



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Richard Teschner

1879 – 1948

Maler, Graphiker und Kunsthandwerker
Studien anhand von ausgewählten Beispielen

Verfasserin

Martina Meiderle

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

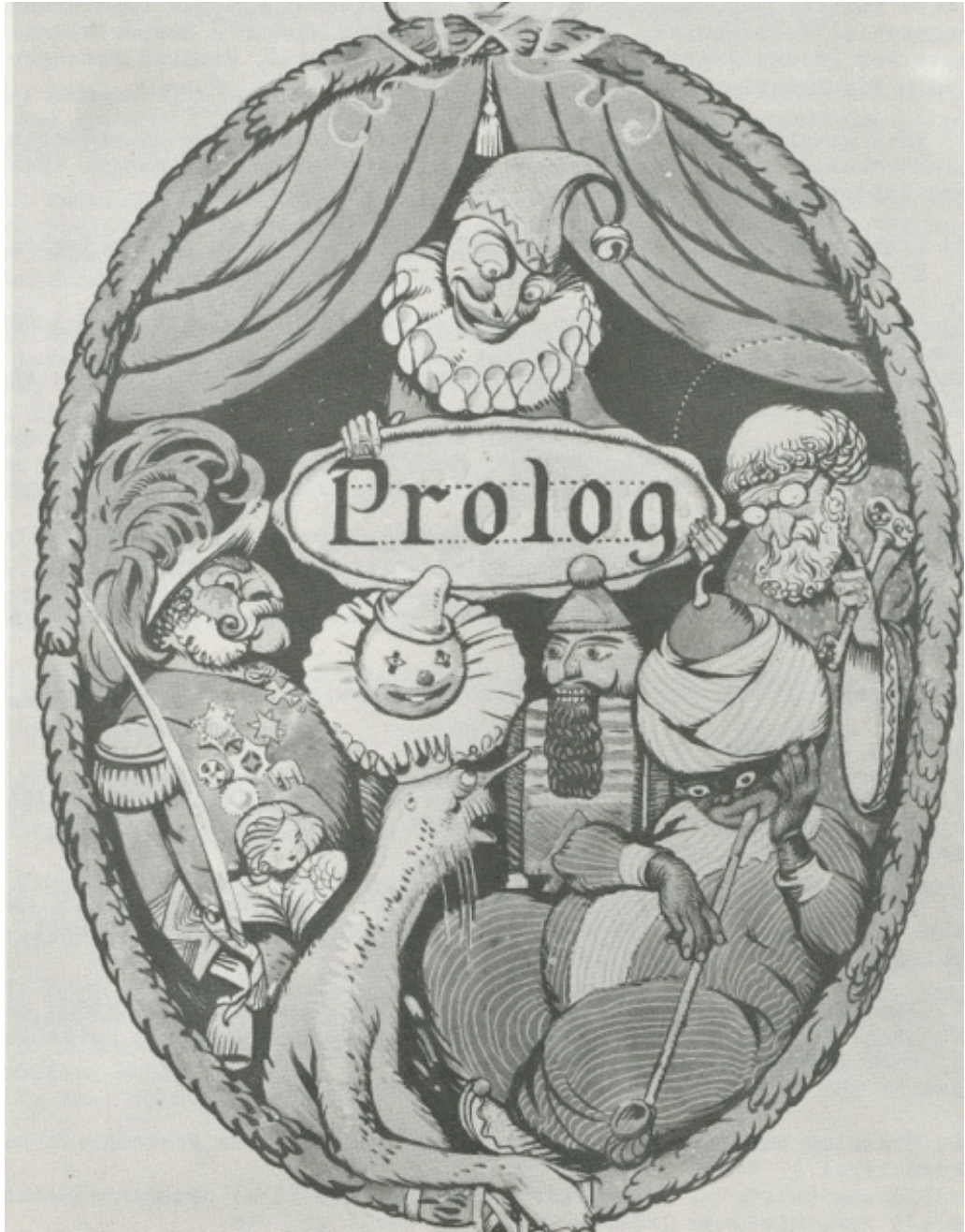
Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer: ao. Univ.- Prof. Dr. Walter Krause

Inhaltsverzeichnis

	Seite
I. Einleitung / Prolog.....	4
II. Biographie.....	7
III. Malerei und graphisches Werk.....	16
IV. Gebrauchsgraphik.....	33
1. Plakatentwürfe.....	33
2. Buchillustrationen.....	35
3. Exlibris.....	37
4. Postkarten.....	39
V. Kunsthandwerk.....	40
1. Metallarbeiten.....	41
2. Glas.....	42
3. Speckstein / Alabaster / Marmor / Holz.....	45
4. Keramik / Porzellan.....	47
5. Diverse Materialien.....	49
VI. Die Innenausstattung für das Palais Kranz.....	51
Ein Gesamtkunstwerk.....	51
VII. Theater.....	56
1. Anfänge allgemein.....	58
2. Die Bühnen.....	62
a) Der Goldene Schrein. Teschners erste Bühne 1912.....	62
b) Der Figurenspiegel. Teschners zweite und endgültige Bühne 1931.....	67
1) Der Figurenspiegel – ein innovatives Puppentheater.....	67
2) Die Pantomime als Ausdrucksmittel des Figurentheaters.....	72
3) Charakteristische Merkmale der Marionetten.....	74
4) Die Bewegungstechnik der Figuren.....	76

	Seite
5) Bevorzugte Figurentypen.....	78
6) Das Repertoire des Figurenspiegels.....	80
7) Allgemeine Informationen zu Teschners Figurenspiegel.....	82
8) Teschners drei Assistentinnen.....	83
9) Der Figurenspiegel nach Teschners Tod.....	84
10) Stilistische Merkmale seines Theaters bzw. sein Stil allgemein.....	86
VIII. Der Mythos um Teschner.....	91
IX. Schlussbetrachtung / Epilog.....	93
X. Bibliographie.....	95
XI. Dokumente.....	106
XII. Bildteil.....	129
XIII. Abbildungsnachweis.....	265



I. Einleitung / Prolog

Ziel dieser Arbeit ist es, nicht nur einen Überblick über das facettenreiche Œuvre Richard Teschners zu geben, sondern insbesondere auf die Schaffensgebiete abseits seines Figurentheaters hinzuweisen, die in der bisherigen Literatur kaum einer Erwähnung für Wert befunden wurden.

Obwohl er zu den vielseitigsten Künstlern seiner Zeit zählte, gibt es erstaunlich wenig Literatur über Richard Teschner.

Die beiden Hauptwerke über Teschner stammen von Franz Hadamowsky, der sich hauptsächlich mit Teschners Marionettentheater beschäftigt¹ und von Arthur Roessler, dessen Schrift – ein Jahr vor Teschners Tod erschienen – nicht viel mehr als ein hübsch durchzublätterndes Bilderbuch ist². Sie werden Teschners umfangreichem Schaffen nur am Rande gerecht.

Während Franz Hadamowsky auf den Teschner-Nachlass in der Sammlung des Theatermuseums angewiesen war, dürfte Arthur Roessler seine Informationen noch direkt von Teschner selbst erhalten haben.

Kleinere, nachfolgende Publikationen brachten nur bedingt Neues.

1991 veröffentlichte das Österreichische Theatermuseum einen Teschner-Katalog mit dem Titel „Der Figurenspiegel“. In den nachfolgenden Jahren folgten einige aufschlussreiche Programmhefte zu einzelnen Theaterstücken, die von Klaus Behrendt wiederbelebt und zu Aufführungen gebracht wurden.

Die Verfasserin verdankt manch zusätzliche Information nicht nur den zahlreichen Besuchen der Mitte der 1990er Jahre stattgefundenen „Jour-Fixe-Abende“ im Österreichischen Theatermuseum, sondern auch einem Gespräch mit der 2007 verstorbenen, letzten Mitarbeiterin Teschners, Lucia Jirgal, die in unnachahmlicher Weise die Person und den Künstler Richard Teschner lebendig werden ließ. Ein Besuch bei Eri Messner, der heutigen Besitzerin der Villa Paulick in Seewalchen am Attersee, wo Teschner seit dem Jahr 1910 regelmäßig seine Sommermonate verbrachte, lieferte noch weitere Informationen. Beiden Damen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Ein äußerst erfreulicher Umstand ist die Tatsache, dass Teschners Nachlass nahezu vollständig in der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums erhalten ist. Mit Ausnahme der Figuren zu „Faun und Nymphe“ und zum „Nachtstück“, die sich im Münchner Puppenspielmuseum befinden, sind alle übrigen Figuren sowie sämtliche zum Figurentheater gehörenden Entwurfsskizzen, Arbeitsbücher, Requisiten und vor allem Teschners beide Bühnen mit dazugehöriger technischer Einrichtung im so genannten „Teschner-Raum“ des

¹ Hadamowsky, Franz. Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Wien 1956.

² Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947.

Österreichischen Theatermuseums zu besichtigen. Ergänzt wird die ständige Ausstellung von zahlreichen Gemälden, kunstgewerblichen Arbeiten (darunter Teschners berühmte Glasmosaik), sowie Zeitdokumenten wie Briefe, Fotos und Zeitungsausschnitte.

Der Name Richard Teschner ist im Vergleich zu vielen anderen Künstlern seiner Zeit nur wenigen ein Begriff, bestenfalls sein Figurentheater, welches heute noch in der Vorweihnachtszeit bespielt wird³.

Gewiss zählt es zu den österreichischen Phänomenen, dass manche Künstler des frühen 20. Jahrhunderts immer wieder in groß angelegten Ausstellungen gewürdigt werden, andere dagegen weitgehend unbeachtet bleiben.

Ein weiterer Grund liegt wohl darin, dass das Puppentheater in vielen Ländern der Welt als eine sehr hohe Kunstform geehrt und geschätzt, in Österreich hingegen als nicht ernstzunehmendes „Kasperltheater“ verstanden wird. Und so vergaß man mit seinem „Kasperltheater“ völlig zu Unrecht auf alle anderen Facetten seiner Kunst.

Teschner zählte, wenn man ihn überhaupt einer Stilrichtung zuordnen kann, zu den bemerkenswertesten Vertretern des Wiener Jugendstils. Außergewöhnlich und vielseitig begabt, erlangte er bereits zu Lebzeiten Berühmtheit. Vor allem mit seinem Figurentheater, in welchem seine sämtlichen künstlerischen Fähigkeiten kulminierten, gelang es ihm über die Grenzen seines Landes bekannt zu werden⁴.

Galeristen wie Privatsammler bewarben sich um seine Arbeiten. Zeit seines Lebens erhielt er zahlreiche, bedeutende Aufträge. Wirtschaftlich abgesichert durch seine Heirat mit Emma Paulick-Bacher, somit finanziell unabhängig, konnte er es sich leisten, vieles abzulehnen. Das galt zumindest bis zum ersten Weltkrieg, als Emma einen Großteil ihres Vermögens verlor.

Teschner zog sich im Lauf der Jahre immer mehr zurück und widmete die letzten zwanzig Jahre seiner Schaffensperiode nahezu ausschließlich seinem Theater, das er hauptsächlich für Freunde und sein Stammpublikum bespielte.

Burghard Breitner schreibt in der Neuen Freien Presse vom 5. 12. 1930: „Richard Teschner gehört zu den ganz wenigen, die sich ohne einen eigentlichen Kreis durchgesetzt haben“.

Die Intimität seines Theaters in der Gersthofer Vorstadt mag unter anderem dafür ausschlaggebend gewesen sein, dass sein Werk nur einem kleinen, elitären Kreis vorbehalten blieb⁵. Vielleicht lag es aber auch an einer gewissen Bescheidenheit Teschners, der lieber im Verborgenen, ganz für sich allein arbeitete, im Gegensatz zu manch polterndem, zuweilen den ein oder anderen Skandal auslösenden Künstlerkollegen seiner Zeit.

³ Im so genannten „Teschner-Raum“ des Österreichischen Theatermuseums im Palais Lobkowitz, 1010 Wien, Lobkowitzplatz 2.

⁴ 1934 führte ihn ein Gastspiel nach London.

⁵ Die Stadt Wien brachte es nicht zu Wege, ihm im Zentrum der Stadt ein geeignetes Theater zur Verfügung zu stellen und damit Teschners sehnlichsten Wunsch zu erfüllen. Vgl. Nebehay Christian M. Liste 86. Wien 1964, 1.

Wie viele andere Künstler, die aus Böhmen, Mähren und Schlesien nach Wien gekommen waren (wie etwa Gustav Mahler, Josef Hoffmann, Alfred Roller oder Joseph Maria Olbrich), bezeichnet Oskar Pausch auch den 1879 im Weltkurort Karlsbad als Sohn eines Lithographen geborenen Richard Teschner als großen Universalisten⁶.

Bereits 1947, noch zu Teschners Lebzeiten, schrieb Arthur Roessler in seiner Monographie über das „Universalgenie“ Richard Teschner:

„Teschner ist Maler in Öl, Tempera, Aquarell, Graphiker auf Metall, Stein, Glas und Holz, das heißt: er ist Radierer, Lithograph und Holzschnittkünstler; er ist außerdem Bildhauer in jedem für plastische Gestaltung tauglichen Stoff, wie Erz, Stein, Ton und Holz; er ist Modelleur und Gießer, Schmied, Ziseleur und Graveur; Edelsteinschleifer und Drucker; Tischler und Lautenbauer; Kostümschneider und Perückenmacher; Bühnenkonstrukteur und Beleuchtungstechniker; Mechaniker und Filmopérateur; Gobelinweber und Architekt von Innenräumen und - so „nebenbei“ - noch Dichter, Musiker, Biologe, Chemiker, Astronom, Astrologe, Occultist, Kunstsammler, Kenner und Schätzer verschollener und entlegener Kulturen, Wiederbeleber und Neuentdecker und mancherlei anderes noch“⁷.

Obwohl Teschner sein Figurentheater wohl am meisten am Herzen lag, hat er darüber hinaus bedeutende Leistungen auf anderen Gebieten, wie etwa der Malerei, der Graphik und dem Kunsthandwerk erbracht. Im Folgenden soll an Hand von ausgewählten Beispielen näher darauf eingegangen werden.

⁶ Dobrowolskij, Nikolai. Karneval. Reizvolle Masken. Wien. o. J. o. S.

⁷ Roessler 1947, 21-22.

II. Biographie

Der Mythos um Teschner scheint bereits mit seinem genauen Geburtsdatum zu beginnen. Seine Geburtsurkunde ist unauffindbar.

Während Roessler die Nacht vom 22. auf den 23. März des Jahres 1879 als Teschners Geburtsdatum annimmt⁸, spricht Hadamowsky von der ersten Frühlingsnacht, also der Nacht des 21. auf den 22. März⁹. Roesslers Datierung erscheint insofern realistischer, als er Teschner, wie bereits eingangs erwähnt, nicht nur persönlich kannte, sondern auch zu dessen 50. Geburtstag eine Festschrift verfasste.

Als Sohn des Lithographen Karl Teschner geboren, verbrachte Richard seine Kindheit in Karlsbad. Als Einzelkind wurde Teschner von seinen Eltern liebevoll umsorgt und von seinem Vater schon früh künstlerisch gefördert. Teschner begann bereits im Alter von vier Jahren zu zeichnen¹⁰. Er hegte sein Leben lang eine enge Beziehung zum Elternhaus.

Im Jahr 1884 zog die Familie nach Leitmeritz, wo Teschner eine zufriedene und erfolgreiche Volksschulzeit verbrachte. (Aus dieser Zeit haben sich einige frühe Zeichnungen erhalten).

Sein Besuch der Realschule war von weniger Erfolg gekrönt; Teschner war ein Träumer, der nur schwer Anschluss fand und auch im Unterricht nicht zu den Aufmerksamsten zählte. Seinem verschlossenen Wesen entsprechend, hielten ihn die Lehrer für teilnahmslos und am Unterricht gänzlich uninteressiert. Nur die Fächer Zeichnen und Physik erregten seine Aufmerksamkeit. Trotz eines „Vorzüglich“ im Freihandzeichnen reichten die Leistungen nicht aus. Teschner brach die Schule ab, um in weiterer Folge die Kunstakademie zu besuchen¹¹.

Teschner war 17 Jahre alt, als er die Provinzstadt Leitmeritz verließ, um im 50 Kilometer entfernten Prag zu studieren. An der dortigen k. k. Kunstakademie belegte er einen Vorbereitungskurs. Daran anschließend die Spezialschule für figurale Malerei bei Wenzel Brožík, die er bis zum Jahr 1899 besuchte. Teschner musste Gipsköpfe abzeichnen und sich mit anatomischen Studien auseinandersetzen, was ihn künstlerisch zu wenig forderte. In seinen Erwartungen zutiefst enttäuscht verließ er die Prager Akademie.

1899 bewarb er sich an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien um die Aufnahme in die Radierklasse von William Unger, wo Teschner als minderbegabt abgelehnt wurde. An der Wiener Kunstgewerbeschule nahm ihn hingegen Freiherr Felician von Myrbach-Rheinfeld, Lehrer für das Illustrationsfach, freudig auf. Was folgte war ein „*monatelanges Vegetieren in einer Damenklasse*“¹². Den dort herrschenden Unterricht empfand Teschner als zu oberflächlich und er verließ die Schule nach einem Jahr.

⁸ Ebenda, 17.

⁹ Hadamowsky 1956, 151.

¹⁰ Roessler 1947, 19.

¹¹ Hadamowsky 1956, 151.

¹² Ebenda.

Enttäuscht, weil künstlerisch unterfordert, kehrt er Wien den Rücken und richtet sich über der Steindruckerei seines Vaters sein erstes Atelier ein. Weitestgehend auf sich selbst gestellt, beginnt Teschner sich vorerst mit den verschiedensten graphischen Techniken auseinander zu setzen. Dabei legt er großen Wert auf das Erlernen manueller Fähigkeiten und auf die korrekte Handhabung der verschiedensten Werkzeuge. Er experimentiert mit verschiedensten Techniken wie Lithographie, Holzdruck, Radierung und entwickelt eine neue Art der Aquatintatechnik – die Handtonätzung. Mit dieser Technik erreicht er „von den zartesten Halbtönen bis zu samtiger Tiefschwärze alle Färbungen“¹³ vor allem für die Darstellung duftiger Wolkengebilde.

1901 unternimmt er erste Versuche, eine verbesserte Basslaute zu bauen. Sein Bestreben ist es, die frei schwingenden Saiten zu vermeiden. Es folgen zahlreiche Skizzen zu diesem Projekt. (Erst im Jahr 1915 wurde das erste Instrument und 1916 ein zweites von dem Instrumentenbauer Ludwig Reisinger gefertigt. Beide Instrumente befinden sich heute in der Sammlung alter Musikinstrumente in der Wiener Hofburg.)

1902 kehrt Teschner nach Prag zurück, wo er weitere acht Jahre verbringen wird. Er richtet sich ein Atelier am Kreuzherrenplatz ein und findet Freunde – hauptsächlich aus literarischen Kreisen. Unter ihnen Gustav Meyrink (der Verfasser des Golem), Paul Leppin, Oskar Wiener, Max Brod und Hugo Steiner-Prag, der in seinem 1933 in Paris erschienenen „Fröhlichen Erinnerungen“ auch Richard Teschner nicht unerwähnt lässt und ein sehr lebendiges Bild des Prager Künstlerkreises um Teschner schildert. Er spricht von Teschners „*ungeheurem Perfektionismus*“, dessen „*ungebrochener Antriebskraft*“, seinem „*unerschöpflichen Spieltrieb*“ und seiner „*Freude an der Improvisation*“¹⁴. In jener Zeit beschäftigte sich Teschner bereits intensiv mit den Erkenntnissen Rudolf Steiners und der Weisheit der Buddhisten.

In kaum einer Beschreibung über Teschner fehlt der Hinweis auf jenen mystischen Einfluss, den die Stadt Prag auf ihn augenscheinlich ausgeübt hat. Laut Roessler wurde Teschner während seiner Prager Zeit „*in allerlei Secretes und Okkultes*“ eingeweiht¹⁵.

„Wichtige, für Eindrücke empfängliche Jugendjahre hat Richard Teschner sonach in der alten hunderttürmigen Stadt an der Moldau, der Stadt der Alchemisten, Goldmacher, Astrologen und wundertätigen Rabbiner, der Stadt Kaisers Rudolfs II, des Golems und mancherlei mittelalterlicher Seltsamkeiten, hingegeben an Traum und Arbeit, verlebt“¹⁶.

¹³ Weidinger, Alfred, in: Ausstellungskatalog Inselräume. Seewalchen 1989, 111.

¹⁴ Steiner-Prag, Hugo. Fröhliche Erinnerungen aus dem Jahr 1933. Paris 1933, in: Richard Teschner. Ein Meister aus Böhmen. Egerland – Kulturhaus. Marktrechwitz 1979, o. S.

¹⁵ Roessler 1947, 19.

¹⁶ Ebenda. Okkultische Sitzungen, Geisterbeschwörungen, schwarze Messen und Gespenstergeschichten erfreuten sich zu dieser Zeit nicht nur in Prag besonders großer Beliebtheit.

In einem Gedenkartikel aus dem Jahr 1954, anlässlich Teschners 75. Geburtstag, weist der Autor auf diese Einflüsse hin: „*Dem jungen Kunststudenten erschlossen sich in Prag auch die Zwischenwelten und hier lernte er hinüberzuschauen auf die andere Seite der Welt*“¹⁷.

Möglicherweise war es Gustav Meyrink, der als Mitglied des Geheimbundes der „Brüder von Sion“ Teschner mit so manch okkultem Kreis, mit den Praktiken der Schwarzen Magie, vertraut gemacht hatte. Als gesichert gilt, dass Teschner sich in seinen frühen Prager Jahren ausführlicher mit der Persönlichkeit Madame Blavatskys beschäftigt hat. (Sie soll die Fähigkeit besessen haben, mit Elementargeistern zu kommunizieren und diese sichtbar werden zu lassen)¹⁸.

Dieser starke spirituelle Einfluss jener Zeit wird in Teschners ganzem Leben nachwirken und ist in seinem gesamten Œuvre spürbar.

1906 stellt er auf der zweiten Kunstaussstellung deutschböhmischer Künstler in Karlsbad seine ersten vollplastischen Figuren – einen Brautzug aus Tragant - aus.

Im Jahr 1908 erhält Teschner seinen ersten großen Auftrag, die Bühnenausstattung zu „Pelleas und Melisande“.

Zusammen mit dem Bildhauer Karl Wilfert jun. gründet er 1908 eine private Kunstschule im so genannten „Blauen Haus“¹⁹, ein neuerlicher Versuch in Prag dauerhaft sesshaft zu werden. Das Atelier war mit einer angeschlossenen Werkstätte für Kunst und Kunstgewerbe ausgestattet, in der Teschner das Fach Graphik unterrichtete.

Zu jener Zeit hatte sich Teschner bereits zu einer „*Provinzgröße mit erstem Fettansatz*“²⁰ entwickelt. Gegensätze zu älteren Prager Kollegen hatten sich verstärkt, Prag wurde ihm – wie vormals Leitmeritz – bald zu eng.

Bereits im Jahr 1906 war Teschner über einen von Gustav Meyrink hergestellten Kontakt mit der 1903 gegründeten Wiener Werkstätte in Kontakt getreten. Deren Konzept einer Totalästhetisierung aller Lebensbereiche und der Vereinigung von Kunst und Handwerk bis zur äußersten Perfektion stimmte mit Teschners Vorstellungen genau überein.

Zwar entsprach die technische Ausrüstung der Ateliers der Wiener Werkstätten Teschners Erwartungen, aber die Ruhe, die er für seine Arbeiten unbedingt benötigte, fand er dort nicht. Die Werkzeuge lärmten allzu sehr, die Künstler diskutierten laut und auch die zahlreichen Besucher störten ihn.

Am 12. September 1909 trat Teschner eine neuerliche Reise in die Reichshauptstadt an, um in Wien sesshaft zu werden. Diesmal gestaltet sich die Reise zu einem vollen Erfolg. Alle der

¹⁷ Binder, Lambert. Gedenkartikel für Prof. Richard Teschner - anlässlich Teschners 75. Geburtstag 1954.

¹⁸ Vgl. Bauer, Wolfgang, Dümotz, Irmtraut, Golowin, Sergius. Lexikon der Symbole. Wiesbaden 1980, 530.

¹⁹ Prag, Bubentsch 250.

²⁰ Hadamowsky 1956, 153.

Wiener Werkstätte vorgelegten, in Stein geschnittenen Figuren, werden verkauft und neue bei ihm nachbestellt.

Zwischen 1909 und 1912 erhielt er zahlreiche Aufträge von den Wiener Werkstätten²¹, arbeitete aber stets im eigenen Atelier. Teschner fertigte vor allem die sehr beliebten Specksteinfiguren, aber auch Kleinplastiken aus anderem Material, Postkarten, Plakate, Tapeten, Kleiderentwürfe sowie Metallarbeiten.

Angeregt durch den großen Erfolg seiner Specksteinarbeiten brach er im Jahr 1909 sämtliche Zelte in seiner böhmischen Heimat ab. Seit Dezember 1909 war Wien zu seinem neuen Lebensmittelpunkt geworden und blieb es bis zu seinem Tod.

Er holt seine Eltern nach, und lässt sich im achten Bezirk, in der Piaristengasse 20, nieder.

1910 lernt er den Maler Bartholomäus Stefferl kennen, der später sein erster Mitarbeiter am Theater werden sollte.

Ein für Teschner in jeder Hinsicht einschneidendes Ereignis war seine Hochzeit: 1911 heiratet Teschner im Alter von 32 Jahren die um zwölf Jahre ältere Emma Paulick-Bacher.

Ihr beachtliches Vermögen verdankte sie vor allem dem Umstand, als Tochter des k. k. Hoftischlermeisters Friedrich Paulick – der den Großteil seines Vermögens der Herstellung der gesamten Holzausstattung des Wiener Burgtheaters und der Wiener Volksoper zu verdanken hatte – geboren worden zu sein. Außerdem war sie in erster Ehe mit dem wohlhabenden Gold- und Silberfabrikanten Paul Bacher verheiratet gewesen, der früh verstarb.

Paul Bacher – künstlerisch sehr interessiert – war Teilhaber der berühmten Galerie Miethke²².

Als Paul Bacher im Jahr 1908 starb, erbte Emma das gesamte Vermögen mitsamt der Galerie²³.

Bereits im Jahr 1908 (im Jahr der Wiener Kunstschau) trat sie in Kontakt zu Richard Teschner und erteilte ihm Aufträge für Schmuck und ein Exlibris.

Nach Teschners endgültiger Übersiedlung nach Wien erhielt er zahlreiche Einladungen in die Paulick-Villa am Attersee und wurde dort in den Kreis um Klimt eingeführt²⁴.

²¹ Den ersten Auftrag erhielt er am 24. November 1909. Erst als er durch seine Heirat mit Emma Bacher (1911) finanziell völlig unabhängig geworden war, gab er seine Zusammenarbeit mit den WW weitestgehend auf. Vgl. Hadamowsky 1956, 153.

²² Die Galerie Miethke, die sich am Standort des heutigen Jüdischen Museums in Wien befand, war die erste Galerie, die Werke von Egon Schiele und Gustav Klimt der Öffentlichkeit zugänglich machte. Die Galerie stand in regem Kontakt mit sämtlichen Künstlern der Wiener Werkstätte und der Wiener Sezession.

²³ Ausstellungskatalog Inselräume. Seewalchen 1989, 7.

²⁴ Im August 1910 verbrachte Teschner erstmals einige Wochen am Attersee. Vgl. Hadamowsky 1956, 153.

Die Beziehung festigte sich und die Hochzeit fand im April des Jahres 1911 statt. Seiner zukünftigen Frau zuliebe konvertierte Teschner zur evangelischen Konfession; ein Umstand, der ihm aufgrund seiner überkonfessionellen Gläubigkeit nicht schwer gefallen sein dürfte.

Einige Tatsachen sprechen dafür, dass es sich bei der Verbindung nicht ausschließlich um eine Liebesheirat gehandelt hatte. Rein äußerlich entsprach Emma ganz und gar nicht Teschners Idealvorstellungen von einer Frau. Sie war jedoch selbstbewusst und ihr energisches Auftreten sowie der Umstand, dass sie mit Geld reich gesegnet war, dürften die notwendige Überzeugungsarbeit bei Teschner geleistet haben. Es mag falsch sein, von einer reinen Zweckehe zu sprechen, aber ein Pakt, von dem beide Seiten gleichermaßen profitierten, war es allemal. Emma erhielt ihrem Wunsch entsprechend einen Künstler zum Mann, sie hingegen stellte Teschner ihr gesamtes Vermögen zur Verfügung, was ihm ermöglichte, sich ausschließlich seiner Kunst zu widmen²⁵.

Das Verhältnis der beiden entsprach nicht zuletzt wegen des Altersunterschiedes eher einer „Tante-Neffen Beziehung“, als dem eines Ehepaars²⁶.

Die sechsmonatige Hochzeitsreise führte das Paar, ausgehend von Italien (Triest und Venedig), über Innsbruck nach Deutschland (Frankfurt am Main) bis nach Holland (Amsterdam und Den Haag). Dort kommt es zu Teschners erster Begegnung mit Wayang Figuren. Am 17. August 1911 vermerkt er dazu in seinem Reisetagebuch: „Haag... bei Bocotan endlich Wajang“²⁷!

Im Februar 1912 lassen sich Emma und Richard Teschner im so genannten „Pekarekhaus“, benannt nach der im Haus befindlichen Teehandlung, in einer großzügigen Doppelwohnung auf einer ganzen Etage in Wien-Gersthof nieder (18, Messerschmidgasse 48, Ecke Gersthoferstraße 105).

Die neuen Räumlichkeiten werden von Teschner umgehend nach eigenen Entwürfen und Plänen eingerichtet. Der wichtigste Raum, seine Werkstatt, war mit den neuesten Werkzeugen und technischen Hilfsmitteln ausgestattet. Er glich eher einem Labor als einem Atelier. In hohen weißen Schränken bewahrte er alle notwendigen, teilweise für ihn speziell angefertigten Werkzeuge auf. Zur Ausstattung zählte ferner eine Drechselbank und ein Goldschmiedetisch²⁸.

²⁵ Der Name „Bacher“ blieb im Teschnerschen Haushalt besser unerwähnt. Teschner wollte nicht daran erinnert werden, dass das Geld, wovon er lebte, aus dem Vermögen von Emmas erstem Mann Paul stammte.

²⁶ Gespräch mit Lucia Jirgal.

²⁷ Zettl, Walter. *Das Phantastische bei Teschner*, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 18.

²⁸ Nichts ärgerte Teschner mehr, als wenn jemand wohlmeinend sagte, dass er etwas „entzückend gebastelt“ hätte. Seine Paradeantwort darauf lautete stets: „*Basteln ist mit unzulänglichen Dingen ein unzulängliches Ding für unzulängliche Zwecke zu machen*“. (Gespräch mit Lucia Jirgal).

Gerade in den ersten Monaten seiner Ehe zog sich Teschner weitestgehend von der Außenwelt, vom Ausstellungswesen und Kunstbetrieb zurück und nahm auch in weiterer Folge nur noch vereinzelt Aufträge an²⁹.

Teschner genoss offensichtlich die neu gewonnene finanzielle Freiheit. Ein genau geregelter Tagesablauf wurde von Teschner peinlichst eingehalten, unangemeldeter Besuch gar nicht erst empfangen.

Die Sommermonate verbrachte man in der Villa Paulick in Seewalchen am Attersee. Der Attersee war ein beliebter Anziehungspunkt für Künstler. Allen voran Gustav Klimt, Emilie und ihre Schwester Trude Flöge machten die Villa Paulick zum Zentrum dieses Kreises (Therese Paulick, eine Schwester Emmas, war mit Hermann Flöge verwandt, dessen Schwester Helene wiederum mit Ernst Klimt, dem Bruder von Gustav Klimt). Teschner konnte Klimts polternde Art nicht besonders leiden, dessen unregelmäßiges Privatleben widerstrebte der konservativen Lebensart von Teschner³⁰. In den Personen von Klimt und Teschner prallten zwei völlig konträre Künstlertypen aufeinander: Klimt, vor Lebenslust strotzend, gesellig, chaotisch, genial; Teschner selbstdiszipliniert, introvertiert und in althergebrachte Konventionen verstrickt.

Auch in der Villa Paulick hatte er sich eine Werkstatt eingerichtet, um ungestört arbeiten zu können. Hier entstanden hauptsächlich Landschaften, aber auch Porträts, Kleinplastiken und Entwürfe zu Figurinen.

Der Attersee stellte für Teschner den idealen Ort dar, um sich in entspannter Atmosphäre seinem Theater zu widmen und sogleich neueste Ideen und technische Errungenschaften vor einem kleinen Freundeskreis präsentieren zu können³¹.

Emma, die ein recht strenges Regiment geführt haben dürfte – so blieb etwa Teschners lang gehegter Wunsch nach einem Hund unerfüllt – gelang es, ihren Mann von alltäglichen Dingen weitestgehend abzuschirmen. Gleichzeitig aber trieb sie ihn zu immer neuen Taten an: Mit „*Richard, Du, Du musst*“ begannen viele ihre Sätze, sodass Teschner mit leiser Ironie zuweilen seine Briefe damit unterschrieb³².

1912 entstanden die ersten Figuren für sein Puppentheater.

Im Jahr 1913 fanden die ersten Vorstellungen auf Teschners erster Bühne, dem „*Goldenen Schrein*“, im engsten Freundeskreis statt - zu den Zuschauern gesellte sich die erste Riege

²⁹ Hadamowsky 1956, 153.

³⁰ Aber auch Klimts Arbeitsweise unterschied sich grundsätzlich von jener Teschners. Klimt wies nicht die Disziplin auf, mit der Teschner akribisch an seine Arbeit heranging. Im Gegensatz zu Teschner, der sich aus Pigmenten und Trägersubstanzen seine Farben selbst mischte, verwendete Klimt gekaufte und nicht selbst angerührte Farben. Teschner prophezeite Klimt das rasche Verblassen seiner Bilder, Klimt ließ sich jedoch nicht beirren. Vgl. Klaus Behrendt – Teschner Jour Fixe: Von der Technik zur Kunst.

³¹ Auffallend die frappante Ähnlichkeit hierentstandener Figurinen mit Emilie und Gertrude Flöge. Auch zahlreiche Aktstudien belegen, dass Teschner sogar Emmas Nichte Gertrude als Aktmodell heranzog.

³² Jirgal, Lucia. Erinnerungen an Teschner, in: Mayerhöfer. Wien 1970,22.

der damaligen österreichischen Kunstszene, allen voran Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Alfred Roller und Kolo Moser³³.

Mit dem Ausbruch des ersten Weltkriegs veränderte sich Teschners Leben schlagartig. Inflationsbedingt schrumpfte das Vermögen Emmas auf einen Bruchteil seines einstigen Wertes. Das bis dahin so sorglose Leben Teschners fand ein jähes Ende, und Teschner musste fortan Auftragsarbeiten annehmen, um sein Leben und sein heiß geliebtes Theater zu finanzieren.

In diese Zeit fiel auch der Auftrag des Großindustriellen Josef Kranz, dessen Frau Lilly völlig besessen war von der Kunst Teschners. Der Auftrag, der Teschner nun sehr gelegen kam, umfasste die Ausstattung mehrerer Räumlichkeiten im Palais Kranz in der Wiener Liechtensteinstraße. Da Teschner nicht nur alles selbst plante, sondern auch ausführte, war er mit diesem Auftrag für einige Jahre ausgelastet. Insbesondere mit der Ausgestaltung des Damenschlafzimmers schuf Teschner ein Gesamtkunstwerk, das allseits große Bewunderung hervorrief.

1919 wird Helene Schreiner seine erste – dauerhafte – Assistentin, nachdem Bartholomäus Stefferl nach Kriegsende nicht mehr zu Teschner zurückgekehrt war.

Einen Höhepunkt im Schaffen Teschners stellte sicherlich die „Sonderausstellung Richard Teschner“ im Rahmen der Ausstellung Österreichischen Kunstgewerbes im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie im Jahr 1919 dar³⁴.

Nach Jahren der völligen freiwilligen Isolation präsentiert Teschner dort einige seiner wichtigsten Arbeiten. Darunter seine beiden berühmten Glasmosaiken, seine erste Bühne, den „Goldenen Schrein“ mit allen bis dahin entstandenen Figuren, sowie Graphiken und kunstgewerbliche Arbeiten. Die Ausstellung machte ihn schlagartig bekannt. Im Zuge der Ausstellung kam es am 12. Jänner 1920 zur ersten öffentlichen Vorstellung seines Theaters, der noch weitere 25 Aufführungen folgten³⁵.

Teschner erhielt daraufhin zahlreiche Auszeichnungen und Ehrungen, denen er keinerlei sonderlichen Wert beimaß. 1924 wurde er Mitglied des Wiener Künstlerhauses, 1925 Beirat der staatlichen Kunstsammlungen. Im selben Jahr wurde ihm der Kunstpreis der Stadt Wien verliehen, am 31. 12.1927 wird er mit dem Titel Professor ausgezeichnet³⁶.

³³ Hadamowsky 1956, 44.

³⁴ Ebenda, 154.

³⁵ Da die ersten Ausstellungen nach dem Krieg ihre Materialien vorerst aus den Sammlungen diverser Depots rekrutierten, hagelte es anlässlich der ersten Nachkriegsausstellung österreichischen Kunstgewerbes Kritik – die Ausstellung wäre zeitfremd und wirke gespenstisch. Eine andere Rezension berichtet von den „Trümmern eines Glanzes“. Vgl. Forsthuber, Sabine. Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914. Wien 1991, 178. Teschners erste umfassende Präsentation in der Öffentlichkeit wurde hingegen wohlwollend aufgenommen – nicht zuletzt seines Theaters wegen.

³⁶ Hadamowsky 1956, 154.

Einem Ruf an die Prager Akademie kam er nicht nach, Teschner wollte nicht mehr zurück nach Prag.

Die wohl beste kollegiale Auszeichnung ist sicherlich ein Brief des todkranken Kolo Moser an Alfred Roller aus dem Jahr 1917, in welchem er Vorschläge für seine eigene Nachfolge an der Kunstgewerbeschule macht und Richard Teschner ins Spiel bringt, denn: „... sein Bauch würde etwas in Bewegung kommen, wenn er täglich antreten müsste“³⁷.

Bereits 1920 waren im Zuge eines Atterseeaufenthaltes die Bühnendekorationen für die Anzengruberstücke „Kreuzelschreiber“ und „Gwissenswurm“ und der Bühnenvorhang für die „Dilletanten – Theater – Gesellschaft“ entstanden.

Durch einen Auftrag der Wiener Gobelinmanufaktur lernt er 1924 Hermy Ottawa kennen, die in weiterer Folge nicht nur seine zweite Mitarbeiterin, sondern auch seine Muse wird.

1931 entstand als zweite Bühne „Der Figurenspiegel“, mit der Teschner 1934 an seinem einzigen Auslandsgastspiel in London teilnahm.

Am 15. 10. 1941 tritt Teschner in Folge wiederholter Ablehnung seiner Arbeiten aus dem Künstlerhaus aus³⁸.

1942 wird Lucia Jirgal, 22 Jahre alt und mit einem äußerst humorvollen Wesen ausgestattet, Teschners dritte Assistentin.

Im Laufe des zweiten Weltkriegs versuchten Vertreter des nationalsozialistischen Regimes Teschner für sich zu gewinnen, indem sie ihm Förderungen für sein Theater versprachen. Die Nationalsozialisten planten ein „Reichsinstitut für Puppenspiele“, wo regelmäßig so genannte „Reichspuppenspieltage“ stattfinden sollten. Wie weit sich Teschner vereinnahmen ließ, lässt sich heute nicht mehr feststellen³⁹.

Als die ersten Bomben auf Wien fielen, geriet Teschner in Panik, weniger um sein eigenes Leben, als um die Unversehrtheit seiner Figuren besorgt. Zuweilen rettete ihn sein priesterhaftes Aussehen vor weiteren Unannehmlichkeiten:

Als die Russen Gersthof erreicht hatten, schlugen sie mit Gewehrkolben an Teschners Tür: Er öffnete im schwarzen Talar, mit einem schwarzen Käpplein auf dem Kopf und wurde für einen geistlichen Herren gehalten. Daraufhin fielen die Eindringlinge auf die Knie. Als er ihnen dann auch noch seinen Figurenspiegel zeigte, meinten diese vor einer Ikonostase zu stehen, und knieten erneut davor nieder.

³⁷ Pausch, Oskar. Gründung und Baugeschichte der Wiener Sezession. Mit Erstedition des Protokollbuchs von Alfred Roller. Wien 2006, 57.

³⁸ Teschner hatte 1923, 1925 und 1928 Werke im Künstlerhaus ausgestellt, ohne sie zu verkaufen. Er wollte deshalb schon am 10. 12. 1935 austreten. Vgl. Aichelburg, Wladimir. 150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861 – 2011. Wien 2011, Mitglieder Gesamtverzeichnis, „Teschner“.

³⁹ Mittagsausgabe. Wien 25. Juni 1938.

Es sollte nicht das einzige Mal bleiben, dass Teschner in seinem bodenlangen, schwarzen Gewand für einen Priester gehalten wurde, und so blieb die Teschnersche Wohnung vor weiteren Eindringlingen verschont.

Als dann die Amerikaner nach Gersthof gekommen waren und sich Teschner wieder einmal in seinem „Talar“ in die Öffentlichkeit begab, meinten zwei amerikanische Soldaten: „*Oh, look, there is Goethe*“⁴⁰!

Trotz aller Widrigkeiten fanden auch während der Kriegsjahre regelmäßig Theatervorstellungen statt. Sowohl Teschners Mitarbeiterinnen als auch die Zuschauer nahmen oft lange Fußmärsche in Kauf, um in Teschners Gersthofener Theater ein wenig die Sorgen des Alltags vergessen zu können.

Sämtliche Figuren hatten den Krieg unbeschadet überstanden, und so konnte der Spielbetrieb nach 1945 ungehindert fortgesetzt werden.

Mit zunehmendem Alter zog sich Teschner immer mehr von der Außenwelt zurück, verkehrte nur mehr in engstem Freundeskreis, vor allem mit Hans Ankwicz- Kleehoven und Alfred Roller.

Zeitlebens mit einem schwachen Herzen ausgestattet (welches er mit Hilfe einer Heilerin stets bemüht war zu stärken), erlitt der sicherlich auch überarbeitete, fast 70-jährige Teschner am 2. Juli 1948 einen Herzanfall, dem er zwei Tage später erlag.

Teschner hinterließ kein Testament, nur einen Zettel mit den Worten „*Alles was ich habe gehört meiner Frau*“⁴¹. Vier fassungslose Frauen, denen ihr Lebensmittelpunkt genommen worden war, standen an seinem Grab.

Teschner erhielt ein Ehrengrab am Wiener Zentralfriedhof (Gruppe 72A, Reihe G1, Nr. 32.).

Mangels weiterer Erben blieb Teschners Œuvre zumindest bis zum Tod Emmas im Jahr 1953 vollständig bestehen. Versuche, die gesamte Teschnersche Wohnung unter Denkmalschutz zu stellen, scheiterten⁴². Emma hatte ihre Nichte Trude Flöge als Universalerbin eingesetzt, die für den Nachlass wenig Verständnis aufbrachte und vieles vom Inventar versteigern ließ, mit Ausnahme des Figurentheaters, das Emma dem Theatermuseum vermacht hatte⁴³.

Im Jahr 1956 wurde in Wien Währing (18. Bezirk) die Teschnergasse nach ihm benannt⁴⁴.

⁴⁰ Behrendt, Klaus. Unser Währing. Wien 2009, 29.

⁴¹ Archiv Teschner Nachlass. Österreichisches Theatermuseum Wien.

⁴² „Teschners Werk unter Denkmalschutz“?, in: Neue Wiener Tageszeitung. 19.11.1950.

⁴³ Hadamowsky, Franz. Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel in der Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek 1954 – 1965, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 24.

⁴⁴ Zur Biographie von Richard Teschner vgl: H. Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Wien 1992, Bd. 31, 549ff.; H. Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Wien 1992, Bd. 4, 429.

http://www.de.m.wikipedia.org/wiki/Richard_Teschner (10.10.2012)

III. Malerei und graphisches Werk

Teschners Schaffen auf dem Gebiet der Malerei beinhaltet nicht nur Werke zahlreicher Genres wie Landschaft, Porträt, sakrale Motive bis hin zu ganzen Bühnenbildgestaltungen, sondern umfasst vor allem ein umfangreiches Graphikœuvre. Es ist nahezu unmöglich, Teschners malerisch aufgefasste, weiche, tonige Graphikblätter vom Œuvre der „reinen Malerei“ zu trennen. Sein vielfältiges Wirken auf dem Gebiet der Gebrauchsgraphik wird im Kapitel IV. separat behandelt.

Bereits im frühen Kindesalter beschäftigte sich Teschner mit kleinen Malereien. Erhalten sind einige Visitenkarten mit Darstellungen eines Schiffes am Meer, ein Landhaus, ein Engländer, ein polnischer Jude und ein Soldat⁴⁵.

In seiner Jugend waren es die letzten Ausläufer des Biedermeier, die ihn prägten.

Eines der ersten uns bekannten **Selbstporträts (Abb. 1)** aus dem Jahr 1895 zeigt ihn als biedermeierlich gekleideten Jüngling von 16 Jahren, dandyhaft gekleidet mit engem Gehrock. Der gesamte Freundeskreis Teschners kleidete sich bewusst altmodisch – mit breitkrepigen, schwarzen Hüten und langen wallenden Mänteln. Dieser etwas antiquiert anmutende, biedermeierliche Eindruck seiner Erscheinung findet sich auch auf einem **Selbstporträt (Abb. 2)** wieder, das bereits aus dem Jahr 1905 stammt.

Aus seiner Zeit in Leitmeritz stammen vor allem Landschaften und diverse Skizzen unterschiedlichster Thematik, in verschiedensten Techniken ausgeführt, die bereits seine Experimentierfreudigkeit erahnen lassen.

Im Jahr 1908 erhielt Teschner den für sein weiteres künstlerisches Schaffen bislang bedeutendsten Auftrag. Angelo Neumann, der eine neue szenische Gestaltung für seine Inszenierung von Maurice Maeterlincks Theaterstück „Pelleas und Melisande“ im Deutschen Theater in Prag plante, übertrug Teschner die gesamte Gestaltung und Ausstattung⁴⁶. Mit dieser Arbeit konnte Teschner erstmals seine künstlerischen sowie handwerklichen Fähigkeiten voll ausschöpfen. Er entwarf nicht nur eine neuartige Bühnenumrahmung⁴⁷, sämtliche Dekorationen, Möbel, Kostüme und Requisiten, sondern auch das Plakat bis zu den Eintrittskarten⁴⁸. Sein Honorar betrug 7.500 Kronen. Die Premiere fand am 28. September 1908 statt⁴⁹.

Bühnenbildentwurf zu Pelleas und Melisande (Abb. 3) Auffallend sind die konsequente Symmetrie des Bühnenbildes, und die dadurch entstandene Raumaufteilung, die bereits auf den Stil des Art Deco hinweist.

⁴⁵ Roessler 1947, 19.

⁴⁶ siehe **Dokument I.**

⁴⁷ (deren Benützung Teschner auch für alle anderen Aufführungen im Prager Theater freigab.)

⁴⁸ „Aus Ersparungsrücksichten ohne Vorkenntnisse selbst (im großen) ausgeführt“. Vgl. Hadamowsky 1956, 152.

⁴⁹ Ebenda.

Die Szenenbilder sind dabei im Charakter jenes abstrakten Bühnenstils gehalten, der Adolphe Appia, Edward Gordon Craig und Alfred Roller, die Reformatoren moderner Bühnenkunst zum Vorbild hat. Sie zeigen deutlich den Einfluss Erlers und des Kreises um das Münchner Künstlertheater⁵⁰.

Waren die frühen Bilder Teschners noch in Öl gefertigt – wie etwa **Die kleine Stadt (Abb. 4)** aus dem Jahr 1903, finden sich in weiterer Folge immer zahlreichere Darstellungen in Tempera, einer sehr anspruchsvollen Technik. In Teschners Augen beinhaltete die althergebrachte Ölmalerei große Mängel, wie etwa das Gilben und das zunehmende Bräunen der Bilder, der lange Trocknungsprozess, die Risse und Sprünge, die nach einer gewissen Zeit auftraten, sowie das Abblättern der Farbe. Hinzu kam die Unsicherheit gegenüber fertig angebotener Fabrikware: auf den ersten Blick wiesen die Farben in Tuben oft ein bestechendes Aussehen auf, stellten sich jedoch bald als nur bedingt haltbar heraus⁵¹.

Teschner begann aus diesem Grund mit Tempera zu experimentieren. Die Vorzüge der selbst geriebenen Tempera bestanden nicht nur im vollständigen und gleichmäßigen Durchtrocknen des Gemäldes in nur wenigen Tagen, vielmehr zeigten sich etwaige Mängel unmittelbar nach dem Entstehungsprozess. Darüber hinaus erzielte Teschner damit jene unglaublichen Helligkeits- und Duftigkeits-Effekte, wie wir sie auf vielen seiner Werke finden. Für seine Temperabilder verwendete er oft Pergament als Malgrund. Bis heute haben sie nichts an Farbigkeit eingebüßt. Zuweilen experimentierte er auch mit recht unorthodoxen Farbsubstanzen, wie etwa Fischsilber, das in der Regel zur Herstellung falscher Perlen Verwendung fand. Beim perlmuttartigen Glanz des Wassers auf einem seiner **Attersee Bilder (Abb. 5)** wie auch für Glanzlichter am Inkarnat seiner Puppen setzte er das Glanzpigment aus Fischschuppen ein – gewiss eine recht ungewöhnliche Methode.

Die Radierung hat Teschners Entwicklung von den ersten Tagen seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit an begleitet. Ihre Ausgestaltung zieht sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Œuvre. Immer neue Möglichkeiten suchte er den alten Verfahren abzugewinnen und konzentrierte sich bevorzugt auf graphische Problemstellungen. Alles, was seine Phantasie anregte und seinen Gestaltungswillen reizte, hat in seinen graphischen Arbeiten einen deutlichen Nachhall gefunden. Es ist nahezu unmöglich, das graphische Werk Teschners streng isoliert, herausgerissen aus dem Zusammenhang seines übrigen Schaffens zu betrachten. Vielmehr muss man um die Atmosphäre wissen die ihn umgab, von der Vielseitigkeit seiner Interessen. Inmitten seiner reichen indischen Sammlungen, seiner Spieluhren und Musikinstrumente und den javanischen Schattenspielfiguren, (von denen in weiterer Folge noch ausführlich zu sprechen sein wird), belebten zierliche Kleinplastiken, bernsteinäugige Göttinnen, wundersame Glasmännlein, neben zahlreichen anderen

⁵⁰ Hadamowsky 1956, 43.

⁵¹ Weidinger, Alfred, in: Ausstellungskatalog Inselräume. Seewalchen 1989, 111. Vgl. auch die Auseinandersetzung zwischen Richard Teschner und Gustav Klimt, die Haltbarkeit der von Klimt verwendeten Farben betreffend. Vgl. auch Behrendt, Klaus. Teschner Jour Fixe. Von der Technik zur Kunst.

Kostbarkeiten aus ostasiatischem Elfenbein und seltenen exotischen Hölzern seine Werkstatt. Er besaß unter anderem eine Kakteensammlung, eine Uhrensammlung, indische Schwerter und etliche Mikroskope unter Glassturz. Ein Fernrohr mit selbst geschliffenen Linsen stand an einem der Atelierfenster. Teschner häufte unzählige sonderbare Schätze in seiner Künstlerwerkstatt an, die wie ein „Nachkömmling“ der Kunst- und Wunderkammern des XVII Jahrhunderts anmutete. So muss man sich das Umfeld vorstellen, aus dem seine graphischen Blätter hervorgegangen sind, und woraus er formale und inhaltliche Anregungen schöpfte. „ *In Teschner lebt noch etwas von dem Geist des alten „Virtuoso“ nach, des vornehmen Theoretikers und in allen Künsten bewanderten Experimentators, wie er zu den ständigen Erscheinungen der Fürstenhöfe der Renaissance gehörte. Wie ein Alchimist hantierte er in seiner Werkstatt mit Kupferplatten, Mixturen und Ätzwässern...*“⁵².

Von seinem Lehrer an der Prager Akademie, dem Historienmaler Wenzel Brožík, hat er bestenfalls gründliche technische Kenntnisse erhalten, jedoch kaum Förderung in der Entwicklung seines Künstlertums (1895/99). Auch sein kurzes Intermezzo als Schüler Karl Kargers an der Wiener Kunstgewerbeschule (1900/1901), in der Klasse für figuraldekorative Malerei, trug nichts zu seiner künstlerischen Entwicklung bei. Es war der historisierende Stil, der Teschner wenig zusagte.

Technische Schwierigkeiten ließen ihn nie zurückschrecken, im Gegenteil es reizte ihn, sie zu überwinden. In seinen graphischen Arbeiten ist ihm das restlos gelungen. Damit zählt er heute zu jenen Künstlern, die zu den alten technischen Verfahren auf dem Gebiet der Graphik neue hinzugefügt haben⁵³.

Erste Radierversuche entstanden bereits 1901. Die frühesten Arbeiten Teschners haben zumeist landschaftliche Motive zum Gegenstand. Er arbeitete damals noch mit der kalten Nadel, die er später aus technischen Gründen nicht mehr weiter kultivierte. Duftige Naturstudien, wie eine sonnenbeleuchtete, windbewegte Baumgruppe, aus der ein Hausgiebel emporragt, oder eine im Nebel verschwimmende Flussniederung entstanden. Den unmittelbaren Natureindruck versuchte er direkt in tonigen und linearen Werten auf die Platte umzusetzen. Teschners Empfinden und Streben galt verstärkt einer tonigen Flächenwirkung, einem zunehmend malerischen Effekt seiner graphischen Arbeiten, wie im Bild **Baumgarten in Prag (Abb. 6)**.

Als Resultat seines unermüdlichen Experimentierens ging schließlich das von ihm selbst erfundene Verfahren der Handtonätzung hervor. Die Handtonätzung ist ein Verfahren, mit dem man direkt und a la prima auf der Kupferplatte arbeiten kann. Es ermöglicht einen größtmöglichen Tonreichtum, von den zartesten Halbtönen bis zu samtiger Tiefenschwärze. Zudem geschieht der Druck auf die einfachste und leichteste Weise⁵⁴. Er entdeckte dieses Verfahren bereits bei seinen ersten Radierversuchen, und es sollte von nun an (alleine oder

⁵² B. O., in: Graphische Künste 1918, 31ff.

⁵³ Für den Maler Ernst Fuchs war Teschner ein großes Vorbild.

⁵⁴ Weidinger, Alfred, in: Ausstellungskatalog Inselräume. Seewalchen 1989, 111.

mit den altbekannten Techniken kombiniert) eine große Rolle in seinem graphischen Œuvre spielen. Nebenher gingen noch gewöhnliche Radierung, Aquatinta und Vernis mou⁵⁵.

Rein graphische Blätter, das heißt nur mit der Nadel gezeichnete, schuf er mit Ausnahme kleinerer Gelegenheitsarbeiten und einiger Exlibris-Entwürfe in weiterer Folge nur mehr selten. Mit der Handtonätzung hatte er *das* geeignete Mittel gefunden, auch im graphischen Bereich malerische Fläche und bildhafte Wirkung zu erzielen. Teschner war Graphiker von ungewöhnlichem Rang, ausgesprochen phantasievolle Arbeiten in dieser Technik wurden von ihm geschaffen. Nicht nur seine eigenwilligen Farbmischungen fallen sofort ins Auge, vielmehr hat er mit der Handtonätzung ein Verfahren erfunden, das Elemente des farbigen Tones, ja der Malerei in die Radierung trägt und so ihre Wirkung erhöht. Unendliche Schattierungsmöglichkeiten wurden erreicht, schon in den frühen Arbeiten war die Tendenz, die Oberfläche aufzulösen, deutlich zu erkennen. Nahezu rembrandtesk wirken die Blätter – ein Zentrum als Lichtquelle, das Rundherum in Dunkel getaucht.

Auch das wiederholte Experimentieren mit Farbe ist für viele seiner Handtonätzungen typisch, so sind von einem Sujet oft mehrere Farbvarianten bekannt: Sein bevorzugtes Farbspektrum umfasste vorzugsweise Blau-, Grau- und Grüntöne, von einigen Arbeiten gibt es auch Abzüge in braun und orange. Zum Teil sind die Blätter noch zusätzlich aquarelliert, ein Umstand der eine eindeutige Bestimmung der Technik eines Blattes oft erschwert.

In der Handtonätzung – dem Wendepunkt seiner graphischen Tätigkeit – hatte Teschner eine seinen graphischen Intentionen völlig entsprechende Ausdruckweise gefunden. Er wahrte diese Technik als sein Geheimnis, sie wurde nie publiziert.

Öfters machte Teschner auch Motive aus Alt-Prag zum Vorwurf graphischer Arbeiten. Die umfangreichste Tonätzung ist **Der Schleifplatz (Abb. 7)** entstanden 1907, wo vor dem Hintergrund der Türme und Dächer der Prager Altstadt Eisläufer wie holländische Schattenmännlein über die gefrorene Moldau huschen, während die Türme und Dächer der Prager Altstadt im Hintergrund den Bildraum abschließen.

Eine der herausragendsten Veduten Teschners ist **Der Kreuzherrenplatz in Prag (Abb. 8)**, wo Teschner den Blick aus seinem damaligen Atelier festgehalten hat. Der Schnee auf der patinierten Kuppel der Kreuzherrenkirche, auf den Dächern von St. Salvator und dem Jesuitenkollegium lässt die grau-weißen Mauern der alten Gebäude noch einmal so dunkel erscheinen. Unten, auf dem verschneiten Platz tummeln sich in alle Richtungen eilende Menschen mit ihren Weihnachtsbäumen.

In der Radierung **Fäulnis (Abb. 9)** aus dem Jahr 1915 - einer Paraphrase auf Gespensterwelt und Dekadenz -, in dem im Hintergrund die Türme von San Gimignano zu sehen sind, hält er das eigentümliche Milieu der Stadt Prag, die merkwürdige Mischung alter Kultur und modernen Künstlerlebens, fest. Auch wenn er sich zu diesem Zeitpunkt schon in Wiener

⁵⁵ Vgl. dazu: Koschatzky, Walter. Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München 1975, 127 ff.

Künstlerkreisen bewegt, so wirken doch die die Prager Anregungen in ihm ungeschwächt nach. Die alte Barockstadt, mit ihren engen, unheimlichen Gassen, die teils märchenhafte, teils gespenstische Stimmung der Kleinseite, die spukhaften Erzählungen eines Gustav Meyrink beflügelten seine Phantasie. *„Mutet er ja selbst in seiner wunderlichen Vielfältigkeit seiner Beschäftigung wie ein Urenkel jener Doctores an, die im Alchemistengäßlein ihr Domizil hatten“*⁵⁶. In der Stadt der Alchimisten, Astrologen, wundertätigen Rabbiner und des Golem wurde er in manches Okkulte eingeweiht, wie Teschner selbst schreibt: *„Ich verdanke sehr viel dem zwar etwas sumpfigen, aber doch sehr fruchtbaren Kunsthörsboden des deutschen und sicher auch des slawischen Prag der Vorkriegszeit und meinem Verkehr mit Prager Dichtern, wie Paul Leppin, Max Brod und Gustav Meyrink“*. Letzterer las seine ersten Dichtungen in Teschners Atelier⁵⁷.

Im zuvor bereits erwähnten Bild führt ein Gespenst sein skelettiertes Hündchen an der Leine. Häuser und Dächer sind von Schimmelpilz und Grünspan überzogen. Die auf dunklen Pfaden wandernden Albtraumgestalten haben merkwürdigerweise etwas mit der spießbürgerlichen Anmut eines Kakteensammlers von Spitzweg, mit romantischen Blättern eines Moritz von Schwind und den Märchenillustrationen eines Ludwig Richter gemein. *„Aber irgendein teuflischer Tropfen hat ihr Geblüt verunreinigt, und nun geistern diese Froschmännlein, haarigen Tiernischen, verliebten Molche und wartenden Prinzessinnen durch sommerliebliches Land und spukende Wälder“*, heißt es in einem zeitgenössischen Artikel⁵⁸.

Ansatzpunkte für die phantastische Welt Teschners, wie überhaupt für eine bestimmte Tendenz in der österreichischen Kunst, die über die Romantik zum Symbolismus der Sezession und schließlich zum so genannten „Phantastischen Realismus“ (v. a. eines Ernst Fuchs) reicht⁵⁹, finden sich bereits in den manieristischen Neigungen am Hof Rudolfs II in Prag.

Neben der Stadt Prag, sind es vor allem Menschen wie Rilke und Orlik, die ihn beeinflussten. Eine aufs Übersinnliche und märchenhafte gerichtete Phantasie kennzeichnete die junge Prager Kunst und Literatur.

Teschners Bildinhalte erhielten in Prag ihre charakteristische Note. Hier entstanden die ersten radierten Märchenszenen und buntfarbigen Bilder. Hier hatte Teschner auch die ersten Eindrücke orientalischer Mythen- und Formenwelt erhalten, hier kam ihm die Idee zu seiner Puppenbühne. Die Radiertechniken, vor allem seine Handtonätzung, stellte er in den Dienst der neuen Gedankenwelt, die ihn hier umgab.

Verwinkelte Gassen, in denen Menschen leise und fast verstohlen ihrer Wege gehen, unmodische Leute, denen man ansieht, dass sie in alten Häusern wohnen. Selbst hier bei der Schilderung von Realem wird der Betrachter in eine märchenhafte Stimmung getaucht.

⁵⁶ B. O., in: Graphische Künste. 1918, 31 ff.

⁵⁷ Hadamowsky 1956, 38.

⁵⁸ Karlsbader Tagblatt vom 17. 12. 1919.

⁵⁹ Zettl, Walter. Das Phantastische bei Teschner, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 17f.

Teschner liebte das Vergangene der Moldaustadt mit ihren herrschaftlichen Parkanlagen, Lusthäusern und Schlössern. Er liebte die alten Bäume, die sich in seiner Darstellung seltsam in märchenhafte Gebilde verwandeln.

Der Stil, der die Zeit um die Jahrhundertwende beherrschte, zeigt sich deutlich in der bereits erwähnten Halbtonätzung **Baumgarten in Prag (Abb. 6)** aus dem Jahr 1907. Die rundplastisch modellierte Form tritt hinter die Wirkung der reinen Fläche und Linie zurück. Es ist jener Stil, der im präraffaelitischen England seinen Ursprung hat und bis zu Toorop, Khnopff und Klimt führte. Vor dem Hintergrund der geschmeidig konturierten Frühlingslandschaft, beherrschen unkörperliche Baumflächen die Bildfläche. Wie im figuralen Bereich dringen in die Landschaftsdarstellungen um 1900 abstrakte Stilprinzipien ein, die von den an die schottischen Maler anknüpfenden Dachauern, Worpstedern und Leistikow künstlerisch umgesetzt wurden⁶⁰.

Für die Reduktion aller Form auf Linie und Fläche ist an erster Stelle Japan als Vorbild zu nennen. Die Flächendarstellung und das Kolorit der japanischen Künstler wie Kitagawa Utamaro oder Katsushika Hokusai inspirierten nicht nur Klimt und wurden von anderen Künstlern wie Emil Orlik und Hans Böhler nahezu kopiert⁶¹.

Gleichzeitig mit dem Aufleben klassizistischer Tendenzen in der Architektur erfolgte in der Graphik, den dekorativen Künsten und dem Kunstgewerbe eine Renaissance des Stiles um 1800. Man empfand die reizvollen Wirkungen, die durch Anwendung linearer und flächiger Mittel erzielt wurden, als kongenial.

Die Linie des Empire- und Biedermeierstils findet sich auch bei Teschner stark ausgeprägt wieder. Sie hat sich bei ihm mit dem wellenförmigen Schwung des ausklingenden Barocks vereint. Teschner liebt Formen wie das „schlanke“ Oval, den parabolischen Schnörkel, die flache Wellenkurve: sie sind gewissermaßen seine Markenzeichen (wie vergleichsweise bei Josef Hoffmann die Quadrate: „Quadratell Hoffmann“). Überall finden sich die ovalen Formen bei Teschner wieder: Nicht nur in seinen Graphiken und Bildern, auch in kunstgewerblichen Arbeiten. Dazu kommen noch die Kegel- und Glockenformen geschnittener Stauden, wandelnder Reifrockdamen und lieblicher Gartentempelchen, bei deren Anblick Erinnerungen an die Russen Constantin Somoff und Leon Bakst wach werden, die vom Empire zu einem vereinfachten Rokoko fortschritten.

Teschner bringt mit Vorliebe ornamentale Linien in die weich stilisierten Kompositionen, Windungen und Kurven, die einfache Motive in bizarre Erscheinungen umwandeln.

Eine besondere Rolle innerhalb Teschners Œuvre spielen die Märchenszenen.

Aus dem Märchenblatt **Der Garten des gläsernen Prinzen (Abb. 10)** aus dem Jahr 1905 spricht deutlich Teschners kurvige, rundliche Formenwelt „*Ein in böhmischen Glasbläsereien*“

⁶⁰ B. O., in: Graphische Künste 1918, 37f.

⁶¹ Vgl. Koschatzky 1975, 60ff.

*geträumter Traum...Röhrchen und Hohlkugeln, Perlen und Klunker aus dem zerbrechlichen Stoff, dessen Wölbungen matt blinken, sind zu steifen Organismen zusammengesetzt, und spröde tut, da sie allein es in Wirklichkeit nicht ist, sogar die Menschenmaid, um die jener gläserne lächerliche Prinz Sassafras wirbt“*⁶². Teschner beseelt das gläserne Spielzeug, den gläsernen Prinzen lässt er im Garten herumspazieren und stattet ihn mit menschlichen Gefühlen aus, ähnlich einem Märchen von Hans Christian Andersen⁶³.

So manche skurrile Gestalt, die später einmal dreidimensional, rundplastisch auf Teschners Figurenbühne in Erscheinung treten wird, treffen wir hier zum ersten Mal. Das Spektrum reicht von vornehmen, zierlichen Figürchen bis hin zu grotesken, missgebildeten Phantasiegeschöpfen. Könige und Prinzessinnen aus alten Kindermärchen, Zauberer und Wassermänner bevölkern Teschners Arbeiten. Immer stärker wird die deutsche Märchenromantik von einem fremden Zug durchsetzt. Indische Sagengestalten tauchen auf und mit ihnen hält die orientalische Formenwelt in Teschners Arbeiten Einzug: Feingliedrige nackte Feen mit dunklen Mandeläugen, hagere, asketische Fakire, unnahbare Göttergesichter – alle befremdlich in ihrem Erscheinungsbild. Ob es mehr das Inhaltliche oder eher das Formale war, was Teschner an der östlichen Welt faszinierte, lässt sich nur schwer sagen. Lange vor der Idee zu seinem Puppentheater, beschäftigte er sich bereits in Prag mit indischen Stoffen und Motiven. Es ist vor allem das dekorativ Prachtvolle, der rätselhafte Zauber, der ihn daran faszinierte, und aus dessen Formenvokabular er schöpfte. In den Prager Blättern ist dieser Einfluss noch nicht so deutlich wie in jenen der Wiener Zeit.

Deutsche Märchenstimmung spricht noch aus dem Bild **Der Böse Zauberer (Abb. 11)**, entstanden 1905. Nur andeutungsweise lassen sich in dem alten Hexenmeister und dem Kopf der armen verzauberten Prinzessin erste aufkeimende Züge indischer Kunst erahnen. Der böse Zauberer ist ein hässlicher, orientalischer Despot, der seine Zauberpeitsche vor einer gefesselten Harpye schwingt. Alle Tiere und Pflanzen sind durch Auswüchse entstellt, fratzenhaft, krankhafte Zwitterbildungen. Erinnerungen an Hieronymus Bosch kommen auf. Symbolhaft umgesetzt könnte man dahinter ein leises Verspotten der Dekadenz der Jahrhundertwende vermuten.

Im Bild **Die Zuschauer (Abb. 12)**⁶⁴ aus dem Jahr 1916 lockt Teschner seine Fabelwesen wie Naturgeister aus knorrigen Weiden, großen Blumen und dichten Gebüsch hervor. Aufgereiht auf einem Ast, sitzen skurril aussehende unwirkliche Wesen wie Zuschauer auf einem erhöhten Platz. Wie Böcklin belebt Teschner die Bilder mit Phantasiegestalten. Dieses seltsame Volk von Naturgeistern und Waldschratten, Faunen und Nymphen, Zwergen und Kobolden tummelt sich auf vielen Darstellungen dieser Zeit. Hier sind bereits Kreaturen anzutreffen, die später als Figurinen die Theaterstücke Teschners „durchspuken“ werden.

⁶² Kuzmany, K. M., Jüngere Österreichische Graphiker. Kupferstich und Radierung. Wien 1908, 48-50.

⁶³ Vgl. etwa Hans Christian Andersens Märchen vom Bronzeschwein, das plötzlich lebendig wird.

⁶⁴ Das Bild gehört zu den beliebtesten Sujets innerhalb des Teschnerschen Graphik-Œuvres und findet sich regelmäßig in Auktionskatalogen heimischer Auktionshäuser wieder.

„... es ist nicht das Sanfte, Liebliche, sondern das Grelle, Groteske, Mystische. Die Phantasie eines Höllenbreughel, eines Hieronymus Bosch bringt in den Radierungen Teschners nie geschaute Fabelwesen hervor. Es ist eine Märchenwelt, gruselig und vertraut zugleich“⁶⁵, liest man in einem Kommentar zu Teschners berühmten „Zuschauerbild“. Von grellen und grotesken Monstern eines Höllenbreughel oder Hieronymus Bosch kann wohl nicht die Rede sein. Teschners Ikonographie und Formensprache ist weder von tiefem Pessimismus noch von apokalyptischen Ideen geprägt. Seine phantastischen Mischwesen bleiben stets im Bereich des Zauberhaften, Mystischen und Märchenhaften. Gleichsam zum „Standardrepertoire“ von Teschners Figuren zählen diese grauslich-herzigen Monster, oft halb Tier-, halb Menschenwesen, wie sie hier auf einem Baumast als Zuschauer hocken.

Aber auch die Landschaft wird in eine Märchenstimmung getaucht. Als „Schweigsame Landschaftsbilder“ könnte man die in verschiedensten Techniken ausgeführten Bilder der Prager Zeit am besten bezeichnen.

Vor allem die frühen **Atterseelandschaften (Abb. 5)** weisen einen stark meditativen Charakter auf, können als „Seelenlandschaften“ bezeichnet werden. Dafür bestimmend ist nicht nur der hoch im Bildfeld angebrachte Horizont, sondern vor allem die stille Wasserfläche, in der sich die Landschaft subtil wiederspiegelt. Das stille Wasser steht Ende des 19. Jahrhunderts für Versunkenheit, Ruhe und Schwermut und wird so zu einem Spiegel der Seele... Zur mysteriösen Stimmung tragen die weichen Übergänge der Formen und Farben (ähnlich wie bei Khnopf) bei⁶⁶.

Zum Druck der polychromen Graphik der **Liebesinsel (Abb. 13)**, benötigte Teschner sechs Druckformen, um die satten, kräftigen Farben rein und unvermischt auf das Blatt zu bekommen. In seiner Mischung aus biedermeierlichen Anklängen, ersten Tendenzen des Jugendstils mit Stilelementen des Rokoko ist es ein typisches Werk seiner frühen Schaffensperiode. Eine mögliche „Süßlichkeit“ wird dadurch vermieden, dass die Farben durch die Umrisse stark gegeneinander abgesetzt sind. Die aus der Vogelperspektive gesehene ovale Insel wirkt wie ein mit geschnittenen Steinen und Email geschmücktes Medaillon. Ein kleiner Nachen liegt am Ufer, das Schloss hat rote und grüne Dächer, der Park ist von einer sorgfältig gestutzten Hecke umgeben. Unglaublich kunstfertig sind die Wolken geformt. Über dem ganzen Szenario flattern Tauben, ein einziges Idyll aus Farben und Linien.

Die meisten seiner frühen Werke, vor allem die graphischen Blätter, zeigen eine noch deutlich romantisierende (Moritz von Schwind – wesensverwandte) Auffassung, jedoch bereits mit einer Vorliebe für das Groteske, das später immer stärker zum Surrealen überleitet.

Teschner ist ein Romantiker, der vor der harten Wirklichkeit der Realität in das Reich der Träume flüchtet. Teschners märchenhafte Bilder haben nichts gemein mit der Welt der

⁶⁵ Teschner. Ein Künstler und seine Bühne, in: Wiener Magazin, Jg. 12, Heft 3. März 1936, 51.

⁶⁶ Marian Bisanz – Prakken, in: Ausstellungskatalog Intermezzo. Salzburg 2004, 17.

Grimmschen Märchen, weit mehr verbunden sind sie mit der Märchenwelt der deutschen Romantik. Teschner entführt in seinen Märchen, sowohl im Bereich der Malerei als auch in seinen Theaterstücken, gern in ein Phantasie Reich voll exotischen Zaubers, durchweht von fernöstlichen Geheimnissen. Die dem Märchen eigene abstrahierende und typisierende Darstellungsweise kam seinen Stilisierungstendenzen sehr entgegen. *„Zugleich eröffnete sich dem von der Massengesellschaft und industrieller Automatisierung bedrohten Individuum im Märchen ein Reich der Träume, in dem es zu seinen schöpferischen Quellen zurückzufinden hoffte“*⁶⁷.

Seit 1909 in Wien ansässig, nahm Teschner nun im Kreis um Klimt und Hoffmann den Einfluss der Wiener Stilkunst in sich auf und „vermengte“ sein bisheriges Formengut mit den Elementen der Sezessionisten.

Im 1915 entstandenen Gemälde **Berg der deutschen Arbeit (Abb. 14)** gibt Teschner ein witzig geistreiches Bild deutscher Emsigkeit und Strebsamkeit wieder⁶⁸. Ein ironisches Ensemble von Wissenschaft, Kunst und Soldatentum, eine Persiflage auf Pieter Bruegels d. Ä. Turmbau zu Babel. Eine biedermeierliche Idylle, gekrönt von einem Helden in javanischer Ritterrüstung, an den sich wollüstig ein nacktes junges Weib schmiegt. Chauvinistisch, von Deutschtümelei triefend, beschreibt ein zeitgenössischer Kunstkritiker das altmeisterliche Phantasiestück, wo – wie in einem großen Bienenstock – das geschäftige Treiben der deutschen Arbeit abläuft. In bogenförmigen, ins Bergmassiv eingeschnittenen Zellen tummeln sich die fleißigen Menschen. Unten surren die Motoren, arbeiten Schreiner und Töpfer, darüber Buchdrucker, Graphiker, Biologen, Mediziner, Musiker u. s. w. Deutsche Krieger halten auf kleinen Felsvorsprüngen Wache: *„Und oben auf dem Gipfel verbinden sich die zwei Pole der Teschnerschen Welt: der volkstümliche, volksverbundene der Heimat mit dem exotisch-javanischen, jene Pole, die später auch für seine Puppenspiele bezeichnend waren... Das Bild wirkt wie eine hellseherische Eingebung. In der Berghöhle: Gewerbetreibende, Wissenschaftler und Künstler bei emsigen Tun; den Gipfel aber krönt der Tempel der Liebe, der Mann, Frau und Kind, also die Familie, als Wahrzeichen eines wohlgeordneten staatlichen Gefüges, beherbergt. Menschen aller Stände und Lebensalter streben dem Heiligtum mit feierlichem Ernst, doch sorglos zu, wissen sie doch, dass die höchsten Menschheitsgüter und die Fleißigen bei ihrer Arbeit von deutschem und österreichischem Militär vor äußerer Unbill geschützt werden...“*⁶⁹! Aus der *„Zeitschrift für Dekorative Kunst“* erfahren wir weitere Details: Szenen aus verschiedenen Künstlerleben und bekannte Künstler waren dargestellt, unten im Bild hatte Teschner den Hausmeister der Villa Paulick in Seewalchen bildlich festgehalten. Weiter oben hatte er sich in einer

⁶⁷ Boll, Walter (u.a.), in: Katalog Museum Ostdeutsche Galerie. Regensburg. Braunschweig, 1978, 46.

⁶⁸ Bei der ersten Ausführung handelte es sich um eine Auftragsarbeit für ein Flugblatt für das Rote Kreuz, von Kaiser Franz Josef in Auftrag gegeben, ganz im Geist der deutsch-österreichischen Waffenbrüderschaft gestaltet. Vgl. Boll, Walter, in: Katalog Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Braunschweig 1978, 46f. Das Gemälde wurde später für das Damenzimmer im Palais Kranz angefertigt (siehe Kapitel *„Die Innenausstattung für das Palais Kranz“*).

⁶⁹ Ankwicz, Alexandra. Richard Teschner, ein Meister vieler Künste, in: Bergland. Illustrierte alpenländische Monatsschrift. Heft 9. Innsbruck 1938, 24 ff.

Lithographiewerkstatt selbst verewigt, oben im Atelier das von ihm so verehrte Ehepaar Roller⁷⁰.

Festzustellen zum Bildinhalt wäre noch der Umstand, dass Teschner ein deutschsprachiger Böhme aus Karlsbad war, das heißt ein Österreicher (man würde ihn heute als „Sudetendeutschen“ bezeichnen). Es ist daher verständlich, dass er nicht das nationale Tschechentum⁷¹ sondern das nationale Deutschtum verherrlichte.

Das Gemälde fand auf der Frühlingsausstellung des Künstlerhauses, 23 Jahre nach seiner Entstehung erstmals öffentlich gezeigt, ungeteilten Beifall.

Ein Bild wie **Das verrufene Viertel (Abb. 15)** aus dem Jahr 1918 steht eindeutig unter dem Einfluss Steinerscher Werke.

In der **Wiedergeburt (Abb. 16)**, einem im Jahr 1919 entstandenen Bild, kommt Teschners Affinität zu den Lehren der buddhistischen Religion zum Ausdruck. Das in sich ruhende Antlitz Buddhas, dessen Inkarnationen sich bereits auf seiner Stirn ankündigen, ist inmitten von Engeln und ineinander übergreifenden Wesen wiedergegeben. Das Bild kann als eine Versinnbildlichung der ewigen Wiederkehr der Dinge verstanden werden.

Evolution (Abb. 17), **Musik (Abb. 18)** und **Die Hexe (Abb. 19)**, entstanden zwischen 1918 und 1921, lauten die Titel einiger Werke aus derselben Schaffensperiode. Das Hexenbild atmet etwas von der Luft einer altdeutschen, von Mystik durchwobenen Stadt, in der schöne Zauberfrauen über den Marktplatz schreiten und Bürger und Bürgerinnen in Angst und Entsetzen versetzen.

In **Astralis (Abb. 20)** erscheint vor dem nachtblauen Hintergrund des unendlich gestirnten Himmels eine nackte, mit Doppelflügelkappe behelmte weibliche Gestalt, auf einem filigranen Ast balancierend. Das künstliche Geschöpf **Homuncula (Abb. 21)** scheint einer Erzählung E.T.A. Hoffmanns entstiegen zu sein. „Homuncula“ stand unter einem Glassturz, inmitten des Ambientes von Teschners Prager Atelier. Auch Wachsplastiken und Marionetten waren unter Glasstürzen aufbewahrt. Sein Atelier, das eher einem Labor glich, schloss eine **Mechaniker- und Tischlerwerkstätte** (mit elektrischem Antrieb) (**Abb. 22**), ein chemisches Laboratorium und eine kleine Sternwarte mit ein⁷².

Bereits 1916 taucht der kleine **Zipizip (Abb.23)** erstmals in einer bildlichen Darstellung auf: Eine Flötengrille, eine musische Zauberflötenfigur. Nach Ankwicz-Kleehoven *„Ein liebenswürdiges, Wald- und Flurgeistlein, das auf einem abendlichen Sommerfeld sein sirrendes Liedchen erklingen lässt Eine solche Schöpfung voll naiven Humors zeigt vor*

⁷⁰ Haberfeld, Hugo. Ein Damenzimmer von Richard Teschner, in: Zeitschrift für Dekorative Kunst 1917. München 4. Jänner 1917, 119 – 130 sowie B.D. Ein Innenraum von Richard Teschner, in: Deutsche Arbeit. Monatsschrift 15. Jhg. Heft 9. O. J., 519 ff.

⁷¹ Im Jahr 1918 wurde die tschechoslowakische Republik gegründet.

⁷² Gespräch Lucia Jirgal.

*allem Teschners ewigen Kindskopf, zeigt ihn als echten Erben der deutschen Romantik“*⁷³. Drolliger Charme, menschenähnliches Verhalten und Entlehnungen aus dem Tierreich machen aus Zipizip, ein liebenswertes kleines Ungeheuer, eine Mischung aus Grille, Teddybär, Schimpanse und der modernen Variante eines E.T. Zipizip ist ein wunderbares Beispiel für Teschners Vorliebe für Verquickungen an sich widersprüchlicher Elemente. Offenbar geht es Teschner dabei um das „gerade darum Geliebtwerdens“. Dem Kindchenschema voll und ganz entsprechend, mit dem gefühlvollen Ausdruck in seinen großen „lieben“ Augen blickt Zipizip auf den Betrachter. Besonders sorgfältig abgestimmt ist auch der kindlich gerundete Bauch, der den Nabel freigibt und die artige Pose des Dasitzens und Beine baumeln Lassens⁷⁴.

In späterer Folge wird Zipizip dann noch Gelegenheit zur Selbstdarstellung bekommen. Wie so manch andere Figur, die Teschner schon in seinen Bildern bevorzugt dargestellt hatte, wird er ein Eigenleben auf Teschners Marionettenbühne erhalten. Er ist eines der reizvollsten Geschöpfe, die je Teschners Phantasie entsprungen sind. Der rührende kleine Zipizip mit seinem breiten Gesicht, ein Ausbund von Güte und Sanftmut, aber auch Mitleid, ist dank der großen, runden Augen, der langen beweglichen Fühler und des wippenden Schwänzchens einer der ausdrucksvollsten Akteure der Truppe⁷⁵.

Generell kann an dieser Stelle bemerkt werden, dass Figuren und Typisierungen wie das Kindchenschema, weibliche Schönheit und asiatische Raffinesse zu jenen Themen zählen, die Teschner in der Folge in seinem Theater lebendig werden lässt.

Im Laufe seines künstlerischen Schaffens hat Teschner eine ganze Reihe von Selbstporträts gemalt, die einander sehr ähnlich sind. Wiederholt, so auch im **Selbstporträt (Abb. 24)** von 1941, zeigt er sich ungeschönt mit zwei Haarbüscheln, die sein kahles Haupt umrahmen. Der Malerkittel und am Rande angedeutete Teile von Staffelei und Palette weisen ihn als bildenden Künstler aus. Sein besonderer Humor kommt auch in vielen Graphiken zum Ausdruck, wo er sich immer wieder selbstkarikierend darstellt. So auch in dem Blatt **Kakteen (Abb. 25)**, wo er selbstversunken, an einen Ast gelehnt, der Melodie seines Musikinstrumentes lauscht.

Während seine frühen Stadtansichten und Märchenbilder noch stark unter dem Einfluss des Jugendstils stehen, werden später, vor allem in seiner Landschaftsmalerei wie etwa in dem Gemälde der **Kirche in Seewalchen (Abb. 26)** aus dem Jahr 1917, Einflüsse durch den österreichischen Expressionismus eines Kokoschka, Boeckl und Moll erkennbar⁷⁶.

⁷³ Ankwicz–Kleehoven, Hans, in: Salzburger Kunstchronik. Illustrierte Zeitschrift für bildende Kunst. Literatur. Theater und Film. Nr. 6. 1937, 6-7.

⁷⁴ Vergeiner, Renate. Ausstellungskatalog Inselräume. Seewalchen 1989, 95.

⁷⁵ Die Figurine Zipizip besitzt noch die Original-Federung der Fühler; Zipizip kann mit dem Schwanz wedeln und wie eine Libelle schillern, wenn er mit der grünen Tänzerin tanzt, und ihr ein Blümchen auf ihre Zehenspitze legt.

⁷⁶ Ausstellungskatalog. Der Attersee in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Linz 1999, 92.

Um die Mitte des Jahres 1918 dringt etwas ganz Neues in Teschners Schaffen ein. Er setzt sich mit religiösen und philosophischen Gedanken auseinander, er tritt dem „Problem“ Mensch gegenüber. Mit den **Drei Kulturrassen (Abb. 27.1, 27.2, 27.3)** verlässt er die Welt des Romantikers und wendet sich einem völlig neuen Themenkreis zu.

Nicht zuletzt durch die Schriften von Madame Blavatsky⁷⁷ mag Teschner auf fernöstliche Kultur, Philosophie und Religion aufmerksam geworden sein. Sein reges Interesse vor allem an der buddhistischen Religionslehre hat ihn immer wieder beschäftigt und findet seinen Niederschlag in vielen Werken. Nicht zuletzt im dreiteiligen Zyklus „Die 3 Kulturrassen“, großformatige Kohlezeichnungen aus dem Jahr 1918. Teschner stellt auf ihnen jeweils einen Repräsentanten der gelben, braunen sowie weißen Kulturrasse dar. Es dürfte sich um Konfuzius, Buddha und Jesus Christus handeln. Als Beischriften wählte er klassische philosophische Sprüche.

Konfuzius, als Vertreter der gelben Kulturrasse, wird vor eine filigran gezeichnete Landschaft gestellt, in der Menschen chinesischen Aussehens unterschiedlichen Tätigkeiten nachgehen. Sie tragen Wassereimer, bauen Reis an, ernten Obst oder arbeiten an einem Webstuhl. Konfuzius selbst, hat seine Hände in den weiten Ärmeln verborgen und wacht mit verschmitztem Gesichtsausdruck über sein Volk.

Der Repräsentant der braunen Kultur, Buddha, ist umgeben von einem reichen Rankenwerk aus Blumen, Vögeln und wildem Getier, von Geistern und mit Schwertern ausgestatteten Riesen. In meditativer Versenkung befindlich, ruhen seine Hände auf seinem Schoß. Wohlgenährt ist er in ein weißes, fließendes Gewand gehüllt. Seine Augen sind geschlossen, auf seiner Stirn glänzt das Licht des Erleuchteten.

Den Vertreter der weißen Kulturrasse stellt Teschner vor eine fabrikähnlichen Anlage aus unübersichtlichen Metallkonstruktionen. Von hagerer Gestalt, trägt er ein schlichtes, weißes Hemd. Seine Augen sind weit geöffnet, doch starr, sein Gesichtsausdruck wirkt verloren. Hinter seinem Kopf hat Teschner die Strahlen eines Kreuzes angedeutet. Der Spruch zu diesem Bild stammt von Rudolf Steiner. Der Bilderzyklus war bei der „Sonderausstellung Richard Teschner“ 1920 im Museum für Kunst und Industrie ausgestellt, worauf Steiner folgenden Text zum Bild der weißen Kulturrasse verfasste:

Der weißen Rasse Morgenrot

Wird im Erdgebiet sich offenbaren

Erst, wenn dieser Rasse Wissende

Erfühlen der Seele Band mit dem Geist;

⁷⁷ Helena Petrovna Blavatsky (1831 – 1891) war eine Okkultistin und Schriftstellerin deutsch-russischer Herkunft. Sie gilt als wichtigste Begründerin der modernen oder anglo-indischen Theosophie und wurde u.a. als Autorin des Buches „The Secret Doctrine“ (Die Geheimlehre) 1888 bekannt.
Vgl. http://www.de.wikipedia.org/wiki/Helena_Petrovna_Blavatsky (22.10.2012)

Und in ihnen wirken wird

Empfindung von der Schande,

die Seelen schwärzt, wenn sie

Das Menschenwesen durch Materien – Sinn

Begreifen wollen.

In allen drei Darstellungen findet sich das Zeichen des Widdergehörns, das auf die geistigen Kräfte desjenigen, der es trägt hindeutet. Während es bei Konfuzius aus den hellen Streifen seiner Kleidung gebildet wird, bauschen sich die Falten des Gewandes Buddhas zu derselben Form. Dem Vertreter der weißen Rasse steht das Zeichen gar auf der Stirn geschrieben.

Während sowohl Konfuzius als auch Buddha eine innere Zufriedenheit und Geschlossenheit – mit sich selbst und ihrer Umwelt im Reinen – ausstrahlen, wirkt der Repräsentant der weißen Rasse völlig verloren. Er ist zwar auch ein Wissender, aber im krassen Gegensatz zu den beiden Repräsentanten fernöstlicher Kulturen wirkt er verlassen und allein, isoliert von seiner Umwelt.

Kurz nach der Veröffentlichung in den 1920er Jahren wurde der Zyklus als ein Mahnmal gegen den Verlust der Einheit von Mensch und seinem Lebensraum gesehen, der durch die wachsende Industrialisierung entstanden war.

Der in sich ruhende Buddha und Konfuzius mit seinem glücklichen Lächeln – wissend um ihre bedeutenden Kulturen – stehen der erschreckenden Leere gegenüber, die sich in den Augen des Repräsentanten der weißen Rasse widerspiegelt. Er trägt das Kainszeichen auf der Stirn und den Leidenszug Christi im Gesicht. Hinter ihm ragt die ungeheure mechanisierte Kultur Europas und des Westens, die er in die Welt gesetzt hat, empor. Nun aber scheint er nicht mehr weiter zu wissen. Starr und ratlos ist sein Gesichtsausdruck – zugleich Furcht als auch Mitleid erweckend. Das Bild, am Ende des ersten Weltkriegs entstanden, wirkt wie eine düstere Vorahnung auf weitere Schrecknisse und auf Europa zukommende Katastrophen.

Hier findet sich die für den Symbolismus so typische bannende Frontalität der Hauptfigur, die fast schon hypnotisierende Bezogenheit auf den Betrachter, verbunden mit einer nahezu eingefrorenen Gebärdensprache, wobei die Figuren von einer sphinxhaften Aura umgeben werden. Der maskenhaft frontale Gesichtstypus mit dem eigentümlich leeren, in die Ferne gerichteten Blick trägt zum Ausdruck der Hoheit wesentlich bei⁷⁸. An dieser Stelle sei erwähnt, dass der Symbolismus als Stilbegriff in der Kunstgeschichte Österreichs keinen festen Platz einnimmt. Meistens wird die Entwicklung des Historismus direkt in den

⁷⁸ Bisanz-Prakken, Marian, in: Ausstellungskatalog Intermezzo. Salzburg 2004, 16f.

ornamentalen Jugendstil verfolgt und die kurze Phase der Symbolismusrezeption damit ausgelassen⁷⁹.

Unabhängig von ihrer symbolischen Bedeutung, stellen die drei Blätter eine deutliche Zäsur in Teschners künstlerischem Œuvre dar. Hier hört er auf, der anmutige, spielerische Erzähler gemütsvoll-heiterer oder geheimnisreicher Geschichten zu sein. Dem Biedermeierlichen, Romantischen, Märchenhaften entstiegen, setzt er sich mit den Zeichen der Realität auseinander. „*Die drei Kulturrassen sind der erste Auftakt in eine neue Epoche*“ schreibt der Kritiker Rudolf Thetter in einem Artikel über Teschners Zyklus⁸⁰. Die neue Entwicklungsstufe, in der Teschner die Kulturrassen hinstellt, bringt auch eine neue Technik mit sich. Die Kartons sind als Kohlezeichnungen ausgeführt. Teschner hat in ihnen nun auch sein Bildformat, ein senkrecht aufragendes Halboval gefunden. Die Ausführung der Bilder erfolgte in Tempera. Nach diesem gewaltigen Sprung aus der Beschränkung des Romantikers in die Welt der höchsten Probleme, wendet sich Teschners Interesse in weiterer Folge immer mehr dem Kosmos zu, der Welt des Zeit- und Raumlosen, der Welt des Übersinnlichen.

Bilder mit den Titeln *Imagination*, *Nachtschauer* und *Wiedergeburt* sind Zeugen eines gänzlich neuen Erlebens, wertvolle Dokumente der neuen Kunst, die sich nun mit der Gegenwart beschäftigt und sich nicht scheut in die Zukunft zu blicken.

Nicht unerwähnt soll das Verhältnis Richard Teschners zu seinem Künstlerkollegen Alfred Kubin bleiben. Es handelt sich wohl nur um einen Zufall, dass Teschner in Leitmeritz seine Kindheit verbrachte, der Stadt, wo Alfred Kubin geboren wurde.

Teschner fand Kubins Malerei stets grausam: „*Dem Kubin graust vor gar nichts*“⁸¹ soll er über Kubins makabre Zeichnungen, der allein über 700 Pferdeschlachthöfe dargestellt hatte, gesagt haben. Teschner wie Kubin stellten etwa zur gleichen Zeit einen Wassermann dar. Bei Teschner, der sich auch mit Mystik und mitteleuropäischer Esoterik ausführlich beschäftigt hatte, sieht das so aus: Ein böhmisches Dorf mit obligatorischem Brunnen, davor in einer Wasserlacke ein todtrauriges Geschöpf, eben der Wassermann. Zunächst ist man noch ganz gerührt von diesem armseligen Wesen und erst auf den zweiten Blick nimmt man dann daneben ein totes Kind wahr. Er zitiert hier Kubin – aber bei weitem nicht auf eine so vordergründig makabre Art.

Kurz und prägnant schildert Walter Zettel das Gemeinsame und das Unterschiedliche der beiden Künstler in einem Ausstellungskatalog anlässlich von Teschners 100. Geburtstag: „*Mit Kubin hatte Teschner die Vorliebe für das Phantastische gemeinsam. Während es sich bei Kubin mit den expressiven Gehalten einer von Angst und Grauen erfüllten Traumwelt*

⁷⁹ Husslein-Arco, Agnes, in: Ausstellungskatalog Intermezzo. Salzburg 2004, 11.

⁸⁰ Thetter, Rudolf. Ausstellung Richard Teschner, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Darmstadt XXIII Juni 1920. Heft 9. Darmstadt 1920, 111ff.

⁸¹ Behrendt, Klaus. Teschner Jour Fixe.

verbindet, nimmt bei Teschner das Phantastische Züge kindhafter Wundergläubigkeit an...“⁸².

Ihr gemeinsames phantastisches Element wird uns noch mehr bewusst, wenn wir an Kubins Steinzeichnung „Der Fang“ aus dem Zyklus „Rauhnacht“ denken und Teschners Bild eines Wassermanns gegenüberstellen.

In beiden Arbeiten dominieren die gleichen Motive: **Der Wassermann und ein kleiner Rundtempel (Abb. 28)**. Während sich Kubins Wassermann drohend aus der Enge der Zisterne windet und sich sein Tempel gegen den Nachthimmel abhebt, handelt es sich bei Teschners Wassermann um ein gutmütiges, unförmiges Wesen, das viel zu groß vor einem geborstenen Käfig inmitten einer riesigen Wasserlache sitzt.

Kubins Steinzeichnung ist ein Nachtstück⁸³. Teschners Darstellung hingegen - wie so oft - ein Szenenbild von einem wunderlichen Ereignis auf dem Hauptplatz eines verträumten Städtchens. Die Bürger stehend staunend herum. Eine Prozession zieht vorbei und über den Türmen und Giebeln steht auf einer idyllisch anmutenden Anhöhe ein kleiner weißer Rundtempel⁸⁴.

Am Rande sei erwähnt, dass sich die Darstellung des Wassermanns wie ein roter Faden durch Teschners gesamtes Œuvre zieht. Nicht nur auf dem Gebiet der Malerei taucht der **Wassermann (Abb. 29)** immer wieder auf, auch im kunsthandwerklichen Bereich und in Teschners Figurentheater spielt er eine zentrale Rolle.

Ein untypisches Werk innerhalb von Teschners Œuvre stellt eine öffentliche Auftragsarbeit dar.

1935 erhält er den Auftrag zur Gestaltung eines **Freskos in der Einsegnungskapelle der dritten Aufbahnhalle des Wiener Zentralfriedhofes (Abb. 30, 31, 32)**. Ikonographisch und technisch betritt der fast 60jährige völliges Neuland. Er hatte sich bisher noch nie mit sakraler Monumentalmalerei auseinandergesetzt, sieht man von der im privaten Bereich des Herrenzimmers im Palais Kranz gemalten Schöpfungsgeschichte ab. Teschner wählte als adäquates Thema für eine Einsegnungskapelle die „Auferstehung“ und führte die Wandmalerei al secco aus.

Auftraggeber war die MA 24, das Anbot stammt vom 25. September 1935 und lautete wie folgt: „Ausführung einer Wandmalerei in Fresko Technik – ca. 7 Meter lang und 3 Meter

⁸² Zettl, Walter. Das Phantastische bei Teschner, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 16.

⁸³ Circe, begleitet von zwei daneben galoppierenden Schweinen lässt sich von der Figur eines Soldaten auf einem Schubkarren führen. Eine Waffe in der Rechten, reisst sie die Arme in die Höhe, ohne den unförmigen Wassermann eines Blickes zu würdigen.

⁸⁴ Das Bild wurde 1914 im Almanach deutscher Dichtung und Kunst aus Böhmen. Der Heimat zum Gruß (Hg. Oskar Wiener und Johann Pilz) Berlin 1914, 27 publiziert.

hoch, ein biblisches Thema darstellend“. Das Honorar betrug 4.000 Schilling. Die Einweihung fand am 23. Juli 1936 statt⁸⁵.

Die Aufbahnhalle III wurde 1935 durch einen Zubau mit Einsegnungskapelle erweitert. Teschner sollte den Triumphbogen gestalten.

„Ich bin die Auferstehung und das Leben, wer an mich glaubt wird leben wenn er auch gestorben ist. Ev. Joh. II. Kap. 25. Vers“ steht am linken unteren Rand des Triumphbogens in altdeutscher Schrift. An höchster Stelle erscheint Christus. Hoch und schmal ist die blau gekleidete Gestalt, ein riesiger Nimbus umfängt sein leicht geneigtes Haupt. Sehr dekorativ schmiegen sich zwei rot gekleidete kniende Engel mit weit aufragenden Flügelpaaren an die Beine des Herrn, um ihn anzubeten. Christus wendet sich der Schar Auferstandener zu, die ihm, hinter einem schmalen Wolkenband schwebend, im Gebetsgestus huldigen. In der Mitte des Triumphbogens leuchtet golden umrahmt das Kreuzzeichen aus den Wolken hervor. Die Auferstandenen, zehn Gestalten aller Altersklassen vom hübschen jungen Paar bis zum bärtigen Greis, tragen bunte, einfarbige Totenhemden. Das kräftige Rot, Blau, Grün und Gelb ihrer Gewänder hebt sich kontrastreich vom hellen Hintergrund des Mauerwerks ab und vermittelt einen fröhlichen, positiven Gesamteindruck. Teschner ist ein Bild der Hoffnung, der Zuversicht auf ein Ewiges Leben optimal gelungen⁸⁶.

Die Thematik des Werkes macht deutlich, dass sich Teschner durchaus nicht nur für die buddhistische Religionslehre interessierte, sondern sich auch mit der christlichen Religion auseinandersetzte.

Die Malerei ist auf der rechten Seite signiert: „Richard Teschner 1936“.

Stilistisch erinnern die überschlanken, asketisch anmutenden Gestalten an die Figuren des belgischen Bildhauers George Minne. Grazile, schmale und zarte Figuren hat Teschner selbst bei seinen Marionetten immer bevorzugt⁸⁷.

Nach Kriegsschäden wurde der Bau wieder instand gesetzt und 1961 innen renoviert⁸⁸. Bei der Restaurierung musste lediglich ein halber Millimeter der Wand abgeschliffen werden: dabei kam in ungeheuer großer Farbenpracht Teschners Monumentalgemälde zutage.

Am Ende des malerischen Schaffens Richard Teschners stehen Bilder mit Themen wie **Friedenssehnsucht (Abb. 33)** aus dem Jahr 1943. Ludwig Krafft spricht in diesem Zusammenhang von einer „über jeder konfessionellen Einengung stehenden Religiosität“⁸⁹, Roessler von Teschners „unerschütterlichem Glauben an das gesetzhaft sichere Walten eines

⁸⁵ Siehe **Dokument II und III**.

⁸⁶ Die Hoffnung auf eine Auferstehung nach dem Tod ist nicht nur für Christen ein zentraler Glaubensinhalt, die Mehrheit der Gläubigen aller Weltreligionen teilt den Glauben an ein ewiges Leben.

⁸⁷ Vgl. das Kapitel „Theater /Figuren“.

⁸⁸ Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien X.-XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk. Wien 1996, 86.

⁸⁹ Krafft, Ludwig. 1970, 16.

ungeheuren Guten“⁹⁰. In jedem Fall lässt sich ein tiefer religiöser Zug in den späten Arbeiten Teschners erkennen.

⁹⁰ Roessler 1947, 25.

IV. Gebrauchsgraphik

„Aus der Überzeugung, dass nämlich künstlerische Qualität für die Ausgestaltung sämtlicher Lebensbereiche Geltung haben soll, haben sich in Wien um 1900 Künstler von hohem Rang in allen Anwendungsbereichen graphischer Künste vielfältig betätigt und damit in Büchern, Zeitschriften, Leporellos, Karten, Bilderbogen, Plakaten etc. ein breites Publikum gesucht. Kunst sollte keine Klassen- und somit auch keine Altersunterscheidungen kennen“⁹¹. Teschner zählte zu diesen Künstlern, vielfältig war sein Wirken auf dem Gebiet der Gebrauchsgraphik.

1. Plakatentwürfe

Der Schwerpunkt der Wiener Künstler um die Jahrhundertwende lag eindeutig auf dem Gebiet des Ausstellungs- und Veranstaltungsplakates. Abgesehen von den Plakaten der Künstlervereinigungen, die in ihrer geometrischen Stilisierung mit oft kaum leserlichen Buchstaben eher vergrößerten Kunstdrucken als Plakaten glichen, gab es nur wenige Sachplakate. Die Gründe dafür lagen im Fehlen passender Auftraggeber aus Gewerbe und Industrie, sowie dem Mangel an überregional gehandelten Markenartikeln. Zu den für die modernen Plakate führenden Druckereien zählte nach der Jahrhundertwende die graphische Anstalt Brüder Rosenbaum. Rosenbaum arbeitete eng mit der Wiener Werkstätte zusammen und beschäftigte in seinem Entwurfsatelier für Merkantildrucksachen eine Reihe von Künstlern. Am 1. Februar 1910 wurde Teschner zum Leiter der Lithographieabteilung für die geplante Steindruckerei der Gebrüder Rosenbaum bestellt⁹². Es blieb jedoch nur ein Vorhaben – Teschners Vertrag wurde bereits am 29. Oktober gekündigt, da die Lithographie nie eingerichtet wurde. Laut Lucia Jirgal hat Teschner seine Plakate stets auf seiner eigenen Druckpresse hergestellt.

Der Entwurf für das Plakat **Diplom des Verbandes bildender Künstler (Abb. 34)** *„spiegelt seine Verbundenheit mit der Prager Kunstszene wieder, innerhalb derer er bereits wohlwollende Beurteilung gefunden hatte. Doch ästhetisch ist dieses Plakat gleichsam eine Abschiedsgeste, die im spätsecessionistischen Stil seine Neigung zu Wien dokumentiert“⁹³.*

Wie die meisten der so genannten deutsch-böhmischen Künstler war Teschner nur kurze Zeit tatsächlich in Prag tätig (1901 – 1909). Seit 1909 waren Hugo Steiner-Prag nach München, Emil Orlik nach Berlin, Gustav Meyrink (der es verstand, das Prag Kaiser Rudolfs II. auf literarischem Gebiet atmosphärisch einzufangen) und Richard Teschner nach Wien aufgebrochen.

„Richard Teschner ist nur einer von vielen Künstlern des deutschsprachigen Prager Künstlerkreises (Rainer Maria Rilke, Franz Werfel, Franz Kafka, Max Brod), die in den letzten

⁹¹ Patka, Erika, in: Ramsamperl und Klicketick. Österreichische Bilderbücher um 1900 und heute. Hochschule für angewandte Kunst in Wien. 1995, 3.

⁹² Schweiger, Werner J. Aufbruch und Erfüllung. Gebrauchsgraphik in der Wiener Moderne. Wien 1988, 121ff.

⁹³ Schmitz, Walter und Udolph, Ludger (Hg.), Tripolis Praga. Die Prager Moderne um 1900. Dresden 2001, 78.

Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geboren wurden, und von Prag aus ihr Lebenswerk begonnen haben. Wien, das zur Jahrhundertwende in seiner Vitalität unangefochten das kulturelle Zentrum des damals großen, jedoch in seinem Inneren schon auseinanderstrebenden Habsburgerreiches gewesen ist, hat durch seine Ausstrahlung und Anziehungskraft nachhaltig bis nach Prag gewirkt und das geistige Potential der böhmischen Moderne angezogen“⁹⁴.

Eine große Auswanderungswelle betraf nicht bloß diese erste Generation der „Modernen“. Um 1900 stammten von den rund 1,6 Millionen Einwohnern von Wien ungefähr 410 000 aus Böhmen und Mähren⁹⁵.

Vor allem das Veranstaltungsplakat für die 1911 statt gefundenen **Wallenstein-Festspiele in Eger (Abb. 35)** hat Teschner viel Bewunderung eingebracht.

Der große Friedländer sitzt auf einem sich aufbäumenden Schlachtross vor dem Hintergrund der Stadt Leitmeritz. Die heimatlichen Stätten von Teschners Kindheit tauchen hier wieder auf. Das recht konventionell gezeichnete Reiterbildnis fand regen Beifall. Über Jahre hinweg wurde das Motiv immer wieder für Briefmarken, Werbekarten und Plakate verwendet.

Wie bereits erwähnt, hat Teschner im Rahmen seines Auftrags für das Neue Deutsche Theater in Prag auch das **Ankündigungsplakat zu Pelleas und Melisande (Abb. 36)** selbst gedruckt. Auftraggeber war der Theaterdirektor Angelo Neumann, der damit eine mystisch-symbolistische Affiche für die Neuinszenierung von Maeterlincks Pelleas und Melisande erhielt.

Teschners Plakate, die oft die Landschaft zum künstlerischen Thema haben, sind geprägt von äußerst plakativer Werbewirksamkeit. Er schuf zahlreiche Plakatentwürfe für **Die böhmische Schweiz (Abb. 37)** sowie das Schneebergbahnplakat⁹⁶ von 1910, das einen deutlichen Einfluss Alfred Rollers aufweist⁹⁷. Die beiden Künstler haben sich zu diesem Zeitpunkt bereits gekannt und waren einander in großer gegenseitiger Wertschätzung verbunden. Teschner empfand tiefe Verehrung für Alfred Roller und dessen Gattin Mileva. In Alfred Rollers Korrespondenz taucht der Name Richard Teschner erstmals 1911 auf, doch muss es schon früher, wohl noch vor der Übersiedlung Teschners nach Wien (1909) erste Kontakte gegeben haben⁹⁸. Ein Jahr zuvor hatte Teschner mit seinen beiden heute im Theatermuseum befindlichen Glasmosaiken an der ersten Kunstschau in Wien teilgenommen, wo er und

⁹⁴ Scheffer, Heinrich R. Die Exlibris des Emil Orlik. Wiesbaden 1992, 17.

⁹⁵ http://www.de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Wiens (05.10.2012)

⁹⁶ Die Landschaft als künstlerisches Thema war bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts vorwiegend der Malerei und freien Graphik vorbehalten. Eingang in die Gebrauchsgraphik fanden die Landschafts- und Städtebilder mit der Entwicklung des modernen Plakats und des Buchschmucks. Revolutionierend wirkte Kolo Moser auf dem Gebiet der Kleingraphik, indem er erstmals für Briefmarken landschaftliche Motive verwendete. Vor allem die Südbahngesellschaft und die k.k. Staatsbahnen überließen damals die Gestaltung von Ansichtsplakaten Künstlern, die damit die Grundlagen für den modernen Plakatentwurf schufen. Vgl. Hansen, Traude. Die Postkarten der Wiener Werkstätte. Wien 1982, 29.

⁹⁷ Vgl. Alfred Rollers Plakat „**Schneebergbahn bei Wien**“ (Abb. 38) aus dem Jahr 1897 .

⁹⁸ Ausstellungskatalog. Alfred Roller und seine Zeit. Wien/Köln/Weimar 1991, 38.

Roller einander vermutlich begegneten. Später folgte ein über Jahrzehnte währendes ungetrübt freundschaftliches Verhältnis zwischen den Familien Teschner und Roller. Für Teschner eher ungewöhnlich; er war ein streitbarer Geist und schloss nur schwer Freundschaften. Teschner mag wohl die umfassende Künstlerpersönlichkeit Rollers geschätzt haben, in Roller ein Vorbild und einen Mitstreiter gesehen haben, der Teschners Traum vom Gesamtkunstwerk erfolgreich verwirklicht hatte. Diese Verehrung spiegelt sich in einer Kaltnadelradierung Teschners aus dem Jahr 1916 wieder, die den Titel **Hofrat Roller (Abb. 39)** trägt. Teschner stellt sich darin als kleines, sich selbst karikierendes Männlein unter den Wolken dar, das dem bereits in den Himmel entwachsenen „Großvogel Gott“ – Roller einen Blumenstrauß überreicht.

2. Buchillustrationen

Auch Teschners erste Auseinandersetzung mit dem Thema Buchillustration hat seinen Ursprung bereits in Prag. Vor allem Dichter wie Paul Leppin und Gustav Meyrink wollten ihn für ihre Buchillustrationen vereinnahmen, ein Umstand, der Teschner unter anderem dazu veranlasste, Prag fluchtartig zu verlassen⁹⁹. Allen voran Leppin mit seinen Gruselgeschichten und seinem Schauerroman „Severins Gang in die Finsternis“ (oder „Severins Journey into the dark. A Prague Ghost Story by Paul Leppin“), deren Illustrationen Teschner in Kratztechnik ausgeführt hat.

Bereits in Wien, hat er eine ganze E.T.A. Hoffmann-Edition gestaltet, darunter das Märchen **Der goldene Topf (Abb. 40)**. In einem der darin enthaltenen Aquarelle findet sich das beliebte Motiv des Ovals in Form einer ovalen Insel wieder.

Auf dem **Titelbild** zu **Seltene Begebenheiten (Abb. 41)**, einer Sammlung merkwürdiger Geschichten aus dem Jahr 1918, findet sich eine Zipizip - ähnliche Gestalt wieder. Das am oberen Bildrand befindliche herzförmige Blätterwerk findet sich in einem Tapetenmuster wieder, das Teschner für die erste Wiener Tapetenmanufaktur entworfen hat.

In Teschners Œuvre darf auch die **Kinderbuchillustration** nicht fehlen: Im Jahr 1910 verlegte die Wiener Werkstätte ein Kinderbuch mit dem Titel **Tobias Immerschneller**. Der Text zu dem heute sehr gesuchten Band stammt von Antoinette Kahler, die Illustrationen gestaltete Richard Teschner. *„Die darin enthaltenen Gedichte erzählen die Geschichte eines kleinen Jungen, der sich „immer schneller“ bewegen will – ein Symbol der Moderne. Dabei werden, nicht ohne Ironie, auch Auto, Motorboot und Flugzeug dargestellt. Teschners Bilder, ganz offenbar in der Auseinandersetzung mit Eigenheiten der japanischen Graphik entstanden, stehen im Dienst dieser dynamischen Ausdruckskunst.“*¹⁰⁰. Während das **Titelbild (Abb. 42)** durchaus stilistische Anklänge an die Formenwelt italienischer Futuristen aufweist - die Welt der Technologie, der Mechanik, der Geschwindigkeit galt ihnen als Ausdruck von Modernität

⁹⁹ Behrendt, Klaus. Teschner Jour Fixe. Die Buchillustrationen.

¹⁰⁰ 1911 wurde das Buch vom Münchner Verlag Georg W. Dietrich in Kommission übernommen und ist heute außerordentlich selten zu finden. Vgl.: Ausstellungskatalog. Jugendschatz und Wunderscherlein. Buchkunst für Kinder in Wien. 1890-1938. MAK Studies 17. Nürnberg / Wien 2009 /10, 52.

und neuer Ästhetik und wurde zum bildwürdigen Genre erhoben –, erinnert die Abbildung eines **Knaben auf einem Motorboot (Abb. 43)** frappant an die berühmte „Große Welle“ von Katsushika Hokusai.

Im Jahr 1945, unmittelbar nach dem Krieg, erschien der von Oswald Thomas, dem Leiter der Wiener Sternwarte, herausgegebene **Atlas der Sternbilder (Abb. 44.1, 44.2)**, mit figuralen Darstellungen von Richard Teschner, nachdem sich dieser intensiver als je zuvor¹⁰¹ mit dem Thema Astrologie auseinandergesetzt hatte. In seinen Darstellungen hatte Teschner die Sternkonstellationen in die Zeichnungen der einzelnen Sternzeichen integriert. Der Atlas fand große Beachtung. Teschner befand sich hier in einem schwierigen Grenzgebiet zwischen Kunst und exakter Wissenschaft. Es galt über den eigenen Schatten zu springen und auf die sonst gewährte künstlerische Freiheit zum Teil rigoros zu verzichten.

Die Illustrationen für den Sternenatlas beinhalten die Auseinandersetzung mit einem Thema, mit dem sich Teschner zeit seines Lebens beschäftigt hatte: der engen Verbundenheit mit dem „gestirnten Himmel“. Bereits in seinen frühen Handtonätzungen, wie etwa der Darstellung der reizenden Sternendame **Astralis (Abb. 20)**, hatte er sich mit dieser Thematik auseinandergesetzt.

Etwas verwunderlich ist die Auswahl des **Titelbildes für Arthur Roesslers Teschner - Monographie** aus dem Jahr 1947, dem wohl blumigsten Buch über den Künstler. Er würde man eine seiner Figuren aus dem Figurenspiegel oder eine für Teschner typische Graphik. Am Einband prangt hingegen eine für sein Œuvre völlig untypische Darstellung: eine **Wienansicht (Abb. 45)** In naiver Märchenhaftigkeit thront auf einem Hügel die Stadt Wien. Ellipsenförmig umschließen die Stadtmauern Wien mit seinen Vorstädten, eine dem magischen Prag nachempfundene Stadtansicht.

1951 illustriert er für Franz Karl Ginzkey **Der Nachdenkliche Tierkreis (Abb. 46)** Die darin enthaltenen Kratzzeichnungen u.a. einer **Giraffe (Abb. 47)** können ihre Herkunft aus dem asiatischen Bereich nicht leugnen.

Teschner gestaltete auch zahlreiche Titelblätter für diverse Zeitschriften, darunter **Die Schneegeister (Abb. 48)** für die Zeitschrift „Muskete“ und ein Titelblatt für die anfänglich noch recht humoristische Zeitschrift „Der liebe Augustin“¹⁰². Die Titelblattentwürfe des lieben Augustin wechselten mit jeder Nummer, darunter eine Darstellung von Ernst Payer mit dem Titel **Das Abendlied (Abb. 49)**, die eine deutliche Verwandtschaft zu Teschners bereits erwähntem Bild **Die Zuschauer (Abb. 12)** aufweist. Vermutlich hat Teschner das

¹⁰¹ Teschner besaß eine eigene kleine Sternwarte.

¹⁰² „Der Liebe Augustin“ – unter dem deutlichen Einfluss der populären Münchner Zeitschriften „Jugend“ und „Simplicissimus“ stehend, war in Wien am 1. April 1904 erstmals erschienen. Ab der 6. Ausgabe hatte Gustav Meyrink die Redaktion übernommen und das Element des Grotesken eingebracht – vgl. Rennhofer, Maria. Die Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich, 1895 – 1914. Wien 1987, 145. Trotz der neuen Ausrichtung konnte die Zeitschrift keine weiteren Leser anlocken und musste noch vor Beendigung des ersten Jahrgangs sein Erscheinen einstellen.

Titelblatt gekannt, zu groß ist die thematische Ähnlichkeit der grotesken, auf einem Ast hockenden Phantasiewesen.

Für den wichtigsten Wiener Musikverlag um die Jahrhundertwende, die 1901 gegründete Universal Edition, schuf Teschner gleich mehrere Entwürfe u.a. **Einbandillustrationen zu den Klavierauszügen (Abb. 50)** der Opern von Franz Schreker. Schreker legte großen Wert auf die künstlerische Gestaltung der Einbände seiner Klavierauszüge. Nicht immer gelang es ihm sich gegenüber dem Verlag mit seinen Wünschen durchzusetzen, er versuchte aber auch auf die Entwürfe selbst Einfluss zu nehmen, was Teschner, der zu Schrekers Opern „Die Gezeichneten“ und „Der Schatzgräber“ die Titelblätter schuf, entsprechend erboste. Er schrieb an den Verlagsleiter: „... noch besser ist, er (Schreker) befasst sich wieder mit seiner Musik, von der er bedeutend mehr versteht, als von Malerei u.a.“¹⁰³.

3. Exlibris

Insgesamt sind uns 108 Exlibris von Richard Teschner bekannt¹⁰⁴. Die zahlreichen Entwürfe sind von jener Originalität, wie wir sie von all seinen graphischen Arbeiten her kennen. Sie bilden einen wichtigen Bestandteil seiner Graphik und enthalten deren charakteristische Vorzüge. Auf kleinstem Raum zusammengedrängt sind sie reich an Phantasie und vollendeter technischer Ausführung, teils in Handtonätzung, teils als Holzschnitte oder Federzeichnung.

Im Jahr 1931 schuf Teschner eine ganze Reihe sehr unterschiedlich gestalteter Exlibris für den Wiener Dozenten **Dr. med. Alfred Winkelbauer**, dessen Name allein bereits die Elemente zu einem (selbst)redenden Exlibris in sich birgt; Teschner nützte diese Chance in doppeltem Sinn indem er Begriffe wie „Winkel“ und „Bauer“ in einem großen repräsentativen Blatt verwertete, das in einem aus zwei Winkelmaßen gebildeten Rhombus einen breitspurig dastehenden Bauern zeigt, der sich mit beiden Händen auf eine Schaufel stützt. Dann aber wurde auch die Bedeutung des Bauern als Schachfigur berücksichtigt und in mehreren Varianten eine kleine Buchmarke gezeichnet, die außer dem „Dr.“ bloß einen rechteckigen Winkel und die einfache Schnitzform des Schachspielbauern aufweist. Mit diesem Exlibris hat Teschner gleichsam ein Bilderrätsel geschaffen, das – richtig gedeutet – den Besitzernamen verrät (**Abb. 51**).

In einer weiteren Folge von Entwürfen nahm Teschner auf die ärztliche Tätigkeit des Eigners Bezug und versinnbildlichte deren „segensreiche“ Wirkung unter anderem in einer von Dr. Winkelbauer vor den übrigen bevorzugten und zur Reproduktion gewählten allegorischen Darstellung, auf welcher man einen Arzt sieht, der einer sich vom Leidenskreuz erhebenden weiblichen Gestalt hilfreich die Rechte reicht, während hinter dem Kreuz der Lebensbaum neu erblüht. Dieser idealisierten Auffassung des „Heilkünstlers“ stellte Teschner auch eine heitere Version gegenüber: eine humoristische Operationsszene, eine Persiflage des

¹⁰³ Schweiger, Werner J. Aufbruch und Erfüllung. Gebrauchsgraphik der Wiener Moderne. Wien 1988, 116.

¹⁰⁴ Rath, Peter. Das Exlibrischaffen von Richard Teschner. Eine neue, vervollständigte Werkliste seiner Exlibris, in: Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. Wien 2001, 319 ff.

Chirurgen, der dem armen Patienten erbarmungslos den rechten Arm absägt, während sein Assistent den Unglücklichen narkotisiert und ein zweiter Gehilfe die amputierte Extremität eines anderen Opfers in der Hand hält (**Abb. 52**).

Lieferten im oben angeführten Beispiel sowohl der Name als auch der Beruf des Auftraggebers ausreichendes Material für eine ganze Serie von Exlibris, so verwendete Teschner beim Auftrag seitens der feinsinnigen Gattin des Kammersängers Richard Mayr, **Maria Mayr** aus dem Jahr 1932 besondere Sorgfalt auf die Lösung des formalen Problems. Hier betonte er gegenüber dem inhaltlichen stärker das dekorativ-ornamentale Moment. Zwar ergaben sich aus den musikalischen Interessen der Auftraggeberin auch hier mancherlei Anhaltspunkte zu bildmäßigen Kompositionen, wesentlich interessanter erscheinen jedoch Teschners Versuche, bloß aus den Namensbuchstaben „MM“ eine Form aufzubauen, die man als eine Art Gesichtsmaske bezeichnen könnte, in welcher er wahrscheinlich die „klassisch – edlen Züge“ der Auftraggeberin wiedergeben wollte (**Abb. 53**).

Eine weitere, mehr „monogrammartige“ Kombination trägt ausgesprochen volkstümlichen Charakter und mag in Hinblick auf die Mayrsche Sommerresidenz im bäuerlichen Henndorf von Teschner angefertigt worden sein. So entstanden aus der Verbindung von Schrift und pflanzlichen Emblemen noch zwei sehr reizvolle Bücherzeichen auf schwarzem Grund (**Abb. 54**).

Am Rande sei erwähnt, dass Teschner nicht selten seine Gäste bei so manch festlich gedeckter Tafel anstatt der üblichen Tischkarten mit feinsinnigsten kleinen Federzeichnungen in Exlibris-Form in freudiges Erstaunen versetzte (so auch bei der Silvesterfeier 1931)¹⁰⁵.

Sein Exlibris-Schaffen nimmt insofern eine besondere Stellung ein, da Teschner sich seit der ihm im Jahr 1920 im Museum für Kunst und Industrie gewidmeten Gesamtpersonale, die zugleich auch einen Höhepunkt in seinem graphischen Schaffen darstellte, kaum mehr anderen graphischen Arbeiten widmete.

Erwähnenswert wäre noch **Emma und Richard Teschners eigenes Exlibris (Abb. 55)**, im Jahr 1916 entstanden. Dabei handelt es sich um den Hausgötzen (das Original war in Metall ausgeführt und mit bunten Steinen versehen), der gelassen auf einer Weltkugel über sturmbewegten Wellen thront. Janusköpfig und mehrarmig wie der hinduistische Gott Brahma sitzt eine Figur, die eindeutig die Gesichtszüge Emma und Richard Teschners trägt, auf einem Klavier. Mit ihren vielen Händen hält sie diverse Attribute, die Teschners Kunst ausmachen: eine Laute, eine Marionette, diverse Mal- und Zeichenutensilien u. a. m.

¹⁰⁵ Ankwicz-Kleehoven, Hans. Aus Richard Teschners Exlibris Werkstatt. o. J. , 22ff.

4. Postkarten

Ab dem Jahr 1907 hat sich die Wiener Werkstätte – ganz im Sinn ihrer eigentlichen Aufgabenstellung „sämtliche Lebensbereiche mit Kunst zu durchdringen“ – auch der Gestaltung und Herstellung von Bildpostkarten gewidmet¹⁰⁶.

Innerhalb seiner wiederholten Tätigkeit für die Wiener Werkstätte sowohl auf graphischem als auch kunstgewerblichem Gebiet entwarf Teschner auch Postkarten. Fünf dieser Entwürfe sind unter dem Titel „Kinderträume“ zusammengefasst: Lustige Seefahrt, Gefährvolle Reise, Sommerfrische, Soldatenspiel und **Safari-Löwenjagd (Abb. 56)**. Sie versetzen uns in die Welt der Kinder, die im Traum spannende Abenteuer durchleben. So wie seine übrigen Entwürfe sind auch Teschners Postkarten geprägt von seiner märchenhaften, traumhaften und phantasievollen Eigenart¹⁰⁷.

Ebenfalls aus dieser Zeit stammen zwei weitere Postkarten mit dem Titel **Gruß aus Mariazell (Abb. 57)**. Beide Karten sind noch recht traditionell gestaltet wie die Darstellung **Fröhliche Ostern (Abb. 58)** aus dem Jahr 1909, eine Karte die jedoch nicht von der Wiener Werkstätte verlegt wurde. Hier hat sich Teschner ein literarisches Thema zum Vorbild genommen. Ein Ostergedicht von Heinrich Heine hat er ganz im Sinne des Dichters biedermeierlich-romantisch umgesetzt.

¹⁰⁶ Bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges wurden ca. 1.000 verschiedene Motive (meist von höchster formaler Qualität) in einer Auflagenhöhe zwischen 200 und 7.000 Stück verlegt. Vgl. Hansen, Traude. Die Postkarten der Wiener Werkstätte. München 1982, 11.

¹⁰⁷ Ebenda, 42.

V. Kunsthandwerk

Es gibt nur wenige Werkstoffe und Materialien, mit denen sich Richard Teschner zeit seines Lebens nicht beschäftigt hat. Gerade in diesem Zusammenhang muss auf die uralte Tradition von Kunst und Handwerk hingewiesen werden. Im Mittelalter noch untrennbar miteinander verbunden, erfuhr das Handwerk mit der Herausbildung freier Künstler allmählich eine Abwertung. Ein letzter Versuch, Kunst und Handwerk auf hohem ästhetischen Niveau zu vereinen, ging von der englischen Arts and Crafts Bewegung aus. Die Künstler und insbesondere die Kunsthandwerker der Wiener Werkstätte folgten diesen Ideen¹⁰⁸. Die Bestrebungen, gegen die industrielle Formgebung und Materialverfälschung durch qualitätvolle Produkte anzukämpfen, wurden aber schnell wieder von den wesentlich billigeren Industrieprodukten überrollt und aufgesogen.

Laut Aussage Teschners war es ihm stets das Wichtigste, die Technik gut zu beherrschen – wie ein alter Magier mit Substanzen richtig umzugehen –, nicht „herumzubasteln“, vielmehr mit äußerster Präzision an immer neue Aufgaben heranzugehen. Feinste Instrumente, wie etwa ein Zahnarztbohrer in seinem Nachlass bezeugen, dass er Errungenschaften des modernen Industriezeitalters zu nutzen wusste.

Teschner über sich selbst. *„Ich bin aus einer Familie guter Egerländer, die jahrhundertlang auf festem Boden saßen und alles konnten, was sie zu ihrem täglichen Leben brauchten. So kann auch ich mir nicht vorstellen, dass ich ein Ding, das sich mit zwei Händen machen lässt, mit diesen meinen zwei Händen nicht zuwege bringen sollte. Man kann alles, man muss nur wollen. Das verschüttete Geheimnis aller großen, alten Kunst ist nichts weiter als: Freude am Handwerk“*¹⁰⁹!

Maßgeblich war dafür mitunter auch die Tatsache, dass Teschner in einer Zeit aufwuchs, in der das Handwerk blühte. *„Ist alles nicht sehr schwer, aber knifflig“*¹¹⁰, pflegte er zu sagen. Als unermüdlichen Tüftler würde man ihn heute wohl bezeichnen.

Teschner machte alles selber, denn kein Handwerker konnte seinen Vorstellungen gerecht werden. Dabei begnügte er sich nie mit Überliefertem, Althergebrachten: So wie er als Radierer sein eigenes Verfahren, die Handtonätzung erfunden hatte, entdeckte er auf dem Gebiet des Kunsthandwerks eine Möglichkeit, Speckstein dauerhaft zu färben. Zu seinen Geheimnissen zählte auch ein neues Fixativ für Pastelle¹¹¹.

¹⁰⁸ Zur gleichen Zeit strebten die Secessionisten an, ihre Devise in die Praxis umzusetzen: *„Wir kennen keine Unterscheidung zwischen „hoher Kunst“ und „Kleinkunst“...und auch 1903 lautete das Credo der soeben neu gegründeten Wiener Werkstätte: „Es soll die Arbeit des Kunsthandwerkers mit demselben Maß gemessen werden wie die des Malers und des Bildhauers.“* Die angestrebte Totalästhetisierung aller Lebensbereiche berief sich auf das alte Wahre, auf die noch nicht korrumpierte Formensprache des Handwerkers.

Vgl. Hoffmann, Werner. Gesamtkunstwerk Wien, in: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt am Main 1983, 88.

¹⁰⁹ Hadamowsky 1956, 5.

¹¹⁰ Gespräch mit Lucia Jirgal.

¹¹¹ Thetter, Rudolf. Richard Teschner. Wien o. J. o. S.

Auf dem Gebiet des Kunsthandwerks schuf er insbesondere Kleinplastiken, Figuren aus unterschiedlichsten Materialien wie Speckstein, Bernstein, Glas, Keramik, Marmor, Elfenbein, Holz, Bronze, Gold und Silber.

1. Metallarbeiten

Die von Teschner 1910 für die Wiener Werkstätte in Bronze – einem für sie ungewöhnlichen Material – entworfene Kleinplastik eines mit einer Kugel spielenden **Ameisenbären (Abb. 59)** stellt in zweierlei Hinsicht eine besondere Rarität dar: Nicht nur, dass sie in einer sehr kleinen Auflage hergestellt worden ist, sondern weil die Wiener Werkstätte in weiterer Folge keine einzige weitere Metallarbeit mehr nach einem Entwurf Teschners ausgeführt hat.

Dass er trotz seiner vielfältigen künstlerischen Betätigungsfelder eher wenig mit der Wiener Werkstätte zusammengearbeitet hat, muss erstaunen¹¹².

Eine ganz und gar für Teschner typische Gestalt ist die **Groteske Figur (Abb. 60)** eines gnomenhaft erscheinenden Schifahrers aus patinierter Bronze aus dem Jahr 1915. Am rechten Schi signiert, weist sie eine Höhe von 14,5 cm auf¹¹³. Mit ihren weit heraustretenden Glotzaugen und stark behaarten Satyrbeinen erinnert die Figur an Teschners phantasievolle Mischwesen, die sein gesamtes Œuvre begleiten.

Teschner war nie ein Freund von Werkbünden, Arbeitsgruppen oder größeren künstlerischen Gemeinschaftsprojekten. Es widerstrebte ihm, sich in äußere Strukturen einzufügen, er vermied jeden Gruppenzwang und war als Künstler ein Einzelgänger. Eine Abneigung, die sich im Laufe seines Lebens verstärkte. Eine Ausnahme stellt seine intensive und wiederholte Zusammenarbeit mit **Otto Prutscher** dar. Das Verhältnis der beiden hat Teschner in einer **Briefillustration** (aus einem Brief an Emma Teschner) 1909 festgehalten (**Abb. 61**). Als Gemeinschaftsarbeit entstand 1912 der **Pokal für das Internationale Motorbootrennen in Abbazia (Abb. 62)**, wobei Teschner den plastischen Schmuck fertigte.

Für die renommierte Wiener Firma J. C. Klinkosch modellierte er 1924 u.a. einen silbernen **Tafelaufsatz (Abb. 63)**, der sowohl eine Tag- (in Form eines weiblichen Sonnengesichts) als auch eine Nachtseite (in Form einer männlichen Monddarstellung) besitzt. Im Griff des Aufsatzes hatte Teschner die Tierkreiszeichen dargestellt. Ebenfalls für Klinkosch fertigte er

¹¹² Aus einem Kontoauszug der WW vom März 1911 geht hervor, dass Teschner u. a. Abrechnungen für Entwurfskizzen, ein Bilderbuch, vier Specksteinfiguren, einen Lorgnon Halter, den bereits erwähnten Ameisenbären, einen Kiwi und einen Tukan vorgelegt hat.

Siehe **Dokument IV**.

(Zwischen 1909 und 1912 schuf Teschner Entwürfe für Tapeten, Buchillustrationen, Exlibris, Plakate, keramische Arbeiten und Kleinkunst im Allgemeinen für die Wiener Werkstätte.) Der Ameisenbär von 1910 ist unter dem Boden gemarkt, Wiener Werkstätte, Rosenmarke und Teschners Monogramm RT; Länge 15,5 cm, Blei- bzw. Zinnfuß mit Marmorkugel.

¹¹³ Palais Kinsky, 50. Auktion Jugendstil 23.06.2004 Nr. 685. Von dieser Darstellung dürfte es zumindest eine weitere gegeben haben, da ein - allerdings beschädigtes - Exemplar im Auktionshaus Dorotheum auftaucht (Mai 2004, Katalog Nr.349, „Groteske auf Schiern“), welches dort jedoch später, um 1920 datiert wird.

einen Schrein aus Silber, dessen Inneres in mattem Gold ausgeführt war und die Figur der Pallas Athene - aus Elfenbein geschnitzt und bemalt - enthielt.

2. Glas

In der Zeit von 1905 bis 1908 stand Teschner mit der Manufaktur **Loetz** in Klostermühle in Kontakt. Auch hier ist die Zahl seiner Entwürfe begrenzt, es scheint sich mehr um Gelegenheitsarbeiten gehandelt zu haben, die in weiterer Folge kaum mehr von der Manufaktur produziert wurden. Basis für die Zusammenarbeit könnte eine persönliche freundschaftliche Beziehung zwischen Teschner und **Max Ritter von Spaun**, der auch als „Glas-Max“ bezeichnet wurde¹¹⁴.

Charakteristisch für Teschner sind vor allem seine „Krüge mit Gesichtern“ wie ein **Wassermannkrug mit Bechern (Abb. 64)** und sein **Schalenobjekt Nickelmann (Abb. 65)**, die sehr eigenständig aufgefasst sind und ein gutes Verständnis der Möglichkeiten des Materials Glas erkennen lassen.

Auf Basis der gesicherten Entwürfe Teschners können ihm auch einige Modelle aus der Zeit um 1905 zugeschrieben werden, wobei sich typische Merkmale seiner Formsprache erst später, am deutlichsten in der Produktion des Jahres 1911 finden.

Der **Krug mit Vogelkopf (Abb. 66)**, wohl um 1905 /06 entstanden, befindet sich heute im Museum des Böhmerwaldes in Bergreichenstein. Er ist unsigniert, auch der Schnitt sowie die Produktionsnummer sind nicht erhalten bzw. unbekannt. Aufgrund der Ähnlichkeit mit einer Zeichnung in einem Brief Teschners an Spaun kann er eindeutig als Teschnersches Werk bestimmt werden. Den Zusammenhängen nach stammt der Brief vom Ende des Jahres 1905. Wie aus dem Schreiben hervorgeht, war sich Teschner bewusst, dass er mit diesem Gefäßtyp in einer langen Tradition stand, deren Anfänge bis in die griechische Antike zurück reichen¹¹⁵. Er zitiert mit seinen Krügen das Rhyton, ein antikes Tierkopfgefäß¹¹⁶. Teschner suchte nach modernen Varianten dieser zoomorphen Gefäße, die er als „groteske Gefäße“ oder „Krug mit Gesicht“ bezeichnete. Bei dem Krug handelt es sich um in Form geblasenes Klarglas, dessen Oberflächenstruktur durch eine Kombination der optischen Dekors „Wellenoptisch“ und „Martele“ gebildet wird, wobei Schnabel und Kamm frei geformt sind. Die Augen gestaltete Teschner aus gelbem und rotem Glas.

Im Unterschied zum oben erwähnten Krug, existiert zum (ebenfalls im Museum des Böhmerwaldes in Bergreichenstein befindlichen) **Wassermann-Krug (Abb. 67)** ein **Schnitt (Abb. 68)**, so dass er genau datierbar ist und sich eindeutig als Entwurf Teschners identifizieren lässt. 1906 entworfen, ist er ebenfalls unsigniert, die Produktionsnummer ist aber bekannt. Der Krug aus farblosem, in die Form geblasenem Glas besitzt einen frei

¹¹⁴ Neuwirth, Waltraut. Loetz Austria. 1905-1918. Wien 1986,10.

¹¹⁵ Mergl, Jan, Ploil, Ernst und Ricke, Helmut. Loetz. Böhmisches Glas 1880 – 1940. Band 1. Ostfildern-Ruit. 2003, 240. (Der Brief wurde bei Neuwirth 1986 publiziert.)

¹¹⁶ Diese Art von Tierkopfgefäßen stand in der Regel mit dem dionysischen Bereich in Verbindung.

geformten Ausguss, plastische, tropfenförmige Auflagen, einen klaren Henkel mit grünem, gezwicktem Kamm, grüne Auflagen in Form eines Lippenbartes sowie farblose Augen mit einer roten Mitte. Sowohl thematisch als auch stilistisch steht dieser Krug Teschners Nickelmann-Schale sehr nahe. *„Das Glas belegt, dass Teschner nicht nur über Sinn für humorvolle Formreduktion, sondern auch für die spezifischen Eigenschaften des Materials verfügte“*¹¹⁷. Der Krug dürfte wohl recht erfolgreich gewesen sein, da er im Jahr 1910 unter einer anderen Produktionsnummer erneut in das Schnittarchiv aufgenommen wurde.

Die so genannte **Nickelmann-Schale (Abb. 65)**, die sich ebenfalls in der Sammlung des Museums des Böhmerwaldes in Bergreichenstein befindet, geht auf einen Entwurf Teschners aus dem Jahr 1908 zurück und ist ein Auftragswerk der Wiener Werkstätten. Zwar ist die Schale unsigniert, **Schnitt (Abb. 69)** sowie Produktionsnummer sind jedoch bekannt. Teschners Urheberschaft ist vor allem durch die Rechnung einer Serie von sechs Nickelmann-Schalen vom 19.03.1908, ausgestellt direkt für die Wiener Werkstätte, mit einer Gesamtsumme von 120 K und durch mehrere zeitgenössische Publikationen belegt¹¹⁸. Möglich, sogar wahrscheinlich, dass Teschner die Schale zunächst in eigener Regie in Auftrag gegeben hatte, und sie erst in weiterer Folge in das Programm der Wiener Werkstätte aufgenommen wurde.

Aus dem niedrigen Gefäß ragt die Halbgestalt eines Wassermanns (= Nickelmann) hervor. Das Gefäß selbst, auf dessen Oberfläche sich eine fein craquelierte, stumpfe Schicht aus glasfremdem Material, so genanntem Cephalonia-Dekor befindet, ist blau unterfangen, in Form geblasen und matt irisiert. Der Körper des Wassermanns ist mit weißem Opal unterfangen, die Arme sind aus weiß marmoriertem Glas gebildet, Bart und Flossen aus grünen, gezwickten Auflagen, die Augen sind grün mit roter Mitte.

Die Nickelmann Schale hängt in ihrer Thematik und Ausführung eng mit Teschners Puppenschaffen und seiner Graphik zusammen. Teschner verlässt hier nahezu vollkommen die Bindung zum historischen Scherzgefäß und zur rein funktionellen Aufgabe einer Schale, und formt mit dem „Nickelmann“ eine rein dekorative Plastik. Im Unterschied zum Jugendstil, der im Wassermann ein Furcht erregendes, übernatürliches Wesen sah, ist Teschners Interpretation von fast biederem Humor gekennzeichnet¹¹⁹.

Mit der Thematik des Wasser- bzw. Nickelmanns haben sich zu jener Zeit zahlreiche Künstler auseinandergesetzt, wie etwa der Keramiker **Eduard Klablana** mit seiner Darstellung eines **Nickelmanns (Abb. 70)**.

Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass gerade in dieser Zeit eine Vielzahl von Unternehmen groteske Tierplastiken in unterschiedlichen Materialien wie beispielsweise Glas und Keramik produzierten, die zum Teil auch eine Gefäßfunktion übernahmen. So finden sich vor allem im

¹¹⁷ Mergl, Jan, Ploil, Ernst und Ricke, Helmut. Loetz. Böhmisches Glas 1880 – 1940. Band 1. Ostfildern-Ruit. 2003, 241.

¹¹⁸ Ebenda.

¹¹⁹ Ebenda.

keramischen Bereich zahlreiche groteske Tiergestalten, die zugleich auch als Kaktusübertöpfe dienten.

Besondere Beachtung verdienen Teschners Glasbilder und Mosaikarbeiten. Neben Franz Hofstötter und Leopold Bauer scheint er der einzige gewesen zu sein, der die Möglichkeiten des Spänschen Farbglases für dieses Medium nutzte. Vor allem erwähnenswert sind jene großformatigen, stilisierten figürlichen Darstellungen, die den Pavillon der Kunst auf der Deutsch-Böhmischen Ausstellung in Reichenberg 1906 flankierten. An der Ausstellung nahmen 59 deutschböhmische Künstler teil, die mit 298 Werken vertreten waren. Drei davon beteiligten sich am künstlerischen Schmuck des Hauses, darunter Richard Teschner, der die großen, dekorativen Glasmosaiken zu beiden Seiten des Eingangs gestaltete. Im Ausstellungskatalog heißt es: *„Das kostbare Material für diese und für die ornamentale Ausstattung der Fassade hatte Max Freiherr von Spaun beigestellt“*. Und weiter über Teschner: *„Jede neue Aufgabe ist ihm Anlass zu finden und zu erfinden... Wer es weiß, dass er wenige Monate vor Eröffnung der Ausstellung sich zum erstenmale vor die Aufgabe gestellt sah, mit Glasstoffen zu arbeiten, wird an den prachtvollen, großwirkenden Mosaiken zu beiden Seiten des Einganges des Künstlerhauses der Ausstellung ermessen können, zu welcher Leistungsfähigkeit diese wertvolle Kraft in Mittelpunkten des Kunstgewerbes, wie Berlin, Dresden, München, oder als Lehrkraft an einer vernünftig eingerichteten Kunstgewerbeschule sich steigern ließe“*¹²⁰.

Bildliche Darstellungen in Bleiverglasungen, befanden sich außerdem an den Wänden der Kunsthalle. An deren Fries waren runde Plättchen aus Irisglas in den Bewurf eingelassen, die, von der Sonne bestrahlt und aus einiger Entfernung gesehen, sich prächtig vom Untergrund abhoben¹²¹.

In einem Artikel aus dem Jahr 1907 wird Teschner als *„Der Reifste von allen, als Individualität und als Formenbeherrscher“* gewürdigt. Selbst ein etwas hoch gegriffener Vergleich mit Benvenuto Cellini wird nicht gescheut: *„Die Verwandtschaft ist nicht zu leugnen. Beide liebevoll dem handwerklichen der Kunst ergeben, beide beherrschen jedwedes Material und die von ihm diktierte Technik, wo sie keine überliefert bekommen, dort erfinden sie eine; beide haben überreiche Phantasie, mit dem Unterschied, dass Cellini das Bildnerische, Teschner das Zeichnerische bevorzugt“*¹²².

Bei den zuvor erwähnten großen Glasmosaiken handelt es sich um dieselben Glasmosaiken, die Teschner 1908 auf der berühmten Kunstschau in Wien ausstellte¹²³, wo sie in der Form von Flügeltüren außen am Portal montiert, und für diesen Zweck überdacht worden waren.

¹²⁰ Arnold, Erhard (Hg.). Die Deutschböhmische Ausstellung Reichenberg 1906. Reichenberg 1909, 183 und 185 (Der Brief zitiert bei Neuwirth, Waltraut. Loetz 1900. Wien 1986, 272.)

¹²¹ Neuwirth, Waltraut. Loetz 1900. Wien 1986, 272.

¹²² M., F. Mitteilungen, in: Deutsche Arbeit, März 1907 VI Jg. 6. Heft, 398 f.

¹²³ Teschner war auf der Kunstschau von 1908 stark vertreten, waren doch die Räume 18, 19 und 20 ausschließlich der Theaterkunst gewidmet ebenso der Raum 27, der v.a. in den Händen Otto Prutschers lag. In einem von Alfred Roller gestalteten Raum waren u.a. Teschners erste beiden Marionettenfiguren unter

Die beiden Glasmosaiken, die sich heute in der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums befinden, stellen die **Allegorie der Malerei** sowie die **Allegorie der Plastik (Abb. 71)** dar. Stilistisch bereits dem Art Deco zuzuordnen, erinnern sie an die Darstellung der „**Nibelungen**“ aus dem Jahr 1908 von **Carl Otto Czeschka (Abb. 72)**.

Auch das äußerst dekorative Mosaik einer **Vogelfontäne (Abb. 73)**, welches den Eingang der Villa Spaun in Klostermühle schmückt, geht sicher auf einen Entwurf Teschners zurück und steht thematisch sowie stilistisch den graphischen Blättern aus dieser Zeit sehr nahe. Entstanden um 1906 /07 spiegelt sich darin das Bemühen der Zeit um eine Wiederbelebung der Formvorstellungen von Klassizismus und Biedermeier wieder¹²⁴.

Im Jahr 1923 gründete der Dichter Fritz Lampl in Wien eine Werkstatt, in der lampengeblasenes (= vor der Lampe geblasenes) Glas hergestellt wurde. Ihren Namen erhielt sie von der Insel Bimini, der indischen Sage nach, einer Insel mit einem Jungbrunnen. In eine phantastische Welt entführen uns auch die filigranen Meisterwerke aus Glas, die zwischen den beiden Weltkriegen in Wien entstanden. Bis 1938 wurden nach Entwürfen Lampls und jenen der beiden Architekten Josef und Artur Berger hunderte von Modellen geschaffen, darunter zahlreiche Fabelwesen, Tiergrotesken, und elegante grazile Tänzerinnen¹²⁵. Teschner war fasziniert von den zarten, märchenhaften Glasgebilden und nannte eine seiner Figuren, den gläsernen Klavierspieler - „**Bimini**“ (**Abb. 74**). Er ließ seinen Bimini in einer grotesken Szene mit einer Ente agieren. Am 11.11. 1932 begann das Spiel auf der neuen Figurenbühne mit einem neuen Stück „Ornamentale Exotik der Orchidee“ und einem humorvollen Spiel, dem „Farbenklavier“. Bei dieser heiteren Parodie der Umsetzung von Tönen in Farben agierten als Protagonisten der durchsichtige Klavierspieler Bimini und eine Ente, seine grenzenlose Bewunderin¹²⁶.

Tänzerische Eleganz und ausdrucksstarke Gestik zeichnen viele der filigranen Bimini - Figuren aus, Art Deco Objekte, die heute zu den meistgesuchten Objekten am Kunstmarkt zählen.

3. Speckstein / Alabaster/ Marmor/ Holz

Einen bedeutenden Teil von Teschners Kleinplastiken nehmen seine Specksteinarbeiten ein. Sie brachten ihm seine ersten Erfolge bei den Wiener Werkstätten und veranlassten ihn, im Jahr 1909, endgültig nach Wien zu übersiedeln.

Vor allem Teschners Specksteinarbeiten erzielen auf dem heutigen Kunstmarkt beachtliche, nahezu astronomische Preise¹²⁷.

Glasstürzen ausgestellt. (Auf der Kunstschau knüpfte Teschner auch erste Kontakte zu seiner späteren Frau Emma)

¹²⁴ Ploil, Ernst, in: Loetz. Böhmisches Glas. 1880 – 1940. Richard Teschner. Ostfildern-Ruit 2003, 188.

¹²⁵ Neuwirth, Waltraut. Lampengeblasenes Glas aus Wien. Band II: Bimini - Wiener Glaskunst des Art Deco. Wien 1992, 7.

¹²⁶ Franz Hadamowsky, Richard Teschner und sein Figurenspiel, Wien 1956, 65.

¹²⁷ So werden die oft nur zehn bis fünfzehn Zentimeter großen Figuren nicht selten bis zu 70.000 Euro gehandelt

Teschner hat unzählige Specksteine geschnitzt, die er häufig mit zahlreichen Halbedelsteinen „spickte“ und auf Alabaster- oder Marmorsockeln montierte. So schnitt er etwa zahlreiche seltsame **Gnome (Abb. 75)** in Speckstein und „überschüttete“ sie geradezu mit Edelsteinen. Zu Teschners Bewunderern zählten unter anderen die Familie Wittgenstein und der Tenor und Schauspieler Leo Slezak, der zahlreiche Specksteinfiguren erwarb¹²⁸. Stilistisch erinnern Teschners Figuren etwas an die zahlreichen gnomenhaften **Zwergendarstellungen von Berthold Löffler (Abb. 76)**. Löffler besaß erwiesenermaßen, durchaus vergleichbar mit Teschner, eine stark ausgeprägte Affinität zum Märchen. Vor allem die gedrungene Form erinnert an Teschners Arbeiten.

Teschners Verdienst liegt nicht nur im formvollendeten Schnitzen des Materials, sondern vor allem in der Kunst, Speckstein dauerhaft bunt zu färben, eine Fähigkeit, die er mit niemandem teilte. Bis heute ist das Geheimnis um ein dauerhaftes Färben von Speckstein nicht entschlüsselt worden, hochoverhitztes Mohnöl soll dabei eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben¹²⁹.

Im August des Jahres 1910 verbrachte Teschner erstmals die Sommerfrische am Attersee, und schuf, inspiriert von der Atmosphäre der Villa, bereits im September den noch heute in der Villa befindlichen **Hausgott (Abb. 77)**. Stilistisch bereits gänzlich dem Art Deco untergeordnet, zählt diese Figur zu Teschners herausragendsten Specksteinarbeiten.

Im Herrenzimmer der Villa Paulick¹³⁰ am Attersee verläuft unter der hölzernen Kassettendecke ein Märchenfries nach Vorlagen von Walter Crane (1845 – 1915). Zwischen 1865 und 1876 erschienen in London jährlich zwei bis drei illustrierte Kinder- und Märchenbücher des englischen Dichters. Mehrere dieser Bücher befinden sich noch heute in der Hausbibliothek der Villa Paulick. Teschner waren die Bücher daher sicherlich bekannt.

Eine besondere Rarität ist die signierte und 1913 datierte **Liegende weibliche Figur (Abb. 78)** aus Alabaster¹³¹. In der Körperhaltung der „Danae“ räkelt sich die exotische Schönheit lasziv auf einer Blumenwiese. Sie entspricht dem von Gustav Klimt geprägten Frauentypus und dürfte eine Reaktion auf Klimts „Danae“ von 1907/08 bedeuten: Elemente, wie die phantasievolle Ornamentik der Wiesenlandschaft, die Vergoldung des mit Steinen besetzten Armreifs und des Perlenstabhaarbands, lassen an Klimts Goldene Phase erinnern. Die liegende weibliche Figur ist nicht nur teilweise vergoldet, sondern auch reich mit Türkisen und Opalen geschmückt.

Hervorzuheben ist auch der **Kopf eines Fauns (Abb. 79)**, eine aus Speckstein geformte Büste mit auffallend rotorangen Haaren und stechendgrünen Augen, deren Entwurf auf das Jahr

¹²⁸ Slezaks Sohn Walter nahm sie nach Amerika mit, wo sich die meisten noch heute befinden. Viele der sich nur selten im Kunsthandel befindlichen Figuren stammen heute überwiegend aus dem amerikanischen Raum. Laut Klaus Behrendt lag die von Teschner geschaffene Zahl an Specksteinfiguren zwischen 200 und 300 Stück.

¹²⁹ Behrendt, Klaus. Teschner - Jour Fixe. Von der Technik zu Kunst.

¹³⁰ Nur am Rande sei erwähnt, dass die Villa Paulick, nicht zuletzt wegen ihrer Innenausstattung, ein selten gewordenes Beispiel einer weitgehend original erhaltenen Gründerzeitvilla darstellt.

¹³¹ War sie im Jahr 1999 noch für 285.000 ATS zu erwerben, lag ihr Preis im Jahr 2005 bereits bei 68.000 Euro.

1918 zurückgeht¹³². Völlig ohne Hals ruht der kindliche Kopf des Fauns auf dem blockhaften Untersatz. Die Figur zählt zu den äußerst eigenwilligen und phantasievollen Arbeiten Teschners, stilistisch schwer zuzuordnen und ziemlich extravagant¹³³.

Wie bereits erwähnt, war Teschner im Rahmen der Kunstgewerbeausstellung 1919/20 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eine eigene Sonderausstellung gewidmet, wodurch sein Name einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde. Unter anderem war sein berühmtes **Idol (Abb. 80)** ausgestellt, eine aus Mahagoniholz geschnitzte große kniende Frauenfigur mit Bernstein-Augen, in nahezu unergründlich ruhiger, meditativer Pose¹³⁴. Auch Teschners **Hausgöttin (Abb. 81)** war zu bewundern, eine Frauengestalt aus Alabaster, die in einem reich verzierten Tempelschrein thronte¹³⁵. In der Alabaster-Hausgöttin vereinte Teschner die Arbeit eines Bildhauers mit der eines Goldschmiedes, Juweliers und Technikers. Wenn man eine bestimmte Stelle an der Verzierung des Altars berührte, sprang die Doppeltür auf und die Statue wurde beleuchtet (Inspiriert hatten ihn dazu Renaissancemöbel, wo auf Knopfdruck die Türen aufgehen). Die Hausgöttin war aus Alabaster, auf einem goldenen Sockel thronend, mit einem silbernen Helm geschmückt. Ringe und weiterer Armschmuck waren aus Gold und grünen Topasen gefertigt.

Immer wieder hat Teschner Götter und Göttinnen dargestellt, ein Thema das in all seinen Schaffensgebieten wiederholt auftaucht: auf Gemälden und Zeichnungen, als Plastiken und nicht zuletzt als Puppen.

Teschners Büste einer **Salome (Abb. 82)**, entstanden um 1900, zeigt die Assimilation verschiedener Einflüsse. Die dünnen Arme sind eine Reminiszenz an Minne, die Ornamentik sowie die Behandlung des Gesichts erinnern an ein indisches Vorbild. Die stilisierte Behandlung des Haares (eine *Inventio Toorops*), wie wir es später bei Powolny oder Löffler zu sehen bekommen, ist schon typisch sezessionistisch „eine zu Stein gewordene Wiener Salome“¹³⁶. Die Büste aus weißem Marmor mit teilweiser Vergoldung, wirkt sehr unorganisch, die Arme sind viel zu dünn, die Brüste wirken starr und wie im Nachhinein aufgesetzt, es fehlen die körperlich weichen Formen einer Frau. Ist es das mangelnde akademische Aktstudium Teschners, das hier zu Tragen kommt, oder handelt es sich um ein bewusstes Stilmittel, die Gefühlskälte der Salome auszudrücken? Wesentlich gelungener scheint da schon seine **Salome (Abb. 83)** auf einem frühen Gemälde aus dem Jahr 1907.

4. Keramik / Porzellan

Selbst die banalsten, fast kitschigen Dinge wurden durch Teschners hohe Kunstfertigkeit zu kleinen Meisterwerken: Zum Beispiel ein Trinkbecher aus Wienerberger Keramik, dessen Sockel Taschenlampenbatterien enthielt, die den Inhalt des Bechers zum Leuchten brachten

¹³² Kunsthandel Patrick Kovacs Zeitung 4 /2004, 1.

¹³³ Angeboten wurde der „Kopf eines Fauns“ auf der Kunst- und Antiquitätenmesse der Salzburger Residenz, 3. bis 12. April 2004.

¹³⁴ In ihr vereinigen sich asiatische und europäische Elemente.

¹³⁵ Vgl. dazu das Kapitel „Die Innenausstattung des Palais Kranz“ (Damenzimmer).

¹³⁶ Vienna. Turn of the Century. Art and Design. Verkaufsausstellung 1979/80, 5.

– was bei den Damen der damaligen Gesellschaft auf regen Zuspruch stieß¹³⁷. Oder ein so genannter Rauchverzehrer, der in Wirklichkeit ein **Zigarettenanzünder (Abb. 84)** ist. Dabei handelt es sich um ein Männlein, dessen Herz unter Stromanzündung glüht. Das Männlein hat sich gut verkauft und dürfte in hoher Auflagenzahl produziert worden sein. Allein im Besitz der Verfasserin dieser Arbeit befinden sich drei dieser Figuren jeweils in unterschiedlichen Farbvariationen.

Bei den **12 Sternzeichen (Abb. 85)**, entstanden um 1920, handelt es sich um die figürliche Darstellung der zwölf Tierkreiszeichen, ausgeführt in Keramik (ziegelroter Scherben, farbig glasiert). Die nur 10 Zentimeter großen Figuren werden Teschner zwar nur zugeschrieben, weisen jedoch sowohl in ihrer Thematik als auch der stilistischen Behandlung und ihrer Farbigkeit signifikante Teschnersche Charakteristika auf.

Ähnlich der Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte sollte auch der Kontakt mit einer weiteren Wiener Institution von nicht allzu langer Dauer sein. Am 16. Oktober 1934 erhält Teschner eine Bestellung figuraler Arbeiten von der Wiener Porzellanmanufaktur Augarten, die u. a. zwei Köpfe als Flaschenstöpsel sowie eine **Thronende Madonna mit Kind (Abb. 86)** beinhaltet. Die geringen Preise waren ein besonderes Entgegenkommen Teschners für die erste Arbeit bei Augarten. Für weitere Aufträge sollten jeweils separate Vereinbarungen getroffen werden (für einen Marienteller, Dekorentwürfe, einen Tischleuchter und den Kopf einer exotischen **Teepuppe (Abb. 87)**). Die Zusammenarbeit war in zweifacher Hinsicht nicht von dauerhaftem Erfolg gekrönt. Zum einen forderte Teschner eine für die Porzellanfabrik zu weitgehende Bindung (die ihrerseits erst den kommerziellen Erfolg abwarten wollte), zum anderen dürfte eine Reklamation Teschners bezüglich des Aussehens des Porzellans einer weiteren Kooperation im Wege gestanden sein. So bemängelte er das Weiß des gebrannten Stückes, das in seiner Farbnuance wohl etwas anders ausgefallen war als ursprünglich geplant, nämlich mehr Blaugrau als Weiß. Wie aus einem Brief Emmas an die Fabrik hervorgeht, verstünde man im Hause Teschner nicht, wie eine Firma wie Augarten, die auf ihr „Weiß“ so stolz ist, solche Exemplare aus der Hand geben kann...Hinzu kam noch, dass Teschner die Ansicht vertrat, die ihm zugedachten Pflichtexemplare wären absichtlich in einer minderen Qualität geliefert worden¹³⁸.

Die etwa 36 cm hohe Figur der **Thronenden Madonna mit Kind (Abb. 86)** stammt aus dem Jahr 1935. Streng frontal sitzt die Himmelskönigin auf der Weltkugel, die einen Drachen (= das Böse) zerquetscht. Auf ihrem Schoß hält sie das stehende Christuskind, das mit seinen horizontal ausgebreiteten Armen die Kreuzform zitiert und somit schon auf die kommende Passion voraus weist.

¹³⁷ Gespräch mit Lucia Jirgal.

¹³⁸ Siehe Dokument **V, VI, VII, VIII**.

5. Diverse Materialien

Der **Egerländer Brautzug (Abb. 88)**¹³⁹ steht am Anfang seines kunstgewerblichen Schaffens. Die 1906 entstandenen Figuren beweisen bereits Teschners ausgesprochenes Talent für die Kleinplastik. Das Modell eines Brautzuges in Gips, das als Vorlage für die Herstellung desselben aus Zucker gedacht war, besitzt noch unverkennbar die biedermeierlich-volkstümlichen Charakteristika des Spielzeugs aus dem Erzgebirge, das Teschner seit seiner Jugendzeit kannte¹⁴⁰. Im „Egerländer Brautzug“ zeigen sich unverkennbar die steifen, wie gedreht wirkenden Kleiderformen des Erzgebirgischen Holzspielzeugs.

Teschner stellte das Modell auf der zweiten Kunstausstellung deutschböhmischer Künstler in Karlsbad im Jahr 1906 aus und erntete mit seiner ersten Präsentation vollplastischer Figuren große Bewunderung.

Auch mit dem Material Leder hat sich Teschner auseinandergesetzt. Er hat es geprägt, bemalt, gefärbt, unterschiedlichst bearbeitet und es immer wieder zur Ausstattung seiner Marionetten herangezogen. (Die Haare seiner Puppen waren entweder aus Leder oder aus geringeltem Pergament; mit dem bereits erwähnten Fischsilber erzielte er den Effekt des goldenen Haares).

Im Jahr 1924 war Teschner mit der Wiener Gobelinmanufaktur in Kontakt getreten. Noch im selben Jahr erhielt er den Auftrag für einen Entwurf eines Wandteppichs¹⁴¹. Bereits 1924/25 wurde in einer Sonderschau im Wiener Künstlerhaus der von Teschner gezeichnete und von der Wiener Gobelinmanufaktur gewirkte, prachtvolle **Wandteppich Planetarium (Abb. 89)** gezeigt. Auch das **Plakat (Abb. 90)** für die Ausstellung stammte von Teschner¹⁴².

Der Entwurf für eine **Tapetendruckwalze (Abb. 91)** stammt aus der Zeit um 1910 /15, die dafür verwendeten Materialien sind Holz, Eisen und das Muster selbst ist aus Messing. Im Archiv des österreichischen Theatermuseums befindet sich u.a. ein Tapetenmusterbuch, aus dem hier exemplarisch ein **Tapetenmuster (Abb. 92)** herausgegriffen ist. Laut Werner J. Schweiger¹⁴³ war Teschner auch für die „Erste Wiener Tapetenfabrik“ tätig.

¹³⁹ Hochzeitsbitter, Braut, Bräutigam, drei Kranzjungfern, drei Musikanten. Tragant, bemalt, ca. je 12 cm hoch und 7 cm breit.

¹⁴⁰ Die Eltern Teschners besaßen eine umfassende Spielzeugsammlung, die zu einem großen Teil aus Erzgebirge Spielzeug bestand und Teschner sehr am Herzen lag. Bei seinem Umzug nach Prag durfte er sie mitnehmen. Teschner kannte seit frühester Kindheit diese hölzernen, bemalten Puppen, er selbst nannte sie einmal die „Urform der Puppenspielfreude“ (Zitat Lucia Jirgal). In diesen frühen Arbeiten finden sich noch häufig die letzten Ausläufer des Biedermeierstils in Form von ländlichen Idyllen und Bauernhochzeiten wieder.

¹⁴¹ Siehe **Dokument IX**.

Wiener Gobelinmanufaktur A.G: November 1924: Gobelin Auftrag durch die Arbeiter-Bank. Karton 130 cm breit, 118 cm hoch. Honorar von 10 Mio Kronen. Wiener Gobelinmanufaktur KHM.

Im Zuge dieses Auftrages lernte Teschner seine zweite Mitarbeiterin, Hermy Ottata kennen, die an der Gobelinmanufaktur beschäftigt war.

¹⁴² Vgl. Denscher, Bernhard. Österreichische Plakatkunst. 1908-1938. Wien 1992, 109.

¹⁴³ Schweiger, Werner J. Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk. 1903-1932. Augsburg 1995, 286.

Ganz nebenbei hat Teschner noch Silberschmuck gegossen, Edelsteine geschliffen wie an Hand eines Entwurfs für ein **Ohrgehänge (Abb. 93)** ersichtlich ist, aus Klaviertasten Griffe für Bestecke gedreht und Linsen für astronomische Gegenstände selbst geschliffen.

Weiters haben sich zahlreiche Möbelentwürfe für seine eigene Wohnung im Pekarekhaus erhalten, sowie Entwürfe für die namhafte Firma Prag-Rudniker, die den Entwürfen von Josef Zotti und Otto Prutscher nahestehen, wie anhand der Skizze zu einem **Fauteuil (Abb. 94)** ersichtlich ist.

1902 baut sich Teschner seine eigene **Basslaute (Abb. 95)** deren Konzeption auf einem völlig neuartigen Prinzip beruht, denn er verlegte die Bässe links von den Begleitsaiten. Zu diesem Zwecke begann er zunächst seine zweihalsige Laute unter Dampf zu zerlegen. Seit der Renaissance waren keine einhalsigen Lauten mehr hergestellt worden. Teschners erster Entwurf einer Basslaute war noch zweihalsig, aber bereits auf dem Weg zur Einhalsigkeit. Im Nachlass Teschners finden sich hunderte Zeichnungen von Lauten. Heute existieren noch vier Exemplare dieser einzigartigen Instrumente (zwei davon sind im Besitz der Gemeinde Wien, zwei werden in der Musiksammlung der Hofburg aufbewahrt). Teschners Lauten wurde von jeher ein besonders schöner Klang nachgesagt. Auch hier ging es ihm stets um das Überwinden neu auftauchender technischer Schwierigkeiten. (Detail am Rande: sogar die Firnisse für seine Lauten hat Teschner selbst gemischt). Mit seiner einhalsigen Basslaute erzielte Teschner Welterfolg. „Die, selbst bei den berühmtesten alten Lauten (Vendelin und Magnus Tiefenbrucker) technisch und ästhetisch ungelöste Anbringung der Bässe, wurde von Teschner gelöst (Columbusci – gleichmäßige Belastung und harmonische Form)“¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Weidinger, Alfred. Ausstellungskatalog Inselräume. Seewalchen 1989, 110.

VI. Die Innenausstattung für das Palais Kranz

Ein Gesamtkunstwerk

(Ehemaliges Palais Kranz, Liechtensteinstraße 53 /55 , 1090 Wien¹⁴⁵)

Seine hervorragenden kunstgewerblichen Fähigkeiten konnte Teschner vor allem bei der Gestaltung von Innenräumen unter Beweis stellen. Mit der Innenausstattung für das Palais Kranz (ca. 1914 - 1922) verwirklichte Teschner die Grundidee der Wiener Werkstätte in ihrer reinsten Form. Bei dieser Arbeit hat er sicherlich den Zeitgeschmack hervorragend getroffen, und auch die Wünsche seines Auftraggebers berücksichtigt, sie jedoch mit den Einflüssen der asiatischen Kunst verknüpft.

Auch wenn in der Literatur immer von der „Innenausstattung des Palais Kranz“ die Rede ist, betrifft diese im engsten Sinne nur die Ausstattung von zwei Zimmern: das Damenschlafzimmer und das Herrenzimmer. Teschners Auftraggeber Kranz war Kunstsammler, und hatte das gesamte Haus mit antiken Möbeln eingerichtet und mit zahlreichen Malereien und Skulpturen ausgestattet. Laut Hugo Haberfeld¹⁴⁶ waren alle übrigen Interieurs „alten Stils“. Umso verwunderlicher ist es, dass gerade Teschner den Auftrag zur Gestaltung eines „modernen“ Damenzimmers erhielt, zumal er bis dahin nicht als Innenarchitekt in Erscheinung getreten war, und Kranz unzählige Angebote zur Verfügung standen. Ein Grund lag wohl in dem Umstand, dass Lilly Kranz, die Gattin des Auftraggebers, geradezu besessen war von der Kunst Teschners.

Teschner befand sich in der außerordentlich günstigen Situation, seitens seines Auftraggebers völlige Freiheit – sowohl in gestalterischer als auch in finanzieller Hinsicht – zu genießen. Er konnte sich dadurch in jedes Detail versenken, mit eigenen Händen seine Vorstellungen verwirklichen, ohne die Ausführung seiner Ideen und Pläne Handwerkern anzuvertrauen. In dieser Zeit, als die industrielle Produktion eine manuelle, mit überwiegend einfacher technischer Ausrüstung betriebene Kleinproduktion bereits überrollte, ist die Leistung Teschners besonders hervorzuheben.

Aus einem Briefwechsel zwischen Teschner und Dr. Josef Kranz vom 16. Oktober 1921 geht die Bestellung der künstlerischen Ausgestaltung des Badezimmers, Schlafzimmers sowie einer kleinen Wanddekoration und des Zuganges zu diesem Schlafzimmer auf der Terrassenseite des Hauses in der Liechtensteinstraße 53/55 hervor. Die Ausschmückung des Schlaf- und Badezimmers sollte durch figurale Malerei erfolgen¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Ursprünglicher Bau 1874 von Ignaz Drapala, 1913/14 von Friedrich Ohmann neu Fassadiert, 1915/16 Umbauten im Erdgeschoß und im Garten von Oskar Strnad. Erdgeschoß und erstes Obergeschoß durch dekorative neobarocke Gliederung zusammengefasst, über den Erkern Balkons, Reliefdekor (Ranken, Köpfe, seitlich Putten). Dehio Wien, II. bis IX. und XX. Bezirk. Wien 1993, 419.

¹⁴⁶ Haberfeld, Hugo. Ein Damenzimmer von Richard Teschner, in: *Dekorative Kunst* XX, 4. Jänner 1917, 119ff.

¹⁴⁷ Siehe **Dokument X**. Brief vom 16. 10. 1921.

Am 19. November 1921 hält Kranz in einem weiteren Brief fest, dass es für ihn ein „Lebensinteresse“ sei, sich möglichst bald an Teschners vollendeter Arbeit zu erfreuen, daher fordert er Teschner auf, er möge sich tunlichst auf diese Arbeit konzentrieren. Kranz weiters: *„Grundsätzlich möchte ich nicht, dass Sie, solange Sie mit der Arbeit für mich beschäftigt sind, von dritter Seite Bestellungen aufnehmen. Ich will, dass Sie ein paar Monate sorgenfrei und ausschließlich in meinem Zimmer arbeiten bzw. in jener Zeit, in welcher Sie nicht die große künstlerische Sache durchführen... kleinere Arbeiten für mich machen, die ausserhalb des Vertrages stehen. Ich möchte auch nicht, dass unser gegenwärtiger Vertrag sich nur auf das Schlafzimmer allein bezieht, weil ich die ganze Sache als eine Einheit betrachte“*¹⁴⁸.

Wie ein uns erhaltener Brief belegt, betrug Teschners Honorar 1,4 Millionen Kronen: Für die Ausstattung des Badezimmers und den kleinen Vorplatz des Schlafzimmers erhielt er K 400.000,- für die Ausgestaltung des Schlafzimmers K 1.000.000,-¹⁴⁹. Das Honorar für die Ausstattung, die im Wesentlichen die Jahre 1914 bis 1916 umfasste, bedeutete für Teschner eine Erleichterung seiner finanziellen Probleme. Emma hatte, wie so viele andere wohlhabende Leute dieser Zeit, durch den Kauf von Kriegsanleihen einen Großteil ihres Vermögens eingebüßt. Zu Beginn der 20er Jahre kam es zu einer enormen Geldentwertung. In einem Brief vom 29. Jänner 1923 geht es um das Porträt der Dame des Hauses Lilly Kranz, für das Teschner die Summe von 20 Millionen Kronen erhalten sollte (!!), (für eine Radierung bekam er etwa 800.000 Kronen). Kranz darin *„Das Bild gehört für mich unbedingt zur Vollendung unseres Zimmers und es ist für mich ausgeschlossen, dass ein Anderer es malen darf.“*¹⁵⁰ Zum **Porträt der Lilly Kranz** ist uns eine **Studie (Abb. 96)** erhalten, die Teschner in Öl auf Holz ausführte und laut rückseitigem Nachlasstempel aus dem Jahr 1923 stammt.

Kranz, der zunächst Spirituosenhändler war, machte im Krieg gute Geschäfte, er war ein so genannter „Neureicher“, einer der ersten Autobesitzer in Wien. 1914 tritt Teschner erstmals in näheren Kontakt zu Josef Kranz. Laut den Aufzeichnungen Emma Teschners befasste sich Teschner bereits in diesem Jahr mit ersten Plänen zur der Innenausstattung einiger Räume im Palais Kranz¹⁵¹.

Nach Vollendung des Werkes 1923 wurde eine von Teschner gestaltete Einladung zur Besichtigung der Wandmalereien verschickt. Diese Wandmalereien sind heute nicht mehr erhalten, sie wurden im Krieg zerstört. Das Haus selbst stand noch länger.

¹⁴⁸ Siehe **Dokument XI**. Brief vom 19. 11. 1921.

¹⁴⁹ Siehe **Dokument XII**. Brief vom 19. 11. 1921.

¹⁵⁰ Siehe **Dokument XIII**. Brief vom 29. 1. 1923.

¹⁵¹ Werkverzeichnis Emma Teschner. Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien sowie Teschner-Jour Fixe. Teschner und die Villa Kranz. 5.11. 1996.

Damenzimmer (Abb. 97)

Die ersten Arbeiten umfassten die Ausstattung des Damenschlafzimmers: Dafür gibt es mehrere Quellen: Das Werkverzeichnis von Emma Teschner (1914) sowie die Zeitschrift für Dekorative Kunst (1917). „*Von frischer Buntheit*“ ist dort zu lesen, von den sich wiederholenden Farben weiß, gold, grün und erdbeerrot. Vorhänge und Decken waren aus chinesischer Seide, es gab Einbauschränke, darüber ein Tympanon, eine weiße Majolika Arbeit, einen **Ofen**, ebenfalls in grün, gold und weiß gehalten (**Abb. 98**). Textilien aus erdbeerfarbigem Seidenstoff, Möbel aus zitronengelbem indischem Atlasholz bzw. vergoldetem Birkenholz, zum Schutz mit einer Milchglasplatte abgedeckt, Lichttaster in Form einer rechteckigen Metallplatte.

Teschner hielt den Raum bewusst spartanisch – ohne Teppiche, ohne Stofftapete – nach hygienischen Gesichtspunkten (Für diese Zeit bereits sehr innovativ). Es ging ihm nicht um Effekthascherei, sondern um das Wohlbefinden der Bewohner. Er war darauf bedacht einen möglichst hellen und freundlichen Gesamteindruck zu erzielen. Die Wände waren teils mittels Schablonen gestaltet, teils handgemalt, mit den für Teschner typischen schlanken Arabesken. Die **Bettdecke (Abb. 99)** hingegen war sehr aufwendig gearbeitet – längs plissiert und seitlich gekräuselt. Um einen formvollendeten Schwung zu erreichen entwarf Teschner eine eigene Drahtkonstruktion. Die Einbauschränke waren mit geschnitzten Türen versehen und weiß gestrichen. Der Fußboden, aus wertvollsten Hölzern, mit Intarsien. Am Kopfende des Bettes, das ebenfalls reich intarsiert war, befand sich ein Temperabild in Gold gefasst: **Der Schlafengel (Abb. 100)**. In der Fensternische über dem Fenster – Teschner ließ größere Fenster einsetzen und zahlreiche Wanddurchbrüche durchführen – befand sich ursprünglich **Das Liebespaar (Abb. 101)**. Dann ein ovaler Tisch, eine Vitrine mit Glasplatte, darüber ein goldener Schrein, der die Hausgöttin beheimatet, eine Alabasterfigur - auf einem goldenen Sockel thronend, mit einem silbernen Helm geschmückt. Ringe und weiterer Armschmuck waren aus Gold und grünen Topasen gefertigt und greifen so die gleiche Farbigkeit wie die übrigen Elemente der Einrichtung auf.

Links und rechts in der Nische hingen **zwei ovale Bilder eines javanischen Grotteskentänzers und einer Tänzerin (Abb. 102)**, deren Schwarzweißcharakter durch sparsam eingesetztes Gold und pompejanisches Rot akzentuiert wird. Die beiden Bilder wurden 1933 von Teschner zurückgekauft und gingen später in den Besitz des Theatermuseums über, wo sie heute im Teschner-Raum ausgestellt sind.

Weiters befanden sich zwei **Kommoden** in diesem Raum: Die niedrigere war gekrönt mit dem bereits erwähnten Bild **Der Berg der deutschen Arbeit (Abb. 103)** in Form einer aufrecht stehenden Halbellipse¹⁵². Wie ein altmeisterliches Phantasiestück birgt der Berg, wie ein großer Bienenstock, das geschäftige Leben der deutschen Arbeit in sich. Unten surren die Motoren, arbeiten Schreiner und Töpfer, darüber Buchdrucker, Graphiker,

¹⁵² Vgl. dazu die Beschreibung der Ikonographie im Kapitel „Malerei und graphisches Werk“

Biologen, Mediziner und Musiker. Krieger halten auf kleinen Felsvorsprüngen wacht, während der Blick dahinter frei in die weitläufige Landschaft gleitet.

Teschners Leitmotiv, die Ellipse und flache S-Form, die auch sein bildnerisches Werk stets begleiten, taucht bei der Innenausstattung des Damenzimmers in verschiedensten Varianten auf (Bilder, Tische, Betthaupt, Tapetenmuster u. s. w.).

Auch die kunstgewerblichen Arbeiten in der Villa Kranz stammen fast ausschließlich von Teschner selbst, nur bei den geschnitzten Türen dürfte es sich um eine Arbeit des Salzburgers Max Domenig handeln. Von Teschner stammt hier nur der Entwurf. Selbst die Kacheln für den Ofen hat Teschner selbst geformt und gebrannt. Die **Deckenleuchte (Abb. 104)** bestand aus geschnittenen Alabasterplatten in Bronzefassung¹⁵³.

Teschner ließ in sein Zimmer „kein Stäubchen fremden Elements“ (Emma) eindringen, so wurden keinerlei „fremde Objekte“ in seine Gesamtheit aufgenommen. Im Gegensatz zu Künstlern des Hoffmann-Kreises, die so manches Detail miteinander austauschten, wenn auch nur ein Glas, eine Keramik, eine Metallarbeit oder ein Stoffmuster...

Eine Speckstein-Figur – ein auf einem Koffer sitzender Zwerg – die Teschner bereits 1910 für die Wiener Werkstätte entworfen hatte, ging im Zuge der Innenraumgestaltung in den Besitz von Josef Kranz über¹⁵⁴.

Herrenzimmer

Die meisten Malereien befanden sich im Herrenzimmer, das in seiner Mitte die **Schöpfungsgeschichte (Abb. 105)** zum Thema hatte. Rechts davon befand sich das bereits erwähnte Porträt von Lilly Kranz. Weiters eine Serie von Religionsgründern, vor deren Darstellungen bronzevergoldete Appliken mit Kerzen und Schirmchen hingen: Zarathustra, Konfuzius, Buddha und Christus – die großen Geistesväter der Weltgeschichte. Kranz ließ sich in weiterer Folge ein **Horoskop (Abb. 106)** mit den Personifikationen der Planeten von Teschner erstellen und malen, welches über einem Schränkchen aufgestellt wurde. Es war in Blau gehalten, wobei Kranz laut Emma Teschner daran Korrekturen vornehmen ließ.

„Er hat Möbel geschaffen und den Raum, der diese Möbel aufnehmen sollte, mit Wandmalereien geschmückt, die so recht den Charakter seiner Formen- und Farbensprache offenbarten. Die Pfeiler des Raumes zeigten die großen geistigen Führer der Menschheit, ein Hauptbild als al secco Malerei ausgeführt, veranschaulichte die Reiche der Natur, die mineralische, pflanzliche, tierische und menschliche Lebenswelt, über der sich dann die Engelswelten bis zum Throne Gottes erheben“¹⁵⁵.

¹⁵³ Haberfeld, Hugo. Ein Damenzimmer von Richard Teschner, in: Dekorative Kunst XX, München 4. Jänner 1917, 119 – 130.

¹⁵⁴ Werkverzeichnis Emma Teschner. Archiv des österreichischen Theatermuseums.

¹⁵⁵ Hayek, Max, in: Illustrierte Zeitung, Leipzig, 28. März 1929.

Im Zuge der Mode eierförmiger Lichttaster entwarf Teschner u.a. eine Bronzefigur mit einem Knopf am Bauch.

Aus dem Jahr 1925 stammt der Hinweis auf eine weitere kunstgewerbliche Arbeit für Kranz: Teschner entwarf einen Frosch für einen Brunnen in Bronze. Die Arbeit war mit Ärgernissen verbunden: sie wurde von Kranz kritisiert, von Teschner nicht fertig ausgeführt und schließlich von ihm selbst zerstört. Ein Umstand, der verdeutlicht, dass sich Teschner nicht von finanziellen Gesichtspunkten beherrschen ließ. Die kleine Episode macht aber auch deutlich, dass Teschner keinerlei Kritik vertrug.

Seine Arbeit für das Palais Kranz könnte man auch als eine „Luxusversion“ der Villa Paulick in Seewalchen bezeichnen, wo Teschner vor allem die oberen Räume gestaltete. Im Erdgeschoß eingebaut befinden sich heute noch Teile des abgetragenen Kaiserpavillons, der einst vom Vater Emma Teschners für die Wiener Weltausstellung von 1873 entworfen worden war, sowie der mit Juwelen besetzte **Hausaltar (Abb. 77)**.

Das Palais Kranz fiel im zweiten Weltkrieg einer Bombe zum Opfer. Erhalten ist uns nur ein Materialbruchstück, die Reste des **Liebespaares (Abb. 101)** und zwei ovale Bilder - **das javanische Tänzerpaar (Abb. 102)** aus dem Schlafzimmer der Dame, die sich heute in der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums befinden.

Nach den Arbeiten für das Palais Kranz hat Teschner außer für Exlibris Entwürfe und Buchillustrationen keine Auftragswerke von privater Seite mehr angenommen und widmete sich immer mehr seinem Puppentheater.

Auf diesem Gebiet konnte Teschner nun vortrefflich seine gesamten kunsthandwerklichen Fähigkeiten unter Beweis stellen.

VII. Theater

Die gedankliche Auseinandersetzung mit dem Thema „Theater“ begann bereits in Prag. Das geheimnisvolle, suggestive Leben, das der Marionette innewohnt, hatte Teschner in ihren Bann gezogen.

Bildende Künstler alle Disziplinen waren stets in hohem Maß anfällig für das Puppenspiel. Denn kaum eine zweite künstlerische Betätigung erlaubt die Zusammenführung so vieler Talente und Geschicklichkeiten eines Menschen zu einem Gesamtkunstwerk¹⁵⁶.

„Es gibt im ganzen weiten Bereich der Künste keine Betätigung, die alle künstlerischen Fähigkeiten eines Menschen, selbst des vielseitigsten, so zu einem Ziel und Zweck zusammenfassen kann wie das Puppenspiel. Ein Alleskönner und Experimentator wie Teschner musste ganz von selbst darauf verfallen¹⁵⁷.

Im **Marionettendrama (Abb. 107)**, einem Ölbild aus dem Jahr 1904, beschäftigte sich Teschner bereits mit dem Thema „Marionette“. Als Kunststudent in Prag erhielt er die Möglichkeit, nach dem Besuch einer Marionettenbühne zusätzlich Einblick in den Wohnwagen und das Leben der Puppenspielerfamilie zu gewinnen. Das Erlebnis fand seinen Niederschlag in diesem Gemälde, das sich heute in der Sammlung des Münchner Puppentheatermuseums befindet.

Teschner war bereits als Kind das traditionelle Kasperltheater stets zu grob, es entsprach so gar nicht seinem empfindsamen Wesen. Die Marionettenspiele seiner deutsch-böhmischen Heimat mit ihren klassischen Stücken, die einander in ganz Mitteleuropa mehr oder weniger glichen, waren ihm ebenfalls kein rechtes Vorbild, er wollte sich von Ihnen unterscheiden.

Das vergleichbare Puppenspiel seiner Zeit, zwischen dem Fin de siècle und dem ersten Weltkrieg bot nichts überwältigend Neues. Die meisten Bühnen standen als Heimattheater in den Wohnungen, zumeist waren es Papiertheater mit Ausschneidedekorationen überwiegend deutscher Verlage. Das berufsmäßige Marionettentheater wanderte von Dorf zu Dorf meist mit gewaltigen, pathetischen Figuren.

„Die landesübliche Handpuppenbühne, die auf den Jahrmärkten meiner engeren deutsch-böhmischen Heimat zu sehen war, wirkte allerdings vorerst mit Ihrem Hanswurst, den Teufeln und Krokodilen eher erschreckend und abstoßend auf den reichlich empfindsamen Knaben und ich konnte bittere Tränen über den grausamen Kasperl vergießen, wenn er mit seiner Peitsche erbarmungslos auf ein unschuldig – weißes Kaninchen losschlug. Dann hatte mein Vater die größte Mühe, mich wieder zu beruhigen“¹⁵⁸. „Dass in Böhmen jeder mit einer Geige auf die Welt kommt, so könnte man für dieses Land auch sagen, dass dort jeder eine

¹⁵⁶ Krafft, Ludwig, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 10.

¹⁵⁷ Archiv Teschner Nachlass. Österreichisches Theatermuseum Wien.

¹⁵⁸ Richard Teschner über sich selbst, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 6.

*Marionette mitbringt*¹⁵⁹. Es verwundert daher nicht, dass sich Teschner bereits als junger Kunststudent für Marionetten interessierte, um sich später ganz und gar dem Puppentheater zu verschreiben.

Was folgte, waren die ersten, mehr romantisch-literarisch gewollten, als künstlerisch und technisch gekonnten Versuche, eigene Marionettenfiguren zu bauen¹⁶⁰.

*„In jener Zeit, war zuweilen ein etwas närrischer junger Mann in den nächtlichen Straßen der Prager Altstadt zu sehen, wie er (selbst wie ein Biedermeier gekleidet) an Fäden ein Biedermeier-Marionettenpaar zur Übung über die steinerne Brücke in Richtung „Kleinseite“ trippeln ließ. Der diensthabende böhmische Polizist mochte wohl etwas verwundert erwogen haben, ob dieser neue Unfug als nächtliche Ruhestörung aufzufassen sei, schritt aber dann doch nicht ein“*¹⁶¹.

Unter dem unmittelbaren Einfluss der Dichtung des jungen Hoffmannsthal stehend, schuf Teschner 1906 seine beiden ersten Marionetten zu **Tor und Tod (Abb. 108)**: Einen jungen Mann und ein Mädchen. Sie waren noch Marionetten im herkömmlichen Sinn. Als Fadenmarionetten mit der Egerländer Drahtaufhängung im Rücken konstruiert, standen sie noch unverkennbar in der Tradition böhmischer Volkskunst, nicht zuletzt ihrer Biedermeierkleidung wegen.

Körper und Haar sind geschnitzt und wirken im Vergleich zu Teschners späteren Figurinen noch recht unbeholfen (betrachtet man etwa den zu plumpen und unproportionierten Hals des Mädchens). Die Kleidung, noch ganz dem Biedermeierstil verhaftet, wirkt zwar steif, verweist aber bereits auf Teschners Liebe zum Detail und auf sein Streben nach handwerklicher Perfektion.

Die allzu naturalistische Erscheinung, die Naturnähe ihres Gebarens und ihrer Bewegungen befriedigte ihn ganz und gar nicht. Teschner selbst war mit den Figuren keinesfalls zufrieden: *„Es mangelte mir nicht nur an Zeit und Geld. Sondern wohl auch an der Fähigkeit, sie auszuarbeiten, wie es mir wünschenswert schien. Ich ließ sie in einem Werkstattwinkel verstauben...“*¹⁶².

Hinzu kam der Umstand, dass Hoffmannsthals Werk durch bloße Pantomime nicht darstellbar war¹⁶³. Vermutlich liegt darin der Grund, dass Teschner von der Erschaffung weiterer Figuren zu „Tor und Tod“ Abstand nahm.

In dem Versuch, ein literarisches Werk seiner Zeit als Marionettenstück umzusetzen, zeigt sich deutlich, dass Teschner bereits von Anfang an vor hatte, mit dem traditionellen Puppentheater zu brechen.

¹⁵⁹ Krafft, Ludwig, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 10.

¹⁶⁰ Ebenda, 7.

¹⁶¹ Hadamowsky 1956, 42.

¹⁶² Roessler 1947, 37.

¹⁶³ Hadamowsky 1956, 42.

Teschner zeigte die Marionetten zu „Tor und Tod“ 1906 bei der Ausstellung in Bad Reichenhall und 1907 auf der Kunstausstellung der Deutschen Bildenden Künstler in Prag, wo sie allgemeinen Beifall fanden und sogar Kaiser Franz Josef I sie „mit großem Vergnügen eingehend betrachtete“¹⁶⁴. Auch auf der Kunstschau in Wien 1908 waren sie in einem von seinem Freund Alfred Roller gestalteten „Theaterraum“ zu sehen (**Abb. 109**). Später standen sie dann unter Glasglocken in seinem Atelier. Heute befinden sie sich im Österreichischen Theatermuseum.

Teschner ging es bei seinem Figurentheater nie um die alte naturalistische Marionettenbühne, die sich ihre Thematik vom wirklichen Leben borgt, vielmehr wollte er mit den Figuren den Stilwillen seiner Zeit zum Ausdruck bringen. Auf dem Weg dorthin stieß er auf das „Wayang“, ein javanisches Schattentheater, das von einer raffinierten Einfachheit geprägt ist. Alle Form wird auf ein schwarzes Schattenbild reduziert, das sich auf hellem Grund bewegt. Mit Stäben werden die Glieder der Figuren bewegt und so entsteht eine eigentümliche, verhaltene Grazie in der Bewegung, die ungemein ausdrucksvoll und fern von jedem Naturalismus ist. Teschner übertrug diese Gestalten ins Dreidimensionale und stellte sie auf eine räumliche Bühne, wo sie im märchenhaften Ambiente mit prächtigen farbigen Kostümen agieren. Er ging noch einen Schritt weiter, indem er die Szenen ins Abendland übertrug und etwa beim „Nachtstück“¹⁶⁵ den Zauber E. T. A. Hoffmannscher Romantik aufleben ließ.

Mit seiner Begeisterung für das Puppentheater stand Teschner nicht alleine da. Es weist vielmehr eine bedeutende Ahnenreihe auf: mit demselben Thema hatten sich bereits Künstler wie Goethe, Stendhal, Andersen, Hoffmann und andere mehr befasst.

Auch zahlreiche bildende Künstler befassten sich mit dem Thema der Marionette. Der Maler und Graphiker **Max Brüning**¹⁶⁶ machte sie zum zentralen Thema vieler seiner Arbeiten, wie in dem Bild **Das Puppenspiel (Abb. 110)** aus dem Jahr 1920.

1. Anfänge allgemein

Es ist das Puppentheater mit flächigen Figuren (Schattentheater, theatrum mundi, Figurentheater), das sich weit zurückverfolgen lässt und dem die Bestimmung für Kinder weniger deutlich anhaftet, als dem Puppentheater mit körperlichen Figuren (Handpuppen, Marionetten). Dies entsprach insofern Teschners Vorstellungen, da er nie an ein Theater für Kinder gedacht hatte. Die Heimat des Schattentheaters ist Java, wobei es sich in den Anfängen ausnahmslos um kultische Darstellungen handelte. Erst im XI. Jahrhundert ist das

¹⁶⁴ Ebenda, 152.

¹⁶⁵ Die Hauptfiguren des düsteren Nachtstücks, eine Reihe phantastischer Gestalten, befinden sich heute in der Sammlung des Puppentheatermuseums in München und sind dort Teil der ständigen Ausstellung. Richard Teschner selbst hat sie dem Begründer dieses Museums, Ludwig Krafft, überlassen.

¹⁶⁶ Max Brüning (1887 – 1968), geboren in Sachsen, besuchte die Leipziger Graphische Akademie und wurde Schüler des Wiener Professors Alois Kolb.

weltliche Schattentheater, das Wayang Purwa nachzuweisen¹⁶⁷ – bei dem, ähnlich wie bei Teschner –, der eigenen Phantasie Raum gegeben werden konnte.

Im Gegensatz zu Europa wurde das Puppenspiel in Asien von jeher, wenn auch in weit einfacherer Form, seit Jahrtausenden sorgsam gepflegt. Die Fürsten von Indien, Java und Japan – wo das Puppenspiel bereits 1587 hoffähig geworden war – fanden es nicht unter ihrer Würde, die phantastischen Bewegungen der Wayang Figuren (aus Büffelleider geschnittene, an Stäben bewegte Schattenfiguren) zu bestaunen¹⁶⁸.

In Europa finden sich die frühesten Anfänge des Schattenspiels in Unteritalien. Im 18. Jahrhundert waren die Puppenspieler so zahlreich in Frankreich, Italien und Deutschland vertreten, dass sie sich in eigenen Zünften zusammenschlossen.

Dass die Romantiker die träumerisch-ironischen Puppen lieben mussten, erscheint fast selbstverständlich und im Brentanoschen Hause gab es viel Abende, die dem Puppenspiel gewidmet waren. Clemens von Brentano, Achim von Arnim, Ludwig Tieck und auch Joseph von Eichendorff haben für das Marionetten- oder Schattentheater Stücke geschrieben. E. T. A. Hoffmann besaß sogar ein eigenes Puppentheater mit vielen Figuren.

Das Puppenspiel und sein Theater findet sich immer wieder in der Literatur: Angefangen bei „Pole Poppenspärer“ von Theodor Storm, über Kleists „Traktat über das Marionettentheater“, bis hin zu den Versuchen der Romantiker, die Puppenspiele wiederaufleben zu lassen. Nicht zuletzt war es Goethe, der sich in seiner Selbstbiographie „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“ mit den Erinnerungen an die Puppenspiele seiner Kindheit beschäftigte, denen er die Anregung zu seinem Faust verdankte¹⁶⁹.

In der Folge geriet das Puppenspiel jedoch immer mehr aus der Mode – mag sein, dass sich das Publikum auch ob einiger misslungener Versuche, die wohl an dem grobem Missverhältnis zwischen „verkleinerter“ Figur und lebensgroßer Menschenstimme scheiterten, von dieser Kunstform enttäuscht abwandte.

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zeigte das Marionettentheater eine verkleinerte Welt, nahm sich das „große“ Theater zum Vorbild, und verkleinerte bloß Figuren und Szenerie. Meist war der bevorzugte szenische Rahmen eine barockisierende Guckkastenbühne. Sie war einer Kulissenbühne sehr ähnlich, ermöglichte einen schnellen Szenenwechsel und vermochte räumliche Tiefe zu suggerieren. Das Marionettentheater wollte Jahrhunderte lang nichts anderes, als Unterhaltung zu bieten und die Welt oder das Theater im Kleinformat abzubilden. Dabei wurde der Mensch samt seiner Anatomie, Proportion und

¹⁶⁷ Pacher, Anton: Der Arzt im Puppenspiel, in: Ciba Zeitschrift Nummer 7. Basel März 1934, 229.

¹⁶⁸ Hadamowsky 1956, 74.

¹⁶⁹ Der „Fauststoff“ ist ein klassischer Bestand im Repertoire der Puppenspieler.

Bewegungsfähigkeit verkleinert. Es war ein handwerklich gutgemachtes Marionettentheater ohne künstlerische Ansprüche¹⁷⁰.

Ein Wandel ist erst im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu verzeichnen. Und hier liegt auch Teschners Verdienst, indem er dem traditionellen Marionettentheater durch fernöstliche Impulse zu einer europäischen Renaissance verhalf¹⁷¹.

Im frühen 20. Jahrhundert war es zu einer ganzen Reihe von Neugründungen von Marionettentheatern gekommen. Exemplarisch seien hier nur drei Vertreter erwähnt:

1906 trat Paul Brann mit seinem Theater in München an die Öffentlichkeit, 1911 gründete Ivo Puhony in Baden-Baden sein Marionettentheater und 1913 begann Anton Aicher unter der Bezeichnung „Künstler-Marionettentheater“¹⁷², mit seinem heute weltberühmten Salzburger Marionettentheater. Allen gemeinsam ist ihre spezifische Arbeitsweise, die sich von der ihrer Vorgänger dezidiert unterscheidet. Zunehmend taucht die Bezeichnung „Künstler-Theater“ auf, ein Umstand, der auf den neuen Anspruch hinweist. Bereits Brann hatte die Idee eines Gesamtkunstwerks vor Augen, als er sein erstes Theaterstück, das „Eulenschloß“ von Franz von Pocci inszenierte. Er spielte Schnitzler¹⁷³ und Maeterlinck, politische Satiren und Grotesken und wandte sich damit ausschließlich an ein gebildetes Erwachsenenpublikum. Die Marionetten selbst stellten keine auswechselbaren Typen mehr da, sondern wurden speziell für jedes einzelne Stück neu geschaffen. Brann verpflichtete sogar ausgesuchte bildende Künstler wie Olaf Gulbransson für die Marionetten und die Bühnenbilder seiner Inszenierungen¹⁷⁴. Darin war Paul Brann bahnbrechend für die Überführung des Marionettenspiels in die gesellschaftliche Akzeptanz eines gebildeten städtischen Theaterpublikums¹⁷⁵.

In Wien war Teschner nicht der einzige, der sich mit dem Thema auseinandersetzte: Oskar Strnad¹⁷⁶ etwa hat an der Kunstgewebeschool mit seinen Studenten Sockelstabmarionetten entworfen und aus einem Brief von Fritz Wärndorfer an Richard Teschner¹⁷⁷ geht hervor, dass auch die Wiener Werkstätte bereits 1903 ein eigenes Marionettentheater bauen wollte. Mangels ausreichender Fachkenntnisse seitens der Mitarbeiter der Wiener Werkstätte konnte dieses Projekt nicht verwirklicht werden, und so bat man Teschner, eines zu bauen.

¹⁷⁰ Krafka, Elke. Marionettentheater zwischen Abstraktion und Desillusionierung, in: Ausstellungskatalog. Kunst auf der Bühne. Salzburg 2006, 56.

¹⁷¹ Als Teschner zu experimentieren begann gab es noch kaum Vorbilder für „künstlerisches“ Puppenspiel.

¹⁷² Vgl. Michael, Robert. Marionettentheater. Theater en miniature, in: Parnass Februar / März 1983, Heft 1. Jhg. III, 40ff.

¹⁷³ Am 6. März 1908 fand im Kabarett „Fledermaus“ die Generalprobe zu Arthur Schnitzlers Puppenspiel „Der tapfere Cassian“ unter der Leitung des Münchners Paul Brann statt, wobei Schnitzlers Stück für das Puppenspiel nicht wirklich geeignet war. Vgl. Ausstellungskatalog. Kabarett Fledermaus. Wien 2008, 185 f.

¹⁷⁴ Krafka, Elke. Marionettentheater zwischen Abstraktion und Desillusionierung, in: Ausstellungskatalog. Kunst auf der Bühne. Salzburg 2006, 54 ff.

¹⁷⁵ Marionetten & Co. Das Marionettentheater Münchner Künstler von Paul Brann 1906. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum / Puppentheatersammlung 2006 /2007.

¹⁷⁶ Hadamowsky 1956, 53ff.

¹⁷⁷ Archiv Teschner Nachlass Österreichisches Theatermuseum Wien.

Teschner ertrug aber den lauten, für sein Gemüt allzu aufreibenden Werkstättenalltag nicht, und das Projekt wurde fallen gelassen. Auch Künstler wie Kolo Moser¹⁷⁸ und Oskar Kokoschka¹⁷⁹ beschäftigten sich zu jener Zeit mit dem Thema der Marionette.

Als Teschner sich ernsthaft mit dem Puppentheater zu befassen begann, ging er radikal andere Wege¹⁸⁰. Letztlich hat er das Puppenspiel seiner Zeit in keinem Aspekt reflektiert.

Er entschied sich für die Stockpuppe, die zu seiner Zeit kaum mehr gebräuchlich war. Teschner hätte dabei bloß auf die mindestens seit dem 18. Jahrhundert in allen habsburgischen Ländern tätigen Krippentheater zurückgreifen müssen, die alle mit Stockpuppen bespielt wurden, und von denen in Traismauer und Steyr noch einige zu finden waren¹⁸¹. Er hingegen nahm sich die javanischen Stockpuppen, die er 1911 auf seiner Hochzeitsreise in Holland kennengelernt hatte, zum Vorbild¹⁸².

In Den Haag war Teschner zum ersten Mal mit **Wayang Kulits** oder **Wajang Purwas**, Schattenfiguren aus Büffelhaut, und **Wayang Goleks (Abb. 111)**, den vollplastischen, hölzernen Figuren Javas konfrontiert. Mit ihren stolzen, abweisenden Gesichtszügen, den prachtvoll geschnitzten Frisuren und Helmen beeindruckten sie Teschner sehr. Bei einem Antiquitätenhändler in Den Haag stieß Teschner auf indonesische Theaterfiguren. Er kaufte insgesamt 9 Schattenfiguren und vier Wayang Golek Figuren. Teschners „*Ausgangsmaterial zur Verwirklichung seiner Figurinen war gefunden*“¹⁸³. Am 17. August 1911 vermerkt er dazu in seinem Reisetagebuch: „*Haag... bei Bocotan endlich Wayang*“¹⁸⁴!

Während ihm die überreich bemalten und wie Spitzenarbeiten durchbrochenen, flachen Schattenfiguren nur Anschauungsmaterial blieben, setzte er seine Arbeit ausgehend von den vollplastischen Wayang Goleks fort. Rein optisch entsprachen diese Figuren zwar schon seiner Vorstellung, vom technischen Prinzip hingegen waren sie ihm zu primitiv gearbeitet.

Die Wayangs¹⁸⁵ aus gestanzter, getrockneter Büffelhaut, häufig ungeheuerlich oder verzerrt wirkend, stellen einen Höhepunkt phantastischer Stilisierung dar. Ihre überlangen Arme sind

¹⁷⁸ Vgl. Studio Talk, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art, Vol. 39. No 164. 15. November 1906, 174 ff.

¹⁷⁹ Vgl. Ausstellungskatalog. Oskar Kokoschka. Wien 2008, 41.

¹⁸⁰ Behrendt, Klaus. Der Figurespiegel. Wien 1991, 59.

¹⁸¹ Krafft, Ludwig, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 11.

¹⁸² Ebenda. Auch sie wären im Wiener Volkskundemuseum zu sehen gewesen.

¹⁸³ Behrendt, Klaus, in: Der Figurespiegel. Wien 1991, 59.

¹⁸⁴ Hadamowsky 1956, 43.

¹⁸⁵ Der Begriff Wayang bedeutet so viel wie Schatten, Silhouette und Geisterscheinung (vgl. Paerl, Hetty. Wien 1979, 21). Steht aber heute als Oberbegriff für das Theater. Mit dem dahinter stehenden Wort wird deutlich gemacht, um welche Art von Theater es sich dabei handelt: „Wayang Kulit“ bedeutet Schattentheater, „Wayang Wong“ bezeichnet das Theater mit menschlichen Darstellern, während „Wayang Golek“ mit plastischen Figuren gespielt wird. Im Gegensatz zum indonesischen Schattentheater sind die „Wayang Golek“ Figuren dreidimensional und haben aus Holz geschnitzte, bemalte Körper. Durch ihren Rumpf läuft ein tragender Stab, auf dessen oberem Ende ein geschnitzter, drehbarer Kopf sitzt. Die beweglichen Arme sind in den Schulter- und Ellenbogengelenken mit Schnüren verbunden. An jeder Hand ist ein dünner Stab aus Bambus, Holz oder Horn befestigt, über den die Armbewegungen sehr präzise ausgeführt werden können. Eine „Wayang Golek“ Figur hat niemals Beine, vielmehr trägt sie ab der Brust oder Taille einen Rock – meist aus gebatiktem

unumgänglich notwendig, da sie das einzig Bewegliche an den Puppen sind. Durch ihre Gesten allein müssen alle Vorgänge und Gefühle zum Ausdruck gebracht werden.

Teschner hat von ihnen das Verneinen jeglichen Naturalismus und ihre Stabtechnik übernommen. Diese prächtigen, aber auch sehr distanziert und kühl wirkenden Figuren regten Teschners Phantasie an. Während man seine ersten Figuren noch als getreue Nachbildungen bezeichnen könnte, übersetzte er ihren Typus immer mehr ins Europäische.

Mit seiner Technik hat Teschner vor allem die Gesetze der Marionettenwelt auf den Kopf gestellt, indem er Marionetten schuf, die weder von oben mit Fäden zu führen sind, noch ausschließlich von unten mit Stäben. Wesentlich dabei ist der Umstand, dass die Marionette ein leicht zu spielendes Instrument bleibt, und nicht zur Maschine, zu einem seelenlosen Automat wird, der Puppenführer muss sie mit wenigen Handgriffen lenken können. Das Reizvolle an Teschners Figuren ist ihre Anmut, die die der hängenden Marionetten überstrahlt. Ihre Grazie kommt wohl daher, dass die Figuren mehr in ihrem Mittelpunkt, im Schwerpunkt ruhen, als die am Draht geführten, nicht selten zappelig wirkenden Puppen.

Das Wesen der Marionette liegt darin, dass sie – unabhängig von bestimmten Vorbildern, frei von Emotionen - sich zur Gänze dem Künstler unterordnen kann, und so eine Darstellung fern von jeglicher Nachahmung der Wirklichkeit stattfindet: „ *Die Marionette ist kein Spielzeug, sie ist vielmehr eine tiefsinnige Schöpfung des ewigen Geistes, der unbewegt das Vorüberziehen der Menschheit betrachtet.*“ ... *Die Puppe oder Marionette in ihrer Distanz zum Realismus bzw. Naturalismus hatte schon perfekt in den künstlerischen Aufbruch um die Jahrhundertwende gepasst*“¹⁸⁶. Für Teschner war sie ein Mittelding zwischen dem reinen und einmaligen Kunstwerk des Bildhauers und der lebenden Gestalt des Schauspielers auf der Menschenbühne gewesen.

2. Die Bühnen

a) Der Goldene Schrein – Teschners erste Bühne 1912

Der Goldene Schrein (Abb. 112) besteht aus zwei Teilen: einem vorhangverkleideten Unterbau und dem eigentlichen Theater¹⁸⁷. Seine Fassade besitzt zwei Flügeltüren mit reichem Blattwerk und sezessionistischer Ornamentik, bekrönt von einem Aufbau aus

Stoff – unter dem sich die Hand des Puppenspielers verbirgt. Charakterzüge der Figuren waren durch die verschiedensten Physiognomien der einzelnen Figuren für den Zuschauer erkennbar: Während die edlen Typen eine gerade Stirn-Nasen-Linie, eine fein gezeichnete Nase und geschlitzte, lang gezogene Augen haben, weisen die dämonischen Typen eine gewinkelte Stirn-Nasen-Linie, hohe Nasen und kugelrunde Augen auf.

Gemeinsam sind allen Figuren der im Verhältnis zum Körper zu große Kopf, sowie der stark taillierte Oberkörper mit extrem breiten Schultern. Eine „Wayang Golek“ Aufführung hat im ursprünglichen Sinn nichts mit einer Volksbelustigung zu tun, sondern ist ein religiöser Ahnendienst (vgl. Pink Wilpert, Clara. Baden-Baden 1976, 92).

¹⁸⁶ Vgl. Louis, Eleonora, in: Ausstellungskatalog. Kunst auf der Bühne. Les grandes spectacles II. Museum der Moderne. Mönchsberg. Salzburg 2006, 8f.

¹⁸⁷ Die Bühne des Goldenen Schreins misst zusammen mit dem Unterbau 72 x 109 cm.

pflanzlichen Motiven. Die palmartigen Pfeiler wurden von Teschner erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt.

Der ebenfalls in Gersthof ansässige Tischler Fucik wurde von Teschner mit dem Bau der Bühne beauftragt. Zunächst war nur an ein Untergestell und einen Bühnenrahmen gedacht, der mit einem Vorhang verschlossen werden sollte. Erst im darauf folgenden Jahr ließ Teschner nach genauen Vorgaben die Flügeltüren von dem in Hallein ansässigen Tischler und akademischen Bildhauer Max Domenig (1886 – 1952) schnitzen. Die Applikationen und die Bekrönung wurden von Teschner nicht nur geplant sondern auch selbst ausgeführt.

Vergleicht man erste Zeichnungen aus dem Jahr 1904 mit der erhaltenen Bühne, dann wird schnell klar, dass Teschner die äußere Form beibehielt, den Dekor jedoch stark abwandelte.

Auf den beiden Türen stellte er Symbole der vier Elemente, Feuer, Wasser, Erde und Luft, dar. Das beginnende Leben zeigt sich in allerlei schnecken- und tintenfischartigen Wesen. Die Bekrönung ist üppigste Phantasie: die Elemente wiederholen sich und bilden Ornamente aus sich überschlagenden Wellen, aufsteigenden Flammen und Kriechtieren. Die Türen werden von je zwei aufsteigenden Palmetten flankiert.

Obwohl Teschner zur Zeit des Baus des Goldenen Schreins (1912) nur indonesisch geprägte Stücke im Repertoire hatte, wirkt dieser stilistisch ganz und gar nicht asiatisch, eher jugendstilartig, mit Verweisen auf das aufkeimende Art Deco. Vor allem die seitlichen Palmetten tragen schon deutlich die Signatur des Art Deco.

Der Goldene Schrein besitzt eine so genannte französische Vergoldung¹⁸⁸. Er galt von Beginn an als bühnentechnisches Wunderwerk. Seine Türen öffnen sich völlig geräuschlos, mittels Uhrfedern, wobei die Kraft auf einen Punkt konzentriert ist. (Dabei kommt das gleiche Verfahren zum Einsatz wie bei der Puppenführung).

Für den Goldenen Schrein schnitzte Teschner nach javanischen Vorbildern Marionetten, die ausschließlich Motiven der indonesischen Volksdichtung entnommen waren und schuf für sie seine ersten drei Stücke:

Kosumos Opfertod, Nabi Isa¹⁸⁹ und Nawang Wulan, die er mit authentischer orientalisches-indischer Begleitmusik unterlegte. Teschner hatte auf seiner Hochzeitsreise nicht nur Figuren sondern auch ein Buch erworben, dem er die Stoffe zu seinen ersten drei Stücken entnahm, deren Inhalt im Gegensatz zu späteren Stücken, die einen stark epischen Charakter besitzen, noch von Dramatik geprägt war.

Bereits beim Goldenen Schrein stammten sämtliche Dekorationen und Beleuchtungseffekte von Teschner selbst. Die Musik kam aus einem Polyphon, einer Art großen Spieldose mit

¹⁸⁸ Bei der französischen Vergoldung kommen mattes und poliertes Gold über – bzw. nebeneinander zum Einsatz, wobei das matte Gold mittels eines weißen Polimentes erzeugt wird um dann mit anderen Substanzen „angeschossen“ zu werden. Für das polierte Gold wird rotes Poliment mit Brandwein versehen.

¹⁸⁹ Nabi Isa, die ungetreue Ehegattin, hat er nie öffentlich, sondern nur im Freundeskreis gespielt.

auswechselbaren Scheiben. Er veränderte diese durch Abschleifen der tonerzeugenden Erhebungen und schuf so ein leise Hintergrundmusik, die er Gamelan nannte¹⁹⁰.

Teschner erster Mitarbeiter am Goldenen Schrein war der Kunstakademiker Bartholomäus Stefferl, den Teschner auf einer Innsbruck-Reise bereits im Jahr 1910 kennen gelernt hatte. Aus zahlreichen Briefen geht hervor, dass sich die Zusammenarbeit der beiden sehr intensiv gestaltete. Stefferl dürfte von der Person und dem Künstler Teschner sehr fasziniert gewesen sein¹⁹¹.

Bereits um das Jahr 1913 waren mehrere Puppenbühnen in Planung. Oskar Strnad hatte bereits vier Vorstellungen an der Kunstgewerbeschule gegeben. In einem Brief an seinen Freund Teschner gibt Alfred Roller jedoch Entwarnung: *„Das Ergebnis der Aufführung war größtenteils Langeweile, die Ausführung unvollkommen....Im Übrigen: jeder Vergleich mit ihrem Theater ist ausgeschlossen“*¹⁹². In weiterer Folge beschwichtigt auch die von Teschner ebenfalls hochgeschätzte Frau Alfred Rollers, Mileva, ihren Freund: Bei Teschners Theater käme man nie auf die Idee des Vergleiches mit einer Bühne, während man sich bei Strnad nicht des Gefühls erwehren könne, durch das verkehrte Opernglas auf die Bühne zu schauen... *...„Mir als Verehrerin des Teschner Theaters...bei allem „Anders“...erschien die Witterung einer Gefahr für dieses, durch das „Zuerst“ der Veröffentlichung. Und zugleich auch wieder die stolze Sicherheit, dass eben dieser unfertige Versuch... Ihre so reife Sache noch makelloser erscheinen lässt...Ihre Puppen sind keine kleinen Menschen, sie sind Geschöpfe für sich – die tausend Fäden zu unseren Empfindungen haben...kein Krampf... keine Hölzernheit; hingegen bei Strnad: Alles zu lang für die Möglichkeiten der Puppen, Kammermusik mit zappelnden Puppen, die sich im Takte abrackern, und man bekommt wirklich das Gefühl, dass sie zu schwitzen anfangen vor Verlegenheit, was sie noch alles verrenken sollen...“*¹⁹³.

In einem an Stefferl gerichteten Brief schreibt Teschner: *„Nicht weniger als drei verschiedene Kreise planen Marionettentheater in Wien... waren alle bei mir um sich meine Mitarbeiterschaft zu sichern. Sie haben nämlich alles reichlich: Geld, Regisseure, Dichter mit 1.000 Ideen, Theaterstücke – nur eine Kleinigkeit fehlt ihnen: gute Marionetten – und so wollen sie am verkehrten Ende anfangen...“*. Und in einem weiteren Schreiben vom April 1919 meint er: *„Nicht dass zu fürchten wäre, dass sie es hübscher machen werden...“*¹⁹⁴.

Was Teschner und Stefferl am meisten fehlte, waren weitere Assistenten zum Führen der Figuren, woraufhin Teschner Stefferl im April 1919 den Auftrag erteilte, nach Mitarbeitern Ausschau zu halten: *„... der Mensch kann in der Not auch ein Mädchen sein...“*, schreibt er an

¹⁹⁰ Gamelan wird die Musik des indonesischen Schattenspiels genannt. Teschner hat, wie so oft, nur die äußere Idee übernommen und sie zu etwas ganz Eigenem transformiert. Original Gamelan klingt zuweilen ohrenbetäubend, bei ihm entstanden daraus so etwas wie Sphärische Klänge.

¹⁹¹ Archiv Teschner Nachlass. Österreichisches Theatermuseum Wien.

¹⁹² Hadamowsky 1956, 54f.

¹⁹³ Ebenda, 57f.

¹⁹⁴ Ebenda, 58f.

Steffler¹⁹⁵. Teschners Wunsch entsprechend sollte dieses jung, geschickt, der Sache genügend und echt begeistert, aber auch „bescheiden“ sein, um sich jederzeit im Interesse der Gesamtwirkung ein- und unterzuordnen!

In der Folge fanden regelrechte „Musterungen“ unter einer Reihe junger Mädchen statt. Unter ihnen waren zwei, die Teschner schließlich gefielen: Billy Blei¹⁹⁶, die Tochter des Schriftstellers Franz Blei, und Emmas Nichte, die Chemikerin Helene Schreiner. Unter seinem strengen Regiment übte er mit den beiden Damen zwei Mal pro Woche.

Mit der Einberufung Stefferls zum Militärdienst im Jahr 1914 fand die Zusammenarbeit ein jähes Ende. Teschner schenkte ihm die von Emma (wegen ihrer vordergründigen Erotik) abgelehnten Figuren zu „Faun und Nymphe“. In weiterer Folge gelangten sie in die Sammlung des Münchner Puppentheaters.

Obwohl die beiden weiterhin befreundet blieben, war Stefferl nach dem Krieg nicht mehr bereit, so eng mit Teschner zusammenzuarbeiten. Er fühlte sich in seiner eigenen künstlerischen Entwicklung durch den zehn Jahre älteren Teschner eingeschränkt. Stefferl wurde später in Deutschland ein nicht unbedeutender Maler.

Im Goldenen Schrein spielte er zunächst hauptsächlich zu seinem eigenen und zum Vergnügen seines Freundeskreises, dem meist Künstler der Sezession, wie Gustav Klimt, Kolo Moser, Alfred Roller und Josef Hoffmann angehörten.

Während der Winterausstellung im Jänner 1920 im Museum für Kunst und Industrie stellte Teschner zum ersten Mal den Goldenen Schrein der Öffentlichkeit vor, und legte damit den Grundstein zu seiner beinahe dreißig Jahre dauernden, weltberühmten Marionettenspielertätigkeit.

Was als private Liebhaberei begonnen hatte wurde zu einem künstlerischen Unterfangen für die Öffentlichkeit.

1925 öffnete er sein erstes Theater der Allgemeinheit, das aber für mehrere Zuschauer nicht geeignet war.

Letztlich erwies sich der Goldene Schrein als ein Fehlkonzert. Allzu schnell aus großem Enthusiasmus heraus entstanden, und ursprünglich nur für einen intimen Kreis von etwa 20 Personen gedacht, war das Puppentheater finanziell kaum tragbar. Die letzte Vorstellung fand am 1. März 1931 statt. Die nächsten Jahre schmückte der Goldene Schrein noch Teschners Atelier; bis 1932 stand er in einer geöffneten Doppeltüre zwischen Atelier und Wohnung.

Als ein viel bestauntes Ausstellungsobjekt der „Internationalen Ausstellung für Theatertechnik“ wurde dem Goldenen Schrein 1936 in der Hofburg noch einmal

¹⁹⁵ Ebenda, 47.

¹⁹⁶ Die jedoch bald wieder ausschied.

Bewunderung gezollt¹⁹⁷, bevor er – zusammen mit den ausschließlich für ihn geschaffenen Figuren und Stücken – im März 1940 an die Österreichische Nationalbibliothek verkauft wurde¹⁹⁸.

Eigene Stücke

So wie Teschner von Anfang an nicht vor gehabt hatte, am javanischen Figurentypus festzuhalten, so wenig dachte er daran, weiter aus dem ostasiatischen Sagenkreis Stoffe für seine Aufführungen zu verarbeiten.

Für das Stück **Prinzessin und Wassermann (Abb. 113)**, von böhmischen Märchen und Sagenmotiven inspiriert, verwendete er noch Figuren im orientalischen Stil, aber bereits um die Formensprache des Jugendstils erweitert. „Prinzessin und Wassermann“ handelt von der sehnsüchtigen Liebe eines hässlichen Elementarwesens zu einem schönen Menschenkind und den sinnbetörenden Zauberkünsten eines bösen Magiers. (Jugendstilelemente finden sich u.a. in der Haarspange des Mädchens.)

Im Jahr 1913 entstand Teschners erstes Stück ohne fremde Vorlage: „Das Nachtstück“, das noch sehr an Werke E. T. A. Hoffmanns erinnert.

Dieses Stück bedeutete einen „Befreiungsschlag“ aus der indonesischen Sagenwelt und Teschner begann aus jenem mystischen Geschichtenfundus zu schöpfen, den er im Kreise seiner literarischen Freunde in Prag kennen gelernt hatte.

Die gesamte Geschichte wird durchspukt von Gespenstern und Kobolden.

„Der Fleischige“, „der Gelbe“ - eine Mischung aus Hund, Känguruh und wüstem Kobold mit seinem schlimmen Genossen in „Grau“ - ein dämonisches Gebilde aus Schwein, Spinne und Polyp, „das Hörnchen“ oder das freundlich-gute Naturwesen „Zipizip“ sind bereits Figuren ureigenster Teschnerscher Prägung, Fabelwesen mit Glotzaugen, Stielohren, Schwänzen und verzerrten Rümpfen¹⁹⁹.

Im Nachtstück taucht nun zum ersten Mal der von vielen Teschner Enthusiasten innig geliebte **Zipizip**²⁰⁰ (Abb. 114) in dreidimensionaler Gestalt auf.

Während die ersten Figuren – noch ganz nach javanischem Vorbild – gemalte Augen besaßen, stattet Teschner seinen Zipizip nun lediglich mit Augenhöhlen aus, ein Charakteristikum, das sich bei den meisten nachfolgenden Figuren finden wird. Fortan überließ Teschner es der „Magie des Lichtes“ und der wechselnden Beleuchtung, in den Gesichtern seiner Figuren ein Mienenspiel hervorzuzaubern.

¹⁹⁷ Hadamowsky, Franz, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 23.

¹⁹⁸ Hadamowsky 1956, 64.

¹⁹⁹ Ebenda, 116.

²⁰⁰ Der kleine Zipizip, ein Geschöpf von unheimlicher Beseeltheit, war angeblich eine von Klimts Lieblingsfiguren.

Eine herausragende Figur ist auch der grüne, dicke **Wassermann (Abb. 113)**, gutartig, mit „geschwätzigem Lächeln“, von Anbeginn an eine Antihese aller Schönheit, mit vorquellenden Augen und kugeligem Bauch, aber einem guten Herzen²⁰¹.

Erste Skizzen zu einer Tiergroteske (= später Zipizip) und Aquarelle zu einer Wassermann - Figur datieren bereits um das Jahr 1903²⁰². Zusammen mit Zipizip steht der Wassermann am Anfang ureigenster Teschnerscher Marionetten.

b) Der Figurenspiegel – Teschners zweite und endgültige Bühne 1931

1) Der Figurenspiegel – ein innovatives Puppentheater

Da Teschner regelmäßige Vorstellungen für ein größeres Publikum geben wollte, war ihm der Goldene Schrein zu eng geworden und mit seinem rechteckigen Bühnenausschnitt, der noch die althergebrachte Form der Guckkastenbühne zitierte, auch zu traditionell, zu wenig zeitgemäß. Außerdem war er technisch ausgereizt. Die Idee zu einer neuen Bühne „geisterte“ schon seit langem durch seinen Kopf „*Vielleicht hinter Glas*“ steht in seinem Skizzenbuch um 1905²⁰³. Das kreisrunde Ziffernblatt der Prager Rathausuhr, des Orloj, sowie dessen bewegliche Figuren dienten Teschner ebenso wie der Film „Der geheimnisvolle Spiegel“, als Vorbild für seinen Figurenspiegel.

Der Bau des **Figurenspiegels (Abb. 115)**, mit dem Teschner von Mai bis Oktober des Jahres 1931 beschäftigt war, konnte nur durch den Verkauf von Emmas Schmuck finanziert werden. „*Wie in einem Zauberspiegel verwandelte sich Frau Emmas Smaragdschmuck in das Kleinod einer Puppenbühne, die einmalig ist*“²⁰⁴.

Die neue Bühne sollte einen kreisrunden Bühnenausschnitt erhalten, wobei der Hauptimpuls dazu aus dem Film „Der geheimnisvolle Spiegel“ stammte²⁰⁵. Die neue Bühne war zum Zuschauerraum hin mit einer leicht konvexen Glasscheibe verschlossen. Die handgebogene Scheibe wies am Rand Irritationen auf, die für eine leichte Verzerrung der Bilder verantwortlich sind.

Der Bühnenausschnitt des Figurenspiegels wirkt wie eine Linse, es handelt sich jedoch lediglich um ein simpel gebogenes Glas, welches über einem Hartholzmodell gebrannt worden war²⁰⁶. (Damals waren auch kreisrunde Schaufenster in Mode).

²⁰¹ Hadamowsky 1956, 40.

²⁰² Ebenda.

²⁰³ Archiv Teschner Nachlass. Österreichisches Theatermuseum Wien.

²⁰⁴ Hadamowsky 1956, 64.

²⁰⁵ Ebenda, 78. Vgl. auch Paerl, Hetty. Wien 1979, 65.f: Ende des 19. Jahrhunderts hatte es in Paris ein Figurentheater gegeben, das ebenfalls einen kreisrunden Bühnenausschnitt besaß. Dabei handelte es sich um das Schattentheater „Le Chat Noir“ von Rudolph Salis. Ob Teschner diese Bühne bekannt war, ist heute nicht mehr feststellbar.

²⁰⁶ Hersteller des Glases war die Firma Wenzel und Co aus Heiligenstadt, nach einer anderen Information eine Firma Wondrak.

Dahinter gespannt war feiner Musselin, wodurch sich eine malerische Wirkung – einem Weichzeichnereffekt vergleichbar – ergibt²⁰⁷.

Das Holzgerüst der Bühne fertigte nach genauen Plänen Teschners wieder der Gersthofer Tischlermeister Fucik. Mit den elektrischen Einrichtungen wurden gleich mehrere Firmen beauftragt, die den größten Teil der 5000 Schilling betragenden Kosten verschlangen²⁰⁸. Im Vergleich zum Goldenen Schrein fällt die äußere Gestaltung des Figurenspiegels betont schlicht aus. Einziges Zierelement sind die zwölf Tierkreiszeichen, die den goldenen Rahmen des Glases umgeben. Der Rest der gesamten Bühne ist schwarz.

Die von Teschner gewählte Bezeichnung Figurenspiegel stiftete des öfteren Verwirrung und ließ Raum für mancherlei Spekulation. Teschner nannte sein Theater den Figurenspiegel, weil die Szenen nicht wie in den herkömmlichen Marionettentheatern, die immer – absichtlich oder unbewusst die Menschenbühne nachahmend – von einem rechteckigen vorhangdrapierten Architekturrahmen eingefasst sind, sondern weil die Bühnenbilder in einem kreisrunden Hohlspiegel dem Zuschauer sichtbar gemacht werden. Daraus ergab sich auch für die Spieler die Möglichkeit, die ganze Szene zu verfolgen, wenn auch seitenverkehrt, während der Faden-Puppenspieler seine Figuren nur von oben und der Hand-Puppenspieler dieselben nur von unten sieht²⁰⁹.

Der Figurenspiegel wirkte nur wie ein Spiegel, wenn der schwarze Bühnenvorhang geschlossen und das Licht im Zuschauerraum eingeschaltet war. Drei Vorhänge trennten die Außenwelt vom Bühnengeschehen – und in fester Reihenfolge gezogen, eröffneten oder verschlossen sie den Blick. Wie schon der Goldene Schrein besitzt der Figurenspiegel weder Kulissen noch Soffitten, sondern nur Hintergründe aus dem bereits erwähnten locker gewebten, feinstmaschigen Stoff (schwarzen Organtin, Musselin oder Seide)²¹⁰. Das Originalglas des Figurenspiegels ist heute nicht mehr erhalten.

Die Linse selbst spielt für die Bildgestaltung keinerlei Rolle, sie schließt das Bild nur ab.

Teschner veränderte nicht nur das äußere Erscheinungsbild, sondern verbesserte auch die Technik. Durch den vermehrten Einsatz von Röhrenlampen erreichte er ein „schattenloses“ Licht. Er verstärkte die Scheinwerfer. Mittels einer Schaltanlage konnten die feinsten Farbnuancen erzielt werden.

1919 erweiterte Teschner seine Beleuchtungseffekte mittels einer im Quadrat um die Bühnenöffnung angebrachten Vierfarbenbeleuchtung und einer raffinierten Projektionseinrichtung erreichte er unglaublich prächtige und phantastische Bilder. Er

²⁰⁷ (Eine Technik, die auch Marlene Dietrich in ihren Filmen verwendete). Durch diesen Vorhang ergibt sich, dass jeder Lichtpunkt automatisch diffuse Sternchen bekommt. Im Tanagra-Theater werden Hohlspiegel für Zaubertricks verwendet. Ein solcher befindet sich im Deutschen Museum in München.

²⁰⁸ Hadamowsky 1956, 64. (M. Welz lieferte den Rahmen; W. Bednar den Spiegel vgl. Hadamowsky 1956, 82.)

²⁰⁹ Teschner über sich selbst, in: Mayerhöfer 1970, 9.

²¹⁰ Hadamowsky 1956, 81.

projizierte chemische Reaktionen in Küvetten, womit es ihm gelang, weit erstaunlichere Wirkungen zu erzielen, als das im Goldenen Schrein je möglich gewesen war.

Keine Sprechbühne, auch nicht die des Wiener Burgtheaters, war Teschners Bühne im technischen Bereich überlegen. Sie stellte bislang eine unübertroffene Höchstleistung dar²¹¹. Im Weihnachtsspiel²¹² gelangte der erste projizierte Wandelprospekt der Theatergeschichte zum Einsatz. Teschner kannte Remigius Geyling, der für das Burgtheater projizierte Bühnenbilder schuf. Das Burgtheater konnte damals nur Teilprojektionen zeigen, da die Lichtstärke der Lichtbogenlampen für die große Bühne zu schwach war. Auf Teschners kleiner Bühne aber zeigte der Lichtbogen berauschte Effekte.

Ein tieferes Laufbrett ermöglichte Teschner nun ein Hintereinanderstellen der Figuren und eine Verstärkung der Tiefenwirkung.

Auch beim Figurenspiegel verzichtete Teschner auf herkömmliche Kulissen, und erzeugte die unglaublichsten Raumillusionen durch die Kombination von gemaltem Hintergrund und Projektion. Die projizierten Szenenbilder machten im Spiegel oft den Eindruck alter, nachgedunkelter Gemälde. Die Szenen selbst waren deutlich wahrzunehmen, und doch wieder weich und harmonisch wie schön gemalte Bilder. Seine Bühnenbilder erinnern teils an chinesische, italienische und spanische Gemälde, aber auch an Bilder von Klimt, bisweilen auch an englische Märchenillustrationen.

Zur Einweihung der neuen Bühne am 11. November 1931 gab man unter anderem „Das Farbenklavier“, eines der beliebtesten Stücke aus Teschners Repertoire. Vor allem der Figur des **Bimini mit seiner Ente (Abb. 116)** war ein großer Erfolg beschieden.

Das Farbenklavier, ist eine heitere Parodie auf Versuche, Musik mit Farbe zu verbinden. Alexander Skrjabin komponierte für Farbenklaviere, auch Augenklaviere genannt, die auf Tastendruck verschiedene Lichteffekte erzeugten. Bimini, der gläserne Pianist spielt zuerst als großer Virtuose Musik von Bach, bis ihm die Lichteffekte einen Streich spielen. Eine gläserne Ente tritt auf und quakt: „A,a,a,..“. Der Ton „a“ verselbstständigt sich und erscheint an der falschen Stelle unter dem Klavier. Gleichzeitig lässt die Ente ein grün leuchtendes „Etwas“ zu Boden fallen. Bimini versucht es auszutreten, worauf es zu „As“ mutiert. Nun gibt Bimini den Egerländer Marsch zum Besten. Die Ente, seine grenzenlose Bewunderin, überreicht ihm einen Blumenstrauß, der wieder in „A Dur“ leuchtet.

²¹¹ Roessler 1947, 29.

²¹² Nicht Teschner selbst, sondern die beiden Dienstmädchen Anna und Grete (beide waren als blutjunge Mädchen in seinen Haushalt gekommen und blieben bis zum Tod Emmas im Jahr 1953. Sie haben zwar nie einen Lohn erhalten, waren aber familiär integriert. Anna Kiespert liegt in Teschners Familiengrab am Zentralfriedhof begraben) durften die vielen Löcher, die zur Darstellung des herabfallenden Schnees notwendig waren, in den schwarzen Papierstreifen gestochen haben, der dann von unten nach oben durch den Lichtgang gekurbelt wurde. Das Weihnachtsspiel ist ein reines Meditationsstück, es geschieht eigentlich nichts. In Wirklichkeit treten Maria und Josef ganze sieben Minuten lang auf der Stelle! Vgl. Behrendt, Klaus, Unser Währing, Wien 2009, 20.

Der Bühnenrahmen mit seiner beachtlichen Größe von fast 1,5m Durchmesser verleiht dem Bühnenbild²¹³ eine einzigartige Geschlossenheit und gibt den Bewegungen der Figuren überzeugende Plastik. In ihm vereint sich sowohl Teschners innere Wahlverwandtschaft zum magisch-mystischen Gedankenkreis eines Gustav Meyrink, als auch seine Vorliebe für das Dekorative, das Spiel der bewegten Linie sowie die feinsinnige Behandlung des Ornamentalen.

Der Figurenspiegel ist mit den babylonischen Tierkreiszeichen versehen, die von Teschner neu kalligraphiert worden waren und die er schließlich im bereits erwähnten Sternatlas von Oswald Thomas wieder verwenden sollte. In der Verwendung des vom Tierkreis umsäumten Hohlspiegels wird Teschners Naheverhältnis zum Kosmischen sichtbar. Weiters sollte er den Zusammenhang des Theaters mit dem Kosmos symbolisieren. Mit dem Widder, dem Tierkreiszeichen des Frühlings, an der Spitze hat sich Teschner ein astrologisches Denkmal gesetzt²¹⁴.

Der Ausschnitt bedingte zwar eine gewisse Begrenzung und Einengung der Spielfläche, Teschner fühlte sich aber hinter seinem Kreis, dem Symbol der Unendlichkeit und Vollkommenheit, besonders wohl. Zusammen mit dem Weichzeichnereffekt, den die Linse mit ihrem „Belag“ lieferte, konnte er in Verbindung mit allerlei anderen, zum Teil unorthodoxen Hilfsmitteln, vorher nie geschaute Illusionen erzeugen. *„Das optische Medium der Linse gab allen Erscheinungen eine Aureole, es hob scheinbar alles physische Gewicht auf und rückte jedes reale Spiel auf der ohnehin nicht existierenden Bühne ins Unwirkliche“*²¹⁵. Denn die eigentliche Bühne bestand nur aus einem schwarzen Brett am Proszenium, das tief eingesägte Kerben besaß, in denen die Figuren fixiert werden konnten.

Niemand dachte damals daran, dass durchsichtige Medien von vorn beleuchtet wie Spiegel aussehen bzw. undurchsichtig wirken, von hinten angestrahlt jedoch transparent erscheinen²¹⁶. Optik und Physik sind von Puppenspielern häufig bemüht worden, die Chemie aber meist nur für Effekte wie Knall und Rauch. Die unmittelbare Verwendung chemischer Vorgänge als Projektionsbild stellte auf der Puppenbühne ein absolutes Novum dar²¹⁷. Teschner wollte damit den Anschein eines magischen Zauberspiegels erwecken.

Auch die Fachpresse wies wiederholt auf die Bedeutung des Figurenspiegels hing, so etwa Friedrich Kraissl in der „Wiener Bühne“: *„Es handelt sich hier um eine stark wirklichkeitsentbundene, eigenförmige Kunst, wie sie den Völkern des Fernen Ostens selbstverständlich ist, weil sie ihrer zur Erlösung aus der Welt des Alltags, des Zufalls und der bedrückenden Ungewissheit bedürfen. Indes, der im Realen stärker verankerte Europäer*

²¹³ Der kreisrunde Bühnenausschnitt hat einen Durchmesser von 110 cm.

²¹⁴ Der Figurenspiegel ist signiert.

²¹⁵ Krafft, Ludwig, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 14.

²¹⁶ Die Schaufensterwerbung hat sich dieses physikalischen Tricks häufig bedient.

²¹⁷ Hadamowsky 1956, 85.

findet nicht so leicht den Weg zu einer Stilkunst, bei der, wie in Teschners Gesamtschaffen, das vereinheitlichende Gesetz dominiert“²¹⁸.

Vom „*kultiviertesten Marionettentheater der Welt*“ ist die Rede²¹⁹. Dafür ausschlaggebend war sicherlich Teschners Gastspiel in London. Seit damals erlangte sein Figurenspiel einen Bekanntheitsgrad weit über die Grenzen Österreichs hinaus. Sein einziges großes Gastspiel gab Teschner 1934 bei der „National Austrian Exhibition“ in London. Zu diesem Zweck wurde die gesamte 1900 Kilo schwere Ausrüstung in 20 Kisten verpackt und in die „Dorland Hall“ transportiert, wo ihm ein Zuschauerraum „*mit billigen Mitteln, aber immerhin ganz nett gemacht*“²²⁰ zur Verfügung stand. Teschner gab anstatt der ursprünglich geplanten drei Aufführungen stolze 107 Vorstellungen, darunter eine vor der englischen Königin!

Besonders Teschners **Drache (Abb. 117)** aus seinem Stück „Der Drachentöter“ erhielt stets einen Sonderapplaus²²¹, sicherlich nicht zuletzt, weil er so vortrefflich die Nase rümpfen konnte.

Obwohl Teschner mit seinem Theater von der englischen Presse hochgelobt worden war²²², war auch dieses Unternehmen ein finanzielles Fiasko. In weiterer Folge lehnte Teschner weitere Einladungen zu Gastspielen im In- und Ausland ab. Der Aufwand war viel zu groß, denn das Material hatte unter dem Transport nach London sehr gelitten.

Als eine der drei Sehenswürdigkeiten Wiens bezeichnete man den Figurenspiegel noch lange nach dem Krieg. Ein bekannter Wiener Theaterregisseur soll einmal gesagt haben: „*Der Teschner ist der erste und einzige Theaterdirektor, dessen Schauspieler genau so spielen und genau so aussehen, wie er es sich vorstellt*“²²³.

„*Teschners Figurenspiegel zählt zu jenen Kostbarkeiten Wiens, die – wie die Philharmoniker – nicht ihres gleichen haben in der Welt. Wenn vor dem Kriege kunstverständige oder auch nur schaulustige Amerikaner nach Wien kamen, dann mussten sie zwei Dinge sehen, die es sonst nirgends mehr zu sehen gab: die Wiener Oper und Teschners Figurenspiegel...*“²²⁴.

„*Ein Abend im Figurenspiegel enttäuscht nie. Hier gibt es keine Fehlbesetzung, keine missratene Stückwahl, keine Diskrepanz zwischen Darbietenden und Dargebotenen*“²²⁵.

Teschners Vorliebe für das Intime, sein Sinn für feinste Nuancierungen und das Gedämpfte in Ton und Farbe, das mehr andeutet als ausspricht, zeichnet sein Theater aus. Es erinnert an

²¹⁸ Kraissl, Friedrich. Der Figurenspiegel. Neue Künstlermarionettenspiele von Richard Teschner. Wien nach 1936.

²¹⁹ Gregor, Joseph, in: Theater der Welt. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur. Jg.1. Heft 2. 1937.

²²⁰ Brief Richard Teschners an seine Frau Emma vom April 1934. Vgl. Hadamowsky, 1956, 66.

²²¹ Ebenda.

²²² Vgl. Artikel in der Londoner Presse: „Magic Mirror“ Marionettes at „Austria in London“, in: The Illustrated London News. 28. April 1934.

²²³ Zeitungsartikel: Eine der drei Sehenswürdigkeiten Wiens, in: Stimme der Frau, 2.1.1952.

²²⁴ Witeschnik, Alexander. Neue Perspektiven – Puppenspiele der Seele – Gedanken um Teschners Figurenspiegel, in: Musikblätter der Wiener Philharmoniker. Jg. 4 Nr. 6 v. 15. 12. 1949, 113 f.

²²⁵ Ebenda.

ein intimes Kammerspiel, für nicht mehr als 60 Personen ausgelegt. In einer Zeit der „Neuen Sachlichkeit“ war Teschner einer der wenigen echten Romantiker und Phantasten.

Teschner hätte den Bühnenausschnitt gerne vergrößert, sich ein Theater für etwa 150 Personen an einem etwas zentraleren Ort, in der Stadt (bei der Sezession) gewünscht. Er hätte sich aber auch mit einem kleinen Theaterhaus etwa am Rande des Türkenschanzparks zufrieden gegeben oder mit einem Raum in einem alten Barockpalais im Stadtzentrum²²⁶. Die Städte Berlin und Stuttgart²²⁷ hatten ihm geeignete Spielstätten angeboten, Teschner wollte Wien jedoch nicht verlassen. Bedauerlicherweise ergab sich in Wien keine geeignete Möglichkeit, und so musste Teschner weiter mit seinem Atelier in Gersthof vorlieb nehmen.

2) Die Pantomime als Ausdrucksmittel des Figurentheaters

„Eine Besonderheit meiner Figuren ist, dass sie stumm sind – genau genommen sind das ja alle Marionetten... Als zünftiger Maler und Bildhauer und ausgesprochener Augenmensch hatte ich aber immer das Gefühl, dass den kleinen Kunstfiguren des Marionettentheaters die ihnen unterschobenen „lebensgroßen“ natürlichen Menschenstimmen in Stil und Format nicht ganz angemessen sind“ meint Teschner zu seinen stummen Figuren²²⁸. Dieser Umstand bedeutete für die Spieler eine erhebliche Erschwerung, da sie durch den Wegfall von Rede und Gegenrede gezwungen waren, die Handlung allein durch Bewegung und Gesten auszudrücken²²⁹.

*„Ein Künstler, der die Puppe führt muss vor allem bildender Künstler sein, Zeichner, Maler, Bildhauer. Er gestaltet unmittelbar, wie er eine Plastik schafft oder ein Bild malt. Die Geste vereinigt, umschließt alle Ausdrucksmittel der bildenden Kunst in sich. ...Sie ergibt ein Kunstwerk, das im Entstehen vergeht... Es umgeht die Materie, huscht nur über die bewegten Konturen der Puppe hinweg, direkt in die Seele des Betrachters. Die Puppe leiht nur ihre Arme, ihren Körper, mit dem Teschner die Geste ausführt – das reinsten aller möglichen Ausdruckselemente der bildenden Kunst – die bewegte, lebendige Form... Sie ermöglicht dem Betrachter am Schöpfungsakt selbst unmittelbar teilzunehmen. Die Geste ist Teschners Expression, sie ist sein ureigenstes Ausdruckselement“*²³⁰.

Auch der Zuschauer musste also ein bedeutendes Maß an Phantasie besitzen.

Durch die Stummheit der Akteure wird die bei den meisten so peinlich empfundene Kluft zwischen Miniaturgestalt und menschlicher Stimme vermieden. Außerdem sind die Stabführer dadurch gezwungen, eine noch reichere Fülle von Ausdrucksbewegungen anzustreben, als es bei einer sprechenden Marionette nötig wäre.

²²⁶ Hadamowsky 1956, 69. Mit der permanenten Einrichtung eines Teschner Raumes im Palais Lobkowitz ist letztlich Teschners Wunsch nach einem Barockpalais im Zentrum der Stadt doch noch in Erfüllung gegangen.

²²⁷ Ebenda.

²²⁸ Teschner über sich selbst, in: Mayerhöfer 1970, 8f.

²²⁹ Ebenda, 9.

²³⁰ Thetter, Rudolf. Teschners Figurentheater, in: Der Merker. 11. Jg., Heft 4. 15. Februar 1920, 94f.

Das Puppenheater Teschners ist eine Pantomime, das gesprochene Wort, das sonst maßgebliche Ausdrucksmittel für den Inhalt eines Stückes fällt weg und wird von der Geste der Puppe ersetzt. Daraus ergibt sich das Problem: Die Geste wird zum einzigen Ausdrucksmittel für Teschners Kunst. Das ist etwas vollkommen Neues. Bisher kannte man die Geste ohne das gesprochene Wort nur von Schauspielern, vom Mienenspiel unterstützt. Auf der Figurenbühne führt nun die Puppe die Geste aus, totes Material, zwar schon als Typus gestaltet, aber dem Persönlichen und Individuellen entrückt. Die Geste musste daher ganz und gar stilisiert werden²³¹. Die Figur kann deswegen nicht wie auf Marionettenbühnen von oben mit Schnüren gezogen werden, da ihr diese Führungsart zu viel Spielraum, Zufälligkeiten lässt (sie zappelt herum). Die Bewegungen müssen vielmehr fest und sicher von der Hand des Spielers ausgeführt werden. Teschner bewegt seine Figuren von unten. Dadurch ist er in der Lage jede, selbst die feinste Bewegungsnuance zu beherrschen.

Die Stummheit seiner Figuren war der Grund für eine Auseinandersetzung mit Alfred Höllriegel, der als Dichter das gesprochene Wort bei Teschner vermisste. Der Augenmensch Teschner war aber der Ansicht, dass er sonst ja gleich „Menschentheater“ hätte spielen können, die Marionette würde durch die menschliche Stimme übertönt, erschlagen und letztlich überflüssig! *„Kein Wort, und wäre es von Goethe“* war Teschners Devise. Die Auseinandersetzung blieb letztlich fruchtlos, zu gegensätzlich blieben die Anschauungen²³².

Sein Freund Alfred Roller vertrat hingegen die Ansicht, dass Teschner aus dem Fehlen der Stimme eine Tugend gemacht hatte und dadurch eine völlige Stileinheit und Reinheit erreichte, ein internationales Theater, das jeder versteht.

Teschner geht immer ganz von der Geste, also vom rein Bildlichen aus. Die Geste wird zum alleinigen Ausdruckselement seiner Bühne. In die Geste wird alles verlegt. Die rein pantomimisch dargestellten Stücke, maximal mit recht stereotyper, leiser Musikuntermalung unterlegt, bieten oft ein tieferes und nachhaltigeres Erlebnis als so manches Sprechstück.

Teschner hinterlegte seine Stücke mit den Klängen eines von ihm im Jahr 1912 erworbenen Polyphons²³³. Es ist eine seltsam körperlose Musik, besitzt keinen Rhythmus, kein Gefühl, man kann sie als „rein pflanzlich“ bezeichnen. Nur Lautenakkorde, Blockflötentöne und Bratschenklänge setzten bisweilen zarte Akzente.

²³¹ Ebenda.

²³² Hadamowsky 1956, 97ff.

²³³ Behrendt, Klaus: Teschner Jour Fixe Gesamtkunstwerk.

3) Charakteristische Merkmale der Marionetten

Im Gegensatz zu seinen Kollegen, ging Teschner immer zuerst von den Figuren aus, dann erst fügt er die Handlung hinzu, damit beschreitet er diametral den Weg eines Bühnendichters.

Eine ganze Reihe seiner Figuren lebte ja schon jahrelang auf seinen Bildern, bis sie mit der dritten Dimension ein neues „Scheinleben“ auf der Figurenbühne hinzugewannen (Zipizip, Wassermann und die meisten Gespenster aus dem „Nachtstück“). Teschners Figuren sind meist zarte, schemenhafte Wesen einer Unter- oder Überwelt, raffiniert und dekadent, exotisch und märchenhaft. Die Figuren sind zum Teil menschenähnlich, streben diese Eigenschaft jedoch nie direkt an.

Die Rohformen seiner ersten Figuren ließ Teschner noch von einem Drechsler schnitzen. Das Ergebnis entsprach aber nicht seinen Vorstellungen. *„Montag war ich bei einem Drechsler in der Währinger Straße wegen Puppengliedern. Na, da habe ich wieder die Handwerker kennengelernt!...“* schreibt Teschner an seine Emma in einem Brief vom 3. Juli 1938²³⁴.

Vor allem die Gesichter und Augen seiner Puppen wurden stets bewundert. Dazu meinte Teschner: Er könne dazu nicht viel sagen, denn die Marionetten hätten an sich überhaupt keinen Ausdruck und eigentlich auch keine Augen; *...„während die meisten Marionettenschnitzer ihren Puppenköpfen einen übertrieben starken Ausdruck verleihen und sich so auf eine einzige Miene festlegen, halte ich meine Köpfe indifferent und lasse die Augen leer“*²³⁵. Teschner überließ es ausschließlich der Magie des Lichtes und der wechselnden Beleuchtung, in den Gesichtern seiner Figuren ein Mienenspiel hervorzuzaubern²³⁶.

Betrachtet man die Figuren, so fällt sofort die äußerst liebevolle Behandlung, die aufwendige Ausstattung auf. Sie besitzen durchwegs überschlank, fast manieriert wirkende Glieder. Die Gesichter sind von glatter, unirdischer Schönheit: Augen, Mund und Nase sind stets perfekt geformt²³⁷.

Auffallend ist die enorme Zahl an Stoff-, Leder- und Metallsorten, kleiner Schmuck- und Edelsteine, Fäden, Drähten, Verschlüssen u. s. w. Kostbare Materialien wie Elfenbein, Halbedelsteine und erlesene Stoffe bringen das Präzise und Zauberhafte der Inhalte zum Ausdruck und entsprechen auch den überfeinerten, stilisierten Gesten der Figuren. So verwendete Teschner beispielsweise Stoffe aus den Wiener Werkstätten und im Kopfschmuck eines Jünglings fanden sich Farbmuster von Egerländer Ostereiern wieder²³⁸.

Es sind Gestalten, welche die überirdische Welt symbolisieren. Symbolisch ist auch der runde, vergoldete Rahmen mit den Tierkreiszeichen, der das Spielfeld umfasst. Symbolisch

²³⁴ Hadamowsky 1956, 100.

²³⁵ Ebenda, 90.

²³⁶ Ebenda.

²³⁷ Für den Glanz der Lippen und Augen verwendete Teschner Schellack.

²³⁸ Behrendt, Klaus, in: Der Figurenspiegel. Wien 1991, 59.

sind auch die Beleuchtungseffekte aufzufassen, spielen sie doch in dieser Scheinwelt die Rolle wichtiger „Requisiten“. Symbol und schöner Schein sind die Formprinzipien, nach denen Teschners Figuren gebaut sind.

Die Figuren selbst sind aus gelblichem Lindenholz geschnitzt, wobei ihre Oberfläche glatt poliert ist wie Seide. Ihre Gesichter sind meist blass, die Augen fast mandelförmig und das Kinn spitz geformt. Ihre überschulanken zarten Glieder sind meisterlich zusammengefügt, die Gelenke so vorsichtig angepasst und eingefügt, dass sie sich ohne Ruck bewegen lassen. Die Figuren sind imstande ihre zierlichen Körper leicht und anmutigst zu biegen und zu drehen²³⁹.

Bereits die kleinste Geste, der seelische Ausdruck der Gesichter, ersetzt das große gesprochene Wort.

Völlig befreit von allem Groben und Gewöhnlichen besitzen sie durchaus menschliche Züge. Jede Figur hat gleichsam eine Seele. Weisheit spricht aus ihnen, aber auch Humor. Die Figuren sind trotz des Signums, das ihnen der Wiener Jugendstil aufgeprägt hat, von zeitloser Schönheit²⁴⁰, von unvergleichlicher Eleganz. Viel später wurden am Bauhaus in Dessau Marionetten nach konstruktivistischen Prinzipien entworfen, die Teschner wörtlich als „Scheusale“ bezeichnete²⁴¹.

„Die Marionette ist zwar ein lebloses Gebilde aus Holz und anderen leblosen Stoffen solange sie im Kasten des Puppenspielers hängt; sobald er sie aber in die Hände nimmt und sie an Schnüren oder mittels Stäbchen über seine Bühne führt, erfährt sie eine merkwürdige Beseelung und ein beinahe unheimliches Eigenleben“²⁴².

Besondere Verehrung wird den Frauen zuteil: mit glatten, straffen Körpern, porzellanartigem Dekolleté oder zur Gänze sichtbaren, perfekt geformten Brüsten sind sie allesamt Idole des Weiblichen. Sie lassen weder Müdigkeit noch Alter erkennen. Als Paradebeispiel der Personifizierung weiblicher Schönheit dient seine **Nawang Wulan Figur (Abb. 118)**: die Autorin Renate Vergeiner beschreibt sie als *das* Idealbild einer exotischen Schönheit: Der silberfarbene Körper ist zart und filigran. Die Brust, reizvoll vom Korsett hinaufgeschoben. Dagegen als krönender Kontrast die goldenen Brustwarzen, die dicken, goldenen Armreifen demonstrativ an den dünnen Armen, das breite anliegende Perlenhalsband, natürlich die goldene, mit glitzernden Halbedelsteinen und Perlen besetzte Krone und das die zarte Figur noch zusätzlich betonende, bodenlang schwingende Goldlamé-Kleid. Das Gesicht weiß geschminkt, wie bei chinesischen Schauspielern üblich... die betonte Wangenknochenform, der kleine, kirschrote Mund, die interessant geschwungene Augenlinie, die zurückgenommene Nase – ergeben den Idealtypus fernöstlicher Schönheit²⁴³.

²³⁹ Eine Figur besteht aus bis zu 140 Einzelteilen.

²⁴⁰ Krafft, Ludwig, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 15.

²⁴¹ Gespräch mit Lucia Jirgal sowie Klaus Behrendt. Teschner-Jour Fixe.

²⁴² Teschner über sich selbst, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 6.

²⁴³ Vergeiner, Renate, in: Ausstellungskatalog Inselräume. Seewalchen 1989, 94.

Mit Teschners Figuren feierte die ursprünglich kostbare Bemalung der javanischen Silhouetten eine Auferstehung in der bunten Farbensprache indischer Stoffe und funkelnder Steine, mit denen er seine Figuren schmückte.

Doch wurden die Gestalten im Laufe der Zeit immer „abendländischer“, trotz der dünnen Gliedmaßen und des exotischen Gesichtsschnitts, der noch an ihren Ursprung erinnerte. Die Körper erhielten eine immer kompliziertere Bewegungstechnik und damit eine größere Ausdruckskraft.

Gerade bei der Figur des **Harlekin (Abb. 119)** fällt der unerschöpfliche Detailreichtum ins Auge. Wenn der Harlekin von beiden Seiten zugleich beleuchtet wird, schielt er. *„Der verirrte Harlekin, affektiert wie Gustav Klimt“* und ein *„Teufel, da er so schwer zu spielen war“*²⁴⁴. Die Figur des 1920 entstandenen Harlekin zählt zu den ersten Figuren einer voll entwickelten technischen Raffinesse. Teschner lässt die Figur wiederholt in unterschiedlichsten Rollen auftreten: 1929 in „Der verirrte Harlekin“, 1935, in der „Lebensuhr“ und schließlich ab 1936 in **Harlekin als Porträtist (Abb. 120)**. Vor allem in letztgenannter Rolle spielte Teschner all seine Möglichkeiten voll aus. Der Harlekin trägt einen Künstlermantel, ähnlich jenem Gustav Klimts, und zeichnet während seines Auftrittes auf einer großen Staffelei Karikaturen von Zuschauern. Die tatsächlichen Skizzen fertigte Teschner nach einem Blick durch den Spion in der Bühnentüre. Einige dieser Blätter befinden sich heute im Theatermuseum.

Ein halbblinder Bettler, mit Quasimodo Augen aus rosafarbenen Perlen mit Fischsilber. Exotische Prinzen, feingliedrige Rokokoschönheiten, burleske Ausgeburten der Hölle, scheußliche und drollige Kobolde: Jede einzelne Figur ist ein bewunderungswürdiger Charakterdarsteller.

Eine Sonderstellung innerhalb der Figuren Teschners nimmt der 1935 entstandene „Radioredner“ ein, eine Parodie auf die Radioansprachen Hitlers. Sie ist Teschners einzige sprechende Figur, auch wenn sie nur völlig unartikulierte Laute von sich gibt. Während er in der ersten Fassung noch ein verräterisches Oberlippenbärtchen trägt, verpasste ihm Teschner 1942 einen weißen Zwirbelbart und eine weiße Perücke. *„Die hohe Obrigkeit (gemeint war Emma) aber fürchtete, man könnte mit dem Anführer des „Tausendjährigen Reiches“ eine Ähnlichkeit finden, und da wurde der Redner einfach so über Nacht weißhaarig und bekam auch noch einen langen Bart“*²⁴⁵.

4) Die Bewegungstechnik der Figuren

Bereits unmittelbar nach der Hochzeitsreise hatte Teschner begonnen die mitgebrachten Figuren zu restaurieren und gab bald danach die ersten Vorstellungen im privaten Kreis.

In der javanischen Stabpuppe hatte er endlich eine Technik gefunden, die ohne jegliche Zappelbewegungen, wie sie die Fadenmarionette aufwies, höchstmögliche Beweglichkeit

²⁴⁴ Zitiert nach Lucia Jirgal.

²⁴⁵ Zitiert nach Klaus Behrendt. Teschner-Jour Fixe.

erlaubte. Teschner stürzte sich mit Feuereifer in die neue Aufgabe, und die „*Metamorphose des Wayang Golek begann*“²⁴⁶. Schon im Jahr 1913 waren 21 Figuren nach javanischem Vorbild entstanden.

Der Hauptunterschied zu den Originalen bestand darin, dass Teschner seine Figuren mit Beinen ausstattete. Zwar waren auch bei Teschners Puppen die Schultern breit ausgebildet, die Größe des Kopfes hatte Teschner jedoch den Proportionen des Körpers bereits angeglichen.

In weiterer Folge verfeinerte Teschner zunehmend die Beweglichkeit des Kopfes, der sich nicht nur drehen, sondern vor allem heben und senken lassen sollte.

Weiters versah Teschner die bis dahin nur angeschnitzten Hände und Füße mit Gelenken, um sie beweglicher zu machen. Als Übergangsform gilt der „Braune Prinz“: Bereits mit Handgelenken ausgestattet, sind seine Fußgelenke noch steif.

Teschners Figuren vereinen letztlich den Bewegungsmechanismus des Stäbchen- und des Fadenprinzips. Die gesamte Figur wird an dünnen schwarzen Stäben von unten her geführt, Kopf, Hals, der biegsame Körper und auch die Beine werden durch Fäden, die im Inneren der Figur ebenfalls nach unten laufen, bewegt. An ihren Tragstäben laufen Catgutfäden, die an Glasperlen enden, die ihrerseits als Miniaturgriffe dienen und den Kopf bewegen lassen.

In seinem Stück „Prinzessin und Wassermann“ hat er bereits die Gebärdensprache der Hände verbessert²⁴⁷.

Die Übertragung des menschlichen Willens in die Gebärde der Puppe erfolgt unmittelbar. Teschner hat sowohl das Problem der „Unsichtbarmachung“ der Führung, wie auch der Bewegung der Beine, in äußerster Vollkommenheit gelöst. Höchstmögliche Beweglichkeit wurde angestrebt, aber immer mit Bedacht, eine Übermechanisierung zu vermeiden.

Denn eine gute und künstlerische Marionette muss ein leicht spielbares Instrument sein, keine komplizierte Maschine, kein seelenloser Automat, so dass sie vom Puppenführer mit nur wenigen Handgriffen leicht gelenkt werden kann. Der Puppenspieler muss so innig mit ihr verwachsen können, wie etwa der Musiker mit seiner Geige. Diesen kann sogar das Reißen einer Saite nicht aus der Fassung bringen, er spielt dann eben nur auf dreien. So war es kein allzu großes Unglück, als dem Bimini, dem bereits mehrfach erwähnten gläsernen Klavierspieler, gerade bei seinem letzten Auslandsauftritt ein Armgelenk brach. Rasch wurde der rechte Arm völlig ausgerissen und entfernt. Geistesgegenwärtig spielte Bimini mit dem verbliebenen linken Arm weiter, und nur wenige Zuschauer hatten den Zwischenfall bemerkt. Diejenigen aber, welche das Verschwinden des Armes gesehen hatten, hielten dies für einen neuen Trick und spendeten dem „einarmigen Klavierspieler“ einen Sonderbeifall²⁴⁸.

²⁴⁶ Behrendt, Klaus, in: Der Figurenspiegel. Wien 1991, 59.

²⁴⁷ Ebenda, 60.

²⁴⁸ Teschner über sich selbst, in: Mayerhöfer. Wien 1970, 8.

Technisch gesehen richtige Wunderwerke, verleugnen die Marionetten doch keinen Augenblick ihre Herkunft aus dem indonesischen Raum, sind aber von einer noch geheimnisvolleren Aura umgeben.

Teschner musste sich jedoch auch Kritik gefallen lassen. Es wurde ihm gelegentlich vorgeworfen, seine Figuren wären zu gekünstelt, zu verfeinert, zu überladen, zu „sophisticated“; ihnen fehle vollkommen die gesunde Einfachheit und unterhaltende Naivität des echten traditionellen Puppentheaters. Aber gerade das entsprach diametral Teschners Intentionen:

Da gibt es den **Hund der Rokokodame (Abb. 121)** mit beweglichem Maul und beweglicher Rute – gefertigt aus feinstem Handschuhleder, die Krallen und Pfoten aus feinstem Zelluloid; einen **Falter (Abb. 122)**, der fliegen kann und den Rüssel einrollt wie ein richtiger Schmetterling, den die Natur „mechanisierte“, einen Leuchter der Bewusstsein erlangt, Leuchterfigürchen, die sich selbst beleben, ein Schneemann, der zerschmilzt und ein Mond, der munter durchs Schlafzimmer gondelt, weil er die schöne Schläferin nochmals aus der Nähe sehen will... das ist der Stoff aus dem Teschnersche Träume sind.

Aus den Prager Marionetten, die Teschner in seiner Studienzeit über die Karlsbrücke trippeln ließ, sind Figuren mit Innenführung geworden, genau das, was Teschner seit seiner Frühzeit vorschwebte.

5) Bevorzugte Figurentypen

Betrachtet man die einzelnen Figuren, dann wird man recht schnell der besonderen Vorliebe Teschners für drei Figurentypen gewahr: Es sind vor allem schöne Frauen, Phantasiewesen und tanzende Puppen:

Schöne Frauengestalten und Phantasiewesen

Phantasiewesen wie „der Wassermann“, „der Pelzteufel“, „Zipizip“, „der Fleischige“ usw., auf deren Auftreten Teschner in keinem seiner Stücke verzichtet, begleiteten ihn seit seinen frühen Prager Jahren.

„Männlichkeit... ist der karikierenden Grotteske preisgegeben, in köstlicher Lebendigkeit blicken listige kleine Äugelchen aus Schwanzgesichtern; dagegen sind die Mädchenköpfe überschüttet von Lieblichkeit und fast immer etwas traurig in der unerlösten Verzauberung... Grotteskes Zwergen- und Albengezücht tummelt sich auf traumhaft gestalteten Märchenwiesen, nur die Süße des Frauenleibes hat Teschner nie verzerren mögen, die schmiegt sich in kaum irdischer Schönheit in alle Mystik der Zerrgebilde ringsum“²⁴⁹ ist in einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1931 zu lesen.

²⁴⁹ Wacha, Robert, in: Brunner Tagesbote vom 18.1.1931.

Nur mit der „Hexe“ hat Teschner die einzige hässliche Frauengestalt geschaffen. Mit ihrem um 180 Grad drehbaren Kopf, besaß sie zwei Gesichter: das Antlitz einer Frau und das des Todes.

Alle anderen weiblichen Wesen gestaltete Teschner seinem Schönheitsideal entsprechend. Mit einer Idealanatomie ausgestattet, ähneln ihre stark stilisierten Körper eher ätherischen, als menschlichen Wesen. Ihre Geschlechtsmerkmale waren unter der Kleidung nur zart angedeutet. Teschner hatte angeblich ein fast „erotisches Verhältnis“ zu den von ihm geschaffenen Frauenfiguren.

In ihrer Ernsthaftigkeit haben seine weiblichen Figuren nichts mit dem Witz gemeinsam, mit dem Teschner seine Kobolde und Gnomen ausgestattet hat.

Zuweilen sind sie von äußerster Tugendhaftigkeit. Immer schön, eitel, verführerisch lockend; mitunter kapriziös, geheimnisvoll, undurchschaubar, von einer zerbrechlichen, morbiden Grazie, erinnern sie zuweilen an Klimts Frauenbilder.

Einige Beispiele sollen die ungewöhnliche Beweglichkeit der Marionetten anschaulich machen:

Tanzende Marionetten

Dem Tanz kommt in vielen Teschner Stücken eine zentrale Rolle zu, konnte Teschner doch durch so manch schwungvolle Tanzszenen die Beweglichkeit und damit verbundene Ausdruckskraft seiner Figuren am besten demonstrieren.

Tanzszenen finden sich auch schon in Teschners ersten, dem javanischen Legendenkreis entnommenen Stücken, wie in „Nawang Wulan“ aus dem Jahr 1912 oder im Stück „Prinzessin und Wassermann“ in der extrem artifiziell angelegten Figur des Magiers mit seinen wirbelnden, überschlanken Gliedern.

Vermutlich ließ sich Teschner von Gastspielen des Ballets Russes von Serge Diaghilev (1912 und 1913) inspirieren²⁵⁰.

1916 entstand die Figur der **Tänzerin in Grün (Abb. 123)**, ein zierliches Figürchen von biedermeierlicher Grazie. Wie eine richtige Ballerina schlägt sie wirbelnd Pirouetten und balanciert in ihrem lindgrünen Biedermeierkostüm wie ihr reales Vorbild (Tamara Karsawina) mit ungeheurer Beweglichkeit auf einem Bein. Da Teschner eine Übermechanisierung vermeiden wollte, war eine technische Entwicklung an diesem Punkt weitgehend abgeschlossen. Mit dem Antlitz der Tänzerin in Grün hat Teschner aber auch Emilie Flöge, der Freundin Gustav Klimts, die den berühmten Modesalon Casa Piccola führte, ein Denkmal gesetzt.

²⁵⁰ Weißenböck, Jarmila, in: Tanz Affiche Nr. 82. 11. Jahrgang. August / September 1998, 36f.

Zunächst ließ Teschner die „Tänzerin in Grün“ alleine auftreten, später in Kombination mit der Figur des Zipizip, aus dem Nachtstück vom Jahr 1913. Im Verlauf des Spiels überreicht der kleine Zipizip der grünen Tänzerin eine Rose, im Anschluss tanzen sie zur Musik von Carl Maria von Webers „Aufforderung zum Tanz“.

Ein weiteres Stück des Ballets Russes, „L’après-midi d’un faune“, das in Wien erstmals im Jahr 1912 zu sehen war, fand seinen Niederschlag in Teschners erotischstem Stück Faun und Nymphe aus dem Jahr 1914. „Faun und Nymphe“ wurde nie öffentlich gespielt. Es erfreute sich bei Teschners streng protestantischer Frau Emma keiner allzu großen Beliebtheit. Sie wollte „*das dreckerte Zeug nicht im Haus haben*“²⁵¹.

Wesentlich später, 1935, folgte die Grotesktänzerin, der Teschner den „Harlekin“ zur Seite stellte. Beide Figuren waren zu diesem Zweck mit speziellen Beintechniken ausgestattet, um ihr tänzerisches Bewegungsrepertoire überhaupt zu ermöglichen.

Den Höhepunkt stellt der 1941 entstandene **Sonnentänzer (Abb. 124)** dar. Reales Vorbild für diese Figur war der damals sehr bekannte Tänzer Harald Kreuzberg. Der Kontakt zu ihm war über Teschners jüngste Mitarbeiterin Lucia Jirgal zustande gekommen, die Kreuzbergs Requisitenrestauratorin war.

Nach einem Besuch in Teschners Theater soll Kreuzberg gesagt haben: „*Ich mag diesen Kerl nicht, der kann ja mehr als ich*“²⁵².

In der tiefsinnig angelegten Figur des Sonnentänzers aus dem Jahr 1941 werden die vier Jahreszeiten, die vier menschlichen Lebensalter sowie die vier Temperamente verkörpert. Vor dem Hintergrund der Sternbilder tanzt der Sonnengott auf der Sonnenkugel, in seinen Händen Erde und Mond haltend²⁵³.

6) Das Repertoire des Figurenspiegels

Rund zwei Dutzend Stücke umfasste Teschners Repertoire des Figurenspiegels.

Teschner hat außer in seiner Anfangszeit niemals fremde Stücke gespielt. Ein Vorteil bestand sicherlich darin, dass Teschner keine Sprechtexte verfassen musste, sondern nur Inhaltsangaben. Damit ergibt sich eine formale Ähnlichkeit zur Commedia dell’arte. Auch sie ist auf Improvisation aufgebaut und gibt den Schauspielern nur einen äußeren Rahmen vor, indem sie sich mehr oder weniger frei bewegen können. Darin liegt die Möglichkeit zu immer neuen Improvisationen, die Teschner sehr oft nützte²⁵⁴. Teschner hat bei seinen Aufführungen immer wieder gerne das Thema variiert – an manchen Abenden musste Zipizip sterben, manchmal blieb er nur sehr traurig zurück.

²⁵¹ Ebenda.

²⁵² Ebenda.

²⁵³ Am Hintergrund waren unter anderem jene Sternbilder zu sehen, die später weiter entwickelt und ausgefeilter im Sternatlas von Oswald Thomas als vielbeachtete Illustrationen erschienen sind.

²⁵⁴ Hadamowsky 1956, 109.

Da Teschner die Stücke zu seinen Figuren selbst verfasste, fielen diese stets mystisch aus. Wenn er dabei auf bekannte Stoffe zurückgriff, verstärkte er stets die unheimliche Komponente. Da Teschner ohnehin nur für ein Erwachsenenpublikum spielte, konnte er seiner Phantasie freien Lauf lassen. Die Kritik, sein Theater wäre Ausdruck einer überkultivierten, dekadenten Welt, musste er sich dabei bisweilen gefallen lassen.

In seinen Anfängen waren es literarische Vorlagen aus dem javanischen Kulturkreis, später erhielt er seine Anregungen aus bekannten Altwiener Sagen, wie **Der Basilisk (Abb. 125)**²⁵⁵, „Schab den Rüssel“, „Der Stock im Eisen“, „Die Spinnerin am Kreuz“ und „Der liebe Augustin“ (von denen jedoch nur die beiden erst genannten realisiert wurden). Aber auch Erinnerungen an seine Heimat, wie an den Prager Uhrturm, dem er in der „Lebensuhr“ ein Denkmal gesetzt hat, flossen in seine Stücke ein. Aus den teils weitläufigen Geschichten schälte er geschickt die effektvollsten Elemente heraus und schuf spannende Handlungen.

Seine Theaterstücke führen uns in verschiedene Epochen: „Die Künstlerlegende“ ins Venedig der Renaissance, „Die Orchidee“ ins holländische Barock, „Der Traum im Karneval“ ins Rokoko. „Die Lebensuhr“ versetzt uns ins mittelalterliche Prag, „Der Basilisk“ ins Wien des 13. Jahrhunderts. Stücke wie „Das Farbenklavier“ knüpfen in humorvoller Weise an moderne Erfindungen an. „Der Radioredner“ ist eine unterschwellige Persiflage auf Hitlers markige Ansprachen. Im „Harlekin als Porträtist“ lässt Teschner seinen Harlekin Personen aus dem Publikum zeichnen.

Sein letztes Stück „Schach“ brachte Teschner 1947 zur Aufführung. *„Der Abgesang seines Wirkens ist ein Symbol der Zeit: ein Schauspiel, das zwischen den roten mongolischen und den weißen germanischen Figuren ausgetragen wird, endet remis mit der Versöhnung der feindlichen Könige“*²⁵⁶. So wie Teschner selbst asiatische und europäische Elemente in seinen Stücken vereint hat und daraus eine neue, eigenartige Schönheit entstanden ist, so weist er seiner Zeit den Weg aus dem scheinbar unlöslichen Gegensatz zwischen Ost und West. Als Motto steht über dem ganzen Spiel eine Mahnung an die Nichtigkeit alles Menschlichen.

²⁵⁵ Bei diesem Stück ging es Teschner nicht um die bekannte Sage aus dem Jahr 1212; Teschner war wiederholt aufgefordert worden, den asiatischen Themenbereich zu verlassen und sich mehr dem Hier und Jetzt zu widmen. Der Wunsch, nach „guten, echten, deutschen Puppenspielen“, wie ihn der Kritiker Wilhelm Wymental schon 1920 ausgesprochen hatte, begann immer mehr die Teschner-Rezeption zu dominieren. 1937 hatte „der Hahn das unfruchtbare Ei schon längst gelegt, und es fehlte nicht an giftigem Gewürm, es auszubrüten“. Nur sein eigener Anblick in einem Spiegel konnte den Basilisken zur Strecke bringen. Teschner hätte kaum deutlicher werden können, ohne Gefahr zu laufen, in die Maschinerie der Machthaber zu geraten. Gerade durch das stumme Spiel hat Teschner der Welt einen Spiegel vorgehalten. Nach dem Krieg wollte jedoch niemand etwas von den Warnungen verstanden haben, auch Roessler versteht in seinem „Teschnerbuch“ Teschners Basilisken vor allem als eine bittersüße Liebesgeschichte. Vgl. Behrendt, Klaus. Unser Währing. Wien 2009.

²⁵⁶ Hadamowsky 1956, 137.

7) Allgemeine Informationen zu Teschners Figurenspiegel

Theateraufführungen fanden vom Spätherbst bis in den Frühling stets Dienstag, Donnerstag, Samstag und Sonntag abends statt, an Sonn- und Feiertagen konnten auch Nachmittagsvorstellungen besucht werden.

Die Größe des Zuschauerraums der Gersthofer Wohnung sowie der verhältnismäßig kleine Bühnenausschnitt erlaubten nur eine begrenzte Zuschauerzahl. Pro Vorstellung fanden maximal 70 Zuschauer Platz²⁵⁷. Den Kartenvorverkauf und die nötige **Werbung**²⁵⁸ hatte der **Buchhändler Richard Lanyi (Abb. 126)** übernommen. Obwohl die Eintrittspreise verhältnismäßig hoch waren – vergleichbar mit jenen des Burgtheaters – gab es kaum eine Vorstellung, die nicht ausverkauft war. Der Stellenwert seines Figurenspiegels lässt sich aus der Tatsache ablesen, dass er neben Oper, Burgtheater, Akademietheater und Volksoper im allgemeinen Spielplan erwähnt war.

Bei den heutigen, im Teschnerraum des Theatermuseums stattfindenden Aufführungen, wird die Bühne des Figurenspiegels etwas stärker beleuchtet, auch die Musik ist ein wenig lauter als zu Teschners Zeit. Laut den vorhandenen Beleuchtungsplänen hat Teschner selbst sehr dunkel gespielt. Auf diese Weise konnte der Zuschauer die Stäbchen der Figuren kaum wahrnehmen. Die Finger der Puppenführer waren schwarz gefärbt, wie bei den alten japanischen Puppenspielen des 17. Jahrhunderts.

Der Zuschauerraum glich einem kleinen Museum: Im gesamten Raum befanden sich glatte, schmucklose, hohe schwarze Schränke, deren Glastüren den Blick auf Teschners reichhaltige Sammlungen freigaben.

Die weihevollere Stimmung glich der in einem Tempel. Dieser Eindruck wurde durch die schwarz gewandeten Mitarbeiterinnen – hochgeschlossen und ernst – unterstrichen. Teschner und seine Assistentinnen waren in lange schwarze Mäntel gehüllt, die ihnen ein würdevolles und distanziertes Aussehen verliehen.

Nach dem „Wir beginnen“²⁵⁹ begaben sich die Spieler durch schmale Türen hinter die Bühne²⁶⁰.

Ein kurzes Programm, das Teschner jedem seiner Spiele zugrunde legte, war alles, was der Zuschauer mit auf die visuelle Reise bekam. Alles andere war Aufgabe von Gebärde, Licht und Farbsymbolik.

Dem berühmten, Gongschlag²⁶¹ folgte die Abdunkelung des Zuschauerraums. Drei Vorhänge²⁶², von schwarz zu gold, wurden weggezogen, dann das Bühnenlicht aufgedreht.

²⁵⁷ Laut Teschner standen 58 Sitzplätze und 12 Stehplätze zur Verfügung. Vgl. Hadamowsky 1956, 69.

²⁵⁸ Bereits auf den Vorankündigungen zu seinen Abenden stand „Nur für Erwachsene“. Nur äußerst selten gab Teschner explizite Kindervorstellungen.

²⁵⁹ Hadamowsky 1956, 146.

²⁶⁰ Hinter der Bühne waren vier Künstler notwendig, denn ein Figurenspieler konnte maximal eine Figur führen und die Arme einer weiteren knienden oder sitzenden Puppe betätigen.

Erst kam immer ein Präludium, dann das eigentliche Spiel. Teschner ließ jedem ernsten Spiel ein heiteres, jedem Drama eine Posse oder Grotteske folgen (wie bereits bei den Griechen üblich, die jede Tragödie durch ein Satyrspiel für die Menschen erträglich machen wollten).

Gleich den lebensgroßen Bühnen mangelte es auch Teschners Bühne nicht an Prominenten: manche der Stars wurden stadtbekannte Lieblinge wie der kleine Zipizip oder Bimini²⁶³.

Die Pause war besonders beliebt, da kam Teschner hinter der Bühne hervor, öffnete seine Schränke und führte seine Figuren vor²⁶⁴.

Um Teschners Theater ist es nie laut gewesen. Ohne erwähnenswerte Werbung fanden immer die richtigen Menschen zu ihm. Das Gästebuch enthielt jedenfalls die klingendsten Namen: Kardinal Innitzer, Bundespräsident Hainisch, Max Reinhardt, Hugo Thimig, Paul Hörbiger, Paula Wessely, Luis Trenker, Stefan Zweig und Richard Strauß. Auch englische und amerikanische Theaterbesucher haben sich darin verewigt. Teschner sagte einmal: „Aus England und Amerika kommen mehr Leute zu mir als aus Gersthof“²⁶⁵.

In den Jahren 1935 und 1936 wurden seine Figurenspele in der Wochenschau gezeigt²⁶⁶.

Teschners Kompromisslosigkeit zugunsten der Qualität seines Theaters stand einem kommerziellen Erfolg seines Unternehmens zeitlebens im Weg. Der Materialaufwand war zu kostspielig, die Zuschauerzahlen zu gering und Subventionen seitens der Behörden rar. Teschner bat in zahlreichen Gesuchen²⁶⁷ um finanzielle Unterstützung, stieß jedoch stets auf taube Ohren.

Eine geradezu essentielle Bedeutung kam Teschners drei Assistentinnen zu:

8) Teschners drei Assistentinnen (Abb. 127)

Seine erste, dauerhafte Mitarbeiterin war Helene Schreiner, die Nichte seiner Frau Emma. In ihrem Hauptberuf Chemikerin an der Wiener Poliklinik, investierte sie ihre gesamte Freizeit in das Figurentheater.

Nach dem Abgang Billy Bleis wurde Hermy Ottawa, die Teschner anlässlich seiner Zusammenarbeit mit der Wiener Gobelinmanufaktur kennen gelernt hatte, seine zweite ständige Mitarbeiterin. Im Gegensatz zu Helene Schreiner, die rein äußerlich nicht besonders attraktiv war, verkörperte Hermy Ottawa Teschners bevorzugten Frauentyp, laut Lucia Jirgal war sie für Teschner die „Inkarnation einer schönen Frau“. **Hermy Ottawa** war eine

²⁶¹ Ein weicher, tiefer, lang ausschwingender Gongklang, den Teschner mittels zweier gespannter Saiten imitierte.

²⁶² Der Deckvorhang mit einer Kolo-Moser-Borte aus dem Programm der Wiener Werkstätte.

²⁶³ Gespräch mit Lucia Jirgal.

²⁶⁴ Jirgal, Lucia. Erinnerungen an Teschner, in: Mayerhöfer 1970, 21.

²⁶⁵ Hadamowsky 1956, 147.

²⁶⁶ Siehe **Dokument XIV**.

²⁶⁷ Hadamowsky 1956, 69.

„Löwenköpfige“²⁶⁸, hatte volles blondes Haar, weit auseinander stehende Augen und eine zierliche Figur. Sie war selbstbewusst und nicht zuletzt durch ihre Arbeit an der Gobelinmanufaktur handwerklich versiert. Im Laufe der Jahre avancierte sie zu Teschners Muse. Einmal pro Woche empfing sie Teschner in ihrer Wohnung, um ihm Modell zu stehen. Aus diesen Zusammenkünften gingen unzählige **Skizzenblätter** hervor (**Abb. 128**). Während Emma die wohl platonische Beziehung der beiden duldete, verehrte Hermy Ottawa Teschner zutiefst²⁶⁹, (und mag vielleicht auf eine spätere Heirat nach dem Ableben Emmas gehofft haben).

Teschners Leben zwischen all diesen recht unterschiedlichen Frauen dürfte für ihn nicht immer leicht gewesen sein. Nicht selten stand er im Mittelpunkt erbitterter Machtkämpfe, deren Grund ihm unergründlich erschien. Eine gewisse Hilflosigkeit spiegelt sich in einer Darstellung wieder, in der er sich selbst als **Ochse mit den Assistentinnen als Eselinnen** darstellt (**Abb. 129**). Unter die Zeichnung schrieb er: „Zwei vertrackte störrische Eselinnen, die einander nicht helfen wollen, und, was noch schlimmer ist, keine Hilfe annehmen; und ein alter Ochse, der sich das gefallen lässt – aber nicht weil die zwei unersetzlich sind, sondern weil er sie lieb hat“. Auch in einem anderen, recht **humoristischen Blatt** (**Abb. 130**) hat er die Beziehung zu seinen Mitstreiterinnen festgehalten.

Erst mit der Aufnahme Lucia Jirgals im Jahr 1942 in die Riege seiner Assistentinnen, entspannte sich die Situation ein wenig. Mit ihren 22 Jahren, mit einem außerordentlichen zeichnerischen und musikalischen²⁷⁰ Talent ausgestattet, bereicherte sie die Truppe mit ihrem heiteren, humorvollen Wesen. Teschner, der die 60 zu jenem Zeitpunkt bereits überschritten hatte, empfand Lucia als äußerst erfrischend.

Obwohl alle hauptberuflich tätig waren, war Teschner bei der unbezahlten Tätigkeit²⁷¹ seiner Assistentinnen äußerst penibel und ließ sie solange üben, bis jeder Handgriff saß. Teschner hatte dabei in der Regel die Führung der Hauptfigur über.

9) Der Figurenspiegel nach Teschners Tod

Teschners Tod kam für alle sehr überraschend und hinterließ bei den Hinterbliebenen einen Zustand der Ratlosigkeit. Teschner hatte zeit seines Lebens keinerlei Vorkehrungen hinsichtlich der Weiterführung seines Theaters getroffen.

Aus einem Antwortschreiben des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Wien an Emma Teschner geht hervor, dass sie erwogen hatte, Teschners Theater mit dem Salzburger

²⁶⁸ Zitiert nach Klaus Behrendt.

²⁶⁹ Gespräch mit Lucia Jirgal.

²⁷⁰ Sie konnte Bratsche und Flöte spielen.

²⁷¹ Teschners Mitarbeiterinnen wurden nie für ihre jahrelange Arbeit entlohnt, lediglich die Straßenbahnkarten wurden ihnen vergütet.

Marionettentheater von Aicher zu verbinden. Darin kommt ihre Hilflosigkeit, letztlich auch ihr Unverständnis für das Werk ihres verstorbenen Mannes zum Ausdruck²⁷².

Nach dem Tod Richard Teschners im Jahr 1948 führte seine Frau Emma zusammen mit Teschners Assistentinnen Hermi Ottawa, Lucia Jirgal und Helene Schreiner die Spiele fort. Fünf Jahre später verstarb auch Emma Teschner. Am 14. und 15. November 1953 fanden noch zwei Gedenkvorstellungen vor Teschners geladenen Freunden statt.

Emma Teschner hatte ihre Nichte Trude Flöge (die in Wirklichkeit keinerlei Interesse an dem Theater hatte, und dieses laut Aussagen Lucia Jirgals stets als „Pimperltheater“ bezeichnete) zu ihrer Haupterin eingesetzt, in ihrem Testament jedoch verfügt, dass der Figurenspiegel in das Eigentum der Stadt Wien oder der Österreichischen Nationalbibliothek übergehen sollte. Die Verhandlungen mit den Städtischen Sammlungen führten nicht zum erhofften Ziel. Der Figurenspiegel sollte in einem Depot untergebracht werden. Die Österreichische Nationalbibliothek hingegen bot Trude Flöge an, einen Richard-Teschner-Gedenkraum einzurichten. So gelangte im Jahr 1954 der Figurenspiegel mit der gesamten Bühneneinrichtung und den Figuren in die Theatersammlung²⁷³. Hinzu kam noch umfangreiches Material aus dem gesamten künstlerischen Schaffen Teschners. Es wurden zwei Gedenkräume – ein Zuschauer- und ein Bühnenraum – eingerichtet. Aus Teschners Spielraum seiner Wohnung in der Messerschmidtgasse gelang es noch, die Glasschränke, in denen er seine Figuren aufbewahrt hatte, und einige Einrichtungsgegenstände zu erwerben. Die Bühne wurde schließlich in eine Art Zwischenwand eingebaut, um dem Charakter des Spielraumes in der Messerschmidtgasse möglichst gerecht zu werden²⁷⁴.

Am 12. Dezember 1954 fand die erste öffentliche Vorführung statt.

Der Eindruck, den der Besucher noch zu Lebzeiten Teschners in der Messerschmidtgasse erhalten hatte, konnte naturgemäß in der Theatersammlung nicht erreicht werden, wofür unter anderem die Tatsache verantwortlich war, dass Teschner die auf chemischen Reaktionen beruhenden Illusionsprojektionen als sein Geheimnis mit ins Grab genommen hatte²⁷⁵. Im Dezember 1965 endeten die regelmäßigen Vorführungen.

Zum einen waren die Assistentinnen mit Ausnahme Lucia Jirgals mittlerweile sehr betagt, sodass ihnen bei den letzten Vorführungen bereits die Arme gestützt werden mussten²⁷⁶.

²⁷² Archiv Teschner Nachlass. Österreichisches Theatermuseum.

²⁷³ Hadamowsky, Franz, in: Mayerhöfer 1970, 24.

²⁷⁴ Ebenda. Heute befinden sich 134 Figuren zu 27 Stücken in der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums, dazu noch Köpfe, Fische, Schlangen und „Gewürm“. Nur neun Figuren sind in anderem Besitz.

²⁷⁵ Ebenda, 25. Vgl. auch Hadamowsky 1956, „Wir besitzen zwar die Küvetten, die Ballons, die Flaschen, die Gläser, die Röhren, die Teschner verwendete; die Geister aber wollen nicht so recht kommen: die Kristalle wollen sich nicht bilden, die goldenen Kugeln nicht steigen, der Palmenhain nicht wachsen – selbst Teschner sind seine „Experimente“ nicht immer gelungen.“

²⁷⁶ Laut Lucia Jirgal waren sie dermaßen stark mit dem Theater verbunden, dass sie fast schon eifersüchtig darüber wachten und die Figuren am liebsten mit ins Grab genommen hätten.

Zum anderen waren die Figuren, vor allem ihre Kleider, stark in Mitleidenschaft gezogen, dass sie einer weiteren Benutzung nicht standgehalten hätten²⁷⁷.

Nur ein einziges Kostüm, das der Dame mit dem Hündchen aus französischer Seide ist verloren, ist einfach zerfallen. Heute existiert eine Replik. Teschner hat die Kleider geklebt und nicht genäht. Die Zusammensetzung des Klebstoffs ist nicht überliefert, jedenfalls war er sehr haltbar.

Erneut war man ratlos, was mit dem Theater geschehen sollte: *„Sollte man sich nur auf das rein Materielle beschränken und die Puppen bloß vor Mottenfraß schützen, oder sollte man versuchen, Teschners Figurentheater auch ideell, als Spiel für künftige Generationen in irgendeiner Form zu bewahren“*²⁷⁸?

Erst mit Klaus Behrendt wurde ein „puppenspielerfahrener“ Fachmann gefunden, der sich letztlich zusammen mit seiner Kollegin Jarmila Weißenböck zu einem der wenigen Teschner-Experten entwickelte. Vor allem die von den beiden gestalteten Jour-Fixe-Abende im Österreichischen Theatermuseum vermittelten einen umfassenden Einblick in Teschners Schaffen.

10) Stilistische Merkmale seines Theaters bzw. sein Stil allgemein. Die Idee des Gesamtkunstwerkes

Teschner besuchte die zahlreichen Varietés seiner Zeit, ging häufig in den Zirkus, in den Prater, hat aber all das Grelle, Laute nicht übernommen. Von einem Sprechen der Figuren hat Teschner stets Abstand genommen. Wie könnte auch die menschliche Stimme in Einklang gebracht werden mit den kleinen zierlichen Geschöpfen. Sie würden völlig stillos wirken. Teschner hatte immer schon kritisiert, dass man auf Puppenbühnen die kleinen Gestalten mit gewaltigen Stimmen auftreten ließ, die in keinem Verhältnis zur Größe der Figuren standen, weshalb sie unglaublich bis lächerlich wirkten. Die Konsequenz bedeutete, dass Teschner mit der überkommenen Spielweise brach, und seine Figuren nur pantomimisch agieren ließ. Er verzichtete auf das gesprochene Wort, auf Gesang, auch auf überladene Kulissen und setzte alles auf Licht und Bewegung.

²⁷⁷ Als die Figuren in die ÖNB kamen, wurden ihre Seidenkleider – völlig unsachgemäß – mit dickem schwarzem Zwirn oder Nylonfäden genäht! Das von Teschner verwendete, ursprüngliche Fadenmaterial bestand aus Darmsaiten mit einem Durchmesser von nur 0,55 bis 0,66mm. Außerdem waren die Figuren in der Hofburg in einem mit einem Ofen beheizten, schlecht gelüfteten Raum untergebracht. Ihr damaliger Zustand ließ sich als nahezu mumifiziert bezeichnen. Ihre Köpfe waren fast weiß, wobei das Lindenholz der Köpfe schneller ausgebleicht war als das Buchsbaumholz der Hände. Die Figur des Wassermanns war teilweise mit Wasserfarben und Nagellack repariert worden, sogar Spuren eines herkömmlichen Filzstiftes waren zu finden. Große Schäden wies die Figur des Harlekins auf – ausgelöst durch seine am Hals baumelnden Metallglöckchen war der Lack stark in Mitleidenschaft gezogen; auch sein Rautenmuster musste fast zur Gänze erneuert werden. Vgl. Behrendt, Klaus. Teschner Jour Fixe.

²⁷⁸ Mayerhöfer. Wien 1970, 26.

Teschner entmaterialisierte sogar die Musik mittels eines Spielwerkes, dessen Lochscheiben er mittels Feile und Stanzeisen so veränderte, dass von der ursprünglichen Melodie nur noch ein unbestimmter, immer wiederkehrender sphärischer Klang übrig blieb.

Als javanisches Element ist nur die Gamelan Musik erhalten geblieben. Sie wird auf vielen verschiedenen Instrumenten (Saiteninstrumente, Xylophone, Gongs...) gespielt, nach ungeschriebenen, seit Jahrhunderten überlieferten Weisen und Rhythmen. Für das europäische Ohr klingt sie fremd. Jede andere Musik wäre Teschner jedoch wie eine „Konserve“ gewesen, ausgenommen die Lautenmusik (die hätte jedoch einen weiteren Mitarbeiter erforderlich gemacht).

Zur Anonymität der Puppenspieler gesellte sich sozusagen die Formlosigkeit der Tonfolge. Mitunter bereicherte Teschner die doch etwas monotone, aber auch einprägsame Spieluhrmusik aus seiner eigenen reichhaltigen Musikinstrumentensammlung, wobei er die einzelnen Instrumente selbst bespielte. (Im Stück „Tropenzauber“ spielte er beispielsweise die Mandoline, um etwas „Hawaii-Stimmung“ zu erzeugen). Zu seinen bevorzugtesten Instrumenten zählte die selbstgebaute Basslaute, mit der er etwa den Künstler in der „Künstlerlegende“ begleitete. Aber auch eine Viola da Gamba kam zuweilen zum Einsatz, eine Flöte, ein Metronom, ein Stimmgabelklavier u. a. m.

Während selbst die „künstlerischen“ Puppenspieler seiner Zeit immer wieder die Gebrüder Grimm bemühten, nahm sich Teschner zunächst die indonesische Sagenwelt vor, und vertauschte so den deutschen Märchenwald mit der orientalischen Sagenwelt²⁷⁹.

Dramatische Momente des Theaters kamen bei Teschner nicht zum Tragen. Nichts ist auf vordergründige Effekthascherei ausgelegt, das „Kunstwerk“ erschließt sich dem Auge des Betrachters erst nach und nach in seiner gesamten Fülle.

Bestimmend für die Stückwahl²⁸⁰ war wohl von vornherein der Entschluss, nur Erwachsenenvorstellungen zu geben – sofern Teschner anfänglich überhaupt daran gedacht hatte, mit seinem Theater an die Öffentlichkeit zu gehen. Teschner war stets der Ansicht, dass sein Theater für Kinder völlig ungeeignet wäre, denn seine Theaterstücke besitzen rein epischen Charakter, keine Höhepunkte, keine aufregenden und abenteuerlichen Szenen.

Teschner wurde wiederholt vorgeworfen keinen eigenen Stil entwickelt zu haben, es mangle ihm an Eigeninitiative – ein Vorwurf, der angesichts seines facettenreichen Œuvres jeder Grundlage entbehrt.

Auch wenn Teschner vieles fast wörtlich übernahm, beweist das bei ihm noch gar nichts. Denn es geht ihm nie um simple Nachahmung, sondern um einzelne Aspekte, die er dann in sein Gesamtkonzept einfließen lässt. Exotische Entlehnungen sind bei ihm nur Mittel zur Ausdruckssteigerung, betonen mit ihrer Fremdheit eine spezielle Art von Entfernt- bzw.

²⁷⁹ Als Teschner stilistisch über seine javanisch angehauchten Erstlinge hinausgewachsen war und sie ihm nicht mehr gefielen, verkaufte er den ganzen Fundus, Figuren wie Bühne, an die Österreichische Nationalbibliothek.

²⁸⁰ Es handelte sich nie um abendfüllende Stücke.

Anderssein. Übernommenes verschleiert er nicht, es wird immer als solches gezeigt. Kontrastwirkungen der diversen Einflüsse, Stile, auch der Größenverhältnisse sind nicht nur beabsichtigt. Wenn Insekten so groß werden wie Menschen, dann zeigen sie wesentlich mehr als bloßes Libellen- oder Käfertum; wie unter einem Mikroskop beobachtet, wachsen sie über sich hinaus... Die Erfindung, das Schöpferische liegt nicht in der Nachahmung, sondern im Verwandeln, Betonen und Einandergegenüberstellen. Gerade darin liegt Teschners Stil²⁸¹.

Die meisten Stücke Teschners erinnern an ein intimes Kammerspiel, sind völlig entschlackt von allem Grobstofflichen.

Teschners Vorliebe für das Intime, sein Sinn für feinste Nuancierungen und das Gedämpfte in Ton und Farbe, das mehr andeutet als ausspricht, zeichnet sein Theater aus. Daraus ergab sich mitunter ein tieferes und nachhaltigeres Erlebnis als bei so manchem Sprechstück.

Vor allem sein malerisch kompositorisches Talent verhalf ihm auf der Bühne die angestrebte große Bildwirkung zu erzielen. Wie als Maler, kam es ihm weniger auf dramatische Effekte an, sondern auf die farbige Schönheit des Szenenbildes, eine effektvolle Beleuchtung, sowie harmonische Bewegungen der einzelnen Figuren. Indem er auf Kulisse, Sprache und Gesang verzichtete, stellte er alles auf Licht und Bewegung. Seine Figuren sollten niemals verwickelte Konflikte austragen, sondern die Urempfindungen des Betrachters ansprechen.

Der Figurenspiegel ist und bleibt in seiner Einheitlichkeit von Stil und Ausdruck unvergleichlich und zeitlos, ein Gesamtkunstwerk: Im Figurenspiegel wird das Credo der 1903 von Josef Hoffmann und Kolo Moser gegründeten Wiener Werkstätte: „*Es soll die Arbeit des Kunsthandwerkers mit dem selben Maß gemessen werden wie die des Malers und des Bildhauers*“ vollkommen erfüllt²⁸². Diese Totalästhetisierung beschränkte sich bei Teschner nicht nur auf den Figurenspiegel, sondern umfasste alle Lebensbereiche. „*Von dieser Einstellung empfängt jedwede Tätigkeit eine feierliche Aura: der gesamte Alltag wird zum Ritual*“²⁸³.

Während bei anderen Puppenbühnen, neben dem künstlerischen, auch der wirtschaftliche Faktor eine nicht unmaßgebliche Rolle spielte, war es bei Teschners Figurentheater schon aufgrund des ausgesprochenen Kammercharakters, der den Aufführungen innewohnte und der damit verbundenen geringen Besucherzahl von vornherein klar, dass daraus niemals ein wirtschaftlicher Nutzen zu ziehen war. So kann mit großer Sicherheit angenommen werden, dass Teschner in seinem ganzen Leben nicht annähernd das eingenommen hat, was er in sein Theater investiert hatte. Auch in diesem Punkt unterscheidet er sich von seinen Kollegen, die mit ihren Bühnen durchaus wirtschaftliche Erfolge verbuchen konnten. Sehr

²⁸¹ Vergeiner, Renate, in: Ausstellungskatalog Inselräume. Seewalchen 1989, 89.

²⁸² Hoffmann, Werner. Gesamtkunstwerk Wien, in: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Aarau und Frankfurt am Main 1983, 88.

²⁸³ Ebenda.

wohl erkannten sie Teschners Fähigkeiten, seine universelle Begabung und suchten nicht selten seine Mitarbeit (u. a. Max Reinhardt, Teschner lehnte jedoch ab).

Teschner war nie ein Freund von Künstler-Vereinigungen, stand aber im Kontakt zu Künstlern wie Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Otto Prutscher und vor allem mit seinem Freund Alfred Roller. Als Künstler blieb er ein dezidierter Einzelgänger, diametral zu einer Zeit, in der sich viele Künstler zu Vereinigungen zusammenschlossen, da sie die besseren Möglichkeiten als Gruppe erkannten (Wiener Werkstätte oder Sezession).

Teschner hat sich nie recht beliebt gemacht, war immer eigenbrötlerisch und äußerte sich oftmals in rüdem Ton über seine Kollegen: über Kubin: „zu pferdeschlachtig“²⁸⁴, über Kokoschka: „kann malen, der Hund, will aber nicht“²⁸⁵, über Schreker, der mit den Entwürfen Teschners zur Illustration seiner Klavierauszüge nicht zufrieden war: „noch besser ist, er befasst sich wieder mit seiner Musik, von der er bedeutend mehr versteht als von der Malerei“²⁸⁶.

Ein Zustandekommen eines Bühnenbildes für die Zauberflöte an der Wiener Volksoper 1939/40 scheiterte nicht nur aus finanziellen Gründen, sondern vor allem an Teschners Eigenwilligkeit, keinerlei Entwürfe abliefern zu wollen. Seine Angst, sich nichts „anschauen“ zu lassen, war dafür ausschlaggebend.

Wäre man gezwungen, Teschner stilistisch einzuordnen, so sind seine künstlerischen Ausdrucksmittel mit Stilbegriffen wie „Symbolismus“ und „Jugendstil“ nur verschwommen zu charakterisieren. Wie bei fast allen Künstlern der Jahrhundertwende fand auch bei Teschner die Vorliebe für japanische Kunst und Ästhetik ihren Niederschlag. Darüber hinaus bot der japanische „Künstler-Handwerker“ ein Beispiel für den von der Wiener Werkstätte angestrebten Gleichklang von „niederer angewandter“ und „hoher freier“ Kunst.

Ähnlich den Tendenzen der Wiener Sezession wurde von der Wiener Werkstätte die künstlerische Durchdringung aller Lebensbereiche propagiert. Im Unterschied dazu, war Teschner bei weitem nicht so rigide, so missionarisch tätig wie im Extremfall Hoffmann und Klimt bei der Verwirklichung des Palais Stoclet in Brüssel. Teschner ging es vielmehr um die „l'art pour l'art“, die Kunst um der Kunst willen.

Parallelen zu Teschner finden sich im Prinzip der Gleichberechtigung von Kunsthandwerk und „freier Kunst“. Nicht nur die Kostbarkeit des Objektes, sondern auch die handwerkliche Fertigung war ein entscheidendes Moment. Sein Bemühen um das Gesamtkunstwerk, zur Verschönerung des Lebens durch die Kunst und das Kunsthandwerk (von Teschner stets als Einheit gesehen) stellen ihn an die Seite der großen Gesamtkünstler seiner Zeit. Jugendstilkünstler wie Orlik, Steiner-Prag, aber auch Walther Klemm und der dämonische Kubin haben ihn geprägt. Die Welt der Phantasten der deutschböhmischen Literaturszene

²⁸⁴ Zitiert nach Klaus Behrendt.

²⁸⁵ Zitiert nach Klaus Behrendt.

²⁸⁶ Werner J. Schweiger. Aufbruch und Erfüllung. Wiener Gebrauchsgraphik 1988, 16.

hat Einfluss auf sein Schaffen ausgeübt. Auch Anklänge zu August Brömse (der später zum Hauptexponenten des deutschböhmischen Expressionismus wurde) und Hanuš Schwaiger sind nicht zu übersehen²⁸⁷.

Mitunter erinnern die fragilen Figuren mit ihren feinen Gesichtszügen an *„die körperlosen, hohen Gestalten, in fragile Gespinste aus Fäden und Stäben aufgelöst oder auch eingespannt, nur die Köpfe menschlich und heiligenhaft, leicht geneigt, einer wie der andere, mit geschlossenen Augen, mager, dünnknochig, gebrechlich, ohne Fleisch, träumerisch – spirituell alle Formen und Gebilde, ob zum Gebrauch oder zur Zierde – eine einzige geisterhafte, gleichwohl nicht unsinnliche Sphäre, abstrahiert und abfiltriert von den Engelsgestalten präraffaelitischer Vorgänger – ..., an die Physiognomie der schottischen Schule“*²⁸⁸.

Ein weiterer Grundzug in seinem Schaffen ist Teschners Hang zur Symbolik und Allegorie – zur okkulten Sphäre, zum Kosmos, zur Astronomie und Astrologie.

Starke Einflüsse aus dem Orient und deutsche Elemente nimmt er auf und transformiert sie.

Vor allem in seinen Theaterstücken kommt diese Verbindung zwischen dem europäischen und ostasiatischen Kulturkreis zum Tragen.

In seinem Figurenspiel, dieser seiner ureigensten Schöpfung, kulminieren all diese Einflüsse zum Gesamtkunstwerk, verschwimmen an sich klar definierte Grenzen einzelner Gattungen.

Die Sehnsucht, das Unorganische zum Leben aufzurufen, das Beseeltsein aller Dinge, will uns Teschner – mit seiner unbegrenzten Liebe zum Detail – hier vor Augen führen.

In seinem Theater verleiht Teschner seinen künstlerischen Ideen eine konkrete Form, wobei Grotteske, Satire und Mysterium ja von jeher Hauptgebiete des Puppenspiels waren.

²⁸⁷ Vgl. Richard Teschner (1879 – 1948). Ein Meister aus Böhmen – Eine Auswahl aus seinem Werk. Ausstellungskatalog anlässlich seines 100. Geburtstages. Linz 1979.

²⁸⁸ Fahr-Becker, Gabriele. Wiener Werkstätte. 1903 – 1932. Köln 1994.

VIII. Der Mythos um Teschner

Über das genaue Geburtsdatum herrscht bis heute Unklarheit : Wurde Teschner in der ersten oder der zweiten Frühlingsnacht geboren, also am 21. oder 22. März? Wahrscheinlicher ist wohl die erste, da in dieser Nacht lauter Oppositionen und Trigone vorhanden waren, wäre er hingegen in der zweiten Frühlingsnacht geboren, hätte ihm alles viel leichter von der Hand gehen müssen, es wäre ihm sozusagen alles in den Schoß gefallen²⁸⁹.

In Karlsbad, mit den uralten Thermalquellen im Boden, strahlten starke Kräfte aus der Erde. In Leitmeritz, wo Elbe und Eger einen kosmischen Winkel bilden, kamen sie von oben und beeinflussten sein dafür empfängliches Wesen. So verwundert es nicht, dass sich der ganze mystische Kreis (u. a. Rudolf Steiner und die theosophische Gesellschaft Madame Blavatskys) um Teschner versammelte. In die Geheimnisse okkulten Gesellschaften eingeweiht, wurde er Mitglied im Kreis um Max Brod, Paul Leppin und Oskar Wiener. Alle waren dem mystischen Zauber der Stadt Prag verfallen. Der Umgang mit Astralwesen und Geistern, der sich in Teschners Werken immer wieder bemerkbar machen wird, entsprach ganz und gar der Grundstimmung seines Naturells.

Etwa zur gleichen Zeit verfiel auch Gustav Meyrink, der in Teschners Atelier seine ersten Novellen vortrug, diesem Zauber, dem er später in seinem „Golem“ ein unvergängliches Denkmal setzte. (Sonderbarerweise hat Teschner trotz oftmaliger Bitten Gustav Meyrinks es dezidiert abgelehnt, je etwas für ihn zu illustrieren).

Wie zahlreichen Zeitungsausschnitten zu entnehmen ist, nannten die Wiener Teschner, dessen Wohnung und Atelier sich in der Messerschmidtgasse im 18. Wiener Gemeindebezirk befand, den „Zauberer“ - oder „**Magier von Gersthof**“ (**Abb. 131**). *„Wie ein Zauberer, ein Magier sah Teschner ja auch selbst aus, wenn er in seinem weißen und metallfunkelnden Laboratorium stand, in seinem langen schwarzen Arbeitsmantel, mit dem paracelsus-ähnlichen Haupte, das von einem weißen Haarkranz umgeben war“*²⁹⁰.

Manch merkwürdige, skurrile Geschichte rankt sich um Teschner und sein Theater; so waren viele Menschen der festen Überzeugung, eine Faust-Aufführung Teschners gesehen zu haben. Teschner hat jedoch nachweislich eine solche Aufführung nie gespielt.

Auch eine Beziehung zu freimaurerischen Logen und der Bruderschaft von Zion wurden ihm immer wieder nachgesagt.

Von der Person Teschners ging eine eigentümliche Wirkung aus – Fremde nahten ihm mit jener ungewissen, verehrungsvollen Scheu, die man im Mittelalter Alchemisten und Magiern entgegenzubringen pflegte. Sein Äußeres mochte dazu manches beigetragen haben. Teschner trug nicht nur beim Spiel, sondern auch privat einen schwarzen,

²⁸⁹ Behrendt, Klaus. Teschner-Jour Fixe.

²⁹⁰ Ebenda.

hochgeschlossenen Habit, ähnlich dem Gewand eines Priesters, der ihm Würde verlieh und eine gewisse Distanziertheit vermittelte. Eine Seewalchner Bäuerin hielt ihn für einen geistlichen Herren, bei dem sie die Beichte ablegen wollte²⁹¹.

Selbst nach seinem Ableben ereigneten sich ungewöhnliche Dinge. Im Theaterraum aufgebahrt, verfiel sein Leichnam so rasch, dass keine Totenmaske mehr abgenommen werden konnte. (Lucia Jirgal hatte die traurige Aufgabe, ihn auf seinem Sterbebett zu zeichnen).

Die fest verschlossenen Türen des Leichenwagens, in dem Teschners Sarg lag, sprangen zum Entsetzen der Trauergäste plötzlich auf, als sich das Auto in Bewegung setzte. So etwas war noch nie vorgekommen, das Begleitpersonal konnte sich dieses Phänomen nicht erklären.

„An jenem ersten Abend aber, da die treuen Assistentinnen allein bei der Witwe in den verödeten Räumen saßen, krachten und knackten die Möbel und Schränke, als ob jemand immer wieder unsichtbar durch die Zimmer ginge, und eine „astrale Gegenwart“ wurde in solch beängstigendem Maße verspürt, sodass niemand es wagte, hinüber in das Atelier oder in die Werkstätte des Meisters zu gehen“²⁹².

Das Wort „Tod“ durfte im Teschnerschen Haushalt nicht ausgesprochen werden. Teschner nannte ihn stets „den Grauen mit der Sense“²⁹³.

Teschners Einstellung zum Tod kommt vielleicht am besten in einem seiner Theaterstücke zum Ausdruck. In dem ergreifenden Stück „Die Lebensuhr“ kommt **Der Tod (Abb. 132)** selbst vor: eine verhüllte Gestalt mit der Sense in der Hand – schaurig anzusehen. Unter der Hülle befindet sich kein Skelett, keine Schauergestalt, sondern einfach nichts. Der Tod als ein leeres Schreckgespenst, es ist nichts dahinter, oder gibt es nichts nach dem Tod?

²⁹¹ Hadamowsky 1956, 147.

²⁹² Archiv Teschner Nachlass. Österreichisches Theatermuseum.

²⁹³ Gespräch mit Lucia Jirgal.

IX. Schlussbetrachtung / Epilog

Heute fast ausnahmslos vom Marionettentheater her bekannt, wurde in dieser Arbeit der Versuch unternommen, auch auf Teschners umfangreiches Œuvre auf dem Gebiet der Malerei, Graphik und des Kunsthandwerks einzugehen.

Seine graphischen Blätter, denen er mit seiner Erfindung der „Handtonätzung“ ausnehmend malerische und weiche Effekte verlieh, stellen eine absolute Besonderheit auf diesem Kunstsektor dar.

Eine weitere Erfindung, das dauerhafte Färben von Speckstein, ist ein Geheimnis, das er wie die Technik der „Handtonätzung“ niemandem verriet. Die kleinen Figuren aus färbigem Speckstein sind sehr gefragt, und erzielen heute am Kunstmarkt gigantische Preise.

Teschner war Zeit seines Lebens ein Einzelgänger und beteiligte sich kaum am gesellschaftlichen Leben. Durch das Vermögen seiner Frau – zumindest bis zum ersten Weltkrieg – finanziell abgesichert, konnte er sich voll und ganz seiner Kunst widmen. Mit der Innenausstattung von zwei Räumen im Palais Kranz gelang es ihm erstmals, die Idee eines „Gesamtkunstwerks“ umzusetzen. Der Auftraggeber ließ ihm dabei völlig freie Hand. Das Interieur wurde sehr bewundert und in zahlreichen zeitgenössischen Zeitschriften akribisch beschrieben.

Ab dem Beginn der 20er Jahre widmete sich Teschner fast ausschließlich seinem Marionettentheater. Er erfand eine neue, raffinierte Projektionstechnik und eine innovative Handhabung der Puppenführung. Er ließ sich aber auch hier (im wahrsten Sinne des Wortes) nicht hinter die Kulissen blicken.

Inhaltlich von der Mystik seiner Prager Zeit, von der Sagenwelt ostasiatischer Kulturen und zeitgenössischen Einflüssen geprägt, machte er einen radikalen Schritt weg vom herkömmlichen Puppentheater. Mit den kunstvoll geformten Puppen, bei denen er jedes Detail persönlich anfertigte, hat er das Puppenspiel – ein ewiges Stiefkind der Kunst – zum Kunstwerk erhoben.

Immer wieder wurde Teschner vorgeworfen, keinen eigenen Stil entwickelt zu haben, ein Eklektiker zu sein. Doch Teschner ging es nie um simple Nachahmung, sondern nur um einzelne Aspekte, die er in sein Gesamtwerk einfließen ließ. Jugendstil – Symbolismus – Art Deco sind alles Begriffe, die nur unzulänglich dem Stil seiner Werke gerecht werden. Teschner ging auch hier eigene Wege.

Im Gegensatz zum Marionettentheater, dessen nahezu gesamter Fundus im Theatermuseum aufbewahrt wird, sind seine Werke auf dem Gebiet der Malerei, Graphik und des Kunsthandwerks in alle Welt zerstreut.



X. Bibliographie

Aichelburg, Wladimir. 150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861-2011. Wien 2011.

Bongs, Rolf (Hg.). Seltsame Begebenheiten . Eine Sammlung merkwürdiger Geschichten. Umschlag und 10 Bildbeigaben von Richard (und nicht wie fälschlich angeführt Max) Teschner. München / Berlin 1918.

Boll, Walter (u.a.). Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Braunschweig 1978.

De Blue, Vera. Puppentheater. Genf 1981.

Denscher, Bernhard. Österreichische Plakatkunst. 1898 - 1938. Wien 1992.

Dobrowolskij, Nikolai, Karneval von Richard Teschner. Reizvolle Masken. Österreichisches Theatermuseum. Wien o. J.

Fahr - Becker, Gabriele. Wiener Werkstätte. 1903 - 1932. Köln 1994.

Forsthuber, Sabine. Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914. Wien 1991.

Gibson, Michael. Symbolismus. Köln 1995.

Ginzkey, Franz Karl. Nachdenklicher Tierkreis. Mit Bildern von Richard Teschner. Wien 1951.

Gmeiner, Astrid und **Pirhofer**, Gottfried. Der Österreichische Werkbund. Salzburg / Wien 1985.

Hadamowsky, Franz (Hg.). Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters. Wien 1956.

Hansen, Traude. Die Postkarten der Wiener Werkstätte. (Bestandskatalog anlässlich der Ausstellung „Die Künstlerpostkarten der Wiener Werkstätte“ im Österreichischen Museum für angewandte Kunst Wien). München 1982.

Hoberg, Annegret (u.a.). Alfred Kubin. Das lithographische Werk. München 1999.

Hoffmann, E.T.A. Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit mit Bildern nach Aquarellen von Richard Teschner. Wien 1814.

Hofstätter, Hans H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln 1965.

Hofstätter, Hans H. Idealismus und Symbolismus. Wien 1972.

Jerusalem, Julie. Agnihotram (Opferfeuer). Indische Legenden nachgedichtet von Julie Jerusalem. Bilder und Buchschmuck von Richard Teschner. Wien 1926.

Kahler, Antoinette. Tobias Immerschneller. Mit Bildern von Richard Teschner. Wien 1909.

Kleist, Heinrich von. Über das Marionettentheater. (Essay, erstmals erschienen in den „Berliner Abendblättern“ um 1810). Berlin um 1810.

Koschatzky, Walter. Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München 1975.

Leppin, Paul. Severins Gang in die Finsternis. München 1914.

Malik, Jan. Das Puppentheater in der Tschechoslowakei. Prag 1948.

Martischnig, Michael und **Schipani**, Helmut. Johann und Hans Kalmsteiner. Zwei Südtiroler Künstlergenerationen um 1900. Wien 2007.

Mascha, Ottokar. Österreichische Plakatkunst. Wien 1915.

Mayerhöfer, Josef (Hg.). Richard Teschner. (1879 - 1948). Puppenspieler - sezessionistischer Künstler. Österreichische Nationalbibliothek. Biblos Schriften Band 54. Wien 1970.

Mergl, Jan, **Ploil**, Ernst und **Ricke**, Helmut. Loetz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940. Band 1. Ostfildern-Ruit 2003.

Mergl, Jan, **Ploil**, Ernst und **Ricke**, Helmut. Loetz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940. Band 2. Katalog der Musterschnitte. Ostfildern-Ruit 2003.

Neuwirth, Waltraud. Loetz Austria 1900. Glas. Glass. Verre. Vetri. Wien 1986.

Neuwirth, Waltraud. Loetz Austria 1905 -1918. Glas. Glass. Verre. Vetri. Wien 1986.

Neuwirth, Waltraud. Wiener Werkstätte. Avantgarde, Art Deco, Industrial Design. Wien 1986.

Neuwirth, Waltraud. Bimini. Lampengeblasenes Glas aus Wien II. Bimini – Wiener Glaskunst des Art Deco. Wien 1992.

Oberhammer, Monika. Sommervillen im Salzkammergut. Salzburg 1983.

Österreichische Nationalbibliothek (Hg.). Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. 50, 2 (2001). Wien 2001.

Paerl, Hetty. Schattenspiel und das Spielen mit Silhouetten. Wien 1979.

Pausch, Oskar (Hg.). Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991.

Pausch, Oskar. Gründung und Baugeschichte der Wiener Secession. Mit Erstedition des Protokollbuchs von Alfred Roller. Wien 2006.

Patkova, Jindriska. Das tschechische Puppentheater. Nationalmuseum Prag. Prag 1975.

Pink-Wilpert, Clara B. Das indonesische Schattentheater. Baden-Baden 1976.

Pleticha, Heinrich (Hg.). Die Kinderwelt der Donaumonarchie. Wien 1995.

Rennhofer, Maria. Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich. 1895 - 1914. Wien 1987.

Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947.

Scheffer, Heinrich R. Die Exlibris des Emil Orlik. Wiesbaden 1992.

Schmitz, Walter und Udolph, Ludger (Hg.). Tripolis Praga. Die Prager Moderne um 1900. Katalogbuch. Dresden 2001.

Schweiger, Werner J. Aufbruch und Erfüllung. Gebrauchsgraphik der Wiener Moderne. 1897-1918. Wien 1988.

Schweiger, Werner J. Meisterwerke der Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk. Wien 1990.

Schweiger, Werner J. Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk. 1903 - 1932. Augsburg 1995.

Strobl, Karl Hans. Die vier Ehen des Matthias Merenus. Ein heiterer Roman. Mit einem Titelbild von Richard Teschner. Leipzig 1913.

Thomas, Oswald, Atlas der Sternbilder. Mit figuralen Darstellungen von Richard Teschner. Salzburg 1945.

Till, Wolfgang. Puppentheater. Bilder. Figuren. Dokumente. Handbuch des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1986.

Wagner, Manfred. Alfred Roller und seine Zeit. Wien 1996.

Wiener, Oskar. Durcheinander. Ein lustiges Kasperlbuch für kleine Theaterfreunde. Mit Illustrationen von Richard Teschner. o. O. 1908.

Ausstellungskataloge (in chronologischer Reihenfolge)

Richard Teschner. Puppentheatersammlung der Stadt München. München 1970.

Richard Teschner zum 100. Geburtstag. Mit einem Textbeitrag von Georg Wacha. Stadtmuseum Linz. Linz 1979.

Richard Teschner 1879 - 1948. Ein Meister aus Böhmen.
Eine Auswahl aus seinem Werk. Egerland-Kulturhaus. Marktredwitz 1979.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt am Main 1983.

Alfred Kubin. Leben - ein Abgrund. Mit einer Einleitung von Klaus Albrecht Schröder. (Hg.) Österreichische Länderbank - Oberösterreichisches Landesmuseum. Wien / München 1985.

Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil. 1880 - 1916. Glanz und Elend. Niederösterreichische Landesausstellung Schloss Grafenegg. NÖ. Landesmuseum. Wien 1987.

Inselräume. Teschner, Klimt und Flöge am Attersee. Seewalchen am Attersee 1989.

Emilie Flöge und Gustav Klimt. Doppelporträt in Ideallandschaft. Außenstelle des Historischen Museums der Stadt Wien Hermesvilla/ Lainzer Tiergarten. Wien 1988/1989.

Alfred Roller und seine Zeit. Österreichisches Theatrumuseum. Wien 1991.

Die Wiener Werkstätte 1903 – 1928. Modernes Kunstgewerbe und sein Weg. München 1994. (Neuaufgabe nach der Originalausgabe Wien 1929).

Ramsamperl und Klicketick. Österreichische Bilderbücher um 1900 und heute. Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Wien 1995.

Austria im Rosennetz. Museum für angewandte Kunst. Wien 1996.

Gegenwelten. Gustav Klimt und das Fin de Siecle. München 1996.

Im Hochsommer der Kunst. 1890 - 1925. Portrait einer Epoche aus steirischen Sammlungen. Schloss Eggenberg 1997.

Otto Prutscher 1880 – 1949. Architektur Interieur Design. Ausstellungszentrum der Hochschule für angewandte Kunst in Wien Heiligenkreuzerhof. Wien 1997.

Sinnlichkeit und Versuchung. Jugendstil und Secessionkunst von Andri bis Olbrich. Landeshauptstadt St. Pölten/ Museumsverein Pottenbrunn. Schloss Pottenbrunn 1997.

Der Attersee in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Atterseehalle in Attersee / Oberösterreich in Zusammenarbeit mit der Neuen Galerie der Stadt Linz. Linz 1999.

Anton Josef Trcka. 1893 – 1940. Rupertinum Salzburg. Salzburg 1999.

Berthold Löffler - Vagant zwischen Secessionismus und Neobiedermeier. Universität für angewandte Kunst Wien Heiligenkreuzer Hof, Refektorium. Wien 2000.

Das Österreichische Theatermuseum und seine Sammlungen. Wien 2000.

Klimt und die Frauen. Österreichische Galerie Belvedere. Wien 2000/ 2001.

Theaterwelt. Welttheater. Tradition & Moderne um 1900.
NÖ. Landesausstellung in Reichenau an der Rax. Reichenau an der Rax 2003.

Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte. Zum 100. Geburtstag der Wiener Werkstätte. MAK Wien. Wien 2003/2004.

Intermezzo. Gustav Klimt und Wien um1900. Museum der Moderne Salzburg Rupertinum. Salzburg 2004.

Schiele & Roessler. Der Künstler und sein Förderer. Kunst und Networking im frühen 20. Jahrhundert. Wien Museum. Wien 2004.

Kunst auf der Bühne. Les grands spectacles II. Museum der Moderne Mönchsberg. Salzburg 2006.

Oskar Strnad 1879 – 1935. Jüdisches Museum der Stadt Wien. Wien 2007.

Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien. BA-CA Kunstforum Wien. Wien 2007/2008.

Grund, Mucha, Capek,... Tschechische Malerei aus der Sammlung Kooperativa. Leopold Museum Wien. Wien 2007/2008.

Kabarett Fledermaus 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz. Österreichisches Theatermuseum. Wien 2008.

Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant Terrible. Unteres Belvedere Wien. Wien 2008.

Gustav Klimt und die Kunstschau 1908. Belvedere Wien. Wien 2008/2009.

Jugendschatz und Wunderscherlein. Buchkunst für Kinder in Wien. 1890-1938. MAK Wien. Wien 2009 /2010.

Teschner – Theaterprogramme

Weihnachtsspiel. Figurenpantomime von Richard Teschner. Teschner – Programme Heft 1. Österreichisches Theatermuseum Wien 1992.

Karneval. Figurenpantomime von Richard Teschner. Teschner – Programme Heft 2. Österreichisches Theatermuseum Wien 1992.

Der Drachentöter. Figurenpantomime von Richard Teschner. Teschner - Programme Heft 3. Österreichisches Theatermuseum Wien 1993.

Die Lebens – Uhr. Figurenpantomime von Richard Teschner. Teschner – Programme Heft 4. Österreichisches Theatermuseum Wien 1998.

Der Basilisk. Figurenpantomime von Richard Teschner. Teschner – Programme Heft 5. Österreichisches Theatermuseum Wien o. J.

Auktions- und Verkaufskataloge

bel etage. Wolfgang Bauer. Herbstsalon 2008. Verkaufsausstellung. Wien 2008.

Dorotheum. Jugendstil und angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts. Wien 31. Mai 2006. Lot 345.

Eduard Klablerna und die Wiener Werkstätte. Verkaufskatalog. Eduard Klablerna. Bildhauer und Keramiker 1881 – 1933. Galerie bei der Albertina. Christa Zetter. Wien 2000.

Im Kinsky. 84. Kunstauktion. Wien 10. Mai 2011. Lot 0043.

Im Kinsky. Die 88. Kunstauktion . Kostbarkeiten aus adeligen & bürgerlichen Nachlässen. Wien 5. und 6. Dezember 2011. Lot 733.

Malerei Bildhauerei Design. Österreichische Kunst des 20. Jahrhunderts. Galerie bei der Albertina. Zetter. Katalog anlässlich der Herbstausstellung 2006. Wien 2006.

Nebhay, Christian M. Liste 86. Der künstlerische Nachlass von Richard Teschner (Karlsbad 1884 - Wien 1948). Mit einem Versuch zur Aufstellung eines Oeuvre - Kataloges seiner Graphik. Wien Mai - Juni 1964.

Nebhay, Christian M. Katalog 44. Richard Teschner (1879 – 1948). Aquarelle, Ölbilder und Zeichnungen aus dem Nachlass. Wien 1975.

Nebhay, Christian M. Katalog 113. Wien um 1900. Zeichnungen Graphik Dokumente. Wien. o. J.

Vienna. Turn of the Century. Art and Design. London 1979 /80 (Verkaufsausstellung Fischer Fine Art Limited).

Wiener Kunst Auktionen. Palais Kinsky. 24. Kunstauktion. Jugendstil. Wien 14. Oktober 1999. Lot 452.

Wiener Kunst Auktionen. Palais Kinsky. 33. Kunstauktion. Jugendstil . Wien 4. April 2001. Lot 945.

Wiener Kunst Auktionen. Palais Kinsky. 46. Kunstauktion. Wien 23.9.2003. Lot 48.

Wiener Kunst Auktionen. Palais Kinsky. 50. Auktion. Jugendstil. Wien 23.06.2004. Lot 685.

Zeitschriften

Ankwicz, Alexandra. Richard Teschner, ein Meister vieler Künste, in: Bergland. Illustrierte alpenländische Monatsschrift. Heft 9. Innsbruck 1938, 24 ff.

Ankwicz - Kleehoven, Hans. Das österreichische Kunsthandwerk, in: Österreich. Michael Haberlautd (Hg.). Wien/ Weimar 1927, 415 - 424.

Ankwicz - Kleehoven, Hans: Das moderne österreichische Exlibris, in: Salzburger Kunstchronik. Illustrierte Zeitschrift für Bildende Kunst. Literatur. Theater und Film. Nr. 6 /1937, 6 - 7.

Ankwicz - Kleehoven, Hans. Aus Richard Teschners Exlibris - Werkstatt. o. O. o. J., 22 - 25.

Auer, Gerd: Es war einmal in Gersthof ein Zauberer, in: Magazin präsent Nr. 14. 7. April 1994, 11.

Behrendt, Klaus. Prof. Richard Teschner. Der Magier von Gersthof, in: Unser Währing. Vierteljahresschrift des Museumsvereins Währing. 44. Jahrgang. 3. Heft 2009. Wien 2009.

Binder, Lambert. Gedenkartikel anlässlich Teschners 75. Geburtstag 1954.

B. D. Ein Innenraum von Richard Teschner, in: Deutsche Arbeit. Monatsschrift. 15. Jahrgang, Heft 9, 1916, 519 ff.

Costler. Teschner. Ein Künstler und seine Bühne, in: Wiener Magazin Jahrgang 12. Heft 3. März 1936, 50 - 56.

Die Muskete. Weihnachtsnummer. Wien Dezember 1923, Titelblatt und Illustrationen von Richard Teschner. Wien 1923.

Eine der drei Sehenswürdigkeiten Wiens, in: Stimme der Frau. 2. 1. 1952.

Gregor, Joseph. Richard Teschners Figurenspiegel, in: Theater der Welt. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur. 1. Jahrgang . Heft 2 /1937, 123 – 124.

Haberfeld, Hugo. Ein Damenzimmer von Richard Teschner, in: Dekorative Kunst XX, München 4. Jänner 1917, 119 - 130.

Havel, Max. Märchen und Wunder. Professor Richard Teschner und seine Kunst. o. J., 73 -78.

Hayek, Max. Richard Teschner. Ein Maler des Okkulten. Zu seinem 50. Geburtstage. o. J., 449.

Hayek, Max. Illustrierte Zeitung, Leipzig 28. März 1929.

Kovacs, Patrick. Kunsthandel Patrick Kovacs News Ausgabe Nr. 4 / 2004, 1.

Kraissl, Friedrich und **Wolfram**, Aurel, in: Neue Künstlermarionettenspiele. „Der Figurenspiegel“ von Richard Teschner. Wien nach 1936.

Kuzmany, Karl M. Jüngere Österreichische Graphiker. Kupferstich und Radierung. Wien 1908, 48 - 50.

Lee, Gina und **Falco**, Tav. Diadem of the Attersee, in: The Vienna Review. October 2012, 31.

M. F. Mitteilungen, in: Deutsche Arbeit. VI. Jahrgang. 6. Heft. März 1907, 398-399.

„**Magic Mirror**“ **Marionettes at „Austria in London“**. Charming puppets who performed before the Prince of Wales, in: The Illustrated London News. 28. April 1934.

Michael, Robert. Marionettentheater. Theater en miniature, in: Parnass. Die Österreichische Kunst- und Kulturzeitschrift. Heft 1. Jhg. III. Jänner / Februar 1983, 40 - 47.

O.B. Richard Teschner, in: Graphische Künste 1918, 31 – 41.

Pacher, Anton. Der Arzt im Puppenspiel, in: Ciba Zeitschrift Nr. 7. Basel. März 1934, 229 - 233.

Pausch, Oskar. Das schönste Theatrumuseum der Welt, in: Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift Nr. 4 /1991, 10 - 14.

Roessler, Arthur. Zurück ins Märchenland, in: Arbeiter – Zeitung. 14. Januar 1920.

Roessler, Arthur. Meister Richard Teschner, in: Velhagen & Klasings Monatshefte. 39. Jahrgang 1. Band. Berlin/ Bielefeld/ Leipzig/ Wien 1924/ 1925, 385 - 396.

Roessler, Arthur. Meister Richard Teschner. Zu des Künstlers 50. Geburtstag, in: Kunstbeilage der Österreichischen Monatshefte. Kassel 23. März 1929, 112 - 121.

Rosenberger, Werner. Die die Puppen tanzen lassen. Von der Magie der Marionetten und der suggestiven Kraft des Figurentheaters. Wiener Festwochen Guide 2007, 10.

Steiner - Prag, Hugo. Erinnerungen aus dem Jahr 1933. Paris 1933.

Spitzegger, Leopold. Prof. Richard Teschners Figurenspiegel, in: Der Donaubote. Dezember 1935, 107 - 111.

Teschner, Richard. Teschner über sich selbst, in: Die Pause. Wien 6. (1941) H. 4. ,Wien 1941, 33 – 34.

Teschners Werk unter Denkmalschutz?, in: Neue Wiener Tageszeitung 19.11.1950.

The Art-Revival in Austria. The Studio. Special Summer Number 1906. London 1906.

The Studio. An illustrated magazine of Fine and Applied Art. Vol. 39, No. 164. Nov.15, 1906. London 1906, 174 - 179.

Thetter, Rudolf. Ausstellung Richard Teschner Wien 1920, in: Deutsche Kunst und Dekoration. XXIII Juni 1920. Heft 9. Darmstadt 1920, 110 - 117.

Thetter, Rudolf. Teschners Figurentheater, in: Der Merker. 11. Jg. Heft 4. 15. Februar 1920, 94f.

Wacha, Robert, in: Brunner Tagesbote. 18.1.1931, o. S.

Weißböck, Jarmila: Richard Teschner. Magier von Gersthof. Puppenspieler und Künstler der Wiener Werkstätte, in: Parnass. Die Österreichische Kunst- und Kulturzeitschrift. Heft 3. Mai /Juni 1984, 50 - 55.

Weißböck, Jarmila: Die Tänze des Magiers Richard Teschner, in: tanz AFFICHE. Eine Publikation für Tanz und Kultur. Nr. 82. 11. Jahrgang. August/ September 1998, 36 - 37.

Witeschnik, Alexander. Neue Perspektiven. Puppenspiel der Seele. Gedanken um Teschners Figurenspiegel, in: Musikblätter der Wiener Philharmoniker. Jahrgang 4, Nr.6. 15.12.1949, 113 -114.

Lexika

Bauer, Wolfgang, **Dümotz**, Irmtraut, **Golowin**, Sergius. Lexikon der Symbole. Wiesbaden 1980.

Dehio - Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk. Wien 1993.

Dtv. Lexikon der Kunst. München 1996.

Seemann, E.A. Offizin Haag - Drugulin. Künstlerlexikon Bd.32. Leipzig 1938.

Straub, R.E. (u.a.). Reclams Handbuch der Künstler. Techniken, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei. Stuttgart 1984. Band I.

Thieme – Becker. Vollmer, Hans (Hg.). Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. München 1992 (unveränderter Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1939 und 1940).

Quellen

Teschner Nachlass im Österreichischen Theatermuseum.

Teschner Jour-Fixe-Abende mit Klaus Behrendt und Jarmila Weißenböck.

Gespräche der Verfasserin mit Richard Teschners letzter Assistentin Lucia Jirgal und mit Eri Messner, der heutigen Besitzerin der Villa Paulick am Attersee.

XI. Dokumente

- I. Brief Angelo Neumann an Richard Teschner. 23. Juli 1908.
- II. Abschrift für den Künstler. Vertragliche Vereinbarung Magistratsabteilung 24, betreffend: Fresco Malerei für den Erweiterungsbau der Leichenhalle III am Wiener Zentralfriedhof. Oktober 1935.
- III. Einladung zur feierlichen Eröffnung der Kapelle in der neuen Aufbahrungshalle III.
- IV. Richard Teschners Kontoauszug bei der Wiener Werkstätte. 3. Juni 1911.
- V. Brief Wiener Porzellan Manufaktur Augarten an Richard Teschner. Bestellung figuraler Arbeiten. 16. Oktober 1934.
- VI. Brief Wiener Porzellan Manufaktur Augarten an Richard Teschner. 14. Jänner 1935.
- VII. Brief Wiener Porzellan Manufaktur Augarten an Emma Teschner. 9. Oktober 1935.
- VIII. Brief Emma Teschners an die Wiener Porzellanmanufaktur Augarten. o. J.
- IX. Brief Wiener Gobelin-Manufaktur A.G. an Richard Teschner. 18. November 1924.
- X. Brief Dr. Josef Kranz an Richard Teschner. 16. Oktober 1921.
- XI. Brief Dr. Josef Kranz an Richard Teschner. 19. November 1921.
- XII. (unvollständiger) Brief Dr. Josef Kranz an Richard Teschner. 19. November 1921.
- XIII. Brief Dr. Josef Kranz an Richard Teschner. 29. Jänner 1923.
- XIV. Schreiben der Selenophon Licht- und Tonbildgesellschaft an Richard Teschner. 2. Jänner 1936.

Hiemit bestelle ich von Herrn Richard
T e s c h n e r sämtliche Dekorationen zu "Peleas und
Melisande", eine neuartige Bühnenumrahmung (deren Be-
nützung mir H. Richard Teschner auch für alle anderen
Aufführungen im Prager Theater freigibt) die Entwürfe
zu den Kostümen, sämtliche Kronen und Geschmeide in Metall
ausgeführt (mit farbigen u. irisierenden Glasplatten und
Perlen aus der k.k. priv. Glasfabrik des Baron Spann) sowie
die erforderlichen Möbel und den Entwurf (u. Anfertigung in
Originallitographie) eines Plakates für "Peleas und Melisande"
bis Ende September um den Preis von K 7.500.- / sage
siebentausendfünfhundert Kronen / zu liefern.

Angelot Karmasin
.....
1

Marienbad, den 23. Juli 1908.

Skizze für den Künstler

Mag. Abt. 24/
Fresco Malerei für den Erweiterungs-
Bau der Leichenhalle III am Wiener
Zentralfriedhofe.

Wien, am Oktober 1935.

Vertragliche Vereinbarung.

Akademischer Maler Prof. Richard Teschner, wohnhaft XVIII. Messerschmidt-
gasse 48, erklärt sich bereit, für den Erweiterungsbau der Leichenhalle
III am Wiener Zentralfriedhofe, laut seinem Anbote vom 25. September
1935 die Ausführung einer Wandmalerei in Fresco Technik circa 7 Meter
lang und 3 Meter hoch, ein biblisches Thema darstellend, unter folgenden
Bedingungen zu übernehmen:

- 1.) Herstellung einer farbigen Kompositionsskizze im Maßstab 1:25
- 2.) Herstellung einer farbigen Zeichnung in einem Zehntel der natürlicher
Größe, darstellend die ganze Bildkomposition.
- 3.) Herstellung von Schwarz-weiß-Zeichnungen (Kartons) darstellend die
Figuren in natürlicher Bildgröße, welche Zeichnungen auch für die
Übertragung auf die Wand dienen sollen.
- 4.) Herstellung des Wandgemäldes mittels Fresco-Farben durch den Künstler
- 5.) Der entsprechende Malgrund in der Leichenhalle wird bauseits her-
gestellt und zwar nach den Angaben des Künstlers.
- 6.) Die Herstellung des Arbeitsgerüsts erfolgt bauseits.
- 7.) Die Beistellung eines fachkundigen Maurers für die Tage der Groß-
skizzierung des Entwurfes erfolgt bauseits.
- 8.) Farben, Pinsel und sonstige Malerfordernisse hat der Künstler
beizustellen.
- 9.) Die beiden Entwürfe sowie die Detailzeichnungen gehen in das Eigen-
tum der Gemeinde Wien über.

Das Honorar in der Höhe von 4.000.- Schillingen wird in nachstehender
Weise zur Auszahlung gebracht:

- | | | | |
|-----|---|---|---------|
| 1.) | Nach Genehmigung der Kompositionsskizze im Maßstab 1:25
die erste Rate in der Höhe von | S | 700.- |
| 2.) | Nach Herstellung der farbigen Komposition in einem Zehntel
der natürlichen Größe die zweite Rate in der Höhe von . . . | S | 700.- |
| 3.) | Nach Herstellung der Schwarz-weiß-Zeichnungen in natür-
licher Größe die dritte Rate in der Höhe von | S | 700.- |
| | Übertrag: | S | 2.100.- |

Magistrat

-2-

Uebertrag	S	2.100.-
-----------	---	---------

- | | | |
|--|---|---------|
| 4.) Nach Uebertragung der vorgenannten Schwarz-Weiß-Zeichnungen auf die Hauptwand der Leichenhalle die vierte Rate in der Höhe von | S | 700.- |
| 5.) Nach Fertigstellung des Frescos an der Wand und Uebernahme desselben durch die städt. Bauleitung die fünfte Rate das ist der Restbetrag. | S | 1.200.- |
| | | 4.000.- |
| Zusammen | S | 4.000.- |

Der Arbeitsfortschritt wird von Fall zu Fall durch die Magistratsabteilung 24 festgestellt, hauptsächlich aber vor Anweisung der Rechnungen. Die vom Künstler zu legenden Rechnungen sind in je 2 Exemplaren und zwar eine davon gestempelt, in der M. Abt. 24 einzureichen und ist hierbei die von Wiener Magistrat vorgeschriebene Drucksorte zu verwenden.

~~Der Künstler~~
beauftragte Künstler:

Für die Magistratsabteilung 24

Senaterat.

*In Auftrag
von
Magistrat
Magistrat
Magistrat*

VOM BÜRGERMEISTER DER STADT WIEN.

Am Donnerstag, den 23. Juli 1936, um 9 Uhr
vormittags wird die Kapelle in der neuen Aufbahrungshalle III
im Wiener Zentralfriedhofe eingeweiht werden.

Euer Hochwohlgeboren werden zu dieser Feier
höflichst eingeladen.

Zufahrt: II. Tor.

3.6.

1911.



28/M.

HERRN RICHARD T E S C H N E R ,WIEN,
VIII. PIARISTENGASSE 20
 INLIEGEND UEBERSENDEN WIR IHNEN, IHREM WUNSCH GEMAESS
 AUSZUG IHRES WERTEN KONTOS ABGESCHLOSSEN PER 1. JUNI 1911 .
 MIT EINEM SALDO VON
K 356.46 ZU IHREN GUNSTEN,
 MIT DEM HOEFLICHEN ERSUCHEN, DENSELBNEN ZU PRUEFEN UND UNS .
 DEN RICHTIGBEFUND ZU BESTAETIGEN
 WIR ZEICHNEN MIT DEM AUSDRUCKE UNSERER VORZUEGLICHSTEN
HOCHACHTUNG

210 WIENER WERKSTÄTTE *Fitz*

BEILAGE&

1 KONTOAUSZUG

Telegraphen-Adressen: WIEN-WIEN



Soll

Genr Richard Texner, Wien

Haben

1909		1910		
Nov. 20	Nov. 24	~ 60	Nov Antonspfd. (Geldb. Hablos)	600 ~
24	"	500 ~	" dttor (4 Speckschw. Spinnerei)	800 ~
13	Des. 10	500 ~	" dttor (Loosener-Kilber)	450 ~
"	19 10	500 ~	" dttor (Speck. Sklau. Jungfer. Spinnerei)	40 ~
24	May 21	48 ~	" dttor (Kerenglas)	300 ~
"	"	2 ~	" dttor (Ameringerbau)	400 ~
"	"	50 ~	" dttor (Kiwi)	400 ~
"	"	150 ~	" dttor (Tubkain!)	400 ~
Januar 5	"	91 80		
"	"	10 ~		
"	"	400 ~		
April 6	"	1645 10		
		3390 ~		3390 ~
April	April 6	300	Nov Saldo - Vortrag	1645 10
Junii	"	300	Brunnen	
Dez	"	950	Christophorus	
Oktober	"	100	Speckerei-fg.	
		300		
		700		

Dokument IV.



WIENER PORZELLANFABRIK AUGARTEN A. G.
ZUR ERNEUERUNG UND FORTSETZUNG DER VORMALIGEN
STAATLICHEN (AERARIAL-) PORZELLANMANUFAKTUR WIEN
II, SCHLOSS AUGARTEN // STADTGESCHÄFT: I, KÄRNTNERING Nr. 9
(GRAND HOTEL) TEL. R-25-1-26

Herrn

Professor
Richard S e s c h n e r,
W I E N, XVIII.,
Versteherstr. 108.

Briefadresse:

Wiener Porzellanfabrik Augarten A. G.
Wien, II., Schloß Augarten

Ihr Zeichen:

Ihre Nachricht vom:

Unser Zeichen:

Wien, am

Dr. S/St. 16. Oktober 1934.

Betrifft:

Bestellung figuraler Arbeiten :

Wir bestellen auf Grund der mündlichen Aussprache mit Herrn Dr. I l s e bei Ihnen 2 Köpfe als Fliesenstüpsel zum Preise von S 150.-- und eine Heiligenfigur (Madonna) zum Preise von S 250.-- (Abschluss am 16. X. mit Herrn Dr. Sanger).

Die Besprechung der künstlerischen Ausführung obliegt Herrn Dr. Ilse und werden Sie sich nach Möglichkeit den technischen Wünschen anpassen.

Im Preise inbegriffen sind Retouchen, beziehungsweise Korrekturen der Modelle, eventuell Rücksprache über Dekorierung.

Wir nehmen zur Kenntnis, dass diese Preise ein besonderes Entgegenkommen Ihrerseits für die erste Arbeit für uns darstellen und diese in Zukunft jedesmal wieder separat eine Vereinbarung getroffen werden.

Die Bezahlung erfolgt in der Weise, dass Ihnen zugleich S 100.-- und der Rest nach Fertigstellung der Modelle überwiesen wird.

Weiter haben Sie sich damit einverstanden erklärt, uns Entwürfe zur Service Dekorierung beziehungsweise Dekorierung von Tassen und Tassen vorzulegen.

Respektvollst
Nachachtung erhoht :

WIENER PORZELLANFABRIK AUGARTEN
ZUR ERNEUERUNG UND FORTSETZUNG DER VORMALIGEN
STAATLICHEN (AERARIAL-) PORZELLANMANUFAKTUR WIEN

Richard Sanger
Richard Sanger

Bank-Konti: Merkurbank Wien,
Wechselstube Leonoldstadt 1

Postsparkassen-Konti

Telegramm-Adresse:



WIENER PORZELLANFABRIK AUGARTEN A. G.

ZUR ERNEUERUNG UND FORTSETZUNG DER VORMALIGEN
STAATLICHEN (AERARIAL-) PORZELLANMANUFAKTUR WIEN
II, SCHLOSS AUGARTEN — STADTNIEDERLAGEN: I, KÄRNTNERRING Nr. 9
(GRAND-HOTEL) TEL R-25-1-26
I, KOHLMARKT Nr. 9
TEL R-20-3-83

I.H.
Frau Professor Emma Teschner
Wien, XVIII.,
Gersthofstr. 105.

Briefadresse:
Wiener Porzellanfabrik Augarten A. G.
Wien, II., Schloß Augarten

Ihr Zeichen:

Ihre Nachricht vom:

Unser Zeichen

Wien, am

F.Schl. 9. Oktober 1935.

Betrifft:

Sehr geehrte gnädige Frau !

Wir erhielten Ihr geschätztes Schreiben vom 6. d. M. und verstehen Ihre Reklamation bezüglich Aussehen des Porzellans nicht. Wir verwenden natürlich immer die gleiche Masse, aber es könnte ja immerhin - besonders bei so grossen Stücken - einmal vorkommen, dass das Weiss des gebrannten Stückes in der Farbnuance etwas anders ausfällt.

Wir bitten Sie also, nicht zu glauben, dass wir Ihnen vielleicht Pflichtexemplare absichtlich in irgend einer minderen Qualität geliefert hätten.

Für die Übersendung des Rundschreibens betreffend die Ausstellung "Christliche Kunst" danken wir.

Den gewünschten Erlagschein legen wir bei.

Wir empfehlen uns Ihnen, sehr geehrte gnädige Frau, mit dem Ausdruck

vorzüglichster Hochachtung

WIENER PORZELLANFABRIK AUGARTEN

Erlagschein.

Bank-Konti: Merkurbank Wien.

Postenarkassen-Konti

F. Schl.

Wunder Porzellanfabrik Augarten!

~~Mit bestem Dank erhalten wir gestern~~
Wir erhalten gestern die weiße
Madonna; - Tesebner wüßte ja daß die beiden ersten
Pflichterumplars auch so zu sagen schlecht sind, da
sie blau graue Farbe haben; in er versteht nicht
wie die Firma, die auf Ihre weißen Porzellan so stolz ist
solche Exemplars aus dem Haus gibt! Nun ist ein
weißes Pflichterumplar in unserem Besitz! ^{2. Exemplar}
für das Mutterbild, zum Deckel des bei uns, ^{ist} bitte unser
Erlaubnis zu senden, damit ich meine Schacht bezeichnen
kann!

ferner ist eine ~~Lieferung~~, ~~Aufforderung~~ bei
der Ausstellung für christl. Kunst ~~Erzeugnisse~~ -
ich lege den ~~Fall~~ bei Sie können zu die Madonna
dort ausstellen; - falls es Schmerzenden gibt ~~zu~~ ~~ausstellen~~
Sie sind auf R. T. Verfügen!

WIENER GOBELIN-MANUFAKTUR A. G.

Büro und Betriebsstätte:
I. HOFBURG, FRANZENSPLATZ
Telephon: 79-1-45

Wien, am 18. November 1924.

Herrn

Richard Teschner,

W i e n , XVIII.

Wir bestätigen, mit Ihnen Folgendes vereinbart zu haben:

Im Falle der schriftlichen Bestätigung des bewussten Gobelin-Auftrages durch die Arbeiter-Bank und deren Anerkennung des unterbreiteten Honorar-Vorschlages von Kronen 10,000.000.-- (österr. Kronen zehn Millionen) verpflichten wir uns, nach Eingang des überstehenden Teilbetrages in dieser Höhe das mit Ihnen vereinbarte Honorar (per Kronen zehn Millionen) an Euer Hochwohlgeboren unverzüglich auszufolgen.

Der Ordnung halber bestätigen wir, einen Karton mit dem besprochenen Sujet in der Größe von 130 cm breit und 118 cm hoch bei ehebaldigster Fertigstellung bestellt zu haben.

Mit dem Ausdrucke der vorzüglichsten Hochachtung zeichnet

ergebenst

J. Schneider

*ausg.
XII. 1924*

22195

*91
100*

DOCTOR JOSEF KRANZ

WIEN, IX/16. Oktober 1921.
LIECHTENSTEINSTRASSE 55

Lieber Freund!

Auf Grundlage unserer mündlichen Besprechung bestelle ich hiemit bei Ihnen die künstlerische Ausgestaltung des Badezimmers, des Schlafzimmers einschliesslich einer kleinen Wanddekoration und des Zuganges zu diesem Schlafzimmer auf der Terrassenseite meines Hauses in der Liechtensteinstrasse 53/55.

Die Ausschmückung des Schlaf- und Badezimmers soll durch figurale Malerei erfolgen.

Sie werden zunächst Entwürfe in dem Ihnen entsprechend erscheinenden Maße, aus denen sich die Art der Komposition beurteilen lässt, und sodann Farbenskizzen im Verhältnisse von 1 : 10 anfertigen.

Sie räumen mir das Recht ein, zu dem Entwurfe und den Skizzen unter selbstverständlicher Wahrung Ihrer künstlerischen Eigenart Wünsche vorzubringen, deren tunlichste

./.

DOCTOR JOSEF KRANZ

WIEN, IX/16. Oktober, 1921.
LIECHTENSTEINSTRASSE 55

2.

Berücksichtigung Sie mir freundschaftlich versprechen.

Nach Genehmigung der Skizzen durch mich werden Sie an die Arbeit selbst schreiten und versprechen mir, Ihre Tätigkeit tunlichst auf diese Arbeit zu konzentrieren. Dabei verantworten Sie selbst die tadellose Grundierung der Wandflächen.

Als Honorar für diese Arbeit vereinbarten wir den Betrag von Einer Million (1.000.000) Kronen.

Hierauf habe ich Ihnen bei der Bestellung den Betrag von Hunderttausend (100.000) Kronen zu zahlen, welche zu Ihren Gunsten verfallen, wenn ich die endgiltigen Skizzen nicht genehmige.

Genehmige ich die Skizzen, dann habe ich Ihnen am Tage der Genehmigung eine weitere Zahlung von Hunderttausend (100.000) Kronen zu leisten.

Die restlichen 800.000 Kronen habe ich Ihnen zu bezahlen mit 200.000 Kronen nach Fertigstellung des Badezimmers und mit 600.000 Kronen nach Fertigstellung des Schlafzimmers.

./.

DOCTOR JOSEF KRANZ

WIEN, IX/16. Oktober 1921.
LIECHTENSTEINSTRASSE 55

3.

Die vereinbarte Anzahlung von 100.000 Kronen
erhalten Sie beiliegend.

Wollen Sie mir bestätigen, dass in diesem
Briefe unsere Vereinbarungen richtig niedergeschrieben sind
und hiezu den beiliegenden Gegenbrief besitzen.

Mit herzlichsten Grüßen

Ihr Freund

Dr. Josef Kranz

Herrn Richard Teschner
Wien.

Dokument X.

DOCTOR JOSEF KRANZ

WIEN, IX/1, 19. November 19
LIECHTENSTEINSTRASSE 55

Lieber Freund!

Da ich Montag nachmittags auf einige Zeit nach Berlin fahre, will ich noch vor meiner Abreise unsere Angelegenheit in Ordnung bringen.

Grundsätzlich möchte ich nicht, dass Sie, solange Sie mit der Arbeit für mich beschäftigt sind, von dritter Seite Bestellungen annehmen. Ich will, dass Sie ein paar Monate sorgenfrei und ausschliesslich in meinem Zimmer arbeiten, bezw. in jener Zeit, in welcher Sie nicht die grosse künstlerische Sache durchführen, weil Sie ja nicht vor früh bis abends wie ein Handwerker daran hängen können, kleinere Arbeiten für mich machen, die ausserhalb unseres Vertrages stehen.

Ich möchte auch nicht, dass unser gegenwärtiger Vertrag sich nur auf das Schlafzimmer allein bezieht, weil ich die ganze Sache als eine Einheit betrachte.

Andererseits pflichte ich grundsätzlich Ihren Wünschen bei. Ich schicke Ihnen deshalb einen neuen Ver-

./.

Dokument XI.

DOCTOR JOSEF KRANZ

WIEN, IX/1, 19. November 19
LIECHTENSTEINSTRASSE 55

2.

trag, indem ich diese Wünsche berücksichtige, und hoffe,
dass Sie damit einverstanden sind.

Mit herzlichen Grüßen

*Dr. Franz
Kranz*

Herrn Richard Teschner

Wien, XVIII,

Gersthofenstrasse 105.

DOCTOR JOSEF KRANZ

WIEN, IX/1, 19. Nov. 1921.
LIECHTENSTEINSTRASSE 55

2.

Sie mir ehebaldigst vorlegen.

Sie räumen mir das Recht ein, unter selbstverständlicher Wahrung Ihrer künstlerischen Eigenart, solange die von Ihnen nunmehr in Angriff zu nehmenden Studien im Verhältnis von 1 : 10 nicht vollendet sind, Wünsche vorzubringen, deren tunlichste Berücksichtigung Sie mir freundschaftlich versprechen. Sind einmal diese endgiltigen Skizzen vollendet und von mir genehmigt, dann verspreche ich andererseits Ihnen, keinerlei Aenderungen daran zu verlangen.

Nach Genehmigung der endgiltigen Skizzen durch mich werden Sie an die Arbeit selbst schreiten und versprechen mir, Ihre Tätigkeit tunlichst auf diese Arbeit zu konzentrieren in Berücksichtigung der Tatsache, dass es für mich ein Lebensinteresse ist, mich sobald als möglich Ihrer vollendeten Arbeit erfreuen zu dürfen.

Sie verantworten selbst die tadellose Grundierung

./.

DOCTOR JOSEF KRANZ

WIEN, IX/1, 19. November 1921
LIECHTENSTEINSTRASSE 55

3.

der Wandflächen. Die Kosten der Grundierung gehen auf meine Rechnung.

Als Honorar für die Arbeit vereinbarten wir den Betrag von Einer Million vierhunderttausend (1,400.000) Kronen. Hievon entfallen für das Badezimmer und den kleinen Vorplatz des Schlafzimmers K 400.000.-- und für das Schlafzimmer selbst 1,000.000 Kronen.

Sollte der österreichische Kronenkurs an der Züricher Börse noch weiter zurückgehen, so gewährleiste ich Ihnen unter allen Umständen den Züricher Kronenkurs vom 6. Oktober 1921, sodass im Falle eines allfälligen Rückganges durch eine weitere Entwertung der Krone eine entsprechende Erhöhung des Honorars einzutreten hat.

Eine allfällige Steigerung des Kronenkurses an der Züricher Börse kommt ausschliesslich Ihnen zugute und ich habe kein Recht, aus einem solchen Grunde eine Herabminderung des Honorars zu verlangen.

Ich habe Ihnen bereits am 6. Oktober 1921 eine Anzahlung von 100.000 Kronen geleistet und gebe Ihnen heute weiters eine Anzahlung von 200.000 Kronen. Die rest.

./.

DOCTOR JOSEF KRANZ

WIEN, IX/19. November 1921
LIECHTENSTEINSTRASSE 55

4.

lichen 1,100.000 Kronen habe ich Ihnen zu bezahlen mit 800.000 Kronen nach Fertigstellung des Schlafzimmers und seines kleinen Vorraumes und mit 300.000 Kronen nach Fertigstellung des Badezimmers.

Selbstverständlich bin ich bereit, Ihnen auch in der Zwischenzeit weitere Zahlungen zu machen, wenn Sie deren bedürfen und es von mir verlangen.

Wollen Sie mir bestätigen, dass in diesem Briefe unsere Vereinbarungen richtig niedergeschrieben sind, und hiezu den beiliegenden Gegenbrief benützen.

Mit herzlichsten Grüßen

Ihr Freund

Dr. Josef Kranz

Herrn R i c h a r d T e s c h n e r

W i e n.

Wien, am 29. Jänner 1923.
IX, Liechtensteinstrasse 55.

Lieber Freund!

Ich bitte noch einmal um Verzeihung, dass ich mich gestern bei Ihnen ansagte und dann wieder absagen musste. Wir bekamen unerwartet Gäste und ich konnte nicht vom Hause weg.

Da ich auch heute und morgen den ganzen Tag über beruflich festgelegt bin und dann voraussichtlich nach Berlin fahren muss, mache ich Ihnen meine Vorschläge brieflich.

Lili ist bereit, vom 6. oder 7. Februar angefangen Ihnen wöchentlich vier- oder fünf Mal je ein- einhalb Stunden zu sitzen. Ihr wäre am liebsten, wenn die Sitzungen um 11 Uhr beginnen könnten. Sie überlässt es Ihnen, ob im Atelier oder bei uns zuhause.

Und jetzt kommt die Frage, was ich Ihnen für Ihre künstlerische Arbeit bieten soll. Nach der Mitteilung

./.

der lieben Frau Emma, dass Sie für eine Radierung 800.000 Kronen bekommen haben, bin ich im Gegensatze zu früher zaghaft. Ich habe zwar den Anhaltspunkt der Preise, die von unseren sogenannten grossen Porträtisten heute verlangt werden, aber ich habe damit noch keinen Vergleich der künstlerischen Tätigkeit, weil ich Sie, lieber Freund, höher einschätze. Das Bild gehört unbedingt zur Vollendung unseres Zimmers und es ist für mich ausgeschlossen, dass ein Anderer malen darf. Alles das zusammengehalten, biete ich Ihnen für die besprochene künstlerische Arbeit, wozu auch die Anleitung des Tischlermeisters Richter und die Oberaufsicht über seine Arbeit gehört, zwanzig Millionen Kronen.- Ich bitte Sie, mir ganz offen und freundschaftlich zu sagen, ob Sie damit zufrieden sind und nicht etwa die Annahme meines Angebotes als ein Opfer betrachten, das Sie mir bringen. Das würde ich unbedingt ablehnen.

Ich hoffe Sie noch vor meiner Abreise nach Berlin zu sehen und grüsse Sie inzwischen herzlichst als

Ihr Freund

Kramm

SELENOPHON



LICHT- UND TONBILDGESELLSCHAFT M. B. H.

TELEGRAMM-ADRESSE: SELENOPHON WIEN
ERNRUF BURO: B 32-504 SERIE
 TELIERS: WIEN, XIII., MAXINGSTRASSE 13a. H.
 (R 31-4-63, R 36-3-75)
 III., RENNWEG 50 (B 50-0-78)

WIEN, am 2. Jänner 1936
 BURO: VII., NEUBAUGASSE 8

DEBUT Verleihstelle der Selenophon (B 39-3-47)
 Lager: VII. Neubaugasse 25 (B 35-6-36)

Herrn

Prof. Richard TESCHNER
 Akad. Maler

ANKVERBINDUNGEN:
 CREDITANSTALT-WIENER BANKVEREIN WIEN I.
 KÄRNTNERSTRASSE 7
 ÖSTERR. CREDIT-INSTITUT, WIEN, I., SEITZERGL
 ÖSTERR. POSTSPARKASSEN-KONTO D 67 610

WIEN, XVIII.,
 Gersthoferstrasse 5

Mitglied

Wir beehren uns Ihnen mitzuteilen, dass die von uns hergestellte Aufnahme

.....
 Wien - Krippenspiel auf der Marionettenbühne

erstmalig am 3. Jänner 1936 in der Wochenschau "Oesterreich in Bild und Ton" in der Kinogruppe A zur Veröffentlichung gelangt.

Kinogruppe A:

Kinogruppe B:

- | | | | |
|--------------------------|-----------|-----------------------|-----------|
| Burg - Kino | Wien I. | Kärntner - Kino | Wien I. |
| Gartenbau - Kino | Wien I. | Opern - Kino | Wien I. |
| Imperial - Kino | Wien I. | Wiener Urania | Wien I. |
| Rotenturm - Kino | Wien I. | Elite - Kino | Wien I. |
| Ufa - Kino | Wien II. | Schottenring - Kino | Wien I. |
| Schweden - Kino | Wien II. | Busch - Kino | Wien II. |
| Sascha - Palast | Wien III. | Löwen - Kino | Wien III. |
| Apollotheater | Wien VI. | Flotten - Kino | Wien VI. |
| Haydn - Kino | Wien VI. | Lichtspiele Wienzeile | Wien VI. |
| Maria - Theresien - Kino | Wien VII. | Stafa - Kino | Wien VI. |
| Heimat - Kino | Wien IX. | Votivpark - Kino | Wien IX. |
| Flieger - Kino | Wien IX. | Koloseum - Kino | Wien IX. |
| | | Vereinshaus - Kino | Wien XX. |

Ferner inerstmalig am193. in den
 Kinos

.....
 Die spätere Besetzung in anderen Lichtspieltheatern kann jederzeit bei unserer Verteilungsstelle unter Tel.Nr. B 39-3-47 erfragt werden.

Hochachtungsvoll
 SELENOPHON Licht- und Tonbild-
 gesellschaft m.b.H.

[Handwritten signature]

XII. Bildteil



Abb. 1: Selbstporträt 1895



Abb. 2: Selbstporträt 1905

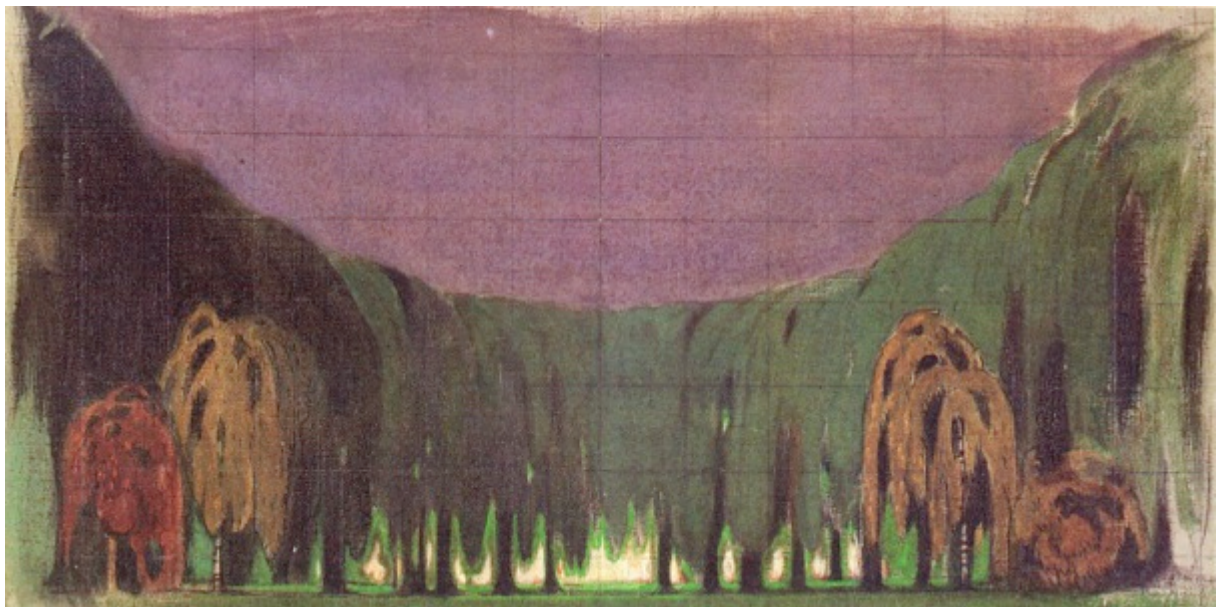


Abb. 3: Bühnenbildentwürfe zu „Pelleas und Melisande“ 1908



Abb. 4: Kleine Stadt 1903

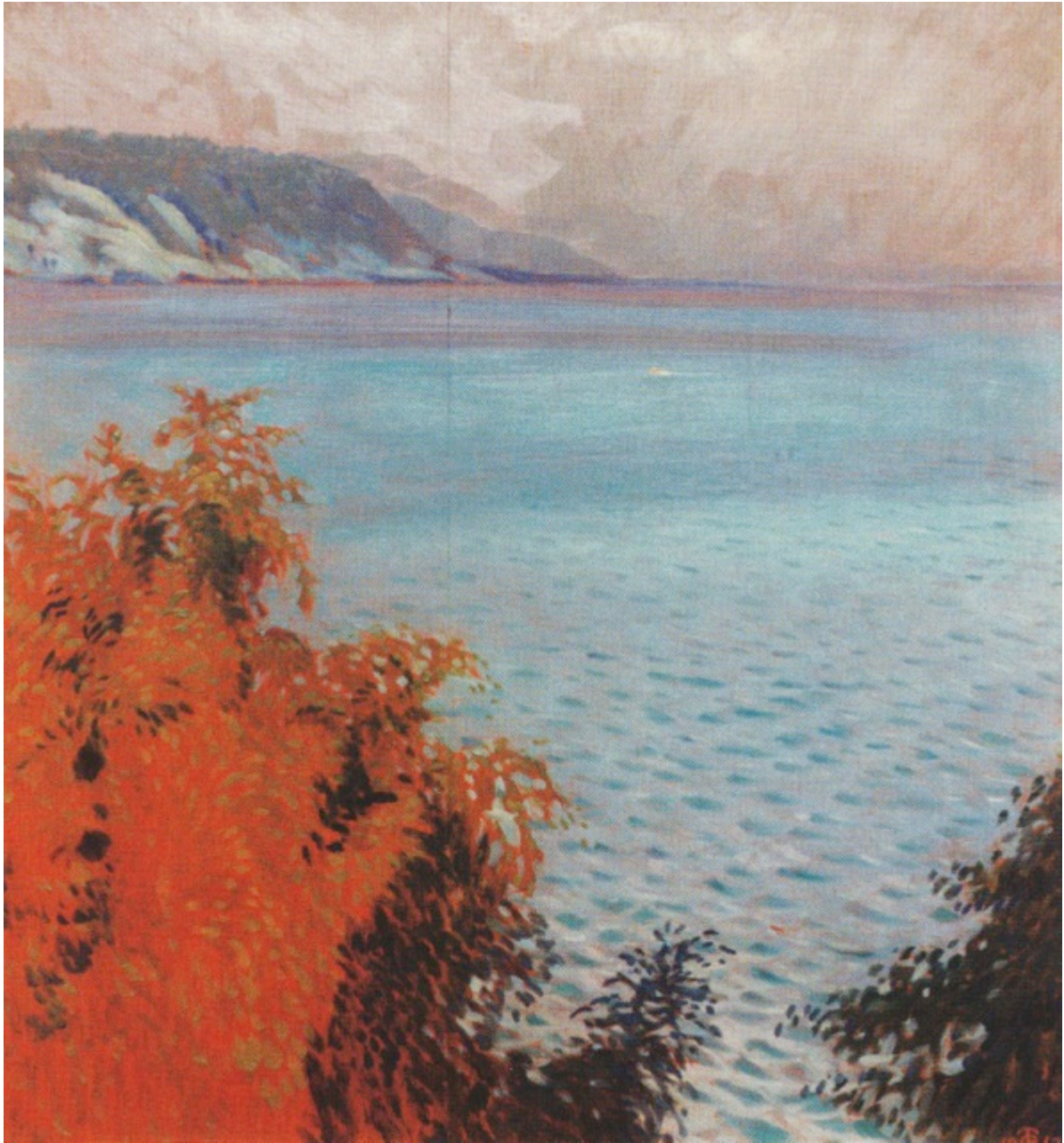


Abb. 5: Blick auf den See 1917



Abb. 6: Baumgarten in Prag 1907



Abb. 7: Der Schleifplatz – „Eisläufer auf der zugefrorenen Moldau“ 1907



Abb. 8: Der Kreuzherrenplatz um 1907

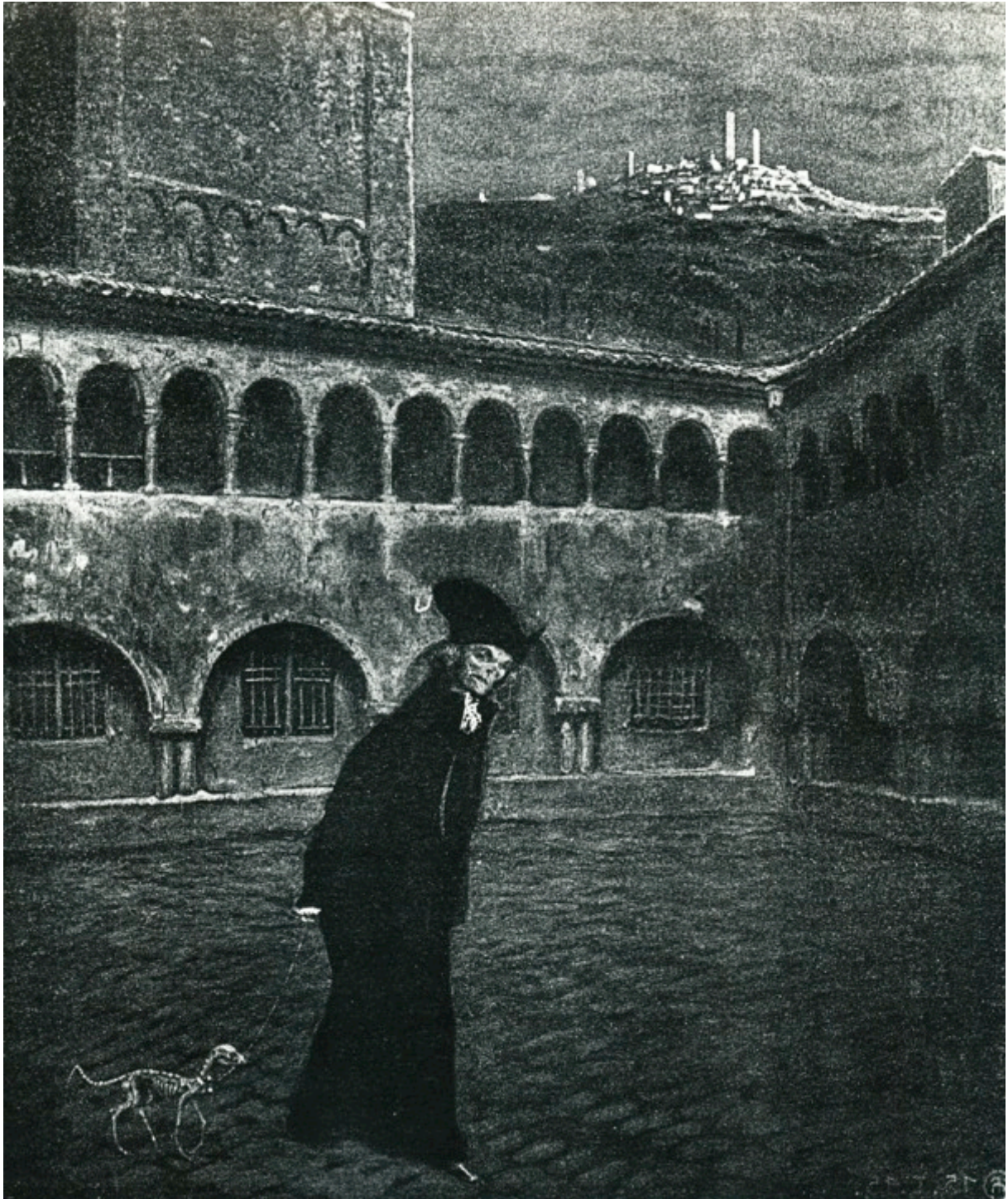


Abb. 9: Die Fäulnis 1915



Abb. 10: Im Garten des gläsernen Prinzen 1905



Abb. 11: Der böse Zauberer 1905



Abb. 12: Die Zuschauer 1916

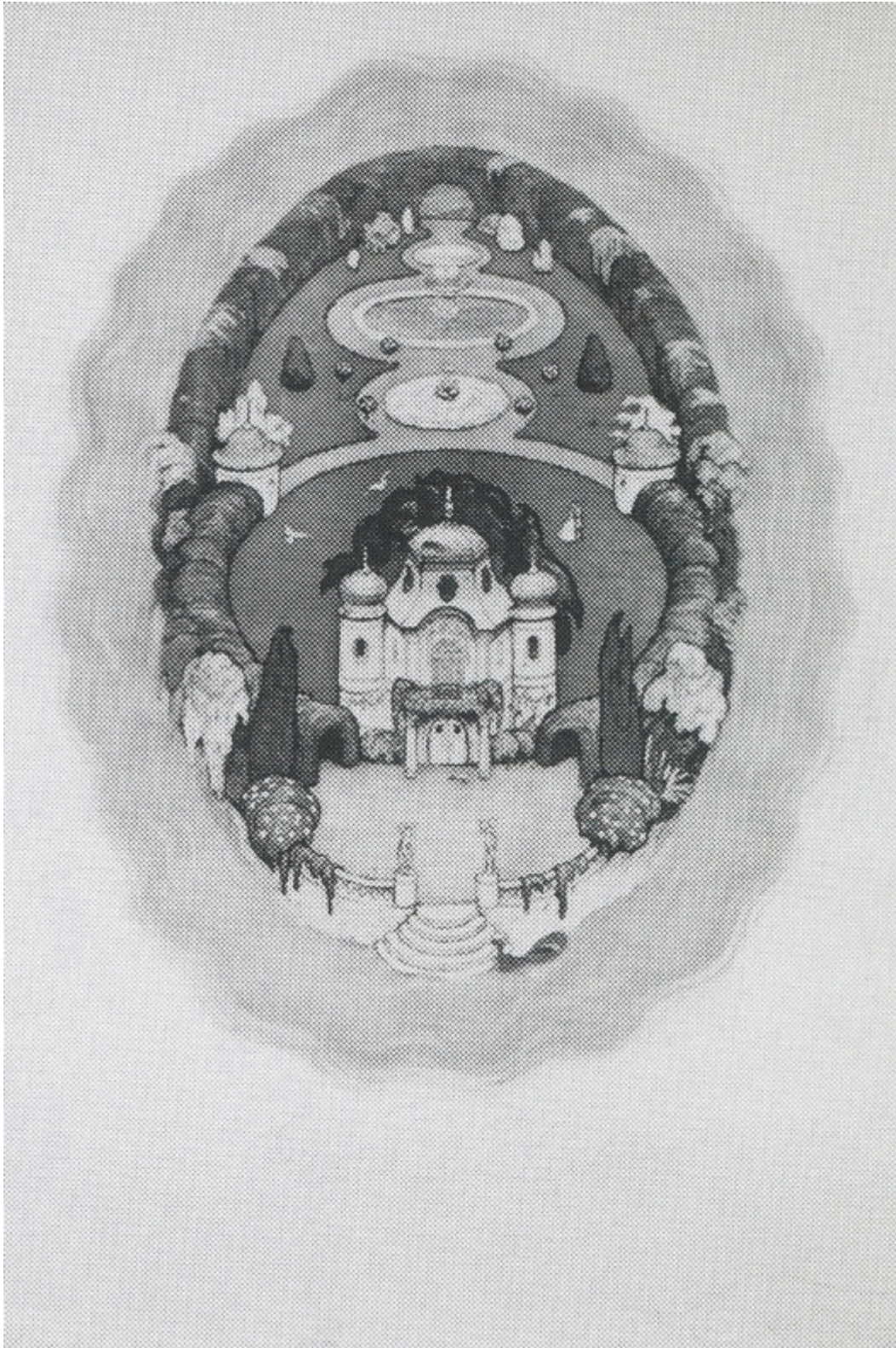


Abb. 13: Die Liebesinsel 1907



Abb. 14: Der Berg der deutschen Arbeit 1915



Abb. 15: Das verrufene Viertel 1918

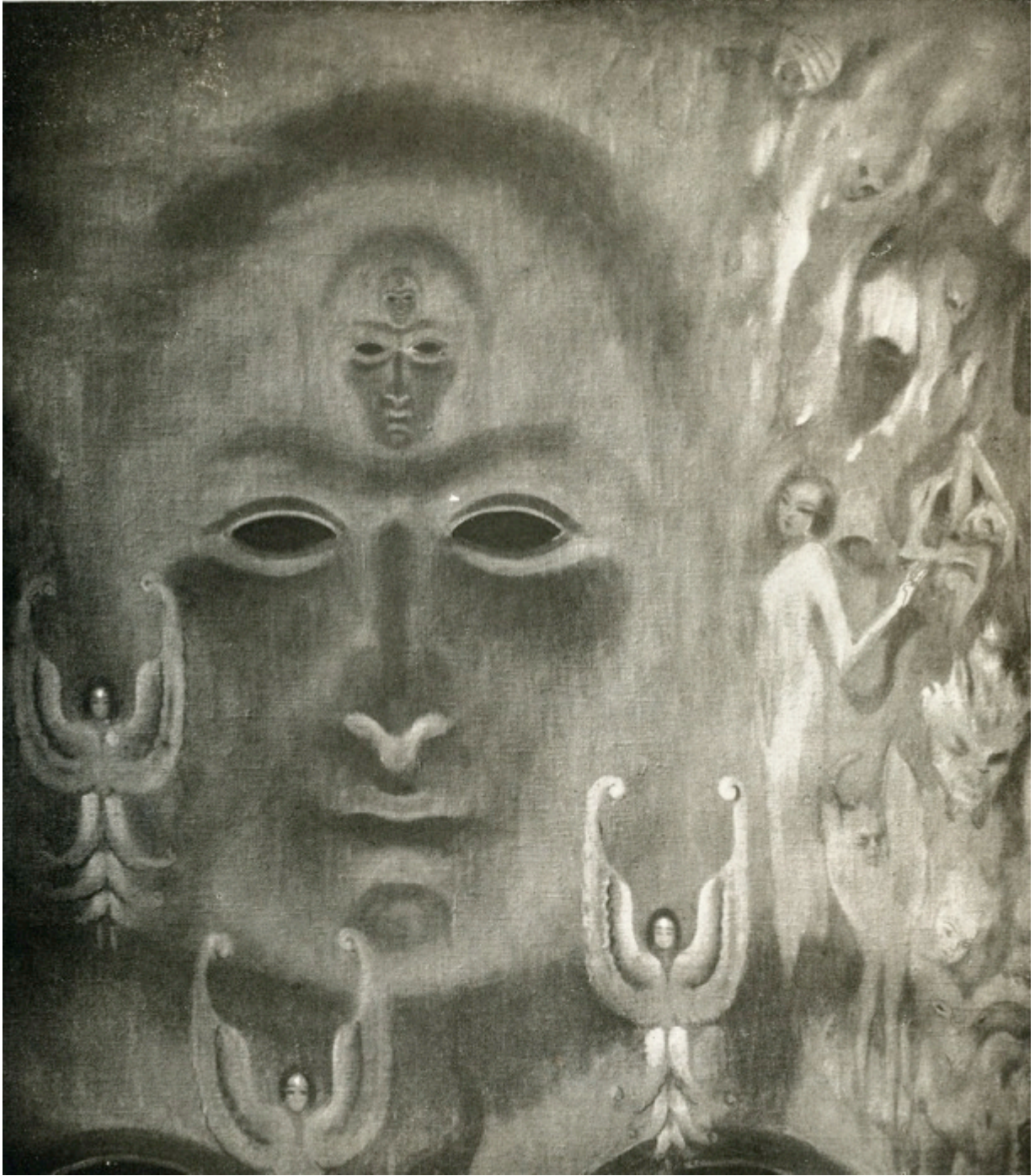


Abb. 16: Die Wiedergeburt 1919



Abb. 17: Evolution 1921



Abb. 18: Musik 1918



Abb. 19: Die Hexe 1917



Abb. 20: Astralis 1924

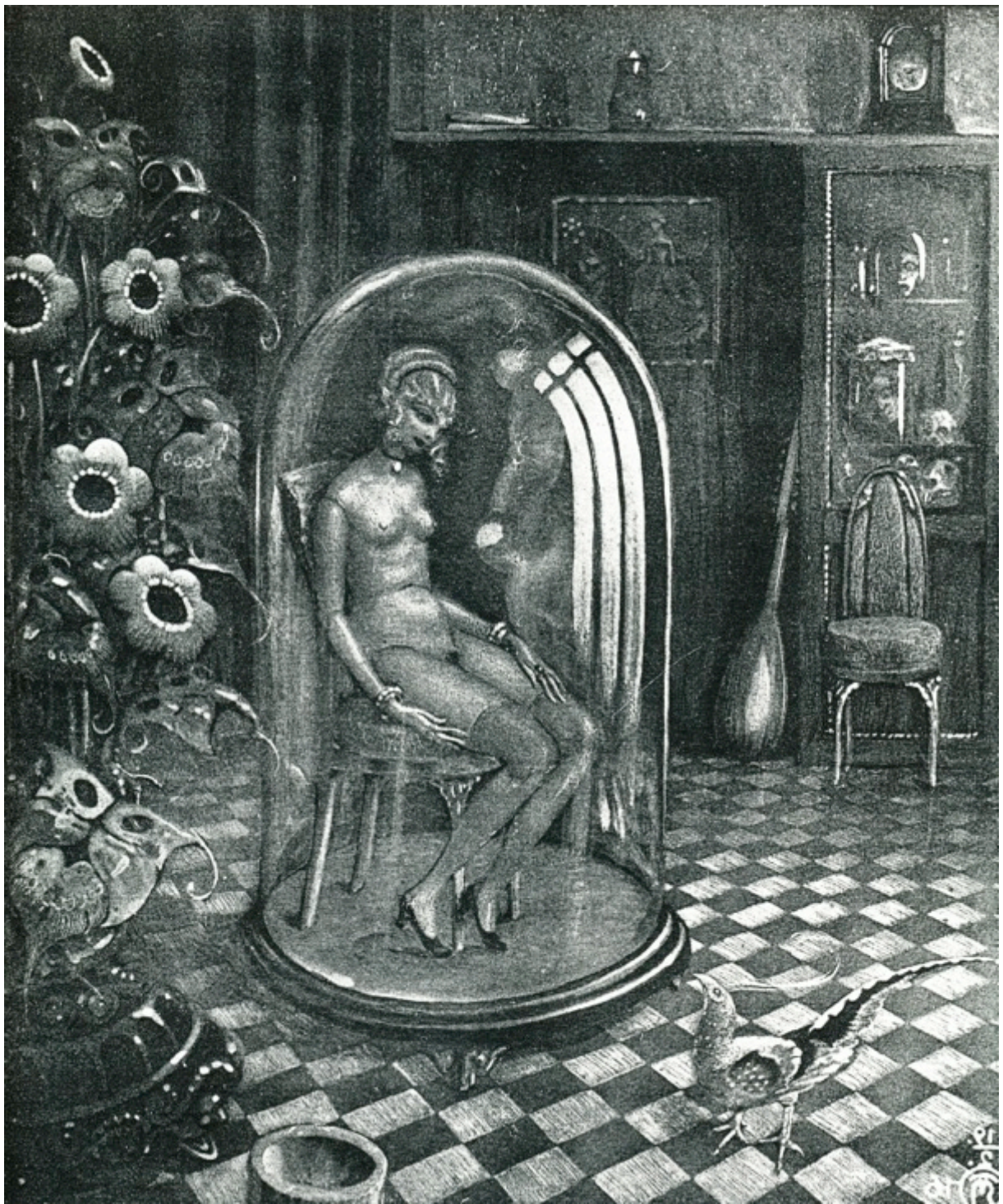


Abb. 21: Homuncula 1919



Abb. 22: Richard Teschner in seiner Werkstatt



Abb. 23: Zipizip 1916



Abb. 24: Selbstporträt 1941



Abb. 25: Kakteen um 1916

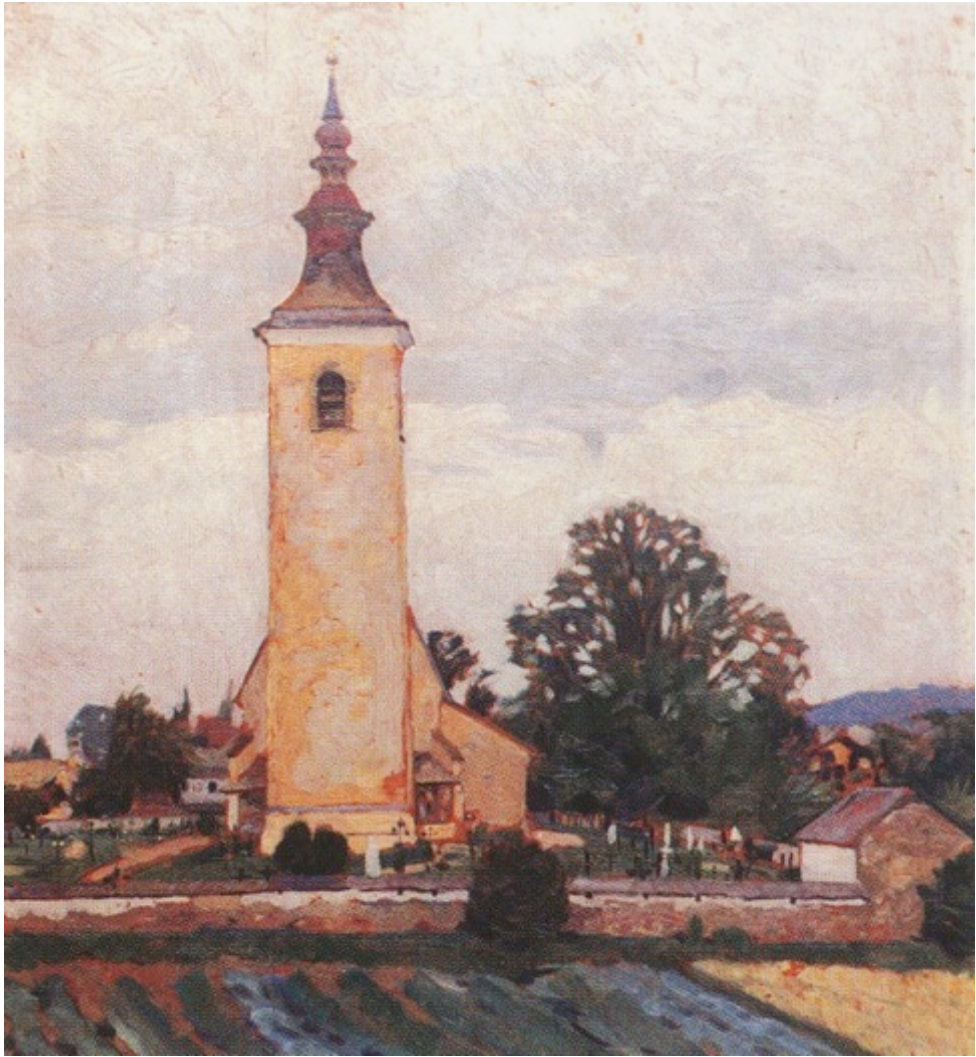


Abb. 26: Kirche in Seewalchen 1917



Abb. 27.1: Die drei Kulturrassen: Buddha 1918

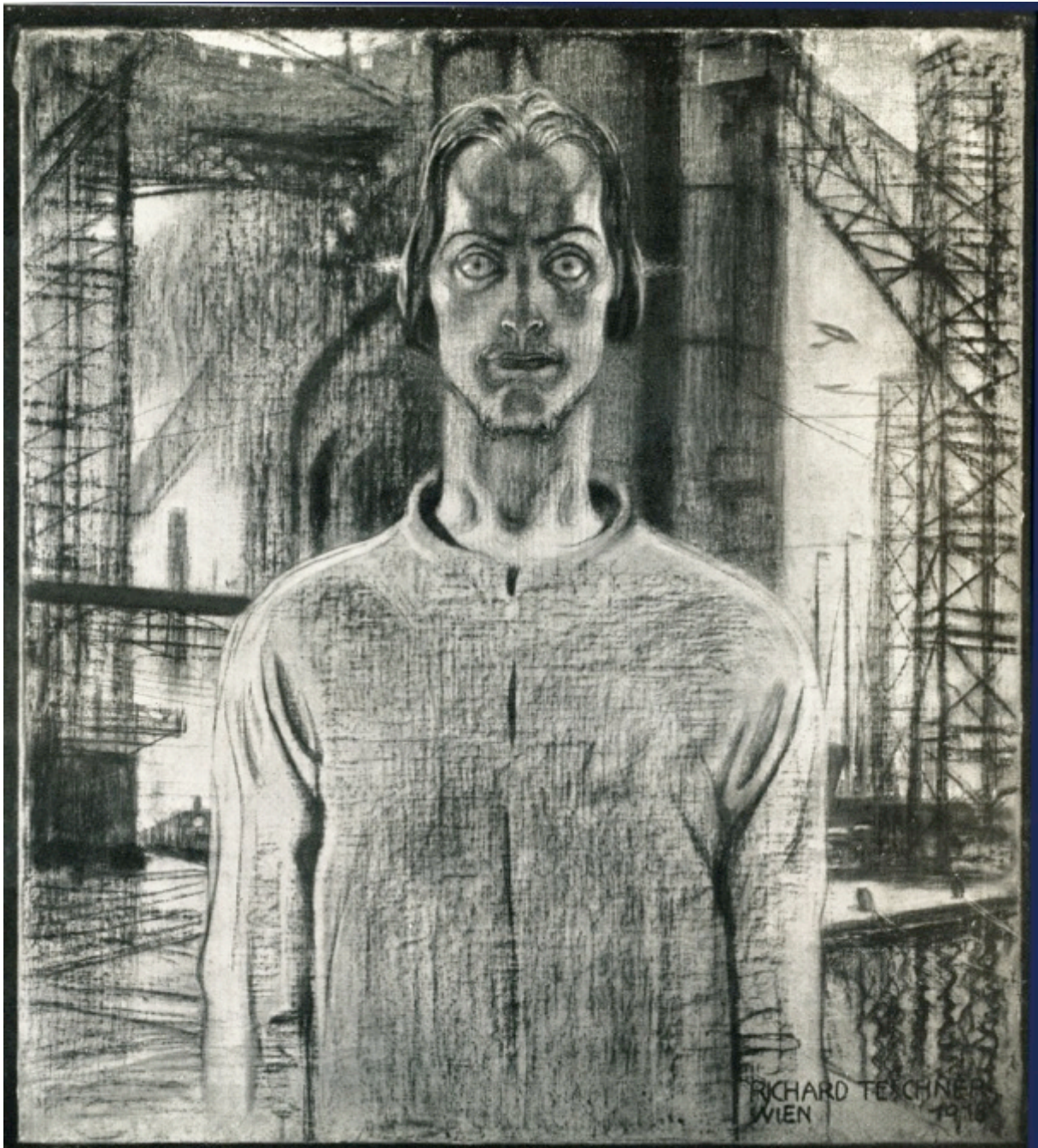


Abb. 27.2: Die drei Kulturrassen: Christus 1918



Abb. 27.3: Die drei Kulturrassen: Konfuzius 1918



Abb. 28: Alfred Kubin: Circe aus der Mappe Rauhacht 1914

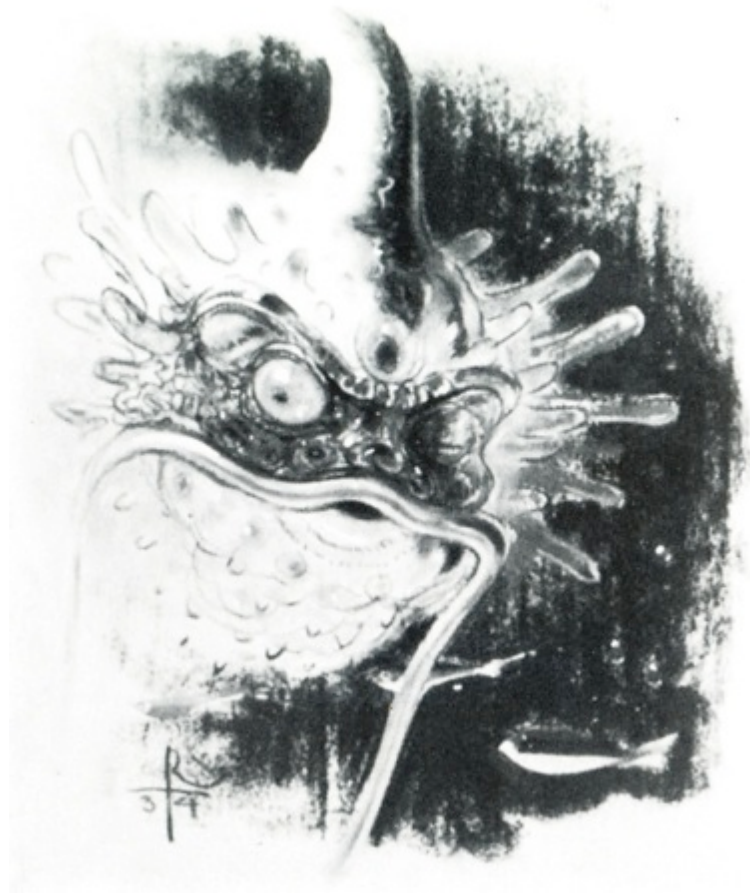


Abb. 29: Wassermann 1934



Abb. 30: Fresko in der Einsegnungskapelle – Wiener Zentralfriedhof 1936



Ich bin die Auferstehung und das Leben,
wer an mich glaubt wird leben
wenn er auch gestorben ist.

Ev. Joh. II. Kap. 25. Vers.

Abb. 31: Fresko in der Einsegnungskapelle – Wiener Zentralfriedhof 1936

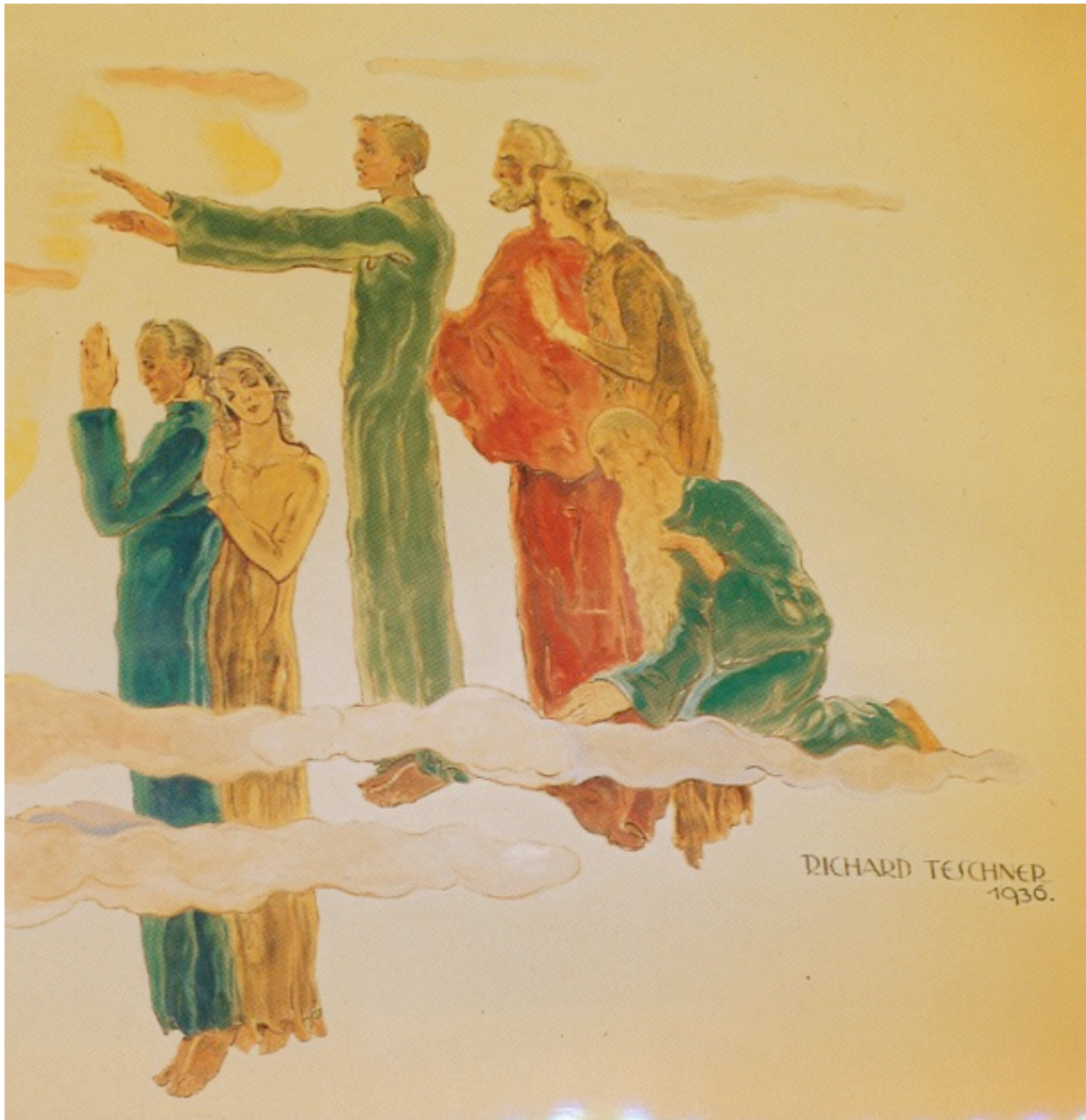


Abb. 32: Fresko in der Einsegnungskapelle – Wiener Zentralfriedhof 1936



Abb. 33: Friedenssehnsucht 1943



Abb. 34: Plakat - Diplom des Verbandes bildender Künstler
1908/09



Abb. 35: Plakat - Wallenstein - Festspiele in Eger 1911



Abb. 36: Plakat zu „Pelleas und Melisande“ 1908



Abb. 37: Plakatentwurf: Die böhmische Schweiz um 1910



Abb. 38: Alfred Roller: Plakat Schneebergbahn bei Wien 1897

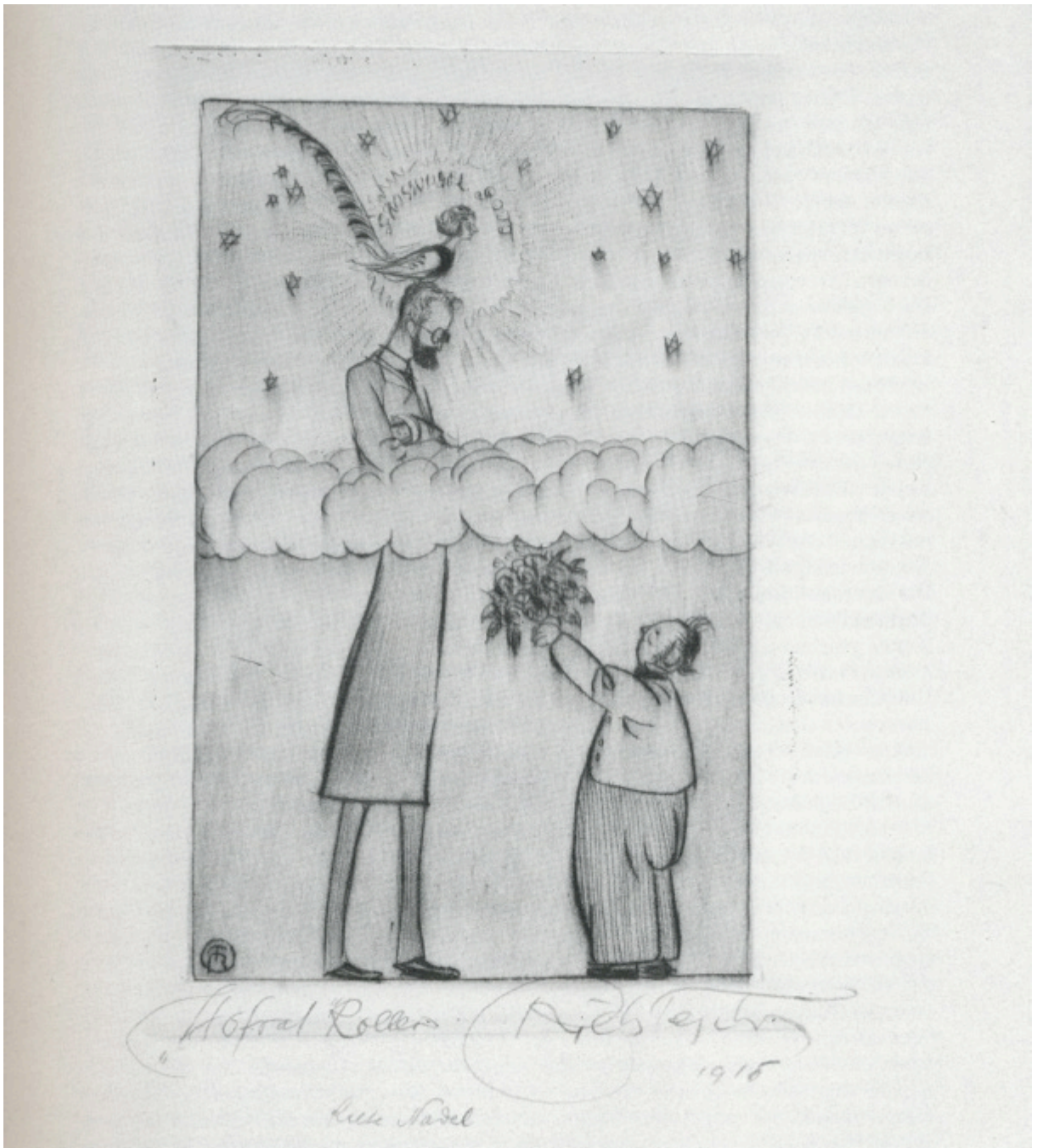


Abb. 39: Hofrat Roller 1916



Abb. 40: Illustration zu E.T.A. Hoffmanns Märchen
„Der goldene Topf“ o. J.



Abb. 41: Titelbild zu dem Buch „Seltsame Begebenheiten“ 1918



Abb. 42: Titelbild zu dem Kinderbuch „Tobias Immerschneller“
1910



Abb. 43: Illustration aus dem Kinderbuch „Tobias Immerschneller“: Knabe auf Motorboot 1910



Abb. 44.1: Zwillinge – Atlas der Sternbilder 1945

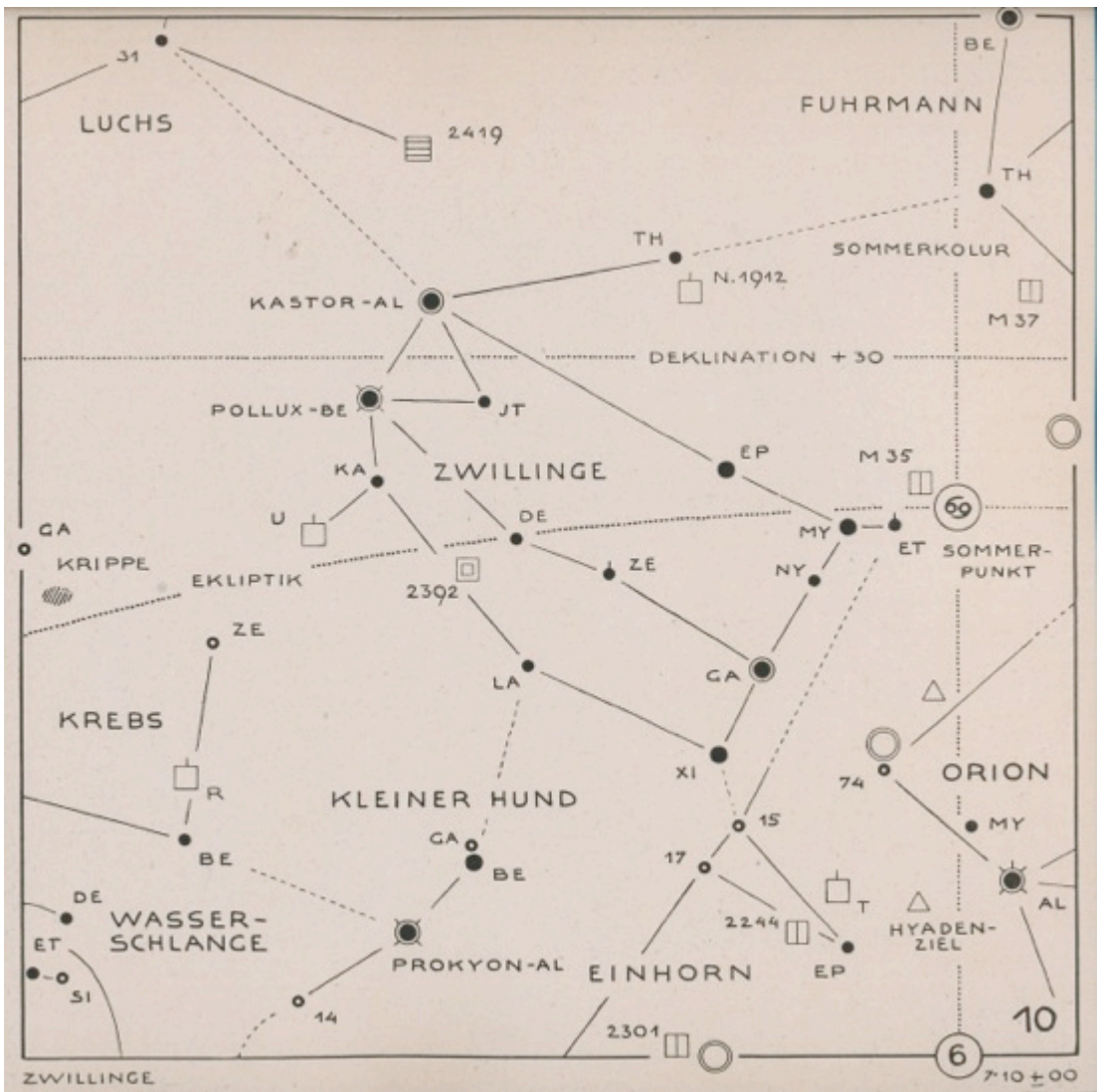


Abb. 44.2: Zwillinge – Atlas der Sternbilder 1945

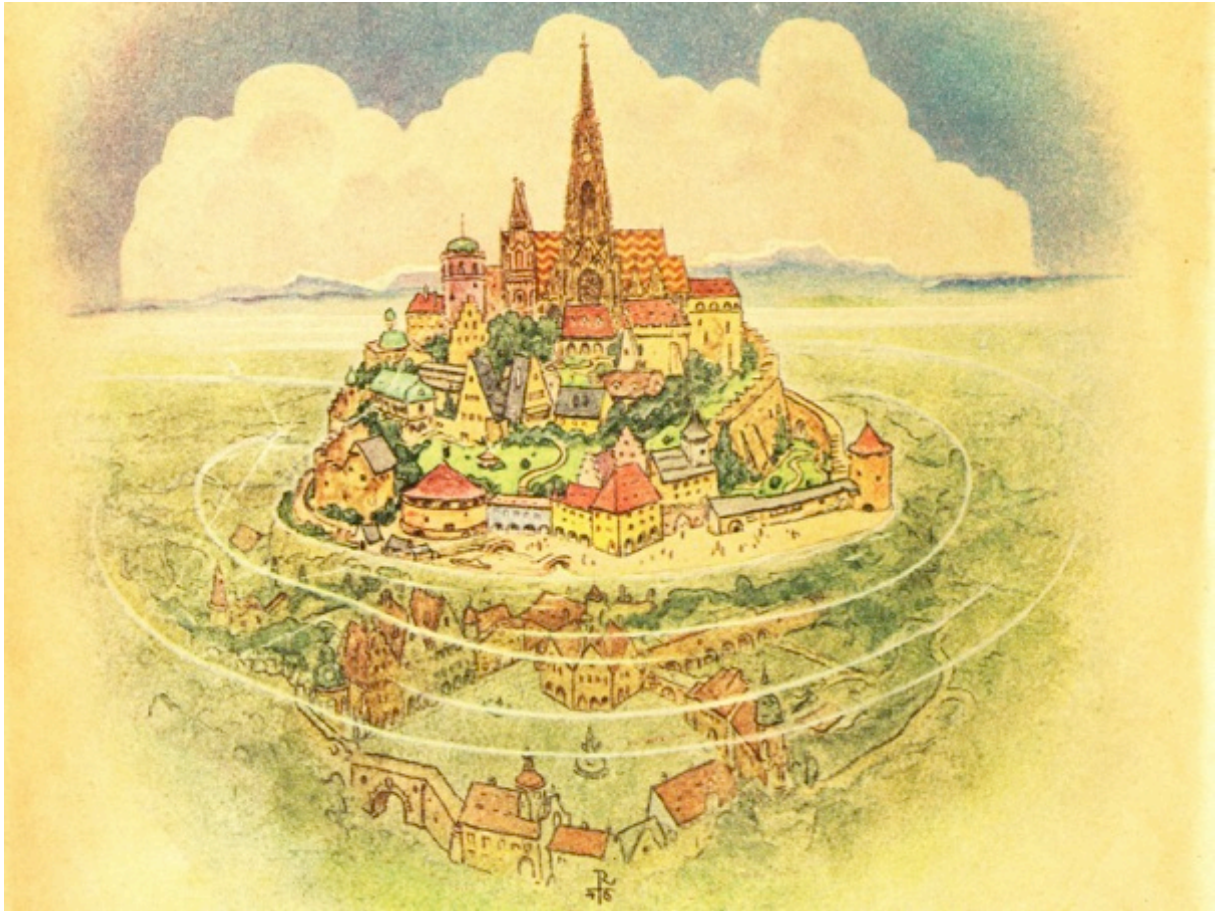


Abb. 45: Titelbild für Arthur Roesslers Teschner-Monographie 1947

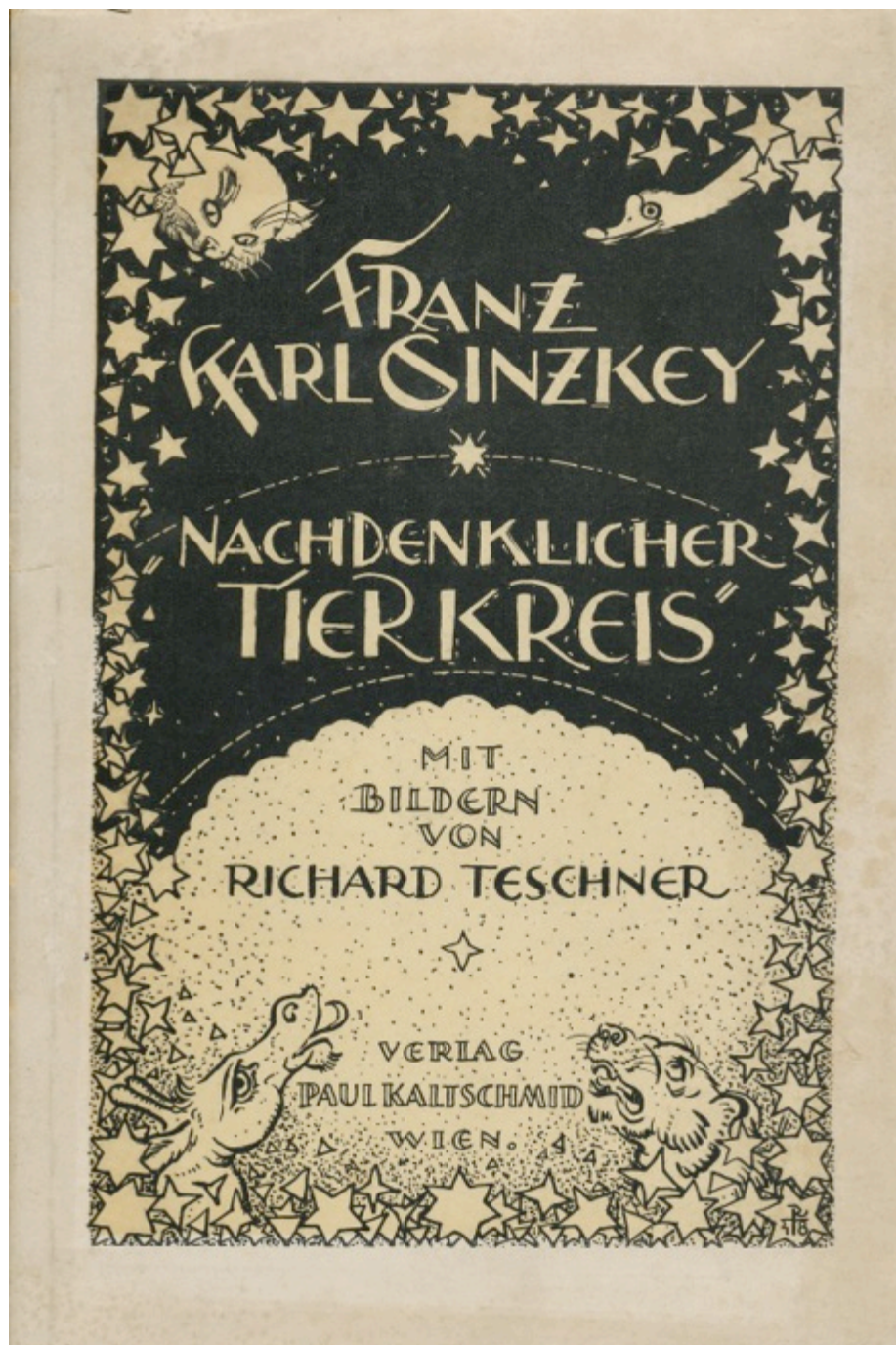


Abb. 46: Titelbild zu dem Buch „Der nachdenkliche Tierkreis“ 1951

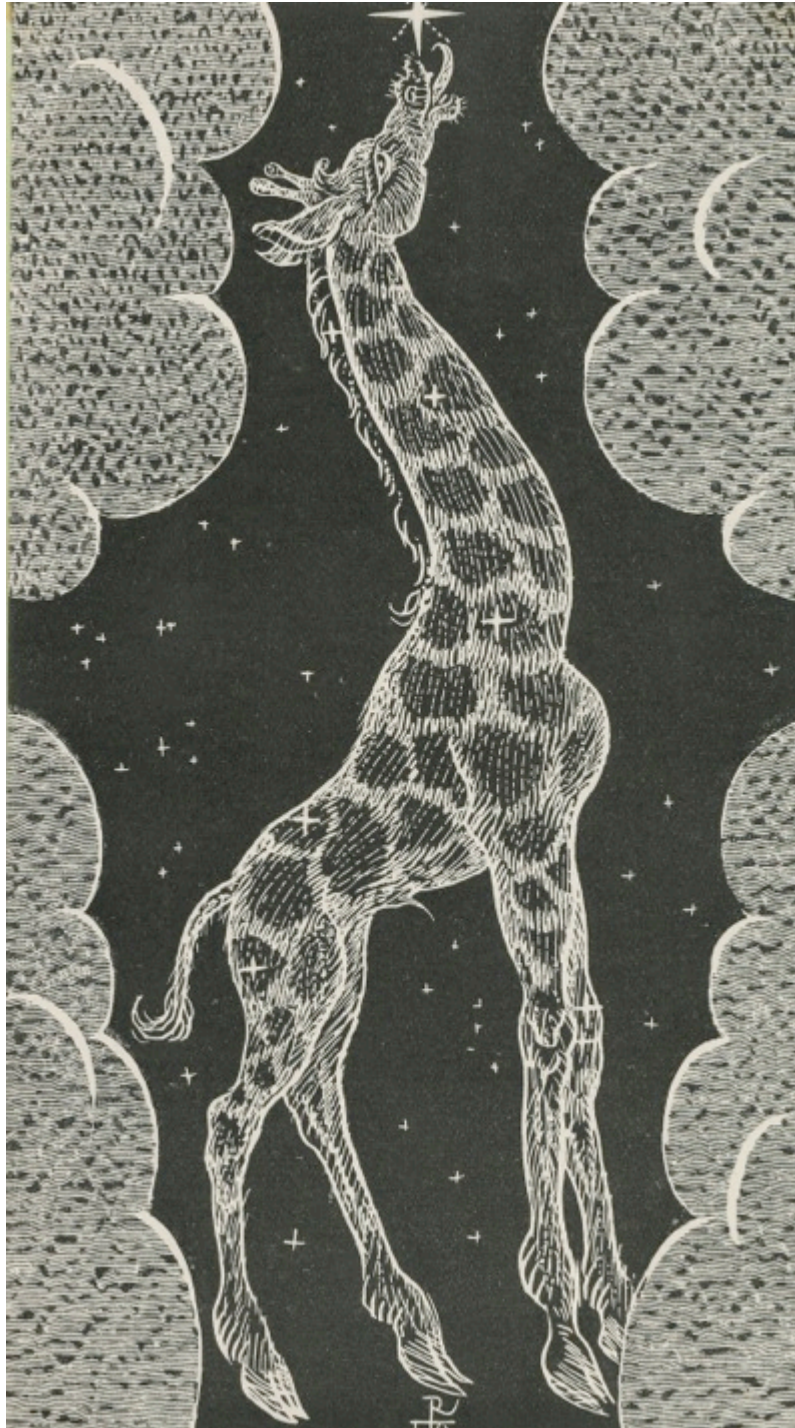


Abb. 47: Giraffe – Illustration zu dem Buch „Der Nachdenkliche Tierkreis“ 1951



Abb. 48: Die Schneegeister – Titelblatt für die Zeitschrift „Muskete“ Dezember 1923

JAHRG. I.

Nr. 19.

DER LIEBE AUGUSTIN



ABENDLIED.

E. Payer-Dux.

Abb. 49: Ernst Payer: „Das Abendlied“ – Titelblatt für die Zeitschrift „Der liebe Augustin“ 1904

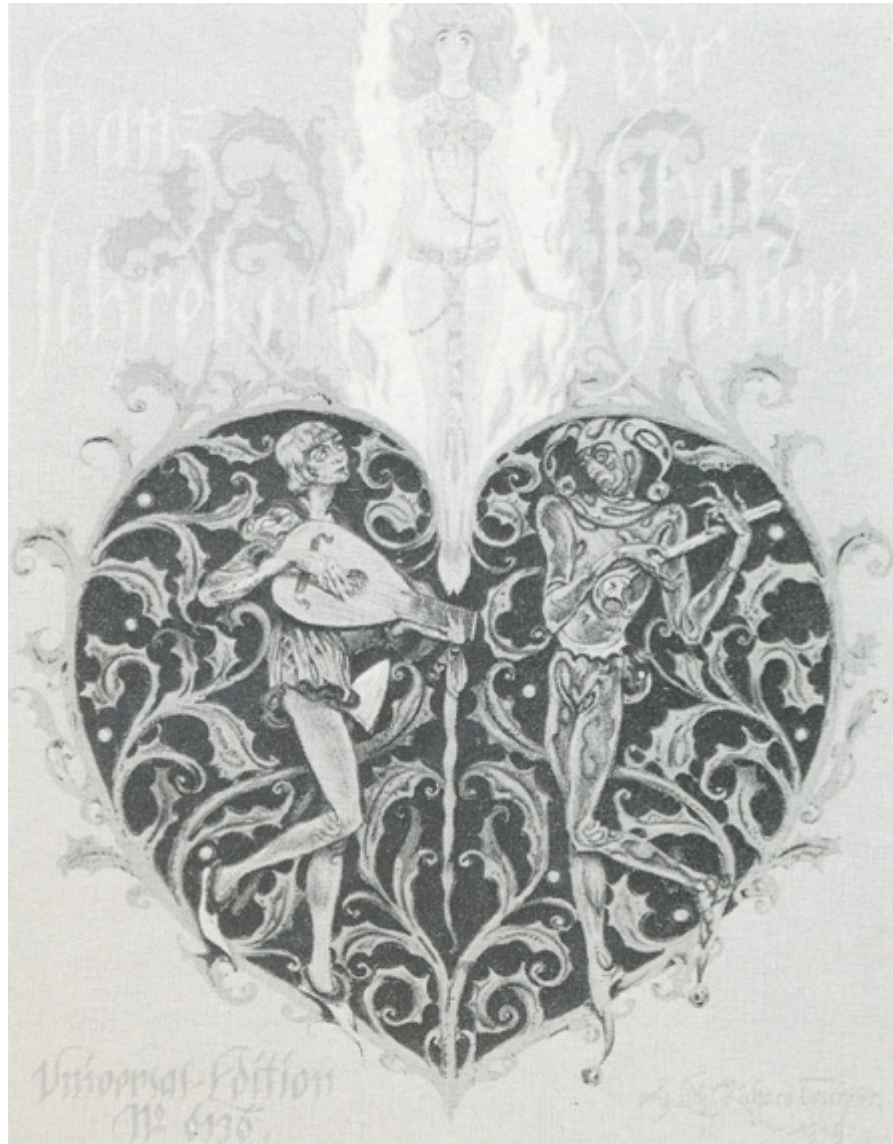


Abb. 50: Notentitel 1919

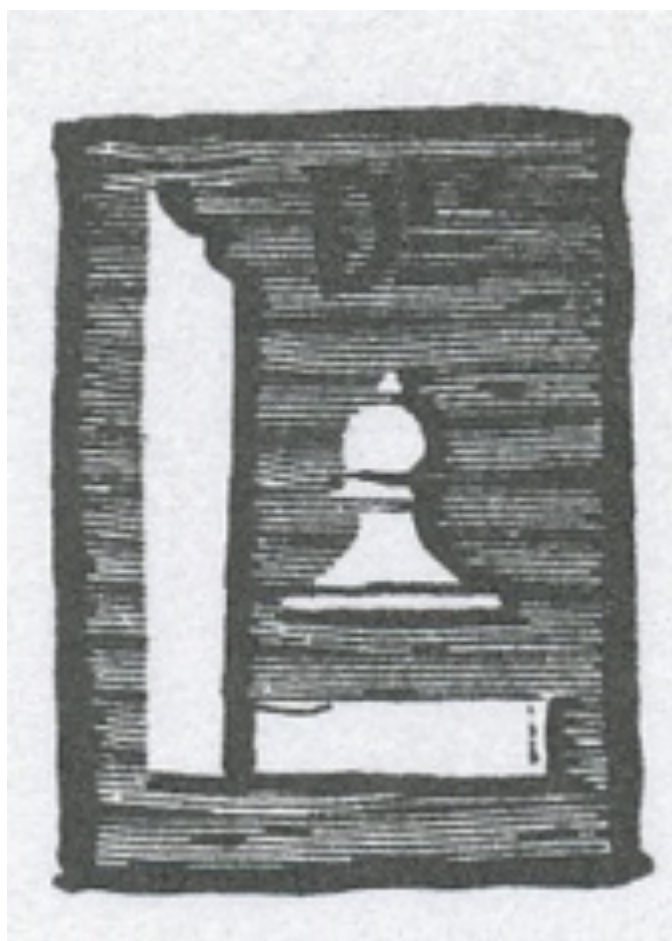


Abb. 51: Ex Libris Dr. Alfred Winkelbauer
1931



Abb. 52: Ex Libris Dr. Alfred Winkelbauer 1931



Abb. 53: Ex Libris Maria Mayr 1932

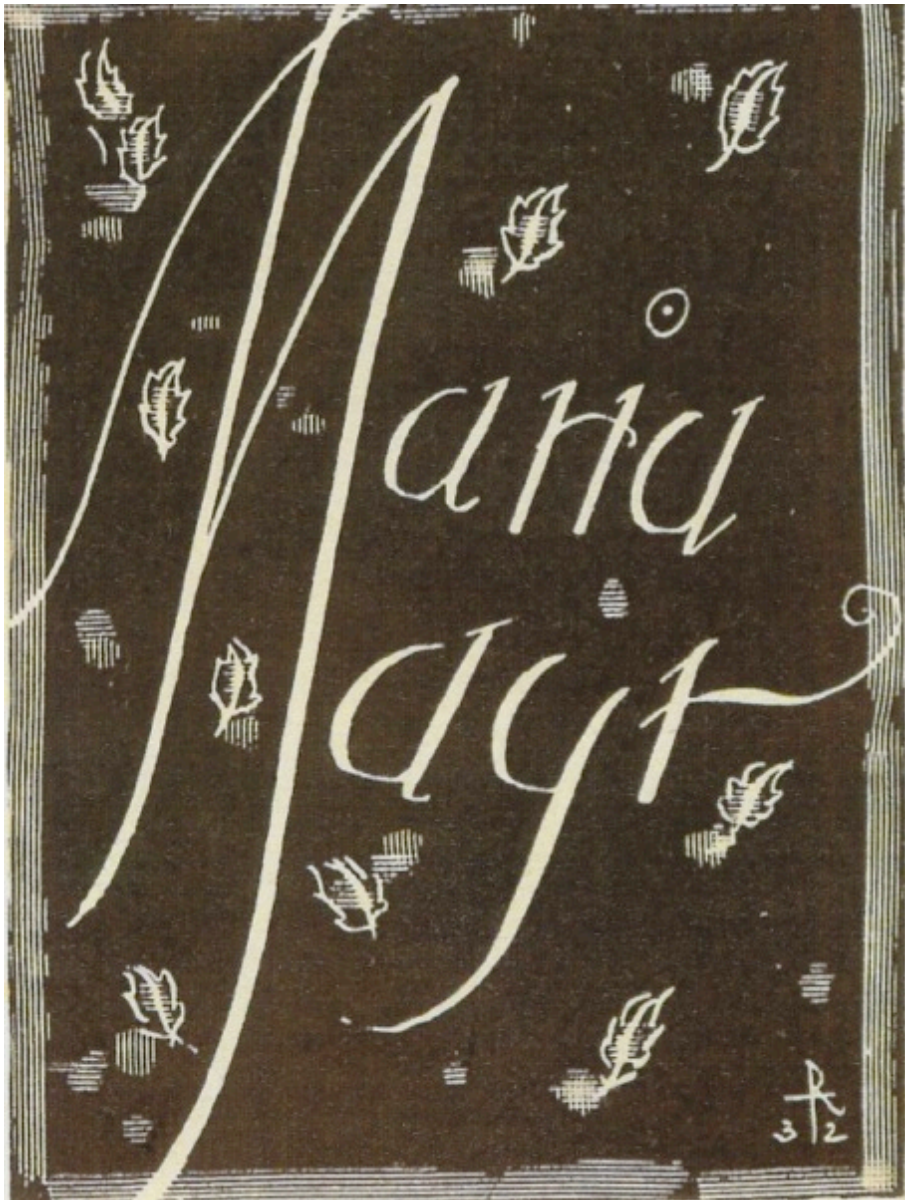


Abb. 54: Ex Libris Maria Mayr 1932

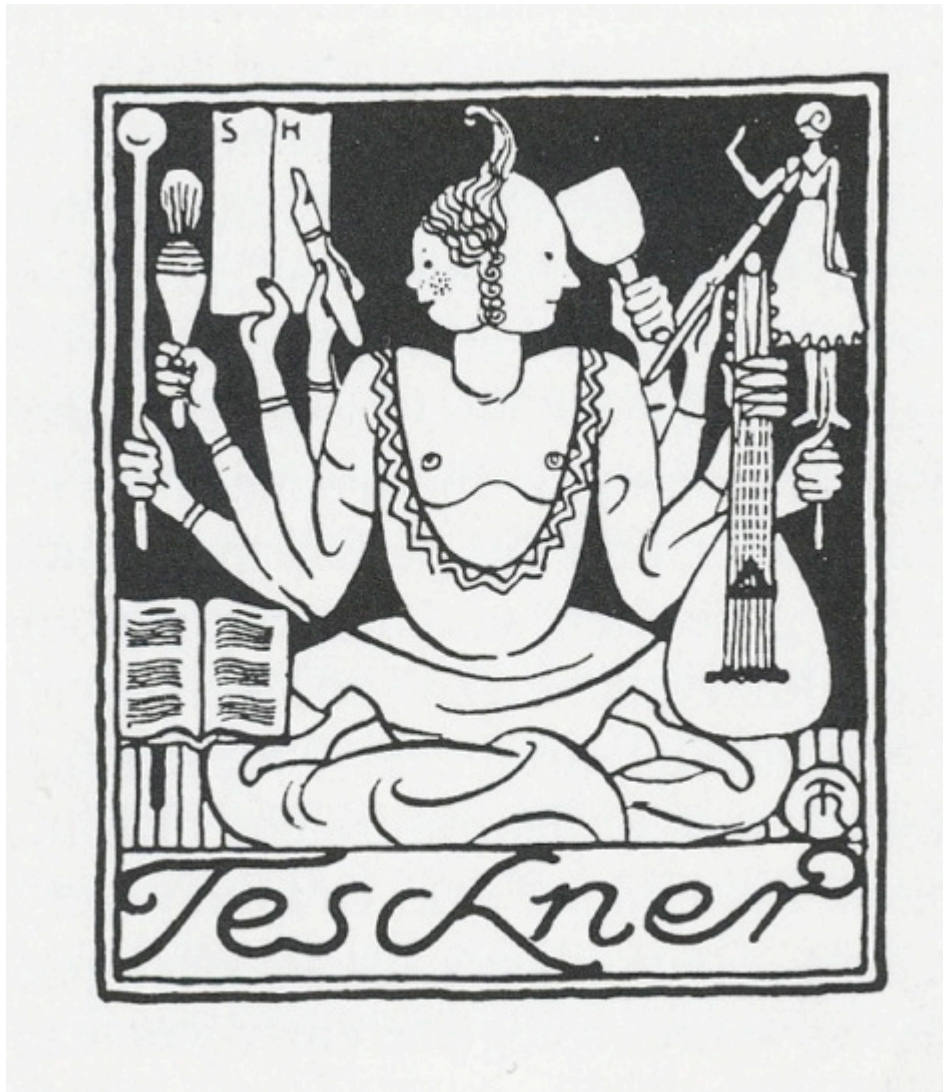


Abb. 55: Ex Libris Emma und Richard Teschner 1916

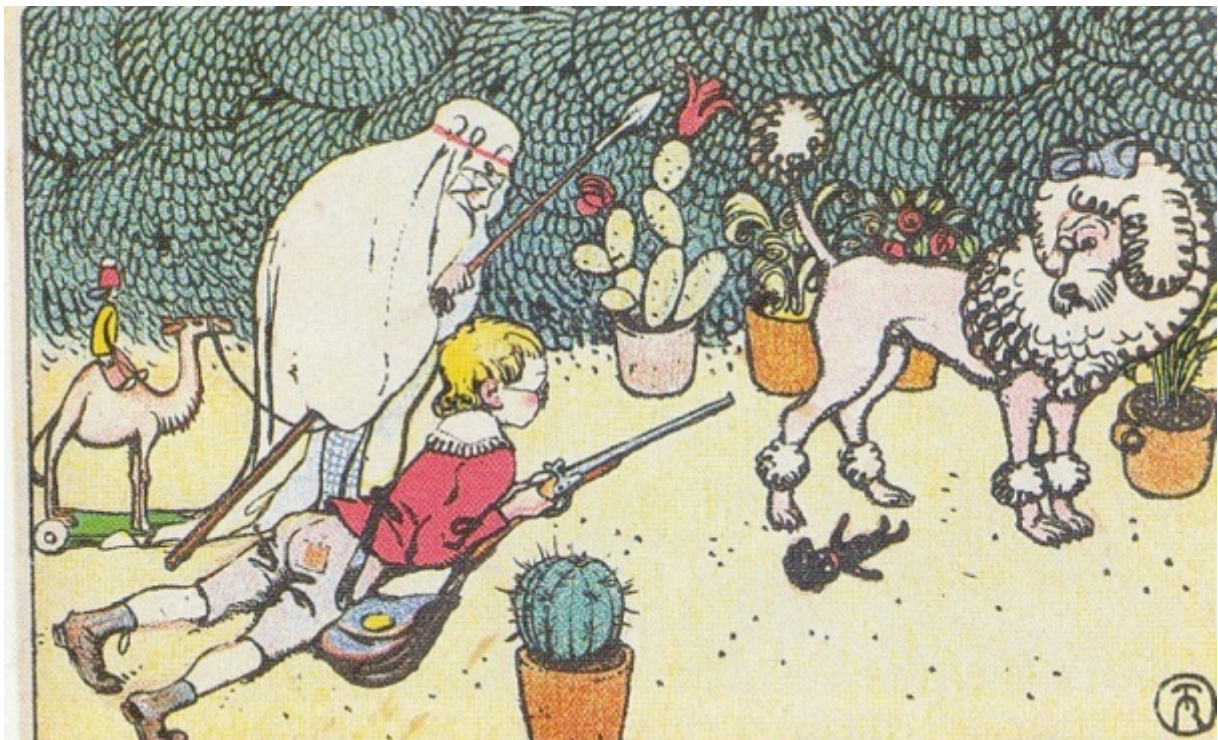
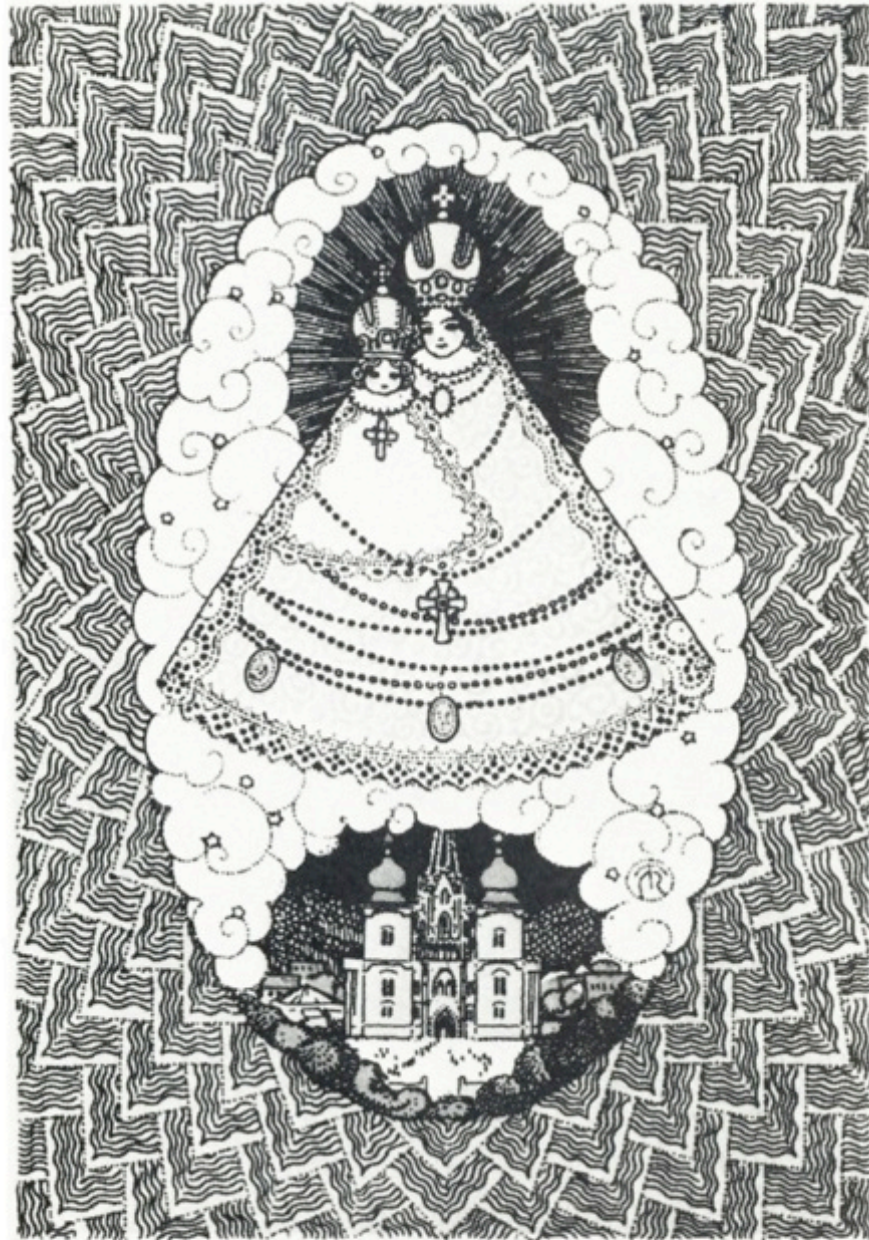


Abb. 56: Wiener Werkstätte Postkarte Nr. 338: „Kinderträume-Safari-Löwenjagd“ um 1908



Gruß aus Mariazell!

318

Abb. 57: Wiener Werkstätte Postkarte Nr. 318: „Gruß aus Mariazell!“ um 1908



Abb. 58: Postkarte „Fröhliche Ostern!“ 1909



Abb. 59: Der Ameisenbär 1910



Abb. 60: Grotteske Figur 1915



Abb. 61: Briefillustration „Otto Prutscher“ 1909

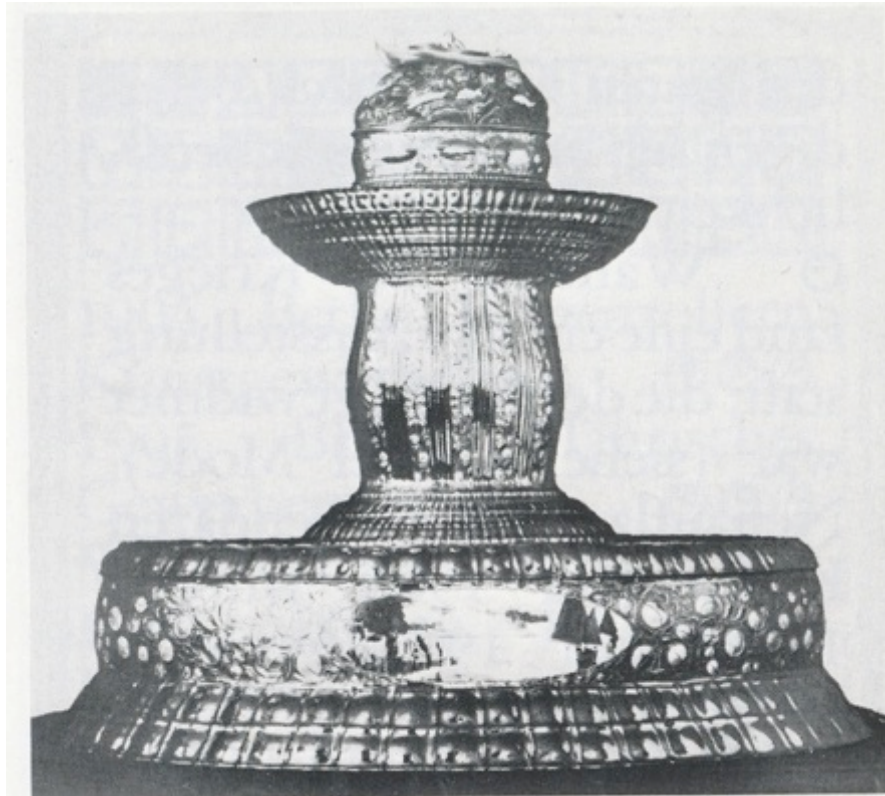


Abb. 62: Gemeinschaftsarbeit Otto Prutscher, plastischer Schmuck Richard Teschner: Pokal für das Internationale Motorbootrennen in Abbazia 1912

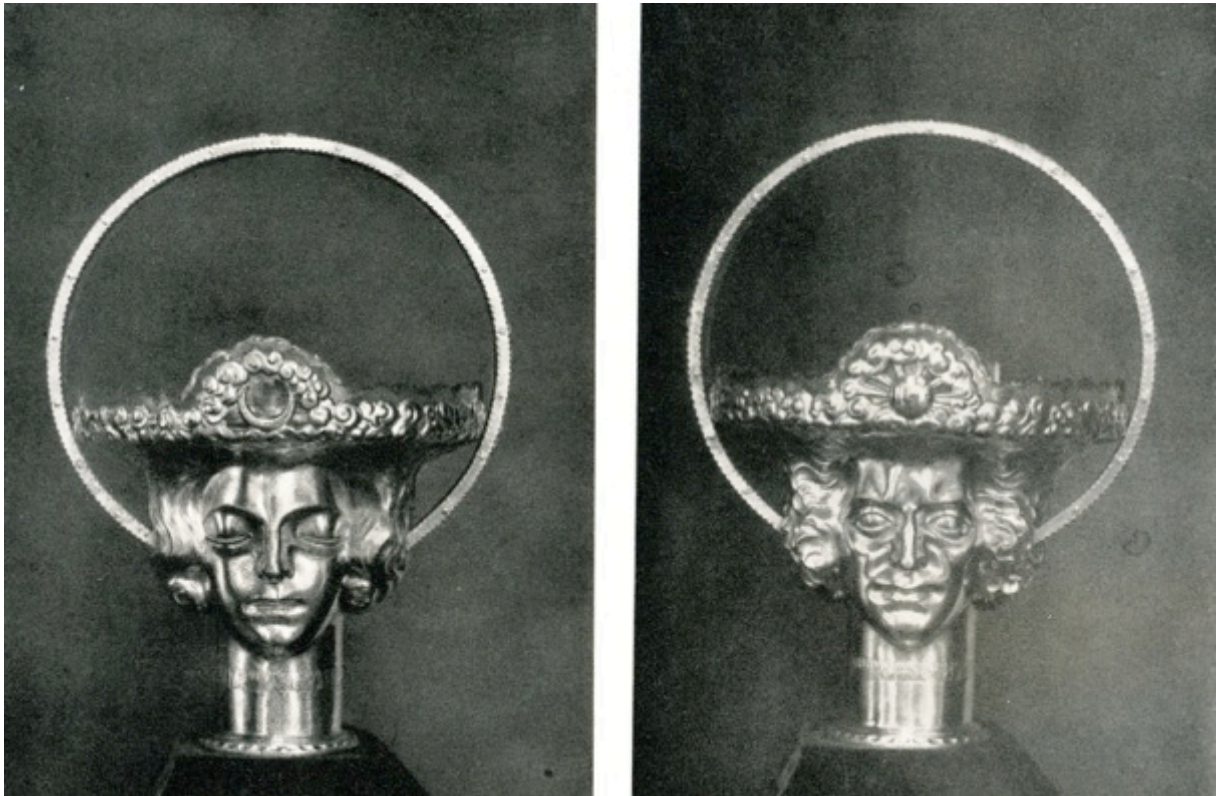


Abb. 63: Silberner Tafelaufsatz 1924



Abb. 64: Wassermannkrug mit Bechern um 1906



Abb. 65: Nickelmann-Schale 1908

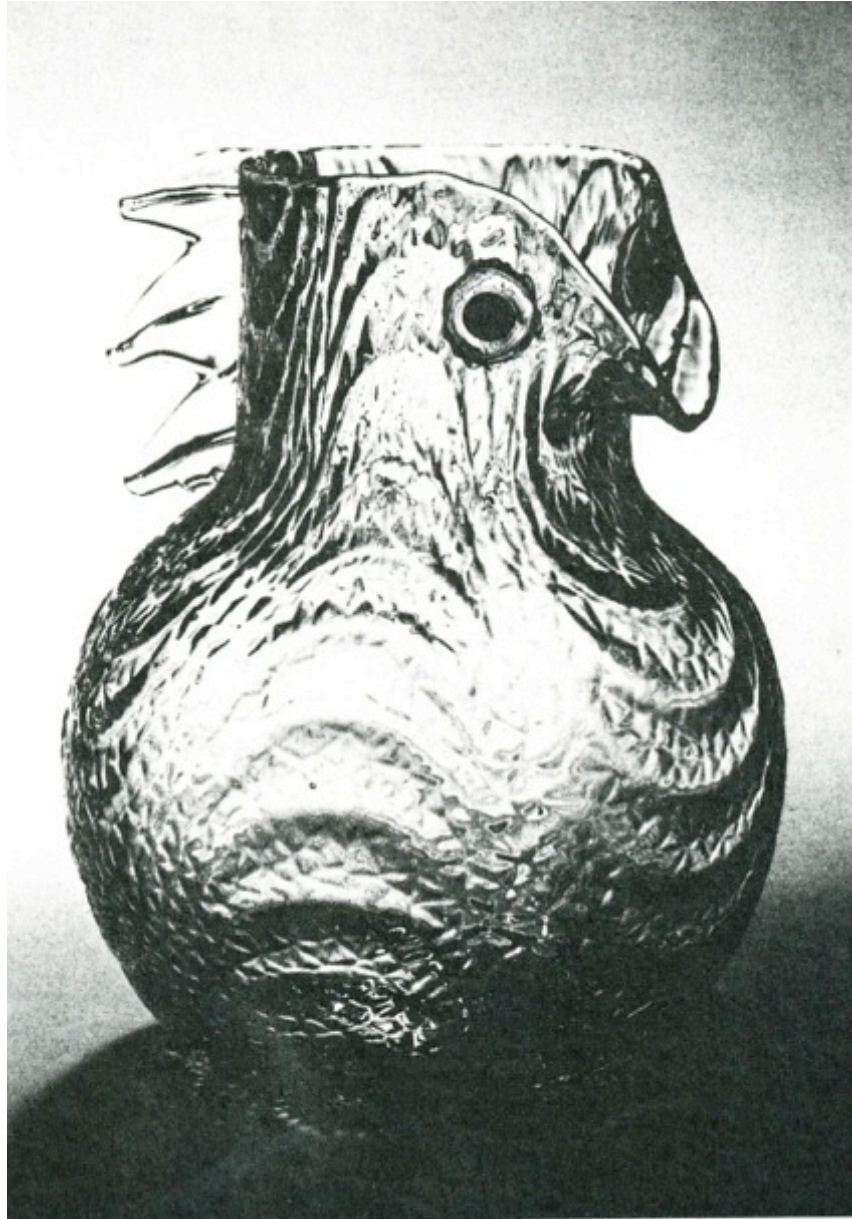
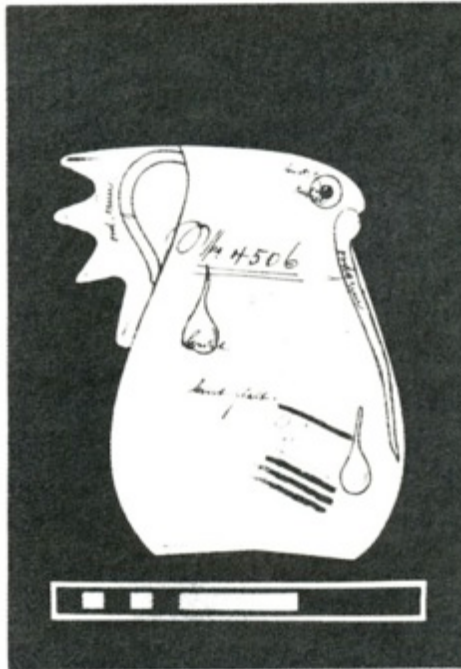


Abb. 66: Krug mit Vogelkopf 1905/06



Abb. 67: Wassermannkrug 1906



4506 (R. Teschner)

Abb. 68: Schnitt zum
Wassermannkrug 1906



5434 (R. Teschner)

Abb. 69: Schnitt zur Nickelmansschale 1908



Abb. 70: Eduard Klablana: Nickelmann 1912/13



Abb. 71: Allegorie der Plastik und
Allegorie der Malerei 1906

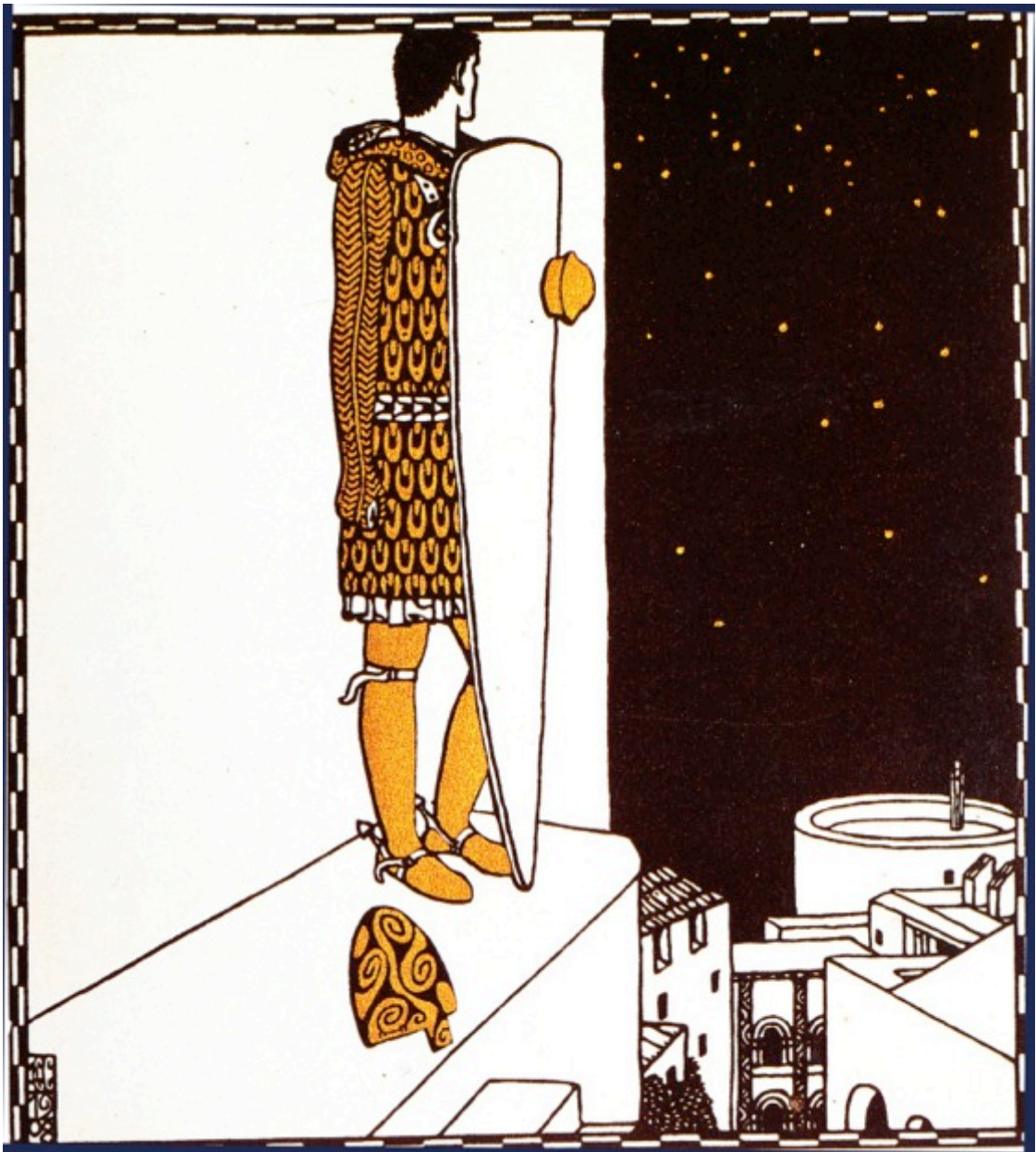


Abb. 72: Carl Otto Czeschka: „Die Nibelungen“ 1908



Abb. 73: Vogelfontäne (Detail) 1906/07



Abb. 74: Bimini um 1930



Abb. 75: Specksteinfiguren „Gnome“ 1909



Abb. 76: Berthold Löffler: Zwergendose
vor 1910



Abb. 77: Hausgott der Villa Paulick um 1910



Abb. 78: Liegende weibliche Figur 1913



Abb. 79: Kopf eines Fauns 1918



Abb. 80: „Idol“ 1914

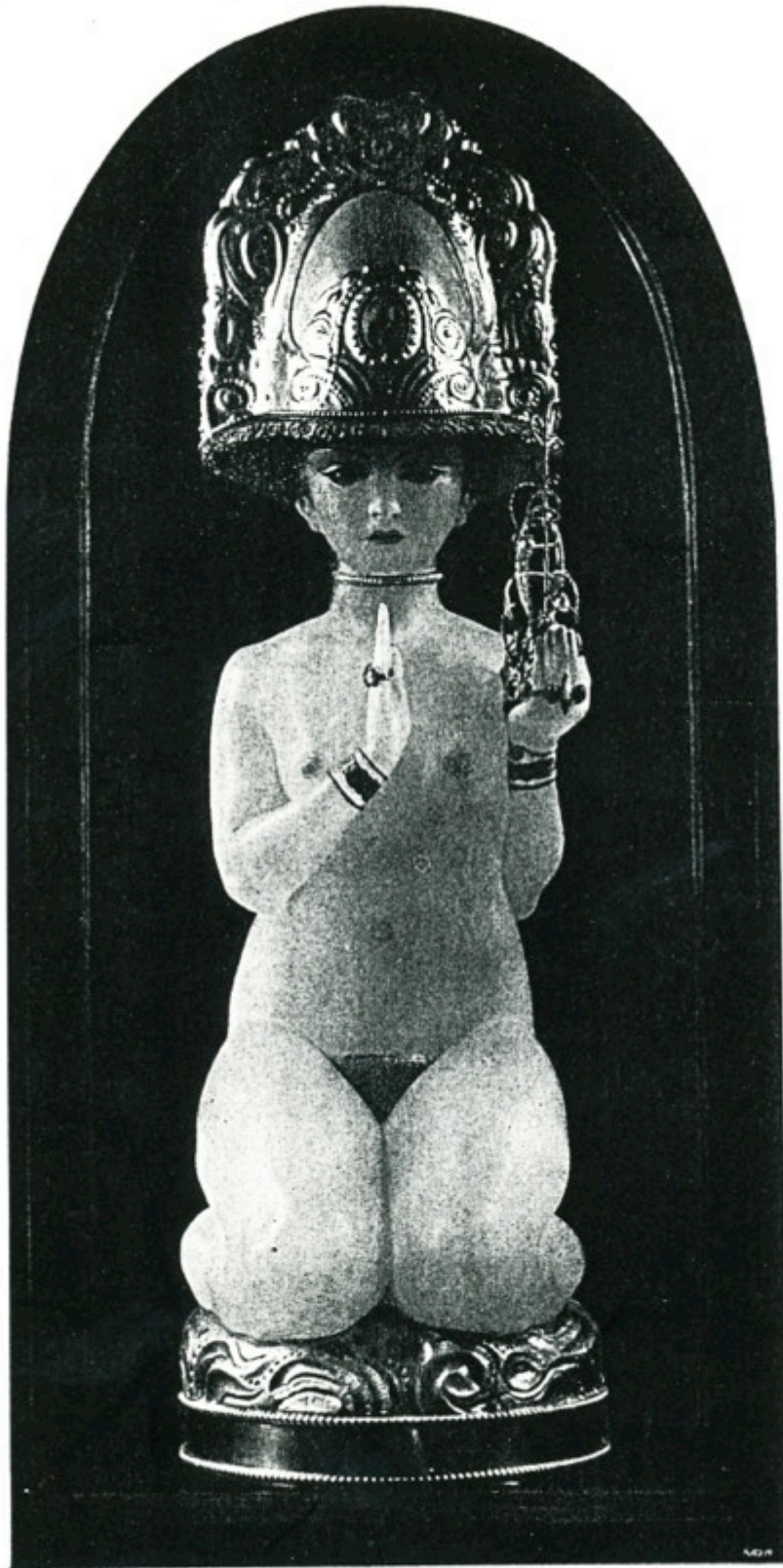


Abb. 81: Hausgöttin um 1912



Abb. 82: Salome um 1900



Abb. 83: Salome 1907



Abb. 84: Zigarettenanzünder um 1915



Abb. 85: Richard Teschner zugeschrieben: Die zwölf Sternzeichen um 1920



Abb. 86: Thronende Madonna mit Kind 1935



Abb. 87: Teepuppe „Orient“ 1934



Abb. 88: Egerländer Brautzug 1906

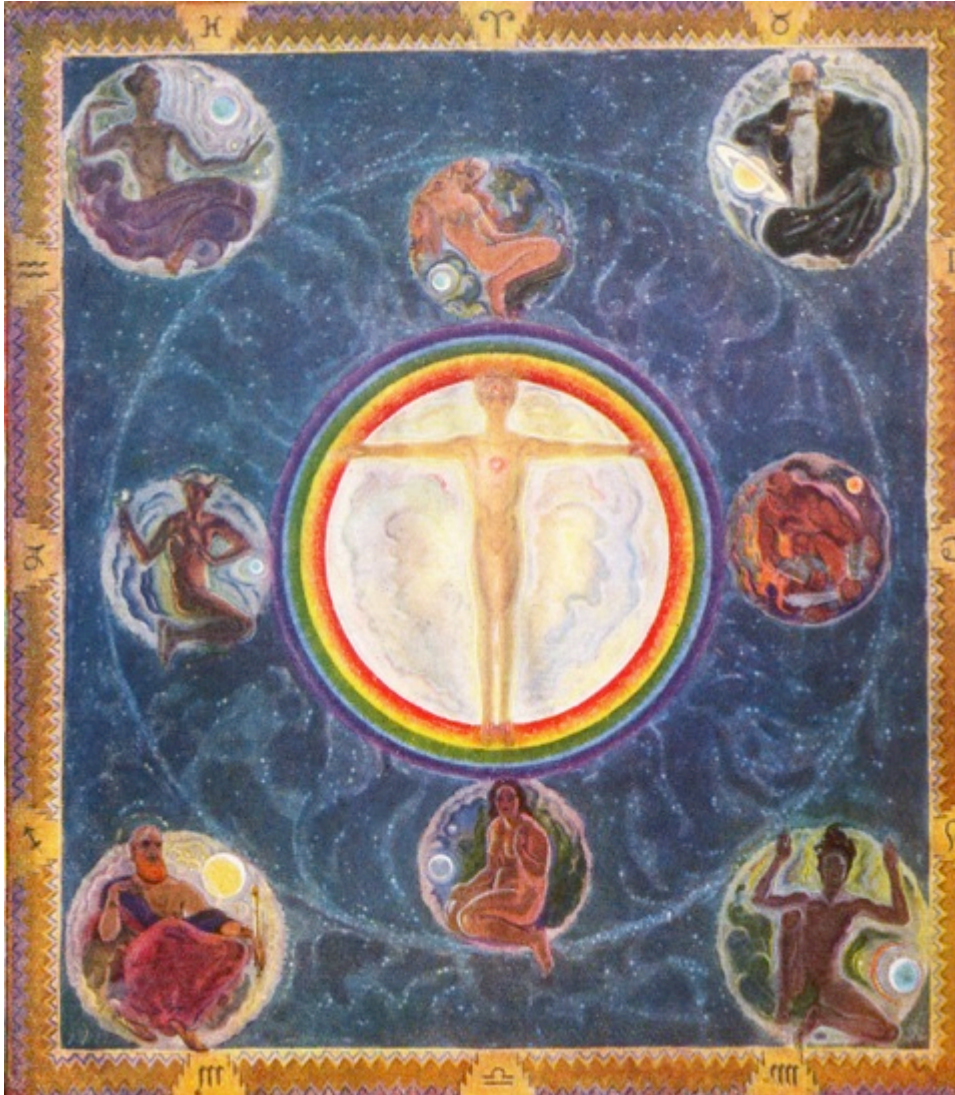


Abb. 89: Wandteppich „Planetarium“ 1924

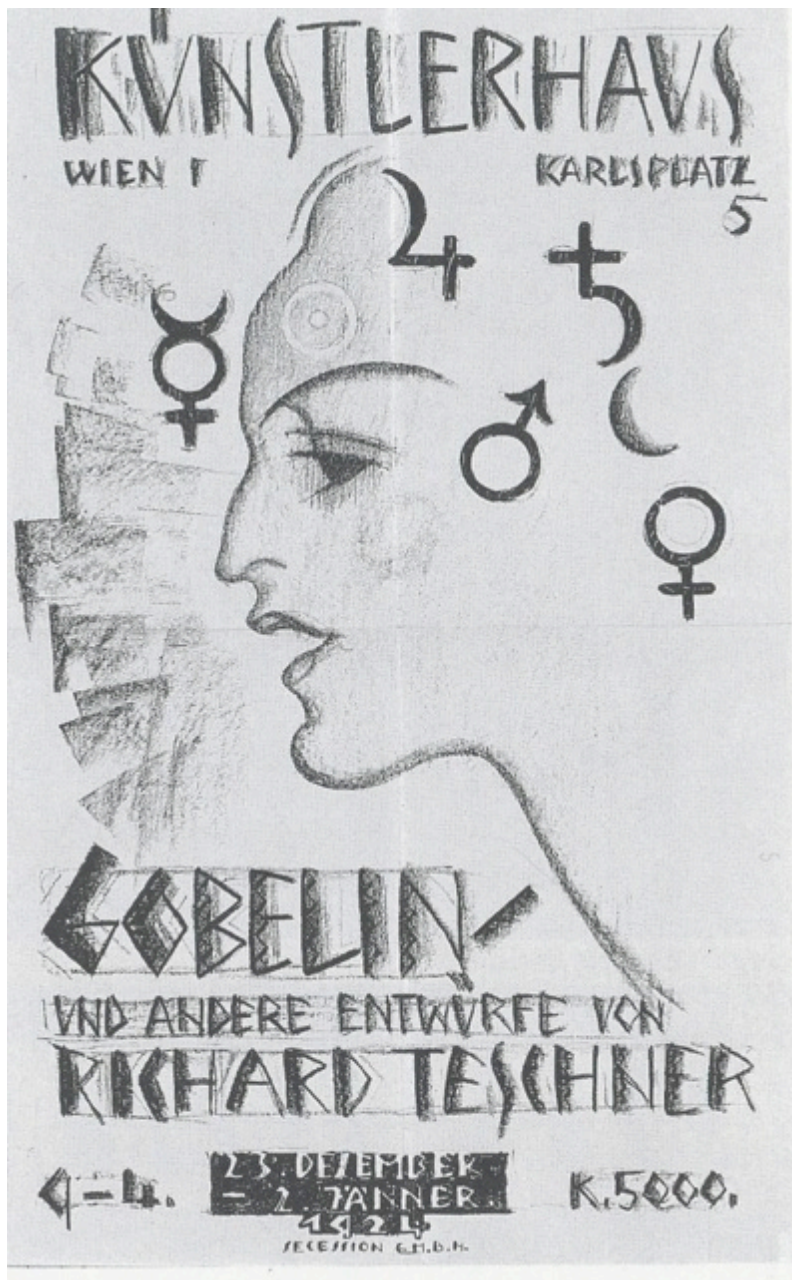


Abb. 90: Plakat zur Sonderschau 1924/25



Abb. 91: Tapetendruckwalze
Entwurf um 1910/15



Abb. 92: Tapetenmuster-Entwurf um 1910

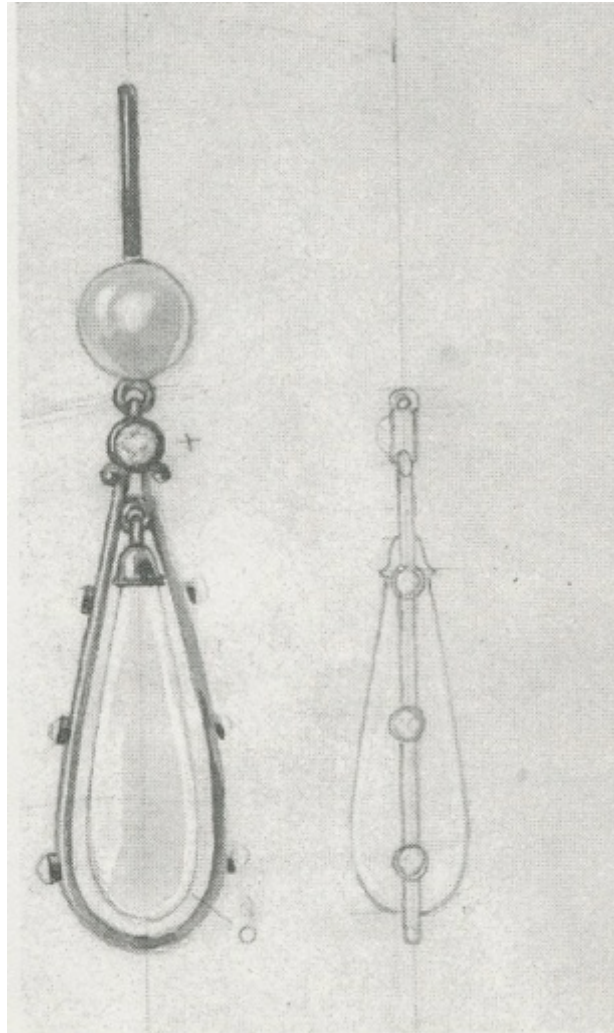


Abb. 93: Entwurf für ein Ohrgehänge: in Gold gefasster Mondstein 1914

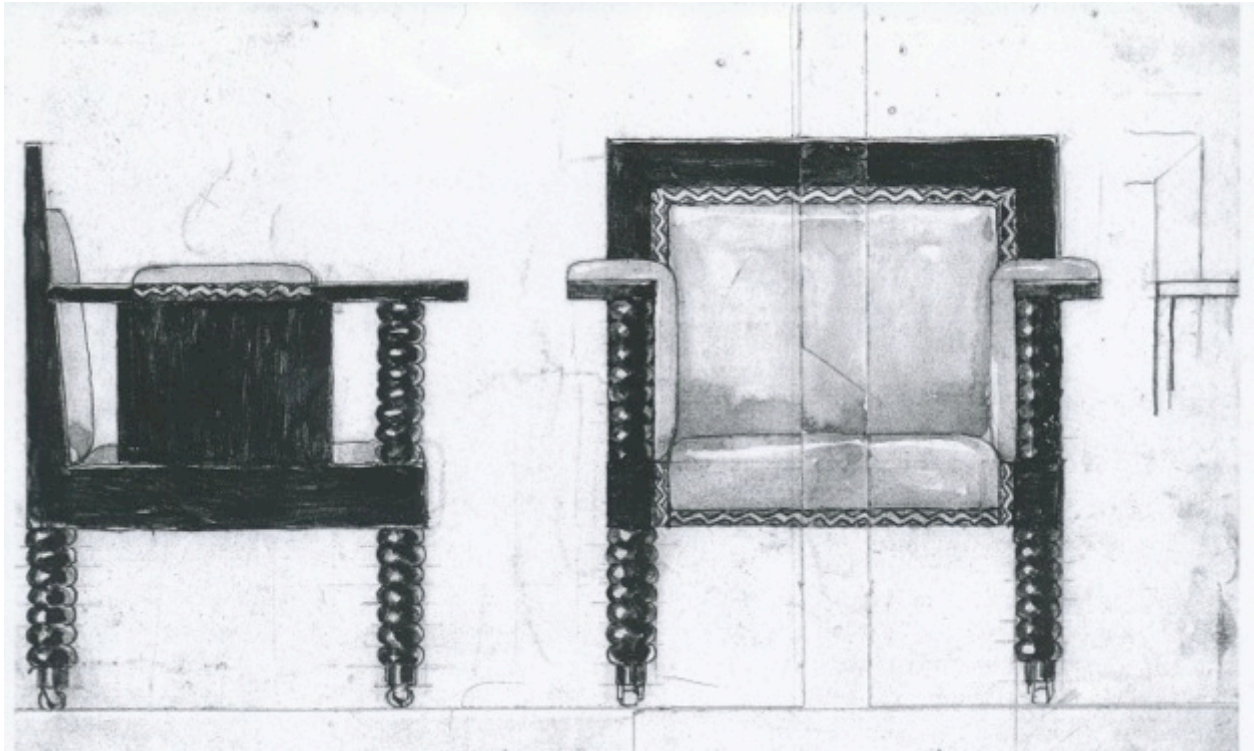


Abb. 94: Entwurf zu einem Fauteuil 1912

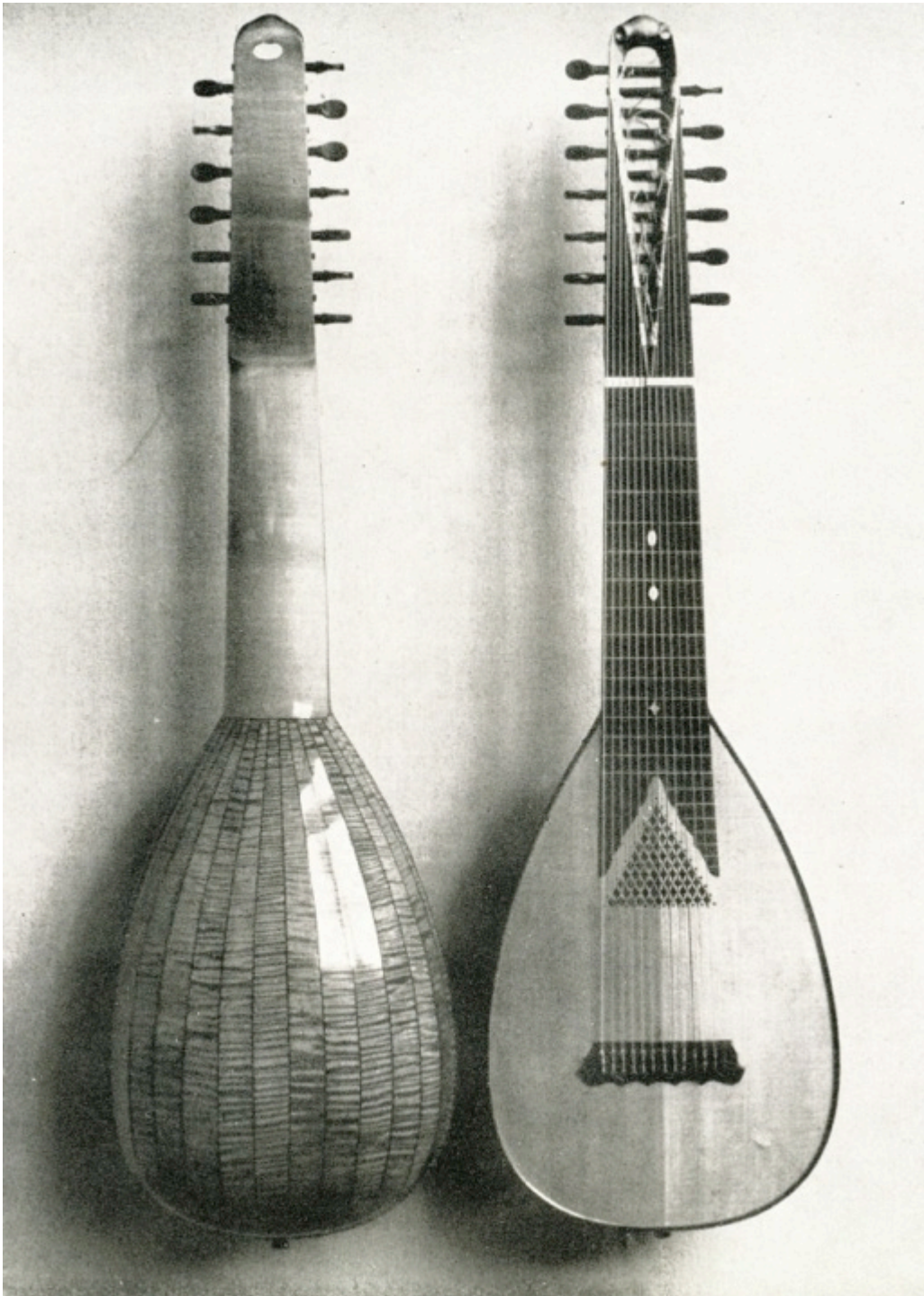


Abb. 95: Basslaute 1917

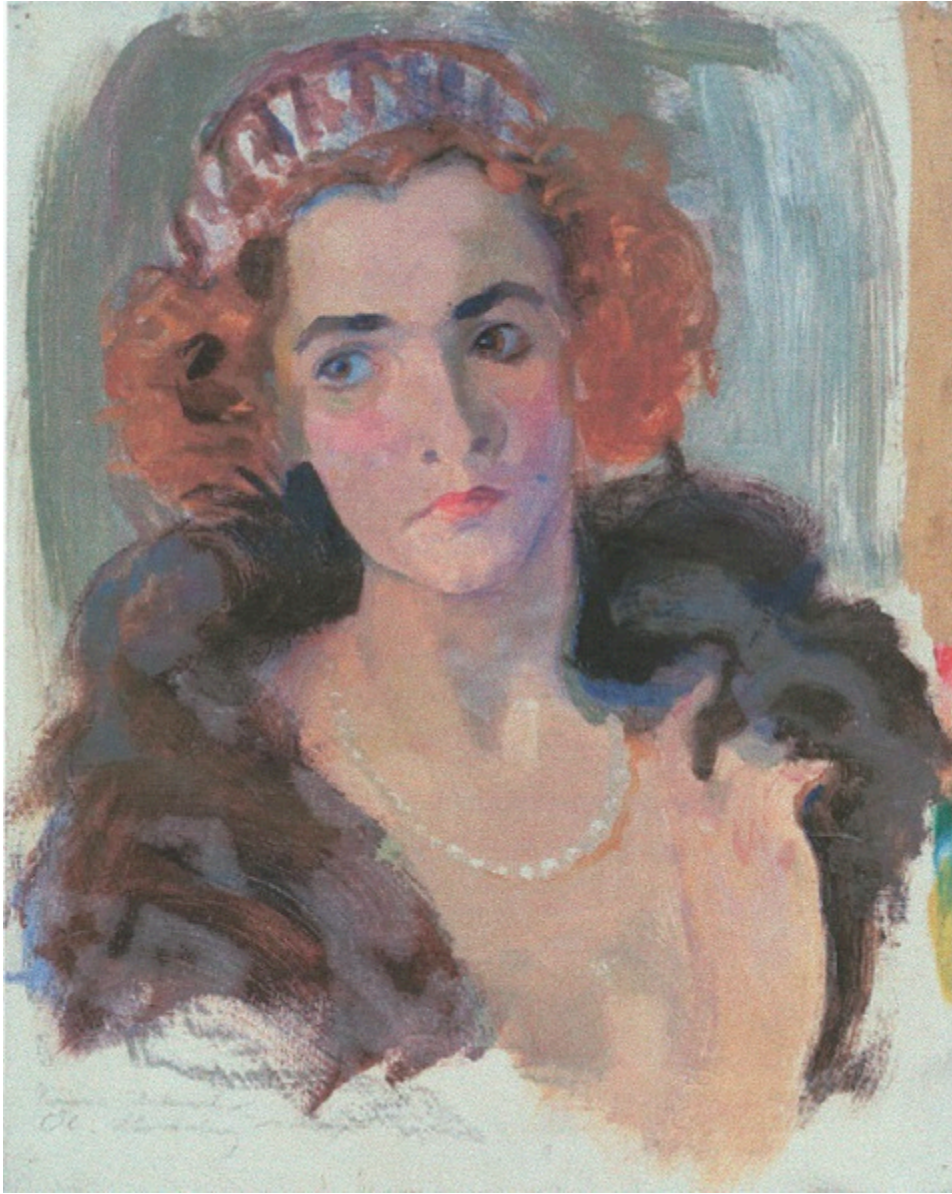


Abb. 96: Palais Kranz: Studie zum Porträt der Lilly Kranz 1923



Abb. 97: Palais Kranz: Sofaecke im Damen-Schlafzimmer 1914 - 1922

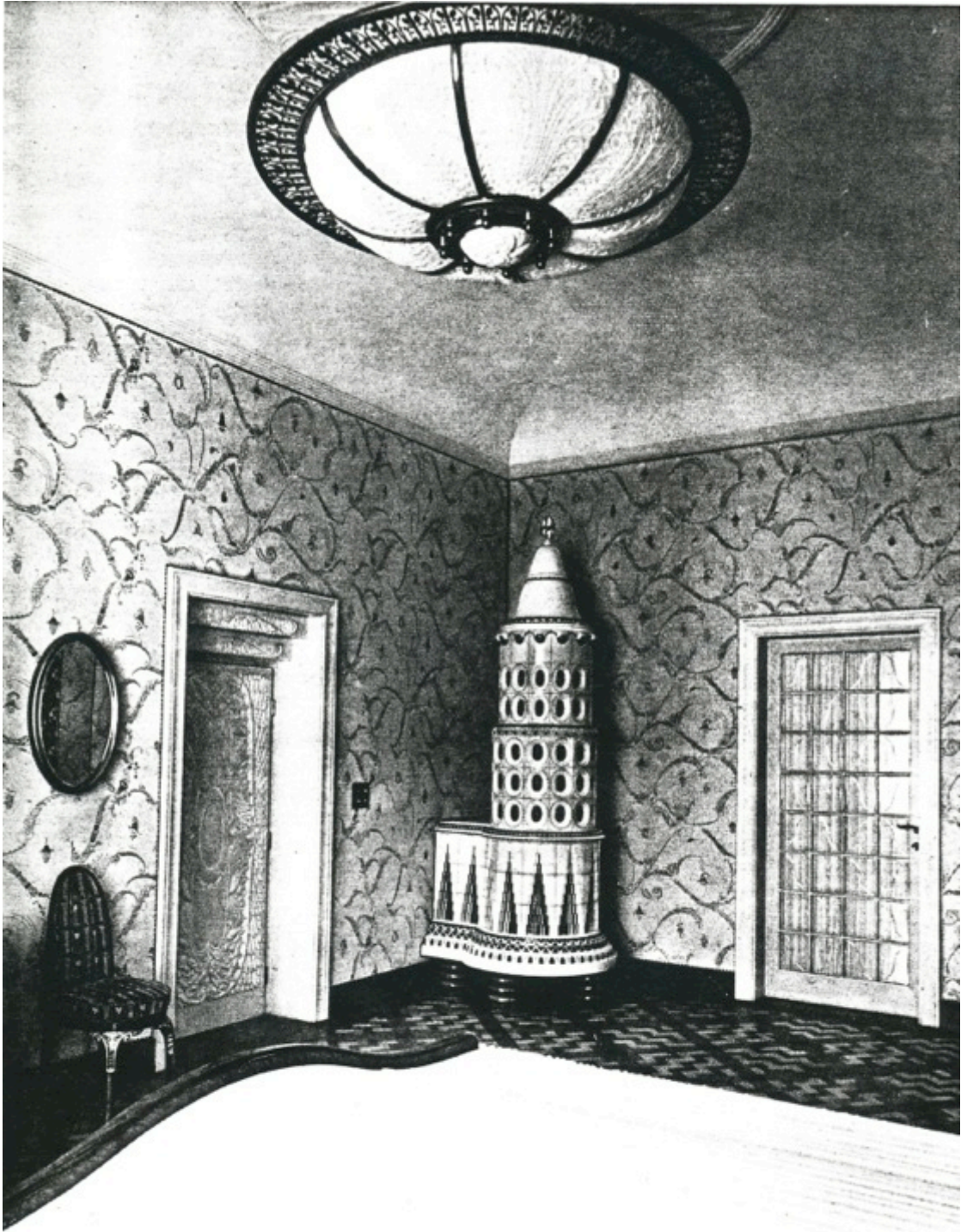


Abb. 98: Palais Kranz: Kachelofen im Damen-Schlafzimmer 1914 - 1922



Abb. 99: Palais Kranz: Bettdecke 1914 - 1922



Abb. 100: Palais Kranz: Der Schlafengel 1914 - 1922



Abb. 101: Palais Kranz: Das Liebespaar 1914 - 1922



Abb. 102: Palais Kranz: Javanische Grotteskentänzer im Erker 1914 - 1922



Abb. 103: Palais Kranz: Kommode mit dem Bild „Berg der deutschen Arbeit“ 1914 - 1922

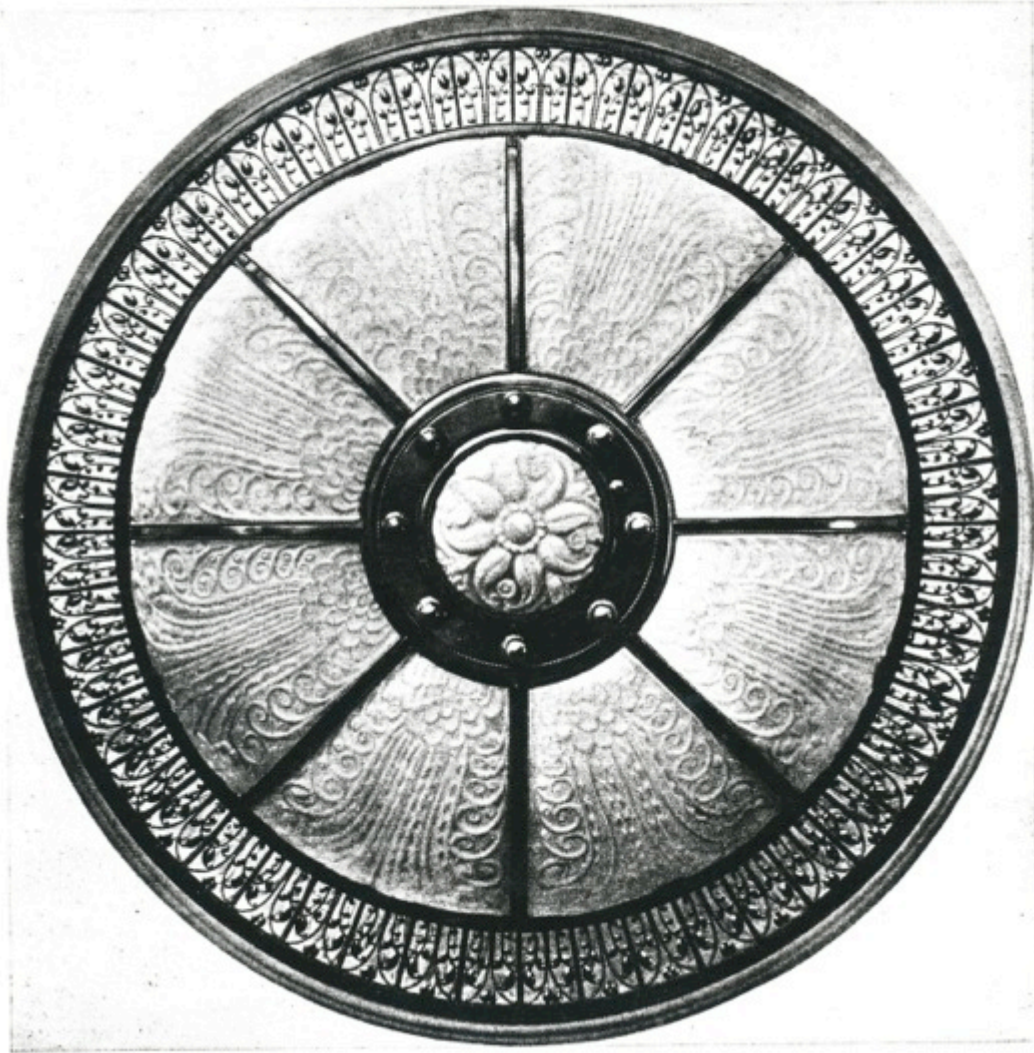


Abb. 104: Palais Kranz: Deckenleuchte im Damen-Schlafzimmer
1914 - 1922



Abb. 105: Palais Kranz: Entwurf für eine Wanddekoration -
Schöpfungsgeschichte 1914 - 1922

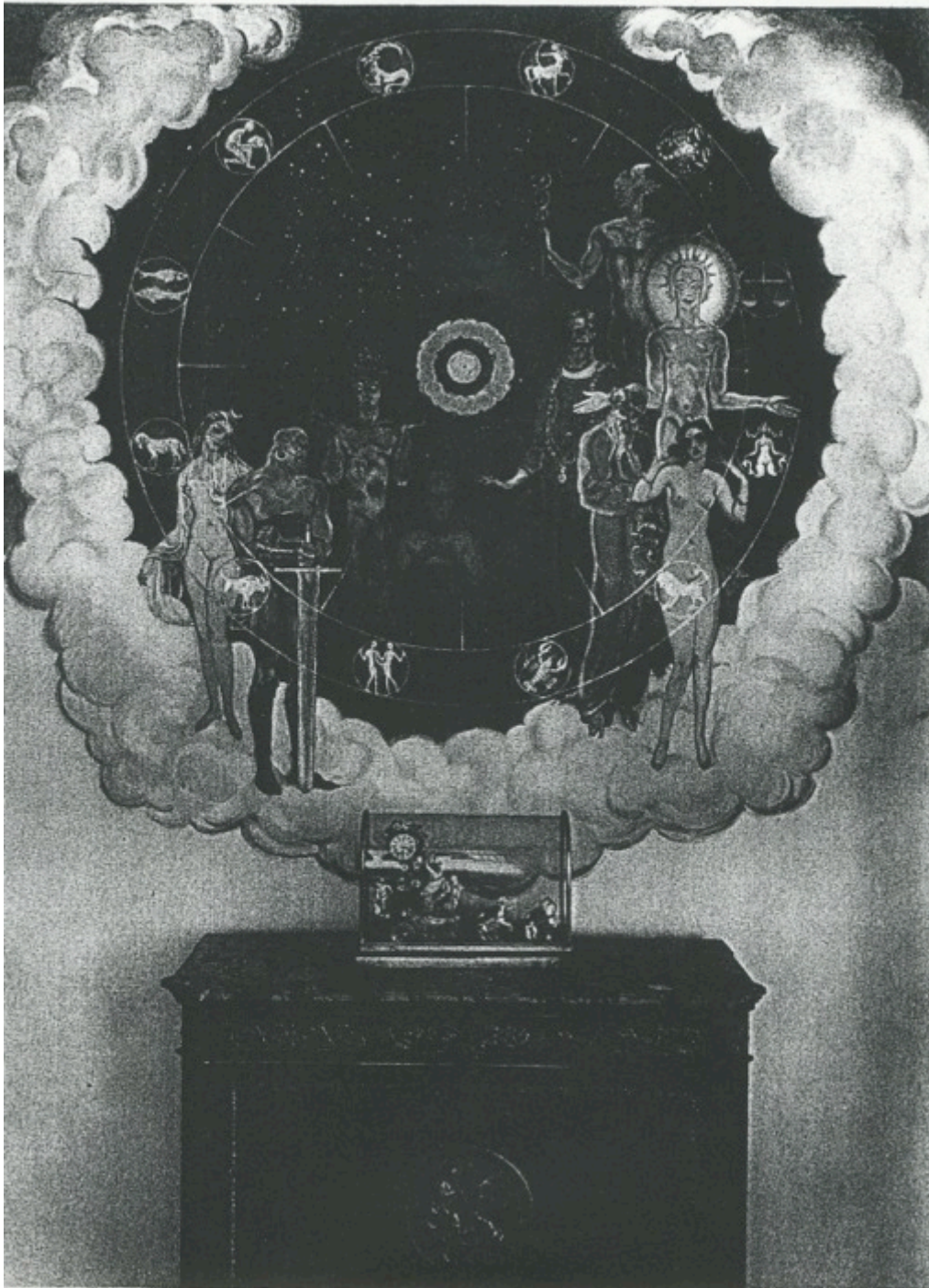


Abb. 106: Palais Kranz: Horoskop um 1914 - 1922



Abb. 107: Das Marionettendrama 1904

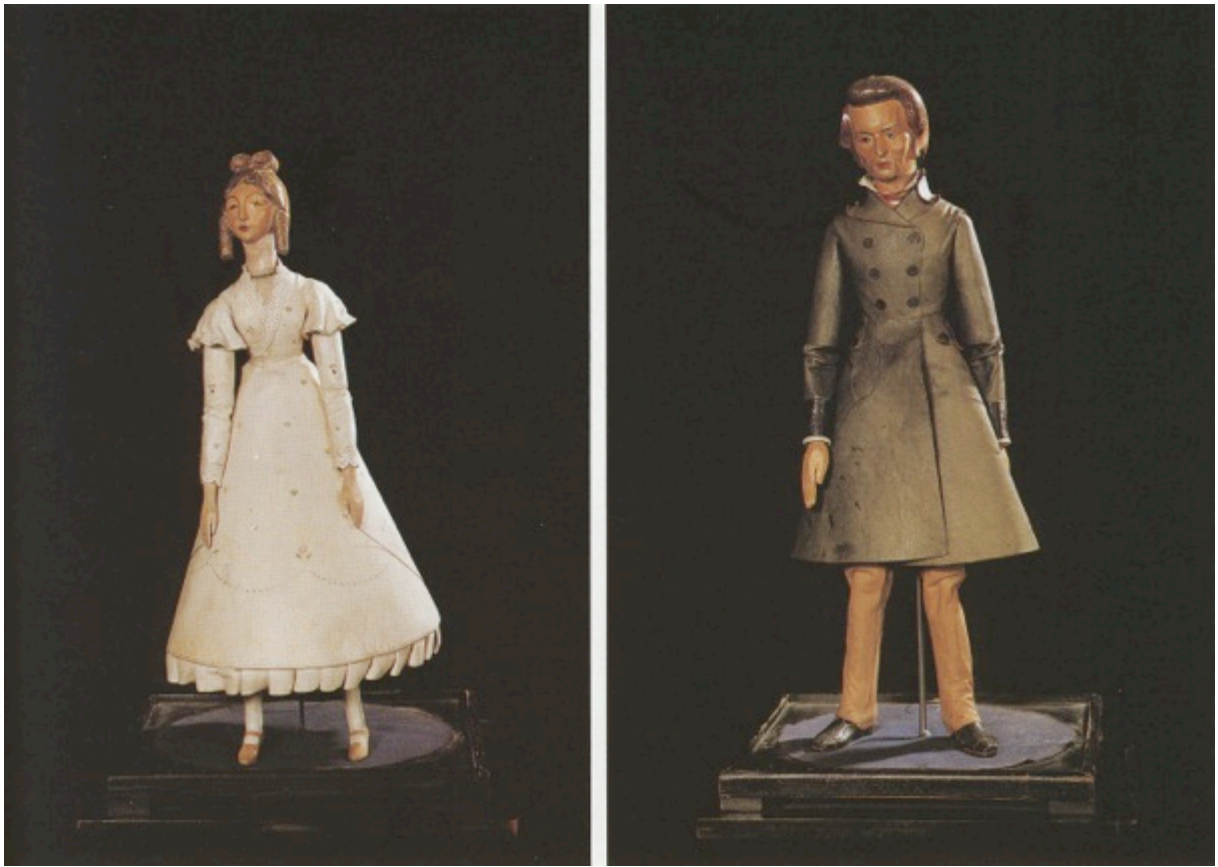


Abb. 108: Marionetten zu Tor und Tod „Das Mädchen und der junge Mann“
1906

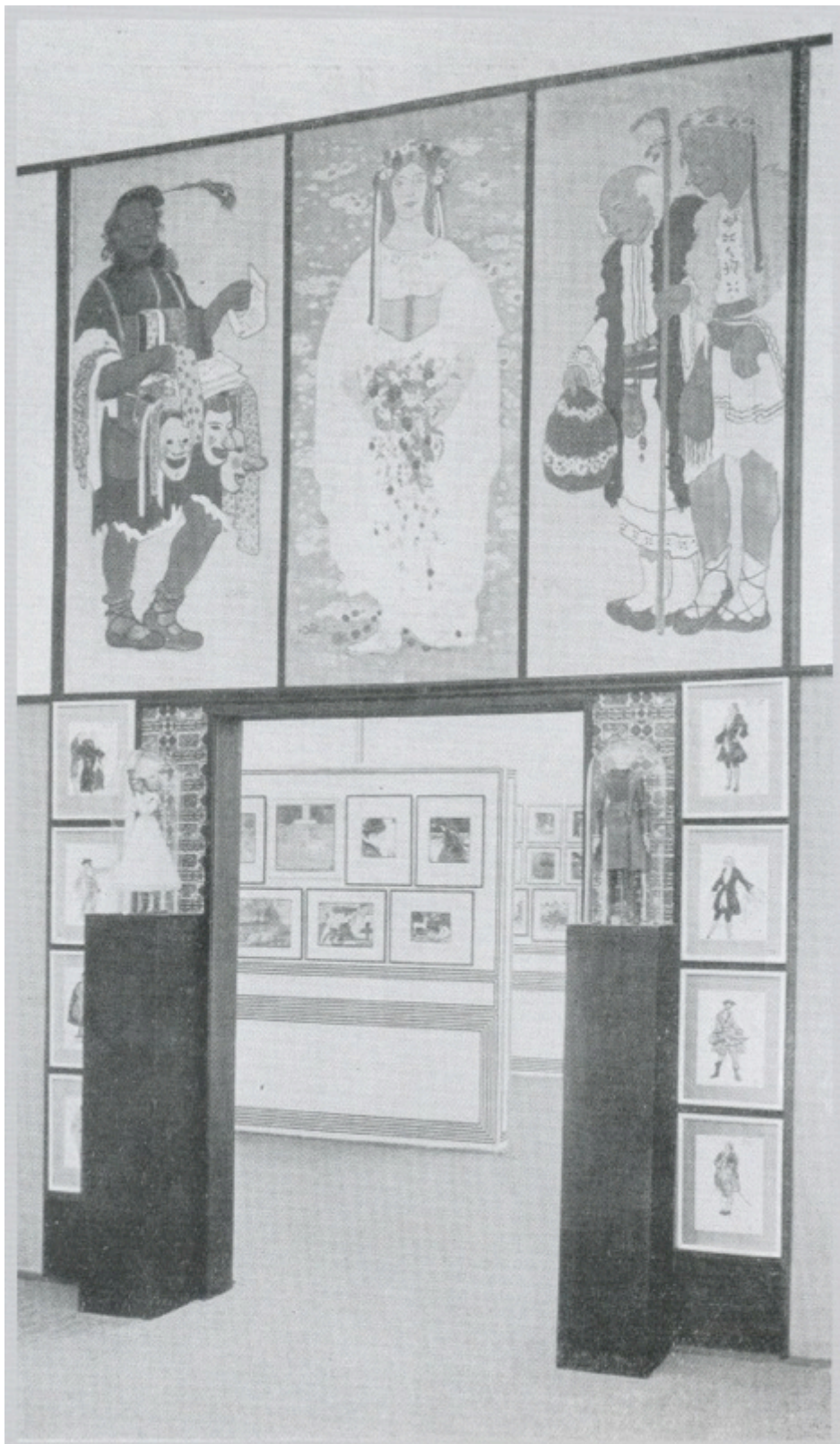


Abb. 109: Alfred Roller: Raum für Theater-Kunst
Kunstschau Wien 1908



Abb. 110: Max Brüning: „Das Puppenspiel“ 1920



Abb. 111: Wayang Figuren



Abb. 112: Der Goldene Schrein 1912



Abb. 113: Prinzessin und Wassermann 1913



Abb. 114: Zipizip 1913



Abb. 115: Der Figurenspiegel 1932

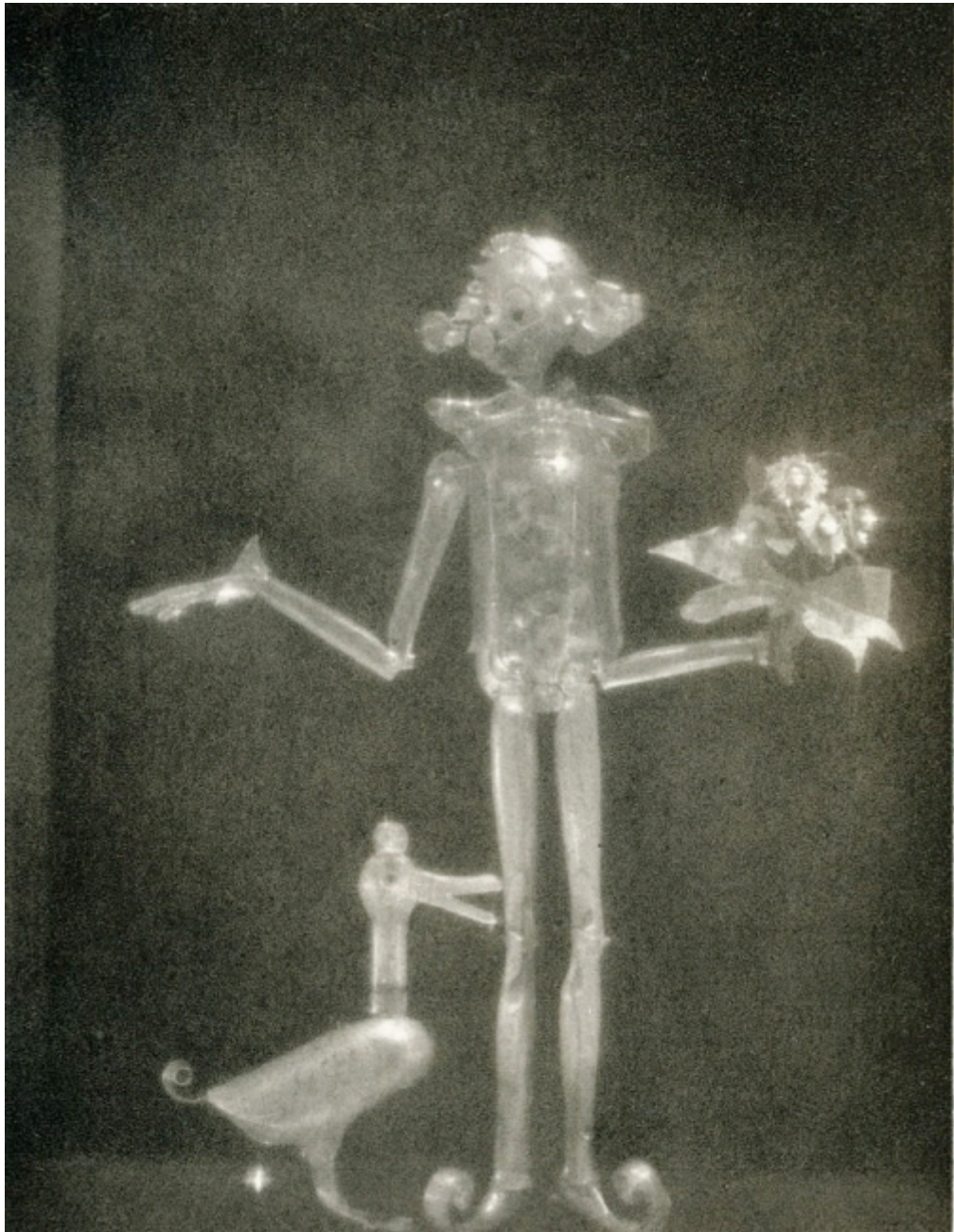


Abb. 116: Bimini mit seiner Ente 1930



Abb. 117: Der Drache um 1930



Abb. 118: Nawang Wulan 1912



Abb. 119: Harlekin 1920



Abb. 120: Harlekin als Porträtist 1936



Ab. 121: Die Dame und das Bologneserhündchen 1929



Abb. 122: Szene aus Karneval „Der Traum“ : Der Falter 1929



Abb. 123: Die Tänzerin in Grün 1916



Abb. 124: Der Sonnentänzer 1941



Abb. 125: Der Basilisk 1935



Abb. 126: Werbeplakat für den Figurenspiegel



Abb. 127: Richard Teschner mit seinen drei Assistentinnen 1943



Abb. 128: Zwei Porträtstudien o. J.



Abb. 129: „Ochs mit Eselinnen“ o. J.



Abb. 130: Humoristisches Blatt o. J.



Abb. 131: Richard Teschner – Der Magier von Gersthof 1943



Abb. 132: „Die Lebensuhr“ : Der Tod oder „Der Graue mit der Sense“
1935

XIII. Abbildungsnachweis

Vorsatz: Nebehay, Christian M. Katalog 44. Richard Teschner (1879 – 1948). Aquarelle, Ölbilder und Zeichnungen aus dem Nachlass. Wien 1975, Nr. 30, Nr.7 (Richard Teschner: Illustration für Oskar Wieners Buch: „Durcheinander“ 1908).

Abb. 1: Teschner Archiv Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien.

Abb. 2: Weißenböck, Jarmila: Richard Teschner. Magier von Gersthof. Puppenspieler und Künstler der Wiener Werkstätte, in: Parnass. Die Österreichische Kunst- und Kulturzeitschrift. Heft 3. Mai /Juni 1984, S. 50.

Abb. 3: Pausch, Oskar (Hg.). Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 78.

Abb. 4: Im Kinsky. 84. Kunstauktion. Wien 10. Mai 2011. Lot 0043.

Abb. 5: Der Attersee in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Atterseehalle in Attersee / Oberösterreich in Zusammenarbeit mit der Neuen Galerie der Stadt Linz. Linz 1999, S. 93.

Abb. 6: Pausch, Oskar (Hg.). Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 79.

Abb. 7: Nebehay, Christian M. Katalog 113. Wien um 1900. Zeichnungen Graphik Dokumente. Wien, Abb. 65 / S. 30.

Abb. 8: Martina Meiderle, Privatarchiv, Wien.

Abb. 9: O. B. Richard Teschner, in: Graphische Künste 1918, S. 34.

Abb. 10: Nebehay, Christian M. Katalog 113. Wien um 1900. Zeichnungen Graphik Dokumente. Wien, Abb. 67 / S. 30.

Abb. 11: Nebehay, Christian M. Katalog 113. Wien um 1900. Zeichnungen Graphik Dokumente. Wien, Abb. 62 / S. 29.

Abb. 12: Inselräume. Teschner, Klimt und Flöge am Attersee. Seewalchen am Attersee 1989, S. 94.

Abb. 13: Nebehay, Christian M. Katalog 113. Wien um 1900. Zeichnungen Graphik Dokumente. Wien, Abb. 64 / S. 29.

Abb. 14: Roessler, Arthur. Meister Richard Teschner, in: Velhagen & Klasings Monatshefte. 39. Jahrgang 1. Band. Berlin/ Bielefeld/ Leipzig/ Wien 1924/ 1925, S. 395.

Abb. 15: Boll, Walter (u.a.). Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Braunschweig 1978, S. 49.

Abb. 16: Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, S. 67.

Abb. 17: Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, Farbabbildung 6.

Abb. 18: Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, Farbabbildung 3.

Abb. 19: Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, Farbabbildung 2.

Abb. 20: Martina Meiderle, Privatarchiv, Wien.

Abb. 21: Martina Meiderle, Privatarchiv, Wien.

Abb. 22: Behrendt, Klaus. Prof. Richard Teschner. Der Magier von Gersthof, in: Unser Währing. Vierteljahresschrift des Museumsvereins Währing. 44. Jahrgang. 3. Heft 2009. Wien 2009, S. 14.

Abb. 23: Pausch, Oskar (Hg.). Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 75.

- Abb. 24:** Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, Farbabbildung 12.
- Abb. 25:** Martina Meiderle, Privatarhiv, Wien.
- Abb. 26:** Der Attersee in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Atterseehalle in Attersee / Oberösterreich in Zusammenarbeit mit der Neuen Galerie der Stadt Linz. Linz 1999, S. 92.
- Abb. 27.1:** Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, S. 64.
- Abb. 27.2:** Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, S. 65.
- Abb. 27.3:** Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, S. 66.
- Abb. 28:** Hoberg, Annegret (u.a.). Alfred Kubin. Das lithographische Werk. München 1999.
- Abb. 29:** Inselräume. Teschner, Klimt und Flöge am Attersee. Seewalchen am Attersee 1989, S. 85.
- Abb. 30, 31, 32:** Martina Meiderle, Privatarhiv, Private Fotoaufnahmen, Wien 1999.
- Abb. 33:** Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, Farbabbildung 16.
- Abb. 34:** Schmitz, Walter und Udolph, Ludger (Hg.). Tripolis Praga. Die Prager Moderne um 1900. Katalogbuch. Dresden 2001, Abbildung 3.
- Abb. 35:** Postkarte Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien, 1991 / 107.
- Abb. 36:** Teschner Archiv Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien.
- Abb. 37:** Teschner Archiv Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien.
- Abb. 38:** Alfred Roller und seine Zeit. Österreichisches Theatermuseum. Wien 1991, S. 6.
- Abb. 39:** Pausch, Oskar (Hg.). Der Figurespiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 25.
- Abb. 40:** Hoffmann, E.T.A. Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit mit Bildern nach Aquarellen von Richard Teschner. Wien 1814, Farbabbildung nach S. 88.
- Abb. 41:** Bongs, Rolf (Hg.). Seltsame Begebenheiten . Eine Sammlung merkwürdiger Geschichten. Umschlag und 10 Bildbeigaben von Richard (und nicht wie fälschlich angeführt Max) Teschner. München / Berlin 1918, Umschlag.
- Abb. 42:** Jugendschatz und Wunderscherlein. Buchkunst für Kinder in Wien. 1890-1938. MAK Wien. Wien 2009 /2010, Abbildung 30 / S. 52.
- Abb. 43:** Pleticha, Heinrich (Hg.). Die Kinderwelt der Donaumonarchie. Wien 1995, S. 236.
- Abb. 44.1:** Thomas, Oswald, Atlas der Sternbilder. Mit figuralen Darstellungen von Richard Teschner. Salzburg 1945, S. 56.
- Abb. 44.2:** Thomas, Oswald, Atlas der Sternbilder. Mit figuralen Darstellungen von Richard Teschner. Salzburg 1945, S. 57.
- Abb. 45:** Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, Umschlag.
- Abb. 46:** Ginzkey, Franz Karl. Nachdenklicher Tierkreis. Mit Bildern von Richard Teschner. Wien 1951, Umschlag.
- Abb. 47:** Ginzkey, Franz Karl. Nachdenklicher Tierkreis. Mit Bildern von Richard Teschner. Wien 1951, o. S.
- Abb. 48:** Postkarte Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien.
- Abb. 49:** Rennhofer, Maria. Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich. 1895 - 1914. Wien 1987, S. 124.
- Abb. 50:** Schweiger, Werner J. Aufbruch und Erfüllung. Gebrauchsgraphik der Wiener Moderne. 1897-1918. Wien 1988, S. 115.

- Abb. 51, 52:** Ankwicz - Kleehoven, Hans. Aus Richard Teschners Exlibris - Werkstatt. o. O. o. J., S. 22.
- Abb. 53, 54:** Ankwicz - Kleehoven, Hans. Aus Richard Teschners Exlibris - Werkstatt. o. O. o. J., S. 23.
- Abb. 55:** Till, Wolfgang. Puppentheater. Bilder. Figuren. Dokumente. Handbuch des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1986, S. 111.
- Abb. 56:** Inselräume. Teschner, Klimt und Flöge am Attersee. Seewalchen am Attersee 1989, Abbildung 100, S. 102.
- Abb. 57:** Hansen, Traude. Die Postkarten der Wiener Werkstätte. (Bestandskatalog anlässlich der Ausstellung „Die Künstlerpostkarten der Wiener Werkstätte“ im Österreichischen Museum für angewandte Kunst Wien). München 1982, S. 173.
- Abb. 58:** Martina Meiderle, Privatarhiv, Wien.
- Abb. 59:** Inselräume. Teschner, Klimt und Flöge am Attersee. Seewalchen am Attersee 1989, Abbildung 101, S. 103.
- Abb. 60:** Wiener Kunst Auktionen. Palais Kinsky. 50. Auktion. Jugendstil. Wien 23.06.2004. Lot 685.
- Abb. 61:** Inselräume. Teschner, Klimt und Flöge am Attersee. Seewalchen am Attersee 1989, Abbildung 102, S. 104.
- Abb. 62:** Schweiger, Werner J. Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk. 1903 - 1932. Augsburg 1995, S. 133.
- Abb. 63:** Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, S. 78.
- Abb. 64:** Im Kinsky. Die 88. Kunstauktion . Kostbarkeiten aus adeligen & bürgerlichen Nachlässen. Wien 5. und 6. Dezember 2011. Lot 733.
- Abb. 65:** Mergl, Jan, Ploil, Ernst und Ricke, Helmut. Loetz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940. Band 1. Ostfildern-Ruit 2003, Abbildung 292 / S. 241.
- Abb. 66:** Mergl, Jan, Ploil, Ernst und Ricke, Helmut. Loetz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940. Band 1. Ostfildern-Ruit 2003, Abbildung 290 / S. 240.
- Abb. 67:** Mergl, Jan, Ploil, Ernst und Ricke, Helmut. Loetz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940. Band 1. Ostfildern-Ruit 2003, 155 / S. 189.
- Abb. 68:** Mergl, Jan, Ploil, Ernst und Ricke, Helmut. Loetz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940. Band 2. Katalog der Musterschnitte. Ostfildern-Ruit 2003, S. 177.
- Abb. 69:** Mergl, Jan, Ploil, Ernst und Ricke, Helmut. Loetz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940. Band 2. Katalog der Musterschnitte. Ostfildern-Ruit 2003, S. 188.
- Abb. 70:** Eduard Klablena und die Wiener Werkstätte. Verkaufskatalog. Eduard Klablena. Bildhauer und Keramiker 1881 – 1933. Galerie bei der Albertina. Christa Zetter. Wien 2000, S. 38.
- Abb. 71:** Gustav Klimt und die Kunstschau 1908. Belvedere Wien. Wien 2008/2009, S. 524 und 525.
- Abb. 72:** Fahr - Becker, Gabriele. Wiener Werkstätte. 1903 - 1932. Köln 1994, S. 207.
- Abb. 73:** Mergl, Jan, Ploil, Ernst und Ricke, Helmut. Loetz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940. Band 1. Ostfildern-Ruit 2003, Abbildung 39 / S. 188.
- Abb. 74:** Postkarte Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien 1998.

- Abb. 75:** Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, S. 51.
- Abb. 76:** Berthold Löffler - Vagant zwischen Secessionismus und Neobiedermeier. Universität für angewandte Kunst Wien Heiligenkreuzer Hof, Refektorium. Wien 2000, Abbildung 142, S. 107.
- Abb. 77:** Inselräume. Teschner, Klimt und Flöge am Attersee. Seewalchen am Attersee 1989, Abbildung 93, S. 98.
- Abb. 78:** Malerei Bildhauerei Design. Österreichische Kunst des 20. Jahrhunderts. Galerie bei der Albertina. Zetter. Katalog anlässlich der Herbstausstellung 2006. Wien 2006, S. 17.
- Abb. 79:** Kovacs, Patrick. Kunsthandel Patrick Kovacs News Ausgabe Nr. 4 / 2004, S. 1.
- Abb. 80:** Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, S. 58.
- Abb. 81:** O.B. Richard Teschner, in: Graphische Künste 1918, S. 31.
- Abb. 82:** Vienna. Turn of the Century. Art and Design. London 1979 /80 (Verkaufsausstellung Fischer Fine Art Limited), S. 15.
- Abb. 83:** Gustav Klimt und die Kunstschau 1908. Belvedere Wien. Wien 2008/2009, S. 413.
- Abb. 84:** Martina Meiderle, Privatarchiv, Wien.
- Abb. 85:** Wiener Kunst Auktionen. Palais Kinsky. 33. Kunstauktion. Jugendstil . Wien 4. April 2001. Lot 945.
- Abb. 86:** Postkarte Österreichisches Theaternuseum, Palais Lobkowitz, Wien 1998.
- Abb. 87:** Nebehay, Christian M. Katalog 44. Richard Teschner (1879 – 1948). Aquarelle, Ölbilder und Zeichnungen aus dem Nachlass. Wien 1975, Nr. 40.
- Abb. 88:** Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil. 1880 - 1916. Glanz und Elend. Niederösterreichische Landesausstellung Schloss Grafenegg. NÖ. Landesmuseum. Wien 1987, Farbabbildung Nr. 30.
- Abb. 89:** Roessler, Arthur. Meister Richard Teschner, in: Velhagen & Klasings Monatshefte. 39. Jahrgang 1. Band. Berlin/ Bielefeld/ Leipzig/ Wien 1924/ 1925, S. 396.
- Abb. 90:** Denscher, Bernhard. Österreichische Plakatkunst. 1898 - 1938. Wien 1992, S. 109.
- Abb. 91:** Dorotheum. Jugendstil und angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts. Wien 31. Mai 2006. Lot 345.
- Abb. 92:** Pausch, Oskar (Hg.). Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theaternuseum. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, Vorsatz.
- Abb. 93:** Nebehay, Christian M. Katalog 44. Richard Teschner (1879 – 1948). Aquarelle, Ölbilder und Zeichnungen aus dem Nachlass. Wien 1975, Nr. 30.
- Abb. 94:** Teschner Archiv Österreichisches Theaternuseum, Palais Lobkowitz, Wien.
- Abb. 95:** Roessler, Arthur. Richard Teschner. Wien 1947, S. 62.
- Abb. 96:** Wiener Kunst Auktionen. Palais Kinsky. 46. Kunstauktion. Wien 23.9.2003. Lot 48.
- Abb. 97:** Haberfeld, Hugo. Ein Damenzimmer von Richard Teschner, in: Dekorative Kunst XX, München 4. Jänner 1917, 121.
- Abb. 98:** Haberfeld, Hugo. Ein Damenzimmer von Richard Teschner, in: Dekorative Kunst XX, München 4. Jänner 1917, 123.
- Abb. 99:** Haberfeld, Hugo. Ein Damenzimmer von Richard Teschner, in: Dekorative Kunst XX, München 4. Jänner 1917, 122.

- Abb. 100:** Haberfeld, Hugo. Ein Damenzimmer von Richard Teschner, in: *Dekorative Kunst* XX, München 4. Jänner 1917, 125.
- Abb. 101:** Roessler, Arthur. Meister Richard Teschner, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*. 39. Jahrgang 1. Band. Berlin/ Bielefeld/ Leipzig/ Wien 1924/ 1925, S. 388.
- Abb. 102:** B. D. Ein Innenraum von Richard Teschner, in: *Deutsche Arbeit. Monatsschrift*. 15. Jahrgang, Heft 9, 1916, o. S.
- Abb. 103:** B. D. Ein Innenraum von Richard Teschner, in: *Deutsche Arbeit. Monatsschrift*. 15. Jahrgang, Heft 9, 1916, o. S.
- Abb. 104:** Haberfeld, Hugo. Ein Damenzimmer von Richard Teschner, in: *Dekorative Kunst* XX, München 4. Jänner 1917, 130.
- Abb. 105:** Inselräume. Teschner, Klimt und Flöge am Attersee. Seewalchen am Attersee 1989, Abbildung 93, Abbildung 108 / S. 106.
- Abb. 106:** Ankwicz, Alexandra. Richard Teschner, ein Meister vieler Künste, in: *Bergland. Illustrierte alpenländische Monatsschrift*. Heft 9. Innsbruck 1938, S. 27.
- Abb. 107:** Till, Wolfgang. Puppentheater. Bilder. Figuren. Dokumente. Handbuch des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1986, S. 110.
- Abb. 108:** Pausch, Oskar (Hg.). *Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum*. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 65.
- Abb. 109:** Gustav Klimt und die Kunstschau 1908. Belvedere Wien. Wien 2008/2009, S. 248.
- Abb. 110:** Martina Meiderle, Privatarchiv, Wien.
- Abb. 111:** Paerl, Hetty. *Schattenspiel und das Spielen mit Silhouetten*. Wien 1979, S. 22.
- Abb. 112:** Pausch, Oskar (Hg.). *Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum*. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 17.
- Abb. 113:** Postkarte Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien 1998.
- Abb. 114:** Postkarte Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien 1998.
- Abb. 115:** Pausch, Oskar (Hg.). *Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum*. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 46.
- Abb. 116:** Roessler, Arthur. *Richard Teschner*. Wien 1947, S. 97.
- Abb. 117:** *Der Drachentöter. Figurenpantomime von Richard Teschner*. *Teschner - Programme* Heft 3. Österreichisches Theatermuseum Wien 1993, o. S.
- Abb. 118:** Inselräume. Teschner, Klimt und Flöge am Attersee. Seewalchen am Attersee 1989, Abbildung 93, Abbildung 89 / S. 94.
- Abb. 119:** Postkarte Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien 1991 / 106.
- Abb. 120:** Pausch, Oskar (Hg.). *Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum*. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 54.
- Abb. 121:** *Karneval. Figurenpantomime von Richard Teschner*. *Teschner – Programme* Heft 2. Österreichisches Theatermuseum Wien 1992, o. S.
- Abb. 122:** *Karneval. Figurenpantomime von Richard Teschner*. *Teschner – Programme* Heft 2. Österreichisches Theatermuseum Wien 1992, o. S.
- Abb. 123:** Postkarte Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien 1998.
- Abb. 124:** Hadamowsky, Franz (Hg.). *Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters*. Wien 1956, o. S.

Abb. 125: Der Basilisk. Figurenpantomime von Richard Teschner. Teschner – Programme Heft 5. Österreichisches Theatermuseum Wien o. J, o. S.

Abb. 126: Teschner Archiv Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien.

Abb. 127: Pausch, Oskar (Hg.). Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 80.

Abb. 128: bel etage. Wolfgang Bauer. Herbstsalon 2008. Verkaufsausstellung. Wien 2008, S. 99.

Abb. 129: Archiv Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien.

Abb. 130: Archiv Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Wien.

Abb. 131: Pausch, Oskar (Hg.). Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 63.

Abb. 132: Pausch, Oskar (Hg.). Der Figurenspiegel. Richard Teschner. Materialien aus dem Österreichischen Theatermuseum. Band 9. Wien – Köln - Weimar 1991, S. 39.

Nachsatz: Lucia Jirgal: Illustration, o. J., Martina Meiderle, Privatarchiv, Wien.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

Heute fast ausnahmslos vom Figurentheater bekannt, wurde in dieser Arbeit der Versuch unternommen, auch auf Teschners umfangreiches Œuvre auf dem Gebiet der Malerei, Graphik und des Kunsthandwerks einzugehen.

Seine graphischen Blätter, denen er mit seiner Erfindung der „Handtonätzung“ ausnehmend malerische Effekte verlieh, wurden umfassend besprochen. Sie stellen, wie eine weitere kunsttechnische Neuheit, das dauerhafte Färben von Speckstein, eine absolute Besonderheit dar. Richard Teschners kleine Figuren aus färbigem Speckstein, die heute auf der ganzen Welt verstreut sind, wurden in größerer Anzahl vorgestellt und ausführlich besprochen.

Erstmals wurde die Innenausstattung von zwei Räumen im Palais Kranz, mit denen Teschner die Idee des „Gesamtkunstwerks“ verwirklichen konnte, umfassend dokumentiert. Das Interieur, durch Kriegsschäden verloren, stellte für die Zeit um 1920 eine völlige Rarität dar. Teschner hatte nicht nur bis ins kleinste Detail alles selbst entworfen, sondern auch persönlich ausgeführt.

Auch sein monumentales malerisches Spätwerk – das Fresko „Auferstehung“ in der Einsegnungskapelle am Wiener Zentralfriedhof wurde erstmalig photographisch festgehalten und eingehend erläutert.

Ein umfangreiches Kapitel wurde dem Figurentheater gewidmet, mit dem sich Teschner ab den 1920er Jahren fast ausschließlich befasste.

Von ostasiatischer Kultur und zeitgenössischen Einflüssen geprägt, machte er einen radikalen Schritt weg vom herkömmlichen Puppentheater. Mit den kunstvoll geformten Figuren, bei denen er jedes Detail persönlich anfertigte, hat er das Puppenspiel – ein ewiges Stiefkind der Kunst – zum Kunstwerk erhoben.

Teschners Lebenslauf und künstlerischer Werdegang konnte durch eine Fülle von Quellenmaterial relativ genau dokumentiert werden.

Während sich das Figurentheater nahezu vollständig in der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums befindet, konnte sein malerisches, graphisches und kunsthandwerkliches Œuvre, teilweise in Privatbesitz befindlich, nur als künstlerisches Stückwerk präsentiert werden.

Lebenslauf

Personaldaten

Name	Martina Meiderle
Geburtsdatum	21.03.1972 in Wien
Familienstand	ledig
Staatsbürgerschaft	Österreich
Religionsbekenntnis	römisch-katholisch
Adresse	1130 Wien, Trauttmansdorffgasse 48 / 7

Schulbildung

1978 – 1982 Volksschule, 1130 Wien, Dr. Schober-Str. 1
1982 – 1990 Gymnasium und Oberstufenrealgymnasium St.Ursula
Wien-Mauer, 1238 Wien, Franz Asenbauer-Gasse 49.
1990 – 1992 Studium der Rechtswissenschaften
an der Universität Wien.
1991 – 2001 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien.
2006 - 2013 Fortsetzung des Studiums der Kunstgeschichte
an der Universität Wien.

Berufsausübung

1990 - 2000: Kaufmännische Tätigkeit im Antiquitätenhandel
2001 - bis heute: Selbstständige Tätigkeit im Rahmen eines eigenen
Kunsthandels.

Wien, 2013