



Tintenlöcher mit Porzellanbild, um 1900, Königliche Porzellanmanufaktur, Berlin.

Reichsapfelmarke in Rot auf Rückseite des Porzellanbildes. Porzellanteile mit Aufglasurmalerei und Glanzvergoldung, H. 0,9 cm, B. 11 cm, T. 6,2 cm (Porzellanplatte); Wiege: Bronze, gedrückt, punziert, vergoldet, innen Holzkern und Leder, 13 Lagen Löschpapier verschiedener Qualität, H. 7,9 cm, Br. 11,7 cm, T. 6,7 cm (Wiege inklusive Griff). Inv.-Nr. HG 13292. Geschenk von Dr. Maria-Luise v. Graberg.

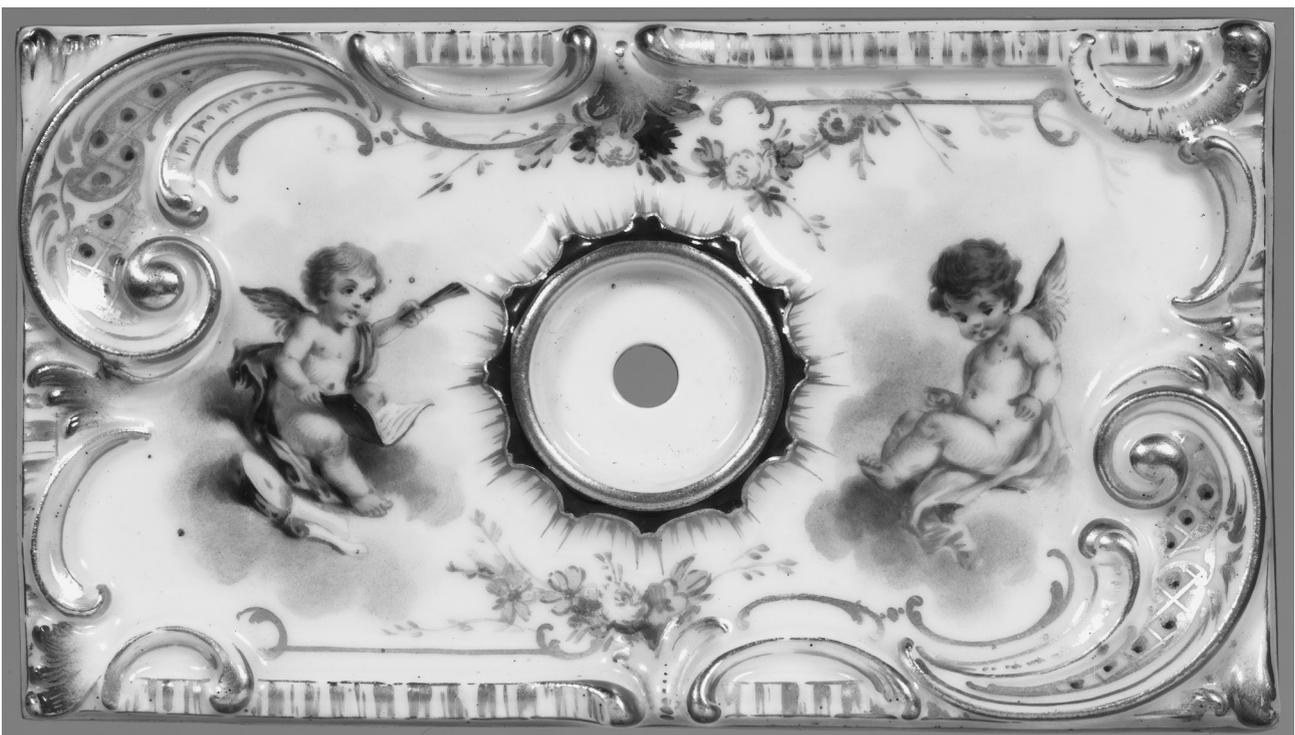
# Präsent der deutschen Kaiserin Auguste Viktoria

Tintenlöscher mit Porzellanbild der Königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin

BLICKPUNKT JANUAR. Tintenlöscher, auch als „Tintenwiegen“ bezeichnet, verbreiteten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Schreibtischutensilien, und zwar als Folge der Erfindung des Löschpapiers. Das ungeleimte, wenig gepresste und Flüssigkeiten wie Tinte sehr schnell aufsaugende voluminöse Fließpapier verdrängte auf Schreibtischen die altertümlichen Streusanddosen, derer sich noch die Brüder Jacob (1785–1863) und Wilhelm Grimm (1786–1859) bedient hatten; in der Sammlung 19. Jahrhundert sind die Grimmschen Schreibsanddosen in einem Vitrinenschrank neben Wilhelm Grimms Schreibtisch ausgestellt, an dem drei Bände des „Deutschen Wörterbuchs“ entstanden.

Die Tintenlöscher bestehen aus drei Teilen: a) der Wiege, über die das Löschpapier gespannt wird, b) einem Schraubgriff, c) einer Deckplatte, die mit dem Griff mit der Wiege lose verschraubt ist, damit sie zum Papierwechsel abgenommen werden kann. Bei dem Stück mit dem Porzellanbild als Deckplatte ist der Holzkern der Wiege an der Abrollfläche mit einem dicken Lederstreifen überblendet, wodurch ihr Aufsetzen auf der Papierunterlage abgefedert wird.

Nicht selten wurden Tintenlöscher im 19. und frühen 20. Jahrhundert mit aufwendigem Dekor und aus noblen Materialien hergestellt, etwa aus Marmor oder ganz aus feuervergoldeter Bronze. Im 17. Jahrhundert hatte sich der Schreibtisch in hochgestellten und wohlhabenden Kreisen vom schlichten Pult in einen anspruchsvollen, mit schmückenden Accessoires versehenen Einrichtungsgegenstand verwandelt. Damals entstanden ganze Schreibtisch-Ensembles in Gold- und Silberschmiedearbeit mit Tablett, Tintenfass, Streusandbüchse, Tischglocke und Haltern für Kerzen zur Beleuchtung sowie zum Schmelzen von Siegellack. Die Zusammenstellung solcher Schreibtisch-Ensembles hielt sich in Kontoren, Kanzleien, Herrenzimmern oder Salons der Dame bis hin ins 20. Jahrhundert mit kleinen Variationen, eben Tintenwiegen statt Schreibsandbüchsen, Füllfederablagen statt Tintenfassern, elektrischen Klingelknöpfen oder Hausteletonen zum Anläuten statt Tischglocken, Schreibtischlampen statt Kerzen, die man auch nicht mehr zum Siegellackschmelzen brauchte, denn schließlich gab es nun Gummistempel mit Stempelkissen sowie mit dem Namenszug bedrucktes Briefpapier und Korrespondenzkärtchen.



Porzellanplatte des Tintenlöschers.



Teile eines Tee-, Kaffee- und Schokoladenservices, bemalt mit „fliegenden Kindern“, 1765–1768, Königliche Porzellanmanufaktur, Berlin. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Abb. aus Erich Köllmann/ Margarete Jarchow: Berliner Porzellan. Band 2, München 1987, S. 496.

### „Fliegende Kinder“

Der Tintenlöscher der Königlichen Porzellanmanufaktur ist im Neorokoko gestaltet. Er zitiert so den ersten glanzvollen Abschnitt ihrer Produktion nach ihrer Gründung 1763 durch den preußischen König Friedrich II. (1712 bis 1786), einem großen Liebhaber der spielerischen Eleganz des Rokoko. Der Knauf und die Deckplatte aus Porzellan sind wie die vergoldeten Bronzeverkleidungen der Wiegenwangen reich mit Rocaillen dekoriert. Auf der Porzellanplatte schweben inmitten gold- und purpurstaffierter Rocaillen und duftigen Blumengirlanden zwei Putten auf Wolken. Der muntere linke Kinderengel ist mit einer kleinen Trommel, Flöte und einem aufgeschlagenen Notenheft ausgestattet. Er weist auf sein gleichermaßen liebreizendes beflügeltes Gegenüber hin, das beinahe wie auf einer komfortablen Bergère nonchalant auf seiner Wolke lagert.

Putten zwischen Wolken tauchen in Berliner Services nach Mitte der 1760er-Jahre auf. Sie entstanden nach Vorbildern des französischen Malers François Boucher (1703–1770) und wurden in Berlin „fliegende Kinder“ genannt. Das 1869 in Nürnberg gegründete „Bayerische Gewerbemuseum“, dessen Bestände 1988 ins Germanische Nationalmuseum gelangten, erwarb 1879 für seine Vorbildersammlung von der Nürnberger Antiquitätenhandlung Pickert vier Teile eines um 1780 entstandenen Berliner Services mit „fliegenden Kindern“ in Purpurcamieu-Malerei.

Nach 1770 traten in der Manufaktur gegenüber der bis dahin dominierenden Blumenmalerei figürliche Motive in den Vordergrund. Neben Bouchers „fliegenden Kindern“ findet man Motive nach Darstellungen Jean-Antoine Watteaus (1684–1721) und anderer berühmter Maler. Der preußische König, der sich bevorzugt der europäischen Hofsprache, des Französischen, bediente, verehrte französische Kultur und Aufklärungsphilosophie. Mit der damals in kleinen Zirkeln mittel- und kleinständischer protestantischer Kreise aufkommenden Begeisterung für Nibelungenlied und mittelalterliche Dichtung konnte er nichts anfangen. Er sah im Mittelalter nur einen Widerschein ferner, dunkler Zeiten und war als ein vom Rationalismus der Aufklärung inspirierter Geist an zivilisatorischem Fortschritt orientiert.

### Neorokoko

In der Zeit des Späthistorismus fand in der Königlichen Porzellanmanufaktur an der Spree unter Alexander Kips (1858–1910) eine Neuauflage friderizianischen Rokokos statt. Der Berliner Kunstmaler hatte 1888 bis 1908 ihre künstlerische Leitung inne und stellte nach einer ausgiebigen Phase der Neurenaissance (inklusive Porzellannachahmungen als sehr „altdeutsch“ geltender Rheinischer Steinzeugkrüge) seit 1890 das Neorokoko in den Vordergrund. Unter seiner Ägide dürfte der Tintenlöscher entworfen worden sein. Er wurde von der letzten deutschen Kaiserin Auguste Viktoria (1858–1921), Gemahlin Kaiser Wilhelms II. (1859–1941) und Tochter des Herzogs Friedrich VIII.



Teile eines Services mit „fliegenden Kindern“ in Purpurcamieu-Malerei, um 1780, Königliche Porzellanmanufaktur, Berlin. Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. LGA 5922-5925.

zu Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1829–1880), als Geschenk verwendet; das preußische Königshaus benutzte seit Friedrich II. Porzellane der Manufaktur als Hofpräsente. Auguste Viktoria überreichte das charmante Schreibtischutensil vermutlich nach 1900 Alice Freifrau v. Bissing, die bei Hofe verkehrte. In hohen Jahren gab diese den Tintenlöscher, da jahrzehntelange Bindungen zwischen den Familien v. Bissing und v. Graberg bestanden hatten, als freundschaftliche Geste an letztgenannte weiter. Das Geschenk der Kaiserin an Freifrau v. Bissing mag daran erinnern, dass der galante Stil des Rokoko im bürgerlichen 19. Jahrhundert als prädestiniert für den Salon der Dame definiert wurde. War in der höfischen Kultur des Ancien Régime das „Galante“ ein die Geschlechter übergreifendes Ideal gewesen, so wurde seine Kultivierung in der bürgerlichen Welt der Frau zugesprochen. Während der Mann den „sachlichen“ öffentlichen Bereich von Politik, Wirtschaft und Kultur vertrat, sollte sie für die Ausgestaltung des Privaten und Intimen zuständig sein, das „sinnlich“ Beglückende repräsentieren, ein Motiv, das schon seit dem Biedermeier in Damenbildnissen im Verbund mit stilistischen Zitaten des Rokoko auftaucht; ein Beispiel in der Museumssammlung gibt das Porträt der Frau Plach, ein Werk des bekannten Wiener Gesellschaftsmalers Friedrich von Amerling (1803–1887).

### Glanz des Hauses Hohenzollern

Abgesehen von solchen „bürgerlichen“ Besetzungen war das Rokoko mit dem Beginn der Restauration nach der Niederlage Napoleons vom europäischen Adel als Repräsentationsstil wiederbelebt worden, im deutschen Raum zuerst in Preußen. Robert Stalla zitierte in seiner Darstellung der Rokoko-Renaissance im frühen 19. Jahrhundert den preußischen Architekten Ludwig von Persius (1803–1845), der 1837 pikiert an Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) geschrieben hatte: „Was Sie gepflanzt haben, wird niedergetreten, um Rokoko an dessen Stelle pflanzen zu können. (...) Auch der Kronprinz schwört schon zu diesem Panier; für ihn muß ich Rahmen mit ein wenig Rokoko anfertigen lassen.“ Bis dahin waren Klassizismus und Biedermeier ausdrücklich als antifranzösische Stile gefördert worden, konstatierte Stalla. Dies war ein Nachklang der Verdammung „französischer Moden“, die während der Erhebung gegen Napoleon von preußischen Propagandisten wie dem als „Turnvater“ bekannten Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852) zwecks nationaler Konsolidierung im Umlauf gebracht wurde. Und nun wurde in Berlin und Potsdam „ausgerechnet das Rokoko favorisiert – jener Kunststil also, der im frühen 18. Jahrhundert von Frankreich ausgegangen war und dort, nach der Rückkehr der Bourbonen 1815, rasch wieder aufgegriffen wurde“, so Stalla. „Nach der

gescheiterten Französischen Revolution war Rokoko also gleichsam das äußere Zeichen einer politischen „restauration“ – Rückkoppelung und Rückbesinnung auf das Ancien Régime.“

Die „Königsstile“ des Barock symbolisierten herrschaftliche Machtfülle. Der preußische Kronprinz und spätere König Friedrich Wilhelm IV. (1775–1861) hatte 1815 im Berliner Schloss die Rokokogemächer Friedrichs II. bezogen, durch dessen militärische Behauptung im Siebenjährigen Krieg (1756–1763) Preußen zu einer europäischen Großmacht aufgestiegen war. Friedrich Wilhelm wählte nach seiner Thronbesteigung 1840 Friedrichs Schloss Sanssouci in Potsdam als Hauptresidenz und ließ die ursprüngliche Einrichtung teils rekonstruieren, teils durch Neurokoko ergänzen. Anzumerken ist, dass gegenüber

der Politik der Restauration bürgerlich-liberale Kräfte des Vormärz Friedrich II. als Freund Voltaires (1694–1778) und „Philosophen von Sanssouci“ verehrten und ihn dabei idealisierend in den Rang eines aufgeklärten „Musterkönigs“ erhoben, den sie dem jeweils amtierenden preußischen König entgegenhielten. Sie stilisierten Friedrich II. zu einem Kämpfer gegen „Pfaffen“ und die alte Feudalaristokratie, deren höfischen Prunk er verlacht habe. Der Parteigeist des 19. Jahrhunderts beförderte pluralistische Mythenrezeptionen und Mythenkonstruktionen.

Kaiser Wilhelm II. kultivierte glanzvolle Formen der Selbstdarstellung, wobei er sich in der Repräsentation mit „Rococo revival“ auf den großen Preußenkönig bezog. Unter anderem ließ er 1889, ein Jahr nach seiner Krönung zum deutschen Kaiser, in der Königlichen Porzellanmanufaktur das Rokocoservice „Neuosier“ auflegen, das im 18. Jahrhundert erstmals für Friedrich II. ausgeformt worden war. Am Berliner Hof symbolisierte friderizianischer Stil den Glanz des Hauses Hohenzollern, unter dessen Vormacht 1871 das deutsche Kaiserreich als erster gesamtdeutscher Staat gegründet worden war.

► URSULA PETERS



Ansichtskarte: Kaiserin Auguste Viktoria.

Aufdruck auf Vorderseite „Kaiserin Auguste Viktoria“. Chamois-Fotodruck, H. 13, 8 cm, B. 9 cm. Dokumentation zu HG 13292. Erworben im Berliner Antiquariat.

*Literatur: Unveröffentlicht. – Wisso Weiss: Zur Geschichte des Löschpapiers. In: Gutenberg-Jahrbuch 1962, S. 13–18. – Friedrich E. Linscheid: Werkzeuge des Geistes. Schrift und Schreibzeuge vom Altertum bis in die Gegenwart. Klagenfurt 1994. – Robert Stalla: „... mit dem Lächeln des Rokoko ...“. Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert. In: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien/Akademie der Bildenden Künste in Wien, hrsg. von Hermann Fillitz. Wien 1996, S. 221–237. – Zur Verehrung Friedrichs II. im deutschen Kaiserreich vgl. Tillmann Bendikowski: Friedrich der Große. München 2011, S. 174–196; zu Friedrichs Vorbehalten gegenüber der deutschen Sprache und mittelalterlicher Dichtung ebenda S. 128 bis 129; zur Verehrung Friedrichs als Philosoph von Sanssouci S. 162–163. – Zur Kunsthandslung Pickert vgl. Norbert Jopek: Von „einem Juden aus Fürth“ zur „Antiquitätensammlung des verdienstvollen Herrn Pickert“. Die Kunsthändlerfamilie Pickert und die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums. (1850–1912). In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2008, S. 93–105. – Eine kürzere Fassung vorliegenden Beitrags mit weiterführenden Literaturangaben erscheint im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012.*