequenzen zu provozieren (Lawrence E. Williams und John A. Bargh, Keeping one's distance: The influence of spatial distance cues on affect and evaluation, in: *Psychological Science*, 19, 2008, S. 302-308). Dass eine abstrahierte bildliche Darstellung genügt, um Nähe/Distanz zu empfinden, zeigt ein abgewandelter Strooptest aus der Studie von Yoav Bar-Anan et al., Automatic Processing of Psychological Distance. Evidence From a Stroop Task, in: *Journal of Experimental Psychology*, 136, 4, 2007, S. 610-622, wo ein mit MS-Paint erstelltes Gemälde von einem Weg erstellt wurde und jeweils am Ende des Weges bzw. Anfang des Weges Worte in einem dort befindlichen Pfeil auftauchten. Mit psychologischer Nähe assoziierte Worte wurden in den anschließenden Testungen an der ersten Position schneller erkannt, während mit psychologischer Distanz verknüpfte Worte rascher verarbeitet wurden, wenn sie am Ende des Weges erschienen, vgl. Dominik Herrmannsdörfer, Distanzwahrnehmung und Impulsivität. Betrachtung von Construal Level Theory und Mindset Theory unter Einfluss komplexer visueller Stimuli, Diplomarbeit Univ. Wien 2012, S. 10. In einer weiteren Studie bekamen Probanden eine Liste mit Wörtern, welche in Kategorien einzuteilen waren. Wurden sie zuvor instruiert an einen weit entfernten Zeitpunkt zu denken, ordneten sie im Durchschnitt einer Kategorie deutlich mehr Worte zu, als wenn sie zuvor an einen baldigen Zeitpunkt denken mussten, wonach die zeitliche Differenz zu deutlich unterschiedlichen kognitiven Leistungen führte, vgl. Nira Liberman und Jens Förster, The Effect of Psychological Distance on Perceptual Level of Construal, in: *Cognitive Science*, 33, 2009, S. 1330-1341. Weiters sind Menschen auf einem abstrakten construal level auch toleranter, eher in der Lage, unterschiedliche Meinungen, den Standpunkt des Gegenübers zu akzeptieren (Marlone D. Henderson und Yaacov Trope, The effects of abstraction on integrative agreements: When seeing the forest helps avoid getting tangled in the trees, in: *Social Cognition*, 27, 2009, S. 399-415).

⁹³⁰ Da über das „Entferntere“ weniger Informationen als über das „Nahe“ verfügbar sind.

In der Ontogenese des Menschen führt dies zu einer übergeneralisierten Assoziation zwischen Distanz und Abstraktheit (Nähe und Konkretheit), welche sich in einer Vielzahl von sich interdisziplinär auftuenden (auch frühneuzeitlichen) Situationen ausdrückt. Im frühneuzeitlichen Kontext erscheint eine Beanspruchung dieses sozialpsychologischen Erkenntnismodells insbesondere relevant, als zeitgenössisch generell - wie bereits erwähnt - die Fähigkeit/der Zwang zu jeglicher Distanzierung tendenziell steigt.

In diesem Kontext kann auch speziell der Eintritt von Kunst in alltägliche Gebrauchskontexte - eine frühneuzeitlich zu beobachtende Ästhetisierung der Lebenswelt per se - als hypothetische Distanz zum Alltäglichen und Gewohnten - als ein Durchbrechen von Wahrnehmungsgewohnheiten - mit, neben darüber andersartiger Wahrnehmung, auch damit einhergehenden veränderten kognitiven und affektiven Funktionen und Änderungen bezüglich Zielsetzungen definiert werden.

Um nun beginnend noch einmal auf jene primäre Unordnung, jene erste „Distanzierung“ aus philosophisch-anthropologischer Perspektive, zurückzukommen, als der frühneuzeitliche Mensch - über das „Spiegelstadium“ bzw. „Exzentrische Positionalität“ - soziale Distanz zu sich selbst einnimmt, geht auch dies nun nach der CLT mit einem abstrakteren construal level einer, worüber es allem voran zu einer ersten veränderten kognitiven Funktion durch (fokussierte) Aufmerksamkeitslenkung auf das Selbst, folgend über Selbstwahrnehmung zum Selbstbewusstsein, kommt, zugleich aus (stark) affektiver Perspektive wahrnehmungspsychologisch eindrücklich ein Sich-selbst-fremd-Sein, eine Selbst-Fremdheit und daraus resultierend auch ein Fremdgefühl anderen gegenüber - unter anderem auch Scham provozierend - empfunden wird. Zu diesem Fremdheits- und Distanzempfinden zu sich selbst entsteht das zugehörige „Bild“ der Zerrissenheit, des Fragmentiert-Seins⁹³¹. Stellt sich nun allem voran die Frage nach der (intrinsischen) Motivation zu einer (überhaupt) beginnenden menschlichen (Selbst-)Gestaltung, wird über die Aufmerksamkeitslenkung auf das Selbst, das Beobachten des Selbst, über ein Sich-Selbst-Bewusstsein, erst jegliche intentionelle Gestaltung des Selbst möglich. Geht Exzentrische Positionalität auch mit der Idee des Leibes, der der Mensch ist und des Körpers, den er hat und auch gestalten kann⁹³²,

⁹³¹ Für eine (Wieder-)Homöostase entsteht zugleich ein (Wieder-)Einheitsstreben- entgegen dieser (spürbaren) Distanzierung/Fragmentierung. Einheit steht einer Fragmentierung, dem Uneinheitlichen, dem Zerfall und der Strukturlosigkeit entgegen. Solche wieder erstrebenswerten Einheitsideen sind im frühneuzeitlichen Identitätsverständnis sehr wesentlich.

⁹³² Eine soziale Distanz zu sich selbst meint hier zudem ein Sich-Abgrenzen von dem Leib (eine Trennung von Körper und Leib), der eben einfach nur existiert, um die körperliche Identitätsentwicklung über Selbstgestaltung, Selbstverwirklichung zu beginnen- um zu leben anstatt nur zu existieren. Diese Distanz ermöglicht, seinen Körper zu „disziplinieren“ (Bedürfnisse und Affekte des Leibes und auch Energien zu kontrollieren), als der Leib zum Untertan wird und darüber letztlich Identitäten verkörpert werden können.

einher, bildet jenes dies begleitende Sich-Selbst-Fremd-Sein/Fragmentiert/Zerrissen-Sein - in psychologischer Distanz - neben der Scham, als wesentliche Prägung der frühneuzeitlichen Persönlichkeitsstruktur - die Grundlage des (hier frühneuzeitlichen) Begehrens eines Subjekts und ist Ursache seiner gesamten Psychodynamik, welche letztlich psychologisch/intrinsisch zu Handlungen (Selbstgestaltungen) - mit der Motivation zur „Wiederordnung“ bzw. „Wiedereinheitsfindung“ (als „Beweggrund“) - drängt⁹³³. Im Rahmen der „Frühneuzeitlichen Persönlichkeitsstruktur“ (personality) und „Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontexte“ (social/cultural settings) werden neben (wie solchen) intrinsischen Motivationen für Neuordnungen⁹³⁴ bzw. folgend auch qualitative Neuordnungen als (ästhetische) Gestaltungen auch jeweilige extrinsischen Motivationen⁹³⁵ zu Handlungen (wie folgend explizit Handlungsästhetiken) - speziell als veränderte Sozialnormen wie politische/gesellschaftliche/wirtschaftliche „Außenzwänge“ - berücksichtigt, wie der Fokus auch hier speziell auf das jeweilige (persuasive) „Zutun“ frühneuzeitlich gebrauchter Kunst gerichtet wird.

Differenzierter wird noch zwischen existenziellen, funktionalistischen Handlungen/Gestaltungen als Neuordnungen (welche eine existenzielle Notwendigkeit zur menschlichen Vergesellschaftung/Interaktion wie darüber für das Aufrechterhalten von funktionierender Gesellschaft, übergeordnet der menschlichen Spezies, darstellen) und überfunktionalistisch orientierten Neuordnungen und Funktionskontexten - wesentlich für

⁹³³ Bereits ab einer Subjektspaltung im Kind - im Spiegelstadium - kann ein intrinsisches Bedürfnis nach einem Rückkehren-Wollen in den Zustand der frühkindlichen Symbiose (zur Ureinheit) attestiert werden. Kommt es speziell im weiteren frühneuzeitlichen Kontext zudem zu einem zu schnellen gesellschaftlichen Wandel, welcher in Anomie kulminiert und zu einer - hauptsächlich im patrizischen Milieu spürbaren - Spaltung zwischen bürgerlicher Rolle und eigentlichem Seins-Wesen führt, lässt auch dies speziell eine frühneuzeitlich ästhetisch schöne Idee von Einheit reflektieren. Der Mensch der modernen wie auch frühneuzeitlichen Gesellschaft merkt schmerzlich die Zerrissenheit seiner Person, indem er in Zeiten der Anomie und dem damit verbundenen Zwang, sich neu zu ordnen, sehr starke Positionierungen und Rollen wie eben Identitäten als Masken (sei es innerhalb von soziokulturellen Einheiten oder aber auch in Distinktionsfunktion) behaupten muss und die Kluft zwischen dem natürlichen Wesen und der Rolle groß klafft. Jegliche Wiedereinheitsfindung kann „bildhaft“ in der Idee des Ouroboros (unter anderem auch als Symbol für die Ureinheit) - um wieder ein geschlossenes Ganzes in sich zu sein - zum Ein- bzw. Ausdruck kommen, was folgend auch im aktiven prozessualen Kunstkonfrontationskontext (als Onenessidee) immer wieder temporär erlangt werden kann. Wesentlich lässt sich dies auch als ästhetischer Wille (im Sinne einer Ästhetisierung des Menschen über Disziplinierung und Körperspannung) aus Angst vor dem eigenen Zerfall diskutieren. Generell beruht auch die Entstehung des Lebens auf einer Unordnung, einem Bruch von Symmetrien. Symmetrie bedeutet Einheit, aber erst der Bruch von Symmetrie vielfältige Möglichkeiten und Kombinationen zu Wiedereinheitserlangungen, zur Wiederherstellung von Symmetrien. Dieser Symmetriebruch, diese Unordnung, erzeugt somit auch eine Vielfalt je distanzierter zu einer Symmetrie, desto vielfältiger die Möglichkeiten an Neuordnungen (was nach Vollendung auch immer wieder zu neuen Handlungen führt).

⁹³⁴ Die intrinsische Motivation ist die innere, aus sich selbst entstehende Motivation eines jeden Menschen: bestimmte Tätigkeiten macht man einfach gern, weil sie Spaß machen, sinnvoll oder herausfordernd sind oder einen schlicht interessieren (ohne dafür „externe“ Belohnung zu erwarten).

⁹³⁵ Die extrinsische Motivation hingegen ist eine durch äußere Reize hervorgerufene Form der Motivation, motivierend funktioniert hier die Aussicht auf die Vermeidung von Strafen, der Wunsch nach Belohnung etc.

(individuelle wie soziale) Selbstgestaltungen, Repräsentation wie Self-fashioning - unterschieden, wobei bei beiden wiederum die Rollen von differenziert betrachteter Kunst hinterfragt werden sollen⁹³⁶.

7.2 Frühneuzeitliche existenzielle (Neu-)Ordnungsideen von Individuum wie Gesellschaft

Eine erste intrinsische, existenzielle funktionalistische Handlung bzw. Gestaltung - als frühneuzeitliche existenzielle Ordnungsidee über soziale Distanz zu sich selbst entstanden - ist anderen gegenüber eine tatsächliche räumliche Distanz zu schaffen, um sich allem voran Distanz/einen Raum zu nehmen für individuelles (existenzielles) Wieder-Einordnen, um folgend mit (neuen) Situationen/Konfrontationen umgehen zu können, wie dann neben einer nützlichen auch eine schöne (Neu-)Ordnung zu realisieren. Im Kelchglaskontext lassen sich diesbezüglich jene nachweisbaren Ensembles in einer frühneuzeitlichen Umstellung/Neuausrichtung des Individuums „zu Tisch“ diskutieren, was zudem einen im Rahmen von Neuorientierungen wesentlichen Anlass darstellt, als die Nahrungsaufnahme per se frühneuzeitlich auch ein prekäres Thema darstellt⁹³⁷. Kommt es nach der CLT über soziale Distanz zu sich selbst nicht nur zur Verfremdung des Selbst, sondern auch zu einem gefühlten Fremdheitsgrad, was andere Individuen betrifft⁹³⁸ wie zudem auch zur Scham - als intrinsische (sozio)psychologische Motivatoren - kann über nachweisbare Ensembles, über Jedem-sein-eigenes-Glas wie generell auch -Tischgeschirr, unter anderem ein mit Fremdheit und Scham einhergehendes räumliches Distanzierungswollen, - können und - müssen⁹³⁹ als

⁹³⁶ Diesbezüglich ist auch das (Kelchglas als) Kunstwerk (im alltäglichen Gebrauch) - gewissermaßen aus Sicht der philosophischen Anthropologie - als überfunktionalistische gesamtheitliche Gestaltung, als Ästhetisierung in Form einer Ausschmückung bzw. einer über das rein alltägliche Funktionelle freiheitlich hinausgehenden inhaltlichen „Anreicherung“ wie (elementarästhetisch betrachtet) als über überdurchschnittliche Spannung wahrnehmbare, formdynamische Qualität zu sehen. Es (Kunst) ist hier das Produkt wie folgend auch Spielzeug eines generellen ästhetischen - überfunktionalistischen - Gestaltungs- und Ausdrücken-Könnens und -Wollens - neben sich selbst - auch jeglicher Umwelt.

⁹³⁷ Im Rahmen eines frühneuzeitlichen Vorrückens der Scham wie Peinlichkeit lässt sich insbesondere auch jener Mahl-Kontext, die Nahrungs- wie Trankaufnahme per se, als stark schambehafte Thematik - mit unbedingt nötigen Neuordnungsmaßnahmen - verstehen, da es sich auch hier um ein menschliches Bedürfnis handelt, welche ja generell im frühneuzeitlichen Disziplinierungswollen zu unterdrücken seien.

⁹³⁸ So lässt man räumliche Nähe anderen gegenüber besser (oder überhaupt erst) zu, wenn man eine Einheits- und keine Fremdheitsidee gegenüber sich selbst wie auch anderen empfindet.

⁹³⁹ Speziell im Mahl-Kontext kann diesbezüglich das (zuvorige bzw. jenes parallel dazu in gewissen sozialen Milieus zelebrierte) „Essen aus einer gemeinschaftlichen Schüssel“ erwähnt werden (vgl. diesbezüglich Elias „Über mittelalterliche Umgangsformen“, als es im Mittelalter Gewohnheit war, Fleisch mit den Fingern aus der gleichen Schüssel, Wein aus dem gleichen Becher, Suppen aus dem gleichen Topf zu essen, in Elias 1980, S. 88)- im Sinne von „je ähnlicher sich Menschen sind, je gemeinschaftlicher, je einheitlicher sie sich fühlen, desto

visualisierbare Neuordnung und - orientierung des Individuums zu Tisch - als Ritual des Körperabstandes im Rahmen eines Interaktionsrituals - reflektiert werden. Für das einzelne Individuum ist diese Distanzierung auch zur Entwicklung von (neuer) Identität, Individualität und Wahrung persönlicher Integrität nötig. Dieses ermöglichte Spatium zu Tisch lässt sich auch repräsentativ im distinktiven Sinn verwenden. Kommt es weiters über explizit (ästhetische) An-Ordnungen von Kelchgläsern in Kombination mit zusätzlichem Gedeck zu einer raumeinnehmenden Anordnung zu Tisch gemäß „compositus“ als visualisierbare Quincunxformationen - hier als eindrücklich geschlossene ästhetische Mikrokosmen - vermögen diese, neben ihrer anderweitigen Charakterisierung als legitime und nützliche Ordnungsidee in Analogie zum Makrokosmos, über die Kreation eines „Personalen Raumes“ mit territorialer Markierung - neben einem hierüber reflektierbaren intensivierten Isolations-Bestreben - zudem auch im repräsentativen wie distinktiven Wollen eindrücklich nochmals gesteigerte (visuell noch abgegrenztere) Individualität zu Tisch provozieren. Auch hierüber wird ein Fremd-, ein Distanziertheits-Wirken eine - nun räumliche (wie zudem mikrokosmisch angelegte) - Distanz erzeugt, welche wirkungsästhetisch beim Rezipienten ein tatsächliches eindrückliches „Woanders-positioniert-Sein“, ein „schön“ definiertes „Für-sich-selbst-Sein“, wahrnehmen lässt und darüber sowohl eine Individualisierung als auch perfekte Distinktionswirkung - über ausdrückliches „Anordnungs-Verhalten zu Tisch“ - visualisiert werden kann. Zudem ist die abstrahierte, inhaltlich komplexe Quincunxformation, über die Quaternität - als generelle, übergeordnete Ordnungsidee mit Beruhigung durch Ordnung als Ordnungsschema par excellence - mit einer zentralen, Quaternitäten verbindenden Instanz zur Quincunxformation werdend, auch als wesentlicher Aspekt der „Ganzheitssymbolik“ zu interpretieren. Dies garantiert zum einen sicherheitsgewährende, ordnende und (sozio)psychologische Funktionen und fungiert zudem als „Einheitsidee“ entgegen jener über soziale Distanz provozierten Fragmentierung (als inneres „Bild“). Neben ihrer Charakterisierung als legitime und nützliche Ordnungsidee in Analogie zum Makrokosmos ist die Quincunxformation auch erkenntnisästhetisch als geordnete harmonische Struktur zu Tisch - als Schönheit erster Art - zu definieren, welche auch darüber, neben einer schönen, gefallenden Idee, in kommunikativer (sozio)psychologischer Funktion wiederum für Ordnung und Verlässlichkeit, Stabilität wie Sicherheit sorgt und das Vertrauen schafft, sich auch eindrücklich im Makrokosmos richtig und recht zu positionieren. In gleicher (sozio)psychologischer Funktion fungiert letztlich auch das Inszenierungsformat für

geringere Distanz nehmen sie zueinander ein“, worüber (noch) wenig Individualismus zu erkennen wäre (dies könnte jedoch auch monetär bedingt erzwungen sein).

diskutierte „Anordnungen“ zu Tisch- so hat auch das Mahl als zyklisches Ritual - gemäß Schönheit erster Art - strukturierenden und darüber verlässlichen und sicherheitsgarantierenden Charakter. Resümierend sind diesbezüglich Harmonie, Symmetrie, Gewohntes bzw. Vorhersehbares in jeglichen Anordnungen bzw. Handlungen wie auch Inszenierungsformen mit einer frühneuzeitlich gefallenden Ordnung, wie nach der CLT affektiv mit (beruhigender) psychologischer Nähe, einher zu denken. Ist für den frühneuzeitlichen Menschen generell in seiner existenziellen funktionalistischen (Neu-) Positionierung (zur Umwelt) ein Wiederherstellen-Wollen von (beruhigender) Ordnung, Harmonie, Symmetrie und Einheit (hier jedoch in einem Spiel aus Nähe und Distanz) zu attestieren, kann dies im diskutierten Alltagskontext exemplarisch über visualisierte wie generell handlungs- und inszenierungstechnische Ordnung (Harmonie), Stabilität und Sicherheit (zu Tisch) - unter Wahrung persönlicher Integrität - reflektiert werden und das Mahl aus (sozio)psychologischer Perspektive in seiner Gesamtheit als Wohlfühlding für ein Wiederherstellen von Gleichgewicht und Struktur verstanden werden. Zudem lässt sich jegliches objekt- wie auch subjektbezogene „Verhalten“ zu Tisch - wie demonstriert - partiell auch im repräsentativen wie distinktiven Sinn verwerten, ist das Mahl per se doch allem voran auch als wichtiges Feld sozialer Repräsentation und Distinktion im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätskonzepte zu definieren. Aus dieser Perspektive betrachtet, können hier über rein Existenzielles hinausgehende, „überfunktionalistische“ „Handlungen“ definiert werden. Um wieder zu funktionalistischen wie existenziellen Ordnungen zurückzukommen, lassen sich übergeordnet frühneuzeitlich frequentiert auch jegliche „Einheitsideen“ über Bilder im/am Glas diesbezüglich diskutieren. Generell kann die (visualisierbare), erkenntnisästhetisch gemäß Schönheit erster Art gefallende, „Einheit“ über frühneuzeitlich (tiefen)(sozio)psychologisch attestierte Fremdheit und Fragmentiertheit zu sich selbst (wie auch innerhalb „sozialer Gruppierungen“) allem voran als eine Idee von hierüber wiederzuerlangender Stärke interpretiert werden. Darauf bezogen, kann über die visuelle Rezeption von Bildern im/am Glas - exemplarisch über die Quincunxformation [in Kombination mit der Löwen(kopf)motivik (wie der Form Kelchglas)] als gegenreformatorisch reaktiver christlicher „Symbolfundus“ - eine (Wieder-)Einheits-Identitätskonzeption - zur Stärkung gegenreformatorischer Re-Ordnung - im praktischen Mahl-Machtritualkontext diskutiert werden. So erscheint im Rahmen „Sozialer/soziokultureller Umstellung/Neuausrichtung“ (social adjustment) im Sinne von Gruppen-Zugehörigkeit und -Angehörigkeit speziell die Quincunxformation per se als geeignete Bildformel zur Veranschaulichung eines jeglichen (aus der Antike übernommenen) „Einheits-Gedankens“

wesentlich, indem sie mit ihren konstitutiven Merkmalen Zentrum und Vierzahl als eigentliche Kosmosformel deren zahlreiche Vierergruppen hier zu einer geordneten und christlich sanktionierten Totalität zusammen und zur Deckung bringt, im speziell gegenreformatorischen Funktionskontext als Ausdruck einer eigentlichen Kosmosformel der christlichen Ikonographie - als „Matrix des christlichen Weltbildes“⁹⁴⁰ - interpretiert werden kann und darüber neben eindrucklich provozierte Stärke über Einheit zudem - aus erkenntnisästhetischer Perspektive - eine Anleitung zur rechten und schönen wie auch legitimierten gegenreformatorischen! „Anordnung“ bzw. Positionierung darstellt. Zudem hat hier das gemeinsame Mahl aufgrund seiner (erkenntnisästhetischen) struktur-, wie als Machtritual auch bedeutungstiftenden Kraft für den sozialen Zusammenhalt von Gruppen eine wesentliche Funktion im einheitsstiftenden Charakter⁹⁴¹. Ist frühneuzeitlich jegliche Einheitsbildung (sozio)psychologisch betrachtet (für Gruppen-Identitätskonzepte wie gleichermaßen auch im Sinne von (Wieder-)Einheitssuche mit sich selbst) sehr wesentlich, ist Nähe und Einheitsbildung im zugleich frühneuzeitlich dominanten generellen „Distanzierungswollen“ jedoch - wie dies auch bereits über das Spatium-Schaffen zu Tisch diskutiert werden konnte - allem voran ein stark prekäres zeitgenössisches Thema- speziell auch in vertrauenserfordernder Vergesellschaftung, insbesondere jener zwischengeschlechtlichen. Entgegen (räumlichen) Nähe-Wünschen provoziert soziale Distanz zu sich selbst und darüber ansteigender Fremdheitsgrad sich selbst wie auch anderen gegenüber eher eine intrinsisch motivierte Distanzierung, wie hierüber generell auch jegliches „Vertrauen“ per se hypothetisch eine Erschwernis darstellt. Zudem galt es auch, aufgrund erhöhter Scham- und Peinlichkeit gemäß decorum extrinsisch motiviert, speziell in Außenwirkung, (allem voran zwischengeschlechtliche) Nähe eher zu vermeiden. Im Rahmen frühneuzeitlicher (Neu-)Ordnungen betrifft all dies erwartungsgemäß insbesondere den weitläufigen Kontext von (frühneuzeitlich) dennoch notwendiger (zwischen-geschlechtlicher) Sozialisierung wie speziell auch vertrauenserfordernder Bündnisse bzw. Einheitsbildungen, wie solche im Treuetrunkritual, im lebenszyklischen Ritual der Hochzeit wie im Rahmen zwischengeschlechtlicher Kontaktierung in Form (des Rituals) der Galanterie wesenskonstituierend sind. Resümierend handelt es sich hier um (heikle) soziale bzw. zwischengeschlechtliche, sehr Werte-, Vertrauens- und Einheits-betonte Funktionskontexte,

⁹⁴⁰ Nach Kemp 1994, S. 45.

⁹⁴¹ Der hierzu konsumierte Alkohol aus Kelchgläsern vermag zudem gemäß CLT hypothetische Distanz provozieren, als er ein „Durchbrechen von Wahrnehmungsgewohnheiten“ ermöglicht, darüber eine fremde, transzendente Wirkung garantiert und unter anderem ein eindrucklich transzendentes Gefühl von Sicherheit heraufbeschwört.

wo ein Spiel aus Nähe und Distanz beschrieben werden kann, wobei m. E. diesbezüglich eben speziell die Nähe die prekäre (zwischen-geschlechtliche) Idee im Sozialisierungskontext darstellt. All dem entsprechend können auch in diesen Funktionskontexten für jegliche Orientierungstiftungen über je situativ angepasste, da formal-ästhetisch gestaltbare, Kunstgegenstände wie Inszenierungsformen neben (sozio)psychologischen auch euphemistische⁹⁴² wie didaktisch persuasive Funktionen nachvollzogen werden. In euphemistischer Funktion lässt sich exemplarisch die abstrahierte Schlangenformation der CLT nach über konkrete Inhaltsferne in ihrer verfremdeten Außenwirkung - im Vergleich zu traditionell gestalteten nordalpinen Hochzeitsbechern - diskutieren, was wiederum aufgrund der frühneuzeitlich erhöhten Scham- und Peinlichkeit im Rahmen von coniunctio-Darstellungen unabdingbar war. Weiters kommt über die Schlangenformation am Kelchglas wiederum auch eine Einheitsordnung - nun im Ehekontext - zum Ein- und Ausdruck, wie sich eine übergeordnet-inhaltlich ähnliche Idee - auch im Rahmen frühneuzeitlicher Vertragssituationen - zudem an der paarigen Seepferdchenanordnung an einer Flügelglasvariante im Funktions-Kontext eines Treuetrunkrituals visualisieren lässt. Um vorerst bei der „Einheit der Schlangenformation“ zu bleiben, ist diese differenzierter als hermaphroditische zwischen-geschlechtliche Ordnungsidee zu charakterisieren. Aus formal-ästhetischer Perspektive stellt diese die räumlich denkbar distanzloseste - aber auch „sicherste“ - zwischen-geschlechtliche Synthesform bzw. Allianzverbindung dar, als hier eigentlich nur mehr ein einziges! Wesen mit zwei Köpfen⁹⁴³ ausgemacht werden kann⁹⁴⁴. Diese derart engst mögliche (erzwungene) zwischen-geschlechtliche Einheitsbildung lässt im frühneuzeitlichen generellen Distanzierungswollen eigentlich die! prekäre Situation interpretieren. Kann jedoch nun generell frühneuzeitlich auch ein intrinsisches Bedürfnis nach einem jeglichen Rückkehren-Wollen in den Zustand der Wieder-Einheit (Ureinheit) - zum Wiederherstellen einer Symmetrie - attestiert werden, könnte diesbezüglich - alternativ zur Einheitsbildung mit sich selbst - auch eine zwischen-geschlechtliche Einheit - als

⁹⁴² Speziell im (zwischen-geschlechtlichen zwingenden Nähe-Kontext), im Hochzeitskontext wie zudem auch im Ritual der Galanterie, galt es frühneuzeitlich, auch in Außenwirkung euphemistisch aufzutreten.

⁹⁴³ Jedoch bleibt hier eine gewisse Individualität aufgrund zweier Köpfe trotz eines gemeinsamen Körpers gewahrt. Im Kontext der neuen ehelichen Wertschätzung haben sich frühneuzeitlich auch die Beziehungen der Geschlechter kulturell bedeutsam verändert, wie dies unter anderem durch die Aufwertung der Ehefrau als geistige Gefährtin des Mannes und Mitregentin des Hauses geprägt war und in jenen zwei Köpfen trotz geeinter Körper zum Ausdruck kommen könnte.

⁹⁴⁴ Interessant in diesem Kontext ist hier nochmals die Figur des Ouroboros - unter anderem auch als Idee des fertigen Individuationsprozesses - in figürlich/abstrakter Umsetzung des über Selbsterkenntnis erschlossenen, in sich geschlossenen Individuums als Schlangenmotiv. Der Schlangenhermaphrodit hingegen verweist diesbezüglich auf eine zweiseame Einheit. Die Schlange als das Wesen, welches aufs Einfachste das Abstrakte mit dem Figurativen verbinden lässt, bietet sich gleichermaßen perfekt für beide Symboliken an.

Hermaphrodit - gebildet werden, worüber auch diese nun eheliche (am Glas visualisierbare) Einheitsbildung im (sozio)psychologischen Sinn wiederum entgegen einer Fragmentierung der Lebenswelt⁹⁴⁵ - als Stärke durch Vereinigung - verstanden werden kann und auch unter anderem darüber eine intrinsische imitative Handlungsmotivation vorliegen könnte. Auch das frühneuzeitliche Konzept der affektiven Liebe - welche wiederum am Schlangenglas über die ikonographische Interpretation des Hermaphroditen wie auch als abstrahiertes, archetypisches Symbol zum eindringlichen Ein- und Ausdruck kommt - kann eine derartige hermaphroditische Distanzlosigkeit (sozio)psychologisch (suggestiv manipulativ) „rechtfertigen“ bzw. zu einer solchen „überreden“.

Über die eheliche hermaphroditische Einheitsbildung am Schlangenglas lässt sich weiters zudem auch eine frühneuzeitliche „Umstellung/Neuausrichtung des Individuums“ (individual adjustment), hier speziell der Frau, kommunizieren. Obwohl frühneuzeitlich erst ansatzweise in Angriff genommen, wurde der weibliche Anspruch auf Gleichberechtigung zumindest schon gestärkt und versucht, dies kulturell und politisch zu verwirklichen, wie eventuell auch künstlerisch zum Ein- und Ausdruck zu bringen. Über die hermaphroditische Schlangenformation am Kelchglas könnte diesbezüglich exemplarisch eine tatsächliche Realisierung frühneuzeitlicher Egalitäts-Ideen nachgewiesen werden, da dort das Bewusstsein von der Komplementarität der Geschlechter zu einem (oder DEM!) höheren Ganzen und auch der egalitäre Gedanke des gleichwertigen und Harmonie erzeugenden Paares zum Ein- und Ausdruck kommt, dieses kommunikative Zeichen (am Schlangenglas) resümierend ein frühneuzeitliches Symbol der Geschlechterbeziehung so konzise wie möglich zusammenfasst. Im Rahmen der frühneuzeitlichen Umstellung/Neuausrichtung der Frau lässt sich exkursiv auch eine (Neu-)Positionierung derselben „zu Tisch“ über jene Miniaturflügelgläser, als hier genderbezogene materielle innovative Subkultur, ergänzen.

Zur generellen Handlungs-Orientierung für funktionelle Einheitsbildungen im Rahmen frühneuzeitlicher Sozialisierung wie für jegliches Verhalten in jeweiligen frühneuzeitlichen heiklen (sozialen bzw. zwischengeschlechtlichen wie auch konfessionellen) sehr Werte-, Vertrauens- und Einheits-betonten Funktionskontexten lassen sich in Form der Schlangen-, Seepferdchen- wie auch Quincunxformationen am Glas ikonographisch betrachtet Anordnungen aus der Fauna - als harmonisch symmetrische Formationsideen nach Schönheit

⁹⁴⁵ Formal-ästhetisch betrachtet, liegt über jene paarige Formation als hermaphroditische Darstellung in Abstraktion eine perfekte syntaktische Einheit vor, als, als syntaktische Stimmigkeit, Teile von Mustern über Symmetrie und Balance - im Sinne von Einheitsbildung - zueinander passen. Diese komplementäre Ergänzung lässt zudem eine „Syntaktische Ganzheit“ als eine Idee von Einheit beschreiben, indem etwas zusammenwächst, was zusammengehört- sie zählen beide zur Schönheit erster Art. All dies wird eindrücklich als schön und beruhigend, wie am Leben erhaltend, empfunden.

erster Art - als Vorbilder diskutieren. Im frühneuzeitlichen Ordnungs- und Orientierungsdenken ist diesbezüglich die erkenntnisästhetische Schönheit erster Art in Form jeglicher Symmetrie (hier an der Schlangen-, Seepferdchen- wie auch Quincunxformation) zum einen für eine generelle wie auch leichte und überhaupt ermöglichte! Erkennbarkeit „natürlicher“ Zeichen, also Zeichen in der Natur⁹⁴⁶, für ein „Gefallen“, wie zudem in (sozio-)psychologischer Funktion auch hinsichtlich Sicherheit und Beruhigung, dass es richtig sei, so zu „handeln“, wesentlich. Resümierend kann all dies als schöne und rechte Ordnung und Orientierung - mit zudem natürlicher Legitimation „von oben“ - interpretiert werden, was summarisch persuasiv auch zur menschlichen Handlungs- und Verhaltens-Imitation fungiert. Diesbezüglich lässt sich auch die generelle Erhabenheit der Natur als Vorbildfunktion - die Natur als frühneuzeitlicher Ordnungs- und Erkenntnisraum - diskutieren. Darüber können resümierend „natürliche Strukturen“ als ablesbare Lehren aus der Natur⁹⁴⁷ mit innewohnender Deutungskraft und Verwendbarkeit für frühneuzeitliche orientierungsstiftende Bezüge im sozialen Kontext, zur Legitimation für menschliches Verhalten und Agieren aufgezeigt werden. In diesem Kontext sind weiters formal-ästhetisch betrachtet auch abstrahierte/abstrakte Bilder - als Schlangen-, Seepferdchen- und Quincunxformationen - im/am Kelchglas zu diskutieren, als speziell dieser Darstellungsmodus - erkenntnisästhetisch gemäß Schönheit erster Art - aufs Wesentliche reduzierte, leicht erkennbare und verständliche, daher „plausible/offensichtlich wahre“ und zudem, affektiv betrachtet, beruhigende wie auch eindringliche und überzeugende Handlungsanweisungen ermöglicht. Speziell fungieren auch überdimensionale, stark affektiv/emotional besetzte archetypische Werte wie Liebe und Treue - wiederum in ihren, diesen Charakterisierungen perfekt angepassten, abstrahierten Darstellungsformen am Glas⁹⁴⁸ - eindringlich überzeugend. Die abstrahierte/abstrakte Kunstform per se kann resümierend als - nach der CLT - vom konkreten Inhaltlichen distanzierte Darstellung in hypothetischer Distanz zum Alltäglichen/Konkreten,

⁹⁴⁶ Setzt man sich über jegliche frühneuzeitlichen Distanzierungen auch explorativ mit der Natur per se auseinander, lässt sich die Natur als Schaustellung insofern verstehen, als über nun mögliche „Vogelperspektive“ zur Distanzierung jenes natürlich zur Schau gestellte - der CLT folgend - über mentale Abstraktion, über Reduktion auf Wesensmerkmale mit einer Ordnung versehen werden kann. Zur Ordnung bzw. Wesenserfassung wie Kategorisierung von Objekten aus der Natur müssen Muster oder Schemata in der Natur (hier in Bezug auf Anordnungen im Raum) allem voran erst einmal „erkannt“ werden, worüber wiederum - über Reduktion auf das Wesentliche - in der Natur visualisierbare Harmonien und Symmetrien wie Einheiten als wahrnehmbare (und zugleich schöne) Strukturen erfasst werden (was auch als natürliches Vorkommen von Selbstorganisation interpretiert werden kann).

⁹⁴⁷ Wie diese frühneuzeitlich auch in emblematischen Darstellungen wie in zoologischen Traktaten zu finden sind. Wo über botanische und zoologische Beschreibung und Deutung eine vielfältige Wahrnehmung der Natur und der aus ihr ablesbaren Lehren unternommen wird, geht man von einer Vorstellung des Lesens aus dem Buch der Natur, der Welt, aus.

⁹⁴⁸ Im Vergleich zu einem konkreten Wort oder aber auch einem konkreten Bild.

„Realen“ in ihrer transzendenten Wirkung - abstrahierte/abstrakte Kunst per se⁹⁴⁹ als Bereich, der die profane Welt transzendiert - deklariert werden. Dies unterstützend, fungiert im rituellen Kontext auch die dionysische Beeinflussung - rekurrierend auf die (primär) praktische Funktion des Kelchglases als Weinbehältnis in diskutierten Ritualen - als über Alkoholkonsum eine hypothetische Distanz, eine Entfernung zum wahrnehmungstechnischen Alltäglichen/Realen über ein Durchbrechen der Wahrnehmungsgewohnheiten, wie auch eine Distanz zum Alltags-Bewusstsein - als Alkoholkonsum eine Induktion veränderter Bewusstseinszustände mit veränderter (transzendenter) Wahrnehmung bewirkt - erreicht werden kann. All dies verlieh in der Frühen Neuzeit - wie bereits erwähnt - zudem ein Gefühl einer übergeordneten Sicherheit, wie es von menschlicher Natur allein nicht garantiert werden konnte⁹⁵⁰. Letztlich soll diesem Kontext auch noch einmal jenes, all dies rahmende, Inszenierungsformat des Rituals in seiner alltagsverfremdenden und zugleich sicherheitsgewährleistenden Funktion wie Wirkung angefügt werden.

Im Rückgriff auf diskutierte zwischengeschlechtliche Vergesellschaftung können resümierend zur frühneuzeitlichen Einheitsordnung im Ehekontext die ikonographische Interpretation wie jegliche formal-ästhetischen Qualitäten der Schlangenformation allem voran hinsichtlich einer persuasiven frühneuzeitlichen Orientierung zur (qualitativen und beruhigenden wie legitimierten) Ordnung - der distanzlosesten kleinsten (zwischen-geschlechtlichen) sozialen Einheit mit Liebe als einheitsstiftendes wie folgend auch - stabilisierendes Steuerungsmedium - diskutiert werden. Wesentlich ist hierbei, nicht nur das Individuum im Rahmen seiner persönlichen psychologischen Befindlichkeit zu dieser Einheitsidee zu „überreden“- kommt es frühneuzeitlich zu einer generellen Aufwertung der Ehe im großen Stil und ist die eheliche Ordnungs-Idee als die kleinste zentrale soziale, wirtschaftliche und religiöse Einheit zudem ganz wesentlich für einen funktionierenden Staat, musste diese speziell (unter anderem gezielt im Kunstwerk wie im zugehörigen Funktionskontext) großflächig propagiert/manipuliert (wie folgend auch) stabilisiert werden. Diesbezüglich kann in Bezug auf eine „Soziale/soziokulturelle Umstellung/Neuausrichtung“ (social adjustment) im hochzeitlichen rituellen Kontext über den gesamtheitlichen, stark affektiv besetzten, archetypischen - eindringlich erfahrbaren - Charakter des allumfassenden Ereignisses zudem ein empathisches gruppenspielerisches Spiel mit Selbstläuferfunktion im Rahmen frühneuzeitlicher

⁹⁴⁹ Wobei hier verschiedene Abstraktionsstufen unterschieden werden können.

⁹⁵⁰ Was insbesondere auch auf eine archaische Vorstellung vom sakralen Charakter des Rausches zurückgeführt werden kann. Das Band, welches durch diese Rituale geknüpft wurde, hatte durch die frühneuzeitliche Auffassung von geistig-seelischer wie von gesellschaftlicher Identität große Bedeutung. Im Weltbild der Frühen Neuzeit durchdrangen sich die Bereiche des Physischen und Geistig-Seelischen wechselseitig- alkoholische Getränke, die dem Körper und Geist Energie spendeten, waren eine Brücke zwischen diesen beiden Bereichen.

Vergesellschaftung benannt werden⁹⁵¹. Gilt es im individuellen wie auch frühneuzeitlichen sozioökonomischen Kontext die Ehe folgend allem voran auch langfristig zu stabilisieren, kann - über das Ehe- wie generell auch jegliches Treue-Ritual hinaus - die abstrahierte Zeichenform der Schlangen- wie auch Seepferdchenformation am Kelchglas über ihren einfachen und hohen Wiedererkennungswert und Einprägungswert wie ihr stark affektives Potenzial zudem in ihrer auch optimalen mnemotechnischen Funktion diskutiert werden, was ihre perfekte Eignung zur eindringlichen Verinnerlichung wie zur Meditation - resümierend als „Andachtsgegenstand“ - nachvollziehen lässt. Dies garantiert als Responsivität über die eigentliche Ereignis-Situation hinaus eine Werte-Nachhaltigkeit - als verlässlicher Stabilisierungsfaktor - für das Sozialsystem Familie als kleinste soziale Einheit für einen funktionierenden Staat (über immer wieder in Erinnerung gerufene Liebe und Treue) wie auch in Bezug auf loyales Verhalten gemäß Vertragsvereinbarung (über das dauerhaft präsente Treuversprechen). Die Aufforderung zu einem langfristigen reaktiven Agieren aus didaktisch-moralisierenden, manipulativen Gründen könnte somit als unter anderem wesentliche Sinnbestimmung des Einsatzes von speziellen abstrahierten/abstrakten Zeichen/Bildern, an hier Kelchgläsern, vorgeschlagen werden.

Zur Lösung einer weiteren (zwischen-geschlechtlichen) heiklen Anordnungs- bzw. sich anbahnenden Einheitsidee lässt sich im Kelchglaskontext letztlich noch jenes Interaktionsritual der Galanterie diskutieren. Speziell in diesem Kontext stellt die Nähe wiederum eine prekäre, stark scham- und peinlichkeitsbehaftete Idee dar, worüber sich die Galanterie - als Ritual des Körperabstandes - als adäquate Lösung anbietet. Szenisch betrachtet liegt demnach eine Einheit - aus zwei Subjekten und zudem einem Objekt - vor, wobei sich das Kelchglas als trennendes Attribut - zur Distanzwahrung - zwischen die beiden Protagonisten schiebt- ausdrücklich frühneuzeitlich unangemessener zwischen-geschlechtlicher Körperkontakt somit vermieden werden kann. Stellt sich auch hier die Frage nach dem differenzierteren Potenzial von Kunst in Bezug auf frühneuzeitliches (zwischen-geschlechtliches) Sozialverhalten, liegt hier trotz des formal gesehenen, trennenden Attributs Kelchglas dennoch - aufgrund gleicher „Körperspannungen“ von Objekt und Subjekt(en) - elementar- bzw. wirkungsästhetisch betrachtet eine gesamtstimmige Hybridform-Einheit - aus zwei Subjekten und einem Objekt - als gestaltungsästhetisch gemäß Schönheit erster Art gefallendes, Einheits-dominantes⁹⁵² Kontaktierungsmoment vor. Diese ästhetischen Subjektgestaltungen sind - in Anlehnung an philosophische Anthropologie und

⁹⁵¹ Was, in nochmaliger Betonung, für einen funktionierenden Staat als sehr wesentlich erachtet werden kann.

⁹⁵² Wirkungsästhetisch dominiert die Einheit als Identität.

bereits vorausgreifend - nur über überfunktionalistische handlungsästhetische Ideen realisierbar. Über all dies kann die galante Szene neben ihrer ästhetisch gefallenden, euphemistischen Charakterisierung auch als eine realitäts- bzw. alltagsdistanzierte und darüber - gemäß der CLT - abstraktere und verfremdet wirkende (Kontaktierungs-) Inszenierung - was die körperliche Handlung als auch das Narrative der Inszenierung betrifft - beschrieben werden, was neben einer schönen Außenwirkung gemäß frühneuzeitlichem decorum im Subtilitätswollen zudem auch als pathetisch/theatralisch wahrgenommen wird. Diese ästhetisch schöne theatralische Szenerie der Galanterie kann zudem auch bezüglich praxiskonstitutiver Funktionen in persuasiver Funktion zur Imitation, als ästhetische Bildung im Sinne einer sinnlich-reflexiven performativen menschlichen Praxis diskutiert werden, was im über Kunst veränderten identitätsstiftenden Kontext wiederum als eine „Soziale/soziokulturelle Umstellung/Neuausrichtung“ (social adjustment) diskutiert werden kann. Aufgrund eines tatsächlich nachweisbaren innerbildlich frequentierten Vorkommens inszenierungsähnlicher Galanterie-Darstellungen lässt sich hierüber ein sich frühneuzeitlich entwickelndes, zwischengeschlechtliches Interaktionsritual vorschlagen- als vorgeschriebenes formalisiertes Verhalten für Gelegenheiten, die noch keine Routine geworden sind⁹⁵³. Die frequentierte Repetition und fix vorgegebene (formale) Strukturen von Inhalt und Ablauf machen das Ritual folgend allmählich zur (wiedererkannten) Norm, es kommt zur Institutionalisierung als soziales Kontrollsystem. Im Rahmen einer nötigen verhaltenstechnischen (Neu-)Organisation des zwischengeschlechtlichen Miteinanders garantiert das rituelle und folgend genormte „schöne“ Inszenierungsformat der Galanterie über all dies eine konkrete, gefallende Orientierungsidee im Rahmen einer Ästhetisierung der zwischengeschlechtlichen Verhaltenswelt. Dies kann wiederum auch im Kontext mit einer frühneuzeitlichen Umstellung/Neuausrichtung der Frau diskutiert werden, als im Rahmen von Blüte und Wandel der Galanterie im 16./17. Jahrhundert allem voran zunächst die Verfeinerung der Umgangsformen - eine rücksichtsvolle Behandlung der Frau - im Vordergrund standen. Spielen im Rahmen frühneuzeitlicher (Neu-)Orientierungen und Ordnungen übergeordnet Rituale jeglicher Form - Machtrituale, Interaktionsrituale respektive Rituale des Körperabstandes, zyklische und lebenszyklische wie ereignisbezogene Rituale - als Inszenierungsrahmen „Frühneuzeitlicher praktischer (sozialer) Funktionskontexte“ (art

⁹⁵³ Rituale sind diesbezüglich speziell im vergesellschaftenden resp. zwischengeschlechtlichen Milieu (speziell dort, wo es zu prekären Vertrauens- bzw. Einheitsbildungen kommt) aufgrund des Anstieges der Scham und Peinlichkeit wie aufgrund von Fremdheitsempfinden speziell relevant.

displays, contexts) von Kelchglasformen eine Rolle⁹⁵⁴, kommt im Rahmen sämtlich diskutierter sozialer bzw. zwischengeschlechtlicher Werte-, Vertrauens- wie Einheitsbetonter Funktionskontexte speziell der Ritual bezogenen erkenntnisästhetischen Schönheit erster Art bezüglich (sozio)psychologischer Funktionen zur nötigen Sicherheit, Ordnung und Beruhigung der Situationen eine wesentliche Rolle zu. Rituale funktionieren demnach über inhaltlich formal wie auch zeitlich geregelte, durch gesellschaftliche Regeln, Gepflogenheiten und Konventionen bestimmte, Abläufe, welche durch Repetition wie auch fix vorgegebene Strukturen von Inhalt und Ablauf - als eine gewisse Art von Ordnung innerhalb des Musters als Schönheit erster Art - entgegen frühneuzeitlicher Struktur- und Orientierungslosigkeit wirken. Diese jeglichen konkreten Angaben, welche das Ritual transportiert, sind nach der CLT - durch perfekte Voraussehbarkeit - in Analogie zu geringer hypothetischer Distanz zu sehen, was affektiv wiederum beruhigen vermag. All dies führt hochaufgeladene, krisenhafte, komplexe Ereignisse - wie solche speziell die Hochzeit als lebenszyklisches Übergangsritual oder jener vertrauenslastige Treuetrunke aber auch die zwischengeschlechtliche Kontaktierung darstellen - in routinierte, vereinfachte und leicht erkennbare, wie m. E. auch gewohnte, Abläufe über. Das garantiert in diesen Situationen eine jeglich exakt definierte und darüber auch sichere und verlässliche Verhaltensorientierung, das „Richtige“ zu tun. Ist eine Definition des Rituals im allgemeinsten und grundlegendsten Sinn eine geplante Inszenierung, die eine Überleitung des alltäglichen Lebens in einen alternativen Zusammenhang, in dem der Alltag transformiert wird⁹⁵⁵, bewirkt, stellt das Ritual darüber - gemäß CLT - auch eine hypothetische Distanzierung zum Alltag/zur Realität in abstrakterer, „symbolischer“ Funktion dar⁹⁵⁶. Über diese hypothetische Distanz zum Alltäglichen kann das Ritual als nicht direkt bedrohliche Realität - als Parallelwelt - gesehen werden, worüber in psychologisch beruhigender Funktion ein affektloseres Sich-darauf-Einlassen möglich wird. Bedient sich das Ritual strukturierter Mittel, um über profane Alltagsbedeutung hinausweisende Bedeutungs- oder Sinnzusammenhänge von Objekten wie Handlungen symbolisch darzustellen oder auf sie zu verweisen, findet hier wiederum insbesondere jegliche überfunktionalistische Gestaltungsästhetik von/mit (gebrauchten) Kunstobjekten - speziell in Form abstrahierter Bilder im/am Kunstobjekt Kelchglas - in über Alltägliches hinausgehender „Symbolik“ ihre

⁹⁵⁴ Wobei wiederum Kunst als „Überfunktionalismus“, als über Alltägliches hinausgehende „Symbolik“, ganz wesentlich ist.

⁹⁵⁵ Definition nach Bobby C. Alexander, *Ritual and current studies of ritual. Overview*, in: Stephen D. Glazier, *Anthropology of Religion. A Handbook*, London 1997, S. 139.

⁹⁵⁶ Im Ritual kommt sowohl das dramatische Element, das Aktivsein von Ausführenden und Zuschauern, als auch der dynamische Aspekt der Umwandlung zum Ausdruck. Gleichzeitig wird außerdem deutlich, dass Rituale im Alltag begründet, also von der jeweiligen Kultur und Gesellschaftsordnung geprägt sind, vgl. Fiona Bowie, *The Anthropology of Religion. An Introduction*, Oxford 2000, S. 154.

sinn- und zweckhafte ein- wie ausdrückliche Anwendung. Weiters zeichnet sich das Ritual m. E. auch über, über Alltägliches hinausgehende, Handlungs-, „Symbolik“, über performative Elemente aus. Speziell diesbezüglich ermöglicht das Ritual - in differenten Intentionen und für unterschiedliche (gesellschaftliche bzw. vergesellschaftende) Funktionen - Handlungen (wie auch Gestaltungen) über deren Alltagsbedeutungen hinaus „symbolisch“ darzustellen oder auf sie zu verweisen. Dementsprechend finden in Interaktionsritualen (wie exemplarisch in der Galanterie, dem Wein-Einschenken oder entfernter der Quincunx-Anordnung zu Tisch) symbolische bzw. eigentlich auch über reine Funktionalität hinausgehende und darüber veränderte (m. E. auch alltägliche) ästhetische „Handlungen“ als Inszenierungen von Körpern (mit Kunstobjekten) bzw. als Inszenierungen von Kunstobjekten in adäquater überfunktionalistischer, symbolischer Manier ihre Anwendung. Mit hypothetischer Distanz wie symbolischer Gestaltungsästhetik des Rituals wie auch des Kunstwerks (speziell auch abstrahierter Bilder) und dessen Behandlung einher geht auch ein Durchbrechen der Wahrnehmungsgewohnheiten in Richtung transzendenter⁹⁵⁷, erhabener, verfremdeter Wirkung. Dies wird überall wiederum wesentlich auch durch dionysische Elemente unterstützt. Allem voran können angeführte vergesellschaftende frühneuzeitliche Rituale für existenzielle (Neu-)Ordnungsideen in ihren frühneuzeitlichen Sicherheits-, Orientierungs- und Ordnungsfunktionen in nützlicher und schöner Ordnung ein- und ausdrücklich diskutiert werden. Vergesellschaftende Rituale (abgesehen von Machtritualen) scheinen sich in der Frühen Neuzeit prozessual zu entwickeln und sich speziell auch über weitere Charakteristika des Rituals - Repetition und fix vorgegebene (formale) Strukturen von Inhalt und Ablauf - m. E. zu einer Norm zu etablieren.

7.2.1 Resümee. Zu frühneuzeitlichen existenziellen (Neu-)Ordnungsideen von Individuum wie Gesellschaft und dem Beitrag der Gebrauchskunst „Kelchglas“

Resümierend konnten aus (sozio-)psychologischer wie philosophisch-anthropologischer Perspektive in diesem ersten Resümee-Teil jene über jegliche frühneuzeitlichen Unordnungen - allem voran über soziale Distanz zu sich selbst und affektive Begleiterscheinungen - ermöglichte und provozierte, intrinsisch wie zudem auch extrinsisch motivierte, (ästhetische) Gestaltung des frühneuzeitlichen Selbst - als existenzielle „funktionalistische“ „Handlungen“ zur Orientierung, Wieder- bzw. Neuordnung und - positionierung des Individuums in der

⁹⁵⁷ Turner betont vor allem den formalen und den transzendentalen Aspekt des Rituals, vgl. Bowie 2000, S. 153.

Gesellschaft bzw. im Rahmen von (zwischen-geschlechtlichen) Vergesellschaftungsprozessen - thematisiert werden⁹⁵⁸. Der diesbezügliche Beitrag der überfunktionalistischen Kunst bzw. alltagsinvolvierter gebrauchter Kunstobjekte als Kelchglasformen, speziell von Bildern im/am Glas, von Handlungsästhetik wie auch symbolischen Inszenierungsformen ist - in primärer Sicherheits- und Beruhigungsfunktion - jegliche funktionalistischen, existenziellen vergesellschaftenden Ideen gemäß frühneuzeitlichem decorum wie auch im Hinblick auf das Wohl des Individuums in schön empfundener, euphemistischer wie auch didaktisch persuasiver und soziopsychologisch adäquater Wirkung zu ermöglichen. Das Hauptaugenmerk im Kelchglaskontext liegt diesbezüglich auf „Speziellen Kunstwerk-Qualitäten“ (special artwork qualities) in Form von „Bildern im/am Glas“, spezieller noch auf abstrahierten/abstrakten Bildern und ihren kommunikativen Funktionen im Rahmen existenzieller (Neu-)Ordnungsideen von Individuum wie Gesellschaft.

In allem voran euphemistischer Funktion ermöglicht das nun nicht nur Gebrauchs- sondern zudem (gefällende) Kunstobjekt Kelchglas Subtilitätsvarianten für jegliche brachialen wie auch konkreten harten realistischen Darstellungsweisen anzubieten, was bezüglich eines frühneuzeitlichen Anstieges von Scham speziell in prekären zwischen-geschlechtlichen Kontexten ganz wesentlich war.

Etwas als gesamtheitlich „schön“ zu (emp)finden und warum es als schön, gut und richtig empfunden wird, liegt differenzierter allem voran in den „Affektiven und kognitiven Grundverfassungen“ (prior affective and cognitive states) im Rahmen „Frühneuzeitlicher Persönlichkeitsstruktur“ (personality) wie auch im jeweils situativen Funktionskontext begründet. Frühneuzeitlich meint dies in jeglichem Anomiebezug allem voran affektive und kognitive Reizüberflutungen und Unordnungen als Asymmetrien, worüber ein Symmetrie- bzw. Ordnungsstreben als (funktionalistisch) schön und beruhigend empfunden wird. Diesbezüglich kann generell eine frühneuzeitlich beginnende Ästhetisierung der Lebenswelt differenzierter betrachtet in „Renaissancemanier“ in einfach gefällender harmonischer symmetrischer (geordneter) Version als Schönheit erster Art - indem unordentliches Alltägliches über das rein Funktionalistische hinaus harmonisch symmetrisch geordnet gestaltet wird - beschrieben werden. Diese Ästhetisierung der Lebenswelt gemäß erkenntnisästhetischer Schönheit erster Art kann wiederum im Rahmen eines generellen

⁹⁵⁸ Als frühneuzeitliche (sicherheitsorientierte) Ordnungsideen, um vorrangig speziell über jegliche gestaltungs-, handlungs- resp. inszenierungsbezogene Schönheiten erster Art wieder Ordnungen bzw. Neuordnungen in Unordnungen zu bringen, worüber sich neben der Schönheit auch die Nützlichkeit von Kunst - speziell in ihrer Schönheit erster Art - herausstellen lässt und diesbezüglich Kunst zu einer funktionalistischen frühneuzeitlichen (Neu-)Ordnung beiträgt.

Ordnungsschaffen-Müssens und -Wollens (in Zeiten der Anomie) bis hin zu Ordnungszwängen als frühneuzeitlich ereignisbezogen intrinsisch (erzwungenes) Ritual - was bei bestimmten Krisen Anwendung findet - interpretiert werden. Schönheit erster Art - in Gestaltung, Handlung wie diversen Ritualen (außer Machtritualen) als Inszenierungsrahmen - ist übergeordnet kognitiv einfach und schnell erfassbar, sorgt für Struktur, Ordnung und Verlässlichkeit. Im Konnex mit der CLT ist sie über kognitiv einfache Erkennbarkeit mit einer hypothetischen Nähe und darüber Sicherheit in (sozio)psychologisch affektiv beruhigender Funktion in Analogie zu setzen. Diese generellen kognitiven und affektiven Begleiterscheinungen von Schönheit erster Art erscheinen in jeglichen frühneuzeitlichen prekären sozialen, speziell zwischengeschlechtlichen, Situationen wie auch für eine individuelle Ordnung aufgrund von Anomie, Angst, Chaos und generell bezüglich jeglicher frühneuzeitlicher kognitiver und affektiver „Reizüberflutung“ höchst relevant. Speziell auf letztes bezogen, wird in prekären, zwischengeschlechtlichen Situationen ohne konkrete Handlungsorientierung - über zeitgenössisch fehlende Normen wie Verhaltensorientierungen - über Kunstobjektgestaltungs- (Bilder im/am Glas) wie auch Inszenierungsform bezogene Schönheit erster Art auch eine konkrete, leicht erkenn- und verstehbare und - in Kombination mit weiteren gestaltungsästhetischen Spezifika wie exemplarisch auch abstrahierten archetypischen Bildformen - auch eindringliche (Bild-)Sprache als (plausible) Handlungsanweisung gewährleistet, welche darüber zudem auch für Analphabeten verständlich war. Das Inszenierungsformat Ritual garantiert hierbei zudem über formalisiertes Verhalten für Gelegenheiten, die noch keine Routine geworden sind, affektiv beruhigende Voraussehbarkeit- über Repetition und fix vorgegebene (formale) Strukturen von Inhalt und Ablauf etabliert es sich m. E. zudem zu einer „verlässlichen“ Norm.

Im Rahmen eines frühneuzeitlichen kognitiven wie affektiven Überreizungszustandes lassen sich in Kombination mit zeitgenössisch fehlenden Normen wie Verhaltensorientierungen speziell zahlreich thematisierte persuasive Funktionen jeglicher Gestaltungsästhetik an, darüber „aktiven“, Kunstobjekten wie auch Handlungsästhetik - als „persuasive oder behavior design“ - in vergesellschaftenden Kontexten als sehr wesentlich erachten, da darüber weniger ein handlungsbezogener kategorischer Imperativ zu verstehen ist- eher zu „schönen“, dem guten Geschmack entsprechenden, Handlungen überredet wird. Speziell auch das hohe inhaltliche wie zudem gestaltungsästhetische Emotionalisierungspotenzial angewandter Bilder im/am Kelchglas in frühneuzeitlich prekären vergesellschaftenden Ritualen funktioniert dermaßen. Eine über all dies erreichbare gewisse Fremdzwangs-Vermeidung scheint speziell bei (frühneuzeitlicher) kognitiver und affektiver Überreizung mit einhergehenden

diesbezüglichen Dys- bzw. Minderfunktionen wesentlich für jegliche Handlungsmotivation, wie sie unabhängig davon auch eine (suggerierte) Selbstbestimmtheitserfahrung des frühneuzeitlichen Individuums ermöglicht, was eigentlich als die!

Umstellung/Neuausrichtung des frühneuzeitlichen Individuums (individual adjustment) gewertet werden kann. Darüber funktioniert das (frühneuzeitlich) gebrauchte Kunstwerk übergeordnet in zwangloser Überredung zu einem generellen ordentlichen Funktionieren (wie folgend auch zu einer Ästhetisierung) der zeitgenössischen Lebenswelt in Selbstläuferfunktion.

Beruhend resümierend eine primäre, gefallende Ordnungsidee im handlungstechnischen Kontext auf der Prämisse eines (existenziellen) (Wieder)-Sicherheit-Schaffens, Wieder-einordnen-, -erkennen- wie vertrauen-Könnens, ist auch jegliches weitere „Handeln“ dementsprechend (vorerst/primär) gewissermaßen sicherheitsorientiert geprägt. Schönheit erster Art ist dem folgend im frühneuzeitlichen Kontext auch in Bezug auf eine generelle Bewertungsgrundlage und (moralische) Entscheidungsfindung, von wegen was ist schön, gut und richtig wie folgend auch - als Handlungsanweisung - imitationswert, ganz wesentlich. Spielt frühneuzeitlich der gute Geschmack als neue Bewertungsinstanz eine wichtige Rolle und sind Wahrnehmung, Schönheitsempfinden wie Entscheidungstreffen untrennbar miteinander verbunden, fordert der frühneuzeitliche gute Geschmack Mäßigung und Anstand und neigt sich zu allem, was sich leicht und harmonisch zusammenfügt, wonach er per se den Kriterien Schönheit erster Art entspricht. Funktionalistische und sicherheitsbetonte richtige und gute Entscheidungen und Bewertungen trifft der (frühneuzeitliche) Mensch mit gutem Geschmack, speziell aber auch aufgrund frühneuzeitlicher Persönlichkeitsstruktur über Anomie (im Sicherheitsdenken), demnach allem voran nach dem Prinzip Schönheit erster Art- im Sinne von maximaler Stabilität und minimaler Ambiguität. Über all dies wirken (auch visuell wahrgenommene) Formen von Schönheit erster Art auch in Bezug auf Entscheidungsfindungen für jegliche „Handlungen“ „schön“, „richtig“ und „schlüssig“ (beruhigend) und auch hierüber imitationswert. Darüber hinaus lässt sich zur beruhigenden Legitimation frühneuzeitlicher existenzieller (Neu-)Ordnungsideen von Individuum wie Gesellschaft frequentiert auch die „(Erhabene) Natur als Schaustellung“ (wiederum speziell in ihren Formierungen gemäß Schönheit erster Art als Symmetrien und Harmonien) als zu imitierender Ordnungs- und Erkenntnisraum (im Kelchglaskontext auch an handlungsweisenden Bildern im/am Glas) beobachten. Auch „natürliche Strukturen“ als ablesbare Lehren aus der Natur und ihre innewohnende Deutungskraft lassen darüber eine Verwendbarkeit für frühneuzeitliche orientierungsstiftende Bezüge wie eine Legitimation für

menschliches Verhalten und Agieren aufzeigen. Um vergesellschaftende existenzielle (Neu-)Ordnungsideen vertiefend zu legitimieren wie auch zu „besiegeln“, kommt speziell dem Alkohol, in seiner wahrnehmungs-beeinflussenden, transzendenten Wirkung - ein erhabenes Gefühl von Sicherheit (das Richtige zu tun) provozierend - eine kommunikative Funktion zu, wobei diesbezüglich das Kelchglas in vergesellschaftenden „Vertragstrünken“ bzw. zu betrinkenden „Bündnissen“ jeglicher Art in seiner primär praktischen Funktion als Weinbehältnis diskutiert werden kann.

Generell waren (sind noch immer) funktionierende und beständige existenzielle (Neu-)Ordnungsideen im frühneuzeitlichen Werte-, Vertrauens- und Einheits-betonten Sozialisierungskontext letztlich übergeordnet in sozialer, ökonomischer wie religiöser Hinsicht auch für einen funktionierenden Staat ganz wesentlich, worüber diesbezügliche Ideen propagiert/manipuliert (wie folgend auch) insbesondere stabilisiert werden mussten und auch hier wiederum das frühneuzeitlich in derartigen rituellen Kontexten angewandte Kunstwerk Kelchglas speziell über seine Bilder im/am Glas - insbesondere in ihrer abstrahierten/abstrakten, m. E. archetypischen, und darüber allem voran eindringlichen Zeichenform in mnemotechnischer Funktion - eine nachhaltige Responsivität des propagierten Inhaltes gewährleistete.

7.3 Frühneuzeitliche „überfunktionalistische“ Neuordnungen bzw. Ordnungsbehauptungen von Individuum wie Gesellschaft

Neben funktionalistischen Handlungen/Gestaltungen mit existenzieller Notwendigkeit für individuelle Ordnungen als auch menschliche Vergesellschaftungen/Interaktionen, für das Aufrechterhalten einer funktionierenden Gesellschaft, des frühneuzeitlichen Staates, können zudem „überfunktionalistisch“ orientierte frühneuzeitliche Neuordnungen des Individuums wie auch der Gesellschaft über Gestaltungen, Handlungen und Funktionskontexte von/mit Kelchglasformen diskutiert werden. Diese „überfunktionalistischen“ Neuordnungen bzw. Ordnungsbehauptungen finden allem voran ihren Nutzen zur Individualisierung wie Distinktion, wobei Kelchgläser diesbezüglich speziell im Rahmen des weit gefassten Mahl-Kontextes - als großes Feld sozialer Repräsentation und Distinktion - fokussiert werden können. Kommunizierten im Rahmen existenzieller (Neu-)Ordnungsideen von Individuum wie Gesellschaft allem voran „Spezielle Kunstwerk-Qualitäten“ (special artwork qualities) - konkreter abstrahierte/abstrakte Bilder - sind im „überfunktionalistisch“ orientierten Kontext speziell die „Kunstwerk-Qualitäten“ (art work qualities) „Kelchglasformen und Material“

relevant. Zur diesbezüglich „gebrauchten Kunst“-Definition per se - eigentlich auch zur Kategorisierung einer Ästhetisierung der Lebenswelt - kann aus philosophisch-anthropologischer Perspektive übergeordnet das „Über-Funktionalistische“ (das Symbolische) der gesamtheitlichen Gestaltung (der Kelchglasform wie Handlung) - als Ästhetisierung in Form einer über das rein Funktionelle freiheitlich hinausgehenden inhaltlichen „Anreicherung“⁹⁵⁹ - als Wesenszug charakterisiert werden.

Diesbezüglich fungiert das überfunktionalistische elementar- wie erkenntnisästhetisch betrachtete gestaltungs- und materialästhetische Kelchglas als schönes/erhabenes Kunstwerk (im alltäglichen Gebrauch) in seinen persuasiven Funktionen zu einer - aus Sicht der philosophischen Anthropologie - über-funktionalistischen Be-Handlung, in Form von Handlungsästhetik. Die persuasive Funktion der gesamtheitlichen Gestaltungsästhetik des Kelchglases zu einer (auch überfunktionalistischen) Handlungsästhetik beschreibt das menschliche Potenzial einer - hier ästhetischen - Anpassung. Wird der Mensch mit fundamentalen Tendenzen geboren, ist eine davon jene zur Adaption, als Idee von Anpassung, wobei hier die handlungsästhetische, speziell persuasive, Anpassung des Menschen an die Gestaltungsästhetik des Kelchglases entfernter als Akkommodation diskutiert werden kann. Über eine explizit persuasive Funktion zu einer ästhetischen Handlung kann im Rahmen praxiskonstitutiver Funktionen weiters zudem auch eine Provokation von großflächiger handlungsästhetischer Imitation - in Gruppendynamik - vorgeschlagen werden. Funktioniert darüber eine gesamtheitliche großflächige Ästhetisierung der Lebenswelt persuasiv - in Selbstläuferfunktion als „ästhetische Selbstorganisation“ - kann diesbezüglich noch einmal betont werden, dass speziell ästhetischen Vorbildern bzw. allem, was schön fein künstlich erdichtet ist, eine „Ermahnung“ - in didaktisch persuasiver Funktion - weit besser gelingt als allen anderen kategorischen Imperativen. In diesem Kontext kann das gebrauchte Kunstwerk - hier das Kelchglas - als materielle Gebrauchskultur (wie sein handlungsästhetischer Gebrauch) in seiner persuasiven Bedeutung als nicht-menschliche Entität im Rahmen von frühneuzeitlicher (freiwilliger) Sozialdisziplinierung und Selbstregulation wie auch genereller temperantia (in Bezug auf ästhetische Handlungen und speziell auch auf frühneuzeitlichen Alkoholabusus) herausgestellt werden, was zeitgenössisch wiederum speziell auch im Sinne von (zumindest suggerierter) „Fremdzwangsbefreiung“ hohe Relevanz hat.

⁹⁵⁹ Die Abstraktion jedoch - als Ausnahme - zählt auch zu den Ästhetisierungen und distanziert sich - in unterschiedlichen Abstraktionsgraden - von einem konkreten (Erscheinungs)bild der Realität/des Alltags in Form einer Reduzierung auf Wesentliches, des Inhaltes.

Ein darüber (freiwillig realisierter, ungezwungener) großflächiger kallistischer Effekt im Rahmen einer weit gefassten frühneuzeitlichen „Verhaltenswelt“ kann übergeordnet im Rahmen kontextualisierter „Auswirkungen“ (impacts) als ganz wesentliche „Soziale/soziokulturelle frühneuzeitliche Umstellung/Neuausrichtung“ (social adjustment) diskutiert werden, was wiederum auch zu einem generellen (gesundheitlichen) Wohlbefinden beiträgt, wie allem voran wirkungsästhetisch über ästhetisch schönes Gestaltungs- und Handlungs-Design letztlich auch von einer gefallenden und darüber auch euphemistischen frühneuzeitlichen Alltagsversion mit großem Repräsentationspotenzial gesprochen werden kann. Speziell die (individuell steigerbare) überfunktionalistische Handlungsästhetik lässt sich in ihrem repräsentativen wie distinktiven Potenzial im Rahmen performativer Inszenierungen von Körpern betonen, welche frühneuzeitlich als das! Adels-distinktive non-monetäre Instrument ihren Einsatz fanden. Realisiert werden können handlungsästhetische Selbstgestaltungen über Distanzierung zur Natur, über überfunktionalistische „Disziplinierungen“⁹⁶⁰ als expressives Gestalten, worüber - vergleichbar mit Kunstobjekten - auch menschliche Körper in einer, über reinen Funktionalismus hinausgehenden, gestalterischen Idee allem voran zu „Formen“ werden bzw. in ihrer Formdynamik wahrgenommen werden. Dies folgt der philosophisch-anthropologischen Idee, dass alles, was danach strebt zu leben - entgegen reiner Existenz - auch Form annehmen muss⁹⁶¹. Charakterisiert Handlungsästhetik als überfunktionalistische! Körperspannung eine (pathetische) Expressivität, wird auch der menschliche Körper elementar- bzw. wirkungsästhetisch als (über das reine Gefallen hinausgehende) „hinreißende“, formdynamische, verlebendigte Qualität verstanden. Sind frühneuzeitlich zahlreiche Intentionen und Motivationen zur (ästhetischen) (Selbst-)Gestaltung erkennbar, kann diesbezüglich übergeordnet auch eine zeitgenössische freiheitliche Option eines sich jeglich handlungstechnisch Ausdrücken-Könnens auf allen Gebieten und bei allen Gelegenheiten⁹⁶² attestiert werden. Allein die Möglichkeit dieses freien (körperlichen wie auch verbalen) Ausdrucks als performative Inszenierungen von Körper und Geist ist ein Wert von unermesslicher Bedeutung für die Bildung einer neuen geistigen Weltanschauung des

⁹⁶⁰ Disziplinierung im Körperbezug meint hier in Summe neben Muskel- und Körperspannung auch Feinmotorik für ein „gezieltes“, feinkoordiniertes Handeln.

⁹⁶¹ Handlungsästhetik in philosophisch-anthropologisch(er) (ästhetischer) Diskussion ist eine Möglichkeit, der Welt in gestalteter Bewegung im körperbeherrschenden Sinn gestalterisch/formend zu begegnen.

⁹⁶² Im Rahmen einer breiten „Schicht“ war dies möglich für alle „Könnenden“ (bei erfüllbaren Normen, über Fähigkeiten und Wissen) und nicht über Standesvorrechte erreichbar.

Menschen⁹⁶³ und kann im Kelchglaskontext über mannigfache „Handlungsästhetiken“ nachvollzogen werden.

Für jegliche explizit ästhetische, überfunktionalistische! handlungsbezogene (Selbst-)Gestaltung ist allem voran wesentlich, dass man frühneuzeitlich - neben diskutierter Exzentrischer Positionalität - über jegliche Distanzierungen auch über das Hier und Jetzt hinausdenken - „abstrakt“ denken - kann, womit nach der CLT (über eine darüber zu formulierende „zeitliche Distanzierung“) unter anderem auch veränderte Zielsetzungen einhergehen. Jede Wachstumsvorstellung - wie (im Kelchglaskontext zu beobachtende) sich steigernde ästhetische! (Selbst-)Gestaltung - setzt voraus, dass sich ein künftiger Zustand durch irgendein „Mehr“ gegenüber der Gegenwart auszeichnet. Die Vorstellung vom Wachstum erfordert also eine Vorstellung von Zukunft, ein Über-das-Hier-und-Jetzt-hinausdenken-Können. Dies ist eine Kategorie, die bis in das 17. Jahrhundert hinein weitgehend inexistent war⁹⁶⁴, demnach ist die Vorstellung einer zukünftigen Extension oder Expansion irgendeines Aspektes des Lebens historisch relativ jung- „(...) Noch in der Frühen Neuzeit war, wie immer man das eigene zukünftige Schicksal auch antizipieren mochte, der Handlungsspielraum für umfassende Veränderungen in allen Grundbereichen des (gesellschaftlichen) Lebens relativ gering gewesen (...)“⁹⁶⁵. Im „behandelnden Kelchglaskontext“ lässt sich ein adeliges wie folgend auch patrizisches bzw. gehoben bürgertümliches handlungsbezogenes ästhetisches (sich steigerndes) Selbstgestaltungswollen im bereits 16. wie auch 17. Jahrhundert dem jedoch gewissermaßen entgegengesetzten- war dies nur über gewisse zukünftige „Zielvorstellungen“ erreichbar. Geht es nun frühneuzeitlich um eine qualitativ hochwertige Zielsetzung menschlicher Selbstgestaltung in Form (sich immer steigernder) überfunktionalistisch (immer weiter) über die Natur hinausgehender „handlungsästhetischer“ performativer Inszenierungen, ist dieses permanente Über-sich-selbst-hinauswachsen-Wollen - als humanistische abstrakte Zielsetzung, eine höhere

⁹⁶³ [Vgl. Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Buch 1, Einleitung S. 37] Eine freiheitliche gestalterische Idee des Menschen ist auch frühneuzeitlich bei Castiglione anklingend zu reflektieren- als Erlebnis des Menschen nicht als eines nur aus Materie bestehenden Lebewesens oder als einer nur von Gott her erfüllten Form, was sie das ganze Mittelalter hindurch gewesen war, sondern als des in Freiheit und eigener Verantwortung existierenden „humanen“ Menschen, des autonomen rationalen Menschen [vgl. diesbezüglich auch Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Einleitung S. 55].

⁹⁶⁴ Wenn von Zukunft die Rede war, dann im Sinne von „adventum“, der Wiederkehr Christi am Ende der Zeiten, nicht als zu erreichender anderer Zustand in der irdischen Existenz, zitiert nach Lucian Hölscher, Ist die Zukunft schon vorüber?, in: Berliner Republik, 5, 2010, S. 25, in: <http://www.b-republik.de/archiv/ist-die-zukunft-schon-vorueber> (zuletzt eingesehen am 10.07.2017). Belegen lässt sich diese „Zukunftslosigkeit“ mit Hilfe klassischer Kosmologien und auch damit, dass die meisten Grammatiken früher gar keine Zeitform „Futur“ vorsahen; die heutige Form des Futurs ist eine späte Hilfskonstruktion des ausgehenden Mittelalters, zitiert nach Lucian Hölscher, Weltgericht oder Revolution. Protestantische und sozialistische Zukunftsvorstellungen im deutschen Kaiserreich, Stuttgart 1989, S. 21 ff.

⁹⁶⁵ Nach Hölscher 1989, S. 21 ff.

Lebensform zu erreichen - als ein auf einen höheren Zweck gerichtetes (transzendentes) Ziel zu interpretieren. Dieses Über-das-Hier-und-Jetzt-Hinausdenken kann nur über mentale Abstraktion gedacht und visualisiert werden, auf mentaler Abstraktion beruht der (Renaissance-)Humanismus selbst, wie man ihn versteht und frühneuzeitlich auch (aus)übt bzw. ausüben sollte. Erst abstraktes Denken macht demnach den humanistischen Gedanken, jenes auf den höheren Zweck gerichtete (transzendente) Ziel, eine höhere Lebensform zu erreichen - als (frühneuzeitlich) erstrebenswertes höchstes Identitätskonzept - möglich und lässt dies folgend auch (sich prozessual steigernd) realisieren. Solche transzendenten, abstrakten Zielsetzungen - auf einem abstrakten construal level - garantieren (bei erfüllbaren Normen) der CLT nach wiederum motivationspsychologisch Volition⁹⁶⁶ - in persuasiver Funktion hinsichtlich des Ignorierens eines nötigen energetischen (Mehr-)Aufwandes für eine überfunktionalistische (höher energetische) Handlungsästhetik (entgegen rein funktionalistischem Handeln), wie auch hinsichtlich des Ignorierens persönlicher Bedürfnisse⁹⁶⁷. Hierüber kann - als (gesteigerte) kognitive Funktion - ein gestärkter innerer Wille, Willenskraft zur Disziplinierung und zur Konzentration für frühneuzeitliche performative Inszenierungen von Körper und Geist bemerkt werden⁹⁶⁸. Des Weiteren erscheint diesbezüglich auch das Visualisieren, die Imaginationskraft für eine eindringliche Erfahrbarkeit abstrakter Vorstellungen, hier jener (frühneuzeitlichen) Zielsetzung zu einer höheren Lebensform zu gelangen, wichtig. Wiederum mit abstrakteren construal levels

⁹⁶⁶ Volition bezeichnet in der Psychologie die bewusste, willentliche Umsetzung von Zielen und Motiven in Resultate (Ergebnisse) durch zielgerichtetes Handeln. Dieser Prozess der Selbststeuerung erfordert die Überwindung von Handlungsbarrieren durch Willenskraft. Um Handlungsbarrieren zu überwinden bzw. persönliche Willenskraft zu stärken und auch Bedürfnisse zu ignorieren, muss man unter anderem auf einem abstrakten construal level sein bzw. das Ziel dort angesiedelt sein.

⁹⁶⁷ Ist man auf einem abstrakteren Niveau mehr auf den höheren Zweck gerichtet, sinkt im Wesentlichen auch die Bedeutung der einzelnen Handlungsabläufe wie Bedürfnisse in den Hintergrund (vgl. Yaacov Trope, Identification and inferential processes in dispositional attribution, in: Psychological Review, 93, 1986, S. 239-257; Ders., Levels of inference in dispositional judgment, in: Social Cognition, 7, 1989, S. 296-314), wodurch disziplinierte ästhetische Handhabe, höchste Körperspannung wie allem voran ein Mehr an Energieaufwand in intrinsischer Motivation bis hin zur erhaben/transzendent wirkenden körperlichen Disziplinierung im Selbstwollen passieren. Im Vergleich hierzu lässt sich wiederum die CLT beanspruchen: „Gibt man Personen beispielsweise die Möglichkeit, die vermeintliche diagnostische Qualität ihrer Untersuchung zu erhöhen, indem sie länger eine unangenehme Situation ertragen, werden diejenigen mehr aushalten, die vorher auf ein abstraktes construal level gebracht wurden, da in diesem der Fokus eher auf den langfristigen Konsequenzen liegt“, nach Herrmannsdörfer 2012, S. 7. Zur Studie vgl. Antonio L. Freitas et al., The Influence of Abstract and Concrete Mindsets on Anticipating and Guiding Others' Self-Regulatory Efforts, in: Journal of Experimental Social Psychology, 40, 2004, S. 739-752. Dies zeigt, wie weit die Auswirkungen eines abstrakten construal levels auf die Impulshemmung und auf das Aufschubverhalten reichen. Personen handeln - auf ein abstrakteres construal level gebracht - eher nachhaltig, anstatt ihre momentanen Bedürfnisse zu erfüllen (Tal Eyal et al., When values matter. Expressing values in behavioral intentions for the near vs. distant future, in: Journal of Experimental Social Psychology, 45, 2009, S. 35-43).

⁹⁶⁸ Diesbezüglich soll ergänzt werden, dass zudem auch noch das Kunstwerk persuasiv zu einer expliziten Handlungsästhetik! agieren vermag und darüber motivationspsychologisch auch wesentlich für die Volition scheint.

einhergehende Imagination, Fantasie und Vorstellungskraft sind zudem auch für eine Realisierung überfunktionalistischer ästhetischer kreativer! Handlungsgestaltung wesentlich, speziell die Fantasie kann für kreative! gestalterische Perspektiven des menschlichen Körpers und Geistes⁹⁶⁹ genutzt werden⁹⁷⁰. Für die Frühe Neuzeit wurde die Imagination als eine gestaltende Energie betrachtet, die als kreative Potenz des Geistes in unendlichen Spielräumen Ideen und Bilder entwarf und verwarf.

Betrachtet man nun ästhetische Gestaltungstendenzen von Subjekt und Objekt prozesshaft, lassen sich vom 16. zum 17. Jahrhundert immer überfunktionalistischere Subjekt- wie Objekt- bzw. Materialdisziplinierungen als immer expressivere Gestaltungs- und Handlungsästhetiken in immer größeren Distanzierungen von der „Natur als Schaustellung“⁹⁷¹ hin zu transzendent wirkenden „Schein-Welten“ nachvollziehen. Dies geschieht in gestalterischen Spielräumen beginnend mit (eigentlich funktionalistischer, aber aufgrund genereller alltäglicher Unordnung dennoch als überfunktionalistisch zu definierender) erkenntnisästhetischer Schönheit erster bis hin zu dritter Art, über elementare Ästhetik in immer stärkerer Spannungsprovokation, bis hin zu einer Ästhetik der Erhabenheit von Subjekt und Objekt⁹⁷². Im ästhetischen, sich prozessual steigernden Gestaltungswollen sind frühneuzeitlich jene *grazia* wie *sprezzatura* für das Kunstwerk wie den Menschen, das Denken und Handeln - als exekutiv kognitive Handlungen respektive verbale Äußerungen⁹⁷³ - maßgebend und das höchste Ziel, konform gehend mit jener humanistischen Zielsetzung, eine höhere Lebensform zu erreichen. Gehört *grazia* zum Wesen jeglicher Vollendung, worauf sie sich auch beziehe, charakterisiert hinzu geforderte *sprezzatura* das Talent, jegliche „anmutige Tätigkeit“ zudem

⁹⁶⁹ Im Rahmen performativer Inszenierungen des Geistes ist hier zudem die abstrahierte Zeichenform am Glas, als konkret inhaltliche Distanzierung, wesentlich für eine persuasive Fantasieprovokation- über eine damit verbundene Freiheitlichkeit für fantastisches, kreatives Denken, als veränderte kognitive Funktion.

⁹⁷⁰ Im zivilisatorischen Prozess betrachtet, werden Imagination bzw. Fantasie auch aufgrund frühneuzeitlicher Scham und unterdrückter Triebe provoziert, wobei so Affekte stellvertretend „gelebt“ oder „visualisiert“ werden können, was speziell im zwischengeschlechtlichen handlungsästhetischen Miteinander eine Rolle spielt.

⁹⁷¹ Anfangs kann eine gestalterische Ästhetisierung am Kelchglas ausgehend von einem (naturimitierenden) Ordnungswillen bemerkt werden - als eine Distanzierung von der ursprünglichen unordentlichen Alltags-Natur (vergleichbar mit dem Naturwesen Mensch) - als erkenntnisästhetisch fassbare Ordnung in Schönheit erster Art, worüber Kelchgläser „messbar“ und darüber „renaissancezeitlich“ schön - zu Kunstwerken - werden.

⁹⁷² Dementsprechend lässt sich aus der Perspektive der CLT ableiten: Nähe - konkret - (angenehme) Schönheit erster Art; Distanz - abstrakt (Größe/Weite, immer höhere construal levels - Schönheit dritter Art (bis nicht mehr vorstellbar- unfassbar, formlos und unmögliche Mustererkennung). Dies lässt sich an Gestaltungsspielräumen von Kelchgläsern wie an Handlungsspielräumen vom 16. zum 17. Jahrhundert als Prozess bis hin zum Menschen- bzw. Material(un)möglichen nachvollziehen.

⁹⁷³ So lassen sich auch im Rahmen eines barocken Gesprächshabitus' *grazia* und *sprezzatura* reflektieren, was im gestaltungsästhetischen Kontext speziell über abstrahierte Bilder im/am Glas - indem nur darüber geforderte kreative wie repräsentative und variantenreiche Interpretationen und Wortspiele als auch gewitzte Schlagfertigkeit provoziert werden können (so ist es nach Castiglione auch „richtig, dass in jeder Sprache einige Dinge immer gut sind, wie Leichtigkeit (...) schöne Wendungen (...)\", in: Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960, Buch 1, Kapitel XXXVI, S. 69) - realisiert werden kann.

leicht und mühelos aussehen zu lassen, sie ist der Ausdruck einer Haltung, die sich von Dingen nicht beherrschen, nicht fangen lässt, sondern über ihnen steht, eine Art von innerer Distanzierung⁹⁷⁴ mit ein- wie ausdrücklich transzendenter Wirkung⁹⁷⁵. Speziell hierüber kann im Rahmen der „Umstellung/Neuausrichtung des frühneuzeitlichen Individuums“ (individual adjustment) eine feststellbare „autonomy“, als selbstbestimmtes Handeln nach den eigenen Interessen, unterstrichen werden⁹⁷⁶. (Sich prozessual steigernde) überfunktionalistische handlungsästhetische performative Inszenierungen mit gebrauchten Kunstwerken lassen sich allem voran im Handlungsformat des (wiederum überfunktionalistischen) Spiels diskutieren. Das Spiel kann aus Betrachtung der CLT in hypothetischer Distanz zum Alltagsgeschehen gesehen werden- darüber bietet es einen freiheitlichen und Konsequenzen-losen, „angstfreien“ Gestaltungsspielraum - auch zur Handlung mit dem kostbaren wie sehr fragilen Luxusgut Kelchglas - an. Das überfunktionalistische Kunstwerk Kelchglas ist für jegliche sich steigernde Handlungsästhetik als auch für das freiheitsofferierende Spiel als das adäquate „Spielzeug“ zu betrachten und fungiert in seiner Aktivität dinglicher Materialität diesbezüglich auch allem voran wiederum persuasiv zu generellen wie ästhetischen selbstgestalterischen Maßnahmen für den frühneuzeitlichen homo ludens⁹⁷⁷. Über jeweilige Schönheit dritter Art eröffnen und erweitern die Kelchglasform, das Material cristallo wie auch das abstrahierte Bild im/am Glas zudem Spielräume der körperlichen und geistigen Selbstverwirklichung über überfunktionalistische „Freiheitlichkeiten“. Schönheiten dritter Art garantieren weiters - entgegen ästhetischer Lethargie - das permanent richtige Maß an

⁹⁷⁴ Was im Ein- und Ausdruck wiederum im engen Verhältnis zu einer Selbstbestimmtheit steht.

⁹⁷⁵ Sind im frühneuzeitlichen Individualisierungs- wie Sozialisierungskontext ästhetische „Verhaltens“-Imperative vorzuschlagen, können diese wesentlich unter decorum, grazia und sprezzatura resümiert werden und erscheinen übergeordnet wesenskonstituierend für jegliche frühneuzeitliche Ästhetisierung der gesamtheitlichen Lebenswelt. Allem voran fungiert diesbezüglich das Kunstwerk Kelchglas über seine Form, das Material wie auch Bilder im/am Glas als adäquates wie auch persuasives und allem voran Freiheit-offerierendes Spielzeug zum Ausdruck wie auch zur Förderung frühneuzeitlich geforderter grazia wie auch sprezzatura in jeglichem (auch) alltäglichen frühneuzeitlichen handlungsästhetischen Kontext.

⁹⁷⁶ Vgl. generell Edward L. Deci und Richard M. Ryan, Self-Determination Theory. A Macrotheory of Human Motivation, Development, and Health, in: Canadian Psychology, 49, 3, 2008, S. 182-185. Deci und Ryan postulieren drei Basisbedürfnisse des Menschen bezüglich intrinsischer Motivation- die „autonomy“ als selbstbestimmtes Handeln nach den eigenen Interessen, „competence“, als wahrgenommenes Kompetenzerleben und „relatedness“, in Form sozialer Eingebundenheit- sich von anderen akzeptiert und in die gemeinsame Tätigkeit eingebunden fühlen, vgl. Edward L. Deci und Richard M. Ryan, The „What“ and „Why“ of Goal Pursuits. Human Needs and the Self-Determination of Behavior, in: Psychological Inquiry, 11, 4, 2000, S. 227-268; hier S. 252.

⁹⁷⁷ Homo ludens als Konzept, indem der Mensch seine individuellen Fähigkeiten und Eigenschaften über Erfahrungen im Spiel erlebt und erfährt, welche ihn zu der in ihm angelegten Persönlichkeit führen, vgl. hierzu Johan Huizinga, Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek 1991. Johan Huizinga spielt eine wesentliche Rolle in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung des Spielbegriffs in den Kulturwissenschaften. Er betrachtet das Spiel als selbständigen Kulturfaktor. Das Spiel charakterisiert nach Huizinga speziell eine freiwillige Handlung innerhalb eines zeitlich wie räumlich definierten Spielraumes mit jedoch wiederum bindenden Regeln. Es wird intrinsisch verfolgt und garantiert Spannung wie Freude. Wesentlich ist (auch ihm nach) der bewusste Abstand zur Realität, vgl. Huizinga 1991, S. 37.

Komplexität und Freiheit zur Aufrechterhaltung der Gestaltungsmotivation und -option wie agitierender, reizvoller und allem voran prozessual wachsender Herausforderung für permanent steigerbare physische und mentale (kreative) Inszenierungen von Körper und Geist im darüber prolongierten Spiel⁹⁷⁸. Gilt es, entgegen einer Unordnung und Fragmentierung über soziale Distanz zu sich selbst - im Wiederordnungswollen, Vollständigkeits- bzw. Einheitswiederstreben - unter anderem auch wieder „ganz bei sich zu sein“, kann dies über körperliche und mentale Selbstverwirklichungen über Spiele mit dem Spielzeug Kunstwerk und darüber prozessuale Steigerungen mit einer Option bis hin zu einem - erst in Folgekapitel noch detailliert diskutierten - Flow und damit verbundenen wahrnehmbaren „Oneness-Ideen“⁹⁷⁹ (als die! Einheitsidee) (immer wieder) aufs Neue realisiert werden⁹⁸⁰. Allem voran erfährt der Mensch darüber seinen (tiefen)psychologischen Frieden und findet auch (immer wieder) „temporäre Identitäten“. Aus philosophisch-anthropologischer Perspektive kann über jegliches überfunktionalistische handlungsästhetische Gestalten wie folgend über das Prozesshafte im (Selbst-)Gestaltungswollen allem voran auch ein (permanenter) „Lebens(an)trieb“, im Sinne eines Bedürfnisses nach Leben (als Prozess) entgegen purer Existenz, formuliert werden. Aus dieser prozessualen Perspektive tritt auch der Mensch - der Idee eines Kunstwerks folgend - einen permanenten Gestaltungsprozess entgegen ästhetischer Lethargie an - nimmt sich selbst und wird - da dieser Gestaltungsprozess auch ausdrücklich (pathetisch) sichtbar gemacht wird (darüber auch in Außenwirkung) - als permanent gefallend und lebendig bis hin zu erhaben und transzendent wahr(genommen), was im Rahmen einer frühneuzeitlichen „Umstellung/Neuausrichtung des Individuums“ (individual adjustment) (bei erfüllbaren Normen) als Selbstwirksamkeit, als „Part eines sinnhaften, erfüllten Lebens“ wie auch als Identitäts(wieder)findung erfahren werden kann, wie dies zudem auch in Self-fashioning-Funktion repräsentativ und/oder distinktiv genützt werden kann und nicht zuletzt - als kontextbezogene Auswirkung - auch einem guten gesamtgesundheitlichen Zustand

⁹⁷⁸ Diese expressiven kreativen körperlichen wie folgend auch geistigen Spielräume zur Gestaltung von Subjekt und Objekt begrenzen bzw. werden provoziert über moralische, vorstellbare, realisierbare wie gefallende Normen oder Motivationen. Dies meint exemplarisch frühneuzeitlich aufkommende selbstinduzierte Scham, Anstands- und Moralliteratur bzw. generell gesellschaftliche wie auch selbst auferlegte Zwänge, körperliche Fähigkeiten bzw. Disziplinierungsmöglichkeiten, Willenskraft, Fantasie und Vorstellungsvermögen wie ästhetisches Gefallen. Speziell Scham und ästhetisches Gefallen lassen sich im Selbstzwang bzw. -wollen als intrinsische Motivatoren für gestalterisches Tun reflektieren.

⁹⁷⁹ Siehe Fußnote 1117.

⁹⁸⁰ Führt das Spiel optional zum Flow und zu einem damit verbundenen Oneness-Gefühl, kann letztes - bezeichnend - als Einheit mit sich und einer Sache beschrieben werden, als - subjektiv wie auch objektiv empfunden - glaubhafte temporäre Identität (keine Rolle oder Maske), welche man in sich trägt und über das Ausprobieren im Spiel und darüber erfolgende Selbsterkenntnis nur finden muss. Ein in sich geschlossenes Ganzes, als Einheit (mit sich selbst), repräsentiert bildhaft - in nochmaliger Wiederholung - wiederum das Symbol bzw. Piktogramm des Ouroboros.

entgegenkommt. Speziell im distinktiven Wollen ist aus sozialpsychologischer Perspektive nach der CLT das progressive überfunktionalistische expressive ästhetische Gestalten von Subjekt und Objekt im Spiel über sich steigernde erkenntnisästhetische Schönheiten bis hin zur dritten Art wie über elementarästhetisch immer spannungsvollere Wirkungen in seiner schönen bis hin zu erhabenen Wirkung - über die Natur hinaus hin zu Schweinwelten - als immer größere hypothetische Distanz zum Natürlichen/Funktionellen in immer abstrakterer Wirkung mit einer Tendenz hin zur verfremdeten, transzendenten Wahrnehmung zu sehen. Über diese psychologische Distanz, das Fremd-Wirken, kommt wirkungsästhetisch beim Betrachter/Rezipienten ein tatsächliches eindrückliches „Anderssein“ des Akteurs (in unterschiedlichen Graden von schöner bis hin zu erhabener Wirkung- im Sinne einer höheren Lebensform) an, was eigentlich die perfekte Distinktionswirkung im Sinne von Individualisierung beschreibt. Dies kann speziell im Rahmen performativer Inszenierungen von Körper (und Geist) in Kelchglasauseinandersetzungen speziell auch zur Distinktion in Machtritualen - als übergeordnete Idee zur Neuordnung bzw. - positionierung speziell des Adels als Einheit - genützt werden⁹⁸¹. So stellen ästhetische pathetische performative Inszenierungen als über Alltägliches, bis hin zur Transzendenzwirkung, hinausgehende Handlungs-„Symbolik“ in frühneuzeitlichen distinktiven Machtritualen das wesenskonstituierende Element dar. Ein zudem wirkungsverstärkendes Inszenierungsformat im Rahmen von derartigen Machtritualen ist die handlungsästhetische Performance (der sprezzatura), wo entgegen einer sicherheitsorientierten Charakterisierung von Ritualen - gemäß Schönheit dritter Art - eine Formoffenheit wie Beliebigkeit im Ablauf⁹⁸² unter anderem auch einen unbestimmten Handlungsausgang zwischen Ge- und Misslingen provoziert und darüber eine noch erhabener/transzendenter Wahrnehmung zur Wirkungssteigerung ermöglicht wird. Sämtliche distinktiv genützten erhabenen Wirkungen sind als „Kunstspezifische herausragende Reaktionen“ (Art-specific/highly notable reactions), als erhaben wirkende Transzendenz (Transcendence), zu interpretieren. Im Sinne individueller wie auch sozialer „überfunktionalistischer“ Neu-Orientierungen bzw. - Behauptungen dienen jegliche handlungsästhetischen bis hin zu erhabenen Auseinandersetzungen mit gebrauchten Kunstwerken resümierend einer Selbstverwirklichung, einem frühneuzeitlichen Self-fashioning wie der Kreation und Aufrechterhaltung menschlicher repräsentativer Fassaden. Galt es in frühneuzeitlichen

⁹⁸¹ Wesentlich erscheint diesbezüglich, dass derartige selbstgestalterische, explizit handlungstechnische, Ideen Materielles zu Repräsentationszwecken ablösen bzw. kompensieren vermögen und selbst frühneuzeitlich neureicher Erwerb jegliche Handlungsästhetik nicht erkaufen lässt.

⁹⁸² Im Vergleich zum Ritual.

Machtritualen, auch jegliche Identitäten - an Grenzen gestoßen - zu behaupten, sind speziell über überfunktionalistische/beinahe übertriebene, pathetische handlungsästhetische performative Inszenierungen zudem stark expressive! Identitätsbehauptungen möglich⁹⁸³. Wieweit die patrizische bzw. gehoben bürgerliche versuchte Imitation von erstrebenswerter adeliger, erhaben wirkender Handlungsästhetik für eine „Soziale/soziokulturelle Umstellung/Neuausrichtung“ (social adjustment) im Sinne von hier Anpassung an/für adelige(n) Zusammenhang/Zugehörigkeit - um sich vom Adel akzeptiert und in eine gemeinsame Tätigkeit eingebunden zu fühlen - ein Desiderat war⁹⁸⁴, zeigen jegliche innerbildlich nachvollziehbaren adeligen (teils zumindest grob versuchten) Handlungsimitationen mit Kelchgläsern auf. Speziell lassen sich diesbezüglich weiters auch Kelchgläser mit Knauf und Becher mit hochgestochenen Fuß aus archäologischen Kontexten diskutieren, als hier für eine der adeligen zumindest grob ähnlichen Handlungsästhetik - in Abhängigkeit von nordalpinen technischen Produktionsmöglichkeiten wie zudem hinsichtlich eines leistbaren, praktischeren wie überhaupt auch realisierbaren Gebrauchs - zudem modifizierte Gestaltungsästhetiken der Gläser, als kreativ rezipierte und darüber leichter handhabbare Objektgestaltungen, vorgenommen wurden. Sie sind als kreative Uminterpretation „venezianischer Ausgangskultur“ bzw. des höfischen Handhabe-Ideals - beiderseits als „Kompromissformen“ innerhalb jeglicher patrizischer, gehoben bürgerlicher Handlungsspielräume liegend - zu verstehen. Diese kreativ rezipierten Objektgestaltungen lassen sich jedoch - abgesehen von der Idee, es-dem-Adel-gleichen-zu-wollen - auch als individuelle materielle bürgerlich gehobene „Subkultur“, als (Neu-)Ordnung hinsichtlich patrizischer Individualisierung, diskutieren, indem man den Fokus auf diese gestaltungstechnisch kreativen Alternativlösungen legt. Dem folgend würde hier die soziale/soziokulturelle Umstellung/Neuausrichtung des gehobenen Bürgertums eigentlich zwischen Anpassung und Individualisierung stehen. Wesentlich ist hier jene Idee, dass der

⁹⁸³ Zum Performativen in Außenwirkung lässt sich noch einmal erwähnen, dass jene frühneuzeitlich notwendigen distinktiven wie auch zwischengeschlechtlichen Grenzdefinitionen das „Behaupten“ von Identitäten in unterschiedlicher Motivation nötig machen. Dies geschieht in situationsangepasster - da an Grenzen gestoßen, teils übertriebener - Manier in sehr theatralischen und pathetischen handlungsästhetischen Inszenierungen. Derartige Überakzentuierungen von pathetischen Handlungen sind zudem im Gefallens-technischen Sinn entfernter mit dem Peak Shift Effekt (Hirstein und Ramachandran 1999, S. 17 ff.) zu erklären, demnach das Herausarbeiten und Überzeichnen der grundlegenden Eigenschaften von hier Handlungen starke ästhetische (Gefallens-)Reaktionen provozieren vermögen- vergleichbar mit dem Gesetz des supernormalen Reizes, beiderseits sind sie als Überbetonung der Stimuluseigenschaft zu verstehen und gelten als grundlegend für die ästhetische Wahrnehmung als überdeutliches Zur-Schau-Stellen der Charakteristika eines Stimulus’.

⁹⁸⁴ Diesbezüglich kann nach Deci’s und Ryan’s postulierten drei Basisbedürfnissen des Menschen hinsichtlich intrinsischer Motivation - neben „autonomy“ und „competence“ - die „relatedness“, in Form sozialer Eingebundenheit im Sinne von sich von anderen akzeptiert und in die gemeinsame Tätigkeit eingebunden fühlen, diskutiert werden (siehe Fußnote 976).

frühneuzeitliche patrizische Mensch die Fähigkeit und auch das Selbstbewusstsein hat, seine Umwelt zu verändern, sie passend zu machen, sie für seine Ansprüche zu gestalten, worüber wiederum eine „autonomy“⁹⁸⁵ als selbstbestimmtes, kreatives Handeln nach den eigenen Interessen diskutiert werden kann.

Um diese Idee einer frühneuzeitlichen Individualisierung des gehobenen Bürgertums weiter zu verfolgen, stellt die patrizische Handhabe zumindest am Fuß jeglicher gläsernen Gefäße - trotz nicht exakter adeliger Handlungsimitation - allem voran dennoch auch eine „überfunktionalistische Handlung“ mit einem über reinen Funktionalismus hinausgehenden energetischen wie auch disziplinären Mehraufwand dar, was ein gewisses Selbstgestaltungswollen für das gehobene Bürgertum (bereits im 16. Jahrhundert) reflektieren lässt. Setzen frühneuzeitliche(s) Selbstgestaltungswollen und - können wie auch permanente Selbststeigerung die Fähigkeit zum abstrakten Denken, ein Über-das-Hier-und-Jetzt-hinaus-denken-Können, und weiters (humanistische) Zielsetzungen - über sich hinauswachsen zu wollen und können - voraus, können auch diese (höheren) kognitiven Funktionen unter anderem für das frühneuzeitliche gehobene Bürgertum im 16. Jahrhundert bestätigt werden. Demnach kann die eng mit der Gestaltungsästhetik von Kelchgläsern verwobene Handlungsästhetik (der Frühen Neuzeit) auch als das Ergebnis! kognitiver Prozesse gesehen und diesbezüglich befragt werden⁹⁸⁶.

Speziell jedoch der additive Dreifingersatz als das! adelige handlungsästhetisch wesentliche „vornehme“ grazile Moment an der Kelchglashandhabe, welcher ein Maximum an (peu à peu erlernter) Körperdisziplinierung erforderte, bedeutete jedoch das handlungsästhetische Imitationsknockout für das (neureiche) gehobene Bürgertum und konnte (speziell auch in Kombination mit sich vertikal steigernder Gestaltungsästhetik von Kelchglasformen) Adelsdistinktiv genützt werden. Eine derartige performative Inszenierung des Körpers stellt somit eine - zudem auch nicht-monetäre! - frühneuzeitliche „Handlungsmöglichkeit“ dar, um sich garantiert wie langfristig über adeligen Habitus zu Tisch „abzuheben“.

Neben wesentlich belohnungsorientiertem repräsentativen Self-fashioning- wie auch distinktiven Nutzen als Motivation für überfunktionalistische Handlungsästhetik mit Kunstobjekten in performativen Inszenierungen von Körpern, sollen zudem - als

⁹⁸⁵ Vgl. Fußnote 976.

⁹⁸⁶ Kann das gestaltungs- wie auch handlungsästhetische Kunstwerk (der Frühen Neuzeit) als das Ergebnis! komplexer kognitiver Prozesse gesehen und diesbezüglich befragt werden, vgl. diesbezüglich Christoph Huth, Kognitive Archäologie, in: Achim Stephan und Sven Walter (Hgg.), Handbuch Kognitionswissenschaft, Stuttgart 2013, S. 514-518; hier S. 516.

„Kunstspezifische herausragende Reaktionen“ (Art-specific/highly notable reactions) - speziell auch intrinsische Motivationen für handlungsästhetische bzw. selbstgestalterische Ideen, eben speziell über die Auseinandersetzung mit Kunstobjekten, reflektiert werden. So können neben extrinsisch motiviertem Repräsentationswollen als Motivator für überfunktionalistische Gestaltungen, Neuordnungen bzw. Ordnungsbehauptungen im Kontext mit gebrauchten Kunstgegenständen - Kelchgläsern - zudem auch intrinsische, gefallende, spielerisch motivierte Selbstverwirklichungstendenzen bzw. ein solches persuasives Selbstgestaltungswollen im 16. und 17. Jahrhundert - um ihrer selbst willen - im adeligen als auch gehobenen bürgerlichen Milieu vorgeschlagen werden. Das Kunstwerk Kelchglas spielt diesbezüglich über seine Schönheit dritter Art eine ganz wesentliche Rolle, indem es persuasiv (beginnend überhaupt) zu einer handlungstechnischen wie auch - ästhetischen überfunktionalistischen Auseinandersetzung „verführt“, zu einer solchen Selbstgestaltung überredet, und diese über jegliche Gestaltungskomplexitäten zudem auch prolongieren vermag- demnach den frühneuzeitlichen Menschen auch zu einer permanenten Selbststeigerung persuasiv anhält, was sich im Rahmen des Einzuges des Kunstwerks (Kelchglas) als Novum in frühneuzeitliche Gebrauchskontexte wenn nicht als die! wesentliche qualitative Aktivität dinglicher Materialität doppelt unterstreichen lässt. Das Kunstwerk überredet darüber nicht nur zu einer Ästhetisierung der gestaltungs- bzw. handlungstechnischen - demnach zu einer schönen/kallistischen - Lebens- wie Verhaltenswelt, sondern wesentlich auch zu einer generellen (wie auch permanent aufrecht zu erhaltenden) überfunktionalistischen Ästhetisierung des Selbst um seiner selbst willen. Hierüber kann (bei erfüllbaren Normen) das höchste humanistische Ziel - über sich selbst, seine Natur (permanent) hinauszuwachsen - spielerisch Zwang- wie Zweck-befreit in Selbstorganisation erreicht werden.

7.3.1 Resümee. Zu frühneuzeitlichen „überfunktionalistischen“ Neuordnungen bzw. Ordnungsbehauptungen von Individuum wie Gesellschaft und dem Beitrag der Gebrauchskunst „Kelchglas“

Konnten zuvor im Rahmen frühneuzeitlicher existenzieller „funktionalistischer“ „Handlungen“ zur Orientierung, Wieder- bzw. Neuordnung und - positionierung des Individuums in der Gesellschaft bzw. im Rahmen von (zwischen-geschlechtlichen) Vergesellschaftungsprozessen als kommunikative Funktionen von darin involvierter Gebrauchskunst, Handlungsästhetik wie auch zugehöriger Inszenierungsrahmen übergeordnet

primär Sicherheits- und Beruhigungsintentionen formuliert werden, spielt im Rahmen frühneuzeitlicher Neuorientierungen jedoch nicht nur jegliche Sicherheit - unter anderem über erkenntnisästhetische Schönheit erster Art zu resümieren - eine wesentliche Rolle, sondern auch der Gegenpol - die Freiheit. Diese wiederum ist übergeordnet speziell für überfunktionalistische Neuordnungen bzw. Ordnungsbehauptungen wesentlich und lässt sich erkenntnisästhetisch über Schönheit dritter Art fassen. Steht Schönheit erster Art im Konnex mit der CLT in Analogie zu hypothetischer Nähe, ist Schönheit dritter Art in Form von Neuartigkeit, Anregung, Spannung, Komplexität und Perspektivenreichtum innerhalb formaler wie auch inhaltlicher Muster wie auch körperlicher und mentaler „Handlungs“-Muster mit großer hypothetischer Distanz zu vergleichen, da sie kognitive Muster (bis hin zur Erhabenheit) (beinahe) zu sprengen scheint, neu und fremd/abstrakt wirkt und darüber schwer (bis unmöglich) einzuordnen ist wie fassbar wird, was große Unsicherheit mit sich bringt, affektiv Aktivierung/Agitation bis hin zur Höchstspannung im Lust-/Unlustprinzip im erhabenen/transzendenten Wirkungsbereich meint, wesentlich im positiven Sinn aber auch Freiheiten - einen Perspektiven- und Variantenreichtum wie freiheitliche, kreative Gestaltungsoptionen - offerieren vermag. Hängt, etwas als schön zu (emp)finden und warum es als schön empfunden wird, allem voran von den „Affektiven und kognitiven Grundverfassungen“ (prior affective and cognitive states) im Rahmen „Frühneuzeitlicher Persönlichkeitsstruktur“ (personality) wie auch vom jeweils situativen Funktionskontext ab, scheint dies - nun speziell in Bezug auf Schönheit dritter Art - sehr eng mit einer zumindest im untersten Bereich gedeckten Bedürfnispyramide - mit dem Verständnis, nicht ums Überleben kämpfen zu müssen - mit einem existenziellen Geordnet-Sein bzw. mit einem „Sich-nicht-unbedingt-funktionalistisch-ordnen-zu-Müssen“- übergeordnet mit jeglichem Frei-Sein, auch mit einem „Über-das-Hier-und-Jetzt-hinausdenken-Können“ - mit abstraktem Denken für abstrakte Zielsetzungen - verbunden, was alles unter anderem mit einem Bedürfnis/Wollen wie auch einem Realisieren-Können (nach) einer (sich tendenziell steigenden) überfunktionalistischen individuellen kreativen Selbstgestaltung einhergeht. Dem adäquat, bieten speziell das Kunstwerk wie jeglicher Umgang damit - in ihren Schönheiten dritter Art - persuasiv an, sich und seine Umwelt überfunktionalistisch kreativ zu gestalten. Steht Kunst nach der CLT in hypothetischer Distanz zum rein funktionalistisch orientierten Alltag, steht sie in ihrem Wesen nahe der Freiheit und es kann wirkungsästhetisch über das überfunktionalistische, pathetische, euphemistische Gestaltungs- und Handlungs-Design von einer fremderen, aber auch verspielteren, freiheitlicheren und Neugier erweckenden Alltagsversion gesprochen werden. Die Neugier an sich - die curiositas als epistemische

Neugier als ein Grundaffekt - umfasst ein ganzes Spektrum menschlicher Wissensansprüche, Erkenntnisinteressen und Erfahrungsbedürfnisse⁹⁸⁷ und wird wiederum frühneuzeitlich generell zu einem regelrechten Leitbegriff für eine selbstbestimmte Emanzipation des Menschen- in identitätsstiftender Funktion für einen homo curiosus⁹⁸⁸. Demnach wurde frühneuzeitlich die Neugier sowohl nach außen als auch nach innen - im Selbstgestaltungskontext auch auf sich selbst, den eigenen Körper wie auf die Exploration der Sinne - gerichtet. Eine verspieltere, freiheitlichere Alltagsversion bringt zudem eindrücklich auch eine gewisse Leichtigkeit wie auch Entscheidungsfreiheit im Vergleich zur gewohnten alltäglichen (harten) Realität mit sich. Dies lässt - als passender Inszenierungsrahmen - für überfunktionalistische Neuordnungen bzw. Ordnungsbehauptungen in Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk Kelchglas - entgegen Ritualen - eine gewisse Nähe zum (ebenfalls überfunktionalistischen) Spiel erkennen, welches wiederum nach der CLT über hypothetische Distanz zur Realität charakterisiert wird und darüber eine „handlungsrahmende“ Freiheitsbietende Distanzierung zum Alltag(sbewusstsein) für Alltags-befreiteres, nicht unbedingt rein funktionalistisches, Denken und Agieren gewährleistet wird. Das folgend - über das jegliche freiheitsbietende Kunstwerk in seiner Schönheit dritter Art - wiederum persuasiv prolongierte Spiel führt - über erfüllbare Normen - bis hin zur erhaben wirkenden Performance der sprezzatura als handlungsästhetische Königsdisziplin wie auch zum - erst in Folgekapiteln noch detailliert diskutierten - Identitäts- wie (Wieder-)Einheits-stiftenden Flow. Über all dies können im individualisierenden und/oder distinktiven Wollen (gesellschaftliche) Positionen und Identitäten freiwillig und unbeschwert entdeckt, formuliert, wie ganz und gar ein- und ausdrücklich glaubhaft verkörpert und behauptet werden.

Ließ sich für einen überfunktionalistischen Handlungskontext bereits ein multifaktoriell abgeleitetes „Schönheitsempfinden“ gemäß dritter Art formulieren, wonach sich dann auch jegliches Denken, Verhalten bzw. Handeln orientiert, jegliche Umwelt beurteilt, behandelt und imitiert wird, handelt es sich im überfunktionalistischen prozessualen kreativen selbstgestalterischen Kontext im Sinne eines „guten Geschmacks“ resümierend um höhere ästhetische Ansprüche- über das rein Funktionalistische/Stabile hinaus mit dem Ziel von „Verfeinerung“ und Fortschritt (ähnlich jenem humanistischen Ziel, über sich selbst hinauszuwachsen und letztlich eine „höhere Lebensform zu erreichen“). Hierfür ist mehr als (sicherheitsbedachte) funktionalistische Schönheit erster Art in ihrer minimalen Ambiguität

⁹⁸⁷ Epistemische Neugier ist auf „Input“ in Form neuer Informationen für neues Wissen ausgerichtet.

⁹⁸⁸ Siehe diesbezüglich exemplarisch unter Klaus Krüger (Hg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*. Mit Beiträgen von Lorraine Daston, Jeffrey F. Hamburger, Christian Kiening, Klaus Krüger und Niklaus Largier, Göttingen 2002.

und maximalen Stabilität für jegliches „Gefallen“ im Rahmen von Denken, Verhalten bzw. Handeln und Wahrnehmen - mehr Freiheit - nötig. Für solches überfunktionalistisches „Handeln“ (wie nach längerer Gewöhnungsphase für ein permanentes Gefallen entgegen ästhetischer Lethargie) gilt: Je anspruchsvoller, gewohnter und bereits geschulter, darüber gelangweilter der „ästhetische Geschmack“- je ausgedehnter die erkenntnisästhetischen und elementarästhetischen Muster, desto „mehr“ als Schönheit erster Art in ihrer minimalen Ambiguität und maximalen Stabilität, desto mehr „Spannung“ benötigt man. Kognitiv meint dies, desto freiheitlicher bestimmt sein muss das Denken, Verhalten bzw. Handeln und Entscheiden- mit einer Tendenz Richtung maximaler Ambiguität und minimaler Stabilität (Richtung einer maximalen Ausreizung von Mustern bis an ihre Grenzen), im affektiven Bereich entspricht dies einer maximalen (An)spannung, einem Mehr an Affektintensität- resümierend für ein (aufrechtzuerhaltendes) „Gefallen“ bis hin zur erhabenen/transzendenten Wirkung. Für ein derart freiheitlich orientiertes tatsächliches „Handlungsrealisieren“ muss demnach auch eine gewisse Ambiguitäts- bzw. Komplexitätstoleranz vorhanden sein bzw. ist sie eine (frühneuzeitliche) Voraussetzung hierfür. Dazu überredend fungiert generell das menschliche Freiheitsbedürfnis. Als Komplexitäts- bzw. Ambiguitätstoleranz gewissermaßen begünstigend, kann zudem eine gewisse Entspannung wiederum hinsichtlich einer frühneuzeitlich (vielfach halbwegs) gedeckten Bedürfnispyramide - als man nicht mehr ums Überleben kämpfen muss - angenommen werden, wonach in der Ambiguität ein (zum Spannungserhalt notwendiger) neuer Reiz gesehen werden kann. Zudem resultiert frühneuzeitlich aus der Zunahme der Komplexität der gesamten Welt - als kognitive Reizüberflutung - eine notwendige Komplexitätsreduktion, im Sinne einer (soweit wie möglichen) Reduzierung auf jeweils Wesentliches⁹⁸⁹, wozu jedoch parallel auch eine gewisse Ambiguitätstoleranz entwickelt werden muss⁹⁹⁰. Konnte eine frühneuzeitliche Komplexitätsreduktion bereits über abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas - über Konzentrationen auf Wesentliches - nachgewiesen werden, kann frühneuzeitlich zudem sogar eine gewisse Liebe zur Ambiguität auch tatsächlich mehrfach indirekt nachgewiesen werden-

⁹⁸⁹ Wiederum zur Ordnung, im Bedürfnis nach Erfassen von Strukturen, um unter anderem überhaupt erkennen, entscheiden, wahrnehmen und adäquat darauf „handeln“ zu können.

⁹⁹⁰ Ambiguitätstoleranz als „Persönlichkeitseigenschaft“ wird als kognitiver und/oder perzeptueller Prozess angesehen, in: Adrian Furnham und Tracy Ribchester, Tolerance of Ambiguity. A Review of the Concept, Its Measurement and Applications, in: Current Psychology. Developmental, Learning, Personality, Social, 14, 1995, S. 179-199. Einen Überblick zu unterschiedlichen Konzeptionen gibt Georg Müller-Christ und Gudrun Wessling, Widerspruchsbewältigung, Ambivalenz- und Ambiguitätstoleranz. Eine modellhafte Verknüpfung, in: Georg Müller-Christ et al. (Hgg.), Nachhaltigkeit und Widersprüche. Eine Managementperspektive, Hamburg 2007, S. 180-197.

gemäß ut ars conversatio als literarischer⁹⁹¹ wie auch bildend künstlerischer Hang zu einer gewissen Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit⁹⁹², wie auch speziell im bildenden künstlerischen Ausdruck das abstrakte und abstrahierte Bild⁹⁹³ bzw. das „schöne Gefallen“ desselben mit einer Ambiguitätstoleranz einhergeht⁹⁹⁴- denn um das Ambigüine zu mögen, braucht es ein Maß an Ambiguitätstoleranz. Diesbezüglich kann das Kunstwerk (der Frühen Neuzeit) wiederum als das Ergebnis! komplexer kognitiver Prozesse gesehen und diesbezüglich befragt werden⁹⁹⁵. Diese darüber frühneuzeitlich zu attestierende Fähigkeit zu einer (gesteigerten) Ambiguitätstoleranz erscheint als höhere kognitive Funktion übergeordnet ganz wesentlich, denn sie beschreibt auch das Potenzial, komplexe, mehrdeutige, unberechenbare Situationen und Handlungsweisen auszuhalten bzw. Ambiguitäten als Widersprüchlichkeiten, kulturell bedingte Unterschiede oder mehrdeutige Informationen wahrzunehmen und allem voran auch adäquat zu „behandeln“⁹⁹⁶. Demnach bedeutet Ambiguitätstoleranz eigentlich mit jeglichen Freiheiten umgehen zu können- ohne in lineare und elementare Verhaltensweisen zu verfallen oder rein funktionalistische Ordnung in das Chaos bringen zu müssen. Auch (gefällende) Entscheidungen (für überfunktionalistische Handlungen) sind gemäß Schönheit dritter Art über Freiheit, Komplexität, Ambiguität und Perspektivenreichtum- darüber auch über Unsicherheit und agitierende, aufregende Affekte definiert. Dem folgend ist auch die übergeordnete überfunktionalistische handlungstechnische Zielsetzung „eine höhere Lebensform“ zu erreichen nach der CLT in großer Distanz zu sehen und offeriert darüber auch viele freiheitliche, komplexe, perspektivenreiche unbekannte Wege

⁹⁹¹ So liebt speziell der „Barock“ das Ambigüine, Mehrdeutige, „Brillante“. Mehrdeutigkeit ist ein Charakteristikum von Zeichen, vor allem von sprachlichen Zeichen. Sie entsteht, wenn ein Zeichen auf verschiedene Weise interpretiert werden kann. Im frühneuzeitlichen (verbalen) Kontext kann dies exemplarisch im Rahmen der Emblematik wie generell auch des barocken Gesprächshabitus nachvollzogen werden. Speziell frühneuzeitlich lässt sich ein diesbezügliches Desiderat auch anhand zahlreicher Passagen in Baldassare Castigliones „Il Libro del Cortegiano“ nachvollziehen, als auch ihm nach Komplexität und Perspektivenwechsel, Neuartigkeiten im „Wortbezug“ - allesamt Ambiguitäten provozierend - hohen ästhetischen Stellenwert innehaben.

⁹⁹² Denkt man diesbezüglich auch an die bevorzugte zeitgenössische Labilität und Fragilität exemplarisch skulpturaler Gestaltungen.

⁹⁹³ Dieses birgt über seine Schönheit dritter Art, über seine inhaltliche Distanz zur konkreten Darstellung, Komplexität, Perspektiven- wie Variantenreichtum und darüber ein hohes Maß an Ambiguität.

⁹⁹⁴ Diesbezüglich ist Ambiguitätstoleranz zudem aktuelles Thema im Rahmen zeitgenössischer (abstrahierter/abstrakter) Kunstrezeption. Aufgrund des hohen Interesses für abstrakte Kunst ging eine Studie dem Gefallen von komplexen und mehrdeutigen Kunstwerken nach (Claudia Muth et al., The Appeal of Challenge in the Perception of Art. How Ambiguity, Solvability of Ambiguity and the Opportunity for Insight Affect Appreciation. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 9(3), 2015, S. 206-216). Resümierend wurden solche Kunstwerke bevorzugt, welche interessant und mehrdeutig waren, zum Nachdenken anregten. Allerdings galt dies insbesondere für Personen mit hoher Ambiguitätstoleranz, Probanden mit einem starken Bedürfnis nach Eindeutigkeit und Widerspruchsfreiheit fühlten sich von mehrdeutigen Bildern weniger angesprochen.

⁹⁹⁵ Vgl. Huth 2013, S. 514-518; hier S. 516.

⁹⁹⁶ Dies scheint auch in gewisser Nähe zu einem abstrakteren construal level und damit einhergehenden Unterschieden in der Wahrnehmung wie in kognitiven und affektiven Leistungen zu stehen.

zum Ziel, was wiederum auch gefallende Kreativität und Freiheit im Denken und Handeln ermöglicht. Ein tatsächliches handlungsrealisiertes Umgehen-Können mit jeglicher Freiheit, Komplexität und Perspektivenreichtum über Schönheit dritter Art muss jedoch auch gekonnt sein und wird aufgrund jeglicher Unsicherheitsfaktoren wie einer Unvorhersehbarkeit des Ausganges zwischen Ge- und Misslingen, aufgrund der Ambiguität wie agitierender, aufregender bis hin zu kaum erträglichen Affekten wiederum am besten im (Distanz schaffenden) Spiel - mit dem Kunstwerk Kelchglas als adäquates Spielzeug - ausprobiert und - gelebt. Auch das Handlungsformat des Spiels wird einer Handlungsfreiheit gleichgesetzt und wird - in Folgekapiteln noch differenzierter diskutiert - als (frühneuzeitlich) wesentliches und konstituierendes Element von Kultur und sozialen Strukturen betrachtet. So fungiert der homo ludens unter anderem als Erklärungsmodell für Identitätsstiftung⁹⁹⁷, entdeckt der (frühneuzeitliche) sich zu gestalten suchende Mensch⁹⁹⁸ im Spiel seine individuellen Eigenschaften und kann über die dabei gemachten Erfahrungen die in ihm angelegten Persönlichkeiten als Teilidentitäten entdecken, Rollen und Masken spielen und aufsetzen, ausprobieren und imitieren, bis hin zu tatsächlich verkörpern. Einzig die Idee des Spiels (auch im Kontext mit dem Spielzeug Kunst) ermöglicht den Weg zum Ziel (über seine Natur hinauszuwachsen) mit gewisser (suggeriert konsequenzenloser) Leichtigkeit und Freiheit zu beschreiten, es gewährleistet über „Realitätsferne“ zum „Alltag(sbewusstsein) affektiv unter anderem ein furchtloseres, spielerisches „Sich-selbst-Ausprobieren“, was letztlich - bei erfüllbaren Normen - direkt zum Flow mit einhergehender „Oneness-Idee“ - als die Identitätsidee⁹⁹⁹, angekommen zu sein - führt.

Eine Synopsis von meta-kunsttheoretischer Betrachtung mit (sozial)psychologischen und philosophisch-anthropologischen Perspektiven lässt im Rahmen frühneuzeitlicher existenzieller wie überfunktionalistischer Neu-Ordnungen und -Orientierungen des Individuums, insbesondere auch der Frau, wie gesellschaftlicher, speziell zwischengeschlechtlicher, „Strukturen“ in jeweiligen Funktionskontexten resümierend ein (heikles) Spiel aus Nähe und (räumlicher, sozialer und hypothetischer) Distanz-differenzierter ein Spiel zwischen Vertrautheit und Fremdheit, Konkretem und Abstraktem, Reduktion und Komplexität, Einheit und Individualität, Existenz und Leben wie letztlich übergeordnet Sicherheit und Freiheit - Schönheit erster und dritter Art - mit dabei zahlreich zu beobachtenden differenten Nutzen/Funktionen von (differenziert betrachteter) Kunst - unter

⁹⁹⁷ Vgl. Huizinga 1991.

⁹⁹⁸ Nach jener bereits anfangs diskutierten Selbsterkenntnis und damit einhergehender Entfremdung, sozialer Distanz zu sich selbst, was letztlich zur mentalen wie körperlichen gestalterischen Auseinandersetzung führt.

⁹⁹⁹ Im wortwörtlichen Sinne von ein- und dasselbe zu sein.

jeweiliger Berücksichtigung frühneuzeitlicher genereller wie auch situationsspezifischer Persönlichkeitsstrukturen wie des sozio-kulturellen Umfeldes - beleuchten. Über all dies kann eine frühneuzeitliche Lebenswelt charakterisiert werden, in welcher tatsächlich neben/über Gestaltungsästhetik von Kunst- und Gebrauchsobjekten zudem differenziert betrachtete ästhetische Erfahrungen, Praktiken und jegliches „Handeln“- ästhetisch motivierte(s) Wahrnehmungen, Entscheidungen, Denken und Verhalten den gesamten Alltag zu durchziehen beginnen bzw. in den Alltag eindringen und neben ästhetisch schönen, gefallenden Funktionen im Rahmen von Identitätsstiftungen, - bildungen und - behauptungen, Individualisierungs- wie jeglichen Vergesellschaftungsprozessen allem voran über ihre didaktisch persuasiven, (sozio)psychologischen wie euphemistischen Funktionen - in Aktivität dinglicher Materialität - als „Kunstspezifisch herausragende Funktionen“ (Art-specific/highly notable functions) - wesentliche Veränderungen wie teils Bahnbrechendes bewirken vermögen.

Konnte darüber der Beitrag von frühneuzeitlicher Gebrauchskunst - in Form „Kunstspezifisch herausragender Funktionen“ (Art-specific/highly notable functions) - im Rahmen einer Umstellung/Neuorientierung des frühneuzeitlichen Individuums wie auch einer sozialen/soziokulturellen Neuorganisation als „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) aufgezeigt werden und wurde hierbei im Rahmen „überfunktionalistischer Ordnungsideen“ ein spezielles Augenmerk auf Selbstgestaltungs- bzw. Individualisierungskonzepte wie generell auch auf eine Veränderung der gesamtheitlichen frühneuzeitlichen „Verhaltenswelt“ gelegt, sollen in einem folgenden letzten Kapitel Responsivitäten auf jegliche Kunstkonfrontationen noch differenzierter - auf einer Mikroebene, als (veränder- und steigerbare) kognitive und affektive Reaktionen - diskutiert werden, worüber nun jene Synopsis aus psychologischen „Kunst-Erfahrungs-Modellen“ bzw. „Prozessmodellen ästhetischer Erfahrung“ intensiv beansprucht wird.

7 Modell „Kommunikative Funktionen frühneuzeitlichen Objektdesigns“ im Kontext mit übergeordneter (Wieder-)Orientierungsstiftung und Ordnung im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätskonzepte

Synopsis Teil I, II, III, IV

Input

Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur (personality)

Affektive und kognitive Grundverfassungen (prior affective and cognitive states)
Situative affektive und kognitive Verfassungen (special affective and cognitive states)

Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontext (social/cultural setting)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten

Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten

Kelchglasformen und Material

Spezielle Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

Bilder im/am Glas

Konkrete Bilder im/am Glas
Abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Großflächiger „Mahl-Kontext“, Ritual der Galanterie, Barocker Gesprächshabitus,
Treuetrunkritual, Frühneuzeitlicher Ehekontext



Meta-Kunsttheoretische Perspektive

Erkenntnisästhetik (Schönheit erster, zweiter und dritter Art)
Elementare Ästhetik
Ästhetik der Erhabenheit
(Sozial)psychologie respektive der ConstrualLevelTheory
Philosophische Anthropologie



Output

Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkungen (contextual and longitudinal impacts)

Umstellung/Neuausrichtung des frühneuzeitlichen Individuums (individual adjustment)

Umstellung/Neuausrichtung des Individuums „Frau“

Soziale/soziokulturelle frühneuzeitliche Umstellung/Neuausrichtung (social adjustment)

Kunstspezifische herausragende Reaktionen (Art-specific/highly notable reactions)

Veränderung/Umstellung (in) der Wahrnehmung (novelty, change/adjustment in perception)

Transzendenz (transcendence)

Kunstspezifische herausragende Funktionen (art-specific/highly notable functions)

Zeichenhaft-symbolische Funktionen

Euphemistische Funktionen

Didaktische respektive persuasive Funktionen

(Sozio-)psychologische Funktionen

8 (Prozess-)Modell „Kommunikative Funktionen des (frühneuzeitlichen) Objektdesigns“ im Rahmen von (frühneuzeitlichen) Identitätskonzepten (unter spezieller Berücksichtigung von Kognitions- bzw. Affektwissenschaften)

Teil V

Input

Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur (personality)

Erinnerung, Wissen/Erkenntnis (memory/knowledge)
Affektive Grundverfassungen (prior affective states)
Situative affektive Verfassungen (special affective states)
Kognitive Grundverfassungen (prior cognitive states)
Situative kognitive Verfassungen (special cognitive states)

„Wahrnehmungs-Grundverfassung“ (prior perception state)
Frage nach Komplexitäts-/Ambiguitätstoleranz (tolerance of complexity/ambiguity)

Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontext (social/cultural setting)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten

Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten

Kelchglasformen und Material

Spezielle Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

Abstrahierte Bilder im/am Glas

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Spiel; „Sensomotorisches Spiel“ und „(Relativ) freies Assoziationsspiel“
im großflächigen „Mahl-Kontext“, „Barocken Gesprächshabitus“

Ritual der Galanterie
Treuetrunkritual
Frühneuzeitlicher Ehekontext
Makroritual Hochzeit
Prozess des Übergangsrituals
Memorialkultur



Meta-Kunsttheoretische Perspektive

Erkenntnisästhetik (Schönheit erster, zweiter und dritter Art)

Elementare Ästhetik

Ästhetik der Erhabenheit

(Sozial)psychologie respektive der ConstrualLevelTheory

Philosophische Anthropologie

Kognitions- und Affektwissenschaften

8 (Prozess-)Modell „Kommunikative Funktionen des (frühneuzeitlichen) Objektdesigns“ im Rahmen von (frühneuzeitlichen) Identitätskonzepten

(unter spezieller Berücksichtigung von Kognitions- bzw. Affektwissenschaften)

Teil V

8.1 Einleitung

In diesem Endkapitel werden jegliche (Aus)wirkungen von Kunstkonfrontation auf das frühneuzeitliche Individuum wie die Gesellschaft als speziell (veränder- und steigerbare) kognitive und affektive Reaktionen mit ihren differenzierter betrachteten Responsivitäten auf einer (neuro)physiologischen Ebene, mit einem speziellen Fokus auf die diesbezügliche Rolle von Affekten wie affektiv-kognitiver Wechsel-Wirkungen, auf Basis/in Ergänzung von/zu kunsttheoretischen, philosophisch-anthropologischen wie auch (sozio)psychologischen Überlegungen im Rahmen frühneuzeitlicher Neuordnungen und - orientierungen diskutiert. Speziell sollen über Kunst provozierte individuelle und soziale „Handlungsveränderungen“ auch hinsichtlich ihrer nachhaltigen Aus- bzw. Wirkungen wie auch ihres gesundheitlichen Manipulationspotenzials befragt werden. Ein solcher Versuch erlaubt, Kunstkonfrontationen im Alltag, Reaktionen darauf, hypothetisch (messbar) nachzuvollziehen und auch „Langzeit-Auswirkungen“ (longitudinal impacts) zu belegen, was über frühneuzeitliche Kontexte hinaus zudem gegenwärtig hohe Relevanz hat- vorausgesetzt wird hierfür eine Neuroplastizität des Gehirns¹⁰⁰⁰. Eine Fokussierung jeglicher „Handlungen“ auf die Kunstkonfrontation als (exekutiv) kognitive und affektive Funktionen wie deren Zusammenspiel ist im Rahmen eines kunstbezogenen cognitive wie affective turns zu sehen. Methodisch werden diesbezüglich allem voran die stark interdisziplinär diskutierte Kognitions- wie Affektwissenschaft beansprucht, wobei erste Kognition wie auch Affekt, Emotion, Motivation und Volition wie ihre neurophysiologischen Korrelate fokussiert¹⁰⁰¹. Die kognitive Wende - der cognitive turn - steht für den starken Einbezug von Kognitionen und Denkvorgängen in Theoriebildung und

¹⁰⁰⁰ Hierüber subsummiert man funktionelle, strukturelle und adaptive Veränderungen im Bereich des zentralen Nervensystems, die unter anderem aus veränderten (psycho-) physiologischen Anforderungen resultieren. Neuroplastizität kann induziert werden, mögliche Indukoren sind unter anderem exemplarisch motorisches Training oder eine repetitive Reizung bestimmter Hirnareale etc.

¹⁰⁰¹ Die Kognitionswissenschaft ist eine interdisziplinär arbeitende Wissenschaft zur Erforschung bewusster und potentiell bewusster Vorgänge. Sie befasst sich mit bewusstem und unbewusstem Erleben, das oft zwischen Sensorik und Motorik lokalisiert wird, sowie mit Verarbeitungen von Information im Rahmen menschlichen Denkens und Entscheidens. Darunter fallen beispielhaft Wahrnehmung, Denken, Urteilen, Gedächtnis, Lernen und Sprache, vgl. Margaret Boden, *Mind as Machine. A History of Cognitive Science*, Oxford 2006, S. 10 ff.

Forschung mit Beginn der 70er Jahre. Konnte das (frühneuzeitliche) Kunstwerk (Kelchglas) bereits in Vorkapiteln unter anderem als das Ergebnis! komplexer kognitiver Prozesse gesehen und diesbezüglich befragt werden, wird darüber ein Aspekt kognitiver Archäologie berührt, als hierüber Einblicke „rund um das menschliche Denkvermögen“ (auch urgeschichtlicher bis hin zu frühneuzeitlichen bzw. zeitgenössischen) Gemeinschaften ermöglicht werden¹⁰⁰². Mit der Affektwissenschaft, dem affective turn, in den Kultur- und Sozialwissenschaften der letzten Jahre - mit einer (wiederentdeckten) Zentralität von Affekt und Gefühl - geht zudem eine Fokussierung auf Affekte und Emotionen als Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung einher, sie fokussiert die Rolle von (existentiellen oder atmosphärischen) Affekten, Gefühlen/Emotionen, affektiven Stimmungen, Stilen und Temperamenten (neben auch affektiven Störungen) in Kultur und Gesellschaft¹⁰⁰³. Zur Arbeitsdefinition lässt sich der Affekt als eine besondere Qualität des Fühlens, ein psychophysiologisches wie auch psychisches Phänomen bezeichnen, das durch die bewusste oder unbewusste Wahrnehmung eines Ereignisses oder einer Situation ausgelöst wird¹⁰⁰⁴. Speziell die Affektwissenschaft verlangt ein großräumiges Einbinden differenter wissenschaftlicher Disziplinen, da die menschliche Affektivität nahezu alle Bereiche des sozialen und kulturellen Lebens durchdringt und auch wesentlich beeinflusst¹⁰⁰⁵. Diesbezüglich lässt sich auch speziell in frühneuzeitlichen Kontexten ein gewisser „affective turn“ im Rahmen der gesamtheitlichen zeitgenössischen Lebenswelt beschreiben¹⁰⁰⁶. Einhergehend mit erwähntem cognitive and affective turn wie speziell mit auch deren

¹⁰⁰² Zum diesbezüglichen forschungstechnischen Ausblick und neueren Entwicklungen siehe Huth 2013, S. 514-517. In diesem Rahmen gilt es auch die „Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur“ (personality) und den „Sozialen/kulturellen Kontext“ (social/cultural setting) - insbesondere über die Anomie und ihre Trigger wie Begleiterscheinungen - als affektive und kognitive Grundverfassungen (prior affective and cognitive states) wie auch „Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte“ (art displays, contexts) als situative affektive und kognitive Verfassungen (special affective and cognitive states) zu diskutieren und generell auch Identitätskonzepte auf Basis von affektiven und kognitiven Grund- wie speziellen Verfassungen zu verstehen.

¹⁰⁰³ Erstmals prominente (und nachhaltige) Erwähnung fand die Idee einer „affective science“ vermutlich 1994 in dem von Paul Ekman und Richard Davidson verfassten Epilog „Affective science. A research agenda“ in „The Nature of Emotion“, Oxford 1994, S. 411-430. Ein wesentliches und sehr dominantes diesbezügliches Forschungsfeld ist allerdings noch immer der Bereich der affektiven Störungen.

¹⁰⁰⁴ Die Emotionspsychologie unterscheidet Emotion, Stimmung, (Affekt) und Gefühl. Affekte können unterschiedlicher Dauer, Qualität und Bewusstseinsnähe sein.

¹⁰⁰⁵ Giovanna Colombetti und Achim Stephan, Affektwissenschaft (affective science), in: Achim Stephan und Sven Walter (Hgg.), Handbuch Kognitionswissenschaft, Stuttgart 2013, S. 501-510; hier S. 502.

¹⁰⁰⁶ Um nur einige Faktoren zu nennen, ging es frühneuzeitlich generell um eine Propaganda starker Affektintentionelle affektive Provokationen sind frühneuzeitlich exemplarisch im emblematischen Kontext als Bild-Lebendigkeiten, -bewegtheiten und propagierte Emotionalisierung nachzuweisen, um Betroffenheit auszulösen - es galt, Bilder eindringlicher zu gestalten, damit sie sich auch einprägen und in lebhafter Erinnerung bleiben. Generelle Aufmerksamkeit wie eine Betonung der Wichtigkeit galt/erfuhr übergeordnet auch der/die sinnliche(n) Wahrnehmung, was sich exemplarisch auch in innerbildlichen „Sinnesdarstellungen“ aus dem Stilllebenkontext nachvollziehen lässt. Auch das frühneuzeitliche Konzept der ehelichen Liebe als affektive Liebe kann hier Erwähnung finden. Zur einer generellen, gesammelten Darstellung von Emotionstheorien im Spätmittelalter wie in der Frühen Neuzeit siehe: Dominik Perler, Transformation der Gefühle, Frankfurt a. M. 2011.

Zusammenspiel und Abhängigkeiten wie Untrennbarkeit ist wiederum auch das Interesse an psychologischen „Kunst-Erfahrungs-Modellen“ bzw. „Prozessmodellen ästhetischer Erfahrung“ zu sehen, welche den Impact von Kunst vielseitig beleuchten und bereits in Vorkapiteln in Kombination mit Modellen aus der Designforschung (wie mit eigenen Ergänzungen) in Versatzstücken Verwendung fanden. Speziell seit vorigem Jahrzehnt ist es ein Anliegen der psychologischen Ästhetik nach neuen empirischen Methoden zur Eruierung der Kunstwahrnehmung (als Responsivitäten) in ihrer Komplexität zu fragen, wobei auch hier spezielles Interesse dem Affekt und der Emotion gelten und eine Zusammenschau behavioristischer Methoden mit neurophysiologischen Analysen forciert wird. Jene als Basis-Model angewandte Synopsis von sechs aktuellen psychologischen „Kunst-Erfahrungs-Modellen“ bzw. „Prozessmodellen ästhetischer Erfahrung“ (Abb. 106) erfährt auch hier noch weitere Ergänzungen, da manche Aspekte eben dort vernachlässigt wurden, was exemplarisch in Bezug auf Vorkapitel bereits die Wichtigkeit der Auswirkungen der Kunstkonfrontation auf jegliches individuelle wie soziale „Verhalten“ betraf- „By extrapolating from missing outputs, we might say that present models and theoretical discussion appear to be missing a large number of consequences that might define the importance of art for society or individuals, and thus why art should, for example, be supported by public resources“¹⁰⁰⁷. Allem voran soll die „Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur“ (personality) in diesem Kapitel noch differenzierter über „Erinnerungen, Wissen/Erkenntnis“ (memory/knowledge), „Affektive Grundverfassungen“ (prior affective states), „Situative affektive Verfassungen“ (special affective states), „Kognitive Grundverfassungen“ (prior cognitive states) und „Situative kognitive Verfassungen“ (special cognitive states) ergänzt werden¹⁰⁰⁸. Neuartig in diesem Kapitel sind unter den Outputs auch nun zu berücksichtigende Verarbeitungsmechanismen, explizit die „Informationsverarbeitende Wahrnehmung“ (information processing perception), unterteilt in „Bewertung/Beurteilung“ (appraisal) und - allem voran wichtig - in die Idee „Novum/Neuigkeitsfaktor“¹⁰⁰⁹ als „Veränderung/Umstellung“ (in) der Wahrnehmung“ (novelty, change/adjustment in perception)¹⁰¹⁰. Weitere Output-Oberkategorien kommen als „Grundaffekte/Körperbezug“ (basic affects/body) - unterteilt in „Affekte“ (positive or

¹⁰⁰⁷ Pelowski et al. 2016, S. 16.

¹⁰⁰⁸ „It also appears that only the models put forward by Leder (Leder et al. 2004, S. 489-508) and Cupchik [Cupchik model (created by the authors for following paper), in: Pelowski et al. 2016, S. 14.] account for the current psychophysiological and affective state of the viewer. These aspects should be incorporated into the other models and systematically included when setting up experiments“, in: Pelowski et al. 2016, S. 19.

¹⁰⁰⁹ Art can impact what we see, induce changes in visual or perceptual experience involving new attention to physical aspects, in: Pelowski et al. 2016, S. 2.

¹⁰¹⁰ Wobei einige dieser Aspekte bereits im Rahmen jeglicher Distanzierungen im Kontext mit der CLT angeschnitten werden konnten.

negative emotions), „Physiologische Erscheinungen“ (physiology)¹⁰¹¹ und „Bewegungen, Gestik“ (action)¹⁰¹² - vor, wonach Kunst das Potenzial hat, Basisaspekte wie - affekte oder den Körper zu beeinflussen. Eine, hier noch differenzierter diskutierte, Output-Kategorie bilden wieder „Kunstspezifische herausragende Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) in Form von „Transzendenz“ (transcendence) als „Offenbarungs- und Transzendenzgefühle“ (epiphany, feelings of transcendence), als „Ästhetische Gefühle“ (aesthetic) als „(Ästhetisches) Harmonieempfinden“ („aesthetic“, harmony) wie auch - sehr wichtig, da wiederum Modell-bezogen vernachlässigt - als „Negativ-Gefühle“ (negative) als „Negativ-Affekte/-Gefühle“ (negative affect/emotion). Auch jene „Kontextbezogenen und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) können wiederum als „Umstellungen/Neuausrichtungen des frühneuzeitlichen Individuums“ (self adjustments), speziell auch der „Frau“, wie als „Soziale/soziokulturelle frühneuzeitliche Umstellungen/Neuausrichtungen (social adjustments) - auf einer jedoch nun anderen Responsivitätsebene - diskutiert werden, als zudem dieser Output-Kategorie noch die „Gesundheit“ (health) in Form von „Wohlbefinden, reduziertem Stress“ (overall wellness, reduced stress etc.) hinzugefügt werden kann¹⁰¹³.

Letztlich gilt es dem folgend in diesem Endkapitel, auch über frühneuzeitliche Kontexte hinaus, speziell die Wichtigkeit von Kunst im Alltag - die Brisanz einer Steigerung oder Reaktivierung einer gesamtgesellschaftlichen wie differenziert betrachteten „Ästhetisierung“ der alltäglichen Lebenswelt - in Bezug auf Selbst- wie soziale Verhaltens-Entwicklungen wie auch hinsichtlich körperlicher und mentaler Gesundheit - speziell auch mit dem Fokus auf Nachhaltigkeit/Langzeitwirkungen aufzuzeigen. Auch diesbezüglich kann Ästhetik-Modell bezogen wiedergegeben werden- (...) seldom is a rigorous exploration given to ascertaining the effects of psychological change in the long-term. When and how these changes occur is rarely addressed. This raises the question of how these outcomes might actually have a lasting impact (...)¹⁰¹⁴.

¹⁰¹¹ Vgl. exemplarisch hierzu: Wolfgang Tschacher et al., Physiological correlates of aesthetic perception of artworks in a museum, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 6, 2012, S. 96-103.

¹⁰¹² For example gesture, eye movement, or physical movement during art reception, in: Pelowski et al. 2016, S. 2.

¹⁰¹³ Art here may even have general impact on health and wellbeing, for example through reduced stress, exemplarisch in: Koen Cuypers et al., Patterns of receptive and creative cultural activities and their association with perceived health, anxiety, depression and satisfaction with life among adults: the HUNT study, Norway, in: *Journal of Epidemiology and Community Health*, 66, 2012, S. 698-703.

¹⁰¹⁴ Pelowski et al. 2016, S. 16.

8.2 Zur distanzierten Gesellschaft. „Die frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur“ und ihr sozialer/kultureller Kontext

Sollen folgend Responsivitäten auf die Kunstkonfrontation allem voran über kognitive und affektive Reaktionen m. E. in Kombination mit ihren neurophysiologischen Korrelaten nachvollzogen werden, ist jene Hypothese, dass menschliches Verhalten, Entscheiden, Denken, Handeln und Wahrnehmen wie auch Gefallen respektive ästhetisches Urteilsvermögen primär wesentlich von affektiven Grundstimmungen und kognitiven Settings abhängig ist, zentral. Deshalb müssen im Rahmen „Frühneuzeitlicher Persönlichkeitsstruktur“ (personality) wie des „Sozialen/kulturellen Kontextes“ (social/cultural setting) differenzierte „Affektive Grundverfassungen“ (prior affective states) und „Kognitive Grundverfassungen“ (prior cognitive states) Berücksichtigung erfahren, wie für (rituelle) Funktionskontexte noch differente „Situative affektive Verfassungen“ (special affective states) und „Situative kognitive Verfassungen“ (special cognitive states) zu diskutieren sind. Wesentlichen Einfluss auf „Affektive Grundverfassungen“ (prior affective states) und „Kognitive Grundverfassungen“ (prior cognitive states) innerhalb des frühneuzeitlichen sozialen/kulturellen Kontextes haben resümierend humanistische Ideen (übergeordnet eine höhere Lebensform zu erreichen) wie auch ein genereller Anstieg der Scham- und Peinlichkeit mit damit einhergehenden Einschränkungen in zahlreichen individuellen wie auch Vergesellschaftungs-Kontexten. Ganz wesentlich sind affektive und kognitive Grundverfassungen auch von einer (halbwegs) gedeckten Bedürfnispyramide - allem voran über generell frühkapitalistische frühneuzeitliche Tendenzen zu attestieren - geprägt, was unter anderem folglich auch mit einem Spannungs- wie Affektbedürfnis einhergeht, da nun nicht mehr ums Überleben gekämpft werden muss und „Langeweile“ entsteht, wie zudem darüber auch ein Übermaß an energetischem Potenzial vorgeschlagen werden kann, was als Einladung zu jeglichem - im Kunstbezug bereits diskutierten - Überfunktionalismus zu sehen ist. Im Rahmen der frühneuzeitlichen affektiven und kognitiven Grundverfassungen muss zudem - in nochmaliger Erinnerung - allem voran auch jegliche Anomie im Sinne einer affektiven und kognitiven Reizüberflutung - wesentlich über die schnell wachsende Komplexität der frühneuzeitlichen Lebenswelt per se wie speziell auch über thematisierte exzentrische Positionalität provoziert - berücksichtigt werden. Geht es nun darum, speziell auch das Wechselspiel kognitiver und affektiver Funktionen im Rahmen von Identitätsentwicklungen differenzierter zu betrachten, kommt es beginnend über jegliche Spiegel und „Exzentrische Positionalität“ allem voran zur kognitiven Funktion der fokussiert(er)en Aufmerksamkeit, welche als eine der! wesentlichen kognitiven Basis-

Funktionen charakterisiert werden kann¹⁰¹⁵. Im Sinne einer minimalen Arbeitsdefinition kann die Aufmerksamkeit als eine Klasse von Prozessen verstanden werden, die Prioritäten in der Informationsverarbeitung setzen¹⁰¹⁶ und so die Selektion bestimmter Informationen aus einer Menge verfügbarer ermöglichen¹⁰¹⁷. Dem menschlichen sensorischen System stehen immer mehr Informationen, als Eingang ins Bewusstsein erhalten und so zur Steuerung des Verhaltens genutzt werden können, zur Verfügung, wodurch eine Selektion nötig wird¹⁰¹⁸. Historisch lassen sich die geteilte¹⁰¹⁹ und die beiden - im Rahmen der Arbeit sehr wesentlichen - Varianten der fokussierten Aufmerksamkeit¹⁰²⁰ und Daueraufmerksamkeit¹⁰²¹ unterscheiden. Jegliches bewusste (fokussierte) Aufmerksamkeitslenken weg von einer alltäglichen gestreuten Aufmerksamkeit ist generell (nicht nur frühneuzeitlich) eine ganz wesentliche kognitive „Basisfunktion“, welche zudem in Folge noch einen Rattenschwanz an „feed forward systems“ und „Kontextbezogenen und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) nach sich zieht¹⁰²². Damit auf etwas selektive/fokussierte Aufmerksamkeit gerichtet wird, muss dieses allem voran generell eine „Attraktor-Qualität“ besitzen, wie diesbezüglich generell (jegliche negativen oder positiven) Affekte bzw. auch affektprovozierende Medien (wie Kunstwerke) diskutiert werden können, oder man wird vor etwas - im wahrsten Sinne des Wortes - gestoßen, mit etwas direkt konfrontiert, wie dies exemplarisch über jegliche frühneuzeitlich „vorgehaltenen Spiegel“ der Fall war¹⁰²³. Jedes (freiwillige) Aufmerksamkeitslenken weg vom Hier und Jetzt funktioniert nur über ein „Sich-darauf-einlassen-Können und/oder -Wollen/-Müssen¹⁰²⁴“ - im Zusammenhang mit einem frühneuzeitlichen Aufmerksamkeitsrichten auf das Selbst geht es wesentlich um ein Müssen.

¹⁰¹⁵ Die Aufmerksamkeit mit ihren unterschiedlichen Komponenten ist eine der wesentlichen Basisleistungen des Gehirns, sie gilt als selektiver Aspekt der Wahrnehmung. Aufmerksamkeit nach einem Verständnis von Prozess ist eine Steuerung und Regelung der Wahrnehmung, die in ihrem Ergebnis zu bestimmten Bewusstseinszuständen führt.

¹⁰¹⁶ Als grundlegender Mechanismus der Aufmerksamkeit kann der beeinflusste Wettbewerb gesehen werden, in: Volker Sommer, Evolutionäre Anthropologie, in: Stephan und Walter (Hgg.) 2013, S. 25-35; hier S. 25.

¹⁰¹⁷ Vgl. diesbezüglich zum Beispiel John Duncan, Brain mechanisms of attention, in: Quarterly Journal of Experimental Psychology, 59, 2006, S. 2-29.

¹⁰¹⁸ Aufmerksamkeit ist die Zuweisung von (beschränkten) Bewusstseinsressourcen auf Bewusstseinsinhalte, beispielsweise auf Wahrnehmungen der Umwelt oder des eigenen Verhaltens und Handelns, sowie von Gedanken und Gefühlen.

¹⁰¹⁹ Simultane Verarbeitung mehrerer Informationsströme.

¹⁰²⁰ Welche sich auf die Abschirmung des Aufmerksamkeitsfokus' von ablenkenden Reizen bezieht.

¹⁰²¹ Darunter versteht man das Aufrechterhalten des Aufmerksamkeitsfokus' über einen bestimmten Zeitraum.

¹⁰²² Die Orientierung der Aufmerksamkeit kann entweder kontrolliert, willentlich und aufgabengetrieben (Top-down, endogen) oder reflexiv, mit kürzerer Latenz, eher automatisch und stimulusgetrieben (bottom up, exogen) erfolgen, so exemplarisch in: Michael Posner, Orienting of attention, in: Quarterly Journal of Experimental Psychology, 32, 1980, S. 3-25.

¹⁰²³ Die Aufmerksamkeit kann von einem starken Reiz zudem auch absorbiert werden.

¹⁰²⁴ Frühneuzeitlich unter anderem auch als Privileg der Freiheit und einer gedeckten Bedürfnispyramide im Sinne von „Nicht mehr ums Überleben kämpfen zu Müssen“.

Worauf die Aufmerksamkeit gerichtet wird, das wird einem unter anderem weiters auch bewusst- als Aufmerksamkeitsbewusstsein. Die Exzentrische Positionalität kann darüber auch als ein verändertes (primär über jegliche Spiegel erzwungenes) Aufmerksamkeitslenken weg vom gestreuten Alltagsbewusstsein hin zu einem Aufmerksamkeits-Fokus! auf das Selbst¹⁰²⁵ diskutiert werden, womit ein Selbstbewusstsein und - sein als Basis für jegliche Selbstgestaltung einhergehen¹⁰²⁶. Diesbezüglich kommt es hinsichtlich der „Informationsverarbeitenden Wahrnehmung“ (information processing perception) zur „Veränderung/Umstellung (in) der Wahrnehmung“ (novelty, change/adjustment in perception). Neurophysiologisch betrachtet wird bei der Aufmerksamkeit zudem der Neurotransmitter Dopamin¹⁰²⁷ ausgeschüttet, welcher an der Steuerung der Wachheit und der Lenkung der Aufmerksamkeit beteiligt ist. Aus affektiver Perspektive können über Exzentrische Positionalität (wie auch der CLT nach) übergeordnet provozierte Angst, ein Fremdheitsempfinden/die Zerrissenheit zu/in sich selbst wie auch anderen gegenüber - als Part der „Affektiven Grundverfassung“ (prior affective state) - nun differenzierter als (mobilisierende) Affekte diskutiert und diesbezüglich auch Luc Ciompis „Affektlogik“ integriert werden¹⁰²⁸. Die Affektlogik ist eine psycho-sozio-biologisch integrative Theorie zu den Gesetzmäßigkeiten des Zusammenwirkens von Fühlen und Denken¹⁰²⁹. Solche Wechselwirkungen sind allgegenwärtig, Gefühle können durch Wahrnehmungen oder Gedanken ausgelöst werden und beeinflussen wiederum jegliches Denken und Verhalten über Schalt- oder Filterwirkungen auf kognitive Funktionen wie Wahrnehmung, Aufmerksamkeit, Gedächtnis und kombinatorisches Denken¹⁰³⁰. Die dominante affektive Stimmung beeinflusst

¹⁰²⁵ Mit einem Aufmerksamkeitslenken auf das Selbst einher geht auch ein Aufmerksamkeitslenken nach „innen“, was im frühneuzeitlichen Zusammenhang eng mit der Exploration der Sinne wie des „Innenlebens“ per se zu sehen ist.

¹⁰²⁶ Worauf man bewusst seine Aufmerksamkeit richtet, das wird auch zum Objekt von Gestaltung(sbegierde) und folgt auch einem Gefallensprozess entgegen ästhetischer Lethargie, worüber ein, sich permanent steigender, gestaltungsästhetischer Prozess in Gang gesetzt wird.

¹⁰²⁷ Dopamin spielt eine wesentliche Rolle bei Motorik, Motivation, speziell Handlungsmotivation, Emotion und kognitiven Prozessen, Glücksgefühlen, Kreativität und Gedächtnisleistung. Die Produktion von Dopamin steht wesentlich mit positiven Erlebnissen, Zufriedenheit und Begeisterung in Verbindung, doch seine Funktion scheint vor allem bei der Bewertung der Umwelt zur Geltung zu kommen.

¹⁰²⁸ Vgl. Ciompi 1982; Ders. 1997; Ders. 2003.

¹⁰²⁹ Ihr Ziel wäre, jegliches transdisziplinäre Wissen zu Emotionen und ihren Wechselwirkungen mit Denken und Verhalten zu einem sinnvollen Gesamtkonzept zu verbinden. Die Affektlogik berücksichtigt Wechselwirkungen zwischen Fühlen und Denken in der Psychologie, Psychiatrie, Psychotherapie und Pädagogik über Verkauf, Reklame und Politik bis zur Erkenntnistheorie und Philosophie.

¹⁰³⁰ Affekte/Stimmungen beeinflussen nämlich nicht nur, was wir bevorzugt wahrnehmen, worauf die fokussierte Aufmerksamkeit gerichtet wird und was bewusst wird, sondern sie scheinen auch tatsächlich qualitativ die Art und Weise, wie wir Informationen verarbeiten, zu verändern und auch jegliche „Handlungen“ zu beeinflussen, vgl. diesbezüglich auch detaillierter weiterführend: Gesine Dreisbach, Wie Stimmungen unser Denken beeinflussen, in: Report Psychologie, 33, 2008, S. 289-298. Der Artikel gibt einen Überblick über die aktuelle Befundlage zum Zusammenspiel von Emotion und Kognition. Dabei wird der Fokus auf den Einfluss von Emotionen auf das Gedächtnis, die Informationsverarbeitung, Aufmerksamkeitssteuerung und auf das

was wahrgenommen und mit Aufmerksamkeit bedacht wird wie auch was im Gedächtnis bleibt- was letztlich gesammelt zu einem „Denkschema“, zu einer „Logik“ führt¹⁰³¹. Die Schalt- und Filterwirkungen von Affekten verbinden somit kognitive und affektive Funktionen zu einer Einheit und sind zudem auf der individuellen und sozialen Ebene gleichartig¹⁰³². Resümierend steht jegliches Denken und Verhalten permanent unter dem Einfluss einer situationsabhängigen Logik im weitesten Sinn, die wiederum wesentlich von affektiven Grundstimmungen abhängt. Im Zustand der Angst/Scham - wie diese Grundaffekte auch im frühneuzeitlichen anomischen Kontext übergeordnet sehr dominant sind - wird die Welt exemplarisch vorwiegend im Rahmen einer (bewussten oder unbewussten) „Angstlogik“ wahrgenommen¹⁰³³. Generell sind übergeordnet aus jeglicher Anomie resultierende Angst/Scham wesentlich als Affekte zu werten, die sich (in der richtigen Intensität) positiv und effizient - im Sinne von motivierend und prozessantreibend - auswirken. Darüber wird eine Unordnung bzw. (wohl-dosierte) Angst als treibende, konstruktive Kraft verstanden. Wichtig für eine Handlungsmotivation ist allem voran die energetische Dimension von Affekten, welche von den Emotionswissenschaften bis dato wenig Beachtung erfuhr. Nach der Affektlogik werden Grundgefühle¹⁰³⁴ wesentlich auch als Energien bzw. als situationsabhängige Energieverbrauchsmuster¹⁰³⁵ begriffen, welche meist stimulieren und mobilisieren¹⁰³⁶. Speziell affektive Energien durch Widersprüche und Konflikte werden als der zentrale Motor aller Psycho- und Soziodynamik gesehen. Als wenn nicht der! ab der Frühen Neuzeit über jegliche Spiegel provozierte wesentliche Widerspruch und Konflikt kann diskutierte Subjektspaltung über Exzentrische Positionalität - einhergehend mit sozialer Distanz zu sich selbst, Angst, Zerrissen-/Fragmentiert- und Fremdheit sich selbst gegenüber wie zudem Scham - herausgestellt, darüber eine hochenergetische Affektdimension attestiert werden. Konnte im Vorkapitel die „Subjektspaltung“ als die Grundlage des Begehrens eines Subjekts und Ursache seiner gesamten Psychodynamik, seines inneren Begehrens - was

Entscheidungsverhalten gelegt. Dies sind Bereiche der emotionalen Modulation kognitiver Prozesse, die in den letzten zwei Jahrzehnten verstärkt im Fokus experimental- und neuropsychologischer Forschung standen.

¹⁰³¹ Affektiv „passende“ Wahrnehmungen und/oder Gedanken werden leicht zu einem größeren Ganzen verbunden, Unpassendes wird ausgeblendet.

¹⁰³² Wie Grundaffekte individuelle kognitive Funktionen verändern können, so funktioniert dies auch auf gesellschaftlicher Ebene bis hin zu ganzen Nationen, wie sich darüber zudem auch zeitüberdauernde kultur- oder zeitspezifische „Denkweisen“ formieren können.

¹⁰³³ So sieht man im Zustand der Angst zum Beispiel die Welt vorwiegend im Rahmen einer (bewussten oder unbewussten) Angstlogik, demnach gibt es auch eine Logik der Wut oder des Hasses, der Liebe und viele mehr.

¹⁰³⁴ Wie Neugier/Interesse, Angst, Wut, Freude, Trauer.

¹⁰³⁵ Die sich im Lauf der Evolution mit lebenswichtigen Situationen und Verhaltensweisen wie Umgebungserforschung, Flucht, Kampf, Nahrungsaufnahme, Sexualität, Sozialisierung, Verarbeitung von Verlustsituationen u.v.m. gekoppelt haben.

¹⁰³⁶ Manchmal aber hemmen auch emotionale Energien das Denken und Verhalten.

letztlich auch zu Handlungen drängt - definiert werden, kann über die Affektlogik Ciompis nun wesentlich die energetische Dimension dieses Konflikt-Affekts handlungsmotivatorisch verantwortlich gemacht werden. Liefert den übergeordneten Rahmen für die Affektlogik die allgemeine Systemtheorie mit Einschluss der Theorie der nichtlinearen Dynamik komplexer Systeme, kann auch der (frühneuzeitliche) Mensch folglich als ein nichtlineares, dynamisches, offenes System fern von jeglichem Gleichgewicht interpretiert werden. Kommt es in dynamischen Funktionssystemen jeder Art zwingend zu einem plötzlichen umfassenden Funktionswandel (unter anderem zur Bifurkation¹⁰³⁷), wenn der energetische Spannungspegel einen kritischen Wert überschreitet¹⁰³⁸, übersteigen auch frühneuzeitlich Anomie-bedingte Affektdimensionen hypothetisch kritische Werte, (massiv) menschliche „Reizschwellen“. Dabei werden vorher randständige Ideen oft zum Kristallisationskern (oder Ordnungsparameter), um den sich das Denken und Verhalten neu ordnet¹⁰³⁹. Dem folgend wird im anomischen (übergeordneten) Zustand der Angst folgend die (gesamte) Um-Welt vorwiegend im Rahmen einer (bewussten oder unbewussten) Angstlogik wahrgenommen, worüber auch ein - gemäß Affektlogik über Affekte provoziertes - selektives (fokussiertes) Aufmerksamkeitsrichten (in Bezug auf jegliche Handlungen) passiert. Nach der Logik der Anomie dreht sich aufgrund dieser „Affektiven Grundverfassung“ (prior affective state) folgend alles Verhalten und Denken um dieses „Zentralatom“ der (multifaktoriellen) Anomie bzw. um damit einhergehende Affekte. Den diesbezüglichen handlungsbezogenen „affektiven Zustand“ definieren zum einen Ambiguität, Unberechenbarkeit, Unvorhersehbarkeit und (Selbst-)Unsicherheit bei zugleich (wesentlich bei gedeckter Bedürfnispyramide) größtmöglicher Option aller nun offenen Möglichkeiten. Affektiv steht man diesbezüglich hinsichtlich jeglicher Qualität von „Handlungsentscheidungen“ (Denken, Verhalten, Wahrnehmen und auch Entscheiden) in der Diskrepanz zwischen den Grundaffekten (lähmender oder aktivierender) Angst und Neugier/Interesse - zwischen einem großen Sicherheitsbedürfnis wie motivierender Freiheit - im Rahmen von Schönheit erster und dritter Art - wie dies ja auch über funktionalistische bzw. überfunktionalistische Handlungen zur (Wieder-)Orientierungsstiftung und Ordnung im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätskonzepte

¹⁰³⁷ Bifurkation als eine qualitative Zustandsänderung- in nichtlinearen Systemen unter Einfluss eines Parameters, welcher das Verhalten Systems definiert, und sich bei seiner Änderung auch das Verhalten mitverändert.

¹⁰³⁸ Wie insbesondere in der Synergetik von Hermann Haken allgemein gültig nachgewiesen wurde, vgl. Hermann Haken, Synergetik, Berlin / Heidelberg / New York 1982. Nach der Hypothese der Affektlogik wirkt der emotionale Spannungspegel in psychischen und sozialen Systemen analog- er funktioniert als so genannter Kontrollparameter, von dem der Moment des Umschlags abhängt.

¹⁰³⁹ Zur besseren Veranschaulichung kann diesbezüglich die „fixe Idee“ eines Liebes- oder Verfolgungswahns genannt werden.

im Vorkapitel diskutiert werden konnte - gemäß Affektlogik nun jedoch die jeweilige energetische! Affektintensität als wesentlich für die Motivation bzw. Manipulation des gesamtheitlichen „Verhaltens“ hervorgehoben werden kann. Was bedeutet all dies nun in Zusammenschau im Rahmen frühneuzeitlicher individueller wie sozialer Neuausrichtungen? Generell Anomie als das maximale Chaos in sozialen Systemen bedingt „handlungstechnisch“ allem voran ein Sich - wie auch immer, um welches Zentralatom auch immer - -ordnen-Müssen, als logische (erkenntnisästhetische) „Handlungs“-Konsequenz. Sich neu zu ordnen (beginnend in Analogie zum zuvor diskutierten Ordnungsritual, um einfach wiedererkennen zu können), zu positionieren, kann als eine erste funktionalistische „Handlung“ beschrieben werden. Wie - nach welchen Richtlinien - erfolgt ein „Sich-(soziales)-funktionalistisches-Ordnen“ (auch als Verhalten im Sinne von Positionierung) in diesem affektiven Fremdheits-/Angst-Zustand? Kreist Anomie bedingt alles um den Grundaffekt Angst (und daraus resultierende Unsicherheit) als „Attraktor“ in Bezug auf jegliches Denken, Verhalten, Wahrnehmen, Gefallen und auch Entscheiden - als kognitive Funktionen - konnte für funktionalistische Neuorientierungen und -ordnungen des Individuums und der Gesellschaft im Vorkapitel bereits übergeordnet die Erkenntnisästhetik in Form von Schönheit erster Art als maßgebend für existenzielle innere und funktionalistische äußere Ordnungen vorgeschlagen werden. Sie stellt darüber den Attraktor zur Orientierung für jegliches „Handeln“ - als Denken, Verhalten, Wahrnehmen, Gefallen und auch Entscheiden - in diskutierten funktionellen Neuordnungskontexten dar. Wesentlich werden darüber - wie generell über visuell wahrgenommene Schönheiten erster Art - die übergeordneten affektiven Funktionen wie Beruhigung, Stärke und Sicherheit garantiert, welche Modell-bezogen als „Kunstspezifische herausragende Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) im Sinne „Ästhetischer Gefühle“ (aesthetic) als „(Ästhetisches) Harmonieempfinden“ („aesthetic“, harmony) und „Ästhetische Kontemplation“ (detached, harmony) wie folgend auch im Rahmen „Kontextbezogener und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) im Zusammenhang mit „Gesundheit“ (health) als „Wohlbefinden, reduzierter Stress“ (overall wellness, reduced stress etc.) im Sinne einer Homöostase interpretiert werden können. Dies ist speziell im frühneuzeitlichen anomischen Kontext als „gereizte“ affektive und kognitive Grundverfassung wie folgend auch in Bezug auf rituelle situative affektive und kognitive Verfassungen relevant, ist jedoch auch gegenwärtig wie generell zeitlos - allein abhängig von subjektiven wie auch generellen und situativen affektiven und kognitiven Verfassungen - in Form jeglicher „Handlungs-ideen“ gemäß Schönheit erster Art im Sinne von Wieder-Ordnung und -Beruhigung in Dinge, das Leben, in sich selbst zu bringen, Strukturen

zu erhalten, wieder geordnete Verhältnisse in Situationen zu bringen wie auch im Rahmen eines (visuellen) Ordnung-sehen-Wollens nachvollziehbar.

Dreht sich nach der Logik der Anomie im Rahmen der frühneuzeitlichen „Affektiven Grundverfassung“ alles Denken, Verhalten, Wahrnehmen und auch Entscheiden um den Grundaffekt Angst als Zentralatom, ist gleichermaßen der Grundaffekt Neugier/Interesse (bei gedeckter Bedürfnispyramide und einem gewissen Freisein, Sich-darauf-einlassen-Können) als Option für offene, freie Handlungs-Möglichkeiten wesentlich. Konnte neurophysiologisch betrachtet bereits bei Konzentration und Aufmerksamkeit (auf sich selbst, sein Inneres) die Ausschüttung des Neurotransmitters Dopamin diskutiert werden, steigert Dopamin unter anderem auch die Neugierde, curiositas, das Lernvermögen, die Phantasie und Kreativität. Curiositas als epistemische Neugier - als ein Grundaffekt¹⁰⁴⁰ - wurde bereits als frühneuzeitlich regelrechter Leitbegriff für eine selbstbestimmte Emanzipation des Menschen als homo curiosus erwähnt. Im Rahmen von Identitätenbildung erscheint es von Wichtigkeit, auch Neugier - wie Aufmerksamkeit - sowohl nach außen als auch nach innen - auf sich selbst, den eigenen Körper und auf sein Inneres, die Exploration der Sinne wie die Erforschung des Unbewussten zu richten, um sich darüber wiederum jeglich gestalten zu können. Über dieses Aufmerksamkeit-nach-innen-Richten kommt es auch zur generellen Sinnesschärfung¹⁰⁴¹. Eng verbunden mit curiositas ist zudem auch die Lernlust¹⁰⁴² - als weitere (frühneuzeitlich) wesentliche kognitive Funktion. Diesbezüglich kann die psychotrope Bedeutung des Neurotransmitters Dopamin hauptsächlich im Bereich der Antriebssteigerung und Motivation vorgeschlagen werden - auch die Lernlust ist biologisch eng verwandt mit Wachstum und Prozess, einem Sich-Gestalten, was alles resümierend wiederum maßgeblich ist für das humanistisch propagierte Ziel, zu einer höheren Lebensform zu gelangen¹⁰⁴³. Über

¹⁰⁴⁰ Evolutionär gesehen sind Grundaffekte an überlebenswichtige Verhaltensweisen gekoppelt, sie dienen der sinnvollen Anpassung von Psyche und Körper an wechselnde Umweltsituationen - hierzu zählen auch Neugier oder „Stimulushunger“.

¹⁰⁴¹ Sinne als „Tor zur Welt“ sind mehr als reine Wahrnehmung, sämtliche Sinneswahrnehmungen hin zur Sinnesschärfung haben - als „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) - zudem nachhaltigen Einfluss auf die Lebensqualität eines Menschen, als darüber jegliche Umwelt nicht nur intensiver wahrgenommen werden kann, sondern (differenziertere) Reize und Impulse auch den „Horizont erweitern“, auf neue Gedanken und Ideen bringen können.

¹⁰⁴² Der Begriff Lernlust ist auf den böhmischen Didaktiker, Philosophen und Theologen Jan Amos Comenius zurückzuführen, der schon im 17. Jahrhundert die Position vertrat, dass Lernlust angeboren sei - sie ist Voraussetzung und Garant für nachhaltiges Lernen, in: Jan Amos Comenius, Böhmisches Didaktik (zur 300. Wiederkehr seines Todestages ins Deutsche übersetzt und herausgegeben von Klaus Schaller), Schöninghs Sammlung pädagogischer Schriften, Paderborn 1970, S. 37. Um Lernlust zu erleben, müssen unter anderem allem voran auch jegliche Sinne in Ordnung sein, worüber auch diesbezüglich wiederum das Interesse an der Sinnesforschung wie - schärfung wie auch an gezielter Aufmerksamkeitsrichtung nach innen und außen - um auch bewusst mit den Sinnen wahrnehmen zu können - ganz wesentlich ist.

¹⁰⁴³ Diese frühneuzeitlich humanistische Zielsetzung, eine höhere Lebensform zu erreichen, ist hinsichtlich einer konsequent verfolgten Zielsetzung und Willensverfolgung - auf einem im Vorkapitel bereits diskutierten abstrakten construal level - auf einer neurophysiologischen Ebene auch im engen Zusammenhang mit der

den dominanten Grundaffekt Neugier/Interesse dreht sich nun jegliche „Handlungsorientierung“ allem voran um die motivierende, stark affektiv besetzte Freiheit- wiederum als übergeordnete Perspektive für Denken, Verhalten, Wahrnehmen und auch Entscheiden. Im Rahmen einer individualistischen! überfunktionalistischen (Neu-)Ordnung wie Orientierung zur Individualisierung wie im distinktiven Nutzen hat man auch mehr Freiheit, will man diesbezüglich nicht rein funktionalistisch und sicherheitsorientiert „handeln“- man muss ja nicht nur (weiter) existieren, sondern will leben im Sinne eines übergeordneten Überfunktionalismus', was wiederum in Analogie zu jeglichem Überfunktionalismus von Kunst diskutiert werden kann. Für ein derart freiheitlich orientiertes tatsächliches Handlungsrealisieren - wie allem voran auch für ein Sich-überhaupt-darauf-einlassen-Können - muss eine, zudem bereits erwähnte, gewisse Ambiguitätstoleranz als zusätzlicher Faktor im Rahmen der frühneuzeitlichen „Kognitiven Grundverfassung“ (prior cognitive state) bzw. der „Informationsverarbeitenden Wahrnehmung“ (information processing perception) vorhanden sein, um sich auf unvorhersehbare und unberechenbare Freiheit bzw. Unkontrollierbarkeit wie folgend auch auf jegliche Kunst überhaupt einlassen zu können¹⁰⁴⁴. Eine Idee, jegliche Ambiguität im Handlungsformat gemäß einer Logik der Freiheit leichter hinzunehmen, ist weiters das Spiel- im Rahmen ästhetischer Selbstgestaltung mit dem passenden Spielzeug (Kunstwerk Kelchglas). Übergeordnet stellt generell in Bezug

Dopaminausschüttung zu sehen- hinsichtlich intrinsischer Motivation für das Erreichen einer höheren Lebensform. UConn Researcher, Dopamine Not About Pleasure (Anymore), in: Christine Buckley, UConn Today, University of Connecticut, 30. November 2012 (zuletzt eingesehen am 04.07.2017). Diesbezüglich ist die psychotrope Bedeutung des Dopamins - ausgeschüttet bei Aufmerksamkeitslenkung bzw. Konzentration auf eine Sache - im Bereich der Antriebssteigerung und Motivation wesentlich, so fungiert Dopamin auch als Mechanismus, den Energiesparmodus auszuschalten, als „Antreiber“, wenn man etwas haben möchte. Die Motivation, Anstrengungen immer weiter zu betreiben, erfolgt über Selbstwirksamkeitserfahrung (erreichbar über erfüllbare Normen) und Dopaminausschüttung für die kleine Belohnung zwischendurch. Eine zentrale Funktion von Dopamin ist hier, Antrieb und Energie zu erzeugen, dass sich Lebewesen - sich über ihre Bedürfnisse setzend - auf ein Ziel zubewegen. (Experiment: Ratten vergaßen zu essen und trinken). Konnte bereits im Rahmen eines abstrakten construal levels nach der CLT ein verstärkter Wille zur Zielerreichung durch ein Ignorieren von Bedürfnissen attestiert werden, kann auf neurophysiologischer Ebene diesbezüglich Dopamin zur hedonistischen Selbstverwirklichung - um zu einer höheren Lebensform zu gelangen, als optimales frühneuzeitliches humanistisches Identitätskonzept - diskutiert werden.

¹⁰⁴⁴ Zu jeglicher Ambiguitätstoleranz überredend fungiert generell das menschliche Freiheitsbedürfnis nach der „Logik der Freiheit“. Als Voraussetzung für eine gewisse Komplexitäts- bzw. Ambiguitätstoleranz im Zusammenhang mit Neugier/Freiheit kann eine gewisse Entspannung aufgrund einer (vielfach halbwegs) gedeckten Bedürfnispyramide - als man nicht mehr ums Überleben kämpfen muss - wie auch eine sich darüber einstellende „Reizlosigkeit“ angenommen werden, welche über die Ambiguität von Freiheit (als eine gewisse Unbestimmtheit/Unberechenbarkeit) kompensiert werden kann. Zudem wird frühneuzeitlich aufgrund der Zunahme der Komplexität der gesamten Welt gewissermaßen auch eine Komplexitätstoleranz erzwungen. Speziell frühneuzeitlich kann eine Ambiguitätstoleranz - als Hang zu einer gewissen Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit - eine sogar generelle Liebe zur Ambiguität bestätigt werden (vgl. Vorkapitel S. 288 f.). Falls Ambiguitätstoleranz, neben einem kognitiven, wesentlich auch als perzeptueller Prozess betrachtet werden kann, müsste eigentlich auch eine jeweils individuelle „Wahrnehmungs-Grundverfassung“ (prior perception state) zur Erörterung von jeglichem ästhetischen Empfinden in psychologischen „Kunst-Erfahrungs-Modellen“ bzw. „Prozessmodellen ästhetischer Erfahrung“ berücksichtigt werden.

auf die frühneuzeitliche Entscheidungsfindung für überfunktionalistische individuelle, freiheitliche Neu-Ordnungsmuster zur Selbstgestaltung die erkenntnisästhetische Schönheit dritter Art einen Attraktor für Entscheidungen, Denken, Verhalten, Wahnehmen und Gefallen wie Zielsetzungen dar. Steht als Attraktor nun zentral die (Logik der) Freiheit, provoziert dies einen Variantenreichtum bzw. Freiheiten auch für zahlreiche innere Ordnungen und Wieder-Symmetrien bzw. -Einheiten (um im Rahmen individueller Identitätskonzeptionen immer wieder zu Wieder-Einheiten zu kommen). Je „distanzierter“ bzw. abstrakter hier das übergeordnete Ziel ist, desto variantenreicher und differenter wie auch freiheitlicher sind auch die Wege dorthin, worüber im Selbstgestaltungskontext das humanistisch propagierte Ziel ein Maximum an Handlungsoptionen darstellt¹⁰⁴⁵. Darüber sich jeweils wandelnde und perspektivenreiche „Temporär- bzw. Teil-Identitäten“ sind, gemäß einer Komplexitätstoleranz, als Freiheiten innerhalb optionaler Selbst-Gestaltungsspielräume - im Rahmen jeweils individueller vorgegebener Normen und Machbarkeiten - als körperliche und mentale Selbstverwirklichungen - zu sehen.

Resümierend konnte darüber im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätsneukonzeptionen speziell die (energetische Dimension) von Affekten - in ihren didaktisch, persuasiven Funktionen - (wie deren Wechselspiel mit kognitiven Funktionen) zum Ermöglichen einer überhaupt beginnenden Selbstgestaltung wie folgend im Rahmen einer Qualitäts- wie Inhaltsbeeinflussung jeglicher „Handlungen“ - im neurophysiologischen Korrelatskontext speziell im Zusammenhang mit Dopamin - diskutiert werden. Folgend soll eine solche Perspektive auch auf über Kunst provozierte wechselseitige affektive und kognitive Funktionen wie darüber ableitbare „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) für das (zeitlose) Individuum und die Gesellschaft eingenommen werden. Im Hinblick auf einen generellen (frühneuzeitlichen) affective turn soll auch hier wiederum speziell die Rolle von Affekten fokussiert werden. Im identitätsstiftenden Kontext gilt es, diesbezüglich auch wesentlich hinsichtlich einer (langfristigen) Option auf

¹⁰⁴⁵ Hier gilt wiederum- je distanzierter zu einer Symmetrie, je „größer“ der Impact, desto vielfältiger die Wege „zurück“. Diesbezüglich können nach der Subjektspaltung und darüber entstehende Affekt-Energien wie Handlungsbedrängnis jegliche „Identitätssuchen“ als permanente Selbstfindungsprozesse (im jeweiligen Kelchglas-Spiel/Flow) über differente Oneness-Ideen stattfinden. Da der Mensch in seiner prozessualen Entwicklung - gemäß Schönheit dritter Art - auch einem ästhetischen Willen unterliegt, kommt es, dem Prinzip „Leben“ folgend, nach erfolgten Einheitsbildungen immer wieder zu einer (inneren) Unordnung, einhergehend mit Spannung und Dynamik, was immer wieder zur Genese neuer Handlungs-Formen führen kann. Lebendige Systeme organisieren sich demnach ständig neu. Ist ein lebendiges System durch Entwicklungsverweigerung starr, unterliegt es keinem Prozess mehr und verfällt in Lebens-Lethargie- existiert nur mehr. Menschliche Identitäten können diesbezüglich als Selbstorganisationen bezeichnet werden, indem sie niemals starr sind, sondern um zu leben, sich im Selbstverwirklichungsprozess mit übergeordnetem transzendenten Ziel immer wieder neu erfinden (müssen),

überfunktionalistische individuelle (kognitive) Selbstverbesserungen bzw. -steigerungen explizit die Rolle von Affekten im Rahmen von Kunstkonfrontationen noch detaillierter zu diskutieren und hier explizit das affektiv-kognitive Zusammenspiel im Hinblick auf diesbezügliche eventuelle persuasive „Feed Forward Systeme“ - zur Erklärung von spielerischen! persuasiven Steigerungen (exekutiv) kognitiver Fähigkeiten - zu beleuchten.

8.3 Zur frühneuzeitlichen Persönlichkeitsstruktur im sozialen/kulturellen Kontext in Konfrontation mit den Kunstwerk-Qualitäten „Kelchglasformen und Material“

Grundlegend wesentlich vor/für eine(r) generelle(n) Auseinandersetzung mit Kunst in alltäglichen Gebrauchskontexten ist das (frühneuzeitlich vorhandene) Potenzial des Sich-auf-Kunst-einlassen-Könnens, im Sinne von die (gestreute) Aufmerksamkeit vom momentanen Hier und Jetzt, vom funktionalistischen Alltagsgeschehen bzw. Alltagsbewusstsein weg, fokussiert auf Kunst lenken zu können¹⁰⁴⁶. Sich auf etwas freiwillig einzulassen bedeutet seine (momentane) Sicherheit eventuell aufzugeben (aufgeben zu können und wollen) bzw. sich im Moment sicher zu fühlen, was frühneuzeitlich allem voran aufgrund eines Nicht-mehr-ums-Überleben-kämpfen-Müssens möglich ist wie zudem darüber auch der „Reiz“ vorhanden ist, sich auf Neugier (auf Neues) einzulassen.

Sind Affekte folgend auch im Kunstrezeptionskontext ganz wesentlich, wirkt, auf den Punkt gebracht, „gebrauchte Kunst“ an sich im Vergleich zu Alltagsgegenständen gefallend (agitierend) affektiver, provoziert im Rahmen von „Grundaffekten“ (basic affects) einen „Positiven Affekt“ (positive emotion). Dies lässt sich in Analogie zur Kunstdefinition nach der philosophischen Anthropologie sehen, als hier das „Überfunktionalistische“ ihr „lebendiges“ Wesen charakterisiert und auch nach der CLT hierüber eine hypothetische Distanz zum Alltäglichen/Gewohnten/Funktionalistischen ausgemacht werden konnte, was wiederum freiheitlich spielerisch- darüber anregend und gefallend wirkte. Das Kunstwerk per se versteht sich auch über seine formal-ästhetische Betrachtung, über die elementarästhetische Spannung wie auch über jegliches erkenntnisästhetische „Gefallen“ als (positiv) affektiv. Kann im frühneuzeitlichen Kontext zudem der erstmalig großflächige Einzug von

¹⁰⁴⁶ Dies meint jeglich bereits diskutiertes „Freisein“, um allem voran überhaupt Neugier zu entwickeln wie auch selektive fokussierte Aufmerksamkeit vom momentanen Hier und Jetzt, vom funktionalistischen Alltagsgeschehen - vom funktionellen Alltagsbewusstsein - woanders hinlenken zu können- folgend nun nicht nur müssend (über Exzentrische Positionalität erzwungen) auf sich selbst, nach innen und außen, sondern auch gezielt auf Kunst bzw. das Kunstwerk.

Kunstobjekten - wie hier das Kelchglas - in alltägliche (auch patrizische) Gebrauchskontexte als Novum - auch gemäß Schönheit dritter Art - bezeichnet werden, lässt sich auch diesbezüglich Ästhetik-Modell bezogen im Rahmen der „Informationsverarbeitenden Wahrnehmung“ (information processing perception) über dieses Novum als Neuigkeitsfaktor eine „Veränderung/Umstellung (in) der Wahrnehmung“ (change/adjustment in perception) beschreiben¹⁰⁴⁷. Das Kunstwerk per se - das frühneuzeitliche Kelchglas - durchbricht und verfremdet demnach als Novum Wahrnehmungsgewohnheiten und provoziert der CLT nach darüber visuelle hypothetische Distanz¹⁰⁴⁸, womit summarisch eine abstraktere Repräsentation wie höhere mentale Abstraktion und darüber ein (frühneuzeitlich willkommenes) unbekanntes/fremdes, aber dabei schönes und allem voran aufregendes Empfinden - als psychological distance - einhergehen¹⁰⁴⁹. Zur Aufmerksamkeit im Konnex mit einer für den Menschen essenziellen Neuartigkeit (Novum) lässt sich aus (neuro)physiologischer Perspektive anmerken, dass, wenn etwas als „neu“ oder „fremd“ eingestuft wird - wie hier das Kunstwerk als Novum - dies an die Großhirnrinde, den Kortex als Sitz des Aufmerksamkeitsbewusstseins, weitergeleitet wird, damit sich dieser damit „beschäftigt“, da diese Neuigkeit nicht vom nur Standards abarbeitenden Unbewussten bearbeitet werden kann. Die Aufmerksamkeitserregung bei Neuigkeiten wird somit nach dem subkortikalen Erfassen im Thalamus an den präfrontalen Kortex gesandt, um dort verarbeitet zu werden. Es kommt über Novi somit zur Aktivierung des (präfrontalen) Kortex¹⁰⁵⁰. Jenes bei Aufmerksamkeit ausgeschüttete Dopamin hat affektive Fähigkeiten, wühlt auf, es ist an der Steuerung der Wachheit und der Lenkung der Aufmerksamkeit beteiligt und steigert - in Wiederholung - unter anderem auch Lernvermögen, Phantasie und Kreativität. Ist das Dopaminsystem für die

¹⁰⁴⁷ Leder et al. 2004, S. 489-508. „Novelty“ spielt eine besondere Rolle, als Kunst darüber Veränderungen visueller oder wahrnehmungstechnischer Erfahrungen provozieren kann. Neuartige Reize werden mit Aufmerksamkeit bedacht (Orientierungsreaktion, Neugier). Der Aufmerksamkeitsumfang hängt unter anderem von der Art der wahrzunehmenden Gegenstände und von der Bekanntheit der Gegenstände ab. In Anlehnung an evolutionspsychologische Emotionstheorien, die sich mit der evolutionären Entwicklung und Bedeutung von Emotionen befassen, lässt sich (über hier Kunst als Distanz zum Alltäglichen) über hypothetische Distanz eine gewisse menschliche „Alarmbereitschaft in Bezug auf Gefahr“ beschreiben.

¹⁰⁴⁸ Diese kann als Additiv zur Synopsis psychologischer „Kunst-Erfahrungs-Modelle“ bzw. von „Prozessmodellen ästhetischer Erfahrung“ - in Form eines Miteinbeziehens der sozialpsychologischen CLT, vgl. Trope und Liberman 2010 - gesehen werden.

¹⁰⁴⁹ Aus der Perspektive der CLT betrachtet, durchbricht das Kelchglas als Novum Wahrnehmungsgewohnheiten und steht - in steigerbaren Graden - in hypothetischer Distanz zur (konkret ge- und erlebten) Realität, dem rein funktionalistisch orientierten Alltag. Darüber gefällt das Kunstwerk als Novum nicht allein, es bewirkt über diese hypothetische Distanz der CLT nach (hypothetisch) auch veränderte kognitive und affektive Funktionen, Änderungen in der Zielsetzung und Wahrnehmung.

¹⁰⁵⁰ Funktionen des (präfrontalen) Kortex sind unter anderem das „Lösen von Problemen“ anhand bereits gemachter Erfahrungen, es werden neue Erfahrungen mit Gedächtnisinhalten abgeglichen wie verarbeitet und neuronale Netzwerke zwischen neuer Information und Gedächtnisinhalten aufgebaut. Über Habituation rutschen gelernte Nervenetze irgendwann ins Unbewusste ab und es muss keine Aufmerksamkeit mehr darauf gerichtet werden.

Bewertung von Reizen zuständig, ist das „bedeutsam“, was neu ist¹⁰⁵¹ und dies erzeugt - wiederum vereinfacht dargestellt - ein Glücksgefühl. Dopamin steigert unter anderem auch die Neugier, die curiositas. Die Neugierde kann und konnte generell wie auch speziell frühneuzeitlich bereits als ein ganz wesentlicher Grundaffekt diskutiert werden¹⁰⁵², wie die Besetzung des frühneuzeitlichen curiositas-Begriffes wiederum auch im Konnex mit dem aktiven Gebrauch der Künste zu sehen ist. Aus (neuro)physiologischer Perspektive zeigen Neugierige erhöhte Aktivität in den Caudatus-Regionen des Gehirns, deren Areale in die Verarbeitung „erwarteter Belohnung“ involviert sind- der Caudatus ist mit dem „beglückenden“ dopaminergen System¹⁰⁵³ gut vernetzt¹⁰⁵⁴. Jenes auch bei Neugier ausgeschüttete affektiv agitierende Dopamin steigert unter anderem auch weitere Neugierde. Das Kunstwerk versteht sich resümierend multiperspektivisch als „brillanter“ Affektprovokateur für positive ästhetische „Affekte/positive Emotionen“ (positive emotion as an aesthetic affect). Diese Effekte des positiven Affekts sind wiederum über die erhöhte Aktivität des Neurotransmitters Dopamin vermittelt¹⁰⁵⁵. So weiß man beispielsweise, dass Belohnungen bzw. die Ankündigung einer solchen zur Ausschüttung von Dopamin führen, und zumindest beim Menschen erhöhen Belohnungen nicht nur die Anreizmotivation, sondern sind auch eng mit positiver Stimmung assoziiert. Über diese jeglich affektiv besetzte Kunstwerkkonfrontation gehen zudem (über die Kunstwerk-Charakterisierung als Novum) wiederum curiositas und allem voran auch visuelle (selektive/fokussierte) Aufmerksamkeit einher- über des Kelchglases „Attraktor-Qualitäten“ automatisch und stimulusgetrieben (bottom up, exogen), worüber es wiederum zu einer bewussten Wahrnehmung des „Objekts

¹⁰⁵¹ Manfred Spitzer, Lernen, Heidelberg 2006, S. 195.

¹⁰⁵² Im Zusammenhang mit Neugier wird in der Psychologie häufig Berlyne zitiert, welcher zahlreiche (tier-)experimentelle Studien durchgeführt hat- ein Ergebnis bezog sich auf die Frage, welche situativen Bedingungen Neugier hervorrufen könne. Berlyne fand dafür vier Aspekte- Neuartigkeit, Komplexität, Ungewissheit und Konflikt, in: Daniel E. Berlyne, Konflikt, Erregung, Neugier. Zur Psychologie der kognitiven Motivation, Stuttgart 1974. Dies geht wiederum mit jenen Kriterien Schönheit dritter Art konform.

¹⁰⁵³ So beginnt ein Wunsch nach Wissen als Dopaminverlangen, wobei speziell interessant erscheint, dass die Suche nach neuem Wissen eng mit „Belohnung“ verknüpft ist.

¹⁰⁵⁴ Vgl. exemplarisch MJ Kang et al., The wick in the candle of learning: epistemic curiosity activates reward circuitry and enhances memory, in: Psychological Science, 8, 2009, S. 963-973. Zitiertes Abstract: „Curiosity has been described as a desire for learning and knowledge, but its underlying mechanisms are not well understood. We scanned subjects with functional magnetic resonance imaging while they read trivia questions. The level of curiosity when reading questions was correlated with activity in caudate regions previously suggested to be involved in anticipated reward. This finding led to a behavioral study, which showed that subjects spent more scarce resources (either limited tokens or waiting time) to find out answers when they were more curious. The functional imaging also showed that curiosity increased activity in memory areas when subjects guessed incorrectly, which suggests that curiosity may enhance memory for surprising new information. This prediction about memory enhancement was confirmed in a behavioral study: Higher curiosity in an initial session was correlated with better recall of surprising answers 1 to 2 weeks later“.

¹⁰⁵⁵ Einer einflussreichen neuropsychologischen Theorie von Ashby und Kollegen folgend, in: F. Gregory Ashby et al., A neuropsychological theory of positive affect and its influence on cognition, in: Psychological Review, 106, 1999, S. 529-550.

der Begierde“ kommt. Das Kunstwerk fungiert resümierend als (visueller und haptischer) affektiver, beglückender Aufmerksamkeitsprovokateur und „aktiviert“ zudem über die alltägliche Reizschwelle hinaus. Geht mit der Kunstkonfrontation über jeglich induzierte Affektprovokation allem voran auch das Phänomen „Spannung“ - als eine „Aktiviertheit“ - einher, ist dies in Analogie zu jenem energetischen Aspekt von Affekten gemäß der Affektlogik zu sehen. Eine gewisse (jeweils subjektive) Reiz-, eine Spannungsprovokation, scheint übergeordnet auch „lebensnotwendig“, Bedürfnisse nach Spannung sind gleich jenen nach neuen Reizen intrinsisch motiviert und für den Menschen essenziell- aufgrund zu weniger bzw. immergleicher Reize entstünde Langweile und Spannungslosigkeit. Generell lässt sich das Prinzip der Spannung als eine sämtliche Lebensbereiche umfassende Grundlage des Lebens, das Bedürfnis nach Spannung als universell beschreiben¹⁰⁵⁶. Was elementarästhetisch an Spannung „gefällt“, ist evolutionsbiologisch, wie in nochmaliger Wiederholung auch aus philosophisch-anthropologischer Perspektive aus betrachtet, das Assoziieren mit „Lebendigkeit“. Kann nun frühneuzeitlich im Rahmen affektiver und kognitiver Grundverfassungen unter anderem eine gewisse Spannungs- bzw. Reizlosigkeit - da der „funktionalistische Überlebens-Alltag nebenbei gemeistert wird - angenommen werden¹⁰⁵⁷, muss auch die „lebensnotwendige“ Spannung woanders gesucht werden¹⁰⁵⁸. Frühneuzeitlich kann man nun über das Funktionalistische im Alltag, über das Hier und Jetzt, hinausdenken, seine (bewusste fokussierte) Aufmerksamkeit woanders hinlenken (lassen), sich vom Alltagsbewusstsein entfernen, sich auf über den konkreten funktionalistischen Alltag Hinausgehendes auch handlungstechnisch einlassen, Energie darauf „verschwenden“- überfunktionalistisch agieren. Im Hinblick auf die phylogenetische Entwicklung des Menschen - geht man den Spannungsbedürfnissen nach - kommt es frühneuzeitlich zu einer Verlagerung vom wirklichen Erleben (beim Kampf ums Über-leben) in das Reich des Symbolischen. Wenn Spannung in der Wirklichkeit wegfällt, wird sie künstlich geschaffen oder in symbolischen Formen - wie exemplarisch Kunst - gesucht. Der (frühneuzeitliche) Mensch kann hinsichtlich dieses Spannungsverlangens als „homo compensator“ diskutiert, das Kunstwerk bzw. der Einzug von Kunst in den Alltag als willkommener reizender Affekt- und Spannungsprovokateur verstanden werden. Nachdem das Kunstwerk den Anspruch in sich trägt, einer ästhetischen Lethargie entgegenzuwirken, gelingt es ihm, über seine

¹⁰⁵⁶ Es handelt sich um wechselnde und miteinander verkoppelte Bedürfnisse nach Spannungssteigerung und Spannungsreduktion.

¹⁰⁵⁷ Ist die Bedürfnispyramide - nicht allein im adeligen Kontext - in ihren untersten Stufen derart befriedigt, dass man nicht mehr ums „Überleben“ kämpfen muss.

¹⁰⁵⁸ Je weniger (neue) Reize von außen kommen, desto mehr Spannung braucht der Mensch, um nicht in Lethargie und Depression zu verfallen (auch „Stimulushunger“ ist ein Basisbedürfnis des Menschen).

Schönheit dritter Art zudem immer wieder aufs Neue Wahrnehmungsgewohnheiten zu durchbrechen, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, ästhetische Schwellenreize zu übersteigen und darüber unter anderem auch Affekte/Spannung permanent prozessual aufrecht zu erhalten¹⁰⁵⁹ wie das Gefühl zu vermitteln, am „Leben zu sein“ entgegen purer Existenz. Erlebt man wenig Neues (Novi), Aufregendes (Emotionales), droht inmitten der Sicherheit einer gut definierten, geregelten Welt die Gefahr, daß das Leben langweilig und schematisch wird, als fände es gar nicht mehr statt¹⁰⁶⁰. Nur worauf die Aufmerksamkeit gerichtet wird, wofür eine kognitive Bearbeitung nötig ist, das wird auch bewusst wahrgenommen¹⁰⁶¹. Auf jede Gewohnheit wird keine Aufmerksamkeit mehr gerichtet, es geschieht nichts Neues, es bleiben folgend weniger Erinnerungen und im Rückblick erscheint zudem die Zeitspanne kürzer, die Lebenszeit wird eindrücklich gefühlt verkürzt¹⁰⁶². Dem folgend ist ein permanentes Durchbrechen von Wahrnehmungsgewohnheiten - im engen Zusammenhang mit der Wichtigkeit frühneuzeitlicher curiositas und jenem damit verbundenen Sammeln an neuen Eindrücken¹⁰⁶³ - über Kunstkonfrontation gemäß Schönheit dritter Art realisierbar und zeitlos auch so wichtig. Darüber gewinnt man letztlich (geföhlt) an Lebenszeit, wenn auch nur subjektiv ein „Mehr davon“ empfunden wird. Dieser Gewinn an vermehrten Eindrücken und somit auch Erinnerungen und intensiver Zeit verbessert als „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkung“ (contextual and longitudinal impact) im Rahmen von „Gesundheit“ (health) auch das subjektive Wohlergehen (overall wellness). Um folgend eine (persuasive) Handlungsmotivation zur (ästhetischen) Auseinandersetzung mit dem frühneuzeitlichen Kunstwerk Kelchglas aus affektiver Perspektive zu beleuchten, ist generell im Kunstrezeptionskontext eine Differenzierung von Affektintensitäten für eine(n) schöne(n) bis hin zur erhabenen Wahrnehmung/Eindruck wesentlich, was wiederum von (jeweils subjektiven) affektiven und kognitiven Grundverfassungen (prior affective and cognitive states) abhängt. Neben einer frühneuzeitlichen Charakterisierung als Novum, konnte

¹⁰⁵⁹ Werden im (präfrontalen) Kortex beim Wahrnehmungsvorgang neue Erfahrungen mit Gedächtnisinhalten abgeglichen und verarbeitet und neuronale Netzwerke zwischen neuer Information und Gedächtnisinhalten aufgebaut, bis über Habituation alles Neue irgendwann ins Unbewusste „abrutscht“ und keine Aufmerksamkeit mehr darauf gerichtet werden muss, gehorcht das Kunstwerk Kelchglas einem ästhetischen Prozess - in seiner Schönheit dritter Art - und erfindet sich in seiner Komplexität immer wieder neu.

¹⁰⁶⁰ Situationen, in denen man sich auf seine Gewohnheiten verlassen kann, haben andererseits jedoch auch einen großen „Über“lebensvorteil, ist in einer „stabilen Welt“ fast alles voraussehbar und erwartbar.

¹⁰⁶¹ Die Aufmerksamkeitserregung bei Neuigkeiten wird nach dem subkortikalen Erfassen im Thalamus an den präfrontalen Kortex gesandt, um dort verarbeitet zu werden. Es kommt über Novi als kognitive Funktion somit zur Aktivierung des (präfrontalen) Kortex.

¹⁰⁶² Ein schöner Vergleich ist jener zum Urlaub, wo eine anfängliche spannende Umgebungserkundung die Zeit prolongieren vermag, nach einigen Tagen jedoch das Neue zum Gewohnten wird und sich die Urlaubstage darüber „verkürzen“.

¹⁰⁶³ Sind das Neugierverhalten und exploratives Verhalten basale Formen des menschlichen intrinsisch-motivierten Verhaltens. Bei Reizentzug entsteht ein heftiges Bedürfnis nach Eindrücken.

im speziellen Kunst-Fall des Kelchglases zudem über seine Vertikalität wie auch speziell das Material *crystallo* - als auch exkursiv über seinen materiellen Wert per se - in Vorkapiteln bereits eine generell hohe, erhabene Wirkung - als hohe Affektintensität - attestiert werden. Äußert sich Affektivität als neuronale Erregung und Anspannung, geht dies folgend auch mit (expressiven) Handlungsmotivationen nach dem Lustprinzip bis hin zu Handlungshemmnissen im m. E. erhabenen Kontext auch nach dem Unlustprinzip - in Anlehnung an diskutierte Ästhetik-Modelle als „Grundaffekte/Körperbezug“ (basic affects/body), „Bewegungen, Gestik“ (action, action tendencies) - einher. Entspricht der Affekt - als Gefühls- und Gemütsbewegung von großer Brisanz, geringer Latenz und energisierender Dynamik (Motivation) - einem spezifischen bio-energetischen Zustand bzw. einem gerichteten Energieverbrauchsmuster¹⁰⁶⁴, muss/sollte dieser als Responsivität in Form expressiver Äußerung (im Symmetriestreben) auch zum Handlungs-Ausdruck gebracht werden¹⁰⁶⁵. In Bezug auf das Kunstwerk braucht es allem voran die (jeweils subjektiv) richtige Reizintensität und „Aufmerksamkeitserregung“, um vorerst einmal generell zu „bewegen“, zu (jeglicher) Handlung zu überreden. Als Handlungsmotivator lässt sich im Kelchglaskontext noch einmal speziell das transparente Material *crystallo* herausstellen, welches - im Sinne von seinen Augen nicht trauend - noch verstärkt zu einer taktilen Auseinandersetzung/einem taktilen Hemmnis verleitet. Neben einer visuellen kommt es darüber auch zur haptischen Aufmerksamkeit, worüber frühneuzeitliche Kelchgläser quasi in einem „multisensory design“ diskutiert werden können. Als neurophysiologisches Korrelat im Kunstrezeptionskontext verleitet wiederum Dopamin (auch) zur Handlungsbereitschaft, wirkt dieser Neuromodulator direkt auf die Motorik und veranlasst die Idee, sich mit einer Sache, hier dem Kunstwerk (wie auch im Rahmen der Selbstgestaltung), mental und körperlich - aktiv als Handlungen - auch tatsächlich auseinanderzusetzen, oder eben auch nicht¹⁰⁶⁶. Der Einzug von Kunstobjekten in alltägliche Gebrauchskontexte fungiert somit allem voran prozessantreibend und motivierend zur körperlichen wie folgend auch mentalen (ästhetischen

¹⁰⁶⁴ Diesbezüglich kann noch einmal erwähnt werden, dass die energetische Dimension der Affekte erstaunlicherweise bisher von den Emotionswissenschaften weitgehend vernachlässigt wurde. Die Affektlogik dagegen versteht Grundgefühle wie unter anderem auch Neugier/Interesse wesentlich auch als Energien bzw. als situationsabhängige Energieverbrauchsmuster, welche meist stimulieren und mobilisieren- das Denken und Verhalten betreffend.

¹⁰⁶⁵ Ganz jenem Prinzip der Spannung/Entspannung folgend- als Abfuhrvorgänge, bei denen Spannung abreagiert wird. Eine Affektunterdrückung wäre wenig sinnvoll, da sich dies wiederum in „psychotischen“ Dimensionen äußern könnte.

¹⁰⁶⁶ Demnach braucht man hier die richtige „Aufmerksamkeitserregung“ bzw. damit einhergehende Dopamin-Aktivierung. Dopamin als Neurotransmitter ist jedoch immer dann aktiv, wenn sich ein Individuum im gerade noch kontrollierten Zustand befindet, was m. E. ein Handlungshemmnis im Rahmen von Erhabenheit mit zu großer Affektintensität auf neurophysiologischer Ebene erklären könnte.

gestalterischen) Auseinandersetzung- in persuasiven Funktionen im Selbstwollen bzw. - zwang. Unreflektiert drücken sich (starke) Affekte allem voran in ungerichteten spontanen Handlungen oder Gestaltungen aus, was (frühneuzeitlich) ein No-Go im Bezug auf propagierte Affektbeherrschung bzw. - unterdrückung darstellt. Lässt sich frühneuzeitlich generell ein „affective turn“ beschreiben, steht eine zeitgenössisch feststellbare provokative affektive Herausforderung entgegen jener gleichzeitig propagierten und geforderten generellen Affektbeherrschung bzw. eher - unterdrückung. Ist es für den zivilisierten Menschen in hohem Maße charakteristisch, dass ihm durch soziogenen Selbstzwang versagt wird, spontan einfach nach etwas zu greifen, was er begehrt, hasst oder liebt¹⁰⁶⁷, war dies frühneuzeitlich ein Lernprozess- es war nötig, diese Gier zu korrigieren¹⁰⁶⁸. Ist speziell die Beherrschung von Affekten wie auch Trieben im frühneuzeitlichen Prozess der Zivilisation ein wesentliches Thema, gilt es somit, Affekte allem voran zu reflektieren, zu mäßigen/beherrschen, zu unterdrücken oder - besser - zu transformieren und handlungstechnisch zielgerichtet auszudrücken. Affektkontrolle bzw. - mäßigung meint nach heutiger Erkenntnis den bewussten Kontakt zu seinen Empfindungen herzustellen¹⁰⁶⁹ und allem voran vorerst ihren Strom etwas zu bremsen. Der Affekt muss (wieder) über eine Distanz zum Alltagsgeschehen und - bewusstsein, über Aufmerksamkeitslenkung darauf (auf sich selbst) und Beobachtung bewusst wahrgenommen werden, um ihn reflektieren zu können und adäquat über „Handlung“ zu äußern. Im Fokus dieser Selbstreflexion steht die Selbstbeobachtung des eigenen Verhaltens, der eigenen Gedanken und Gefühle. Über jegliche „Spiegel“ kommt es diesbezüglich im Blick auf bedachte Außenwirkung unter anderem auch zur Scham, was eine nicht fremd- sondern selbstinduzierte Affektkontrolle provozieren vermag. Selbstreflexion schult in hohem Maße die Fähigkeit zur Selbstwahrnehmung. Grundlegend hierfür ist wiederum jene (frühneuzeitliche) soziale Distanz zu sich selbst über Subjektspaltung. Mit dieser sozialen Distanz geht auch eine zeitliche Distanz einher (da per CLT sämtliche Distanzierungen miteinander kommunizieren)- man gewinnt darüber somit auch gewisse „Zeit“, das Verhalten kann somit in längerer Zeit - zumindest kurz - reflektiert werden. Dem folgend wird eine Kontrollfunktion über die zeitliche (Lücke) zwischen Affekt und Handlung als Affektbeherrschung bzw. - kontrolle möglich.

¹⁰⁶⁷ Elias 1980, S. 280.

¹⁰⁶⁸ Elias 2003 (1987), S. 162. Diesbezüglich erlangte das Sinnesorgan Auge in der zivilisierten Gesellschaft eine ganz spezifische Bedeutung- man sollte das, was man im Begehren sieht, lediglich mit dem Auge berühren.

¹⁰⁶⁹ Im Fokus der Selbstreflexion steht die Selbstbeobachtung des eigenen Verhaltens, der eigenen Gedanken und Gefühle- was wiederum soziale Distanz zu sich selbst benötigt. Selbstreflexion schult in hohem Maße die Fähigkeit zur Selbstwahrnehmung.

Gilt es - speziell frühneuzeitlich - Affekte zu reflektieren, zu beherrschen, ist es zudem wesentlich, diese folgend auch handlungstechnisch zielgerichtet auszudrücken, zu transformieren. Die Affekttransformation kann als eine effiziente und ästhetisch gefallende Form von Affektkontrolle verstanden werden. Diesbezüglich soll der Einzug von Kunstobjekten in alltägliche Gebrauchskontexte zu Regulationen/Transformationen affektiver Funktionen anregen. So geht es bei der Rezeption wie Auseinandersetzung von/mit Kunstwerken nicht nur um jene bereits diskutierte generelle motorische Provokation über Affekte als „irgendeine“ oder eventuell (negative, aggressive) expressive Äußerung, sondern speziell auch um eine über Kunst provozierte Handlungsästhetik¹⁰⁷⁰. Auch in der philosophischen Affektdiskussion¹⁰⁷¹ im Rahmen von Kunstrezeption wird Bildwerken¹⁰⁷² ein wichtiger Platz zugewiesen. Seit der griechischen Antike bezieht sich das Nachdenken über Affekte mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen auch auf die Gegenstände der Darstellung, die Struktur des Werks und die sinnlich-affektauslösende Wirkungskraft ästhetischer Formen. Oftmals werden die Erlebnisqualitäten eines Kunstwerks als affektregulierend verstanden, da es starke Affektregungen ermöglicht wie zu ihrer Mäßigung anleitet und darüber den Einzelnen zu vernunftgemäßem tugendhaften bzw. ästhetischen Handeln hinführt¹⁰⁷³. Im Zentrum der Diskussion stehen somit die menschliche Affektnatur und die Möglichkeiten einer ästhetischen Transformation starker Regungen mittels künstlerischer Repräsentationen. Kunstwerken wird demnach resümierend zugesprochen, durch ihre würdige Form der Affektdarstellung und -auslösung dem Individuum eine Anleitung zum Umgang mit starken, unvernünftigen Regungen zu geben. In Übertragung auf den „Kelchglasumgang“ kann dem folgend jegliche gestaltungsästhetische „grazia“ des Kelchglases in Bezug auf ihre (be)handlungsästhetische grazia als Kunstwerk provozierte Affekttransformation über Imitation diskutiert werden. Gewissermaßen lässt sich nach der Affektlogik hier ein persuasiv (imitatives) Agieren nach der Logik des (stark positiv affektiv besetzten) Schönen, des Gefallenden, des Hinreißenden - als Affektlogik-Korrelat zum menschlichen Potenzial der ästhetischen Anpassung gemäß einer Akkommodation (als die Veränderung des eigenen

¹⁰⁷⁰ In handlungstechnischer Anpassung/Adaption an ästhetische Objekte.

¹⁰⁷¹ Die Frage nach der Natur von Emotionen per se, speziell auch nach einem handlungsorientierten (moraphilosophischen) Umgehen-Können und Sollen mit Emotionen, beschäftigte - zeitübergreifend (speziell aber auch frühneuzeitlich) - Philosophen wie Aristoteles, Thomas von Aquin, René Descartes, Baruch de Spinoza oder David Hume intensiv und kontrovers, vgl. insbesondere Perler 2011.

¹⁰⁷² Neben Rhetorik, Musik und Dichtung (bzw. Theater).

¹⁰⁷³ Exemplarisch Aristoteles plädiert für eine Regulierung der Leidenschaften durch die Kunst. So glaubt er, dass in der Tragödie die Seele mithilfe von Furcht und Mitleid von negativen Affekten (Gefühlen) befreit werden würde, dies setze aber voraus, dass durch das Reden und Handeln der - hier Schauspieler - überhaupt erst Affekte erregt werden, vgl. Aristoteles, Poetik (übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann), Stuttgart 1994.

Verhaltens, um sich selbst den Umweltbedingungen anzupassen) - interpretieren. Lässt sich als frühneuzeitlich verpönte Affekthandlung speziell im Kelchglaskontext jenes „gierig nach etwas greifen, was man begehrt“ diskutieren, kann die über eine gestaltungsästhetische „grazia“ des Kelchglases provozierte handlungsästhetische grazia als nun maßvolle Affekttransformation gesehen werden. Darüber wird auch der Mensch zum affektiven und folgend wiederum auch imitationswerten handlungsästhetischen „Kunstwerk“. Nach der Affektlogik funktioniert dann auch jegliches Denken, Verhalten, Wahrnehmen und Entscheiden nach einer Logik des Schönen, worüber sich ein Kallistiker definieren würde, bzw. auch eine gesamtheitliche Ästhetisierung der Lebenswelt (in Selbstläuferfunktion) so erklärbar und möglich wäre.

Realisierbar wird Handlungsästhetik (bioenergetisch; psychophysikalisch), indem - unter anderem hier speziell über affektive Reaktionen auf die Kunstkonfrontation - ein Energieüberschuss für eine energetisch aufwändigere, überfunktionalistische Handlung - im Vergleich zum funktionalistischen Alltagshandeln - einhergeht. Entgegen einer rein funktionalistischen Handlung (bzw. einer ungerichteten, aggressiven Handlung) ist über Disziplinierung ein Bündeln der Energie als gezielte Körperspannung und Feinkoordination in Form einer Handlungsästhetik realisierbar, welche sich als ästhetische Affekttransformation, als euphemistisches „Spannungsventil“, anbietet, wozu das Kunstwerk demnach überreden vermag. Sollen frühneuzeitlich generell Affekthandlungen und Triebe unterdrückt bzw. verändert, euphemistisch ausgedrückt werden, können darüber Affekte - bei erfüllbaren Normen - handlungstechnisch (exekutiv) kognitiv „ausgelebt“- expressiv kanalisiert oder kompensiert und transformiert werden¹⁰⁷⁴.

Affektive Reaktionen auf die Kunstkonfrontation können in ihrer Intensität auch über das Schöne hinaus bis hin zum Erhabenen differenziert werden, wobei für eine Bewertung von schön bis hin zu erhaben wiederum individuelle kognitive und affektive Grundverfassungen verantwortlich sind. Schöne oder erhabene Wirkung ist wesentlich in Bezug auf eine (ästhetische) Handlungsmotivation nach dem Lustprinzip oder ein Handlungshemmnis nach dem Unlustprinzip. Das „gefällende“ Kunstwerk Kelchglas kann diesbezüglich - in nochmaliger Wiederholung - über seine Charakterisierung als Novum, seine Vertikalität, speziell über das Material *cristallo* wie auch besonders aufgrund seiner materiellen Wertigkeit auch bzw. sogar eher in einer potenziell erhabenen, über das Schöne hinausgehenden,

¹⁰⁷⁴ In brisanten alltäglichen affektgeladenen Situationen kann sich somit ein Kunstwerk dazwischenschieben, als Komponente, welche durch ihr Beisein, ihre Teilnahme an der jeweiligen Situation, eine Affekttransformation bewirken vermag.

Wirkung diskutiert werden. Wesentlich betrifft die Erhabenheit folgend auch die Performance der sprezzatura, welche über die schöne grazia-Handhabe noch hinausreicht. Als ästhetische Kategorie bezeichnet das Sublime/Erhabene etwas Wahrnehmbares, dessen wesentliche Eigenschaft eine Anmutung von Größe, gegebenenfalls sogar Heiligkeit, ist, die über das gewöhnlich Schöne hinausragt und stets auch mit dem Gefühl von Unerreichbarkeit und Unermesslichkeit verbunden ist. Es löst Erstaunen aus, das mit Ehrfurcht und/oder Schrecken einhergeht. Die Ehrfurcht bezieht sich immer auf einen übermächtigen (erhabenen) Adressaten, als der höchste Grad der Ehrerbietung, das Gefühl der Hingabe an dasjenige, was man höher schätzt als sich selbst. Darüber kann speziell auch das Erhabene allem voran in seiner Vorbildfunktion diskutiert werden. Elementarästhetisch betrachtet bedeutet Erhabenheit einen überdimensionalen Affekt erzeugend, den man nach dem Lustprinzip „aushalten“ muss/kann oder nicht. Erkenntnisästhetisch sprengt und überschreitet das Erhabene - im Vergleich zum Schönen - bekannte Muster, was kognitiv ein schweres bzw. unmögliches Einordnen und Erkennen der Situation nach sich zieht und darüber wiederum eine hohe Ambiguitätstoleranz in Bezug auf ein Sich-Einlassen erfordert¹⁰⁷⁵. Bezüglich psychologischer bzw. (neuro)physiologischer Begleiterscheinungen (elementarästhetischer) affektiver und erkenntnisästhetischer Erhabenheit meint dies nach der CLT größtmögliche hypothetische Distanz - hohe psychologische Distanz - absolute wirkungsästhetische Fremdheit und Ungeheuerlichkeit, evolutionstechnisch gesehen erhöhte Vigilanz, Vorsicht und Fluchtbereitschaft, stark affektives attraktives Verhalten, erhöhte bis hin zu keiner Dopaminausschüttung (mehr)¹⁰⁷⁶ wie sehr hohe Spannung. Visuell und haptisch wahrgenommene Erhabenheit des Kelchglases geht demnach mit großer Affektintensität und grenzsprengender Energie einher, worüber nach der Affektlogik nun ein Agieren nach der Logik des Erhabenen vorgeschlagen wird¹⁰⁷⁷. Diese hochenergetische Dimension erhabener Affekte in Kombination mit erfüllbaren/nicht erfüllbaren „Normen“ seitens des Akteurs erklärt plötzliche sprunghafte Veränderungen des Denkens und Verhaltens - hier im Sinne eines Schwankens zwischen „Lust und Unlust“ - in Bezug auf eine Motivation oder Hemmung zur/der handlungstechnischen bzw. - ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Kelchglas. Das Denken und Verhalten nach der Affektlogik der Erhabenheit ist in sich widersprüchlich und konflikträchtig, worüber ein Wesenzug der Erhabenheit wiederum die

¹⁰⁷⁵ Desto erhöhte Aufmerksamkeit und Achtsamkeit wird auf das Objekt gerichtet, desto intensiver wird es wahrgenommen, um es zu „verstehen“, desto intensiver muss man sich auch darauf einlassen.

¹⁰⁷⁶ Dopamin als Neurotransmitter ist jedoch immer dann aktiv, wenn sich ein Individuum im gerade noch kontrollierten Zustand befindet.

¹⁰⁷⁷ Vergleichbar erscheint dies mit jener Affektintensität der Subjektspaltung bzw. jeglicher Anomie, als dort ein Pendeln zwischen Sicherheit und Freiheit vorgeschlagen werden konnte.

Ambiguität wäre. Demnach kann eine auf das gehobene Bürgertum erhaben wirkende adelige Handlungsästhetik mit Kelchglasformen am Boden des Glases im Dreifingersatz in Bezug auf die Kompetenz ein (erhabenes) Unlust Prinzip seitens des Patriziats provozieren, da derartige Adels-Handhabe mit zudem sehr präziösen Objekten (über Übung erworbene) feinmotorische Fähigkeiten voraussetzt. Somit könnte hinsichtlich des Imitationswollens oder -könnens entweder ein generelles Ablehnen und Meidungsverhalten entstehen, oder man versucht - im kreativen Selbstgestaltungswollen - eine modifizierte, dem Adelsprinzip zumindest makroskopisch nahekommende, Handhabe zu praktizieren und/oder ¹⁰⁷⁸ das materielle erhabene Handlungsobjekt zu modifizieren, um wiederum zumindest ähnliche Handlungsästhetik imitieren zu können. Ein frustrierendes und Handlungs-hemmendes Unlustprinzip bei jeglichen nicht erfüllbaren „Normen“, speziell im „erhabenen“ Kunstkonfrontationskontext, kann als „missing element“ im Rahmen der Synopsis gängiger Ästhetik-Modelle wie auch vergangener Forschung in Form einer „Negativen und tiefgehenden Reaktion“ (negative and profound reaction to art)¹⁰⁷⁹ auf die Kunstkonfrontation - speziell hier im Gebrauchskontext - diskutiert werden.

Nach einem Lustprinzip hingegen muss man neben exekutiv kognitiv erfüllbaren Normen (in Bezug auf handlungstechnische Auseinandersetzung mit dem erhabenen Kelchglas speziell im Rahmen der Performance der sprezzatura) wiederum auch gewisse Ambiguitätstoleranz bezüglich des Ausgangs einer handlungstechnischen Auseinandersetzung sein eigen nennen. Fehlen im Lustprinzip trotz genereller Handlungsbereitschaft eigene Handlungsideen (durch Konfrontation mit „Unbekanntem“) bzw. möchte man der Erscheinung des Kelchglases entsprechend dieses auch „behandeln“, kann auch eine hohe Manipulationsfähigkeit über erhabene Vorbilder - nun gemäß einem Agieren nach der Logik der Erhabenheit - vorgeschlagen werden. Auch diesbezüglich kommt es allem voran zur Adaption des Kunstobjekt-, „Verhaltens“ - der Gestaltungsästhetik - im Sinne einer erhabenen, würdevollen Begegnung mit diesem (erhabenen) Vorbild über Handlungsästhetik mit dem Objekt. Hier provoziert eine erhabene Umwelt allem voran eine würdevolle, möglichst „unangetastete“, demütige „Behandlung“¹⁰⁸⁰, was mit jener adeligen Kelchglashandhabe am Fuß im Dreifingersatz - hinsichtlich möglichst weniger Berührungspunkte - konform geht. Speziell affektive Begleiterscheinungen jeglicher Erhabenheit in ihrer grenzsprengenden Energie können rezeptionstechnisch als „Kunstspezifische herausragende Reaktionen“ (art-

¹⁰⁷⁸ Im Sinne einer Veränderung der Umwelt, um diese den eigenen Bedürfnissen, Wünschen usw. anzupassen.

¹⁰⁷⁹ Pelowski et al. 2016, S. 16.

¹⁰⁸⁰ Als wiederum Verhaltens-Manipulation über Aktivität dinglicher Materialität.

specific/highly notable reactions) in Form von „Offenbarungs- und Transzendenzgefühlen“ (epiphany, feelings of transcendence) gut nachvollzogen werden und wirken auch dementsprechend im distinktiven Wollen.

Die Funktion von jeglichen „Kunstwerken“, durch eine generell würdige Form der Affektdarstellung und -auslösung dem Individuum eine Anleitung zum Umgang mit starken, unvernünftigen Regungen zu geben, lässt sich weiters auch auf den Galanterie-Kontext extrapolieren, als auch hier die würdige Form der Affektdarstellung als pathetisch inszenierte handlungsästhetische Galanterie dem Individuum eine Anleitung zum Umgang mit starken, unvernünftigen Regungen - nun speziell im zwischengeschlechtlichen Milieu - gibt. Werden starke Affekte - neben Kunstwerkkontakt - speziell auch in zwischengeschlechtlichen Kontaktierungs- bzw. Begehrens-Szenarien provoziert und sind Affekte unter anderem auch durch reaktives Sozialverhalten gekennzeichnet, lässt dies hier eine besondere Wichtigkeit unterstreichen. Auch im Kontext der Galanterie werden eindrückliche affektive Energien, als Anspannungen, welche in Außenwirkung „natürlich“ negativ - im Sinne von gierig-nach-etwas-zu-greifen - zum Ausdruck kämen, über eine Transformation von affektiven „Spannungen“ ins Positive - in eine pathetische performative Inszenierung von Körpern - verkehrt. Generell eignet sich alles, was an (frühneuzeitlich) negativ besetzten affektiven Handlungen und Ideen (unter anderem im sozialen und zwischengeschlechtlichen Kontext) auftritt - bei Erfüllbarkeit der Machbarkeitsnormen - zur Transformation in expressive ästhetische Inszenierungen, worüber wiederum gleiche Affektintensität, nur gefüllt mit „schön“ empfundener Emotion, erreicht werden kann. Da affektives Verhalten überwiegend von der Gemütsregung und weniger von kognitiven Prozessen bestimmt wird, man davon (je nach Intensität) eher „übermannt“ wird, müssen Affekte speziell im zwischengeschlechtlichen Milieu beherrscht werden, worüber auch diesbezüglich das jeglich fixierte und definierte Handlungs-Schema des Rituals sehr wesentlich ist. Im Automatisierungsprozess zur (wiedererkannten) und alltäglichen Norm, werden folgend „jene rohen Begierden, die sich der Ausübung des Guten oft so hartnäckig und stürmisch entgegensetzen, durch den Geschmack aus dem Gemüthe verwiesen und an ihrer Stelle edlere und sanftere Neigungen darin angepflanzt, die sich auf Ordnung, Harmonie und Vollkommenheit beziehen“¹⁰⁸¹. Über eine solche hier beschriebene Internalisierung („Verinnerlichung“ gesellschaftlicher Werte, Normen und sozialer Rollen) wird folgend überlegungsfrei Affekttransformation als ästhetisches Handeln realisiert- über die Repetition kommt es (neuro)physiologisch zu einem Absinken des ästhetischen Handelns ins

¹⁰⁸¹ Schiller 1840, S. 1218.

Unbewusste, worüber es „angepflanzt“ scheint. Dies lässt sich im Rahmen „Kontextbezogener und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) als „Umstellung/Neuausrichtung des frühneuzeitlichen Individuums“ (self adjustment) in Form einer „Veränderung der selbstverständlichen Persönlichkeit“ (changes in one's personality) gemäß humanistisch orientierten Identitätskonzepten, folgend auch als „Soziale/soziokulturelle frühneuzeitliche Umstellung/Neuausrichtung“ (socio-cultural adjustment) im Sinne einer (unter anderem kunstinduzierten) gesellschaftlichen großflächigen Verhaltens-Veränderung diskutieren.

Generell ist ein Zusammenspiel von Affektprovokation und - transformation - als überfunktionalistische handlungsästhetische Expression - auch wesentlich bezüglich einer Katharsisfunktion nach dem Prinzip Spannung - (schöne) Entspannung¹⁰⁸² für eine Homöostase. Diesbezüglich lässt sich gewissermaßen eine „affektive Konfrontationstherapie“ - als weitere didaktische Funktion von Kunstwerken über ihr affektives Potenzial - vorschlagen. Zum einen war man sich frühneuzeitlich der generellen Wichtigkeit (der Provokation) von Affekten bewusst, Ziel war es jedoch, diese zugleich zu beherrschen und nicht unkontrolliert zum Ausdruck zu bringen- was über Affekttransformation in Handlungsästhetik erreicht werden kann. Hat die Affekttransformation im Rahmen „Kontextbezogener und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) im Zusammenhang mit „Gesundheit“ (health) eine Katharsis-Funktion zur Erleichterung, inneren Lösung und Reinigung, erscheint diesbezüglich der Heilwert von (Sich-Einlassen), Zulassen, Entladen/Abführen über handlungsästhetischen Ausdruck auch besonders relevant für stark affektiv wirkende, aber eigentlich zu unterdrückende Triebe im zwischengeschlechtlichen Kontext. Die Handlungsästhetik der Galanterie kann demnach als (nonverbaler) affektinduzierter Ausdruck, als Kommunikationsdesign für unterdrückte Affekte charakterisiert werden.

Können frühneuzeitlich nun resümierend (unter anderem über jegliche Kunstkonfrontation ermöglicht) Affekte reflektiert, beherrscht und auch handlungstechnisch zielgerichtet „schön“ ausgedrückt werden, kann dies im Rahmen „Kontextbezogener und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) als „Umstellung/Neuausrichtung des frühneuzeitlichen Individuums“ (self adjustment) auch in Form von „autonomy“ als selbstbestimmtes Handeln nach den eigenen Interessen und „competence“ als wahrgenommens Kompetenzerleben

¹⁰⁸² Katharsis als das Ausleben innerer Konflikte, verdrängter Emotionen, jeglicher Affekte, was bereinigend zur Reduktion derselben führt. Ein Ausleben im Kunstkontext geschieht über expressive verbale/physische ästhetische „Handlungen“.

diskutiert werden¹⁰⁸³, was wiederum im Rahmen der Selbstbestimmungstheorie nach Ryan und Deci¹⁰⁸⁴ zwei der drei postulierten Basisbedürfnisse des Menschen hinsichtlich intrinsischer Motivation wären¹⁰⁸⁵. Dies meint nun frühneuzeitlich neben bereits diskutierten körperlichen (als exekutiv kognitive Funktionen) und mentalen (kognitiven) Vorgängen auch affektive Funktionen (im Selbstwollen) „disziplinieren“ zu können und zu wollen. Die - frühneuzeitlich allseits geforderte - Affektkontrolle zählt weiters neben kognitiver Intelligenz zu einem der Bausteine der emotionalen Intelligenz¹⁰⁸⁶, wobei speziell auch über über jegliche Handlungsästhetik reflektierbare Fähigkeit zur Affektkontrolle ein Nachweis für frühneuzeitlich gesteigerte emotionale Intelligenz erbracht werden kann.

8.4 Zur frühneuzeitlichen Persönlichkeitsstruktur in den praktischen (sozialen) Funktionskontexten „Treuetrunkritual und Ehekontext“ in Auseinandersetzung mit speziellen Kunstwerk-Qualitäten als abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas

Konnten bis hierhin allem voran Form wie auch Material von Kelchgläsern in ihren kognitiven und affektiven kommunikativen Funktionen wie (neuro)physiologischen Korrelaten übergeordnet in ihren wesentlichen „Kontextbezogenen und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) im Rahmen der Umstellung/Neuausrichtung des frühneuzeitlichen Individuums (self adjustment) und „Sozialer/soziokultureller frühneuzeitlicher Umstellung/Neuausrichtung“ (socio-cultural adjustment) wie auch der „Gesundheit“ (health) diskutiert werden, kommen frühneuzeitlich auch speziell der in den Alltag einziehenden Kunstform des Abstrahierens/der Abstraktion - im Kelchglaskontext im Rahmen von Bildern im/am Glas zu beobachten - wesentliche

¹⁰⁸³ Verschafft der generelle (äußere) Zwang bzw. das Wollen zur/von Affektbeherrschung das Gefühl, selbst einen Grad von Herrschaft (in freiheitlicher Selbstbestimmung) zu haben, den raschen Übergang der Gefühle in Handlungen durch Reflexion aufhalten zu können und Affekte zudem zum handlungsästhetischen Ausdruck zu bringen, lässt dies ein freiheitliches, selbstbestimmtes Handeln reflektieren. Dies heißt somit auch seine Affekte - neben bereits diskutierten körperlichen (als exekutive kognitive Funktionen) und mentalen (kognitiven) Vorgängen - freiwillig „disziplinieren“ zu können.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Deci und Ryan 2000; 2008; spezieller Fußnote 976.

¹⁰⁸⁵ Darüber kann letztlich auch die Kunst übergeordnet im Rahmen von Selbstwirksamkeitserfahrungen zum gesamtheitlichen Wohlbefinden beitragen.

¹⁰⁸⁶ Gilt es über den Einzug von „jeglicher Kunst“, Ästhetik/Kallistik in den Alltag veränderte kognitive und affektive Funktionen im Rahmen von (frühneuzeitlichen) Identitätenbildungen zu eruieren, wird eine Auffassung von Intelligenz vertreten, die sich gleichermaßen aus kognitiver Intelligenz und emotionaler Intelligenz zusammensetzt. Diese Intelligenzen sind in enger Verwandtschaft zur Auffassung von „Identität“ zu begreifen - als die Fähigkeit, sich mithilfe von kognitiven und affektiven Funktionen innerhalb subjektiver Machbarkeiten im Rahmen von individuellen Gestaltungsspielräumen mental wie auch körperlich jeweils optimal zu gestalten und permanent weiterzuentwickeln.

differente Funktionen zu. Dies ist speziell auf die „Wesenskomprimierung“ explizit dieser „Bildform“, auf ihre - im Vergleich zum konkreten Bild - kognitiven und affektiven Spezialitäten zurückzuführen, was besonders im Kontext mit frühneuzeitlicher affektiver und kognitiver Grundverfassung wie auch situativen affektiven und kognitiven Verfassungen ganz wesentliche Rollen spielt. Zur Beleuchtung der frühneuzeitlichen kognitiven Grundverfassung per se, kann hier auch das abstrahierte frühneuzeitliche Kunstwerk als ein Ergebnis! komplexer kognitiver Prozesse gesehen und diesbezüglich befragt werden¹⁰⁸⁷. Generell ist ein Zusammenhang zwischen bildkünstlerischem Vermögen, kognitiven Leistungen und kultureller Entwicklung augenfällig. Basierte exemplarisch in der jüngeren Urgeschichte das Denken wesentlich auf Anschaulichkeit und konkreten Assoziationen, bedeutet dies nicht, dass man nicht fähig war, abstrakt logisch zu denken- die Umgebung wie der Alltag erforderten dies einfach nicht¹⁰⁸⁸. Diesbezüglich ist speziell die frühneuzeitliche Kunstform der Abstraktion bzw. abstrahierten Darstellung von Interesse, wobei hier als zeitgenössische Herausforderung zum abstrakten Denken, zum „Reduzieren per se“¹⁰⁸⁹, eine affektive und kognitive Reizüberflutung über den Anstieg jeglicher Komplexität des alltäglichen Lebens vorgeschlagen werden kann¹⁰⁹⁰. Über ein „Zuviel“ an kognitiv wie affektiv Fassbarem, ein Übermaß an neuen Reizen/Informationen, resultiert eine notwendige Komplexitätsreduktion als Reduzierung auf jeweils Wesentliches¹⁰⁹¹. Ohne diese würde eine Reizüberflutung auftreten, so dass die aus der Umwelt auf das Lebewesen einströmenden Informationen nicht oder nicht mehr sinnvoll verarbeitet werden könnten¹⁰⁹². Für eine bildliche Komplexitätsreduktion bietet sich unter anderem die Idee der Abstraktion bzw. abstrahierten Darstellung an. Um jegliche abstrahierten/abstrakten Formen zu kreieren, bedarf es wiederum allem voran der (gesteigerten) Fähigkeit zur mentalen Abstraktion, um überhaupt von einer Fülle an Informationen auf Wesentliches reduzieren/abstrahieren zu können, das Wesentliche zu kommunizieren¹⁰⁹³. Komplexitätsreduktionen sind hier exkursiv auch als

¹⁰⁸⁷ Vgl. Huth 2013, S. 516.

¹⁰⁸⁸ Huth 2013, S. 517. Vgl. auch Claudia Rohde, Kalender in der Urgeschichte, Rahden 2012.

¹⁰⁸⁹ Im Sinne von Denken in „Oberkategorien“, um (wieder) ordnen zu können.

¹⁰⁹⁰ Welche inhaltlich nicht unwesentlich vom Buchdruck provoziert wird, wie auch das städtische Leben und diverse Einschränkungen, generell jener affective turn als emotionale Reizüberflutung, Selbstreflexion und Selbsterkenntnis und Möglichkeiten des Sich-Gestaltens diesbezüglich ihres zu tun.

¹⁰⁹¹ Wiederum zur Ordnung, um unter anderem überhaupt erkennen, entscheiden, wahrnehmen und adäquat darauf handeln bzw. reagieren zu können, dem Bedürfnis nach Erfassen von Strukturen, Finden einer Objektgrammatik und Gestaltprinzipien geschuldet.

¹⁰⁹² Zumindest bei höher entwickelten Lebewesen, die zur Wahrnehmung vieler verschiedener Arten von Reizen imstande sind.

¹⁰⁹³ Wesentlich ist hierfür wiederum - der CLT nach - ein generelles Distanzierungsvermögen, um allem voran beobachten zu können, um überhaupt Oberkategorien bilden zu können.

frühkapitalistischer Effizienzgedanke als frühneuzeitliches Novum zu betrachten¹⁰⁹⁴ und in jeglichen manufakturartigen Produktionsprozessen wesentlich. Komplexitätsreduktionen im Sinne von abstrahierten Darstellungen/Inhalten als Wissenskomprimierungen sind speziell auch im Rahmen des frühneuzeitlich aufkommenden Buchdrucks wichtig.

Im Konnex mit rituellen, situativen affektiven und kognitiven Verfassungen können abstrahierte Bilder im/am Glas - als Schlangenformation, Seepferdchen und als Frauensilhouette an einem Flügelglas - als Motivreduzierungen auf jeweils Wesentliches, als „Dekonstruktionen von Formen“ im Rahmen „Figurativer Abstraktionen“ diskutiert werden, welche jeweils situations-, funktions- wie kontextspezifisch angepasst sind¹⁰⁹⁵.

Schlangen- und Flügelgläser mit Seepferdchen sind demnach im stark überfordernden, sehr wertelastigen und vertrauensfordernden vergesellschaftenden Kontext über ihre auf das Wesentliche konzentrierte Inhaltsdarstellung kognitiv leichter erkennbar, wonach bei abstrahierter Kunst - entgegen figurativen/gegenständlichen Darstellungen - weniger kognitive Verarbeitung vonnöten ist und dies generell mit einem „entspannteren“ Bewusstsein - „more alpha activation“ - einhergeht, was wiederum im Ritual-Kontext beruhigt, wie darüber auch eine leicht verständliche, eindeutige Handlungsanweisung vorliegt¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹⁴ Ein solcher Effizienzgedanke lässt sich andersartig zudem auch hinsichtlich des manufakturartigen Produktionsprozesses von Kelchgläsern bemerken, als auch diesbezüglich das abstrahierte/abstraktere Bild die einfachere und zeitsparendere Darstellungsvariante im Vergleich zum konkreten (detailbezogenen) Bild meint.

¹⁰⁹⁵ Unterschiedliche Bildformen - wie auch differenzierte Sprach- und Tonformen - von konkreten Bildern bis hin zu diversen Abstraktionsgraden und ungegenständlicher (Abstraktion) - wie vom konkreten Wort bis hin zur bildhaften Metapher, von der harmonischen Melodie zur Atonalität - sind zu differenzierende „Kommunikationsformen“, sie provozieren unterschiedliche Responsivitäten im Rahmen affektiver und kognitiver Funktionen, kommen auf unterschiedlichen Bewusstseinssebenen an bzw. provozieren diese, wo und wie sie auch „verarbeitet“ und „verstanden“ werden. Der CLT nach werden Bilder umso abstrakter repräsentiert, je zeitlich und räumlich und konkret-inhaltlich distanzierter sie zum Hier und Jetzt sind und auch je distanzierter sie zum Alltags- wie auch generell zum Bewusstsein sind. So erscheinen hypothetisch auch aus dem Unbewussten kommende Bilder weiter weg und abstrakter, bis hin zu elementaren Formen und Farben und archetypischen Zeichen. Je tiefer etwas im Unbewussten „vergraben“ ist, desto schwerer ist es konkret visualisierbar und aussprechbar, und demnach nur mehr in abstrahierten bis hin zu ungegenständlichen Bildern mental repräsentiert und denkbar.

¹⁰⁹⁶ Abstrahierte/abstrakte Bilder provozieren über inhaltliche Reduzierung und ihre Konzentration auf Wesentliches weniger gestreute, aber intensivere konzentrierte Reize. Wird die Aufmerksamkeit durch die abstrahierte/abstrakte Gestaltung des Bildes auf Wesentliches gelenkt, kann das Gehirn leichter wahrnehmen, folgend mehr Ressourcen für dessen Verarbeitung bereitstellen wie auch stärker darauf reagieren- nach Ramachandran als Isolation eines visuellen Moduls, demnach es effektiver ist, eine visuelle (Sub-)Modalität einzeln anzusprechen, vgl. Hirstein und Ramachandran 1999, S. 24 f. Darüber lässt sich das abstrahierte/abstrakte Bild als eine leicht(er) verständliche, universelle, elementare und eindringliche „Kunstsprache“ charakterisieren. Die Antwort auf abstrahierte/abstrakte Kunst ist wesentlich unterschiedlich zu jener auf konkrete figurative Darstellungen. Abstrahierte Darstellungen sind im „style“, in ihrer vorliegenden Repräsentationsform zur Wahrnehmung, die Top-down Variante (Das Gehirn bekommt nur unvollständige Informationen der Außenwelt von den Augen und komplettiert dies, was bedeutet, dass nie genügend Informationen vorhanden sind, um ein Objekt akkurat darzustellen und doch tut man dies die ganze Zeit. Nach Hermann von Helmholtz können hierfür zwei zusätzliche Informationsquellen inkludiert werden- die Bottom-up und die Top-down Information (Edward H. Adelson, *Perceptual Organization and the Judgment of Brightness*, in: *Science*, 262, 1993, S. 2042-2043). Die Top-down Information bezieht sich auf die kognitiven Einflüsse und höhere mentale Funktionen wie Aufmerksamkeit, Metaphorik und erlernte visuelle Assoziationen. Da die

Garantiert das abstrahierte/abstrakte Bild kognitiv leichte(re) Erkennbarkeit, lässt sich dies im Rahmen der „Umstellung/Neuausrichtung des (frühneuzeitlichen) Individuums“ (self adjustment) als schön empfundene „sehr erfolgreiche Beherrschungs-Erfahrung“ (highly successful mastery experience)¹⁰⁹⁷ im Sinne von „competence“ als wahrgenommens Kompetenzerleben¹⁰⁹⁸ auch im ungebildeteren/alphabetischen Bereich diskutieren. Affektiv beruhigende Funktionen ergänzend, sorgt auch das Ritual in seiner Schönheit erster Art für ein affektiv „entspannteres“ Bewusstsein, wie auch eine am Schlangen- wie Flügelglas zu attestierende (erhabene) Natur als Schaustellung als weiterer affektiv beruhigender Faktor gewertet werden kann. Steht der CLT nach das abstrahierte/abstrakte Bild in hypothetischer Distanz zur konkreten Erscheinung, erlaubt die abstrahierte/abstrakte Bildform auch eine ausdrücklich verfremdete/euphemistische Darstellung jeglicher prekären Inhalte - hier speziell im coniunctio-Kontext der Ehe - und sorgt auch darüber für affektive Beruhigung. Geht es um sehr wertelastige vergesellschaftende Rituale, gilt es diesbezüglich große Werte wie Liebe und Treue auch in adäquater Bildform darzustellen, worüber sich auch wiederum das stark affektive Potenzial der abstrahierten Zeichenform anbietet¹⁰⁹⁹. „Sagt“ ein Bild mehr als tausend (konkrete) Worte, ein abstraktes Bild mehr als tausend konkrete Bilder im Sinne von affektiv eindringlicher, emotional prägender, eignet sich die abstrahierte/abstrakte Darstellung nun als universelle, elementare „Kunstsprache“ mit zudem hohem Affektpotenzial für in Worten und konkreten Bildern „unbeschreibliche“ Werte¹¹⁰⁰. „Doppelt affektiv“ wirkt die coniunctio-Darstellung als zudem stark symbolträchtiges, archetypisches Symbol¹¹⁰¹ am

Bottom-up Verarbeitung nicht alle komplexen, von den Sinnen einströmenden Informationen auflösen kann, braucht das Gehirn die Top-down Verarbeitung, um bestehende Uneindeutigkeiten aufzulösen. „Top-down information places the image into a personal psychological context, thereby conveying different meanings about it to different people“, zitiert nach Eric R. Kandel, *Reductionism in Art and Brain Science. Bridging the two cultures*, New York 2016, S. 23. Die Top-down Verarbeitung geht vom Abstrakten, Allgemeinen, Übergeordneten schrittweise hin zum Konkreten, Speziellen, Untergeordneten. Eine generelle Form dieser Logik ist auch in der CLT evident. Indem abstrahierte/abstrakte Kunst sehr gewichtig einem top down processing unterliegt, ist sie darüber zudem mit Emotion, aber auch Imagination und Kreativität eng verbunden, vgl. Kandel 2016, S. 58. Zur generellen Rezeption abstrakter/abstrahierter Kunst siehe auch: Vered Aviv, *What does the brain tell us about abstract art?*, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 85, 2014; mit zahlreichen Studienverweisen (auch „The role of the motor system in the perception of visual art“) vgl. M. Alessandra Umiltà et al., *Abstract art and cortical motor activation: an EEG study*, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, 6, 311, 2012.

¹⁰⁹⁷ Als „Affekt“ (positive emotion) primarily tied to intellectual/processing experience and successful mastery or understanding, vgl. Leder et al. 2004, S. 489-508.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Deci und Ryan 2000; 2008; spezieller Fußnote 976.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Fußnote 1100.

¹¹⁰⁰ Je konzentrierter auf (emotionales) Wesentliches, desto affektiv eindringlicher, emotional prägender für den Rezipienten. Bilder und Töne sind diesbezüglich generell „älter, affektiver“ als Sprache, sprachbezogen wirkt die Metapher, als „bildhaftes Wort“, affektiver und eindringlicher als das konkret informative Wort. Dies lässt sich frühneuzeitlich exkursiv darüber nachvollziehen, als man frequentiert seine (emotionale, affektive) Gefühlswelt in Metaphern äußerte- als die adäquate Bildsprache hierfür.

¹¹⁰¹ Die Aufmerksamkeit richtet sich zudem speziell auf emotional belegte Informationen, die ein indirekter Marker für die Wichtigkeit für den Organismus sind. Je emotionsgeladener eine Wahrnehmung ist, desto leichter

Schlangenglas. Das stark affektive Bildprogramm der Schlangenformation als Eheemblem geht zudem konform mit jenem frühneuzeitlich generell propagierten Konzept der affektiven Liebe im Ehekontext. Sind affektive Energien nach dem Postulat der Affektlogik der zentrale Motor aller Psycho- und Soziodynamik und werden in dynamischen Funktionssystemen über starke Affektenergien - hier der (stark affektiv besetzten) Liebe - vorher randständige Ideen oft zum Kristallisationskern, um den sich dann das Denken und Verhalten neu ordnet, kann diesbezüglich speziell im Hochzeitskontext die „fixe Idee der Liebe“ als veränderter Attraktor diskutiert werden. Wird darüber die Aufmerksamkeit absorbiert, orientiert sich die gesamte Denk-, Wahrnehmungs- und Verhaltenswelt danach, worüber eine persuasive (sozio)psychologische Manipulationsidee (in Selbstorganisation) interpretiert werden kann. Die stark affektive Schlangenformation soll somit überredend allem voran zur individuellen Verhaltens-Imitation diskutiert werden. Unter Beanspruchung der Affektlogik ließen sich im Hochzeitskontext darüber hinaus zudem emotionale Resonanzphänomene, kollektive Emotionen, als zudem manipulatives Massen-Steuerungsmedium in Selbstorganisation erklären. Im Rahmen „Kunstspezifischer herausragender Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) ist dies als „Transzendenz-Gefühl“ (epiphany, feeling of transcendence) zu interpretieren und im Zusammenhang mit „Sozialer/soziokultureller frühneuzeitlicher Umstellung/Neuausrichtung“ (socio-cultural adjustment) lässt sich darüber auch ein „Gemeinschaftsempfinden“ beschreiben. All dies kann resümierend als manipulatives Steuerungsmedium zur (Massen)-Generierung kleinster sozialer Einheiten - übergeordnet für einen funktionierenden Staat - gesehen werden.

Verfügt die abstrahierte/abstrakte Bildform für „Liebe“ und „Treue“ über kognitiv leichte Erkennbarkeit wie diskutiertes Affektpotenzial (speziell über die energetische Dimension von Affekten und provozierte Emotionalität) zudem über intensiv einprägsame Wirkung, eignen sich diese Bilder - in ihren Responsivitäten über die Ereignissituationen hinaus - neben einer Anleitung zur Generierung auch zur möglichst permanenten Fixierung (kleinster) sozialer Einheiten für einen funktionierenden Staat. Jegliche energetische Affektivität/Emotionalität kann darüber als wenn nicht sogar wichtigster mnemotechnischer Faktor charakterisiert werden¹¹⁰² und garantiert bleibende Eindrücke¹¹⁰³, welche die Vorstellungswelt auf Dauer

fällt es, die Aufmerksamkeit darauf zu richten. Bedürfnisse, Interessen, Einstellungen und Motive spielen daher bei der Entstehung und Verteilung der Aufmerksamkeit eine große Rolle, wobei diesbezüglich die coniunctio-Darstellung „ungeschlagen“ wäre, sichert sie doch das Überleben der Spezies Mensch.

¹¹⁰² Sie wirken einprägsamer und erinnerungsstärker, werden im Unbewussten (weiter weg vom Alltagsbewusstsein) verankert.

¹¹⁰³ Je ausdrucksstärker die Darstellung, umso nachhaltiger, heftiger die „Betroffenheit“ bei der Betrachtung, desto einprägsamer ist sie für die imaginatio, werden mit dem Gedächtnisbild die dazugehörigen Emotionen des Rezipienten gleich mitgespeichert, vgl. Boerner 2008, S. 56.

prägen und Verhalten nachhaltig beeinflussen können¹¹⁰⁴. Wirkt die abstrahierte/abstrakte Schlangenformation wie auch jene Seepferdchenanordnung am Flügelglas der CLT nach über hypothetische Distanz auch fremder, provoziert auch dies „Kunstspezifische herausragende Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) in Form von „Transzendenz“ (transcendence) als „Offenbarungs- und Tranzendenzgefühle“ (epiphany, feelings of transcendence), was übergeordnet auch sinnstiftend in Bezug auf menschliches Sein und Handeln wirkt¹¹⁰⁵. Vergleichbare Wirkung erzielen auch das Eheritual (wie auch generell Treuerituale) wie ritualbegleitender Alkoholkonsum zur Induktion veränderter (transzendenter) Wahrnehmung wie Bewusstseinszustände. Der alkoholische Rausch beeinflusst diesbezüglich auch die Gefühlswelt, das Erleben, die Affektivität. Zur Neurophysiologie von Alkoholkonsum, hemmt unter anderem der Botenstoff GABA die Erregbarkeit des präfrontalen Kortex, was ein Weniger an Emotions- und Verhaltenskontrolle bedeuten kann, wie zudem Regionen des präfrontalen Kortex mit Strukturen des limbischen Systems wie der Amygdala verknüpft sind und auf die Gefühlsverarbeitung regulierend einwirken. Demnach kann eine präfrontale Minderfunktion auch jenes emotionsverarbeitende Areal „überkochen“ lassen, was wiederum auch dem affektiven Kontext der Liebe zusätzlich manipulativ zuspätspielen würde.

Das abstrahierte/abstrakte Bild (am Glas) stellt resümierend eine Ritual-, also situativen affektiven und kognitiven Verfassungen, angepasste leicht(er) verständliche, universelle,

¹¹⁰⁴ Sind affektive Energien nach dem Postulat der Affektlogik der zentrale Motor aller Psycho- und Soziodynamik und kann es über starke Affekte als Energien zu veränderten Attraktoren, welche das Denken, Handeln und Verhalten beeinflussen bzw. „einfärben“ vermögen, kommen, könnten diese Attraktoren über Erinnerung affektiv auch immer wieder aktiviert werden.

¹¹⁰⁵ Zur Diskussion steht, ob der tiefgreifende Sinn für transzendente spirituelle Wirkung abstrakter Kunst (auch in Ritualen) auf manche Betrachter unter anderem auch aus der Aktivierung des Default (Mode) Networks resultiert, wobei dessen Aktivierung - analog zur CLT - eine gewisse Distanz zum konkreten Hier und Jetzt erfordert, was das abstrahierte Bild, aber auch das Inszenierungsformat des Rituals gewährleisten vermögen, vgl. diesbezüglich Kandel 2016, S. 185. Das Default (Mode) Network umfasst einige Gehirnregionen (den medialen präfrontalen Kortex, Praecuneus, Teile des Gyrus cinguli sowie den Lobulus parietalis superior des Scheitellappens und den Hippocampus), diese synchron aktiven Hirnregionen werden als Netzwerk begriffen. Es ist beim „Nichtstun“ aktiv und wird beim „Problemlösen“ deaktiviert. Das D(M)N wird unter anderem dann aktiv(er), wenn man tagträumt, Zukunftspläne macht, Erinnerungen abrufen oder auch Musik hört- es ermöglicht „reizunabhängiges Denken“. Durch die Beteiligung an Introspektion umfasst das D(M)N die Idee „vorbewusster mentaler Prozesse“, treten diese Prozesse zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein, haben sie Zugang zum Bewusstsein, sind jedoch nicht unmittelbar bewusst präsentiert, vgl. Marcus E. Raichle et al., A default mode of brain function, in: Proceedings of the National Academy of Science, 98, 2, 2001, S. 676-682. Nach aktuellen Studien werden diese Prozesse zudem mit höheren ästhetischen Kunsterfahrungen, mit „Kunstspezifischen herausragenden Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) in Zusammenhang gebracht, siehe in: Kandel 2016, S. 184. Das D(M)N ist auch im Kontext mit der Rezeption abstrakter Kunst aktiv, vergleiche diesbezüglich „(...) A related prediction is that (also) abstract art would activate more of the default system in the brain, associated with inner-oriented processing (...) Supported by recent experimental studies, I claim that abstract art frees our brain from the dominance of reality, enabling the brain to flow within its inner states, create new emotional and cognitive associations and activate brain-states that are otherwise harder to access. This process is apparently rewarding as it enables the exploration of yet undiscovered inner territories of the viewer's brain (...)“, zitiert nach Aviv 2014, S. 3.

elementare, transzendente, eindringliche und langfristig einprägende „Kunstsprache“ dar. Darüber lässt sich exkursiv als zeitlich übergreifende „Kontextbezogene Auswirkung“ (contextual impact) im Zusammenhang mit „Gesundheit“ (health) über abstrahierte/abstrakte Bilder zudem eine Option auf nonverbale Kommunikation bzw. neuronale Erregung bei neurodegenerativen Pathologien mit Beeinträchtigung kognitiver Funktionen - als situative kognitive Verfassungen - vorschlagen.

8.5 Zur Kunst im Spiel. Die frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur in Konfrontation mit jeglichen Kunstwerk-Qualitäten im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext des „Spiels“

Führen affektive Provokationen von Kunstwerken (hier Kelchgläsern) zu (ästhetischen) Handlungsmotivationen, fungiert die erkenntnisästhetische Schönheit dritter Art des Kunstwerks persuasiv auch zu einer längerandauernden Handlung/Beschäftigung damit. Eine prolongierte Auseinandersetzung mit jeglichen Facetten des Kunstwerks Kelchglas mündet darüber letztlich in ein Spiel. Geht mit jeglichen affektiven Reaktionen auf Kunstkonfrontation auch ein Energieüberschuss - für jegliche (überfunktionalistische) Handlungsästhetik - einher, kann diesbezüglich auch entfernter und adaptiert der spieltheoretische Ansatz der Energieüberschuss-Theorie in Kombination mit der Theorie des „Spiels als Aktivierungszirkel“¹¹⁰⁶ beansprucht werden. Frühneuzeitlich kann, will und m. E. muss man sich nicht nur - aufgrund differenter Aspekte der affektiven und kognitiven Grundverfassung - auf Kunst, sondern auch auf eine „verspieltere Alltagswelt“, auf das Spiel (unter anderem für einen Selbstgestaltungsprozess) einlassen¹¹⁰⁷. Das Handlungsformat des Spiels funktioniert gemäß einer Logik der Freiheit, es wird einer Handlungsfreiheit

¹¹⁰⁶ Nach Herbert Spencer (Principles of Psychology, New York 1855) veranlassen angestaute Kräfte den Menschen dazu, einen Kräfte- oder Energieüberschuss (da/wenn man nicht alle Kräfte zur Lebenserhaltung aufwenden muss) (wie dieser frühneuzeitlich bereits attestiert werden konnte) in harmlosen Scheintätigkeiten, wie dem Spiel, abzulassen. Im Rahmen der Energieüberschuss-Theorie kommt dem Spiel somit auch eine Ventilfunktion zu. Im thematisierten handlungsästhetischen Spiel löst ein vom Kunstwerk ausgelöster Affekt die (ins Ästhetische transformierte) folgend spielerisch prolongierte Handlung(smotivation) aus, worüber dieses Spiel (zudem) auch als Aktivierungszirkel begriffen werden kann. So stellt auch Heinz Heckhausen („Entwurf einer Psychologie des Spielens“, in: Psychologische Forschungen, 27, 1964, S. 225-243; zudem in: Andreas Flitner (Hg.), Das Kinderspiel, München 1974, S. 133-149) exemplarisch im Spiel ein (...) konstitutives Verhältnis zwischen Spannung und Lösung (...) fest, das er als Aktivierungszirkel bezeichnet. Der Spieler versucht im Spiel Spannungen zu suchen, zu erzeugen und aufrecht zu erhalten bzw. funktioniert dies mit dem Kunstwerk Kelchglas persuasiv. Gemäß Erregung - Höhepunkt - Entspannung ergibt sich eine Spannungskurve, die zu erhalten als lustvoll empfunden wird.

¹¹⁰⁷ Man muss gebrauchte Alltagsgegenstände auch nicht mehr (primär) funktionalistisch bewerten, da man nun auch die Energie und Muße übrig hat, sich spielerisch und gefallend damit auseinanderzusetzen, worauf man sich zudem auch voll und ganz einlassen kann, da auch die direkte Alltags-Konfrontation fehlt, da keine Konsequenzen befürchtet werden müssen.

gleichgesetzt (und setzt eigenes Denken voraus)¹¹⁰⁸. Das überfunktionalistische Kunstwerk (hier das Kelchglas) stellt das passende Spielzeug für das freiheitliche Spiel dar. Um einen Spielprozess (auch fortwährend) in Gang zu halten, spielt wiederum die freiheitsofferierende erkenntnisästhetische Schönheit dritter Art des Kunstwerks - die (komplexe) Kelchglasform, abstrakte/abstrahierte Bilder im/am Glas wie auch das Material *cristallo* - für zahlreiche Spielvarianten und Handlungs-Optionen, für differente wählbare Handhaben wie Interpretationen (über abstrahierte Bilder im/am Glas) eine persuasive Rolle für eine längere spielerische wie selbstgestalterische Auseinandersetzung im körperlichen wie auch mentalen Bereich¹¹⁰⁹. Über Schönheiten dritter Art vermag das Kunstwerk immer wieder Spannung/Anregung, Neugier und neue visuelle und haptische fokussierte Aufmerksamkeit - darüber zu einer Daueraufmerksamkeit werdend - auf sich ziehen. Über aktive mentale oder körperliche Handlungen mit dem Kunstwerk im Spiel kommt es über hohe und längerfristige Konzentration/Aufmerksamkeit - über Daueraufmerksamkeit - hypothetisch zudem zu veränderten, (aktiv) selbst induzierten bzw. manipulierten Bewusstseinszuständen¹¹¹⁰. Diesbezüglich fungiert das Kunstwerk zudem - in Anlehnung an Meditation und Hypnose-Forschung - über seine Stimulation als psychophysiologische Methode zur Induktion veränderter Bewusstseinszustände. Es funktioniert vorerst als (visueller und haptischer) affektiver Aufmerksamkeitsprovokateur mit einem selektiven/fokussierten Aufmerksamkeitsbewusstsein (im gehobenen Beta-Bereich¹¹¹¹), folgend gehen über (speziell längere) konzentrierte Auseinandersetzung mit Kunst im Spiel hypothetisch (auch längerfristig) andere denn Alltags-Bewusstseinszustände - über Daueraufmerksamkeiten - einher. Wesentlich für eine Induzierung veränderter Bewusstseinszustände ist allem voran die längerfristige (repetitive) Auseinandersetzung, welche mit dem Spielzeug (Kelchglas) im Spiel ermöglicht wird. Diese veränderten Bewusstseinszustände sollen auch neurophysiologisch nachvollziehbar sein- so zählen zu den biologischen (neurophysiologischen) Grundlagen dieser unter anderem Funktionen des präfrontalen Kortex, nach allgemeinen Hypothesen¹¹¹² entstehen veränderte Bewusstseinszustände

¹¹⁰⁸ Dieser Freiheitskontext von „autonomy“ als selbstbestimmtes Handeln nach den eigenen Interessen, als Handlungsfreiheit, ist wiederum relevant für eine intrinsische Motivation, das Spiel zu betreiben, vgl. Deci und Ryan 2000; 2008.

¹¹⁰⁹ Auch dies zeigt wiederum ein schönes Zusammenspiel kognitiver und affektiver Funktionen auf.

¹¹¹⁰ Welche wiederum mit veränderten kognitiven und affektiven Funktionen wie auch Veränderungen in der Wahrnehmung und Zielsetzung einhergehen.

¹¹¹¹ (Gesteigerte) Beta-Wellen (14-30 Hertz) herrschen immer dann in der EEG-Aktivität vor, wenn eine Person mental und körperlich aktiv, also „wach“ ist, oder unter psychischer Belastung steht. Sie treten bei visueller Konzentration oder einer nach außen gerichteten Aufmerksamkeit auf.

¹¹¹² Arne Dietrich, Functional neuroanatomy of altered states of consciousness: the transient hypofrontality hypothesis, in: *Consciousness and Cognition*, 12, 2, 2003, S. 231-256.

diesbezüglich durch eine vorübergehende Hypofrontalität bzw. selektive Inhibition frontaler Areale. Bei Hypnose/Meditation kommt es zur Dissoziation frontaler Areale, welche teilweise aktiviert (Konzentration), teilweise inhibiert (Zeitlosigkeit, geringe Selbst-Reflexion und Analyse, reduziertes Denken und Planen) erscheinen. Auch aus Betrachtung der CLT kann das Spiel (über Überredung des Kunstwerks, sich darauf einzulassen) in hypothetischer Distanz zum Alltagsgeschehen gesehen werden, womit unterschiedliche kognitive und affektive Fähigkeiten wie unterschiedliche Wahrnehmungen einhergehen. Funktioniert Kunst wie auch das Spiel nach einer Logik der Freiheit, geht beides allem voran auch über funktionalistisches Bewerten und Handeln hinaus, worüber das Spiel das Format für frei auszuprobierende, überfunktionalistische Handlungsmöglichkeiten im unendlichen - im Kelchglaskontext allein über die Objektkomplexität eingeschränkten - Ausmaß ist. Muss beim funktionalistischen - stark präfrontalen Kortex-beteiligten! - Handeln auch im Alltag meist eine! effiziente Entscheidung getroffen werden, da man - wiederum in Analogie zur CLT - ohne Distanz zum konkreten Hier und Jetzt auf einer Alltagsbewusstseinsebene effizient und funktionalistisch (re)agieren muss, können im alltagsdistanzierten Spiel mehrere Lösungen und Entscheidungen parallel existieren, ohne sich auf bestimmte (die funktionalistischsten, erfolgsversprechendsten) zu konzentrieren. Eine nicht direkte Hier und Jetzt-Konfrontation mit damit einhergehender akuter Handlungsbereitschaft bzw. einem - zwang, könnte hier mit einer (messbaren) Minder- bzw. Deaktivierung des präfrontalen Kortex zusammenhängen. Durch partiell inhibierten präfrontalen Kortex - freier von „Umwelteinflüssen“ - wirken weniger Zwänge, weniger Inhibierendes, ein, man denkt und „agiert“ freier mit einer (wie bereits für erkenntnisästhetische Schönheit dritter Art attestierten) Entscheidungs-Tendenz zur minimalen Stabilität und maximalen Ambiguität. Im alltäglichen Funktionskontext hingegen würde der phylogenetisch junge präfrontale Kortex als rationale Kontrollinstanz Ambiguitäten wie sämtliche derartige konflikträchtige Gedanken und Verhaltensweisen wiederum hemmen. Hat das Spiel keine realen Konsequenzen¹¹¹³ - ist es distanziert zum ernststen, konkreten Hier und Jetzt-Alltag - ermöglicht es zudem affektiv ein Agieren frei von Angst und Leistungsdruck¹¹¹⁴, ein freies Sich-selbst-Ausprobieren, worüber man sich auch voll und ganz darauf einlassen kann. Auch Hans Scheuerl verweist mit seiner Definition für das Wesen des Spiels auf ein Entrücktsein vom aktuellen Tagesgeschehen, auf ein komplettes Aufgehen

¹¹¹³ Das Spiel ist die einzige Option einer handlungstechnischen! konsequenzbefreiten! Realisierung mentaler Bilder, Ideen und Fantasien, wobei speziell die Konsequenzenlosigkeit ansonsten ein Bonus ausschließlich mentaler Ideen ist.

¹¹¹⁴ Welcher wiederum speziell das spontane/leichtfertige Handeln unterdrücken würde.

in der momentanen Tätigkeit¹¹¹⁵. Dieser erlaubte - wie auch über die Kunstwerkeinsetzungen persuasiv erzielte - Realitäts-, Kontroll- und Bewertungsverlust ist für eine Selbsterfahrung im Sinne von Selbstgestaltung im Spiel - in Analogie zur (uneingeschränkten) Kunsterfahrung bzw. -rezeption - unbedingt nötig. Für ein erfolgreiches Spiel erscheint dies gleich wesentlich wie der persuasive Attraktor „Kunstwerk“ - für eine Herausforderung zur spielerischen Auseinandersetzung - wie zudem erfüllbare (exekutiv) kognitive Normen seitens des Akteurs für ein Kompetenzerleben. Im Bewusstsein immer alltagsferner, geht das prolongierte Spiel mit immer größerer Affektgedämpftheit einher, was ein entspannteres „Sich immer mehr und mehr darauf Einlassen“ ermöglicht¹¹¹⁶. Befördert das Kunstwerk im Spiel aktiv nach und nach auf eine andere denn alltägliche Bewusstseinsstufe, ist das Spiel bis hin zum Flow¹¹¹⁷ (als Zustand intrinsischer Motivation durch eine fokussierte und intensive Konzentration, ein völliges Aufgehen in der Tätigkeit) in seiner Funktion nach der Affektlogik der Freiheit auch die! Bewusstseinsidee mit jenen mit über Schönheit dritter Art offerierten „Freiheiten“ einhergehenden Ambiguitäten und Unsicherheiten und darüber agitierenden Affekten - bis hin zum Ertragen eines erhabenen Lust-Unlust-Prinzips - auch umgehen zu können, diese sogar genießen zu können, um sich selbst mit dem Kunstwerk Kelchglas als adäquates Spielzeug

¹¹¹⁵ Vgl. Hans Scheuerl, Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und seine Grenzen, Weinheim / Basel 1979, S. 95; S. 115.

¹¹¹⁶ Dies meint evolutionsbiologisch ein sich vom konkreten Hier und Jetzt ohne Gefahren distanzieren, seine Sicherheitszone verlassen zu können- über das (mentale) Verlassen des konkreten Hier und Jetzt wird auch die Aufmerksamkeit, Wachsamkeit und Konzentration vom Alltagsbewusstsein abgezogen.

¹¹¹⁷ Flow-Theorie (Mihály Csikszentmihályi, Das Flow-Erlebnis, Stuttgart 1985). „Csikszentmihályi konnte zeigen, dass Personen, die eine offenbar intrinsisch motivierte Tätigkeit ausüben, ein charakteristisches Erleben - als Flow gekennzeichnet - zeigen. Aus den Forschungsarbeiten von Csikszentmihályi ist zu schließen, dass das Flow-Erleben - neben Kompetenz- und Selbstbestimmungsgefühlen - somit einen zentralen Anreiz intrinsisch motivierter Tätigkeiten darstellt. Die subjektive Passung von Fähigkeit und Handlungsanforderung stellt dabei die wichtigste Bedingung des Flow-Erlebens dar, Flow wird vor allem dann erlebt, wenn die handelnde Person weder unter- noch überfordert ist“, in: Ulrich Schiefele, Flow-Theorie (Csikszentmihályi), in: Dorsch - Lexikon der Psychologie, Markus Antonius Wirtz (Hg.), 2017, in: <https://portal.hogrefe.com/dorsch/flow-theorie-csikszentmihalyi/> (zuletzt eingesehen am 30.05.2017). Siehe auch vertiefend in: Frederik Blomann et al., Neue Erkenntnisse aus experimentellen Studien zu den Konsequenzen des Flow-Erlebens, in: Wissenschaftliches Programmkomitee und Organisationskomitee (Hg.), 12. Tagung der Fachgruppe Sozialpsychologie 2009 an der Universität du Luxembourg, Abstractband der Tagung, Luxemburg 2009, S. 13. Der Flow nach der Flow-Theorie von Csikszentmihályi ist ein

Zustand intrinsischer Motivation durch eine fokussierte und intensive Konzentration, er ist ein völliges Aufgehen in der Tätigkeit (Absorbiertsein) mit damit verbundenem Verlust von Selbstreflexion und Bewertungskognition, sowie ein Gefühl absoluter Kontrolle und der Verlust des Zeitgefühls. Weitere Aspekte dieses Erlebens sind die Selbstvergessenheit, das Verschmelzen von Handlung und Bewusstsein. Csikszentmihályi hebt zudem die Bedeutung des Spielerischen in Flow-Handlungen hervor- nicht etwa im Sinne von „trivial“, sondern dass man kreativ und gestalterisch wirkt, (...) darin aufgeht und seinen freien Ausdruck findet, vgl. Mihály Csikszentmihályi, Flow – der Weg zum Glück. Der Entdecker des Flow-Prinzips erklärt seine Lebensphilosophie, Freiburg / Basel / Wien 2010, S. 26. Zugleich betont er das Erfordernis, die Erwartung eines Erfolgs der Handlung loszulassen und frei zu sein von Sorge und Angst um sich selbst oder das eigene Ansehen. Flow verlangt einerseits ein Streben nach Kontrolle, andererseits ein Bewusstsein dessen, dass die Situation in ihrer Gesamtheit unvorhersehbar und unberechenbar ist.

facettenreich in einer langandauernden, herausfordernden und perspektivenreichen Beschäftigung in gewisser Leichtigkeit (immer wieder neu) auszuprobieren. Wird frühneuezeitlich über all dies wie auch generell (speziell auch im Rahmen überfunktionalistischer Ordnungen) resümierend auch eine gewisse Komplexitäts- bzw. Ambiguitätstoleranz - mit Tendenz zur minimalen Stabilität und maximalen Ambiguität - vorausgesetzt, konnte generell (zeitlos) eine Erhöhung dieser Toleranzen bereits als eine wesentliche, zukunftsweisende „Langzeit-Auswirkung“ (longitudinal impact) im Rahmen der „Umstellung/Neuausrichtung des (frühneuezeitlichen) Individuums“ (self adjustment) wie auch „Sozialer/soziokultureller (frühneuezeitlicher) Umstellung/Neuausrichtung“ (social adjustment) diskutiert werden. Um bei „Kontextbezogenen und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) zu bleiben, kann auch jene über Kunstkonfrontation wie das Spiel provozierte permanente „Spannung“ als Eustress - im Vergleich zum negativen Alltags-Distress - als positive(r) Stressprovokation, Spannungszustand im Bereich „Gesundheit“ (health) für gesamtheitliches Wohlbefinden und reduzierten Stress sorgen. Somit soll auch eine (längerandauernde) Kunstkonfrontation bezüglich gesundheitlicher Nachhaltigkeit als „Mentales Aktivierungstraining“, das der Förderung der geistigen Leistungsfähigkeit dienen soll, diskutiert werden- es beruht auf dem Konzept, eine Person aus dem Zustand eines geringen Aktivationsniveaus in ein optimales bringen.

Die gesamtheitliche große Idee des „Spiels“ - als konstituierendes Element von Individuum, sozialen Strukturen und Kultur¹¹¹⁸ - ist resümierend auch im Rahmen kommunikativer Funktionen frühneuezeitlicher Kelchglasformen ein wesentliches Thema. Im Spiel können auch soziales Verhalten, Werte und Normen der Gesellschaft übernommen werden, das Spiel funktioniert unter anderem auch als Sozialisationsfaktor und „Lernfeld“- kognitive, affektive und soziale Fertigkeiten können über das Spiel entwickelt, wie auch an rollenspezifische Verhaltensweisen herangeführt werden. So fungiert auch der homo ludens (im Kunstkonfrontationskontext) unter anderem als Erklärungsmodell für jegliche Identitätsstiftung, entdeckt der (frühneuezeitlich) sich zu gestalten suchende Mensch im Spiel seine individuellen Eigenschaften und kann über die dabei gemachten Erfahrungen jene in ihm angelegten Persönlichkeiten als Teilidentitäten entdecken, Rollen und Masken spielen und aufsetzen, ausprobieren und imitieren bis hin zu tatsächlich verkörpern. In der handlungstechnischen wie - ästhetischen Auseinandersetzung mit frühneuezeitlichen Kelchglasformen können hierfür folgend verschiedene Spielarten - jeweils über diverse Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities) als Attraktoren (persuasiv) provoziert -

¹¹¹⁸ Vgl. Fußnote 977.

vorgeschlagen werden. Kelchglasformbezogen wie auch in Kombination mit dem Material cristallo wird diesbezüglich hypothetisch zu einem sensomotorischen Spiel verführt. Über abstrahierte/abstrakte Bilder im/am Glas kommt es zu einem (relativ) freien Assoziationsspiel- alle Spielvarianten sind an frühneuzeitlichen Neuordnungen wie Selbstverwirklichungen des Individuums (innerhalb der Gesellschaft) wiederum wesentlich beteiligt.

8.5.1 Die Kunstwerk-Qualitäten „Kelchglasform und Material“ im „Sensomotorischen Spiel“ im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext des großflächigen „Mahl-Kontexts“

Funktioniert das Format des Spiels zudem als „Lernfeld“, vermittelt es dem Spielenden auch Handlungskompetenz und Sicherheit. Über das Spiel können unter anderem sensorische, kognitive und affektive Fertigkeiten ausgebildet werden. So findet im Spielen auch ein Großteil der (exekutiv) kognitiven Entwicklung, speziell auch der Entwicklung von motorischen Fähigkeiten, statt. Im sensomotorischen¹¹¹⁹ Spiel werden sowohl Sensorik, Motorik als auch kognitive Funktionen geübt¹¹²⁰. Waren für diskutierte Affekttransformation in körperliche „Handlungsästhetik“ mit Kelchglasformen gut funktionierende (exekutive) kognitive Funktionen zur ausdrücklichen Realisierung nötig, können über die längerfristige spielerische haptische Auseinandersetzung mit Kunstwerken (fein)motorische Fähigkeiten noch verbessert werden. Im „sensomotorischen Spiel“ (bis hin zum Flow) spielt diesbezüglich speziell auch die haptische Aufmerksamkeit¹¹²¹ - neben der visuellen - eine Rolle. Diesbezüglich agiert das Kunstobjekt Kelchglas aufgrund seiner gesamtästhetischen Erscheinung persuasiv und verführt neben einem „Ansehen“ auch zu einem „Angreifen“, was wesentlich für die (eine Schulung der) taktile(n) Wahrnehmung ist. Die taktile Wahrnehmung ist des Gehirns Fähigkeit, zu verstehen was die Hände fühlen. Das Sinnesorgan der taktilen

¹¹¹⁹ Sensomotorik als das Zusammenspiel von sensorischen und motorischen Leistungen. Damit ist die Steuerung und Kontrolle der Bewegungen von Lebewesen im Zusammenspiel mit Sinnesrückmeldungen gemeint. Wahrnehmung des Reizes durch Sinnesorgane und motorisches Verhalten stehen in direktem Zusammenhang, diese Prozesse verlaufen parallel, die Sensomotorik ist demnach das Zusammenspiel der Sinnessysteme mit den motorischen Systemen.

¹¹²⁰ Exemplarisch in der Kindheitsentwicklung geschieht das Funktionsspiel zunächst nur aus Freude an der Bewegung des eigenen Körpers, dann mit Beginn des Greifens vermehrt auch in Bezug auf Gegenstände. Die Hand ist Werkzeug des Denkens, das Kind beginnt zu begreifen, in: Michael Renner, Spieltheorie und Spielpraxis, Freiburg im Breisgau 2008, S. 107.

¹¹²¹ Speziell auch das cristallo in seiner elementarästhetischen, transzendenten, fragilen wie auch magischen Wirkung provoziert auch „haptische Aufmerksamkeit“, da es eigenartig und magisch wirkt, das durchsichtige und filigrane Material zu „begreifen“.

Wahrnehmung ist die Haut. Wenn dieses Feedback seitens der Finger nicht besteht - als schlechte taktile Wahrnehmung - ist es schwer, möglichst genau zu zielen, was eine gewisse Ungeschicktheit meint und frühneuzeitlich wiederum fragiles cristallo leicht zum Brechen bringen würde. Speziell in handlungstechnischer Auseinandersetzung mit cristallo gilt es dem folgend die taktile Wahrnehmung zu verfeinern, generell im handlungästhetischen Kontext ist taktile Wahrnehmung essenziell für feinkoordinatorische Fähigkeiten bis hin zur handhabetechnischen sprezzatura. Aber auch allein im Kontext mit Kunstwertschätzung wie - wahrnehmung spielt das Taktile eine wesentliche Rolle¹¹²², speziell renaissancezeitlich kann diesbezüglich eine erweiterte Rolle der Taktilität in Bezug auf Kunst-Gefallen, Informationsverarbeitung wie Produktentwicklung thematisiert werden¹¹²³. Wesentlich ist frühneuzeitlich im Rahmen von Kunstrezeption allem voran jene Idee einer großflächigen - somit auch taktilen - Kunsterfahrung und - wahrnehmung¹¹²⁴. Eine gewisse Ambivalenz provoziert eine solche frühneuzeitliche gesamtheitliche - somit auch taktile - Kunsterfahrung und - wahrnehmung jedoch in Bezug auf das frühneuzeitliche Credo „Was das Auge begehrt, soll man nicht angreifen“¹¹²⁵. Eine multisensorische (visuelle/haptische) Kunsterfahrung und - wahrnehmung zieht übergeordnet als „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkung“ (contextual and longitudinal impact) in Bezug auf eine Umstellung/Neuausrichtung des (frühneuzeitlichen) Individuums im gesundheitlichen wie Selbststeigerungs-Kontext auch jegliche Sinnesschärfungen nach sich, wie die fokussierte visuelle und haptische Aufmerksamkeit - spielerisch in Daueraufmerksamkeit resultierend - auf einzelne Körperteile,

¹¹²² Vgl. diesbezüglich jenes Symposium „Touch and the Visual Arts: Neuroscience, Art, and Art History“ (March 4-5, 2012) am Johns Hopkins Homewood Campus. „This groundbreaking symposium explores the implications of touch perception for enjoying sculpture by melding research of how the brain reacts to tactile stimuli and the increased appreciation of tactility. Touch - Touch and the Visual Arts: Neuroscience, Art, and Art History brought together neuroscientists, art historians, museum curators, and art auctioneers for a full day of presentations and discussions. Together, their presentations emphasized how our tactile memories of different surfaces influence our reaction to paintings and sculptures and, conversely, how many paintings, such as those focusing on the wounds of Christ, use strategic elements to invoke tactile sensations in the viewer. Although museums are charged with preserving works of art, historical evidence suggests that some works of art were meant to be held and touched and lecturers discussed what aspects of the artistic experience are lost in the absence of this ability to touch. Cultural differences in the relationship of tactile perception to art were highlighted during an examination of the porcelain and jade works that have flourished in Asian cultures“, in: http://www.brainscienceinstitute.org/news/previous_events/conferences_symposiums/touch_and_the_visual_arts (zuletzt eingesehen am 31.05.2017).

¹¹²³ Vgl. diesbezüglich Joaneath Spicer, Expanded role of tactility in the Renaissance-pleasure/information/processing/product/development (Vortrag), in: Symposium „Touch and the Visual Arts: Neuroscience, Art, and Art History“, Johns Hopkins Homewood Campus 5. März 2012.

¹¹²⁴ Wie diesbezüglich auch bereits Comenius 1970, S. 37 erwähnt werden konnte, als exemplarisch um auch Lernlust zu erleben, unter anderem allem voran auch sämtliche Sinne in Ordnung sein müssen, worüber auch diesbezüglich wiederum das Interesse an jeglicher Sinneserforschung wie - schärfung wie auch an gezielter Aufmerksamkeitsrichtung nach innen und außen - um bewusst mit den Sinnen auch wahrnehmen zu können - ganz wesentlich ist.

¹¹²⁵ Elias 2003 (1987), S. 162. Man sollte das, was man im Begehren sieht, lediglich mit dem Auge berühren.

hier auf Hände/Finger (wie auch Auge) zudem zu einer verbesserten Körperbeherrschung wie besseren Durchblutung führen. Fordert das Kelchglas zu einer längerfristigen handlungsästhetischen Auseinandersetzung hin zu einem „sensomotorischen Spiel“ auf, erscheint neben jeglich Kunstwerk induzierter „Affektprovokation“ (affect als „positive emotion“), welche im haptischen spielerischen Kontext im Speziellen auch von der fragilen crystallo-Beschaffenheit wie ihrer Wertigkeit in Kombination mit der herausfordernden nervenzerreißenden propagierten Handhabe am Fuss mit möglichst wenigen Fingern gemäß sprezzatura von Erhabenheit bestimmt ist, zudem die erkenntnisästhetische Qualität des Kelchglases als Schönheit dritter Art wesentlich. Diese wird über die chronologisch differierenden dreiteiligen Proportionsverhältnisse mit darüber zahlreichen Handhabeoptionen definiert, um sich über diese Komplexität - darüber provozierte permanente fokussierte Aufmerksamkeit und Konzentration in Affektaufrechterhaltung bis hin zur Daueraufmerksamkeit - zu einem sensomotorischen Spiel (Funktionsspiel) bis hin zur grazia im Performance-Format der sprezzatura - als „Geschicklichkeitsspiel mit der Schwerkraft“ - längerfristig hin- und mitreißen zu lassen. Auch im Spiel wird bei konzentrierter Aufmerksamkeit (verstärkt) Dopamin ausgeschüttet¹¹²⁶. Die Motivation, das (teils anstrengende, energieraubende) Spiel (nach einer ersten handlungsästhetischen Auseinandersetzung mit dem Kelchglas) weiter zu betreiben, erfolgt - bei erfüllbaren Normen und darüber gegebener Selbstwirksamkeitserfahrung (competence) als (schön) wahrgenommenes Kompetenzerleben¹¹²⁷ bei sich immer weiter steigender handlungsästhetischer Auseinandersetzung mit dem Kelchglas - wiederum über Dopaminausschüttung „für die kleine Belohnung zwischendurch“. Als bald ein handlungstechnischer Zenit erreicht wäre, hätte das Dopamin diesbezüglich seinen Zweck erfüllt¹¹²⁸, denn es treibt an, Bedürfnisse zu erfüllen und hat somit keine Aufgabe mehr, wenn dieses gestillt ist- „das Wollen ist stärker als das Haben“. Die Schönheit dritter Art der Kelchglasform, als sie über ihre Komplexität für Auseinandersetzungsoptionen viele freiheitliche handlungsästhetische Ziele, einen großen Improvisationsspielraum, mit dem höchsten Ziel einer Königsdisziplin als grazia-Handhabe am Fuß des Glases mit möglichst wenigen Fingern - die erst langsam im Laufe der Spiels erworben/erlernt werden kann - in sich trägt, garantiert jedoch eine permanente, immer wieder neue Herausforderung im richtigen Maße- sei es mental oder körperlich. Darüber wird - über permanente

¹¹²⁶ Wiederum als „Antreiber“, wenn man etwas haben bzw. erreichen will.

¹¹²⁷ Vgl. Deci und Ryan 2000; 2008.

¹¹²⁸ Weitere Motivation ist nicht nötig, der Dopaminspiegel fällt in den Keller.

Affektprovokation/Aufrechterhaltung der Spannung - das Spiel andauernd vorangetrieben wie auch generell das Kunstwerk - langfristig betrachtet - einer ästhetischen Schwelle gehorchend, einem permanenten prozessualen gestaltungsästhetischen Wandel unterliegend, immer aufs Neue zu handlungsästhetischen Steigerungen herausfordert, um konzentriert und wollend am Spiel zu bleiben. All dies hält auch eine Dopamin-Ausschüttung, eine intrinsische Motivation zur Auseinandersetzung, die Motivation, sich auch längerfristig mit einer Sache zu beschäftigen, am Laufen. Ist das „sensomotorische Spiel“ auch wesentlich zum Erlernen und zur Steigerung motorischer Fähigkeiten, spielt Dopamin zudem eine Rolle im Rahmen der Feinkoordination¹¹²⁹, was für eine handlungsästhetische *grazia* mit dem Kelchglas bis hin zur *sprezzatura* wiederum ganz wichtig ist. Diskutierte freiheitliche (Fähigkeits-adäquate) Gestaltungsspielräume, Kompetenzerleben, fokussierte Aufmerksamkeit/Konzentration, (gezielte muskuläre) Spannung, Dopaminausschüttung und darüber (überfunktionalistische) Energie wie das alltagsdistanzierte spielerische Handlungsformat provozieren und erlauben fortschreitend ein immer intensiveres Spiel und vermögen darüber m. E. auch einen (mentalenen wie körperlichen Flow) provozieren¹¹³⁰. Dieser kann wie das Spiel als veränderter (noch alltagsdistanzierterer) Bewusstseinszustand interpretiert werden- ganz wesentlich für das Erreichen des Flows ist wiederum eine längerfristige (spielerische) Auseinandersetzung (mit dem Kunstwerk Kelchglas). Fungiert das Kunstwerk über seine Stimulation als psychophysiologische Methode persuasiv zur Induktion veränderter Bewusstseinszustände, lässt sich beim hier thematisierten sensomotorischen Spiel bis hin zum Flow als Induktionsmethode - stimulusgetrieben (bottom up, exogen) - allem voran eine gesteigerte Stimulation aus der Umgebung - über das Kunstwerk über visuelle und haptische Aufmerksamkeitserregung und (erhabene) Affektstimulation - beschreiben. Das Kunstwerk fungiert somit vorerst als visueller und haptischer affektiver Aufmerksamkeitsprovokateur mit einem selektiven/fokussierten Aufmerksamkeitsbewusstsein (im gehobenen Beta-Bereich), folgend geht über (speziell längere) konzentrierte Auseinandersetzung mit Kunst im Spiel bis hin zum Flow eine Daueraufmerksamkeit mit hypothetisch auch längerfristigen, anderen denn Alltags-Bewusstseinszuständen einher. Darüber fördert das Kunstwerk nun auch - als ganz

¹¹²⁹ Eine Feinabstimmung hoch komplexer Bewegungen findet in den Basalganglien statt, zur Kommunikation untereinander fungiert der Botenstoff Dopamin- fehlt dieses in den Basalganglien, kommt es zu unkoordinierten und unwillkürlichen Bewegungen.

¹¹³⁰ Vgl. diesbezüglich auch das Ästhetik-Model Leder et al. 2004, S. 489-508, in: Pelowski et al. 2016, S. 8. „Finally, the model accounts for profound or Aesthetic experience. This is argued to derive from the natural extrapolation of the cognitive mastery process, whereby the more completely one can master a work, the more harmonious and pleasurable the outcome, occasionally to the extent that one experiences a pleasurable, “flow”-type experience“, vgl. auch Mihály Csikszentmihályi, Flow. The Psychology of Optimal Performance, New York 1990.

wesentliche „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkung“ (contextual and longitudinal impact) im Rahmen einer „Umstellung/Neuausrichtung des (nicht nur frühneuzeitlichen) Individuums“ (self adjustment) wie auch bezüglich „Gesundheit“ (health) - mit „Daueraufmerksamkeit“ bei etwas zu bleiben, konzentrierte langandauernde Aufmerksamkeit zu schärfen und schulen¹¹³¹. Diese Daueraufmerksamkeit lässt sich als ein gemeinsames Merkmal des Spiels/Flowzustandes (über Auseinandersetzung mit Kunstwerken) und der ekstatischen, schamanistischen und hypnotischen Trance¹¹³² beschreiben, wobei langfristige Konzentration und Aufmerksamkeit auch im Zentrum der Meditationsforschung stehen- die Neurowissenschaft der Meditation stellt dabei die Ausrichtung der Aufmerksamkeit in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses¹¹³³. Im Rahmen länger andauernder fokussierter Aufmerksamkeit kommt es weiters m. E. zur Absorption. Auch die Absorptionsfähigkeit zählt zu den biologischen Grundlagen veränderter Bewusstseinszustände- die Aufmerksamkeit wird hier jeweils auf ein Objekt oder eine Handlung ausgerichtet, andere Objekte werden ausgeblendet¹¹³⁴. Hierbei ist in Erinnerung zu rufen, dass die „Aufmerksamkeit“ auch gemäß der Affektlogik von starken Reizen (von Affekten über ihre energetische Dimension) quasi absorbiert werden kann, wobei dort das reizende „Objekt“ (als Zentralatom/Attraktor) wiederum folgend auch das Bewusstsein - jegliches Denken, Verhalten, Wahrnehmen, Fühlen wie Entscheiden - bestimmt bzw. in seinen Bann, in seine „Bahn“, zieht. Charakterisiert das über fokussierte Aufmerksamkeit erreichbare Absorptions-Bewusstsein Versunkenheit,

¹¹³¹ Als kognitionswissenschaftlicher Ausblick kann in Bezug auf die Aufmerksamkeitsforschung noch angefügt werden, dass die beiden Hauptcharakteristika des Rahmenmodells des beeinflussten Wettbewerbes der Wettbewerb und die Beeinflussung sind. Diese bieten auch zentrale Ansatzpunkte für die zukünftige Aufmerksamkeitsforschung. Besonders die Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen der aufgabenbasierten Beeinflussung des Wettbewerbes sowie nach den Prozessen, die der Beeinflussung zugrunde liegen, scheinen weitere Untersuchungen zu erfordern, in: Christian H. Poth und Werner X. Schneider, Aufmerksamkeit, in: Stephan und Walter (Hgg.) 2013, S. 221-230; hier S. 228. Persuasiv beeinflusst werden kann dieser Wettbewerb über das Kunstwerk als visueller und haptischer Aufmerksamkeitsprovokateur, welches über Schönheit dritter Art zudem zur einer (hochkonzentrierten) Daueraufmerksamkeit wie m. E. auch Absorption überreden vermag.

¹¹³² Trance als höchst konzentrierter Bewusstseinszustand, bei dem eine Person sich intensiv mit einer „Thematik“ beschäftigt.

¹¹³³ Eine zentrale Fragestellung wäre hier, wie sich auf Dauer das Bemühen auswirkt, die Aufmerksamkeit auf einem bestimmten Objekt/Ziel zu halten. Ein weiterer Schwerpunkt der Forschung liegt auf der Regulation von Emotionen. Interessant ist auch die Frage, wie durch die Einübung von Achtsamkeit der Umgang mit Schmerzen, Ängsten, Depression oder Süchten günstig beeinflusst werden kann.

¹¹³⁴ Die Absorption wird im Zusammenhang mit Hypnose, dissoziativen Prozessen und allgemeiner Aufmerksamkeitssteuerung erforscht. Sie beschreibt eine intensive Aufmerksamkeitszuwendung, Versunkenheit und das Ausblenden störender Reize, sie definiert sich über ein verändertes Realitätsgefühl, Steigerung bildhafter Prozesse, Synästhesie und lebhaftes Erinnern. Als charakteristisches Merkmal der Absorption kann die Fähigkeit einer Person beschrieben werden, sich stark auf Wahrnehmungsinhalte zu fokussieren- die Absorption korreliert mit neurobiologischen Grundlagen, in: Ulrich Ott, States of absorption. In search of neurobiological foundations, in: Graham A. Jamieson (Hg.), Hypnosis and Consciousness States. The cognitive-neuroscience perspective, New York 2007, S. 257-279; hier S. 261 ff. Sind neurophysiologische Funktionen und Strukturen für die Absorptionsfähigkeit zentral, könnte spekulativ der Einfluss von serotonergen und dopaminergen Systemen vermutet werden, in: Dieter Vaitl, Veränderte Bewusstseinszustände. Grundlagen - Techniken - Phänomenologie, Stuttgart 2012, S. 205-211.

Ausblenden störender Reize, ein verändertes Realitätsgefühl, Steigerung bildhafter Prozesse, Synästhesie und lebhaftes Erinnern, ist dies vorsichtig vergleichbar mit den „Produkten“ neurophysiologisch messbarer „Gammawellenaktivität“¹¹³⁵. Auch der (sensomotorische, handlungstechnische, aktive?) Flow mit fokussierter langfristiger Aufmerksamkeit könnte hypothetisch mit Gammawellen einhergehen. Nach der Flow-Theorie kennzeichnen diesen Zustand fokussierte und intensive Konzentration, intrinsische Motivation, kreatives und gestalterisches Wirken, worin man aufgeht und seinen freien Ausdruck findet¹¹³⁶, ein völliges Aufgehen in der Tätigkeit und ein damit verbundener Verlust von Selbstreflexion sowie ein Gefühl! absoluter Kontrolle und ein Verlust des Zeitgefühls. Zählen zu den biologischen (neurophysiologischen) Grundlagen veränderter Bewusstseinszustände speziell auch Funktionen des präfrontalen Kortex - eine vorübergehende Hypofrontalität bzw. selektive Inhibition frontaler Areale - und kommt es bei Hypnose/Meditation zur Dissoziation frontaler Areale, welche teilweise aktiviert (Konzentration), teilweise inhibiert sind, zieht auch dies eine Zeitlosigkeit, geringe Selbst-Reflexion und -Analyse wie reduziertes Denken und Planen nach sich. Um weiters noch einmal auf jene den Flow wie auch fokussierte Meditation eventuell begleitenden Gammawellen zurückzukommen, können diese mit Spitzenleistungen (peak performances), starker Fokussierung und Konzentration, hohem Informationsfluss, mit möglichen Effekten der Transformation oder neuronalen Reorganisation - wie wirkungsästhetisch mit mystischen und transzendenten Erfahrungen - in Zusammenhang gebracht werden, zudem wurden auch Verschmelzungserlebnisse, das Gefühl universellen Wissens und ein Verlust des Ich-Gefühls beobachtet. Im Kontext mit der handlungsästhetischen Performance der sprezzatura - als Flowzustand - könnte eine darüber auch hypothetisch auftretende Gammafrequenz den Bewusstseinszustand provozieren „in der Zone“ zu sein- das Gefühl zu haben, alles tun zu können und nichts geht dabei schief. Zur

¹¹³⁵ Gammawellen (38-100 Hertz) werden mit intensiver Fokussierung wie Konzentration und hohem Informationsfluss in Zusammenhang gebracht, ein besonderes Kennzeichen ist die Synchronisation der Gammawellen über weite Bereiche des Gehirns. Gammawellen werden allem voran im Zusammenhang mit fokussierter Meditation erforscht, siehe exemplarisch Antoine Lutz et al., Long-term meditators self-induce high-amplitude gamma synchrony during mental practice, in: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 101, 46, 2004, S. 16369-16373. Practitioners understand “meditation,” or mental training, to be a process of familiarization with one's own mental life leading to long-lasting changes in cognition and emotion. Zitiertes Abstract: „Little is known about this process and its impact on the brain. Here we find that long-term Buddhist practitioners self-induce sustained electroencephalographic high-amplitude gamma-band oscillations and phase-synchrony during meditation. These electroencephalogram patterns differ from those of controls, in particular over lateral frontoparietal electrodes. In addition, the ratio of gamma-band activity (25-42 Hz) to slow oscillatory activity (4-13 Hz) is initially higher in the resting baseline before meditation for the practitioners than the controls over medial frontoparietal electrodes. This difference increases sharply during meditation over most of the scalp electrodes and remains higher than the initial baseline in the postmeditation baseline. These data suggest that mental training involves temporal integrative mechanisms and may induce short-term and long-term neural changes.“

¹¹³⁶ Vgl. Csikszentmihályi 2010, S. 26.

Virtuosität der sprezzatura stellt diese die absolute Selbst-Herrschaft - über perfekte (un)bewusst kontrollierte Selbst- bzw. Körperbeherrschung erreichbar - dar, um Unfehlbarkeit zu suggerieren, sie ist ein Spiel, eine Balance, am Rande des Ge- bzw. Misslingens. Neurophysiologisch interessant ist hierbei, dass Dopamin als Neurotransmitter immer dann (noch) aktiv ist, wenn sich ein Individuum im gerade noch kontrollierten Zustand befindet. Nach der sozialpsychologischen CLT meint die Performance der sprezzatura - in Wiederholung - größtmögliche hypothetische Distanz, hohe psychologische Distanz als Fremdheit einhergehend mit hoher Spannung. Dies auszukosten und auszuhalten erfordert wiederum ein hohes Maß an Ambiguitätstoleranz. Genau diese Unzuverlässigkeit der Performance der sprezzatura macht sie auch erhaben und virtuos. Die Unvorhersehbarkeit kann allerdings nur solange nach dem Lustprinzip produziert wie konsumiert werden, wie man sich auf einer anderen denn alltäglichen Bewusstseinssebene befindet. Warwitz betont, dass sich - vergleichbar - das Flow-Erleben „verflüchtigt“, wenn die Kontrolle über das Geschehen verloren geht oder verloren zu gehen droht, wenn ein „Patzer“ passiert, wobei man (hypothetisch) auch beim Herausgerissen-Werden aus dem Gamma Zustand - bei einem Realitätsschock - zurück in ein Beta-Hoch (21-38 Hertz) fällt, was mit möglichen Effekten der Hektik, Stress, Angst oder Überaktivierung verbunden ist und in gefährlichen Situationen die emotionale Befindlichkeit - hier in Form einer „Negativen und tiefgehenden Reaktion“ (negative and profound reaction to art) auf die Kunstkonfrontation - stark beeinträchtigen kann¹¹³⁷.

Jegliche rezeptionstechnischen wie auch aktiven ästhetischen „Erlebnisse“ in Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk Kelchglas im Spiel bis hin zum Flowzustand können als differente „Kunstspezifische herausragende Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) als „Offenbarungs- und Transzendenzgefühle“ (epiphany, feelings of transcendence) wie auch als Euphorie beschrieben werden, wobei letzte allem voran auch im Zusammenhang mit verstärkter Dopaminfreisetzung zu diskutieren wäre, als auch dieses euphorisch stimmen und den Zustand des intensiven guten Gefühls und Glücks und gesteigerten Antriebes provozieren vermag¹¹³⁸. Wesentlich zu berücksichtigen im

¹¹³⁷ Siegbert A. Warwitz, Das Phänomen des Flow-Erlebens, in: Ders., Sinnsuche im Wagnis. Leben in wachsenden Ringen, Baltmannsweiler 2016, S. 207-220.

¹¹³⁸ Euphorie wird durch die Botenstoffe Dopamin und/oder Serotonin ausgelöst, wesentlich ist eine anhaltende Aktivität im Nucleus accumbens. Anstoß hierfür kann unter anderem auch Alkohol sein, welcher frühneuzeitlich zum sensomotorischen Spiel (in dem das Spielzeug ein Wein befülltes Kelchglas war) auch konsumiert wurde. Im Nucleus accumbens befinden sich eine Vielzahl von Dopamin-Rezeptoren vom Typ D2. Diese werden durch Afferenzen aus dem ventralen Tegmentum stimuliert und lösen ein Glücksgefühl aus. Aus der Schalenregion des Nucleus accumbens ziehen Efferenzen in das limbische System und den Hypothalamus. Dort werden die eingehenden Reize kognitiv-psychisch verarbeitet und die vegetative Antwort auf das Glücksgefühl hervorgerufen. Wesentlich erscheint resümierend, dass im aktiven (physischen wie folgend auch diskutierten

Zusammenhang mit „Kunstspezifischen herausragenden Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) als „Offenbarungs- und Transzendenzgefühle“ (epiphany, feelings of transcendence) ist hier zudem eine nachweisbare Aktivierung des Default (Mode) Networks, als dessen Aktivierung in Zusammenhang mit der Selbstwahrnehmung/dem Selbstgefühl steht, die Aktivierung als Reaktion auf die Kunstkonfrontation ermöglicht die Interaktion von Kunstwahrnehmung mit mentalen Prozessen der Selbstwahrnehmung, im Sinne von „einnehmend, einverleibend“¹¹³⁹. Zur transzendenten Wirkung des Flowzustandes, kann dieser zudem mit maximaler „neuronaler“ und muskulärer Spannung in Zusammenhang gebracht werden, wobei maximale Anspannung auch zu einem Gefühl der Leichtigkeit und Beweglichkeit von Körper und Geist führt, was sich in handlungsästhetischer Auseinandersetzung mit dem Kelchglas in der „sprezzatura“ (als aktiv wie auch rezeptionstechnisch empfundene Leichtigkeit des Tuns) äußern könnte. Diesbezüglich ließe sich speziell vom Akteur eine gefühlte „ars volandi“ charakterisieren, als das Gefühl, Körper und Geist Flügel zu geben- als gefühlte Transzendenz. Dies lässt sich sicherlich als ein höchstes menschlicher ästhetischer (Glücks-)Gefühle beschreiben. Diesbezüglich ist noch ein weiteres - speziell dem Flow vorbehaltenes - Gefühl als „Kunstspezifische herausragende Reaktion“ (art-specific/highly notable reaction) hervorzuheben, ein solches, welches im Rahmen der! Identitätsstiftung bzw. perfekten - verkörperung zentral ist- es handelt sich hierbei um jene „Oneness-Idee“. Wenn die Konzentration beim Flow weiter zunimmt, füllt das Objekt den Geist vollständig aus, es verschmilzt mit ihm- nichts kann die beiden trennen, die innere Erfahrung nimmt einen Geschmack von Ganzheit und Beständigkeit an¹¹⁴⁰. Diese Erfahrung kann bildhaft als ein „Einheitserleben“ empfunden und beschrieben werden- es ist das Gefühl des „Verschmelzens mit allem Seienden“¹¹⁴¹- als Zustand der „Oneness“. Auch im Zusammenhang mit Gammawellen wurden Verschmelzungserlebnisse- das Gefühl universellen Wissens und Verlust des Ich-Gefühls wahrgenommen. Das Onenessgefühl - ganz und gar bei sich zu sein, als unbewusstes elementares Gleichnis - im Flow könnte über über veränderte Bewusstseinszustände erreichbare Introspektion erklärt werden¹¹⁴². Erfährt sich der

mentalen Spiel bis hin zum Flow) nicht substanzinduziert, sondern über aktive mentale wie auch körperliche Auseinandersetzung Euphorie provoziert wird.

¹¹³⁹ Vgl. Edward A. Vessel et al., „The Brain on Art: Intense Aesthetic Experience Activates the Default Mode Network, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, 6, 66, 2012.

¹¹⁴⁰ Jack Kornfield, *Das weise Herz. Die universellen Prinzipien buddhistischer Psychologie*, München 2008, S. 450.

¹¹⁴¹ Jörg Lemmer Schmid, *Kontakt-Improvisation als Lebenskunst. Mehr Lebensqualität durch Flow-Erleben und Achtsamkeit*, Marburg 2012, S. 117.

¹¹⁴² Diesbezüglich lässt sich noch einmal das Default (Mode) Network als neurophysiologische(s) Korrelat/Hypothese thematisieren. Durch die Beteiligung an Introspektion umfasst das D(M)N die Idee „vorbewusster mentaler Prozesse“, treten diese Prozesse zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein, haben sie

Mensch nun für seinen (tiefen)psychologischen Frieden zur Identitäts(wiederfindung) in „Wiedereinheitssuche“ und gilt es, entgegen einer Unordnung und Fragmentierung über soziale Distanz zu sich selbst - im Wiederordnungswollen, Vollständigkeits- bzw. Einheitswiederstreben - wieder „ganz bei sich“ bzw. einer Sache zu sein, ganz in einer Sache aufzugehen, diese perfekt zu beherrschen, somit seine Rolle/Maske hier perfekt zu spielen, abzugeben/auszufüllen und nicht herauszufallen- als höchstes Ziel eine wirkliche, subjektiv wie auch objektiv empfunden glaubhafte temporäre Identität abzugeben, kann dies nur über körperliche und mentale Selbstverwirklichungen, über Spiele mit dem Spielzeug Kunstwerk und eine darüber prozessuale Steigerung mit einer Option bis hin zum Flow und damit verbundenen wahrnehmbaren Onenessideen (als Die! Einheitsidee) - immer wieder aufs Neue - realisiert werden. Stellt sich das Onenessgefühl bzw. der Flow eigentlich nur dann ein, wenn man bei prozessualer Herausforderung im Spiel immer wieder Normen erfüllt und darüber (schön empfundene) Selbstwirksamkeit erfährt, erreicht man dieses auch nur bei jenen Dingen, die man tatsächlich am besten bzw. perfektionieren kann- als „die perfekte Selbstverwirklichung“¹¹⁴³.

In Bezug auf „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) im gesundheitlichen Bereich kann letztlich im „sensomotorischen Spiel“ bis hin zum Flow eine langandauernde Affekttransformation in Handlungsästhetik in ihrem Katharsis-Effekt, nach dem wesentlichen (reinigenden) Lebensprinzip „Spannungskonfrontation-Entspannung“, beschrieben werden.

Zugang zum Bewussten, sind jedoch nicht unmittelbar bewusst präsentiert, vgl. Raichle et al. 2001, S. 676-682. Nach aktuellen Studien werden diese Prozesse zudem mit höheren ästhetischen Kunsterfahrungen, mit „Kunstspezifischen herausragenden Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) in Zusammenhang gebracht, siehe in: Kandel 2016, S. 184. Dies lässt vorschlagen (vgl. weiters Kandel 2016, S. 184), dass die Aktivierung des D(M)N in Zusammenhang mit der Selbstwahrnehmung/dem Selbstgefühl steht, die Aktivierung als Reaktion auf Kunstkonfrontation ermöglicht die Interaktion von Kunstwahrnehmung mit mentalen Prozessen der Selbstwahrnehmung, im Sinne von „affektprovozierend“ oder „einnehmend, einverleibend“, vgl. Vessel et al. 2012. Diese Ideen gingen auch konform mit jener Vorstellung, dass der individuelle Kunstgeschmack eng verbunden ist mit dem jeweiligen Identitätssinn.

¹¹⁴³ Vgl. diesbezüglich nochmals das Ästhetik-Modell Leder et al. 2004, S. 489-508, in: Pelowski et al. 2016, S. 8. „Finally, the model accounts for profound or Aesthetic experience. This is argued to derive from the natural extrapolation of the cognitive mastery process, whereby the more completely one can master a work, the more harmonious and pleasurable the outcome, occasionally to the extent that one experiences a pleasurable, “flow”-type experience“, vgl. auch Csíkszentmihályi 1990. Weiters kann durch spielerische Konzentration und Disziplinierung wie Kompetenz das Kelchglas letztlich dermaßen perfekt beherrscht werden, als wäre es Teil seiner selbst, als Einheit von Akteur mit dem Kelchglas, in ein- wie ausdrücklicher Oneness-Wirkung. Entfernter kann hierzu auch Ästhetik-Modell bezogen, als „Kunstspezifische herausragende Reaktion“ (Art-specific/highly notable reaction), Cupchik zitiert werden: „When a work “expressively embodies a person’s sense of identity” leads to suspension of perception of time “in which the person and the work become one“, in: Gerald C. Cupchik, “I am, therefore I think, act, and express both in life and in art”, in: Tone Roald und Johannes Lang (Hgg.), Art and Identity. Essays on the Aesthetic Creation of Mind (Consciousness, Literature and the Arts), Amsterdam 2013, S. 67-92; hier S. 85.

8.5.2 Spezielle Kunstwerk-Qualitäten in Form abstrahierter/abstrakter Bilder im/am Glas im „(Relativ) freien Assoziationspiel“ im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext des „Barocken Gesprächshabitus“

Eine Einladung zum Spiel über frühneuzeitliche Kunstwerke kann nicht nur form- und materialbezogen über das Kelchglas diskutiert werden, sondern auch über die Auseinandersetzung mit abstrahierten Bildformen am Glas, wobei im Fallbeispiel - in persuasiver Funktion - über das (Salzburger) Flügelglas mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen in weiblicher Silhouette zu einem (relativ) freien Assoziationspiel¹¹⁴⁴ überredet wird. Ist es wichtig, jeweils situations- und funktions- wie kontextspezifisch für kommunikative Funktionen über den rein informativen Bildinhalt hinaus, speziell die Bildart, als „style“, zu berücksichtigen, kann im Rahmen des (relativ) freien Assoziationsspiels diesbezüglich die silhouettierte Frauenform am Flügelglas als abstrahierte Darstellungsvariante definiert werden, welche - auch der CLT nach über ihre hypothetische Distanz zur konkreten Erscheinung - folgend in ihren kontextspezifischen kognitiven und affektiven Funktionen bzw. Eigenheiten, speziell auch wahrnehmungsbezogen, befragt werden soll. Nun kommt allem voran dieses mit jeglichen weiblichen Formideen assoziierbare Bild als isolierte Abstraktion eindrücklich affektiv - doppelt - verstärkt an, als das wesentliche Moment evoziert es (ein) verstärkte(s) konzentrierte(s) Aufmerksamkeit¹¹⁴⁵ und Empfinden. In der Erscheinung jedoch wirkt die abstrahierte konturierte Idee - gemäß ausdrücklicher bewusster „Affektverhinderung“ - aufgrund der frühneuzeitlichen affektiven Grundverfassung speziell in prekären zwischengeschlechtlichen Situationen - wiederum in euphemistischer (wie auch in weniger „aggressiver“, da beruhigender) Funktion entgegen jenen frühneuzeitlich verpönten sonstigen brachialeren konkreten Frauendarstellungen im/am

¹¹⁴⁴ Freies Assoziieren heißt, alles auszusprechen, was man gerade erlebt und in sich wahrnimmt, was in einem geschieht: im Körper, in den Empfindungen und Gefühlen, in den Erinnerungen und Wünschen, in den Vorstellungen, der Fantasie und im Denken. Unterschieden werden zwei Hauptformen- AFA, als absolutes freies Assoziieren ohne jegliche Vorgabe und RFA, das Relativ Freie Assoziieren, in: Irmgard Rathsmann-Sponsel und Rudolf Sponsel, Information und Anleitung zum methodischen freien Assoziieren (mfa) - ein therapiedidaktisches paper (tdp), Internet Publikation für Allgemeine und Integrative Psychotherapie, Erlangen 2001, in: http://www.sgipt.org/gipt/ubw/anl_fa0.htm (zuletzt eingesehen am 31.05.2017). Freies Assoziieren als Methode der freien Einfälle geht wesentlich auf die psychoanalytische Therapie Sigmund Freuds zurück. Die Methode des freien Assoziierens wird jedoch auch in nicht-therapeutischen Zusammenhängen verwendet, unter anderem als Teil des Ideenfindungsprozesses im (kreativen) Brainstorming.

¹¹⁴⁵ Auch diesbezüglich richtet sich die Aufmerksamkeit speziell auf emotional belegte Informationen, die ein indirekter Marker für die Wichtigkeit für den Organismus sind- je emotionsgeladener eine Wahrnehmung ist, desto leichter fällt es, die Aufmerksamkeit darauf zu richten, desto affektivere Responsivität kann angenommen werden. Dass - speziell in Bezug auf die weibliche Façon des Flügelglases - auch oder gerade abstraktere anthropomorphe Formen bereits („emotional“) unbewusst beeinflussen, ließ sich bereits anhand des Coca-Colaflaschendesigns - als weiblich assoziierbare Form - diskutieren. Weiters kommt der Anthropomorphismus per se auch zeitgenössisch als Kommunikationsinstrument im Marketing zum Einsatz, um als persuasive design „positive emotionale Gefühle“ beim potenziellen Käufer zu evozieren (Manzoni 2012).

Glas. Ist die weibliche Silhouette am Glas als inhaltliche/hypothetische Distanzierung zum konkreten, detaillierten Bild zu sehen, ist zwar etwas Gegenständliches erkennbar - allerdings mit mehr oder weniger fehlender konkreter Information - wodurch nun dieser fehlende Inhalt, dieses „Vakuum“, ergänzt/kompensiert werden muss, um wiederum vollständige Bilder (im Plural) der „Sache“ zu erhalten. Darüber lässt sich die nun vorliegende abstrahierte Form einer weiblichen Silhouette - im Vergleich zur Schlangen- oder Seepferdchenform mit eindeutigen Konzentrationen auf jeweils Wesentliches - speziell in ihrer/bezüglich einer Komplexität(s-)/Ambiguität(s-) (Toleranz) hinsichtlich ihrer Interpretationen diskutieren. Dieses abstrahierte Bild birgt über seine Schönheit dritter Art somit auch ein gewisses Maß an Komplexität, was bei Betrachten das Einnehmen- und Zulassen-Können von Mehrfachperspektiven auf ein- und dasselbe Objekt schulen kann, wobei diese Fähigkeit eine wesentliche Synergie hat- die Provokation von Ambiguitätstoleranz. Über einen bereits diskutierten barockzeitlichen Hang zu einer gewissen Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit konnte eine generelle frühneuzeitliche Liebe zur Ambiguität im bildenden künstlerischen Ausdruck - ut ars conversatio exemplarisch auch im barocken Gesprächshabitus und der Emblematik - nachvollzogen werden¹¹⁴⁶. Um das Ambigüine zu mögen, braucht es ein gewisses Maß an Ambiguitätstoleranz¹¹⁴⁷, wobei ein frühneuzeitlicher Zwang zu einer solchen auch über jegliche Reizüberflutungen der gesamten Lebenswelt bereits diskutiert werden konnte und die Ambiguitätstoleranz über neuronale Plastizität als eine diesbezügliche Anpassungsidee (als Responsivität) des menschlichen Gehirns verstanden werden kann. Hemmt normaler Weise der phylogenetisch junge präfrontale Kortex als rationale Kontrollinstanz unter anderem auch konfliktträchtige Gedanken und Verhaltensweisen - demnach auch Ambiguitäten - müsste für ein „gefällendes“ Zulassen dieser eine gewisse Inhibierung vorgeschlagen werden. Gehen Komplexitätsreduktionen, als weitere „Umgangsidee“ mit frühneuzeitlicher Reizüberflutung (wie sich diese parallel zur Ambiguitätstoleranz entwickelten und frühneuzeitlich auch bereits materiell nachweisbar diskutiert werden konnten) mit sehr linearem und stereotypem Wahrnehmen, Denken und Verhalten wie grundsätzlich mit Informationsverlust einher, könnten diese über wahrnehmungs- und entscheidungstechnische Ambiguitätstoleranzen möglichst reduziert werden. Ermöglicht eine hohe Ambiguitätstoleranz mit Unsicherheit/Uneindeutigkeit/Freiheit

¹¹⁴⁶ Wie auch bei der Betrachtung zeitgenössischer und moderner Kunstwerke eine gewisse Mehrdeutigkeit offensichtlich eine gewichtige Rolle im Rahmen eines Schönheitsempfindens spielt, in: Muth et al. 2015, S. 206-216.

¹¹⁴⁷ Menschen mit niedrigerer Ambiguitätstoleranz, solche mit einem starken Bedürfnis nach Eindeutigkeit und Widerspruchsfreiheit, fühlen sich von mehrdeutigen Bildern weniger angesprochen, vgl. Muth et al. 2015, S. 206-216.

kreativ umzugehen, zieht diese - als höhere kognitive Funktion - zudem im alltäglichen Kontext - in nochmaliger Wiederholung - mannigfach positive Synergien nach sich¹¹⁴⁸. Um nun auf den praktischen Funktionskontext des (relativ) freien Assoziationsspiels zurück zu kommen, werden allem voran über die inhaltliche Komplexität abstrahierter Bilder gemäß Schönheit dritter Art in Freiheitsspielräumen permanent neue Zugänge, Sichtweisen und Perspektiven im Rahmen von Interpretationen des abstrahierten Bildes provoziert- dies garantiert Originalität und Innovation, da man mit einem scheinbar unendlichen Vorrat an vorhandenen Bildern und Geschichten spielen kann¹¹⁴⁹. Die inhaltliche Kompensation des abstrahierten Bildes erfolgt - da nicht konkret vor Augen habend - über eigene Assoziationen und Ideen aus dem jeweils subjektiven Erfahrungs-, Gedächtnis- wie auch fantastischen Bereich¹¹⁵⁰. Über abstrahierte/abstrakte Bildformen werden somit auch Gedächtnis und Fantasie unwillkürlich provoziert¹¹⁵¹. Über all dies funktioniert auch das abstrahierte Bild im/am Glas im richtigen Maß an Komplexität zur Herausforderung, um in permanent hoher, fokussierter Konzentration und Aufmerksamkeit - in Affektaufrechterhaltung - wiederum zu einer länger andauernden spielerischen - nun jedoch mentalen „handlungstechnischen“ - Auseinandersetzung zu verführen/überreden. Für das Flügelglas in Frauensilhouette konnte bereits ein Funktionskontext im Rahmen des früneuzeitlichen Gesprächshabitus´ - nun speziell in der Form eines „(relativ) freien Assoziationsspiels“ - mit wiederum einer Option bis hin zum Flow attestiert werden, wobei diesbezüglich speziell die Kreativität gefordert ist.

¹¹⁴⁸ Siehe auch S. 289 f.

¹¹⁴⁹ Diese gestalterischen Freiheitsspielräume können als gemeinsamer Nenner in formalen, materiellen wie auch inhaltlichen Zusammenhängen im Kelchglaskontext ausgemacht werden und ermöglichen diese mannigfachen Optionen an Re- und Neukombinationen. Vgl. hierzu auch J. Allan Hobson und Hellmut Wohl, Kunst, Selbstorganisation und die Neurowissenschaft des Träumens, in: Martin Dresler (Hg.), Neuroästhetik. Kunst - Gehirn - Wissenschaft, Leipzig 2009, S. 42-51. Über das abstrahierte Bild provozierte Freiheitsspielräume werden jedoch auch von externen Parametern in Form von Wissensinhalten, Erinnerungen wie Gedächtnis, persönlichen Erfahrungen und Fantasie auch „eingeschränkt“.

¹¹⁵⁰ Wesentlich kann dies wiederum über die Top-down Information/Verarbeitung abstrahierter/abstrakter Bilder nachvollzogen werden. „Top-down information places the image into a personal psychological context, thereby conveying different meanings about it to different people“, zitiert nach Kandel 2016, S. 23 (vgl. hierzu Thomas Albright, High-Level Visual Processing: Cognitive Influences, in: Eric R. Kandel et al. (Hgg.), Principles of Neural Science, New York 2013, S. 621-653; Charles Gilbert, Top-down Influences on Visual Processing, in: Nature Reviews Neuroscience, 14, 2013, S. 350-363).

¹¹⁵¹ Unterliegt abstrahierte/abstrakte Kunst sehr gewichtig einem Top down processing, ist sie darüber mit Emotion, aber auch Imagination und Kreativität eng verbunden, vgl. Kandel 2016, S. 58. Wie die Top-down Verarbeitung (hier abstrahierter/abstrakter Kunst) passiert und wie sie zudem mit Erinnerungen im Zusammenhang steht, lässt sich ansatzweise zumindest umreißen „(...) learned visual associations are consolidated in the inferior temporal cortex, a region of the brain that interacts with the hippocampus, which is concerned with the conscious recall of memories (...)“, zitiert nach Kandel 2016, S. 57. Auch wiederum eine Aktivierung des D(M)N scheint zudem diesbezüglich weiters relevant „(...) A related prediction is that abstract art would activate more of the default system in the brain, associated with inner-oriented processing (...) Supported by recent experimental studies, I claim that abstract art frees our brain from the dominance of reality, enabling the brain to flow within its inner states, create new emotional and cognitive associations and activate brain-states that are otherwise harder to access. This process is apparently rewarding as it enables the exploration of yet undiscovered inner territories of the viewer’s brain (...)“, zitiert nach Aviv 2014, S. 3.

So lassen sich abstrahierte/abstrakte Bilder in ihrer persuasiven Funktion zur Kreativität/Improvisation - als höhere kognitive Funktionen - thematisieren. Als kreative Leistung ist speziell das divergente Denken¹¹⁵², als offenes, unsystematisches und experimentierfreudiges Denken, relevant, um sich ohne Denkblockaden und kritische Einwände mit einem Thema oder Problem (kreativ) zu beschäftigen, wobei diesbezüglich (da es sich hier um ein prekäres, stark affektiv beladenes Thema handelt) frühneuzeitlich wiederum das Format des Spiels für ein „Sich ohne Zäsur und Bewertung in Sicherheit darauf einlassen zu Können“ ganz wesentlich ist. Beim divergenten Denken wie beim Assoziationsspiel geht es um die Erzeugung von logischen Alternativen aus gegebenen Informationen mit der Betonung auf Verschiedenartigkeit, Quantität und Relevanz der „Denkprodukte“. Es findet assoziativ und spontan statt, es werden mehrere Lösungswege entwickelt, ohne sich gleich auf einen bestimmten (den erfolgversprechendsten) zu konzentrieren. Da man im Format des Spiels wiederum entgegen reiner Funktionalität agiert, haben auch darüber beim Entscheidungsfinden mehrere Antworten bzw. Interpretationen parallele Existenzberechtigungen. Neben jener diesem entgegenkommenden Charakterisierung des Formats „Spiel“, bietet auch das abstrahierte Bild zum einen über Schönheit dritter Art, seine inhaltliche hypothetische Distanzierung und sein abstraktes construal level nach der CLT - welches ein Denken in „Oberkategorien“ als höhere kognitive Funktion erlaubt - die perfekte Basis für derart kreative Denkspiele¹¹⁵³. Auch der barocke Gesprächshabitus im Inszenierungsformat der Performance lässt spontane Freiheiten zu. Wesentlich dreht sich demnach im freien Assoziationsspiel alles Denken, Wahrnehmen, Entscheiden und Gefallen um die Logik der Freiheit. Auch über das (relativ) freie Assoziationsspiel kann - wesentlich wiederum auch über jegliche Freiheiten - ein, über fokussierte Konzentration, Schnelligkeit, Energieüberschuss und Spannung - letztlich über „Brainstorming“ - entstehender, Flow provoziert werden. Auch diesbezüglich fungiert das Kunstwerk - nun jedoch über sein abstrahiertes Bild zur Stimulation - als psychophysiologische Methode zur Induktion veränderter Bewusstseinszustände- von der ersten visuellen fokussierten Aufmerksamkeit zur Daueraufmerksamkeit, über das Spiel bis hin zum Flow. Allerdings handelt es sich hier vorerst um eine reduzierte Stimulation aus der Umgebung in Form einer Reizreduzierung, denn anders als bei einer gesteigerten Stimulation

¹¹⁵² Für „Divergentes Denken“ prägte Joy Paul Guilford den Begriff. Divergentes Denken findet assoziativ, spontan statt. Auf diese Weise kann etwa durch Konnotationen ein komplexer Sachverhalt erschlossen werden (Joy Paul Guilford, Creativity, in: American Psychologist, 5, 1950, S. 444-454).

¹¹⁵³ Jegliche Distanzen (siehe CLT) - wie auch die abstrahierte Darstellung eine hypothetische Distanz zum Konkreten (zum gedacht Realen) darstellt - erhöhen die Kreativität, was tatsächlich auch generell bei Top-down Prozessen passiert.

aus der Umgebung - für diskutierten „sensomotorischen Flow“ - kommt es über das abstrahierte Bild als reduzierter Stimulans vorerst zur affektiv beruhigenden Funktion. Dies erlaubt auch beginnend ein schnelleres „Sich in Ruhe auf die konzentrierte Aufmerksamkeit einlassen Können“. Folgend kommt es jedoch hypothetisch - speziell über jegliche freiheitlichen Gestaltungsspielräume und -optionen - wiederum zur gesteigerten Stimulation. Als neurophysiologische Korrelate der Kreativität und des divergenten Denkens¹¹⁵⁴ im Flow könnte - speziell über jegliche Freiheitsspielräume, Schnelligkeit, Energie wie Spannung - wiederum zudem auf Aktivitäten im Gamma-Bereich spekuliert werden. Diesbezüglich lässt sich auch Dopamin als wesentlich an Fantasie wie Kreativität beteiligt erwähnen¹¹⁵⁵. Jene potenziell mit dem Spielzustand/Flow? einhergehenden Gammawellen könnten zudem einen synchronisierten Zugang auf sämtliche Bewusstseins- und Unbewusstseinsinhalte erlauben, was wiederum einer, im barocken Gesprächshabitus geforderten, multiperspektivischen kreativen Eingebung entgegenkommen würde. Zudem ist ein mit Gammawellen einhergehender Bewusstseinszustand unter anderem auch mit sprunghafter Gedankenführung, Transformation und neuronaler Reorganisation verbunden, was wiederum ein spontanes (relativ) freies Assoziieren optimieren könnte. Die Charakterisierung unwillkürlicher Kreativität/divergenten Denkens ist in ihrer basalen Funktionsweise gewissermaßen mit dem Träumen - mit einer Selbstorganisation in der Systemtheorie - vergleichbar. Die generelle Fähigkeit eines Systems zur Selbstorganisation ist proportional zur Entfernung von seinem Gleichgewichtszustand, welche wiederum von den auf das System einwirkenden Zwängen abhängt, wobei nun jegliche thematisierten (auch neurophysiologischen) Freiheitsspielräume (über das abstrahierte Bild, das Spiel, den Flow wie auch den Traum etc.) diesbezüglich relevant sind. Diese Freiheiten kreieren sozusagen „Chaos“, ein chaotisches System. Systemtheoretisch ist ein System so lange chaotisch, wie es sich unter anderem nicht zwischen zwei oder mehreren Attraktoren entscheiden kann, wie das abstrahierte Bild über

¹¹⁵⁴ Vertiefend zur Thematik, in: Karin Herrmann (Hg.), Neuroästhetik. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsgebiet, Beiträge des Impuls-Workshops am 15. und 16. Januar in Aachen, Kassel 2011, S. 35 ff; siehe auch Andreas Fink, Kreativität aus Sicht der Neurowissenschaften, in: Martin Dresler und Tanja Gabriele Baudson (Hgg.), Kreativität, Stuttgart 2008, S. 37-42. Eine genaue Lokalisation der neuronalen Grundlagen für kreatives Denken ist jedoch nicht ohne Weiteres möglich. Jedoch auch Eysenck - Hans Jürgen Eysenck, Genius. The natural history of creativity, Cambridge 1995 - und Martindale - Colin Martindale, Biological bases of creativity, in: Robert J. Sternberg (Hg.), Handbook of creativity, New York 1999, S. 137-152 - bringen Kreativität mit geringer kognitiver Inhibierung in Verbindung, die sich in geringer Frontalhirnaktivierung während kreativer Prozesse äußern soll. Danach führt eine schwache, gleichmäßige Aktivität mehrere Hirnareale zu einer wahrscheinlicheren Verknüpfung weit auseinanderliegender kognitiver Elemente und somit zu kreativen kognitiven Lesitungen im Sinne divergenten Denkens.

¹¹⁵⁵ Vgl. exemplarisch Eugénie Lhommée et al., Dopamine and the Biology of Creativity: Lessons from Parkinson's Disease, in: Frontiers in Neurology, 5, 5, 2014; Örjan de Manzano et al., Thinking Outside a Less Intact Box. Thalamic Dopamine D2 Receptor Densities Are Negatively Related to Psychometric Creativity in Healthy Individuals, in: Public Library of Science ONE, 5, 5, 2010.

seine inhaltliche Komplexität diesen Umstand permanent erfüllt. In Selbstorganisation entsteht das spontane Auftreten neuer, stabiler, effizient erscheinender Strukturen und Verhaltensweisen (als Musterbildung) in offenen Systemen. Die Wahl geschieht aufgrund der im selbstorganisierenden System auftretenden Fluktuationen, die es in den einen oder anderen stabilen Zustand drängen¹¹⁵⁶. Diese Fluktuationen führen zu einem breiten und hochgradig unvorhersehbaren Repertoire an möglichen Kombinationen, wie dies auch beim divergenten Denken als unwillkürliche Kreativität der beste Fall ist. Folgt die Konstituierung von Entscheidungen denselben Prinzipien wie die Konstituierung von Repräsentationen von Wahrnehmungen, kennzeichnen sich „richtige“ Entscheidungen im Gehirn durch minimale Ambiguität und maximale Stabilität. Dies ist aber für das Träumen wie die divergente Kreativität im Rahmen des Assoziationsspiels - im Vergleich zu jenen bereits diskutierten „Sicherheits-Entscheidungen nach Schönheit erster Art“ - zu funktionalistisch gedacht. Muss beim funktionalistischen (stark präfrontal-beteiligten) Handeln im Alltag meist eine! effiziente! Entscheidung getroffen werden, da man - in Analogie zur CLT - ohne Distanz zum konkreten Hier und Jetzt auf einer Alltagsbewusstseinsebene effizient und funktionalistisch (re)agieren muss, dürfen, können und sollen über das abstrahierte Bild beim spielerischen divergenten Denken hingegen mehrere (überfunktionalistische) Lösungen und Entscheidungen parallel existieren (mit einer Tendenz zu minimaler Stabilität und maximaler Ambiguität), ohne sich auf bestimmte (funktionalistischste, erfolgversprechendste) konzentrieren zu müssen. Durch hier andere Bewusstseinsebenen und darüber partiell inhibierten präfrontalen Kortex beim freien Assoziationsspiel/Flow (als durchwegs auch beim Träumen) wirken weniger Zwänge, weniger Inhibierendes, ein¹¹⁵⁷ - man „agiert“ freier. Zudem „denkt“ man - auch wie man das abstrahierte Bild wahrnimmt, also weiter weg von der konkreten Erscheinung - auch (freier, fantastischer) ohne zudem jeweils immer (eine) (eindeutige) Entscheidung(en) treffen zu können/müssen, wie man über das abstrahierte Bild wie auch im Spiel/Flow zudem Ambiguitäten zulassen kann/muss. Kennzeichnen sich im funktionalistischen „Normalfall“ richtige Entscheidungen im Gehirn durch minimale Ambiguität und maximale Stabilität, hemmt hierbei der präfrontale Kortex als rationale Kontrollinstanz unter anderem auch konflikträchtige Gedanken und Verhaltensweisen-

¹¹⁵⁶ Die im Rahmen des Assoziationsspiels wiederum präfrontal (als gut) bewertet werden, was als Aktivierung in diesem Bereich auch messbar wird.

¹¹⁵⁷ Speziell beim Träumen lässt sich dies eingehend veranschaulichen, als Träume einfach geschehen und man als Träumer kaum Kontrolle über Traumhandlungen hat. Dieser unkontrollierte Zustand ähnelt dem Geschehen in anderen selbstorganisierenden Systemen. Im träumenden Gehirn entstammen die, das selbstorganisierende System in seinen Wahlmöglichkeiten einschränkenden, externen Parameter internen Gedächtnisquellen, überdauernden Erinnerungen und Konflikten, Wünschen oder Sorgen wie den sogenannten Tagesresiduen.

demnach auch Ambiguitäten. Das abstrahierte/abstrakte Bild (am Kelchglas als weibliche Silhouette) aber zeichnet sich nun gerade über seine (visualisierbare) Ambiguität aus, als man dieses zwangsläufig (oder persuasiv) mehrdeutig (und m. E. auch widersprüchlich) sehen und darüber denken muss, wie es über all dies auch gar nicht die eine! Entscheidung geben kann. Im Rahmen der Rezeption abstrahierter/abstrakter Kunst müssen demnach zwingend Ambiguitäten zugelassen - eine gewisse Ambiguitätstoleranz vorhanden sein/entwickelt - werden. Ist Ambiguitätstoleranz übergeordnet eigentlich die Kompetenz, mit jeglichen Freiheiten umzugehen, jedoch ohne in lineare und elementare Verhaltensweisen zu verfallen, ohne funktionalistische Ordnung in das Chaos, die Komplexität bringen zu müssen, lehrt das Betrachten abstrahierter/abstrakter Bilder somit auch ein Umgehen mit Freiheit, ein nicht lineares Zurechtkommen mit Freiheit, da man eine Komplexität des Vorhandenen zulassen bzw. akzeptieren, sich damit konfrontieren und folgend zudem auch auseinandersetzen muss. Nach der Affektlogik wiederum erzeugen Ambiguitäten - als konfliktträchtige Gedanken - zudem die größten energetischen Affekte, worüber auch die Ambiguität per se als großer Affektprovokateur verstanden werden kann und darüber noch verstärkt zur gesteigerten Stimulation für einen Flow im Rahmen des (relativ) freien Assoziationsspiels beitragen vermag. Allein diskutiertes „Freisein“, jegliche Freiheiten für wie die Fähigkeit zum divergenten Denken allein produzieren im Rahmen des (relativ) freien Assoziationsspiels jedoch noch keine herausragend originellen Ideen, sondern oft nur triviale und bizarre Äußerungen, wie dies vergleichbar auch im Traum (oder auch bei Schizophrenie¹¹⁵⁸) der Fall ist. Für jegliche „sinnvollen Geniestreiche“ - wie diese speziell auch im emblematisch provozierten barocken Gesprächshabitus gefordert waren, als man hier möglichst zahlreich kreative und sinnreiche Kombinationen aus *pictura*, motto und *subscriptio* kreieren musste, und auch über das weiblich konturierte Flügelglas ähnliches zu attestieren ist - sind weitere kognitive Funktionen wesentlich. Spontane originelle Kognitionen gehen demnach wiederum mit einer (kortikalen, speziell präfrontalen) Aktivität und Bewertung dieser Kognitionen einher, um tatsächlich in Kreativleistungen zu resultieren¹¹⁵⁹. Um dies neurophysiologisch zu untermauern, ist eine Studie¹¹⁶⁰ mit Jazzmusikern relevant, welche zeigte, dass auch hier der

¹¹⁵⁸ Vgl. De Manzano et al. 2010.

¹¹⁵⁹ Vgl. Arne Dietrich, The cognitive neuroscience of creativity, in: *Psychonomic Bulletin & Review*, 11, 2004, S. 1011-1026.

¹¹⁶⁰ Charles J. Limb und Allen R. Braun, Neural Substrates of Spontaneous Musical Performance. An fMRI Study of Jazz Improvisation, in: *Public Library of Science ONE*, 3, 2, 2008. Zitiertes Abstract: „To investigate the neural substrates that underlie spontaneous musical performance, we examined improvisation in professional jazz pianists using functional MRI. By employing two paradigms that differed widely in musical complexity, we found that improvisation (compared to production of over-learned musical sequences) was consistently characterized by a dissociated pattern of activity in the prefrontal cortex: extensive deactivation of dorsolateral prefrontal and lateral orbital regions with focal activation of the medial prefrontal (frontal polar) cortex. Such a

dorsolaterale präfrontale Kortex seine Aktivität herunterfuhr¹¹⁶¹, wenn Jazzmusiker mit einem speziellen Keyboard im Hirnscanner improvisierten¹¹⁶². Limb und Braun folgern daraus, dass bei der Improvisation genau die (Kontroll-)Impulse abgeschaltet werden, die ansonsten den freien Fluss der Ideen bremsen könnten, wie dies bereits auch für das (relativ) freie Assoziieren/divergente Denken als notwendige Voraussetzung thematisiert wurde. Sobald jedoch spontane originelle Kognitionen generiert wurden, wird wiederum eine mit präfrontaler Aktivität assoziierte Bewertung dieser Kognitionen notwendig, um tatsächlich in Kreativleistungen zu resultieren¹¹⁶³. Dass sowohl niedrige als auch hohe Aktivität präfrontaler Bereiche mit Kreativleistungen in Verbindung gebracht werden, könnte durch verschiedene Verarbeitungsmodi und Phasen kreativer Leistungen aufzuklären versucht werden¹¹⁶⁴. Ermöglichen nun jegliche freiheitlichen kreativen Spielräume im Rahmen des barockzeitlichen Assoziationsspiels mit diskutiertem Flügelglas eine Art komplexes Brainstorming, kann auch hier - für die Generierung spontaner origineller Kognitionen - zudem eine mit präfrontaler Aktivität assoziierte Bewertung dieser Kognitionen als notwendig angenommen werden. Es sind somit zu jeglichen Freiheitsoptionen hinzu, zudem weitere (gesteigerte) kognitive Funktionen für jegliche „sinnvollen Geniestreiche“ im Sinne von „Oneness-Ideen“ als temporäre perfekte Selbstverwirklichungen im Rahmen herausragender performativer Inszenierungen des - hier - Geistes wesentlich. Da über temporäre Oneness-Ideen immer wieder eine Homöostase erreicht werden kann, ist daraus resultierende Ausgeglichenheit im Sinne von Erfüllung und Sinngebung wiederum als „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkung“ (contextual and longitudinal impact) in Bezug auf „Gesundheit“ (health) zu deklarieren.

pattern may reflect a combination of psychological processes required for spontaneous improvisation, in which internally motivated, stimulus-independent behaviors unfold in the absence of central processes that typically mediate self-monitoring and conscious volitional control of ongoing performance. Changes in prefrontal activity during improvisation were accompanied by widespread activation of neocortical sensorimotor areas (that mediate the organization and execution of musical performance) as well as deactivation of limbic structures (that regulate motivation and emotional tone). This distributed neural pattern may provide a cognitive context that enables the emergence of spontaneous creative activity.”

¹¹⁶¹ Die Region des dorsolateralen präfrontalen Kortex ist normalerweise dann besonders im Spiel, wenn es um Kontrolle geht, etwa wenn man sich selbst beim Sprechen zensiert.

¹¹⁶² Die Untersuchung bei Jazzmusikern zeigte eine beidseitige Deaktivierung des lateralen präfrontalen Kortex während spontaner kreativer Improvisation.

¹¹⁶³ Dietrich 2004, S. 1011-1026.

¹¹⁶⁴ Resümierend sind Inkubationsprozesse und unwillkürliche kreative Leistungen möglicherweise insbesondere mit temporal-parietaler Aktivität und Disinhibierung durch eine geringere Frontalhirnaktivität assoziiert, vgl. Martindale 1999, S. 137-152; Dietrich 2004, S. 1011-1026; Alice Weaver Flaherty, Frontotemporal and dopaminergic control of idea generation and creative drive, in: *The Journal of Comparative Neurology*, 493, 2005, S. 147-153; Marc A. Runco, *Creativity*, New York 2006. Sobald spontane originelle Kognitionen generiert werden, wird eine mit präfrontaler Aktivität assoziierte Bewertung dieser Kognitionen notwendig, um tatsächlich in Kreativleistungen zu resultieren, in: Dietrich 2004, S. 1011-1026.

8.5.2.1 Das „(Relativ) freie Assoziationsspiel“ im frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontext des „Barocken Gesprächshabitus“ zur Realitätsbewältigung bzw. Katharsis

Jenes über das weiblich geformte Flügelglas induzierte (relativ) freie Assoziationsspiel kann folgend - neben wesentlich identitätsstiftender - in einer weiteren Funktion, als Ästhetik-Modell bezogenes „missing element“ hinsichtlich „Gesundheit“ (health) im weiteren Sinn, diskutiert werden. Wesentlich tut hier ein frühneuzeitlich voranschreitender Anstieg der Scham und Peinlichkeit als Part der „Affektiven Grundverfassung“ (prior affective state) - insbesondere auch im zwischengeschlechtlichen öffentlichen Bereich - zu. Werden im (relativ) freien Assoziationsspiel unter anderem auch Unbewusstes, Gedächtnis und Fantasie unwillkürlich provoziert und Ambiguitäten als konfliktrüchtige Gedanken zugelassen, können in diesem Spiel hypothetisch auch (zwischengeschlechtliche) Affekte stellvertretend visualisiert, „gelebt“, verarbeitet und allem voran auch expressiv geäußert bzw. wiederum (ästhetisch) transformiert werden. Hierüber wird die Funktion dieses (relativ) freien Assoziationsspiels gewissermaßen zur Realitätsbewältigung begriffen. In diesen Zusammenhängen kann die freie Assoziation zudem auch als (einzige) unentbehrliche Methode zur Erforschung des Unbewussten/Verdrängten thematisiert werden. Unbewusste Regungen, verdrängte oder abgewehrte Gefühle oder Triebe, wie insbesondere im frühneuzeitlichen zwischengeschlechtlichen Kontext gefordert, unterliegen im frühneuzeitlichen Alltag einer (unbewussten) „Selbstzensur“ im Rahmen von Affektkontrolle bzw. eher - unterdrückung, welche im zeitgenössischen Kontext der propagierten Trieb- und Bedürfnisunterdrückung zum Ziel hat, mögliche Konflikte mit den sittlichen und normativen Ansprüchen der sozialen Umgebung zu verhüten¹¹⁶⁵. Diese nicht geduldeten Triebregungen, Affekte, Erinnerungen, Vorstellungen, Gedanken und Gefühle, die sich als „gefährliche“, sozial sanktionierte Regungen (wie Aggressionen und sexuelle Wünsche) äußern könnten, werden unter Verschluss gehalten, maximal als innere Fantasien zugelassen, ohne vor anderen ausgesprochen zu werden, sie sind zudem auch nur zum Teil bewusst¹¹⁶⁶. Es kommt an diesem Punkt - exemplarisch im Gegensatz zur diskutierten handlungsästhetischen Galanterie als Affekttransformationslösung - zu keiner expressiven Äußerung, sondern zu einer Unterdrückung bzw. einer Kompensation in den (unbewussten) und fantastischen Bereich.

¹¹⁶⁵ Oder die Konfrontation mit verdrängten Gefühlen zu vermeiden.

¹¹⁶⁶ Ein immenser Teil ist im Unbewussten aktiv und kommt im Freudschen Verständnis einer Wiederkehr des Verdrängten unter anderem in Kompromissbildungen wieder zum Vorschein.

Eine Möglichkeit, diese nun doch zum Ausdruck zu bringen¹¹⁶⁷, ist jenes (relativ) freie Assoziieren (hier über das abstrahierte (Salzburger) Flügelglas mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen in weiblicher Silhouette) im Rahmen des barocken Gesprächshabitus'. Allem voran ist auch hierfür ein unkontrolliertes, bewertungsfreies „Sich darauf einlassen Können“ wesentlich. Diesbezüglich kann das (relativ) freie Assoziationspiel m. E. mit dem Freudschen therapeutischen Ansatz in Verbindung gebracht werden, soll auch dort der Patient ohne Zäsur seinen Einfällen (Assoziationen)¹¹⁶⁸ völlig freien Lauf lassen. Diesen „entspannenden“ Effekt hat im frühneuzeitlichen Assoziationspiel wiederum das Bewusstsein eines Spiels - als adäquater Gesprächsrahmen, als Sicherheitszone¹¹⁶⁹ - wie auch die Visualisierung des abstrahierten Bildes (in seiner hypothetischen Distanz zu einer konkreten Alltagserscheinung, aufgrund seiner affektiv beruhigenden Wirkung, da kognitiv weniger „verstanden“ werden muss¹¹⁷⁰). Hält normaler Weise (im Alltagsbewusstsein) der präfrontale Kortex als rationale Kontrollinstanz nun auch das limbische System neben dem Hirnstamm im Zaum (zur Selbstbeherrschung) und hemmt auch konfliktrichtige Gedanken und Verhaltensweisen, erscheint dieser über das Bewusstsein eines Spiels bis hin zum Flow beim barocken Gesprächshabitus nun wiederum (partiell) weniger aktiviert¹¹⁷¹. Auch der alkoholische Rausch im Kontext mit dem barocken Gesprächshabitus verändert die Gefühlswelt, das Erleben und die Affektivität wie allem voran auch den Bewusstseinszustand¹¹⁷². Mit thematisierten „Entspannungs- bzw. Entfernungsideen vom alltäglichen Geschehen“ gehen resümierend veränderte Bewusstseinszustände, eine vorübergehende Hypofrontalität bzw. selektive Inhibition frontaler Areale, einher, was generell weniger Hemmung (Selbstbeherrschung), zudem konfliktrichtige Gedanken und Verhaltensweisen wie auch Einbußen bei der Emotions- und Verhaltenskontrolle provoziert.

¹¹⁶⁷ Allem voran ist auch hier wiederum eine Affektunterdrückung wenig sinnvoll, da sich dies wiederum letztlich in psychotischen Dimensionen äußern könnte.

¹¹⁶⁸ Zu Personen, Ereignissen, Dingen oder Symbolen.

¹¹⁶⁹ Hat das Spiel keine realen Konsequenzen - ist es distanziert zum ernsten, konkreten Hier und Jetzt-Alltag - ermöglicht es zudem affektiv ein Agieren frei von Angst, worüber man sich auch voll und ganz darauf einlassen kann.

¹¹⁷⁰ Wird die Aufmerksamkeit durch die abstrahierte/abstrakte Gestaltung des Bildes auf Wesentliches gelenkt, kann das Gehirn leichter wahrnehmen, folgend mehr Ressourcen für dessen Verarbeitung bereitstellen wie auch stärker darauf reagieren (Isolation eines visuellen Moduls), vgl. Hirstein und Ramachandran 1999, S. 24 f. Abstrahierte Darstellungen sind im „style“, in ihrer vorliegenden Repräsentationsform zur Wahrnehmung, die Top-down Variante, vgl. Kandel 2016, S. 58. Ist bei abstrahierter Kunst - entgegen figurativen/gegenständlichen Darstellungen - weniger kognitive Verarbeitung vonnöten und weniger „reale Konfrontation“ vorhanden, geht dies generell auch mit einem „entspannteren“ Bewusstsein - „more alpha activation“ - einher.

¹¹⁷¹ Nach allgemeinen Hypothesen (Dietrich 2003, S. 231-256) entstehen - in nochmaliger Wiederholung - veränderte Bewusstseinszustände wie jener im Spiel/Flow durch eine vorübergehende Hypofrontalität bzw. selektive Inhibition frontaler Areale.

¹¹⁷² Hemmt bei Alkoholkonsum etwa GABA die Erregbarkeit des präfrontalen Kortex, was zudem zu (weiteren) Einbußen bei der (Emotions- und) Verhaltenskontrolle beitragen kann.

Kommt es folgend im Rahmen des (relativ) freien Assoziierens zu einer Konfrontation mit dem abstrahierten Frauen-Bild am Glas, sind frühneuzeitlich mit diesem zwischengeschlechtlichen Kontext ganz wesentlich stark affektiv wirkende¹¹⁷³ konfliktrüchtige, unterdrückte (unbewusste) Emotionen und Verhaltensweisen verbunden, welche nun beim (relativ) freien Assoziieren im barocken Gespräch in wertfreier und entspannter Atmosphäre zum Ausdruck kommen können. Ist die freie Assoziation die einzige unentbehrliche Methode, um das Unbewusste zu erforschen, können diesbezüglich auch jene potenziell mit dem Spielzustand/Flow im barocken Gesprächshabitus einhergehenden Gammawellen diskutiert werden, welche hypothetisch unter anderem einen synchronisierten Zugang auf sämtliche Bewusstseins- und Unbewusstseinsinhalte ermöglichen. Das Weniger an Inhalt des abstrahierten Frauen-Bildes am Glas provoziert zudem eine noch erleichterte Fantasieprovokation nicht auslebbarer zwischengeschlechtlicher Ideen¹¹⁷⁴. Ist generell frühneuzeitlich der zwischengeschlechtliche Kontext im Rahmen einer stark energetischen affektiven Grundverfassung zu diskutieren¹¹⁷⁵, lassen sich speziell über das abstrahierte Frauen-Bild am Glas insbesondere auch ambivalente Interpretationen und innere Widersprüche reflektieren, welche als konfliktrüchtige Gedanken gemäß Affektlogik wiederum höchste energetische Affektdimension haben, was noch verstärkt zu einer affektiv gesteigerten Stimulation beitragen vermag. Affektverstärkend wirkt zudem auch jener das barocke Gespräch begleitende Alkoholkonsum. Sind einige Regionen des präfrontalen Kortex mit Strukturen des limbischen Systems wie der Amygdala verknüpft und wirken regulierend auf die Verarbeitung von Gefühlen, kann eine eingeschränkte Funktion des Stirnhirns - über unter anderem auch Alkoholkonsum beim barocken Gesprächshabitus - dieses für die Emotionsverarbeitung wichtige Areal leicht überkochen lassen, wobei wiederum „in enthemmter Zone des freien Assoziationsspiels“ im Rahmen einer Konfrontation mit der weiblich silhouettierten Kelchglasform ein verstärktes affektives Ansprechen über dionysische Beeinflussung auch willkommen ist. Zu einer (andersartigen) Affektintensivierung kommt es zudem noch über das Format des Spiels/Flows und über jegliche Freiheitspielräume des abstrahierten Bildes im Spiel/Flow als „Worttausch“. Über jenes über das abstrahierte Bild am Glas provozierte (relativ) freie Assoziationsspiel lassen sich folgend jegliche Affekte - speziell zwischengeschlechtliche starke Affekte - zwanglos

¹¹⁷³ Vgl. Fußnote 1145.

¹¹⁷⁴ Vgl. Fußnote 1151.

¹¹⁷⁵ Diesbezüglich sei noch einmal betont, dass affektive Energien, die durch Widersprüche und Konflikte freigemacht werden, nach dem Postulat der Affektlogik der zentrale Motor aller unter anderem Psychodynamik sind.

kreativ sprachlich spielerisch ausleben, sie können als expressive Affekttransformation zum verbalen Ausdruck gebracht werden. Diesbezüglich erscheint wiederum der Heilwert von Sich Einlassen, Zulassen, Entladen, Abführen, Ausdrücken besonders relevant für unterdrückte Triebe im zwischengeschlechtlichen Kontext. Auch Ambiguitäten können darüber nach außen getragen und realisiert werden¹¹⁷⁶, was resümierend Erleichterung, innere Lösung und Reinigung als Katharsis-Effekt¹¹⁷⁷ - als wiederum wesentliche „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkung“ (contextual and longitudinal impact) im Rahmen der „Gesundheit“ (health) - bewirken vermag. Müssen frühneuzeitlich (zwischengeschlechtliche) Affekthandlungen und Triebe generell (expressiv) unterdrückt werden, können diese - als Affekttransformation entgegen Affektunterdrückung - auch im Rahmen des barocken Gesprächshabitus´ kanalisiert und kreativ-fantastisch nicht nur gedacht, sondern auch verbal ausgedrückt werden. Im engen Kontext steht diese letzte frühneuzeitliche Spielart im Kelchglaskontext zu Herbert Spencers „Energieüberschusstheorie“¹¹⁷⁸, als dieser Ansatz auch zu jener - ursprünglich Aristoteles´ - Katharsistheorie¹¹⁷⁹ führt, als darüber reinigende, besänftigende und therapeutische Wirkungen erzielt werden können, worüber auch diesem Spiel eine Ventilfunktion zukommt. Weiters können auch Analogien zu Heinz Heckhausens Entwurf¹¹⁸⁰, im Spiel ein (...) konstitutives Verhältnis zwischen Spannung und Lösung (...) zu sehen, erstellt werden.

8.6 Resümee. Kommunikative Funktionen des (frühneuzeitlichen) Objektdesigns im Rahmen von (frühneuzeitlichen) Identitätskonzepten unter spezieller Berücksichtigung von Kognitions- bzw. Affektwissenschaften

In diesem abschließenden Kapitel konnte der vielseitige Impact des Einzuges von Kunst in Alltagskontexte - im Rahmen frühneuzeitlicher funktionalistischer wie überfunktionalistischer (Neu-)Ordnungen des Individuums wie der Gesellschaft - nun noch auf einer Mikroebene, als kognitive und affektive Reaktionen auf die Kunstkonfrontation, beleuchtet werden.

¹¹⁷⁶ Das abstrahierte Bild vermag darüber auch Widersprüche in verbalen Äußerungen zu realisieren, damit „vor Augen führen“, es wird somit zu einem Fraktal innerer Widersprüche.

¹¹⁷⁷ Wie diesbezüglich auch bereits die handlungsästhetische Affekttransformation im Kontext mit der Galanterie in „reinigender“ Funktion diskutiert werden konnte.

¹¹⁷⁸ Spencer 1855.

¹¹⁷⁹ Vgl. Aristoteles 1994 („Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung (...), die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt“, in: Aristoteles 1994, S. 19).

¹¹⁸⁰ Heckhausen 1974, S. 133-149.

Wesentlich gewährte nicht nur der Kelchglasumgang Einblicke in kognitive und affektive „Verhaltensänderungen“, sondern konnte auch das Kunstwerk Kelchglas per se als ein Ergebnis! komplexer kognitiver Prozesse gesehen und diesbezüglich befragt werden¹¹⁸¹. Besonderes Augenmerk legt dieses Resümee noch einmal auf „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts), speziell auch in Bezug auf die „Gesundheit“ (health), was unter anderem auch das Thema „Nachhaltigkeit“ in den Fokus rückt und über frühneuzeitliche Kontexte hinaus zudem zeitlose Konsequenzen der Kunstkonfrontation aufzeigen lässt. Wesentlich hinsichtlich tatsächlich langfristiger individueller wie gesellschaftlicher „Verhaltensänderungen“ ist eine Neuroplastizität des Gehirns als (lebenslange) (auch messbare) Anpassungsfähigkeit an Umstände (über messbare Veränderungen). Um kognitive und affektive Reaktionen auf jegliche Kunstkonfrontation darzustellen, wurde auch die „Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur“ (personality) differenzierter als „Affektive und Kognitive Grundverfassungen“ (prior affective and cognitive states) wie als „Situative affektive und kognitive Verfassungen“ (special affective and cognitive states) in jeweiligen (rituellen) „Frühneuzeitlichen praktischen (sozialen) Funktionskontexten“ (art displays, contexts) in Kombination mit jeglichem „Frühneuzeitlichen sozialen/kulturellen Kontext“ (social/cultural setting) betrachtet. Speziell dies kann im Rahmen diskutierter psychologischer „Kunst-Erfahrungs-Modelle“ bzw. „Prozessmodelle ästhetischer Erfahrung“ als Input-bezogenes „missing element“ deklariert¹¹⁸² und als ganz wesentlich erachtet werden. Galt es in diesem Kapitel, jegliche alltägliche Kunstkonfrontation hinsichtlich sich wandelnder kognitiver und affektiver Funktionen und darüber veränderter individueller wie auch gesellschaftlicher „Verhaltensweisen“ zu beleuchten, konnte explizit die Wichtigkeit von Affekten, jene des Zusammenspiels kognitiver und affektiver Funktionen, einhergehend mit didaktischen, speziell persuasiven - neben (sozio-)psychologischen - Funktionen, betont werden. Speziell Affekte fungieren in richtiger Intensität allem voran (persuasiv) jeglich „Handlungs“-motivierend, -initiiierend wie -beeinflussend. Diesbezüglich kommt dem Kunstwerk allem voran die Rolle eines frühneuzeitlich sehr willkommenen multifaktoriellen Affektprovokateurs zu. Wahrnehmungstechnisch im kognitiven Kontext betrachtet, provoziert frühneuzeitlich gebrauchte Kunst beginnend - im Vergleich zum Alltag - durch ihre Charakterisierung als

¹¹⁸¹ Vgl. Huth 2013, S. 516.

¹¹⁸² „It also appears that only the models put forward by Leder (Leder et al. 2004, S. 489-508) and Cupchik [Cupchik model (created by the authors for following paper), in: Pelowski et al. 2016, S. 14.] account for the current psychophysiological and affective state of the viewer. These aspects should be incorporated into the other models and systematically included when setting up experiments“, in: Pelowski et al. 2016, S. 19.

Novum, nach der CLT in hypothetischer Distanz zum Alltäglichen/Gewohnten, eine veränderte Wahrnehmung, ein Durchbrechen von Wahrnehmungsgewohnheiten- im Rahmen der „Informationsverarbeitenden Wahrnehmung“ (information processing perception) als „Veränderung/Umstellung (in) der Wahrnehmung“ (novelty, change/adjustment in perception) mit damit einhergehender Aktivierung¹¹⁸³. Generell können jegliche frühneuzeitlich veränderten Wahrnehmungen (neben Kunst im Alltagskontext per se auch seiner selbst, der Umwelt etc.) übergeordnet als zeitgenössisches und auch sehr wesentliches Kuriosum herausgestellt werden, da diese Distanzierungen zum Gewohnten, Real-Geglaubten, Alltäglichen, zu jeglichem Hier und Jetzt bedeuten. So ließen sich auch sämtliche über die CLT diskutierten (frühneuzeitlichen) Distanzen in ihren abstrakteren Repräsentationen mit unter anderem damit einhergehenden veränderten Wahrnehmungen und zahlreichen kognitiven und affektiven Konsequenzen beschreiben. Speziell jenes über Kunst provozierte Durchbrechen von Wahrnehmungsgewohnheiten tritt über ein darüber initiiertes kognitiv-affektives Zusammenspiel speziell im (auch frühneuzeitlichen) Kontext mit überfunktionalistischen Neuordnungen wie Veränderungen des Individuums wie folgend auch hinsichtlich gesellschaftlicher (Verhaltens-)Wandlungen ein interdisziplinär zu betrachtendes „Feed Forward System“ als persuasives Lustprinzip zur langandauernden Handlungsmotivation für hedonistische Selbstverwirklichung¹¹⁸⁴ los.

¹¹⁸³ Generell lassen sich frühneuzeitlich großflächig(e) veränderte „Wahrnehmungen“ vorschlagen- beginnend über jegliche Anomie, Selbsterkenntnis und ein Sich-selbst-fremd-Sein wie auch über eine generelle Reizüberflutung, letztlich auch über den Einzug von Kunst in Alltagskontexte. Veränderte Wahrnehmung lässt sich allem über ein erkenntnisästhetisches Durchbrechen von Wahrnehmungsgewohnheiten wie auch der Affektlogik folgend über starke Affekte vorschlagen, als über dies bzw. affektprovozierende Attraktoren - bei adäquater Reizintensität - auch jegliches Wahrnehmen, Denken, Verhalten und Fühlen beeinflusst wird. Im Kunstkontext kann diesbezüglich auch jene über die CLT zu konstatierende hypothetische Distanz des Kunstwerkes zur Realität, zum Funktionellen, Alltäglichen, zum Gewohnten Erwähnung finden, worüber wiederum Wahrnehmungsgewohnheiten durchbrochen werden, was neben veränderten Wahrnehmungen auch veränderte kognitive und affektive Funktionen wie Zielsetzungen nach sich zieht. Vgl. hier speziell noch einmal die diesbezügliche Idee abstrahierter/abstrakter Bilder (im/am Kelchglas) „Supported by recent experimental studies, I claim that abstract art frees our brain from the dominance of reality, enabling the brain to flow within its inner states, create new emotional and cognitive associations and activate brain-states that are otherwise harder to access. This process is apparently rewarding as it enables the exploration of yet undiscovered inner territories of the viewer’s brain (...)“, zitiert nach Aviv 2014, S. 3.

¹¹⁸⁴ Gilt es, messbare (neuro)physiologische Korrelate zu Kunst-provozierten kognitiven und affektiven Reaktionen vorzuschlagen, fallen speziell im „überfunktionalistischen Neuordnungskontext“ - im didaktisch persuasiven Sinn - letztlich allem voran die multifaktoriellen Funktionen des Neurotransmitters Dopamin auf. Bereits beginnend kann hinsichtlich einer (frühneuzeitlichen) hedonistischen Selbstverwirklichung die psychotrope Bedeutung von Dopamin in ihrer Funktion zur intrinsischen Motivation - als Mechanismus, den Energiesparmodus auszuschalten, als Antreiber und Schlüsselhormon im Belohnungssystem, um Anstrengungen immer weiter zu betreiben und Lebewesen zu motivieren, sich über ihre Bedürfnisse setzend auf ein (humanistisch propagiertes) Ziel zuzubewegen - unterstrichen werden. Wird die psychotrope Bedeutung des Dopamins hauptsächlich im Bereich der Antriebssteigerung und Motivation vermutet, motiviert es speziell zur Handlungsbereitschaft, wirkt dieser Neuromodulator direkt auf die Motorik und ist zudem auch wesentlich an gezielter Feinmotorik beteiligt. Dopamin konnte Kunstkonfrontations-bezogen zudem wesentlich einhergehend mit Neugier und (der Steuerung der) Aufmerksamkeit diskutiert werden- positive Affekte und damit einhergehende Dopaminausschüttung bewirken diesbezüglich ein Fokussieren, ein fokussiertes/selektives

Im Rahmen „Kontextbezogener und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) lässt sich über dieses Feed Forward System eine permanente persuasive Herausforderung zur körperlichen und mentalen - (exekutiv) kognitiven - Selbst-Steigerung, von einer Schön- bis hin zur Erhabenheit, als Einladung zum langandauernden (lebenslangen) kreativen Selbstgestaltungsprozess über seine Grenzen hinweg - im Sinne der humanistischen Zielsetzung, eine höhere Lebensform zu erreichen - nachvollziehen. Ganz wesentlich am aufgezeigten Zyklus erscheint diesbezüglich „mit permanenter Konzentration und Aufmerksamkeit langandauernd bei einer Sache zu bleiben“, was erst darüber persuasiv zum Spiel mit dem Spielzeug „Kelchglas“ - als veränderte Aufmerksamkeits-Bewusstseins-ebene - bis hin zum Flow führt. Im sensomotorischen wie auch (relativ) freien Assoziationspiel bzw. -Flow findet letztlich der frühneuzeitliche homo ludens - kann das Spiel per se als wesentliches und konstituierendes Element von Kultur und sozialen Strukturen und der homo ludens als Erklärungsmodell für Identitätsstiftung betrachtet werden - seine individuellen Eigenschaften, seine in ihm angelegten Persönlichkeiten als Teilidentitäten bis hin zur (wahrnehmbaren) „Oneness-Idee“- als die! Identitätsidee. Permanent neugierig zu bleiben, fokussierte Aufmerksamkeit zu richten, Lernlust zu behalten - als prozessantreibende

Aufmerksamkeitslenken- unter anderem auch auf die „schönen Dinge“ im Rahmen einer Ästhetisierung der Lebenswelt. Allem voran ist bereits jegliche(s) (fokussierte) Aufmerksamkeitsrichten und Neugier bereits mit Dopaminausschüttung verbunden. Auch der Wunsch und die Suche nach (neuem) Wissen und Erkenntnissen beginnt quasi mit einem Dopaminverlangen, ist eng verdrahtet mit dem mentalen Prozess der Belohnung. Dopamin ist weiters an der Steigerung von Wachheit und kognitiven Funktionen wie Lernvermögen, Gedächtnisleistung, Fantasie und Kreativität beteiligt. Dopaminausschüttung kann weiters mit positiven Affekten - wie Freiheit und Kunst diese provozieren - einhergehend mit belohnenden „Glücksgefühlen“ diskutiert werden. Auch für eine gesamtheitliche großflächige Ästhetisierung der Lebenswelt - als persuasive „ästhetische Selbstorganisation“ - können als neurophysiologische Korrelate zum einen Dopaminausschüttung mit einhergehendem positiven Gefallen wie m. E. auch Spiegelneuronen diskutiert werden. Sind Zustände des intensiven guten Gefühls und Glücks wie gesteigerten Antriebes mit einer anhaltenden Aktivität im Nucleus accumbens verbunden und steht die Produktion von Dopamin mit positiven Erlebnissen, Zufriedenheit und Begeisterung in Verbindung, scheint die Funktion von Dopamin aber auch vor allem bei der Bewertung der Umwelt zur Geltung zu kommen, was frühneuzeitlich im Rahmen von jeglicher Um- wie Neu-Verhaltensorientierung wiederum ganz wesentlich ist. Weiters kann auch im Kontext mit „Kunstspezifischen herausragenden Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) in Form von „Offenbarungs- und (euphorischen) Transzendenzgefühlen“ (epiphany, feelings of transcendence) neben Serotonin auch Dopamin - Euphorie wird durch die Botenstoffe Dopamin und/oder Serotonin ausgelöst - als neurophysiologisches Korrelat hinzu zu hypothetisch messbaren Gammawellen wie auch veränderten Aufmerksamkeits-Bewusstseinszuständen im Flow vorgeschlagen werden. Sind generell „Kunstspezifische herausragende Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) als frühneuzeitliches Kuriosum auf die Kunstkonfrontation im Alltag zu bewerten, können zu diesen auch jegliche „Erhabenheits-Gefühle“, Ars volandi-Empfindungen als auch Oneness-Ideen gezählt werden und finden gleiche neurophysiologische Erklärungen wie diskutierte „Offenbarungs- und (euphorische) Transzendenzgefühle“ (epiphany, feelings of transcendence). Konnten im Rahmen der (prolongierten) Kunstkonfrontation veränderte (Aufmerksamkeits-)Bewusstseinszustände m. E. bis hin zur Absorption erreicht werden und sind neurophysiologische Funktionen und Strukturen für die Absorptionsfähigkeit zentral, könnte auch diesbezüglich spekulativ der Einfluss von serotonergen und dopaminergen Systemen vermutet werden, vgl. Dieter Vaitl, Veränderte Bewusstseinszustände. Grundlagen - Techniken - Phänomenologie, Stuttgart 2012, S. 205-211.

Grundaffekte und - kognitionen - wie permanent neue Inputs zu bekommen, kann über Kunst in ihrer Schönheit dritter Art - da immer wieder Wahrnehmungsgewohnheiten durchbrechend - gefördert bzw. unterstützt werden. Speziell frühneuzeitlich kann diesbezüglich noch einmal der Grundaffekt curiositas als epistemische Neugier als regelrechter Leitbegriff für eine selbstbestimmte Emanzipation des Menschen deklariert und in engem Zusammenhang mit Lernlust - als weitere wesentliche über Kunstkonfrontation provozierte nun kognitive Funktion - gesehen werden. Als „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkung“ (contextual and longitudinal impact) kann über permanent aufrecht erhaltene Neugier und selektive fokussierte visuelle und haptische Aufmerksamkeit mit einhergehenden aktivierenden Affekten zudem ein spannungsreich(es) (empfundenes), erfülltes (überfunktionalistisches) Leben - entgegen purer Existenz - beschrieben werden, was letztlich auch wesentlich zum gesundheitlichen psychischen Wohlbefinden beitragen vermag.

Als im Rahmen dieses Feed Forward Zyklus' herausragende kognitive Funktionen können resümierend auch jegliche Aufmerksamkeitsformen deklariert werden- beginnend mit jener (fokussierten) (visuellen und haptischen) Aufmerksamkeit, welche das neuartige, als schön empfundene, Kunstwerk auf sich zieht. Jegliches bewusste (fokussierte)

Aufmerksamkeitslenken weg von einer alltäglichen gestreuten Aufmerksamkeit ist generell (nicht nur frühneuzeitlich) eine ganz wesentliche kognitive „Basisfunktion“. Darüber lässt sich übergeordnet eine veränderte - nämlich bewusste und (folgend immer) differenzierte(re) - Wahrnehmung von Kunst, Körper und Emotionen attestieren. Mündet das Spiel letztlich in eine Daueraufmerksamkeit - auch auf einzelne Körperteile, hier auf Hände/Finger (wie auch Auge) - führt dies weiters zu einer verbesserten Selbstkontrolle, Körperbeherrschung wie Durchblutung, zu einer Stärkung des Immunsystems und allgemein zu einem verbesserten Gesundheitszustand. Langfristige Konzentration und Aufmerksamkeit stehen auch aktuell im Zentrum der Meditationsforschung. Eine Langzeitfolge und - auswirkung von geschulter Daueraufmerksamkeit ist, über die Fähigkeit mit Konzentration bei etwas zu bleiben, auch das Selbst- bzw. Objekt-Induzieren anderer denn Alltagsbewusstseinsstufen zu erlernen- als selbst induzierte, manipulierte Bewusstseinszustände. Darüber kann es m. E. auch zur Absorption kommen, welche - als speziell hervorzuhebende Positiv-Aspekte - auch eine Steigerung bildhafter Prozesse, Synästhesie und lebhaftes Erinnern kennzeichnen. Letztlich ist konzentriertes, langandauerndes Aufmerksamkeitsrichten auch im zeitgenössischen Kontext ganz wesentlich, als in der heutigen Lebenswelt kaum mehr fokussierte, selektive Aufmerksamkeit geschult wird- im Alltagskontext eher eine breit gestreute Variante (insbesondere über exogene, simultane „Massenstimulation“ im Alltagskontext) gefordert ist,

was eher nur mehr „oberflächliche“ Aufmerksamkeiten provoziert. Ist das Maß für fokussierte Aufmerksamkeit die Konzentration, geht sowohl diese als auch alle nachhaltigen Wirkungen verloren¹¹⁸⁵. Übergeordnet können sämtliche, exemplarisch auch über Kunstkonfrontation veränderte, (Aufmerksamkeits-)Bewusstseinszustände - zählen zu den biologischen Grundlagen veränderter Bewusstseinszustände speziell eine vorübergehende Hypofrontalität bzw. selektive Inhibition frontaler Areale - gewissermaßen als „freiheitliche“ Bewusstseinsstufen begriffen werden. Funktioniert auch das beschriebene Feed Forward System nach einer „Logik der Freiheit“, braucht es - um sich auf jegliche dieser Freiheiten überhaupt einlassen zu können/wollen - allem voran auch ein (frühneuzeitlich multifaktoriell nachweisbares) Maß an Ambiguitätstoleranz¹¹⁸⁶. Diesbezüglich kann generell (zeitlos) eine Erhöhung dieser Toleranz als eine wesentliche, zukunftsweisende höher kognitiv angesiedelte „Langzeit-Auswirkung“ im Rahmen der Umstellung/Neuausrichtung des (frühneuzeitlichen) Individuums wie zudem auch sozialer/soziokultureller (frühneuzeitlicher) Umstellungen/Neuausrichtungen diskutiert werden, ermöglicht Ambiguitätstoleranz mit Unsicherheit/Uneindeutigkeit/Freiheit wie auch Diversität - übergeordnet mit jeglicher Vielfalt - allem voran nicht wertend, kreativ bzw. nichtlinear umzugehen und zieht zudem noch zahlreiche positive Synergien nach sich¹¹⁸⁷.

Konnten Affekte per se generell im frühneuzeitlichen individuellen und sozialen Neuordnungskontext als auch im eben diskutierten Feed Forward System bereits als ganz wesentlich erachtet werden, erfahren (über Kunst provozierte) Affekte (nicht nur frühneuzeitlich) eine spezielle Wichtigkeit hinsichtlich ihres energetischen Potenzials, wobei sich Affekte über Widersprüchlichkeiten und Konflikte am intensivsten äußern und speziell diese - jeglich Anomie bedingt - neben zahlreichen weiteren in frühneuzeitlichen Kontexten sehr prägend wirken. Provozieren exemplarisch Anomie, Kunst, Freiheit, Ambiguität oder Sicherheit (Grund-)Affekte wie Scham, Liebe, Neugier und Angst, fungieren diese folgend als (auch konkurrierende) Attraktoren, um welche dann jedes Verhalten, Denken, Fühlen, Entscheiden und Handeln als „Handlungskonsequenzen“ kreisen. Gemäß Affektlogik können sich darüber Verhaltensweisen, Einstellungen/Meinungen tatsächlich auch grundlegend verändern. Das energetische Affektpotenzial kann zudem zu emotionalen

¹¹⁸⁵ Diesbezüglich würde sich die Neuroplastizität des Gehirns „negativ“ auswirken, als Fähigkeiten wie fokussierte Aufmerksamkeit und Konzentration in Umgebungen und in spezifischen Alltags- und Situationsbedingungen, wo diese Fähigkeiten einfach nicht mehr gefordert sind, „verkümmern“ können.

¹¹⁸⁶ Als weiteres „missing element“ im Rahmen der Synopsis gängiger Ästhetik-Modelle wie auch vergangener Forschung kann ein Nicht-umgehen-Können mit jeglicher über Kunst provozierten oder aber auch für Kunst nötiger „Freiheit“ - auch im Sinne einer geringen Ambiguitätstoleranz - als „Negative und tiefgehende Reaktion“ (negative and profound reaction to art) vorgeschlagen werden.

¹¹⁸⁷ Vgl. nochmals S. 289 f.

Resonanzphänomenen führen und darüber auch (nachhaltig) prägend auf kulturelle (bzw. Gruppen-)Mentalitäten wirken. Eine Langzeitfolge von Affekten sind Grundstimmungen, welche wiederum wesentlich und langfristig das Handeln, Denken, Verhalten und Fühlen beeinflussen vermögen und auch im Rahmen einer Ästhetisierung der Lebenswelt als „Logik des Schönen und Erhabenen“ diskutiert werden können. Stimmungen (wie diese im positiven Milieu über eine gesamtheitliche Ästhetisierung der Lebenswelt oder auch ambivalent über frühneuzeitliche Anomie provoziert werden) beeinflussen nicht nur, was bevorzugt wahrgenommen, worauf (auch unbewusst) die fokussierte Aufmerksamkeit gerichtet wird und was einem bewusst wird, sondern sie scheinen auch tatsächlich qualitativ die Art und Weise der Informationsverarbeitung zu verändern und auch Handlungen zu beeinflussen. Diesbezüglich gehen mit positiven Affekten und Stimmungen - wie auch Freiheit und Kunst diese im Rahmen einer Ästhetisierung der Lebenswelt provozieren - auch belohnende „Glücksgefühle“, über Dopaminausschüttung, einher. Beschreibt die persuasive Funktion der gesamtheitlichen Gestaltungsästhetik des Kelchglases zu einer (auch überfunktionalistischen) Handlungsästhetik - nach einer Logik des Schönen/Erhabenen - das menschliche Potenzial einer „ästhetischen Anpassung“ als Akkommodation (die Veränderung des eigenen Verhaltens, um sich selbst den Umweltbedingungen anzupassen) und kommt es in Folge persuasiv - in Selbstläuferfunktion als „ästhetische Selbstorganisation“ - auch zur gruppenspezifischen, großflächigen handlungsästhetischen Imitation als gesamtheitliche Ästhetisierung der Lebenswelt, können mit einhergehendem positiven Gefallen¹¹⁸⁸ als neurophysiologische Korrelate hierzu zum einen Dopaminausschüttung wie m. E. auch Spiegelneuronen¹¹⁸⁹ diskutiert werden. Darüber kann noch einmal persuasive ästhetische Bildung im Sinne einer sinnlich-reflexiven performativen menschlichen Praxis betont, zugleich im frühneuzeitlichen Kontext noch einmal auf Martin Luthers erwähnte Wirkung

¹¹⁸⁸ Wobei diesbezüglich noch einmal betont werden kann, dass speziell ästhetischen Vorbildern bzw. allem, was schön fein künstlich erdichtet ist, eine „Ermahnung“ - in didaktisch persuasiver Funktion - weit besser gelingt, als allen anderen kategorischen Imperativen.

¹¹⁸⁹ Vittorio Gallese et al., Action recognition in the premotor cortex, in: Brain, 119, 1996, S. 593-609; vgl. exemplarisch weiters Giacomo Rizzolatti und Corrado Sinigaglia, Mirrors in the Brain. How Our Minds Share Actions and Emotions, Oxford 2007; Dies., Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls, Frankfurt a. M. 2008. Die Entdeckung von Spiegelneuronen führte zu einem primär verkörperlichten Ansatz sozialer Kognition, wonach wir unsere eigenen neuronal repräsentierten motorischen Fähigkeiten nutzen, um die Handlungen anderer zu verstehen, indem man sie simuliert (vgl. Vittorio Gallese und Corrado Sinigaglia, What is so special about embodied simulation?, Trends in Cognitive Sciences, 15, 2011, S. 512-519). Spiegelneuronen werden dann aktiviert, wenn eine bestimmte Handlung oder aber auch Gefühle ausgeführt oder beobachtet werden, worüber das Beobachtete sozusagen „nachgeahmt“ wird, wobei sich jedoch die beobachtete „Handlung“ bereits vor der Beobachtung im erlernten Repertoire des beobachtenden Individuums befinden muss, damit seine Spiegelneuronen bei der Beobachtung dieselben Muster wie bei der tatsächlichen Ausführung des Vorgangs zeigen können. Dies geschieht unbewusst und kann zur Aktivierung des Belohnungszentrums führen, Spiegelneuronen „arbeiten mit Dopamin zusammen“- diese „verführerische“ Wirkung steuert zu einem gewissen Anteil dann auch „Handlungsentscheidungen“.

eines fein künstlich erdichteten, schönen Theaterspiels verwiesen werden, welches nicht nur nützt, sondern auch erfreut und darüber eine solche theatralische Inszenierung im Sinne von „beobachteter Schönheit“ wiederum positive Empfindungen, ein schönes, gutes Gefühl provoziert, was man folgend über Imitation immer wieder zu verspüren erhofft.

Ist im thematisierten Feed Forward Zyklus allem voran der Affekt eine jeglich persuasiv treibende Kraft, war man sich generell frühneuzeitlich zwar der Wichtigkeit (der Provokation) von Affekten bewusst wie zudem gleichzeitig jedoch auch hoch affektive (situative) (Grund-)Verfassungen speziell in zwischenmenschlichen wie - geschlechtlichen Kontexten einen sehr „gereizten“ Status quo beschreiben lassen. Insbesondere auf letztes bezogen, galt es Affekte allem voran auch zu beherrschen und nicht unkontrolliert zum Ausdruck zu bringen, da sie entgegen einer eigentlichen Selbstverständlichkeit von Harmlosigkeit speziell bezüglich ihrer energetischen Dimensionen ein großes Gefahrenpotenzial bei „unsachgemäßer“ Behandlung darstellen können, was schnell in aggressiven, ungerichteten Ausdrücken enden, bzw. bei Unterdrückung zu zahlreichen Pathologien führen kann. Das im Alltag gebrauchte Kunstwerk - allem voran in seiner Schönheit dritter Art - wirkt nun persuasiv vielseitig als starker Affektprovokateur, bietet jedoch als „Spielzeug“ zugleich die Option, diese beim Rezipienten provozierten Affekte zu kanalisieren und persuasiv ästhetisch zu transformieren- Affekte darüber zu jeglichen handlungsästhetischen respektive verbalästhetischen Ausdrücken zu bringen, was folgend auch längerfristig im prolongierten sensomotorischen wie auch (relativ) freien Assoziationsspiel gewährleistet wird. Allem voran lässt sich diesbezüglich eine frühneuzeitliche affektive Konfrontationstherapie - als didaktisch persuasive Funktion von Kunstwerken über ihr affektives Potenzial und der gleichzeitigen Anleitung zu jeglicher ästhetischen handlungstechnischen Affekttransformation - beschreiben, wobei diesbezüglich - in Katharsis-Funktion - Homöostasen bzw. Entspannungen erreicht werden können und darüber auch Langzeit-Auswirkungen im psychischen/gesundheitlichen Bereich zu verzeichnen sind. Kunst gemäß Schönheit erster Art hingegen bewirkt in einer direkten, primär affektiv beruhigenden Funktion „Kunstspezifische herausragende Reaktionen“ (art-specific/highly notable reactions) in Form „Ästhetischer Gefühle“ (aesthetic), „(Ästhetischen) Harmonieempfindens“ (harmony), „Ästhetischer Kontemplation“ (contemplation) wie im Rahmen „Kontextbezogener und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) hinsichtlich „Gesundheit“ (health) zudem Wohlbefinden und reduzierten Stress

(overall wellness, reduced stress), was speziell in frühneuzeitlichen „gereizten“ affektiven Grund- wie auch situativen Verfassungen hochrelevant erscheint¹¹⁹⁰.

Letztlich ist die (energetische) Dimension von Affekten frühneuzeitlich noch in ihrem Potenzial zur Provokation von Responsivität, im Sinne eines „Wirkens“ über den jeweils situativen Zusammenhang hinaus, ganz wesentlich. Exemplarisch konnte diesbezüglich speziell abstrahierte Kunst im/am Kelchglas mit elementaren wie stark affektiven Inhalten - das stark manipulative energetische Potenzial von explizit abstrahierten/abstrakten Formen bzw. Bildern (als adäquate Darstellungsform stark affektprovozierender Werte) - im Rahmen ritueller, situativer affektiver wie kognitiver Verfassungen diskutiert werden, als sich darüber wesentliche vergesellschaftende Werte (wie die stark affektive Liebe oder Treue) zum einen tief einprägen, wie sie zudem nachhaltig im richtigen Moment mögliche Werte-entgegengerichtete Handlungen unterbinden vermögen.

¹¹⁹⁰ (Neuro-)physiologisch betrachtet meint Schönheit erster Art kognitiv leichte Erkennbarkeit über Gewohntes bzw. einfach und leicht Wahrnehmbares (in geringer hypothetischer Distanz), darüber weniger präfrontale Aktivierung wie auch affektive Beruhigung.

8 (Prozess-)Modell „Kommunikative Funktionen des (frühneuzeitlichen) Objektdesigns“ im Rahmen von (frühneuzeitlichen) Identitätskonzepten (unter spezieller Berücksichtigung von Kognitions- bzw. Affektwissenschaften)

Teil V

Input

Frühneuzeitliche Persönlichkeitsstruktur (personality)

Erinnerung, Wissen/Erkenntnis (memory/knowledge)
Affektive Grundverfassungen (prior affective states)
Situative affektive Verfassungen (special affective states)
Kognitive Grundverfassungen (prior cognitive states)
Situative kognitive Verfassungen (special cognitive states)

„Wahrnehmungs-Grundverfassung“ (prior perception state)
Frage nach Komplexitäts-/Ambiguitätstoleranz (tolerance of complexity/ambiguity)

Frühneuzeitlicher sozialer/kultureller Kontext (social/cultural setting)

Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities)

Formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten

Formal-ästhetische Kunstwerk-Qualitäten

Kelchglasformen und Material

Spezielle Kunstwerk-Qualitäten (special artwork qualities)

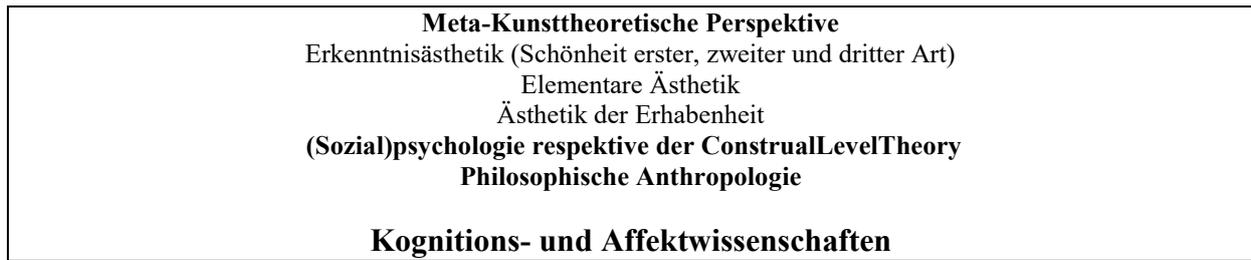
Abstrahierte Bilder im/am Glas

Frühneuzeitliche praktische (soziale) Funktionskontexte (art displays, contexts)

Spiel; „Sensomotorisches Spiel“ und „(Relativ) freies Assoziationsspiel“
im großflächigen „Mahl-Kontext“, „Barocken Gesprächshabitus“

Ritual der Galanterie
Treuetrunkritual
Frühneuzeitlicher Ehekontext
Makroritual Hochzeit
Prozess des Übergangsrituals
Memorialkultur





Output

I.

Grundaffekte/Körperbezug (basic affects/body)

Affekt (positive or negative emotion)
 Generelle „Affektprovokation“ (affect-provocation)
 Positiver Affekt (positive affect)
 Neugier/curiositas (curiosity)

Physiologische Erscheinungen (physiology); Bewegungen, Gestik (action)

Kunstwerk als Novum (in hypothetischer Distanz, Schönheit dritter Art wie elementarästhetisch)- Affektlogik der Freiheit/Neugier, fokussierte (visuelle und haptische) Aufmerksamkeit- Aktivierung präfrontaler Kortex,
 Dopamin bei (fokussierter) Aufmerksamkeit und Neugier
 Spannungsprovokation, Energieüberschuss, gehobener Betabereich
 Effekte des positiven Affekts über die erhöhte Aktivität des Neurotransmitters Dopamin vermittelt, Belohnungen bzw. die Ankündigung solcher- Ausschüttung von Dopamin
 Energetischer Überschuss für überfunktionalistische Handlungen
 Lustprinzip: (Ästhetische) Handlungsmotivation und - imitation, Affekttransformation in Handlungsästhetik von grazia bis sprezzatura
 Handlungsästhetik über Feinmotorik (Dopaminbeteiligung)

„Feed Forward System“

Konsequente Zielverfolgung zur ästhetischen Selbstgestaltung- nach CLT abstraktes construal level, psychotrope Bedeutung von Dopamin hinsichtlich intrinsischer Motivation¹¹⁹¹, Dopamin als neurophysiologisches Korrelat zur hedonistischen Selbstverwirklichung, für überfunktionalistische Handlungen, Kunstwerk in Schönheit dritter Art persuasiv zur permanenten Aufrechterhaltung von Neugier und Aufmerksamkeit, über aktive mentale oder körperliche Handlung mit dem Kunstwerk optimales Aktivationsniveau, „häppchenweise“ Dopaminausschüttung, permanenter energetischer Überschuss für langandauernde überfunktionalistische Handlungen im Spiel bis hin zum Flow, Daueraufmerksamkeit als (aktiv) selbst induzierter veränderter Bewusstseinszustand, vorübergehende Hypofrontalität bzw. selektive Inhibition frontaler Areale, m. E. Absorption

¹¹⁹¹ Selbstwirksamkeitserfahrung und erfüllbare Normen vorausgesetzt.

„Handlungsimitation der grazia/sprezzatura“

„Positiver, gefallender Affekt“, Spiegelneuronen, Dopaminausschüttung als (neuro)physiologische Korrelate zum menschlichen Potenzial ästhetischer Anpassung, zum (imitativen) „Agieren“ nach der Logik des Schönen, des Gefallenden, des Hinreißenden, des Erhabenen

Frequentierte Repetition desselben handlungsästhetischen Inhaltes- keine Aufmerksamkeit mehr darauf gerichtet, als Standard vom Unbewussten bearbeitet- Internalisierung, Habituation über Absinken des ästhetischen Handelns ins Unbewusste- darüber „eingepflanzt“, im Automatisierungsprozess zur alltäglichen Norm

Informationsverarbeitende Wahrnehmung (information processing perception)

Novum/Neuigkeitsfaktor, Veränderung/Umstellung (in) der Wahrnehmung, Durchbrechen der Wahrnehmungsgewohnheiten (novelty, change/adjustment in perception)
Hypothetische Distanzierung¹¹⁹² - Abstraktere Repräsentation (hypothetical distance - high-level construal)
Aktivierung des Default (Mode) Networks (über abstrahierte/abstrakte Bilder)
Komplexitäts-/Ambiguitätstoleranz (tolerance of complexity/ambiguity) (über abstrahierte/abstrakte Bilder)
Bewertung/Beurteilung (appraisal)

II.

Kunstspezifische herausragende Reaktionen (art-specific/highly notable reactions)

Hypothetische Distanzierung - Abstraktes construal level - Psychologische Distanz (hypothetical and psychological distance - high-level construal)
Komplexitäts-/Ambiguitätstoleranz (tolerance of complexity/ambiguity)
„Freiheitsprovokation“ („freedom“)
Fantasie/Imagination (fantasy, imagination)
Autonomy
Neugier (curiosity)
Fokussierte Aufmerksamkeit, Daueraufmerksamkeit (attention)
Ästhetische Gefühle (aesthetic)
(Ästhetisches) Harmonieempfinden („aesthetic“, harmony)
Ästhetische Akkommodation (aesthetic accommodation)
Veränderte Bewusstseinszustände über langandauernde fokussierte Aufmerksamkeitslenkungen; im Spiel und Flow (different states of consciousness)
Introspektion (introspection) [auch über das Default (Mode) Network]
„Oneness-Idee“
Transzendenz (transcendence)
Offenbarungs- und Transzendenzgefühle (epiphany, feelings of transcendence)
Euphorie, „ars volandi“ (euphoria)
Intrinsische Motivation (intrinsic motivation) zur (ästhetischen) (Selbst-)Gestaltung
„Feed Forward System“ zur persuasiven körperlichen und mentalen Selbst-Steigerung
Competence¹¹⁹³
Negativ-Gefühle (negative)
Negativ-Affekte/-Gefühle (negative affects/emotions)

¹¹⁹² Über das Kunstwerk als fremdes, interessantes, ansprechendes erkenntnis- und elementarästhetisches Novum.

¹¹⁹³ Auch Affektbeherrschung im Konnex mit Selbstwirksamkeitserfahrung.

Kunstspezifische herausragende Funktionen (art-specific/highly notable functions)

Zeichenhaft-symbolische Funktionen

Euphemistische Funktionen
Didaktische respektive persuasive Funktionen
(Sozio-)psychologische Funktionen

Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkungen (contextual and longitudinal impacts)

Umstellung/Neuausrichtung des frühneuzeitlichen Individuums (self adjustment)

Soziale/soziokulturelle frühneuzeitliche Umstellung/Neuausrichtung (socio-cultural adjustment)

Gesundheit (health)

Katharsis, Wohlbefinden, reduzierter Stress, „Sinnesschärfung“, affektive und kognitive Steigerungen
(overall wellness, reduced stress, sharpening the senses, improving cognitive and affective skills)

9 Schlusswort

Das wesentliche Desiderat vorliegender Arbeit bestand darin, über „kommunikative Funktionen“ des (alltäglichen) frühneuzeitlichen Objektdesigns zeitgenössische Identitätskonzepte¹¹⁹⁴ multiperspektivisch zu beleuchten. Hinterfragt man jenes - in der Arbeit zentrale - Interesse an explizit „frühneuzeitlichen Identitäten“, sind diesbezüglich allem voran jegliche, hypothetisch auch zu „beobachtenden“, zeitgenössisch notwendigen individuellen wie sozialen, speziell auch zwischengeschlechtlichen Neuordnungen und -orientierungen aufgrund von Anomie¹¹⁹⁵ zu betonen, welche sich insbesondere über jegliche (humanistische) geistes- und naturwissenschaftliche (Selbst)erkenntnis, gesellschaftskulturelle Umwandlungsprozesse, zunehmende Bedeutung der Städte im 16./17. Jahrhundert - Urbanisierung und Immigration - konfessionelle Diskrepanzen, Handel und hieraus erworbene Finanzkraft seitens des frühneuzeitlichen Patriziats definierte. Diese hierdurch notwendigen (wieder-)identitätsstiftenden Neuordnungen sollten wesentlich als (ästhetische) (Selbst-)Gestaltungen begriffen werden und sich über frühneuzeitliches Kunst-Objektdesign (Kelchglasdesign) und dessen Gebrauch reflektieren bzw. visualisieren lassen. Wurde beginnend das Desiderat formuliert, eine möglichst großflächige, interdisziplinär angelegte Eruierung „kommunikativer Funktionen“ des (alltäglichen) frühneuzeitlichen Objektdesigns (als Kelchglasformen) (in jeweiligen Funktionskontexten) zu verfolgen, um darüber, wesentlich Anomie-geprägten, frühneuzeitlichen Identitätsaspekten multiperspektivisch auf die Spur zu kommen, kommunizierte beginnend eine archäologische Aufarbeitung des Basis-Materials in Form Salzburger Kelchglasformen des 16. bis 17. Jahrhunderts über formal(e) (ästhetische) Kunstwerk-Qualitäten allem voran sozial-repräsentative Aspekte des (Salzburger) frühneuzeitlichen gehobenen Bürgertums. Galt es, im Rahmen formal(er) (ästhetischer) Kunstwerk-Qualitäten speziell auch kreative Syntheseformen zu isolieren, um insbesondere frühneuzeitliche kulturspezifische! Identitätskonzepte nachzuvollziehen,

¹¹⁹⁴ Zur gewissermaßen psychologischen Arbeitsdefinition von Identität lässt sich charakterisieren, dass die psychische Identität als Prozess begriffen wird. Das psychische Konzept von Identität umfasst zum einen das Annehmen fremder Wesensmerkmale, als insbesondere auch individuelle Spezifika auszubilden. Speziell auf letztes bezogen, basiert die Identitätsentwicklung wesentlich auf Selbstreflexion wie - erkenntnis und folgender Selbstgestaltung. Kann Identität allem voran über Selbstgestaltung erreicht werden, ist sie das Ergebnis der Realisierung, der ein- und ausdrücklich glaubhaften Verkörperung, von Gestaltungsideen. Dies meint (frühneuzeitlich) jeweils situations- bzw. kontextspezifisch Rollen und Masken glaubhaft darzustellen, wobei letztlich die perfekte Selbstgestaltung als eine ebensolche Selbstverwirklichung als höchste Identitätsform - im Sinne von „ein- und dasselbe zu sein“ - zu begreifen ist.

¹¹⁹⁵ Anomie wird im Rahmen dieser Arbeit als Zustand fehlender individueller wie gesellschaftlicher Ordnung bzw. als Zustand der Regel- und Norm-, wie darüber Orientierungslosigkeit begriffen, es handelt sich resümierend um frühneuzeitlich multifaktoriell provozierte individuelle wie auch soziale, psychische und physische Unordnungen.

konnten diese exemplarisch als gestaltungstechnisch kreative Alternativlösungen - als individuelle materielle bürgerlich gehobene „Subkultur“ - interpretiert werden, wonach die soziale/soziokulturelle Umstellung/Neuorientierung des gehobenen Bürgertums eigentlich zwischen Anpassung und Individualisierung stand und der frühneuzeitliche patrizische Mensch die Fähigkeit und auch das Selbstbewusstsein hatte, seine Umwelt für seine Ansprüche zu gestalten und zu verändern, worüber übergeordnet speziell eine patrizische „autonomy“ - als selbstbestimmtes, kreatives Handeln nach den eigenen Interessen - im Rahmen einer „Umstellung/Neuorientierung des frühneuzeitlichen Individuums“ (individual adjustment) diskutiert werden konnte. Allem voran ließ sich das Kelchglas über formal(e) (ästhetische) Qualitäten letztlich auch als repräsentatives (messbares) gestaltungsästhetisches Kunstwerk charakterisieren. Kommt auch im „Prozess der Zivilisation“ im soziopsychologischen Hauptaugenmerk der Aspekt jeglicher Ästhetiken in Bezug auf Objekt-Design und analysierte Verhaltensweisen „zu Tisch“ zu kurz, ist dies auch im Hinblick auf die Charakterisierung von Kelchglasformen als Kunst- wie Gebrauchsgegenstände generell zu kurz gegriffen, wodurch in der Arbeit ein spezieller Ästhetik-Fokus zur möglichst gesamtheitlichen Erörterung kommunikativer Funktionen forciert wurde. Spielt demnach das Kelchglas über seine primäre praktische Funktion im Rahmen des weit gefassten Mahl-Kontextes - als frühneuzeitliches großes Feld sozialer Repräsentation und Distinktion - hinaus, zudem als „gebrauchtes Kunstobjekt“ eine Rolle, ermöglichte eine darüber differenziertere Betrachtung, Kunstwerk-Qualitäten (artwork qualities) - Kelchglasformen, Bilder im/am Glas und Material - als formal-ästhetische Qualitäten in ihrer Erkenntnisästhetik (Schönheit erster, zweiter und dritter Art), Elementaren Ästhetik wie Ästhetik der Erhabenheit rezeptionstechnisch aus-, aber allem voran auch eindrücklich zu diskutieren und darüber weitere - über reines Kunst-Gefallen hinausgehende - „Kunstspezifische herausragende Funktionen“ (art-specific/highly notable functions) - übergeordnet als zeichenhaft-symbolische Funktionen, spezieller noch separiert in euphemistische, didaktische respektive persuasive wie (sozio-)psychologische Funktionen - im Rahmen einer Umstellung/Neuorientierung des frühneuzeitlichen Individuums respektive der „Frau“¹¹⁹⁶ wie auch zeitgenössischer sozialer/soziokultureller Umstellungen/Neuorientierungen zu

¹¹⁹⁶ Auch wenn es in der Frühen Neuzeit noch nicht komplett realisiert werden konnte, so wurden wenigstens die Voraussetzungen geschaffen, die Gleichheit der Frauen in Angriff zu nehmen, allem voran den weiblichen Anspruch auf Gleichberechtigung zu stärken und dies kulturell und politisch zu verwirklichen, wie dies auch anhand von Gebrauchskunst zum Ein- und Ausdruck gebracht werden konnte, denkt man an jene Miniaturflügelgläser, welche, formal-ästhetisch betrachtet, eine praktische kommunikative Funktion hinsichtlich ihrer Charakterisierung als Kelchgläser im ausschließlich weiblichen Gebrauch herausstellen ließen, wie zudem an jene hermaphroditische Schlangenform am Kelchglas, indem diese ein frühneuzeitliches Symbol der egalitären Geschlechterbeziehung reflektieren vermochte.

beleuchten. Im Rahmen didaktischer respektive persuasiver Funktionen konnten erkenntnis- wie elementarästhetisch allem voran eine (eigenlogische) Aktivität dinglicher Materialität (des Designs), die Handlungsfähigkeit materieller Kultur wie ihre praxiskonstitutiven Funktionen vielfach nachvollzogen werden. Können frühneuzeitliche Verhaltensimperative im Rahmen einer Ästhetisierung der Lebenswelt wesentlich unter *grazia*, *sprezzatura* und *decorum* resümiert werden, ließen sich diese allesamt in gestaltungs- und handlungästhetischen - erkenntnis- wie elementarästhetischen - schönen bis hin zu erhabenen Ein- und Ausdrücken im Kelchglaskontext nachvollziehen und wesentlich auch in ihren Funktionen im Rahmen eines Euphemismus', frühneuzeitlichen Self-fashionings, generell zu Repräsentationszwecken wie zur Distinktion - im handlungsbezogenen Kontext allem voran über performative Inszenierungen von Körpern als nun nicht-monetäre! frühneuzeitliche, explizit Handlungs!-Möglichkeit, um sich weiterhin im adeligen Habitus zu Tisch „abzuheben“ - diskutieren, wobei diesbezüglich wirkungsästhetisch speziell jene kunstspezifische herausragende Reaktion (art-specific/highly notable reaction) in Form von „Transzendenz“ (transcendence) sehr prägend funktionierte. Als ganz wesentliches Kuriosum im „gebrauchten Kunstkontext“¹¹⁹⁷ sind differenzierter erkenntnisästhetische Schönheiten dritter Art zu erachten, welche Neuartigkeit, Spannung und Komplexität innerhalb formaler wie auch inhaltlicher Muster, darüber geistige Anregung, freiheitliche, kreative Gestaltungsperspektiven, Fantasie und Kreativität, Dynamik und Prozesshaftigkeit charakterisieren. Besonders hervorzuheben sind in erkenntnisästhetischer Betrachtung auch jene - zur Schönheit dritter Art zu zählenden - „Speziellen Kunstwerk-Qualitäten“ (special artwork qualities) in Form abstrahierter/abstrakter Bilder im/am Glas, da diese auch wesentlich einen Aspekt kognitiver Archäologie berühren, indem der abstrahierte/abstrakte Darstellungsmodus als das Ergebnis! komplexer kognitiver Prozesse für Einblicke in das frühneuzeitliche menschliche Denkvermögen genützt werden kann, worüber die Fähigkeit bzw. der multifaktoriell bedingte „Zwang“ zur Abstraktion, zu einer Komplexitätsreduktion mit zudem einhergehender Ambiguitätstoleranz - im produktions- und rezeptionstechnischen Vorgang - nachvollzogen werden konnte, hierbei speziell die Ambiguitätstoleranz eine (auch zeitgenössisch) ganz wesentliche perzeptuelle wie auch höher kognitive Funktion darstellt. Speziell im frühneuzeitlichen praktischen Funktionskontext konnten über die abstrahierte Zeichenform - im Vergleich zum konkreten Bild - zudem unterschiedliche (affektive und

¹¹⁹⁷ Neben erkenntnisästhetischer Schönheit erster Art in ihrer (sozio-)psychologisch generell „beruhigenden Funktion“.

kognitive respektive wahrnehmungstechnische) (intendierte) Responsivitäten aufgezeigt werden.

Sämtliche eruierten identitätsstiftenden Kunst-Aspekte konnten in einem Folgekapitel resümierend noch vertiefend aus (sozial)psychologischer wie aus einer an der philosophischen Anthropologie orientierten Meta-Perspektive differenzierter im Rahmen frühneuzeitlicher sicherheitsbedachter funktionalistischer wie freiheitsorientierter überfunktionalistischer individueller wie sozialer (Neu-)Ordnungen - als heikles Spiel zwischen erkenntnisästhetischer Schönheit erster und dritter Art, Sicherheit und Freiheit, (purer) Existenz und Leben wie Nähe und Distanz - diskutiert werden. Diesbezüglich scheint im Rahmen großzügig betrachteter frühneuzeitlicher (Selbst-)Gestaltungen ein ganz wesentliches und in dieser Arbeit multifaktoriell nachvollziehbares, weitreichendes Phänomen jenes jeglicher Formen von „Distanzierungen“ zu sein, neben einer sozialen Distanzierung (zu sich selbst) auch in zeitlichen, räumlichen und hypothetischen Dimensionen, wobei sich zuletzt genannte über das Kunstwerk (Kelchglas)¹¹⁹⁸ allem voran als Entfernungen zum Funktionalistischen, Konkreten, Alltäglichen reflektieren bzw. visualisieren lassen. Da nach angewandter „Construal Level Theory“ (CLT) als sozialpsychologisches Erkenntnismodell¹¹⁹⁹ eine Abhängigkeit, ein Zusammenhang zwischen jeglichen Distanzierungsformen und mentaler Abstraktion (von konkret bis hin zu abstrakt) mit damit einhergehenden veränderten kognitiven und affektiven wie Wahrnehmungs- und Zielsetzungs-technischen Konsequenzen nachvollzogen werden kann, lässt sich¹²⁰⁰ allem voran über sämtliche im Gebrauchs-Kunstkontext visualisierbaren Distanzierungen ein kognitiv/affektiver wie Wahrnehmungsbezogener Wandel frühneuzeitlicher Identitäten nachvollziehen. Auch frühneuzeitliche praktische Funktionskontexte sind m. E. in ihren rituellen Inszenierungsformen oder auch in ihren Handlungsformaten als jegliche „Spiele“ als hypothetische Distanzen (zum Alltag) zu interpretieren. Speziell das alltagsbefreite Handlungsformat des Spiels (bis hin zum Flow) mit dem Spielzeug Kelchglas konnte im überfunktionalistischen Neuordnungskontext als multifaktorielle identitätsstiftende Idee differenzierter diskutiert werden. So fungiert die Idee des homo ludens als Erklärungsmodell für Identitätsstiftung¹²⁰¹, das Spiel ist als (frühneuzeitlich) wesenskonstituierendes Element von Kultur wie sozialen Strukturen zu betrachten. Entdeckt der (frühneuzeitlich) sich zu gestalten suchende und ausdrücken

¹¹⁹⁸ Das Kunstwerk (Kelchglas) per se, differente Kelchglasformen wie speziell jene bereits diskutierten abstrahierten Bilder im/am Glas und m. E. das Material crystallo betreffend.

¹¹⁹⁹ Trope und Liberman 2010, S. 440-463.

¹²⁰⁰ Neben einer sozialen Distanz zu sich selbst- als Notwendigkeit für eine überhaupt beginnende menschliche Selbstgestaltung.

¹²⁰¹ Vgl. Huizinga 1991.

wollende Mensch im freiheitsgebundenen Spiel allem voran seine individuellen Eigenschaften und Fähigkeiten, entwickelt Handlungskompetenz, sensorische, motorische, kognitive, affektive und soziale Fertigkeiten, kann darüber eine wesentliche (frühneuzeitliche) Funktion des Spiels, nämlich zu einer optimierten Persönlichkeitsentfaltung, nachvollzogen werden. Ganz wesentlich versteht sich hierfür das Kunstwerk Kelchglas als persuasiver brillanter Affektprovokateur gemäß Schönheit dritter Art für folgend spielerisch auch prolongierte, sich permanent steigernde jegliche ästhetische Handlung(smotivation), worüber das Spiel mit dem Spielzeug Kelchglas (als Form, Material wie auch Bilder im/am Glas) in einer weiteren wesentlichen Funktion als Aktivierungszirkel - zwischen Spannung und Lösung¹²⁰² - nachvollzogen werden kann. Darüber kommt jeglichem handlungsästhetischen Spiel letztlich in Ventilfunktion noch eine weitere Funktion - die Katharsis - zu, was partiell auch zur frühneuzeitlichen Realitätsbewältigung - im Rahmen einer frühneuzeitlichen „affektiven Konfrontationstherapie“ - eingesetzt werden konnte. Speziell über das gefallende, schön empfundene handlungsästhetische Spiel als Sozialisationsfaktor und „Lernfeld“ können persuasiv neben (ästhetischem) sozialen Verhalten auch gesellschaftliche Werte und Normen übernommen, kann spielerisch an frühneuzeitliche rollenspezifische Verhaltensweisen herangeführt werden.

Insbesondere auf einer Mikroebene betrachtet, konnte das potenzielle Beeinflussen und nachhaltige Prägen von Individuum wie Gesellschaft über eine Kunstkonfrontation (mit Kelchgläsern), konnten „Kunstspezifische herausragende Funktionen und Reaktionen“ (art-specific/highly notable functions an reactions), in Anlehnung an eine Synopsis psychologischer „Kunst-Erfahrungs-Modelle“ bzw. von „Prozessmodellen ästhetischer Erfahrung“¹²⁰³, als spezielle (veränder- und steigerbare) kognitive und affektive Reaktionen m. E. mit ihren neurophysiologischen Korrelaten - mit einem Fokus auf Affekten wie auch affektiv-kognitiven Wechsel-Wirkungen - als noch differenziertere (wie messbare) Responsivitäten auf Basis/in Ergänzung von/zu kunsttheoretischen, philosophisch-anthropologischen wie auch (sozio)psychologischen Überlegungen im Rahmen frühneuzeitlicher Neuordnungen und - orientierungen diskutiert werden. Ganz wesentlich - aus einer solchen Perspektive betrachtet - provoziert frühneuzeitlich gebrauchte Kunst beginnend durch ihre Charakterisierung als Novum, nach der CLT in hypothetischer Distanz zum Alltäglichen/Gewohnten, eine veränderte Wahrnehmung, ein Durchbrechen von Wahrnehmungsgewohnheiten- im Rahmen der „Informationsverarbeitenden Wahrnehmung“

¹²⁰² Vgl. Heckhausen 1964, S. 225-243; Ders. 1974, S. 133-149.

¹²⁰³ Pelowski et al. 2016, S. 1-21.

(information processing perception) als „Veränderung/Umstellung (in) der Wahrnehmung“ (novelty, change/adjustment in perception) mit damit einhergehender „Aktivierung“ bzw. Affektprovokation. Einen zentralen Part im Rahmen frühneuzeitlicher Verhaltens(ver)änderungen spielt - gemäß jener Affektlogik Luc Ciompis - die energetische Dimension von (Grund-)Affekten, allem voran solcher, welche durch Widersprüche und Konflikte freigemacht werden, welche zum einen (ästhetisch) handlungsmotivierend zu jeglichen (Selbst-)Gestaltungen wie als „Attraktoren“ in Bezug auf jegliches Denken, Verhalten, Wahrnehmen, Gefallen und auch Entscheiden - als kognitive Funktionen - für funktionalistische wie überfunktionalistische Neuorientierungen und -ordnungen des Individuums und der Gesellschaft fungieren. Wesentlich konnten diesbezüglich - auch aus einer Kunst-bezogenen hoch positiv-affektiven Perspektive - speziell die (nicht nur frühneuzeitlich wichtige) zwanglose Überredungskunst des schönen/erhabenen Kunstwerks - seine persuasiven Funktionen als „persuasive oder behavior design bzw. design for behavior change“ - zu jeglichen überfunktionalistischen, handlungsästhetischen Verhaltensorientierungen, über Gruppendynamik letztlich zur gesamtheitlichen Ästhetisierung der Lebenswelt - auch in ihren neurophysiologischen Korrelaten - diskutiert werden, worüber sich auch das menschliche Potenzial zu einer persuasiven „ästhetischen Akkommodation“ in Selbstläuferfunktion als „ästhetische Selbstorganisation“ (m. E. auch „messbar“) beschreiben ließe.

Ganz zentral im Rahmen einer „Umstellung/Neuausrichtung des frühneuzeitlichen Individuums“ (self adjustment) initiiert die frühneuzeitliche Auseinandersetzung mit dem „Spielzeug Kelchglas“ - allem voran über des Kunstwerks erkenntnisästhetische Schönheiten dritter Art - ein affektiv-kognitives Zusammen- wie Wechselspiel, welches letztlich - übergeordnet intrinsisch motiviert über selbstbestimmtes Agieren nach den eigenen Interessen und wahrgenommenes Kompetenzerleben - zu einem m. E. auch (neuro)physiologisch nachvollziehbaren „Feed Forward System“ zur persuasiven langandauernden, spielerischen! Herausforderung zur körperlichen und mentalen - (exekutiv) kognitiven - Selbst-Steigerung, als persuasives Lustprinzip zum lebenslangen kreativen Selbstgestaltungsprozess über jegliche Grenzen hinweg - ganz im Sinne der humanistischen Zielsetzung, (über hedonistische Selbstverwirklichung) eine höhere Lebensform zu erreichen - führt.

Bedarf - wie einleitend erwähnt - eine Kultursoziologie des frühneuzeitlichen Designs eines Theorie- und Methodeninstrumentariums, das die individuelle wie auch soziale Bedeutung von Objekten mit ihrer Praxis, ihrem Gebrauch wie zudem mit ihrer (sinnlichen) Wahrnehmung aus- und eindrücklich zusammendenkt, sollte dies über die interdisziplinär

analysierte Kategorie „Rezeption“ im vorliegenden, differente Kommunikations- bzw. Responsivitätsebenen repräsentierenden, „Modell für kommunikative Funktionen von (frühneuzeitlichem) (Kunst-)Objektdesign“ versucht werden. Wesentlich konnte neben - aus konkreter formal(er) (ästhetischer) Perspektive allem voran fassbaren - „Ausdrücken“, über formal-ästhetische kommunikative Funktionen zudem auch das eindrückliche Potenzial von Objektdesign im weitesten Sinn nachvollzogen werden, was letztlich - im Sinne einer Erforschung von Wesen und Funktion ästhetischer Gestaltung von Alltagsgegenständen und Praktiken - eine gesamtheitliche, ein- und ausdrückliche Wahrnehmung frühneuzeitlicher Kelchglasformen in ihren jeweiligen Funktionskontexten rekonstruieren ließ. Ein letzter Versuch der Darstellung kommunikativer Funktionen von (nicht nur frühneuzeitlichen) Kunstgegenständen auf einer kognitiven und affektiven Mikroebene erlaubte zudem, Kunstkonfrontationen im Alltag, Reaktionen/Veränderungen darauf (messbar) nachzuvollziehen und darüber hinaus speziell auch „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkungen“ (contextual and longitudinal impacts) in Bezug auf individuelle und soziale „Handlungsveränderungen“ wie auch hinsichtlich eines gesundheitlichen Manipulationspotenzials - wesentlich auch mit Blick auf Nachhaltigkeit - (wissenschaftlich) zu belegen. Letztlich lässt sich hierüber resümierend eine zeitlose Wichtigkeit von „Kunst im Alltag“, sowohl für individuelle als auch soziale Wohlergehens- und Entwicklungs-Ansprüche wie Fortschritte, nachvollziehen.

Literaturverzeichnis

Abbatius 1604

Baldus Angelus Abbatius, De admirabili viperæ natura et de mirificis eiusdem facultatibus liber, Nürnberg 1604 (Erstausgabe Urbino 1589).

Adelson 1993

Edward H. Adelson, Perceptual Organization and the Judgment of Brightness, in: Science, 262, 1993, S. 2042-2043.

Adorno 1973

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1973.

Albright 2013

Thomas Albright, High-Level Visual Processing: Cognitive Influences, in: Eric R. Kandel et al. (Hgg.), Principles of Neural Science, New York 2013, S. 621-653.

Alciato 1566

Andrea Alciato, Emblematum liber, Frankfurt a. M. 1566.

Alpers 1998

Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998.

Ammerer 1991

Gerhard Ammerer, Die Stadt Salzburg von Wolf Dietrich von Raitenau bis zum Ende der geistlichen Herrschaft (1587-1803), in Heinz Dopsch und Hans Spatzenegger (Hgg.), Geschichte Salzburgs, Band 2, 4, Salzburg 1991, S. 2071-2229.

Anter 2003

Andreas Anter, Die Macht der Ordnung. Aspekte einer Grundkategorie des Politischen, Tübingen 2007 (Habilitationsschrift, Univ. Leipzig 2003).

Aresi (1574-1644)

Paolo Aresi, Imprese Sacre, „Dolo occidit“, Band 6,1, Verona (1574-1644).

Aries und Duby 1999

Philippe Aries und Georges Duby (Hgg.), Geschichte des privaten Lebens, Band 3, Von der Renaissance zur Aufklärung, Augsburg 1999.

Aristoteles 1953

Aristoteles, Oeconomica, 3,3, Über Haushaltung in Familie und Staat (übersetzt von Paul Gohlke), Paderborn 1953.

Ders. 1994

Ders., Poetik (übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann), Stuttgart 1994.

Arnheim 1928

Rudolf Arnheim, Experimentell- psychologische Untersuchungen zum Ausdrucksproblem, Psychologische Forschung, 11, Berlin 1928.

Ders. o.A.

Ders., Vasenmanuskript, DLA (Deutsche Langfassung), o.A.

Ders. 2000

Ders., Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin / New York 2000.

Ashby et al. 1999

F. Gregory Ashby et al., A neuropsychological theory of positive affect and its influence on cognition, in: *Psychological Review*, 106, 1999, S. 529-550.

Aviv 2014

Vered Aviv, What does the brain tell us about abstract art?, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 85, 2014.

Banasch 2007

Bettina Banasch, Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke, Das ‚bildende Bild‘ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts, *Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung*, 3, Göttingen 2007.

Bar-Anan et al. 2007

Yoav Bar-Anan et al., Automatic Processing of Psychological Distance. Evidence From a Stroop Task, in: *Journal of Experimental Psychology*, 136, 4, 2007, S. 610-622.

Baudoin 1639

Jean Baudoin, *Recueil D'Emblemes Divers. (Avec Des Discovrs Moravx, Philosophiqves, Et Politiques)*, Paris 1639.

Baumgartner und Krueger 1988

Erwin Baumgartner und Ingeborg Krueger, *Phönix aus Sand und Asche. Glas des Mittelalters*, München 1988.

Baumgartner 1987

Erwin Baumgartner, *Glas des späten Mittelalters. Die Sammlung Karl Amendt*, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987.

Becker 2014

Michael Becker, *Ein Spaziergang durch Physik und Kunst*, Norderstedt 2014.

Belting 2001

Hans Belting, *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

Berlyne 1950

Daniel Ellis Berlyne, Novelty and Curiosity as Determinants of exploratory Behavior, in: *British Journal of Psychology*, 41, 1950, S. 68-80.

Ders. 1974

Ders., *Konflikt, Erregung, Neugier. Zur Psychologie der kognitiven Motivation*, Stuttgart 1974.

Bernsmeier und Roeber (Hgg.) 2009

Uta Bernsmeier und Urs Roeber (Hgg.), *Manieren. Geschichten von Anstand und Sitten aus sieben Jahrhunderten*, Ausstellungskatalog Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Bremen 2009.

Blomann et al. 2009

Frederik Blomann et al., Neue Erkenntnisse aus experimentellen Studien zu den Konsequenzen des Flow-Erlebens, in: *Wissenschaftliches Programmkomitee und Organisationskomitee (Hg.), 12. Tagung der Fachgruppe Sozialpsychologie 2009 an der Universität du Luxembourg (Abstractband der Tagung)*, Luxemburg 2009.

Bobby C. Alexander 1997

Bobby C. Alexander, Ritual and current studies of ritual. Overview, in: Stephen D. Glazier, *Anthropology of Religion. A Handbook*, London 1997.

Boden 2006

Margaret Boden, *Mind as Machine. A History of Cognitive Science*, Oxford 2006.

Boerner 2008

Bruno Boerner, *Bildwirkungen. Die kommunikativen Funktionen mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.

Bönsch 1964

Annemarie Bönsch, Formengeschichte europäischer Kleidung, Wien et al. 2001.

Bonsiepe 1964

Gui Bonsiepe, Erziehung zur visuellen Gestaltung, in: Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm, 12/13, 1964, S. 17-24.

Bornitz 1669

Jakob Bornitz, Emblemata, Silloge I. II., Mainz 1669.

Bosch et al. 1984

Helmut Bosch et al., Die Nürnberger Hausmaler. Emailfarbendekor auf Glas und Fayencen der Barockzeit, München 1984.

Bowie 2000

Fiona Bowie, The Anthropology of Religion. An Introduction, Oxford 2000.

Brauns 2004

Horst-Peter Brauns, Rudolf Arnheims experimenteller Beitrag zur gestalttheoretischen Ausdruckspsychologie, in: Christian Allesch und Otto Neumaier (Hgg.), Rudolf Arnheim oder die Kunst der Wahrnehmung. Ein interdisziplinäres Portrait, Wien 2004.

Brose und Hildenbrand 1988

Hanns-Georg Brose und Bruno Hildenbrand, Biographisierung von Erleben und Handeln, in: Dies. (Hgg.), Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende, Opladen 1988.

Browne 1658

Thomas Browne, The Garden of Cyrus, o.O. 1658.

Bruckschen 2004

Martina Bruckschen, Glasfunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit aus Braunschweig. Bedeutung, Verwendung und Technologie von Hohlglas in Norddeutschland, Materialhefte zur Ur- und Frühgeschichte Niedersachsens, Band 33, Rahden (Westfalen) 2004 (Diss. Univ. Kiel 2000).

Bucher und Gnauth (Hgg.) 1874

Bruno Bucher und Adolf Gnauth (Hgg.), Das Kunsthandwerk. Sammlung mustergültiger kunstgewerblicher Gegenstände aller Zeiten, Gefäßbilderei XVII. Jahrhundert, Stuttgart 1874.

Buckley 2012

UConn Researcher, Dopamine Not About Pleasure (Anymore), in: Christine Buckley, UConn Today, University of Connecticut, 30 November 2012 (zuletzt eingesehen am 04.07.2017).

Buffa 1879

Gaspare Buffa, L'Università dell'Arte Vitrea di Altare, Altare 1879.

Camerarius 1604

Joachim Camerarius, Symbolorum Et Emblematum, Ex Aquatilibus Et Reptilibus Desumptorum, Centuria IV, Nürnberg 1604.

Castiglione 1528

Baldassare Castiglione, Il libro del Cortegiano, Venedig 1528.

Castiglione (übersetzt und eingeleitet von Paul Seliger) 1907

Baldassare Castiglione, Frauenspiegel der Renaissance (aus dem Italienischen übersetzt und eingeleitet von Paul Seliger, Kulturhistorische Liebhaberbibliothek, Band 1, Friedrich Rothbarth) Leipzig 1907.

Castiglione (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart) 1960

Baldesar Castiglione, Das Buch vom Hofmann (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart), Bremen 1960.

Černá 1996

Eva Černá, Böhmisches mittelalterliches Glas und seine Darstellung in Bilderhandschriften und in der bildenden Kunst, in: Realienforschung und historische Quellen, Archäologische Mitteilungen aus Nordwestdeutschland, Beiheft 15, 1996, S. 127-136.

Chatterjee 2004

Anjan Chatterjee, Prospects for a cognitive neuroscience of visual aesthetics, in: Bulletin of Psychology and the Arts, 4, 2004, S. 55-60.

Ciampi 1982

Luc Ciampi, Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenieforschung, Stuttgart 1982.

Ders. 1997

Ders., Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik, Göttingen 1997.

Ders. 2003

Ders., Gefühle, Affekte, Affektlogik. Ihr Stellenwert in unserem Menschen- und Weltverständnis, Wiener Vorlesungen, Wien 2003.

Clarke 2010

Alison J. Clarke, Design Anthropology. Object Culture in the 21st Century, Wien 2010.

Colombetti und Stephan 2013

Giovanna Colombetti und Achim Stephan, Affektwissenschaft (affective science), in: Achim Stephan und Sven Walter (Hgg.), Handbuch Kognitionswissenschaft, Stuttgart 2013, S. 501-510.

Comenius 1970

Jan Amos Comenius, Böhmisches Didaktik (zur 300. Wiederkehr seines Todestages ins Deutsche übersetzt und herausgegeben von Klaus Schaller), Schöningsh Sammlung pädagogischer Schriften, Paderborn 1970.

Csikszentmihályi 1985

Mihály Csikszentmihályi, Das Flow-Erlebnis, Stuttgart 1985.

Ders. 1990

Ders., Flow. The Psychology of Optimal Performance, New York 1990.

Ders. 2010

Ders., Flow – der Weg zum Glück. Der Entdecker des Flow-Prinzips erklärt seine Lebensphilosophie, Freiburg / Basel / Wien 2010.

Cupchik 2013

Gerald C. Cupchik, "I am, therefore I think, act, and express both in life and in art", in: Tone Roald und Johannes Lang (Hgg.), Art and Identity. Essays on the Aesthetic Creation of Mind (Consciousness, Literature and the Arts), Amsterdam 2013, S. 67-92.

Cuyppers et al. 2012

Koen Cuyppers et al., Patterns of receptive and creative cultural activities and their association with perceived health, anxiety, depression and satisfaction with life among adults: the HUNT study, Norway, in: Journal of Epidemiology and Community Health, 66, 2012, S. 698-703.

Daiber 1973

Karl-Fritz Daiber, Die Trauung als Ritual, in: Evangelische Theologie 33, 1973, S. 578-597.

Deci und Ryan 2000

Edward L. Deci und Richard M. Ryan, The „What“ and „Why“ of Goal Pursuits. Human Needs and the Self-Determination of Behavior, in: Psychological Inquiry, 11, 4, 2000, S. 227-268.

Dies. 2008

Dies., Self-Determination Theory. A Macrotheory of Human Motivation, Development, and Health, in: Canadian Psychology, 49, 3, 2008, S. 182-185.

De Lairese 1728

Gérard de Lairese, Das Grosse Mahler-Buch, Band 1, Nürnberg 1728.

De Manzano et al. 2010

Örjan de Manzano et al., Thinking Outside a Less Intact Box. Thalamic Dopamine D2 Receptor Densities Are Negatively Related to Psychometric Creativity in Healthy Individuals, in: Public Library of Science ONE 5, 5, 2010.

Denana 2013

Malda Denana, Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers, Bielefeld 2014 (Diss. Univ. Frankfurt 2013).

Dexel 1995

Thomas Dexel, Gebrauchsglas. Gläser des Alltags vom Spätmittelalter bis zum beginnenden 20. Jahrhundert, München 1995.

Dict. 2001-2007

Douglas Harper (Hg.), Online Etymology Dictionary, 2001-1017.

Dietrich 2003

Arne Dietrich, Functional neuroanatomy of altered states of consciousness: the transient hypofrontality hypothesis, in: Consciousness and Cognition, 12, 2, 2003, S. 231-256.

Ders. 2004

Ders., The cognitive neuroscience of creativity, in: Psychonomic Bulletin & Review, 11, 2004, S. 1011-1026.

Dilherr 1653

Michael Dilherr, Frommer Christen täglicher Geleitsmann, Nürnberg 1653.

Dopsch (Hg.) 1981

Heinz Dopsch (Hg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, Vorgeschichte, Altertum, Mittelalter 1, Salzburg 1981.

Ders. 1983

Ders., Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, Vorgeschichte, Altertum, Mittelalter 2, Salzburg 1983.

Dopsch und Lipburger 1991

Heinz Dopsch und Peter M. Lipburger, Die Entwicklung der Stadt Salzburg. Das 16. Jahrhundert - von Leonhard von Keutschach zu Wolf Dietrich von Raitenau (1519-1587), in: Dopsch und Spatzenegger (Hgg.) 1991, S. 2015-2070.

Dopsch und Spatzenegger 1991

Heinz Dopsch und Hans Spatzenegger (Hgg.), Geschichte Salzburgs, Band 2, 4, Salzburg 1991.

Dorigato 2003

Attilia Dorigato, Murano. Island of Glass, Verona 2003.

Dorsch (Lexikon der Psychologie) 2017

Dorsch - Lexikon der Psychologie, Markus Antonius Wirtz (Hg.), Bern 2017.

Drahotová und Žegklitzová-Veselá 2003

Olga Drahotová und Jana Žegklitzová-Veselá, Die Typen der Renaissancekelchgläser (Weingläser) in venezianischer Art aus böhmischen und mährischen Fundorten, in: Sabine Felgenhauer-Schmiedt (Hg.), Auf gläsernen Spuren. Der Beitrag Mitteleuropas zur archäologisch - historischen Glasforschung, Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich, 19, 2003, S. 119-126.

Drahotová et al. 2005

Olga Drahotová et al., Historie sklářské výroby v českých zemích, 1. díl, Prag 2005.

Dreier 1969

Franz Adrian Dreier, Glaskunst in Hessen-Kassel, Kassel 1969.

Ders. 1989

Ders., Venezianische Gläser und „Façon de Venise“, Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1989.

Dreisbach 2008

Gesine Dreisbach, Wie Stimmungen unser Denken beeinflussen, in: Report Psychologie, 33, 2008, S. 289-298.

Duncan 2006

John Duncan, Brain mechanisms of attention, in: Quarterly Journal of Experimental Psychology, 59, 2006, S. 2-29.

Dupré und Von Kerssenbrock-Krosigk (Hgg.) 2014

Sven Dupré und Dedo von Kerssenbrock-Krosigk (Hgg.), Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung, Düsseldorf 2014.

Ebert Schifferer 1998

Sybille Ebert Schifferer, Die Geschichte des Stillebens, München 1998.

Edinger 1985

Edward F. Edinger, Anatomy of the Psyche. Alchemical Symbolism in Psychotherapy, Chicago 1985.

Ders. 1992

Ders., Ego and Archetype, Boston 1992.

Egg 1962

Erich Egg, Die Glashütten zu Hall und Innsbruck im 16. Jahrhundert, Tiroler Wirtschaftsstudien, 15, Innsbruck 1962.

Ders. 1971

Ders., Schwaz ist aller Bergwerke Mutter, in: Beiträge zur Geschichte Tirols, Festgabe des Landes Tirol zum Elften Österreichischen Historikertag in Innsbruck vom 5.-8. Oktober 1971, Innsbruck 1971, S. 259-298.

Ekman und Davidson 1994

Paul Ekman und Richard Davidson, Affective science. A research agenda, in: The Nature of Emotion, Oxford 1994, S. 411-430.

Elbern 1955/1956

Victor H. Elbern, Die Stele von Moselkern und die Ikonographie des frühen Mittelalters, in: Bonner Jahrbücher, 155/156, 1955/1956, S. 184-214.

Elbing 2005

Florian Ebeling, Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit, München 2005.

Elias 1980

Norbert Elias, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Band 1, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, Frankfurt a. M. 1980.

Ders. 2001

Ders., Die Gesellschaft der Individuen, Michael Schröter (Hg.), Norbert Elias. Gesammelte Schriften (hg. im Auftrag der Norbert Elias Stichting Amsterdam), Band 10, Frankfurt a. M. 2001.

Ders. 2003

Ders., Engagement und Distanzierung, Michael Schröter (Hg.), Norbert Elias, Gesammelte Schriften (hg. im Auftrag der Norbert Elias Stichting Amsterdam), Band 8, Amsterdam 2003.

Eyal et al. 2009

Tal Eyal et al., When values matter. Expressing values in behavioral intentions for the near vs. distant future, in: Journal of Experimental Social Psychology, 45, 2009, S. 35-43.

Eysenck 1995

Hans Jürgen Eysenck, Genius. The natural history of creativity, Cambridge 1995.

Fechner 1860

Gustav Theodor Fechner, Elemente der Psychophysik, Leipzig 1860.

Ders. 1876

Ders., Vorschule der Ästhetik, Teil 1 und 2, Leipzig 1876.

Felgenhauer-Schmiedt 1994

Sabine Felgenhauer-Schmiedt, Archäologische Untersuchungen in der Glashütte Sulzbichl bei Puchenstuben, N.Ö., in: Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich, 10, 1994, S. 23-36.

Dies. (Hg.) 2003

Sabine Felgenhauer-Schmiedt (Hg.), Auf gläsernen Spuren. Der Beitrag Mitteleuropas zur archäologisch - historischen Glasforschung, Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich, 19, 2003.

Fink 2008

Andreas Fink, Kreativität aus Sicht der Neurowissenschaften, in: Martin Dresler und Tanja Gabriele Baudson (Hgg.), Kreativität, Stuttgart 2008, S. 37-42.

Fischart 1895

Johann Fischart, Das Philosophisch Ehzuchtbüchlein, Straßburg 1578, in: Adolf Hauffen (Hg.), Johann Fischarts Werke, Band 3, Deutsche National-Litteratur, Band 18/3, Stuttgart 1895.

Flach 1996

Dieter Flach (Hg.), Marcus Terentius Varro, Gespräche über die Landwirtschaft, Buch 1, Darmstadt 1996.

Flaherty 2005

Alice Weaver Flaherty, Frontotemporal and dopaminergic control of idea generation and creative drive, in: The Journal of Comparative Neurology, 493, 2005, S. 147-153.

Fogg 2003

BJ Fogg, Persuasive Technology. Using Computers to Change What We Think and Do, San Francisco 2003.

Freitas et al. 2004

Antonio L. Freitas et al., The Influence of Abstract and Concrete Mindsets on Anticipating and Guiding Others' Self-Regulatory Efforts, in: Journal of Experimental Social Psychology, 40, 2004, S. 739-752.

Freytag und Harms 2004

Hartmut Freytag und Wolfgang Harms, Gesprächskultur des Barock. Die Embleme der Bunten Kammer im Herrenhaus Ludwigsburg bei Eckernförde, Kiel 2004.

Frings 2004

Marcus Frings, Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento, Weimar 1998.

Fujita et al. 2006

Kentaro Fujita et al., Construal Levels and Self-Control, in: Journal of Personality and Social Psychology, 90, 2006, S. 351-367.

Fulga 2007

Ligia Fulga, Das siebenbürgische Glas im 17. und 18. Jahrhundert - Technische Lösungen, künstlerische Tendenzen, Dössel 2007.

Furnham und Ribchester 1995

Adrian Furnham und Tracy Ribchester, Tolerance of Ambiguity. A Review of the Concept, Its Measurement and Applications, in: Current Psychology. Developmental, Learning, Personality, Social, 14, 1995, S. 179-199.

Füryová und Janovičková 1986

Klara Füryová und M. Janovičková, Stredoveké sklo v zbierkach archeologického ústavu, SNM, Zbornik Slovenského Národného Múzea, 80 (Historia 26), 1986, S. 181-213.

Gasparetto 1973

Astone Gasparetto, The Gnalić Wreck. Identification of the Ship, in: *Journal of Glass Studies*, 15, 1973, S. 79-84.

Gebelein 2004

Helmut Gebelein, *Alchemie*, München 2004.

Gessner 1587

Conrad Gessner, *Historia animalium, Ordo XVI de Insectis marinis, Hippocampus*, Zürich 1551-1558; 1587.

Ders. 2010

Ders., *Vollkommenes Fisch-Buch MDCLXX*, (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a. M. 1670), Hannover 2010.

Gilbert 2013

Charles Gilbert, Top-down Influences on Visual Processing, in: *Nature Reviews Neuroscience*, 14, 2013, S. 350-363.

Giovio 1555

Paolo Giovio, „Dialogo dell'impresie militari et amorse“, Rom 1555.

Gołębiewski 1993

Andrzej Gołębiewski, Mittelalterliche und neuzeitliche Glaserzeugnisse von ausgewählten Fundstätten Nordpolens, in: *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters*, 21, 1993, S. 107-134.

Gracián 1665

Balthasar Gracián, „El Discreto“, Amsterdam 1665.

Grimm 1984

Claus Grimm (Hg.), *Glück und Glas. Zur Kulturgeschichte des Spessartglases, Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur*, 2, München 1984.

Gueroult Mitte 16. Jahrhundert

Guillaume Gueroult, *Premier livre des emblemes*, Mitte 16. Jahrhundert.

Haage 1996

Bernhard D. Haage, *Alchemie im Mittelalter. Ideen und Bilder – von Zosimos bis Paracelsus*, Zürich / Düsseldorf 1996.

Haken 1982

Hermann Haken, *Synergetik*, Berlin / Heidelberg / New York 1982.

Hall 1976

Edward T. Hall, *Die Sprache des Raumes*, Düsseldorf 1976.

Harms und Kuechen 1988

Wolfgang Harms und Ulla-Britta Kuechen (Hgg.), Joachim Camerarius, *Symbola et Emblemata, Centuria IV*, Teil 2, 1604, Graz 1988.

Hartlieb 1455/56

Hans Hartlieb, „Puch aller verpoten kunst“, o.O. 1455/1456.

Hasselbusch 2014

Inken Hasselbusch, Norbert Elias und Pierre Bourdieu im Vergleich. Eine Untersuchung zu Theorieentwicklung, Begrifflichkeit und Rezeption, Diss. Pädagogische Hochschule Karlsruhe 2014.

Haudum 1994

Franz Haudum, „Aschen, Saltz und Kies“ - Blick in die gläserne Vergangenheit des Mühlviertels, in: Heidelinde Dimt und Bernhard Prokisch (Red.), *Glas aus dem Böhmerwald*, Linz 1994, S. 20-103.

Heckhausen 1964

Heinz Heckhausen, „Entwurf einer Psychologie des Spielens“, in: Psychologische Forschungen, 27, 1964, S. 225-243.

Ders. 1974

Ders., „Entwurf einer Psychologie des Spielens“, in: Andreas Flitner (Hg.), Das Kinderspiel, München 1974, S. 133-149.

Heidegger 1960

Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 1960.

Heikamp 1986

Detlef Heikamp, Studien zur Mediceischen Glaskunst, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 30, Heft 1/2, Florenz 1986.

Heinemeyer 1966

Elfriede Heinemeyer, Glas, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Band 1, Düsseldorf 1966.

Hejdová 1975

Dagmar Hejdová, Types of medieval glass vessels in Bohemia, in: Journal of Glass Studies, 17, 1975, S. 142-150.

Dies. 1981

Dies., The Glasshouse at Rejdice in Northeastern Bohemia Late Sixteenth-early Seventeenth Centuries, in: Journal of Glass Studies, 23, 1981, S. 18-33.

Henderson und Trope 2009

Marlone D. Henderson und Yaacov Trope, The effects of abstraction on integrative agreements: When seeing the forest helps avoid getting tangled in the trees, in: Social Cognition, 27, 2009, S. 399-415.

Henkel und Schöne 1967

Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst, Stuttgart 1967.

Henkes 1994

Harold E. Henkes, Glas zonder glans, Rotterdam Papers, 9, Rotterdam 1994.

Herrmann (Hg.) 2011

Karin Herrmann (Hg.), Neuroästhetik. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsgebiet, Beiträge des Impuls-Workshops am 15. und 16. Januar in Aachen, Kassel 2011.

Herrmannsdörfer 2012

Dominik Herrmannsdörfer, Distanzwahrnehmung und Impulsivität. Betrachtung von Construal Level Theory und Mindset Theory unter Einfluss komplexer visueller Stimuli, Diplomarbeit Univ. Wien 2012.

Hetteš 1963

Karel Hetteš, Venetian Trends in Bohemian Glassmaking in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: Journal of Glass Studies, 5, 1963, S. 39-53.

Hirstein und Ramachandran 1999

William Hirstein und Vilayanur Subramanian Ramachandran, The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience, in: Journal of Consciousness Studies, 6, Nr. 6-7, 1999, S. 15-51.

Hnikova 1982

Dagmar Hnikova, Böhmisches Glas, Stuttgart 1982.

Hobson und Wohl 2009

J. Allan Hobson und Hellmut Wohl, Kunst, Selbstorganisation und die Neurowissenschaft des Träumens, in: Martin Dresler (Hg.), Neuroästhetik. Kunst - Gehirn - Wissenschaft, Leipzig 2009, S. 42-51.

Höge 1984

Holger Höge, Emotionale Grundlagen ästhetischen Urteilens. Ein experimenteller Beitrag zur Psychologie der Ästhetik, Frankfurt a. M. 1984.

Hölscher 1989

Lucian Hölscher, Weltgericht oder Revolution. Protestantische und sozialistische Zukunftsvorstellungen im deutschen Kaiserreich, Stuttgart 1989.

Ders. 2010

Ders., Ist die Zukunft schon vorüber?, in: Berliner Republik, 5, 2010, in: <http://www.b-republik.de/archiv/ist-die-zukunft-schon-vorueber> (zuletzt eingesehen am 10.07.2017).

Hoffmann 2006

Torsten Hoffmann, Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß), Spectrum Literature, Band 5, Berlin 2006.

Hofstätter 1967 (1973)

Peter Robert Hofstätter, Sozialpsychologie, Berlin 1967 (1973).

Holl 1978

Imre Holl, Glasfunde des 15.-16. Jahrhunderts aus dem Hause eines Patriziers in Sopron (Ungarn), in: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters, 6, 1978, S. 95-103.

Holtzwardt 1581

Matthias Holtzwardt, Emblematum Tyrocinia. Sive Picta Poesis Latinogermanica, Straßburg 1581.

Holzhammer 2001

Claudia Holzhammer, Mittelalterliche und Neuzeitliche Glasfunde aus Hall in Tirol. Grabung Mustergasse 11, Unpubl. Diplomarbeit Univ. Innsbruck 2001.

Horapollo 1547

Horapollo, Delli segni hieroglyphici, Venedig 1547.

Hoššo 2003

Jozef Hoššo, Mittelalterliche und neuzeitliche Glasfunde aus der Slowakei. Stand der Forschung, in: Felgenhauer-Schmiedt (Hg.) 2003, S. 91-106.

Huizinga 1991

Johan Huizinga, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek 1991.

Huth 2013

Christoph Huth, Kognitive Archäologie, in: Achim Stephan und Sven Walter (Hgg.), Handbuch Kognitionswissenschaft, Stuttgart 2013, S. 514-518.

Imhof 1984

Arthur E. Imhof, Die Verlorenen Welten. Alltagsbewältigung durch unsere Vorfahren – Und weshalb wir uns heute so schwer damit tun, München 1984.

Jäckel 2006

Dirk Jäckel, Der Herrscher als Löwe. Ursprung und Gebrauch eines politischen Symbols im Früh- und Hochmittelalter, Köln et al. 2006 (Diss. Ruhr-Univ. Bochum 2002).

Jäkel-Scheglmann 1994

Sylvia Jäkel-Scheglmann, Zum Lobe der Frauen. Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, Beiträge zur Kunstwissenschaft, 55, München 1994.

Jamnitzer 1568

Wenzel Jamnitzer, Perspectiva Corporium Regularium, Nürnberg 1568.

Jaritz 1982a

Gerhard Jaritz, Zu Alltagsleben und Sachkultur in österreichischen Städten des Spätmittelalters, in: Rotterdam Papers, 4, 1982, S. 111-117.

Ders. 1982b

Ders., Zur Alltagskultur im spätmittelalterlichen Sankt Peter, in: Festschrift St. Peter zu Salzburg, 582-1982 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige 93), 1982, S. 548-567.

Jüttner 1980

Guido Jüttner, Alchemie, in: Lexikon des Mittelalters 1, München / Zürich 1980.

Julier 2008

Guy Julier, The Culture of Design, London 2008.

Jung 2011

Carl Gustav Jung, Gesammelte Werke, Zur Psychologie westlicher und östlicher Religionen, Band 11, Ostfildern 2011.

Junius 1565

Hadrianus Junius, Emblemata, Antwerpen 1565.

Kaffenberger 2001

Helmut Kaffenberger, Orte des Lesens. Alchimie - Monade, Studien zur Bildlichkeit im Werk Walter Benjamins, Würzburg 2001.

Kandel 2016

Eric R. Kandel, Reductionism in Art and Brain Science. Bridging the two cultures, New York 2016.

Kang et al. 2009

MJ Kang et al., The wick in the candle of learning: epistemic curiosity activates reward circuitry and enhances memory, in: Psychological Science, 8, 2009, S. 963-973.

Kat. Karlsruhe 1981

Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.), Barock in Baden-Württemberg vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur französischen Revolution, Ausstellungskatalog Badisches Landesmuseum, Band 1, Karlsruhe 1981.

Kat. München 1985

Gerhard Bott (Hg.), Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1985.

Kebeck und Schroll 2011

Günther Kebeck und Henning Schroll, Experimentelle Ästhetik, Wien 2011.

Kemp 1985

Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.

Ders. 1994

Ders., Christliche Kunst. Ihre Anfänge, Ihre Strukturen, München 1994.

Ketelsen-Volkhardt 2003

Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt, Georg Flegel, 1566-1638, Sinndeutung des Stillebens, München / Berlin 2003.

Kindermann 1959

Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Band 2, Salzburg 1959.

Kirchenlexikon oder Encyklopädie der katholischen Theologie und ihre Hilfswissenschaften 1850

Kirchenlexikon oder Encyklopädie der katholischen Theologie und ihre Hilfswissenschaften, Benedikt Welte und Heinrich Josef Wetzer (Hgg.), Freiburg 1850, o.A.

Klemm 1979

Christian Klemm, Weltdeutung - Allegorien und Symbole in Stilleben, in: Gerhard Langemeyer und Hans Albert Peters (Hgg.), Stilleben in Europa, Münster 1979, S. 140-218.

Klesse und Von Saldern 1978

Brigitte Klesse und Axel von Saldern, Sammlung Biemann. 500 Jahre Glaskunst, Köln 1978.

Kobbert 1986

Max J. Kobbert, Kunstpsychologie. Kunstwerk, Künstler und Betrachter, Darmstadt 1986.

Kolmer 2002

Lothar Kolmer, Ein Glas für Sieben – sieben Gläser für einen, in: Lothar Kolmer und Christian Rohr (Hgg.), Mahl und Repräsentation. Der Kult rund ums Essen, Beiträge des internationalen Symposiums in Salzburg (29. April bis 1. Mai 1999), Paderborn 2002, S. 99-111.

Kornfield 2008

Jack Kornfield, Das weise Herz. Die universellen Prinzipien buddhistischer Psychologie, München 2008.

Kossmann 1966

Bernhard Kossmann, Alchemie und Mystik in Johann Valentin Andreaes „Chymischer Hochzeit Christiani Rosencreütz“, o.O. 1966.

Kovacovics 1989/1990

Wilfried K. Kovacovics, Aus dem Wirtshaus zum Schinagl. Funde aus dem Toskanatrakt der Salzburger Residenz, in: Jahresschrift Salzburger Museum Carolino Augusteum, 35/36, 1989/1990, S. 18-26.

Ders. 1993

Ders., SG Salzburg. KG Stadt Salzburg, Abt. Innere Stadt, in: Fundberichte aus Österreich, 31, 1993.

Ders. 2010

Ders., Die archäologischen Untersuchungen im Haus Lederergasse 3, 1997-1998 – Ein Rückblick, in: Salzburg Archiv, 34, 2010, S. 71-74.

Kraschitzer 2003

Johanna Kraschitzer, Zwei datierte frühneuzeitliche Fundkomplexe aus Graz, in: Fundberichte aus Österreich, 42, 2003, S. 205-278.

Kretschmann 2003

Carsten Kretschmann, „Einleitung: Wissenspopularisierung - ein altes, neues Forschungsfeld“, in: Ders. (Hg.), Wissenspopularisierung: Konzepte der Wissensvermittlung im Wandel, Berlin 2003.

Krüger (Hg.) 2002

Klaus Krüger (Hg.), Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit. Mit Beiträgen von Lorraine Daston, Jeffrey F. Hamburger, Christian Kiening, Klaus Krüger und Niklaus Largier, Göttingen 2002.

Ders. 2016

Ders., Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen 2016.

Krueger 2003

Ingeborg Krueger, Emailbemalete Gläser des 13./14. Jahrhunderts. Zum Stand der Forschung, in: Felgenhauer-Schmiedt (Hg.) 2003, S. 29-36.

Kühlke 1962

Hans Kühlke, Brot und Wein, Gold und Silber, Berlin 1962.

Kuhnert 1973

Herbert Kuhnert, Urkundenbuch zur thüringischen Glashüttengeschichte, Wiesbaden 1973.

Lacan 1986

Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1948), in: Ders., Schriften I, Quadriga Berlin 1986, S. 61-70.

Lasher et al. 1983

M.D. Lasher et al., The cognitive basis of aesthetic experience, in: Leonardo 16, 1983, S. 196-199.

Latour 2005

Bruno Latour, Reassembling The Social, Oxford 2005.

Ders. 2007

Ders., Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a. M. 2007.

Lazar und Willmott 2006

Irena Lazar und Hugh Willmott, The Glass from the Gnalíć Wreck, Koper 2006.

Leder et al. 2004

Helmut Leder et al., A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments, in: British Journal of Psychology, 95, 2004, S. 489-508.

Leder und Nadal 2014

Helmut Leder und Marcos Nadal, Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: the aesthetic episode—developments and challenges in empirical aesthetics, in: British Journal of Psychology, 105, 2014, S. 443-464.

Lemmer Schmid 2012

Jörg Lemmer Schmid, Kontakt-Improvisation als Lebenskunst. Mehr Lebensqualität durch Flow-Erleben und Achtsamkeit, Marburg 2012.

Lexikon für kirchliches Kunstgut 2010

Lexikon für kirchliches Kunstgut, Arbeitskreis für Inventarisierung und Pflege des kirchlichen Kunstgutes (Hg.), Regensburg 2010.

Lhommée et al. 2014

Eugénie Lhommée et al., Dopamine and the Biology of Creativity: Lessons from Parkinson's Disease, in: Frontiers in Neurology, 5, 5, 2014.

Liberman und Förster 2009

Nira Liberman und Jens Förster, The Effect of Psychological Distance on Perceptual Level of Construal, in: Cognitive Science, 33, 2009, S. 1330-1341.

Lierke 1999

Rosemarie Lierke, Antike Glastöpferei. Ein vergessenes Kapitel der Glasgeschichte, Mainz 1999.

Limb und Braun 2008

Charles J. Limb und Allen R. Braun, Neural Substrates of Spontaneous Musical Performance. An fMRI Study of Jazz Improvisation, in: Public Library of Science ONE, 3, 2, 2008.

Lipps 1900

Theodor Lipps, Ästhetische Einfühlung, in: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 22, 1900, S. 415-450.

Locher et al. 2007

Paul Locher et al., Visual interest in pictorial art during an aesthetic experience, in: Spatial Vision, 21, 2007, S. 55-77.

Locher et al. 2010

Paul Locher et al., Aesthetic interaction: a framework, in: Design Issues, 26, 2010, S. 70-79.

Lockton et al. 2010

Dan Lockton et al., The Design with Intent Method. a design tool for influencing user behaviour, in: Applied Ergonomics, 41, 3, 2010, S. 382-392.

Luhmann 1999

Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1999.

Lutz et al. 2004

Antoine Lutz et al., Long-term meditators self-induce high-amplitude gamma synchrony during mental practice, in: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 101, 46, 2004, S. 16369-16373.

Macdonnel McLean 1994

Alick Macdonnel McLean, Architektur der Frührenaissance in Florenz und Mittelitalien, in: Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 1994, S. 98-128.

Maggi 1604

Giovanni Maggi, Bichierografia, Band 1 und 2, Florenz 1604.

Magnus 1890

Albertus Magnus, Kommentar zu „De memoria et reminiscencia“ des Aristoteles, August Borgnet (Hg.), Opera Omnia, 9, Paris 1890.

Manzoni 2012

Marianela Elisa Manzoni, Anthropomorphismus als Kommunikationsinstrument im Marketing. Vermenschlichung von Objekten und ihre Bedeutung, Hamburg 2012.

Mareš 1893

František Mareš, České sklo, Prag 1893.

Margraf 2007

Erik Margraf, Die Hochzeitspredigt der Frühen Neuzeit, München 2007.

Martin 1937

Franz Martin, Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 77, 1937, S. 1-48.

Martindale 1999

Colin Martindale, Biological bases of creativity, in: Robert J. Sternberg (Hg.), Handbook of creativity, New York 1999, S. 137-152.

Maus und Jenisch 1997/98

Hansjosef Maus und Bertram Jenisch, Schwarzwälder Waldglas. Glashütten, Rohmaterial und Produkte der Glasmacherei vom 12.-19. Jahrhundert, in: Alemannisches Jahrbuch, 1997/98, S. 325-524.

Mengering 1639

Arnold Mengering, Timoris divini regia seu palatium, Altenburg 1639.

Metzger 1965

Wolfgang Metzger, Der Beitrag der Gestalttheorie zur Frage der Grundlagen des künstlerischen Erlebens, in: Michael Stadler und Heinrich Crabus (Hgg.), Gestaltpsychologie, Frankfurt a. M. 1965, S. 497-508.

Meyer 2002

Franz Sales Meyer, Handbuch der Ornamentik, Leipzig 2002.

Müller 1956

Wolfgang J. Müller, Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens, Frankfurt a. M. 1956.

Müller et al. 2004

Katharina Müller et al., Materialanalytische Betrachtungen zu entfärbtem Glas aus Österreich vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit, in: Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich, 20, 2004, S. 149-178.

Müller 2011

Jan Dietrich Müller, Decorum. Konzepte von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance, Göttingen 2011.

Müller-Christ und Wessling 2007

Georg Müller-Christ und Gudrun Wessling, Widerspruchsbewältigung, Ambivalenz- und Ambiguitätstoleranz. Eine modellhafte Verknüpfung, in: Georg Müller-Christ et al. (Hgg.), Nachhaltigkeit und Widersprüche. Eine Managementperspektive, Hamburg 2007, S. 180-197.

Muth et al. 2015

Claudia Muth et al., The Appeal of Challenge in the Perception of Art. How Ambiguity, Solvability of Ambiguity and the Opportunity for Insight Affect Appreciation, in: Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 9 (3), 2015, S. 206-216.

Neuburg 1962

Frederic Neuburg, Antikes Glas, Darmstadt 1962.

Niedderer et al. 2014

Kristina Niedderer et al., Creating Sustainable Innovation through Design for Behaviour Change. Full Project Report. University of Wolverhampton, Wolverhampton 2014.

Norman 1988

Don A. Norman, The psychology of everyday things, Cambridge 1988.

Oexle 1991

Judith Oexle, Der Ulmer Münsterplatz im Spiegel archäologischer Quellen, Archäologische Informationen aus Baden-Württemberg, Band 21, Stuttgart 1991.

Ohm 1973

Annaliese Ohm, Europäisches und Außereuropäisches Glas, Frankfurt a. M. 1973.

Ott 2007

Ulrich Ott, States of absorption. In search of neurobiological foundations, in: Graham. A. Jamieson (Hg.), Hypnosis and Consciousness States. The cognitive-neuroscience perspective, New York 2007, S. 257-279.

Ovidius Naso

Publius Ovidius Naso, Metamorphoses, Liber IV (lateinischer Originaltext), in: <http://www.gottwein.de/Lat/ov/met04la.php> (zuletzt eingesehen am 10.07.2017).

Paál 2003

Gábor Paál, Was ist schön? Ästhetik und Erkenntnis, Würzburg 2003.

Page und Doménech 2004

Jutta-Annette Page und Ignasi Doménech, Beyond Venice. Glass in Venetian Style, 1500-1750, The Corning Museum of Glass, New York 2004.

Palmer 1999

Stephen E. Palmer, Vision Science, Cambridge 1999.

Panofsky 1999

Erwin Panofsky, Die Renaissance der europäischen Kunst, Frankfurt a. M. 1990.

Ders. 2002

Ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 2002.

Pause 1996

Carl Pause, Spätmittelalterliche Glasfunde aus Venedig. Ein archäologischer Beitrag zur deutsch-venezianischen Handelsgeschichte, Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie, Band 28, Bonn 1996.

Pelowski und Fuminori 2011

Matthew Pelowski und Fuminori Akiba, A model of art perception, evaluation and emotion in transformative aesthetic experience, in: New Ideas in Psychology, 29, 2, 2011, S. 80-97.

Pelowski et al. 2016

Matthew Pelowski et al., Visualizing the Impact of Art. An Update and Comparison of Current Psychological Models of Art Experience, in: Frontiers of Human Neuroscience, 10, 160, 2016, S. 1-21.

Perler 2011

Dominik Perler, Transformation der Gefühle, Frankfurt a. M. 2011.

Petricioli 1973

Sofija Petricioli, The Gnalčić Wreck. The Glass, in: Journal of Glass Studies, 15, 1973, S. 85-92.

Piecha 2002

Alexander Piecha, Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile, Münster 2002.

Plessner 1975 (1928)

Helmuth Plessner, Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie, Berlin / New York 1975 (1928).

Plinius d. Ä. (77 n. Chr.)

C. Plinius Secundus d. Ä., Naturalis Historia, Buch 9, o.O. (77 n. Chr.).

Plutarch 1947

Plutarch, Conjugalium praecepta, Weisung zur rechten Ehe (übersetzt von Walter C.G. Schmitthenner), Krefeld 1947.

Polak 1969

Ada Polak, The „Ip Olufsen Weyse“, Illustrierte Preisliste norwegischen Glases des 18. Jahrhunderts, in: Journal of Glass Studies, 11, 1969, S. 86-104.

Posner 1980

Michael Posner, Orienting of attention, in: Quarterly Journal of Experimental Psychology, 32, 1980, S. 3-25.

Poth und Schneider 2013

Christian H. Poth und Werner X. Schneider, Aufmerksamkeit, in: Stephan und Walter (Hgg.) 2013, S. 221-230.

Raichle et al. 2001

Marcus E. Raichle et al., A default mode of brain function, in: Proceedings of the National Academy of Science, 98, 2, 2001, S. 676-682.

Rakewitz et al. 2003

Gertraud Rakewitz et al., Kleine Kostümkunde, Berlin 2003.

Rathsmann-Sponsel und Sponsel 2001

Irmgard Rathsmann-Sponsel und Rudolf Sponsel, Information und Anleitung zum methodischen freien Assoziieren (mfa) - ein therapedidaktisches paper (tdp), Internet Publikation für Allgemeine und Integrative Psychotherapie, Erlangen 2001, in: http://www.sgipt.org/gipt/ubw/anl_fa0.htm (zuletzt eingesehen am 31.05.2017).

Renner 2008

Michael Renner, Spieltheorie und Spielpraxis, Freiburg i. B. 2008.

Ricke 1987

Helmut Ricke, 2500 Jahre Glaskunst in Europa. Aus dem Besitz des Kunstmuseums Düsseldorf (Katalog Ausstellung Japan), Sapporo 1987.

Rogers et al. 2002

Everett M. Rogers et al., Edward T. Hall and The History of Intercultural Communication. The United States and Japan, in: Institute for Media and Communication Research, Univ. Keio, Japan (Hg.), Keio Communication Review, 24, 2002, S. 3-26

Rohde 2012

Claudia Rohde, Kalender in der Urgeschichte, Rahden 2012.

Roth 1996

Gerhard Roth, Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen, Frankfurt 1996.

Runco 2006

Marc A. Runco, Creativity, New York 2006.

Ruttner 2008

Ines Ruttner, Die nichtkeramischen Funde aus der frühneuzeitlichen Senkgrube der Liegenschaft Getreidegasse 3, 3a/Universitätsplatz 16, in: Das Schatz-Haus in Salzburg. Archäologie und Geschichte eines Salzburger Bürgerhauses, Archäologie in Salzburg, Band 5/I, Salzburg 2008, S. 53-206.

Sambucus 1566

Joannes Sambucus, Emblemata, Antwerpen 1566.

Scharmann 2005

Ingrid Scharmann, Ordnung, Ausdruck und Medien in der ästhetischen Theorie Rudolf Arnheims (Deutsche Fassung von „Ordine, espressione e media nella teoria di Rudolf Arnheim“, in: Lucia Pizzo Russo (Hg.), Rudolf Arnheim - Arte e percezione visiva, Aesthetics Preprint, Supplementa 14, Palermo 2005 (Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo).

Scheidemantel 2002

Dirk Scheidemantel, Frühneuzeitliche Hohlglasfunde aus Leipzig, Petersstraße 28, Veröffentlichungen des Landesamtes für Archäologie mit Landesmuseum für Vorgeschichte, Band 36, Dresden 2002.

Schenk 2007

Beate Schenk, Glas in Befund und Bild. Spätmittelalterliches Trinkgeschirr und seine Darstellung auf zeitgenössischen Bildquellen, Lehr- und Arbeitsmaterialien zur Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit, 3, Tübingen 2007.

Scheuerl 1978

Hans Scheuerl, Alte und neue Spieltheorien, in: Andreas Flitner (Hg.), Das Kinderspiel, München 1978.

Ders. 1979

Ders., Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und seine Grenzen, Weinheim / Basel 1979.

Schiefele 2017

Ulrich Schiefele, Flow-Theorie (Csikszentmihályi), in: Dorsch - Lexikon der Psychologie 2017, in: <https://portal.hogrefe.com/dorsch/flow-theorie-csikszentmihalyi/> (zuletzt eingesehen am 30.05.2017).

Schiller 1793

Friedrich Schiller, Über Anmuth und Würde, Neue Thalia, Band 3, Leipzig 1793.

Ders. 1840

Ders., Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten (1796), Schillers sämtliche Werke in einem Bande, Stuttgart / Tübingen 1840.

Schlosser 1956

Ignaz Schlosser, Das alte Glas. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-Freunde, Band 36, Braunschweig 1956.

Schmale (Hg.) 2003

Wolfgang Schmale (Hg.), Kulturtransfer - kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, Band 2, Innsbruck / Wien 2003.

Schmidt et al. (Hgg.) 1999

Victor M. Schmidt et al. (Hgg.), Italy and the Low Countries - artistic relations. The fifteenth century, Symposiumsakten Utrecht / Florenz 1994, Florenz 1999.

Schmücker 2009

Reinhold Schmücker, Lob der Kunst als Zeug, in: Daniel Feige et al. (Hgg.), Funktionen von Kunst, Frankfurt a. M. 2009, S. 17-30.

Schneider 2005

Beat Schneider, Design - eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext, Basel 2005.

Schönthaler 2011

Philipp Schönthaler, Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Imre Kertész, Bielefeld 2011.

Schoonhovius 1618

Florentinus Schoonhovius, Emblemata, Goude 1618.

Schuermans 1884

Henri Schuermans, Verres fabriqués aux Pays-Bas à la „façon de Venise“ et „d’Altare“, in: Bulletin de Commission Royales d’Art et d’Archéologie, quatrième lettre, Band 23, 1884, S. 271-332.

Ders. 1889

Ders., Verres „façon de Venise“ fabriqués aux Pays-Pas, in: Bulletin de Commission Royales d’Art et d’Archéologie, neuvième lettre, Band 28, 1889, S. 209-260.

Schütt 2000

Hans-Werner Schütt, Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie, München 2000.

Schütze 2005

Sebastian Schütze (Hg.), Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten - Standpunkte - Perspektiven, Berlin 2005.

Serlio 1551

Sebastiano Serlio, Sette libri d’architettura, Libro Primo, Erstausgabe des Gesamtwerkes Venedig 1551.

Shove et al. 2008

Elizabeth Shove et al., The Design of Everyday Life, Oxford 2007.

Silvia 2005a

Paul J. Silvia, Cognitive appraisals and interest in visual art: exploring an appraisal theory of aesthetic emotions, in: Empirical Studies of the Arts, 23, 2005, S. 119-133.

Ders. 2005b

Ders., Emotional responses to art: from collation and arousal to cognition and emotion, in: Review of General Psychology, 9, 2005, S. 342-357.

Ders. 2006

Ders., Artistic training and interest in visual art: applying the appraisal model of aesthetic emotions, in: Empirical Studies of the Arts, 24, 2006, S. 139-161.

Sodhi et al. 1957

Kripal Singh Sodhi et al., Urteile über Völker, Psychologische Beiträge, 7, 1957.

Sommer 2013

Volker Sommer, Evolutionäre Anthropologie, in: Stephan und Walter (Hgg.) 2013, S. 25-35.

Spalatin 1515/1517

Georg Spalatin, Spalatin-Chronik, o.O. um 1515/1517 (unvollendet).

Spencer 1855

Herbert Spencer, Principles of Psychology, New York 1855.

Spicer 2012

Joaneath Spicer, Expanded role of tactility in the Renaissance-pleasure/information/processing/product/development (Vortrag), in: Symposium „Touch and the Visual Arts: Neuroscience, Art, and Art History“, Johns Hopkins Homewood Campus 5. März 2012.

Spitzer 2006

Manfred Spitzer, Lernen, Heidelberg 2006.

Steffen 2000

Dagmar Steffen, Design als Produktsprache. Der „Offenbacher Ansatz“ in Theorie und Praxis, Frankfurt a. M. 2000.

Steingraber 1962

Erich Steingraber, Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz, 10, 1962, S. 147-192.

Stieda 1916

Wilhelm Stieda, Die Glashütte Tambach, Mitteilungen der Vereinigung für Gothaische Geschichte und Altertumsforschung, 1915/16, Gotha 1916.

Strasser 2004

Ulrike Strasser, State of Virginity. Gender, Religion and Politics in an Early Modern Catholic State, University of Michigan Press 2004.

Symp. 2012

Symposium „Touch and the Visual Arts: Neuroscience, Art, and Art History“ (March 4-5, 2012) am Johns Hopkins Homewood Campus, in:
http://www.brainscienceinstitute.org/news/previous_events/conferences_symposiums/touch_and_the_visual_arts
(zuletzt eingesehen am 31.05.2017).

Tait 1979

Hugh Tait, Venezianisches Glas, London 1979.

Ders. 1995

Ders., Five Thousand Years of Glass, London 1995.

Tarcsay 1999

Kinga Tarcsay, Mittelalterliche und neuzeitliche Glasfunde aus Wien. Altfunde aus den Beständen des Historischen Museums der Stadt Wien, Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich, Beiheft 3, Wien 1999.

Dies. 2009

Dies., Frühneuzeitliche Glasproduktion in der Herrschaft Reichenau am Freiwald, Niederösterreich, Fundberichte aus Österreich, Materialheft A 19, Wien 2009.

Theologische Realenzyklopädie 1984

Theologische Realenzyklopädie: Gabler - Gesellschaft /Gesellschaft und Christentum, V, Gerhard Müller (Hg.), New York / Berlin 1984.

Theuerkauff-Liederwald 1962

Anna-Elisabeth Theuerkauff-Liederwald, Niederländische Glasformen des 17. Jahrhunderts, Diss. Freiburg i. B. 1962.

Dies. 1994

Dies., Venezianisches Glas der Veste Coburg. Die Sammlung Herzog Alfreds von Sachsen-Coburg und Gotha (1844-1900), Lingen 1994.

Theuer (Hg.) 1991

Max Theuer (Hg.), Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst, 9. Buch, Darmstadt 1991.

Thibaut (Wörterbuch) 1876

M.A. Thibaut (Johann Gottfried Haas), Vollständiges Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache, Braunschweig 1876.

Tietz 1969

Gerold Tietz, Verlobung, Trauung und Hochzeit in den evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts, Diss. Univ. Tübingen 1969.

Tilman 2011

Hartig Tilman, Geschmack in der frühen Neuzeit, in: Diverse Autoren, Essen und Trinken in der Frühen Neuzeit, Internetskriptum zum Hauptseminar „Kulturgeschichte des Essens und Trinkens in der Frühen Neuzeit“, Dresden 2011, S. 14-17, in: https://tu-dresden.de/gsw/phil/ige/fnz/ressourcen/dateien/studium/dat_praes/essen_trinken_fnz?lang=de (zuletzt eingesehen am 18.05.2017).

Trabant 2008

Jürgen Trabant, Was ist Sprache?, München 2008.

Trimmel 2003

Michael Trimmel, Angewandte Sozialpsychologie. Aspekte zu Motivation, Kognition, Umwelt-, Computer-, Sport- und Gesundheitspsychologie, Wien 2003.

Trope 1986

Yaacov Trope, Identification and inferential processes in dispositional attribution, in: Psychological Review, 93, 1986, S. 239-257.

Ders. 1989

Ders., Levels of inference in dispositional judgment, in: Social Cognition, 7, 1989, S. 296-314.

Trope et al. 2007

Yaacov Trope et al., Construal Levels and Psychological Distance: Effects on Representation, Prediction, Evaluation, and Behavior, in: The Journal of Consumer Psychology, 17 (2), 2007, S. 83-95.

Trope und Liberman 2008

Yaacov Trope und Nira Liberman, The psychology of transcending the here and now, in: Science, 21, 322, 2008, S. 1201-1205.

Dies. 2010

Dies., Construal-level theory of psychological distance, in: Psychological Review, 117, 2, 2010, S. 440-463.

Tschacher et al. 2012

Wolfgang Tschacher et al., Physiological correlates of aesthetic perception of artworks in a museum, in: Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 6, 2012, S. 96-103.

Turner 1969

Victor Turner, The Ritual Process. Structure and Anti-Structure, New York 1969.

Umilta et al. 2012

M. Alessandra Umilta et al., Abstract art and cortical motor activation: an EEG study, in: Frontiers in Human Neuroscience, 6, 311, 2012.

Vaitl 2012

Dieter Vaitl, Veränderte Bewusstseinszustände. Grundlagen - Techniken - Phänomenologie, Stuttgart 2012.

Vandenbergh 1982

Stephan Vandenbergh, Les verres de l'époque médiévale et post-médiévale au cours de fouilles récentes à Malines (Prov. d'Anvers, Belgique), in: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters, 10, 1982, S. 123-145.

Van Gennep 1909

Arnold van Gennep, Übergangsriten (Les rites de passage), Paris 1909.

Ders. 1999

Ders., Übergangsriten, Frankfurt a. M. 1999.

Vavra 1980

Elisabeth Vavra, Kunstwerke als Quellenmaterial der Sachkulturforschung, in: Europäische Sachkultur des Mittelalters, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Band 374, Wien 1980, S. 195-232.

Vessel et al. 2012

Edward A. Vessel et al., „The Brain on Art: Intense Aesthetic Experience Activates the Default Mode Network, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, 6, 66, 2012.

Vitruv (ab 1. Jahrhundert v. Chr.)

Vitruv, *De architectura libri decem*, Libro III, o.O. ab 1. Jahrhundert v. Chr.

Von Hoorn 2005

Tanja von Hoorn, *Ordnung in der Wunderkammer. Thomas Browne und die Signatur des Quincunx*, in: *Cardanus*, 5, 2005, S. 45-56.

Von Saldern 1965

Axel von Saldern, *German Enameled Glass. The Edwin J. Beinecke Collection and Related Pieces*, The Corning Museum of Glass Monographs, Band 2, Corning / New York 1965.

Waldenfels 2001

Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2001.

Warwitz 2016

Siegbert A. Warwitz, *Das Phänomen des Flow-Erlebens*, in: Ders., *Sinnsuche im Wagnis. Leben in wachsenden Ringen*, Baltmannsweiler 2016, S. 207-220.

Weiss 1964

Gustav Weiss, *Ullstein Porzellanbuch. Eine Stilkunde und Technikgeschichte des Porzellans mit Markenverzeichnis*, Frankfurt a. M. 1964.

Ders. 1966

Ders., *Ullstein Gläserbuch. Eine Kultur- und Technikgeschichte des Glases*, Berlin / Frankfurt a. M. / Wien 1966.

Weiss et al. 1986

Gustav Weiss et al., *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 3. Glas, Keramik, Porzellan. Möbel, Intarsie, Rahmen. Lackkunst, Leder*, Stuttgart 1986.

Welzer 2011

Harald Welzer, *Aus Fremdzwang wird Selbstzwang. Wie das Wachstum in die Köpfe kam, Analysen und Alternativen*, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 12, 2011, S. 43-54, in: <https://www.blaetter.de/archiv/jahrgaenge/2011/dezember/aus-fremdzwang-wird-selbstzwang> (zuletzt eingesehen am 16.04.2017).

Wiewelhove 2002

Hildegard Wiewelhove, *Tischbrunnen, Forschungen zur europäischen Tafelkultur*, Berlin 2002.

Wilk 2008

Michaela Wilk, *Die Glasfunde der Lederergasse 3/Salzburg*, Dipl. Arbeit Univ. Wien 2008.

Dies. 2010

Dies., *Die Glasfunde aus der Senkgrube des Hauses Lederergasse 3 in Salzburg*, in: *Salzburg Archiv*, 34, 2010, S. 75-112.

Williams und Bargh 2008

Lawrence E. Williams und John A. Bargh, *Keeping one's distance: The influence of spatial distance cues on affect and evaluation*, in: *Psychological Science*, 19, 2008, S. 302-308.

Wintersteiger 1989/1990

Robert Wintersteiger, *Die Gläser*, in: *Kovacovics 1989/1990*, S. 61-63; S. 378-401.

Wörner 2010

Ulrike Wörner, *Die Dame im Spiel. Spielkarten als Indikatoren des Wandels von Geschlechterbildern und Geschlechterverhältnissen an der Schwelle zur Frühen Neuzeit*, *Regensburger Schriften zur Volkskunde/Vergleichenden Kulturwissenschaft*, Band 21, Münster 2010.

Wunder 1992

Heide Wunder, Er ist die Sonn', sie ist der Mond. Frauen in der Frühen Neuzeit: Eine Geschlechtergeschichte im Rahmen der Historischen Anthropologie, München 1992.

Xenophon o.A.

Xenophon, Oikonomikos, 7,28, Xenophons Werke, Band 6, Ökonomikus oder über die Haushaltungskunst (übersetzt von Adolf Zeising), Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischer und römischer Klassiker in neueren deutschen Musterübersetzungen, Band 61, Berlin o.A.

Yates 1991

Frances A. Yates, Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Weinheim 1991.

Zecchin 1989

Luigi Zecchin, Vetro e vetrai di Murano, Band 2, Venedig 1989.

Zillner 1890

Franz Valentin Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg II, Zeitgeschichte bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts, Salzburg 1890.

Online-Ressourcen

<http://www.ciompi.com/de/affektlogik.html> (zuletzt eingesehen am 10.07.2017).

<http://www.dgtf.de> (zuletzt eingesehen am 10.07.2017).

<http://www.swiss-design.org> (zuletzt eingesehen am 10.07.2017).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Dopsch (Hg.) 1983, S. 2086, Abb. 556.
Abb. 2: Heinz Dopsch und Robert Hoffmann, Geschichte der Stadt Salzburg, Salzburg / München 1996, S. 254.
Abb. 3: Grabungsdokumentation (geringfügig nachbearbeitet von Michaela Wilk).
Abb. 4: Meyer 2002, Tafel 204, Nr. 2; 3.
Abb. 5: <http://sammlung.theologie.uni-halle.de/tassilokelch>.
Abb. 6: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 205, Kat. Nr. 183.
Abb. 7: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1584/0049>.
Abb. 8: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 9: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 10: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 11: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 12: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 13: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 14: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 15: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 16: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 17: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 18: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 19: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 20: Tait 1979, S. 209, Kat. Nr. 154.
Abb. 21: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 249, Abb. 40; Kat. Nr. 226.
Abb. 22: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 23: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 24: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 25: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 26: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 27: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 358, Abb. 73.
Abb. 28: Datenbank Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität, Institut für Kunstgeschichte, Gießen.
Abb. 29: EasyDB, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte.
Abb. 30: <https://www.wikiart.org/de/pieter-de-hooch>; EasyDB, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte; EasyDB, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte.
Abb. 31: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 32: Fotografie Michaela Wilk; <http://www.kinder-tierlexikon.de/s/seepferdchen.htm>.
Abb. 33: Seymour Slive, Dutch Painting 1600 - 1800, New Haven / London 1995, Abb. 385; Pieter Biesboer et al., Pieter Claesz. Stilleben, Stuttgart 2004, S. 19, Abb. Nr. Kat. 3; Christa Nitze-Ertz et al. (Hgg.), Das Flämische Stilleben, 1550-1680 (Ausstellungskatalog: Essen, 1. Sep. - 8. Dez. 2002), Lingen 2002, S. 233.
Abb. 34: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 35: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 36: Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt, Georg Flegel 1566-1638, München / Berlin 2003, Tafel 2; Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 37: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Jan_Vermeer_van_Delft_006.jpg.
Abb. 38: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 291, Kat. Nr. 276; 277; S. 268, Kat. Nr. 254.
Abb. 39: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 298, Kat. Nr. 291; 292.
Abb. 40: Virtuelle Diathek, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar, Hamburg.
Abb. 41: EasyDB, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte.
Abb. 42: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 43: Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 333, Kat. Nr. 70.
Abb. 44: Fotografie Michaela Wilk; Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 343; 342, Kat. Nr. 342; 338; 339.
Abb. 45: Fotografie Michaela Wilk; Dreier 1969, Kat. Nr. 10.
Abb. 46: Tarcsay 2009, S. 163, Abb. 120, R- G63, G0/87.
Abb. 47: Tait 1979, S. 189, Kat. Nr. 143.
Abb. 48: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 49: Vgl. Abb. 1.
Abb. 50: Fotografie Michaela Wilk.
Abb. 51: Fotografie Michaela Wilk.

- Abb. 52:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 53:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 54:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 55:** Meyer 2002, S. 375 ff, Tafel 202, Abb. 8; 9.
- Abb. 56:** bpk - Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Arnheim 2000, S. 441, Abb. 274 (rechts).
- Abb. 57:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 58:** <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1584/0049>.
- Abb. 59:** http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic97/loeffler/1b_97.html.
- Abb. 60:** Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 141.
- Abb. 61:** <http://www.akg-images.de/archive/Kleines-Festessen-2UMDHUHWAU07.html>.
- Abb. 62:** Dopsch (Hg.) 1983, S. 2180.
- Abb. 63:** Sam Segal, A Prosperous Past. The sumptuous still life in the Netherlands 1600-1700, Amsterdam 1989, S. 59.
- Abb. 64:** Sybille Ebert-Schifferer, Die Geschichte des Stillebens, München 1998, Abb. 82.
- Abb. 65:** <http://www.akg-images.de/archive/Fruhstuck-mit-Apfeln--Zuckerwerk--Brot-und-Butter-2UMDHU4JZ3YM.html>.
- Abb. 66:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 67:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 68:** Gérard de Lairese, Das Große Mahler-Buch, Band 1, Nürnberg 1728, S. 60, Fig. 2.
- Abb. 69:** <https://www.wikiart.org/en/hans-von-aachen/bacchus-ceres-and-amor-1600>.
- Abb. 70:** <https://www.wikiart.org/de/gerard-ter-borch/galantes-gesprach-bekannt-als-vaterliche-ermahnung-1654>; <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Vermeer+van+Delft,+Jan%3A+Herr+und+Dame+beim+Wein>.
- Abb. 71:** https://de.wikipedia.org/wiki/Frans_van_Mieris_der_%C3%84ltere.
- Abb. 72:** https://commons.wikimedia.org/wiki/Maarten_van_Heemskerck; <https://www.pinterest.de/pin/422986589986900871/>; Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 73:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 74:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 75:** Fotografie Michaela Wilk; https://de.wikipedia.org/wiki/Das_M%C3%A4dchen_mit_dem_Weinglas.
- Abb. 76:** <http://artgalleryenc.com/de/Encyclopedia/Work/Details/73484/Die-vernachl%C3%A4ssigten-Laute>.
- Abb. 77:** https://fr.wikipedia.org/wiki/Pieter_de_Hooch; https://de.wikipedia.org/wiki/Jan_Steen#/media/File:Wie_die_Alten_sungen.JPG.
- Abb. 78:** Vgl. Abb. 71.
- Abb. 79:** <https://www.wikiart.org/de/pieter-de-hooch>.
- Abb. 80:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 81:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 82:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 83:** Virtuelle Diathek, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar; Rakewitz et al. 2003, S. 119.
- Abb. 84:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 85:** Virtuelle Diathek, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar; <http://altevolkstrachten.de/maria-von-medici-koenigin-von-frankreich>; Rakewitz et al. 2003, S. 110.
- Abb. 86:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 87:** Datenbank bpk - Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Datenbank Imago, Humboldt-Universität, Kunstgeschichtliches Seminar, Berlin.
- Abb. 88:** Jakob Bornitz, Emblemata, Emblem XL, Silloge I. II., Mainz 1669; Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 89:** Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 90:** Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 344, Kat. Nr. 343.
- Abb. 91:** <http://emblematica.grainger.illinois.edu/search/emblems?query.keywords=par+concordeGuillaume> Gueroult; Fotografie Michaela Wilk; Dreier 1969, Kat. Nr. 10; vgl. Abb. 100.
- Abb. 92:** Fotografie Michaela Wilk; <http://diglib.hab.de/drucke/18-6-eth/start.htm>; Fotografie Michaela Wilk.
- Abb. 93:** <http://diglib.hab.de/drucke/18-6-eth/start.htm>.
- Abb. 94:** <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/1667/1/cache.off>.
- Abb. 95:** Matthias Holtzwardt, Emblematavm Tyrocinia. Sive Picta Poesis Latinogermanica, Emblema XXXV, Straßburg 1581.
- Abb. 96:** <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FAa007>.
- Abb. 97:** http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/images/pic_m/FSAa085.jpg.
- Abb. 98:** Fulga 2007, S. 199; S. 185.
- Abb. 99:** Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 183, Kat. Nr. 168.

Abb. 100: Paolo Aresi, *Imprese Sacre*, Band 6,1, Vipera, Verona (1574-1644), S. 28, in:
<https://play.google.com/store/books/details?id=Y7cS0PZBPxsC&rdid=book-Y7cS0PZBPxsC&rdot=1>;
Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 343, Kat. Nr. 342.

Abb. 101: <http://www.spalatin-chronik.de/>.

Abb. 102: http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2011FB/2011FB8377_jpg_ds.jpg.

Abb. 103: <http://diglib.hab.de/drucke/231-5-poet/start.htm>.

Abb. 104:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Elegant_Couple_in_an_Interior_1678_Eglon_van_der_Neer.jpg.

Abb. 105: Erstellt von Michaela Wilk.

Abb. 106: Pelowski et al. 2016, S. 16.

Zusammenfassung

Im Rahmen vorliegender Dissertation galt es, über das Gesamtphänomen „Rezeption“ als interdisziplinär zu analysierende Kategorie, das (kommunikative) Funktionspotenzial des frühneuzeitlich „gebrauchten“ Kunstobjekts Kelchglas, als Novum im auch patrizischen Alltagskontext - über den neuartigen Trinkglastypus per se, differente Formvarianten, das Material Glas wie über Bilder im/am Kelchglas - in jeglichen individuellen wie sozialen Funktions- wie Rezeptionskontexten ein- wie ausdrücklich auszuloten, um darüber ein mehrstufiges (Prozess-)Modell kommunikativer Funktionen von (frühneuzeitlichem) (Gebrauchskunst-)Objektdesign im übergeordneten Rahmen frühneuzeitlicher Identitätskonzepte zu erstellen. Ein wesentliches Interesse an explizit frühneuzeitlichen Identitäten ist über jegliche zeitgenössisch notwendigen individuellen wie sozialen, speziell auch zwischengeschlechtlichen, Neuordnungen und -orientierungen aufgrund von „Anomie“ zu rechtfertigen, wobei in der Arbeit zur zentralen Diskussion stand, welche Funktionen, Rollen und welchen Stellenwert frühneuzeitliche materielle Kunst- und Gebrauchskultur diesbezüglich spielt/hat. Diese (wieder-)identitätsstiftenden Neuordnungen wurden demnach wesentlich als (ästhetische) (Selbst-)Gestaltungen begriffen und sollten sich über frühneuzeitliches Kunst-Objektdesign (Kelchglasdesign) und dessen Gebrauch ein- und ausdrücklich reflektieren bzw. visualisieren lassen.

Mit einer beginnenden archäologischen und kunsttheoretischen Aufarbeitung des Basismaterials in Form frühneuzeitlicher Salzburger Kelchglasfunde aus städtischen Befunden konnten zunächst über gestaltungstechnische, formal(e) ästhetische wie m. E. ikonographische Überlegungen zu Formen, Bildern und Material wie über Analogien und letztlich darüber ableitbare Provenienz- wie Datierungsoptionen wesentlich sozial-repräsentative Aspekte - speziell des frühneuzeitlichen (Salzburger) Patriziats - fokussiert werden. Wurde für weitere kommunikative Funktionen dem Zusammenhang zwischen Materialität(en), Praktiken und explizit (sinnlicher) Wahrnehmung spezielle Wichtigkeit beigemessen, konnten zur Rekonstruktion jeglicher „(Be-)Handlungskontexte“ allem voran interdisziplinäre Optionen - speziell die frühneuzeitlich großflächig vorhandene innerbildliche Repräsentation (venezianischer) Kelchglasformen in Stilllebensdarstellungen, Genremalerei wie auch emblematischen picturae - beansprucht werden. Zur Eruiierung differenzierterer, eindrücklicher, Responsivitäten über das multisensorisch (visuell und haptisch) wahrnehmbare Objektdesign lag ein Fokus auf jeglichen „Ästhetiken“ - unter spezieller

Berücksichtigung der Erkenntnisästhetik, Elementaren Ästhetik wie einer Ästhetik der Erhabenheit - worüber, über reines Kunst-Gefallen hinausgehende, „Kunstspezifische herausragende Funktionen wie Reaktionen“ formuliert werden konnten und darunter speziell die Aktivität, die Handlungsfähigkeit materieller Kultur per se wie insbesondere ihr persuasiver Part, als „persuasive design“, im Rahmen individueller, sozialer wie soziokultureller Praktiken - neben euphemistischen, sonstigen didaktischen wie (sozio-)psychologischen Funktionen - auffielen. Als ein dominantes didaktisch-persuasives Moment konnte eine „ästhetische Akkommodation“ in Form von Handlungsästhetik, in Folge in Selbstorganisation zu einer gesamtheitlichen Ästhetisierung der frühneuzeitlichen Verhaltenswelt überredend, diskutiert werden. Sämtliche eruierten identitätsstiftenden Kunst-Aspekte wurden resümierend noch aus (sozial)psychologischer wie aus einer an der philosophischen Anthropologie orientierten Meta-Perspektive im Rahmen frühneuzeitlicher sicherheitsbedachter funktionalistischer wie freiheitsorientierter überfunktionalistischer individueller wie sozialer (Neu-)Ordnungen - als heikles Spiel zwischen Sicherheit und Freiheit, (purer) Existenz und Leben wie Nähe und Distanz - betrachtet. Generell ließ sich darüber das weitreichende Phänomen jeglicher Formen von „Distanzierungen“ - sozialen, räumlichen und hypothetischen - beobachten, worüber nach angewandter sozialpsychologischer „Construal Level Theory“ ein Zusammenhang zwischen jeglichen Distanzierungen und mentaler Abstraktion mit damit einhergehenden veränderten kognitiven und affektiven wie Wahrnehmungs- und Zielsetzungs-technischen Konsequenzen nachvollzogen, wie im Gebrauchs-Kunst-Kontext anhand zahlreicher Beispiele in frühneuzeitlichen identitätsstiftenden Zusammenhängen aufgezeigt werden konnte. Letztlich auf einer Mikroebene betrachtet, wurde das potenzielle Beeinflussen wie nachhaltige Prägen von Individuum und Gesellschaft über eine Kunstkonfrontation, in Anlehnung an aktuelle „Prozessmodelle ästhetischer Erfahrung“, als spezielle (veränder- und steigerbare) wahrnehmungstechnische, kognitive und affektive Reaktionen m. E. mit ihren (neuro)physiologischen Korrelaten - mit einem Fokus auf Affekten wie auch affektiv-kognitiven Wechsel-Wirkungen - als noch differenziertere Responsivitäten diskutiert. Dies ließ „Kunstspezifische herausragende Funktionen und Reaktionen“ wie „Kontextbezogene und Langzeit-Auswirkungen“ von/auf Kunstkonfrontationen im Alltag in Bezug auf jegliche individuellen und sozialen „Handlungsveränderungen“ wie auch hinsichtlich eines gesundheitlichen Manipulationspotenzials - wesentlich auch mit Blick auf Nachhaltigkeit - (messbar) nachvollziehen. Diesbezüglich konnte als wesentliches Kuriosum im Rahmen frühneuzeitlicher Identitätskonzepte für den homo ludens über die Kunstkonfrontation ein

(neuro)physiologisch nachvollziehbares „Feed Forward System“ als persuasive langandauernde, spielerische! Herausforderung zur permanenten körperlichen und mentalen Selbst-Steigerung, als persuasives Lustprinzip zum lebenslangen kreativen Selbstgestaltungsprozess über jegliche Grenzen hinweg - ganz im Sinne der (humanistischen) höchsten Zielsetzung, eine „höhere Lebensform“ zu erreichen - vorgeschlagen werden.

Abstract

This thesis took an interdisciplinary angle on the phenomenon reception of the goblet by assessing its multiple social uses and societal concepts during the modern times. The focus is on its use as an art and everyday object, as a novel drinking glass type, its different designs, the material of glass and impressions depicted on it. Based on that, a process model of the communicative functions of commercial art was developed while reflecting on identity concepts in the modern times. The reason for focusing on modern times identities lies in relevant individual, social, intergender transformations and reorientations happening at that time, theoretically conceptualized as anomie. In this thesis, the steering role of modern times everyday and art objects and their significance in bringing about anomie are discussed. These identity forming reorientations are understood (by the researcher) as aesthetic self constructions, captured and visualized in art object design and its use (goblet design).

Archaeological and art-theoretical analysis of excavations of early modern times goblets in Salzburg, kept in municipal records, served as the base for reflections on design, formal aesthetics and to a limited extent, iconography as well as drawing analogies, from which, origin and age determination were derived in order to focus on social-representative aspects. The researcher further assessed the communicative functions according to the links between materiality, practices and explicit (sensual) perception and reconstructed action contexts by looking at visual representations of (Venetian) goblets in still lifes, genre painting as well as emblematic picturae from an interdisciplinary angle which were abundantly created during early modern times. For differentiated communicative functions of visual and haptic design there's a special focus on aesthetics and the activity of material culture as a persuasive design. In this context the researcher discussed the "aesthetic accommodation" as a dominant didactic-persuasive moment in terms of an aesthetic action, which when turning into self-organization suggests a holistic aestheticization of the entire behavioural world. The identity forming art aspects determined in this work were subsequently more specifically analyzed

from a (social)psychological angle and a philosophical anthropology meta-perspective in the context of functional and freedom-oriented over-functional, individual and social reorientations that played with the thresholds between security and freedom, existence and life, proximity and distance.

According to the social-psychological “Construal Level Theory”, there is a link between any form of distancing and mental abstraction explained by a concomitant change in cognitive and affective processes and perception and thus, also in objectives. With this theory, all types of possible distancing can be explained, be it social, spatial or hypothetical, which in this thesis has been demonstrated for the example of functional art in relation to identity forming contexts in early modern times.

When looked at it at a microscale, the potential shaping and moulding of individuals and society facilitated by the encounter with art, can be discussed as even more differentiated “Responsivitäten” in accordance with current “process models of aesthetic experience” where they are understood as modifiable perceptual, cognitive and affective reactions with its (neuro)physiological correlates - with a special focus on affects and affective-cognitive interdependencies. Through this approach ‘art-specifically extraordinary functions and reactions’ as well as ‘context dependent long term impacts’ both following the daily encounter with art and as a feedback on the latter, became measurable in terms of individual and collective changes in action. This line of thought also has important implications for sustainability and the manipulation of health habits and behavior. Based on identity concepts related to the homo ludens in early modern times through art encounter, the researcher proposed a (neuro)physiologically reconstructible ‘feed forward system’. The latter represents a persuasive yet playful drive for a permanent physiological and mental self improvement, like a persuasive pleasure principle for a lifelong creative self development process beyond any boundaries, close to the highest humanistic goal of attaining a ‘higher way of life’.

I Abbildungen



Abb. 1: Bemalter Zunftkrug mit Kelchglasdarstellung aus der Werkstätte Obermillner, Darstellungen der Hafnerarbeit, Salzburg 1680/81, Salzburg Museum (Detail)



Abb. 2: „Die Lederer Herberge in Salzburg mit wanderndem Handwerksgelesen, der beim Herbergsvater vorspricht (rechts) und verschiedene Tätigkeiten der Lederbearbeitung (links)“, 1615, Salzburg Museum

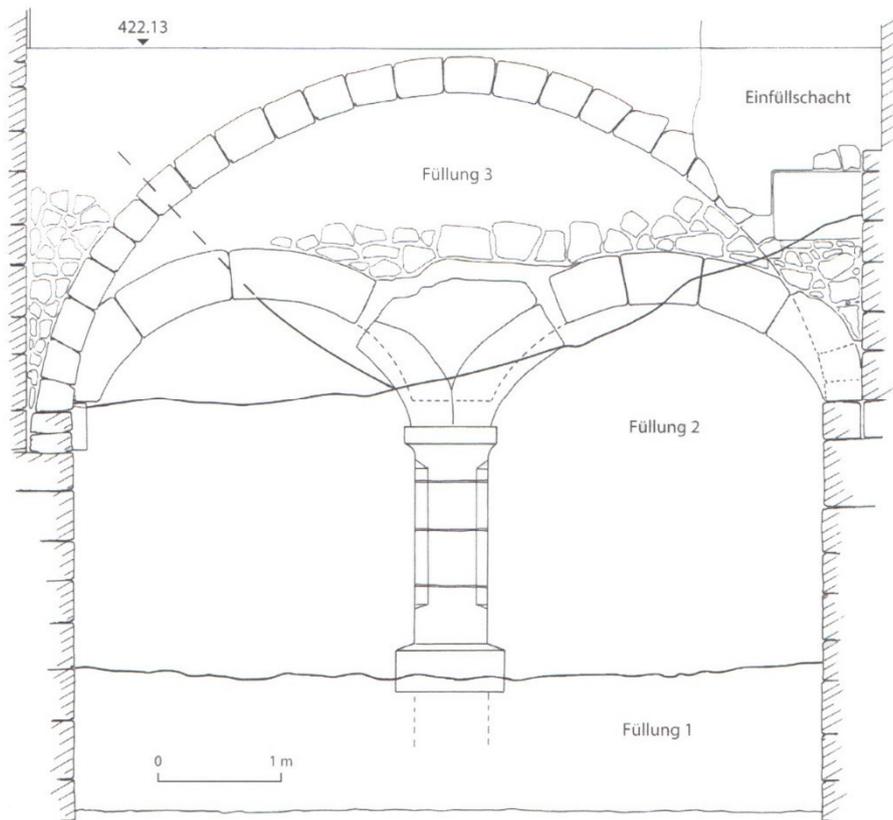


Abb. 3: Liegenschaft Getreidegasse 3. Schatz-Durchhaus/Altstadt Salzburg. Schnitt durch Keller - Ansicht der Zwischenwand und Einfüllschichten

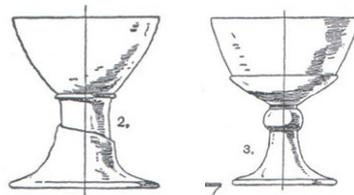


Abb. 4: Schematische Darstellungen antiker Kelchformen: Antiker Kelch als rotem Ton, Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe (links); Antiker Kelch aus schwarz bemaltem Ton (rechts)



Abb. 5: „Tassilokelch“, terminus postquem 768/69, Stift Kremsmünster



Abb. 6: Kelchglas mit Deckel, Venedig, Anfang 16. Jahrhundert, Murano, Museo Vetrario (hier ohne Deckel abgebildet)

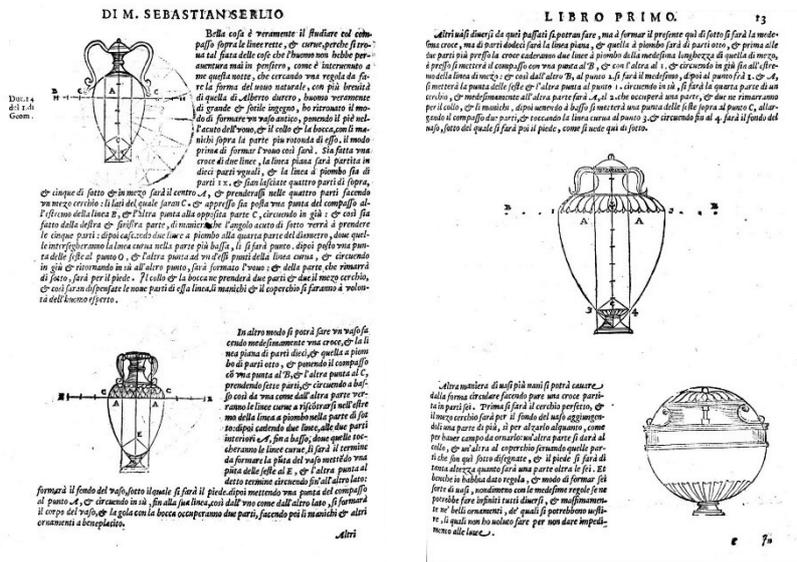


Abb. 7: Sebastiano Serlio, Sette libri d'architettura, Libro Primo, Erstausage des Gesamtwerkes Venedig 1551, S. 12 v. (links); S. 13 r. (rechts)



Abb. 8: Nodus, Nr. 2199



Abb. 9: Nodus, Nr. 2225



Abb. 10: Geriefter Nodus, Nr. 2686



Abb. 11: Nodus mit Filigrandekor, Nr. 2226



Abb. 12: Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2657



Abb. 13: Hohe Standböden mit Knauf Ensemble I-IV (Exempel)



Abb. 14: Gedrungener Hohlbaluster, Nr. 2512



Abb. 15: Gedrungener Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2504 stellvertretend für die „verkehrte Birnenform“



Abb. 16: Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2413 r.; v.



Abb. 17: Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2211 r.



Abb. 18: Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2261 r.



Abb. 19: Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VI, Nr. 2392 v.

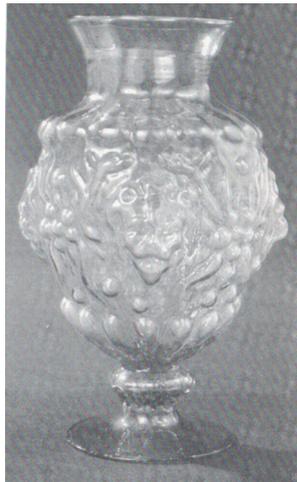


Abb. 20: Vase mit Sechspunktblüte als Zwischenraumdekor (links neben dem Löwenkopf) am Löwenkopfbaluster, Mitte 16. Jahrhundert, Venedig



Abb. 21: Giovanni Maggi, Zeichnung einer Tazza mit Löwenkopfbalusterstiel mit Kartusche in Omega Form zwischen zwei Löwenköpfen (links); Tazza, Venedig oder façon de Venise, Mitte bis 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Sammlungen der Veste Coburg, Zwischenraumdekor am Baluster als Kartusche in Omega Form (Detail) (rechts)



Abb. 22: Kelchglas mit Adler- oder Bienenbaluster?, Nr. 2422 r.; v.



Abb. 23: Kelchglas mit Bienenbaluster Ensemble I, Nr. 2440 r.; v.



Abb. 24: Länglicher Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2368



Abb. 25: Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2294



Abb. 26: Korbbaluster, Nr. 2340



Abb. 27: Giovanni Maggi, Zeichnung einer Schale auf Schlaufenstiel, 1604



Abb. 28: Jacob van Ostaeyen, Stillleben mit Blumen, Vögeln und Kirschen, 1643, Privatbesitz



Abb. 29: Georg Flegel, Kerzenstillleben, um 1630, private Sammlung



Abb. 30: Pieter de Hooch, Ein Mann bietet einer Frau ein Glas Wein an, um 1650-1655 (Detail) (links); Georg Flegel, Blumenstilleben, o.D., private Sammlung (Detail) (mittig); Georg Flegel, Stilleben mit einem Hirschkäfer, 1635, Wallraf-Richartz-Museum Köln (rechts)



Abb. 31: Blaues Flügelglasdekor, Nr. 2731 (Detail)



Abb. 32: Blaues Flügelglasdekor, Nr. 2731 (Detail) (links); Seepferdchendarstellung (rechts)



Abb. 33: Jan Davidsz. de Heem, Stilleben (Le Desserte), 1640, Musée du Louvre Paris (Detail) (links); Pieter Claesz, Tafel mit Rauchutensilien und Musikinstrumenten (Allegorie der fünf Sinne), 1623, Musée du Louvre Paris (Detail) (mittig); Osias Beert d. Ä., Stilleben mit Austern, Konfekt und Früchten, 17. Jahrhundert, Staatsgalerie Stuttgart (Detail) (rechts); vergrößertes Detail (unten links); Blaues Flügelglasdekor, Nr. 2731 (Detail) (rechts davon); Seepferdchendarstellung (ganz rechts)



Abb. 34: Flügelglas-Dekorfragment, Nr. 2348



Abb. 35: Flügelglas mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2358 (Detail)



Abb. 36: Georg Flegel, Wein und Konfekt, Maus und Papagei, 1580/1638, Alte Pinakothek München (Detail) (links); Miniaturflügelglas, Nr. 2304 (rechts)



Abb. 37: Jan Vermeer, Das Mädchen mit dem Weinglas, 1659-1660, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Detail)

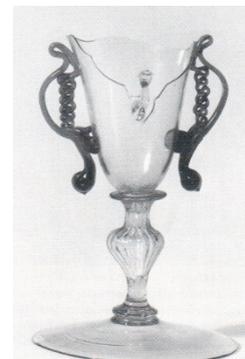


Abb. 38: Drei Kelchgläser mit formgeblasenen gerippten Balusterkugelstielen mit entfärbten und blauen Flügeln, Venedig oder Imitationsprodukt, Ende 16./17. Jahrhundert; mittiges Objekt Venedig 17. Jahrhundert; rechtes Kelchglas Venedig letztes Drittel 16. Jahrhundert, Sammlungen der Veste Coburg



Abb. 39: Zwei Kelchgläser mit optisch gerippten Balusterkugelstielen mit blauen Flügeln, venezianische Imitationsprodukte, 17. Jahrhundert, Sammlungen der Veste Coburg



Abb. 40: Willem van Aelst, Fische auf einem Zinnteller und zwei Gläser, 1679, Basel (stark vergrößertes Detail)



Abb. 41: Georg Flegel, Frühstück, o.D., Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Detail)



Abb. 42: Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2351



Abb. 43: Gläserne? oder eher metallene? Tazza mit naturalistisch gestaltetem Schlangenstiel von einer Zeichnung Giovanni Maggis, 1604



Abb. 44: Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2351 (links); Kleines Schlangenglas mit diamantgravierter Kupa, à la façon de Venise, 17. Jahrhundert (2. Objekt); Große Schlangengläser, deutsch oder niederländisch, 17. Jahrhundert (beide rechts)



Abb. 45: Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2351 (links); „Stengelglas in Diamantriss“, 1583/84, „Kasseler Venezianerhütte“?, Staatliche Kunstsammlungen Kassel (rechts)



Abb. 46: „Schlangenglasfragment“, 17. Jahrhundert, Glashütte Reichenau (Niederösterreich)



Abb. 47: Kelchglas mit „tauartig“ in sich verdrehten Glasstielen und mittig formierter Zahl Acht, endständige „Beerennuppen“, 17. Jahrhundert



Abb. 48: Kupa zum Objekt
Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2323



Abb. 49: Bemalter Zunftkrug mit Kelchglasdarstellung aus der Werkstätte Obermillner, Darstellungen der Hafnerarbeit, Salzburg 1680/81, Salzburg Museum (Detail)



Abb. 50: Kupa mit segmentierten Glasfäden, Nr. 36



Abb. 51: Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2212



Abb. 52: Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2253



Abb. 53: Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2196



Abb. 54: Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2221

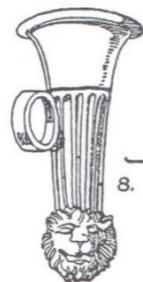


Abb. 55: Schematische Darstellung eines antiken Trinkhorns aus bemaltem Ton (Rhyton) mit Löwenmaske als Ausguss

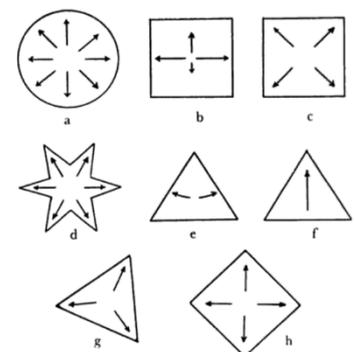


Abb. 56: Dynamik (einfacher) geometrischer Formen. Osias Beert d. Ä., Stillleben mit Kirschen und Erdbeeren in chinesischen Porzellanschüsseln, 1608, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin (links); Zur Dynamik geometrischer Formen, in: Arnheim 2000, S. 441, Abb. 274 (rechts)

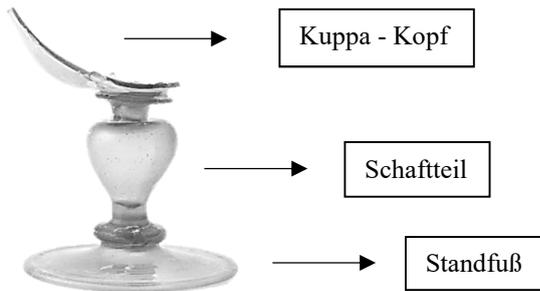


Abb. 57: Kelchglasschema am Beispiel von Gedrungenem Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2492

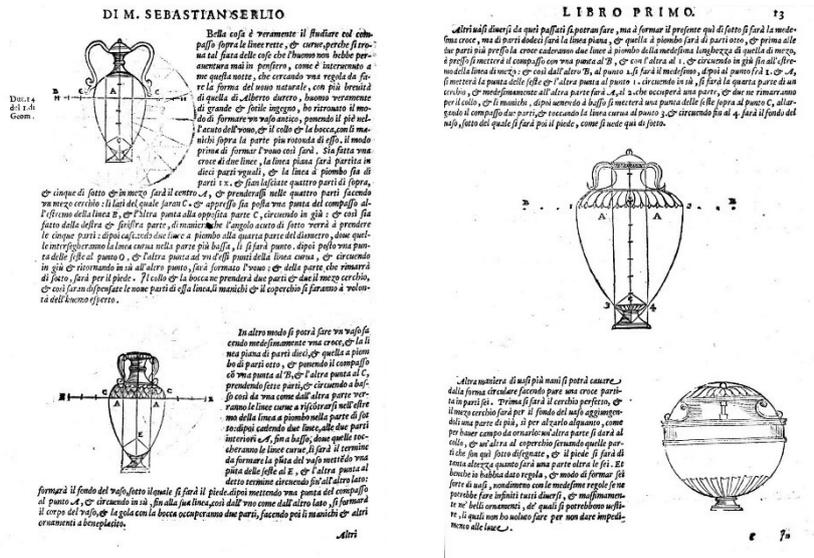
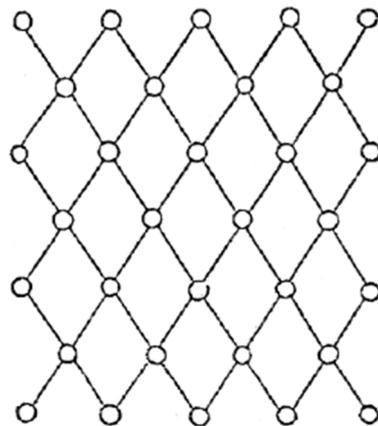


Abb. 58: Sebastiano Serlio, Sette libri d'architettura, Libro primo, Erstausgabe des Gesamtwerkes Venedig 1551, S. 12 v. (links); S. 13 r. (rechts)



Quid Quivcunq; speciosius, qui, in
quam lungq; partem spectaueris,
rectus est: Quintilian: 7

Abb. 59: Frontispiz von Thomas Browne's „The Garden of Cyrus“, o.O. 1658



Abb. 61: Lucas van Valckenborch (um 1535-1597) und Georg Flegel (1563-1638), Kleines Festessen, Slezke Muzeum Opava

Abb. 60: J.C. Hackhofer, Erbhuldigung für Josef II., Wien 1705, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel



Abb. 62: Gesellschaftsszene, süddeutsch, um 1610/20, Privatbesitz (Detail)



Abb. 63: Jacques de Gheyn d. J., Stilleben mit Früchten, um 1600, Privatsammlung



Abb. 64: Osias Beert d. Ä., Stilleben mit Austern und Kandiertem, um 1610/1620, National Gallery of Art Washington



Abb. 65: Georg Flegel, Frühstück mit Äpfeln, Zuckerwerk, Brot und Butter, undat. (1630?), Hessisches Landesmuseum



Abb. 66: Quincunxformation als Dekor am Löwenkopfbaluster

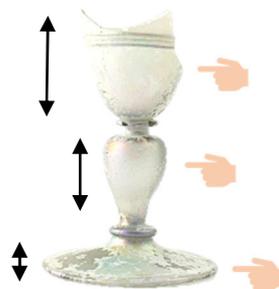


Abb. 67: Kelchglasproportionen; Handhabeoptionen

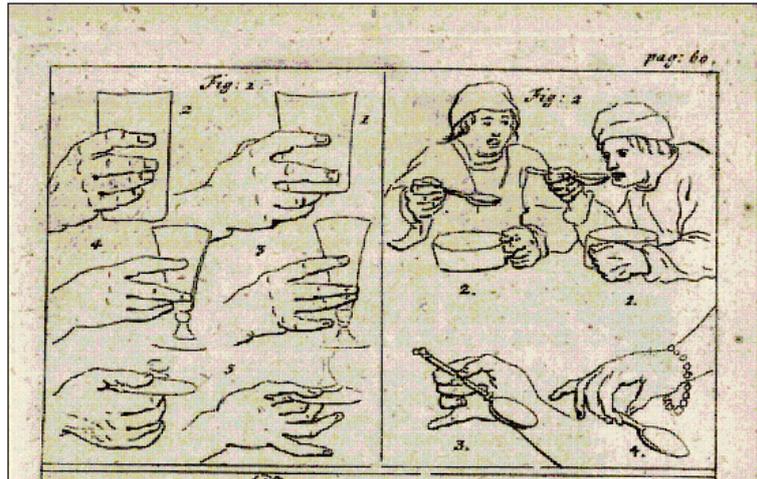


Abb. 68: Gérard de Lairesse, Das Große Mahler-Buch, Band 1, Nürnberg 1728, S. 60, Fig. 2 (Detail)



Abb. 69: Hans von Aachen, Bacchus, Ceres und Amor, um 1600, Kunsthistorisches Museum Wien (Detail)



Abb. 70: Gerard ter Borch, Die väterliche Ermahnung, 1654/1655, Gemäldegalerie Berlin (Detail) (links); Jan Vermeer, Herr und Dame beim Wein, um 1660-1661, Gemäldegalerie Berlin (Detail) (rechts)



Abb. 71: Frans van Mieris d. Ä., Bordellszene, 1658, Royal Picture Gallery Mauritshuis (Detail)

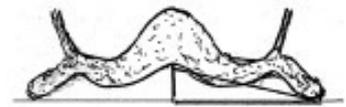


Abb. 72: Marten van Heemskerck, Familienportrait, um 1530, Gemäldegalerie Alte Meister Kassel (Detail) (links); Jan Steen, Bordellszene, um 1668/1670, Szépművészeti Múzeum Budapest (Detail) (mittig); Hochgestochener Becherboden, 16. Jahrhundert, Lederergasse 3/Salzburg (rechts)



Abb. 73: Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2577



Abb. 74: Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.I, Nr. 2580



Abb. 75: Miniaturflügelglas, Nr. 2304 (links); Jan Vermeer, Das Mädchen mit dem Weinglas, 1659-1660, Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Detail) (rechts)



Abb. 76: Willem van Mieris d. J., Die vernachlässigte Laute, ca. 1708, o.O. (Detail)



Abb. 77: Pieter de Hooch, Frau mit zwei Männern beim Trinken und Magd, um 1658, o.O. (Detail) (links); Jan Steen, Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen, ca. 1668-1670, Royal Picture Gallery Mauritshuis (Detail) (rechts)



Abb. 78: Frans van Mieris d. Ä., Bordellszene, 1658, Royal Picture Gallery Mauritshuis (Detail)



Abb. 79: Pieter de Hooch, Ein Mann bietet einer Frau ein Glas Wein an, um 1650-1655, o.O. (Detail)



Abb. 80: Exempel für ein Löwenkopfre relief am Kelchglas-Baluster



Abb. 81: Exempel für eine Quincunxformation am Kelchglas-Baluster



Abb. 82: Flügelglas mit Rippenhohlbaluster, Nr. 2332



Abb. 83: Georg Flegel, Mahlzeit mit Brot und Zuckerwerk, ca. 1637, Städel Museum Frankfurt a. M. (links); Peter Paul Rubens, Selbstbildnis mit seiner ersten Ehefrau Isabella Brant in der Geißblattlaube, 1609/10, Alte Pinakothek München (Detail, Fokus Halskrause) (rechts)



Abb. 84: Isoliert vorliegende (optional zu Flügelgläsern gehörige) Kuppae mit Rippen-Tropfen-Dekor, Nr. 2318; 2319



Abb. 85: Gesamtformaler weiblicher Figurenvergleich: Georg Flegel, Mahlzeit mit Brot und Zuckerwerk, ca. 1637, Städel Museum Frankfurt a. M. (links); Maria von Medici, Königin von Frankreich um 1610, Kostümkunde, Volkstrachten, altkolorierter Holzstich, um 1880 (mittig); Schule von Clouet, Ein Ball am Hof Heinrichs III., 1581, Louvre Paris (Detail) (rechts)



Abb. 86: Blaues Flügelglasdekor, Nr. 2731 (Detail)



Abb. 87: Osias Beert d. Ä., Stilleben mit Kirschen und Erdbeeren in chinesischen Porzellanschüsseln, 1608, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin (Detail, Fokus auf seepferdchenförmige Applikationen) (links); Pieter Claesz, Tafel mit Rauchutensilien und Musikinstrumenten (Allegorie der fünf Sinne), 1623, Musée du Louvre Paris (Detail, Fokus auf seepferdchenförmige Flügelglasfortsätze) (rechts)

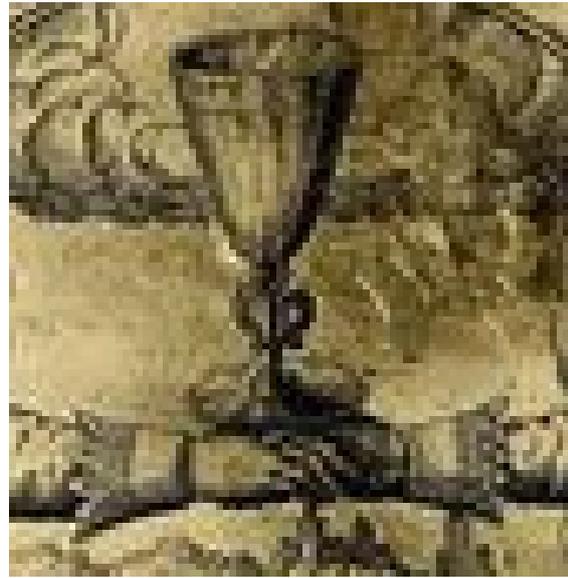


Abb. 88: Jakob Bornitz, *Emblemata*, Emblem XL, Silloge I. II., Mainz 1669 (links: Gesamtansicht; rechts: Detail Flügelglas mit seepferdchenartigen Fortsätzen)



Abb. 89: Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2351



Abb. 90: Kleines Schlangenglas mit Deckel, à la façon de Venise, 17. Jahrhundert, Sammlungen der Veste Coburg

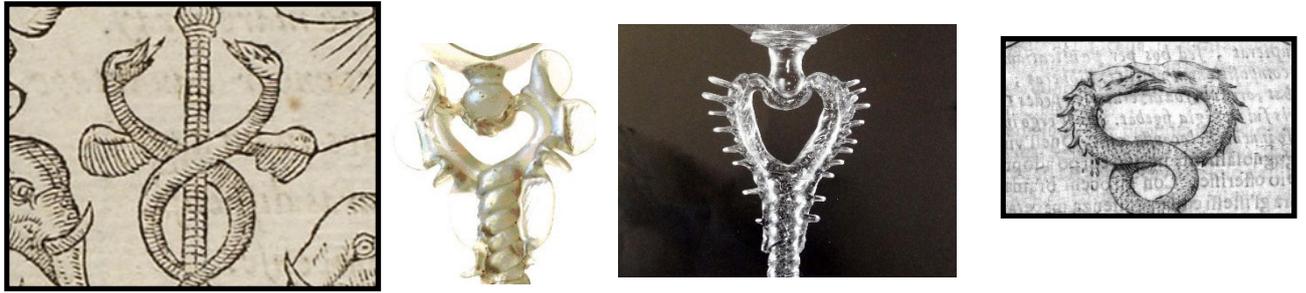


Abb. 91: Guillaume Gueroult, Premier livre des emblemes, “Par concorde choses petites croissant”, o.O. Mitte 16. Jahrhundert (links); Salzburger Schlangenglas/Schlangenglas, Nr. 2351 (mittig); „Stengelglas in Diamantriss“, 1583/84, „Kasseler Venezianerhütte“?, Staatliche Kunstsammlungen Kassel (zweites Bild von rechts); Paolo Aresi, Imprese Sacre, „Dolo occidit“, Bd. 6,1, Verona (1574-1644) (rechts) (überall Details)



Abb. 92: Schlangenglas/Schlangenglas, Nr. 2351 (links); Joachim Camerarius, Symbolorum Et Emblematum, Ex Aquatilibus Et Reptilibus Desumptorum, Centuria IV, Emblem XC, Nürnberg 1604 (I-IV erstm. ersch. Nürnberg 1594-1604) (pictura-Detail) (rechts)

VIPERARVM hanc commixtionem, veramq; illarum effigiem, ex Baldo Angelo Abbato, & Ferdin. Imperato Neapolitano expressimus. Coeunt autem, ut Plinius tradit, tam arcto complexu, tam sibi ipsa circumvoluta, ut una existimari biceps possit. Vipera femina mas caput inserit in os, quod illa abrodit voluptatis dulcedine. Quod longe ante Horapollon scripsit, Aegyptios dicens hac figuram mulierem, qua odio prosequens maritum ejus vita insidiaretur, blanda tamen in coitu esset, depinxisse. Rem autem ipsam ex veteribus affirmat Herodotus in Thalia, Nicander, Galenus, Aelian. Basilius M. homil. contra faener. & de Invid. & ix. Hæc. Hieronymus ad Præsidium, Prudentius in Hamartigenia, & alii: ut miretur Pierius Albertum M. unum contradixisse. Sed verane sint hæc, Bald. Angelus in lib. de Vipera natura & facultatibus enucleat. Symbolica certè esse manifestum est: quæ morbos & cetera ex nimia & immodica Venere incommoda, & quod per illam naturali calore tandem extincto cita mors veniat, accuratè oculis subjiciant. Eryximachus quidè apud Stobreviter τὴν σαυροῦ ἀμικρὰν ἐπιληψίαν ἐλεγε, καὶ χεῖρα μόνον διὰ δάκτυλον: Coitum brevem morbum comitalem esse dixit, ac tempore tantum differre. Et similiter apud eundem Democritus: Ἐνωσις ἀποπληξίῃ συμικρῇ. ἐξέστυται γὰρ αὐθροῦτος ἐξ αὐθροῦτος: Coitus est brevis apoplexia. Prorumpit enim homo ex homine. Sed quid aliud sunt amatoribus suis libidinosa femina, quam vipera? Illis enim omnem succum & sanguinem, facultates, & ipsam deniq; vitam abrodant & adimunt. Notus enim est veteris cujusdam poetæ Senarius: ἴσον λατῶν ἢ γυναικῶν ὠμότης: Par est leonæ & femina crudelitas. Omnium autè pulcer. est Phædrifabula lib. ii. de anu & puella diligentibus juvenem, cui hos præmittit vers. A feminis utcunq; spoliari viros, Ament, amentur, nempe exemplis discimus. Vide sur Hadr. Junii Embl. xxxviii.

VENV

VENVS IMPROBA.



*Sic pereat quisquis meretrici turpiter hæret,
Per Venerem ut nimiam vipera morsa perit.*

Z § VBI

Abb. 93: Joachim Camerarius, Symbolorum Et Emblematum, Ex Aquatilibus Et Reptilibus Desumptorum, Centuria IV, Emblem XC, Nürnberg 1604 (I-IV erstm. ersch. Nürnberg 1594-1604)

52 DE VIPERÆ NATURA
 parit. Utrum verò in ambob. uteris eodem tempore semè immittatur ab utroq; pene, an quandoq; uno uni, quandoq; altero alteri, sive ab alterutro genitali projiciatur, incertum profusus omnibus est hucusq;.

DE VIPERA COEUNTE cum masculo.

CAP. XVI.

RIMA hæc tabula coeuntis cum masculo Vipera, sicuti reliquæ serpentes faciunt, verè appolita est, ut facilius dignosceretur, fieri non posse, ut mas à Vipera ita facile occidatur dum coit; neq; enim verum est, semen ex ore accipere, quod revera per penem subtus immittitur, à Vipera vulva ad uteros ingressus. B Masculi penes duplices, in quibus explicandis majorem in Aristotele diligentiam requisivissem, præcipuè etiam in testibus & valibus seminarijs, quæ in serpentibus esse denegavit. Hæc est figura communis coeuntium serpentum, qui sive erecti super terram, sive strati, hoc certè complexu coherent, & Aristoteles meminit, & Plinius.

VIPERÆ



Abb. 94: Baldus Angelus Abbatius, De admirabili viperae natura et de mirificis eiusdem facultatibus liber, "De Vipera Coeunte cum masculo", Cap. XVI., Nürnberg 1604? (Erstausgabe Urbino 1589)

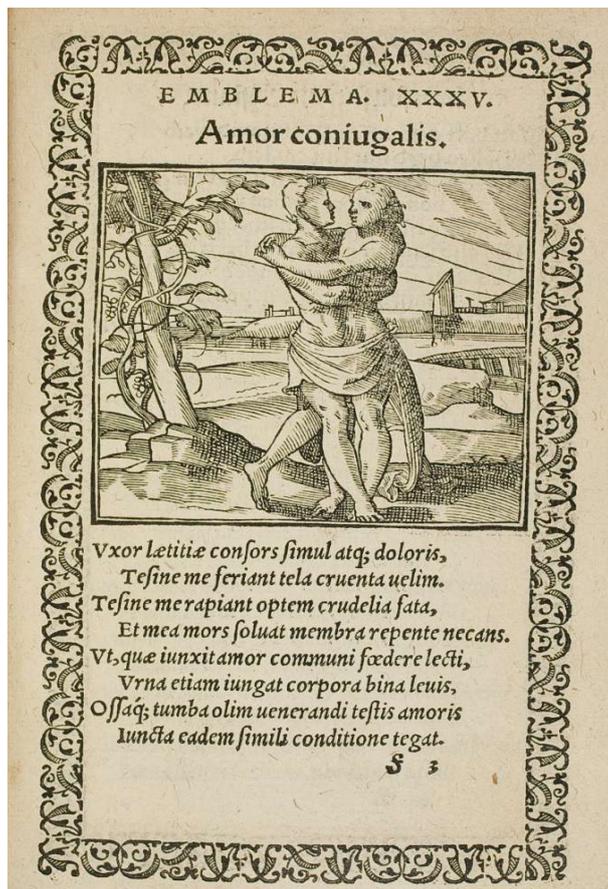


Abb. 95: Matthias Holtzward, *Emblematvm Tyrocinia. Sive Picta Poesis Latinogermanica*, Emblema XXXV, Straßburg 1581



Abb. 96: Barthélemy Aneau, *Picta poesis*, "Matrimonii Typus", Lyon 1552



Abb. 97: Joannes Sambucus, Les emblemes, In sponsalia Ioannis Ambii Angli, & Albae Rol-
leae D. Arnoldi Medici Gandavensis filiae, Antwerpen 1567



Abb. 98: Verlobungsbecher, Porumbacu de Sus, datiert 1750, Brukenthal-Museum Hermannsstadt
(Detailvergrößerung) (links); „Becherpaar“, Porumbacu de Sus, 1835, Brukenthal-Museum Hermannsstadt
(rechts)



Abb. 99: Fußbecher mit Wappen des Daniel von Rechlingen und Pollixena von Cononi, Haller Glashütte?, um 1570/1580

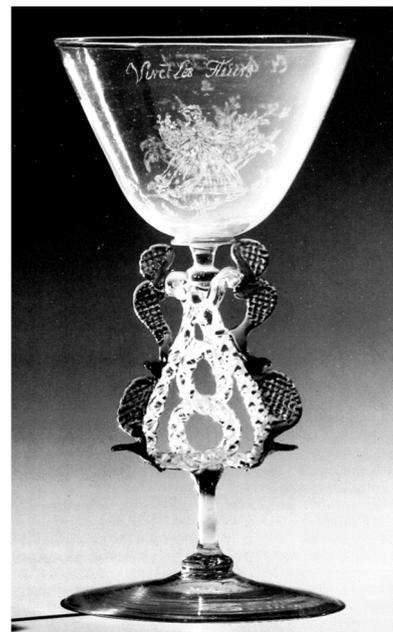


Abb. 100: Paolo Aresi (1574-1644), *Imprese Sacre*, „Vipera“, Bd. 6,1, Verona o.D. (Detail, Fokus auf Achterformation) (links); Kleines Schlangenglas mit diamantgravierter Kuppe und mittiger Achterformation, à la façon de Venise, 17. Jahrhundert (Diamantgravur irrelevant, da Mitte 18. Jahrhundert) (rechts)



Abb. 101: Georg Spalatin, Spalatin-Chronik (Geschichte der Sachsen, Thüringer und Meißner) (Illustrationen Cranach-Werkstatt), Ms. Cas. 11, Chronik der Thüringer: Die thüringischen Grafen und Landgrafen bis ins 15. Jahrhundert, um 1515/1517 (unvollendet), S. 22 v. (links); Joachim Camerarius, Symbolorum Et Emblematum, Ex Aquatilibus Et Reptilibus Desumptorum, Centuria IV, Emblem XC, Nürnberg 1604 (I-IV erstm. ersch. Nürnberg 1594-1604) (pictura-Detail) (rechts oben); Schlangenstein/Schlangenglas, Nr. 2351 (rechts unten)

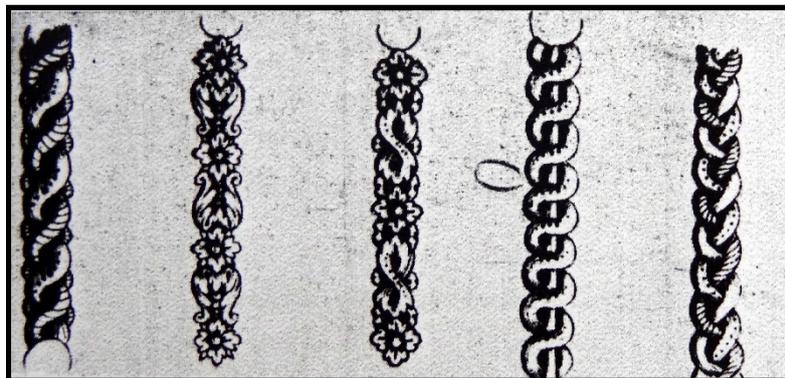
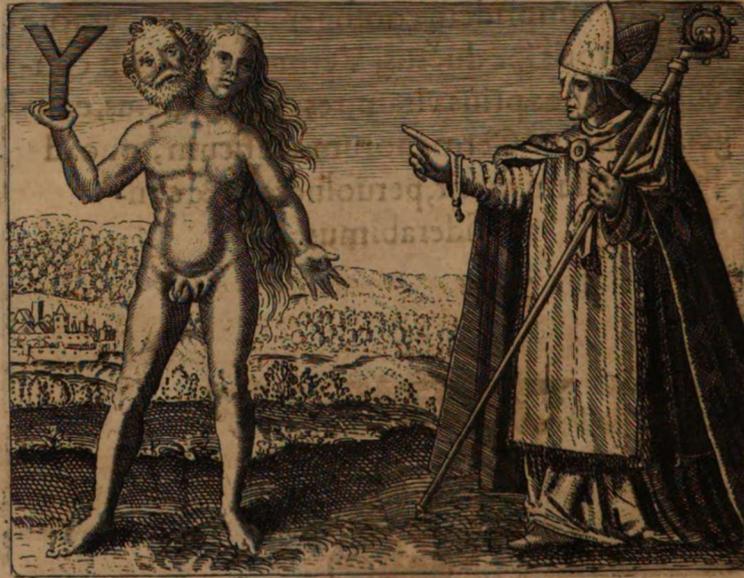


Abb. 102: Gilles Légaré und o.N. Collet, Musterbuch für Eheringe, 1663, Bibliothèque Nationale Paris (Detail)

OMNES CONCORDANT IN VNO, QVI
est bifidus.



Albericus
non à se ipso
Magnus vo-
catus.

Alb. Ma-
gni cogno-
men cumu-
mè faltem
a duobus.



LBERTVS, cognomento honoris, MAGNVS
appellatus fuit, non à se ipso (quod arrogan-
tiæ non tolerandæ indicium foret) sed cõ-
sensu omnium literatorum, quicunq; eius
vitam, mores, facta & scripta inspexerint;
Quod nomen ipsi commune faltem cum
duobus, in nostris monumentis sui memoria celeberrimis
extitit, nempe cum *Alexandro Magno* & *Carolo Magno*. Quem
admodum enim illi rerum gestarum magnitudine omnes
alios superarunt, Martiaque virtute & felicitate victoriae
emicue-

Abb. 103: Michael Maier, Symbola Aureae Mensae duodecim nationum, "Omnes concordant in uno, qui est bifidus", Frankfurt 1617



Abb. 104: Eggon van der Neer, Galante Szene, um 1680, National Museum of Wales (oben); (Detail) (unten)

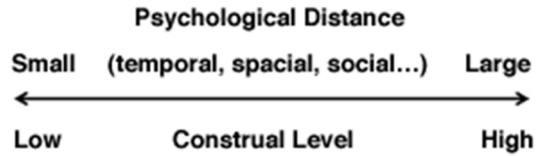


Abb. 105: Basisstruktur der Construal Level Theory

	Chatterjee	Locher et al.	Leder et al.	Silvia et al.	Pelowski	Cupchik
INPUTS						
Personality	-	○	-	○	○	○
Prior affective state	-	○	○	-	-	○
Memory, knowledge	○	○	○	○	○	○
Art display, context	-	○	○	•	○	-
Artwork qualities	○	○	•	•	-	○
Social/cultural setting	-	○	○	•	○	-
OUTPUTS						
Basic affect/body						
Affect	○	•	○	○	○	○
Physiology	•	-	-	○	○	-
Action	•	○	-	•	○	-
Info. processing						
Appraisal	○	○	○	○	○	○
Meaning	○	○	○	○	○	○
Novelty	•	•	•	•	○	•
Art-specific reactions						
Transcendence	-	-	•	-	○	•
Aesthetic/detached	•	-	○	-	○	○
Negative	•	-	-	○	○	○
Longitudinal impact						
Self Adjustment	•	-	•	○	○	○
Social	○	-	•	-	○	-
Health	-	-	•	-	-	•

Circle (○) signifies explicit mention and discussion of Input/Output factor by author(s). Dot (•) signifies implicit mention. Dash (-) signifies no mention.

Abb. 106: Synopsis berücksichtigter Inputs und Outputs sechs aktueller psychologischer „Kunst-Erfahrungs-Modelle“ bzw. „Prozessmodelle ästhetischer Erfahrung“ (Pelowski et al. 2016)

II Katalog Salzburger Kelchglasformen des 16./17. Jahrhunderts

Vorwort

Separierungen

- **Schaftvarianten**
- **Kuppavarianten**

Derartig vorgenommene Separierung hat den Vorteil, dass jegliche Kuppaausformungen optional mit Schaftvarianten und umgekehrt im Baukastensystem kombiniert, somit summarisch sämtliche Möglichkeiten an Schaft-/Kuppavariationen von Kelchglasformen vor Augen geführt werden können.

Ensemblebildungen

Kriterien

Sämtliche Ensemblebildungen erfolgen nach Formgebung, Größe, eventuell rekonstruierbarer, gleicher Kuppaausformung und -größe wie auch Standfußbodenplattengröße, Motivgestaltung (Modelähnlichkeit/-gleichheit), Balustergröße wie auch Glasmassensfarbgebung bzw. makroskopischer Korrosionsähnlichkeit. Realisierte Ensemblebildung hat keinen Anspruch auf ein zwingend zusammengehöriges „gläsernes Service“ bzw. darauf, aus demselben Produktionssortiment zu stammen, verfolgt dennoch jenes Ziel, zumindest ähnliche Hohlglasausformungen (unter anderem für ein einheitliches Bild zu Tisch) in Ensembles gesammelt zu katalogisieren.

Formanalyse

Terminologien

- *Kelchglas*: Definiert über seine Dreiteiligkeit aus Kuppa, Schaftteil (teils mit diversen Schaftelementen wie Glasscheiben, Baluster etc.) und Standboden

Sämtliche im Katalog angeführten Kelchglas-Standfußbodenplatten sind mit umgeschlagenem Rand, nur Abweichungen werden erwähnt.

Abkürzungen

Rdm: Randdurchmesser

Bdm: Bodendurchmesser

Kd: Kuppadurchmesser

Sl: Seitenlänge

L: Länge

B: Breite

H: Höhe, bei Kelchgläsern mit Baluster bezieht sich die Höhenmessung rein auf den Baluster

Kh: Kuppahöhe, immer maximale Durchmesserangabe

Sh: Schafthöhe

Dh: Dekorhöhe

Nh: Nuppenhöhe

Hh: Henkelhöhe

Nb: Nuppenbreite

Ws: Wandstärke

Bs: Bodenstärke

Rs: Randstärke

rek: rekonstruierbar(e)

3.2.1 Kelchgläser mit Nodi (auf hohem Fuß) (/94)

3.2.1.1 Einfache Nodi

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbtes Glas ohne/eventuell mit dezentem Farbstich¹

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas²

Nodus, Nr. 2259



Gedrückter Kugelnodus, Ansatz zu hochgezogenem Standfuß

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 10 mm, Dm: 42 mm

Datierung: Mitte 16./17. Jahrhundert

Nodus, Nr. 2711



Gedrückter Kugelnodus

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 8 mm, Dm: 36 mm

Datierung: eher Mitte 16./17. Jahrhundert

¹ Nodus mit Filigrandekor, Nr. 2226, Rippenodus, Nr. 3242,1,2.

² Sämtliche einfachen Nodi erscheinen (hell) grau entfärbt, Rippenodus Nr. 2225, 2902, 2291, 40, 2258.

Nodus, Nr. 25



Gedrückter Kugelnodus, Ansatz zu glockenförmigem Standfuß, minimaler Ansatz zu weit ausladender Kuppa (mit distal ringförmigem Rippen- und anschließendem Nuppendekor)

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 7 mm, Dm: 34 mm

Datierung: eher Mitte 16./17. Jahrhundert

Nodus, Nr. 3222



Gedrückter Kugelnodus, minimaler Ansatz zu weit ausladender Kuppa

Farbe: -

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 12 mm, Dm: 33 mm

Datierung: Mitte 16./17. Jahrhundert

Nodus, Nr. 2582



Gedrückter Kugelnodus, minimaler weit ausladender Kuppaansatz, Ansatz zu glockenförmigem Standfuß

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 11 mm, Dm: 33 mm

Datierung: eher Mitte 16./17. Jahrhundert

Nodus, Nr. 2199



Gedrückter Kugelnodus, glockenförmiger Standfuß erhalten, Ansatz zu weit ausladender Kuppa mit schräg vertikalen, aufgemalten? opakweißen Streifen oder aufgelegten, eingeebneten opakweißen Glasfäden

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 12 mm, Dm: 35 mm, Bdm: 80 mm

Datierung: eher Mitte 16./17. Jahrhundert

Nodus, Nr. 2570



Gedrückter, kleiner Kugelnodus, hoher Standfuß

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 8 mm, Dm: 27 mm

Datierung: Mitte 16./17. Jahrhundert

3.2.1.2 Rippennodi (/94)

Rippennodus, Nr. 3242



Nodus mit vertikal formgeblasenem Rippendekor

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 11 mm, Dm: 25 mm

Datierung: Mitte 16./17. Jahrhundert

Rippennodus, Nr. 1



Nodus mit vertikal formgeblasenem Rippendekor

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 11 mm, Dm: 25 mm

Datierung: Mitte 16./17. Jahrhundert

Rippenodus, Nr. 2



Nodus mit vertikal formgeblasenem Rippendekor

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 11 mm, Dm: 25 mm

Datierung: Mitte 16./17. Jahrhundert

Rippenodus, Nr. 2225



Nodus mit vertikal formgeblasenem Rippendekor, glockenförmiger

Standfuß rekonstruierbar, ausladender Kuppaausatz mit vertikal

orientierten, aufgelegten Milchglasfäden

Farbe: hellgräulich entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 8 mm, Dm: 34 mm, Bdm: 80 mm

Datierung: eher Mitte 16./17. Jahrhundert

Rippenodus, Nr. 2902



Nodus mit vertikal formgeblasenem Rippendekor, glockenförmiger Standfuß

rekonstruierbar, tulpenförmiger Kuppaausatz mit schräg vertikal orientierten,

aufgelegten Milchglasfäden

Farbe: sehr schwach hellgräulich entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 7 mm, Dm: 30 mm

Datierung: eher Mitte 16./17. Jahrhundert

Rippennodus, Nr. 2291



Nodus mit vertikal formgeblasenem Rippendekor, hoher Standfuß mit vertikal orientierten, optisch geblasenen Rippen, tulpenförmige Kupa mit schräg vertikal orientierten, optisch geblasenen Rippen

Farbe: schwach hellgrau/grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 8 mm, Dm: 28 mm, Bdm: 62 mm

Datierung: Mitte 16./17. Jahrhundert

Rippennodus, Nr. 40



Nodus mit vertikal formgeblasenem Rippendekor, hoher Standfußansatz

Farbe: schwach hellgrau/grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 13 mm, Dm: 31 mm

Datierung: Mitte 16./17. Jahrhundert

Rippennodus, Nr. 2258



Nodus mit vertikal formgeblasenem Rippendekor, hoher Standfuß mit vertikalem formgeblasenen Rippendekor, tulpenförmige Kupa mit vertikalem, formgeblasenem Rippendekor

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 13 mm, Dm: 31 mm, Kdm: 28 mm, Bdm: 62 mm

Datierung: Mitte 16./17. Jahrhundert

Rippennodus, Nr. 2203



Gedrückter Rippennodus, Ansatz zu glockenförmigem Standfuß, Ansatz zu ausladender Kuppa mit vertikal angeordneten gemalten? weißen oder auch in zarter, nicht erhabener Filigrantechnik gestalteten Streifen

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 5 mm, Dm: 33 mm

Datierung: eher Mitte 16./17. Jahrhundert

3.2.1.3 Geriefter Nodus (/94)

Geriefter Nodus, Nr. 2686



Nodus mit horizontal formgeblasenen? Riefen, aufragender Kuppaansatz, minimaler Ansatz zu hohem Standfuß

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 14 mm, Dm: 25 mm

Datierung: Mitte 16./17. Jahrhundert

3.2.1.4 Nodus mit Filigrandekor (/94)

Nodus mit Filigrandekor, Nr. 2226



Gedrückter Kugelnodus mit vetro a fili Dekor in Form leicht schräg vertikal verlaufender, vielfach eingeebneter Glasfäden, hoher Standfuß gleichen Dekors, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: -

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 12 mm, Dm: 30 mm, Bdm: 37 mm

Datierung: 2. Viertel des 16./17. Jahrhundert

3.2.2 Kelchgläser mit Knaufvarianten (auf hohem Fuß) (/94)

Hohe Standböden mit Knauf Ensemble I

Hohe Standböden mit proximalem massiven Knauf, vereinzelt minimaler Stielansatz

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble I/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)-gräulich entfärbtes Glas¹

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I, Nr. 2533



Hoher Standboden, proximaler massiver Knauf mit minimalem Stielansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm, Bdm: 68 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I, Nr. 2698



Hoher Standboden, proximaler massiver Knauf mit minimalem Stielansatz, tulpenförmiger Kuppaansatz

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm, Kdm: rek. 72 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I, Nr. 2571



Hoher Standboden, proximaler massiver Knauf mit minimalem Stielansatz, tulpenförmiger Kuppaansatz

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

¹ Sämtliche Stücke von Ensemble I außer Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I, Nr. 2533.

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -, Kdm: rek. 54 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hohe Standböden mit Knauf Ensemble I.I (gleich wie Ensemble I nur geringerer Größe)

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble I.I/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas²

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I.I, Nr. 2536



Hoher Standboden, proximaler massiver Knauf mit minimalem Stielansatz, Standfußbodenplatte erhalten, ausladender Kuppaansatz

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, Schlieren

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 40 mm, Bdm: 60 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I.I, Nr. 2535



Hoher Standboden, proximaler massiver Knauf mit minimalem Stielansatz, Standfußbodenplatte erhalten, ausladender Kuppaansatz

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 42 mm, Bdm: 58 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

² Sämtliche Stücke von Ensemble I.I.

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I.I, Nr. 2558



Hoher Standboden, proximaler massiver Knauf mit minimalem Stielansatz, minimaler, ausladender Kuppaansatz

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 43 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I.I, Nr. 2539



Hoher Standboden, proximaler massiver Knauf, kleiner Stiel, minimaler, leicht ausladender, zylindrischer? Kuppaansatz mit formgeblasenen Nuppen in versetzt horizontaler Orientierung

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 39 mm, Bdm: 65 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble I.I, Nr. 2697



Proximaler massiver Knauf mit minimalem Stielansatz

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -, Kdm: -

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hohe Standböden mit Knauf Ensemble II

Hohe Standböden mit proximalem (Doppel)-Knauf

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble II/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbtes Glas ohne/eventuell mit dezentem Farbstich³

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble II/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas⁴

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2547



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 36 mm, Bdm: 63 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2546



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: sehr schwach irisiert, sehr guter Erhaltungszustand

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 36 mm, Bdm: 64 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2545



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, minimaler ausladender Kuppansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

³ Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2545, 2547, 2546, 2556, 2666, 2670, 2667, 2665, 2653, 2645, 2649, 35, 2664, 2652 und 2659.

⁴ Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2557, 2550, 2548, 2549, 2256, 2662, 2647, 2658, 2651, 2669, 2655, 2650, 2671, 2576, 2657, 2668 und 2646.

Glaserhaltung: stark irisiert, weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 38 mm, Bdm: 61 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2557



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, ausladender Kuppaansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina, Schlieren

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2548



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, steil aufragender Kuppaansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: hellgräulich-grün-gelblich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 42 mm, Bdm: 68 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2549



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina, irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm, Bdm: 68 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2556



Hoher Standboden mit proximalem Knauf, minimal erhaltener, ausladender

Kuppaansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2256



Hoher Standboden mit proximalem Knauf, tulpenförmige Kupa mit in horizontaler Orientierung formgeblasenem Dekor in Form segmentierter Glasfäden

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm, Kh: 76 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2666



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2670



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 36 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2667



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2665



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2653



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, steil aufragender Kuppaansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2645

Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, tulpenförmiger Kuppaansatz



Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 35 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2649



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, tulpenförmiger Kuppaansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 35



Hoher Standboden mit proximalem Knauf, tulpenförmiger Kuppaansatz mit formgeblasenem, vertikalem Rippendekor

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark golden irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2664



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2652



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2659



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2662



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 38 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2647



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 38 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2658



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 34 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2651



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 38 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2669



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, minimaler Kuppansatz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2655



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 38 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2566



Hoher Standboden mit proximalem Knauf, minimal ausladender Kuppansatz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 39 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2650



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: hellgrünlich-gelb entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 36 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2671



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2576



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: sehr schwach hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 36 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2657



Hoher Standboden mit proximalem Knauf, ausladender Kuppansatz

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 36 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2668



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2646



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf

Farbe: sehr schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II, Nr. 2685



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 21 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hohe Standfußböden mit Knauf Ensemble II.I (gleich Ensemble II Stücken, nur massiver gestaltet)

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble II.I/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas⁵

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.I, Nr. 2580



Hoher, massiver Standböden mit proximalem massiven Knauf, tulpenförmiger Kuppaansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 44 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.I, Nr. 2569



Hoher, massiver Standböden mit proximalem massiven Knauf, minimaler ausladender Kuppaansatz

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: starke weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

⁵ Sämtliche Stücke von Ensemble II.I außer Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.I, Nr. 2580 und 2534.

Größenangaben: H: 44 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.I, Nr. 2563



Hoher, massiver Standböden mit proximalem massiven Knauf

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 43 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.I, Nr. 2660



Hoher, massiver Standböden mit proximalem massiven Doppelknauf, tulpenförmiger Kuppaansatz

Farbe: hellgrün entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 44 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.I, Nr. 2573



Hoher, massiver Standböden mit proximalem massiven Doppelknauf

Farbe: hellgrau-grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 44 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Einzelstück Ensemble II.I, Nr. 2534

Hoher, massiver Standboden mit proximalem massivem Doppelknauf, ausladender Kuppaansatz, Fußbodenstandplatte erhalten



Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 42 mm, Bdm: 72 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hohe Standfußböden mit Knauf Ensemble II.II (gleich Ensemble II Stücken, jedoch höherer Form)

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble II.II/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas⁶

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.II, Nr. 2578



Hoher Standboden mit proximalem Knauf, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm, Bdm: 32 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.II, Nr. 2648



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm, Bdm: 30 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

⁶ Sämtliche Stücke von Ensemble II.II bis auf Hoher Standboden mit Knauf, Einzelstück Ensemble II.II, Nr. 2554.

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.II, Nr. 2663



Hoher Standboden mit proximaalem Knauf

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.II, Nr. 2661



Hoher Standboden mit proximaalem Knauf

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.II, Nr. 2654



Hoher Standboden mit proximaalem Knauf, ausladender Kuppansatz

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II.II, Nr. 2562



Hoher Standboden mit proximaalem Knauf, Standfußbodenplatte
rekonstruierbar

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 44 mm, Bdm: 30 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble II,II, Nr. 2554



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, minimaler Kuppansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hohe Standböden mit Knauf Ensemble III

Hohe Standböden mit proximalem massiven (Einfach)-Knauf

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble III/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbtes Glas ohne/eventuell mit dezentem Farbstich⁷

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble III/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas⁸

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III, Nr. 2673



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 42 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III, Nr. 2568

⁷ Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III, Nr. 2673, 2568, 2672.

⁸ Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III, Nr. 2681, 2683.



Hoher Standboden mit proximalem Knauf, Standfußbodenplatte
rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leichte weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 42 mm, Bdm: 38 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III, Nr. 2672



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 44 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III, Nr. 2681



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: helltürkis entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 44 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III, Nr. 2683



Minimaler hoher Standbodenansatz mit proximalem Doppelknauf

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hohe Standböden mit Knauf Ensemble III.I

Hohe Standböden mit proximal sehr massivem (Einfach)-Knauf

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble III.I/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas⁹

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III.I, Nr. 2678



Hoher Standboden mit massivem proximalen Knauf

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 42 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III.I, Nr. 2674



Hoher Standboden mit massivem proximalen Knauf

Farbe: hellgräulich? entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 42 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III.I, Nr. 2684



Minimaler hoher Standboden mit massivem proximalen Knauf

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

⁹ Sämtliche Stücke von Ensemble III.I bis auf Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III.I, Nr. 2555.

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III.I, Nr. 2675



Hoher Standboden mit massivem proximalen Knauf, minimaler, ausladender Kuppansatz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 42 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III.I, Nr. 2555



Hoher Standboden, mit massivem proximalen Knauf, proximal leicht gekröpft, tulpenförmiger Kuppansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren:

Größenangaben: H: 44 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble III.I, Nr. 2551



Hoher Standboden, mit massivem proximalen Knauf, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina, Riefen

Herstellungsspuren:

Größenangaben: H: 44 mm, Bdm: 78 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf , Ensemble III.I, Nr. 2676



Hoher Standboden mit massivem proximalen Knauf

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiß-gelbliche, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 40 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hohe Standböden mit Knauf Ensemble IV

Hohe Standböden mit proximaler Glasscheibe/einem Knauf mit (meist) flötenförmiger Kuppa

Glassmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble IV/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas¹⁰

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2687



Hoher Standboden mit proximaler massiver Glasscheibe, flötenförmiger

Kuppaansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: schwach irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2691



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, minimaler flötenförmiger

Kuppaansatz

Farbe: hellgräulich entfärbt

¹⁰ Sämtliche Stücke von Ensemble IV außer Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2687, 2543 und 2559.

Glasqualität: -

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2692



Minimaler, hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, flötenförmiger

Kuppaansatz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2690



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, flötenförmiger Kuppaansatz

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 44 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2565



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, Standfußbodenplatte
rekonstruierbar, flötenförmiger Kuppaansatz

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 43 mm, Bdm: 64 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2680



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, leicht ausladender, flötenförmiger Kuppaansatz

Farbe: schwach hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 43 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2577



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, flötenförmiger Kuppaansatz

Farbe: schwach hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2559



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, flötenförmiger Kuppaansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt?

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm, Bdm: 62 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2544



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe minimaler flötenförmiger Kuppaansatz

Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: schwach hellgrünlich-grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren:

Größenangaben: H: 36 mm, Bdm: 62 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2543



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, minimaler flötenförmiger

Kuppaansatz

Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren:

Größenangaben: H: 37 mm, Bdm: 64 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2575



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, minimaler flötenförmiger

Kuppaansatz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 31 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2579



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, minimaler leicht
ausladender, flötenförmiger Kuppaansatz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2541



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, minimaler flötenförmiger Kuppansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: schwach hellgräulich-grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 32 mm, Bdm: 67 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2540



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, minimaler leicht ausladender, flötenförmiger Kuppansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren:

Größenangaben: H: 33 mm, Bdm: 74 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2542



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, minimaler flötenförmiger Kuppansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: schwach hellgräulich-grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren:

Größenangaben: H: 33 mm, Bdm: 74 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2679



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, minimaler flötenförmiger Kuppaansatz

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 34 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2567



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, minimaler leicht ausladender Kuppaansatz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 36 mm, Bdm: 66 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2561



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, minimaler leicht ausladender, flötenförmiger Kuppaansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: -

Glasqualität: -

Glaserhaltung: stark weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 39 mm, Bdm: 74 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf Ensemble IV, Nr. 2677



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, ausladender Kuppaaansatz

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 38 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hohe Standfußböden mit Knauf Einzelstücke

Hoher Standboden mit Knauf, Einzelstück, Nr. 2706



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, leicht ausladender, beinahe zylindrischer Kuppaaansatz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, Schlieren

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm, Bdm: 64 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf, Einzelstück, Nr. 2705



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, leicht ausladende, beinahe zylindrische Kuppa rekonstruierbar, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, Schlieren

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 32 mm, Kdm: 60 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf, Einzelstück, Nr. 2581



Hoher Standboden mit proximaler Glasscheibe, stark ausladender Kuppaausatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 22 mm, Bdm: 64 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf, Einzelstück, Nr. 2701



Hoher Standboden mit proximalem Knauf

Farbe: hellgrau-grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf, Einzelstück, Nr. 2539.1



Hoher Standboden mit proximalem Doppelknauf, darunter schwach doppelt gekröpft, ausladender Kuppaausatz mit distalem überkragenden Hohlrand, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 38 mm, Bdm: 66 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16. - 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Hoher Standboden mit Knauf, Einzelstück, Nr. 2537

Hoher Standboden mit proximalem Knauf, glockenförmige Kuppaausatz mit distalem Rippenüberzugsdekor und proximalem horizontalen Glasfadenabschluss, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt



Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm, Bdm: 71 mm

Datierung: 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

3.2.3.1 Kelchgläser mit gedrungenen Hohlbaluster (/94)

Ensemblebildung nach absteigender Größe, innerhalb der Ensembles nach ähnlicher/gleicher Balustergröße und Form, meist rekonstruierbarer, gleich gestalteter Kuppa und Standfußbodenplattendurchmesser

3.2.3.1.1 Einfache gedrungene Hohlbaluster Ensemble I (/94)

Einfache gedrungene Hohlbalustergestaltung - Ensemble I

Beschreibung: Gedrungene Hohlbaluster mit sich stark verjüngendem distalen Ende und stark bauchigem proximalen Teil

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble I/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas¹

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2504



Gedrungener, sich terminal verschmälender, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kuppa, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm, B prox.: 34 mm, B dist.: 11 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2513



Gedrungener, sich terminal verschmälender, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm, B prox.: 34 mm, B dist.: 11 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

¹ Sämtliche Stücke aus Ensemble I

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2492



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kuppa,

Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm, B prox.: 34 mm, B dist.: 11 mm, Bdm: 74 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2490



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, ausladende Kuppa rekonstruierbar

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm, B prox.: 34 mm, B dist.: 11 mm, Kdm: 80 mm, Kh: 79 mm, Bdm: -

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2523



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kuppa

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 33 mm, B prox.: 34 mm.: B dist.: -

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Einfache gedrungene Hohlbaluster Ensemble II (/94)

Glassmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble II/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas²

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2503



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, ausladende Kuppa

Farbe: hellgrau entfärbt?

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm, Bdm: -

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2507



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm, Bdm: -

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2494



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kuppa, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm, Bdm: 74 mm

² Sämtliche Stücke aus Ensemble II

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2524



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kuppa

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2509



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kuppa,

Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2491



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kuppa,

Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm, Bdm: 74 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2505



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kuppa, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm, Bdm: 74 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2508



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, ausladender Kuppansatz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm, Bdm: 74 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2526



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kuppa, Standfußbodenplatte minimal rekonstruierbar

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2529



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2528



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2522



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kuppa

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2521



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2506



Gedrungener, sich terminal verschmälender, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu ausladender Kupa, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, teils weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm, Bdm: 74 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2520



Gedrungener, sich terminal verschmälender, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 9 mm, Bdm: 74 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Einfache gedrungene Hohlbaluster Ensemble III (/94)

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble III/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbtes Glas³

³ Sämtliche Stücke aus Ensemble III

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2530



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, aufragender tulpenförmiger Kuppansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2525



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, aufragender tulpenförmiger Kuppansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2230



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, tulpenförmiger Kuppansatz mit dreifachen, parallel in vertikaler Richtung aufgelegten Milchglasfäden, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 7 mm, Bdm: 72 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2531



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, tulpenförmiger Kuppaansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2510



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, steil aufragender tulpenförmiger Kuppaansatz, Standfußbodenplatte minimal erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 33 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Einfache gedrungene Hohlbaluster Ensemble IV (/94)

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble IV/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbtes Glas⁴

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble IV/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas⁵

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2519



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, ausladender Kuppaansatz, Standfußbodenplatte minimal erhalten

Farbe: hellgräulich entfärbt

⁴ Gedrungener Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2498.

⁵ Gedrungener Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2519 und 2500.

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2500



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, ausladender Kuppaansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 7 mm, Bdm: 72 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2498



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, ausladender Kuppaansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 7 mm, Bdm: 72 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Einfache gedrungene Hohlbaluster Ensemble V (/94)

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble V/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas⁶

⁶ Sämtliche Stücke von Ensemble V

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2514



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, tulpenförmiger Kuppansatz, Standfußbodenplatte minimal erhalten

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 24 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 5 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2511



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, tulpenförmiger Kuppansatz, Standfußbodenplatte teils erhalten

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 24 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 5 mm, Bdm: 72 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2516



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, tulpenförmiger Kuppansatz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 24 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 5 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2517



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, tulpenförmige Kupa rekonstruierbar

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, Schlieren

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 24 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 5 mm, Kdm: 60 mm,

Kh: 65 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungene Hohlbaluster Einzelstücke (/94)

Gedrungener Hohlbaluster, Nr. 2502



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich bauchiger Hohlbaluster, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, Schlieren

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 23 mm, B prox.: 21 mm, B dist.: 6 mm, Bdm: 54 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster, Nr. 2252



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, nuppenförmig modelgeblasene, tulpenförmige Kupa

Farbe: grau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 34 mm, B prox.: 35 mm, B dist.: 10 mm, Kdm: 70 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster, Nr. 2499



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich bauchiger Hohlbaluster, ausladender Kuppaansatz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, Schlieren

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 30 mm, B prox.: 31 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 72 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster, Nr. 2518



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich bauchiger Hohlbaluster

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, Schlieren

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 28 mm, B prox.: 38 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster, Nr. 2512



Gedrungener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich bauchiger Hohlbaluster, ausladender Kuppaansatz

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 32 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Hohlbaluster, Nr. 2391



Distaler, breitovaler Hohlbaluster auf Glasscheibe, proximaler Knauf, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 15 mm, Bdm: 27 mm, Bdm: 90 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

3.2.3.1.2 Gedrungene Rippenhohlbaluster (/94)

Beschreibung: Lang gezogene, sich terminal verschmälernde, im proximalen Bereich stark bauchige, modelgeblasene, vertikal angeordnete Rippenhohlbaluster

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbtes Glas⁷

Gedrungener Rippenhohlbaluster, Nr. 2331



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchig modelgeblasener, vertikal leicht verdreht angeordneter Rippenhohlbaluster

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 31 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: rek. 7 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

⁷ Sämtliche Rippenhohlbaluster

Gedrungener Rippenhohlbaluster, Nr. 2329



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchig modelgeblasener, vertikal leicht verdreht angeordneter Rippenhohlbaluster

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 31 mm, B prox.: 30 mm, B dist.: rek. 7 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gedrungener Rippenhohlbaluster, Nr. 2299



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchig modelgeblasener, vertikal verdreht angeordneter Rippenhohlbaluster, Kuppa mit formgeblasenem vertikal verlaufenden Rippenüberzugsdekor, doppelter, horizontal umgelegter Glasfaden als proximale Begrenzung

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 31 mm, B prox.: 24 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts?

Gedrungener Rippenhohlbaluster, Nr. 2501



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchig modelgeblasener, vertikal verdreht angeordneter Rippenhohlbaluster, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 30 mm, B prox.: 37 mm, B dist.: 11 mm, Bdm: 72 mm

Datierung: 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

3.2.3.1.3 Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster (/94)

Ensemblebildung nach Löwenkopfmotivgestaltung (schematische dfModelähnlichkeit /-gleichheit), Löwenkopfbalustergröße

Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster Ensemble I (/94)

Löwenkopfmotivgestaltung - Ensemble I

Beschreibung: Schmales, plastisch hervortretendes, oftmals schwächer modelliertes/reliefiertes Löwenkopfmotiv, prominente Löwenmaul/-schnauzengestaltung

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble I/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbtes Glas ohne/eventuell mit dezentem Farbstich, weniger massive Wandstärke- Gewichtsunterschied zu grün-gräulich entfärbtem Glas⁸

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble I/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas, massiverer Wandstärke⁹

⁸ Löwenkopf Ensemble I, Nr. 2393, 2442, 2408, 2455, 2470, 2422, 2241, 5, 2400, 2415, 2451, 6, 7, 2452, 2254, 2449, 2444, 2456, 2473, 2432, 2463, 2477, 2433, 2249, 2410, 2399, 12, 2480, 2213, 2210, 2211, 2224 und Nr. 2218.

⁹ Löwenkopf Ensemble I, Nr. 1, 2, 3, 4, 2438, 8, 9, 21, 2231, 2446, 2445, 2448, 2405, 2434, 2401, 2420, 2418, 2396, 2417, 2261, 2481, 2487, 2464, 2471, 2467, 2465, 2427, 2406, 2441, 2413, 10, 2398, 2411 wie Nr. 2475.

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 1



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, schmal tulpenförmige Kupa mit dreifach parallel aufgelegten Milchglasfäden

Farbe: grau-grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, Schlieren

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen

Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 3



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, tulpenförmige Kupa

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 4



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, tulpenförmige Kuppel

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 5



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, weite, tulpenförmige Kuppel

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: minimal irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2438



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, tulpenförmige Kupa
Farbe: hellgrau-grünlich entfärbt
Glasqualität: kleine Luftbläschen
Glaserhaltung: irisiert, trüb

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 6



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Ansatz zu tulpenförmiger Kupa
Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 7



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz tulpenförmige Kupa mit Rippen-/Nuppendekor?
Farbe: entfärbt
Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 9



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 20



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: hellgräulich-grün entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 21



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Kuppansatz mit in vertikaler Anordnung parallel aufgelegten, opakweißen Milchglasfäden

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2231



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, tulpenförmiger Kuppansatz mit in horizontaler Anordnung zweifach parallel aufgelegten opakweißen Milchglasfäden, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgräulich

entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 62 mm, Kdm: 64 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2224



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 70 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2211



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, stark ausladender, tulpenförmiger Kuppaansatz mit in vertikaler Richtung aufgelegten opakweißen Milchglasfäden, darüber in horizontaler Anordnung dreifach parallel

aufgelegte opakweiße Milchglasfäden

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Kdm: 60 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2218



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, minimal erhaltener, stark ausladender tulpenförmiger Kuppaansatz mit in vertikaler Richtung aufgelegten opakweißen Milchglasfäden, darüber in

horizontaler Anordnung dreifach parallel aufgelegte opakweiße Milchglasfäden

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Kdm: 60 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2210



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, stark ausladender tulpenförmiger Kuppaansatz mit in vertikaler Richtung aufgelegten opakweißen Milchglasfäden, darüber in horizontaler Anordnung zweifach parallel aufgelegte opakweiße Milchglasfäden,

Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Kdm: 60 mm, Bdm: 66 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2213



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, steil aufragende tulpenförmige Kuppa mit in vertikaler Richtung aufgelegten opakweißen Milchglasfäden, darüber in horizontaler Anordnung dreifach parallel aufgelegte opakweiße Milchglasfäden

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Kdm: 50 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2446



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standbodenplatte vollständig erhalten
Farbe: leicht hellgräulich entfärbt

Glasqualität: sehr kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 60 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2393



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standbodenplatte vollständig erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 24 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 65 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2451



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 37 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 65 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2448



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standbodenplatte erhalten

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 65 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2405



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, weite tulpenförmige Kupa, Standbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 67 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2434



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, weite tulpenförmige Kupa

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2401



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Ansatz zu ausladender Kupa, Standbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 67 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2400



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, weite tulpenförmige Kupa, Standbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm, Bdm. 67 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2420



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkrenz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkrenz, weite tulpenförmige Kupa, Standbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2452



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkrenz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkrenz, weite tulpenförmige Kupa, am erhaltenen Standfußboden Dekor oder Herstellungsfehler in Form eines Restes eines

gezwackten, aufgelegten? Glasfadens

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: stark weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 34 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 67 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2241



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2418



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, weite tulpenförmige Kupa, Standbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 34 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2408



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, weite tulpenförmige Kuppa, Standfußbodenplatte rekonstruierbar
Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 62 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2396



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, steil tulpenförmige Kuppa

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2442



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, weit tulpenförmige Kuppa

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2417



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 62 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2261



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, tulpenförmige Kupa mit Rippen-/Nuppendekor?

Farbe: hellgrau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2415



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 68 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2470



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2481



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2487



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2464



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2471



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2467



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Ansatz zur Kuppa

Farbe: hellgrau-grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, Schlieren

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2465



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2455



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, zylinderförmig rekonstruierbare Kuppa mit distalem, umgelegtem, gezwacktem Glasfaden

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm, Kdm: 59 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2449



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 66 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2444



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 66 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2456



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend

Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2473



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2432



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend

Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2463



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 12



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2477



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz (unterer Part abgebrochen), steil aufragende Kuppe fragmentiert erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: -, B prox.: 26 mm, B dist.: -

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2433



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert, Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2249



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, sechseckige Kupa mit distal umgelegtem, gezacktem Glasfaden und oberhalb dreifach parallel verlaufenden, aufgelegten Milchglasfäden

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm, Kdm: 50 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2410



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und, Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladender Kuppansatz, Standfußbodenplatte erhalten
Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 7 mm, Bdm: 67 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2427



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladender Kuppansatz, fragmentarisch Standfußbodenplatte erhalten
Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2406



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladender Kuppansatz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 7 mm, Bdm: 66 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2441



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Knauf und Glasscheibe oberhalb des Balusters, Standfußbodenplatte rekonstruierbar (separate Größe)

Farbe: gräulich-grün entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 29 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 76 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2413



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladender Kuppansatz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 10



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladender Kuppansatz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2254



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladender Kuppansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: größere Luftbläschen

Glaserhaltung: sehr leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2398



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladende Kupp, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: grau entfärbt

Glasqualität: kleinere Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2411



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladende Kupa, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleinere Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 7 mm, Bdm: 61 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2399



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladende Kupa

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleinere Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm, Kdm: 66 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2475



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend

Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, tulpenförmige Kuppel

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleinere Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble I, Nr. 2480



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz (teils fragmentiert), tulpenförmige Kuppel

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleinere Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert, Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: -, B prox.: 25 mm, B dist.: -

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster Ensemble II (/94)

Löwenkopfmotivgestaltung - Ensemble II

Beschreibung: Breites, flächiges Löwenkopfmotiv, längliche Löwenkopfbalusterausformung

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble II/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/eventuell mit dezentem Farbstich¹

¹ Sämtliche Löwenkopfbaluster Ensemble II.

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble II, Nr. 2409



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleinere Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 39 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 5 mm, Bdm: 69 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble II, Nr. 2472



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen,

Größenangaben: H: 39 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 5 mm,

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble II, Nr. 2486



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 39 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 5 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble II, Nr. 2419



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt?

Glasqualität: -

Glaserhaltung: stark irisiert, Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 39 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 5 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster Ensemble III (/94)

Löwenkopfmotivgestaltung - Ensemble III

Beschreibung: Breites, flächiges, großformatiges Löwenkopfmotiv, prominente proximale Mähnengestaltung, längliche Löwenkopfbalusterausformung

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble III/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/eventuell mit dezentem Farbstich²

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble III, Nr. 2489



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend

Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte fragmentarisch erhalten

Farbe: entfärbt

² Sämtliche Löwenkopfbaluster Ensemble III.

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble III, Nr. 2421



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 68 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble III, Nr. 2461



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble III, Nr. 2460



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble III, Nr. 2485



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster Ensemble IV (/94)

Löwenkopfmotivgestaltung - Ensemble IV

Beschreibung: Breites, flächiges, detailliert ausgeformtes und profiliertes Löwenkopfreief, profilierte proximale und distale Mähnungsgestaltung, längliche Löwenkopfbalusterausformung

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble IV/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/eventuell mit dezentem Farbstich³

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble IV/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch gräulich entfärbte Glasmasse⁴

³ Sämtliche Löwenkopfbaluster Ensemble IV, außer Löwenkopf Ensemble IV, Nr. 2425.

⁴ Löwenkopf Ensemble IV, Nr. 2425.

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble IV, Nr. 2437



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 39 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 10 mm, Bdm: 70 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble IV, Nr. 2394



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte

rekonstruierbar, flötenförmiger Kuppaansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert, Schlieren

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 40 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 10 mm, Bdm: 80 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble IV, Nr. 2425



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladender Kuppaansatz

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 24 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble IV, Nr. 12



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 24 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster Ensemble V (/94)

Löwenkopfmotivgestaltung - Ensemble V

Beschreibung: Flächiges, detailliert ausgeformtes, graziles und schwach profiliertes Löwenkopfreief, geschlossene oder als Strich ausgeformte Augenpartie, detaillierte Mähnengestaltung um den gesamten Löwenkopf, längliche Löwenkopfbalusterausformung

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble V/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich⁵

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble V, Nr. 2450



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stärker irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

⁵ Sämtliche Löwenkopfbaluster Ensemble V

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble V, Nr. 2436



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 28 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble V, Nr. 2430



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 28 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster Ensemble VI (/94)

Löwenkopfmotivgestaltung - Ensemble VI

Beschreibung: Massives, detailliert ausgeformtes, stark profiliertes Löwenkopfreief, detaillierte Mähnengestaltung um den gesamten Löwenkopf, gedrungener Löwenkopfbalusterausformung

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble VI/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezemtem Farbstich⁶

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble VI/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch grau-grünlich entfärbte Glasmasse⁷

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VI, Nr. 2443



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, leichte weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 47 mm, B prox.: 34 mm, B dist.: 14 mm, Bdm: 80 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VI, Nr. 2431



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 47 mm, B prox.: 34 mm, B dist.: 14 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

⁶ Löwenkopf Ensemble VI, Nr. 2443 und 2532.

⁷ Löwenkopf Ensemble VI, Nr. 2392 und 2431.

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VI, Nr. 2392



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, steil aufragender Kuppansatz erhalten

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: stark grün schillernd irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 47 mm, B prox.: 34 mm, B dist.: 14 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VI, Nr. 2532



Gemodelter Löwenkopfbaluster, 2- teilig erhalten, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 47 mm, B prox.: 34 mm, B dist.: -

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster Ensemble VII (/94)

Löwenkopfmotivgestaltung - Ensemble VII

Beschreibung: Mittelgroßes profiliertes Löwenkopfreief, akzentuierte Augenprofilierung

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble VII- Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezemtem Farbstich, starke weiße kalkige Patina⁸

⁸ Sämtliche Stücke aus Ensemble VII

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VII, Nr. 2488



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: starke weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 29 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VII, Nr. 2458



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: starke weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 37 mm, B prox.: 29 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VII, Nr. 2433



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: starke weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 29 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VII, Nr. 2478



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend

Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, weit aufragender Kuppansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: starke weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 29 mm, B dist.: -

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VII, Nr. 2482



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend

Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: starke weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 37 mm, B prox.: 29 mm, B dist.: -

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster Ensemble VIII (/94)

Löwenkopfmotivgestaltung - Ensemble VIII

Beschreibung: Stark profiliertes, dominantes Löwenkopfreief, außergewöhnliche Löwenmaulgestaltung aus drei v-förmig angeordneten Kugeln, Schnauze und Augen ebenfalls aus einfachen Kugeln formiert, proximale Mähngestaltung

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble VIII– Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich⁹

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VIII, Nr. 2424



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend

Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: stark irisiert, Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 42 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VIII, Nr. 2297



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladende Kuppa mit vertikalem, stark plastischem Rippen-Tropfen-Dekor

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark dunkel irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen, Überfangdekor

Größenangaben: H: 41 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

⁹ Sämtliche Stücke von Ensemble VIII.

Kelchglas mit Löwenkopfbaluster Ensemble VIII, Nr. 2462



Gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 42 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchgläser mit Löwenkopfbaluster Einzelstücke (/94)

Kelchglas mit Löwenkopf, Nr. 22



Flächiger Löwenkopf mit proximaler Löwenmähnengestaltung, gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladende Kupa mit Rippen-Tropfen-Dekor

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 10 mm, Kh: 74 mm, Kdm: 70 mm

Datierung: Speziell 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopf, Nr. 2439



Kleiner, kompakter Löwenkopf mit proximaler Löwenmähnengestaltung, gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladende Kupa

Farbe: grünlich/grau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 10 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopf, Nr. 2435



Grazil ausgearbeiteter Löwenkopf mit prominenter Mähnengestaltung um das gesamte Löwengesicht, gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: -

Glasqualität: -

Glaserhaltung: starke weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 44 mm, B prox.: 24 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopf, Nr. 2463



Stark reliefierter Löwenkopf, gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 41 mm, B prox.: 24 mm, B dist.: 6 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopf, Nr. 2303



Schwach reliefierter Löwenkopf, gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladende Kuppula mit vertikal angeordneten Rippen als Überfangdekor?

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften, Überfangdekor?

Größenangaben: H: 40 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopf, Nr. 2429



Grazile Löwenkopfausformung, prominente Mähnengestaltung um das gesamte Löwengesicht, gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, ausladender Kuppulaansatz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgrünlich-gelb entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 24 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopf, Nr. 2426



Unauffällige Löwenkopfgestaltung, grazile Löwenkopfausformung, prominente Mähnengestaltung um das gesamte Löwengesicht, gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz

aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, minimale Ansätze zu Kuppa und Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: grau entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopf, Nr. 2428



Gut profilierte, detaillierte Löwenkopfausformung, gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 40 mm, B prox.: 30 mm, B dist.: 14 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopf?, Nr. 2459



Kaum erkennbare, jedoch stark profilierte „Löwenkopfausformung“, eventuell nur systemlose mittige Kugelanordnung um den gesamten Baluster, gemodelter Löwenkopfbaluster?, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 26 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopf, Nr. 2395



Kleiner, kompakter Löwenkopf, gute Profilierung, Mähnengestaltung rund um das gesamte Löwengesicht, gemodelter Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz, steil aufsteigende, schmale Kupa

Farbe: schwach hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 34 mm, B prox.: 19 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Löwenkopf, Nr. 2453



Gut profilierter, kompakter Löwenkopf, gemodelter, im unteren Bereich sehr lang gezogener Löwenkopfbaluster, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend Löwenkopf und Kugelkreuz aus fünf Kugeln, unterhalb halber Kugelkranz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina, irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälften

Größenangaben: H: 48 mm, B prox.: 30 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

3.2.3.1.4 Kelchgläser mit Bienen-, Adlerbaluster (/94)

Bienen-, Adlermotivgestaltung - Ensemble I

Beschreibung: Stark profiliertes „Bienenmotiv“, Y-förmige Kugelanordnung, wobei zwei seitliche „Flügel“ jeweils links und rechts vom „Körper“ schräg proximal weisen, oder einfache Kugelanordnung ohne Motivik. Alternierend mittige Kugel mit dreiviertelkreisförmigem Kugelkranz aus sechs Kugel unterhalb

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble I/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezemtem Farbstich, starke weiße kalkige Patina¹⁰

Kelchglas mit Adler- oder Bienenbaluster?, Nr. 2422



Bienen- oder Adlermotiv mit quer gestreiftem Körper durch horizontale Riefen markiert, proximalem „Kopf“ und seitlichen „Flügel“ durch schräg vertikale Riefen angedeutet, gemodelter Adler- oder Bienenbaluster?, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, mittig alternierend

Adler- Bienenmotiv und Kugelkrenz aus fünf Kugeln, unterhalb halber

Kugelkrenz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt?

Glasqualität: -

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 34 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Bienenbaluster Ensemble I, Nr. 2457



Gemodelter „Bienenbaluster“, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, zwei seitliche „Flügel“ jeweils links und rechts vom „Körper“ weisen schräg proximal, mittig alternierend Y- förmige Kugelanordnung oder einfache Kugelanordnung ohne Motivik oder mittige Kugel mit dreiviertelkreisförmigem Kugelkrenz aus sechs Kugel unterhalb,

Standfußbodenplatte minimal rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: starke weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 29 mm, B dist.: 8 mm

¹⁰ Sämtliche Stücke von Bienenbaluster Ensemble I

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Bienenbaluster Ensemble I, Nr. 2440



Gemodelter „Bienenbaluster“, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, zwei seitliche „Flügel“ jeweils links und rechts vom „Körper“ weisen schräg proximal, mittig alternierend Y- förmige Kugelanordnung oder einfache Kugelanordnung ohne Motivik oder mittige Kugel mit dreiviertelkreisförmigem Kugelkranz aus sechs Kugel

unterhalb, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, teils weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 36 mm, B prox.: 29 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kelchglas mit Bienenbaluster Ensemble I, Nr. 2454



Gemodelter „Bienenbaluster“, kreisförmiges Rippendekor als proximaler und distaler Abschluss, zwei seitliche „Flügel“ jeweils links und rechts vom „Körper“ weisen schräg proximal, mittig alternierend Y- förmige Kugelanordnung oder einfache Kugelanordnung ohne Motivik und mittige Kugel mit dreiviertelkreisförmigem

Kugelkranz aus sechs Kugel unterhalb

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: teils weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: Gussnaht zwischen Modelhälfen

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 30 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Speziell 2. Hälfte des 16./1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

3.2.3.2 Kelchgläser mit länglichen Hohlbaluster (/94)

Ensemblebildung nach Größe absteigend, (annähernd) gleicher Balustergestaltung, Höhe und Breitenmessungen der Baluster

Längliche Hohlbaluster Ensemble I (/94)

Längliche Hohlbalustergestaltung - Ensemble I

Beschreibung: Lang gezogene, sich terminal verschmälernde, unverzierte Hohlbaluster mit teils proximalem Knauf

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble I/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich¹

Länglicher Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 1



Lang gezogener, sich terminal verschmälender Hohlbaluster mit proximalem Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 110 mm, B prox.: 18 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2368



Lang gezogener, sich terminal verschmälender Hohlbaluster mit proximalem Knauf, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 110 mm, B prox.: 18 mm, B dist.: 8 mm, Bdm: 80

mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

¹ Sämtliche Stücke von Ensemble I

Länglicher Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2366



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster mit proximalem Knauf, ausladender Kuppansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 110 mm, B prox.: 18 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2375



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster mit proximalem Knauf, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 110 mm, B prox.: 18 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble I, Nr. 2328



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster mit proximalem Knauf, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 110 mm, B prox.: 18 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Längliche Hohlbaluster Ensemble II (/94)

Längliche Hohlbalustergestaltung - Ensemble II

Beschreibung: Lang gezogene, sich terminal verschmälernde, unverzierte Hohlbaluster mit teils proximalem Knauf

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble II/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich²

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble II/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas³

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2364



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf, Standfußbodenplatte minimal rekonstruierbar

Farbe: grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 84 mm, B prox.: 21 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2365



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf, Standfußbodenplatte minimal rekonstruierbar

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

² Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2386, 3, 2385, 2380, 2383 und 2379.

³ Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2364, 2365, 2, 2384, 2365, 2378, 2361, 2388, 2236, 2363 und 2295.

Größenangaben: H: 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2384



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2367



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf nicht erhalten, Standfußbodenplatte teils rekonstruierbar

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2378



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf

Farbe: hellgrünlich entfärbt, Standfußbodenplatte minimal rekonstruierbar

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2361



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf, minimaler Kuppansatz

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2388



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: rek. 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2386



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: rek. 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 3



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: rek. 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2385



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: rek. 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2380



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2383



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf
nicht erhalten, Standfußbodenplatte teils erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2379



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf, Standfußbodenplatte teils rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 84 mm, B prox.: 19 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2236



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark golden irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: rek. 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2372



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf, ausladender minimaler Kuppansatz, Standfußbodenplatte teils rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: Baluster lateral beidseitig eingedrückt

Größenangaben: H: rek. 85 mm, B prox.: 21 mm, B dist.: rek. 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2363



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf, minimal erhaltener, tulpenförmiger Kuppansatz, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 85 mm, B prox.: 22 mm, B dist.: 9 mm, Bdm: 80 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble II, Nr. 2295



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf, minimal rekonstruierbare Kuppansatz

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 85 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: rek. 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Längliche Hohlbaluster Ensemble III (/94)

Längliche Hohlbalustergestaltung - Ensemble III

Beschreibung: Lang gezogene, sich terminal verschmälernde, unverzierte Hohlbaluster mit teils proximalem Knauf/Glasscheibe

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble III/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich⁴

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble III/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas⁵

⁴ Sämtliche Stücke von Ensemble III außer Länglicher Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2369.

⁵ Länglicher Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2382 (Subgruppe zu Ensemble III) und Nr. 2369.

Länglicher Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2369



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf, minimaler tulpenförmiger Kuppansatz, Standfußbodenplatte minimal rekonstruierbar

Farbe: schwach hellgrünlich-gelb entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 65 mm, B prox.: 17 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2390



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf/Glasscheibe

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: dunkel irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 65 mm, B prox.: 17 mm, B dist.: rek. 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2389



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: dunkel irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 65 mm, B prox.: 17 mm, B dist.: rek. 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2381



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler

Knauf/Glasscheibe

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: golden irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 65 mm, B prox.: 17 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2390



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler

Knauf/Glasscheibe

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 65 mm, B prox.: 17 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble III, Nr. 2382 (Subgruppe zu Ensemble III)



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbaluster, proximaler Knauf,

Größenunterschied zu Ensemble III Stücken, kleiner ausgeformt, gleiche

Formgebung

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 50 mm, B prox.: 17 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Längliche Hohlbaluster Ensemble IV (/94)

Längliche Hohlbalustergestaltung - Ensemble IV

Beschreibung: Lang gezogene, sich terminal verschmälernde, unverzierte, im proximalen Bereich stark bauchige Hohlbaluster mit teils proximalem Knauf

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble IV/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich⁶

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble IV/Gruppe II

Beschreibung: Makroskopisch (grün)- gräulich entfärbtes Glas⁷

Länglicher Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2325



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, proximaler Knauf, minimaler Kuppansatz, Fußbodenstandplatte teils rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, teils weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 65 mm, B prox.: 22 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2334



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, proximaler Knauf

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 65 mm, B prox.: 22 mm, B dist.: -

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

⁶ Sämtliche Stücke von Ensemble IV außer Länglicher Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2374.

⁷ Länglicher Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2374.

Länglicher Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2387



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, proximaler Knauf, minimaler Kuppaaansatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 65 mm, B prox.: 22 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2374



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, proximaler Knauf, minimaler Kuppaaansatz,

Fußbodenstandplatte rekonstruierbar

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, teils weiße kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 65 mm, B prox.: 22 mm, B dist.: 7 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2373



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, proximaler Knauf, Fußbodenstandplatte teils

rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, teils weiße kalkige Patina, Schlieren

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 66 mm, B prox.: 22 mm, B dist.: 6 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble IV, Nr. 2377



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, proximaler Knauf, Ansatz zu tulpenförmiger Kuppel

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 67 mm, B prox.: 24 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Einzelstück Länglicher Hohlbaluster, Nr. 2527⁸



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, Ansatz zu Fußbodenstandplatte

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 46 mm, B prox.: 25 mm, B dist.: 9 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Längliche Hohlbaluster Ensemble V (/94)

Längliche Hohlbalustergestaltung - Ensemble V

Beschreibung: Lang gezogene, sich terminal verschmälernde, unverzierte, im proximalen Bereich stark bauchige Hohlbaluster mit teils proximalem Knauf/Doppelknauf/Glasscheiben

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble V/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich⁹

⁸ Subgruppe zwischen Ensemble IV und V.

⁹ Sämtliche Stücke von Ensemble V.

Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 1¹⁰



Lang gezogener, sich terminal verschmälender, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, proximaler Knauf auf Glasscheibe

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark golden irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 40 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: rek. 5 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2294



Lang gezogener, sich terminal verschmälender, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, proximaler Knauf auf Glasscheibe, tulpenförmige Kupa mit Rippen-Tropfen-Dekor und horizontal umgelegtem Glasfaden

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 40 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: rek. 5 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)



Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2326



Lang gezogener, sich terminal verschmälender, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, ausladend flötenförmige Kupa mit Ansätzen von Rippen-Tropfen-Dekor, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 38 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 5 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)



¹⁰ Aufgrund schlechter Qualität stand hier jener vergleichbare Längliche Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2294 Pate.

Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2333



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, ausladend flötenförmige Kupa mit Rippen-Tropfen-Dekor, darüber horizontaler Glasfaden, Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt



Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 40 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 5 mm, Bdm: 66 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2323



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, proximaler Knauf auf Glasscheibe, tulpenförmige Kupa mit distalem Rippen-Tropfen-Dekor

Farbe: entfärbt



Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 35 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 4 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

Länglicher Hohlbaluster Ensemble V, Nr. 2302



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, im proximalen Bereich stark bauchiger Hohlbaluster, proximaler Knauf auf Glasscheibe, Ansatz zu vertikal angeordnet, rippenförmig modelgeblasener? Kupa

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 40 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 5 mm

Datierung: (1. Hälfte des) 17. Jahrhundert(s)

3.2.4.1 Kelchgläser mit „Korbballuster“ (/94)

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich¹

Korbballuster, Nr. 2298



Korb- bzw. schlaufenartiges, in sich verschlungenes Kelchglasstieldekor mit gebogenen, rippenartigen, vertikal einfach segmentierten Glasarmen mit (so rekonstruierbarem) jeweils proximal und distal aufgesetzten, gestempelten, floralen Dekor aus sechs Kugeln mit zentraler Kugel, distal und proximal schräg vertikal gerippte Knäufe mit knopfartigem Fortsatz

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: sehr leicht irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 65 mm, B: 41 mm

Datierung: 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts?

Korbballuster, Nr. 2341



Korb- bzw. schlaufenartiges, in sich verschlungenes Kelchglasstieldekor mit gebogenen, rippenartigen, vertikal einfach segmentierten Glasarmen mit jeweils proximal und distal aufgesetztem kobaltblau-türkisen, gestempelten, floralen Dekor aus sechs Kugeln mit zentraler Kugel, distal und proximal schräg vertikal gerippte Knäufe mit knopfartigem Fortsatz

Farbe: entfärbt, kobaltblau-türkis

Glasqualität: -

Glaserhaltung: sehr leicht irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 65 mm, B: 35 mm

Datierung: 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts?

Korbballuster, Nr. 2340

¹ Sämtliche Korbballuster.



Korb- bzw. schlaufenartiges, in sich verschlungenes Kelchglasstieldekor mit gebogenen, rippenartigen, vertikal einfach segmentierten Glasarmen mit jeweils proximal und distal aufgesetztem kobaltblau-türkisen, gestempelten, floralen Dekor aus sechs Kugeln mit zentraler Kugel, distal und proximal

schräg vertikal gerippte Knäufe mit knopfartigem Fortsatz

Farbe: entfärbt, kobaltblau-türkis

Glasqualität: -

Glaserhaltung: sehr leicht irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 65 mm, B: 35 mm

Datierung: 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts?

3.2.4.2 Flügelgläser (/94)

Flügelgläser mit volutenförmigen, seitlichen Flügelglasfortsätzen

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Ensemble I/Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezentem Farbstich¹

Flügelglas mit Rippenhohlbaluster, Nr. 2359



Zweifach übereinanderliegende, lang gezogene Hohlbaluster mit vertikal formgeblasenem Rippendekor mit beide Baluster verbindendem Henkel mit innen verlaufendem geschlängelten Glasfaden als Flügelglasdekor

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 6 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Flügelglas mit Rippenhohlbaluster, Nr. 2360²



Zweifach übereinanderliegende, lang gezogene Hohlbaluster mit vertikal formgeblasenem Rippendekor mit beide Baluster verbindendem Henkel mit innen verlaufendem geschlängelten Glasfaden als Flügelglasdekor

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 6 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

¹ Sämtliche Flügelgläser.

² Stück derart schlecht erhalten, dass gleichartiges Flügelglas mit Rippenhohlbaluster, Nr. 2359 hier Pate steht.

Kuppa mit blauem Flügelglasdekor, Nr. 2731



Rekonstruierbare Kuppa mit Dekor in Form zweier erhaltener, seitlicher Henkel mit inneren geschlängelten Glasfäden

Farbe: kobaltblau-türkis

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Flügelglas mit Rippenhohlbaluster, Nr. 2332



Länglicher, sich terminal verschmälender, im proximalen Bereich stark bauchiger, modelgeblasener, schräg vertikal verdreht angeordneter Rippenhohlbaluster mit proximaler Glasscheibe, einfach erhaltenes Flügelglasdekor mit innerem geschlängelten Glasfaden am Baluster, Ansatz zu ausladender rippengeblasener Kuppa bzw. Kuppa mit Rippen-Tropfen-Dekor?

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 45 mm, B prox.: 27 mm, B dist.: 6 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Flügelglaskuppa, Nr. 2356



Weit ausladende, tulpenförmige, einfache Kuppa mit kobaltblau-türkisem Knauf mit kobaltblauem Henkel mit (rekonstruierbarem) inneren geschlängelten Glasfaden

Farbe: entfärbt, kobaltblau

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 25 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Flügelgläser mit rippendekoriertem Balusterschaft

Flügelglas? mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2355



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder, proximal gekröpfter Hohlbalusterschaft mit schräg vertikal verdrehtem formgeblasenen Rippendekor, Standfußbodenplatte erhalten

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 95 mm, B prox.: 20 mm, B dist.: 6 mm, Bdm: 84 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Flügelglas mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2358



Lang gezogener, sich terminal verschmälernder Hohlbalusterschaft mit leicht schräg vertikal verdrehtem formgeblasenen Rippendekor, proximal wiederholt gekröpft, seitlich einfach erhaltener kobaltblauer, geschlängelter Glasfaden als Flügelglasdekor

Standfußbodenplatte rekonstruierbar

Farbe: entfärbt, kobaltblau

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -, B prox.: -, B dist.: 7 mm, Bdm: 80 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Flügelglas mit rippendekoriertem Balusterschaft, Nr. 2357



Lang gezogener, sich terminal leicht verschmälernder Hohlbalusterschaft mit vertikalem formgeblasenen Rippendekor, proximal dreifach gekröpft, am mittleren Kropf seitlich zweifach symmetrisch erhaltenes, blaues Flügelglasdekor (als volutenförmige Henkel)

Farbe: entfärbt, kobaltblau

Glasqualität: -

Glaserhaltung: stark irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: rek. 94 mm, B prox.: 12 mm, B dist.: 8 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

3.2.4.2.1 Miniatur-Flügelgläser (/94)

Miniaturflügelglas, Nr. 2304



Standboden mit proximalem Knauf, tulpenförmige Kupa mit vertikalem Rippenüberzugsdekor und seitlich einfach erhaltenem entfärbtem Henkelfragment (mit innerem geschlängelten Glasfaden als Flügelglasdekor)

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 42 mm, Bdm: 40 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Miniaturflügelglas, Nr. 2306



Seitliches hellblau-türkises Henkelfragment mit innerem geschlängelten Glasfaden als Flügelglasdekor auf entfärbtem Kuppafragment

Farbe: entfärbt, hellblau-türkis

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 32 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Miniaturflügelglas, Nr. 2342



Standboden mit proximalem Knauf, tulpenförmige Kupa mit vertikalem Rippenüberzugsdekor und einfach erhaltenem seitlichen grünen Henkelfragment als Flügelglasdekor

Farbe: entfärbt, grün

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Miniaturflügelglas, Nr. 2308



Standboden mit proximalem Knauf, (vermutlich) tulpenförmige Kupa mit vertikalem Rippenüberzugsdekor und einfach erhaltenem seitlichen entfärbten Henkelfragment mit innerem geschlängelten Glasfaden als Flügelglasdekor



Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 32 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Miniaturflügelglas, Nr. 2642



Standboden mit proximalem Knauf, tulpenförmige Kupa mit vertikalem Rippenüberzugsdekor und einfach erhaltenem seitlichen kobaltblau-türkisen Henkelfragment mit innerem geschlängelten Glasfaden als Flügelglasdekor

Farbe: entfärbt, kobaltblau-türkis

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Flügelgläser. Dekorfragmente

Dekorfragment, Nr. 1



Kobaltblau-türkises Henkelfragment

Farbe: kobaltblau-türkis

Glasqualität: -

Glaserhaltung: kaum irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Dekorfragment, Nr. 2



Grünes Henkel- bzw. Flügelglasdekorfragment

Farbe: grün

Glasqualität: -

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Dekorfragment, Nr. 4



Kobaltblaues, innen geschlängelt Flügelglasfragment

Farbe: kobaltblau

Glasqualität: -

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Dekorfragment, Nr. 2348



D- förmiges, horizontal gezacktes Flügelglasfragment

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 37 mm

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

Dekorfragment, Nr. 2344



D- förmiges? Flügelglasfragment mit mittiger Segmentierung

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts

3.2.4.3 Schlangenstiele/Schlangengläser (/94)

Glasmassen- und Korrosionsähnlichkeiten Gruppe I

Beschreibung: Makroskopisch entfärbte Glasmasse ohne/mit nur dezemtem Farbstich¹

Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2354



In sich verdrehter „Schlangenstiel“

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -, B: 9 mm

Datierung: Ende des 16./eher 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2352



In sich verdrehter „Schlangenstiel“, proximal wellenbandförmig umgelegter Glasfaden, flötenförmiger Kuppansatz, rekonstruierbare Standfußbodenplatte

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 83 mm, B prox.: 16 mm, B dist.: 12 mm, Bdm: 84 mm

Datierung: Ende des 16./eher 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

¹ Sämtliche Schlangenstiele/Schlangengläser.

Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2351



In sich verdrehter „Schlangenstiel“, seitliches „Flügelglasdekor“ mit kreuzförmig eingedrückter Musterung auf plattgedrückten Flächen, proximale Herzformation, tulpenförmiger Kuppansatz auf kugelgelenkartiger Verschalung mit dem Schaftteil

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: 88 mm, B: 10 mm

Datierung: Ende des 16./eher 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 1



In sich verdrehter, formgeblasener? „Schlangenstiel“, Reste eines einfach erhaltenen „Flügelglasdekors“ am Stiel, kreuzförmiges, eingedrücktes Muster auf plattgedrücktem „Flügel“

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -, B: 9 mm

Datierung: Ende des 16./eher 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Schlangenstiel/Schlangenglas, Nr. 2550



Sehr feine, schräg horizontal parallel gerichtete, ev. formgeblasene? Glasfäden als „Schlangenstiel“

Farbe: entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: H: -, B: 9 mm

Datierung: Ende des 16./eher 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

3.2.5 Kuppavarianten (/94)

Tulpenförmige, einfache Kuppavarianten

Weit ausladende, tulpenförmige Kuppa, Nr. 3243



Weit ausladende, tulpenförmige, einfache Kuppa mit distal erhaltenem Knauf

Farbe: grün entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 74 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Weit ausladende, tulpenförmige Kuppa, Nr. 2730



Weit ausladende, tulpenförmige, einfache Kuppa

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: -

Glaserhaltung: irisiert, kleine Luftbläschen

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 66 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Weit ausladende, tulpenförmige Kuppa, Nr. 2728



Weit ausladende, tulpenförmige, einfache Kuppa

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 80 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Ausladende, einfache Kuppa, Nr. 2747



Ausladende, einfache Kuppa

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 45 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Steil aufragende Kuppa, Nr. 2727



Steiler aufragende, einfache Kuppa

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 40 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Steil aufragende Kuppa, Nr. 2703



Steil aufragende, eher flötenförmige, einfache Kuppa

Farbe: entfärbt?

Glasqualität: -

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 30 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Zylindrische Kuppavarianten

Zylindrische Kuppa, Nr. 2707



Zylindrische Kuppa

Farbe: gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 42 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Zylindrische Kuppa, Nr. 2867



Zylindrische Kuppa

Farbe: schwach gräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 50 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Zylindrische Kuppa, Nr. 2723



Zylindrische Kuppa mit distal umgelegt gezwacktem Glasfaden

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 62 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Zylindrische Kuppa, Nr. 2695



Zylindrische, minimal ausladende Kuppa

Farbe: hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 39 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

3.2.5.1 Formgeblasene Kuppavarianten (/94)

Mit Rautendekor

Kuppa mit Rautendekor, Nr. 2386



Tulpenförmige Kuppa mit formgeblasenen, stark vertikal gezogenen Rauten, beinahe Nuppen, in versetzt horizontalen Lagen

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Kuppa mit Rautendekor, Nr. 2236



Tulpenförmige Kuppa mit formgeblasenen, längs gezogenen Rauten, beinahe Nuppen, in versetzt horizontalen Lagen

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Kuppa mit Rautendekor, Nr. 2283



Tulpenförmige Kuppa mit formgeblasenen, längs gezogenen Rauten in versetzt horizontalen Lagen

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert, trüb

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Mit Rippendekor

Kuppa mit Rippendekor, Nr. 2278



Tulpenförmige Kuppa mit formgeblasenen, schräg vertikal verlaufenden Rippen

Farbe: schwach hellgräulich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 70 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Kuppa mit Rippendekor, Nr. 2285



Tulpenförmige Kuppa mit formgeblasenen, wellenförmig vertikal orientierten Rippen

Farbe: schwach hellgrau-grünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Kuppa mit Rippendekor, Nr. 2287



Kuppa mit formgeblasenen, leicht schräg horizontal verlaufenden Rippen

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: stark golden irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 75 mm

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Mit Rippen-Tropfen- bzw Rippen(überzugs)-Dekor

Kuppa mit Rippenüberzugsdekor, Nr. 2300



Tulpenförmige Kuppa mit vertikal verlaufendem Rippenüberzugsdekor, doppelter, horizontal umgelegter Glasfaden als proximale Begrenzung

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 62 mm

Datierung: Speziell erste Hälfte des 17. Jahrhunderts?

Kuppa mit Rippen-Tropfen-Dekor, Nr. 2313



Flötenförmige Kuppa mit Rippen-Tropfen-Dekor mit proximaler, horizontal abschließender Nuppenreihe, darüber horizontaler Glasfaden

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: weiße, kalkige Patina

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell erste Hälfte des 17. Jahrhunderts?

Kuppa mit Rippen-Tropfen-Dekor, Nr. 2319



Kuppa mit Rippen-Tropfen-Dekor, zweifache, horizontale Tropfenreihe als proximale Begrenzung

Farbe: rosa Krakelee Glas

Glasqualität: kleine Luftbläschen?

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell erste Hälfte des 17. Jahrhunderts?

Mit Wabendekor

Kuppa mit Wabendekor, Nr. 34



Kuppa mit formgeblasenem, schwach profiliertem Wabendekor

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleinere und größere Luftbläschen

Glaserhaltung: leicht irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Kuppa mit Wabendekor, Nr. 2284



Kuppa mit formgeblasenem, überdimensionalem Wabendekor

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Mit segmentierten Glasfäden

Kuppa mit segmentierten Glasfäden, Nr. 2282



Sechseckige Kuppa mit formgeblasenem Dekor von vertikal segmentierten horizontalen „Glasfäden im Negativprofil“

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Kuppa mit segmentierten Glasfäden, Nr. 36



Kuppa mit formgeblasenem Dekor als vertikal segmentierte, horizontale „Glasfäden im Positivprofil“

Farbe: hellgrünlich entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: 16./17. Jahrhundert

Mit Nuppendekor

Kuppa mit Nuppendekor, Nr. 2290



Kuppafragment mit formgeblasenem Nuppendekor in horizontal versetzter

Lage

Farbe: entfärbt

Glasqualität: kleine Luftbläschen, sehr dünnwandig

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: 16./17. Jahrhundert

3.2.5.2 Kuppafragmente mit Filigranverzierung (/94)

Tulpenförmige Kuppae mit vertikal aufgelegten Glasfäden

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2216



Tulpenförmiges Kuppafragment mit kreisförmig vertikal aufgelegten, opakweißen Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2217

Tulpenförmiges Kuppafragment mit kreisförmig vertikal aufgelegten, opakweißen Glasfäden



Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2212



Tulpenförmiges Kuppafragment mit kreisförmig vertikal aufgelegten, opakweißen Glasfäden, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2215



Tulpenförmiges Kuppafragment mit kreisförmig vertikal aufgelegten, opakweißen Glasfäden, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2218



Tulpenförmiges Kuppafragment mit kreisförmig vertikal aufgelegten, opakweißen Glasfäden, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: Kdm: 50 mm

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Tulpenförmige Kuppae mit dreifachen, horizontal aufgelegten Glasfäden

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2240



Tulpenförmiges Kuppafragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2239



Tulpenförmiges Kuppafragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung:

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2241



Tulpenförmiges Kuppafragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. Rand 1



Kupparandfragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. Rand 2



Kupparandfragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: golden irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. Rand 3



Kupparandfragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2253



Tulpenförmiges Kuppafragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 63



Steil tulpenförmiges Kuppafragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2236



Tulpenförmiges Kuppafragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. Rand 4



Kupparandfragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. Rand 5



Kupparandfragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. Rand 6



Kupparandfragment, proximal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2245



Sehr stark ausladender Kuppaansatz, distal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2246



Sehr stark ausladender Kuppaansatz, distal dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Achteckige Kuppae mit dreifachen, horizontal aufgelegten Glasfäden

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2244



Achteckiges Kuppafragment mit distal umgelegtem, gezwacktem Glasfaden, mittig dreifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Tulpenförmige Kuppae mit zweifachen, horizontal aufgelegten Glasfäden

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2238



Tulpenförmiges Kupafragment, proximal zweifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2237



Kupparandfragment, proximal zweifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 66



Kupparandfragment, proximal zweifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2266



Kuppafragment, proximal zweifach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Tulpenförmige Kuppae mit vierfachen, horizontal aufgelegten Glasfäden

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2235



Tulpenförmiges Kuppafragment, proximal vierfach parallel aufgelegte, opakweiße, horizontale Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Tulpenförmige Kuppae mit schräg horizontal aufgelegten Glasfäden

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2197



Tulpenförmige Kuppa, schräg horizontal aufgelegte, opakweiße Glasfäden über die gesamte Kuppa

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2196



Sehr hohe tulpenförmige Kuppa, schräg horizontal aufgelegte, opakweiße Glasfäden über die gesamte Kuppa

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2199



Tulpenförmige Kuppa, schräg horizontal aufgelegte, opakweiße Glasfäden über die gesamte Kuppa

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2204



Tulpenförmige Kuppa, schräg horizontal aufgelegte, opakweiße Glasfäden über die gesamte Kuppa

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen, dünnwandig

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppae mit Filigrandekor Wellenbänder- vetro a retorti

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2221



Kuppa mit zwei tordierten Wellenbändern aus dünnen opakweißen Glasfäden zwischen zwei horizontal aufgelegten, opakweißen Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2211



Tulpenförmige Kuppa mit zwei tordierten Wellenbändern aus dünnen opakweißen Glasfäden zwischen zwei horizontal aufgelegten, opakweißen Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2220



Tulpenförmige Kuppa, proximal mit zwei tordierten Wellenbändern aus dünnen opakweißen Glasfäden zwischen zwei horizontal aufgelegten, opakweißen Glasfäden, distal vertikal aufgelegte, opakweiße Glasfäden um die gesamte Kuppa

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2219



Sehr hohe Kuppa, proximal zweifach übereinander verlaufende und innerhalb vielfache tordierte Wellenbänder aus dünnen opakweißen Glasfäden zwischen je zwei horizontal aufgelegten, opakweißen Glasfäden, distal vertikal aufgelegte, opakweiße Glasfäden um die gesamte Kuppa

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert

Kuppa mit Filigrandekor, Nr. 2247



Sehr weit ausladende Kuppa, distal zwei tordierte Wellenbänder aus dünnen opakweißen Glasfäden zwischen zwei horizontal aufgelegten, opakweißen Glasfäden

Farbe: entfärbt, opakweiß

Glasqualität: kleine Luftbläschen

Glaserhaltung: irisiert

Herstellungsspuren: -

Größenangaben: -

Datierung: Speziell ab der Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts/17. Jahrhundert