

Walter Spiegl

»D B 1826« – ein doppeltes Meisterstück

Der Walzenbecher mit Herrenporträt und Madonna della Sedia von Dominik Biemann aus der ehemaligen Sammlung Gustav Schmidt, Reichenberg, und sein identisches Pendant

Erweiterte Fassung des Aufsatzes

»D B 1826« – Anmerkungen zu einem Porträtbecher von Dominik Biemann
(Version August 2002)

1921 erschien in der österreichischen Zeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk« ein Aufsatz des Direktors des k. k. Landes-Gewerbemuseums in Stuttgart, Gustav E. Pazaurek, in dem dieser den bis dahin völlig unbekanntem nordböhmischen Glas-schneider Dominik Biemann und einige seiner Werke vorstellte. [1] Pazaurek bezeichnete Biemann als »einen der geschicktesten Glasschneider ... dessen Porträts zu den besten aller Zeiten zählen.« Die dem Autor zu dieser Zeit bekannten signierten Arbeiten waren ausschließlich Porträtschnitte auf Plaketten, Bechern und Pokalen. Aber aus den Prager Ausstellungsberichten von 1829 und 1831 wusste Pazaurek, daß der Meister neben Porträts auch religiöse Darstellungen (Kreuzabnahme, Madonna della Sedia) sowie Pferde und Jagdmotive geschnitten hat, über die »spätere Entdeckungen weiterer bisher unbekannter Signaturen näheren Aufschluß geben« könnten.

Im Anschluß an Pazaurek, der den Aufsatz mit geringfügigen Änderungen in seine Monografie über Empire- und Biedermeiergläser von 1923 übernahm, beschäftigte sich die Kunsthistorikerin Zuzana Pesatová in ihrer Dissertation von 1954 sowie in einem Aufsatz für das Journal of Glass Studies 1965 ausführlich mit Biemann und seinem Werk. [2] Bei dieser Gelegenheit ergänzte sie auch eine Zusammenstellung von Biemann-Gläsern, die von Julius Streit und Otto Lauer 1958 veröffentlicht worden war [3], und führt 69 Gegenstände an, darunter die Gipsabgüsse im Prager Kunstgewerbemuseum.

Die umfassendste Dokumentation des Schaffens von Dominik Biemann ist die Monografie Kurt Pittrofs von 1993. [4] Das durch einen Nachtrag im Jahr 2000 ergänzte Werkverzeichnis enthält insgesamt 105 signierte beziehungsweise für Biemann gesicherte Arbeiten sowie 40 Gipsabdrücke von zumeist signierten Arbeiten. Bei 63 weiteren Gläsern handelt es sich um Zuschreibungen. Die jüngste Publikation über Biemanns Werk ist Paul von Lichtenbergs Katalog raisonné zu Glasgravuren der Biedermeierzeit mit 111 Katalognummern. [5]

Biemann habe hauptsächlich Porträts graviert, schrieb Pazaurek 1921, daneben aber auch »über den Durchschnitt hinausragende« Jagd- und Pferdegläser, wobei er allerdings einschränkte, Biemann habe das nur deshalb getan, um anderen Graveuren zu zeigen, »daß dergleichen auch künstlerisch behandelt werden kann.« Damit habe der Meister »nur Muster geschaffen, die in mehr oder weniger sklavischer Wiederholung durch andere nur zu Banalitäten führten. Jedenfalls hat Biemann es nicht auf Massengeschäfte abgesehen.«

Diese Behauptung ist längst widerlegt. 1968 veröffentlichte der Schweizer Sammler Fritz Biemann, der mit der Neuwelter Biemann-Familie nicht verwandt ist, einen Aufsatz über die Geschäfte Dominik Biemanns mit dem Glashändler Steiger-

wald in Frankfurt am Main. [6] Hier erfahren wir, daß Biemann von 1828 bis in die 1840er Jahre Hunderte von Gläsern für Steigerwald und dessen Kompagnon Tacchi in Kommission geliefert hat. 1828 schrieb Biemann in seinen Tagebuchaufzeichnungen, daß er für Steigerwald »wohlfeil« arbeiten müsse und nur 600 bis 700 Gulden im Jahr verdient habe. Für den Abrechnungszeitraum 1838/39 erhielt er aus Frankfurt 1800 Gulden, 1840 waren es 1200. Man schätzt auf Grund dieser Zahlen, dass Biemann pro Jahr etwa 100 Gläser nur für Steigerwald graviert hat, von denen nur die allerwenigsten signiert gewesen sein dürften. Ein seltenes Beispiel ist das Maddonnenglas im Passauer Glasmuseum (II.143), das 1839 in Frankfurt verkauft wurde und zweifellos zu den Lieferungen an Steigerwald gehört hatte.

Der Umfang und die lange Dauer der Geschäftsbeziehungen mit Steigerwald und Tacchi sind ein eindeutiger Hinweis darauf, dass Biemann in großen Mengen und wiederholt Motive graviert hat, die dem Zeitgeschmack entsprachen und den Kunden gefielen, die Steigerwalds Geschäfte in Frankfurt am Main, Wiesbaden, Bad Ems, Kissingen und München aufsuchten. Dazu gehörten Jagd- und Pferdomotive – also Sujets, die Pazaurek 1921 als »Muster« bezeichnet hat – ebenso wie Ansichten des Rheintals und der Kurorte, in denen Steigerwald während der Saison Niederlassungen unterhielt. Biemann hat damit nichts anderes getan als alle seine böhmischen Berufskollegen auch, und er lebte genauso wie sie vornehmlich von den Aufträgen des Glashandels. Mit Porträtschnitten oder anderen gelegentlichen Bestellungen und Einkäufen Franzensbader Kurgäste allein wäre er auf keinen grünen Zweig gekommen. Auch die Verbindungen zu königlichen und fürstlichen Residenzen und die sich daraus ergebenden Aufträge boten keine dauerhafte Existenzgrundlage, sondern waren mehr oder weniger zufällige, aber für ihn als akademischen Glasgraveur sehr wichtige Würdigungen seiner künstlerischen Fähigkeiten. Enttäuschungen gab es dabei auch, wie sein Wien-Aufenthalt 1839/40 beweist. Zwar konnte er unter anderem für Erzherzog Johann arbeiten [7], aber nach der Rückkehr nach Franzensbad im Mai 1840 klagte er in seinem Tagebuch, dass er 500 Gulden ausgegeben und nur 200 eingenommen habe. [8]

Die Saison von 1840 lief schlecht, abgesehen von einem Besuch Erzherzog Franz Karls im September, der ihm in Franzensbad einige Gläser abkaufte. Auch die folgenden Jahre waren nicht besser, und »mit dem Portraitieren ging es gar nicht«, wie Biemann in seinen Aufzeichnungen festgehalten hat. [9] Konkurrenz gab es inzwischen auch. Im Franzensbader Posthotel hatte sich die Glashandlung Thomas Wolf etabliert, und der Glashändler Carl Norbert Riedl aus Eger eröffnete ein Zweiggeschäft und verdrängte Biemann aus seinem günstig gelegenen Laden mit Werkstatt am Beginn der Kolonnaden gegenüber der Franzensquelle, indem er eine höhere Miete

bot. Damit verlor Biemann seinen Stammplatz und sicherlich auch Kunden. Dies und die Tatsache, dass für beide Konkurrenten unter anderem der talentierte Glaschneider Emanuel Hoffmann aus Karlsbad arbeitete, war für Biemann ein schwerer Schlag. Gravierte Gläser – vermutlich preiswerter als bei Biemann – gab es nun in mehreren Geschäften, und es kam auch kaum noch jemand, um sich porträtieren zu lassen, so dass Biemann sich notgedrungen, zumindest im späten Lebensabschnitt, mehr als Glashändler denn als Graveur betätigt zu haben scheint. Seine neuen Lieferanten – Gläser aus der Harrachschen Hütte hat er offensichtlich nicht mehr geführt – waren die Raffinerie Vogel in Meistersdorf und der Glashändler und Raffineur Wilhelm Hofmann in Prag. Von letzterem bezog er in Kommission unter anderem Brunnengläser, Vasen, Sturzflaschen, Bockbecher, Milchkännchen, Flakons und Briefbeschwerer. Als Biemann am 29. September 1857 starb, summierten sich, wie ein Auszug aus dem Hauptbuch der Firma aus diesem Jahr ausweist, die Forderungen Hofmanns für gelieferte Glaswaren auf 976 Gulden. Nachdem Hofmann das Kommissionswarenlager in Franzensbad nach Prag hatte zurückholen lassen, betrug der Saldo zu Lasten Biemanns noch 36 Gulden, die wohl als uneinbringlich abgeschrieben werden mussten.

Vor diesem Hintergrund allmählichen beruflichen Abstiegs und körperlichen Verfalls wirkt Pazaureks Urteil von 1921 über Biemann, er habe nur Muster für andere schaffen wollen und sei an Massengeschäften nicht interessiert gewesen, fast peinlich. Gewiss war Biemann einer der geschicktesten Glasschneider, als den Pazaurek ihn bezeichnet, und im Porträtfach sicherlich auch der talentierteste seiner Zeit. Aber die Realität war stärker als alle seine künstlerischen Ambitionen, sein Streben nach Akkuratess und außergewöhnlicher Qualität der Gravuren. Vielleicht waren es vor allem sein Verlangen, frei und selbstständig als Künstler arbeiten zu können, sowie ein hartnäckiger Stolz, sich nicht in Abhängigkeit zu begeben, die letztlich in die Misere geführt haben. Seine beiden Brüder, Freunde und Bekannte wussten, wie schlimm es um ihn stand, und wollten helfen, aber Biemann ist auf die gut gemeinten Vorschläge nicht eingegangen. In einem ungewöhnlich persönlichen gehaltenen und besorgten Brief an Biemann vom 22. Oktober 1856 lud Wilhelm Hofmann ihn ein, während des Winters, wenn es in Franzensbad nichts zu tun gäbe, in Prag zu arbeiten. Er würde ihm »1 Zimmer mit 2 Fenstern« besorgen, dessen Miete und Heizung er sich mit seinem in Prag studierenden Neffen teilen und diesen auch im Glasschneiden unterrichten könnte. »Sie selbst aber würden nicht so allein und verlassen wie in Franzensbad sein und keine Nahrungssorgen haben, denn wenn Sie einigermaßen fleißig sind, so werden Sie sich immer soviel verdienen, um alle Ausgaben bestreiten und ordentlich leben zu können. ... Die Arbeit wird Ihnen nicht feh-

len und können Sie wählen, ob sie tief oder erhaben, auf weisses oder färbiges Glas schneiden wollen. Es sind auch Service mit Wappen zu gravieren, wenn Sie diese machen wollen.« [10] Wie Biemann darauf reagiert hat, wissen wir nicht. Jedenfalls ist er nicht zu Hofmann nach Prag gegangen.

Nach seinem Tod gerieten sein Name und künstlerisches Werk in Vergessenheit. Die Zeitumstände, denen er seine anfänglichen Erfolge verdankte, hatten sich geändert. Andere Stilformen wie Neurenaissance und Neubarock bestimmten den Geschmack und damit Form und Dekor der Gläser. Der Motivschatz des von Klassizismus, romantisierender Gotik und naturalistischem zweitem Rokoko geprägten Biedermeier war überholt. Die auf Biemann und seine Zeitgenossen folgende Generation von Graveuren arbeitete zwar noch nach alter handwerklicher Tradition, benutzte aber Vorlagen, die als modern und zeitgemäß galten, obwohl es sich im Wesentlichen um Rückgriffe auf vergangene Stilepochen handelte. Von den Graveuren selbst kamen keine neuen oder befruchtenden Ideen. Sie waren in erster Linie Handwerker, keine Entwerfer, und benutzten zumeist Motive von Künstlern, die sie ab- und umzeichneten und mit dem Kupferrad auf die Wandung von Gläsern übertrugen. Das war schon zu allen Zeiten so.

Auch Dominik Biemann macht da keine Ausnahme, abgesehen von seinen Porträtschnitten nach der Natur. Es wäre ihm wahrscheinlich nie im Traum eingefallen, zum Beispiel Pferde, Jagdszenen und Ansichten selbst zu entwerfen, denn dafür gab es ausgezeichnete grafische Vorlagen, aus denen er auswählen und die er zu eigenen Kompositionen zusammenstellen konnte. Aber er scheint eine Idealvorstellung von seinem Beruf gehabt zu haben und offensichtlich auch den Ehrgeiz, über das gesellschaftliche und materielle Niveau seiner Berufskollegen und deren Anonymität hinauszuwachsen und Anerkennung in höher stehenden Kreisen zu finden, indem er sich durch besonders qualitätvolle Arbeiten und einen »hohen Grad von Kunst-



Abb. 1 Formatgleiche Reproduktion aus Kunst und Kunsthandwerk, 11 & 12/1921, mit der gleichlautenden Bildunterschrift: Dominik Biemann, Becher aus der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg.

1826 begonnen. »Dies Geschenk des Himmels hatte ich selbst nicht gewußt. Zufällig kam ich aber dazu ... ohne daß ich von jemandem belehrt oder unterrichtet worden wäre ...« [11]

Dieser Zufall scheint sich im Mai 1826 ergeben zu haben, als der schlesische Gutsherr Otto von Schlabrendorff in Franzensbad zur Kur weilte. Die Geschichte ist schon mehrmals erzählt worden und auch ziemlich belanglos [12], so dass ich sie hier nicht wiederholen muss. Aber es war der Anfang einer wohl für Biemann selbst überraschenden Erfolgsserie, die ihn unter anderem nach Gotha und Berlin führte.

Nach Biemanns eigenen Worten habe er nach dem ersten Versuch weitere Porträts nach dem lebenden Modell geschnitten. Aber er nennt weder Namen noch Daten. Zwei Gläser kennen wir, von denen das eine mit Sicherheit im gleichen Jahr wie die Begegnung mit Schlabrendorff entstanden ist, nämlich der Walzenbecher mit Herenporträt auf der einen und Madonna della Sedia auf der anderen Seite (Abb. 1). Pa-

fertigkeit« – wie im Bericht über die Prager Industrieausstellung von 1831, auf der Biemann mit drei Arbeiten vertreten war, hervorgehoben wird – einen Namen machte. Deshalb nahm er nach der Gesellenzeit bei Franz Pohl in Neuwelt Zeichenunterricht an der Prager Kunstschule. Dass hier unter Direktor Josef Bergler es zu den Aufgaben der Schüler gehörte, Meister der italienischen Renaissance zu kopieren, unter anderem Raffaels Madonna della Sedia, dürfte ganz im Sinne des gelernten, nach Höherem strebenden Glasgraveurs gelegen haben.

Ob sich das Lob der Prager Ausstellungskommission über den »hohen Grad von Kunstfertigkeit« besonders auf das Porträt Herzog Ernsts I. von Sachsen-Coburg-Gotha bezogen haben mag, sei dahingestellt. Es dürfte aber gewiss – neben dem Pokal mit Napoleon zu Pferd und einem Jagdmotiv – die größte Aufmerksamkeit und Bewunderung erregt haben. Für Biemann waren Porträts damals nichts mehr Neues. Nach eigenem Bekunden hat er mit dem Porträtieren

zaurek hat den Becher erstmals in seinem Aufsatz von 1921 von beiden Seiten abgebildet und als das älteste Glas (von der Geschichte mit Schlabrendorff wusste er nichts) bezeichnet.

Dieser Becher ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert. 1826 war ein entscheidendes Jahr in Biemanns Laufbahn. Wie aus einem an Biemann gerichteten Brief eines »aufrichtigen Freundes« aus Neuwelt vom 9. März 1826 hervorgeht [13], sei der »würzburger Steigerwald mit seinem ... Sohne« in Neuwelt zu Besuch – Steigerwald war langjähriger Kunde der Harrachschen Hütte – und zeige sich sehr daran interessiert, mit Biemann ins Gespräch zu kommen. Zu diesem Zweck sei Steigerwald bereit, auf der Rückreise über Karlsbad zu fahren, »um Ihnen seine Anträge zu machen.«

Biemann hielt sich also zu diesem Zeitpunkt in Karlsbad auf, und aus dem Brief geht auch hervor (»...Steigerwald wünschte von mir zu erfahren, in welchen Verhältnissen Sie mit dem H. Matony stehen ...«), für wen er dort arbeitete, nämlich für den Glashändler A. H. Mattoni. [14] Steigerwald ließ auf diesem Umweg noch eine Reihe weiterer Vorschläge übermitteln, unter anderem »dass wenn Sie ja noch Lust hätten in die weite Welt zu gehen und bei ihm einsprechen wollten, dass er Ihnen freies Quartier und Kost verspreche und für die leistende Arbeit können Sie nach Verdienst fordern, wofür Sie auch immer werden ordentlich bezahlt werden.« Mit der »weiten Welt« waren zweifellos Städte wie Frankfurt am Main oder Wiesbaden gemeint, wo Steigerwald Niederlassungen oder Saisongeschäfte besaß.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Steigerwald Biemanns jüngerem Bruder Vinzenz, der ebenfalls Glasgraveur war, später ein ähnliches Angebot gemacht zu haben scheint. Jedenfalls hatte Vinzenz schon im Februar 1837 in einem Brief an seinen Bruder angekündigt: »Ich gehe wahrscheinlich noch vor den Feiertagen [Ostern?] vort nach Baiern. ich warte blos noch auf einen Brief. ... Uiber mein Vorhaben muß du aber verschwiegen sein.« [15] Wann genau er nach Deutschland gegangen ist, wissen wir nicht. 1848 ist er im Alter von 34 Jahren in Frankfurt am Main gestorben. Mit Sicherheit war er dort für Steigerwald tätig.

Aber zurück zu Dominik. Ob das Treffen mit Steigerwald und Sohn in Karlsbad zustande kam, ist unbekannt. Fest steht nur, dass Biemann nicht »in die weite Welt zu gehen« bereit war, auch nicht zurück nach Neuwelt, was Steigerwald als Alternative zu Karlsbad vorgeschlagen hatte (»Dass Sie hier [bei der Harrachschen Hütte] oder auch bei einer anderen Glashütte, die ein schönes Glas erzeugt, Ihre eigenen Geschäfte treiben möchten, um mit Ihnen in Conversation zu kommen.«). Statt dessen blieb er in Franzensbad, wo er seit Sommer 1825 die Boutique No. 20 angemietet hatte, vermutlich in Vereinbarung mit Mattoni, wie Kurt Pittrof schreibt (S. 24),

und wohl auch mit dessen finanzieller Unterstützung. Mattoni hat ihn, wie aus Biemanns Aufzeichnungen geschlossen werden kann [16], mit allen Mitteln und Gemeinheiten an sich zu binden versucht. Ein Mann [der Name wird nicht genannt] habe ihn um sein Geld bringen wollen, damit »ich nicht abreisen kann und bei ihm zu bleiben gezwungen wurde. ... Dieser Mann hatte mir Waren anvertraut, die ich verkaufen sollte im Laden.« Bei einem Besuch habe er einige teure Stücke entwendet, »ich denke aus der Absicht, um mich beanständigen zu können, wenn ich fort von ihm will, oder mit einem Wort, mich wie gefangen zu halten.« Zum Bruch kam es dann doch, wahrscheinlich nachdem Biemann am 26. Oktober 1826 die Erlaubnis erhalten hatte, sich an der Prager Kunstschule einzuschreiben und Zeichenunterricht zu nehmen. [17]

Die damit verbundenen Ausgaben für Logis und Lebensunterhalt wird er wohl nur zum Teil aus seinen Einnahmen in Franzensbad bestritten haben, denn es ist fraglich, ob er die etwa sechs Monate bis zur nächsten Saison in Franzensbad ohne zusätzlichen Verdienst hätte überbrücken können. Wahrscheinlich hat er für einen in Prag etablierten Glashändler graviert.

Voraussetzung für die selbstständige Ausübung des Glasschneidergewerbes – wie in Franzensbad – waren die Prager Bürgerrechte und eine Bewilligung des Magistrats, und um beides hat sich Biemann offensichtlich schon vor oder gleich nach seiner Einschreibung an der Kunstschule beworben. Aber die Sache zog sich hin. Am 12. März 1827 verfügte der Prager Magistrat: »Bittsteller hat die besitzende Kenntnisse auf eine glaubwürdige Art zu bewähren, über seine Moralität Zeugnisse beizubringen und sich mit der obrigkeitlichen Bewilligung zum hiesigen Aufenthalt auszuweisen.« [18] Letzteres war kein Problem. Den »Consens«, von seiner Heimatgemeinde Neuwelt nach Prag gehen und sich dort aufhalten zu dürfen, sei ihm bereits zugestellt worden, heißt es in einem Schreiben des zuständigen Oberamts Starkenbach an Biemann in Prag vom 12. Mai 1827. »Die Bewilligung zur Betreibung seines Gewerbes in Prag« könne jedoch nur der dortige Magistrat erteilen. [19] Auch mit der Beibringung von Zeugnissen seiner »Moralität« wird Biemann keine Schwierigkeiten gehabt haben und schon gar nicht mit sichtbaren Beweisen für »besitzende Kenntnisse«.

Dass es sich bei diesen Beweisen um gravierte Gläser gehandelt hat, liegt auf der Hand, und ebenso sicher ist, dass Biemann diese eigens für diesen Zweck angefertigt hat. Aber wohl nicht erst, als er endlich zur Beibringung der Beweise aufgefordert wurde – denn dann musste schnell gehandelt werden –, sondern in Kenntnis und Erwartung dieser Auflage schon früher. Eine günstige Zeit dafür war das Ende

der Saison 1826 in Franzensbad, nachdem er Schlabrendorff porträtiert und sein natürliches Talent für den Porträtschnitt («Dies Geschenk des Himmels ...») entdeckt hatte. Es ist deshalb nahe liegend, dass sich unter den Vorzeigestücken zumindest ein nach dem lebenden Modell geschnittenes Porträtglas befand, zumal Biemann damals der Einzige war, der diese Kunstfertigkeit besaß.

Der oben erwähnte Walzenbecher von 1826 in Gablonz mit Herrenporträt und Madonna ist auf ungewöhnliche Weise monogrammiert und datiert, wobei die Buchstaben (ohne Punkte) und Zahlen in zwei Reihen («D B» in der oberen, »1 8 2 6« in der darunter) auf die Schrägseiten von sechs quadratischen Steinen des Becherbodens einzeln verteilt sind. Man findet sie nur, wenn man weiß, wo man suchen muss. Bei allen anderen bezeichneten Gläsern Biemanns befindet sich die Signatur gut erkennbar auf der Wandung im oder dicht am Motiv.

Es gibt noch ein weiteres Porträtglas mit Jahreszahl – ebenfalls 1826 –, auf dem angeblich der junge Beethoven dargestellt ist. [20] Falls er es wirklich sein sollte, kann das Bildnis nicht nach dem lebenden Modell graviert worden sein, denn Beethoven war zu diesem Zeitpunkt 56 Jahre alt. Im Jahr darauf ist er gestorben.

Biemann muss einen bestimmten Grund gehabt haben, sein Monogramm und die Jahreszahl auf dem Boden des Becher mit Herrenporträt und Madonna anzubringen, wo sie nicht auffallen und wo er sonst nie signiert hat. Wäre der Becher für einen Kunden angefertigt worden – zum Beispiel für den darauf porträtierten Herrn –, hätte er die Arbeit wohl wie üblich auf der Wandung bezeichnet. Eine weitere Besonderheit bei diesem Glas ist die Kombination von zwei Motiven, zwischen denen kein nachvollziehbarer Zusammenhang besteht. Wir kennen Porträtgläser Biemanns mit dem Wappen des Auftraggebers auf der Rückseite. Aber welche Verbindung besteht zwischen einem nüchternen Herrenporträt und der lieblichen Mutter mit zwei Kindern, umgeben von pflanzlichen Emblemen der vier Jahreszeiten?

Das und wer der porträtierte junge Mann sein könnte, hat sich auch Paul von Lichtenberg gefragt und darüber hinaus die Möglichkeit erörtert, ob Biemann »eins oder beide Medaillons in Franzensbad oder Prag gravierte.« [21] Demnach »könnte die Kartusche mit der Madonna vielleicht erst im Herbst [1826] in Prager Abgeschiedenheit geschnitten worden sein«, womit angedeutet wird, dass der Männerkopf in Franzensbad entstanden ist. Aber »Welcher junge Mann lässt sich ... in den Sommerferien im Modeort Kaiser Franzensbad, wo junge Damen aus bestem Haus debütieren, mit der Madonna abbilden?« wundert sich Paul von Lichtenberg nicht ganz zu Unrecht, ohne jedoch eine Antwort auf diese heikle Frage anzubieten. Statt dessen suchte er in der Gästeliste nach einem Eintrag, »der alle Voraussetzungen für eine Identifizierung erfüllt: Nr. 433, Wilhelm Hengstenberg ... aus Berlin, der mit seinem

Vater am 8. August [1826] ankam.« Seltsam ist nur, dass Biemann dann das Glas mit dem Porträt von Hengstenberg junior in die »Prager Abgeschiedenheit« mitgenommen hat, statt es ihm zu verkaufen.

Raffaels Madonna della Sedia galt in der Biedermeierzeit nicht nur als ein Meisterwerk der italienischen Renaissance, sondern außerhalb der Akademien als eine Art volkstümliches Sinnbild der Mutterliebe. Viele Zweige des Kunsthandwerks haben für die Verbreitung dieses durch Weglassen der Heiligenscheine säkularisierten Motivs gesorgt. Biemann war vermutlich der erste Glasgraveur seiner Zeit, der es sich – dank seiner Erfahrungen in der Porträtgravur – zugetraut hat, die drei Figuren in Glas zu schneiden. Bei der Erwähnung des Walzenbechers in seinem Aufsatz von 1921 urteilt Pazaurek in gewundenem Akademikerstil über die Madonnengravur, dass sie »in Anbetracht der schwierigen Schnittechnik nicht als mißlungen bezeichnet werden kann.« Für Biemann jedenfalls scheint dieses Thema keine Schwierigkeit, sondern eine Herausforderung und auch eine Art Aushängeschild gewesen zu sein, sonst hätte er es nicht zweimal ausgestellt: im Mai 1829, als die Prager Kunstschule, wo er nach seinem Eintritt mindestens drei Jahre studierte, »Schülerarbeiten« zeigte, und gleich daran anschließend auf der Prager Industrieausstellung, wo für die »Madonna nach Raphael« ein Preis von 20 Gulden im Katalog angegeben ist.

Alle Anzeichen sprechen dafür, dass der Walzenbecher mit Herrenporträt und Madonna von 1826 kein alltägliches, für einen privaten Auftraggeber bestimmtes Glas war, sondern ein Schaustück, ein Vorzeigeobjekt, ein auch Laien überzeugender Beweis für »besitzende Kenntnisse«, die der Prager Magistrat von Biemann sehen wollte. Das Entstehungsjahr 1826 bestärkt mich in dieser Annahme, desgleichen die Tatsache, dass von diesem Glas ein zweites, völlig identisches Exemplar existiert, mit der gleichen Signatur und Jahreszahl an der gleichen Stelle am Boden. Mit ein wenig Phantasie lässt sich nachvollziehen, was sich damals abgespielt haben könnte: Biemann mit seinen Gläsern in Gegenwart einiger städtischer Beamter, die von Glasgravur keine Ahnung haben, aber darüber entscheiden sollen, ob der Bittsteller einer Gewerbeerlaubnis würdig ist. Das Motiv der Madonna della Sedia kennen die Herren wahrscheinlich von Kupferstichen, haben vermutlich einen Kissenbezug damit zu Hause. Biemann stellt die beiden identischen Walzenbecher so auf, dass jeweils eines der Motive vorn ist. Dann dreht er beide Gläser um 180 Grad, und siehe da, die gleichen Bilder, nur diesmal auf dem jeweils anderen Glas. Eine gelungene Präsentation, würde man heute sagen.

Die Möglichkeit, dass es sich bei dem Zwilling um eine spätere Kopie beziehungsweise – weil wie das Pendant monogrammiert und datiert – eine beabsichtigte Fäl-

schung handeln könnte, scheidet aus mehreren einleuchtenden Gründen aus. Die beiden Fotos für seinen Aufsatz von 1921 hat Pazaurek vom damaligen Besitzer des Glases, Gustav Schmidt in Reichenberg, erhalten. Vermutlich hat er das Glas auch selbst in der Hand gehabt. Nachdem Pazaurek das Glas publiziert und den Namen Biemann in die Literatur eingeführt hatte, dürfte es einem in fälscherischer Absicht handelnden Kopisten kaum eingefallen sein, es nachzumachen und als echt an einen Sammler zu bringen. Der Schwindel wäre schnell aufgefliegen. Außerdem befinden sich auf dem Glas zwei äußerst schwierig zu schneidende Motive in meisterlicher Ausführung. Kein vernünftig denkender Fälscher würde sich ausgerechnet dieses aufwändig dekorierte Glas als Vorlage aussuchen. Hätte er es dennoch getan, hätte er nicht nur eine Koryphäe auf dem Gebiet der Glasgravur sein müssen, sondern auch eine Art Inkarnation Dominik Biemanns, um dessen Graveurhandschrift so unverwechselbar nachmachen zu können. Abgesehen davon, dass es so etwas nicht gibt, achten Koryphäen auf ihren Ruf, was sich nicht mit der Tätigkeit eines Fälschers verträgt, und auch die Wunderkräfte der Metaphysik können wir aus dem Spiel lassen.

Weiters kommt hinzu, dass ein Fälscher das Glas beim Besitzer für einige Wochen hätte ausleihen müssen, denn die veröffentlichten Fotos zeigen den Becher mit den beiden Hauptmotiven in Verkleinerung und das Beiwerk – die Maiglöckchen zu beiden Seiten des Männerkopfes und die Jahreszeitenembleme in den Zwickeln des Rechtecks mit dem Madonnenmedaillon – nur teilweise. Der gesteinelte Boden mit Monogramm und Jahreszahl ist überhaupt nicht zu sehen. Eine exakte Kopie nach Fotos ist unter solchen Voraussetzungen ausgeschlossen, desgleichen die Anfertigung eines Bechers von identischer Höhe, Weite und Wandungsstärke. Gustav Schmidt hat das Glas nicht zur großen Wiener Gläserausstellung von 1922 ausgeliehen – aus welchen Gründen auch immer –, und man kann voraussetzen, dass er es mit Sicherheit niemandem vorübergehend überlassen hat, damit dieser es kopieren könne.

Nach 1945 wurde Gustav Schmidts Walzenbecher vom tschechischen Staat konfisziert und dem Museum in Gablonz übergeben. Er wurde danach noch mehrmals abgebildet, in tschechischen und internationalen Publikationen, zuletzt von Kurt Pittrof. [22] Inzwischen kannte jeder Kunsthistoriker, der mit Glas zu tun hatte, Händler, Auktionator und Sammler von Biedermeiergläsern diesen »Biemann« in Gablonz. Als Fälschung eines bekannten Kunstwerks wäre er unverkäuflich gewesen. Als Original in Staatseigentum war er es sowieso.

In den 1960er Jahren hat das Museum in Gablonz eine Serie von Gipsabdrücken mit Motiven von Biemanngläsern anfertigen lassen, darunter auch das Herrenporträt



Abb. 2 Gegenüberstellung der Abdrücke des Männerkopfes, links vom Glas in Gablonz (Gipsabdruck), rechts vom Zwilling (Silikonkautschuk).

und die Madonna della Sedia, die dort, im Museum von Steinschönau und im UPM Prag als Souvenirs an Besucher verkauft wurden. Die meisten sind in Pittrof 1993 abgebildet, auch das Herrenporträt (II.1), die Madonna leider nicht. Eine Gegenüberstellung mit dem Abdruck des Männerkopfes vom Zwillingsglas (Abb. 2) zeigt nur ganz geringfügige Abweichungen, die zum Teil durch die verwendeten Materialien (Gips bzw. Silikon), Kameraeinstellung und Beleuchtung bedingt sind. Wenn man nicht genau wüsste, von welchem Becher die Abdrücke stammen, müsste man raten, was zu wem gehört. Solche Abweichungen ergeben sich zwangsläufig, wenn ein Künstler eine Arbeit wiederholt, nicht nur beim Glasschnitt, und auf den Walzenbechern sind sie deshalb so minimal, weil Biemann mit größter Wahrscheinlichkeit die Becher gleichzeitig graviert hat, Schritt für Schritt, bis beide vollendet waren. Auch die Gläser selbst und ihre Schliiffverzierungen sprechen gegen eine Kopie. Beide Becher sind 155 mm hoch, und der Außendurchmesser am Lippenrand beträgt 93 mm. Die Wandungsstärke von 5 mm konnte nur am Zwilling gemessen werden. Aber beide haben 34 Kerbschliffanzetten von 34 mm Höhe in der Bodenzone. Auch die Anzahl der quadratischen Flachsteine auf der Standfläche stimmt überein (jeweils vier Steine in vier Reihen, die angeschnittenen nicht mitgezählt), und die Buchstaben und Zahlen der Signatur liegen in beiden Fällen auf gleicher Diagonale vom rechten Rand des Männerkopfmedaillons zum rechten Rand des Madonnenmedaillons. Das alles weiß man erst, nachdem man die Gläser einander gegenübergestellt und vermessen hat, denn bei den Abbildungen des Exemplars aus der



Abb. 3 Links: Der Zwilling-becher mit dem Madonnenmedaillon in Originalgröße (Gesamthöhe 155 mm, Höhe des Medaillons 85 mm). Oben: Abdruck des Madonnenmedaillons auf dem Zwillingsglas (Originalgröße).

Sammlung Gustav Schmidt in Pazaurek 1921 und 1923 fehlen jegliche Angaben. Auch in späteren Publikationen wie zum Beispiel Pittrof 1993, I.3, ist nur die Höhe angegeben. Um eine Kopie anzufertigen, hätten diese Parameter der Hütte, in der das Glas geblasen wurde, und dem Kugler, der den Schliff besorgte, bekannt sein müssen. Darüber hinaus hat die Glasmasse des Exemplars in Gablonz bei entsprechen-

dem Lichteinfall einen leichten Grüntsch, wie er – mal stärker, mal schwächer – bei vielen Gebrauchsgläsern aus den 1820er Jahren vorkommt. Den gleichen Grüntsch zeigt auch der Zwilling. Wäre er eine spätere Kopie, hätte man den Grüntsch absichtlich ins Glas bringen müssen, um die entsprechende »Weiße« der Glasmasse zu erhalten. Selbst der hartnäckigste Skeptiker wird zugeben, dass das im Fall eines Einzelstücks technisch gesehen ein Ding der Unmöglichkeit ist, genauso wie der Zufallsfund eines identischen Rohlings aus den 1820er Jahren. Gläser nach modernen Fertigungsmethoden mit absolut reinen Grundstoffen wirken merklich brillanter und kälter im Farbton.

Nach Lage der Dinge wäre die Anfertigung einer Kopie allenfalls nach Ende des Zweiten Weltkriegs in der damaligen ČSSR vorstellbar, und zwar im Rahmen eines offiziellen bürokratischen Vorgangs mit Wissen und Erlaubnis des Gablonzer Museums, das dem/den Ko-

pisten das Glas zu diesem Zweck hätte ausleihen müssen, und in Zusammenarbeit mit der damals verstaatlichten Glasindustrie. Einem privaten, auf eigene Rechnung arbeitenden Graveur hätte man das Original wohl kaum überlassen, ganz abgesehen davon, dass es nach 1945/46 keine selbstständig tätigen Graveure mehr gab, nachdem in Nový Bor (Haida) und Kamenický Šenov (Steinschönau) sogenannte Gemeinsame Nationalverwaltungen für Glasraffinerien [23] gegründet worden waren. Daraus entstand das Atelier EXBOR, das aus dem bis 1951 von Stefan Rath geleiteten Veredelungsbetrieb der Firma Lobmeyr in Kamenický Šenov hervorgegangen war und 1962 nach Nový Bor verlegt wurde. Hier arbeiteten praktisch unter einem Dach und auf Weisung von oben die besten Graveure der damaligen Zeit: August und Kurt Bischof, Ernst Helzl, Richard Horn, Rupert Kolrus, Josef Lauda, Alfred Lorenc, Josef May, Max Rössler u. a. Das Produktionsprogramm umfasste Entwürfe noch aus der Zeit Stefan Raths, unter anderem von Lore Vogler, Jaroslav Horejc und Michael Powlony, sowie junger tschechischer Künstler wie Erika Hellerová, Ludvika Smrčková,

Cestmir Čejnar und Stanislav Šimek. Daneben wurden für Auftraggeber auch traditionelle Motive der böhmischen Glaskunst kopiert. »Mit einer einzigartigen Aufgabe betraute vor einiger Zeit [wohl Anfang der 1980er Jahre] die Firma Meiwa Trading aus Tokio Graveure aus dem Atelier EXBOR, als sie bei ihnen Kopien von Gravuren bestellte, die aus den Sammlungen des Kunstgewerbemuseums in Prag und des Glasmuseums in Kamenický Šenov die Entwicklung des böhmischen Glases vom 17. bis 19. Jahrhundert repräsentieren.« [24] Vermutlich handelte es sich dabei um Gläser, von denen ich in den frühen 1980er Jahren im Museum in Kamenický Šenov einige selbst gesehen habe, die man dort kaufen konnte. Sie unterschieden sich allein schon durch die Farbe der Glasmasse, die Dickwandigkeit und das Gewicht so deutlich von den Originalen, dass eine Verwechslung mit authentischen Erzeugnissen der Barock- und Biedermeierzeit völlig ausgeschlossen ist. Bei den Gravuren zeigten sich ebenfalls erhebliche Abweichungen, bedingt durch die Berufsausbildung und moderne Handschrift der ausführenden Graveure. Das waren Arbeiten, »die in mehr oder weniger sklavischer Wiederholung durch andere nur zu Banalitäten führten«, wie es Gustav Pazaurek in anderem Zusammenhang (siehe oben) formulierte. Denn es ist eine Sache, das Motiv eines hundertfünfzig Jahre alten Glases zu wiederholen, aber eine ganz andere, dabei auch den persönlichen Stil eines Graveurs, seine Routine und Eigenarten und vor allem den Geist der Zeit, der jedem Kunstwerk eigen ist, so einfühlsam nachzuahmen, dass die Täuschung nicht auffällt.

Allerdings kenne ich einen Fall von Motivwiederholung, wo das auf den ersten Blick so gut gelungen ist, dass selbst Kunsthistoriker von der scheinbaren Echtheit überzeugt waren. Es handelt sich um die Plakette mit dem Porträt des Fürsten Alfred Windischgrätz mit Monogramm »D B« aus der Sammlung Heinrich Heine, Karlsruhe [25], zu der es ein Gegenstück im Prager Kunstgewerbemuseum gibt. [26] Dass Biemann eine Person mehrmals – wenn auch selten – porträtiert hat, zeigen die zwei Becher und der Kronendeckelpokal mit Herzog Ernst I. von Sachsen-Coburg-Gotha [27] sowie die Plaketten mit Caspar Graf Sternberg im Prager Kunstgewerbemuseum. Als Sabine Baumgärtner die Windischgrätz-Plakette in ihrem Buch über Porträtgläser 1981 veröffentlichte (Nr. 108), ging sie auch auf die Abweichungen zwischen den Darstellungen ein: »...weichen nur geringfügig von einander ab, abgesehen davon, daß das Prager Exemplar freisteht, das andere aber am Scheibenrand ansetzt. Auf beiden aber ist Windischgrätz gleichartig in fast konventioneller Alterslosigkeit wiedergegeben ... Hier, könnte man vermuten, hat Biemann recht absichtsvoll auf eine unverwechselbare Charakterisierung seines Modells verzichtet.« (S. 86) Den tieferen Sinn des letzten Satzes verstehe ich nicht ganz. Aus welchem Grund hätte Biemann so etwas tun sollen, noch dazu »recht absichtsvoll«? Nachdem beide



Abb. 4 Windischgrätz-Plakette im Prager Kunstgewerbemuseum, bez. „B“. Aus *Ars Vitrarum* 1, 1966, S. 72.



Abb. 5 Windischgrätz-Plakette der Sammlung Heine, bez. „D B“. Aus Sabine Baumgärtner, *Porträtgläser*, 1981, Nr. 108.

Porträts »zeitlich genau bestimmbar sind«, wie Frau Baumgärtner schreibt – weil Windischgrätz im Sommer 1849 in Franzensbad angeblich zur Kur weilte –, hätten wohl beide Porträtschnitte gleichzeitig oder kurz hintereinander während des Kuraufenthalts nach der gleichen Zeichnung Biemanns entstanden sein müssen. Und da drängt sich doch die Frage auf, warum die Prager Plakette 97 mm im Durchmesser misst und »B« signiert ist, das andere Exemplar hingegen 22 mm kleiner ist und das Monogramm »D B« trägt. Weiter fällt auf, dass Windischgrätz offensichtlich die Knöpfe an seinem Gehrock hatte versetzen lassen oder Biemann nicht mehr wusste, wieviele es waren und wo sie saßen, denn auf dem Prager Bildnis (Abb. 4) sieht man auf der rechten Brustseite vier sowie zwei auf der linken, und auf der kleineren Plakette (Abb. 5) insgesamt nur drei.

Bisher wussten nur Eingeweihte von der Geschichte der kleineren Plakette. Paul von Lichtenberg hat sie nun publik gemacht und berichtet über ein Gespräch, das er 1985 mit Karl Heinrich Heine, dem Sammler und Auftraggeber der kleineren Plakette, geführt hatte. [28] Herr Heine habe »Jahre zuvor bei ARPEX ... eine kleinere Kopie dieser Plakette« bestellt. »Die war dann mit veränderter Nase von Windischgrätz nicht gut ausgefallen.« Die Veröffentlichung durch Frau Baumgärtner beruhe auf einem »Missverständnis«, was den Sammler bewogen habe, die Plakette zu verschenken. Die Geschichte geht noch weiter, und es wäre auch interessant zu wissen, ob die Plakette ursprünglich mit oder ohne »D B« geliefert wurde, aber ich will hier nur dar-

legen, dass es sehr schwierig, ja, unmöglich ist, eine alte Gravur detailgetreu zu kopieren. Wenn das schon bei der Windischgrätz-Plakette nicht gelang – aus welchen Gründen auch immer –, wobei ein Herrenporträt ja verhältnismäßig »einfach« ist, weil es weniger Mühe macht als beispielsweise ein Damenporträt mit gestylter Frisur und aufwändig verziertem Kleid, und sich ein Motiv auf einer flachen Scheibe leichter kopieren lässt als eines im gewölbten Medaillon eines Hohlglaskörpers, wird klar, welchen gewaltigen Aufwand mit ungewissem Ausgang es erfordert haben würde, vom Gablonzer Walzenbecher eine Kopie anzufertigen.

Trotzdem hat man es getan. Nur stand dahinter nicht die Absicht, eine Fälschung auf den Markt zu bringen, sondern man glaubte, eine Kopie zu brauchen, die man statt des Originals auf Ausstellungen im Ausland als Werbung für die tschechische Glasindustrie vorzeigen konnte, ohne befürchten zu müssen, dass das wertvolle Glas kaputtgehen oder jemand Ansprüche auf die Herausgabe des 1945 enteigneten Gegenstandes stellen könnte. Auftraggeber dieser Kopie war das Museum in Gablonz, die Ausführung besorgte das staatliche Atelier EXBOR in Nový Bor. Die Arbeit begann Anfang März 1964 und wurde auf drei Mitarbeiter verteilt: einen Kugler, der den Becher schliff, und zwei Graveure, Alfred Lorenc (das C wird im Tschechischen wie Z gesprochen) und Josef Lauda. Offensichtlich stand das Museum unter Zeitdruck. Lorenc hat die Madonna geschnitten, Lauda den Männerkopf. Sie arbeiteten abwechselnd in Früh- und Spätschicht und brauchten drei Wochen (139 Stunden). [29]

Leider scheint es von dieser Kopie keine Fotos zu geben, und auch der gegenwärtige Verbleib ist unbekannt – in Gablonz befindet sie sich jedenfalls nicht mehr –, aber man kann sich trotzdem vorstellen, wie ein Glas nach einem Original von Dominik Biemann aussehen muss, an dem zwei Graveure beteiligt waren. Graveurhandschriften sind, wie beim Zeichnen oder Malen, individuelle Ausdrucksformen. Lorenc hat gewiss anders graviert als Lauda und beide wiederum anders als Biemann, selbst wenn sie den Auftrag hatten, eine möglichst originalgetreue Kopie anzufertigen.

Als ich im September 1998 anlässlich eines Symposiums in Kamenický Šenov war, besuchte ich Alfred Lorenc, um mit ihm über die Kopie zu sprechen. Bei dieser Gelegenheit zeigte er mir einen Abdruck der Madonna, den er vom Walzenbecher in Gablonz gemacht hatte. Leider hat er keinen von seiner eigenen Arbeit angefertigt. Knapp fünf Jahre später bat ich einen westdeutschen Sammler, auf seiner Reise durch Nordböhmen Herrn Lorenc aufzusuchen, um zwei nicht in allen Details scharfe Gipsabdrücke der Madonna und des Männerkopfes vom Zwilling, die ich in der Zwischenzeit bekommen hatte, mit dem Abdruck vom Gablonzer Glas zu vergleichen und dem Graveurmeister einige Fragen zu stellen, unter anderem die, ob er die Madonna auf dem Gipsabdruck geschnitten habe. Herr Lorenc war sich zu

95 Prozent sicher, dass das nicht »seine« Madonna war, dass sie aber mit der auf seinem Abdruck übereinstimme unter Berücksichtigung von einigen Abweichungen im Bereich eines halben Millimeters. Auf die Frage, ob er es für möglich halte, dass der Gipsabdruck von einer Kopie stamme, antwortete Herr Lorenc, dass es sich mit 98-prozentiger Sicherheit um keine Kopie handle. Wie gesagt erfolgten diese Aussagen aufgrund des Vergleichs von Abdrücken. Eine Gegenüberstellung der Gläser hätte vermutlich ein noch eindeutigeres Ergebnis gebracht. An zwei formale Abweichungen zum Gablonzer Original konnte sich Alfred Lorenc auch noch erinnern: Die erste betrifft die Initialen und die Jahreszahl auf dem Glasboden, die nicht ausgeführt worden seien. Statt dessen habe Lorenc seine Arbeit signiert (wo genau, wusste er nicht mehr). Ob auch Josef Lauda den Männerkopf signiert habe, konnte er nicht sagen. Meine briefliche Anfrage bei Lauda, der inzwischen in der Bundesrepublik lebte, blieb ohne Reaktion. Die zweite Abweichung betrifft den Rahmen um das Madonnenmedaillon. Auf dem Gablonzer Becher wie auf dem Zwilling steht es, von Blankperlen gerahmt, in einem Rechteckfeld, das mit einer breiten, vertieft geschliffenen Leiste rundum abgesetzt ist, so dass das Feld leicht erhaben wirkt. Die Zwickel des Rechtecks enthalten die floralen Symbole der vier Jahreszeiten, und am äußeren Rand der Leiste läuft eine leichte Bordüre aus linearen V-förmigen Zacken mit senkrechtem Strich durch die Mitte um. Herr Lorenc erinnert sich, dass man bei der Kopie auf die tiefer gelegte Rahmenleiste und die Zackenbordüre verzichtet und das Rechteck nur mit einer Linie eingefasst hat.

Aufschlußreich ist auch die Antwort auf die Frage, ob es überhaupt möglich sei, ein Motiv so nachzuschneiden, dass zum Original kein erkennbarer Unterschied bestehe. Herr Lorenc erklärte, dass so etwas auf keinen Fall möglich sei. Größere Ungenauigkeiten im 1 bis 2 Millimeterbereich sowie stilistische Unterschiede ließen sich nicht vermeiden, weil jeder Graveur seine eigene Handschrift habe.

Alfred Lorenc, der seinen Nachnamen nach 1945 von Oppitz in Lorenc umändern ließ, war zum Zeitpunkt des Interviews 75 Jahre alt und hatte sein Leben lang als Graveur gearbeitet, nach 1945 ausschließlich für das Atelier EXBOR. Seine Aussagen sind authentisch und glaubhafter als die in den Raum gestellten Behauptungen Paul von Lichtenbergs, der Gablonzer Walzenbecher sei »um 1951/53 dreimal und 1988/89 viermal kopiert worden.« [30] Telefonisch darauf angesprochen, erklärte Herr Lorenc, davon wisse weder er etwas, noch irgendeiner seiner Berufskollegen im Atelier EXBOR. Von keiner dieser angeblichen sieben Ausführungen gibt es Abbildungen, und keine ist seither irgendwo aufgetaucht. Nur Paul von Lichtenberg glaubt eine gesehen zu haben: »Eine dieser durchaus gelungenen Kopien ist seit 1990 im Umlauf«, schreibt er. Aber das ist der Zwilling.

Abgekürzt zitierte Literatur

Lichtenberg 2004

Paul von Lichtenberg, Glasgravuren des Biedermeier. Dominik Biemann und seine Zeitgenossen. Regensburg 2004

Pittrof 1993/2000

Kurt Pittrof, Dominik Biemann. Böhmischer Glasgraveur des Biedermeier, Stuttgart 1993. – Nachtrag Privatdruck, Meerbusch 2000

24 dass., 14

25 Sabine Baumgärtner, Porträtpläser, München 1981, 85 f., 89, Abb. 108 – Pittrof 1993, I.34

26 Pittrof 2000, 43 (nachgeholte Abbildung). – Lichtenberg 2004, Nr. 104

27 Lichtenberg 2004, Kat.-Nr. 15, 24, 44

28 Lichtenberg 2004, 138

29 Mündliche Mitteilungen von Alfred Lorenc, September 1998 und 23. 8. 2003

30 Lichtenberg 2004, 28, unter »Vergleichsstücke«. Die von Lorenc und Lauda ausgeführte Kopie von 1964 wird hier nicht erwähnt.

Anmerkungen

- 1 Gustav E. Pazaurek, Dominik Biemann (1800-1857), Der erste Glasschneider der Biedermeierzeit; in: Kunst und Kunsthandwerk, 1921; Heft 11/12, 221-232
- 2 Zuzana Pesatová, Dominik Biemann, in: Journal of Glass Studies, Vol. VII, Corning 1965, 83-106
- 3 Julius Streit/Otto Lauer, Dominik Biemann, Gablonzer Berichte 4, Schwäbisch-Gmünd 1958
- 4 Pittrof 1993/2000
- 5 Lichtenberg 2004, Kat.-Nr. 1 bis 111
- 6 Fritz Biemann, Dominik Biemann's Dealings with the Dealer Steigerwald in Frankfurt am Main, in: Journal of Glass Studies, Vol. X, Corning 1968, 168-170
- 7 Lichtenberg 2004, Nr. 86, 87
- 8 Pittrof 1993, 37
- 9 Pittrof 1993, 45
- 10 Pittrof 1993, 164
- 11 Pittrof 1993, 30
- 12 Pittrof 1993, 30
- 13 Pittrof 1993, 157, Dokument 4
- 14 Zu A. H. Mattoni als Glasgraveur siehe »Graveurhandschriften II« in: www.glas-forschung.info
- 15 Pittrof 1993, 161, Dokument 14
- 16 Pittrof 1993, 25, linke Textspalte
- 17 Pesatová, a. a. O., 87, Anmerkung 22
- 18 Pittrof 1993, 158, Dokument 6
- 19 Pittrof 1993, 159, Dokument 7
- 20 Pittrof 1993, I.2
- 21 Lichtenberg 2004, 28 (Mutmaßungen)
- 22 Pittrof 2000, 41 (Madonna)
- 23 Antonin Langhamer, in: Glasrevue 5/1991, 8 ff.