



1 Ranftbecher mit »Ansicht eines Theils der k. k. Burg zu Wien welcher von /Ihrer Majestät der Kaiserin bewohnt wird«. Privatsammlung Wien.

Dr. Antje Neuner-Warthorst

Transparent bemaltes Biedermeierglas

Anmerkungen zu Paul von Lichtenbergs Beitrag (1) zum transparent bemalten Biedermeierglas, insbesondere zu den Arbeiten Samuel und Gottlob Mohns sowie der Wiener Transparentmalerei auf Hohlglas

(1) Paul von Lichtenberg, Mohn & Kothgasser: transparent bemaltes Biedermeierglas, München 2009.

Angesichts der großen materiellen Wertschätzung, die mit Transparentemail bemalte Gläser aus der Biedermeierzeit seit Jahrzehnten im Antiquitätenhandel erfahren, und im Hinblick auf den allgemeinen Bekanntheitsgrad der Glasmaler Gottlob Samuel Mohn und Anton Kothgasser, verwundert es, wie wenig die Gläser oder ihre Schöpfer bislang im Blickpunkt des Interesses standen. Abgesehen von Beschreibungen weniger Becher innerhalb breit angelegter kulturhistorischer Abhandlungen zum Glas oder im Rahmen von Ausstellungskatalogen zum Thema Biedermeier gab es in den letzten 25 Jahren hier keine Neuigkeiten zu vermelden. Zu den letzten forschungsrelevanten Druckbeiträgen siehe das Literaturverzeichnis im Anhang.

Wie groß diese in Fachbibliotheken, Museen sowie Forschung und Lehre klaffende Lücke ist, konnten bislang lediglich einige Fachkundige und Begeisterte erahnen. Doch aufgrund der nun vorliegenden monographisch angelegten Publikation Paul von Lichtenbergs über transparent bemaltes Biedermeierglas wird dieses Desiderat auch einem breiten Publikum mehr als deutlich. Mittels 612 großformatigen und fast 150 kleinen Detail- oder Referenzabbildungen auf 524 durchweg farbig gedruckten Seiten führt der seit Jahrzehnten biedermeierliche Glaskunst sammelnde Autor dem sicher nicht nur ob dieser Masse, sondern auch wegen der handwerklichen sowie künstlerischen Qualität der vielen Objekte erstaunten Publikum

Copyright © 2009 by Antje Neuner-Warthorst, Konstanz.

Alle nicht näher bezeichneten Bilder Copyright © by Walter Spiegl.

Alle Rechte vorbehalten.

die Pracht und Vielfalt der transparenten Hohlglasmanufaktur während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor Augen.

Die dieser Publikation zugrunde liegende Privatsammlung bemalter Biedermeiergläser beeindruckt in Qualität und Umfang zu recht, ebenso wie das Engagement des Sammlers, der für dieses Buch weder Kosten noch Mühen gescheut hat und auch Stücke anderer Provenienz hinzuzog. Zahlreiche Objekte aus öffentlichem Besitz oder aus anderen Privatsammlungen wurden auf seine Unkosten hin erstmals dokumentiert oder neu fotografiert, weil die bisherigen Aufnahmen qualitativ unzureichend waren. Dies gilt etwa für einen Henkelbecher von Gottlob Mohn, einen Zylinderbecher mit bengalischem Tiger (Abb. 3) sowie einen rosagründigen Ranftbecher mit Vögeln und Rankenwerk (2) – letztere beide Anton Kothgasser zugeschrieben –, vor allem aber für eine Reihe monochrom bemalter, sehr früher Zylinderbecher Anton Kothgassers (3), deren große Kunstfertigkeit nun erst aufgrund ihrer subtilen Farbwirkung erkennbar wird. Wie viele andere Becher kannte man diese bislang nur von kleinformatigen Schwarzweißfotos in Trenkwalds Katalog von 1922 oder Pazaureks Standardwerk aus dem Jahre 1923 (4).

Angesichts dieser Vorgaben und einem derartigen privat finanzierten Kraftakt muß jede Kritik an vielleicht bei einigen Farbabbildungen wünschenswert erscheinender Farbkorrektur verstummen. Dennoch oder gerade wegen dieses gelungenen, enormen Aufwandes um eine gute Bilddokumentation wäre dem Autor, was das Editorische angeht, gewiß mehr Beistand zu wünschen gewesen. Warum ein eigentlich für seine Qualität hoch renommierter Kunstbuchverlag, in dessen Verantwortungsbereich normalerweise ein gut funktionierendes Lektorat fällt, hier ein handwerklich derart erschreckend mangelhaftes Resultat lieferte, bleibt rätselhaft.



2 Zylinderbecher mit Ansicht von »St Charles à Vienne«, am Bodenrand auf der Rückseite bezeichnet »A: K.« Kunstgewerbemuseum Prag.

Hinweis zu den Anmerkungen

Alle nicht näher bezeichneten Angaben wie S. 12 oder Abb. 13 beziehen sich auf Paul von Lichtenberg, Mohn & Kothgasser, München 2009.

(2) Abb. 126, I.10, 336.

(3) Abb. 160-164, 168

(4) Eduard Leisching / Hermann Trenkwald, Ausstellung von Gläsern des Klassizismus, der Empire- und Biedermeierzeit im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien 1922. – Gustav E. Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923.



3 Zylinderbecher mit »Le Tigre du Bengale faisant la leçon du matin au petit Tigre Royal«. Aus Lichtenberg 2009, Abb. I.10.

(5) Helmut Ricke, Glas im Museum: Zum Stand der Dinge – nicht nur in Düsseldorf, in: DGG-Journal, 2009, Heft 2, S. 40.

(6) Allgemeine Vorbemerkung zur Zitierweise: Alle kursiven Hervorhebungen und Einfügungen in runder Klammer entstammen dem Originaltext. Lediglich einige Zusätze in eckiger Klammer stammen von der Rezensentin und markieren Abweichungen von der Originalversion durch Satzumstellung oder Textauslassung und Hinweise auf Schreibfehler oder grobe Sprach- und Inhaltsfehler. (7) S. 18.

Was den Inhalt der Texte angeht, hat man den Eindruck, daß der Autor mit der Komplexität der Materie im Detail und im Gesamtansatz deutlich überfordert war. Ein Eindruck, den man allerdings nicht erst bei dieser Publikation aus dem Bereich des europäischen Kunstgewerbes, hier speziell die Abteilung Glas, konstatieren muß. Bücher von jüngst recht beschönigend so genannten »Sammler-autoren« (5) beginnen seit einigen Jahren ein (gewiß von Kunsthistorikern selbst verursachtes) Forschungsvakuum zu füllen, doch gut gemeint ist eben nicht automatisch auch gut gemacht. Angesichts derartiger immer zahlreicher werdender Kunstbücher drängt sich die Frage auf, warum man eigentlich jahrelang studiert und diverse Examen abgelegt hat, wenn es mit etwas Eigenkapital doch auch so zu gehen scheint. Und die vielen promovierten Fachkollegen an den Museen und Universitäten möchte man fragen, warum sie nach der Verbeamtung auf ihren Posten dabei tatenlos zusehen und ohne Not oder wirtschaftlichem Risiko damit einer Entwicklung Vorschub leisten, die letztlich Verrat an der eigenen Disziplin bedeutet.

Zum Inhalt des Buches: (6) In konsequent parallel gesetzten Fließtexten laufen der deutsche Text (linke Buchhälfte) und der englische Text (rechte Buchhälfte) nebeneinander her, wobei der Autor stolz darauf ist, keine Übersetzung des Deutschen geliefert, sondern zwei nur ungefähr gleichlautende Texte formuliert zu haben:

»Eine Übersetzung aus dem Deutschen habe ich nie angestrebt, da ich die italienische Warnung *traduttore, traditore* (quasi: Übersetzer sind Verräter, Betrüger) sehr wohl kenne. Oft habe ich deshalb die englische Beschreibung zuerst geschrieben und die entsprechende deutsche Version erst Wochen oder Monate später formuliert. [...] Manchmal kam dann eine ergänzende Bemerkung oder ein zusätzlicher Hinweis in der einen oder anderen Sprache hinzu.« (7)

Dieses eigenwillige Konzept des Autors machte dem Graphiker seine ohnehin durch die Bildfülle nicht einfache Arbeit des Satzes und Umbruchs nicht gerade leichter. Gewöhnt man sich beim Lesen recht schnell an den »Linksverkehr«, so ist diese Merkwürdigkeit beim bloßen Suchen einer Abbildung sehr störend, da die Bilder auf beiden Buchseiten durchlaufen, die dazugehörigen Legenden jedoch auf dem linken (= deutsch) oder rechten (= englisch) Seitenrand festgezurr sind. Ebenso eigenwillig und gewöhnungsbedürftig ist die Zählung der Abbildungen, denen im Einleitungsteil eine römische Ziffer vorgestellt wurde, die jedoch ab Seite 104 wieder bei »Abb. 1a« beginnt und bis zum Schluß ohne weitere Spezifizierung durchgezogen wird: »Plate 399«.

Im Einleitungsteil informiert Lichtenberg über »Bedeutende Gläser aus bedeutenden Sammlungen«, »Weitere Gläser aus den Mohnwerkstätten«, »Nachahmungen von Ablegern [sic] der Mohnwerkstatt«, »Fälschungen und Verfälschungen«, »Transparent bemalte Biedermeiergläser aus Böhmen«, »Gesteindelte Becher eigenwilliger Form«, »Becher mit historisierender Form«, »Weitere Gläsertypen, die erfahrene Sammler meiden«, »Drei späte Gläser«, »Diskussionswürdige transparente Malereien«, »Einige nachdenkenswerte Motive«, »Vorlagen und Übungen aus der Wiener Porzellanmanufaktur« und »Akrostichen [sic]«.

Anschließend präsentiert Lichtenberg insgesamt 443 Becher aus den Anfängen der Transparentemalerei, von den Arbeiten Johann Georg Böhlers (vgl. Abb. 4) und anderen, den meisten Lesern vermutlich unbekanntem Protagonisten, über die Gläser aus der Werkstatt der sächsischen Familie Mohn und ihrer Mitarbeiter, bis hin zu den Bechern des Wiener Porzellan- und Glasmalers Anton Kothgasser.

Sind die Becher im ersten Teil chronologisch und nach ihren herstellenden Glaskünstlern sortiert – »Die Glas-



4 Zylinderbecher mit Wappen und Monogramm, bemalt von Johann Georg Bühler, Urach in Württemberg, um 1810. Aus dem Katalog der Glasgalerie Kovacek, Wien 1999, Nr. 12. – Vergleiche dazu Lichtenberg 2009, Abb. 6.



5 Ranftbecher mit Blumenakrostichon »THERESE« (Tulpe, Hyazinthe, Essigrose, Rose, Erika, Syringe und Efeu), an der Bodenkante bezeichnet »AK«. Aus dem Katalog der Glasgalerie Kovacek, Wien 1995, Nr. 50.

(8) Die Überschrift »Stiche« verweist auf einen kleinen Einschub von Vedutenbildern, die nach dem ersten Buchteil (über Mohn) und vor dem zweiten Buchteil (über Kothgasser) ohne Texteinbindung eingeschaltet wurden, so daß hier nicht eigentlich von einer Kapitelüberschrift zu reden ist.

(9) S. 416 ff., 426 ff.

(10) S. 16.

(11) S. 20.

(12) S. 82.

malerfamilie Kellner«, »Anonyme Dosenmaler«, »Samuel Mohn und seine Familie« oder »Weitere Werke der Wiener Mohnwerkstatt« –, so unterliegen die insgesamt 249 besprochenen »Kothgasser«-Becher einer inhaltlichen Gliederung, etwa »Veduten in Grüncamaieu«, »Ranftbecher mit Karlskirche«, »Veduten in Kothgasserart«, »Ranftbecher mit Opakmalerei en terrasse«, »Motive aus dem Theater«, »Gläser mit fliegenden Gedanken« oder »Blumenbuketts in Akrosticha« (Abb. 5).

Allerdings werden die insgesamt 88 Einzelkapitel durch drei Zwischenüberschriften im Inhaltsverzeichnis nur unzureichend strukturiert: »Einleitung«, »Die Wiederentdeckung von transparenten Farben« und »Anton Kothgasser«. (8) Zudem ist etwa die Differenzierung zwischen Kothgassers Bechern mit »Vogelmotive[n]« und seinen »Gläser[n] mit Federvieh und Vögeln« (9) nicht wirklich nachvollziehbar. Lichtenberg dazu selbst: »Wie sorgfältig ich auch immer sein wollte, stets entschlüpfte mir der totale Überblick« (10). Unverständlich bleibt auch das komplizierte System der vielen kleinformatigen sogenannten »Referenzabbildungen«, die eigentlich helfen sollten, »die Querverweise sofort auch bildlich zu erfassen.« Dabei wurden »in der Randspalte [...] zusätzlich zu den Bildunterschriften zitierte Gläser – quasi als Gedächtnisstütze – en miniature ganz abgebildet, damit man nicht so viel hin und her blättern muss. Sofern im Text nur von vergleichbaren Details die Rede ist, werden diese als Dekorationsausschnitte gezeigt. Diese Ausschnitte sind deshalb an der Außenkante angeschnitten.« (11)

Angesichts von Format und Gewicht der vorliegenden Publikation zwar mitfühlend gemeint, doch aufgrund des ohnehin überbordenden Bildanteils kann man nur mit Lichtenberg selbst ausrufen:

»wohl ein später Horror des *horror vacui* läßt dies[...] aus heutiger Sicht als frühe Karikatur seiner selbst erscheinen. [...] ›Weniger ist mehr‹ hätten Adolf Loos und Ludwig Mies van der Rohe gesagt.« (12)

Informativ und ansprechend sind hingegen »zwischen den Abschnitten Mohn und Kothgasser vierzig Kupferstiche mit den Ansichten von Wien und Umgebung« präsentiert, die nicht nur von der Wiener Porzellanmanufaktur, sondern auch von »Kothgasser und Kollegen« als Vorlagen für ihre Veduten benutzt wurden. (13)

Auch wenn Lichtenberg nicht wirklich verständlich zu erklären versucht, warum er in seinem Buch auf die Erwähnung von Signaturen verzichtet –

»Erfahrene Sammler brauchen keine Signaturen, freuen sich aber über eine solche zusätzliche Bestätigung – wenn alles andere auf dem Glas stimmt. Auch aus diesen Gründen habe ich, insbesondere bei Kothgassers Werken, auf die Erwähnung seiner ohnehin nicht häufigen Signatur verzichtet.« (14)

– so vermißt man in den insgesamt recht sparsamen Abbildungslegenden wichtige Hinweise auf signifikante Besonderheiten der Objekte – beispielsweise die genauen Transkriptionen der Inschriften, etwaige Bezeichnungen, Bodenschliffsterne und andere Besonderheiten wie Sprünge oder Abschlüge –, um die jeweiligen Gläser zuverlässig identifizieren zu können. Denn nicht wenige der bei Lichtenberg leider nur als anonymer »Privatbesitz« gekennzeichneten Becher – hier mußte sich der Autor nach eigener Aussage dem Wunsch der heutigen Besitzer beugen (15) – kennt man aus dem Handel, wie etwa aus neueren Verkaufskatalogen der Wiener Glasgalerie Kovacek, des Heilbronner Auktionshauses Dr. Fischer und anderen, oder aber aus historischen Auktionskatalogen beispielsweise des Wiener Dorotheums.

Zudem stimmen die den Bildern beigegeben Legenden nicht immer mit den Angaben im nachgeschalteten Index (16) überein. Beispielsweise sind die offensichtlichen Zylinderbecher Gottlob Mohns auf den Abbildungen 107-117 und 130, 133-135 im Abbildungsverzeichnis (17) ganz richtig als solche bezeichnet, in den Legenden direkt neben den



6 Ranftbecher mit der Vogelfalle und Inschrift »Le danger«, auf dem Boden am Rand umlaufend bezeichnet: »Der Mahler wohnt auf den Spanischen Spitalberg No 227 zu Wien«. Kunstgewerbemuseum Prag. Lit: Pazaurek 1923, Abb. 194.

(13) S. 257-267.
(14) S. 16.
(15) S. 18.
(16) S. 496 ff.
(17) S. 504.



7 Vergoldeter Ranftbecher mit »Viktorien« bzw. »Medusa« in Transparentmalerei. Aus Privatsammlung Wien. – Identisch mit Lichtenberg 2009, Abb. 318 b.

(18) S. 348.
(19) S. 350 und 351.
(20) S. 420, 512.
(21) S. 406, 408.

Bildern hingegen unerklärlicherweise zu »Ranftbechern« mutiert. Der »Königspalast in Rio de Janeiro« (18) ist zum »Kaiserpalast in Brasil« verwandelt, gleich zweimal das »Wappen von Haiti« (19) zu jenem von »Hawai« deklariert worden (S. 508), und auf dem Ranftbecher 329 sehen wir einmal »Meisen und Käfig« [Abb. 6] oder aber »Tauben im [sic] Käfig« (20). Unklar war sich der Autor auch bei der Benennung der Becher 316-318: Im Haupttext steht »Ranftbecher mit Löwenkämpfern transparent«, »Ranftbecher mit Löwenkämpfern innen vergoldet« und »Ranftbecher mit Viktorien« (21), im Index hingegen bei denselben Nummern »Ranftbecher mit transparentem Merkur«, »Ranftbecher mit opakem Merkur« und »Ranftbecher mit Medusa« (S. 512) [Abb. 7].

Lassen sich solche Flüchtigkeitsfehler vom Leser aufgrund der direkt daneben stehenden Abbildungen noch problemlos selbst korrigieren, so verhält es sich bei divergierenden Standortangaben ganz anders: Bei Abb. 194 etwa steht auf S. 306 »Privatsammlung«, im Standortverzeichnis auf S. 522 hingegen »MAK Museum für angewandte Kunst, Wien/Vienna«. Bei solchen Angaben sollte der Leser auf die Sorgfalt des Autors vertrauen dürfen, fühlt sich jedoch aufgrund der oben genannten Fehler in diesem Buch auf höchst unsicherem Terrain. Überdies erschließt sich dem Leser Sinn und Nutzen von Lichtenbergs nachgeschaltetem »Verzeichnis der Abbildungen« nicht wirklich, da die dortigen Informationen größtenteils lediglich Wiederholungen aus den jeweiligen Abbildungslegenden, dem »Fotonachweis« bzw. dem Verzeichnis der »Standort[e] der Gläser« sind.

Der Verlag beschließt seine Buchwerbung im Internet mit den vielversprechenden Worten: »Glossar, Index und Bibliografie runden das Werk ab«. Tatsächlich verbirgt sich hinter dem angekündigten »Glossar« ein nur eineinhalb Spalten knapper Text – »Erläuterung der Fachausdrücke« –, in dem der Autor Allgemeinwissen zu gerade einmal

zehn Begriffen bekannt gibt. (22) Andererseits bleiben zahlreiche im Haupttext stets kursiv gesetzte Fachausdrücke wie etwa »en camaieu«, »en grisaille« oder »en terrasse« für den Laien, aber auch für den wohlwollenden fachkundigen Leser ohne Erklärung. Gerade über den zuletzt genannten, im Buch sehr häufig vorkommenden Begriff rätselt die Rezensentin noch heute, was der Autor damit wohl gemeint haben könnte. (23)

Apropos »Index«: Ein höchst bedauerliches Versäumnis dieser Monographie ist das Fehlen eines Namens-, Orts- oder Schlagwortverzeichnisses, besonders wenn man nach einem bestimmten Stichwort sucht oder sich nur vage an Gelesenes erinnert.

Im insgesamt recht ordentlichen, alphabetisch geordneten »Literaturverzeichnis« vermißt man zwar den Namen einer ehemaligen Referentin des Wiener ÖMAK, die sich Ende der 1970er-Jahre mit Rudolf von Strasser, Herausgeber der wichtigen »Einschreibebüchlein des Anton Kothgasser«, ein legendär gewordenes, weil höchst polemisches »Aufsatzduell« geliefert hat (24), und die Zitierweise entspricht nicht immer dem wissenschaftlichen Standard, vor allem bei Zeitschriftenaufsätzen und Ausstellungskatalogen, doch wird der interessierte Leser – angesichts der heutigen Recherchemöglichkeiten via Internet – kaum Mühe haben, sich die entsprechende Fachliteratur zu besorgen. Übrigens verwendet der Autor die Abkürzung »AK« nicht, wie in den einleitenden »Hinweise[n]« behauptet nur für »Auktionskatalog«, sondern im Verzeichnis der Abbildungen konstant auch für »Anton Kothgasser«.

Zur Behebung all der bislang aufgezählten formalen Nachlässigkeiten (25), die, wie bereits erwähnt, eigentlich in den Zuständigkeitsbereich einer Redaktion oder eines Lektorats fallen, ist noch gar kein Sachverstand vonnöten; ja, man bräuchte sich eigentlich noch nie mit Biedermeierglas befaßt zu haben. Sachkenntnis ist erst bei der Lektüre

(22) Erläutert werden: «Ranftbecher«, «Kuppa«, «Becherwandung«, «Kerbschliff«, «Bodenstern«, «Bodenkugel«, «Bogenfaccetten«, «Gesäumte Lippe«, «Kartusche« und «Medailon«.

(23) An dieser Ratlosigkeit ändert auch die Beschreibung auf S. 366 nichts, wo es heißt: «Eine besondere Gruppe von Ranftbechern mit umlaufender Darstellung auf opak getrübbtem Glas oberhalb eines vergoldeten Sockels bezeichnet man als Gläser en terrasse.« Hier wäre hilfreich, wenn Lichtenberg in einer Anmerkung hinzugefügt hätte wer »man« ist, also wer außer ihm diesen Begriff verwendet hat, woher dieser Begriff stammt und

welch erkenntnistheoretischen Nutzen die Verwendung dieses Begriffs bergen mag.

(24) Siehe Literaturverzeichnis am Schluss des Aufsatzes.

(25) Bislang unerwähnt blieben grobe Satzfehler wie etwa überzählige Trennstriche im Fließtext, nicht konsequent eingehaltene Formatierung der Absätze (Blocksatz), der Seiten (Zweispaltigkeit) und des Schriftbildes (fett und kursiv). Zuweilen verstieß der Autor auch gegen seinen streng geregelten Links-Rechtsverkehr, wenn er wegen ganzseitiger Farbbildungen rechts die englischen Texte auf der geraden, d.h. linken Buchseite anordnet.

des Haupttextes erforderlich, in welchem sich vor allem das bewegte Sammlerleben des Paul von Lichtenberg spiegelt. Aufgrund von eingestreuten Anekdoten ist das sehr kurzweilig, zuweilen sogar ausgesprochen amüsant zu lesen. Allerdings darf man es dabei mit historischen Fakten und Namen nicht allzu genau nehmen.

Nachdem aber der englischsprachige Kunst- und Antiquitätenmarkt ausgesprochen wenig differenzierende Sachliteratur zum deutschen oder österreichischen Biedermeier, speziell noch zum bemalten Glas jener Zeit, besitzt, somit nach jedem auch noch so dünnen Strohalm zu greifen bereit ist, steht zu befürchten, daß uns allein aufgrund der Verfügbarkeit dieses Buchtextes in Englisch zahlreiche der zuweilen haarsträubenden Thesen, Datierungen und Zuschreibungen Lichtenbergs über einen langen Zeitraum publizistisch begleiten werden. Über den Umweg diverser Auktionshäuser und Museen in Übersee werden – als bittere Konsequenz der »Generation Praktikant« (die leider immer häufiger für die enorm wichtigen, jedoch relativ ermüdenden Inventarisierungs- und Katalogisierungsarbeiten eingesetzt wird) – auch altehrwürdige europäische Museen und Forschungsstätten selbst die unsinnigsten Behauptungen ungeprüft in ihr Repertoire übernehmen und damit das alte, solide und über Generationen aufgebaute Karteikartenwissen ersetzen.

Um ein geradezu typisches Beispiel für die Ernsthaftigkeit der Lichtenbergschen Arbeitsweise und die Tiefe seiner Fachkenntnis vorzustellen, sei ein Satz von S. 102 zitiert. Dabei handelt es sich nicht um irgend einen Satz, sondern um den Schlußsatz in der halbseitigen Erläuterung des ersten Hauptkapitels – »Die Wiederentdeckung von transparenten Farben«, – das überleitet in den ersten von zwei Buchteilen, der sich dann auf den gut 150 folgenden Seiten den Glasmalereien vor und um Mohn widmet. An dieser zentralen, geradezu programmatischen Schnittstelle heißt es:

»Noch in den 1830er Jahren bezeichnete Gessert die transparente Hohlglasmalerei als ›Quincailleries‹ – etwa Kinkerlitzchen.« (26) Im Kontext wird die Botschaft Lichtenbergs noch deutlicher, denn im Satz davor hatte er sich beklagt, daß die »Malerei mit besonders leuchtenden, transparenten Farben [...] auf Hohlglas, das eigentliche Thema dieses Buches, [...] am Anfang des 19. Jahrhunderts allenfalls als nettes Andenken [galt] und [...] in Fachkreisen als vielleicht liebenswürdiges Nebenprodukt der damals besonders hoch geschätzten transparenten Malerei auf größeren Glasscheiben angesehen [wurde].«

Bei nur flüchtiger Lektüre staunt der Leser ob der Fremdsprachenkenntnisse des Autors und schüttelt ob der Ignoranz damaliger Fachkreise verständnislos den Kopf. In Wirklichkeit aber ist die ganze Aufregung vollkommen umsonst, denn sie gründet auf einem typischen »Lichtenberg«: Noch ganz korrekt hatte er Gessert mit dem Wort »Quincaillerie« zitiert. Doch anstatt – vielleicht nochmals und nur zur absoluten Sicherheit – in einem Französischwörterbuch nachzuschlagen, griff Lichtenberg auf sein vermutlich humanistisch vorgeprägtes Wissen zurück und verwechselte die französischen »Quincailleries« (deutsch: Haushaltswaren) mit den aus dem lateinischen kommenden »Quisquilien« (deutsch: Belanglosigkeiten, also: »Kinkerlitzchen«). Und schon ist die Welt um ein völlig unnötiges Gerücht reicher! Denn Gessert hatte mit seiner Feststellung in der Mitte des 19. Jahrhunderts überhaupt nichts Ehrenrühriges im Sinn, sondern nur die korrekte Feststellung getroffen, daß die transparente Hohlglasmalerei seiner Zeit auch auf eigentlichen Trinkgefäßen platziert wurde. Und was wären Zylinder- und Ranftbecher denn in ihrer Grundbestimmung anderes gewesen als Trinkgläser, d. h. Haushaltswaren?

Große Mühe gab sich der Autor hingegen beim Aufspüren biographischer Details der Maler. So erfahren wir sehr interessante familiäre Neuigkeiten, etwa über die »Patch-



8 Glockenbecher mit Eichenlaub und Silhouette des »Dr. Franz Volkmer Reinhard / geb. d. 12. März 1753, gest. d. 6. Sept. 1812«. Unbezeichnet, wohl Samuel Mohn, 1812. Kunstgewerbemuseum Prag.

(26) M. A. Gessert, Geschichte der Glasmalerei, Stuttgart 1839, S. 295.



9 Glockenbecher mit Blumenbordüre und den Silhouetten eines jungen Ehepaars. Bezeichnet zwischen den Medaillons »v. K.« und signiert am Rand des linken Medaillons »S. Mohn f. 1810«. Kunstgewerbemuseum Prag.

(27) S. 18.
(28) S. 112.
(29) S. 146.
(30) S. 220. – Lichtenbergs Behauptung, Heinrich hätte in Wien nicht mehr signieren dürfen, wird u. a. durch zwei Becher mit Blumenstrauß widerlegt. Siehe dazu Abb. 11 und 12.

work-Familie« Mohn (27), leider aber auch zahlreiche – wie wir nun wissen – Quisquilien. Um nur drei Beispiele willkürlich aus Lichtenbergs reichhaltigem Angebot herauszugreifen:

Zunächst die Probleme im Hause des Glasmalers Johann Georg Bühler: »Die Ehe wurde nicht glücklich. Schon nach neun Wochen zog die Ehefrau mit ihrer ganzen Aussteuer wieder aus der gemeinsamen Wohnung aus und begab sich nach Augsburg.« (28)

Dann die sexuellen Vorlieben eines gänzlich unbekanntem biedermeierlichen Ehepaars, das Lichtenberg auf mehreren Silhouettengläsern zu erkennen glaubt: »Da sich die Profile derart ähneln, darf man bei diesem aktiven Ehepaar und dessen mehrmals täglich [sic!] wechselnden Partnerinnen und Partnern an eine serielle *menage à trois* denken.« (29)

Und schließlich die lebensbedrohliche Erkrankung eines Mitarbeiters von Samuel Mohn: »Eine wahre Künstlerseele in einem kranken Körper in einer von Krieg und wirtschaftlichen Umwälzungen zerrütteten Zeit. Seinen feinen Pinselstrich finden wir auf seinen Aquarellen wieder. [...] Vielleicht waren gerade seine Begabung und die damit einhergehenden Eifersüchteleien in der Werkstatt [Mohns] Gründe, weshalb [August] Heinrich in Wien nicht mehr signieren durfte und Gottlob Mohn alsbald, soviel wir wissen bereits 1814, verließ.« (30)

Alle diese Schicksalsschläge mögen für die Betroffenen und ihre Familienangehörigen damals gewiß tragisch gewesen sein, doch als Indizen für jahrgenaue Datierungen oder Zu- bzw. Abschreibung an diverse Werkstatt-Mitarbeiter, wie von Lichtenberg allen Ernstes behauptet, sind sie kaum tragfähig: »Trotz seiner tödlichen Krankheit – er litt an Tuberkulose, damals unheilbar –, ist er mehrmals zwischen Sachsen und Österreich hin- und hergereist.

Deshalb wurde sein Oeuvre auch hier [in Lichtenbergs Buch] zwischen den Werkstätten in Dresden und Wien aufgeteilt.« (31) Angesichts derart intimer Kenntnisse glaubt man einen uralten Witz unter Altphilologen bestätigt: Ob Homer lebte, weiß man nicht. Aber daß er blind war, das weiß man!

Sofern sich Leser über den hier ungewohnt offen zur Schau getragenen Sarkasmus der Rezensentin wundern, dann erklärt sich diese Stimmung einzig aus der vorliegenden Lektüre. So heißt es bei Lichtenberg über eine perspektivisch bedingte Verkürzung (Abb. 10): »Von den beiden Zylinderbechern, die *Für das Wohlergehen* im flüchtigen Rauch bezeichnet sind, bringe ich das weniger bekannte Glas mit der jungen Frau im blauen Kleid. Was mit ihrer linken [sic] Wade passiert ist, können wir nur vermuten und hoffen, daß ihre Gebete erhört wurden.« (32)

Gewiß, man könnte dies für eine humorvolle Formulierung des Autors halten, wären da nicht seine unzähligen, zuweilen recht schadenfroh kommentierten Korrekturen an Satzfehlern und Ungenauigkeiten anderer Autoren oder geradezu verächtlichen Beschreibungen ihm minderwertig erscheinender Malereien. Denn bei Gläsern, die dem Sammlerautor nicht echt vorkamen, kennt sein Urteil keine Gnade:

»[...] die Malerei ist sehr hart und pauschal. Die holprig gereimte Inschrift lautet: *Indem Hygiea Dir gesundheit gibt / Erfüllet sie den Wunsch des Freundes, der Dich liebt*. Die Kleinschreibung von Gesundheit ist weder biedermeierlich noch ein Flüchtigkeitsfehler angesichts des betulichen Duktus der zu dünnen Schrift, sondern der plumpe Versuch, das Glas viel älter aussehen zu lassen, als es ist. Auch



10 Detail zu dem Zylinderbecher mit einer jungen Frau im blauen Kleid. Das rechte Bein der knieenden Figur ist vom vorderen linken Bein etwas unglücklich überlagert und der Faltenwurf des Kleides über der linken Wade eventuell zu voluminös gestaltet – vielleicht ist dem Maler auch schlicht der linke Fuß der Figur etwas zu kurz geraten. Doch man bedenke, daß es sich hier nicht um das Detail eines großformatigen Ölgemäldes handelt, sondern tatsächlich um gerade einmal wenige Millimeter auf einem mit Transparentemail bemalten Glasbecher.

(31) S. 210.
(32) S. 228.

11 Zylinderbecher mit Blumenstrauß. Bezeichnet links unter dem Bildfeld »AH(ligiert)p« und signiert rechts unter dem Bildfeld »G. Mohn 1813 Wien«. Kunstgewerbemuseum Prag.

12 Zylinderbecher mit Blumenstrauß. Bezeichnet links unter dem Bildfeld »AH(ligiert)p« und signiert rechts unter dem Bildfeld »G. Mohn 1814 Wien«. Museum für angewandte Kunst, Wien. – Vergleiche dazu Lichtenberg 2009, Abb. 117.



das Wort ›Erfüllet‹ verfolgt dieses Ziel, ist aber lediglich missverstanden devote Mundart [sic].« (33)

Weiter folgen Adjektive wie »süßliche Ausführung«, »lieblos garniert«, »deformierte[r und] halb verkümmerte[r] Ranft«, »miserabler Duktus der Inschrift in unglaublich schlechtem Französisch«, »misslungene Bildkomposition«, »ängstlich kleine, schmalbrüstige Silhouetten«, »spannungslos« und Beschreibungen wie die folgenden:

»Hinzu kamen dann einige Reihen schematischer Vergissmeinnicht als Lippenbordüre, welche die traurige Langeweile nur verdeutlichen.« (34) – »Dies so knapp über dem Rahmen mit zentrierten Lyra [sic] und Goldblättchen sorgt nicht für Spannung, allenfalls für Chaos.« (35) – »Dies [gemeint ist die Datierung außerhalb der Biedermeierzeit] wird bestätigt durch die hilflose Komposition der Vergißmeinnicht und des nicht verstandenen, plumpen Thyrsosstabs, den lieblos gemalten Schmetterling mit karikaturartiger Bogenlinie und Lippenbordüre darüber sowie *So bin ich nicht* in primitiver, heutiger Schreibschrift auf der Rückseite und Sonnenmotiv, bezeichnet *bonjour* (anstatt: *Bonjour*), mit allzu vereinfachter Lippenbordüre.« (36)

(33) S. 74.
(34) S. 144.
(35) S. 62.
(36) S. 76.

Oder zu einem anderen Becher (Abb. 13):

»Die Obst und Weizen streuende Amorette [sic] über einem Strich, der den Horizont markieren soll, mit einem Regenbogen im Hintergrund ist zu simpel, zu direkt und vor allen Dingen zu süßlich gemalt. Die Inschrift *La santé est la source de la félicité* (gemeint ist *félicité*), etwa ›Gesundheit ist die Quelle von Glückseligkeit‹, ist vielleicht ein sinniger Spruch, falls man gesund und bereits glücklich ist, ohne zu wissen warum, oder früher einmal krank war. Diese banale Behauptung – ohne den Wunsch nach Gesundheit oder Glückseligkeit zu äußern –, zudem auf einem zu hellen, proportionslos breit gerahmten Hintergrund ist einfach nicht biedermeierlich.« (37)

Und: »Der unten gesteinzelte, oben steif ausladende Becher mit dem Bild des Mausoleums der Herzogin Luise von Mecklenburg-Schwerin in Ludwigslust [Abb. 14] ist auffallend liederlich gemalt. Deshalb wollen wir über die hilflosen Löwen auf den Treppenwangen, die ungleichmäßige Mauerverkleidung und das anscheinend offene Dach hinter der Giebelwand lieber schweigen. Gemäß den Angaben im unveröffentlichten Katalog dieses Sammlers [unklar bleibt, wer gemeint ist] war dieser Becher in der ehemaligen Sammlung Julie Wertheimer [...]. Schöner ist dieser Becher dadurch nicht geworden. Auch ähnlich geformte, etwa 10,0 cm hohe, teils gesteinzelte Becher, die der Handel gerne zum ›Kothgasser-Kreis‹ zählt [...], werden in erster Linie vermutlich von Leuten erworben, die nicht Biedermeiergläser, sondern Erfahrungen sammeln.« (38)

Die Reihe solcher Seitenhiebe ließe sich beliebig erweitern.

Fast komisch wirkt dagegen eine nahezu literarisch wertvoll als Alliteration formulierte Kritik:

»Wie bei Fälschungen üblich, werden dann noch ange-dichtete, oft lachhafte Provenienzen im vertraulichen Flüsterton mitgeliefert. Gierig gaffende gutgläubige Grünschnäbel greifen gerne nach solch teuren Schnäpp-



13 Ranftbecher mit »Obst und Weizen streuender Amorette« und Beischrift »La santé est la souce de la félicité [sic]«. Aus Lichtenberg 2009, Abb. I.49.

(37) S. 76.

(38) S. 62.

(39) S. 146.

(40) Um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen: Grundsätzlich ist gegen »Dilettanten im Kunstfache« – wie sie 1822 von Franz Heinrich Böckh in einer Publikation genannt werden – nichts einzuwenden. Ebenso wenig dürfen examinierte Kunsthistoriker per se als sakrosankt gelten. So wie bei so



14 Gesteinelter Becher mit dem Mausoleum der Herzogin Luise von Mecklenburg-Schwerin in Ludwigslust. Aus Lichtenberg 2009, Abb. I.30.

manchem Kunstsammler enorme Detailkenntnis und ein großer Überblick über die weltweiten Bestände schlummern können, lauert auf der anderen Seite – also auf der Seite der Referenten, Kuratoren und anderen Hochschulabsolventen – die Gefahr hilfloser Arroganz aufgrund praktischer Ignoranz. Es ist eben immer eine Frage von Ausbildung und Persönlichkeit. (41) S. 480.

chen. Erfahrene Sammler, die über gute Vergleichsmöglichkeiten verfügen, meiden diese Gläser, die auch gar nicht gut in der Hand liegen.« (39)

Solchermaßen abwertende, geradezu hämische Kritik spiegelt wohl immer noch den Ärger des sich getäuscht fühlenden Sammlers, ist jedoch für die Laune des an historischen Zusammenhängen und ästhetischem Verständnis interessierten Betrachters und Lesers eher abträglich und wird der handwerklichen Leistung des Herstellers – egal welcher Epoche – schon gar nicht gerecht.

Ungenehm berührt fühlt man sich auch, wenn sich der kunsthistorische Autodidakt (40) Lichtenberg etwa über die Kompetenz der ehemaligen Direktorin eines großen deutschen Kunstgewerbemuseums in folgendem Zusammenhang und Wortlaut äußert:

»Dass sogar schlechtere Nachahmungen aus dem 20. Jahrhundert von manchem selbsternannten Experten entweder im Brustton der Überzeugung oder freundlich lächelnd über den Brillenrand hinweg ausgerechnet einem Carl von Scheidt zugeschrieben werden, kann angesichts einer nicht sehen wollenden, gierigen Kundschaft nicht verwundern.« (41)

Wen Lichtenberg mit dieser Schelte im Blick hatte, wird aus den Anmerkungen 573 und 574 deutlich, denn:

»Klasse 1978, Nr. 179, hat die Signatur ›C.V.S. pinx‹ nicht als falsch erkannt und meinte, Carl von Scheidt könnte um 1830 in Wien gearbeitet haben; identisch Sotheby's 16. Juni 1984, Nr. 236. Dort meinte man, Carl von Scheidt hätte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gearbeitet. Glas und Malerei sind typische Fälschungen von Fürchtegott Leberecht Fischer im 20. Jahrhundert. Ähnlich abenteuerliche Theorien finden wir bei Klasse 1978, Nr. 182 und bei Klasse 1965, Nr. 390 und 391, sowie Klasse 1973, Nr. 707, 710 und 712, um nur bei den transparent bemalten Gläsern zu bleiben.« Und: »Wir kennen zwar Scheidts Lebensdaten

nicht, aber spätestens Anfang der 1920er Jahre, wohl mit etwa 130 Jahren, wird auch er sich langsam aufs Altenteil gesetzt [sic] haben.« (42)

Ohne an dieser Stelle auf eventuell fehlerhafte Katalogbeiträge von Brigitte Klesse oder anderen Direktoren und Abteilungsleitern führender Museen einzugehen – hier gäbe es gewiß viel Kritik sowohl an Einzelheiten, wie auch am System anzubringen –, doch ein solcher Ton scheint angesichts der vielen eigenen Schreibfehler, Stilblüten und inhaltlichen Inkonsistenzen des Autors mehr als unangemessen.

Bei positiver Kritik fällt der Autor hingegen schnell ins andere Extrem. Sie liest sich etwa folgendermaßen:

»Es ist das Werk eines wohl fast gescheiterten, geläuterten Malers und strahlt vielleicht deshalb etwas melancholisch Liebenswertes aus.« (43) Oder: »Es ist überhaupt erstaunlich und bewundernswert, wie Samuel Mohn gerade unter entsetzlichen Entbehrungen während der existenzbedrohenden Wirren der Befreiungskriege seinen kleinen Betrieb nicht nur aufrechterhalten, sondern dort auch noch die zartesten und innigsten Silhouettenporträts seiner Laufbahn entstehen lassen konnte.« (44)

Befremdlich wirkt auch die übermäßige Verehrung etwa von »Professor Dr. phil. Gustav Edmund Pazaurek« (45) oder die Aufnahme längst Verblichener in die Liste der Danksagungen an hilfsbereite, zum Termin der Drucklegung jedoch teilweise bereits pensionierte »Museumsdirektoren, Kuratorinnen und Kuratoren«, aber – wie der Namensliste zu entnehmen ist – auch einige BibliothekarInnen und MagazinerInnen, sowie »Sammlerinnen und Sammlern« (46). Oder sollte gar der Eindruck, der Autor stünde in einem regen Austausch mit den Geistern der Vergangenheit, beabsichtigt gewesen sein? Eine extra Shortlist der in Sammlerkreisen bedeutsamen Ahnen – mit oder ohne Vornamen bzw. akademischem Titel – wäre



15 Ranfbecher mit der »Großen Rosen-Parthy von Anton Kothgasser, Wien, 1828«. Aus Pazaurek 1923, Tf. 210 f.

16 Becher mit der »Großen Rosen-Parthy«, bez. »C. v. S. pinx«. Aus Katalog der Slg. Biemann-Zürich, Nr. 179.



17 Zylinderbecher mit Silhouette und Widmung »Für M. S. Frank in Nürnberg von S. Mohn in Leipzig 1808«. H. 9,8 cm. Slg. Heine im Badischen Landesmuseum, Karlsruhe. Vergleiche dazu Lichtenberg 2009, Abb. 36.



18 Porzellantasse mit der Silhouette Samuel Mohns (auf der Rückseite Silhouette von Gottlob Mohn), gemalt von Gottlob Mohn, Leipzig 1807. Aus Pazaurek 1923, Abb. 137.

(42) Siehe hierzu: Walter Spiegl, Der Glasmaler Carl vonScheidt. Eigenhändige Arbeiten und falsche Zuschreibungen, in: www.glas-forschung.info

(43) S. 190.

(44) S. 144.

(45) S. 34.

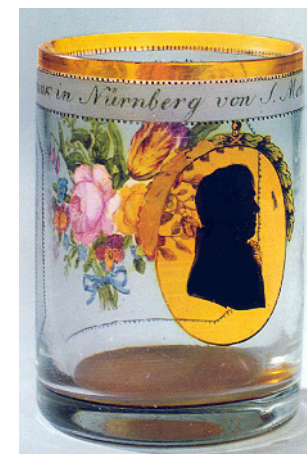
(46) S. 22-27.

(47) S. 142.

(48) S. 138.

sicher diplomatischer gewesen. – Zurück zum Inhalt und zu seiner wissenschaftlichen Einordnung:

Obwohl der Text mit insgesamt 575 Anmerkungen versehen wurde, fehlen im Detail doch noch mehr Hinweise, damit aus einer ganzen Reihe der vorgetragenen, zuweilen recht interessant klingenden Einschätzungen wirklich ver-



lässliche Informationen werden könnten. So behauptet Lichtenberg wiederholt etwa in den Silhouettenbechern aus der Mohn-Werkstatt tatsächliche Porträts einiger Mitglieder der Familie Mohn entdeckt zu haben, ohne allerdings einen einzigen nachprüfbaren oder verlässlichen Beleg dafür anzuführen:

»Die Silhouette könnte vielleicht Mohns jüngsten Sohn Johann August im achten Lebensjahr wiedergeben.« (47) Oder: »Der Zylinderbecher der ehemaligen Sammlung Heinrich Heine im Badischen Landesmuseum Karlsruhe [Abb. 17] ist ein Geschenk Samuel Mohns mit seiner eigenen Silhouette an Michael Sigismund Frank in Nürnberg und schon deshalb bedeutend, weil wir sonst kein Bild von Samuel Mohn haben.« (48) - Siehe [Abb. 18](#).

Gleich ein ganzes Bündel unbewiesener Thesen findet sich im folgenden Abschnitt:

»Der Zylinderbecher [...] gewidmet *Meiner guten Mutter 1810* [Abb. 19], stellt Gottlob Mohn, gemäß einer bezeichneten Silhouettentasse, dar ...«

[[Vermutlich handelt es sich um die Tasse von 1807 mit den Silhouetten Samuel und Gottlob Mohns, erwähnt und abgebildet bei Pazaurek 1923, S. 157, Abb. 137-139 \(Abb 18, 20\)](#)]

»... und ist seiner Stiefmutter gewidmet. Sie und nicht seine früh verstorbene leibliche Mutter stand ihm wäh-

rend seiner oft so schwierigen Jugendjahre zur Seite.«

[Woher stammt diese Information?]

»Abschiede waren damals lang und tränenreich, da Gottlob vorhatte, im Mai 1811 »für immer« [Ob Abschiede »damals lang und tränenreich« waren, sei dahingestellt, aber woher weiß Lichtenberg, dass Gottlob »für immer« weggehen wollte?] nach Wien auszuwandern. Nicht an das Unglück der Trennung sollte dieser Becher erinnern, sondern an das letzte gemeinsame, glückliche Jahr.«

[Welcher Quelle hat Lichtenberg entnommen, dass diese »Trennung« ein »Unglück« war?]

»Lange Zeit hindurch dachte man [Wer ist mit »man« gemeint?], dieser Becher sei unsigniert – warum sollte man auch innerhalb einer Familie signieren? Die versteckte Signatur von August Viertel ist in winziger Schrift in ein noch zäh fließendes Blatt (somit noch vor dem Einbrennen) der Lippenbordüre hinein radiert.«

[Nicht das Blatt fließt zäh, sondern die Farbe ist allenfalls noch nass. – Hier wäre eine Detailaufnahme nötig gewesen, denn die Darstellung des Bechers 39 gibt nur unzureichend Aufschluss.]

»Viertel hat mit seinem eigenen Namen vermutlich unerlaubterweise signiert ...«

[Auf welchen Quellen basiert diese Vermutung?]

«... und, wohl in einem Anflug von Humor, da Gottlob nach Süden ging, versteckt »süddeutsch« [Warum versteckt? Wieso süddeutsch?] Virtl geschrieben.« (49)

Oder: »Es müssen nicht Eifersüchteleien, wie vielleicht bei August Heinrich ...«

[Auf welcher Quelle basiert diese Vermutung?]

»... gewesen sein, die Gottlob Mohn veranlassten, Mitarbeitern das Signieren zu verbieten.« (50)

[Woher stammt die Information, wie lautet die Quelle? Dass Heinrich doch signieren durfte, zeigen die Blumenbecher in Prag und Wien (Abb. 11, 12).]

Sofern Lichtenberg dann doch einmal einen Bildvergleich wagt, wie etwa im Fall des auf dem Silhouettenbecher l.2a



19 Silhouettenbecher mit Widmung »Meiner guten Mutter 1810«, in der Blumenbordüre signiert »Virtl« (August Viertel). Aus Lichtenberg 2009, Abb. 39.

(49) S. 142.

(50) S. 226.



20 Porzellantasse mit der Silhouette Samuel Mohns (auf der Rückseite Silhouette von Gottlob Mohn), gemalt von Gottlob Mohn, Leipzig 1807. Aus Pazaurek 1923, Abb. 137.

(51) Alle Zitate in diesem Abschnitt S. 38.

(52) S. 48.

verewigten angeblichen Grafen Bülow von Dennewitz mit einem Stich des General Friedrich Wilhelm Graf Bülow von Dennewitz auf Abb. l.2b, dann erfahren wir im Text sowie in den Anmerkungen zwar viel über einen »gealterten Herrn, der seine Vorderzähne bereits verloren hatte«, oder den »einzig[e]n Feldherr[n] seiner Zeit ohne Niederlage«, einen Menschen, der »1816 das Großkreuz des französischen Ordens *du Mérite* [sic] von Ludwig XVIII. [erhalten hatte], weil er Paris vor der Zerstörung bewahrt hatte« und der »auch musisch [sic] begabt [war] und selbst komponierte«. Auch wissen wir nun: »Sein Denkmal, geschaffen von Christian Daniel Rauch nach Johann Gottfried Schadow (der Sockelentwurf stammt von Karl Friedrich Schinkel), stand unbeschadet durch beide Weltkriege neben der Neuen Wache Unter den Linden, bis Walter Ulbricht es 1951 entfernen ließ.« (51) Und mittels der dazu beigegebenen Anmerkung, daß »Bülow sich sowohl mit dem Oberbefehlshaber der Nordarmee, Bernadotte, [...] also auch mit Blücher – Marschall Vorwärts [...] – anlegte. Blücher sagte zu ihm: *Herr General, Sie sind gut zum Befehlen, aber schlecht zum Gehorchen!* Im besiegten Frankreich duldeten Bülow keine Übergriffe auf die Zivilbevölkerung, und in einem Tagesbefehl wurde jedem Plünderer die unverzüglich standrechtliche Erschießung angedroht. In Paris gelang es ihm, Blücher davon abzubringen, den Pont d'Iéna (die erst 1814 fertig gestellte Jena-Brücke) in die Luft zu sprengen, mit der Bemerkung, es habe keinen Sinn, den Hass der Franzosen herauszufordern. Einen ähnlichen Rat, ganz nebenbei, hätte der französische Marschall Louis-Nicholas d'Avout (Abb. 57) auch in Dresden gebrauchen können, als er die Augustusbrücke am 19. März 1813 sprengen ließ (Abb. 58-60). Bereits am 13. März hatte er die Elbbrücke in Meißen abbrennen lassen.« (52)

Fehlt eigentlich nur noch der Hinweis, daß im August 1997 unweit dieses Pont d'Iéna unser aller Lady Di, die Königin der Herzen und Prinzessin von Wales, auf tragische Weise, gehetzt von einer Fotografenmeute, ihr Leben verlor.

– Im Ernst: Wir lesen viel Wissenswertes, finden aber nicht einen einzigen verwertbaren Hinweis auf den Becher oder einen sinnvollen Vergleich der beiden Porträts.

Manche externe historische Quelle, die Lichtenberg verwendet, hat er nicht immer durch Anmerkungen als solche gekennzeichnet. Einige Formulierungen etwa zu Gottlob Mohns Lebenslauf stammen fast wörtlich aus Hormayrs »Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst« von 1824, bzw. aus dem »Neue[n] Nekrolog der Deutschen« von 1827 und aus Dr. Constant von Wurzbachs »Biographische[m] Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 13. Teil, Wien 1865«. Ähnliches gilt für die anderen Künstler. In diesen Fällen darf die Quelle allen Wissens in den allgemeinen Künstlerlexika von Thieme-Becker und Hans Vollmer vermutet werden.

In dem vorliegenden Bildband gibt es aber auch eine Menge Überraschendes zu finden. Beispielsweise werden auf S. 380 zwei sensationelle, weil ikonographisch höchst bemerkenswerte und bis dato vollkommen unbekannte Becher vorgestellt. Unklar bleibt allerdings, wieso diese Gläser unter der Überschrift »Motive aus dem Theater« subsumiert sind. Daß Lichtenberg nur einen davon abbildet, ist natürlich ein enormer Verlust, denn der andere »selten unappetitliche Ranftbecher« zeigt eine »nächtliche Szene en grisaille vor einem übergelaufenen Scheißhaus, von dem ein Vater seinen Sohn, der wohl ausgerutscht ist, wegzieht. Darunter ist eine unaussprechliche Inschrift in Dialekt.« (53) Versteigert wurde der Becher im Dezember 2001 bei Sotheby's.

Den ersten der beiden Becher hingegen bringt Lichtenberg zum Glück gleich in drei verschiedenen Ansichten. Abbildung 280 a-c [Abb. 21] zeigen einen in einer Art Priestergewand gekleideten Mann, der auf dem Boden mit einem Stock einen Bannkreis um sich gezogen hat, um mehrere Ungeheuer – hier verweist Lichtenberg zu recht auf Hie-

21 Umlaufend bemalter Ranftbecher mit Ungeheuern in der Art des Hieronymus Bosch. Aus Lichtenberg 2009, Abb. 280 c.



(53) S. 380.

(54) Es gäbe noch zahlreiche weitere Beispiele anzufügen. Etwa auf S. 366 heißt es: »Der symbolische [sic] Gehalt des alten Mannes in einer Waldlandschaft gegenüber einem Jungbrunnen (?) [sic] mit Minerva, den drei Grazien zwischen zwei schwarzen Schwänen sowie dem Bild von vermutlich Hermes [sic] mit seiner Fackel konnte noch nicht eindeutig bestimmt werden.« Wenn Lichtenberg schon fälschlicherweise alle Figuren mit ihren Namen aus der römischen Mythologie benennt, dann hätte er Hermes auch als Mercurius oder Merkur bezeichnen müssen.

ronymus Bosch – auf Abstand zu halten. Die Inschrift unter dem umlaufenden Bildfeld benennt ihn als einen weisen, gerechtigkeitsliebenden König der griechischen Vorzeit, Rhadamanthys, der nach seinem Tode im Elysium herrschte oder in der Unterwelt über die Toten richtete. Die »Monstrositäten« deuten darauf hin, daß er hier wohl in dieser zuletztgenannten Funktion agiert. Im Begleittext schreibt Lichtenberg: »In der griechischen Mythologie ist Rhadamanthus der Sohn von Jupiter und Europa« und wechselt dabei leider den Göttervater Zeus mit Iupiter, der obersten Instanz des römischen Staatskultes.

Bei solchermaßen zwangloser Vermischung von hellenistischer und römischer Götterwelt (54) wird übersehen, daß man im Biedermeier unter Antike einzig die griechische Antike verstand. Rom war zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wie man etwa in Johannes Jahns »Wörterbuch der Kunst« von 1975 nachlesen kann, mit sogenannter »neudeutsch-religiös-patriotischer« Kunst verknüpft, wie sie von den Nazarenern oder vom Lukasbund in Wien vertreten wurde. Folglich sind alle mythologischen Figuren und Allegorien auf den Biedermeierbechern mit ihren Namen aus der griechischen Mythologie zu bezeichnen. Ausnahmen wie etwa die Becher mit der Darstellung von Jupiter und Io (55) bestätigen diese Regel, da in diesen Fällen auf eine berühmte Bildvorlage aus einer anderen Epoche zurückgegriffen wurde; im vorliegenden Fall auf ein Gemälde des italienischen Frühbarock.

Aber bei Lichtenberg erfahren wir im Kapitel »Mythologie« ohnehin nur:

»Überhaupt spielen insbesondere Frauen aus der Mythologie eine große Rolle in dieser Zeit, sowohl auf Porzellan als auch auf Gläsern, gelegentlich in Anlehnung an Vorlagen nach Angelika Kauffmann (1741–1807). Auf Porzellan aus der Wiener Manufaktur werden die meist hehren Frauengestalten eher mehr als weniger angezogen abgebildet, wohingegen sie auf einigen Kothgassergläsern nackt sind.

– Kothgasser und Kollegen konnten auf Glas anscheinend ohne Aufsicht malen. *Clotho*, die den Lebensfaden zwischen den beiden Masken Komödie und Tragödie spinnt, wird auf einem Ranftbecher diskret von der Seite gezeigt (Abb. 275). Im Gegensatz zu Abbildung 272 sind die nackten Brüste Clothos durch ihren linken Oberarm verdeckt und zum Betrachter schielt wohl nur die Maske der Tragödie [Abb. 22], wenn der Lebensfaden (auf einem ganz anderen Ranftbecher mit Atropos) durchtrennt wird. Von *Jupiter und Jo* nach Corregio [Abb. 23, 24] gibt es mindestens drei sehr ähnliche Darstellungen auf Ranftbechern (Abb. 276-278). Sie unterscheiden sich nur in der farblichen Umsetzung einiger Details der besonders sorgfältigen Ausführung der, sagen wir, bis zu den Kniekehlen [sic] breitschultrigen Jo und des als dunkle Gewitterwolke kaum sichtbaren Jupiter, der sie umarmt und küsst. Vielleicht ist der Hinweis nützlich, dass auf allen drei Bechern, ob mit sehr fein geäderten Arkanthusblättern oder mit gefüllten Spitzbogen oberhalb des Ranftes, diese Dekorelemente dem Umriss der Ewigkeitsschlange wie Orgelpfeifen folgen, bei ovalen Kartuschen mit anderen Motiven eher nicht (Abb. 275 und 393). Kothgasser und die wenigen Kollegen, die mit ihm zusammenarbeiteten, hatten offensichtlich den Ehrgeiz, die Qualität der Malerei, die von ihnen in der Porzellanmanufaktur verlangt wurde, auf Glas nach Möglichkeit noch zu übertreffen. Demzufolge ist Gläsern mit wenig subtilen Transparentmalereien, merkwürdigen Abkürzungen und Vereinfachungen in der Darstellung und grellen, schlecht abgestimmten Farben mit Skepsis zu begegnen.« (56)

Auch in den Figuren, Sagen und Heldengeschichten des klassischen Altertums ist der Autor nicht ganz sattelfest, und auch die Abgrenzung antiker Mythologie zum biblischen Erbe fällt bei Lichtenberg gerne unter den Tisch. So schreibt er auf Seite 420:

»Nicht nur Fabeltiere wie das Einhorn im Wappen (Abb. 6) oder der Basilisk beziehungsweise Greif bei einigen pompejischen [sic] Gläsern (Abb. 312-313) wurden in die



22 Ranftbecher mit der spinnenden Clotho. Aus Pazaurek/Philippovich 1978, Tafel VIII.

23 Ranftbecher mit Jupiter und Jo nach Corregio. Aus Pazaurek/Philippovich 1978, Tafel VII.

(55) S. 74 f. und 378 f.

(56) S. 376.

(57) Daß es sich bei diesem Fehler keineswegs um einen Flüchtigkeitsfehler handelt, belegt der Blick in die beiden anderen Bücher aus der Feder des Paul von Lichtenberg. Bereits in seinem Buch über "Glasgravuren des Biedermeier. Dominik Biemann und Zeitgenossen" (erschienen 2004 in Regensburg) benennt er einen Schlibfbecher, der



24 Ranftbecher nach Corregio, bezeichnet unter dem Medaillon in Gold »Jupiter et Jo«. Kunstgewerbemuseum Prag.

25 Ranftbecher mit den drei Grazien in umlaufender Parklandschaft. Auktionshaus Dr. Fischer, Heilbronn, 22. 10. 1994, Nr. 1114. Identisch mit Lichtenberg 2009, Abb. 263 b.

auf einer Seite in einem zierlichen Medaillon die berühmte Dreiergruppe der anmutigen Grazien zeigt, ganz unmißverständlich als "Zylinderbecher mit drei Parzen" (P. v. Lichtenberg, 2004, S. 258 f.)



Glasmalerei einbezogen, sondern auch die Fabel selbst.«

Durch diese sprachliche Verkürzung werden der Basilisk als ein Mischwesen biblischen Ursprungs (ein im Unterkörper schlangentier- oder echsenartiges Tier mit dem Oberkörper eines Hahnes) mit dem antiken Greifen (halb Adler, halb Löwe) fälschlich synonym

gesetzt. Von der kommentarlosen Vermengung des Begriffs »pompejisch« – gemeint ist vermutlich eine durch den Stil der sogenannten pompejanischen Wandmalerei inspirierte Ornamentik – mit etwa einem der mittelalterlichen Ikonographie und damit der rein christlichen Symbolik verhafteten Tier, wie es das Einhorn darstellt, noch ganz zu schweigen.

Auf Seite 366 werden im Text drei auf einem Becher abgebildete leicht bekleidete Frauenfiguren (Abb. 25) richtig als die drei Grazien (röm. Göttinnen der

Anmut; griech. Chariten) benannt, in der Abbildungslegende auf derselben Seite hingegen kurzerhand als die drei Parzen (röm. Schicksalsgottheiten; griech. Moiren) – was nicht nur einen beträchtlichen Altersunterschied bedeutet, sondern auch eine empfindlich andere Aussage. Bei den Parzen handelt es sich – salopp formuliert – um die unerfreuliche, weil machtvolle Gammelfleischvariante

von drei höchst ansehnlichen, erotisch wirkenden und zugleich völlig harmlosen Lolitas. (57) Man kann wiederum nur mit Lichtenberg feststellen: »Es überrascht schon, daß dies dem Frauenkenner [...] nicht erwähnenswert schien.« (58) Denn als solcher entpuppt sich Lichtenberg mehrfach, unter anderem auf S. 382: »Frauen sowie hübsche Hexen trugen damals noch keine Schlüpfer, sondern eine größere Anzahl von Unterröcken unterschiedlichen Zuschnitts.« (Abb. 26)

An anderen Stellen im Buch wiederum wird eine große Sensibilität Männer betreffend erkennbar. Etwa wenn die Beschreibung eines Bechers mit den Worten endet:

»Die ziemlich strenge Zinnenbordüre passt nicht unbedingt zu den nach Liebe heischenden Rosen, bildet aber ebenfalls ein Gegengewicht zum harten Weiß. Auch die exakten, hervorragend proportionierten Ranftkerben passen zu diesem insgesamt herben, wohl männlichen Glas.« (59)

Oder zu einem »Ranftbecher mit Liebesallegorien« heißt es:

»Bei so viel Freundschaft, Zuneigung, Liebe und Futterneid unter den uns stellvertretenden Vögeln sollten wir zwischendurch den Genießer unter den Menschen nicht völlig außer Acht lassen. [...] Hier handelt es sich keinesfalls um ein Freimaurerthema, sondern um den sprichwörtlichen Kavalier alter Schule, der genießt und schweigt ... und ganz bestimmt keinen Schlüsselroman [sic], noch weniger eine Autobiographie schreibt.«

Hier allerdings schlich sich mit dem Wörtchen »Schlüsselroman« ein kleiner, aber feiner Freud'scher Schreibfehler ein. Dieser Begriff, den es im Duden gar nicht gibt, macht an dieser Stelle keinen Sinn, denn es geht dem Autor nicht um einen Roman, der als sogenanntes Schlüsselwerk in einem Oeuvre angesehen werden kann, sondern vielmehr um einen schlüpfrigen Roman aus der sogenannten Schlüsselloch-Perspektive. In seiner üblichen Verkürzung



26 Ranftbecher mit fliegender Hexe aus Pazaurek 1923, Tafel 206 f. – Vergleich dazu Lichtenberg 2009, Abb. 281.

(58) S. 382.

(59) S. 478.

würde es Lichtenberg wohl einen »Schlüssellochroman« genannt haben. Ein Schelm, der böses dabei denkt, daß hier nun gerade der psychologisch sinnbildhafte Schlüssel mit dem Schlüsselloch verwechselt wurde.

Eine grundsätzliche Schwäche dieser Monographie könnte man in den permanenten Versuchen des Autors sehen, die vorliegenden Becher einem konkreten Künstler zu- oder abzuschreiben, bzw. die Becher biographisch genau zu verankern. Zwar kennt und referiert der Autor bereits im Vorwort die wichtigste Fachliteratur – hier sei nur an das bisherige Kothgasser-Dreigestirn Strasser-Neuwirth-Spieler erinnert –, doch einen wirklichen Einfluß hat die von den genannten Protagonisten in den 1980er-Jahren sehr hitzig und engagiert geführte grundsätzliche Debatte um »Kothgasser, Mohn und die Wiener Porzellanmanufaktur« (60) bei Lichtenberg nicht bewirkt. Mit seinem Kunstideal, das ganz auf den Geniekult reduziert und fixiert ist, fällt er leider derart in theoretische Vorzeiten zurück, daß eine ernsthafte Methodendiskussion keinen Sinn macht. (61)

Fazit: Aufgrund der Materialfülle, das heißt vor allem aufgrund der vielen bis dato in dieser Bildqualität nicht verfügbaren Abbildungen aus Privatbesitz, wird Lichtenbergs »Mohn & Kothgasser« zweifelsohne zu einem für Handel und Forschung unverzichtbaren Nachschlagewerk. Denn gerade angesichts dieser Publikation wird deutlich, daß eine systematische Untersuchung zu den mit Transparentemail bemalten Biedermeierbechern und die Anlage eines kritischen Verzeichnisses aller bislang publizistisch bekannt gewordenen Becher – der hier versammelte Bestand von ca. 450 Gläsern stellt nach Recherchen der Rezensentin davon ungefähr ein Fünftel dar – noch ausstehen, ebenso wie eine Analyse ihrer kunsthistorischen Relevanz und die Erläuterungen ihrer kulturellen Funktion.

Wenn man sich durch den gewaltigen Umfang des deutschen und englischen Textes mit jeweils 575 Anmer-

(60) Siehe Anm. 1.

(61) Eine erste, wenn auch auf die Bedürfnisse eines eher allgemein interessierten Lesepublikums zugeschnittene und daher leider viel zu kurze Methodenkritik findet sich in der Rezension von Karl-Wilhelm Warthorst, Mohn & Kothgasser, in: Sammler-Journal, 2010, Heft 1, S. 44-47. – Siehe dazu auch die überarbeitete Fassung in www.glas-forschung.info

kungen sowie den nachgeschalteten Apparat mit Foto-, Abbildungs-, Literatur- und Standortverzeichnissen sowie dem angeblichen Glossar nicht irritieren läßt, die – um im »Duktus« des Lichtenbergschen Ansatzes zu bleiben – ein wissenschaftliches Format lediglich nachzuahmen versuchen, dann kann man dem Autor nur zustimmen, der »Vorwort und Danksagung« seines opulent bebilderten und gewichtigen Werkes mit den Worten beginnt:

»Dies ist ein sehr persönliches Buch über bestimmte Typen von emaillierten Gläsern, und es erhebt weder Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, noch will es Wissenschaftlichkeit vortäuschen.« (62)

Oder um mit dem von Lichtenberg so hoch verehrten Gustav E. Pazaurek zu enden: »Kleine [...] Talente haben sich da an Monumentalaufgaben herangewagt, denen sie nicht gewachsen sein konnten.« (63)

(62) S. 12.

(63) S. 272. – Pazaurek meinte damit ursprünglich die bemalten Fensterscheiben der Herren Mohn und Kothgasser. – Weiterführende Informationen zu diesem Thema siehe: Walter Spiegl, Die Fenster in Laxenburg und am Brandhof. Glasmalereien von Mohn, Kothgasser u. a., in: www.glas-forschung.info

Chronologisches Kurzverzeichnis zur Kothgasser-Forschung

- Rudolf von Strasser, Die Einschreibebüchlein des Wiener Glas- und Porzellanmalers Anton Kothgasser (1769-1851), Karlsruhe 1977
- derselbe, Ein Epilog zur Veröffentlichung der Einschreibebüchlein des Wiener Glas- und Porzellanmalers Anton Kothgasser 1769-1851, in: Alte und moderne Kunst, 1978, Vol. 23, Nr. 158, S. 28-30
- Franz Adrian Dreier, Rezension [Strassers Einschreibebüchlein], in: Keramos, 79, 1978, S. 93-94
- Waltraud Neuwirth, Anmerkungen zur Kothgasser-Forschung, in: Keramos 6 / 1979, S. 69-92
- Rudolf von Strasser, Erwiderung auf »Anmerkungen zur Kothgasser-Forschung«, in: Keramos 85/1979, S. 143 f.
- Waltraud Neuwirth, Stellungnahme zur »Erwiderung« Rudolf von Strassers, in: Keramos 87/ 1980, S. 71
- Walter Spiegl, »Kothgasser, Mohn und die Wiener Porzellanmanufaktur«, in: Weltkunst 6/1983, S. 703-714; 7/1983, S. 871-881 und 9/1983, S. 1241-1247. – Überarbeitete und erweiterte Fassung unter »Kothgasser & Co.« in: www.glas-forschung.info