

Prékopa Ágnes

EGY TOPOSZ FORMAI VÁLTOZATAI A 19. SZÁZAD IPARMŰVÉSZEZETÉBŐL

Az 1969-ben megalakult Művészettörténeti Kutató Csoport első tanulmánykötete, a Művészettörténet-tudománytörténet a hazai kutatás alapkérdéseit vette számba. Szabolcsi Hedvig tanulmánya többek között az iparművészet és a grand art kapcsolatával foglalkozott, megemlítve a toposzok elemzésében rejlő lehetőségeket is¹. A művészettörténeti kutatás egyik fontos területét alkotják a képzőművészet történetének toposzai, melyek sorába igen sokféle jelenség tartozik az ikonográfiai típusoktól a kerettémáig. Az iparművészet történetének toposzai közé ugyancsak nagy számú formai elem sorolható, az ornamenstől egészen a komplex motívumegyüttesig. A kutatás ugyan általában nem ekként definiálja őket, de az ornamensek ilyesfajta megközelítése nem is szorul további magyarázatra; joggal tekinthetjük toposznak az egyszerűbb tárgyak alapformáit is, vagy például az összetettebb tárgyak egyes tartóvagy nagyobb díszítőelemeit, az asztallábtól a cibóriumfedélig.

A formai toposzok legelemibb változatai tehát az ornamensek, amelyek hagyományozódásának és továbbélésének tanulmányozása többnyire nem hoz konkrét kutatási eredményt – a kivételek közé tartozik például, ha az ornamens olyan, különösen ritka motívum, amely egyetlen könyvkötőbélyegző segítségével hozható létre. A dekoráció egészéből kiszakítva vizsgált ornamensről azonban inkább csak annyi mondható el, hogy minél egyszerűbb, általánosabb egy forma, annál kevésbé nyújt lehetőséget arra, hogy két különböző időszak, illetve két különböző terület tárgykultúrája között feltételezett kapcsolat bizonyítékául szolgálhasson. De legtöbbször még a számos ornamens összekapcsolásával létrehozott, a felépítés logikájában, az egyes részletmegoldásokban, az alkalmazás módjában, a felhasznált anyagot és technikát tekintve hasonló díszítmények esetén sem lehet egy közös forrás feltételezésénél továbbjutni. A közvetlen forrás szerencsés esetben konkrétan meg is határozható, például egy Ornamentstich révén, míg a távolabbi források legfeljebb egy nagyobb területig és egy tágabb időintervallumig követhetők vissza. Kivételt itt is találhatunk, ilyen például a különböző évszázadokban és különféle korstílusokban más-más formát öltő, de egyértelműen azonosítható groteszk ornamentika, amely Nero Domus Aureájának feltárását követően terjedt szét Európában – igaz, nem teljesen idegen díszítőstílusként, hiszen a középkori groteszk fennmaradt emlékein hasonló logika vezette komponálásmód kapcsolta össze az első látásra egymástól idegennek tűnő elemeket.²

Ami a tárgyakon megjelenő motívumegyütteseket illeti, esetükben az előfordulás gyakorisága is meghatározza, érdemelnek-e részletes vizsgálatot. Az oroszlanmancsból kinövő bútorláb toposza évezredekken és kultúrákon át újra és újra felbukkan, ellentétben a golyót szorító madárlábéval (claw and ball) vagy a hermás edényfülével, bár egy szűkebb kontextuson belül még az utóbbi két példa is túl általános ahhoz, hogy konkrét összefüggésekhez vezethessenek. Legfeljebb egy egészen partikuláris, időben és térben jól körülhatárolható előfordulású jelenségnek egy másik kontextusban való újabb felbukkanása érdemel további vizsgáldást.

E ritka toposzok körébe tartozik a biedermeier írószekrények írólapja mögött található, titkos rekeszeket rejtő miniatűr architektúra, amely ugyanabban az időszakban, de egy teljesen eltérő funkciójú tárgytypusnál, a tárgy egésze szempontjából nézve pedig más léptékben és hangsúllyal jelenik meg: dekoráció az oszlopos órák egyik változatánál. E motívumegyüttes azért érdemel különleges figyelmet, mert előzményei a bútortörténet legritkább és legértékesebb emlékeiig, a manierizmus korának kabinetszekrényeiig vezethetők vissza. Azonnal le kell szögezni, hogy a jelen tanulmány nem kívánja egyetlen ívre felfűzni a Kunstkammerek kivételes vendégeit lenyűgöző díszbútorok³ és a korábban a motívumok trivializációjának jellegzetes példaként tárgyalt oszlopos órák történetét.⁴ A biedermeier írószekrények két figyelemre méltó összefüggés-rendszerben is szerepet játszanak: az óratokok tükörfalú, színpadszerű építészeti együttesei – számos, a továbbiakban elemzésre kerülő differencia ellenére – a biedermeier írószekrények architektúramotívumaival állnak kapcsolatban, ez utóbbiakról szólva viszont nem lehet figyelmen kívül hagyni e toposz idáig vezető útját.⁵

Az írószekrények európai történetében a motívumegyüttes nincs folyamatosan jelen,⁶ de időről időre felbukkan; következetes az a mód, ahogyan a titkos fiókokhoz és rekeszekhez vezető architektúra maga is rejtve marad az írólap mögött, de annak lehajtásakor is csak a látvány tárul fel a beavatatlan külső szemlélő számára. Ezzel az ötletes és kifinomult struktúrával szemben az oszlopos óra épületelemei csupán dekoratív funkciót⁷ töltenek be: a látványhoz tartoznak, ami az óra saját médiuma, hiszen a szerkezet vizuális úton tudatja az időt. A tárgy megjelenéséhez tartozó minden további formai elem díszítményként egészíti ki a számlap és a mutatók együttes képét. (A hangjelzést szolgáltatató ütő-, valamint az azt ugyancsak egyfajta dekorációs céllal kiegészítő zenélőszerkezet további elemzése messze vinne a jelen tanulmány témájától.)

Az architektonikus motívum toposza többféle formai hagyományból érkeve határozhatta meg a biedermeier oszlopos óra típusának kialakulását és elterjedését. Az írószekrények között külön is meg kell említeni azokat az emlékeket is, amelyeknél az óra az írószekrény része, beépített eleme volt;⁸ a kétféle használati funkciót egyesítő darabok önmagukban is szemléltetik a két tárgytypus szoros kapcsolatát. Az írószekrények építészeti motívumegyüttese



1. Oszlopos óra Franz Walter in Eisenstadt jelzéssel, 1850 körül. Reprodukálva: Gürtler i. m., kat. 37

mellett az oszlopos óra alapformájának másik közvetlen előzménye az óra-történet saját hagyományain belül kialakult portálóra (pendule en portique, portico clock, Portaluhr), amely építészeti formák letisztult egyszerűségű átírata, a francia empire monumentális hatást sugárzó tárgy típusa. Az óratokok műfajának történetében vagy inkább az építészeti, vagy pedig a szobrászi jelleg dominál; a portálóra az első csoportba tartozik, míg a biedermeier oszlopos óra készítői megpróbálják a figurális elemet is becsempészni a kompozícióba. A nagyóratok formaadásában hasonlíthatatlanul nagy szabadságot kapnak a készítők; a zsebóratok szigorúan funkcionális formájával szemben a nagyóratoknál azért lehet domináns a dekoratív elem, mert a tárgynak csupán viszonylag kevés és egyszerűen teljesíthető funkcionális követelménynek kell megfelelnie. Biztonsággal kell megtartania egy szerkezetet olyan módon, hogy a függőlegesre beállított inga a szerkezet működésekor szabadon mozoghasson, az óraszámplap és a mutatók pedig messzebb-ről is jól láthatóak legyenek. Maga az óraszerkezet sem egyetlen mester munkája, a 18. századra már tucatnál is több lehetett az óra különféle alkatrészeivel foglalkozó, specializált munkafolyamatot végző műhelyek száma. A számlapon feltüntetett név a legtöbbször a szerkezetet összeállító s azt forgalmazó órát jelölte.⁹

A nagyóratok különféle anyagokból, különféle technikákkal készült részletekből épül fel, s ezért készítése ugyancsak többféle mester munkáját igényli. Igen szemléletes példa erre a biedermeier oszlopos óra, amelynek összeállítása asztalos ismereteket feltételez, de más készítette az alabástrom oszlopokat, mások a préselt sárgaréz vereteket, a gyöngyházdíszítményeket, a színezett rézmetszeteket, a fából faragott és egyéb díszítőelemeket. Ez a sokféleség eleve igen nagy variációs lehetőséget enged meg az óratokok készítői, pontosabban összeállítói számára – legalábbis a műhelykészlet korlátain belül.¹⁰

A biedermeier oszlopos órák egyik kizárólagosnak tekinthető jellegzetessége az alabástrom használata. Ez az anyag a bútorművészet egykorú emlékeitől – a biedermeier írószekrényeket is beleértve – meglehetősen idegen. Az alabástrom a márvány mellett a francia architektonikus óratokok egyik kedvelt anyaga volt, többek között az obeliszkes és más, monumentum-karakterű változatokon, ahol a kő felületét kisebb aranyozott veretek díszítették. A francia portálóráknál többnyire azonos anyagból készült az óraház talpzata, az esetleg timpanonnal is koronázott párkány, valamint az architektúra tartóeleme, az oszlop is. A portálórák finom arányú, gondosan megkomponált házaival szemben az empire bronz óratokokon hangsúlyos kontrasztot hoz létre az aranyozott és patinázott felületek váltakozása. Tulajdonképpen ezt az empire örökséget viszi tovább a maga sajátos módján az oszlopos órák egyszerűbb típusára annyira jellemző feketére pácolt tok, amely egyrészt az alabástrommal, másrészt pedig a bútورveretekkel, illetve az azokat felváltó applikált gyöngyház díszítményekkel szembeállítva képez



2. Osztrák oszlopos óra, 1825 körül, jelzetlen. Reprodukálva: Pröstler, Viktor: Callwey's Handbuch der Uhrentypen. München, 1994. 106. kép

erőteljes kontrasztot. Az empire hagyományok mellett az óratokok történetének egyik saját tradíciója is folytatódik a fekete pácolás alkalmazásával: igen gyakran alkalmazták ezt az eljárást a 18. század vége felé a legszélesebb körben elterjedt rövidingás óratípusnál, a szekrényóránál – feltehetően praktikus okokból is, hiszen elrejtette a faanyag esetleges hibáit, s ezért költségkímélő megoldást jelentett.

Az oszlop motívumával kapcsolatban fel kell tételeznünk, hogy felhasználásának lehetőségeire jóval több variációt találtak ki az óratokok összeállítói, mintsem a fennmaradt és többnyire a viszonylag csekély számú általános típushoz sorolható emlékek nyomán gondolhatnánk. Lehetséges az óraházat akár egyetlen oszlopra is helyezni,¹¹ de van olyan egyedi megoldás is, szerkezetén Josef Thiel inzersdorfi órás jelzésével, ahol két oszloppár tartja az óradobot, s annak mindkét oldalán van számlap¹².

Az igényesebb kivitelezésű óraházakon a megfelelő formájú bútorveret képezi mind az oszlopfőt, mind a lábazatot, míg a provinciálisabb darabokon fából faragják és aranyozzák őket – az oszlopfőkben többnyire a korinthuszi formák leegyszerűsített változatára ismerhetünk. A francia portálórák dekorációjának egyik jellemző részlete, hogy az oszlopok kannelúráinak alján füzér, gyöngysordísz vagy egyéb hasonló veret található. Ezzel szemben mind az alabástrom oszlopos biedermeier óratokokra, mind a más anyagból készült oszlopokat alkalmazó, bécsi szerkezetű órák tokjaira is sima oszloptörzs és igen hangsúlyos entázis jellemző.

A portikuszmotívum toposza a biedermeier oszlopos óráknál egészen más karaktert hordoz, mint a finom arányú empire portálóra esetében. A minél színesebb dekoráció mindenáron való elérése, a legváltozatosabb műfajokból „kölcsonzótt” elemek díszítőmotívumként való alkalmazása a kor általános tárgykultúrájának legfontosabb jellemzői közé tartozik. A biedermeier tárgykultúrát – elegendő számú tárgyi dokumentumok és képi források híján – elsősorban a fennmaradt bútorok alapján képzeljük el,¹³ holott az enteriőrt számtalan apró, efemer anyagból készült dísz tárgy tette teljessé. Ilyesfajta világot jelenít meg saját eszközeivel egy-egy gazdagabban dekorált biedermeier oszlopos óra is.

Az oszlopok száma és az általuk kijelölt tér is meghatározó – ennek vizsgálata visszavisz az írószekrények architektúrájával való összevetéshez is. Ebből a szempontból legalább két fő alaptípust el kell különíteni a biedermeier oszlopos órák sorában. Az egyik az, amelyben több oszloppár által kijelölt, gyakran többszintes térben megjelenik az írószekrények színpadszerű tükrös architektúrája, a másik pedig egy jóval egyszerűbb változat, szimpla vagy dupla oszloppárral, kevésbé finom arányokkal, de erős kontrasztokkal és sok apró díszítőelemmel. Ennél a típusnál a talapzat és az architráv (esetleg timpanon) mindig feketére pácolt, az oszlopok közötti tér ürességét pedig faragott, aranyozott fából készült motívum, a leggyakrabban líraforma ellen-súlyozza.

Az első típus vethető össze az írószekrények architektonikus motívum-együttesével. Ez a típus különféle eszközökkel vonzza – és próbálja egyúttal zavarba is ejteni – a tekintetet, kicsit naivnak tűnő trompe-l'oeil hatásokkal idézve meg egy építészeti együttest, amely figurákkal egészül ki. Az architektúra padlózata famozaik, amely megsokszorozódik a tompaszögben találkozó tükörlapokban és a végtelenbe vész. Gyakran baluszteres korlát is szegélyezi a „színpadhoz” vezető lépcsőt, fentről pedig fából faragott és festett függöny hull alá. (A motívum formailag megfeleltethető ugyan a 18. századi bútorművészet díszítményei között igen kedvelt drapéria-imitációnak,¹⁴ de itt minden valószínűség szerint konkrétan kell értelmezni.) A függöny lehet ugyan préselt bútorveret is, de jellemző módon inkább fából készül, festése sötétkék, arany csillagokkal vagy legalábbis pettyekkel, aranszínű szegélylyel vagy bojtokkal. Ehhez a faragott drapériához a biedermeier falióra-tokok között találunk analógiát, annál a típusnál, amelynél egy kiterjesztett szárnyú sas csőrében tartott drapéria öblében kap helyet az óraszerkezet.¹⁵ Ez a drapéria ugyancsak sötétkék, arany díszítéssel. A függöny jelenléte is indokolja, hogy színpadnak nevezzük a biedermeier órák sajátos építészeti együttesét, amely már önmagában is jóval bonyolultabb az egykorú írószekrényekről ismerhető miniatűr architektúrájánál. Ráadásul a készítőik még ennivel sem érik be – figurákat is hoznak a kulisszák közé. Az óratokok kétféle hagyományát képviselő architektonikus forma és figurális jelenet persze korábban is sok ízben összetalálkozott a nagyórák történetében, különösen a 18. században. Nemcsak a francia bronzművesek műhelyéből kerültek ki ilyenek – köztük a talán leggyakrabban idézett és reprodukált óratok színpadi jelenetet, Monsigny *Au Déserteur* című operájának egy pillanatát örökíti meg¹⁶ –, hanem a Habsburg Monarchia területén is készültek faragott és aranyozott fából olyan óratokok, amelyeken legalább jelzésszerű architektúra szolgál egy jelenet helyszínéül vagy háttéréül.¹⁷

Az óratokok készítői – ha lehetőségük nyílt rá – fából faragott vagy alabástrom szobrokat helyeztek a tükrös színpadtérbe. Két ismertebb bécsi példa a 19. század elejéről a Herkules-monda alabástrom figuráit egy miniatűr architektúra oszlopai között felsorakoztató, 1800 körüli óra Peter Rau jelzésével¹⁸, vagy *A bécsi kongresszus apoteózisa*¹⁹ címen ismert óra, amely Federl in Wien szignatúrát visel. Ez utóbbi ikonográfiai programjának gazdagsága a barokkot idézi: hat lépcsőfok vezet fel a „színpadra”, amelynek nyílását az osztrák császári koronából kinövő bőségszaruk keretelik, fölöttük medalionportrék: Metternich herceg, Württemberg, Franciaország, Bajorország és Dánia királya, a svéd trónörökös és az angol régens. A színpadon a főszereplők: Sándor cár, Ferenc császár és Frigyes Vilmos porosz király. A számlap két oldalán Herkules és Athéné figurája az erő és a bölcsesség jelképeként, az óraházat pedig babérágat tartó kétfejű sas koronázza. Ez a gondosan kimunkált program és az igényesen kivitelezett szobordísz azonban kivételszámba megy a bécsi szerkezetű órák tokjain. A 18–19. század fordulóján

lóján még fel-feltűnik néhány egész alakos alabástrom faragvány, például kismartoni óratokokon,²⁰ a 19. század közepére legfeljebb egy-egy büszt díszíti az órákat, de ezek előfordulása sem túl gyakori.

A biedermeier oszlopos óra készítői nemigen tudják alabástromból vagy fából faragott figurákkal benépesíteni az üresnek érzett színpadot, mivel a készletárukból hiányoznak ezek a drága dolgok. Vannak viszont bútorvereteik, akár bonyolultabb figurális kompozícióval is.²¹ Az ezek szoborként történő felhasználása a biedermeier oszlopos órák általános típusának analógia nélküli ismertetőjegye. A figurális bútorveret csak relief, mélysége gyakorlatilag nincsen, és mivel sárgaréz lemezből préselték, a hátoldalán a figura vagy figurák negatív formái láthatók. Ezeket a hiányosságokat különösen jól mutatják, sőt meg is sokszorozzák a színpadot több oldalról határoló tükörfalak. A látvány ellentmondásossága azonban sem az óratokok készítőinek sorát, sem pedig az órát otthonuk egyik fő helyére állító polgárokat nem zavarta – amint ezt a fennmaradt emlékek igen nagy száma bizonyítja. A veretek alkalmazásának módja a tárgy-kultúra történetének azokat a megoldásait idézi, amikor másodlagosan használják fel egy régebbi tárgy egyes részleteit, az eredeti használati funkció pontos ismerete nélkül. Himmelheber írja a biedermeier bútorokról, hogy karakterükben a síkszerűség dominál²² – tulajdonképpen ezek az oszlopos órák is síkkompozíciókként foghatók fel. Egyetlen nézetük az, ahonnan éppen szemből láthatók a bútorveret-figurák.

Talán hozzájárulhatott e sajátos alkalmazási mód (és értelmezés) kialakulásához az a tény, hogy az óratokokon már más, hasonló karakterű díszítőelemek is helyet kaptak. Ilyen az inga lencséjén lévő veret, illetve az óra számlapjának automata figurái, a leggyakrabban a kovács és közszerűs amoretta párosa. A nagyórák automata figurái ugyancsak biedermeier sajátosságok sorába illenek. Az órák történetét végigkísérték ugyan az időmérő szerkezethez tartozó mozgó figurák, de ezek éppen a 19. századra, az órák széles körű használatának időszakára már csak az igen drága és számos egyéb kuriózzal is rendelkező – főleg svájci – nagyórák sajátjai. Ugyanekkor, főleg 1800 táján készülnek nagy számban, és túlnyomórészt szintén Svájcban azok a zsebórák, amelyek futószerkezetéhez automata figurákat mozgató ütőszerkezet is kapcsolódik. A sok évszázados tradíciójú jacquemart-alakokat variáló automata figurák préselt fémlemezről készülnek – akad közöttük kalapáló és közszerű amoretta is, de csak elvétve. Általánosságban elmondható, hogy az automata figurákat ebben az időszakban csak zsebórákon találunk. Kivételek persze itt is léteznek, de csupán egyetlen olyan nagyórátípus létezik, amelyhez jellemző módon hozzátartoznak az automata figurák, ezek pedig a bécsi négynegyedes ütőszerkezettel ellátott órák, amelyek túlnyomórészt a Habsburg Monarchia területén terjedtek el.

A mozgó figurák ugyanúgy ellentmondanak az empire tartózkodó méltóságának, mint a miniatűr architektúra benépesítése, illetve a zenélő szerkezet jelenléte. De van még egy mozgó elem, amely a bútorveret további, az óráhá-

zak történetében általános felhasználását teszi lehetővé: az órainga lencséje, amelyen a leggyakrabban a hagyományos Apolló-fej, Aurora kocsija, Pegasus, vagy egyéb díszítmény található. A bútorveret-figurás színpad jelenetnek kimerevített pillanatát újra és újra megtöri a folyamatosan jobbra-balra röpdőső ingalencse, akármit is ábrázoljon a rajta lévő veret. Itt azonban csak ismételni lehet: sem a készítőik, sem a befogadók nem találtak ebben semmi kivetnivalót, nem zavarta őket sem a tükörháttér előtt felállított veret, sem pedig a tükör és az álló bútorveret között ide-oda lengő további bútorveret együttesének látványa. A biedermeier oszlopos órák készítői tehát sajátos korlátok között, de igen kreatív módon használták a rendelkezésükre álló díszítményeket. Nem jutottak túl a részletek összerakásán, az óraházat nem tekintették egységes látványnak, anakronisztikus lenne számon kérni rajtuk az anyagszerűség követelményeit és a tárgy megkomponáltságát.

Valószínűleg nincsen analógiája a bútorveretek háromdimenziós figurát helyettesítő alkalmazásának az iparművészet történetében. Itt nem a provincializáció folyamatát jellemző formai redukcióról van szó, hanem egy kész motívum, egy felületdísz eredeti rendeltetésétől eltérő felhasználásáról, az ábrázolás helyett azt csak részlegesen megjelenítő forma (ha szándékosan választották volna, színekdochének nevezhetnénk) alkalmazásáról. Az oszlopos óra tokjának létrehozásához nem volt szükség tervekre vagy mintalapokra; az óratok összeállítójának viszonylagos szabadsága miatt szolgálhatnak az emlékek ilyen különös tanulságokkal a vizuális motívumelemek egykori értelmezéséről.

JEGYZETEK

¹ SZABOLCSI Hedvig: A népművészet és iparművészet viszonya, kapcsolatuk a „grand art”-ral, értelmezésük művészettörténeti problematikája. In: Művészettörténet – tudománytörténet. Főszerkesztő: ARADI Nóra. Szerkesztette: TÍMÁR Árpád. Budapest, 1973. 175.

² Günter Irmscher részletesen elemzi a groteszk problematikáját az újkori iparművészetben: IRMSCHER, Günter: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900). Köln, 1984, 146 skk.

³ Barbara Mundt Verwandlungsmöbelnek nevezi őket: BARBARA MUNDT: Vom Sammeln. In: Schatzkästchen und Kabinett-schrank. Möbel für Sammler. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Staatlicher Museen Preus-

sischer Kulturbesitz. Konzeption und Redaktion: BARBARA MUNDT. Katalog: PETRA KRUTISCH. Berlin, 1989, 19.

⁴ P. Á.: Motívumok trivializációja az alkalmazott művészetekben. A biedermeier oszlopos óra. *Ars Decorativa* 16. Budapest, 1997. 87–110. Csaknem tíz évvel e tanulmány megjelenése után úgy gondolom, megállapításai sok szempontból kiegészítésre szorulnak, e hiányok pótlására adott esélyt e mostani tanulmány megírásának lehetősége.

⁵ SZABOLCSI Hedvig: Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján. Budapest, 1972 (a továbbiakban: SZABOLCSI 1972), 92.

⁶ A Közép-Európában a 18. századtól önálló típust alkotó írószekrényeknél a 19. századig nem szerepel ez a megoldás: STERNEGG

- Mária: Íróalmáriumok Debrecenből. IMÉ III–IV. 1959. Budapest, 1960. 36–48.; SZABOLCSI, Hedvig: Die Formentwicklung der Schreibschrantypen am Ende des 18. Jahrhunderts. IMÉ XI, 1968. Budapest, 1969. 89–107.
- ⁷ Az iparművészet-történeti és a design-irodalom terminológiáját árnyalni lehetne az etnográfusok által használt speciális fogalmak átvételével, például a funkció típusainak megkülönböztetésével is. Lásd: VEREBELI Kincső: A népművészet esztétikai vizsgálatának lehetőségei. In: Uő: Korok és stílusok a magyar népművészetben. Budapest, 2002, 36–44.
- ⁸ Például Johann Gottlieb Hentschel írószekrénye, Pest, 1817, BTM. Ennél a darabnál az oszlopos órákra egyik jellemző díszítőmotívumaként számon tartott faragott és aranyozott szfinx-párost is megtaláljuk. Reprodukálva: SZABOLCSI Hedvig: A „remek” mint a stílus és a típusváltás kutatásának forrása a XVIII–XIX. század fordulójának bútorművességében. *Ars Hungarica* 1982/2. 179–190. 38. kép.
- ⁹ Brian Loomes könyvének első fejezete részletesen foglalkozik a különféle munkafázisokat elvégző mesterekkel, az összezerelés és a forgalmazás kérdéseivel: LOOMES, Brian: *The Concise Guide to British Clocks*. London, 1992. 10–30.
- ¹⁰ Elke Niehüser összefoglaló munkája csak figurális díszű óratokokkal foglalkozik, de tanulságul bemutatja az Ámor megméretetése című aranyozott bronz kandallóóra tokját részre szétszerelve. NIEHÜSER, Elke: *Die französische Bronzeuhr. Eine Typologie der figürlichen Darstellungen*. München, 1997. 10–11. kép.
- ¹¹ Egyetlen példa az egykori Sobek-gyűjtemény darabja, egy jelzetlen bécsi óra a 19. század elejéről: HELLICH, Erika: *Alt-Wiener Uhren. Die Sammlung Sobek im Geymüller-Schlößl. 1750–1900. 2., korr. Auflage*. München, 1989 (a továbbiakban: HELLICH 1989), kat. 134.
- ¹² HELLICH 1989, kat. 18.
- ¹³ SZABOLCSI Hedvig: Gondolatok a biedermeier lakáskultúráról. In: *A biedermeier kora – nálunk és Európában. Összeállította T. ERDÉLYI Ilona. Helikon XXXVII., 1991/1–2. 220–230.*
- ¹⁴ SZABOLCSI 1972, 115.
- ¹⁵ Az óra e sajátos „elragadásának” konkrét ikonográfiai forrása aligha lehet, sőt, e kevésbé értelmezhető kompozíció további képzavart is generált: ennek az óratípusnak az asztali változatát, amely esetében négy állatmancs támasztja alá a drapériát, az óratok további részletei pedig megegyeznek a fent leírtakkal. Egy jelzetlen szerkesztű bécsi példa: KALTENBÖCK, Frederick: *Die Wiener Uhr. Wien, ein Zentrum der Uhrmacherei im 18. und 19. Jahrhundert*. München, 1988. 161. p., 335. kép.
- ¹⁶ Jean Goyer óratokja, 1775 körül, szerkesztje jelzetlen: OTTOMEYER, Hans-PRÖSCHEL, Peter: *Vergoldete Bronzen*. München, 1986. 2. köt., kat. 3.13.6.
- ¹⁷ Jól ismert hazai példa az Andreas Bemillner székesfehérvári órás jelzését viselő óra faragott és aranyozott fából készült tokja. Iparművészeti Múzeum ltsz. 5904.: A klasszicizmustól a biedermeierig. Kiállítás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. Katalógus. Szerk.: SZILÁGYI András. Budapest, 1990, kat. 1.112.
- ¹⁸ HELLICH 1989, kat. 17.
- ¹⁹ HELLICH 1989, kat. 12.
- ²⁰ GÜRTLER, W. (Hg.): *Eisenstädter Uhren und ihre Meister. Sonderausstellung des Burgenländischen Landesmuseums* 29. Juni bis 31. Oktober 1995. Katalog Neue Folge 37, Eisenstadt, 1995. Kat. 9.: Johann Köstler oszlopos órája, 18. század vége, illetve kat. 28, Johann Müller órája a 19. század elejéről.
- ²¹ A bútorveretekkel önállóan nemigen foglalkozik az iparművészeti szakirodalom, ezért is érdemel különös figyelmet Gustav E. Pazaurek munkássága, amelyből ez a terület sem maradt ki: PAZAUREK, Gustav E.: *Möbelbeschläge aus Bronze*. Stuttgart, 1923.
- ²² HIMMELHEBER, Georg: *Biedermeier bútorok*. Budapest, 1982, 31.