

## Prékopa Ágnes Túl az időn. Az irodalom és a zene motívumai XIX. századi órák dekorációján

Az óratokokon megjelenő ábrázolások ikonográfiai rendszerezése során a mai kutató kimondatlanul is az idő témájához kapcsolódó témákra kíváncsi a leginkább. Ezért a súlypontozásnál különösen kell ügyelni arra, hogy lehetőleg minél inkább eltávolodjon saját korának preferenciáitól, hogy – a lehetőségeken belül – minél közelebb kerülhessen a jelenségek objektív értékeléséhez.

A 18–19. század fordulójától a 19. század közepéig készült órák dekorációja is példázza, hogy a klasszicizmus művészetének monumentalizáló-megörökítő jellege nem csupán a grand art területein, hanem a tárgykultúra legkülönbözőbb műfajaiban is jelen van – ez az egyik oka annak, hogy a korszakban készült óratokok dekorációja gyakran kapcsolódik a szerkezet által mért idő témájához. Ennek az ikonográfiai orientációnak legfeljebb eseti előzményei voltak. Az óratok – a díszítés szempontjából – a korábbi évszázadok során csupán egy volt a reprezentatív tárgyak közül, az időmérő szerkezet jelenléte nem ösztönözte a funkcióhoz kapcsolódó saját ábrázolási típusok kialakulását. Érdekes, hogy ezzel szemben egy másik időmérő eszköz, a (rögzített) napóra történetében explicite jelen van az időre történő utalás, hiszen a napóra leginkább az embléma jellegzetességeivel írható le: a skálához felirat is tartozik, többnyire az idő végességére utaló toposz. A mechanikus órák azonban, legyen szó akár a berendezési tárgyak egyikeként megjelenő nagyórákról, akár az öltözékek egyik kiegészítőjeként viselt zsebóráról, másfajta dekorációs rendszerek részeként általában nemigen hordoztak ilyenfajta üzeneteket, sem felirat, sem pedig a díszítmények között megjelenő szimbólum formájában – vagy legalábbis nem többet, mint az egyéb funkciójú tárgyak.

A klasszicizmus tárgykultúrájában az idő és az emlékezés motívuma még olyan sajátos tárgytypusokat is létrehozott, mint a hajékszer, az ivókúra-pohár vagy egyéb emléktárgyak. Ha a szoborkompozícióval díszített órák helyét keressük a kor művészetében, az óratokok díszítését meghatározó plasztikai elem legközvetlenebb rokonait a síremlékek vagy kútszobrok között találjuk, amelyeknél olyannyira konkrét fogalomrendszer asszociálódik a művek elsődleges rendelkezéséhez, hogy a szobordísz tulajdonképpen alkalmazott alkotásnak tekinthető. A kút a megújulást, felfrissülést kommunikálja, a síremlék pedig a fájdalmat és az emlékezést. Az idő motívumára koncentráló, sok esetben monumentális karakterű tematikus alkalmazott plasztika elsősorban a klasszicista nagyórákra jellemző. A monumentalizálás nem az óratokra épített, miniaturizált emlékműveket jelenti,<sup>1</sup> hanem arra a sajátos pátoszra utal, amely a fentebb felsorolt műfajoknak is sajátja. Az óratok szobordíszének megörökítő jellegét elemezte Klaus Maurice a 18. századi

francia kandallóórákról szóló munkájában, amely az óratokok művészettörténeti szempontú vizsgálatának azóta is legfontosabb publikációja.<sup>2</sup>

Maurice disszertációja ott fejezte be a francia kandallóórák témájának tárgyalását, ahol a művészettörténet eszköztára már nem használható. Ahol megszűnik a grand art-ral való szoros rokonság, az udvari megrendelés és a tudós program, és új, látványos eredmények helyett sokféle bizonytalan vagy legfeljebb óvatos hipotézist ígérő tényezőt kellene figyelembe venni: a trivialisálódást és a provincializálódást, a korábban még gondosan kidolgozott ábrázolási program félreértett átvételét, a finom árnyalatok iránti érzékenység fokozatos csökkenését, egyszóval: a mondanivaló egészen szélsőséges leegyszerűsödését, a jelentéshordozó elemek ornamentalsé alakulását.

Az óratokok figurális ábrázolásairól bő évtizede jelent meg Elke Niehüser tipológiája, amely a francia bronzművesek műhelyeiben készült 18–19. századi darabokat vizsgálja.<sup>3</sup> A gazdagon illusztrált könyv azonban inkább ismeretterjesztő, mint elemző munka, noha imponálóan bőséges adattár egészíti ki, amelyet Celems von Halen neve jegyez. A Niehüser által vizsgált példák között kiemelt szerepet játszanak az antik mitológiai témák, azok sorában pedig a szerző részletesen foglalkozik Amor különféle ábrázolásaival a méztolvajtól a lélekvezetőn át a kezében laterna magicát tartó figuráig. Niehüser is megmarad a művészettörténet tradicionális módszereinél, tehát olyan típusokat vizsgál (további példák: a „bon Sauvage” típus különféle variációi vagy a korban különösen kedvelt zsánerjelenetek), amelyek rendelkeznek irodalmi referenciákkal. Az emléktanyag jelentékeny része azonban nem ilyen. Az óratokok tanulmányozása során túlnyomórészt olyan tárgyakkal kerülünk szembe, amelyek esetében nem alkalmazható a művészneveket, illetve az ábrázolások irodalmi forrásait referenciául használó, a grand art kutatása során kikristályosodott művészettörténeti módszer.

A nagyórák tokja (a zsebórák apró méretük és személyes jellegük miatt egészen más karakterrel rendelkeznek, a díszítésükként megjelenő ábrázolások jellegzetességei is mások) szinte bármilyen méretű és anyagú, bizonyos fokig önállóan tekinthető díszítményt, díszítményrendszert hordozhat. A nagyóratokok olyan speciális iparművészeti műfajnak tekinthetők, amelyek a szerkezetet egyfajta talapzatba rejtve vagy egy szoborkompozícióba beépítve, csaknem autonómnak tekinthető plasztikai mű megalkotására teremtenek lehetőséget. „Csaknem autonóm” műről azonban csak olyan esetben beszélhetünk, amikor különleges, (sok esetben konkrét alkalomra készített), átgondolt programmal rendelkező, jeles művész tervezte szoborkompozícióról van szó.

Az emlékek legnagyobb része azonban nem egységes műalkotásként elgondolt kompozíció. A dekoráció egy-egy mester terve nyomán öntött szobrokból és domborművekből alkot sokszorosított (és elvileg korlátlan mennyiségben sokszorosítható) motívumokat, felcsavarozható figurákat és vereteket, amelyeket az óratokok összeállítói már többnyire készen vásároltak. Így aztán a fémből készült díszítőelemekkel is rendelkező 19. századi óratokok többségének végleges formája úgy alakult ki, hogy a mesterek a műhelykészletben éppen rendelkezésre álló, toposz-értékű figurák és veretek közül néhányat felszereltek egy többé-kevésbé általános típust követő formájú óraházra. Így aztán olyan tárgyak jöttek létre nagy számban, amelyekre sem a saját koruk közönsége, sem pedig a művészettörténeti kutatás nem fordított különösebb figyelmet. Az órát létrehozó mesteremberek sorában a tokkészítők eleve túlnyomórészt a háttérbe, sőt, anonimitásba szorultak az órásmesterek mögött, hiszen a legpazarabb dekoráció is csak ráadás volt az elsődleges funkció, az időmérés és -jelzés mellett.

A fenti szempontokat akkor sem szabad figyelmen kívül hagynunk, ha olyan emlékcsoportot tanulmányozunk, amely esetében több tervező neve is fennmaradt. A tárgyakon szereplő ábrázolások grand art-hoz való kapcsolódásának lehetőségeit pedig sokféle szempontból meg kell vizsgálnunk, mert bármely iparművészeti műfaj esetén döntőbb jelentőségű a tárgy-típus saját díszítési hagyománya, mint a képzőművészet éppen népszerű témáinak lehetséges befolyása.

Az olvasásban vagy valamilyen művészi tevékenységben mélyen elmerülő, s ezért az időn kívül kerülő ember ábrázolása a 19. század festészetében olyan megkapó bensőszerű életképeket hoz létre, mint például Georg Friedrich Kersting vagy hazánkban Barabás Miklós művei.<sup>4</sup> Ezek az életképeken a személyes jelleget, a külvilág és az idő kizárását általában az a kompozíciós elem is hangsúlyozza, hogy az ábrázolt a nézőnek csaknem hátat fordít, de legfeljebb a profilja látszik, tekintetét pedig az olvasmányára szegezi.

A kandallóórák olvasó figurái – túlnyomórészt nőalakok, antik hatású viseletben – a tárgy főnézetéhez képest szintén többnyire profilban jelennek meg, az ő esetükben azonban ez a nézet az allegorikus figura elvontságára utal. A tematikai rokonság ellenére sem kereshetjük a kapcsolódás lehetőségét a grand art-ral. Az óraházak szobordíszé jellegében leginkább az épületdíszítő plasztikával rokonítható, egyrészt alkalmazott mivolta, másrészt pedig stílustörténeti szempontból sok esetben archaizálónak tekinthető karaktere miatt. Kompozicionális analógiát azonban hiába keresnénk, egyrészt azért, mert az objektum és a díszítmények arányrendszere jelentősen eltér, másrészt pedig azért, mert az épületeket általában nem egy, hanem több, ráadásul sorozatot alkotó szoborkompozíció díszíti. Fontos előzményeket találunk viszont a műfaj saját korábbi példái között.

A francia klasszicista kandallóórák olvasó figuráinak formai előzményei között meg kell említeni többek

között a Stúdium allegóriáját, amely a 18. század közepén készült órák dekorációjáról ismert: számaryon ülő, az ölében tartott könyvet olvasó nőalak.<sup>5</sup> Simon-Louis Boizot (1743–1809) 1782-es terve nyomán készült az a kispasztika-pár, amely író ifjút és olvasó nőt ábrázol. A különféle tárgyakon önálló szoborként is gyakran megjelenő nőalak a francia nyelvű irodalomban következetesen a Lecture megnevezéssel szerepel, amely egyrészt a cselekvést jelöli, másrészt viszont allegorikus alakká is emelheti a figurát – a latin nyelvek erényeket, szabad művészeteket, és még számos, a művészetekben allegorikus alakként ábrázolt, nyelvtani nőnimmel rendelkező, fogalmat jelölő főnévéhez hasonlóan.

A fentebb bemutatott két figura a klasszicizmus tárgykultúrájában igen nagy népszerűsége tett szert: ismételték őket önálló biszkvitporcelán plasztikaként,<sup>6</sup> bronz tűzbak-pár figuráiként,<sup>7</sup> vagy éppen olajlám-pást ábrázoló bronz gyertyatartóra ültetve.<sup>8</sup> A két pendant-figura óratokra is felkerült: François Rémond (1747–1812) párizsi bronzier-nak tulajdonítják azt a tervet, ahol egy magasabb, relieffel díszített talapzaton emelkedő óraházat kiterjesztett szárnyú sasfigura koronáz, és az óraház posztamensének két oldalán, kifelé, azaz egymásnak hátat fordítva helyezkedik el a két figura, amelyek hol aranyozott, hol patinázott bronzból, máskor pedig biszkvitporcelánból készülnek.<sup>9</sup>

Az asztal mellett széken ülő és olvasó nőalak figurája különösen széles körben elterjedt. Az Asztronómiai lecke címet viselő óratok jelzett terve alapján<sup>10</sup> Jean-André Reiche-nek attribúálják az asztal mellett bal karjára könyöklő, mécsfénynél egyedül olvasó nőalakot ábrázoló óratoktervet is.<sup>11</sup> Ez utóbbinak számtalan változata született Franciaországtól a Habsburg monarchiáig, aranyozott és patinázott bronzból éppúgy, mint alabástromból és faragott fából. Az utóbbiak közül őriz egyet-egyet a budapesti Iparművészeti Múzeum is.<sup>12</sup> Reiche tervrajzát egyébként a bronzier-kompozicionálisan jónak látták a nőalak széke mögött tornyosuló néhány kötettel lezárni.<sup>13</sup>

Az olvasó nőt ábrázoló óra különösen jól illett könyvtárszobákba. Ez a gondolat nyilván a mind újabb és újabb óraházakat rajzoló tervezőket sem hagyta nyugodni, így hamar megszületett a Könyvtárszobában olvasó nőt ábrázoló óraház is. Az Antoine-André Raviero (1759–1814) párizsi bronzier jelzését viselő darab 1810 körül készülhetett.<sup>14</sup> Az óraházak toposzainak egész arzenálja vonul fel a kompozícióban. A könyvszekrényt koronázó, arancsillagokkal díszített éggömb az óraszerkezet mozgatta planetárium-modellekre utal a maga szerény ornamentalizáló módján. A meghatározhatatlan, leginkább feminizált géniuszhoz hasonló, tulajdonképpen a könyvszekrényen „ábrázolt” szárnyas nőalakok sokkal inkább a groteszk dekoráció hagyományaiából, mintsem az antik mitológiából származtathatók. A könyvszekrény közepén – két oldalt finom festői rendetlenséggel elhelyezett köteteket tartó polcok között – magas posztamensen elhelyezett „filozófusbüsztt.”

## Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

A könyvtárszobától csak egy lépés a zeneszalón. Az előző kompozíciós gondolattal rokon az ugyancsak több példányban is fennmaradt, zeneszalonyában zongorázó Hortense holland királynőt ábrázoló kandallóóra.<sup>15</sup> Ottomeyer és Pröschel monográfiája a két darab közötti kapcsolatról csupán annyit ír, hogy Ravrio Könyvtárszoba-órájára emlékeztet a Zeneszalón színpadszerű elrendezése. Noha a Könyvtárszoba nőalakjának klasszikus profilja és Hortense arcéle semmiképpen nem téveszthető össze, számos apró részlet, például a nőalakok ruhája vagy a szék formája nagyon hasonló.

A Zeneszalón bronz óratokját már nehéz szoborkompozíciónak nevezni. Egy fülkeszerű színpad hátterében középen ajtó, két oldalt egy-egy függönyös ablak. A színpadteret két oldalt egy-egy veretdíszes pillér zárja le, a pillérfők fölött egy-egy, befelé, tehát az óraszám lap felé tekintő griff. A keskeny architráv fölött hatalmas lunetta, közepén a zománcos óraszám lap, felette szárnyas puttók lebegnek egy női portréval. Azért figyelemre méltó ez a kompozíció, mert amennyire elszakadni látszik az óraházat díszítő szoborcsoporttól, elrendezésében annyira megelőlegezi a biedermeier oszlopos óra tükrös-színpadszerű változatát<sup>16</sup> – noha tévedés lenne kapcsolatot feltételezni a kettő között.

A szoborkompozíciókkal összehasonlítva a Könyvtárszoba és a Zeneszalón látványként szigorúan egynézetű, lényegében képként komponált. Az időt megállító tevékenységeket megjelenítő óratokok példái sorában ki kell térnünk a képóra műfajának egyik emlékére. Amennyire jellemző az elmélyült foglalatosság ábrázolása a korábban említett biedermeier festményeken, annyira ritka téma a képórákon. Ezért is érdekesség, hogy az I. Ferenc császár a dolgozószobájában című képórák meglepően nagy számban maradtak fenn, a műkereskedelemben is időről időre felbukkan egy-egy példány. A kompozíció előképéül szolgáló rajzot a Károly főherceg udvarában Terézia főhercegnőt rajzra tanító Johann Stephan Decker (1784–1844) készítette. Egy uralkodó ábrázolása – hacsak nem karikatúrának készül – nem teszi lehetővé a képórákról is jól ismert, óraütéskor mozgásba kezdő, az abszurd és groteszk jellegtől semmiképpen sem mentes automata figurák alkalmazását. Erről nincs is szó egyik fennmaradt emlék esetében sem. A Sobek-gyűjteményből származó példány<sup>17</sup> esetében a képmezőben található az apró óraszám lap: a dolgozószoba ablaknyílásának lunettájában van a császár faliórája – két szárnytól közrefogva. I. Ferenc írásztalán iratok hevernek, ezek egyikébe mélyedve ül az uralkodó. A bécsi négynegyedes ütésen túl minden egész órában megszólal a zenélőszerkezet is, amely két dallamot játszik: Joseph Haydn Kaiserlied-jét (Gott erhalte Franz den Kaiser) és Karl Gottlieb Reissiger Die Felsenmühle című operájából az „Es gibt kein schön'res Leben” című áriát.<sup>18</sup> Az ábrázolásról még azt is meg kell jegyezni, hogy egy másik iparművészeti műfajból is ismerhető, mégpedig a 19. század

elejének felvirágzó művészi öntöttvas-művességének sajátos emlékeihez sorolható öntöttvas képként.<sup>19</sup> Ez a variáció egyszerre példázza az iparművészet különféle műfajaiban rendszeresen tetten érhető miniatürizálást és parafrazeálást, hiszen az öntöttvas kép nem más, mint arasznyi méretű lapos dombormű, saját anyagából készített keretben.

Visszatérve a kandallóórák zenével kapcsolatos figurális dekorációjához, a korábban említett példával ellentétben a különféle hangszereken játszó alakok a leggyakrabban nem enteriőrben jelennek meg, hanem egyszerűen az óraház mellett állnak. A muzsikáló figurákat ábrázoló aranyozott bronz óratokok (amelyek esetében különösen nagy kár, hogy a szakirodalom általában nem tér ki az esetleges zenélőszerkezetekre és az azok által játszott művekre) hosszú sorából az antik öltözetű alakokat általános zene-allegóriaként értelmezhetjük, hiszen ők az Apollók, Eratók, Szapphók késői névtelen utódai. A zenélő figura típusa sok esetben ki is egészülhet valamilyen konkrét részlettel.

A muzsikálás szentimentális-anekdotizáló interpretációját képviseli egy 1820 körül készült (feltehetően Thomire rajza után másolt) óraterv – amint ez a feliratából kiderül. A nélkül ugyanis a kompozíció elég konvencionálisnak tűnik: szárnyas férfialak lírán játszik egy fejét félrehajtó, mindkét kezét a mellén keresztbe tévő nőalaknak. Ez azonban az Ártatlanságot elcsábító Szerelem (*L'amour charmant l'innocence*).<sup>20</sup> A muzsikáló figura gondolataira utal a lábazati rész veretdíszje: indafüzérekéből – az antik groteszkek hagyományát folytatva – nő ki a madárszárnyú Ámor és a lepkeszárnyú Psyche összeölelkező alakja. Itt érdemes megjegyezni, hogy a kandallóórák lábazati veretei csak abban az esetben kapcsolódnak a főjelenet témájához, ha a teljes óratok egységes terv nyomán készült, nem pedig elemekből állították össze. Ez pedig többnyire csak a neves francia bronzier-k óratokjaira jellemző.

A mitológiai alakok és az antik ruhás, sokszor meghatározhatatlan identitású figurák sora egy igen markáns kis csoporttal folytatható, amelynek megjelenése a historizmus korai fuvallatának tekinthető. A X. Károly nevével fémjelzett rövid időszakra (1824–1830) jellemző elsősorban, hogy az antik ruhás zenélő figurákat rövid ujjú inget, buggyos térdnadrágot és barettszerű, fantasztikus formájú fejfedőt viselő trubadúrok váltják fel. Az átmenet sajátos dokumentuma a Trubadúrnak öltözött Apolló (*Apollon déguisé en troubadour*) című óratok.<sup>21</sup> A már korábban említett *laterna magicás* Ámorhoz hasonlóan ez az ikonográfiai típus is jelzi, hogy az iparművészeti tárgyakon megjelenő ábrázolások számos olyan tanulsággal szolgálnak egy adott korról, amelyekhez a képzőművészeti alkotások tanulmányozása önmagában aligha vezet el. Ebben a konkrét esetben például az is kiderül, hogy a trubadúr a lírán játszó Apollóval ellentétben – a francia óraházak tanúsága szerint legalábbis – igen nagy előszeretettel játszik fuvolán, de csakis kottából. Tardy reprodukál egy J.J. Hanset belga udvari órás szigna-

túróját viselő órát, ahol a fuvolista trubadúr pendantja az óraház túloldalán egy lantjátékos hölgy; az óraház tetején, a két figura között áll egy kettős kottatartó.<sup>22</sup> Ahogyan azonban más példák esetén is megfigyelhetjük, a párba komponált figuráknak sokszor csak az egyikét szerepeltetik az óratokok végső formájának összeállítói. Ennek a kompozíciónak is létezik egyszereplős változata, ahol az óraház üresen maradt túloldalán egy zsámolyra állítva, az óraház oldalának támasztva az otthagyt lant várja vissza játékosát. A kettős kottatartónak a lant felőli oldala is üres. Az Iparművészeti Múzeum variánsán egyetlen kotta fér a kottatartóra, amelyet a néző felé fordítottak, hogy az is tudhassa, mit játszik a fuvolás, az aranyozott kottalapon ugyanis vésett hangjegyek sorakoznak.<sup>23</sup>

A zenélő figurákkal a biedermeier komódóra önálló típusa is kialakult, amely minden különlegessége ellenére az oszlopos órákkal áll a legközelebbi rokonságban, noha oszlopokat hiába keresnénk rajtuk. Az emlékek nem túl nagy száma ellenére ezt a csoportot azért nem tekinthetjük altípusnak, mert a zenélőszervezet sípokat szólaltat meg, ami – egy sajátos dekoratív megoldással együtt – különleges formájú óraépítményt eredményez. Ennek csupán applikált dekorációja változik: a fából faragott, aranyozott figurák, valamint a felületet díszítő réz vagy bronz bútorveretek. A feketére pácolt szögletes óraház két oldala egy-egy ívelt oldalágban folytatódik, melyek külső széle ülőhelyül szolgál egy-egy, fából faragott, ülő és zenélő figurának, például egy líra- és fuvolajátékosnak. Az óraépítményt is harsonát fúvó szárnyas amorett koronázza, a figura bal kezével kis könyvet emel a szeméhez, valószínűleg ő is kottából játszik.<sup>24</sup> Ugyanennek az óratípusnak egy másik, veretekben kevésbé gazdag példányán a lírán játszó figura helyén könyvet tartó alak ül, a koronázó puttónál pedig nincs semmilyen instrumentum, csupán mosolyog a szemlélőre.<sup>25</sup> Az utóbbi darab jellegzetes példája az óratokok történetében különösen jól megfigyelhető ornamentalizációnak<sup>26</sup> – egyszerűen visszavezet a másik kiindulási témához, az olvasáshoz.

A fentebb felsorakoztatott néhány példa is meggyőzően szemlélteti, hogy az iparművészet különféle tárgytypusain megjelenő, esetenként tárgyspecifikusnak is tekinthető ikonográfiai variációk segíthetnek tovább árnyalni az egyes korszak művészettörténetéről az elsősorban a képzőművészet és az építészet emlékei által megrajzolt képet.

### Jegyzetek

- 1 Az óradísszé miniatürizált emlékmű konkrét példának egyike Ivan Petrovics Martosz Minyin és Porszarszkij emlékművének kandallóóra-változata (MARKOWA, G.A.: *Der grosse Kremmpalast in Moskau*. Leningrad, 1981, 32–33), átvitt értelemben pedig miniatürizált emlékműnek tekinthetők a viszonylag nagy számban fennmaradt, az obeliszk formáját különféleképpen variáló francia kandallóórák is.
- 2 MAURICE, Klaus: *Die französische Pendule des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu ihrer Ikonologie*. (Dissertation, Münchener Universität.) Berlin, 1967, 81–85. (*Die Uhr als Denkmal* fejezet.)
- 3 NIEHÜSER, Elke: *Die französische Bronzeuhr. Eine Typologie der figürlichen Darstellungen. Von Göttern, Helden, Edlen Wilden... Mit einer Übersicht von 1365 nachweisbaren Bronzependulen, zusammengesgetragen von Celems von Halen*. München, 1997.
- 4 Néhány példa: Kersting, Georg Friedrich: *Caspar David Friedrich műtermében*, 1811 (Hamburg, Kunsthalle), *Szobabelső íróasztalnál ülő férffal*, 1811. (Weimar, Schloßmuseum), *Hímző nő az ablaknál*, 1812 (Weimar, Schloßmuseum), *Az elegáns olvasó*, 1812 (Weimar, Schloßmuseum). – Barabás Miklós: *Műteremben (Bethlen Farkasné Teleki Róza)*, 1838 (Budapest, MNG), *Intérieur (A művész felesége)*, 1844 (Budapest, MNG).
- 5 OTTOMEYER, Hans – PRÖSCHEL, Peter: *Vergoldete Bronzen*. München, 1986, kat. sz. 3.3.1., 3.3.2., 3.3.4. és 3.3.5. (a két utolsó Jean-Joseph de Saint-Germain terve szerint készült).
- 6 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 4.17.2.
- 7 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 4.17.3.
- 8 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz.4.17.1., 4.17.4.
- 9 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 4.17.5.: óraterv feltehetően François Rémond katalógusából, 1785 k., ott kat. sz. 4.17.6. A számlap jelzése: *Terrien Paris*. – Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében is van egy példány, Jean-Baptiste Balthazar óraszerkezetével, ltsz.: 80.415. – Itt kell utalni inkább korai formai analógiaként, mintsem a klasszicizmus idején ismerhető előképként a 16–17. század Urania-figurával díszített óráira: MAURICE 1976, kat. sz. 378–381.
- 10 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz.5.15.1., a terv jelzése: *La leçon d'astronomie – 1807 – 125 par Reiche*.
- 11 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 5.15.3.
- 12 Faragott és aranyozott fa óratok, bronzveretekkel: Iparművészeti Múzeum, ltsz. 57.654. Jelzése: Johann Georg Geiger. KALTENBÖCK, Frederick: *Die Wiener Uhr. Wien, ein Zentrum der Uhrmacherei im 18. und 19. Jahrhundert*. München, 1988 című művének mesterjegyzéke említi egy Georg Geiger nevű bécsi órás mestert, aki 1831 és 1844 között működött. – Alabástrom óratok: ltsz. 5909. Jelzése: P. Rau Wien, ld.: *A klasszicizmustól a biedermeierig*. Kiállítás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. Katalógus. Szerk.: SZILÁGYI András. Budapest, 1990, kat. sz. 2.52. A katalógus sajnálatos módon a jeles bécsi órásfamiliából származó készítő keresztnévét csak rövidítve közli, és életrajzi adatait sem szerepelteti. Peter Rau 1804-ben lett mester és 1829-ben halt meg. Ld.: KALTENBÖCK 1988, 251.
- 13 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 5.15.4. Az óraszámlapon *J. Moré* jelzés olvasható.

- 14 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 5.8.4. A leideni De Lankental Museum példányának szerkezete jelzetlen. — A prágai Uměleckoprůmyslové Múzeum darabján lévő Japy-szignatúra (UREŠOVÁ, Libuše: *Alte Uhren*. Praha, 1990, 130. p., 82. kép) nem elegendő a szerkezet meghatározásához, hiszen *Frédéric Japy (1749–1813)* beaucourt-i gyára már 1779-től gépi úton állított elő nyers óraszerkezeteket.
- 15 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 5.8.5., az óraszámlelapon *à Paris* felirat. Az ábrázolt azonosítás helytálló, akkor Hortense holland királynő nem más, mint *Hortense de Beauharnais (1783–1837)*, Alexandre és Joséphine de Beauharnais lánya, aki Louis Bonaparte feleségéként volt 1806–1810 között Hollandia királynője.
- 16 A témáról részletesebben ld.: PRÉKOPA Ágnes: *Motívumok trivializációja az alkalmazott művészetekben. A biedermeier oszlopos óra*. In: *Ars Decorativa* 16. Budapest, 1997. 87–110.
- 17 Csak a festő szignatúrája szerepel a képórán: *L.C. Hofmeister 1831*, lásd HELLICH, Erika: *Alt-Wiener Uhren. Die Sammlung Sobek im Geymüller-Schlössl. 1750–1900*. München, 1989, kat. sz. 9. A részleteket ismertető jegyzetből kiderül, hogy a Hofburgban ugyanezen festő 1829-ben készített azonos kompozíciója található. — Mario Praz a berendezéssel kapcsolatban ismerteti a kompozíció *J. Kovatsch* jelzésű, 1828-ban készült rézmetszetváltozatát: PRAZ, Mario: *Histoire de la décoration d'intérieur. La philosophie de l'ameublement*. Paris, 1994, 242. p. és 225. kép.
- 18 WITT-DÖRRING, Christian (Red.): *Spielwerke. Musikautomaten des Biedermeier aus der Sammlung Sobek und dem MAK. Ausstellungskatalog*. Wien, 1999. Kat. sz. 18.
- 19 SCHMUTTERMEIER, Elisabeth: *Cast Iron from Central Europe 1800–1850*. New York, 1994, kat. sz. 5. Jelzése: *Horowitz*, azaz Rudolf Vrbna gróf horowitzi (komarovi) öntödéje. A domborművet már bemutatták az 1829-es bécsi nemzeti ipari kiállításon, tehát az évben, vagy kevéssel előbb készíthették.
- 20 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, 5.18.1.
- 21 TARDY [Maurice et Henri-Gustave LENGELLE alias]: *La Pendule Française*. Paris, 1981, 2. köt., 363. p. alsó képe. Aranyozott bronz óratok, a szerkezet jelzetlen. Léon Leroy gyűjteménye.
- 22 TARDY 1981, 2. köt., 362. p. képe. A szövegben említettekén kívül további adatokat nem közöl.
- 23 Iparművészeti Múzeum, ltsz. 66.189. A számlapon felirat: *Le Roy à Paris* (feltehetően *Bazile-Charles Leroy [1765–1839]*). Lásd még: *Az időmérés története*. Iparművészeti Múzeum, 1984. A kiállítást rendezte és a forgatókönyvet írta: KARLOVITS Károly. Budapest, 1984, kat. sz. 529.
- 24 DOLZ, Wolfram et al.: *Uhren – Globen. Wissenschaftliche Instrumente. Mathematisch-Physikalischer Salon. Dresden – Zwinger*. Dresden, 1993, 81. „Apolló-órának” nevezi, a szerkezet jelzetlen.
- 25 UREŠOVÁ 1990, 107.p., 59. kép, a szerkezet jelzetlen.
- 26 A témáról részletesebben ld.: PRÉKOPA, Ágnes: *Die Ornamentalisierung von Motiven in der angewandten Kunst. Automatische Amorettenfiguren an Wiener Kommodenuhren*. In: *Ars Decorativa* 17. Budapest, 1998. 69–83.

### Über die Zeit hinaus. Literatur- und Musikmotive an der Dekoration von Uhren aus dem 19. Jahrhundert

Am Beispiel französischer klassizistischer Bronzeuhrgehäusen, deren skulpturale Dekoration lesende und musizierende Figuren darstellt, wird darauf hingewiesen, dass es ikonographische Sondervarianten je nach Funktion des Objekts geben kann, die für die Studie würdig sind. Dieses gilt auch für die anonymen Gattungen der Kunstgewerbe, in denen aber die für die grand art elaborierte Forschungsmethodik der Kunstgeschichte meistens nicht benutzt werden kann.